Ekim 2024

GÜZEL SANATLAR

ALANINDA ULUSLARARASI ÇALIŞMA VE DEĞERLENDİRMELER

EDİTÖR

PROF. DR. HASAN ARAPGİRLİOĞLU

SERÜVEN YAYINEVİ

Genel Yayın Yönetmeni / Editor in Chief • C. Cansın Selin Temana

Kapak & İç Tasarım / Cover & Interior Design • Serüven Yayınevi

Birinci Basım / First Edition • © Ekim 2024

ISBN • 978-625-6172-18-0

© 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: Kızılay Mah. Fevzi Çakmak 1. Sokak
Ümit Apt No: 22/A Çankaya/ANKARA
Telefon / Phone: 05437675765
web: www.seruvenyayinevi.com
e-mail: seruvenyayinevi@gmail.com

Baskı & Cilt / Printing & Volume
Sertifika / Certificate No: 47083

GÜZEL SANATLAR ALANINDA ULUSLARARASI ÇALIŞMA VE DEĞERLENDİRMELER

Ekim 2024

Editörler

PROF. DR. HASAN ARAPGİRLİOĞLU

İçindekiler

Bölüm 1

VELAZQUEZ VE REMBRANDT YAPITLARININ BAROK DÖNEM IŞIĞINDA İNCELENMESİ

Nazan DÜZ, Kardelen ÖZDEMİR..... 1

Bölüm 2

SÜRDÜRÜLEBİLİR FOLKLOR ÜRETİMİNDE HALK OYUNLARI AYAK İZİ

Gökhan HAMZAÇEBİ, Mehmet ÖZMENLİ 17

Bölüm 3

GÖRSEL İLETİŞİM VE PROPOGANDA: SANAT VE ESTETİZE EDİLMİŞ POLİTİKA ÜZERİNE

İnci Selin GÜMÜŞ..... 29

Bölüm 4

EDO DÖNEMİ JAPONYA'SINDA GÜZEL KADIN FİGÜRLERİ: BİJİN-GA

Gülser AKTAN..... 45

Bölüm 5

ALIMLAMA ESTETİĞİNİN GÜNÜMÜZ SANATINA ETKİSİ

Ahmet UZUNER 59

Bölüm 6

YENİ MEDYA SANATININ GELİŞİMİ VE GELECEĞİNE DAİR BİR PROJEKSİYON

Yasemin ERENGEZGİN KAFKAS 73

Bölüm 7

HARPUT ŞEFİK GÜL KÜLTÜR VE ETNOGRAFYA MÜZESİ

Elif AKSOY 91

Bölüm 1

VELAZQUEZ VE REMBRANDT YAPITLARININ BAROK DÖNEM IŞIĞINDA İNCELENMESİ

Nazan DÜZ[1], Kardelen ÖZDEMİR[2]

1 Doçent Doktor, Uşak Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Resim Bölümü, nazan.duz@usak.edu.tr / nazanduz@gmail.com, ORCID ID: 0000-0003-2799-8328
2 Uşak Üniversitesi, Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, Sanat ve Tasarım Anabilim Dalı, Tasarım Çalışmaları Sanatta Yeterlik Öğrencisi, ozdemir13ko@gmail.com, ORCID ID: 0000-0001-6228-7308

GİRİŞ

Dilden sonra gelen bir iletişim aracı olan sanat yüzyıllardır insan yaşamını somut ve soyut şekilde tasvir etmiştir. Sanat, mesaj verme özelliğini hiç kaybetmemiş, geçmişten günümüze bilgi aktarımı sağlamıştır. Primitif dönemlerde mağara duvarlarında başlayan betimlemeler, sanatın geleceğine yön vermiştir. Duygu, düşünce ve tecrübelerin görsel ifadesini gördüğümüz sanat, tarihsel süreç içerisinde ortaya çıkan akımlar ile özelleşmiştir. Sanatçılar kendine özgü biçim dilleri ile yeni bakış açıları edinmiş sanat, hem özgürleşmiş hem de süreç içerisinde evrensel nitelik kazanmıştır. Sanat tarihinde çok sayıda dönem ve akımın olması, sanatta alışılagelmiş, kısıtlanmış ve tek tip yapıtların oluşmasını engelleyerek çoklu bakış açısının oluşmasını sağlamıştır. Böylelikle sanat, değişen ifadeler ve biçimler üzerinden devamlılık sağlayarak varlığını ölümsüz kılmaktadır.

Sanatta bir dönem olarak ifade edilen Barok, Rönesans dönemi ile Klasik dönem arasında yer almaktadır. 14. ve 18. yüzyıl arasında ihtişamlı görünümü ile sanat tarihine damga vuran Barok, başta dini konular olmak üzere mitolojik konulara değinmiştir. Barok sanatı, Rönesans üslubunun sadeliğine karşın süslemeci ve detaylı bir tarz geliştirmiştir. Barok yapıtlarında perspektif, kompozisyon, anatomi, detaycı ve abartılı anlatım gibi unsurlar ustaca ele alınmış, dinamik figür betimlemeleri ile güzellik yeniden vurgulanmıştır.

Barok üslubu tuvallerinde başarılı bir şekilde gösteren Velazquez ve Rembrandt, sanat tarihine damga vurmuş iki sanatçıdır. Diego Rodríguez de Silva y Velazquez İspanyol bir ressam olarak, portreleri ile ün salmıştır. Soyluların resimlerini yaparak ön plana çıkan sanatçı özellikle yapıtlarında ışık-gölge ilkesini etkileyici bir biçimde göstermiştir. Rembrandt Harmenszoon van Rijn ise, Hollandalı bir ressam olup, burjuva sınıfına hizmet etmiştir. Velazquez gibi bir portre ressamı olarak bilinen sanatçı, aynı zamanda antika koleksiyoneri ve mücevher tutkusu ile de tanınmıştır. Her iki ressam da eserlerinde Barok üslubu çarpıcı bir nitelikte göstermiş ve Barok dönem resim sanatında kendilerini ispatlamış sanatçılardandır. Velazquez ve Rembrandt, eserlerinde Barok dönemin en önemli özelliklerinden süsleme ve abartıya yer vermişlerdir. Rönesans'ın sadeliğine ve durağan anlatımının aksine Barok'un ihtişamını tuvallerine yansıtan sanatçılar, çoğunlukla portre üzerinde çalışmışlardır. Portre ressamı olarak tanımlanan Velazquez ve Rembrandt, eserlerinde ışığı ve gölgeyi ustaca kullanarak, incelikle işlenen portreleri ile sanatta çarpıcı bir etkinin oluşmasını sağlamışlardır. Bu çalışmanın amacı Barok dönemi, Velazquez'i ve Rembrandt'ı tanımak, her iki ressamın da yapıtlarında Barok dönem tarzını analiz ederek eserlerin biçimsel değerlendirmesini yapmaktır.

Barok Dönem

Barok dönem, resim sanatında süslemenin, abartının ve detayın incelikle işlendiği bir üslup olarak yer almıştır. Rönesans ile Klasik dönem arasında

yer alan Barok, Portekiz dilinde "Baroco" sözcüğünden ortaya çıkmıştır (Hasanoğlu, 1996:4). İhtişamı ile damga vuran Barok dönem yapıtları yapay bir görünümde olup, üslubun öne çıktığı görsel anlatımın ifadesi halini almıştır (Sönmez, 2019:5). Barok dönem, 14. ve 18. yüzyıllar arasında kendini ispatlamış ve zaman içerisinde Avrupa'ya yayılmıştır. Barok sanatın Avrupa'da ortaya çıkmasındaki en büyük etken yönetim değişikliğidir. Yönetim değişikliği toplumun üst sınıfının Rönesans dönemindeki haline kıyasla düşmesine neden olmuş, krallık sayesinde burjuva yerine asillerin ön plana çıkmasına neden olmuştur (Turani, 1990:448). Barok dönem ile asillerin isminin duyulması ve yapıtlarda yer alması, süreç içerisinde asillerin günlük hayatın bir parçası olarak algılanmasını sağlamıştır.

Sanatta yeniliğe karşı zıt bir görüş benimseyen Barok, Michelangelo'nun üslubundan hareketle sanatta yeni bir bakışın göstergesidir. Din ve mitolojinin işlendiği Barok dönem, dini konuları yeniden ele alarak, Rönesans dönemi özellikleri olan sadelik, yalınlık ve durağan görünüme zıt düşmüş, yapıtlarda abartıya, süslemeye ve detaya önem vermiştir. Perspektif kullanımı gerçekleşmiş eserlerde "rakursi" ön plana çıkmıştır. Rakursi, aslında İlkçağ'dan itibaren kullanılmış ancak Barok dönem ile kendini daha çok göstermiş, Barok dönem özellikleri ile birleşerek yeni bir anlam edinmiştir (Hasanoğlu, 1996:6). Rakursi haricinde Barok dönem yapıtlarında dikkat çeken bir diğer özellik ışık kaynağıdır. Işık ve gölge ile yaratılan etki, eserlerde dinamik bir görüntünün elde edilmesini sağlamıştır. Dinamik bir görüntünün oluşması ile ortaya çıkan gerçeklik, yapıtları canlı bir görünüme kavuşturmuştur. Barok dönem sanatçıları için büyük bir öneme sahip olan ışık ve gölge, yapıtlarda doğanın ele alındığını gösterse de abartılı bir biçimde sergilendiği için sanatçıların düşlerindeki doğa betimlemesine dönüşmüştür (Sönmez, 2019:6-7). *"Barok anlayış, bir üslup aşaması olarak, her klasik dönemi izleyen zamanlarda, sanattaki bir biçimleme şekli olarak görülür. Bu üslup, klasiğin sağlam, açık ve kesin hatlı formlarının gevşemesi ve biçimlerin bir kompozisyon içinde erimesi ve birbirleriyle kaynaşmasıdır"* (Turani, 1990:447). Barok üslubunda formların ve anatominin detaylı bir şekilde ele alınması, tarz olarak Barok sanatının diğer dönemlerden daha farklı görülmesini sağlamıştır. Rönesans dönemi yapıtlarında görülen durağan üçlü kompozisyonların yerine diagonal bir kompozisyon kuran Barok üslubunda, diagonal kompozisyon hacim ve espas değerler ile oluşturulmuştur. Anatominin çarpıcı bir biçimde işlenmesi ile vücut hareketleri ortaya çıkmış, yüzlerdeki mikro ve makro ifadeler abartılı bir şekilde tasvir edilmiştir (Sönmez, 2019:7). Kompozisyon olarak açık kompozisyonun kullanıldığı Barok tarzda, doğanın tam olarak yansıtılmasının dışında sanatçıların düşlerindeki mekân ve zemine de yer verilmiştir. *"Barok, hareket halindeki figürlerle, adeta devamlı bir boğuşma ve olay sahnesini canlandırır. Bütün figürler, dini, politik, toplumsal ve sanatsal öğelerin birbirleriyle bir ölüm kalım savaşına girdiği bir karışıklık içinde, birbirine girmiş bir bütün gibidir"* (Turani, 1990:451). Kom-

pozisyonlarda betimlenen konuların sadece sanatsal değil aynı zamanda dini, politik ya da toplumsal içerikli olması, Barok tarzın bulunduğu dönemin etkisi altında olduğunu ve ona göre biçimlendiğini düşündürebilir. Barok sanatında açık kompozisyon tasvirleri daha çok duvar ve tavan resimlerinde görülmüştür. Işığın ön planda olduğu betimlemelerin çoğunda dini bir vurgu yapılmış olup, kutsallık ile bağdaştırılan ışık, ilahi bir etki yaratmıştır. Işık kullanımı ile açık-koyu değerlerin hem nesneler hem de figürler üzerinde kullanılması, kahverengi, siyah, beyaz ve sarı renk tonlarının üzerinde yoğunlaşılmasını sağlamıştır. Barok dönem yapıtlarının karakteristik özelliklerinin oluşması ile ortaya çıkan eserler, Barok'un, sanat tarihinde sanat akımı olmak yerine bir sanat dönemi olarak adlandırılmasını desteklemiştir.

Diego Rodríguez de Silva y Velazquez'in Yaşamı

Diego Rodríguez de Silva y Velazquez, 1599 yılında İspanya'nın Sevilla kentinde doğmuştur. Küçük yaşlarda resim sanatına olan ilgisi, sanatçının 13 yaşında dönemin usta eğitmenlerinden biri olan Francisco de Herrera'nın atölyesine yönlendirmiş ve ilerleyen süreç içerisinde Francisco Pacheco'nun atölyesinde çalışmasını sağlamıştır (Barotcu, 2017:167). Ressam, soylu aile çocukları olan Juan Rodríguez de Silva ve Jerónima Velázquez'in ilk çocuklarıdır. Çocukluğunda din, felsefe ve dil eğitimi almıştır. Sanatçının aldığı eğitimlerin dışında ilgisini çeken resim sanatı zaman içerisinde Velazquez'in mesleği olmuştur (Yüzgüller, 2015:7). Usta-çırak ilişkisi ressama, resim sanatının temel özelliklerini öğretmiştir. Nesnelerin niteleyici yönünü ışık ve renkle vurgulamıştır. *"Ayrıntıları, tek tek çizmek yerine uyguladığı teknikle hissettirir. Uzun süre saray ressamı olarak çalışmasına karşın günlük yaşamın çelişkilerini gösteren gerçekçi konular da işlemiştir"* (Sevil, 2008:111). Velazquez'ın yapıtlarındaki gerçekçi tarz, onun ne kadar sarayda görev yapmış olsa da toplum içinde yer aldığını göstermektedir. Ressam, süreç içerisinde kendine özgü tarzı yaratmış olup bireysel sanat üslubunun oluşmasında İspanyol resim sanatının öncülerinden Pacheco etkin rol oynamıştır. Pacheco, sanatçıya yeni Platoncu ve hümanist bir anlayış içinde farklı bir perspektiften bakmayı öğretmiştir. Bir süre sonra Velazquez ressamlar locasına kabul edilmiş, Pacheco'nun kızı ile evlenmiş, Velazquez'in evliliği sanatçıya iki çocuk vermiş ancak her iki çocuğu da ölmüştür (Yüzgüller, 2015:9-12). Çalışmaya ve üretmeye devam eden sanatçı bir süre sonra saraya çağrılmıştır. Saray ressamı olarak nitelendirilebilen Velazquez, Kral IV. Philip'in sarayında bulunmuştur. Saray topluluğunun resimlerini yapmakla görevlendirilen sanatçı, Caravaggio'nun sanatsal tarzından etkilenmiştir. Caravaggio'nun sanatsal üslubunu kendi yapıtlarında kullanan ressam zaman içerisinde sanat tarihine damga vuran eserlere imza atmıştır (Dickerson, 2021:191). *"Caravaggio'nun üslubunu başlangıç noktası olarak alan Velazquez'in tablolarında ışık, değişik tonların bıraktığı etki aracılığı ile 'optik bir gerçeklik' yaratacak biçimde çok ustaca ve hünerli bir şekilde işlenmiştir"* (Sevil, 2008: 112). Ayrıca Roma ve Yunan mitolojisi başta olmak üzere Antik dönem

yazıları da sanatçının dikkatini çekmiştir. Bu nedenle Antik dönem, Yunan ve Roma sanatından imgeler sanatçının yapıtlarında yer almaktadır. Sanatçı "Nedimeler" eseri ile ün kazanmış, Maria Theresa ve Fransız Kral XIV. Louis'in düğününde görev almış, yaşadığı bir sağlık sorunundan altmış beş yaşında ölmüştür (Yüzgüller, 2015:25- 69).

Diego Rodríguez de Silva y Velazquez'in Yapıtları

Görsel 1. *Diego Velazquez, "Triumph of Bacchus (Baküs'ün Zaferi)", 1628, tuval üzerine yağlıboya, 227x165 cm, Prado Müzesi, Madrid, İspanya.*

Velazquez'in , "Triumph of Bacchus (Baküs'ün Zaferi)" adlı eseri 1628 yılında yapılmıştır. *"İçki İçenler adıyla da anılan resim aslında alegorik bir anlam taşır. Yunan mitolojisindeki şarap tanrısı Dionysos'un Roma mitolojisindeki karşılığı olan Baküs, Barok edebiyatında insanların günlük yaşamdaki zorunluluklarından sıyrılıp özgürleşmelerini ima eden bir figürdür. Köleliğin söz konusu olduğu o çağda, Baküs, özgürlük demektir"* (Yüzgüller, 2015:29). Yapıtta Baküs, üzerine aldığı ışık sonucunda ön plana çıkmaktadır. Baküs'ün solunda altı, sağında ise iki erkek figür betimlenmiştir. Resimde ışık ve gölge dengesi, ustaca sağlanmıştır. Aydınlık ve karanlık taraf olarak ifade edilebilecek eserde Baküs, başı sağa vücudu sola dönük bir biçimde resmedilmiş olup, belinden alt kısmı beyaz ve mor renk tonlarında bir kumaş ile örtülmüş vaziyette, ayaklarını birbirine kavuşturmuş, dizleri üzerine çökmüş erkek figürün boynuna dokunur biçimde betimlenmiştir. Başında ise bitkilerden yapılmış bir taç yer almakta-

dır. Eserde sol alt tarafta yer alan figür, gölgede kalmış ve izleyiciye sırtı dönük şekilde tasvir edilmiştir. Sol üst tarafta yer alan erkek figür ise kolundan destek alarak Baküs'e bakar halde yere uzanmış, çıplak bir biçimde resmedilmiş ve başına tıpkı Baküs'te olduğu gibi bitkilerden yapılmış bir taç giymiştir. Resmin sağ tarafında yer alan figürlerin her biri farklı bir duruş içerisindedir. Dizlerinin üzerine çökmüş figür giyinik olup Baküs'e dönük biçimde başını öne eğmiş, Baküs'ün kendisine taç takmasını bekliyormuş gibi tasvir edilmiştir. Baküs'ün hemen sağ tarafında yer alan şapkalı figür ve yanındaki figür izleyiciye bakar şekilde resmedilmiştir. Üzerinde kahverengi tonlarında bir örtüye sarınmış biçimde olan yaşlı erkek figür betimlemesi ise Baküs'e bakarak elinde kadeh tutar vaziyette görselleştirilmiştir. Resmin sağ üst köşesinde yer alan iki figür ise birbirleri ile konuşuyor gibi görünmekte, en üstteki figür şapkasını önüne almak üzere, diğer figür ise onu selamlar şekilde elini göğsüne koymuş biçimde tasvir edilmiştir. Eserin geneline bakıldığında mitolojik bir figürün günlük hayatın içerisine dahil olduğunu ve insanlar arasında varlığını kabul ettirdiği ifade edilebilir.

Görsel 2. *Diego Velazquez, "Don Baltasar Carlos with a Dwarf (Bir Cüce ile Don Baltasar Carlos)", 1632, tuval üzerine yağlıboya, 128x102 cm, Güzel Sanatlar Müzesi (MFA), Boston, MA, ABD.*

Velazquez'in 1632 yılında resmettiği, "Don Baltasar Carlos with a Dwarf (Bir Cüce ile Don Baltasar Carlos)" adlı eserinde iki erkek figür betimlenmiştir. Resmin merkezinde yer alan abartılı kıyafeti ile ön plana çıkan prens, sarı saçları, duruşu ve donuk ifadesi ile dikkat çekmektedir. İşlemeli kıyafeti, kıyafetinin üzerinde kırmızı renk tonlarında çapraz bağlanmış kumaş detayı ve dantel yakası ile ön plana çıkmıştır. Figürün başı ve gövdesi sağa doğru yönelmiş, bakışları ise baş ve vücuda paralel olarak aynı yönde, sağ ve sol eli hafif havada, yumruk oluşturmuş biçimde resmedilmiştir. Resmin sol tarafında süslemesi olmayan kıyafetli bir cüce tasvir edilmiştir. Cücenin gövdesi izleyiciye dönük ancak başı ve bakışları sol tarafa yönelmiş vaziyettedir. Cüce, çizgi detayı olan üst ile beyaz renkte hafif işlemesi olan dik ve geniş bir yaka bir elbise ile resmedilmiştir. Cücenin sol elinde çıngırak sağ elinde ise elma yer almaktadır. Resimde yer alan iki figür de birbirinden bağımsız olarak resmedilmiş gibidir.

"Resimde merak uyandıran şey, iki yaşındaki bir çocuğun nasıl bu kadar hareketsiz ve mesafeli olabildiğidir. Sanat tarihçileri bu konuda iki farklı görüş sunarlar. İlki, iki figürün farklı zamanlarda yapılmış olduğudur. Daha doğrusu, cücenin resme sonradan eklendiğini düşünürler. Diğer görüş ise, aslında bunun, prensin resmine bakan cücenin resmi olabileceğidir" (Yüzgüller, 2015:40).

Bu söyleme dayanarak her iki ihtimal de göz önünde bulundurulduğunda Velazquez'in saray ressamı olarak, sarayda yaşayan insanları yapıtlarında resmettiği söylenilebilir. Yapıtın arka planı ise kırmızı renk tonlarında kalın tafta bir kumaş gibi görünen perde ile vurgulanmıştır. Sanatçının bu ve bunun gibi eserleri Velazquez'in saray hayatına dair bir çok şeye hakim olduğunu göstermektedir.

Görsel 3. *Diego Velazquez, "Las Meninas (Nedimeler)", 1656, tuval üzerine yağlıboya, 318x276 cm, Prado Müzesi, Madrid, İspanya.*

Velazquez'in 1656 yılında yaptığı "Las Meninas (Nedimeler)" adlı eseri, sanat dünyasında sıkça isminden söz ettirmiştir. Margarita Teresa'nın çocukluk dönemine ait betimlemeyi konu alan yapıt, karmaşık bir görünüme sahiptir (Dickerson, 2021:191-192).

"Bu resimde Velazquez'i büyük bir tuvalde çalışırken görüyoruz ve eğer daha dikkatli bakarsak neyin resmini yaptığını da keşfedebiliriz. Atölyenin arka duvarındaki ayna, portreleri için poz veren kral ve kraliçenin figürlerini yansıtıyor. Bu durumda biz de onların gördüğü şeyi, yani atölyeye gelen bir grup insanı görüyoruz" (Gombrich, 1997: 408).

Resmin merkez noktasında Prenses Margarita Teresa yer almaktadır. Margarita, sade bir görünümde resmedilmiştir. *"Birbiri içerisine geçmiş ve içeriye doğru derinleşen katmanlı düzlemsel yapı üzerine yerleştirilen figürler aynı zamanda geriye doğru açımlanan zamansal bir yapıyı da ortaya çıkarmaktadır. Bu zamansallık yaşamsal döngünün aktardığı bir zaman olduğu kadar algısal olarak da varlık göstermektedir"* (Tokdil ve Gültekin, 2017:106). Bu ifadeden hareketle resimde prenses haricinde yer alan diğer figürlerin, resmin merkez noktasına odaklanılmasını sağladığı söylenebilir. Merkez noktada yer alan prensesin etrafında nedimeler ve bir köpek betimlenmiştir. Nedimelerin arka

planında yaşlı bir kadın yer almıştır. Yaşlı kadının hemen yanında ise prensesin muhafızı niteliğinde erkek bir figür tasvir edilmiştir. *"Sol tarafta ise ressamın kendisi, yeni Diego Velazquez durmaktadır. Omuzlarını arkaya atmış, özgüvenli bir halde poz verirken paletini seyircinin açıkça görebileceği şekilde tutar. Önünde ise muhtemelen bizim şimdi baktığımız resmi yaptığı kocaman bir tuval vardır"* (Dickerson, 2021:192). Sanatçının yaptığı eserde kendi tasvirine de yer vermesi, esere sıra dışı bir nitelik kazandırmaktadır. Eserde dikkat çeken bir diğer nokta, prensesin başının üst kısmında yer alan ayna detayı olmuştur. Aynadaki yansıma da Kral ve Kraliçe betimlenmiştir.

"Bu resimde Velazquez'i büyük bir tuvalde çalışırken görüyoruz ve eğer daha dikkatli bakarsak neyin resmini yaptığını da keşfedebiliriz. Atölyenin arka duvarındaki ayna, portreleri için poz veren kral ve kraliçenin figürlerini yansıtıyor. Bu durumda biz de onların gördüğü şeyi, yani atölyeye gelen bir grup insanı görüyoruz" (Gombrich, 1997:408).

Yapıtta kral, kraliçe, prenses ve sanatçının kendi tasvirinin bir arada görselleştirilmesi, Velazquez'in toplum içerisindeki konumunu göstermektedir. *"Ressamın olgunluk döneminde yapılan Nedimeler, saray envanterine Aile adıyla kaydedilmiştir. 1734 yılında sarayda çıkan bir yangında zarar gören eser, daha sonra bir saray ressamı tarafından tamir edilmiştir"* (Yüzgüller, 2015:59).

Rembrandt Harmenszoon van Rijn'in Yaşamı

15 Temmuz 1606'da Leiden, Hollanda'da dünyaya gelen sanatçı, önde gelen Barok dönem sanatçılarından biridir. Babası, Harmen Gerritszoon van Rijn, annesi Cornelia Neeltgen Willems van Zuytbrouck'tur. Cornelia, katolik ve varlıklı bir aileden gelir. Harmen ise protestan olup, değirmen ortağı bir aileye sahiptir. Harmen ve Cornelia evliliği ile dünyaya gelen ressam, ailenin 9 ya da 10 çocuğundan sekizinci çocuğundan sekizincisidir. Rembrandt'ın kardeşlerinin üçü veba salgınından ölmüştür. Küçük yaşlarda kardeşlerinin bazılarını kaybeden sanatçı, doğduğu yer olan Lieden'de okula başlamış daha sonrasında üniversite okumuştur (Ormiston, 2020:16).

Usta ressam Rembrandt'ın okul hayatına ilişkin net bilgiler olmamakla birlikte sanat hayatı oldukça gözler önündedir. Sanatçı olmasının yanı sıra matbaacı olan ressam, ilk olarak portre çizmeye başlamıştır. Rembrandt yapıtlarının temeli, İncil ile bağdaşık olmuştur. Ressamın alegorik anlatımları, mitolojik ve tarihsel eserlerin üretimini de beraberinde getirmiştir. Ressam yapıtlarını oluşturmadan önce eskiz üzerinde çalışmış ardından eser üretimine geçmiştir. Sanatçının zaman içerisinde tarzının özgünleşmesi, başta kompozisyon olmak üzere mekân ve ışık öğelerinde farklılıklar oluşturmuştur. Rembrandt'ın fırça darbeleri, kullandığı espas değerler, kontur çizgileri, biçim ve renk unsurları Barok dönem içerisinde isminin duyulmasını ve yapıtlarının ön plana çıkmasını sağlamıştır.

1631 yılında kendini geliştirmek için Amsterdam'a giden ressam, Amsterdam'da burjuvaziler ile bağ kurmaya başlamıştır. Kurulan bağlar sanatçının "portre ressamı" olarak tanınmasını sağlamış, ressam toplumun üst sınıfından kimselerin portrelerini yaparak para kazanmış ve yaşamını sürdürmüştür. Zaman içerisinde Rubens gibi mitolojik konular ile ilgili resimler yapmak amacında olmuştur (Hasanoğlu, 1996:48). Rembrandt'ın burjuvazilerin arasında kalması zengin bir ailenin kızı olan Saskia Van Uybenburg ile desteklenmiştir. *"Saskia (Saarkje) van Uylenburg (1612-1642), zengin bir Kalvinist ailenin sekiz çocuğunun en küçüğü olarak dünyaya geldi"* (Ormiston, 2020:40). Saskia'nın zengin bir ailenin kızı olması, Rembrandt'ın sanat hayatında burjuvalar arasında sadece bir ressam olarak değil aynı zamanda iyi bir itibarının olmasını sağlamış ve Rembrandt bu sayede yapıtlarının üretimine devam edebilmiştir. Rembrandt'ın Saskia ile evliliğinin ardından sanatçı, portrelerinde eşi Saskia ve ailesine de yer vermiştir. Rembrandt ve Saskia'nın öncesinde bir erkek sonrasında ise bir kız bebekleri olmuş ancak her iki bebekte ölmüştür. Rembrandt'ın itibarı ve sanatı, ressamın çok sayıda sipariş almasına yardımcı olmuştur. Çok sayıda sipariş alan ressam, bir süre sonra antika eşya koleksiyonculuğuna başlamıştır. Sanatçının iyi giden hayatı eşinin ölümü ile sekteye uğramıştır. Rembrandt, eşinin ölümü üzerine resim yapmayı bırakmıştır. Rembrandt'ın hayatında umut ışığı olan Stoffless, ressamın hayatına girmiştir. Bir süre resim yapmayı bırakmış olan sanatçı, tekrar eser üretmeye başlamış ancak yaptığı masrafların karşılığını elde edememiştir. Maddi zorluklar yaşamış olan sanatçı, antika eşya koleksiyonunu satışa çıkarmıştır. Rembrandt, eşinin ölümünden sonra yaşadığı zorluklar neticesinde sanatına odaklanmaya çalışmış ancak eskiden olduğu gibi ilgi görememesi, sipariş alamaması sonucunda kendisini yalnızlığa mahkûm etmiştir. Ressam, yalnızlık içerisinde 4 Ekim 1669'da Amsterdam'da ölmüştür.

Rembrandt Harmenszoon van Rijn'in Yapıtları

Görsel 4. *Rembrandt, "Portrait of Herman Doomer (Herman Doomer'in Portresi)" 1640, Ahşap üzerine yağlıboya, 75x55 cm, Metropolitan Museum of Art (Met), New York City, NY, US.*

Rembrandt'ın bir "portre ressamı" olarak 1640 yılında resmettiği "Portrait of Herman Doomer (Herman Doomer'in Portresi)" adlı yapıtı, ressamın portre çalışmalarından biridir. Kırk beş derecelik bir açıyla betimlenen portrenin başı izleyiciye dönük, bedeni sağ tarafa yönelmiş haldedir. Tasvir edilen portrenin kıyafetleri, barok üslubun temel özelliklerine göre biçimlenmiştir. Figürün şapkası ve dantel yakalı kıyafeti, Barok dönemin abartılı ve bir o kadar süslemeci üslubuna atıf yapmaktadır. Kıyafeti gösterişli kılan dantel yaka, Barok dönem resimlerinin vazgeçilmez öğelerinden biri olarak değerlendirilebilir. Portrenin yüzündeki makro ve mikro ifadelerin beraberinde bakışları önem taşımaktadır. Resmedilen Herman Doomer, izleyici ile karşı karşıya ancak bakışları izleyici ile buluşmak yerine yine karşıya bakar şekilde, başka bir yöne odaklanmış biçimde tasvir edilmiştir. Durağan bir yüz ifadesine sahip olan betimlemenin arka planı detaydan uzak, yalın bir şekilde boyanmıştır. Yapıtta dinamik etkinin oluşturulması, ince işlenmiş portre ve dantel yaka ile sağlanmıştır. Portrenin canlı bir duruşa sahip olması, ışık ve gölgenin ustaca kullanımından kaynaklanmaktadır. Espas değerlerin ön plana çıktığı bu Barok dönem yapıtı, Rembrandt'ın en ünlü portrelerinden biri olmuştur.

Görsel 5. *Rembrandt, "The Night Watch (Gece Nöbeti)", 1642, tuval üzerine yağlıboya, 363x437 cm, Amsterdams Historisch Müzesi, Amsterdam, Hollanda.*

Rembrandt'ın 1642 yılında yaptığı, "The Night Watch (Gece Nöbeti)" isimli yapıtı, bir grup portresidir. Grup portrelerin amacı çok sayıda figürün yan yana veya arka arkaya betimlenmeleri olmuştur (Krausse, 2005:43). *"Gece Devriyesi ismi, resmin bir gece resmi olmamasına rağmen karanlığın kompozisyonun tümüne hakim olması nedeniyle XVIII. Yüzyılda verilmiştir"* (Öndin, 2018: 211). "Yüzbaşı Franz Banning Cocq", "Teğmen Willem van Ruytenburch'un Birliği Yürüyüşe Hazırlanıyor", "Franz Banning Cocq ve Milis Birliği" olarak da ifade edilen bu yapıtta 31 figüre yer verilmiştir. Rembrandt, 31 figürün tasvir edilmesinde klasik tarz yerine kendine özgü bir grup portre kompozisyonu yaratmıştır.

Hollanda Amsterdam'da yer alan milis gruplarından birinin betimlemesi olan eserde, bir yönetici eşliğinde hareket eden bir grup resmedilmektedir. Yönetici özelliği ile ön plana çıkan figür Dirc Jacobsz Rosecrans elinde bir değnek ile betimlenmiştir. Yüzbaşı Rosecrans bir komutan olarak, kompozisyonun merkezinde yer almış ve izleyiciye yönelik bir adım atar şekildedir. Sol eli yürüyüş yönünü takip eder biçimde, başı yan tarafında betimlenen diğer yüzbaşına dönmüş emir vermektedir. Emirleri dinleyen yüzbaşı ise başını hafif eğmiş, gözleri sabit bir noktaya bakar şekilde komutana yönelmiştir (Riegl, 2019:302). Resimde merkezden uzaklaştıkça diğer portrelerde dikkat çekmiş-

tir. Diğer portrelerde tıpkı ön planda yer alan iki portre kadar detaylı bir şekilde tasvir edilmiştir. Arka planda çok sayıda figüre yer verilmiş yapıtta, en çok dikkat çeken figür, parlak bir görünüme sahip olan küçük kız çocuğudur. Kız çocuğu güzel bir elbise içerisinde, kemerinden aşağı sarkan ölü tavuklar ile tasvir edilmiştir. Tavuk pençeleri oldukça belirgindir. *"Tavuk pençeleri arbeküz denilen uzun namlulu silahları taşıyan arbeküzcüleri temsil eder"* (Öndin, 2018:211). Resmin arka planında betimlenen figürler, durağan etkiye sahip olsa da hareketli bir görüntüyü sağlayan öğeler olmuşlardır. Resimde hem durağan hem de hareketli figürlerin kullanımı, yapıtın grup resmi olduğunu desteklemiştir.

"The Night Watch (Gece Nöbeti)" adlı yapıt biçimsel açıdan değerlendirildiğinde kompozisyonda köşegenler yer almıştır. Resmin sol tarafında silahını dolduran adam, ortada bacakları gerilmiş, ateş etmek üzere bir adam, resim sağ tarafından havlayan bir köpek, davul çalarak grubun enerjisinin yükselmesini sağlayan bir adam konumlandırılmıştır. Çok sayıda figürün yer aldığı yapıtın, Rembrandt'ın grup portreciliği adında tanımlanabilecek en iyi eserlerden biri olduğunu söylemek mümkündür.

Görsel 6. *Rembrandt, The Anatomy Lesson of Dr. Tulp (Dr. Tulp'un Anatomi Dersi)", 1632, tuval üzerine yağlıboya, 169.5x216 cm, Mauritshuis, Lahey, Hollanda.*

Rembrandt'ın, "The Anatomy Lesson of Dr. Tulp (Dr. Tulp'un Anatomi Dersi)" isimli yapıtı 1632 yılında yapılmıştır. Detaya yer verilmemiş, düz bir arka planın önünde bir grup insanın betimlendiği eserde, bir cerrah etrafında toplanan öğrenciler tasvir edilmiştir. *"Sanatçı, doktorların heyecanlı bakışlarıyla izledikleri dersi ön plana çıkartarak lonca mensuplarını "doğal" çevrelerinde bireysel olarak betimleme fırsatı bulmuştu"* (Krausse, 2005:42). Yapıtta ilk bakışta dikkat çeken şey kadavradır. Kadavranın etrafında toplanan insanlar bir inceleme yapar vaziyettedir. Yapıtın sağ tarafında elinde cerrahi bir alet tutan ve diğer figürlere bir şey gösterir biçimde resmedilen figür ön plandadır. Resimde figürün şapkasının olması hiyerarşik bir düzene işaret edildiğini düşündürebilir. Resmin sol tarafında yedi tane figür yer almıştır. Yedi figürün kıyafetlerinin aynı olması onların bir gruba dahil olduğunun göstergesidir. Sağ alt köşede ise bir kitap yer almış ve bu kitap, figürlerin bir okulda olduğunu gösteren bir ikon niteliğindedir. Bir anlatının betimlendiği yapıtta erkek figürler sıralanmış biçimdedir. Kadavranın etrafında yer alan figürlerin her biri farklı bir duygu içerisindedir. Kadavranın başının arkasında yer alan üç figür, resimde canlı bir görüntü yaratılmasını sağlamıştır. Diğer figürlerin durağan ifadelerinin aksine mimik ve jestleriyle dikkat çeken üç figür, yedi figür arasında en dikkat çeken tasvirler olmuşlardır. Diğer figürler ifade açısından daha durağandır. Dr. Tulp'un hemen sağında elinde liste tutan figür izleyiciye bakar şekilde ve sakin bir tavır içerisinde tasvir edilmiştir.

Rembrandt'ın kompozisyonunda simetrik bir görselden kaçınması, resmin hareketli bir görünüme sahip olmasını sağlamıştır. Dağınık bir kompozisyon olarak görülen bu yapıtta, odak noktası kadavranın sol kolunu inceleyen Dr. Tulp ve öğrencileri olmuştur. Öğrencilerin her birinin farklı jest ve mimikte olması eserin grup portre eserler arasına dahil olmasını sağlayan en büyük etkenlerden biri olmaktadır.

SONUÇ

Primitif dönemde ilkel insanların mağara duvarlarına çizdiği imgeler ile başlayan serüven, insanlığın gelişimine paralel olarak değişime uğramıştır. Resim sanatı toplumsal açıdan bakıldığında birçok şeye hizmet etmiş ve etmektedir. Dönemsel etkiler resim sanatını etkilemiş ve sanatçılarda sosyo-politik açıdan uyulması gereken kurallar çerçevesinde üretimlerini gerçekleştirmişlerdir. Resim sanatında dönemler, sosyal, politik ve kültürel değerler haricinde sanatçıların düşünceleri ve duyguları ile biçimlenmiştir. Düşünce ve duyguların biçimlenmesi özellikle resim sanatında farklı biçim dillerinin oluşmasını sağlamıştır. Rönesans dönemi ile sanatçıların kendilerini ifade edebildikleri bir ortamın oluşması soncunda üretilen eserler çeşitlilik kazanmıştır. Rönesans dönemi gibi resim sanatında Barok dönem de sanatçıların çarpıcı yapıtları ortaya koymalarını sağlayan bir sanatsal anlayıştır. Sanatçıların durağanlık ve sadelik karşıtı olarak eserlerinde abartıya, süslemeye ve detaya yer vermeleri Barok resim sanatının başlıca özellikleri arasında yer almaktadır. Abartı,

süsleme ve detay haricinde ışık ve gölgenin ustaca işlendiği sanatsal üretimler, resim sanatında yeni bir bakışın geliştiğini göstermektedir. Durağanlığın aksine hareketin yer verildiği resimler ile daha gerçekçi bir yaklaşım geliştirilmiştir. Barok dönem sanatçılarından Velazquez ve Rembrandt, eserlerinde başta ışık- gölgeyi başarılı bir şekilde yansıtmış olup, bulundukları dönemin ışığında hayatlarından izler taşıyan üretimleri gözler önüne sermişledir. Barok dönem özelliklerini taşıyan Velazquez ve Rembrandt yapıtlarının sanat tarihinde ünlü eserler arasına girmesi, üretimlerin sadece Barok dönem özelliklerini barındırmasından değil aynı zamanda her iki sanatçının da kendine özgü tarzlarını Barok resim sanatının biçimsel nitelikleri ile birleştirmesi sonucunda gerçekleşmiştir.

KAYNAKÇA

Barotcu, S. (2017). Diego Velazquez'in Sanatı ve Otoportreleri Üzerine Bir Değerlendirme. *Batman Üniversitesi Yaşam Bilimleri Dergisi*, Cilt 7, Sayı 2/1.

Dickerson, M. (2021). *A'dan Z'ye Sanat Tarihi.* (Çev.: Orhan Düz) İstanbul: Say Yayınları.

Gombrich, H, E. (2020). *Sanatın Öyküsü*. (Çev.: Erol Erduran ve Ömer Erduran) İstanbul: Remzi Kitabevi A.Ş.

Hasanoğlu, T, A., (1996). *Barok Çağ ve İçindeki Işık Rembrandt*. Marmara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Resim-İş Eğitimi Ana Sanat Dalı, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi.

Krausse, A, C. (2005). *Rönesanstan Günümüze Resim Sanatının Öyküsü.* (Çev.: Dilek Zaptcıoğlu) İstanbul: Literatür Yayıncılık.

Ormiston, R. (2020). *Rembrandt, 500 Görsel Eşliğinde Yaşamı ve Eserleri.* (Çev.: Mehmet Barış Albayrak) İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

Öndin, N. (2018). *Barok Resim ve Heykel Sanatı*. İstanbul: Hayalperest Yayınevi.

Riegl, A. (2019). *Hollanda Resminde Grup Portreciliği.* (Çev.: F. Tülay Kazancı) İstanbul: Hayalperest Yayınevi.

Sevil, T. (2008). *Rönesans ve Barok Resim Sanatında İnsan Anatomisinin Üsluplara Göre Yorumlanması*. Dokuz Eylül Üniversitesi, Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Güzel Sanatlar Eğitimi Ana Bilim Dalı, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi.

Sönmez, M., (2019). *Rembrandt'ın Portrelerinde Işık Gölge*. Dumlupınar Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Birleşik Sanatlar Anabilim Dalı, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi.

Tokdil, E. ve Gültekin, T. (2017). Schiller ve Guyeau'nun Estetik Görüşleri Ekseninde Nedimeler Tablosunun Değişen Görünümü ve Estetiğe Sosyolojik Yaklaşım. *Avrasya Sosyal ve Ekonomi Araştırmaları Dergisi*, 4(6), 105 – 113.

Turani, A. (1990). *Dünya Sanat Tarihi*. İstanbul: Remzi Kitabevi.

Yüzgüller, S. (2015). *Sanatın Büyük Ustaları 4- Velazquez*. İstanbul: Hayalperest Yayınevi.

GÖRSEL KAYNAKÇA

Görsel 1. https://www.wikiart.org/en/diego-velazquez/triumph-of-bacchus-1628

Görsel 2. https://www.wikiart.org/en/diego-velazquez/don-baltasar-carlos-with-a-dwarf-1632

Görsel 3. https://www.wikiart.org/en/diego-velazquez/las-meninas-detail-of-the-lower-half-depicting-the-family-of-philip-iv-of-spain-1656

Görsel 4. https://www.wikiart.org/en/rembrandt/portrait-of-herman-doomer-1640

Görsel 5. https://www.wikiart.org/en/rembrandt/the-nightwatch-1642

Görsel 6. https://www.wikiart.org/en/rembrandt/the-anatomy-lesson-of-dr-nicolaes-tulp-1632

Bölüm 2

SÜRDÜRÜLEBİLİR FOLKLOR ÜRETİMİNDE HALK OYUNLARI AYAK İZİ

Gökhan HAMZAÇEBİ[1], Mehmet ÖZMENLİ[2]

1 Öğr. Gör., Giresun Üniversitesi Eğitim Fak. Temel Bilimler Eğitimi Bölümü gokhan.hamzcebi@giresun.edu.tr
2 Prof. Dr., Kurumu: Giresun Üniversitesi Eğitim Fak. Türkçe Ve Sosyal Bilimler Eğitimi Bölümü, Mehmet.ozmenli@giresun.edu.tr

Giriş

Folklorun önemli kadrolarından olan halk oyunları, ait olduğu toplumların folklorik göstergesidir. Folklorik kültür ait olduğu toplumların yarattığı sözlü gelenek unsurlarını içermektedir. Folklorun kadrolarından olan halk oyunları da inanç ve taklit içerikleriyle birlikte bu sözlü gelenek içerisinde yer almaktadır. Halk oyunları sözlü geleneğin yaratımları içinde, halkın sosyal ve bilişsel duygularını açığa çıkaran, kültürü sanatla birleştiren, düzenli fiziksel hareketlerdir. Halk oyunlarına tarihsel bir bakış açısıyla bakıldığında, her çağda sürdürülebilirliğini görmek mümkün olacaktır.

Önceleri kişilerin gönül dünyasında oluşan bedensel ritmik hareketler, giderek sosyalleşmeyi tamamlayan topluluklar için birçok alanda anlam ve ifade biçimini oluşturmaktadır. Halk oyunlarının doğal üretim sahalarından bugüne taşınan, oyun figürleri ve ritmik hareketler, kalıcılığı sağlamak ve gelecek nesillere doğru bir biçimde aktarmak, sürdürülebilir yaklaşımla mümkündür.

Sürdürülebilir folklor açısından tümdengelim yöntemi içinde halk oyunları oyun yapılarına bakılıp, oyun adım cümlelerinin ve oyun figürlerinin oluşumlarında eğlencenin yanı sıra inançsal birikimlerin de oyun kültüründe ne derecede önem taşıdığını "ayak izi" kavramı yoluyla açıklanmaya çalışılacaktır.

Baykal gölünden, Hazar Denizi'ne ve Sibirya bozkırlarından Gobi Çölü'ne kadar uzanan geniş coğrafyalar Türklerin yaşam alanı olarak kullandıkları bölgelerdir. Türkeli diye bilinen ve birçok kaynakta da Ceyhun nehrinin ötesi anlamında kullanılan bu coğrafyaya, Türkistan adı verilmektedir. Türkistan'da yaşam oluşturan Türkler, yaşama dair her türlü sanatı, inancı öğrenmiş ve kültürel birikimler gibi birbirinden değerli birçok folklorik unsurları da geliştirmişlerdir. Kadim yıllarca Türkistan'dan Anadolu'ya uzanan Türk kültürünün sürdürülebilir olması, Türk'ün ve Türklüğün devamlılığıyla mümkündür.

Türk kültürünün sürdürülebilirliği; kültürel folklorun gelişiminin uzun yıllarca uygulanabilirliğini belirli değişimler ve etkileşimlerle azami karşılaştırma yaparak, folklorik unsurların bozulmadan geliştirilmesi, doğal ve insan üretimi mekânların korunması ve değerlerine sahip olan ev sahibi toplulukların folklorik kültür kalitesinin artırılmasıyla mümkündür. Geçmişe ait kültürel kaynaklarımızın birçoğu karanlık dönem diye tabir edilen sözlü aktarım dönemlerini ifade ettiğinden, ilk oluşum ya da üretildiği ilk sunum kaynaklarına ulaşmanın sınırlı olduğu bilinmektedir. Kültürel anlamda sürdürülebilirlik toplumun, kendi gelecek nesillerine folklorik ihtiyaçlarını giderme kabiliyetinden ödün vermeden yaşadığımız an içinde kendi folklorik gereksinimlerimizi karşılamaktır. Sürdürülebilirlik gerçek anlamından ziyade kültürel bakışla değerlendirilip araştırmalara dâhil edilmelidir. Folklorik aktarımların sonucu olan kültürel değişim ve gelişimleri, toplumun "kültür ayak izi" olarak tanımlayabiliriz. Bu bağlamda kültürel ayak izleri araştırma konularına dâhil edilmelidir. Kültür dairesi içerisinde geçmişten biriktirerek getirdiğimiz Türk folkloru içinde de birçok ayak

izi bulunmaktadır. Bu ayak izlerinden bir tanesi de halk oyunları ayak izleridir. Halk oyunları geleneksel kültürümüz içinde var olan bir miras ve folklorumuzun en önemli unsurlarından biridir. Bir topluma ait özellikleri yansıtan gelenek, görenek, halk oyunları, müzik, sanat, edebiyat, dil gibi unsurlar o toplumların geleneksel kültür kimliğini oluşturmaktadır. Kültürel kimliği oluşturan bu varlıklar ait olduğu toplumların diğer toplumlar arasındaki benzerliğini, farklılığını ve öz kimliğini belgeleyen en güzel miraslardır.

Dünya kültüründe olduğu gibi Türk kültüründe de müzik ve halk oyunlarının yeri önemli bir olgudur. Arkeolojik çalışmalarda ve kurganlarda elde edilen eserlerde, sözlü bilgiler haricinde yazılı belgelere göre şaman törenlerinde ve diğer kültürlerde çeşitli tanrılar için sunulan kült törenlerinde, çeşitli çalgıların çalındığı, şiir söylendiği ve ayrıca bu sunumlar esnasında çoğu zaman da dans edildiği bilgisine sahibiz. Halk oyunlarının temelinde, dansta olduğu gibi müzik ve vücut hareketleri bulunmaktadır. Çorum'un Sungurlu ilçesine bağlı bir bölge olan Hüseyindede Tepesi'nde bulunan kabartmalı vazolarda; oynayan veya dans eden erkek ya da kadınlarla ilgili tasvirler bulunmaktadır (Tayfun, 2001: 2). Hitit dönemini anlatan bu bulgularda, kolların yukarıya kaldırılması ve parmakların şaklatılmasıyla oluşturulan figürlerin geçmişi eskiye dayanan bir bilgi olarak günümüzde de kullanılması bu kültürel ayak izlerinin devam ettiğini göstermektedir. Bugünkü millî oyunlarımız, eski çağlarından günümüze Türk toplulukları tarafından çok çeşitli evrelerden geçerek Anadolu'ya gelmiştir. Ayrıca bu kabartmalı vazolarda görülen figürler, doğal ortamlarda sergilendiği şekliyle kalmayıp, sergilendiği anlamlar bakımından değişip gelişerek bugüne kadar gelebilmiş önemli bir halk bilimi unsurudur (Güven, 2014: 285).

Herhangi bir kültür ürününün oluştuğu andan günümüze kadar gelen değişimlerini incelemek, oluşan o kültürün ait olduğu toplum üzerinde kültür kaynaklarını kullanma, artıp azalma durumunu ve tahrip edilme miktarının ölçülmesiyle mümkündür. Bu anlamda insanlık kültürel anlamdaş muhasebe yaparak, kültür ayak iziyle toplumların geleceğe karşı oluşturduğu baskıyı ve üstünlük kurma çabasını gözler önüne sererek sürdürülebilir kalıcı bir iz oluşturmalıdır.

Kaynakların sürdürülebilirliğini sağlamak ayak izlerinin takibiyle mümkündür. Bu ayak izleri, çevresel etkimizi ölçmek ve anlamak için gereklidir. Oluşan her iz, belirli bir kaynak kullanımı alanına odaklanır. Toplulukların bütünsel çevre etkisini anlamak adına karbon ayak izi, ekolojik ayak izi, su ayak izi, orman ayak izi gibi birçok alanda farklı ayak izi kullanılmaktadır (Mızık ve Avdan, 2020:452). Sözlü dönem, folklorik kültürlerin oluşumunda ilk unsur olarak karşımıza çıkmaktadır. Yazılı dönem öncesini oluşturan sözlü dönem dediğimiz tarihlerde, folklorik uygulamaların, bugün olduğu gibi aynı derecede uygulandığını bilmekteyiz. Sözlü dönemdeki bu uygulamalara inmek, geriye dönük takiple ya da tümdengelim yöntemiyle incelemek mümkün olabilir. Bu tür folklorik çalışmalara; çevre bilimcilerin kullandığı yöntemlere

bakarak, halk oyunlarının figür yapıları, adım cümleleri ve oyun birim zamanlarının günümüzdeki icrasını kültürel ayak izi oluşturup, halk oyunları ayak izlerine ulaşabilir ve sürdürülebilirliğini sağlayabiliriz.

Günümüzden geçmişe Türk halk oyunlarının oluşumlarını tümdengelim yöntemiyle ayak izi takibini incelemek için, ekolojik tanımlara da bakılmalıdır. Çevre bilimciler tarafından kullanılan karbon ayak izi; alınan her ürün veya gerçekleştirilen her faaliyet için oluşumundan sonucuna kadar farklı süreçlerde atmosfere salınan karbon gazı toplamı olarak tanımlanmaktadır. (Argun, Ergüç, Sarı, 2019:288).

Ayak izi, birim miktarına bakarak salınan karbon gazları, insanların ya da kurum değeri taşıyan her bir yapının lojistik, elektrik tüketimi, harcanan enerji, ısınma gibi tüm çalışmalardan kaynaklanan çeşitli emisyonlarının yıllar içerisinde ürettiği miktarını incelemek olarak tanımlanmaktadır.

Ekolojik ayak izini kendi alanından bir örnekle açıklamak gerekirse; kullandığımız bir tükenmez kalemin karbon salınımının yok denecek kadar az olduğunu düşünebiliriz. Kalem mürekkebinin üretiminde harcanan enerji, kalemin plastiğini elde etmek için harcanan enerji, kalemi oluşturan materyallerin elde ediliş sürecindeki harcanan enerji ve kalem fabrikasının açığa çıkarttığı emisyonları takip ederek birim bazında karbon miktarını ve ayak izini geriye dönük olarak bulmak mümkün olmaktadır. Örnek olarak verdiğimiz kalemi, halk oyunları olarak tanımlarsak; icra edilen oyun figürünün anlatım şeklini, oyun adım cümlelerinin ritmik şeklini geriye dönük inceleyerek ayak izi buluna bilinir.

İnsanlık dünya üzerinde var olduğundan bu yana, doğanın gücünden faydalanmış ve doğayı işlemiştir. İnsanlığın doğa ile mücadelesinde kimi zaman insanlık kazansa da çoğu zaman doğa kazanacaktır. Doğayı öğrenen insan; doğayı tanıyarak ve modern gelişmelerden yararlanarak kültürünü ve folklorunu oluşturmuş, bu yönüyle de doğaya egemen olmaya çalışmıştır. Yaşanılan çevreler nesiller boyunca toplumsal ya da bireysel anlamda insanlar tarafından gelecek kaygısı duyulmadan, kültürel ve folklorik üretim devam etmiş tabiatın zengin varlığı hiç bitmeyecekmiş gibi kullanılmıştır.

Folklorun ve geleneksel kültürün değişim sorunları giderek çoğaldığı günümüzde, folklor ve kültür değerlerinin sürdürülebilirliği gibi sistemlerin korunması büyük bir önem arz etmektedir. Korunan folklor, dünya mirasını kültürel ayak izleri takip edilerek toplumsal birliktelik ve kültürel zenginliklerin devamlılığı ile sağlanmalıdır. (Çorman, İlyas, Doğubay, 2017: 188).

Sürdürülebilir Halk Kültürü

Türklerin sahip olduğu sosyal ve kültürel hareketlerden biri de göçerlik hareketliliğidir. İnsanlar tarafından geçmişten getirilen ve birçok nedenle geleceğe aktarılan bu olgular, sürdürülebilirlik kavramı ile benzerlik gösterdi-

ği gibi birlikte planlandığında da verimli sonuçlar elde edildiği görülecektir. Göçer yaşam kültürünün, Türk folklorunun ve halk kültürünün oluşmasında önemli etkileri olduğu bilinmelidir. Türklerde göçerlik dikey göçerlik olarak bilinmektedir. Bu göçerlik yaylak ve kışlak gibi geçici iskân olgusuna dayansa da Türklerin çok eski dönemlerden bu yana surlarla çevrelenmiş şehirleri ve buraları oluşturan kalıcı evleri iyi tanıdığı da bilinmektedir (Özmenli, 2017: 348). Yerleşim alanları olan doğal mekânlar ya da üretilmiş mekânlarda yaşayan insanlar var oldukça folklor ve kültür üretimi kaçınılmaz olacaktır.

Günümüz dünyasında küreselleşmenin hızlanmasıyla birlikte gelişmiş toplumlarda yaşam standartları yükselerek tüketim eğilimlerinin de artması sonucu birçok konuda olduğu gibi çevresel ve folklorik kültür bozulmalarında da artış görülmüştür. Bunun sonucunda toplumları oluşturan insanların sahip oldukları çevresel ve kültürel değerlerin, gelecekteki nesillerin ihtiyaçları doğrultusunda korunması bir zorunluluk haline gelmiştir. Bu durum 1987 yılında "ortak geleceğimiz" başlığıyla Birleşmiş Milletler Dünya Çevre ve Kalkınma Komisyonuna "sürdürülebilirlik" kavramı olarak gündeme getirilmiştir (Eser, Dalgı, Çeken, 2010: 28). Kültürel anlamda sürdürülebilirlik kavramları dar olsa da sürdürülebilirliğin ne olduğunu ve hangi konuları kapsadığını anlamak için sürdürülebilirlik kavramıyla ilgili kendi bilim çevrelerince tanımlar yapmış bilim adamlarına bakmak gerekmektedir. Bu sayede kültürel sürdürülebilirlik için yeni tanımlar ortaya koymak mümkündür.

Sürdürülebilirlik, yaşanılan çevre, insan ve günümüz kuşakların ileriki kuşaklar için her türlü tasarruf ve sorumlulukları arasındaki ilişkiyi adlandırmak için yeniden boyutlandırılmış bir anlatımdır. Kaynakların korunmasına dayanan sürdürülebilirlik; insanlığın yaşam kalitesini düşürmeden, düşünce tarzlarında değişiklik gerektiren bir kavram ortaya koymaktadır diyebiliriz. Ayrıca sürdürülebilirlik kavramı çeşitli ve çok boyutlu bir kavram olarak karşımıza çıkmakta, toplulukların, ekolojik sistemin ya da devamlılığı olan herhangi bir sistemin ana kaynakları tüketmeden bilinmeyen bir geleceğe doğru işlevini sürdürmesi olarak da tanımlanmaktadır (Özmehmet, 2008: 3). Sürdürülebilir kültürü, yazılı ve sözlü olan kültürel mirasımızın yöresel ve yerel bölge cazibelerinin korunup geliştirilerek devamlılığını sağlamak olarak ifade etmek mümkündür. Sürdürülebilir kültürü, geleneksel kültür kaynaklarının ve yönetiminin bütünleştirildiği bir folklor anlayışı olarak da ifade edile bilinir (Kuşçuoğlu, Murat, 2017: 29).

İnsan bilgisinin yapısı ve geçerliliği dikkate alındığında folklor kavramının, kültür içerisinde tarih boyunca farklı anlamlara gelecek şekilde kullanıldığı görülmelidir. Kültür, tarih içerisinde değişik birçok anlamlarda kullanılsa da günümüzde ulusal ve yerel düzeyde toplumlara ait değişken özellikleri tanımlamak için kullanılmaktadır. Toplumları oluşturan insan için yaşam alanlarının farklılaşması, sürdürülebilirlik çerçevesi içinde kültürlerinin de farklılaşmasına neden olmaktadır. Doğa ve insan arasında var olan ezeli mücadelede

öğrenilen birliktelik ve yaşamın sürdürülebilir kılınma çabası, farklı kültür oluşumlarının ortaya çıkıp gelişmesine ve değişmesine zemin hazırlamıştır (Şengel, 2020: 314).

Türklerin, folklorik kültürü ve sanatsal kültür birikimlerinin korunmasına, bu geleneksel kültürel hazinelerinin tüm dünyaya açılarak folklor açısından cazibe alanına dönüştürülmesine, sürdürülebilir folklor değerlerinin sağlanmasına yönelik çalışmalar planlanmalıdır. Gelenekselliği beraberinde taşıyan toplumlar; somut olmayan kültürel mirasın ilk örneklerini oluşturan ve günümüzden sonraki kuşaklara aktaran aracılardır. Bu aracıları; üretilmiş kültürel birikimleri, gelecek kuşaklara aktaran unsurlar olarak adlandırabiliriz. Ayrıca folkloru ve sözlü geleneği güçlü bir şekilde aktaran aracılar, sürdürülebilirlik hedeflerine zarar vermeden kültürün korunması adına ve gelecek nesillere aktarılmasında katkı yapacak olmalarına da dikkat çekilmelidir (Oğuz, 2013: 7). Sözlü geleneğin güçlü temsilcileri olan şamanlar, Türk folklorunda dans ve müzik olgusunun oluşmasında önemli rolleri olmuştur.

Türk folklorunun önemli belirtilerinden bir olan halk oyunları, insanlığın uygarlaşması sürecinde önemli bir yeri olduğu bilinmektedir. Önceleri bireysel gereksinimlerden doğmasına rağmen gündelik yaşam içinde gün geçtikçe toplumsal ve inançsal karaktere dönüşen dans, toplumun ve toplumu oluşturan kişilerin zihinsel ve fiziksel devinimine dönüşmüştür. Kültür ve inanç sistemi içinde Türk halk oyunları, Türk toplulukların kültür yapısında bulunan ve Şamanizm'den günümüze uzanan yaklaşık 24 asırlık bir gelişim çizgisine sahiptir. Kam törenlerinde dansların yapılma şekilleri ve yapılış tarzları hakkında ayrıntılı çalışmalar yapılmamakla birlikte, kam törenlerinde şamanların hangi nedenlerle dans ettikleri bilinmektedir. Ayrıca şamanlar, her Türk boylarında çeşitli gösteri özellikleriyle farklılıklar göstermektedir (Ergin, 1995: 111-112). Tarih çalışmaları ve antropolojik çalışmalara bakıldığında sözlü veriler, şamanlığın kültürden kültüre toplumdan topluma farklılık gösterdiğini, bu farklılıkların da zengin bir çeşitlilik oluşturan konumlar sergilediğini göstermektedir. Bu kültürü oluşturan topluluklar dünyanın neresinde olursa olsun, şamanların birçok ortak tinsel ve fiziksel özelliklerden yararlandıkları gerçeğine bakılmaksızın şamanlığın evrensel bir kavram olmadığı, din olmasa da genel inançsal bir olgu olduğu bilinmelidir. Nitekim her milletin doğuşu ve ilk kez yaşamaya başladığı andan itibaren mitolojisi ve dünyaya bakışı birbirine benzemediği gibi, şamanlıkları da benzersizdir (Bayat, 2018: 14). Sürdürülebilir kültür içinde şaman ve özellikle şaman dans ritüelleri değerlendirildiğinde, şamanların ayin sırasında kullandığı dans figürleri tarih boyunca farklı anlamlarda kullanıldığı, Türk halk oyunları biçimsellik ve işlevsellik yönünden izlendiğinde görülecektir.

Günümüzde Anadolu'nun her yöresinde uygulanan halk oyunlarımızın, oynayış biçimleri ve doğal mekânları bakımından yüklendiği işlevler geriye dönük incelendiğinde kökenindeki ritüel özelliklerini kaybederek ve geliştire-

rek değiştiği görülecektir. Önceleri kişinin gönül dünyasına hitap eden oyun oynama geleneği, zamanla inançsal ve törensel niteliklerini kaybederek bugünkü biçimlerini almış ve estetik bir özellik göstererek farklı işlevler yüklenmiştir (Ertural, 2012: 104).

Halk Oyunları Ayak İzi

Dünya üzerinde var olan toplumlar, kendi tarihleri boyunca folklor ve kültür oluştururlar. Sözlü kültürün temsilcilerinden olan halk oyunlarının ortaya çıkmasının Türk tarihiyle uzunca yıllar ayrılmaz bir bağı vardır. Türklerin Türkistan'dan Anadolu'ya uzanan ve günümüze kadar gelen kültürel tarih birikimi, üretim ve etkileşim yoluyla sürdürülebilir zengin bir halk kültürünü ortaya çıkarmıştır. Halkın sözlü ve geleneksel yaşam tarzıyla birlikte şekillenen bu birikim, kendi içerisinde oldukça zengin halk oyunları ayak izi oluşturmuştur. Ayrıca halk oyunları icraları, yaşanılmış olguların ürünleri olduğu için oluştuğu tarihten bu yana bağımsız ele alınamazlar. Gelenekçi yapımızla günümüzden geriye doğru oyun figürlerinin izini aramak, mevcut tarihsel süreçteki Türk kültürünün durumunu halk oyunlarının ayak iziyle birlikte aramakla mümkündür diyebiliriz.

Folklorun tanımı içerisinde yer alan ve folklorun kadrolarından olan halk oyunları, Türk kültür geleneği içinde yer alan önemli bir yere sahiptir. Bu bağlamda oyun tanımından söz etmek gerekirse; hoş vakit geçirmek, eğlenmek amacıyla ve müzik eşliğinde icra edilen hareketlerin bütünüdür diyebiliriz. Aslında Türk dili, kısa, anlaşılır kelime ve cümlelerle kurulu bir yapı özelliğine sahiptir. Her kelimenin değişik anlamları olmaktadır. Oyun kelimesi de cümleye göre hile, entrika ya da bedensel hareketler anlamını içerebilir (Genç, 2021: 236). Binlerce yıllık tarih içinden süzülerek gelen ve Türk halk kültürünün önemli örneklerinden olan halk oyunları ve bu oyunları oluşturan figürler geçmişin bir ifadesi olarak görülmelidir.

Kadim Türk kültürünün önemli özelliklerinden olan halk oyunları ait olduğu toplumun tarihini, kültürel coğrafyasını, müzik geleneğini ve ait olduğu yöre insanının yaşam tarzlarını içinde taşıyan kendine özgü biçimde hareket ve figürleriyle yansıttığı halk kültürü ürünleri olduğu bilinmektedir. (Altun, 2019: 4). Kültür ayak izlerinin takip edilmesine imkân sağlayan oyunlar, halk oyunları figürleri ve eğlenceler, sözlü kültür kimliğinin yaratılıp, yaşatıldığı ve dönüştürüldüğü ortamlardır (Gürçay, Duran, 2024: 173). Bu ortamların geriye dönük değerlerin sürdürülebilmesi için gerekli olan izleri takiple ortaya koyabiliriz. Ekosistem içinde ayak izi tanımı değerlendirildiğinde, doğal değerlerin sürdürülebilmesi için gerekli olan biyolojik üretken alan miktarını ortaya koymakla mümkündür denilmektedir (Tosunoğlu, 2014: 132). Kültürel sürdürülebilirlik, ölçülebilir olmayı sağlayan halk oyunları ayak izi kavramı olarak, sözlü doğal mekânlar, tabiat, kültür ve insan arasındaki davranış birlikteliğiyle yeni bir bakış açısıyla ele alınacaksa, oyun figürlerine bakılarak ilk oluşum

kaynakları üzerindeki yapısal niceliğini ve bugün bu figür değişimlerinin hangi etmenlerden kaynaklandığını ortaya koymakla ifade edebiliriz.

Ayak izinde ana özellik sürdürülebilirlik kavramıdır. Aslında ayak izi; geleceğimize korunmuş, folklorik ürünler bırakma düşüncesini içinde barındıran bir tümdengelim yaklaşımıdır. Türklerin halk oyunları kültür ayak izlerini, Anadolu'ya geliş süreçleri takip edilerek incelene bilinir. Anadolu'ya göçerler yoluyla gelen Türkmen unsurlar, bölgede karşılaştıkları kültürlerle etkileşimde bulundukları gibi yanlarında birbirinden değerli kültür unsurlarını da getirmişlerdir. Türk toplulukları tarafından bölgeye taşınan kültür unsurlarının zaman içinde Anadolu'nun hemen her yerinde kökleşmeye başladığını ve hâkimiyet kurduğunu görmekteyiz (Kuruca-Ak: 2019: 779). Anadolu'ya Hazar'ın iki yönünden gelen Türkmenler, yerleştikleri mekânlara geçmişten getirdikleri kendi folklorik unsurlarını bırakmışlardır.

Giresun yöresinde oynanan halk oyunları türlerinden biri olan karşılama oyunu, Türkiye'nin birçok bölgesinde aynı isimde ya da farklı isimlerle bulunsa da, ritmik, melodik ve figüratif yapılarıyla yörenin önemli danslarından biridir.

Karşılama oyunu, oynayış özellikleri bakımından Giresun'un doğu ilçeleri ve Giresun'un batısında bulunan ilçelerde aynı ritmik yapıda oynansa da, biçimsel olarak farklılıklar göstermektedir. Bu özellik folklorun kadrolarından olan yemek kültüründe de görülmektedir. Giresun'un batı ilçelerinde görülen Selçuklu döneminde ve Selçuklu öncesi Türk topluluklarının vazgeçilmez yemeği olan keşkek, Hazar'ın güneyinden gelen Türk unsurlarınca getirildiği düşünülmektedir (Çelik, Kaya, 2021: 260).

Karşılama oyununun 2+2+2+3=9 ritmik usulü, Anadolu'ya Hazar'ın güneyinden gelen Türk unsurlarınca getirildiği düşünülmektedir. Karadeniz'e Kuzey'den ve Güney'den gelen ve bu bölgelerde yurt kuran Türk unsurlarının olduğu bilinmektedir. Giresun'da oynanan karşılama oyunu 2+3+2+2=9 ve 2+3+2+2=9 ritmik usullerde üretilen müziklerle oynamaktadır. İki koldan gelen Türk unsurları bu iki çeşit ritmik usul kalıplarını Giresun'a taşımışlardır. Giresun'un doğusunda bulunan Keşap bölgesinde karşılama oyunu oynanırken ayak adım şekilleri yere yakın basılarak ve kollar da figürlere göre iki yana yukarı kaldırılarak 2+3+2+2=9 ritmik usullerde oynanmaktadır. Bu durum Kuzey bölgelerini takip ederek Giresun'a gelen Türk unsurlarının kültürel özelliklerini bize göstermektedir. Giresun'un batısında bulunan Bulancak bölgesinde ise 2+3+2+2=9 karşılama oyunu oynanırken ayak adım şekilleri yukarı kaldırılarak yere sert basılır ve kollar da figürlere göre avuç içleri vücuda dönük olarak yarım dairede iki kolda 2+3+2+2=9 ritmik usullerde yapılarak oynanmaktadır.

Giresun il sınırları içinde bulunan Karagöl Dağı; Sivas'ın Koyulhisar, Tokat'ın Erbaa, Samsun'un Çarşamba, Ordu'nun Perşembe ve Giresun'un Bulan-

cak ilçelerinde hayvancılık yapan birçok aileye hizmet etmektedir. Göçerlik yapan bu yaylacılar yüzyıllarca Karagöl civarını ortak olarak kullanmaktadırlar. Bu nedenle Karagöl civarında ortak bir halk kültürü oluşmaktadır. Bu bağlamda tümdengelim yaklaşımıyla bakıldığında Bulancak'ta görülen karşılama oyunu oynanış biçimi ve ritmik yapısı olan 2+2+2+3=9 usul kalıbı, Tokat, Sivas ve Samsun kültürünün müzikal ve oyun yapılarında kullanılan 9 zamanlı birleşik usul kalp özelliklerinde yer aldığını, buralara da Hazar'ın güneyinden Türk unsurlarınca getirildiğini görmektedir. Bu kültürel birliktelik bize, halkın buluştuğu doğal mekânların kültürel etkileşim yerleri olduğunu göstermektedir. Sürdürülebilirlik ve ayak izi bize bir kültürün geriye doğru bakarak takip edilebilirliğini bu örnekle gösterdiği gibi, geleceğimize korunmuş bir kültür bırakmanın da yolunu bize bildirmektedir.

Türk kültürünün önemli ritmik unsurlardan biri de 9 zamanlı ritmik bileşik usullerdir. Folklorun en önemli unsuru olan halk oyunları ve halk oyunlarının türü olan karşılama oyunları 9 zamanlı ritmik usullerdendir. Bu tür oyunlar Trakya'nın tüm bölgelerinde olmakla birlikte Karadeniz'de Giresun ve Ordu illerinde görülmektedir. Ayrıca Trabzon ili Sürmene ilçesinde "Sürmene sallaması" adıyla geçen ve ritmik açıdan 9 zamanlı olan oyun, aynı özellikleri göstermektedir. İsmi "Karşılama" olmasa da ritmik yapıları gereği 9 zamanlı olan bu usuller, "Teke Yöreleri" diye bildiğimiz, Burdur ve Isparta gibi yörelerde de görülmektedir. Bu oyunlar ritmik zaman bakımından birbirlerine benzese de figüratif ve melodik bakımdan farklılıklar göstermektedir. Öte yandan adım cümleleri farklılık gösterse de adımlamalardaki hareketlerde birliktelik görülecektir. İster Karadeniz isterse Trakya ya da Teke yöreleri, hangi bölgelerde bu oyunlar oynanırsa oynansın, oyunların adım cümleleri birçok kültürel birlikteliği göstermektedir.

Oluşan ilkel kültüre ulaşmak mümkün olmamakla birlikte ne kadar geçmişe gidersek geleceğe bilgileri o denli bozulmadan göndermek mümkündür. Her oyunun ayak izini sürdüğümüzde sürdürülebilirliğini takip edebiliriz.

Sonuç

Anadolu coğrafyasının sahip olduğu tarihi ve kültürel sürdürülebilirlik, kültür ayak izi için büyük bir değer oluşturmaktadır. Tarih sahnesinde görülmeye başlandığı ilk dönemlerden beri devlet kurmayı başarmış ve bu özelliğinin yanı sıra kalıcı kültür oluşturmuş Türk unsurları, Türk folklorik kültürünün sürdürülebilir olmasının, Türk'ün ve Türklüğün devamlılığıyla mümkün olduğunu günümüzdeki uygulamalarla da göstermiştir. Sürdürülebilir kültürel ayak izi yönetimi, halk oyunu ayak izi bakımından anlatım değerlerinin tespit edilmesi, korunması ve yaşatılmasını da içine alan bir süreçtir. Çeşitli etkileşimlerle oluşturulan halk oyunları ve ritmik oluşumlar mevcut ayak izleri takip edilerek halk oyunlarımızın yaşatılma sürecinde etkili olmaktadır. Söz konusu folklorik sürdürülebilirlik, gelecek kuşaklara aktarılmasında özellikle

halk oyunları ayak izini takiben, geliştirilmesi ve doğal mekânlar içinde yer alan değerlerin aktarılması konusunda dikkat edilmesi gereken bir olgudur. Halk oyunlarının fizyolojik hareketlerinin ilham kaynağı olan ve şamanlar tarafından doğayı taklit ederek kullanılan figürler, halk oyunları ayak izlerini takip ederek günümüzde icra edilen halk oyunlarının icra ediliş formlarındaki uygulamalarını gelecek kuşaklara aktarmaktır.

Halk kültürümüzün en önemli temsilcilerinden ve folklorun bir kadrosu olan halk oyunlarının yaşatılması ve incelenmesi, alan uzmanları tarafından yapılmalı, tarihsel süreç içerisinde halk oyunlarındaki değişimler ya da unutulmuş veya günümüzde baskı altına alınmış olan figürler, sürdürülebilirlik kavram içinde halk oyunları ayak izini takip ederek belirlenmeli ve gelecek nesillere aktarılmalıdır.

Kaynakça

Altun, R. Ö. (2019). Türk Halk Oyunlarında Doğaçlama ve Kurgu İkilemi. *Ahenk Müzikoloji Dergisi*, (5), 1-14.

Bayat, F., (2018). Türk Kültüründe Kadın Şaman, Ötüken Yay. İstanbul.

Çelik, S. Kaya, T. Sandıkçı, M. (2021). Somut Olmayan Kültürel Miras Ürünü Olarak Tören Keşkeği Geleneğinin Yöresel Sunum Farklılıkları. *Uluslararası Türk Dünyası Turizm Araştırmaları Dergisi*, *6*(2), 258-274.

Ergin, E. (1995). Türklerde dini danslar. *Tiyatro Araştırmaları Dergisi*, *12*(12), 111-121.

Ertural, N. (2012). Şamandan Oyuncuya Giden Yolda Türk Halk Oyunlarının Yapısı ve İşlevleri. *Gazi Türkiyat*, *1*(11), 101-111.

Eser, S., Dalgin, T. Çeken, H. (2010). Sürdürülebilir kültür turizmi: Efes örneği. *Ege Coğrafya Dergisi*, *19*(2), 27-34.

Genç, E. (2021). Barak Türkmenlerinde Halk Oyunları. *Korkut Ata Türkiyat Araştırmaları Dergisi*, (5), 235-259.

Gizem Ç.-Selin İ.- Murat D. (2017). Ekolojik Ayak İzinin Kültürel Mirasa Etkisi, Avrasya Bilimler Akademisi Sosyal Bilimler Dergisi, Özel Sayı Aralık 2017.

Gürçay, S. Duran, A. (2024). İstanbul'un Çatalca İlçesi Özelinde Balkan Kültürünün İzleri. *Turkish Studies*, *19*, 1.

Güven, M. (2014). Türk Halk Oyunlarında Kartal Figürü. *Atatürk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi*, (51), 285-302.

Kuruca, N. Ak, M. (2019). Doğu Karadeniz Bölgesinde Konargöçer Hayata Dair Uygulamalar: Giresun Örneği. *UKDA (A. Haluk Dursun Anısına Uluslararası Türk Kültürü Sempozyumu Dil-Tarih-Coğrafya*, 6-8.

Kuşçuoğlu, G. Ö. Murat, T. (2017). Sürdürülebilir kültürel miras yönetimi. *Yalvaç Akademi Dergisi*, *2*(1), 58-67.

Argun, M. E, Ergüç, R. Sarı, Y. (2019). Konya/Selçuklu İlçesi Karbon Ayak İzinin Belirlenmesi. S.Ü. Müh. Bilim ve Tekn. Derg., c.7, s.2, ss. 287-297.

Mızık, E. T. - Yiğit A. Z. (2020). Sürdürülebilirliğin temel taşı: ekolojik ayak izi.

Oğuz, M. Ö. (2013). Terim olarak somut olmayan kültürel miras. *Milli Folklor*, *25*(100), 5-13.

Özmehmet, E. (2008). Dünyada ve Türkiye Sürdürülebilir Kalkınma Yaklaşımları. *Yaşar Üniversitesi E-Dergisi*, *3*(12), 1853-1876.

Özmenli, M. (2017). Ortaçağ Türk Dünyasında Halı-Carpet In The Medıeval Turkısh World. *Mehmet Akif Ersoy Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, *9* (20), 338-351.

Şengel, Ü. (2020). Kültür ve etkinlik turizmi bağlamında şaman ritüelleri. *Uluslararası Türk Dünyası Turizm Araştırmaları Dergisi*, *5*(2), 314-324.

Tosunoğlu, B. (2014). Sürdürülebilir küresel refah göstergesi olarak ekolojik ayak izi. *Hak İş Uluslararası Emek ve Toplum Dergisi*, *3*(5), 132-149.

Yıldırım, T. (2001). Hüseyindede kabartmalı vazosunda betimlenen dans eden bir Hititli. *Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Dergisi*, *41*(1-2), 1-7.

Bölüm 3

GÖRSEL İLETİŞİM VE PROPOGANDA: SANAT VE ESTETİZE EDİLMİŞ POLİTİKA ÜZERİNE

İnci Selin GÜMÜŞ[1]

1 Dr. Öğretim Üyesi, Doğuş Üniversitesi Sanat ve Tasarım Fakültesi
ORCID ID. 0000-0002-4559-7133

1. Giriş

Propaganda bir inancı, bir fikri ya da ideolojiyi belli simgeler, semboller ile belli araçları kullanarak yaymayı amaçlar. Özellikle görüntü üzerinden biçimlenen simge ve semboller gerçekliği pekiştirmesi ve inandırıcılığı arttırması nedeniyle propaganda tarihinde oldukça sık kullanılmıştır. Simgelerle yaratılan görsel kültür gerek politik gerek sosyolojik ortamlarda, fotoğraf, sinema ve sanat eserleri aracılığıyla hem toplumun devamını sağlarken hem de toplum eleştiri ve direnişinin göstergelerini oluşturur. Böylelikle bu araçlar hem tarihi bir belge hem de sistemli bir propaganda aracı olabilirler. Propagandada kullanılan modern tasarımların kışkırttığı tartışmaların ötesinde, sanatın politika için kullanılmasının uzun ve köklü bir geçmişi vardır. Tarihte şehir devletleri, krallıklar ve imparatorlukların hükümdarları sanatı anıtsal olarak iktidarlarının altını çizmek, zaferlerini yüceltmek ya da düşmanlarına gözdağı vermek amacıyla kullanılmıştır.

Sanatta propaganda, Soyut Dışavurumculuk örneğinde olduğu gibi her zaman imgenin doğasından veya sanatçının amaçlarından kaynaklanmaz. Sanat daha çok işlevi, yeri, kamusal veya özel alanda biçimlendirilmesi, başka tür nesne ve faaliyetlerden oluşan ağla bağlantısı sonucu propagandaya dönüşür. İdeolojik bir ifade yaratmanın sayısız yolu vardır: Mimarlık, tiyatro, müzik, spor, kıyafet ve saç kesimi kadar cinayet, intihar ve terörizm gibi şiddet gösterileri de politik bir düşünce iletebilir. Modern savaşların sıradan bir unsuru haline gelen sivillere yönelik hava bombardımanı genellikle askeri bir harekattan çok iletişimsel bir eylem olarak görülmektedir. İletişimin bir hükümet veya politik bir hareket tarafından kullanılan türlü biçimleri genellikle sistemli bir programa göre oluşturulmaktadır. Sanat da sıklıkla filmler, dergiler, reklamlar, popüler müzik ve yakın zamanda (ayrıca en güçlü şekilde) televizyon ve bilgisayar ortamında yer alan imgelerle yakın ilişki içerisinde bu sistemde yerini almaktadır.

Bu sebeple modern propagandanın tarihi, kitle kültürünün gelişmesiyle yakından bağlantılıdır. "Kitle kültürü" propaganda gibi tanımlanması zor bir terimdir. Bir taraftan modası geçmiş ve baskıcı, "kitleler" fikrini çağrıştırırken, bir taraftan da imge ve mesajların endüstriyel yöntemlerle kitlesel üretimini ifade etmektedir. Hem Rusya'da Lenin hem de Nazi Almanya'sında Hitler, sinemanın resimden çok daha güçlü bir etkileme aracı olduğunun farkına varmıştır. Aynı zamanda sanata da büyük önem atfetmişlerdir. Sovyet Komünizmi ve Alman Nazizm'i, farklı şekillerde liderleri tarafından sadece politik bir misyon değil, aynı zamanda kültürel bir hareket olarak görülmüştür. Sadece geleneksel resim ve heykel sanatında üretilen el yapımı eserlerin yüksek kültürün saygınlığını tam anlamıyla taşıyabileceğini savunmuşlardır. Bununla birlikte, bu yönetimlerin güdümündeki propaganda sanatı o kadar çok sayıda ve o kadar belirlenmiş özelliklerle üretilmiştir ki, ortaya çıkan ürünler elle yapılmış olsa bile seri üretim sanat ürünleri olarak tanımlanmıştır.

2. Sanat, Propaganda ve Faşizm

Bütün devlet politikalarında olduğu gibi faşizm de dinleyici kitlesine tek bir mesaj yöneltmemiştir. Propagandanın yöntemi ve içeriği değişik toplumsal grupların çıkarlarına hitap edecek şekilde farklılaşmıştır. Böylece, orta sınıfa Bolşevizm'i yok etme sözü verirken, işçi sınıfına seslenirken el emeğini yücelterek iş vaadinde bulunmuştur. Kadınların toplum içindeki rolüne -evlilik ve annelik alanlarıyla sınırlandırılmasına rağmen- mistik bir saygınlık yüklemiştir. Okul çağındaki çocuklara sınıflarda ideoloji aşılanmış ve çocuklar boş zamanlarında etkinliklere yöneltilmiştir. Faşist propagandanın amacı hem ideolojik tutarlılığı hem de milli birliği sağlamak, aynı zamanda farklı seçmen topluluklarının değerlerini de barındırmaktadır. Nazi ya da Nasyonal Sosyalist Alman İşçi Partisi (NSDAP) yüksek düzeyde iş birliği ve karmaşık bürokratik yapılarıyla oluşturulan propaganda örtüsü yoluyla amacına ulaşmada diğer faşist rejimleri geride bırakmıştır. Bu programın sadece bir parçası olan sanat, yüksek sınıfın konumunu meşrulaştırmış ve Nazilerin kültürel misyonuna çok sayıda sembol ve imge sağlamıştır.

Faşizm ilerleme fikrini reddetmiştir. Kökeni XVIII. yüzyıl Aydınlanma geleneğine dayanan ilerleme anlayışı, tarihin insan aklının kendini geliştirmesiyle doğrusal bir çizgide geliştiği iddiasını içerir. Faşizm, bu geleneği (Avrupa kolonyalizminin geri kalmış ülkelere batı medeniyetini dayatma hakkına sahip olduğu görüşüne dayanarak) liberalizm ve Marksizm ile birleştirmiştir. Doğrusal tarih anlayışının yerine döngüsel bir yeniden doğuş veya canlanma tezini savunmuş ve kayıp bir altın çağa dönüş hayali yaratmıştır (Clark T., s.70, 1997).

Kayıp altın çağa dönüş hayali faşist sanat ve mimaride yaygın olarak kullanılan arkaik imge ve biçimlerin temelidir. Faşizm yeni bir sanat üslubu yaratmamıştır. Aslında hiçbir rejim tek bir sanatsal üslup kullanmamıştır. Faşizm var olan sanat biçimlerini yeni konulara uyarlamış veya politik görünmelerini sağlayacak bağlamlara yerleştirmiştir. Tasfiye ve denetimlerle gerçekleşen devlet destekli sergilerde, halk kurullarında ve hükümetin yayınladığı sanat dergilerinde desteklenen resmi sanat kriterleri farklılık göstermiştir. Ancak, geçmişi kullanarak sürekliliğin var olduğunu hissettirmek, faşist sanatta üretilen çoğu eserde görülen ortak noktadır. Kimi faşizan eserler gerçekçi görünseler de faşist sanatın resmi estetik anlayışı yalnızca şimdiyi yansıtan bir gerçekçilik anlayışını reddetmiştir. Bunun yerine sanatın "edebi değerleri" canlandırması gerektiği savunulmuştur.

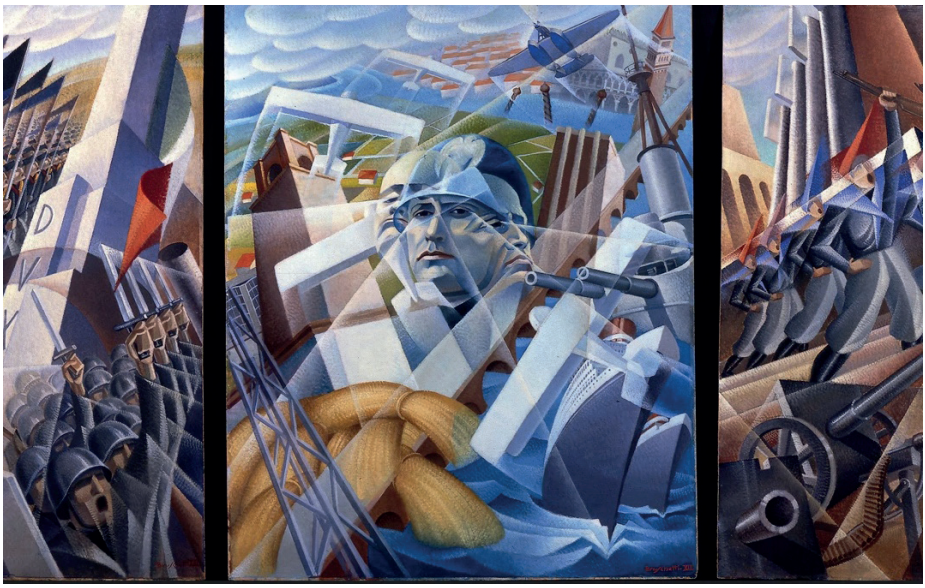
III. Reich dönemi (1933-1945) sanatın temel türü olan manzara resminde sanatsal, etik ve toplumsal değerleri birleştiren ebedi değerler düşüncesi kırsal yaşamın pastoral imgeleriyle ifade edilmiştir.

Görsel 1. Gisbert Palmié, Çalışmanın Ödülleri, 1939. Tual üzerine yağlıboya 1.45x2.85 m.

Örneğin, *Çalışmanın Ödülleri* (1939) doğayla uyumlu yaşayan ve çalışan köylü topluluğunu resmeder. Tarımsal işgücü Sovyet sanatında da sık işlenen bir konu olmasına rağmen konunun faşizan örneklerinde Sovyet komünistlerinin düşkün olduğu modern traktörler nadiren görülür. Kırsal bir cennette yaşayan köylüler eski moda teknoloji kullanmakta ve belirsiz bir dönemin kıyafetlerini giymektedirler. Ünlü bir Nazi sloganı olarak bilinen ve anavatanlarına kök salıp genetik olarak saf ırklarının üremesini sağlayan halkı -genellikle tohum ekme ve ekin kaldırma tasvirleriyle- betimleyen bu tarz resimlere "Kan ve Toprak" gibi milliyetçi bir altyazının yerleştirilmesi bu resimlere politik bir anlam kazandırmıştır. Resimde bu düşünce kullanılan sarı kumaş parçası ile resimdeki temel figürlerin saç renklerinin uyumu gibi basit renk sembolleriyle aktarılmıştır: Altın çağın en saf mirasçıları sarışın olacaktır. Bu imge hem kayıp geçmişse duyulan özlemin simgesel bir anlatımı hem de yeni Reich'ın gelecekte yaratacağı kusursuz toplumun bir metaforu olarak yorumlanabilir. Resimde dolaylı yoldan anlatılan politik düşünceler doğallaştırılmış ya da doğa düzeniyle bütünleştirilerek normal ve ebedi görünmeleri sağlanmıştır.

Faşizan resimlerde orta çağ genellikle yurttaşlık veya savaşçılık ile ilgili konular üzerinden işlenmiştir. Bu konuların kullanımı, feodal çağın keskin toplumsal hiyerarşisi içerisinde var olduğu hayal edilen birliği övme amaçlıdır. Tıpkı Hitler'in zaman zaman bir Germen şövalyesi olarak betimlenmesi gibi İtalyan faşizminde de Mussolini bir orta çağ liderlik ikonu olarak şehir-devlet prensi gibi resmedilmiştir. III. Reich döneminde mimaride orta çağa dönüş neoklasik binalardan daha *völkish* olduğu varsayılan yarı ahşap binaların yeniden ortaya çıkışında görülmüştür. *Völkish* "halka özgü" anlamına gelmekte, ancak aynı zamanda arkaik ve ırkçı anlamlar da taşımaktadır. Nazizm'in orta çağ eğilimi, Katolik Kilisesi yönetimine karşı çıkanlarca tepkiyle karşılanınca Hitler bu kez Gotik biçimi "fazla Hıristiyan bir üslup" olarak tanımlamıştır. Bununla birlikte *völkish* imgelem Hıristiyan gelenekleri ile paganizmi kaynaştırmıştır. Bu durum Hitler gençlik gruplarının kamp ateşi ve meşale yakma

ritüelleri ve yamalı haça yüklenen gizli anlamlarda görülmüştür (Adam P., s. 87, 1992).



Görsel 2. Alessandro Bruschetti, Faşist Sentez, 1935. Kontrplak üzerine yağlıboya 1.55x2.82 cm

İtalya'da Mussolini döneminde propaganda ve sansür yaygın olarak kullanılmış ve İtalyan faşistler, hareketlerini sanatsal rönesansın öncüsü olarak görmüştür. Bununla birlikte, Almanya ile karşılaştırıldığında İtalyan hükümeti kültür politikasında tekdüzeliği daha az dayatmıştır. Faşist sanat, Alessandro Bruschetti'nin (1910-1981) *Faşist Sentez* (1935) adlı fütürist resmindeki gibi açık bir modernist tavır sergilemiştir. Resim, adından da anlaşılabileceği gibi eski ve yeninin dinamik şekilde birleştirildiği faşist bir evreni göstermektedir. Eski yapılar ve modern elektrik direkleri, kılıçlar ve tüfekler bir arada, Mussolini'nin resmin merkezinde yer alan portresi sinemadaki montaj etkisini sağlayacak şekilde tekrar edilmiştir. Benzer bir etki, Renato Bertelli'nin (1900-1974) *Mussolini'nin Kesintisiz Profili* (1933) adlı çalışmasında da kullanılmıştır. Büstte Mussolini'nin yüzü, bir logo gibi 360 derece tekrar edilmiştir. Bu heykel, liderin görüşlerinin ve hükümetinin gücünün sabit bir merkezden her yöne dağılışını ifade etmektedir.

Görsel 3. Renato Bertelli, Mussolini'nin Kesintisiz Profili, 1933. Seramik 29.8x22.8 cm

3. Ari Estetik Anlayışı ve Faşizm

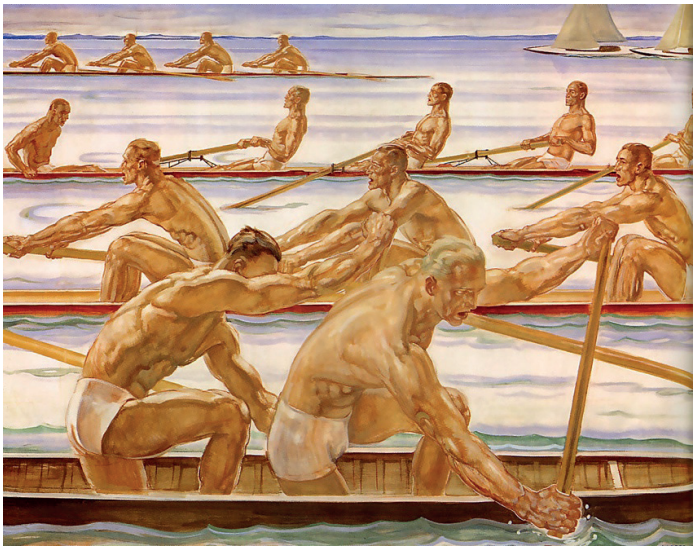
Nazizm'in sanat ve gerçek yaşamda bedeni ele alış biçimi ırkçı teoriler, kadın ve erkeğe ayrı ayrı biçilen roller ve ulus-devletin organik bütünlüğü kavramlarının birleştirilmesiyle oluşturulmuştur. Faşizmin ideal bedensel anlayışı Ivo Saliger'in Batı sanatında yüzyıllar boyunca tekrar edilen bir konuyu yorumladığı *Paris'in Seçimi* (1939) resminin dayanak noktasıdır. Ölümlü Paris, üç Tanrıçanın çıplak bedenlerinden en güzel olanını altın elma ile ödüllendirmek üzere bir değerlendirme yapmak için çağırılmıştır. Tarih boyunca bu tema ressamların ideal kadın formunu ele alırken yeteneklerini sergilemelerine, sanatsal güzellik ve ustalıkla betimlenen bedenlerin fiziksel güzelliğini mükemmelleştirmelerine olanak sağlamıştır. Saliger'in resminde neo-klasik veya Helenistik biçimde betimlenen klasik oranlı, soluk tenli bedenler "Ari" estetik anlayışı olarak addedilmiş ve bu yüzden Ari ırkın üstün özelliklerini en bilinçli, en kutsal en yaratıcı olarak tanımlayan Nazi kuramlarıyla resim arasında bağlantı kurulmuştur.

Arilerin üstün farz edilen fiziksel güzelliği doğal yüceliklerinin en önemli kanıtı olarak ileri sürülmüştür. Bu düşünce, milyonlarca insanın sıkı bir denetimden geçirilmesine yol açmıştır. Ailelerin geçmişinde Yahudi nesliyle bağlantı, fiziksel bir engel veya zihinsel bir rahatsızlık tanısına dair bir polis kay-

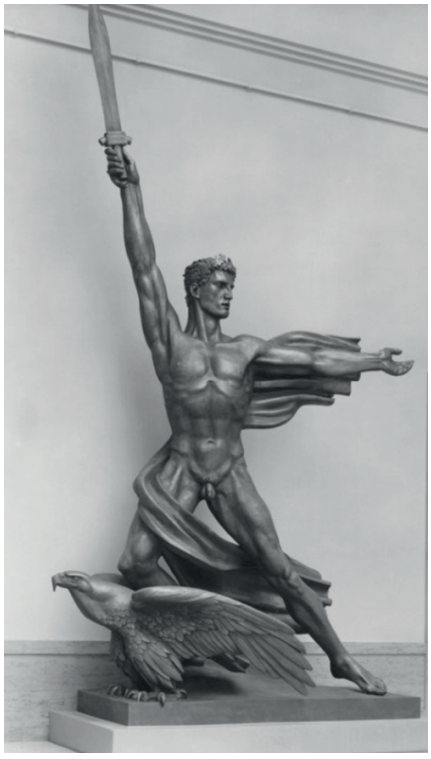
nın olup olmadığının araştırıldığı bürokratik incelemeler, birçok kişiye üstün ırkın düşmanı damgası vurmak için kullanılmıştır. Nazilerin soy geliştirme programları belirlenen kişilerin sistematik bir şekilde öldürülmesinin yanı sıra gelecek neslin genetik yapısını saflaştırmak için seçici üreme ve kısırlaştırma uygulaması yapılmıştır (Taylor B., s.67-69, 1990).

Bu koşullar altında ve Nazi ideoloji çerçevesinde bilinçli olarak Ari güzellik kavramını yücelten, "çirkinliği ve saf olmayanı" dışlayan sanat ürünleri, özellikle Yahudilerin ve Doğu Avrupa ile Sovyetler Birliği'ndeki Slav ırklarının, diğer bir deyişle Ari ırktan olmayanların dışlanması ve sonunda imha edilmesinin etkin suç ortakları olmuştur. II. Dünya Savaşı sırasında Yahudilerin ve yirmi milyon Sovyet vatandaşının öldürülmesi bu kötü ve tuhaf estetik bakış açısı tarafından "kültürel bir başarı" olarak algılanmıştır.

Faşizmde bedenin yorumlanışı, en üst aşamada bedenin devlet için bir model olduğu metaforuyla desteklenmiştir. Bedenin organları gibi devletin bölümleri de uyum içinde fakat eşit olmayan bir şekilde çalışmalıdır: Başın kol ve bacaklar üzerinde egemen olması gibi hükümet de insanlar üzerinde egemendir. Yine de hükümet ile halk birbirine organik olarak bağlıdır ve devlet ulusla böyle kaynaşmaktadır. Devletin varlığı iç hastalıklardan temizlenmiş ve bulaşıcı hastalıklara karşı bağışıklık kazanmış olduğundan saftır. Organik bütünlük kavramı, Batı siyasi düşüncesinde yüzyıllardır yer almasına rağmen faşizm için özel bir önem taşımıştır (Griffin, R., s.128, 1991). Faşist sanatta insan bedeninin her temsilinde amaç bu metaforun önemini vurgulamak olmuştur. Beden gücü, dinçliği, saldırganlığı ve çevikliği Albert Janesch'in *Su Sporları* (1936) ve Adolf Wamper'in *Zaferin Dehası* (1940) adlı resimlerinde faşist devletin tasarlanmış özelliklerini yansıtacak şekilde kullanılmıştır.



Görsel 4. Albert Janesch, Su Sporları, 1936. Tual üzerine yağlıboya, 1.53x2.08m



Görsel 5. Adolf Wamper, Zaferin Dehası, 1940. Tunç, 2.00m

4. Komünist Devletlerde Sanat ve Propaganda

Komünizm, teknik olarak devrimi toplumsal gerçekliğin dönüşmesiyle bilincin de dönüştüğü sürekli bir oluşum olarak tanımlanmıştır. Devlet komünizminin endüstrileşme ve tarımın kamusallaşması gibi milli yeniden yapılanma programları, halkın düşünce ve davranış gelenekleri üzerinde sadece propaganda amacı taşıyan sözcük ve imgelerin kullanımından daha derin bir etki yaratma amacıyla tasarlanmıştır. Gerçekte, komünist yönetimler toplumsal değişimi bir sansür ve yanılsama perdesinin arkasından sunmuş ve günlük yaşam ile gerçekliğin resmi sunumu bazılarının hayali olarak tanımladığı bir durum yaratmışlardır. Sovyetler Birliği'ndeki gibi uzun süreli yönetimlerde propaganda terimi olumsuz bir anlam taşımamış ve komünizmin nesnel ve bilimsel dünya görüşü olarak tanımlandığından propaganda ile eğitim arasında çok az bir ayrım yapılmıştır.

Devlet komünizminin sanattaki temel ifade biçimi, 1934 yılında Joseph Stalin tarafından dünyanın her tarafına yayılan *Toplumcu Gerçekçilik* olmuştur. *Toplumcu Gerçekçilik*, XX. yüzyılın en yaygın ve uzun süreli sanatsal yaklaşımlarından biridir. Toplumcu Gerçekçiliğin (İng. Social Realism) esasen Nazi Almanya'sının kurumsal sanatına benzediği sıklıkla ifade edilmiştir. İkisi

arasında çeşitli benzer ve farklı noktalar bulunmaktadır. İki ifade biçimi de 1930'larda ortaya çıkmış, işçilerle köylüleri idealize eden ve liderlerini kült kişilikler olarak yücelten imgeler üretmişlerdir. İkisi de kolaylıkla anlaşılabilen popülist biçimler kullanmıştır. Sovyet ve Nazi yönetimlerinin her ikisi de ikna amaçlı propagandalarını keyfi tutuklamalar ve kitlesel cinayetler gibi acımasız baskı yöntemleriyle birlikte uygulamıştır (Golomstock, I., s. 45-47, 1990).

Ancak, iki sistemin ikonografilerine daha dikkatli şekilde bakıldığında önemli farklılıklarda görülecektir. Komünizm ve faşizm doğa, teknoloji, iş, savaş, tarih ve insanın amacı gibi temellere ideolojileri gereği farklı yaklaşmıştır. Bu ideolojik farklar her bir ulusa özgü derinlere kök salmış kültürel ve toplumsal gelenekler tarafından şekillendirilmiştir. Dikkat çekici zıtlıklarda biri de önceden belirtildiği gibi, Nazizm'in geçmişi mitsel bir şekilde yüceltişi ile Sovyet Komünizm 'inin ilerlemeye yönelik tutkusu arasındadır. Nazizm bir anlamda Almanya'da hızlı modernleşmeyle ortaya çıkan dengesizliğe bir tepki olarak gelişmiştir.

5. Toplumcu Gerçekçilik Kuramı ve Uygulamaları

1934 yılında ilk defa gerçekleştirilen Sovyetler Birliği Yazarlar Sendikaları Kongresi'nde Toplumcu Gerçekçiliğin resmi olarak onaylanan tek sanat anlayışı olarak tanımlanmasının öncesinde 1932 yılında bağımsız sanat toplulukları ortadan kaldırılmaya başlanmıştır. Bu girişim bilim, tıp ve eğitim gibi alanlarda komünist dogmaların empoze edilmesiyle bir arada yürütülmüştür. Bu öğretiler Marksist teori ve Rus kültür tarihinin pek dürüst olmayan yorumlarıyla kuramsal olarak meşrulaştırılmıştır. Böylece, Toplumcu Gerçekçiliğin Rusya'nın radikal mirasının devamı olduğu iddia edilmiştir. *Sanat ve Gerçekçiliğin Estetik İlişkisi* (1853) ve Lenin'in favori romanı *Shto Delat*? (1863), (Tr. *Nasıl Yapmalı?,* 1972) kitaplaarının yazarı Nikolay Çernişevski (1882-1889) gibi XIX. yüzyıl devrimcileri sanatta gerçekçiliği etik bir prensip olarak desteklemiştir: Sanatçının görevi gerçeği yorumlamak, yansıtmak ve değiştirmektir (James, C.V., s. 90-91, 1973).

Ilya Repin'in (1844-1930) *Volga Üzerinde Mavna Çekicileri* (1870-73) eseri bu bakış açısının tipik bir örneğidir. 1860'ların ortasında itibaren eserlerini gezici sergilerle taşraya götürdükleri için avareler veya gezginler olarak adlandırılan, kendilerini Çarlığa karşı toplumsal ayaklanmaya adamış ressamlar topluluğunun en ünlü resimlerindendir.

Görsel 6. Ilya Repin, Volga Üzerinde Mavna Çekicileri, 1870-73. Tual üzerine yağlıboya, 1.32x2.81m

Repin'in resmi, köylülerin yük hayvanıymış gibi kullanılışını göstermektedir. Repin, bu resim ile ilgili olarak "*berbat toplumumuzun tüm canavarlıklarını acımasızca eleştirmeyi*" amaçladığını söylemiştir. Tatyana Yablonskaya'nın (1917-1970) *Ekin* (1949) adlı eseri Toplumcu Gerçekçiliğin başka bir örneğidir ve eserin Repin'in çalışmasına olan biçimsel benzerliği bir tesadüf değildir. Yablonskaya bu resmi, bir dergide önceki çalışmalarında sapkın bir dış etki olarak tanımlanan empresyonizmden etkilendiği yolunda çıkan resmî açıklamalardan kısa bir süre sonra yapmıştır. Yablonsakaya, 1950 yılında Ekin adlı eserini sergilerken bu eleştiriyi kabul ettiğini belirten bir yazı yayımlamış ve kolektif bir çiftliğe yaptığı geziden sonra bir resme biçimsel değil, içerik kaygılarıyla başlanması gerektiğini anladığını açıklamıştır. Repin'in yaptığı gibi Yablonskaya'da bir çalışma anını betimlemiş fakat bu çalışmanın zorluklarına dair hiçbir iz verilmemiş ve Sovyet sistemi için çalışma kavramının eğlenceli ve ilham verici olduğu havası yaratılmıştır.

Görsel 7. Tatyana Yablonsakaya, Ekin, 1949. Tual üzerine yağlıboya, 2x3.7m

Yüzleri gurur ve sosyalist bir şevkle parlayan kadın işçiler arasında sıcak komünal bir ortam gözlemlenmektedir. Resmin geneline yayılan sıcak renk tonları halkın politik birliğini sembolize ederken kompozisyonu dengelemiştir. O sıralarda yiyecek bolluğu ile modern tarım teknolojisi gerçek yaşamdan çok sanatta rastlanabilen bir görüntü olsa da Yablonskaya'nın kolektif çiftlik gezisinde böyle bir sahneyle karşılaşmış olması imkânsız değildir. Bununla birlikte, resim sıradan bir gerçekliği değil sosyalist bir gerçekliği yansıtmaktadır: Komünist Parti tarafından tanımlanmış sosyalizm anlayışıyla yorumlanan bir gerçeklik. Repin'in Çarlık döneminin eleştirel gerçekliğine zıt olarak, Yablonskaya'nın amacı gelecekteki ilerlemenin temelindeki güçleri bugünün tek taraflı imgeleriyle sergilemektedir. Toplumcu Gerçekçilik kuramı, bu tarihsel ilerlemeyi tanımlama, yönünü tayin etme ve dolayısıyla gerçekliğin doğru aktarımını belirleme gücünün yalnızca Komünist Parti'ye ait olduğu konusunda ısrar etmiştir.

6. Sovyet Kahramanlık Simgeleri

Toplumcu Gerçekçilik resim, roman ve filmlerde politik ideallerin kişiselleştirildiği erkek ve kadın kahramanlarla dolu bir dünya yaratmıştır. Yorulmak nedir bilmeyen cesur Kızıl Ordu askerleri, çalışkan okul çocukları veya kendini partiye adamış eylemciler kusursuz bir vatandaşın örnek tavır ve davranışlarını sergilemektedir. Yeni Sovyet bireyi anlayışı, Marksizm'in geleceğin uyumlu toplumunda bireyin maksimum gelişiminin olanaklı olacağı düşüncesinden hareketle geliştirilmiştir. Bu bireysel gelişme, insanlığın uzun süreli ve kolektif emek sonucunda oluşan zihinsel, ahlaki ve fiziksel ilerleyişinin öncülü olacaktır. Stalinizm, bu düşünceyi sosyalist yapının destansı görevlerini gerçekleştiren insanüstü bireylerden oluşan seçkinci bir kült haline getirerek otoritere ve didaktik bir şekle büründürmüştür.

Moskova'dan etkili bir şekilde yürütülen Sovyet propagandasının hedefi Rusya'yı aşmış, farklı dil ve dinlere sahip birçok etnik topluluğu içine alarak Doğu Avrupa ve Asya'daki Sovyet Cumhuriyetlerine kadar ulaşmıştır. Bu cumhuriyetler üzerindeki Sovyet iktidarı Çar emperyalizminin bir devamıdır. Stalinist kültürel politikanın Rus olmayan cumhuriyetlere bakışı kararsızdır. Kırgızistan Cumhuriyeti'nde doğan ve Moskova'da eğitim alan Semion Chuikov'un (1902-1980) çalışmaları, Toplumcu Gerçekçiliğin Rus olmayan konulara ılımlı şekilde uygulandığı örneklerdendir. 1949 yılında Stalin ödülünü kazanan *Sovyet Kırgızistan'ın Kızı* (1948) adlı resmi, kabul görmüş ideolojik simgelerin birleştirildiği ideal yurttaş simgelerinden biridir (Taylor B., Brown M., s. 57-59, 1993).

Görsel 8. Semion Chuikov, Sovyet Kırgızistan'ın Kızı, 1948. Tual üzerine yağlıboya, 120x95cm

Kız çocuğunun sadık yüzü, ileri adım attığını ve okula gitmeye istekli hali hali eğitimin temsil ettiği ilerlemenin özelliklerindendir. Dirsek kıvrımında kitaplarını taşıma şekli İncil'deki peygamber tasvirlerinde, Marx ve Lenin resimlerinde görülen geleneksel imgelerden türetilmiş basmakalıp bir duruştur. Onlar gibi küçük kız çocuğu da "öğretiyi taşıyanlardan" biridir ve politik bilincin dış görünüşüne yansımasıyla bir Batılı gibi giyinmiş ve kırmızı bir eşarp takmıştır. Kız çocuğu genç komünizmin bir ikonu olduğu gibi, Kırgızistan'ı da kişileştirmiştir. Figürün gençliği ve kadınsılığı zayıf, küçük ve "gelişmekte olan" bir kız kardeş-cumhuriyetin Rus iktidarına tabi olduğu ifadesini barındırmaktadır.

Mariam Aslamazyan'ın (1907-1989) Yoldaş Stalin'in Portresini Halıya İşleyen Ermeni Dokuyucular (1950) adlı eseri Rus olmayan cumhuriyetlerde Moskova'nın uyguladığı kültür sömürgeciliğinin toplumsal değerleri küçümseyen çifte standartlarına ayak uydurmuş çalışmalardan biridir. Serbest ve dekoratif üslubuyla gerçekçi olmadığı için normalde sansürlenmesi gerekirken işlediği konunun "egzotik" ayrıcalığı sebebiyle esere izin verilmiştir. Eserde Ermenistan'da kamu binaları ve hükümet ofislerini süslemek için devlet siparişi dokumalar yapan bir esnaf atölyesi canlandırılmıştır. Resim halk geleneklerinin Stalinist kitsch tarafından sadece yok edilebilmeleri için kullanıldıklarını kasteder gibidir.

Görsel 9. Mariam Aslamazyan, Yoldaş Stalin'in Portresini Halıya İşleyen Ermeni Dokuyucular, 1950. Tual üzerine yağlıboya, 1.5x1.24m

Stalinist kültürün en büyük kahramanı elbette ki Stalin'in kendisidir. Marksist düşüncede bir liderlik tutkusu bulunmasa da Stalin'in üstün başarılarına ve özelliklerine saygı duyulmasını sağlamak için ölçüsü ve aşırılığı Hitler ve Mussolini'ninkine benzeyen kahraman bir Stalin imajı yaratılmıştır. Lenin kendisinin bir kahramana dönüştürülmesine karşı çıkmış olmuş ve kahramanlığın getirdiği elitizm ve bireyciliğe karşı içten bir nefret duymuştur. Lenin'in bir aziz ya da Tanrı seviyesine yükseltilmesi ölümünden sonra büyük bir hızla gerçekleşmiş ve daha çok Lenin'in ardılı olarak kendi konumunu haklı çıkarmaya çalışan Stalin tarafından teşvik edilmiştir. Stalinizm, Rus köylü kültüründe orta çağdan beri var olan Çar hayranlığının kalıntılarını kullanmıştır. Birçok resimde Stalin, işçiler, askerler ve/ya politikacılarla toplanıp onlara babacan ilgisini ve bilge sözlerini sunan yardımsever bir patrik olarak betimlenmiştir.

1953 yılında Stalin'in ölümünden sonra kültürel denetim biraz hafiflemiştir. 1956 Şubat'ında yeni lider Nikita Kruşçev, parti kongresinin kapalı bir oturumunda Stalin2i resmen kınamış ve Stalinist dönemde yapılan özellikle

Stalin'i tasvir eden binlerce sanat eseri yok edilmiş, saklanmış ve/ya sanat tarihi kitaplarından çıkarılmıştır. Stalin'in aşırı derecede kendini yüceltme özelliği ardıllarında görünmese de Sovyet işçilerinin kahramanlaştırılması Toplumcu Gerçekçiliğin tek unsuru olmaya devam etmiştir (James C. V., s. 130, 1973).

1960'lar ve 1970'ler boyunca konformist olmayan muhalif sanat toplulukları etkisini giderek daha çok göstermiştir. Teknik olarak bir sanatçının basmakalıp biçimlerin dışında çalışması yasadışı olmasa da sanatçılar çalışmalarını çerçevenin dışında sergilemeye çalıştığında genellikle polis baskısıyla karşılaşmıştır. Konformist olmayan sanat birçok biçim ve konuyu içeren çeşitliliktedir. Örneğin, Grisha Brushkin'in resim ve heykelleri Toplumcu Gerçekçi kavramları eleştirmektedir. *Temel Sözlük* (1986) adlı seri parçalardan oluşan eseri, resmi Sovyet kültürünün sembol ve klişelerinin görsel bir kataloğu şeklindedir. Yalın anlatım biçemiyle komünist devlet sanatının ideolojik işaret sistemini betimlemiştir.

Görsel 10. Grisha Bruskin, Temel Sözlük- seriden bir örnek-, 1986. Keten üzerine yağlıboya, 112x76.5cm

7. Sonuç

Propaganda sözcüğünün tarafsızlığı, eski moda göğüs göğse savaş taktikleriyle özellikle makineli silahlar ve manevra kabiliyeti olan ağır toplar gibi gelişmiş askeri teknolojilerin karşı karşıya geldiği I.Dünya Savaşı'nda sona ermiştir. Bu savaş öyle çok askerin ölümüne neden olmuştur ki; ölenlerin yerine yeni asker toplamada geleneksel yöntemler yetersiz kalmıştır. Savaşan devletler kamuoyunun görüşünü ulusal önem taşıyan bir konu olarak gözetmek zorunda kalmışlar; halk ucuz gazeteler, afişler ve sinema gibi gelişmiş kitle iletişim yoluyla neredeyse her gün devlet propagandasının hedefi haline gelmiştir. Savaş sırasında sansür ve yanlış bilgilendirme olarak algılanan propaganda, daha sonra gitgide artan oranda düşmanın maneviyatına yönelik psikolojik bir mücadele aracı olarak kullanılmaya başlanmıştır. Hükümet merkezli propaganda I.Dünya Savaşı'ndan sonra bilgi servisleri veya kamu eğitimi gibi yumuşatılmış isimleri kullanmayı tercih eden resmi kurumlar kanalıyla demokratik ülkelerde devam etmiştir. Propaganda sözcüğünün kullanımından kaçınılmasının sebebi, sözcüğün demokrasi fikriyle bağdaşamaz olduğu anlayışıdır. Propaganda sözcüğünün 1917'den itibaren Sovyet Rusya, 1933'ten itibaren ise Nazi Almanya'sı gibi tek parti devletlerinin resmi terminolojilerinde çekinilmeden kullanılması, sözcüğün bu devletlerle özdeşleştirilmesine neden olmuştur. Batı demokrasilerinde propaganda sözcüğü, tartışmalı bir terim olan ve 1945 yılına kadar temelde faşist diktatörlükleri, Soğuk Savaş sırasında ise Sovyetler Birliği ve diğer komünist devletleri tanımlamak için kullanılan totalitarizm sözcüğü ile bağdaştırılmıştır.

Günümüzde sanatsal imgelemin ideolojik yükümlülüklere taviz vermemesi düşüncesi, modern sanata adanmış artan sayıda müze, galeri ve yayınlarla sürekli yenilenerek büyük bir güç kazanmıştır. Bu gelişmeler, XIX. yüzyılın ortalarından itibaren Batı sanatının yarattığı en değerli eserlerin kilise, monarşi, aristokrasi ve hükümet gibi geleneksel hamilerden özgürleşmesiyle desteklenmiştir. Bu hamilere destek etmekten kurtulan sanat, kendi yenilikçi biçimsel gelişmelerine yönelebilmiş, sanatsal yenilikler insan ruhunun doğal yaratıcılığı olarak takdir görmeye başlamıştır. Propaganda sözcüğünün; "*etrafımızda neler olup bittiği hakkında yeni bir görme ve düşünme biçimi yaratan bir provokasyon*" şeklindeki olumlu yorumlanışı ve sanatın *hem politik hem başarılı* olup olmayacağı sorusu çağdaş sanatçılar arasında günümüzde de devam eden bir tartışma konusudur.

Kaynakça

ADAM, P. *The Arts of the Third Reich*, Londra: Thames and Hudson, 1992

CLARK T., A*rt and Propaganda in The Twentieth Culture, The Political Image in the Age of Mass Culture*, ABD: The Everyman Art Library, 1997

GOLOMSTOCK, I., *Totalitarian Art in the Soviet Union, the Third Reich, Fascist Italy and the People's Republic of China*, Londra: Collins Harvill, 1990

JAMES, C.V., *Soviet Socialist Realism: Origins and Theory*, Londra: Macmillan, 1973

TAYLOR, B., *Art and Literature Under Bolsheviks*, Londra: Pluto Press, 1990

TAYLOR, B., BROWN M., Art of The Soviets, ABD: Manchester University Press, 1993

Görsel Kaynakça

1. Tumblr.com
2. Reddit.com
3. Ragoarts.com
4. Artnet.com
5. En.wikipedia.org
6. Arthipo.com
7. Meisterdrucke.com
8. Tumblr.com
9. Artnet.com
10. Ragoarts.com

Bölüm 4

EDO DÖNEMİ JAPONYA'SINDA GÜZEL KADIN FİGÜRLERİ: BİJİN-GA

Gülser AKTAN[1]

1 Doç. Dr., Bursa Uludağ Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Resim Bölümü.
gaktan@uludag.edu.tr

GİRİŞ

Edo Dönemi, Japonya'da 1603 ile 1868 yılları arasında yaşanmıştır. Bu dönem, Tokugawa şogunluğu tarafından yönetilmiş bir barış ve istikrar dönemidir. Edo Dönemi, adını Japonya'nın başkenti olan Edo (günümüzde Tokyo) şehrinden almıştır. Edo Dönemi'nde Japonya'nın toplumsal yapısı katı bir feodal sınıf sistemine sahiptir. Bu sistem, toplumun dört ana sınıfa ayrılmasıyla şekillenmiştir. Her sınıfın sosyal rolleri, hakları ve görevleri kesin çizgilerle belirlenmiştir. Bu sınıflar, samuraylar, çiftçiler, zanaatkârlar ve tüccarlardan oluşmaktadır. Bu sosyal yapı içerisinde kadınların etki alanı oldukça azdır. Bu dönemde kadınlar, genellikle sosyal, ekonomik ve politik güç sıralarına yerleşmekten alıkonulmuştur (Rojas, 2023, s.1-2). Ancak kadın figürleri, Japon sanatının ukiyo-e adı verilen ünlü sanat formu içinde önemli bir yer tutar. Ukiyo-e yani geçici dünyanın resimleri, özellikle ahşap baskı tekniğiyle yapılmıştır. Bu teknik, Japon sanatının önemli bir parçası haline gelmiş ve ukiyo-e sanatının özgün karakteristiklerini oluşturmuştur. Ukiyo-e sanatının özgün karakteristikleri, bu sanat formunu hem Japon sanat tarihi içinde hem de dünya genelinde benzersiz kılan bir dizi estetik, teknik ve tematik özellik içerir.

Ukiyo-e'nin en belirgin özelliği Japon toplumunun gündelik yaşamını detaylı bir şekilde resmetmesidir. Sanatçılar, sıradan insanların günlük hayatlarını, eğlencelerini, sokak sahnelerini, festivalleri, geyşaları ve Kabuki oyuncularını betimler. Bu eserler, yüksek sınıf sanat anlayışından ziyade halkın yaşam tarzına odaklanır. Japon toplumunda değişen yaşam biçimlerine ve anın keyfini çıkarma felsefesine gönderme yapar. Sanatçılar, gündelik yaşamın neşesi, zamanın geçiciliği ve toplumsal değişimler üzerine odaklanmıştır. Bu sebepledir ki, Edo Dönemi halk sanatı denilen Ukiyo-e resimleri, geçici dünya resimleri veya uçucu dünya resimleri olarak isimlendirilmiştir.

Ukiyo-e resimlerinde kompozisyonlar sade ve dekoratiftir. Minimalist ve dengeli düzenlemeler, estetik bir bütünlük oluşturur. Kompozisyonlarda düz renk alanları, basit çizgiler ve derinlikten ziyade yüzeysel detaylar dikkat çeker. Japon sanatının özündeki sadelik ve doğaya olan saygı, bu sanat formunda açıkça hissedilir. Bu eserlerin biçimsel özelliği oldukça sadeyken içeriği çoğunlukla sembolik anlamlar içerir. Örneğin, dağlar, nehirler ve dalgalar, Japonya'nın ruhsal ve kültürel simgelerini yansıtır. Hokusai'nin meşhur 'Kanagawa'nın Büyük Dalgası' adlı eserinde, dalgalar hem doğanın gücünü hem de insanın ona karşı mücadelesini simgelediği gibi, gizli sosyopolitik anlamlar taşıdığı da iddia edilmiştir (Guth, 2011, s.479). Sanatçıların manzaraları ve figürleri işleyiş biçimi, Japon halkının doğayla olan derin ilişkisini gösterir.

Ukiyo-e resimlerinde konu olarak insan figürü resimlerinde figürler stilize bir şekilde betimlenmiştir. Bu figürler, özellikle güzellik teması üzerinden ele alınır. Güzellik teması bakımından ele alınan figürler çoğunlukla kadın figürlerinden oluşur. Bijin-ga olarak bilinen bu kadın figürleri, genellikle ideali-

ze edilmiş güzellik anlayışını temsil eder. Ukiyo-e tarzının bir alt dalı olan Bijin-ga resim türünde "güzel kadın resimleri" konu edilir. Bu terim, "güzel insan" anlamına gelir ve genellikle Edo Dönemi ile Meiji dönemi boyunca gelişmiştir. Bijin-ga'da, kadın figürleri estetik açıdan idealize edilmiştir ve toplumsal ya da kültürel açıdan belirli güzellik standartlarına göre şekillendirilmiştir. Figürler, karakteristik olarak uzun boylu, ince yapılı ve belirgin yüz hatlarına sahip olarak gösterilir. Kelimenin tam anlamıyla "güzel kişi" olarak tercüme edilen bijin terimi başlangıçta cinsiyete özgü kullanılmamış ve hem erkeklerin hem de kadınların tasvirlerini ifade etmiştir. Ancak, 18. yüzyılın sonlarına doğru bu terim neredeyse yalnızca kadınları ifade eder hale gelmiştir. Özellikle garsonlar, geyşalar, alt sınıf ve yüksek rütbeli fahişeler gibi gündelik yaşamdan ve eğlence dünyasından kadınlarının resim ve baskıları için kullanılmaya başlanmıştır (Wang, 2024, s.11). Bijin-ga, genellikle tahta baskı tekniği ile üretilir. Bu teknik, Ukiyo-e'nin önemli bir özelliğidir ve ressamlar tahta bloklara oyulan desenleri basarak eserlerini yaratmıştır. Bu yöntem, sanatçıların çoklu baskı yapmasına ve eserlerini daha geniş bir kitleye ulaştırmasına olanak tanımıştır.

1-Japon Ahşap Baskıları

Japonya'da Edo Dönemi'nde kentsel merkezlerin kurulması, yolların, posta istasyonlarının, liman kasabalarının ve diğer altyapıların gelişimiyle birlikte ulusal düzeyde ticari faaliyetlerin artmasına yol açmıştır. Genel yaşam standartlarının yükselmesi, her kesimden tüketicilerin sayısında büyük bir artışa neden olmuştur. Kentleşme, ekonomik büyüme ve kanunla yönetim politikasıyla birlikte bu dönemde okuryazarlık artmıştır. Dolayısıyla basılı kitapların ve tek sayfalık tahta baskıların üretiminde de artış olmuştur. Baskı resimler üzerinde resimle bağlantılı şiirler, baskıyı tasarlayan sanatçının imzası ve yayıncının kimliği gibi metinler de bulunmaktadır.

Edo Dönemi'nde, metinler elle kopyalanmaya ve resimler fırça ile mürekkep kullanılarak çizilmeye devam etmiştir. Ancak bu yöntemler, giderek artan miktarda metin ve görsel talep eden tüketici kitlesinin ihtiyaçlarını karşılamaya yetmemiş ve kitaplar için, bronz veya ahşap harflerle yapılan baskı önemli bir üretim tekniği olarak kullanılmıştır. 16. yüzyıla kadar, basılı metinler genellikle tahta kalıplar kullanılarak üretilmiş ve neredeyse yalnızca Budist kurumlar tarafından basılmıştır. 16. yüzyılın sonlarına doğru ise taşınabilir baskı tipleri Avrupa ve Kore'den Japonya'ya getirilmiştir. 1590'lardan 1640'lara kadar saray aristokratları, siyasi ve sosyal elitler, rahipler ve ticari yayıncılar bu taşınabilir tip baskı teknolojisini kullanarak 500'den fazla kitap basmıştır. Ancak, 1624 ile 1643 yılları arasında ahşap baskı yeniden popüler hale gelerek taşınabilir tipin yerini almaya başlamıştır. Ahşap baskının bu kadar yaygın hale gelmesinin en büyük nedeni, taşınabilir tipe göre daha düşük maliyetli olmasıdır. Yayıncılar genellikle aynı anda az sayıda kopya basar ve aynı ahşap baskıları kullanarak bu eserleri uzun bir süre boyunca, bazen yüz yıldan fazla, tekrar tekrar basmışlardır. Ahşap baskı bu tür uzun süreli işlemler için saklanabilir ve talep arttıkça

yeniden kullanılabilir özelliğinden dolayı tercih edilmiştir (Hioki, 2009, s.80).

Tek sayfalık ahşap baskılar, 17. yüzyılda kitap basımının ve yayıncılığının yükselişiyle birlikte gelişmiştir. Bu baskılar ilk başlarda sadece siyah-beyaz olarak basılırken 1760'larda Edo'da Suzuki Harunobu (1725–1770) tarafından tasarlanan eserlerle tam renkli baskı teknikleri kullanılarak üretilmeye başlanmıştır. Bu eserler, her renk için ayrı bir blok gerektiren bir teknikle yapılmış ve "Doğudan Brocade Resimleri" ya da "Azuma nishiki-e" olarak adlandırılmıştır. Hem çekici hem de uygun fiyatlı olan bu baskılar, Şogun'un başkenti Edo'yu ziyaret eden ya da orada yaşayan her sınıftan insan için kısa sürede popüler hatıra nesnesi haline gelmiştir. Bu baskılar, kent yaşam tarzını yansıtmıştır. Ahşap baskılar ve bu baskılarla ilişkili olarak yapılan çizimler, özellikle kurtizanları yani Edo Dönemi'ndeki eğlence mahallelerinde çalışan, zarafeti, sanatı ve güzelliğiyle tanınan kadınları, aktörler, sumo güreşçileri ve kent yaşamının diğer popüler yıldızlarını tasvir etmiştir. Zamanla bu tür eserler ukiyo-e olarak anılmaya başlamıştır (Marceau, Norman & de Pont, 2014, s.9).

2-Bijin-ga

Ukiyo-e sanatında güzel kadınlar ya da bijin-e olarak bilinen resimlerde, kadınların, yüzlerinin ve giysilerinin tasvir ediliş şekli, bu sanatın evrimi ve gelişimi açısından dikkate değerdir. Bu resimler, Edo Dönemi kadınlarının tasvir edilme biçiminin gelişimini ve sıradan insanların yaşam farkındalığının nasıl değiştiğini göstermesi bakımından önemlidir.

Güzel kadın baskıları ilk olarak Meiji döneminde bijin-ga olarak isimlendirilmiştir. Edo Dönemi'nde sanatçılar güzel kadın resimlerini bijin-e veya onna-e olarak adlandırmışlardır (Toshiyuki, 1998, s.26). Kadınların yüzleri, gerçek kadınların idealize edilmiş versiyonları olarak tasvir edilmiştir. Sanatçılar, yerleşmiş stilizasyon kurallarını takip ederek ve belirli teknikler kullanarak bu hayali portreleri yaratmıştır.

Her sanatçının güzelliği ifade etme şekli kendine özgü olmuştur. Bu durum, Edo Dönemi'nde kadın güzelliği için belirli arketiplerin var olduğunu gösterir. Edo Dönemi'nde baskı sanatçıları halkın "güzel" olarak kabul ettiği kadınlarla güzellik ifadelerini ilişkilendirmek için ellerinden gelenin en iyisini yapmışlardır.

Görsel 1: Kitagawa Utamaro, 1793, Günümüzün Üç Güzeli, Nishiki-e renkli ahşap baskı, 37,9 × 24,9 cm

Görsel 1'de gösterilen Günümüzün Üç Güzeli isimli baskı resimde kadın figürlerinin başları yan profilden tasvir edilmiştir. 3/4 Profil de denilen bu duruş, portre sanatında sıkça kullanılır ve yüzün üçte ikisinin görünür, geri kalan kısmının ise arka planda kaldığı yan profil tasvirini belirtir. Utamaro güzel kadın resimlerinin neredeyse hepsinde bu baş pozisyonunu kullanmıştır. Kadın başlarından oluşan kompozisyon üçgen biçimindedir. Kadınlar Edo toplumunun çalışan kadınlarındandır: Geyşa Tomimoto Toyohina ve çay evi garsonları Naniwaya Kita ile Takashima Hisa (Meurer, 2020, s.43). Bu kadın portrelerinde yüzün ¾ profilinden görünümü, sanatçıya kadınların karakteristik özelliklerini belirtme olanağı sağlamaktadır. Böylece burun, dudak gibi yüz organlarının karakteristik çizgileri verilebilmektedir. Yine de ilk bakışta çok benzer görünen bu yüzlerin farklı insanlara ait olduğu, farklı saç modeli ve farklı kıyafetlerle belirtilir.

Güzel kadın resimlerinde en ideal yüz duruşunun 3/4 profil görünümünün yanında vücuda verilen poz üzerine de düşünülmüştür. Kadının güzel göründüğü hareket olarak figürünün arkaya dönüp bakarken tasvir edildiği kompozisyon türü tercih edilmiştir. Bu türün adına Mikaeri Bijin denilmiştir (Marceau vd., 2014, s.29). Bu tarz, kadınların zarafetini ve çekiciliğini öne çıkaran dinamik bir duruş sergiler. Mikaeri Bijin en çok Katsukawa Shunsho ve Hishikawa Moronobu gibi sanatçılar tarafından popüler hale getirilmiş olsa da, bu kompozisyon tarzını en ünlü kılan sanatçı Kitao Masanobu ve özellikle Katsushika Hokusai olmuştur.

Kitagawa Utamaro, 1790'larda kadın güzelliklerini konu alan bijin-ga türünün önde gelen Ukiyo-e sanatçılarından biriydi. Özellikle kadınların başlarına odaklanan okubi-e (büyük baş portreleri) ile tanınmıştır. Günümüzün Üç Güzeli eserinde tasvir edilen üç model, Utamaro'nun portrelerinde sıkça yer alan figürlerdir. Her figür, onları tanımlayan bir aile arması ile süslenmiştir. Portreler idealize edilmiştir ve yüzler ilk bakışta benzer görünse de, yüz hatları ve ifadelerdeki ince farklılıklar dikkatli bir gözlemle fark edilebilir.

Görsel 2: *Chobunsai Eishi, 1789–1799, Zevk mahallelerinden güzellik seçkisi: Takigawa, Renkli tahta baskı, 37.4 × 25.4 cm., Clarence Buckingham Koleksiyonu.*

Görsel 2'de arkaya doğru bakış pozisyonunda resmedilmiş bir kadın figürü gösterilmektedir. Chobunsai Eishi (1756-1829), samuray sınıfına mensup biridir. Eishi, Kano Eisen'in (Michinobu) bir öğrencisi olup Torii Kiyonaga'nın stilini öğrenmiş ve özellikle uzun boylu güzel kadınlar çizen bir bijin-ga sanatçısı olarak ün kazanmıştır. Eserlerinde kadın güzelliğini tasvir etme konusunda Kitagawa Utamaro ile rekabet edecek düzeye ulaşmış ve bu alandaki yerini sağlamlaştırmıştır. Çoğu eseri kağıt üzerine fırça ve renkli mürekkeple yapılan resimlerden oluşsa da, nadiren yüksek kalitede tahta baskılar da üretmiştir. "Zevk Mahallelerinden Güzellik Seçkisi: Takigawa" gibi eserleri, bu tür kaliteli tahta baskılar arasında yer almaktadır. Bu baskının, başlığınından anlaşıldığı kadarıyla Yoshiwara bölgesindeki yüksek sınıf eğlence dünyası kadını veya kurtizanı tasvir ettiği düşünülmektedir. Dönemin eğlence kültürünün bir parçası olarak bu tür temalar, Ukiyo-e sanatında yaygın bir konu olarak işlenmiştir. Geyşaların popüler olduğu bu dönemde, eserler bu kültürel bağlamı yansıtacak şekilde zengin detaylara sahiptir (National Institutes for Cultural Heritage, t.y.). Bu tür portrelerde genellikle oiran ya da geisha'lar, zarafet, güzellik ve çekicilik idealleriyle tasvir edilmiştir. Takigawa, döneminin güzellik ve cazibe sembollerinden biri olarak burada estetik açıdan detaylı bir şekilde betimlenmiştir.

3- Bijin-ga Sanatında Plastik Değerler ve Biçimsel Analiz

Görsel 3: *Kitagawa Utamaro, 1798, Terini Silen Kadın, Ahşap baskı, 43 x 28 cm.*

Utamaro'nun 1798 tarihli Terini Silen Kadın adlı ahşap baskısını kompozisyonu oldukça dengelidir ve Utamaro'nun üslubunu yansıtır. Kadının vücut duruşu, yandan hafif dönük bir şekilde tasvir edilmiştir, bu da izleyicinin figürle doğrudan bir etkileşim kurmasına olanak tanır. Kadının terini silerken gösterilmesi, oldukça günlük bir sahneyi yakalıyor, bu da Utamaro'nun kadınları sıradan anlarında bile zarafetle sunma becerisini ortaya koyuyor. Kadının vücudunun hafifçe bükülmüş olması, resme bir dinamizm katarak durağanlığı kırar ve izleyicinin gözünü eserin merkezine çeker.

Utamaro, karakteristik olarak uzun ve zarif çizgilerle kadın figürlerini tasvir eder. Görsel 3'deki eser de kadının bedeninin hatları, ince, yumuşak ve akıcı çizgilerle betimlenmiştir. Bu çizgisel yapı, Japon ahşap baskı sanatına özgü zarafeti vurgular. Utamaro'nun çizgileri, ince ama belirgindir; özellikle kadının boynu ve kolları gibi bölgelerde incelikli detaylar göze çarpar. Bu çizgisel ifade, kadının narinliğini ve aynı zamanda hareketin zarafetini öne çıkarır.

Ahşap baskı tekniğiyle üretilen bu eserde renkler oldukça dikkatli bir şekilde kullanılmıştır. Eserde kullanılan renkler, genellikle pastel tonlar olup, kadının doğal güzelliğini ve yumuşaklığını vurgular. Utamaro'nun bijin-ga eserlerinde genellikle ince ton geçişleri, kadınların tenlerinin pürüzsüz ve parlak görünmesini sağlar. Özellikle kadının terini sildiği anı yansıtan bu eserde, cildinin hafif pembemsi tonları, hareketin verdiği sıcaklığı hissettirir. Işık ve gölge diğer Japon baskı resimlerinde olduğu gibi bu resimde de çok belirgin değildir. Gölgelerin minimal kullanımı, eserde sadeliği ön plana çıkarır ve göz yormayan bir incelik sunar. Bu yaklaşım, Utamaro'nun estetik anlayışındaki sadelik ve zarafeti vurgulayan bir başka unsurdur.

Kadın figürü, terini sildiği sırada gösterilmiştir, bu da Utamaro'nun günlük yaşam sahnelerine olan ilgisini ve bu sahnelerde bile bir zarafet yaratma becerisini gösterir. Kadının duruşu, bir yandan narin ve yumuşak bir tavrı, diğer yandan ise küçük bir fiziksel çabanın ifadesini yansıtır. Yüz ifadesi sakin ve düşüncelidir, ancak aynı zamanda bu eylemin verdiği rahatlama hissi de sezilebilir. Kadının giydiği kıyafet, Japon geleneksel kıyafetlerinin tipik bir örneğidir ve zarif desenlerle süslenmiştir. Utamaro'nun kıyafet detaylarındaki özeni, kumaşın dokusunu ve desenlerini başarıyla yansıtmasında görülür. Kadının giysisi ve üzerindeki desenler, eserin kompozisyonuna renkli bir çeşitlilik katarak statik figüre hareketlilik sağlar. Kumaşın katlanma şekli, vücuda oturuşu ve çizgilerle betimlenişi, gerçekçi bir dokusal his yaratır.

Bu eser, Edo Dönemi'nin güzellik anlayışını yansıtan bir bijin-ga örneğidir. Utamaro, kadın güzelliğini idealize ederek resmeden ustalardan biridir ve " Terini Silen Kadın " eseri de bu idealize edilmiş güzellik anlayışının bir parçasıdır. Edo Dönemi'nde güzellik, kadınların zarif duruşları, ince hatları ve belirgin yüz ifadeleriyle tanımlanırdı. Bu eserde de kadın, idealize edilmiş güzelliği ve günlük bir anı zarif bir şekilde betimlenmiş haliyle bu dönemin estetik anlayışını temsil eder.

Görsel 4: *Torii Kiyonaga, yaklaşık 1789, Bahçede iki kadın, Ahşap baskı, 24.8 x 19.1 cm, Francis Lathrop Koleksiyonu*

Görsel 4'te gösterilen Torii Kiyonaga'nın "Bahçede İki Kadın" adlı eseri Edo Dönemi'nin Ukiyo-e tarzına özgü teknikleri ve estetik anlayışlarını mükemmel bir şekilde yansıtan zarif bir ahşap baskıdır. Eserin kompozisyonu, iki kadın figürünü merkeze alarak, arka planda doğal bir Japon bahçesi ile oluşturulmuştur. Figürlerin arka plandaki doğayla birleşmesi, hem kadın figürlerinin hem de doğanın zarafetini vurgular. Kadınların pozisyonları, dikey ve hafif eğik çizgilerle verilerek resme hareket kazandırılmıştır. Kiyonaga'nın karakteristik çizgi kullanımı, bu eserde de belirgin bir şekilde hissedilir. İnce, zarif ve akıcı çizgiler, kadınların kıyafetlerinden yüzlerine kadar her detayda öne çıkar. Kadınların giysilerindeki desenler, çiçek ve dal motifleri ile süslenmiş, bu da ince bir işçilik ve detay vurgusu yaratmıştır.

Eserde kullanılan renk paleti oldukça yumuşak ve pastel tonlardadır. Kiyonaga, bu eserde özellikle pembeler, yeşiller ve soluk sarılar gibi yumuşak renklerle figürleri betimlemiştir. Kadınların kıyafetlerinde kullanılan canlı ama dengeli renkler, hem figürleri ön plana çıkarır hem de arka plandaki doğa ile uyum sağlar. Doğa manzarasındaki daha açık ve sade renk tonları, kadın figürlerini merkezde tutacak şekilde düşünülmüştür.

Ukiyo-e sanatında ışık ve gölge kullanımının genellikle minimalist anlayışta kullanıldığını görsel 3'deki eser analizinde belirtilmişti ve bu eserde de bu yaklaşım görülür. Figürlerin kıyafetlerinde hafif gölgelemeler mevcuttur, ancak bunlar derinlik yaratmak için değil, daha çok kıyafetlerin akışkanlığını ve hacmini göstermek amacıyla yapılmıştır. Arka plandaki dağlar, ağaçlar ve su gibi doğal unsurlar da gölgelerden ziyade, desen ve çizgilerle detaylandırılmıştır. Işık kullanımının eksikliği, esere iki boyutlu bir görünüm katar, bu da Japon ahşap baskı sanatında yaygın bir tekniktir.

Kadınlar, bahçede birbirlerine bakarak sakin bir sohbet içindeymiş gibi duruyorlar. Figürlerin hareketleri son derece zarif ve sakin, birbirleriyle olan ilişkileri ve vücut duruşları da bu huzurlu bir atmosferi destekler niteliktedir. Kadınların yüz ifadeleri nazik ve durağandır, bu da Japon güzellik anlayışına uygun olarak sakinliği ve içsel dinginliği temsil eder. Kadınlardan biri elinde bir fener taşıyor, bu detay, esere zarif bir dokunuş katarken aynı zamanda bir ritüel ya da etkinliği çağrıştırabilir. Kadınların giydiği kimonolar, dönemin modasını ve toplumsal sınıfı yansıtan dikkat çekici desenlerle süslenmiştir. Kimonolardaki geometrik desenler ve çiçek motifleri, hem ince işçilik hem de estetik bir zenginlik sunar. Renklerin ve desenlerin bu şekilde kullanımı, kadınların zarafetini ve sofistike duruşlarını pekiştirir. Giysilerin akışkanlığı ve kumaşın vücuda oturuş şekli, figürlerin doğal ve zarif görünmesini sağlar.

Arka plandaki doğa betimlemesi, tipik bir Japon bahçesini gösterir. Ağaçlar, dağlar ve taşlar minimalist bir şekilde fakat detaylı çizgilerle tasvir edilmiştir. Bu manzara, kadınların ön planda olduğu kompozisyonun arka planını oluşturur ve eser, izleyiciyi hem insan güzelliğine hem de doğal güzelliğe hayran bırakır. Doğa, sadece dekoratif bir unsur olarak değil, aynı zamanda Japon estetiğinde insanın doğa ile olan içsel bağını simgeleyen bir unsur olarak kullanılmıştır.

Bu eser, Edo Dönemi'nde ait Ukiyo-e tarzının klasik bir örneğidir. Kiyonaga, özellikle kadın güzelliğini betimleyen bijin-ga tarzındaki çalışmalarıyla tanınır. Kadın figürlerinin zarafeti, Japon sanatında idealize edilen bir güzellik anlayışını yansıtır. Edo Dönemi, aynı zamanda şehir yaşamı ve estetik normların geliştiği bir dönem olduğundan, bu eser de dönemin toplumsal ve kültürel değerlerini yansıtan önemli bir parça olarak değerlendirilebilir.

Görsel 5*: Katsushika Hokusai, t.y., Uyuyan kurtizan, Kağıt üzerine tahta baskı, 21 x 18 cm, Bilbao Güzel Sanatlar Müzesi*

Katsushika Hokusai'nin "Uyuyan Kurtizan" adlı eseri, Edo Dönemi'nin Ukiyo-e tarzına özgü tekniklerle yapılmış ahşap baskı bir çalışmadır. Bu eserde Hokusai, bir kurtizanı (yüksek sınıf fahişe) zarif ve sakin bir şekilde tasvir ederek, o dönemin güzellik anlayışını ve Japon toplumunun sanata bakışını yansıtır. Kurtizanın yanındaki kitaplar ve yazılar, entelektüel bir sembolizmi içerir. Edo Dönemi kurtizanları sadece fiziksel güzellikleriyle değil, aynı zamanda sanat, müzik, edebiyat ve şiir gibi konulardaki bilgileriyle de toplumda yer edinmişlerdir. Kitaplar, figüre entelektüel bir derinlik kazandırarak, bu sahneyi sıradan bir güzellik tasviri olmaktan çıkarıp, daha anlamlı bir hale getirmiştir.

Kurtizan, sakin ve huzurlu bir halde betimlenmiştir. Vücudunun hafif öne eğilmiş olması ve gözlerinin kapalı oluşu, onun dinlenmekte olduğunu veya derin bir düşünce halinde bulunduğunu düşündürür. Bu figür, Japon kültüründe güzelliğin sadece dış görünüşle değil, aynı zamanda içsel bir dinginlik ve zarafetle tanımlandığını gösterir. Kadının yüz ifadesi, minimal çizgilerle gösterilmiş olsa da, derin bir huzur ve sakinlik hissi verir. Eser, izleyiciye sadece fiziksel güzellik değil, aynı zamanda ruhsal bir sükunet sunar.

Kimonosunun dökümlü kumaşı, figürün vücut hareketine uygun olarak zemine akmış, bu da kompozisyonda akıcı ve yumuşak bir denge oluşturmuştur. Hokusai'nin çizgi kullanımı, bu eserde oldukça belirgindir ve Japon ahşap

baskı sanatının klasik örneklerinden biridir. Figürün kıyafeti, zarif ve ince çizgilerle detaylandırılmıştır. Kimonosunun desenlerindeki kare şekilleri, esere ritmik bir yapı kazandırırken, kumaşın katlanma ve dökülme biçimleri, figüre üç boyutluluk kazandırır. Hokusai, kumaşın akışını ve dokusunu yansıtmak için ince ama belirgin çizgiler kullanmıştır. Figürün yüz hatları, yumuşak ve narin bir şekilde çizilmiştir; burun, gözler ve ağız minimal çizgilerle tasvir edilmiştir. Bu çizgisel sadelik, figürün sakinliği ve dinginliği ile uyum içindedir. Kimononun dokusu, Hokusai'nin ustalığını gösteren önemli bir detaydır. Kimonodaki ince desenler ve kumaşın dokusunu hissettiren çizgiler, izleyiciye eserdeki tekstilin yumuşaklığını hissettirecek kadar başarılıdır. Ayrıca, zemindeki diğer kumaşların ve objelerin de dokusal olarak belirginleştirilmesi, eserdeki üç boyutluluk hissini artırır. Ahşap baskı tekniği kullanılarak bu denli ince detayların başarıyla aktarılması, Hokusai'nin teknik yeteneğini gözler önüne serer.

Bu ahşap baskıda kullanılan renkler, Edo Dönemi'ne özgü pastel tonlar ve doğal renklerdir. Kimononun desenlerinde kullanılan yeşil, krem, mavi ve siyah tonlar, yumuşak geçişlerle esere zarif bir atmosfer katmıştır. Hokusai'nin renk paleti, fazla abartıya kaçmadan figürün zarafetini ve sadeliğini öne çıkarmaktadır. Kimonodaki desenlerde kullanılan açık renkler ve narin çiçek motifleri, eserin dekoratif yapısını güçlendirirken, figürün duruluğunu ve dinginliğini vurgular. Yüz ve ellerdeki hafif pembe tonlar ise, figürün cilt rengini doğal ve sıcak bir şekilde ortaya koyar.

SONUÇ

Edo Dönemi, Japon sanatında derin estetik ve kültürel anlamların şekillendiği bir dönemi temsil eder. Bu dönemin öne çıkan sanat formlarından biri olan Ukiyo-e, toplumsal değişimlerin sanata yansımış halini gözler önüne serer. Bu sanat formu, Japon toplumunun günlük hayatını, eğlencelerini, geleneklerini ve toplumsal sınıfların yaşam biçimlerini detaylı bir şekilde betimlemiştir. Bijin-ga ise, Ukiyo-e'nin bir alt dalı olarak, özellikle güzel kadın figürlerini merkeze alarak dönemin estetik ve toplumsal ideallerini en iyi şekilde yansıtan bir tür olarak karşımıza çıkar.

Bijin-ga resimlerinde güzellik kavramı, belirli bir idealizasyon çerçevesinde şekillenmiştir. Kadın figürleri zarif, uzun boylu, ince yapılı ve belirgin yüz hatlarına sahip olarak resmedilmiştir. Bu eserlerde, dönemin sosyal statü farkları ve güzellik anlayışları da belirgin bir biçimde görülür. Geyşalar, kurtizanlar ve çay evi garsonları gibi kadın figürleri, hem halkın güzellik anlayışını hem de toplumsal beklentileri yansıtır. Kitagawa Utamaro, Chobunsai Eishi ve Katsushika Hokusai gibi sanatçılar, bu güzellik anlayışını kendi tarzlarında yorumlamış, her biri kendi üslubuyla kadını sanatın merkezine yerleştirmiştir.

Bu resimlerin Japon toplumu için sadece estetik bir değer taşımadığı, aynı zamanda sosyal ve kültürel bir işlevi olduğu da açıktır. Edo Dönemi'nde kadın-

ların toplumsal alandaki yeri sınırlı olmasına rağmen, bu eserlerde kadınlar güç ve zarafetin sembolü olarak tasvir edilmiştir. Bijin-ga resimleri, bir yandan bu sınırlı toplumsal rollerin sınırlarını çizerken, diğer yandan da kadınların güzellik ve estetik değerler aracılığıyla toplumdaki görünürlüğünü artırmıştır. Bu eserler, kadınların toplumsal rolüne dair bir estetik ideali sunmuş ve onların fiziksel zarafeti kadar ruhsal dinginliğini de vurgulamıştır.

Bijin-ga ve Ukiyo-e eserlerinin estetik değerlerinin yanı sıra, üretim teknikleri de önemlidir. Japonya'da tahta baskı tekniği, eserlerin geniş kitlelere ulaşmasını sağlamış ve bu teknik sayesinde sanat daha erişilebilir hale gelmiştir. Tahta baskı yöntemi, her bir rengin ayrı bir blokla basıldığı karmaşık bir süreçtir. Bu teknik, sanatçıların yaratıcı süreçlerinde belirleyici olmuştur. Özellikle Suzuki Harunobu tarafından geliştirilen tam renkli baskı yöntemi, Ukiyo-e sanatını daha popüler hale getirmiştir. Bu baskı yönteminin geniş halk kitlelerine ulaşması, sanatın toplumun her kesimi tarafından erişilebilir olmasına ve Edo Dönemi şehir kültürünün yayılmasına olanak tanımıştır. Ahşap baskı yöntemi, sanatın üretim maliyetini düşürmüş, böylece sanat eserlerinin yeniden üretimini ve yaygınlaşmasını sağlamıştır.

Sanatçılar, eserlerinde sadece kadın güzelliğini değil, aynı zamanda doğa ile insanın uyumunu da vurgulamışlardır. Bijin-ga resimlerinde figürler çoğunlukla doğayla iç içe ya da doğal bir arka plan önünde betimlenmiştir. Bu, Japon sanatının doğaya olan saygısını ve insanın doğa ile olan ilişkisini yansıtır. Torii Kiyonaga'nın "Bahçede İki Kadın" adlı eseri, bu anlayışın güzel bir örneğidir. Eserde kadın figürlerinin zarafeti ve arka plandaki doğanın dengeli kompozisyonu, Japon estetik anlayışının bir yansımasıdır. Figürlerin doğa ile olan ilişkisi, Japon kültüründe doğanın insan üzerindeki etkisini simgeler.

Sonuç olarak, Bijin-ga resimleri, sadece estetik bir değer taşıyan sanat eserleri değil, aynı zamanda Edo döneminin sosyal, kültürel ve toplumsal yapılarını yansıtan önemli belgelerdir. Bu eserler, kadın figürlerini sadece bir güzellik objesi olarak değil, aynı zamanda dönemin toplumsal ve estetik değerlerini taşıyan birer sembol olarak sunar. Edo Dönemi sanatçıları, kadınların güzelliğini idealize ederek, onların toplumsal rolünü ve yerini estetik bir dille ifade etmişlerdir. Bijin-ga, Japon sanat tarihinde önemli bir yere sahiptir ve bu eserlerin günümüzde hala büyük bir ilgiyle incelenmesi, onların evrensel estetik değerler taşıdığını gösterir. Edo Dönemi'nden günümüze ulaşan bu eserler, Japon kültürünün estetik, sosyal ve kültürel dinamiklerine ışık tutarak, sanatın toplum üzerindeki etkisini anlamamıza yardımcı olur.

Kaynakça

Guth, C. M. E. (2011). Hokusai's great waves in nineteenth-century Japanese visual culture. *The Art Bulletin*, 93(4), 468-485. https://doi.org/10.1080/00043079.2011.10786019

Hioki, K. (2009). Japanese printed books of the Edo period (1603–1867): History and characteristics of block-printed books. *Journal of the Institute of Conservation*, 32(1), 79–101. https://doi.org/10.1080/19455220802630768

Marceau, L. E., Norman, M., & de Pont, D. (2014). *Fragile beauty: Historic Japanese graphic art* (C. McIntosh, Ed.). Auckland Art Gallery Toi o Tamaki.

Meurer, J. (2020). *Women in Ukiyo-e* (Publication No. 950) [Master's thesis, Regis University]. Regis University ePublications. https://epublications.regis.edu/theses/950

National Institutes for Cultural Heritage. (t.y.). Popular geisha at the pleasure quarters. e-Museum. https://emuseum.nich.go.jp/detail?langId=en&webView=null&content_base_id=100294&content_part_id=004&content_pict_id=0

Rojas, A. (2023). The women of Edo. Art 525/Art History 5290 Papers, 14. https://scholarworks.lib.csusb.edu/art-history-papers/14

Toshiyuki, I. (1998). Thoughts on bijin-e: Beauties in ukiyo-e art. *Journal of Japanese Trade & Industry*, 26(1), 26-27.

Wang, S. (2024). Beyond the floating world: Traversing space and time through Ukiyo-e: An exhibition featuring the Arnold Satterthwait, Class of 1966, collection. Rebecca and Rick White Gallery, Lutnick Library, Haverford College.

Görsel Kaynakça

Görsel 1: https://en.wikipedia.org/wiki/Three_Beauties_of_the_Present_Day

Görsel 2: https://www.artic.edu/artworks/68123/a-selection-of-beauty-from-the-pleasure-quarters-seiro-bijin-awase-courtesans-hired-for-the-new-years-holidays-takigawa-of-the-ogiya

Görsel 3: https://ukiyo-e.org/image/loc/02074v

Görsel 4: https://www.metmuseum.org/art/collection/search/37250

Görsel 5: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Katsushika_Hokusai_-_Courtesan_asleep_-_Google_Art_Project.jpg

Bölüm 5

ALIMLAMA ESTETİĞİNİN GÜNÜMÜZ SANATINA ETKİSİ

***Ahmet UZUNER*[1]**

1 Öğr. Gör. Dr.- Kahramanmaraş Sütçü İmam Üniversitesi, Rektörlük Güzel Sanatlar Bölümü, ORCID: 0000- 0003-1472-597X

GİRİŞ

Estetiğin modernizme kadar sanatsal akımlar içinde oluşan biçimsel yapılara göre biçimlendiği görülür. Sanat akımlarında görülen temel plastik yapılar tarafından oluşturulan eserler ve bu eserlerin oluşturduğu uyum estetik değer olarak kabul edildiği anlaşılır. Modernizme gelindiğinde estetik, güzel kavramının yanına çirkin kavramının da eklenmesiyle estetik değer olarak kabul edilmeye başlandığı dikkati çekmektedir. Güzel- çirkin karşıtlığının oluşumu modern düşünce tarihinde diyalektik kavramının ortaya çıkardığı ve bu kavramın bütün alanları etkilediği söylenebilir. Bu alanlardan biri olan estetikte bu kavramın etkileri görülür. Modernizminden postmodernizme gelindiğinde estetiğin çoğulcu bir özellik taşıdığı anlaşılır. Bu çoğulculuk biçimi de estetiğe çeşitlilik katar. Bu estetik biçimleri şunlardır: pragmatik estetik, performatif estetik, fenomonolojik estetik, alımlıma estetiği, hiper estetik, durumsal estetik, çoğul estetik, ilişkisel estetik, feminist estetik, duygu estetiği ve dijital estetiktir. Bu estetik biçimlerinden biri de alımlama estetiğidir. Alımlama estetiğinin, ilk olarak edebiyat alanı içinde gelişimine başladığı ve sonra farklı alanları etkilediği anlaşılır. Sanatta alımlama estetiği Almanya'nın Konstanz Üniversitesinde eğitim veren Wolfgan Iser ve Hans Robert Jauss adlı akademisyenler tarafından gündeme getirilmiştir. Bu estetik biçiminde çok anlamlılık, katmanlılık, sayısız farklı perspektif bakış ve esnek kurallar gibi özellikler görülmektedir. Alımlama estetiğinde çokluğun getirmiş olduğu düzensizlik ilkesi vardır. Bu düzensizlik içinde birbiri ile hiçbir ilişkisi olmayan formlar göze çarpar. Bu formlar alımlayıcı tarafından anlam kazanması beklenir. Eserler, karmaşık, çok katmanlı, sıra dışı, zıt, benzer, bağı veya benzeri olmayan ögelerden oluştuğu görülür. Bu estetik biçiminde eserde; öyküleme, bilineni ortaya sürme, kolaj yapma, monte etme, birbirinden bağımsız birçok ögeyi bir araya getirerek hiç alışkın olunmayan biçimde kompozisyonlar oluşturmak bu estetik biçiminin özelliklerindendir. Araştırmanın konusu günümüz estetik anlayışlarından biri olan alımlama estetiğinin günümüz sanat anlayışına nasıl yansıtıldığıdır. İncelenen çalışmaların alımlama estetiği arayıcılığıyla sanat yapıtlarının yorumlanması ve bu yorumlamayla birlikte günümüz sanat anlayışı ve estetiğinin anlaşılmasını sağlamaktır.

ESTETİK KAVRAMI VE GELİŞİMİ

Estetik kelimesi, Yunanca aisthesis ya da aisthanesthai kelimelerinden gelmektedir. Aesthesis sözcüğü duyum, duyular algı anlamına gelir; aisthanesthai sözcüğü de duyu ile algılamak anlamında kullanılır. Bu kavram; bu anlamda duyulur algının, duyusallığın sağladığı bilgi ile ilgili bir bilim olarak düşünülmektedir. Sözcüğün kökeninde bulunan bu duyusallık, estetik dediğimiz bilimin adının dışında da bu kelimenin yaşadığı göstermektedir (Tunalı, 2020, s. 13). Bu anlamda estetik güzel ile sanatın özdeş olduğunu düşünen anlayışın bir ürünüdür (Görsel 1).

Görsel 1. Fidias,Athena Parthenos, Heykel, 432-447, Ulusal Arkeoloji Müzesi, Atina, Yunanistan.

Çağdaş estetik Antik Yunan'dan beri süregelen bu anlayışı ifade eder. Dolayısıyla 20. yüzyılda da gelişen çağdaş estetik, güzelin ne olduğu sorusunu araştırmaya yönelmez. Sanat, artık yalnızca güzeli betimlemek eylemi değildir. Günümüz estetiği de bu yeni anlayışı benimsemiş, geçmişteki kesin ve doktrinler tutumundan uzaklaşarak çoğunlukla tarihsel bir yöntem kullanan bir sanatı açıklama uğraşı hâline gelmiştir. Estetik kelimesini ilk defa filozof Alexander Gottlieb Baumgarten tarafından kullanıldığı bilinmektedir. Antike'den bu yana güzel sorunu felsefeyle incelendiği görülmektedir. Örneğin Platon, güzellik ve sanatı kendi idealar kuramı içinde ele almaktadır. Aristoteles ise güzeli yararlı olarak tanımlamaktadır. Orta Çağ'da estetik dini dogmanın egemenliği altında olduğu için gelişim kaydetmemiştir. Değişim ve gelişim Rönesans'la yine gündeme gelir. Rönesans'la özellikle Leon Battista Alberti isimli mimar estetik kavramını dile getirir. Alberti estetik kavramını bir şey eklendiği ya da çıkarıldığında güzel olmaktan uzaklaşan şey olarak tanımlamaktadır (Görsel 2).

Görsel 2. Raffaello Sanzio, Atina Okulu, Duvar Resmi,500 x 770 cm, 1509-11, Apostolik Sarayı, Vatikan.

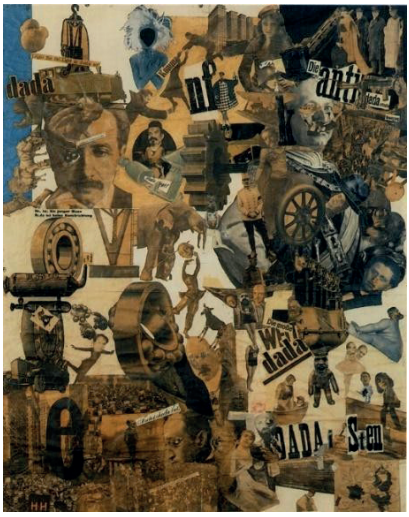
Barok sanatına gelindiğinde estetik; izleyicinin ilgisini çeken teatral ifadeler, derinlik illüzyonları ve abartılı formlar ile dikkat çeker. Resimlerde sanatçının yapıtıyla belirtmek istediği duyguları dile getirdiği ve bu duyguların izleyiciye aktarıldığı dönemin göze çarpan özelliklerindendir. Bu dönem estetik anlayışında hareketli ve devingen formların ortaya çıkarılması için ışık ve gölge gibi ışık etkisi oluşturulduğu anlaşılır. Barok'ta ışık-gölge kullanımı ile resimde kenar konturlar belirsizliğe dönüşür. Resimde zaman, o anlık anın ve sonsuzluğun bilimsel belirtisi olarak sunulur. Bu bilimsellik Barok'ta maddeci bir yönün oluşuma kaynaklık eder. Bunun yanında yapıtlarda görülen ruhsal ve psikolojik durumların belirtilmesi için formlarda abartıya kaçıldığı fark edilir (Öndin, 2018, s. 17-19). Barok dönemde oluşturulmuş eserlerde dinsel, mitolojik konular yanında portre, manzara ve mekânlar gibi günlük yaşamdan sahnelere rastlanmaya başladığı dikkati çeker (Görsel 3).

Görsel 3. Caravaggio, Aziz Matta'nın Çağrılışı, Yağlıboya, 322 x 340 cm, 1599-1600, Contarelli Şapeli, San Luigi dei Francesi, Roma, İtalya.

18 ve 19. yüzyıllara gelindiğinde estetik anlayışı tümüyle usavurumsal (akıl yürütme) bir nitelik kazanmaktadır. Akıl yürütme, estetik içinde toplumsal bir gerçeklik olarak gelişimi sürdürür (Görsel 4).

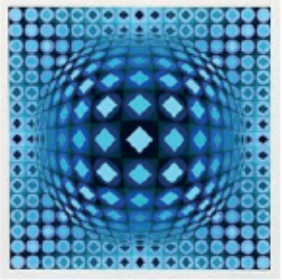
Görsel 4. Jacques-Louis David, Horas Kardeşlerin Yemini, Yağlıboya, 329,8 x 424,8 cm, Loure Müzesi, Paris, Fransa.

Bu dönemin estetik düşünürleri, Immanuel Kant ve Georg Wilhelm Friedrich Hegel'dir. 20.yüzyılda ise estetiğin, salt sezgiyle hareket ettiği düşüncesi ortaya atılır. Estetik içinde güzel ve çirkin ayrımı gündeme gelir (Görsel 5-9).



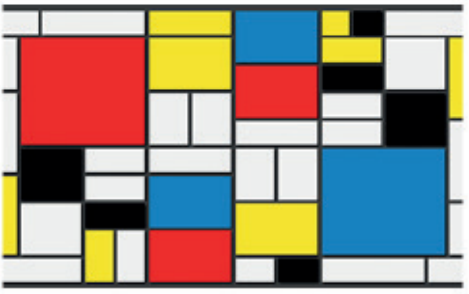
Görsel 5. Hannah Höch, Mutfak Bıçağı Dada ile Weimar Cumhuriyeti'nin Bira Göbeği'ni Kesin, Kolaj, 90 x 144 cm, 1919, Staatliche Müzesi, Almanya.

Görsel 6. Andy Warhol, Çiçekler, Baskı, Andy Warhol Müzesi,1964, ABD



Görsel 7. Viktor Vasarely, Kezdi-Ga, 50 x 50 cm 250 kısım, 1970.

Görsel 8. Kazimir Malevich, Kış, Yağlıboya 1927, 48,5 x 54 cm, Ludwig Müzesi, Almanya.



Görsel 9. Piet Mondrian, Kırmızı, Mavi ve Sarı Kompozisyon II, 1930, Kunsthaus Zürih müzesi, İsviçre

Düşünürler, güzeli duygusal bir durum olarak tanımlarken çirkini ise ifade edilemeyen bir durum olarak ifade ettikleri fark edilir. İlk kez estetik konusunun kuramsal bir boyut kazandığı görülür. Bu yüzyılın estetik bilim düşünürü ise Benedetto Croce'dir (Sözen, Tanyeli, 2014, s. 102-103). Croce, sanat estetiğini fiziksel gerçeklik, ahlaksal etkinlik, felsefe, tarih, matematik ve doğa bilimi olmadığını belirtir. Ona göre estetik tümel olarak değil sanatçının bireysel bilgisi olarak ifade ettiği anlaşılır. Onun içindir ki, sanatçının bireysel yaşantısı ve bu yaşantıdan elde ettiği kültürel buluntular bir değer olarak sanat eserine estetik bir biçimde aktarıldığı göze çarpar (Oto, 2017, s. 136).

Günümüz Estetik Anlayışı

Modern estetiğe bakıldığında sanat yapıtlarında izleyiciye acı, korku, keder, sevinç, coşku, huzur, dinginlik, hayranlık, hoşlanma, haz vb. duygular uyandırmakta bizi sarsarak derinden etkilemekte ya da içimize belli bir ölçü ve düzen getirmektir. Günümüz sanat estetik anlayışında ise bu durumdan bahsetmek oldukça güçtür. Sanatçı kendini diğerlerinden farklı kılan ve mevcut durumu aşan bir arayış içinde anlaşılması daha zor bir eser sergileme yoluna gittiği görülmektedir. Günümüzde resimden, sanattan bahsetmek oldukça zordur çünkü resim çoğu zaman, artık görülmeyi değil görsel olarak soğurulmayı ve ardından iz bırakmadan dolaşıma girmeyi istemektedir (Ekiz, Kaya, 2018, s.783). Gerçeklik açık uçlu bırakılarak belirsiz ve kararsız bir özellik kazanır. Gerçeklik yanılsamasında, öznenin bütünselliği ve tutarsızlığı bir kenara bırakılmıştır. Sanat yapıtındaki yüksek sanat, kitle sanatı gibi ayrımlar kaldırılmış ve onun yerine pastij ve parodi gibi yöntemler kullanılmaya başlanmıştır. Sanat eserinde popülerliğe önem verilmiş, anlam ve estetik zevk gibi unsurlar ortadan kalktığı görülmüştür (Oto, 2017, s.152-153). Günümüz estetik anlayışı çoklu estetik anlayışının hâkim olduğu anlaşılmaktadır. Çoklu bir estetik anlayışının olmasının temeli gelişen teknolojik ve bilimsel gelişmelerin olmasıyla ilgilidir. Yaşanan bu gelişmeler birbiri içine geçmiş sosyal, kültürel ve sanatsal ilişkilerin birbiri ile olan bağlantılarıdır. Geleneksel estetik anlayışı güzelle ilişkilendirilen sanatların toplamı iken, günümüz estetik anlayışı çoklu bir bakış açısını merkezine alan estetik anlayışların toplamını yönlendiren görsel kültür çağı olarak öne çıktığı görülür. Çoğul bir özellik gösteren günümüz estetik biçimi, herhangi bir akıma ya da topluluğa dahil olunmayan, tüm disiplinlerin harmanlandığı, içerisinde estetik ya da anti-estetik unsurları barındırdığı göze çarpmaktadır. İnsanın sosyo-psikolojik durumları göze alındığında herhangi bir sanat eserindeki estetik duyarlılık değişkenlik gösterecektir. Eserdeki anlam boyutu ve estetik bakışı izleyicinin beklenti noktasında sürekli yenilecektir (Kapar, 2019, s.106-107). Bunun yanında geleneksel estetikte nesnenin yerini simülasyon estetiği aldığı fark edilir. Gerçeklik, hakikat kavramları ortadan kalkmış ve onun yerine yapay bir görüntü ortaya çıkmıştır. Yaşamdaki sürekli değişim ve modernleşme süreci ile gerçeklik algısı değişmiş, insanlar kurgulanmış bir yaşamın içinde varlık göstermeye başlamışlardır (Kapar, 2019, s. 106). Bugün estetiği belirleyen kültürdür ve bu kültür, çoklu estetik teknolojik gelişmeler doğrultusunda bir ağ oluşturmaktadır. Bu ağ estetiğin, kültürel endüstriye ve ekonomiye dönüşümüne sebep olmaktadır (Eryılmaz, Eker, 2023, 903). Günümüz estetik anlayışında birçok estetik biçimi bulunmaktadır. Bunlar: pragmatik estetik, performatik estetik, fenomonolojik estetik, alımlama estetiği, hiper estetik, durumsal estetik, çoğul estetik, ilişkisel estetik, feminist estetik, duygu estetiği ve dijital estetik olarak öne çıktığı görülmektedir.

ALIMLAMA ESTETİĞİ

Alımlama estetiğinin, Almanya'nın Konstanz Üniversitesinde ilk kez estetik anlayışı olarak kullanılmaya başlandığı görülür. Bu estetik anlayışını ortaya çıkaran edebiyatçılar/düşünürler Wolfgan Iser ve Hans Robert Jauss'tur. Bu estetik biçiminin ilk olarak edebiyat alanı içinde ortaya çıktığı ve sonra diğer alanları da etkilediği görülür. Bu estetik biçimi çok anlamlılığı, katmanlılığı, sayısız perspektif bakışa, katı kuralcılığa değil esnek kuralların geçtiği bir estetik biçimden oluşmaktadır. Alımlama estetiğinde çokluk fikri ön plandadır ve bu çokluk içinde bir düzensizlik hakimdir. Bu düzensizlik içinde yapıtlar, birbiriyle hiçbir bağı olmayan biçimlerden oluşmakta ve bu biçimler izleyici tarafından anlam kazanması beklenmektedir. Yapıtlar; hiç alışkın olmayan biçimlerden, çok katmanlı yüzeylerden, birbirine benzeyen, hiçbir bağı veya bağlam benzerliği olmayan zıt ögelerden oluştuğu fark edilir. Bu estetik biçiminde eser; öyküleme, bilineni ortaya sürme, kesip yapma, herhangi bir sanayi malzemesini aynen kullanma ve birbirinden bağımsız birçok ögeyi bir araya getirip daha önceki sanat akımlarından alışkın olunmayan kompozisyon yaratma olarak ortaya çıktığı görülür (Özbek, 2013, s. 11,20,24). Alımlama estetiği günümüz sanat anlayışı olan postmodernizm yapısı içinde yer aldığı ve bu sanat biçimini beslediği görülmektedir. Postmodernizmin içinde alımlama, izleyiciyi / okuru her şeyi bütün açıklığıyla anlatmak istemez. O sadece izleyicinin araştırmasını, düşünmesini ve hayal gücünü kullanmasını ister (Özbek, 2013, s. 29). Günümüz sanat içinde yer alan estetik güzele odaklanmadığı ya da Kant'ın idealizmine dayanan bir estetik biçiminden bahsetmek imkânsızdır. Bu nedenle çağdaş sanatta bütünleşen estetik ya da bir başka ifadeyle estetiksizliği tanımlamak için trans-estetik, post estetik gibi kavramlar kullanılmaya başlandığı fark edilir (Ekiz, Kaya, 2018, s. 783). Günümüzde sanatçının anlaşılması zor yapıtlar ortaya koyduğu dikkat çeken ayrıntılardandır. Sanat çoğu zaman, görülmeyi değil görsel olarak soğurulmayı ve ardından iz bırakmadan dolaşıma girdiği gözlenmektedir. Bunun en iyi örneği Hayward Galeri'de sergilenmiş olan 'Invisible: Art of The Unseen' adlı yapıttır (Görsel 10).

Görsel 10. Gianni Motti, Invisible:Art about the Unseen, Görünmez mürekkeple çizilmiş çizim, 32,8 x 26,9 x 2,8 cm, 1957-2012, Hayward Galeri.

Bu sergide eser görünmez bir şekilde boş çerçevelerden ve kaidelerden oluşmaktadır. Sergide sanatçılar arasında Andy Warhol, Yoko Ono, Lai Chih Sheng ve Yves Klein gibi ünlü sanatçıların eserleri görünmez mürekkeple boyanarak yapılmıştır. Eserde bakmak ve görmek arasındaki farkın vurgulanmaya çalışıldığı anlaşılır. Bu yapıtla izleyici sanatçı tarafından yönlendirilmeden, eseri kendi kendine adlandırması ve eserden çıkarımda bulunması istenir. Böylece izleyici alımlama estetiğinin temel özelliğini bu yolla kullanmış olur (Ekiz, Kaya, 2018, s. 783-784). Alımlama estetik konusu için özellikle Anselm Kiefer'in çalışmaları iyi bir örnek oluşturmaktadır (Görsel 11).

Görsel 11. Anselm Kiefer, Morgenthau Plan, 330 x 570,1 cm, Tuval üzerine yapıştırılmış fotoğraf üzerine Akrilik, emülsiyon, yağlıboya ve gomalak, 2012, Metropolitan Modern Sanatlar Müzesi, New York.

Sanatçı, resim, heykel ve yerleştirme gibi farklı sanat alanlarının tekniklerini kullandığı ve bunun yanında hermenötik açıdan da yazı şekillerini çalışmalarına aktardığı gözlemlenir. Yapıtlarda hem resim (fotoğraf) hem de yazı sembolik olarak temsil edilmektedir. Bunun yanında eserlerde mit-tarih, formalizm-toplumsal içerik, metafor-düz anlam ve materyal- semantik gibi diğer diyalektik karşıtlıkların yarattığı gerilime ve muğlaklığa dayalı bir denge söz konusudur. Alımlama estetiğinde ifade edildiği gibi sanatçının eserlerinde birbiriyle bağlantılı olamayan nesneler, yazılar ve mekânlar bulunmaktadır. Eser (ler)de birbiriyle bağıntılar görülmese bile Kiefer izleyicinin zihninde yeni bağıntılar kurmasına sağlayacak imajlar ve sözcükler bıraktığı görülür (Çiçek, 2016, s. 53-57). Kiefer'in eserlerinde alımlama estetiği kapsamında değerlendirildiğinde izleyicinin öznel bakışı önemlidir. İzleyicinin kendi bakışıyla oluşturmuş olduğu kodlar ve bu kodlar vasıtasıyla eserle etkileşim kurulduğu anlaşılmaktadır. Bu etkileşim de çevre, mekân, toplumsal normlar ve alımlayanın psikoloji gibi etmenler belirleyici rol oynamaktadır. Eseri izleyen kişi; kendi bakışıyla, algısıyla, kültürel ve anlam içeriğine dayalı kodlarla eseri anlamaya çalışır. Sanatçı, betimlemiş olduğu eserinde anlam açısından bazı boşluklar bırakır. İzleyicinin kendi bakış açısıyla bu boşlukları dolduracağı ve esere yeni bir yorum getireceği fikri öne çıkmaktadır. Sanatçı, eserini izleyici ile baş başa bırakarak kendisini eserden tamamen devre dışı bırakır ve izleyici de eserlerle alımlama sürecini başlatır. Böylelikle izleyici, eserlerden yorumlamalar ve yeni anlamlar üretir. Günümüz sanat anlayışı içinde alımlama estetiği izleyiciyi aktif hâle getirdiği anlaşılmaktadır. Modern döneme bakıldığında ise izleyici edilgen bir konumda yer aldığı görülmüştür. Modern anlayıştan sonra meydana gelmiş olan sanat nesne biçimlerinin bozuluşu bambaşka çoğulcu yapıların oluşumuna kaynaklık ettiği söylenebilir (Başkaya, 2022, s.157-162).

Alımlama estetiği sanatın anlamıyla uğraşmadığı, anlam sorunu ile ilgilendiği ortadadır. Esere anlamı yükleyen sanatçı / yazar mı olmaktadır bu soru önemlidir. Sanatçı, eserde bazı boşluklar bıraktığı ve bu boşlukları izleyici tarafından yorumlanması gerektiği fikrini ifade eder bu anlayış. Yapıtta bırakılan boşluklar izleyicinin yorumlanması için izleyicinin düşünsel ve bilgisel bir bilgi birikimine sahip olması gerektiği fikri öne çıkar. Bu nedenle alımlama estetiği / kuramı yorumbilimi (hermenötik) bağlamında incelenmesi gerekmektedir (Moran, 1994, s. 219, 221). Bir sanat yapıtı izleyici için eserin estetik boyutu alımlayıcının öznel değerlendirmesine tabi olur. Sanat yapıtında onu üreten tin, belirli sınırlar içinde kendisini gösterir. Heykeltraş, şair, besteci adı ve hayatı bilinmese izleyicinin dolduracağı boşluklar daha anlamlı ve tarafsız olacaktır (Hartmann, 2024, s. 152).

SONUÇ

Estetik kavramı, yüzyıllar içinde Antik Çağ'dan günümüze gelene kadar farklı uygarlıkların sanatsal gelişimleri ile o dönemlerdeki yaşamış düşünürlerin fikirleriyle ilerlemesini sürdürdüğü anlaşılmıştır. Antik Yunan'da estetik, Yunan uygarlığının sanatsal biçimine göre şekillenmiştir. Estetiğin gelişim sürecinde; farklı uygarlıkların sanatsal gelişimleri, o dönemin sosyal, kültürel ve sanatsal yapıları önemli rol oynar. Estetik kelimesi ilk defa 18.yüzyılda Alman yazar Alexander Gottlieb Baumgarten tarafından gündeme getirilmiştir. Baumgarten, estetiği felsefenin bir inceleme alanı içine almıştır. 18 ve 19.yüzyıl arasında estetik anlayışı Aydınlanma Dönemi'nin etkisiyle tümüyle akıl yürütmeye dayalı bir nitelik kazandığı fikri öne çıkmıştır. Bu akıl yürütme estetik alanı içinde toplumsal bir gerçeklik olarak gelişimini sürdürmüştür. Bu yüzyıllardaki önemli düşünürlerden olan Immanuel Kant ve Georg Wilhelm Friedrich Hegel estetiğe katkılar sağladığı görülmüştür. 20.yüzyıla gelindiğinde estetik, salt sezgiye dayalı bir harekete dönüştüğü görülür. Bu yüzyılda, estetik tarihsel gelişimi içinde güzellik kavramı üzerinden değerlendirilirken çirkin kavramı da gündeme gelir ve güzel-çirkin ayrımı ortaya çıkar. Düşünürler, güzeli duygusal bir durum olarak ifade ederken çirkini ise ifade edilemeyen bir durum olarak açıklarlar. 20.yüzyılda estetik bir bilim olarak kabul edilerek kuramsal bir boyut kazanmıştır. Bu yüzyılın estetik bilim düşünürü Benedetto Croce'dir. Günümüzde estetiğin, çoklu bir yapıda olduğu anlaşılmaktadır. Bu yüzyılda birçok estetik biçiminin olduğu kanaatine varılmıştır. Bunlar: pragmatik estetik, performatik estetik, fenomonolojik estetik, alımlama estetiği, hiper estetik, durumsal estetik, çoğul estetik, ilişkisel estetik, feminist estetik, duygusal estetik ve dijital estetik olarak öne çıktığı fark edilmiştir. Öne çıkan estetik biçimlerinden biri de alımlama estetiğidir. Bu estetik biçimi çok anlamlılığı, katmanlılığı, farklı perspektif bakışı ve esnek kurallardan oluştuğu fikrini öne çıkarmıştır. Alımlama estetiğinde çokluk fikri ön plana çıkmakta ve bu çokluk yapıtların kompozisyonlarına düzensiz bir şekilde aktarıldığı anlaşılmıştır. Eserlerin estetik biçimi; farklı, çok katmanlı, akıl dışı, benzer, hiçbir bağı veya bağlam benzerliği olmayan zıt ögelerden oluşturulduğu göze çarpar. Bu estetik biçiminde yapıt; öyküleme, bilinen bir konuyu yeniden yapma, kolaj tekniğini kullanma, monte etme, yani birbirinden bağımsız birçok ögeyi bir araya getirme ve bu ögelerden alışkın olunmayan kompozisyonlar yapma olarak ortaya çıkmaktadır. Sonuç olarak alımlama estetiği, günümüz sanat anlayışı olan postmodernizm yapısı içinde yer almakta olduğu ve bu sanat biçimini beslendiği anlaşılmaktadır. Postmodenizm sanat akımı içinde estetik biçimi, alımlayıcı olan izleyiciyi resmedilen konuyu bütün açıklığıyla anlatmayarak izleyiciden araştırmasını, düşünmesini ve hayal gücünden yararlanması gerektiği sonucuna varılmıştır.

KAYNAKÇA

Başkaya, B. Alımlama Estetiği Açısından Keşif, Haz ve Sağaltım İlişkisi, Yüksek Lisan Tezi, Işık Üniversitesi, Lisansüstü Eğitim Ensittüsü, 2022.

Ekiz, M, Kaya E, S. Çağdaş Sanat Estetiğinin Alımlanması Sürecinde Sanat Eğitiminin Önemi, International Learning Teaching and Educational Research Congress, 2018, s. 779-785.

Eryılmaz, B.E, Eker, M (2023). Hiper-Estetik: Çoklu Donanımların Dönüştürücü Ekseninde Sanat Algısı, SDÜ-Art-e, Güzel Sanatlar Fakültesi Dergisi, Cilt:16, Sayı: 32, ss.901-915.

Hartmann, N (2024). Estetik, 1.Baskı (Çev: Tomris Mengüşoğlu), DoğuBatı Yayınları, Ankara.

Kapar, S (2019). Günümüz Görsel Sanatında Çağdaşlık Analizleri ve Estetik Teoriler, Journal of Awareness, Cilt:4, Sayı:1, ss. 97-110.

Moran, B (1994). Edebiyat Kuramları ve Eleştiri, 9.Baskı, Cem Yayınevi, İstanbul.

Oto, F (2017). Estetik ve Sanatın Felsefi Kökenleri, 1.Baskı, Kurgukulturmerkezi Yayınlar, Ankara.

Öndin, N (2018). Barok (Resim ve Heykel Sanatı), 1. Baskı, HayalPerest Yayınevi, İstanbul.

Tunalı, İ (2020). Estetik, 20.Baskı, Remzi Kitabevi, İstanbul.

Sözen, M. Tanyeli, U (2014). Sanat Sözlüğü, 13.Baskı, Remzi Kitabevi, İstanbul.

Resim Listesi

Görsel 1. NAMA Athéna Varvakeion - Athena Parthenos - Wikipedia. Erişim Tarihi: 08.07.2024

Görsel 2. “The School of Athens” by Raffaello Sanzio da Urbino - Atina Okulu - Vikipedi (wikipedia.org). Erişim Tarihi: 08.07.2024

Görsel 3. The Calling of Saint Matthew-Caravaggo (1599-1600) - Caravaggio - Wikipedia. Erişim Tarihi: 08.07.2024

Görsel 4. File:Jacques-Louis David, Le Serment des Horaces.jpg - Wikimedia Commons. Erişim Tarihi: 08.07.2024

Görsel 5. Hoch-Cut With the Kitchen Knife - Hannah Höch - Wikipedia. Erişim Tarihi: 08.07.2024

Görsel 6. Art - The Andy Warhol Museum. Erişim Tarihi: 08.07.2024

Görsel 7. Victor Vasarely Kezdi-Ga 1970 Screenprint in colors 20×20in Edition of 250 - Op art - Wikipedia. Erişim Tarihi: 08.07.2024

Görsel 8. Museum Ludwig: Malevič, Kazimir, Landscape (Winter) (kulturelles-erbe-koeln.de).Erişim Tarihi: 08.07.2024

Görsel9. https://en.wikipedia.org/wiki/Piet_Mondrian#/media/File:Piet_Mondrian,_1930_-_Mondrian

_Composition_II_in_Red,_Blue,_and_Yellow.jpg. Erişim Tarihi: 08.07.2024

Görsel 10. Invisible: Art about the Unseen 1957–2012 | AnOther (anothermag.com). Erişim Tarihi: 08.07.2024

Görsel 11. https://www.metmuseum.org/art/collection/search/500456. Erişim Tarihi: 08.07.2024

Bölüm 6

YENİ MEDYA SANATININ GELİŞİMİ VE GELECEĞİNE DAİR BİR PROJEKSİYON

Yasemin ERENGEZGİN KAFKAS[1]

1 Dr., yerengezgin@gmail.com, ORCID: 0000-0001-6044-7013

Giriş

Tarihin akışı boyunca sanatçılar kendilerini ifade edebilecek değişik yollar aramışlardır. Bu arayışların sonucunda pek çok sanat akımı ve sayısız üretim tekniği literatüre girmiştir. İnsanoğlunun dünya ile olan ilişkisini anlamlandırma çabasına paralel olarak sanat tarihi mağara resimlerinden Rönesans'ın büyük tablolarına, avangart hareketlerden çağdaş enstalasyonlara kadar sanat, her dönem teknolojik, kültürel ve toplumsal değişimlerle şekillenmiştir. Bugün dijital çağda sanatın geldiği nokta, 'yeni medya sanatı' olarak adlandırdığımız, teknolojinin ve medyanın iç içe geçtiği bu yeni akımı ortaya çıkartmıştır.

İçinde bulunduğumuz teknoloji çağında; bilgisayarlarla, akıllı telefonlarla ve onlarca akıllı sistemle çevrili günlük yaşamda tüm bu yeni imkanlar, sanatçılar için de kendilerini ifade etmenin yeni biçimlerine dönüşmektedir. Yeni medya sanatı; diğer bir tanımıyla dijital sanat, sayısal ortamda üretilmiş ve/veya sergilenen, bilgisayar grafikleri, dijital animasyonlar, video, robotic, kodlama ve biyoteknoloji gibi yöntemleri kullanarak yapılan sanat eserlerini kapsar. Geleneksel tekniklerden önceki dönemlerde görülmemiş biçimde ayrışan bu güncel yaklaşım hem biçimsel hem de içeriksel açıdan izleyicinin merakını uyandırmakla beraber, bazı kesimler tarafından da şüphe ve tepkiyle karşılanabilmektedir.

Yeni medya sanatı, dijital teknolojilerin gelişmesiyle birlikte ortaya çıkan bir sanat biçimidir. İnternet, bilgisayar yazılımları, dijital fotoğrafçılık, video sanatı, sanal gerçeklik (VR) ve artırılmış gerçeklik (AR) gibi araçlar ve teknikler bu sanat formunun temel taşlarını oluşturur. Ancak yeni medya sanatı yalnızca bir teknik meselesi değildir; aynı zamanda sanatçının izleyiciyle kurduğu etkileşimin doğasını yeniden düşündüren bir olgudur. Geleneksel sanatın tek yönlü estetik deneyiminden farklı olarak, yeni medya sanatı çoğunlukla interaktif, katılımcı ve dinamik bir yapıya sahiptir. Onun karakteristiğini oluşturan önemli unsurlar olsalar da, bu özelliklerin ilk olarak yeni medya sanatıyla ortaya çıktığını söyleyemeyiz. Bazı teorisyenlerin ve küratörlerin de belirttiği gibi, yeni medya sanatının katılımcı ve dönüşüme açık yapısı daha önce modern ve avangard bazı sanat pratikleriyle hayatımıza girmişlerdi. İnternet ve genel olarak dijital teknolojilerin interaktivite ve çoğulcu katılımı taşıdığı nokta bu özelliklerini güçlendirmiş, hem görsel hem içeriksel etkilerini çok daha yukarılara taşımış, eserlerin geniş kitlelere kolayca ulaşmasını sağlamıştır.

Yeni medya sanatı, sanatçılara yeni araçlar sunmakla kalmamış, aynı zamanda sanata dair yeni sorular da ortaya atmıştır. Dijitalleşen dünyada sanatın tanımı ve sınırları nelerdir? Yeni dönemde izleyicinin sanat eseriyle ilişkisi nasıl şekillenecek ve eserin 'orijinalliği' nasıl tanımlanacaktır? Dijital platformlarda üretilen ve sunulan çalışmalar, sanatçının doğrudan dokunuş ve yaratma sürecini içeren sanat eserleri kadar değerli midir? Aslında bu sorular yeni medyanın sanatta kullanılmaya başlamasıyla hayatımıza girmemiştir.

Postmodernizmin hakim olmaya başladığı andan itibaren bu ve benzeri sorular sanatçı, izleyici, eleştirmen ve teorisyenlerin zihnini meşgul etmekteydi. Dijital sanat ve yapay zekanın günlük hayatımız ve sanat arenasındaki etkinliğinin artması bu soruları daha öteye taşıdı. Postmodern yaklaşımda genel olarak üretim tekniklerinde daha özgür ve sınır tanımayan bir tavır baskın olsa da, asıl farklılığın ve ona yönelen eleştiri oklarının sebebi ağırlıklı olarak modernizmin temel değerlerini reddeden felsefi bir ayrışmaydı. Modernizmin ardılı olarak düşündüğümüz bu dönemin içerisinde yeni medyayla üretilmiş eserlerin geçmişteki sanat anlayışından biçim ve içerik açısından daha radikal bir kopuşun göstergesi olduğunu söylemek mümkündür.

Global çapta insanlığın sosyal, kültürel, siyasal, teknolojik bağlamlarda yaşamakta olduğu gelişim ve dönüşümler doğal olarak görsel sanatlara da etki etmektedir. Bunun yeni medya sanatına yansımaları hem teknik ve biçimsel hem de kavramsal anlamda gözlenebilir ve bize özelde bu mecranın, genelde sanatın geleceğine dair bir projeksiyon yapma imkanı tanır. Günümüz sanatını tanımlamak ve irdeleyebilmek açısından öncelikle kısaca ilgili kavramları açıklamak yerinde olacaktır.

'Yeni Medya' Kavramı

Medya (İng: media), Latince ortam, araç gibi anlamlara gelen 'medium' sözcüğünden türemiştir. Genel olarak kitlesel iletişimi sağlayan görsel ve işitsel tüm kanalları kapsar. Geleneksel medyaya örnek olarak gazete ve dergiler gibi her türlü basılı yayını, radyo ve televizyonu örnek olarak verebiliriz. Medya, insan toplulukları arasında iletişimi sağlamanın yanı sıra bilgi vermek, eğlence, eğitim, propaganda, reklam ve tanıtım gibi farklı pek çok amaçla kullanılmaktadır. Kitle iletişim araçlarının kökeni eski Mısır'a kadar dayansa da, terim olarak literatüre geçişi yirminci yüzyılın ilk çeyreğinde olmuştur.

'Yeni medya' terimi, 20. yüzyılın ikinci yarısında ortaya çıkmıştır. **Terimi ilk ortaya atan kişinin iletişim bilimci** Marshall McLuhan olduğu, dolayısıyla yeni medya kavramının ilk olarak Kanada'dan kaynaklandığı genel kabul görmüştür.

Özellikle, 20. yüzyılın sonlarından itibaren internet, bir kitle iletişim aracı olarak, daha önce yerleşik teknolojilerle sınırlı kalan kitle medya kuruluşları için alternatif platformlar sağlamaya başladı. Örneğin, gazetelerin, dergilerin ve kitapların Web üzerinde veya Web tabanlı uygulamalar aracılığıyla yayımlanması artık yaygındır (hatta bazı yayın şirketleri tamamen basılı ortamdan vazgeçmiştir) ve müzik kayıtlarının, televizyon programlarının ve filmlerin bireysel web sitelerinde veya özel yayın hizmetleri aracılığıyla erişilebilir olması da sıkça rastlanan bir durumdur. (Duignan, 2024)

İlk olarak, kitle iletişiminin artık toplumsal (ve küresel) iletişim için tek araç olmadığını kabul etmemiz gerekir. Yeni teknolojiler geliştirilmiş ve alter-

natif bir iletişim ağı olarak kullanılmaya başlanmıştır. Büyük ölçekli, tek yönlü kamusal içerik akışı anlamına gelen kitle iletişimi kesintisiz devam etse de, artık sadece geleneksel kitle medyası tarafından taşınmamaktadır. Bunlara, yeni medya (özellikle internet ve mobil teknoloji) eklenmiş ve aynı zamanda yeni tür içerik ve akışlar taşınmaya başlamıştır. Bu yeni iletişim biçimleri, daha geniş kapsamlı, daha az yapılandırılmış, çoğu zaman etkileşimli olmasının yanı sıra özel ve bireyselleştirilmiş olmaları açısından farklılık göstermektedir. (McQuail, 2005: 24)

Denis McQuail'in ilk baskısı 1983 yılında yapılmış olan kitabındaki yorumunu güncellemek gerekirse; günümüzde artık internet ve mobil teknolojiler eski medyaya ek bir alternatif olma niteliğini aşarak, çok büyük oranda onun yerini almıştır. Basılı yayınlar gittikçe azalarak dijitale dönüşmüş, sinema sektörü sayıları gittikçe artan dijital platformlara kaymıştır. Yirminci yüzyıl başında konunun uzmanı olmayanlar için henüz konsept olarak dahi tanınmayan yapay zeka (AI) ve sanal gerçeklik (VR), günlük yaşamımızın birer parçası haline gelmişlerdir. Fikir olarak 90'lı yıllarda bilim kurgu eserlerinde adı geçen 'metaverse' de yakın dönemde ilk denemeleriyle hayatımıza girmiştir. Gerçek insanların avatarlar aracılığıyla sanal evrenlerde etkileşime girebildikleri metaverse, gelecekte her tür iletişimin ve ekonomik ilişkilerin gerçekleşeceği bir ortam olarak düşünülmektedir. Başlarda yoğun bir ilgiyle karşılanmış olsa da şimdilik metaverse fırtınası durulmuş gibi görünmektedir. 3D teknolojisi, VR ve AR araçlarının gelişerek daha kullanışlı ve ulaşılabilir hale getirilmesi yönünde çalışmalar ileride bu teknolojinin kullanımını yaygınlaştırabilir.

Yeni Medyanın Önemli Karakteristikleri

İlk olarak, yeni medyanın geleneksel medyadan en temel farkı dijital ortamda olması ve küreselliğidir. Geleneksel medyada iletişim daha çok tek yönlüyken, yeni medya araçlarının en önemlisi olan internet sayesinde günümüzde alıcıyla gönderici arasında sınırlar ortadan kalkmıştır. Örnek vermemiz gerekirse; basılı bir gazetenin hazırlık aşamasında neyin ve nasıl okuyucuya sunulacağına yayın sahibi, editör, yazar vb. yetkililer karar verir ve bunlar üzerinde devletin kontrolü güçlüdür. Okuyucunun haber alması tüm bu paydaşlar tarafından şekillendirilir, alıcı herhangi bir habere tepki vermek, yorum ya da düzeltme yapmak istediğinde olanakları kısıtlıdır. Dijital medyada ise okuyucu ulaşmak istediği içeriği özelleştirebilir, istediği anda tekrar ona erişebilir ve kaydedebilir, isterse asenkron olarak etkileşime girer, hatta kendisi haber kaynağı rolünü üstlenebilir. Günümüzde özellikle sosyal medya üzerinden kitleler anında iletişime geçerek haber alabilmekte, kendi kanallarını açabilmekte, gerekli durumlarda belli amaçlar doğrultusunda örgütlenmeler oluşturarak kurumlar üzerinde baskı dahi oluşturabilmektedir.

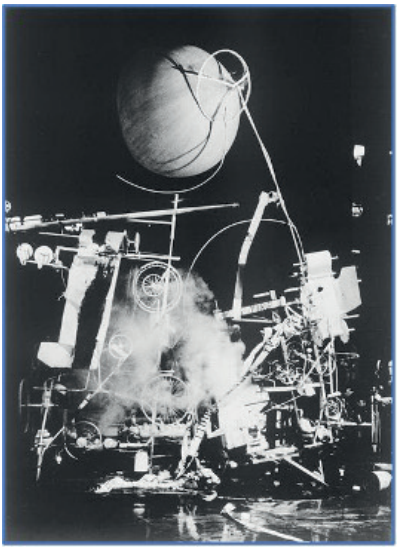
Tüm bu pratik, avantajlı, demokratik ve özgürleştirici yönlerinin yanı sıra, internet ve özellikle sosyal medya güvenlik açıkları, siber zorbalık, telif hakkı

ihlalleri, bilgi kirliliği gibi olumsuz yanlarıyla, toplum ve devlet yönetimleri tarafından kaygıyla da karşılanmaktadır. Özellikle son yıllarda bu sonsuz dijital akışın kontrolü için hükümetler zaman zaman yasal düzenlemelere gitmeye ihtiyaç duymaktadır. Bu durumu özgürlüklerine bir saldırı olarak kabul eden kesimlerin eleştiri ve tepkileri de dünya çapında yükselmeye devam etmektedir.

Yeni medyanın olumlu/ olumsuz özellikleri çevresinde düşünür ve teorisyenler de farklı tavırlar almaktadır. Bu teorisyenler tekno-iyimserler, tekno-kötümserler, eleştirel teori gibi farklı düşünceler altında gruplanmakta ya da ayrışmaktadır. Esas konumuz açısından yeni medyanın sunduğu teknolojik imkanlar; onun özgürleştirici yanı ve fiziksel mekandan bağımsız üretim ve paylaşım olanakları daha fazla öne çıkmakta olduğundan, bu metinde teorilerin ayrıntılarına girmeyeceğiz.

Yeni Medya Sanatının İlk Örnekleri ve Gelişimi

1920- 1960 yılları arasında kinetik (hareketli) heykellere ve ışığın sanatta farklı kullanımlarına rastlıyoruz. Thomas Wilfred'ın 'Lumia' (1919) ve 'Clavilux' ışık organları ile Jean Tinguely'in kendine zarar veren heykeli 'Homage to New York' (1960) yeni medya sanatının öncülleri olarak kabul edilebilir.



Görsel 1. *Thomas Wilfred, "Unit #86 " (Clavilux Junior serisinden), 1930. Metal, cam, elektrik ve aydınlatma elemanları ile ahşap dolap içinde yansıtma ekranı. Carol ve Eugene Epstein Kolleksiyonu.*

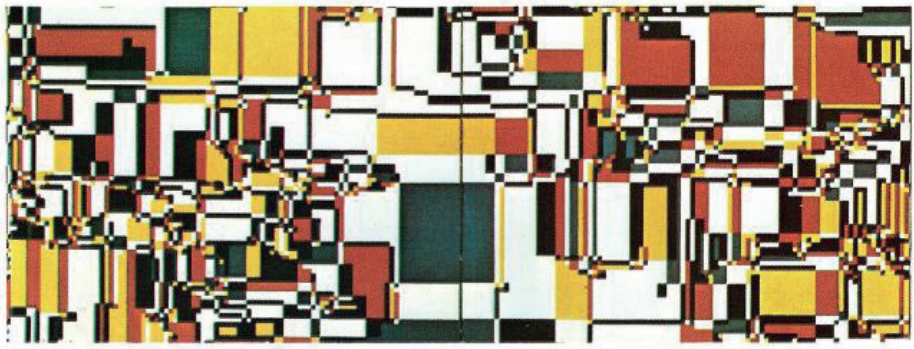
Görsel 2. *Jean Tinguely, "Homage to New York", 1960, (MoMA).*

Yeni medya sanatının öncüleri arasında Nam June Paik, Bill Viola, Jenny Holzer ve Rafael Lozano-Hemmer gibi sanatçılar yer alır. Bu sanatçılar, eserlerinde teknolojiyi bir araç olarak değil, sanatın eserinin bir parçası olarak kul-

lanmışlardır. 1960'larda Güney Koreli sanatçı Nam Jun Paik'ın ürettiği video yerleştirmeleri de bu akımın ilk örneklerindendir.

1960 sonrası özellikle Batı'da başlayan dijital devrimin sonucu olarak sanatçılar elektronik ve dijital araçlarla denemeler yapmaya başlamıştır. Bu dönemde, video sanatı ve bilgisayar grafikleri gibi formlar ön plana çıkmıştır. Yeni teknolojinin sanatta kullanımı Batı dünyasıyla da sınırlı kalmamıştır.

Japon filozof Hiroshi Kawano, bilgisayar teknolojisinin sanatlar için keşfinde en önemli öncülerden biridir. 2010 baharından bu yana, kişisel arşivi ve sahip olduğu tüm sanat eserleri ZKM tarafından korunmaktadır. 2012 yılında ise ZKM, onun çalışma kütüphanesini de bünyesine katmıştır. Hiroshi Kawano, 'bilgisayar sanatı' öncüleri arasında özel bir yere sahiptir: O, bilgisayarı yeni bir üretim aracı ve konu olarak keşfeden bir sanatçı olmadığı gibi, yeni makine aracılığıyla sanata yönelen bir mühendis de değildi; sanat yaratımının mantığının teorik modelleriyle bilgisayar merkezinde deneyler yapan bir filozoftu. Kawano, Eylül 1964'te Japonya'da yayımlanan "IBM Review" dergisinde, Tokyo Üniversitesi'nde bir OKITAC 5090A bilgisayarı kullanarak hesapladığı ilk tasarımları yayımladı… Bu teknoloji yardımıyla resim, şiir, heykel ve müzik gibi çeşitli sanat dallarına yönelik bilgisayar tarafından oluşturulmuş formlar yarattı. (ZKM Center for Art and Media, 2024)

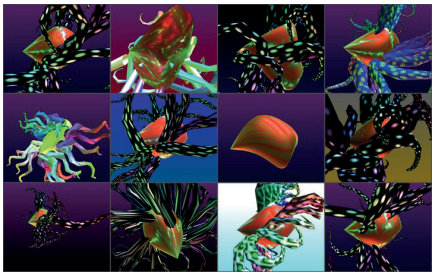


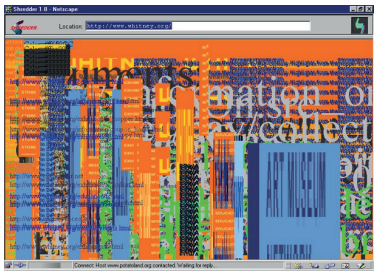
Görsel 3. *Hiroshi Kawano, "Simulated Color Mosaic", 1969*

Joan Heemskerk ve Dirk Paesmans'tan oluşan sanat kolektifi JODI, 1990'ların ortasında web tabanlı sanatın öncülüğünü yaptı. Çalışmaları, enstalasyonlardan yazılımlara, web sitelerinden performanslara ve sergilere kadar mümkün olan en geniş medya ve teknik çeşitliliğini kullanır. Yeni medyanın dilini, görsel estetikten arayüz unsurlarına, kod ve özelliklerden hatalara ve virüslere kadar, ortam-özel bir şekilde (yeniden) inşa eder ve analiz ederler. Eserleri, her gün bağımlı olduğumuz sistemlerin işlevsellikleri ve gelenekleri hakkındaki beklentilerimizi alt üst ederek teknoloji ile kullanıcılar arasındaki

ilişkiyi sorgular. (Upstream Gallery)

Karl Sims'in 1997'de ürettiği 'Galápagos' adlı eseri, sanal organizmaların etkileşimli bir Darwinci evrimidir. On iki bilgisayar, soyut animasyonlu biçimlerin bir popülasyonunun büyümesini ve davranışlarını simüle eder ve bu biçimleri bir yay şeklinde düzenlenmiş on iki ekranda gösterir. İzleyiciler, en estetik açıdan ilginç buldukları organizmaları seçerek ve bu ekranların önündeki basamak sensörlerinin üzerine çıkarak bu sergiye katılırlar. Seçilen organizmalar hayatta kalır, çiftleşir, mutasyona uğrar ve çoğalır. Seçilmeyenler ise sistemden çıkarılır ve onların bilgisayarları, hayatta kalanların yeni yavruları tarafından doldurulur. Yavrular, ebeveynlerinin kopyaları ve kombinasyonlarıdır, ancak genleri rastgele mutasyonlar ile değiştirilir. Bazen bir mutasyon olumlu sonuç verir, yeni organizma atalarından daha ilginç olur ve izleyiciler tarafından seçilir. Bu üreme ve seçilim döngüsü devam ettikçe, giderek daha ilginç organizmalar ortaya çıkabilir. (Sims, 1997)





Görsel 4. *Karl Sims, "Galapagos", 1997.*

Görsel 5. *Mark Napier, "Shredder", 1989.*

Mark Napier'in 'Shredder' isimli eseri, 1998 senesinde Perl koduyla yazılmış interaktif bir sergi ve jeneratördür. Kullanıcının girdiği herhangi bir internet adresi, ağ tarayıcısının normal taramasını yapılmadan önce Napier'in yazılımıyla taranır ve tercüme edilir. Sanatçı, web sitelerini görsel olarak basılı mecra taklidi yaptığını, Shredder'in "arka plandaki HTML kodunu kaotik bir şekilde ortaya çıkardığını" belirtmektedir. John Simon'un eseri Unfolding Object ile birlikte Mark Napier'in net.flag'i 2002 senesinde New York'taki Guggenheim Müzesi'nin kalıcı koleksiyonuna katılarak, İnternet sanatının bir müze tarafından satın alınan ilk örnekleri olmuştur. (Erlevent, 2013)

Batı'da 1960'lardan itibaren görülmeye başlanan yeni medya sanatının Türkiye'deki ilk örnekleri 1970'lerde Nil Yalter ve Teoman Madra gibi sanatçılar tarafından uygulanmıştır. Belirtildiği gibi bu ilk örnekler galeri mekanına yerleştirilen televizyon ekranlarından yansıyan video görüntülerdi. Bu videolar belirli bir kompozisyonun bir parçası olarak enstalasyonlara eklemleni-

yordu ya da tek başlarına bir araya getirilerek belirli bir düzenek kuruluyordu. Aktarılmak istenen düşünce ya da izlenim görüntünün fiziksel yapısını da kapsamına dahil ediyordu. (Tokdil, 2018)

21. Yüzyılda Yeni Medya Sanatı

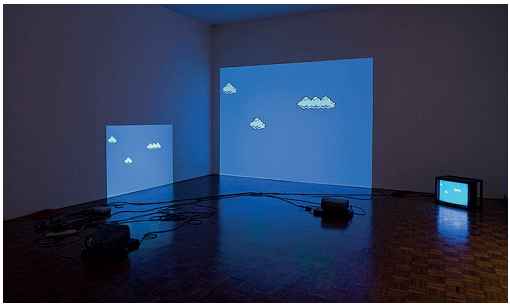
Günümüzde medya sanatının en önemli olanaklarından biri, dijitalizm ile birlikte, sanat yapıtı ve izleyici arasındaki geleneksel eser-izleyici ilişkisi yerine, karşılıklı etkileşime dayalı bir ilişkiye dönüşmüş olmasıdır. İzleyici ile eser arasındaki senkronize düzenlemeler, yerini asenkronik bir ortama bırakmıştır. Medya sanatının sanal ortamla üretilip açıklanıyor olması, yapıtla izleyici arasındaki geleneksel mesafeyi ortadan kaldırmakta izleyiciyi sergilemenin bir parçası kılmaktadır. Bu durum, karşılıklı etkileşime dayalı yeni bir sunuş yöntemidir. (Cançat, 2018)

Yeni medya sanatının doğuşundan bu yana dijital teknoloji hızla ilerlemiş ve yayılmış, sürekli yeni araçların hayatımıza girmesinin yanı sıra, bilimsel gelişmeler de sanatçıların mercek altına aldıkları ve eserlerine yansıttıkları konular arasında yer almıştır. Bilgiye erişmek kolaylaşmış; evrene dair yeni keşifler; ekoloji, sosyoloji, insan hakları gibi pek çok tema eskisinden daha da yoğun biçimde sanatın konusu olmaya başlamıştır. Bunlarla beraber, yeni medya sanatının özünde yer alan teknolojinin hayatımızda edinmiş olduğu yer, sosyal medya gibi konular yine bu mecrada üretilen çalışmalarda eleştirel olarak ele alınabilmektedir.

21. yüzyılın başlangıcında, biyosanat resmi bir akademik çalışma konusu olarak ortaya çıkmıştır. Bu yeni sanat alanının içeriği, özel araştırma merkezleri ve üniversitelerde oluşturulmuştur. Biyosanat, canlı doku, bakteri ve organizmaların yaşam süreçleri ile çalışılan bir sanat uygulamasıdır. Sanatçı, biyoteknolojide genetik mühendisliğinin içerdiği doku kültürü ve klonlama teknolojilerinde yer alan bilimsel süreçleri kullanırken; eserlerini ise laboratuvar veya sanat stüdyolarında üretir. (Azamet ve İ. Karahan, 2019)

Bilimsel yöntemlerin biyosanata dönüşmesinin ilginç örneklerinden birisi, Eduardo Kac'ın 2000 tarihli çalışmasıdır.

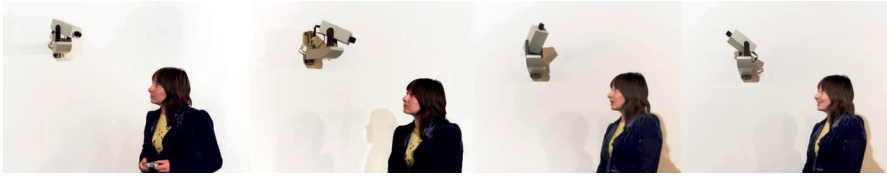
GFP Tavşanı, Eduardo Kac'ın moleküler biyoloji yoluyla floresan bir tavşan yaratmasından oluşan bir sanat eseridir. Kac, tavşana Alba adını verdi ve bu şekilde sanat tarihinde ilk yeni memeli türünü oluşturdu; bu da Biyo Sanat'ın uluslararası düzeyde tanınmasını sağladı. GFP Tavşanı, Sherlock, Big Bang Theory ve Simpsons gibi popüler kültürün önemli yapımları ve Margaret Atwood ve Michael Crichton gibi yazarlar tarafından benimsenerek küresel bir fenomene dönüştü. (KAC, 2000)



Görsel 6. *Eduardo Kac, "GFP Bunny", 2000.*
Görsel 7. *Cory Archangel, "Super Mario Clouds", 2002.*

Yazılım ve hackleme de sanatçıların ilgisini çeken bir diğer konudur. 2002'de Cory Archangel "Super Mario Clouds" adlı eserini üretti. Çalışma 'Super Mario' adlı konsol oyununa dayanıyordu. İşin ilginç yanı, sanatçının oyunun görsellerini hackleyerek donanım ve yazılımına müdahale etme yoluyla modifiye bir vesiyonunu yaratmış olmasıydı. Archangel ayrıca hackleme etiği üzerine çalışan bir gruba dahildi ve sonraki tarihlerde bu alandaki çalışmalarına devam etti, hatta bu alanda bir de yarışmanın öncülüğünü yaptı.

Etkileşimli enstalasyonlar, çalışmaları için izleyicinin katılımı gereken ve belirli bir mekanda yer teşkil eden eserlerdir. Genellikle ışık, ısı, hareket sensörleriyle ve bilgisayarlarla çalışırlar. Ben Chang, Silvia Ruzanka, Dmitry Strakovsky tarafından hazırlanan 'Insecurity Camera' adlı etkileşimli enstalasyonda, Amerikan ordusu tarafından geliştirilmiş olan hareket takip edebilen bir güvenlik kamerası kullanılmıştır. Sanatçılar yazılımı değiştirerek, ani hareketlere "çekilme" tepkisi veren, kendisine yaklaşıldığında "utanarak" yön değiştiren "güvensiz" bir kamera yaratmışlardır. (Erlevent, 2013)

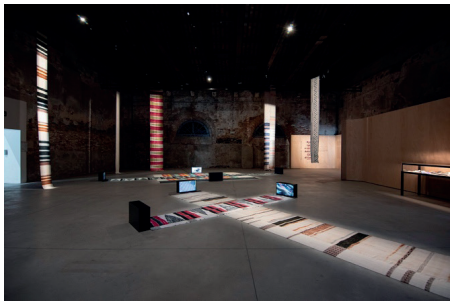


Görsel 8. *Chang, Ruzanka, Strakovsky, "In)Security Camera", 2003.*

2000'lerden itibaren yeni medya eserleri çeşitli formlarıyla uluslararası etkinliklerde sıklıkla karşımıza çıkmaya devam etmektedir. Bu durum 'sanatçı' kavramına da yeni bir boyut getirmiştir. Günümüzde etkinliklerde çok çeşitli alanlardan gelen, mutlaka güzel sanatlar eğitimi almış olmayan, bilgisayar teknolojilerine hakim ya da bu alandan ekiplerle ortaklık kuran pek çok sanatçı

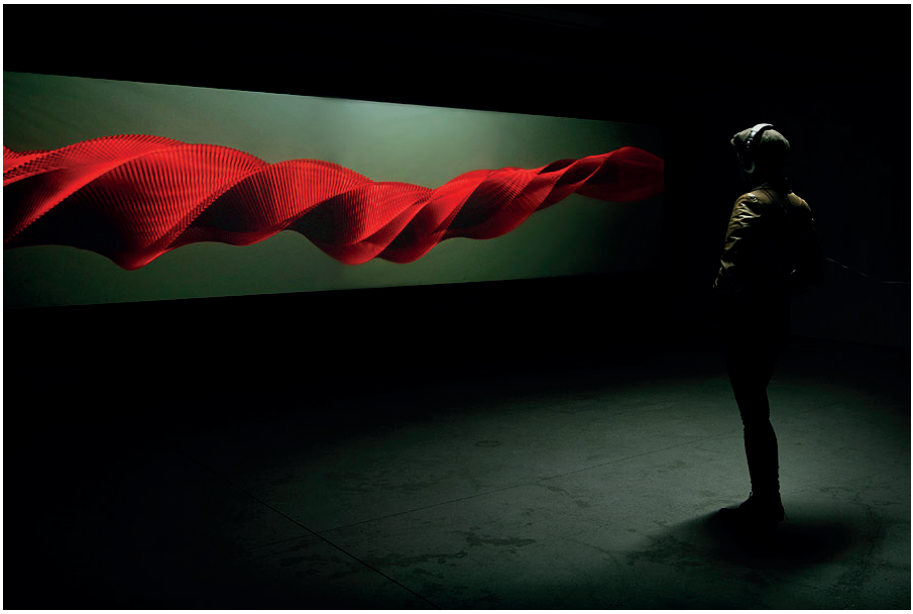
görmekteyiz. Ortaya çıkan eserler de her türlü imkanın bir arada kullanılabildiği, bazen geleneksel sanat formlarıyla en son teknolojinin bir araya geldiği bir yapıya dönüşmüştür. 2022'de Venedik Bienali'nde sergilenen Gerardo Tan, Felicidad A. Prudente, and Sammy N. Buhle'nin gerçekleştirdikleri eser bir interdisipliner çalışma örneğidir. Bu iş bienal kitapçığında şu sözlerle tanıtılmaktadır:

Gerardo Tan, Felicidad A. Prudente ve Sammy N. Buhle'nin eserlerini sunan sergi, kültürel verilerin görsel dile ağ tabanlı çevirisini keşfeden, disiplinler arası ve işbirlikçi bir projedir. Bu proje, ses, transkripsiyon, resim, video ve tekstil gibi çeşitli medya ile deneyler yaparak geleneksel dokuma pratiklerinden ilham alır ve geleneksel olanla çağdaş olanı birbirine bağlar. Sergi bu nedenle ikili bir formatta sunulmaktadır: "Speaking in Tongue," bir tünelin içinde, geleneksel bir ilahinin kodlara dönüştürülüp resim yoluyla aktarılmasını gösteren iki kanallı bir video yerleştirmesidir; "Renderings" ise yerli dokuma tezgahlarından gelen sesin, dokumanın mecazi özelliklerine ve teknoloji ile geleneğin kesişimine göre düzenlenen tekstil yorumlarına dönüşümünü takip eder. (La Biennale di Venezia, 2022)



Görsel 9. *Tan, Prudente, Buhle, "Speaking in Tongue", 2022.*
Görsel 10. *Tan, Prudente, Buhle, "Super Mario Clouds", 2022.*

Günümüzde bilgisayar yazılımları aracılığıyla üretilen ve izleyiciyi içerisine alan sanal gerçekliğe dayanan eserler ülkemizde de büyük ilgi görmektedir. Candaş Şişman'ın dijital ve mekanik teknolojiler kullanarak zaman, mekan ve hareket kavramlarını manipüle ettiği eserleri ve Refik Anadol'un çalışmaları bunlara örnek olarak verilebilir. Refik Anadol'un 'Sonsuzluk Odası: İstanbul Boğazı' adlı çalışması bir 'data sculpture (veri heykeli)' örneğidir. Veri heykelleri, çevresel değişiklikler, sosyal medya etkileşimleri, hava durumu veya insan davranışları gibi çeşitli kaynaklardan gelen verileri kullanabilir. Bu eserler, verilerin şekil, doku, boyut ve renk gibi unsurlarını manipüle ederek oluşturulabilir ve bazen verilerin dinamik doğasını göstermek için hareketli parçalar içerebilir. Bu sanat formu, verilerin estetikle birleşmesini ve izleyicilere hem bilgilendirici hem de duygusal bir deneyim sunmayı amaçlar.



Görsel 11. *Candaş Şişman, "Flux", 2011. Video ve ses.*

Türkiye'de yeni medya sanatına olan ilginin yükselişini gösteren bir etkinlik de İstanbul Modern 15 Şubat- 11 Ağustos 2024 tarihleri arasında seyirciyle buluşan "Zamansız Meraklar" sergisidir. Sergide tamamen güncel teknolojiler ve dijital kültüre odaklanılmıştır. "Ben, Yeşil Mermer; Tanıklığımın ve Belleğimin Tarihi (ya da Hikâyesi)" adlı eserinde Cihad Caner Birleşmiş Milletler Genel Kurulu'nda konuşmacıların arkasında gördüğü duvardan yola çıkarak bir hikaye kurgulamıştır. Batının sömürgeci anlayışını irdeleyen eserde etkileyici bir dijital animasyonla yeşil İtalyan mermerinden yapılmış duvar kişileşir ve bize yıllarca süren tanıklıklarını anlatır. Animasyonun yanı sıra, yandaki duvarda "the only good nation is imagination" yazan bir görsel yer almaktadır.

Görsel 12. *Cihad Caner, "Ben, Yeşil Mermer; Tanıklığımın ve Belleğimin Tarihi (ya da Hikâyesi)", 2024.*

Yeni Medya Sanatına Dair Eleştirel Yaklaşımlar

Yeni teknolojilerin hayatımıza bu kadar girmesine rağmen, dair geleneksel perspektiften bakarak yeni medya sanatına uzak duran kesimler de olduğundan bahsetmiştik. Tam tersine, yeni medya sanatından umduğunu yeterince bulamayanlar da var.

Claire Bishop, "Digital Divide: Contemporary Art And New Media (Dijital Ayrım: Çağdaş Sanat ve Yeni Medya)" başlıklı makalesinde; 1990'ların sonlarında görsel sanatların da dijitalleşeceği, hayatlarımızı dönüştürmeye başlayan yeni teknolojilerden faydalanacağına dair yaygın bir beklenti olduğunu, ancak bu girişimin bir türlü gerçek anlamda ivme kazanamadığını düşünüyor. Sanat Tarihi doktorasına sahip yazar, bizlere "dijital sanata ne oldu?" sorusunu yöneltiyor. (Bishop, 2012)

Makale 2012 yılında yazılmış, bu yüzden bugün tekrar değerlendirilmesi gerekir. Yine de Bishop'ın yazısının devamında vurguladığı ve şikayetçi olduğu 'inkar' durumunun ortadan kalktığını söyleyemeyiz.

Yeni medyaya dair eleştirel ama yapıcı yaklaşımlar bağlamında Edward A. Shanken'in düşünceleri de bize yol gösterebilir:

Bourriaud'nun örtük etkiler üzerine odaklanması bağlamında, yeni medya kullanmayan ana akım çağdaş sanatın (MCA), yeni medya sanatı (NMA) söylemlerine çok değerli bir katkı sunabileceği fikrini incelemek önemlidir…

Bu yaklaşım, sanatın sadece teknolojiyi yansıtmakla kalmayıp, aynı zamanda onu sorgulama, dönüştürme ve eleştirme gücüne sahip olduğunu vurgular. Teknolojik gelişmelerin toplumsal ilişkiler ve üretim süreçleri üzerindeki etkilerini açığa çıkarmak ve bu etkilerin bireylerin günlük yaşamındaki yansımalarını görünür kılmak, sanatın önemli bir işlevi haline gelir. Böylece MCA, yeni medya ile doğrudan çalışmasa bile, NMA'nın estetik ve kavramsal zeminine anlamlı katkılarda bulunabilir. (Shanken, 2015)

Shanken, teknolojinin temel mantığını benimseyerek, onları kendi doğal bağlamlarından çıkarıp daha geleneksel sanatsal medyalar içinde yeniden konumlandırarak, bu teknolojilerin etkilerinin daha belirgin hale getirileceğini söylemektedir.

Ona göre bu tür yaklaşımlar, yeni medya sanatının teknolojiye dayanan doğasının ötesine geçerek, sanat ve teknolojinin ilişkisini daha geniş bir perspektifte değerlendirmek için bir fırsat sunar. Böylece, sanatçılar teknolojinin estetik ve sosyal etkilerini keşfetmekle kalmaz, aynı zamanda bu teknolojilerin anlamlarını ve işlevlerini yeniden tanımlayarak onları daha geniş izleyici kitleleri için erişilebilir ve anlaşılır hale getirebilirler.

"Collaborative Research in Art, Design and New Media - Challenges and Opportunities (Sanat, Tasarım ve Yeni Medya Üzerinde İşbirlikçi Araştırmalar - Zorluklar ve Fırsatlar)" başlıklı konferans sunumlarında yazarlar eğitime odaklanıyor.

Sanat okulları giderek artan bir şekilde, sanat ve tasarımın toplumun merkezinde yer alan bir konu olduğunu kabul ederek disiplinler arası işbirliğini teşvik etmeye çalışıyorlar. Tüm tarih, fikirlerin tarihi olarak kabul edilebilir ve sanatların, sanat, bilim, teknoloji, iş dünyası ve toplum arasında sinerjik bağlantılar sağlayabilecek fikirler geliştirme ve yeni bilinç alanlarını açma sorumluluğu vardır.

Viyana Uygulamalı Sanatlar Üniversitesi (Angewandte), sanatsal ve bilimsel disiplinleri bir araya getiriyor. 2012 yılında sanat ve bilim ile TransArts bölümlerini açarak farklı bilişsel yetenekler ve araştırma yöntemlerini yeni araştırma fikirlerini incelemek için teşvik etti. Birleşik Krallık'ta ise Wellcome Trust, sanat ve bilim arasındaki sinerjilerin önemini uzun yıllardır kabul etmiş ve Arts Award (Sanat Ödülü) ile sanatçıların biyomedikal bilimle eleştirel bir şekilde etkileşime geçen yeni eserler yaratmalarını desteklemiştir. (Liggett vd., 2015)

Burada yazarların eğitimde interdisiplinerliğe ve sanat alanında bilim ve teknolojiyle ilgilenen snatçıların desteklenerek ödüllendirmesine önem verdiklerini görüyoruz. Kurumların da kendilerini yenileyerek sanata farklı bir bakış açısı geliştirmeleri, yeni yetişecek sanatçıların ufkunu açmaları hem sanat hem de diğer alanlarda önümüzü açabilir. Bu durum genç neslin de daha

fazla sanata yönelmesine ve kaliteli işler üretmesine mutlaka katkıda bulunacaktır.

Vermiş olduğumuz örnekler çoğaltılabilir. Genel olarak baktığımızda, bu alanda düşünsel üretimin canlı olduğunu görüyoruz. Türkiye'den de sanatçılar, eleştirmenler, araştırmacıların katkısının artması ülkemizde gelişmekte olan sanata önemli faydalar sağlayacaktır.

Sonuç

Bugün, dijital çağda sanatın geldiği noktada 'yeni medya sanatı' gittikçe daha sıklıkla ve yeni formlarıyla karşımıza çıkmaktadır. Sanatın insanlığın en önemli ifade ve iletişim biçimlerinden birisi olduğunu düşünürsek, dönem dönem sanatçılar ve teorisyenler tarafından dile getirilmiş olan 'sanatın sonunun geldiği' tartışması bu eserler bağlamında da akla gelebilir. Görsel sanatları sadece geleneksel çerçevesi, formları içerisine hapsettiğimizde bu görüş haklı çıkar. Oysa sanatın ve sanatçının kendisi doğal olarak tarih boyunca teknolojinin, felsefenin, siyasetin, kısaca tüm insanlığın gelişim ve değişimlerinin paralelinde- ve bazen bunların öncüsü olarak- sürekli bir dinamizm içerisindedir. Günümüzün dünyasında yaşayan ve üreten bir sanatçının yüz yıl öncesinin biçimleri ve düşünce yapısıyla hareket etmesi beklenemez. İnternetin icadı ve tüm insanlığa yayılması, yapay zekanın hızla gelişimi gibi çarpıcı değişimler özellikle son yüzyılda insanların bunlara alışma sürecini zorlaştırmış ve nesiller arasındaki yaşam biçimi ya da düşünce farklılıkları eskiden olduğundan çok daha keskin hale gelmiştir. Bu durum belki de 'iletişim çağı' olarak düşündüğümüz bu devrin tam tersine bir iletişimsizlik çağına dönüşmesine de yol açmıştır. Bu perspektiften bakıldığında sanat konusunda da bu tartışmalar kaçınılmazdır.

Şüpheci yaklaşımlara rağmen sanatçıların ciddi bir kesimi ve gençler arasında dijital teknoloji ve kültüre dayanan eserlerin oldukça ilgi çekmeye başladığını görüyoruz. Bunun sebeplerinden birisi olarak bu yapıdaki eserlerin sanatsal değerin irdelemesinden önce, izleyiciye yenilikçi ve bazen de eğlenceli görünmesi de sayılabilir. Sanatın ve sanat camiasının halkın geri kalanından kopuk göründüğü, insanların yapılanları anlayıp özümseyemediği, sanat etkinliklerinin seçkinci bir yapıya bürünerek izleyiciyi uzaklaştırdığı zaman zaman dile getirilmiş, çeşitli düzlemlerde tartışılmıştır. Belki de yeni medya sanatının ilgiyi tekrar sanata çekecek, galerileri izleyiciyle tekrar buluşturacak bir işlevi olabilir. Yine geleneksel sanat kriterleri meselesini bir yana koyarak konuşursak, dört bir yandan dijital medyayla çevrilmiş, ellerinden düşmeyen mobil telefonlarıyla iletişimden alış-verişe, film izlemeye kadar her işini halleden günümüz insanına bu yaklaşım daha tanıdık, daha ilgiye değer gelmektedir. Bu noktada özellikle teknolojilere oldukça aşina olan yeni nesil için Beuys'un 'herkes sanatçı olabilir' kehaneti gerçek anlamını bulmak üzere olabilir. Tekno-iyimserlerin vurguladığı yeni medyanınn demokratik

ve özgürleştirici yanı izleyicinin hem eskisine göre sanata çok daha kolay ulaşmasını sağlamakta, hem de ona sürecin ya da bir parçası olabilme imkanı tanımaktadır. Bu anlamıyla sanatta yeni medya; kimilerinin avangard, kimi teorisyenlerinse postmodern yaklaşımlar olarak tanımladığı, sanatın galeri dışına taşınması, daha katılımcı hale gelmesi ve geniş kitlelere ulaşması, meta olmaktan çıkarılması gibi bazı amaçlara hizmet edebilecek bir hareket olarak da kabul edilebilir.

Yeni medya işlerinden özellikle AI aracılığıyla oluşturulan bazı rastgele görseller görkemli boyutları, izleyici içerisine alan ve interaktif üç boyutlu yapılarıyla son dönem sanat şovları ve farklı etkinliklerde en çok sansasyona sebep olan ve çok katılımcı çeken çalışmalar arasındadır. Henüz yeterince sorgulanmıyor olsalar da, bunların zaman zaman sanatın temel bazı değerlerinden koparak dekoratif yanlarıyla öne çıkıyor olmaları, rastlantısal karakteristikleri tartışma konusu olabilecek bir başka mesele olarak karşımızda durmaktadır.

İlk zamanlarda teknolojinin olanaklarından büyülenen sanatçılar her türlü imkanı farklı şekillerde deneysel çalışmalarda kullanmışlardı. En son incelediğimiz "Zamansız Meraklar" sergisinden de yola çıkarak, teknolojinin daha fazla konseptle bütünleştiği, sosyal duyarlılıkla estetiğin daha fazla bütünleştiği işlerin ülkemizde de yaygınlaştığı ve ilgi gördüğü gözlenebilir.

Sonuç olarak, yeni medya gündelik hayatımızın içine nüfuz ettikçe, sanatçı için de bu yeni medya ve medyumların kullanımı geleneksel sanatta yağlıboya ya da kanvasın kullanımı kadar doğal bir hale gelmeye başlamıştır. Ve toplum da hem izleyici hem de katılımcı olarak bu yeni sanat biçimine uyum sağlamaktadır. Son dönem üretilmekte olan işlere ve akademik çalışmalara baktığımızda, önümüzdeki süreçte gelenekseli de dışlamayan, hibrit yapıda yeni medya işlerine de daha çok rastlayacağımız öngörülebilir.

KAYNAKÇA

Azamet, A. ve İnam Karahan, Ç. (2019). *21. Yüzyılda Biyosanat*. İdil Dergisi(63), 1455-1462. doi: 10.7816/idil-08-63-05.

Bishop, C. (2012). *Digital Divide: Contemporary Art And New Media.* Artforum. https://www.artforum.com/features/digital-divide-contemporary-art-and-new-media-200814/. Erişim: 12.10.2024.

Bonnefoit, R., Rérat, M. ve Schellenberg, S. (2023). *New Media in Art History.* Berlin: De Gruyter.

Cançat, A. (2018). *Yeni Medya Sanatı Üzerine*…. Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi(40), 165-178.

Duignan, B. (2024). *mass media.* Britannica. https://www.britannica.com/topic/mass-media. Erişim:05.10.2024.

Erlevent, E. (2013). *Yeni Medya Sanatı.* İnet-Tr'13, XVIII. Türkiye'de İnternet Konferansı bildiriler kitabı, 117-121.

Hansen, M. B. (2004). *New Philosophy for New Media.* London: Massachusetts Institute of Technology.

KAC. (2000). https://www.ekac.org/gfpbunny.html. Erişim: 04.10.2024.

La Biennale di Venezia (2022). Online katalog. https://www.labiennale.org/en/art/2022. Erişim: 13.10.2024.

Liggett, S., Earnshaw R.A., Thompson, E. P., Excell, S. ve Heald, K. (2015). *Collaborative research in art, design and new media - challenges and opportunities.* 2015 Internet Technologies and Applications (ITA), Wrexham, UK., 503-508. doi:10.1109/ITechA.2015.7317456.

McQuail, D. (2005). *McQuail's Mass Communication Theory*. (6th edt.). Cornwall: Sage Publications.

Shanken, E.A. (2015). *Contemporary Art and New Media Digital Divide or Hybrid Discourse ?* Semantic Scholar. https://www.semanticscholar.org/paper/Contemporary-Art-and-New-Media-Digital-Divide-or-Shanken/2d812bf2ffbec00053b8708df1ee3d8e6af595da. Erişim: 14.10.2024

Sims, K. (1997). *Galápagos.* https://www.karlsims.com/galapagos/. Erişim: 01.10.2024.

Tokdil, E. (2018). *Yeni Medya, Temel Bileşenleri ve Sanatın Değişen Estetik Dili.* İletişim Kuram ve Araştırma Dergisi(47), 167-190.

Upstream Gallery. *Jodi.* https://www.upstreamgallery.nl/artists/46/jodi. Erişim: 04.10.2024.

ZKM Center for Art and Media, *Pionier of Computer-Generated Art and Computer-Aided Aesthetics*. https://zkm.de/en/hiroshi-kawano-archives. Erişim: 02.10.2024.

Görseller

Görsel 1: https://www.si.edu/exhibitions/lumia-thomas-wilfred-and-art-light-event-exhib-6170 Erişim: 04.10.2024

Görsel 2: https://www.wikiart.org/en/jean-tinguely/homage-to-new-york-1960. Erişim: 04.10.2024

Görsel 3: https://www.openculture.com/2017/05/philosopher-hiroshi-kawano-makes-digital- mondrians-in-1964-the-birth-of-digital-art.html. Erişim: 04.10.2024.

Görsel 4: https://www.karlsims.com/galapagos/. Erişim: 05.10.2024.

Görsel 5: https://www.marknapier.com/portfolio/shredder/. Erişim:05.10.2024.

Görsel 6: https://www.fondation-langlois.org/html/e/page.php?NumPage=279 . Erişim: 05.10.2024.

Görsel 7: . https://whitney.org/education/families/kids-art-challenge/cory-arcangel. Erişim: 06.10.2024.

Görsel 8: https://silviaruzanka.com/portfolio/insecurity-camera/. Erişim: 06.10.2024.

Görsel 9: https://www.contemporaryartlibrary.org/project/all-of-us-present-this-is-our-gathering-at-philippines-pavilion-venice-23221. Erişim: 11.10.2024.

Görsel 10: https://www.contemporaryartlibrary.org/project/all-of-us-present-this-is-our- gathering-at-philippines-pavilion-venice-23221. Erişim: 11.10.2024.

Görsel 11: https://www.bakmagazine.com/candas-sisman. Erişim: 11.10.2024.

Görsel 12: https://www.icloud.com/photos/#/i,pz,93516525-428A-47BE-9395- 47BD-DE0E23E7,4640/. Erişim: 13.10.2024

Bölüm 7

HARPUT ŞEFİK GÜL KÜLTÜR VE ETNOGRAFYA MÜZESİ

***Elif AKSOY*[1]**

1 Doç. Fırat Üniversitesi Güzel Sanatlar Eğitimi Resim İş Öğretmenliği Bölümü, Elazığ, elifaksoy@firat.edu.tr, ORCID: 0000-0003-3621-2278

Giriş

Harput (Ermenice: Խարբերդ Harpert), Elazığ'da bulunan, M.Ö. 20. yüzyıldan beri yerleşimin olduğu antik bir kenttir ve Doğu Anadolu Bölgesi'nin Yukarı Fırat Bölümü'nün güneyinde yer alır. Altınova adıyla anılan Elâzığ Ovası'na bakan Harput, güneyi kayalıklardan oluşmuş yüksek bir tepe üzerinde bulunmaktadır. Harput (Yeni adı Elazığ) doğudan Bingöl, kuzeyden (Keban Baraj Gölü aracılığı ile) Tunceli, batı ve güneybatıdan (Karakaya Baraj Gölü aracılığıyla) Malatya, güneyden ise Diyarbakır illeriyle komşudur (Aksoy ve Öz, 2018: 15).

Harput'ta gerçekleştirilen arkeolojik kazılara göre, yörenin ilk yerleşim izlerinin Paleolitik döneme kadar indiği bilinmektedir. Dolayısıyla tarih ve kültürüyle Yukarı Fırat bölgesini temsil eden Harput, ilkçağdan beri Anadolu'nun önemli yaşam merkezlerinden biri olmuş, özellikle Urartulara, sonrasında Pers, Roma, Bizans, Selçuklular, Beylikler ve Osmanlılar gibi birçok önemli medeniyete ev sahipliği yapmıştır[1]. Yörede yaşayan antik medeniyetlerden günümüze gelen birçok eseri ile Harput, açık hava müzesi gibidir ve ayrıca önemli bir turizm merkezidir.

1981 yılına kadar Elazığ'a bağlı olan Harput'un, Millî Güvenlik kurulunun 11 Aralık 1980 tarihinde Resmî gazetede çıkan kararına göre belediye sınırları içinde yer almasına karar verilmiştir[2] (Resim 1,2).

Resim 1. Harput (Fotoğraf: Elif Aksoy)

1 https://tr.wikipedia.org/wiki/Harput
2 https://www.resmigazete.gov.tr/arsiv/17488.pdf

Harput yöresi; dokumacılık, dericilik, çit baskı, ipekböcekçiliği, yemenicilik, ahşap-taş ve bakır işlemeciliği, semercilik, rölyef sanatı, mermercilik, dantel, iğne oyacılığı, nakış ve tel kırma gibi daha birçok el sanatına ev sahipliği yapmıştır. Bu el sanatlarının birçoğu günümüzde hala yapılmakta olsa da dericilik, semercilik, çit baskıcılığı, yemenicilik, ipekböcekçiliği gibi sanatlar önemini yitirmiştir. Bunun nedeni ustaların bu sanatları yaşlılıktan dolayı bırakmaları ve yerlerine geçecek birilerini bulamamaları ile ilgilidir. Aynı zamanda günümüzde teknolojik gelişmelerin artması ile birlikte makineleşen üretim sektörü, usta-çırak ilişkisinin kopmasına ve geleneksel üretimlerin sonlanmasına sebep olmuştur (Alkan ve Koyuncu Okca, 2023:1310).

Resim 2. Restorasyon yapılmış Harput Basın evi(Fotoğraf: Elif Aksoy)

Elazığ kökenli bir aile şirketi olan Gülsan Şirketler gurubu, yapı sektöründeki varlığını 1946 yılından bu yana sürdürmektedir. Aziz Gül tarafından başlatılan taşeron ve müteahhitlik çalışmaları, 1964 senesinde onun vefat etmesinin ardından büyük oğlu Şefik Gül tarafından devam ettirilmiştir. 1970 yılından sonra Refik Gül ve Mehmet Gül ile birlikte şirket, önce kolektif sonra limited ve daha sonra anonim şirket yapılanmaları içine girmiş ve altı şirketten oluşan şirketler grubu kurulmuştur. Firma, 1977 yılına kadar Elazığ yöresinde yapı çalışmaları ve ticaret ile uğraşmış bu tarihten sonra sınai yapılar, dekupaj ve oto yol alanındaki faaliyetlerini çeşitli konut ve otel projeleri ile destekleyerek ülke boyutuna taşımıştır. Bu gelişmelerle birlikte 2000 yılında yurt dışı çalışmaları başlatılmış ve Şefik Gül yönetiminde önemli başarılar elde edilmiştir.

Otuz yılı aşkın bir süredir her türlü yapıyı yapan gurup, aynı zamanda karayolu inşaatı, hazır beton, yapı prekastları, turizm, akaryakıt dağıtımı, pazarlama ve konut inşaatları alanlarında uzmanlaşmıştır. Birçok sosyal projeye önemli ölçüde katkı sağlayan gurup, Şefik Gül Kültür ve Etnografya Müzesi ile bu anlamda ilk kapsamlı ve kalıcı çalışmasını gerçekleştirmiş bulunmaktadır.

Çalışmanın Amacı ve Yöntemi

Bu çalışmada, Harput Şefik Kültür ve Etnografya Müzesi envanterine kayıtlı olan eserleri incelemek ve bu envanterleri, kültürel miras kapsamında kültür ve sanat literatürüne kazandırmak amaçlanmıştır. Çalışmanın yönteminde, yerli ve yabancı kaynaklar taranmış, Harput Şefik Kültür ve Etnografya Müzesine gidilerek, müzede bulunan eserler incelenmiş ve fotoğraf çekilmiştir. Müze Ev olarak restore edilen ve ziyarete açılan Şefik Gül Kültür ve Etnografya Müzesi, ziyaretçilerin Harput'un geleneksel mimarisini ve hayat tarzını yerinde görmesini ve tanımasını amaçlamaktadır. Müzede bulanan eşyalar ve eserler, kullanım amaçlarına ve dönemin ruhuna uygun biçimde düzenlenmiştir.

ŞEFİK GÜL KÜLTÜR ETNOGRAFYA MÜZESİ VE TARİHÇESİ

Harput mimarisine uygun olarak onarılan bu ev, 19. yüzyılın başlarında yapılmıştır. Evin bulunduğu yer, resmi kayıtlara göre Keşoğlu meydanı olarak geçmektedir. Saraylı Muharrem ağa tarafından inşa edilen bu ev, Muharrem ağanın ölümüyle birlikte kızı Fatma hanıma miras kalmış, Fatma hanım da bu evi, 1890 yılında yüz Osmanlı parasına Harputlu Mustafa Efendiye satmıştır. Evi tamamıyla tamir ettiren Mustafa Efendi, 1915 yılına kadar bu evde ikamet etmiştir. Mustafa efendinin 1915'te Sarıkamış'ta şehit düşmesiyle ev, oğulları öğretmen Şefik ve Refik Beylere miras kalmıştır. Sonraki yıllarda evde yaşayanlar sürekli olarak değişmiştir. Bu arada Çorbacıoğlu'larından Sait Efendi, evde yedi -sekiz yıl kadar kiracı olarak oturmuş, Sait efendinin vefatından sonra çocukları evde yaşamaya devam etmişlerdir. 1953'te, Şefik Bey, evi Halit Meşe ve ortağı Fikri Ozan'a devretmiş, bir süre sonra ev, bu kişiler tarafından Harput belediyesine satılmıştır. Daha sonra Fırıncı Sadık Tekay, evi belediyeden satın almış, ardından ev, Hacı Zülfü efendiye, ondan da Kamer ustaya geçmiştir.

Resim 3. Harput Şefik Gül Kültür ve Etnografya Müzesi (Fotoğraf: Elif Aksoy)

Harput'un geleneksel mimari yapılarından biri olan bu ev, merkezi Ankara'da yer alan Gülsan anonim şirketi tarafından kente kazandırılmak üzere 2004 yılında satın alınmıştır. İnşaat Mühendisi Mehmet Gül, mimar Mithat Coşkun ve makine mühendisi Mustafa Alçiçek, rölöve çalışmalarını tamamlandıktan sonra onarım işlemini yapmışlardır. Evin onarım projesi, Çekül vakfı başkanı Profesör Doktor Metin Sözen önderliğinde, Yüksek Mimar Metin Keskin'in yardımı ile organize edilmiş, arşivlerin taranması işlemlerini, tarihçi Mustafa Balaban üstlenmiştir. Gülsan anonim şirketinin destekleri ile 2005 yılında Harput Şefik Gül Kültür ve Etnografya Müzesi, müze ev olarak halkın hizmetine açılmıştır (Resim 3). Tarihi dokusu ve etnografik eserleri ile Harput kültürünü en iyi şekilde yansıtan müze, geçmişten günümüze birçok sanat eserine ev sahipliği yapmaktadır.

Müze üç katlı bir yapıdır. Giriş katta geniş bir antre, mutfak ve büyük bir oda; ikinci katta sadece bir oda yer almaktadır. Üçüncü katta ise, yine geniş bir antre ve iki oda bulunmaktadır. Odaların bazılarında, tavan kısımlarını destekleyen çatı için kullanılan kalın kesilmiş, cisir-kisek denilen ağaç direkler ve cisirlerin desteklediği mertek (Resim 4, 5) olarak isimlendirilen ağaçlar kullanılmıştır (Özel, 2008: 222).

Resim 4. Harput Şefik Gül Kültür ve Etnografya Müzesi (Fotoğraf: Elif Aksoy)

Resim 5. Harput Şefik Gül Kültür ve Etnografya Müzesi (Fotoğraf: Elif Aksoy)

Günümüzde, hızlı sanayileşme ve bunun getirdiği iktisadi ve sosyal değişiklikler, gelişen yeni değer ölçütleri sonucunda, gelenekselliği ağır basan kurumlar giderek önemini kaybetmeye başlamıştır. Bu kapsamda müzeler, yapıları itibariyle toplumsal bellekten örneklerle, kültür aktarımını devam ettiren, toplumun her kesiminde ortak bir payda oluşturabilen mekânlar olmuşlardır (Koyuncu Okca ve Alkan, 2024: 312). Harput'un tarihi dokusunu yaşatan Şefik Gül Kültür ve Etnografya müzesinde sergilenen eserleri tanıtmak için öncelikle Harput yöresinde yapılan geleneksel el sanatlarını anlatmak gerekmektedir.

Resim 6. Harput Şefik Gül Kültür ve Etnografya Müzesi Mutfağındaki bakır eşyalar (Fotoğraf: Elif Aksoy)

Resim 7. Harput Şefik Gül Kültür ve Etnografya Müzesi (Fotoğraf: Elif Aksoy)

Bakırcılık Sanatı

Bakırcılık sanatı, Harput'ta çok köklü bir geçmişe sahiptir ve ilin en önemli el sanatları arasında yer almaktadır. Bakırcılar çarşısı ismi ile anılan ve yalnızca bakır işlemeciliği üzerine çalışan çarşı, bu gün az da olsa varlığını devam ettirmeye çalışmaktadır. Ancak, günümüzde bu dükkânların çoğunda fabrikasyon alüminyum eşyalar bulunmaktadır. Bakırcılık sanatı ile uğraşan her bakırcı dükkânında muhakkak bir kalay ocağının olması gereklidir. Bir zamanlar Harput'ta bakırcılıkla birlikte oldukça canlı olan kalay ocakları, bakırcılığın eski önemini kaybetmesi ile değerini yitirmiştir. Harput Şefik Gül Kültür ve Etnografya Müzesinde sergilenen bakır eşyalar, bu sanata verilen değeri açıkça göstermektedir (Resim 6,7).

İğne Oyacılığı

Harput'ta geleneksel el sanatlarından biri olan iğne oyacılığı, günümüzde hala üretilmeye devam etmektedir. Hemen hemen her genç kız ve kadın, Harput'ta iğne oyacılığı sanatına hâkimdir. Harput'ta, kadınlar geçmişte hem ipekböcekçiliği ile ilgilenmişler hem de evde eğirdikleri ipek ipliklerini, ipekli kumaşları süslemek için iğne oyasını bir araç olarak kullanmışlardır (Aksoy ve Öz, 2018: 26). Yörede, çeyiz sandıkları; iğne ile yapılmış oyalı yazmalar ve çeşitli motiflerle donatılmış farklı süs objeleri ile doludur. İğne kullanılarak yapılan bu eserler oldukça zarif olup, canlı ve göz alıcı renkler ve motiflerle süslenmiştir (Resim 8).

Resim 8. Harput Şefik Gül Kültür ve Etnografya Müzesi, İğne Oyalı yazmalar (Fotoğraf: Elif Aksoy)

Harput'un geleneksel el sanatlarından biri olan iğne oyacılığının daha da tanınmasını sağlamak ve genç nesillere aktarmak için iktisadi açıdan değerlenmesi ve pazarlanması amacıyla zaman zaman "Elazığ İğne Oyaları ve

Oyalı Yazmaları" ismi altında ödüllü yarışmalar ve sergiler düzenlenmektedir. Harput, bu konuda oldukça fazla örneği bünyesinde barındırmakla birlikte, iğne oyalarının çeşitliliği ile de Anadolu'da eskiden beri önemli bir yere sahip olmuştur (Aksoy, 2018: 13).

Semercilik

Teknolojik gelişmeler nedeniyle önemini yitirmiş olan semercilik sanatı, motorlu taşıtların olmadığı zamanlarda önemli ölçüde geçim kaynağı olmuştur. Eski Harput'ta, semerciler çarşısı ismiyle, büyük çoğunluğu, semerci dükkânlarından oluşan bir çarşı kurulmuştur. Günümüzde sanayinin ilerlemesi ile kaybolmaya yüz tutan semercilik; ekonomik ve ergonomik ömrünü tamamlamıştır. Buna rağmen köy ve kasabalarda, ulaşımda eşya taşımak için kullanılan ve hayvanların üzerine bağlanan semerler az da olsa üretilmektedir. Çul, saman, kamış ve meşinden (koyun derisi) yapılan bu semerler, çeşitli motiflerle süslenerek, geleneksel sanatlarımız arasında yerini almıştır (Resim 9).

Resim 9. Harput Şefik Gül Kültür ve Etnografya Müzesinde sergilenen semer örneği (Fotoğraf: Elif Aksoy)

Çit Baskıcılığı

Harput'ta, çit baskıcılığı, eskiden yaygın olan fakat günümüzde önemini yitirmiş, geleneksel el sanatlarımızdan birisidir (Resim 10). Çitin sözlük karşılığı, pamuktan yapılmış başörtüsü ve yazma anlamına gelmektedir. Çit

baskı ise, pamuklu ince tülbent kumaşa, değişik motiflerle ağaç kalıp kullanılarak yapılan baskı sanatıdır (Kosif, 2017:2).

Harput çit baskıcılığı, Anadolu yazmacılık sanatının bir uzantısı olmakla birlikte 200 yıllık bir geçmişe sahiptir. Yazmalar üzerine basılan yöreye ait motifler, Harput kültürünün zengin kültürel mirasını ortaya çıkarır. Baskılarda kullanılan motif ve desenler genellikle doğadan alınmıştır.

Harput'ta, genellikle tek tip karakalem olarak basılan çitler, teknik açıdan kalıp baskı gurubuna dâhil edilirler. Karakalem yazmalar, "beyaz karakalem" ve "siyah karakalem" olarak iki türde yapılır. Doğal renkte olan pamuklu kumaşın üstüne, yalnızca siyah renkte desenin veya motifin basıldığı yazmalara "beyaz karakalem" yazma denir. Siyah karakalem yazmalarda ise, kumaş rengi siyah, motif alanları ise beyaz (kumaşın doğal renginde) olur (Öz, 2022: 1538).

Çit baskıcılığında önemli bir diğer unsur da, baskı için kalıpların oyulmasıdır. Harput'ta başlı başına bir sanat kolu olan ahşap oyma sanatı, baskı sanatının gelişmesinde çok önemli bir rol oynamıştır. Birbirinden farklı desenlerin ve motiflerin basılması için bir araç olan armut ağacından üretilen bu ahşap kalıplar, kumaş üzerine baskı yapılmasını sağlayan temel gereçlerdir. Elazığ il kültür müdürlüğünce kaybolmakta olan bu sanat kolunu canlandırmak amacıyla kurslar açılmış ve yeni ustalar yetiştirilmiştir.

Resim 10. Harput Şefik Gül Kültür ve Etnografya Müzesinde sergilenen çit baskısı örneği (Fotoğraf: Elif Aksoy)

Dokumacılık

Harput'ta dokuma sanatının kökeni, çok eski zamanlara dayanmaktadır. 19. yüzyılda yörede hemen hemen her evde bulunan çıkrık, iğ gibi aletler ile dokuma kuyusu olarak adlandırılan el tezgâhları, kadınların ev ekonomisine katkı sağlamaları için kullandıkları araçlar olmuştur. Ayrıca bu el tezgâhlarında, Çulha (Pamuk veya keten ipliğinden dokunan bir tür kumaş) adı verilen bezler dokunmuş ve o dönemde bu bezler, halkın günlük ihtiyacının giderilmesinde önemli bir rol oynamıştır. Kendine has motif ve desen özellikleri ile meşhur olan Harput dokumaları (Resim 11b,12), Türk düğümü (Gördes Düğümü) ile dokunmuştur. Bunun dışında kilim, sumak ve cicim tekniği (Resim 11a) ile yapılmış dokumalar da mevcuttur (Resim 11, 12). 1961 yılında, Harput'ta Özel İdare tarafından bir halıcılık okulu kurulmuştur. İlk yıl yetmiş kişinin çalışması ile bu okul, el dokuması halılar üretmeye başlamıştır. 1975 yılında ise, bu kurum özel sektöre devredilerek çalışmalarını sürdürmüş, korana virüs salgını ile birlikte kapanmıştır. Teknolojik gelişmeler karşısında kaybolmaya başlayan dokumacılık, yörede önemini kaybetmiş durumdadır.

a. *b.*

Resim 11. Harput Şefik Gül Kültür ve Etnografya Müzesinde Sergilenen Dokumalar (Fotoğraf: Elif Aksoy)

Resim 12. Harput Şefik Gül Kültür ve Etnografya Müzesinde Sergilenen Dokumalar (Fotoğraf: Elif Aksoy)

Çorapçılık

Ayağa giyilen geleneksel eşyalarımızdan biri olan çorap, Harput'ta kadınların yaptığı en eski uğraşılarından birisidir (Resim 13). Kış aylarında sıcak tutması için üretilen bu çoraplar, bölgede hayvancılığın iyi seviyede olması ile doğru orantılıdır. Yöre hayvanlarından elde edilen yünün, çeşitli işlemlerden geçirilmesinden sonra iplik haline getirilmesi ile birlikte bu iplikler, hem dokuma hem de çorap gibi el sanatlarının ilerlemesine yol açmıştır.

Harput'ta örülen çorapları çift iplikli ve tek iplikli çorap olmak üzere iki başlık altında toplamak gerekmektedir. Çift iplikli çorap, tek yöne bükülmüş iki farklı yumağın birleştirilerek kullanılması ile örülmektedir. Bu çorapların üstüne istenirse, başka renk iplik ile süsleme yapılabilmektedir. Tek iplikli çorap ise, bükülmüş iki ince yün ipliğinin birleştirilerek, iğ denilen araç ile yeniden bükülerek örülen çoraptır (Özel, 2008:131).

Resim 13. Harput Şefik Gül Kültür ve Etnografya Müzesinde Sergilenen El Örgüsü Çoraplar

(Fotoğraf: Elif Aksoy)

Tel Kırma

Tel kırma işlemeciliği, Harput'ta yapılan en eski sanatlardan birisidir. Tel kırma sanatında pirinç, gümüş, bakır ve altın gibi madenlerden yapılmış, yassı teller kullanılmaktadır. Bu teller, genellikle ipekten yapılmış kumaşların üzerinde kullanılması için dövülerek yassı şeritler haline getirilirler. Kumaşın üzerine işlenecek desene karar verildikten sonra kumaş, kalbur kasnak denilen araç üstüne gerilir. Yörede, kumaşlar üzerinde kullanılan teller, gümüş ve altın rengidir. Tel kırma yapımında kullanılan iğne ise, kuyumcularda satılan ve kumaşa işlemesi kolay olması için özel olarak üretilen gümüşten yapılan bir araçtır. Harput'ta tel kırma işi, daha çok mevlit örtülerine, tülbent ve fular gibi işlevsel özelliği olan ipek kumaşlar üzerine işlenmektedir (Resim 14).

Resim 14. Harput Şefik Gül Kültür ve Etnografya Müzesinde Sergilenen Tel kırma ve Nakış Örnekleri (Fotoğraf: Elif Aksoy)

Nakış (İşleme)

Harput yöresinde nakış işi, yörenin kadınları tarafından çeyiz sandıkları için üretilen bir el sanatıdır (Resim 14). Nakış, çeşitli renklerde iplik ve iğne kullanılarak, kumaş üzerine desen ve motif işleme sanatıdır. Yörede, farklı teknik ve yöntemlerden yararlanılarak, kadınlar tarafından el ile yapılan nakışlar, genellikle bitkisel ve geometrik motiflerden oluşurlar. Bu da hem görsel açıdan estetiği hem de kullanım açısından işlevselliği bir araya getirerek, farklı ürünlerin ortaya çıkmasına sebep olmaktadır.

Yörede yapılan el işlemelerini; yapılış tekniklerine ve kullanılan araçlara göre bölümlere ayırmak gerekmektedir. Bunlar; Türk işi, beyaz işi, Çin iğnesi, sarma, dolgu sarma, çöp işi, sap işi, zincir işi, kum işi, ilik işi, gölge işi, kurt işi ve tohum işidir.

Resim 15. Harput Şefik Gül Kültür ve Etnografya Müzesinde Sergilenen Sekiz Köşeli Şapka (Fotoğraf: Elif Aksoy)

Sekiz Köşeli Şapka

Sekiz köşeli şapka, yalnızca Harput'ta yapılan ve bu yöreye ait bir şapka modelidir. *Şalvar Şapkası* olarak da isimlendirilen bu şapka, şapka devriminden sonra bu yörede üretilmeye başlanmıştır. Şapkanın sekiz köşeli şapka ismi ile anılmasının nedeni; sekiz yerde eşit aralıklarla yerleştirilmiş pensle-rin ve bu yüzden de kumaşta sekiz köşenin olmasıdır (Resim 15).

Dantel

Kendine has dokusu ve estetiği ile tekstil sanatında önemli bir yere sahip olan dantel, günümüzde hala varlığını sürdürmekle birlikte hem geleneksel hem de çağdaş sanat alanında kavramsal bir dil oluşturmada önder olmuştur. Dantel, her türlü iplikle örülen; iğne, mekik ya da tığ gibi araçlardan yararla-nılarak yapılan ince ağ görünümünde bir örgüdür (Aksoy, 2023: 3). Dantelin perdelerden takılara, masa ve sehpa örtülerinden kıyafetlere kadar geniş bir kullanım yelpazesi vardır. Bölgelere göre motif, desen ve kompozisyon yö-nünden değişiklik gösteren danteller, o yörede var olan insanların kültürünü, geleneklerini yansıtırken, aynı zamanda kuşaktan kuşağa aktarılıp, zamanla değişime uğrayarak, görsel yönden farklı sanat biçimlerine dönüşmüşlerdir. Anadolu'nun hemen hemen tüm bölgelerinde görülen danteller, Harput'ta da hala üretilen ve yaşayan bir sanat kolu olmaya devam etmektedir (Resim 16).

Resim 16. Harput Şefik Gül Kültür ve Etnografya Müzesinde Sergilenen Dantel Örnekleri (Fotoğraf: Elif Aksoy)

SONUÇ

Şefik Gül Kültür ve Etnografya Müzesi, 18. asrın sonlarında yapılan tarihi konağın restore edilmesiyle oluşturulan müzedir. Tamamıyla taştan yapılmış bina, üç kattan oluşmaktadır. Tarihi dokusu ve eserleri ile Harput kültürünü en iyi biçimde yansıtan müze, geçmişten günümüze birçok sanat eserini bünyesinde barındırmaktadır. Harput yöresinde yaşayan insanların örf ve adetlerini günümüze aktaran bu eserler, bağış yolu ile müze envanterine kazandırılmıştır.

Müzede bulunan eserler, eski Harput'un, şehir ekonomisinin temelini oluşturan geleneksel ve etnografik eserlerden oluşmaktadır. Bu dönemde (eski Harput'ta), el sanatları çok ileri bir seviyede olup; dokumacılık, bakır işlemeciliği, çit baskıcılığı, semercilik, ipekböcekçiliği, iğne oyacılığı, çorapçılık, tel kırma, nakış, dantel ve sekiz köşeli şapka yapımı oldukça gelişmiştir.

Anadolu kültürünün önemli bir parçası olan el sanatları, kültürel değerlerin yaşatılması ve korunmasında ciddi bir rol üstlenmektedir. İnsanların yaşayış tarzlarını, dini inançlarını ve ekonomik parametrelerini gelecek kuşaklara aktaran geleneksel sanatlar; toplumların özgün, otantik ve yöresel özellikleri hakkında da bilgi vermektedir. Kültür ve etnografya müzeleri, o kentte yaşayan insanlar tarafından üretilen, maddi kültür unsurlarını sergilemek, korumak ve kültürel mirası gelecek nesillere aktarabilmek açısından önemli bir rol oynarlar.

Eski Harput yöresinin kültürünü, yaşam tarzını ve geleneklerini yansıtan, sözsüz iletişim aracı olan maddi kültür ürünleri, Şefik Gül Kültür ve

Etnografya Müzesi sayesinde yaşamaya devam etmektedir. Geçmişten günümüze ulaşan bu eserlerin unutulmasını önlemek için her şehir ve ilçede bulunan Halk eğitim merkezleri ve sivil toplum örgütleri ile ortak projeler yapılmalı ve bu eserlerin sürdürülebilirliği sağlanmalıdır. Çünkü bu projeler, atıl ev hanımlarımızın ve gençlerimizin desteklenmesini sağlayacak, günümüzün en büyük sorunu olan işsizlik gibi bir olgunun ortadan kalkmasına vesile olacaktır.

KAYNAKÇA

Aksoy, E. (2018). Harput İğne Oyalarından Örnekler, İstanbul: Sokak Yayınları.

Aksoy, E. (2023). Geçmişten Günümüze Dantel Sanatı, Güzel Sanatlar Alanında Uluslararası Teori, Araştırma ve Değerlendirmeler, Serüven Yayınevi, ISBN • 978-625-6760-19-6.

Aksoy, E. ve Öz, N. D. (2018). 19.-20. Yüzyılda Harput'ta İpek Böcekçiliği ve Dokumacılık. 9. Milletlerarası Türk Halk Kültürü Kongresi, Tam Metin Bildiri, 20-23 Kasım, Ordu, 5. Cilt, 15-32, ISBN: 978-975-17-4127-1.

Alkan, F. ve Koyuncu Okca, A. (2023). Bursa'da Geleneksel Mesleklerin Yaşatıldığı Mekân Tahtakale Çarşısı ve Bir Usta, Beyşehir Selçuklu 1. Uluslararası Sosyal ve Beşeri Bilimler Kongresi (27-29 Ekim 2023), 1308-1318.

Kosif, S. (2017). Elazığ Arkeoloji Ve Etnografya Müzesinde Bulunan Çit Baskılı Ürünler Ve Kullanılan Ahşap Baskı Kalıpları, Gazi Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Yüksek lisans Tezi, Ankara.

Koyuncu Okca, A.ve Alkan, F. (2024). Müzelerin Kültür Aktarımındaki Rolü: Bursa Göç Tarihi Müzesi, EU 5th International Conference On Humanity And Social Sciences, (13-16 Haziran 2024), ss. 305-313.

Öz, N. D. (2022). "Geleneksel Yazmacılık ve Hürriyet Yazmalar", Akademik Tarih ve Düşünce. Uluslararası Hakemli Dergi, Aralık 2022, C: 9, S: 4, s. 1534-1551, e-ISSN: 2148-2292.

Özel, G. (2008). Elazığ El Sanatları, Elazığ: Elazığ Valiliği.