GÜZEL SANATLAR

ALANINDA AKADEMİK ÇALIŞMALAR -II
2025/2

Editörler:

Prof. Melihat TÜZÜN

Dr. Öğr. Üyesi Yıldırım Onur ERDİREN

ARTİKEL AKADEMİ: 397

Güzel Sanatlar Alanında Akademik Çalışmalar - II (2025/2)

Editörler:
Prof. Melihat TÜZÜN
Dr. Öğr. Üyesi Yıldırım Onur ERDİREN

ISBN 978-625-5674-37-1

Birinci Basım: Aralık- 2025

Ofset Hazırlık: Artikel Akademi

Baskı ve Cilt: Uzunist Dijital Matbaa Anonim Şirketi
Akçaburgaz Mah.1584.Sk.No:21 / Esenyurt

Matbaa Sertifika No: 68922

Artikel Akademi bir Karadeniz Kitap Ltd. Şti. markasıdır.

©Karadeniz Kitap - 2025

Akademik etik kurallara
bağlı kalınarak yapılacak olan alıntılar ve tanıtım maksadıyla yapılacak olan kısa alıntılar dışında, yazılı izni alınmadan, tümünün veya bir kısmının elektronik, mekanik ya da fotokopi yoluyla, basımı, yayımı, kopyalanması, çoğaltımı veya dağıtımı yapılamaz.

KARADENİZ KİTAP LTD. ŞTİ.
Koşuyolu Mah. Mehmet Akfan Sok. No:67/3 Kadıköy-İstanbul
Tel: 0 216 428 06 54 // 0530 076 94 90

Yayıncı Sertifika No: 19708
mail: info@artikelakademi.com
www.artikelakademi.com

GÜZEL SANATLAR
ALANINDA AKADEMİK ÇALIŞMALAR -II
2025/2

Editörler:

Prof. Melihat TÜZÜN

Dr. Öğr. Üyesi Yıldırım Onur ERDİREN

YAZARLAR*

Almıla YILDIRIM
Burak YAVUZYILMAZ
Buşra İNCİRKUŞ ULUSHAN
Dilek KUYRUÇU
Evrim ÇAĞLAYAN
Fatoş Su ÖZKARATAŞ
Nilgün ŞENER
Nurten ERDOĞAN
Rabiha ARSLAN YILDIRIM
Serdar DARTAR
Serenay ŞAHİN
Serpil AKDAĞLI
Serpil KAPAR
Şeref KOCAMAN
Zeliha AKÇAOĞLU

*Yazar sıralaması alfabetik olarak düzenlenmiştir.

İÇİNDEKİLER

ÖNSÖZ..... 7

1. BÖLÜM

İSLÂM HAT SANATININ ÇAĞDAŞ DÖNÜŞÜMÜ: HURUFIYYE HAREKETI VE MODERN ESTETIK ARAYIŞLAR.....9

Dr. Öğretim Üyesi Almıla YILDIRIM

2. BÖLÜM

RESİM SANATINDA BAKIŞIN, ZAMANIN ve MEKÂNIN YENİDEN İNŞASI..... 21

Dr. Öğr. Üye. Burak YAVUZYILMAZ& Zeliha AKÇAOĞLU

3. BÖLÜM

DOKUMA KAĞITTAN NFT TASARIMINA: YOSHITOMO NARA..... 35

Doç. Dr. Buşra İNCİRKUŞ ULUSHAN

4. BÖLÜM

MİLLE -FLEUR DOKUMALARI VE ORTA ÇAĞ RESMİNDE DOĞANIN TEMSİLİ.....45

Öğr. Gör. Dilek KUYRUÇU

5. BÖLÜM

TÜRK RESİM SANATINDA GRUPLAR: AKATÜNVEL SANAT GRUBU ÖRNEĞİ..... 61

Öğr. Gör. Dilek KUYRUKÇU

6. BÖLÜM

GÜNCEL SANATTA İFADE ARACI OLARAK DERİ: NANCY GROSSMAN ESERLERİNDE MALZEME VE ANLAM..... 75

Doç. Dr. Evrim ÇAĞLAYAN

7. BÖLÜM

TİYATRO VE PERFORMANSIN BİYOKÜLTÜREL NİTELİĞİ: EVRİMSEL, BİLİŞSEL VE NÖROBİYOLOJİK TEMELLER..... 85

Dr. Öğr. Üyesi Fatoş Su ÖZKARATAŞ

8. BÖLÜM
AYHAN ÇETİN'İN RENK VE PERSPEKTİF ANLAYIŞI 97
Prof. Nilgün ŞENER

9. BÖLÜM
GENÇ YETENEKLER, BASKIRESIM VE EKSLIBRIS:
TÜRKIYE'DE ULUSLARARASI BAŞARIYA AÇILAN
KÜÇÜK FORMLARIN GÜCÜ..... 115
Nurten ERDOĞAN

10. BÖLÜM
SANAT ÜRETİMİ PRATİĞİNDE BASKIRESİM VE MEKÂN..... 135
Öğr. Gör. Dr. Rabiha ARSLAN YILDIRIM

11. BÖLÜM
SERİGRAFİ TEKNİĞİNİN
SANATTA BİR İFADE ARACI OLARAK KULLANIMI:
ANDY WARHOL VE POP ART..... 145
Doç. Serdar DARTAR

12. BÖLÜM
SANAT EYLEMİ OLARAK TOPLAMAK..... 163
Doç. Serenay ŞAHİN

13. BÖLÜM
GÖRSEL DÜŞLEM, RUHSAL KOPUŞ: RICHARD DADD'İN SANATINDA GERÇEKLİK VE YARATICILIĞIN SINIRLARI 183
Doç. Serpil AKDAĞLI

14. BÖLÜM
POSTHÜMAN VE EKOLOJİK PERSPEKTİFLER ÜZERİNDEN ONARICI ESTETİK YAKLAŞIMLI BİR İNCELEME 199
Doç. Dr. Serpil KAPAR

15. BÖLÜM
REKLÂM FOTOĞRAFÇILIĞINDA GÖRSEL UYARANLARIN TÜKETİCİ ALGISI VE SATIN ALMA NİYETİ ÜZERİNDEKİ ETKİLERİ 217
Dr. Öğr. Üyesi Şeref KOCAMAN

ÖNSÖZ

Sanat, insanlık tarihinin en kadim ifade biçimi olmasının yanı sıra; toplumsal dönüşümlerin, teknolojik sıçramaların ve bireysel ruhsal serüvenlerin en sadık şahididir. Günümüzde sanatın sınırları; tuvalin ötesine geçerek dijital evrene, nörobiyolojik temellere, ekolojik kaygılara ve endüstriyel stratejilere kadar uzanmaktadır. Bu çalışma, *Güzel Sanatlar Alanında Akademik Çalışmalar-II (2025/2)* başlığı altında, sanatın bu çok katmanlı yapısını akademik bir titizlikle inceleyen zengin bir içerik sunmaktadır.

Bu kitapta yer alan 15 bölüm, okuyucuyu sanatın farklı disiplinleri ve dönemleri arasında entelektüel bir yolculuğuna çıkarmaktadır:

Gelenek ve Estetik Arayışlar: İslâm hat sanatının Hurufiyye hareketiyle modernleşme serüveninden, Orta Çağ'ın büyüleyici Mille-fleur dokumalarına; Türk resim sanatındaki Akatünvel gibi gruplardan, sanatçıların (Ayhan Çetin, Richard Dadd) özgün renk ve perspektif anlayışlarına uzanan tarihsel bir perspektif sunulmaktadır.

Malzeme, Teknik ve Mekân: Resim sanatında mekânın yeniden inşasından, deri ve kağıt gibi malzemelerin güncel sanattaki anlam arayışına; serigrafi ve baskıresmin (Andy Warhol ve Pop Art örneğiyle) bir ifade aracı olarak gücüne ve ekslibris gibi "küçük formların" uluslararası başarısına odaklanılmaktadır.

Dijital Dönüşüm ve Gelecek: Teknolojinin sanatla buluştuğu noktada, geleneksel dokumadan NFT tasarımlarına (Yoshitomo Nara) geçiş süreçleri ve posthümanist perspektifler üzerinden onarıcı estetik yaklaşımlar tartışmaya açılmaktadır.

İnsan, Psikoloji ve Toplum: Tiyatro ve performansın nörobiyolojik temellerinden, bir "sanat eylemi" olarak toplama tutkusuna; Richard Dadd'in eserlerindeki ruhsal kopuşun yaratıcılıkla ilişkisinden, reklam fotoğrafçılığının tüketici algısı üzerindeki stratejik etkisine kadar sanatın insan zihni ve toplum üzerindeki izdüşümleri incelenmektedir.

Bu eserin ortaya çıkmasında emeği geçen, her biri kendi alanında uzman değerli akademisyenlerimize ve sanatçılarımıza teşekkürlerimizi sunarız. Onların titiz araştırmaları ve vizyoner yaklaşımları, sanatın sadece geçmişi koruyan bir

alan değil, geleceği inşa eden dinamik bir güç olduğunu bir kez daha kanıtlamıştır.

Bu kitabın; sanat öğrencilerine, akademisyenlere ve sanata ilgi duyan tüm okurlara yeni pencereler açmasını, disiplinlerarası diyaloğu güçlendirmesini ve estetik bakış açımıza derinlik katmasını temenni ediyoruz.

Saygılarımızla,

Editörler:
Prof. Melihat TÜZÜN
Dr. Öğr. Üyesi Yıldırım Onur ERDİREN

1. BÖLÜM

İSLÂM HAT SANATININ ÇAĞDAŞ DÖNÜŞÜMÜ: *HURUFİYYE* HAREKETİ VE MODERN ESTETİK ARAYIŞLAR[1]

Dr. Öğretim Üyesi Almıla YILDIRIM
Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi, Bodrum Güzel Sanatlar Fakültesi
Grafik Tasarımı Bölümü
almilayildirim@mu.edu.tr
https://orcid.org/.0000-0002-8445-3474

GİRİŞ

Bu bölüm, İslâm hat sanatının tarihsel temelleri ile çağdaş dönemde geçirdiği estetik, kavramsal ve kültürel dönüşümü incelemektedir. Hat sanatının kökenleri, Arap yazı sisteminin yapısal özellikleri ve İslâm estetiğinin yazıya yüklediği anlamlar, yalnızca geleneksel sanat üretimlerini değil, modern ve çağdaş yorumları da belirleyen temel unsurlar olarak görülür. Bu nedenle çalışma, ayrıntılı bir tarihsel kronoloji sunmaktan ziyade, yazının İslâm kültüründeki konumunu, harfin anlam–biçim ilişkisini ve hat sanatının modernleşme sürecinde kazandığı yeni işlevleri değerlendirmeyi amaçlamaktadır.

Arap alfabesine dayalı yazı çoğu zaman "İslâm hat sanatı" ile eş anlamlı kullanılsa da, Arap alfabesi İslâm öncesi dönemlere uzanan köklere sahipken,

1 Bu metin, yazarın *From Western Calligraphy Tradition to Extended Gesture* adlı doktora tezinin *Calligraphic Tradition of the Arabic Script and Islamic Calligraphy: Influences on Contemporary Western Calligraphy* başlıklı beşinci bölümünden türetilmiş olup yeniden yapılandırılarak hazırlanmıştır.

hat sanatı esas biçimsel ve estetik olgunluğunu İslâm medeniyeti içinde, özellikle Kur'ân'ın yazımı ve aktarımıyla kazanmıştır. Bu nedenle Blair (2008), Simonowitz (2010) ve Schimmel (1990), yazıyı yalnızca bir alfabe sistemi olarak değil, İslâm düşüncesinin kozmolojik ve estetik bir izdüşümü olarak ele alır.

İslâm geleneğinde yazı, hem vahyin taşıyıcısı hem de görsel sanatların temel öğesi olduğundan, mimariden elyazmalarına, günlük objelerden anıt yazılarına kadar geniş bir kültürel alanda güçlü bir temsil işlevi üstlenir. Modern dönemde ise bu anlam katmanları, sömürgecilik sonrası kimlik arayışları, yerli modernlik tartışmaları, soyut sanatın yükselişi ve yeni medya teknikleriyle birleşerek farklı estetik yönelimlerin ortaya çıkmasına zemin hazırlar.

Bu dönüşümün en belirgin örneklerinden biri, 20. yüzyılın ortalarında Arap dünyasında ortaya çıkan *hurufiyye* hareketidir. Harfi hem kültürel kimliğin hem de modernist estetik arayışın bir taşıyıcısı olarak ele alan bu hareket, hat sanatının geleneksel kurallarını esnetmiş, harfi metinden bağımsız bir görsel öğeye dönüştürmüş ve çağdaş sanat bağlamında yeniden yorumlamıştır.

Bu çerçevede çalışma, İslâm hat sanatının tarihsel arka planını ortaya koyduktan sonra, *hurufiyye* hareketinin temellerini, estetik özelliklerini ve güncel sanat üretimlerindeki yerini incelemektedir.

1. ALAN YAZIN VE KAVRAMSAL ÇERÇEVE

Arap yazı geleneği ve İslâm kaligrafisi, hem estetik hem de düşünsel boyutlarıyla geniş bir literatüre sahiptir. Bu bağlamda Schimmel (1990; 2018), Blair (2008), Ekhtiar (2006) gibi temel kaynaklar Arapça yazının biçimsel ve ruhani boyutlarını ortaya koyarken; Issa, Cestar & Porter (2016), Lee-Niinioja (2018), Puerta (2016), Mavrakis (2013) modern ve çağdaş dönemde Arap harfinin estetik, kültürel ve politik dönüşümlerini tartışır.

Alan yazınında iki ana eksen öne çıkar: ilki orantı, ölçü, usta-çırak ilişkisi, malzemenin sembolizmi, yazının kutsal niteliği, geometrik sistemler ve geleneksel hat anlayışıdır; ikincisi ise harfin soyutlaştırılması, metinden koparılması, kültürel kimlik üretimi, modernist plastik dil ve Batı avangardı ile diyalog üzerinden çağdaşlaşma ve *hurufiyye* hareketidir. Bu literatür, İslâm hat sanatının yalnızca bir yazı sistemi değil, aynı zamanda ontolojik, kozmolojik ve estetik bir düşünce sistemi olduğunu vurgular. Bu yönüyle İslâm hat sanatı, Batı kaligrafisinin 20. yüzyılda yaşadığı dönüşümlerde özellikle soyutlama, jest, ritim, meditatif süreç ve yazı–imge ilişkisi bağlamında önemli bir esin kaynağı haline gelir.

2. AMAÇ ve YÖNTEM

Bu çalışmanın amacı, Arap yazı geleneği ile İslâm hat sanatını tarihsel, estetik ve düşünsel yönleriyle özetlemek; bu geleneğin modern ve çağdaş dönemde geçirdiği dönüşümü özellikle *hurufiyye* hareketi ve soyut estetik arayışlar üzerinden incelemek; harfin metinden bağımsız bir görsel öğeye dönüşme sürecini kavramsal ve biçimsel düzeyde ortaya koymaktır. Çalışma, hat sanatının yalnızca geleneksel kurallar çerçevesinde değil, modernleşme, kimlik, kültürel hafıza ve estetik yenilenme bağlamlarında nasıl yeniden yorumlandığını anlamaya odaklanmaktadır. Bu doğrultuda araştırma nitel, betimleyici ve karşılaştırmalı bir yöntem benimser. Tarihsel analiz, Arap yazı sisteminin oluşumu, hat ekollerinin gelişimi, İslâm estetiği düşüncenin yazıya yüklediği değerler üzerinden gerçekleştirilmiştir.

3. BULGULAR

3.1. Arap Yazı Sistemi ve Karakteristik Özellikleri

Arap yazısı, erken Sami alfabelerinden günümüze uzanan bir sürecin ürünüdür. Tarihsel kaynaklarda Arap toplulukları Asur dönemine kadar izlenebilse de, Arap yazısını biçimlendiren gerçek kırılma Nabataean kültürüdür. Nabataean yazıtlarında görülen biçimsel değişimler, Arap yazısının ortaya çıkışını hazırlayan erken örnekler olarak değerlendirilir (Rajput, 2014; Robinson, 1995). Birinci binyılın ilk yarısından itibaren Nabataean Aramicesi giderek Arapçayı yazmak için kullanılan özgün bir stile dönüşür (Sakkal, 2016).

Arap alfabesi 28 ünsüz içerir. Üç harf (elif, vav, ye) uzun ünlü görevi görür; kısa ünlüler ise hareke sistemiyle belirtilir (Rajput, 2014). Harekeler ilk olarak Emevî döneminde geliştirilmiş, harfleri ayırt eden noktalar ise Abbâsî döneminde standartlaştırılmıştır (Waterman, 2009). Arap harflerinin özgün yanı, kelime içindeki konuma göre dört farklı biçimde (başta, ortada, sonda, ayrı) yazılabilmeleri ve 18 temel şekilden 28 harfin nokta ekleriyle türetilmesidir (Ekhtiar & Moore, 2012). Metni sağdan sola; rakamları soldan sağa okunan Arap yazı sistemi, sayfa düzeni ve kitap açılış biçimleri Batı geleneğinden tamamen farklı olarak uygulanır (Milo, 2002).

Diğer yandan Arap yazı sistemi, İslam'ın yayılmasıyla Arapça dışındaki dillere de adapte edilmiştir. Farsça, Urduca, Peştuca, Kürtçe ve Osmanlı Türkçesi

uzun yüzyıllar Arap harfli yazıyı kullanmıştır (Ekhtiar & Moore, 2012).

İslam'ın ortaya çıkışı ile kökten dönüşüme uğrayan Arap yazısı, Kur'ân'ın önce sözlü aktarımı, ardından yazıya geçirilmesi ile kutsal bir değer yüklenmiş, hem dinî hem estetik bir disiplin olarak önem kazanmıştır (Robinson, 1995; Lee-Niinioja, 2018).

3.2. Hat (*khatt*) kavramı

Arapça hat (*khatt)* kelimesi, Yunanca *kallos* (güzellik) ve *graphos* (yazmak) sözcüklerinden türeyen ve "güzel yazı" biçiminde tanımlanan kaligrafi (*calligraphy*) teriminin ötesinde, yalnızca estetik bir yazım biçimini değil, "çizgi, iz, yol, hat, yazı ve kaligrafi" anlamlarının tamamını kapsayan bir kavramsal alan sunar (Blair, 2008, xxv; Kaestle, 2008).

Waterman'a (2009) göre, hat sanatının özü harflerin doğru oranlarda, uyumlu çizgi kalınlıkları ve dengeli biçimlerle oluşturulmasındadır. Lee-Niinioja (2018), her hattın kendine özgü karakterleri olduğunu ve çoğu stilde kuralların zorunlu olduğunu vurgular. Ona göre hat sanatı, dikey-yatay ilişkileri, harf aralıkları ve *elif* üzerinden kurulan ölçü sistemiyle mimari bir yapı gibidir. İbn Mukla'nın (886–940) ünlü ilkeleri de bu anlayışı özetler: harflerin oranlarına uymak, çizgi kalınlıklarını dengelemek, hareket yönlerini (dikey, yatay, eğik, kavisli) ayırt etmek ve kalemi titretmeden sabit bir el ile kullanmak hat sanatının temel şartlarıdır (akt. Lee-Niinioja, 2018: 39). Bu ilkeler hem estetiği hem okunabilirliği sağlar.

İslam'da yazıya atfedilen kutsiyet, hat kavramını daha da genişletir. Hat sanatının güzelliği yalnızca biçimsel bir mesele değil, aynı zamanda ilahî kelama saygının bir tezahürüdür (Rajput, 2014; Al-Nasrawi, Almukhtar & Al-Baldawi, 2015). Bu nedenle Kur'ân yazımı hattatların en yüksek ideali sayılmış; *güzelce besmele yazanın sayısız sevap kazanacağı gibi* hadisler yazıyı manevi bir eylem hâline getirmiştir (Schimmel, 1990: 80).

3.3. İslam Kültüründe Yazının Önemi

İslam öncesi Arap toplumunda yazı, güçlü sözlü geleneğin gölgesinde kalmış, şiir divanları sözlü olarak oluşturulmuş ve kuşaktan kuşağa aktarılmıştır (Rajput, 2014). Ancak Kur'ân'ın yirmi üç yıllık süreçte Arapça olarak vahyedilmesiyle yazı büyük bir dönüşüm geçirerek kutsal bir eylem hâline gelmiş,

Arap yazısı yalnızca kayıt amacıyla değil, estetik bir disiplin olarak hat sanatının temelini oluşturacak şekilde değerlendirilmiştir.

İslâm medeniyetinin ayırt edici özelliklerinden biri, yazının bütün sanat ve zanaat alanlarında geniş biçimde kullanılmasıdır. Yapılar, objeler ve elyazmaları hat süslemeleriyle donatılmış; yazı hem işlevsel hem estetik bir ifade biçimi hâline gelmiştir. Kur'ân'ın ilahi vahiy olarak algılanması yazıyı ibadetle ilişkilendirmiş; yazmak Allah'a yakınlaşmanın bir yolu olarak görülmüştür (Rajput, 2014). Çin kaligrafisiyle benzer biçimde, İslâm hat geleneği de kutsal metnin doğru aktarımını, ses–anlam bütünlüğünün korunmasını ve manevi yapının güçlendirilmesini amaçlamaktadır (Siddiqui, 2007).

Batı'da Roma geleneği anıtsal yazıların estetik potansiyelini kabul etse de yazı çoğunlukla görüntüyü destekleyen ikincil bir unsur olmuştur. İslâm sanatında ise yazı çoğu zaman başlı başına süsleme elemanı hâline gelir; bunun temel nedeni İslâm dininde "söz"ün merkezî rolüdür. Bu önem, ilk vahyin "Oku!" (Al-'Alaq, 1–5) emriyle başlamasıyla teolojik olarak da temellendirilir (Blair, 2008).

Bu düşünce, yazıyı ve yazma eylemini yalnızca estetik değil aynı zamanda manevi bir disipline dönüştürmüştür. Bu nedenle İslâm hat sanatında hattatın kişisel üslubundan ziyade yazının ilâhi içeriği ön plandadır; hattatın görevi Allah'ın sözünün güzelliğini en mükemmel biçimde görünür kılmaktır. Blair (2008), bu açıdan İslâm hat sanatını Çin ve Japon kaligrafisiyle birlikte dünyanın üstün sanat formlarından biri olarak tanımlar. Ancak Doğu Asya'da fırçanın akışkan jesti sanatçının kişiliğini görünür kılarken, İslâm hat sanatında kamış kalemle oluşturulan sürekli çizgi Allah'ın aşkınlığını temsil eder, diğer bir deyişle hattatın benliği arka plandadır.

İslâm kültürü "kelimenin imgesi"dir (Blair, 2008: 7). Görüntü kullanımının dinî bağlamlarda sınırlı olması nedeniyle yazı, güç, otorite, meşruiyet ve inanç göstergesi hâline gelmiş; mimariden günlük eşyalara kadar geniş bir görsel kimlik oluşturmuştur. Bu yaklaşımın çağdaş Batı kaligrafisinde de izleri görülür.

3.4. Çağdaş Uygulamalar

Çağdaş İslâm hattı, hem gelenekten beslenmiş, hem de dönüşerek melez bir alan olarak ortaya çıkmıştır. Modernist ile gelenekçi hat sanatçıları arasında geniş bir yelpaze söz konusudur. Kimi sanatçılar, klasik üstatlardan meşk ederek öğrendikleri oranlara sadık kalırken; kimileri Arap harflerini ve Kur'ân

kaynaklı sözleri farklı mecralarda, harflerin geometrik oranlarını zorunlu olarak takip etmeksizin, daha serbest ve deneysel biçimlerde kullanır (Cappellari, 2017).

Çağdaş Arap hattı, 1950'lerden itibaren belirginleşmiş; dekolonizasyon, ulus-inşa ve modernleşme süreçleriyle birlikte yeni estetik ve kuramsal arayışlarla ortaya çıkmıştır (Issa, Cestar, & Porter, 2016). Bir grup sanatçı, özellikle Britanya ve Fransa sömürge yönetimlerinden bağımsızlık sonrası dönemde, ulusal kimlik ve anti-sömürgeci direniş aracı olarak Arap harflerine yönelmiş; Avrupa tekniklerini doğrudan taklit etmek yerine yerel malzeme, motif ve yazı geleneklerine yaslanan bir yerli modernlik dili geliştirmeye çalışmıştır (Amani, Bolkhari Ghani, & Jabbari Kalkhoran, 2021). Bu bağlamda hat, hem İslâm mistisizmi hem de soyutlama potansiyeli nedeniyle, köklere dönüşün ve kültürel özgünlüğün simgesi olarak görülmüştür. Diğer bir grup sanatçı ise savaş, baskı ve eğitim imkânsızlıkları nedeniyle sürgünde üretmiş; Arapça ve Farsça yazıyı, yaşadıkları ülkenin görsel kültürüyle melezleyen ve bu süreçte yaşadıkları deneyimlerini yansıtan işler ortaya koymuştur. Üçüncü bir küme, uluslararası estetik ve kavramlarla iç içe çalışan, kimi zaman okunabilir kimi zaman okunamaz Arap/Fars yazısını neon, video, enstalasyon gibi çağdaş medyumlarla birleştiren sanatçılardan oluşmaktadır (Issa, Cestar, & Porter, 2016).

1950–1970 arası dönem, yeni sanat eğitimi modelleri, kurumlar ve eleştiri ortamıyla birlikte yenilik dönemi olarak anılır; Irak, İran ve diğer merkezlerde batılı burslar, kültür enstitüleri ve bienaller, sanatçıların hem Batı soyutlama dillerini tanımasına, hem de türbe bezemeleri, halk/tribal motifler, tılsımlar, sayılar ve hat kompozisyonlarından beslenen özgünleşmeye zemin hazırlamıştır (Issa, Cestar, & Porter, 2016).

1980'lerle birlikte Arap dünyasında dört ana eğilimden söz edilir: Saf kaligrafik eserler (anlam ve okunurluğun baskın olduğu çalışmalar), soyut hat (harf ve kelimelerin bağlamından koparak saf biçim/ritim hâline geldiği işler), figüratif hat (insan, hayvan veya nesne siluetlerinin yazıyla kurulduğu calligramlar) ve birleşik/karma hat kompozisyonları (resim, fotoğraf, zemin üzerinde üst üste bindirilmiş yazılar vb.). Bu üretimler form, malzeme ve sunum biçiminde Batı modernizminden izler taşısa da, yazının tarihsel merkeziliği nedeniyle kimlik ve kültürel hafıza konusu etrafında konumlanır (Lee-Niinioja, 2018). Sonuç olarak çağdaş İslâm hat sanatı, bir yandan soyut sanat, kavramsal sanat ve küresel çağdaş sanat dilleriyle diyaloğa girerken, öte yandan *huruffiye* gibi hareketler aracılığıyla harfi, hem geleneksel hem de modern kimliğiyle birlikte yeniden ele alır.

3.5. *Hurufiyye* Hareketi ve Temel Özellikleri

Hurufiyye, adını Arapça harfler anlamına gelen *hurūf* kelimesinden alır ve çağdaş sanat bağlamında kullanıldığında, harflerin kozmik işaretler olarak yorumlandığı ortaçağ politik teoloji ve harf ilimlerine (*al-hurūf al-nūrāniyya*) göndermede bulunur. Bu hareket, Arap yazısını ve İslâm hat geleneğini, modern sanatın plastik arayışlarıyla birleştiren, harfi hem kimlik göstergesi hem de soyut bir görsel birim olarak ele alan özgün bir sanat dili olarak tanımlanır (Puerta, 2016).

*Hurufiyye'*de sanatçı, Arap harflerinin biçimsel ve ritmik olanaklarını araştırır. Geleneksel İslâm hat sanatında, usta–çırak ilişkisi, sıkı oran kuralları ve belirlenmiş üsluplar esasken; *hurufiyye* sanatçıları bu kuralları esnetir veya bilinçli olarak yıkar. Böylece, sözü Kur'ân'dan nakleden, işlevsel yazıdan ziyade, harfi özerk bir görsel öğe ve kültürel kimliğin taşıyıcısı olarak konumlandıran deneysel bir hat resmi ortaya çıkar. Hareket, sömürgecilikten kurtulan Orta Doğu ülkelerinde, Avrupa kültürünün üstünlüğü fikrine bir tepki ve otantik ulusal/kültürel kimlik arayışının sanat alanındaki ifadesi olarak yorumlanır (Puerta, 2016).

Hurufiyye yalnızca yerel bir fenomen değil, aynı zamanda Batı sanatına da geri besleme yapan bir akım olarak değerlendirilir. Bu bağlamda Puerta (2016), Batılı sanatçılardan Georges Braque (1882-1963), Piet Mondrian (1872-1944), Max Ernst (1891-1976), Joan Miró (1893-1983), Bruce Nauman (1941-1989) ve Paul Klee (1879-1940) gibi isimlerin çalışmalarında harf/işaret estetiğiyle paralel okumalar yapılabileceğini öne sürer. Bu karşılıklı etkileşim, harfin hem Doğu'da hem Batı'da soyut resimle kesişen bir yapı taşı hâline geldiğini göstermektedir.

Hareketin öncülerinden Madiha Umar (1908–2005) (Şekil 1), Arap yazısını modern soyut resim bağlamında ele alan ilk sanatçılardan biri olarak kabul edilir. 1947'de Washington'daki harf sergisi ve 1949'da Corcoran Museum'da açtığı "Abstract Images of Arabic Letters" sergisi, Arap harflerini soyut kompozisyonlarda "kelimeden kurtararak" (*liberation from the word*) bağımsız plastik öğelere dönüştürme denemeleridir (Lee-Niinioja, 2018). Suluboya çalışmalarında, özellikle *ayn* harfinin kıvrımları, noktalama biçimleri ve ritmi üzerinden, hem görsel sadelik hem de sembolik yoğunluk kurar. Bu bağlamda Miró'nun (Şekil 2) renk ve kompozisyon anlayışıyla benzerlikler kurduğu söylenebilir (Mavrakis, 2013).



Şekil 1. Untitled, *Madiha Umar, 1978, suluboya kâğıt üzerine.*

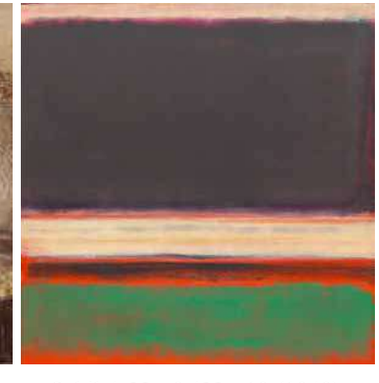


Şekil 2. Nocturne, *Joan Miró, 1940, kâğıt üzerine tempera, guaj, yumurta tempera, yağlıboya ve pastel.*

Bir diğer önemli isim, Irak modern sanatının öncülerinden Shakir Hassan al-Said'dir (1925–2004). Sufizmle ilişkili düşünsel arka planı, onun yazıyı yalnızca tema olarak değil, hareket (*haraka*) ve yön (*ittijāh*) taşıyan bir boyut (*al-bu'd al-wāḥid, "unidimensionality"*) olarak kavramsallaştırmasına yol açar (Puerta, 2016). "Writing on a Wall" (1978) (Şekil 3) gibi işlerinde, Bağdat duvarlarını çağrıştıran, kısmen grafitiyi andıran, yer yer Rothko'nun (Şekil 4) renk alanlarına benzer düzlemsel boyamalar üzerinde, harf parçalarını gevşek, katmanlı ve deneysel bir biçimde kullanır. Burada metnin anlamı geri çekilir; harf, varoluşsal bir deneyimin izini taşıyan jestsel bir iz hâline gelir (Mavrakis, 2013).



Şekil 3. Writing on a Wall, *Shakir Hassan al-Said, 1978, ahşap üzerine akrilik.*



Şekil 4. No. 3 / No. 13 (1949), *Mark Rothko, 1949, tuval üzerine yağlıboya.*

Batı kaligrafisinden doğrudan etkilenen önemli isimden biri Tunuslu sanatçı El Seed (d. 1981) ise Arap harflerini büyük ölçekli duvar resimleriyle buluş-

turur. Geleneksel atasözleri, şiirler ve alıntıları seçerek, her duvarı bulunduğu bağlama ve topluluğa göre kurgular; "Douz" (Şekil 5) ve "Onk el Jmel" (Şekil 6) gibi çalışmalarında, metni adeta ızgara düğümler, yoğun ritmik tekrarlar ve renkli örgüler hâlinde soyutlar. Kendisinin de vurguladığı gibi, bu üretim gelenekten bir kopuş değil, dile ve kültüre davet niteliğindedir (Eng, 2015).



Şekil 5. Douz *(Lost Walls serisinden), El Seed, 2013, duvar resmi/graffiti, Tunus.*



Şekil 6. Onk el Jmel *(Lost Walls serisinden), El Seed, 2013, duvar resmi/graffiti, Tunus.*

Sonuç olarak *hurufiyye*, Orta Doğu'da sömürge sonrası kimlik arayışı, modernist soyutlama ve geleneksel hat kültürünün yeniden yorumlanması arasında konumlanan, yazıyı hem metin hem imge, hem sembol hem jest olarak kullanan melez bir hareket olarak değerlendirilebilir. Yazı hem İslâmî çağrışımlarını hem de modern soyut resmin biçimsel olanaklarını taşıyan çift katmanlı bir öğe hâline gelir. Böylece *hurufiyye*, Arap yazısını hem yerel kültürel bellek hem de küresel çağdaş sanat dili arasında bir arayüz olarak konumlandırır.

SONUÇ

Bu çalışma, İslâm hat sanatının tarihsel, kavramsal ve estetik temellerini inceleyerek, söz konusu geleneğin çağdaş uygulamaları üzerine odaklanmıştır. Bulgular göstermektedir ki İslâm hat sanatının yapısal özellikleri, mistik–kültürel katmanları, ritim ve soyutlama potansiyeli; Batı'da 20. yüzyılın ortalarından itibaren gelişen jestsel, deneysel ve metinden bağımsız yaklaşımlarla güçlü biçimde kesişmektedir.

Hurufiyye hareketi, bu etkileşimin en kritik dönüm noktalarından biridir. Harfi kelimeden ayırarak bağımsız bir görsel öğe hâline getiren *hurufî* sanat-

çılar, hem geleneksel İslâm estetiğini hem de modern soyut sanatın biçimsel olanaklarını bir araya getirmiştir. Böylece yazı hem kimlik göstergesi hem kültürel hafıza hem de küresel çağdaş sanatla ilişki kuran melez bir estetik alan yaratmıştır.

TEŞEKKÜR

Bu çalışmanın gelişim sürecindeki yönlendirmeleri ve değerli katkıları için danışmanım *Dr. Raquel Pelta Resano*'ya teşekkürlerimi sunarım.

KAYNAKÇA

Aksel, M. (2010). *Türklerde dini resimler*. Kapı Yayınları.

Al-Nasrawi, D., Almukhtar, A. F., & Al-Baldawl, W. S. (2015, Ocak). From Arabic alphabets to two dimension shapes in Kufic calligraphy style using grid board catalog. https://www.researchgate.net/publication/328562995_From_Arabic_Alphabets_to_Two_Dimension_Shapes_in_Kufic_Calligraphy_Style_Using_Grid_Board_Catalog

Amani, H., Bolkhari Ghahi, H., & Jabbari Kalkhoran, S. (2021). Islamic Calligraphy, a symbol of resistance to the process of Westernization (Based on the theory of postcolonial studies). *Bagh-e Nazar, 18*(100), 23-34.

Blair, S. S. (2008). *Islamic calligraphy*. Edinburgh University Press.

Cappellari, F. S. (2017). *The spiritual in Islamic calligraphy: A phenomenological approach to the contemporary Turkish calligraphic tradition* [Doktora Tezi, University of Edinburgh].

D'Ors, M. (1977). *El caligrama, de Simmias a Apollinaire (Historia y antología de una tradición clásica)*. EUNSA.

Ekhtiar, M. (2006). Practice makes perfect: The art of calligraphy exercises (Siyāh Mashq) in Iran. *Muqarnas, 23*, 107-130. http://www.jstor.org/stable/ 25482439

Ekhtiar, M. D., & Moore, C. (2012). *Art of the Islamic world*. The Met Museum. https://www.metmuseum.org/learn/educators/curriculum-resources/art-of-the-islamic-world

Eng, K. F. (2015, August 21). The beauty of calligraphy, the power of street art: We watch El Seed create "calligraffiti". *TED Blog*. https://blog.ted.com/el-seed-uses-calligraffiti-to-transcend-language/

Issa, R., Cestar, J., & Porter, V. (2016). *Signs of our times: From calligraphy to calligraffiti*. Merrell Publishers.

Kaestle, J. (2008). Arabic calligraphy as a typographic exercise. *I Love Typography.* https://ilovetypography.com/2008/07/10/arabic-calligraphy-as-a-typographic-exercise/

Lee-Niinioja, H. S. (2018). Islamic calligraphy and Muslim identity: A case study of Kuwait. *Academia*. https://www.academia.edu/30356427/Islamic_Calligraphy_and_Muslim_Identity_Mystic_Approach_in_Islamic_Calligraphy

Mavrakis, N. (2013, Mart 8). The hurufiyah art movement in the Middle Eastern art, *McGill Journal of Middle Eastern Studies Blog*. https://mjmes.wordpress.com/2013/03/08/article-5/

Milo, T. (2002). Arabic script and typography: A brief historical overview. *Academia*. https://www.academia.edu/910536/Arabic_script_and_typography_A_brief_historical_overview_2002_

Osborn, J. (2008). *The type of calligraphy: writing, print, and technologies of the Arabic alphabet*. [Doktora tezi, UC San Diego].

Puerta, J. M. (2016) Ibn 'Arabī en la caligrafía Árabe actual. Todo arte que no ofrezca saber es prescindible. *El Azufre Rojo, 3*, 160-188. https://doi.org/10.6018/azufre.274271

Rajput, S. A. (2014, Haziran). The principal source of Arabic calligraphy. *Academia*. https://www.academia.edu/5800737/THE_PRINCIPAL_SOURCE_OF_ARABIC_CALLIGRAPHY

Reynolds, K. (2022, Ekim 7). What is a calligram? *Musical Expert*. https://www.musicalexpert.org/what-is-a-calligram.htm

Robinson, A. (1995). *The story of writing: Alphabets, hieroglyphs & pictograms.* Thames & Hudson.

Sakkal, M. (2016, Aralık 12). The Language and the script. *Sakkal Design.* http://www.sakkal.com/ArtArabicCalligraphy.html

Schimmel, A. (1990). *Calligraphy and Islamic culture*. New York University Press.

Schimmel, A. (2018). *Tasavvuf notları*. Sufi Kitap.

Siddiqui, R. R. (2007). *Architecture and Zen calligraphy: Shaping spiritual space* [Yüksek lisans tezi, University of Tennessee].

Simonowitz, D. (2010). A modern master of Islamic calligraphy and her peers. J*ournal*

of Middle East Women's Studies, 6(1), 75–102.

Teparić, M. (2014, Ocak). Figural representation in the Arabic calligraphy. *Research Gate*. https://www.researchgate.net/publication/301945041_Figural_Representation_in_the_Arabic_Calligraphy

Yūsofī, G. H. E. (1990). Calligraphy. In *Encyclopedia Iranica* (Vol. 4, Fasc. 7, ss. 680–704).

Waterman, M. (2009, Mayıs). *Introduction to Arabic calligraphy.* http://campusweb.howardcc.edu/salih/culture/Arabic_Calligraphy.pdf

Şekil Kaynakçası

Şekil 1. Barjeel Art Foundation. Erişim: 15.02.2020. https://www.barjeelartfoundation.org/collection/madiha-umar-untitled/

Şekil 2. The Artchive. (Erişim: 15.02.2020). https://artchive.com/artchive/m/miro/nocturne.jpg.html

Şekil 3. Issa, Cestar & Porter (2016, s. 59).

Şekil 4. MoMA. https://www.moma.org/collection/works/79687 (Erişim: 13.02.2020).

Şekil 5, 6. Issa, Cestar & Porter (2016, s. 303).

2. BÖLÜM

RESİM SANATINDA BAKIŞIN, ZAMANIN ve MEKÂNIN YENİDEN İNŞASI

Dr. Öğr. Üye. Burak YAVUZYILMAZ
Ordu Üniversitesi
Grafik Tasarımı Bölümü
burakyavuzyilmaz@odu.edu.tr
https://Orcid.Org/0000-0001-8917-9438

Zeliha AKÇAOĞLU
Anadolu Üniversitesi
Resim Bölümü
zakcaoglu@anadolu.edu.tr
https://orcid.org/0000-0003-3738-2834

GİRİŞ ve BAKIŞIN TEORİK ZEMİNİ: İMGEDEN İKTİDARA

Resim sanatı, özünde bir nesneye veya olguya yöneltilen öznel bakışın, iki boyutlu bir yüzey üzerinde yeniden inşa edilerek aktarılması sürecini ifade etmektedir. İletişimsel işlevleri açısından değerlendirildiğinde, görsel imgelerin insanlık tarihindeki yerinin, konuşma dillerinin ve sözlü iletişimin ortaya çıkışından çok daha köklü bir geçmişe dayandığı görülmektedir. Örneğin, mağara duvarlarına resmedilmiş bir hayvan figürüyle ilk kez karşılaşan bir bireyin, daha sonra bu canlının gerçeğini fiziksel dünyada gördüğünde ona yönelttiği algısal bakışın, önceden edindiği bu imgesel deneyim aracılığıyla farklılaştığı ve dönüştüğü muhtemel görünmektedir. Bu bağlamda resim, sadece bir temsil aracı olmanın ötesinde, onu üreten kişinin söz konusu varlığa bizzat tanıklık ettiğinin ve onu gözlemlediğinin somut bir kanıtı niteliğini göstermektedir. Do-

layısıyla, tarihsel süreçte ortaya konulmuş ve gelecekte üretilecek olan her türlü resimsel yapıtın, rastlantısal bir eylemden ziyade belirli toplumsal beklentiler, sanatsal amaçlar ve estetik kurallar bütünü çerçevesinde kurgulandığı düşünülmektedir (Yavuzyılmaz, 2020).

Lacan'a göre; özne merkeze sahip değildir ve özne "yoksunluk" tarafından betimlenmektedir. Lacan ben veya öznenin eksik kısmını ortaya çıkarmak için "öteki" olanın tanınmasında ihtiyaç, arzu ve talep arasındaki ayrım üzerinde durmaktadır. Özne "öteki"nin ne olduğuyla ilgilidir. Dil bilinçten önce gelmekte ve kişinin arzularını yönlendirmekte, onlara aracı olmaktadır. Özne birbirine bağlı ve ayrılmaz üç evreye tabidir; sembolik, hayali ve gerçek. Sanatçının özne olduğu durumda sanat eseri onun dilini oluşturmaktadır. Lacan "Ayna evresi" teorisinde gelişimin 6-18 aylık dönemindeki bir çocuğun kendisini görüntü olarak farkına vardığı, tanıdığı fakat eşgüdümsüz olarak parçalar halinde bu süreci yaşadığından bahsetmektedir. Bu durum aslında Lacan'ın 'bakış kuramının anlaşılmasında doğrudan ilintilidir. Kısaca kastedilen şey bakmak ve görmek kavramları arasındaki anlamsal farklılıkla benzemektedir. Görme eylemi gözün baktığını incelemesi, bakış ise bakılan şeyden ortaya çıkan algı durumudur. Gözün gördüğü ile benliğin gördüğü birbirinden farklı olmaktadır. Lacan bu durumu en iyi yakalayanın ressamlar olduğundan bahsetmektedir (Lacan, 2013) (Perniola, 2015) (Barrett, 2015).

Lacan'ın işaret ettiği bu yakalama eylemi, ressamın tuval üzerinde kurduğu iktidar alanında somutlaşmaktadır. Sanatçı, sadece görüneni değil, görünmeyenin ardındaki bakışı kurgulayarak izleyiciyi sabit bir noktadan bakmaya zorlarken, aynı zamanda ona bakışın çoğulluğunu hissettirecek teknik yöntemler geliştirmektedir. Bu bağlamda resim, izleyicinin bakışını hapseden veya özgürleştiren bir düzlem olarak işlev görmektedir.

Ressam, yapıtını kurgularken fiziksel olarak bulunduğu konumun sağladığı bakış açısı ile sınırlı kalmakta ve bu doğrultuda kurgusunun yalnızca belirli bir yüzeyini iki boyutlu düzleme aktarmaktadır. Sanatçının bulunduğu noktada sahip olduğu bakış açısı tekil bir nitelik taşımasına rağmen, gerçeklikte nesneye veya sahneye yönelen binlerce farklı potansiyel bakış açısının ve yönün varlığı söz konusu olmaktadır. Sanat tarihinde yer alan bazı akımlar ve sanatçılar, tekil bakışın yarattığı bu sınırlılığı teori veya uygulama yoluyla aşmaya çalışmakta; bu bağlamda kendi dönemlerinin sunduğu bilimsel ve sanatsal gelişmelerden yararlanarak çeşitli çözümler geliştirmektedirler. Hans Holbein'in "Büyükelçiler" adlı eserinin, dönemin optik bilimine duyduğu yoğun ilginin ve bu alanda yapılan deneysel çalışmaların somut bir yansıması ve önemli bir örneği olduğu düşünülmektedir. İki büyükelçinin, etraflarını çevreleyen ve her biri derin

anlamlar taşıyan çeşitli nesnelerle birlikte betimlendiği bu eserde, güçlü bir simgesel anlatım dilinin kullanıldığı görülmektedir. Kuzey Avrupa resim geleneğinde sıklıkla rastlanan detaycı ve ince işçilikle işlenen nesne ve figürlerin; yakınlık-uzaklık ilişkisinin optik etkileri göz ardı edilerek sunulması, eserde sanki birden fazla kişinin aynı yüzey üzerinde farklı nesnelere odaklandığı ya da tek bir sanatçının bu nesneleri farklı zaman dilimlerinde çalışarak bir araya getirdiği izlenimini yaratmaktadır. Resmin alt kısmında yer alan lekesel ve anamorfik biçim ise izleyiciyi eserin etrafında fiziksel olarak dolaşmaya zorlamakta; sabit bakış açısını kırarak, resmin üretim sürecindeki gibi bakış noktasının değişimini zorunlu kılmaktadır. Ancak doğru açıdan bakıldığında bir kurukafa formuna dönüştüğü anlaşılan bu imge, izleyiciyi belirli bir davranışa ve konuma yönlendiren güdüleyici bir işlev görmektedir (Yavuzyılmaz, 2020).

Perspektif ve anamorfik yanılsamalar, izleyicinin konumunu belirleyen matematiksel araçlar olsa da eserin ruhunu oluşturan asıl unsur sanatçının bu araçları kullanırken ortaya koyduğu kendine has tavırdır. Teknik bir zorunluluk olan görme eylemi, sanatçının elinde biyolojik bir süreçten çıkıp, kişisel bir ifade diline dönüşmektedir.



Görsel 1. Hans Holbein the Younger, "Jean de Dinteville and Georges de Selve" (`The Ambassadors'), 207 x 209 cm, Meşe üzerine yağlı boya, 1533, National Gallery, London

1. ÖZNEL YORUM ve MEKÂNIN DÖNÜŞÜMÜ

Sanatçılar açısından dil, kendilerini ifade etme başlığı altında incelendiğinde, dünyadaki sanatçı sayısı kadar sanatsal ifade biçimi ve dil ile karşılaşacağımızı söylemek pek de yanlış olmamaktadır. Sanatın hangi dalında olursa olsun bu öznel bakış açısı izleyici ve sanatçı arasındaki iletişimin baş aktörü konumunda olmaktadır. Ressam için şekil, çizgi, leke, doku, renk, ışık, gölge, boyut, zıtlık, vb. oluşumlar sanatının, kendisinin ifade aracını, bakış açısını ve dilini oluşturmaktadır. Aynı kadraja ait iki resmin yapım amacı görünenin aynısı yapmak olduğunda, ressamların yaptığı çalışmalar üzerinden incelendiği vakit, görünürde aynı olsa bile görme, süzme ve aktarma süreçleri sonucunda farklılıkların olduğu görülmektedir. Burada sözünü ettiğimiz kasıt Heinrich Wölfflin "Sanat Tarihinin Temel Kavramlarında" sözünü ettiği "her ressamın kendi kanıyla resim yaptığı (Wölffin, 2015, s. 3)" düşüncesi ile benzemektedir. Örnek üzerinden devam edersek, iki farklı ressamın aynı manzarayı çalıştığını varsayarak karşılaştırma yapılmaktadır. Resimlerde bulunduğunu varsaydığımız nesne tasvirlerinde, çizgilerin birinde daha sert ve keskin diğerinde ise daha yumuşak ve kaynaşan yapıda olduğunu, renklerin değerlerinin birinde daha canlı ve gerçekçi, diğerinde ise daha dışavurumcu ve aslından kopmuş, birinde evi daha net ve pencerelerindeki ahşabın cinsine kadar görürken diğerinde daha az ayrıntılı tasvir edilmiş olarak görmemiz mümkündür. Bakış açımızı biraz değiştirecek olduğumuzda, resmedilen konunun hayali bir nesnenin tasviri olduğundan yola çıkarak, sanatçının benzersiz dokunuşunun daha belirgin bir hal alacağını, sanat tarihinden örneklendirerek açıklayabilmekteyiz.



Görsel 2. Lorenzo dı Credi, "Venus", 151 x 69 cm, Tuval üzerine yağlıboya, 1493-94, Galleria degli Uffizi, Florence.

Sanat tarihi incelemelerinde gerek çağdaş gerekse aralarında yüzyıllar bulunan ardıl dönem sanatçılarının düşünsel üretimleri üzerinden karşılaştırmalı bir ifade analizi yapmak mümkün olmaktadır. Bu bağlamda en etkili anlatımın, özellikle çağdaş sanatçıların eserlerinin karşılaştırılması yoluyla gerçekleştirilebildiği görülmektedir. Aynı dönem içerisinde "Venüs" imgesini ele alan Lorenzo di Credi ve Sandro Botticelli'nin betimlemeleri, sanatçıların üsluplarını analiz eden bir gözlemci için son derece ayırt edici nitelikler barındırmaktadır. Credi'nin modeli, belirgin fırça vuruşları ve yaşanmışlığı hissettiren hatlarıyla daha gerçekçi bir düzlemde betimlenmekteyken; Botticelli'nin Venüs'ü, Platon'un (2013) yansımalarını da barındıran ideal güzellik anlayışıyla ilişkilendirilmekte ve figürü sarmalayan belirgin konturlar aracılığıyla idealleştirilmiş bir formda sunulmaktadır (Yavuzyılmaz, 2020).



Görsel 3. Sandro Botticelli, "Venüsün Doğuşu", 172.5 x 278.5 cm, Tuval üzerine tempera, 1485, Galleria degli Uffizi, Florence (b. 1445, Firenze, d. 1510, Firenze)

İdealize etme veya gerçekçi kılma çabasının ötesinde, resim sanatının evrimi, nesnenin sadece dış görünüşünün değil, oluşum sürecinin de sorgulanmasını beraberinde getirmiştir. Sanatçı artık gördüğünü olduğu gibi aktaran bir gözlemci değil, gördüğünü zihninde parçalayıp yeniden inşa eden bir kurgucu konumuna evrilmektedir.

Sanatçının gördüğünü yansıtma biçiminin farklılığı, doğal bir sürecin ürünü olmaktadır. Düşünen birey, tüm öğretilerin dışında sanatçı olmanın güdüsüyle,

yorumlama yetisi ve yeniyi, farklıyı arayışı ile buluşun sonuçlarının peşinden gidişi eserin ortaya çıkışının süreç çıktılarını oluşturmaktadır. Eserin üretim sürecindeki farklılıklarına ek olarak içeriğin resmedilmiş görünüşünün, gerçekte olduğundan çok daha farklı olduğu düşüncesi Paul Cézanne (1839-1906) ile sanatsal bakış açısıyla üretilen eserlere esin kaynağı olmaya başlamıştır. Cézanne, görüş açısını birazcık değiştirdiğinde gördüklerini çeşitlemeleriyle tuvale geçirmeye başlamıştır. Bunu yaparken figürler ve nesneler arasında ise büyük boşluklar bırakmaktadır.

Boşluklar, izleyiciye zihinsel bir fırsat sunarak öğrenilmiş bilginin kullanılmasına olanak tanımaktadır. Bu bağlamda kastedilen durum, boşluğa neyin gelebileceği sorusuna verilen yanıtla eş değer bir nitelik taşımaktadır. Doğu sanatında, bilhassa Çin resim geleneğinde, boşluk ve doluluk kavramlarının üst düzeyde etkin ve dinamik yapısal elemanlar olarak kullanıldığı görülmektedir. Çin düşünce sisteminin zıtlıklar üzerine kurulu yaklaşımı çerçevesinde "Boşluk"; sakinlik, düşünsel serbestlik ve izleyicinin yorumuyla soyut ya da somut biçimde doldurulabilirlik özelliklerini barındırmaktayken; "Doluluk" ise gerçek bütünlüğe ulaşılmasını sağlamaktadır. Resim düzleminde "Boşluk", en geniş anlamıyla görünürlük kazanmaktadır. İmge barındırmayan alanlar boşluklarla ya da bulut imgeleriyle doldurulmakta; bu doğrultuda yüzeyin üçte ikisi boşluklardan meydana gelmektedir. Boşluk, zıt kavramlar arasındaki keskin ayrımları doldurmakta ve bu kavramların birbirleriyle sürekli bir devinim içerisinde olmalarını sağlamaktadır. Söz konusu boşluk, bir yandan tablonun içindeki nesnelerin ilişkisel bağlamında birleştirici bir rol üstlenmekte, diğer yandan ise resim ile izleyici arasında benzer bir köprü işlevi görmektedir (Cheng, 2006).

Batı sanatında bakışın anlamlandırılmasında rol oynayan geçmiş deneyimlerin etkisinin, Doğu sanatında da benzer bir yapı sergilediği görülmektedir. İnsanın çevresini algılama süreci, esasen kendi içsel temsilinin dış dünyaya yansıması yoluyla gerçekleşmektedir. İzleyicinin sanat eserinde gördüğü imgeleri sorgulama süreci, ancak sanatçının eser üzerindeki etkisini düşünmesiyle başlamakta; bu sorgulama neticesinde birey, anlamlandırdığı biçimlerle zihinsel bir yakınlık veya mesafe kurmaktadır. Çok anlamlı yapıya sahip resimlerin; katmanlar, saydamlık, boşluk ve temsil gibi anlatım olanakları aracılığıyla geçmiş, şimdi ve geleceği aynı düzlemde bir araya getirme niteliği taşıdığı bilinmektedir. Bu bağlamda, izleyici ve sanat eseri arasında kurulan bağın, bakış açısına göre bireysel bir karakter kazandığı gözlemlenmektedir. Bu yönüyle ele alındığında, sanat eserinin hiçbir zaman tek ve değişmez bir anlatıya sahip olmadığı; aksine, izleyici sayısıyla doğru orantılı olarak eserin anlam yükünün de artış gösterdiği belirtilmektedir (Yavuzyılmaz, 2020).

3. ZAMAN, HAREKET ve PERSPEKTİFİN YENİDEN İNŞASI

İzleyicinin esere yüklediği bu çoklu anlamlar, sadece mekânsal bir okumayla sınırlı kalmaz; aynı zamanda eserin barındırdığı zaman katmanlarının açığa çıkarılmasıyla derinleşmektedir. Resimdeki boşluk ve doluluk dengesi mekânı kurgularken, yüzeyin dondurduğu an veya sürece yaydığı oluşum, zamanın algılanış biçimini belirlemektedir.

Yüzey ve zaman ilişkisinin, fotoğraf ve fotoğraf makinesinin resim sanatı ile karşılaştırılması ekseninde incelenmesinin, resimde kullanılan zaman algısının kavranmasına katkı sağlayacağı düşünülmektedir. Fotoğraf makinesinin işleyiş mekanizması sonucunda elde edilen görüntüde, yüzeyin her noktasının eş zamanlı olarak aynı anı yansıttığı görülmektedir. Nihayetinde, makinenin yöneldiği kadraj ve konunun, çok kısa bir zaman dilimi içerisinde aynı karede bütünleştiği gözlemlenmektedir. Görüntünün oluşum sürecine müdahale edilmemiş olması önem arz etmektedir; aksi takdirde uygulanacak yöntemlerle sürecin değişebileceği ve gösterilen anın çoğalabileceği belirtilmektedir. Bu durumun, teknolojik gelişmelerle değişen ve yeni özellikler kazanan makine çeşitlerine göre farklılık gösterebildiği bilinmektedir. Esas önemli olan noktanın, resmin görselleştirdiği zaman kavramının fotoğraf ile kurduğu ilişkisel boyut olduğu vurgulanmaktadır. Resim sanatının, genellikle uzun bir üretim sürecinin ürünü olarak ortaya çıktığı bilinmektedir. Bu bağlamda, bir fotoğrafın resminin yapılması durumunda görüntünün aynı kalmasına rağmen, ortaya çıkan sonucun farklı anlatısal içerikler barındırdığı görülmektedir. Sanatçının söz konusu anı kendi resminin bir malzemesi haline getirdiği ve resmin kendi nesnelliğine ulaşmasıyla, belirli bir açıdan zamanından koptuğu ifade edilmektedir. Gösteren ile gösterilen arasındaki ilişkinin inceldiği ve resmin, izleyicisiyle kurduğu bağ üzerinden okunduğu belirtilmektedir. (Yavuzyılmaz, 2020).

Bu bağ, fotoğrafın sunduğu "o an"ın kesinliğinden sıyrılarak, resmin sunduğu esnek zaman algısına dönüştüğünde, izleyici için geçmiş ve şimdi arasında bir yolculuk başlamaktadır. Sanatçı, tuval yüzeyinde sadece bir görüntüyü değil, o görüntünün tarihsel ve kurgusal tüm zaman dilimlerini üst üste bindirerek yeni bir gerçeklik inşa etmektedir.

David Hockney, bütün resimlerin şu veya bu şekilde birer zaman makinesi olduğunu belirtir. Yani, ister bir kişi, bir sahne veya bir sekans olsun, bir şeyin görünümünü sıkıştırır ve muhafaza ederler. Resim yapmak belli bir zaman alır. Onlara bakmak da belli bir zaman alır ister bir saniye ister bir ömür boyu (Hockney & Gayford, 2017). Belirli bir dönemi ve bu döneme özgü anlatıyı bünyesinde barındıran zaman katmanlarının, ilerleyen süreçlerdeki çalışmalarda da

varlığını sürdürmesi, izleyicinin birden fazla zaman noktası arasında zihinsel bir gezintiye çıkmasına olanak tanımaktadır. Resmin kurgusuna dahil olma ve birbirinden farklı zaman dilimlerine ait olayların aynı yüzey üzerinde bir araya getirilmesi gibi anlatı stratejilerinin, Diego Velázquez'in "Las Meninas" adlı tablosunda ustalıkla uygulandığı gözlemlenebilmektedir. Söz konusu tabloya dair, Michel Foucault'nun "Kelimeler ve Şeyler: İnsan Bilimlerinin Bir Arkeolojisi" adlı eserinin ilk bölümünde kaleme aldığı ayrıntılı analiz, eserin felsefi derinliğini ortaya koymaktadır. Bu bağlamda, Velázquez'in çağının ötesine geçen başarısının temelini oluşturan öğretilerin, resim sanatındaki zaman ve mekân kurgusunun anlaşılması açısından büyük önem taşıdığı vurgulanmaktadır. Velazquez'in kurguladığı bu karmaşık zaman ve mekân ilişkisi, resim yüzeyindeki en temel yapı taşı olan çizginin yönlendirici gücüyle fiziksel bir boyut kazanır. Ancak bu çizgi, sadece estetik bir sınır değil, aynı zamanda insanın biyolojik görme yetisi ile mekanik bir gözün (kamera) dünyayı algılayışı arasındaki farkı ortaya koyan bir araçtır.



Görsel 4. Velázquez, "Las Meninas or The Family of Philip IV", 318 x 276 cm, Tuval üzerine yağlıboya, 1656-57, Museo del Prado, Madrid

Çizginin resim düzlemindeki varlığı, noktanın yaratıcı ifadenin başlangıç konumundan hareketle ilerlediği her türlü yön üzerinden okunmaktadır. Yönlerin sunduğu çeşitliliğin, yaratıcı sanatçı ifadesinin etkisiyle sonsuz anlatı varyasyonları oluşturduğu düşünülmektedir. Fotoğraf makinesinin objektifinin, tek bir noktadan ve sabit bir açıdan alınan görüntüyü sunduğu bilinmektedir. Buna karşın, insan biyolojisinde bu objektiflerden iki adet (gözler) bulunmaktadır. Derinlik algısının oluşumunu sağlayan bu iki gözün, farklı noktalardan görüntüye bakmasıyla ortaya çıkan boyutlu görme yetisinin, üç boyutlu görüntü teknolojileri gibi çeşitli teknolojik gelişmelere ilham kaynağı olduğu belirtilmektedir. Fizyolojik özelliklerin resme bakış üzerindeki etkisinin, fotoğraf ile resmi birbirinden ayıran önemli bir unsur olduğu görülmektedir. Fotoğrafın, daha önce de belirtildiği üzere tek bir objektif ve açıdan yakalanmış konunun görselini oluşturduğu ifade edilmektedir. Ancak, aynı konuya bir ressam tarafından bakılarak üretilen bir resimde, ressam ve makinenin konumu aynı olsa dahi, gözlerin hareketiyle birlikte kadrajın ve konunun genişliğine bağlı olarak binlerce farklı bakış açısının ortaya çıktığı vurgulanmaktadır. Görme eyleminin sadece optik bir süreç olmadığı, aynı zamanda bedensel bir deneyim olduğu gerçeği fenomenolojik bir yaklaşımla desteklenmektedir. Maurice Merleau-Ponty'ye göre; ressam, dünyayı düşüncesiyle değil, bedeniyle ödünç almaktadır. Göz, zihne veri taşıyan pasif bir alıcı değil, hareket halindeki bedenin dünyayı kavrama aracı olarak işlev görmektedir (Merleau-Ponty, 2012). Konuya olan yakınlık ve uzaklık ilişkisinin, bu açıları büyütüp küçültebildiği gözlemlenmektedir. Bu değişimlerin resim yüzeyine aktarılması durumunda ortaya çıkacak sonucun, geleneksel resimlerdeki görüntüden farklılık göstereceği belirtilmektedir. Araştırmalarını; resim, kolaj, fotoğraf, grafik ve çizim gibi farklı disiplinler üzerinden sürdüren David Hockney'nin, özellikle görmenin varyasyonları, Kübizm'in görme mekaniği, perspektif üzerine düşünceler, Batı tarzı gerçeklik anlayışı, aynalar ve camera obscura'nın sanata etkileri üzerine yaptığı çalışmalarla tanındığı ifade edilmektedir (Yavuzyılmaz, 2020)

"Göz sürekli hareket ediyor; etmezse ölüsün demektir. Bakış açıma göre perspektif değişime uğruyor, dolayısıyla sürekli değişiyor. Gerçek hayatta mesela altı kişiye baktınız diyelim, binlerce perspektif söz konusu olur" (Hockney & Gayford, 2017). İnsanın resim yapma eylemi sırasında kafasını, vücudunu ve gözlerini hareket ettirmesiyle birlikte yüzeye aktarılan kurgunun, binlerce farklı bakış açısının görselleştirilmesi olduğu belirtilmektedir. Hockney tarafından gerçekleştirilen «Büyük bir dalgıç» adlı çalışmada, bakış açılarının kareleme yöntemi kullanılarak; dünyayı fotoğraf gibi gören yaklaşımın aksine, yüzeye insanın görme biçimine en uygun şekilde ve sembolik bir dille yerleştirildiği

görülmektedir. Kareler arasında göz gezinirken farklı noktalara kaçan açılar, aynı yüzeyde değilmiş izlenimi veren dalgalar ve kırılan beden formu gibi unsurlarla; gerçek olduğu varsayılandan daha az gerçek olmayan bir kurgunun sunulduğu ifade edilmektedir. Kübizm akımında «Kurgunun içine zaman kavramı girdiğinde neler olur?» sorusu merkeze alınarak, bu soruyu kendine problem edinen sanatçılar tarafından görüşün özünün, çok daha önceleri farklı şekiller ve biçimlerle çözümlenmesi yoluna gidildiği vurgulanmaktadır (Yavuzyılmaz, 2020).



Görsel 5. David Hockney, Büyük bir dalgıç (Paper Pool 27), 198.4 x 458.5 x 5.1 cm, Hamur kâğıt üzerine baskı ve renklendirme, , 1978, San Francisco Modern Sanatlar Müzesi

Bu çözümleme arayışının en çarpıcı örneklerinden biri, hareketin ve zamanın durağan bir yüzeyde yeniden inşası bağlamında Marcel Duchamp'ın Merdivenden İnen Çıplak, No. 2 (1912) adlı eserinde görülmektedir. Eser, bir bedenin mekân içindeki yer değiştirmesini, ardışık anların üst üste bindiği şeffaf katmanlar halinde sunarak, izleyiciye statik bir form değil, kinetik bir süreç izletmektedir. Fotoğrafın "karar anı"nı donduran yapısının aksine, Duchamp burada geçmiş, şimdi ve gelecek (hareketin başlangıcı, sürerliliği ve bitişi) arasındaki sınırları kaldırarak, zamanı lineer olmayan, eşzamanlı bir bütünlük (simultaneite) içinde kurgulamaktadır. Bu yaklaşım, tezin temel savı olan çok katmanlı anlatımın; nesneyi tek bir bakış açısına hapsetmeyip, onun zamansal yolculuğunu belgelemesi ilkesiyle birebir örtüşmektedir.

Duchamp'ın hareketli katmanları veya Hockney'nin parçalı kurguları gibi zamanı mekâna dahil eden bu tür denemeler, geleneksel görsel alışkanlıklarla değerlendirildiğinde izleyicide mekânsal bir tutarsızlık hissi uyandırabilmek-

tedir. Bu eserlerde ilk izlenimde perspektif yanlış veya bozuk gibi durmaktadır; çünkü algımız, Batı resim geleneğine yüzyıllardır egemen olan ve "doğru" görmenin tek yolu olarak kodlanan statik bir sisteme şartlanmıştır. Bu sistemin temeli, Floransalı mimar Filippo Brunelleschi'nin 1413 yılı civarında lineer perspektifi yeniden keşfetmesi ile atılmış ve o günden bugüne göz, resimsel düzlemde bu öğretinin matematiksel izlerini aramaya koşullanmıştır. Eski Yunanlılar ve Romalılar tarafından bilinen fakat zamanla unutulmuş olan bu teknik Brunelleschi tarafından tekrar kullanıldığından beri resimde doğru çizimi ararken ilk başvurulan yöntem olmuştur. Erwin Panofsky, perspektifi salt matematiksel bir doğrudan ziyade, belirli bir dönemin dünya görüşünü yansıtan "sembolik bir biçim" olarak tanımlamaktadır. Ona göre perspektif, fiziksel uzayın, zihinsel ve kültürel bir süzgeçten geçirilerek yeniden inşa edilmesidir (Panofsky, 2013). "Lineer perspektifli bir fotoğraf doğal kamerayla üretilen bir tür resimdir. Karanlık bir odada duvardaki delik bu tür bir resim üretir, etkisinin ve eşliğindeki donanımın adı bu nedenle camera obscura'dır" (Hockney & Gayford, 2017). Söz konusu tarihten önce üretilen pek çok Avrupa Orta çağ resminde, sanatçıların; Çin, Japon, Pers ve Hint sanat geleneklerinde olduğu gibi izometrik perspektif yöntemine başvurdukları görülmektedir. İzometrik perspektif kurgusunda, doğrusal (lineer) perspektifin aksine çizgilerin bir yok oluş noktasında birleşmediği; tüm unsurların paralel bir düzlemde devamlılık gösterdiği ve bu niteliğiyle gerçekliğe daha yakın bir duruş sergilediği düşünülmektedir. İnsan eliyle üretilmiş yahut doğada kendiliğinden var olan simetrik yapıların, çizgisel bağlamda birbirlerine paralel özellikler gösterdiği ve uzantıları ne kadar devam ederse etsin, bu hatların asla birbirleriyle temas etmediği belirtilmektedir.

Sabit bir odak noktasının varlığıyla şekillenen lineer perspektifin bakış açısını sabitlediği; ancak Japon ve Çin resim sanatı incelendiğinde sabit bir bakış açısından söz edilemeyeceği, aksine hareketli bir odak noktasının varlığının resim sanatı için farklı olanakları beraberinde getirdiği görülmektedir. Özellikle rulo resimlerin, hikâye anlatım yöntemi bakımından Batı'nın tek odak noktalı resim anlayışından ayrıldığı belirtilmektedir. Rulo resmin bir akış içerdiği ve yeni görüntülere ulaşabilmek için rulonun sürekli kendi üzerine kıvrılarak incelenmesi gerektiği; eserin bütünüyle açılmadığı ifade edilmektedir. Söz konusu bakış şeklinin, ilerleyen resim düzleminde sabit bir bakış açısıyla kurgulanması durumunda, sürekli kayan ve bozulan kaçış çizgileri nedeniyle hikâyeyi anlatmanın imkânsız hale geleceği vurgulanmaktadır. Paralel çizgilerin gerçeklikte asla birleşmeyeceği kuralının, resim kurgusunda yeni deneysel fırsatlar sunduğu düşünülmektedir. Çizgilerin sonsuza dek uzaması fikrinin, bu yapının

zaman kavramı ile ilişkilendirilmesine zemin hazırladığı belirtilmektedir. Bu bağlamda zamanın; "en yalın haliyle sonsuzdan gelip sonsuza giderken, tüm var olanların birbirlerinin yerini alarak zincirledikleri süre şeklinde tanımlanabildiği ifade edilmektedir" (Hançerlioğlu, 1989, s. 471).

SONUÇ

Resim sanatında bakışın, zamanın ve mekânın yeniden inşası üzerine temellendirilen bu çalışma; yüzey üzerine aktarılan imgenin, fiziksel gerçekliğin pasif bir yansıması olmaktan öte, sanatçının öznel algı süreçleri ve kültürel kodları aracılığıyla yapılandırdığı özerk bir gerçeklik alanı olduğunu ortaya koymaktadır. İnsanlık tarihinin erken dönemlerinden itibaren görsel imgelerin, sözlü iletişimden çok daha köklü bir geçmişe dayan resmin sadece estetik bir obje olmadığını, aynı zamanda insanın varoluşsal bir tanıklık ve kanıtlama aracı olarak işlev gördüğünü göstermektedir. Bu bağlamda resim sanatı, nesneye yöneltilen anlık bakışın değil, sanatçının o nesneyle kurduğu zaman-mekân ilişkisinin somutlaşmış bir belgesi niteliği taşımaktadır.

Lacan'ın psikanalitik kuramı ekseninde incelenen "bakış" olgusu, sanat eserini izleyen özne ile izlenen nesne arasındaki hiyerarşiyi kökten değiştirmektedir. Gözün biyolojik işlevi ile bakışın arzu ve öteki ile ilişkili yapısı arasındaki ayrım, ressamın tuval üzerinde kurduğu iktidar alanının temelini oluşturmaktadır. Sanatçı, eserini kurgularken izleyiciyi belirli bir noktadan bakmaya zorlayan veya ona bakışın çoğulluğunu hissettiren teknik yöntemler geliştirerek, izleyicinin algısını manipüle etme gücüne sahip bulunmaktadır. Özellikle Holbein'in "Büyükelçiler" eserinde görülen anamorfik yapı, sabit bakış açısının kırılması gerektiğini ve gerçeğin ancak izleyicinin fiziksel konumuyla girdiği etkileşim sonucunda algılanabileceğini kanıtlamaktadır. Bu durum, perspektifin sadece matematiksel bir araç olmadığını, aynı zamanda izleyiciyi eserin kurgusal düzlemine dahil eden psikolojik bir mekanizma olduğunu doğrulamaktadır.

Mekânın temsili noktasında Batı ve Doğu sanat gelenekleri arasındaki ontolojik farklar, algı yönetiminin çeşitliliğini gözler önüne sermektedir. Rönesans ile sistematik hale gelen ve Brunelleschi tarafından kurallaştırılan lineer perspektif, izleyiciyi tek bir noktaya sabitleyerek "doğru" görme biçimini dayatırken; Çin ve Japon resim sanatında izlenen yöntemler, bu dayatmayı reddeden alternatif bir görme rejimi sunmaktadır. Doğu sanatının benimsediği hareketli odak noktaları ve rulo resimlerin zaman içinde açılan yapısı, izleyicinin eseri sabit bir pencereden değil, akışkan bir süreç içerisinde deneyimlemesine olanak

tanımaktadır. Bilhassa "boşluk" kavramının, Batı resmindeki tamamlanmışlık ilkesinin aksine, izleyicinin zihinsel katılımına açık dinamik bir alan yarattığı ve zıtlıklar arasında birleşim sağladığı görülmektedir. Dolayısıyla, paralel çizgilerin sonsuzlukta birleşmediği izometrik yaklaşım, insan algısının doğal işleyişine, tek odaklı matematiksel kurgudan daha yakın bir duruş sergilemektedir.

Çalışmanın zaman algısı üzerine ulaştığı en çarpıcı sonuç, fotoğraf ve resim disiplinleri arasındaki yapısal karşıtlıkta belirginleşmektedir. Fotoğraf makinesinin, tek bir objektif ve anlık pozlama ile zamanı «karar anı»nda donduran ve yüzeyin her noktasını eşzamanlı kılan yapısı; resim sanatının sürece dayalı doğasıyla tezat oluşturmaktadır. David Hockney'nin «zaman makinesi» olarak tanımladığı resim, üretim sürecinde harcanan zamanı ve sanatçının değişen bakış açılarını aynı yüzeyde biriktirerek izleyiciye sunmaktadır. İnsan gözünün sürekli hareket halinde olduğu ve algının binlerce farklı perspektifin birleşimiyle oluştuğu gerçeği, resim sanatının fotografik gerçeklikten ayrıldığı noktayı işaret etmektedir. Kübizm ve Duchamp'ın hareket analizleri, durağan bir yüzeyde dahi zamanın akışının ve nesnenin hareketinin, katmanlı bir anlatımla görselleştirilebileceğini, böylece geçmiş, şimdi ve geleceğin simültane bir bütünlük içinde sunulabileceğini kanıtlamaktadır.

Nihayetinde, Wölfflin'in "her ressamın kendi kanıyla resim yaptığı" tespitiyle örtüşen bulgular, sanat eserindeki biçimsel farklılıkların sadece teknik tercihlerden değil, görme, süzme ve aktarma süreçlerindeki öznel yorumlardan kaynaklandığını göstermektedir. Sanatçı, dış dünyayı olduğu gibi kopyalayan bir gözlemci değil; onu parçalayan, boşluklarla yeniden kurgulayan ve kendi zaman algısını yüzeye işleyen bir yaratıcı konumundadır. Bu çalışma ile ortaya konulan "çok katmanlı anlatım" yaklaşımı; resim sanatının izleyiciye sadece görsel bir şölen sunmadığını, aynı zamanda onu zaman ve mekânın yeniden tanımlandığı düşünsel bir yolculuğa çıkardığını belgelemektedir. İzleyicinin esere yüklediği anlamların çeşitliliği ile eserin tarihsel ve kurgusal katmanları birleştiğinde, sanat yapıtının tekil bir doğrudan ziyade, sonsuz olasılıklara açık yaşayan bir organizma olduğu anlaşılmaktadır.

KAYNAKÇA

Barrett, T. (2015). *Neden Bu Sanat? Çağdaş Sanatta Estetik ve Eleştiri.* (E. ERMERT, Çev.) İstanbul: Hayalperest Yayınevi.

Cheng, F. (2006). Boşluk ve Doluluk Çin Resim Sanatında Anlatım Biçimi. İstanbul: İmge Kitabevi Yayınları.

Foucault, M. (2001). Kelimeler ve Şeyler: İnsan Bilimlerinin Bir Arkeolojisi. (M. A. Kılıçbay, Çev.). Ankara: İmge Kitabevi.

Hançerlioğlu, O. (1989). *Felsefe Sözlüğü.* İstanbul: Remzi Kitabevi.

Hockney, D., & Gayford, M. (2017). *Resmin Tarihi*. (M. Haydaroğlu, Çev.) İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Lacan, J. (2013). *Psikanalizin Dört Temel Kavramı Seminer 11. Kitap*. İstanbul: Metis Yayınları.

Merleau-Ponty, M. (2012). *Göz ve Tin*. (A. Soysal, Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.

Panofsky, E. (2013). *Perspektif: Simgesel Bir Biçim*. (Y. Tükel, Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.

Perniola, M. (2015). *Sanat ve Gölgesi Sanattan Geriye Ne Kaldı?*. (K. Atakay, Çev.) İstanbul: İletişim Yayınları.

Platon. (2013). *Devlet.* (S. Demir, Çev.) İstanbul: Ataç Yayınları.

Wölffin, H. (2015). *Sanat Tarihinin Temel Kavramları*. (A. Cemal, Çev.) İSTANBUL: Hayalperest Yayınları.

Yavuzyılmaz, B. (2020). *Çok Katmanlı, Sanatçının Bir Belgeseli Olarak Anlatımcı Resim* (Sanatta Yeterlik Tezi). Anadolu Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Eskişehir.

Görsel 1. https://www.nationalgalleryimages.co.uk/search/?searchQuery=Ambassadors Erişim tarihi: 20.11.2025

Görsel 2. https://wikioo.org/tr/paintings.php?refarticle=8XZQ4P&titlepainting=Venus&artistname= Lorenzo%20Di%20Credi Erişim tarihi: 25.11.2025

Görsel 3. https://wikioo.org/tr/paintings.php?refarticle=5ZKBGL&titlepainting=The%20Birth%20of%20 Venus&artistname=Sandro%20Botticelli Erişim tarihi: 25.11.2025

Görsel 4. https://www.wga.hu/frames-e.html?/html/v/velazque/08/ Erişim tarihi: 27.11.2025

Görsel 5. https://carolneville.com.au/david-hockney-at-the-centre-pompidou/a-large-diver-1978/ Erişim tarihi: 28.11.2025

3. BÖLÜM

DOKUMA KAĞITTAN NFT TASARIMINA: YOSHITOMO NARA

Doç. Dr. Buşra İNCİRKUŞ ULUSHAN
Süleyman Demirel Üniversitesi
Görsel İletişim Tasarımı Bölümü
busraincirkus@sdu.edu.tr
https://orcid.org/0000-0002-3056-0223

GİRİŞ

Japon resim sanatında kendine yer edinmiş bir sanatçı olan Yoshitomo Nara, sanat hayatına figüratif çalışmalarla başlamıştır. Bilhassa birbirinden farklı çocuk portreleriyle tanınan sanatçı, yüzlerdeki ifadelere odaklanarak izleyici ve figür arasında köprü kurmaktadır. Figürlerinde sadelik ile grafiksel çizgiler ön planda olan sanatçı, son dönem çalışmalarında NFT (Non-Fungible Token-Değiştirilemez Jeton) tasarımlarına yönelmiştir. Daha önceden yaptığı figürlerini NFT'ye uyarlayan sanatçı, teknolojiyi kullanarak günceli yakalamaktadır. Çalışmada NFT hakkında bilgi verildikten sonra sanatçının sanat hayatından bahsedilecektir. Sanatçının kağıt çalışması olarak yaptığı bir eseri ile NFT'de yaptığı bir eserleri incelenecektir. Nara'nın yeni nesil teknolojiyi kendi sanat eserleri vasıtasıyla kullanarak dijital çağa ayak uydurması çalışmanın önemini ortaya koymaktadır. Araştırmanın sorusu: "Figüratif çalışmalar NFT teknolojisine uyarlandığında niteliğinden ve estetik görünüşünden değer kaybedebilir mi?" olarak belirlenmiştir. Geleneksel sanatlarda çokça eser veren sanatçı, dijital çağın getirdiği olanakları kullanarak sanat hayatında yepyeni bir yön ortaya koymaktadır. Bu bakımdan çalışma NFT alanında sanat eseri yapmak isteyen,

ilgi duyan sanat öğrencilerine, sanatçılara ve sanat ile ilgilenenlere yön göstermesi bakımından önemlidir.

1. NFT SANATI

Açılımı Non-Fungible Tokens olan NFT teknolojisi, çeşitli alanlarda yapılan üretimlerin özgünlüğünü ortaya koymak ve onların satışının gerçekleştirilmesi için yapılmış kripto varlık türüdür. Bu çalışmada ele alınacak olan olgu NFT'nin sanat eseri olarak sunumunu ortaya koymaktadır. Sanat eseri olarak NFT dijital eserlerin özgünlüğünü ortaya koyarak, değiştirilemez ve kopyalanamaz bir nitelik göstermektedir. Sanatçıyı ve eserini koruyan bu olgu dijital ve imzalı çalışmaların niteliğini arttırmaktadır. Kripto sanat olarak da adlandırılan bu sanat dalı, kod sistemiyle sanatçının dijital imzasını koruyarak, dijital tasarımın benzersiz ve sonsuza kadar varlığını sürdürecek bir olguya dönüşür (Uğuz, 2025).

Blok zincir ve NFT teknolojisinin sanat piyasasına dahil olmasıyla kripto sanat anlayışı, dijital ortamda üretilen eserlerin fiziksel sanat eseri gibi alınıp satılmasını sağlamaktadır. NFT sanat evreninde imgeler, semboller, sanatçılar tarafından heykel, enstalasyon, yüzey üzerine resim gibi farklı tarzlarda yapılmış olsa da hepsi dijitale aktarılarak sanal müzeye dönüşmüştür Sanatçılar için birçok avantajı bulunan bu evrende sanatçılar, eserlerini dünya genelinde hızlı ve kolay bir şekilde sunma olanağı elde etmektedir. Ayrıca satılan eserlerin gümrük masrafları ve belge bürokrasisinden muaf olmaktadırlar. Sanatçı ve alıcı arasında hiçbir aracıya gerek olmaksızın doğrudan iletişim kurulabilmektedir. Sanatçılar satışı yapılan eserlerinin ödemesini hesaplarına yeni nesil ödeme şekli olan kripto para şeklinde alarak, gerektiğinde ödemeyi fiziki paraya da çevirebilmektedirler (Uğuz, 2025).

Yoshitomo Nara'nın NFT tasarımları her biri farklı bir karaktere gönderme yapan, sosyal medyada profil görseli olarak kullanılan avatar olarak adlandırılmaktadır. NFT tarihinde Nara'nın çalışmalarına benzerlik taşıyan ilk avatar NFT koleksiyonu 10.000 benzersiz tasarımdan oluşan CryptoPunks eserleridir. Larva Labs tarafından üretilen bu koleksiyon, NFT için yapılmış en tanınmış ve prestij sahibi koleksiyonlardan biri olarak nitelendirilmektedir (Saka, 2025). Kullanıcıların NFT sanat evrenine katılımının kolaylaşması ve erişimin artması bu gibi çalışmaların çoğalmasına neden olmuştur. Bu sayede tasarımcılar daha çok avatar tasarımı yaparak, kullanıcıların isteklerine yanıt vermiştir (Yüce, 2024).



Görsel 1. *Larva Labs, CryptoPunks*

NFT sanat alanında Türkiye'de de farklı sanatçıların çalışmaları yer almıştır, bunlardan bir tanesi komedyen, karikatürist ve oyuncu Cem Yılmaz'dır. Yılmaz kendi tasarladığı çizimlerden oluşan bir koleksiyon yapmıştır. Birbirinden farklı portrelerde jest ve mimiklerin yer aldığı kendi avatarını kullanarak NFT koleksiyonu oluşturmuştur. 2021 yılında yaptığı bu koleksiyonda, en yüksek geliri "Far A Head" koleksiyonunun "CYHEAD000000" adlı NFT'si elde etmiştir. Yılmaz bu proje koleksiyonuyla NFT sanat evreninde dikkat çekici bir başarı sağlamıştır (Saka, 2025).



Görsel 2*. Cem Yılmaz, "Far A Head"*

2. YOSHİTOMO NARA'NIN SANAT HAYATI

Yoshitomo Nara, Japonya'da öğrenimini tamamladıktan sonra Düsseldorf Sanat Akademisi'nde A.R. Penck ve Michael Buthe'nin danışmanlığında sanat eğitimi almıştır. Motifleri çoğunlukla çocukluk konusunu ele alan sanatçı, çocuklukla ilişkili kısaltılmış figüratif bir imge dilinin öncülüğünü yapmıştır. Resimleri, çizimleri ve heykelsi objeleri, ilk bakışta zararsız ve görünüşte naif bir fantastik kurguyu hatırlatmaktadır. Genellikle kasvetli görünen figürleri, çizgi romanlardan, çocuk kitaplarındaki çizimlerden veya oyuncak bebek ve kukla dünyasından gelmiş gibi görünmekte; hem mükemmel bir dünyayı hem de umutsuzluk dünyasını yan yana yansıtmaktadır. Bazen bu yuvarlak gözlü figürler, ağızlarının yanında boş veya kekeme konuşma balonlarıyla gösterilir; bu da özlemlerini, korkularını ve çaresizliklerini vurgulamaktadır. Nara'nın dünyasında naiflik, varoluşsal olana dokunmaktadır. Figürler hem standart hem de bireysel olarak yaratılmış gibi görünür ve çocukluk ve gençlikle ilgili hikayelerle dolu olmaktadır. Bu resimler çağdaş insanlığın durumunu örnek bir şekilde somutlaştırmaktadırlar. Her zaman izole edilmişlerdir ve sayısız yaraları, yara bantları ve bandajlarıyla son derece tehditkar bir dünya algısını temsil etmektedir. Bu izlenim, Nara'nın resimlerindeki kahramanların küçük yumruklarındaki hançerler, bıçaklar ve diğer keskin aletlerle daha da vurgulanır ve artık donmuş maskeden ibaret olan "küçük çocuk" kavramıyla keskin bir tezat oluşturmaktadır (Cantz, 2004). Sanatçı geleneksel maske sanatı olan Okame ve Otafuku çeşitlerinden esinlenerek, küçük çocuk imgesine uyarlamıştır.



Görsel 3. *Japon Okame Maskı*



Görsel 4. *Japon Otafuku Maskı*

Nara'nın resimleri bir çocuğun bakış açısını yansıtıyor gibi görünse de, şüphesiz bir yetişkinin dünyasından ve bilgisinden kaynaklanmaktadır. Bu durum Fransız yazar Antoine de Saint-Exupery'nin "Küçük Prens" kitabını düşündürmektedir. Kitapta bir çocuk yer almakta fakat duygu ve ifadeler yetişkinlere de ithaf etmektedir. "Bütün yetişkinler bir zamanlar çocuktu, ancak çok azı bunu

hatırlamaktadır" ifadesi kitabın amacının yetişkin olan bir kişinin çocukluğunu hatırlamasını sağlamaktır. Nara'nın resimleri de çocukları yansıtır ama yetişkin sanat izleyicisine yapılmıştır (Cantz, 2004).

3. BULGULAR

3.1. Yoshitomo Nara "Kozmik Kız" Dokuma Kağıt Eseri

Yoshitomo Nara tarafından yapılan "Kozmik Kız" adlı resim, 2008 tarihinde dokuma kağıt üzerine ofset baskı tekniğinde yapılmıştır. Eser, 67.3 x 45.7 cm ebadında ve New York'ta Rosenfeld Galerisinde bulunmaktadır. Resimde yer alan kızın küçük olduğunu başıyla gövdesinin orantısından anlamak mümkündür. Başın omuzlarla neredeyse aynı hizada yer alması kızın, 3-5 yaş aralığında olduğunu göstermektedir. Ayrıca yüzüyle gözlerinin orantısı da bu kanıyı desteklemektedir. Kızın gözleri koyu kahverengidir, saçlarının kızıl olduğu görülmektedir, giysisinin renginin fıstık yeşili olması kontrastlığı arttırmaktadır. Kızın gözünün açık olduğu fonda kirli beyaz bir renk hakimdir, aynı renk gözlerin kapalı olduğu fonda da yer alır fakat burada fon daha koyu durmaktadır. Bu durum kapalı olan gözlere gönderme yaparak daha koyu bir algı yarattığı düşünülebilmektedir. Resimde kızın iki farklı görüntüsü yer almaktadır; bunların ilkinde gözlerinin açık, diğerinde ise gözlerinin kapalı olduğu görülmektedir. Bu resim, Yoshitomo Nara'nın imza eserlerinden biridir denilebilir.



Görsel 5: *Yoshitomo Nara, "Kozmik Kız (Gözler Açık, Gözler Kapalı)", 2008, Dokuma Kağıt Üzerine Ofset Baskı, Her Biri 67.3 x 45.7 cm, New York, Rosenfeld Galeri LLC*

Resimlerin ana ekseninde kız figürü bulunmaktadır, bu figür resmin neredeyse dörtte üçünü kaplamaktadır. İki yana ayrılmış kızıl saçları açık renkli yüzünü ön plana çıkarmaktadır. Resimlerde kız, beyaz bebe yakalı fıstık yeşili bir elbise giymektedir. Bu durum kızın yaşına da gönderme yapmaktadır. Kızın burnu iki yatay çizgiden oluşmaktadır, ağzı kırmızı bir çizgiden ibarettir. Resimde pek detay yer almamaktadır.

Resimde iki farklı ifade dikkat çekmektedir; biri masumiyet ve sevimlilik, diğeri de sakinlik ve durgunluktur. Kız figürünün duruşu ve bakışı izleyen kişiyi sakinleştirir ve dinginleştirir. Cesur bakışlar ile desteklenen duruş, net çizgiler ve simetrik formlar ile huzur etkisi yaratmaktadır. Gözlerin kapalı olduğu resimde ise güven duygusu ön plana çıkmaktadır. Gözlerin açık olduğu resmin genel itibariyle açık renk çalışıldığı, gözlerin kapalı olduğu diğer resimde ise daha koyu olduğu görülmektedir.

Resimlerin geneline baktığımızda sanatçı, küçük bir kızın iki farklı görünüşünü çizmiştir. Resimde sadece bebe yaka giysi ön plana çıkmaktadır.

Bebe Yaka: Asıl adı **"**Peter Pan Yaka" olarak bilinen, ülkemizde ve dünyada daha çok bebek ve çocuk giyiminde kullanılan bu yaka çeşidi, bebe yaka olarak nitelenmiştir. Görsel 2'de 1906 yılında sahnelenen "Peter Pan" tiyatro oyunundaki Peter Pan karakterinin giysisinin yakasında bu yaka biçimi kullanılmıştır. 20. yüzyılın ortalarında popüler bir gelinlik detayı da dahil olmak üzere 1900'lerden beri düzenli olarak kadın modasının bir parçası olmasına rağmen, bebe yaka esas olarak 1920'lerden beri çocuk giyimiyle ilişkilendirilmiştir (Wikipedia, Erişim Tarihi: 21.09.2025) Burada da kız çocuğa gönderme yaptığı için kullanılmıştır.



Görsel 6. *Amerikan Aktris Maude Adams Peter Pan kostümüyle, 1906*

Kaynak: *https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Maude_Adams_as_Peter_Pan.png*

Resimlerde yer alan ve sanatçı tarafından "Kozmik Kız" olarak nitelenen kızın kim olduğu bilinmemektedir. Sanatçının yaptığı kız figürlerinin, kendi özgün tarzında resmedildiği ve genel kız çocuğu görünüşünü ifade ettiği görülmektedir.

Sanatçı her iki çalışmayı ayrıntı ve detaylardan arındıracak biçimde yapmıştır. Bu durum da izleyici için resmin daha kolay algılanmasını sağlamaktadır. Her bir resimde kızın duruş şekli bakımından vertikal bir duruş sergilenmiş; gözler, burun delikleri ve ağızın yapısı bakımından ise horizontal bir yapı mevcut olmaktadır. Resimlerde simetri öğelerinin (yüz, saç perçemleri, saçın ve yakanın yapısı) yer aldığı açıkça görülmektedir. Arka planın sadeliği de kızı daha net bir şekilde görmemizi sağlamaktadır.

Resimlerde ışık üstten gelmektedir, göz bebeğindeki parıltılar da ışığın üstten geldiğini kanıtlar niteliktedir. Işığın üstten geldiği boyun kısmında verilen ten renginden anlaşılmaktadır. Göz çevresi ve saçların uçlarındaki koyuluklarla da gölge değerlerini görmek mümkündür. Resimlere pastel renkler hakimdir. Boyanın kullanışı her bir değerin tek parça yapılmış hissini uyandırmaktadır. Bu durum resimlerin grafiksel bir düzen içinde yapılmak istendiğini ortaya koyabilir.

Her iki çalışmada da mekan soyut, tek renk olarak gri değerde yapılmıştır. Bu durum izleyicide modelin bir stüdyoda gri perde önünde poz verdiği izlenimi yaratmıştır. Açık bir şekilde gözlerin yer aldığı çalışmada, gözün koyuluğu diğer her şeyden ön plana çıkmıştır.

3.2. Yoshitomo Nara "Yoshi Nara #10000" NFT Eseri

Yoshitomo Nara tarafından dijital tasarım olarak yapılan "Yoshi Nara #10000" adlı eser, OpenSea internet sitesinde Nara Plaza adlı koleksiyonda yer almaktadır. OpenSea, Ethereum tabanlı bir NFT satış noktasıdır. Kullanıcıların dijital sanat eserlerini ve koleksiyonlarını alıp sattığı çoklu blok zincir mağazasıdır (Dorman, 2021). Tasarım Yoshitomo Nara'nın koleksiyonu içinden listelenen ve satışa sunulmuş değerli bir tasarımdır. Tasarımda Nara'nın imza çalışmaları olarak nitelenen çocuk portresi yer almaktadır. Kızıla yakın, mürdüm renkli bir saç ile zümrüt yeşili gözler ve ağzında pembe renkli bebek emziği bulunan karakter, yavruağzı renkte bir kıyafet ile görselleştirilmiştir.



Görsel 7: *Yoshitomo Nara, "Yoshi Nara #10000", NFT Dijital Tasarım*
Kaynak:*(https://opensea.io/item/ethereum/0x495f947276749ce646f68ac8c248420045cb-*

Karakterin saçları, küt kesim olarak nitelendirilebilir, ayrıca kâkül kısmında kare bir uzantının olduğu, bunun da diğer çocuk portrelerinden farklı olduğu görülmektedir. Karakterin gözleri son derece açık bir şekilde yapılmış ve izleyiciye göre sağ tarafa bakmaktadır. Beyaz tenli yüzünde burnu iki nokta şeklinde yapılmıştır. Ağzında tuttuğu, kişinin ağzının kapanmasına neden olan emzik de pembe fiyonk şeklinde, ortası beyaz ve beyaz kısmında pembe bir kalp bulundurmaktadır. Fiyonk kısımları açık bir şekilde yapılmıştır. Karakterin giydiği giysi v yakalı yavruağzı renkte, ayrıca iç kısmında beyaz bir giysi daha olduğu göze çarpmaktadır. Tasarım neredeyse gri olan kirli beyaz zemin üzerine yapılmış, Nara'nın tasarımda kullandığı tasarım programının fırça izlerini barındırmaktadır. Bu fırça izlerini saçlarda da ışıltı şeklinde görmek mümkündür. Bebeklerin sakin kalması ve mama gelene kadar oyalanması için verilen emzik detayı karaktere naif, bebeksi ve kırılgan bir nitelik kazandırmıştır. Nara'nın burada vermek istediği mesaj da çocuk denilecek yaşta olan karaktere daha küçük bir bebek imajı vererek, sembol kullanımında çeşitliliğe gitmesidir.

Nara'nın tasarladığı karakterin kim olduğu bilinmemektedir, daha önce yaptığı diğer çocuk karakterleri gibi anonim şeklinde yapılmıştır. Tasarımın desen anlayışına bakıldığında, tasarım programının fırça izleri yağlıboya fırça ucuna uygun bir şekilde tasarlanmış, bu bakımdan da yüzey üzerine yapılmış izlenimi veren dijital bir tasarımdır. Karakter tasarımda tam ortada yer alarak, tasarımda hakim konumdadır.

Tasarımda genel anlamda ışık gölgeden bahsetmek zordur fakat saçların

ışıkları, sol yanağın kenarındaki az da olsa gölge bunu ortaya koyacak yegane kısımlardır. Ayrıca ağzında bulunan emziğin yüze yansıyan gölgeleri ve gözlerindeki parıltı da ışığın ön taraftan geldiğini ortaya çıkaran bölgelerdir.

Nara'nın yaptığı tasarımın renklerine bakıldığında kırmızı ve tonlarının hakim olduğu görülmektedir, kıyafetin kırmızı tonu, ten rengi ve saçlarda mor-kırmızı mürdüm renk, tasarımda sıcak tonların daha fazla kullanıldığını göstermektedir. Soğuk renkler olarak gözlerdeki yeşil renk ile fondaki griye yakın beyaz renk kontrastlığı arttıran unsurlardır. Tasarımda karakter izleyiciye neredeyse cepheden bakar konumdadır, bunu da kulağın saçlardan az da olsa görünmesinden anlamak mümkündür. Ortada yer alan figür, doğrudan izleyiciye değil de sağ tarafa bakarak, izleyiciyle iletişimde değildir. Bu bakımdan da karakter ilgisini başka yöne vermektedir.

SONUÇ VE ÖNERİLER

Sanatını geleneksel olarak niteleyebileceğimiz bir Japon sanatçının, NFT gibi Kripto evreninde sergilenmek üzere yaptığı çalışmalar, Japon sanat hayatına da yeni bir soluk getirmektedir. Sanatçının ortaya koyduğu portre resimleri dijitale uyarlanarak ve karaktere bürünerek temsil edilen bir figüre dönüşmektedir. Dijital çağda avatar olarak da kullanılabilen bu figür çalışmaları, kullanıcının özellikleri dikkate alınarak seçilip kişisel sosyal medya platformlarında kullanılmaktadır. Yoshitomo Nara'nın NFT tasarımlarında da birbirinden farklı portre figürleri görülmektedir, bu da tasarımı satın alan kişinin ilgisine ve niteliğine göre çeşitli şekillerde kullanılmaktadır.

Nara, dokuma kağıt üzerine yaptığı sanat eserleriyle ülkesinde ve dünyada tanınan bir sanatçıdır. Bu bakımdan eski çalışmaları değerini kanıtlamaktadır, aynı zamanda dijital sanat eseri olarak yaptığı NFT sanat eserleriyle de değerinden bir şey kaybetmemiş, çağa ayak uydurmuştur. Sanatçının geldiği noktaya bakıldığında sanatçı kimliği ve üslubu ile NFT tasarımlarında dünya üzerinde daha fazla kitleye ulaşarak, sanatını yaymayı başarmıştır. Bir sanatçının yegane isteği daha fazla izleyiciye ulaşmaktır, Nara'da bunu başaran sanatçılar arasındadır.

NFT sanat teknolojisi gün geçtikçe varlığını sürdürmeye devam edecek bir sanat akımı niteliğindedir. Sanat akımlarında da bir çizgi, üslup birliği vardır ve bu birlik NFT sanatında da farklı sanatçıların dijitale dönüştürülmüş eserleri bakımından benzerdir. Ülkemizde de NFT tasarımları yapan sanatçıların olması, bu alanda teknolojinin takip edildiği ve güncelin yakalandığı görülmekte-

dir. Bu alanda daha çok sanatçının yetişmesi, NFT ve kripto sanatı hakkında bilgilerin var olan bilgilerin yanı sıra çağa ayak uydurularak ve güncellenerek öğrenilmesi önerilmektedir. Çünkü bu alanda yapılacak çalışmalar teknoloji çağında olduğumuz düşünülürse önemini daha da arttıracaktır.

KAYNAKÇA

Cantz, H. (2004). Yoshitomo Nara, Hiroshi Sugito: Over The Rainbow, Germany: Florissant Valley Library.

Dorman, A. (2021). NFT Kullanım Alanları. https://aybarsdorman.medium.com/opensea-39ed52901857 (Erişim Tarihi: 22.11.2025).

Saka, S. (2025). *Sanat Eğitimcilerinin Kripto Sanat (NFT) Hakkındaki Görüşleri*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Malatya: İnönü Üniversitesi.

Uğuz, M. (2025). *Dijital Sanat Kapsamında NFT Tasarımlarının Ortaya Çıkışı ve Kullanımı*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), İzmir: Dokuz Eylül Üniversitesi.

Wikipedia, (https://en.wikipedia.org/wiki/Peter_Pan_collar, Erişim Tarihi: 22.09.2025).

Yüce, S. (2024). *Sanatta Bir Araç Olarak NFT*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Eskişehir: Anadolu Üniversitesi.

4. BÖLÜM

MİLLE -FLEUR DOKUMALARI VE ORTA ÇAĞ RESMİNDE DOĞANIN TEMSİLİ

Öğr. Gör. Dilek KUYRUÇU
Tekirdağ Namık Kemal Üniversitesi
Çorlu Meslek Yüksekokulu, Geleneksel El Sanatları Programı
dkuyrucu@nku.edu.tr
https://orcid.org/0

Ortaçağ, yani “Karanlık Çağ”, skolastik görüşün egemen olduğu entelektüel, toplumsal ve sanatsal etkinliklerin teolojik temellerle biçimlendiği bir dönemdir. Bu dönemin düşünce yapısı tamamen dinin etkisi altında biçimlenmiştir. Ortaçağ’daki tüm yaşam, siyaset, toplum düzenini sağlayan kurallar, sanatsal aktivitelerde söz sahibi kilisedir. Dini düşünce bilimi, felsefeyi ve sanatsal yaratıcılığı kısıtlamış hatta tamamen yasaklamıştır. Felsefe, bilim ya da sanat temelde insanın sorgulama, düşünme ve gerçeği arayıp bulma isteğinin ürünleridir. Yaklaşık olarak 1000 yıllık bir dönemi şekillendiren Skolastik dünya görüşü bilime, felsefeye sanatsal yaratıcılığa değer vermemiş, akıl ve sorgulama yerine inancı temel almıştır.

Ortaçağ insanı için tanrı her şeyin merkezidir, insan sadece bir kuldur. İnsanın düşünmeye, sorgulamaya ihtiyacı yoktur, bilmesi gereken her şey kutsal kitapta vardır. Kilise hem düşünsel hem de toplumsal hayatı belirleyen, insana ne yapması nasıl yaşaması gerektiğini söyleyen tek otoritedir. İçinde yaşanılan dönemin etkisini her daim üzerinde hisseden sanatçı ve doğal olarak elinden çıkan ürünlerde kilisenin etkisi altındadır. Sanatçı tıpkı diğer insanlar gibi Tanrıya hizmet etmekle yükümlüdür. Yaratıcılık sadece Tanrıya ait bir eylem olarak

görüldüğü için sanatçı bireysel düşüncelerini, özgün yaratıcılığını ifade etmek için değil dini öğretileri insanlara aktarmak ve öğretmek için üretmektedir. Üretilen eserlerin konusu sadece dindir. İncil'de bahsi geçen hikayeler, İsa ve Meryem gibi dini karakterlerle sınırlıdır (Kuyrukçu, 2023: s. 43).

Ortaçağ sanatının ürünleri olan ikona ve fresklere bakıldığında bu eserlerde ilahi olanın konu edildiği görülmektedir. Antik çağ felsefesine ve bilimsel düşüncelerine ilgi duyan birçok Hristiyan düşünür bulunmasına rağmen bu dönemde Antik çağın insana ve doğaya değer veren bakışı tamamen ilahi olana yönelmiştir (Kahveci, 2023: s.11). Sanatın amacı Tanrıyı ve öğretilerini insanlara anlatmak sembolleri kullanarak ilahi olanı görünür kılmaktır. Dolayısıyla orta çağ sanatında doğaya, sıradan insanlara ya da diğer canlılara yer verilmemiştir. İkona ve fresklerde görülen dünyaya ait öğeler, gerçekçi olmaktan çok stilize edilmiş ve dini öğretilere hizmet edecek biçimde, kompozisyona yardımcı sembolik ögeler olarak kullanılmış kompozisyonun ana konusu olmamıştır.

Ortaçağ döneminin sanat anlayışı ilahi olanı övmek ve yüceltmektir. Doğa da insan hayatının önemli bir parçası olarak değil ilahi düzenin bir yansıması olarak görülmektedir. Doğanın kendisi önemli değildir, doğa aracılığı ile Tanrının yaratma gücü övülür. Çiçekler, kuşlar, ağaçlar canlı birer varlık olarak değil Tanrının insana hediyesi olarak değer görmüştür. Sanat insanın Tanrıyı anlamasını, ona yaklaşmasını sağlamalıdır. Teolojik düşünceye göre gerçek olan görünen değil, görünmeyenin ardında gizli olandır. Bu bakış açısı Platon 'un mağara teorisinin temelini oluşturan idealar öğretisiyle benzerlik göstermektedir. Platon bu teorisinde gerçek olanın görünen değil, görünenin arkasındaki idealar olduğunu öne sürmüştür. Görünmeyenin ilahi hakikat olduğu düşüncesi Ortaçağ sanatını biçimlendiren temel düşüncedir. Bu nedenle Ortaçağ sanatında doğa, hakikate ulaştırmayan yüzeysel bir görünüş olarak kabul edilmiş ve sanatsal üretimin dışında bırakılmıştır. Ortaçağ sanatında doğal bir nesneye, natürmort'a, manzara tasvirine, ya da herhangi bir canlının betimlemesine rastlanmamaktadır. Eserler dünyadan kopuk, oldukça simgesel ve semboliktir. Doğayı tamamen görmezden gelmeyen ve onu soyutlayarak ilahi düzenin bir yansıması şeklinde yorumlayan Doğu sanatlarının aksine, Orta çağ Batı sanatında doğa büyük ölçüde dışlanmış, dünyevi bir varlık olarak değil, yalnızca kutsalın sembolik bir aracı olarak ele alınmıştır.

Batı sanatının doğayı görmezden gelerek dışlamasına rağmen, insanın doğaya olan bağlılığı ve ilgisi tamamen yok olmamıştır. Batı'da doğa çoğunlukla dünyevi bir varlık olarak reddedilirken, Doğu sanatında doğa soyutlanarak ilahi düzenin bir yansıması olarak değer görmüştür. Bu durum, doğanın yeniden görünür hâle gelmeye başladığı özel örneklerin, özellikle Mille-fleur tasvirlerinin

ortaya çıkmasıyla değişmiştir. Doğa ve doğal canlılar dünyevi biçimleriyle değil Tanrının hediyesi olarak idealize edilmiş biçimleriyle kabul görmüş, kompozisyonlarda kullanılmaya başlanmıştır. Doğanın çeşitliliği, doğal varlıkların güzelliği ve canlılığı Ortaçağ sanatında bir cennet bahçesi olarak kendine yer bulmuş, ilahi olanın yansıması haline gelmiştir.

Mille-fleur eserleri, Ortaçağ 'da doğanın idealize edilmiş hâliyle görülmeye başlandığı önemli örneklerdir ve orta çağ sanatında istisna oluşturmaktadır. Fransızcadan gelen "Mille Felur" bin bir çiçek anlamına gelmektedir. Bu kelime merriam-webster sözlüğünde "her yerinde küçük çiçek ve bitkilerden oluşan bir desene sahip" olarak tarif edilmektedir. Mille-fleur terimi, ilk olarak çok sayıda çiçeğin işlendiği goblen tablolar için kullanılsa da (1400–1550), özellikle 1480–1520 yılları arasında üretilen duvar halıları ile özdeşleşmiştir (Wikipedia, 2025). (Doğal öğelerin, özellikle çok sayıda çiçek motifinin iki boyutlu ve yoğun bir şekilde yüzeye yayılmış olması Mille-fleur (bin bir çiçek) teriminin sanatsal bir kavram olarak kullanılmasının nedenidir.

Bu duvar halılarında çiçekler, kuşlar, otlar, minik hayvanlar oldukça yoğun bir şekilde betimlenmişlerdir. Mille- fleurların fonları sayısız çiçekten oluşmakta ve cennet bahçelerini simgelemektedir.

Mille-fleur halıları hem estetik hem de sembolik anlamları bir arada sunan özel ürünleridir. Bu halılar soyluların evinde soğuktan korunmak için dekoratif olarak kullanılmalarının yanı sıra ilahi mesaj iletme işlevinide gerçekleştirmektedir. Halılar özellikle saraylar, manastırlar ve kilise gibi önemli dini yapılar için üretilmiştir. Kompozisyonda yer alan resmedilen kuşlar, çiçekler, böcekler simgesel anlamlar taşımaktadır. Çiçekler Tanrının yaratımındaki çeşitliliği ve kudreti, kuşlar özgürlüğü, diğer küçük hayvanlar ve canlılar ise farklı erdem ve ahlaki değerleri temsil etmek için kullanılmıştır (Resim1). Bu yanıyla Mille-fleurların doğal öğeleri kullanarak orta çağ sanatında doğayı görünür kılan ilk örnekler olduklarını söylemek mümkündür.

Mille-fleur halılarının kendilerine has bir estetik anlayışı vardır ve geleneksel orta çağ resimlerinden oldukça farklıdırlar. Orta çağ resminde özellikle ikona ve fresklerde belirli bir merkeze yerleştirilerek resmin ana konusu odak noktası haline getirilen dini figürleri yerine, Mille-fleurlarda tüm yüzeye yayılmış tekrar eden motifler kullanılmıştır. Yüzeyde yoğun olarak kullanılan bitki motifleri belirli bir sıraya veya düzene uymazlar, yerleşim simetriden uzaktır. (Dressler, 2023). Renklerin koyu kasvetli ve sınırlı olduğu Orta çağ resimlerinden farklı olarak bu halılarda çiçekler, kuşlar ve küçük hayvanlarda canlı ve çeşitli tonlar kullanılmıştır. Hayvan figürleri ve diğer figürler, çiçekler, ağaç-

lar gibi canlılar bir doğa gözleminin ürünü değildir. Stilize edilmiş ve gerçek hallerinden uzaklaştırılarak simgesel anlamlar yüklenmiştir. Mille-fleur halıları oldukça estetik özellikler taşırken ilahi düzeni tanrının yaratıcılığının bolluğunu çeşitliliğini simgeleme amacından uzaklaşmamıştır. Orta çağ sanatında yoğun olarak kullanılan altın yaldıza Mille-fleurlarda da rastlanmaktadır. Bazı detaylarda altın yaldız kullanımı estetik yönü artırırken dini ve simgesel anlamları da vurgulamayı amaçlamaktadır. Resim 1'de bir Mille -fleur halısından detay yer almaktadır. Bu detayda tüm zemini kaplayan çiçek motifleri açıkça görülmektedir.



Resim 1: *Mille Fleur, 16. y.y.*

Mille-fleur halıları ortaçağ sanatının katı kurallarından kurtularak hem dekoratif hem de sembolik anlamlar taşıyan eserler olarak var olmuş, orta çağ sanatının teolojik ve felsefi yanıyla ilişkisini korumuşlardır. Buradan yola çıkarak Mille-fleur halılarının skolastik düşüncenin katı sembolizmi ile gerçek dünyanın estetik zenginliğini bir araya getirdiğini görünen dünya ile görünmeyen dünya arasında bir bağ kurduğu söylenebilir.

Mille-fleur tasarımlarında stilize ve sembolik bir biçimde de olsa doğa yeniden görünür hale gelmiştir. Halılarda kullanılan motifler tamamen doğa kaynaklıdır. Yabani çiçekler, şifalı bitkiler, yaban mersinleri mürver, çilek gibi meyveler sıklıkla resmedilmiş bunların yanı sıra kiraz, şeftali, erik, kayısı, fındık, ceviz gibi ağaçlarda kutsal semboller olarak kullanılmıştır. Çiçeklerle

birlikte tavşan, güvercin tilki gibi çeşitli hayvanlar perspektif kuralları görmezden gelinerek çiçeklerle aynı boyutta betimlenmiştir. Bu bilinçli tercih ikona ve fresklerde olduğu gibi figürlerin önem sırasını değil tüm doğal unsurların eşit ve bütün olduğunu aynı değere sahip olduğunu, figürlerin önem sırasını değil, tüm doğa unsurlarının eşitliğini ve değerini simgelerken, cennet bahçelerinin görümünü somutlaştırmıştır.

Orta çağ sanatında ve mitolojisinde unicorn yani tek boynuzla at figürü özellikle önemli bir semboldür ve özel anlamı vardır. Bir hayal ürünü olan bu canlılar saflığın, yüceliğin ve orta çağ şövalyeliğinin sembolüdürler. Orta Çağ sanatı boyunca tek boynuzlu at figürü değer görmüş ve oldukça sık kullanılmıştır (Smith,2020). Avrupa mitolojisinde ve sanatında güzelliği ve zarafetiyle anılan unicornlar çoğunlukla bakire bir kadın ile birlikte betimlenmektedir. (HistoiresduMonde, 2023).

Orta Çağ'da unicorn'lar hem manevi hem dünyevi anlamları bir araya getiren çok katmanlı bir sembol hâline gelmiş, kimi zaman İsa Mesih'le, kimi zaman da bakire Meryem'le ilişkilendirilmişlerdir. Mille-fluer halılarında da bu gelenek devam etmiştir. Bu halılarda unicorn sadece dekoratif bir eleman değil, ilahi bir mesajı taşıyan saflığın ve temizliğin simgesidir.

Örneğin şu an Metropolitan müzesinde sergilenen ve "Unicorn Tapestries" olarak bilinen ve 7 ayrı parçadan oluşan Mille-fleurlar unicornların betimlendiği en güzel örneklerdendir. Bu halılar gümüş ve yaldızlı iplerle yün ve ipekten dokunmuştur. Bu 7 halıda unicorn simgesi oldukça ön plandadır. "The Unicorn Rests in a Garden" Mille-fleur halısında tek boynuzlu at bir ağaca zincirlenmiş olarak betimlenmiştir (Resim 2).

Yakalanması neredeyse imkânsız olan unicornun bir ağaca zincirlenmiş ve bir çit ile çevrilmiş olarak betimlenmesi oldukça önemli bir noktadır. Unicorn zincirle bağlanmış ve çitlerle çevrilmiş olsa da cennet bahçesinde bulunduğu için kaçmasını gerektirecek bir durum yoktur ve mutlu görünmektedir. Yüzeydeki çiçekler, bitkiler ve hayvanların, cennet bahçesinin güzelliğini ve huzurunu simgelemekte unicorn cennet bahçesinde halinden memnun bir biçimde oturmaktadır.

"Bu örnekte, tek boynuzlu at muhtemelen evcilleştirilmiş sevgiliyi temsil ediyor. Bir ağaca bağlanmış ve bir çitle sınırlandırılmıştır, ancak zincir güvenli değildir ve çit üzerinden atlanabilecek kadar alçaktır: Tek boynuzlu at istese kaçabilir. Ancak, açıkça görüldüğü gibi, bu hapsedilme hali mutlu bir durumdur". (metmuseum, n.d).



Resim 2: *"The Unicorn Rests in a Garden" 1495–1505*

Unicorn'un zincirlenmiş olmasına rağmen durumundan şikayetçi olmayışı ve sakin bir şekilde durması, ilahi düzenin mükemmelliğini, etrafını çevreleyen çiçekler, şifalı otlar, bağlı bulunduğu ağaç, ağaçtaki meyveler tanrının nimetlerinin sonsuzluğunu simgelemektedir. Mille-fleur kompozisyonlarında betimlenen bu doğal öğeler orta çağ insanının doğaya yüklediği anlamların bir yansıması olarak kabul edilebilir.

Bu bilgiler ışığında Mille-fleur halılarının sadece dekoratif birer tekstil ürünü olmadığı, doğaya ve maneviyata dair orta çağ görüşünü yansıtan eserler olduğu açıkça görülmektedir. Bu yönüyle, Mille-fleurlar da kullanılan semboller tıpkı ikonalar ve freskler de olduğu gibi, ilahi mesajlar ileten işleve sahiptir. Orta çağ sanatında ikonalar ve freskler estetik eserler olmaktan ziyade insana dinin gerekliliklerini öğreten ilahi olana yönlendirme amacıyla üretilmişlerdir. Mille-fleur halılarındaki çiçekler, hayvanlar, meyveler ve mitolojik figürler yalnızca süsleme amacıyla yerleştirilmiş ögeler değildir. Doğal simgelerle bezenmiş Mille-fleurlar ortaçağ insanının sembolik düşünce yapısını, kutsal olanla dünyevi ve geçici olan arasındaki ilişkiye dair algısını ve doğayı ilahi bir düzenin parçası olarak kavrayışını simgeleyen ikonografik eserlerdir.

Ortaçağ'ın teolojik yaklaşımı doğayı tanrının bir hediyesi olarak görmekte, doğal tüm öğelerin ilahi olanın parçası olduğunu düşünmektedir. Bu düşünce biçimi doğayı hem estetik hem de manevi anlamlarıyla dönemin sanatına yansıtmıştır. Doğaya karşı bu bakış açısı Mille-fleur halılarında da kendini göstermektedir. Mille-fleur halıları Cenneti, bitkilerin, hayvanların insanlarla uyum içinde yaşadığı huzurun ve mutluluğun var olduğu, günahların, kötülüklerin olmadığı kutsal bir alan olarak göstermektedir (Kapucu, 2022). Cennet teması kullanılarak manevi olan, orta çağ düşüncesi için değerli olan görselleştirmekte ve kompozisyonda yer alan her bir doğa parçasına kutsal bir anlam yüklenerek ve insana manevi dünyanın ilahi olanın varlığını hatırlatılmaktadır.

Görüldüğü gibi ikonalar, freskler ve Mille-fleur halıları, semboller aracılığıyla ortak bir dünya görüşünü paylaşan ve insanı kutsal olana yönlendiren ifade biçimleridir. Her biri resimsel bir yüzeydir. Ancak bu yüzeyler birbirlerinden teknik açıdan farklılık göstermektedir. İkonalar ahşap yüzeyler üzerine boyalarla, freskler ıslak sıva üzerine boya pigmentleri ile uygulanırken Mille-fleur halıları yün ve ipek ipliklerin dokunması ile üretilmiştir. Doğal öğelerin bitkisel motiflerin oldukça küçük ölçeklerde, yoğun bir şekilde tüm yüzeye dağılması güçlü bir kompozisyon bilgisi ve teknik ustalık gerektirmektedir. Dokuma tekniğinin sanatçılara sunduğu olanaklar ve teknik sınırlılıkların kompozisyonlarda perspektif uygulamayı zorlaştırması ve henüz orta çağda perspektif kurallarının uygulanmıyor oluşu doğal motiflerin stilize edilerek iki boyutlu bir biçimde tüm yüzeye dağıtılmasını gerekli kılmıştır.

Orta çağ sanatında teolojik düşünce, farklı teknikler ve eser türleri aracılığıyla her zaman sanatın içinde varlığını hissettirmektedir. İkonalar freskler ve Mille-fleurlar orta çağ düşüncesinin görünür kılınmasıdır. Hamidova (2012), "Ortaçağ Avrupa'sında devrim sırasında Mille-fleur halıları ile duvar resimlerinin sıkı rekabet halinde olduğunu" ileri sürse de bu eserler aynı amaca hizmet etmekte ve kendilerine has sanatsal değer taşımaktadır. Aralarındaki farklılıklar

ise kullanılan malzeme ve teknikten kaynaklanmaktadır.

Bu teknik ve estetik çerçevenin somut bir örneğini, 15. yüzyılda Fransa'da üretildiği düşünülen *"La Dame à la Licorne"* halılarında görmek mümkündür. Altı adet halıdan oluşan bu seri yün ve ipek ile dokunmuş, renklendirmede doğal boyalar kullanılmıştır. Her bir parça döneminin teknik ve estetik anlayışını yansıtmaktadır.

"*La Dame à la Licorne"* serisi doğayı, insanı ve teolojik mesajlar içeren Mille-fleur dokuma tekniğinin başyapıtları olarak kabul *edilmektedir. "La Dame à la Licorne" Paris'te*, Musée de Cluny da sergilenmektedir. Beş halı insanın beş duyusunu temsil ederken altıncı halı herhangi bir duyuya karşılık gelmez. Bu parça sevgi, arzu ve manevi değerlerle ilişkilendirilmektedir.

1. Le Goût (Tat)
2. Le Toucher (Dokunma)
3. Le Ouïe (Duyma)
4. Le Vue (Görme)
5. L'Odorat (Koku)
6. Mon Seul Désir (Benim Tek İsteğim / Sadece Arzum)

Her biri farklı kompozisyondan oluşan altı halıyı bir seri haline getiren serinin altı duvar halısının bir bütün parçaları olarak algılanmasını sağlayan en belirgin öğeler, kırmızı arka plan ve ortak kompozisyon düzenlemesidir. Bu ortak düzenleme halıları birbirine bağlayarak bir seri haline getirirken yüzeyde kullanılan figürlerin yerleşimi diğer öğelerin düzeni bir bütünlük ve uyum sağlamaktadır.

Bu çalışmada görsel örnek olarak altıncı halı *"Mon Seul Desir"* tercih edilmiştir (Resim 3). Bu tercihin sebebi altıncı halının manevi mesajının ve teolojik olarak simgesel yanının diğer beş halıya göre daha net olmasıdır. Beş duyuyu temsil eden halılar görme, duyma, dokunma, tat ve koku gibi insan duyularını vurgularken, *"Mon Seul Désir"* duyulardan farklı olarak arzu, sevgi, erdem gibi manevi değerleri simgelemesidir.

"Mon Seul Désir" eserinin 15. yüzyılda yapıldığı tahmin edilmektedir. Bu eser *"La Dame à la Licorne"* adıyla bilinen altı parçalık serinin bir bölümünü oluşturmaktadır. Bu parça serinin en tanınmış ve üzerinde en çok tartışılan eseridir. Kompozisyonda Leydi değerli mücevherlerini bir sandığa yerleştirirken betimlenmiştir. Bu sahnenin, dünyevi zevklerden ve günahlardan uzak durmayı simgelediğini serinin önceki parçaları ile ele alınan beş duyunun bilinçli bir biçimde terk edilişini anlattığı düşünülmektedir (The Tapestry House, 2025).



Resim 3: *Mon Seul Désir ("Benim Tek İsteğim"), 15- 16 y.y.*

Bitki motifleriyle kaplı yüzeyde ayrıca unicorn ve arslan, köpek, kuş, tavşan gibi çeşitli hayvan figürleri kullanılmıştır. Kullanılan bu figürler saflık, güç, erdem gibi duyguları simgelemektedir. Çiçekler, ağaçlar ve hayvan figürleri tanırının yaratıcılığının, doğadaki çeşitliliğin göstergeleridir. *"Mon Seul Désir"* serinin diğer beş halısıyla birlikte beş duyuyu temsil eden kompozisyonları tamamlayıcı nitelikte olup, izleyiciyi yalnızca doğayı gözlemlemeye değil, görünenin ardındaki maneviyatı ve tanrının yaratıcılığını kavramaya da davet etmektedir.

Bu sembolik anlatım, izleyiciye manevi dünyayı sunarken, kullanılan dokuma tekniği sayesinde tekstil yüzeyi bir tuval gibi ustalıkla işlenebilmektedir. Yüzeydeki işlemelerin, ince işçiliğin ve ustalığın manevi anlatımı eserin dokuma tekniği, malzeme seçimi ve yüzey dokusu aracılığıyla da güçlendirilmektedir.

Serinin 6. Parçası *"Mon Seul Désir"* den alınan ayrıntı görüntüsü (Resim 4), eserin teknik özelliklerine, eserlerde kullanılan yüksek düzeydeki sanatsal el işçiliğine (Branka Tekstil, 2025) daha yakından bakma imkânı sunmaktadır.

Mille-fleur halılarında kullanılan dokuma tekniği, figürlerin ve bitkisel motiflerin estetik bir biçimde yüzeye aktarılmasını sağlamaktadır Dokuma yüzeyi ayrıntısı ile incelendiğinde kompozisyonu kuran sanatçının/dokuyucunun ustalığı, teknik hakimiyeti ve yüzey üzerinde uyguladığı ince işçilik açıkça görülmektedir.



Resim 4: *Mon Seul Désir Ayrıntı*

Resim 4'te yer alan ayrıntı da figürün yüz ifadesinde, elbisesinde ve diğer alanlarda kullanılan renkler, yumuşak ton geçişleri, figürün saçında, kolyesinde vb. alanlarda ayrıntıların işlenmesi dokuma tekniğinin ustalıkla kullanıldığını göstermektedir. *Mon Seul Désir"* gibi büyük boyutlu Mille-fleur halılarda tasarımı yapan sanatçı ve dokumayı yapan ustanın farklı kişiler olduğu bilinmektedir. Ancak dokuyucunun teknik ustalığı ve estetik yorumunun, eserin sanatsal değer kazanmasında etkisi büyüktür. Küçük boyutlu Mille-fleur halılarında ise

tasarımı yapan ve halıyı dokuyan aynı kişidir (jarry, 2025). Yani sanatçı hem halının tasarımını yapmakta hem de dokuyarak tekstil malzemeyi bir resim yüzeyi olarak kullanmaktadır.

Mille-fleur halılarının üretimi için sadece teknik becerinin yeterli olmadığı, dokuma sanatçısının aynı zamanda gelişmiş bir estetik duyarlılığa ve ileri derece resim bilgisine sahip olması gerektiği, halıyı dokuyan sanatçı /ustanın tekstil yüzeyini bir ressamın tuvali gibi ele aldığı görülmektedir. Yüzeylerdeki sanatsal ustalık ve teknik beceri, Mille-fleurların yalnızca işlevsel bir nesne değil, aynı zamanda sanat eseri olduğunu ortaya koymaktadır. Mille-fleur halıları, tekstil sanatının resim sanatı ile kurduğu ilişkinin örnekleridir. Dokuma yüzeyi orta çağ sanatçısının ifade alanına dönüşmüştür.

Mille-fleurlar sadece başarılı dokuma ürünleri değildir. Dokuma tekniğini bu denli başarılı bir biçimde kullanmak resim sanatı açısından özel bir ustalık gerektirmektedir. Yün ya da ipek ipliklerin doğal boyalarla renklendirilmesi, dokuma tezgahının hazırlanması, atkı–çözgü sisteminin ayrıntıları işleyecek imkânı sunacak şekilde düzenlenmesi, kompozisyonda kullanılan motifler, motiflerin birbirleri ve tüm kompozisyonla uyumu hem tasarım hem de üretim açısından deneyim ve büyük bir beceri gerektirmektedir.

Görüldüğü gibi Mille-fleurlar sadece soyluların ve zenginlerin evlerinde kullanılan estetik bir eşya değildir. Tıpkı ikona ve freskler gibi teolojik mesajlar içeren hikayeler anlatırlar. Kompozisyonda yer alan her bir figür, bitki ve hayvan manevi anlam taşımaktadır. Bu eserler orta çağ düşüncesinin cennet kavramının soyut ve manevi değerlerin görsel ifadeleri, manevi dünyanın simgeleridir. Mille-fleurları dokuyan usta /sanatçı yüzeyi bir ifade aracı olarak kullanarak izleyicisine hem estetik bir ürün sunmakta hem de döneminin dini ve manevi mesajını iletmektedir.

Bu teolojik ve manevi mesajların iletilmesinde kompozisyonlarda kullanılan kutsal figürler, mitolojik karakterler gibi yüzeyi kaplayan çiçekler, ağaçlar, dallardaki üzerindeki meyveler, tilkiler, kuşlar, tavşanlar gibi canlılar yani doğa kompozisyonun ayrılmaz parçasıdır. Mille-fleur halılarında doğa kompozisyon için merkezi bir rol oynamaktadır. Mille-fleurlar manevi olanı simgelerken doğayı, doğaya ait olanı görmezden gelmemiş tam aksine kompozisyonun ana öğesi olarak kullanmış ve görünür kılmıştır.

Orta çağ sanatı dendiğinde akla ilk gelen ikona ve fresklerde doğayı, doğal unsurları görmek çok mümkün değildir. Doğa sınırlı biçimde kullanılmıştır. Buna karşılık Mille-fleur halılarında doğa ön planda kompozisyonun temel öğesidir, verilmek istenen teolojik mesajın, anlatılan hikâyenin sembolü ola-

rak kompozisyonun en önemli elemanıdır. Doğa sadece estetik bir görüntü sunmakla kalmayarak orta çağ insanı ile gerçek doğa arasında bir köprü işlevi görmektedir.

Orta çağ düşüncesinin doğayı ve evreni algılama biçimi, sanatın doğaya yaklaşımını biçim ve içerik açısından derinden etkilemiştir. Sanat doğayı tanrının bir hediyesi ve manevi olanın ilahi olanın bir yansıması olarak görmüştür. Orta çağ sanat biçimleri arasında doğayı bu denli merkeze alan ve görünür kılan Mille-fleur halılarıdır. Bu halılar Orta çağ düşüncesinin doğa algısını insanın doğaya bakışını ve teolojik düşünceyi birleştiren döneminin estetik anlayışını yansıtan eserler olarak öne çıkmaktadırlar.

Doğayı kompozisyonun merkezine koyan Mille-fleurların bitkileri yüzeyde yoğun olarak kullanması hayvan ve insan figürlerinin doğa ile uyum içinde ve mutlu olmaları teknik anlamda kullanılan renkler gibi her bir ayrıntı Mille-fleur halılarını orta çağ sanatında hem estetik hem de simgesel açıdan önemli bir yere koymaktadır. Resim 5'te yer alan "*Mon Seul Désir"* parçasına ait diğer bir ayrıntıda doğanın, doğal figürlerin dokuma tekniğiyle birleştiğinde sunduğu görsel zenginlik açıkça görülmektedir.

"Mon Seul Désir'in" bu ayrıntısında tüm yüzeyi kaplayan bitki motiflerinin arasına yerleştirilen tavşan figürleri bu halılarda doğanın ne kadar önemsendiği ve tüm doğal motiflerin aynı önemde betimlendiğini, aynı ölçüde değerli bulunduğunu göstermektedir. Bu halılarda perspektif kullanılmamış ve doğal motifler stilize edilmiştir. Tavşan figürlerinin etrafındaki çiçeklerle uyum içinde olmaları, bulundukları çiçek bahçesi ile bütünleşmiş izlenimi vermeleri, insan doğa ve diğer canlılar arasındaki bir olma halinin, manevi bütünlüğün vurgulanması olarak yorumlanabilmektedir.

Yoğun bitki örtüsünün, kompozisyondaki diğer figürlerle eşdeğer bir önemde betimlenmesi doğanın kompozisyonu destekleyen bir yardımcı öğe olmadığını ortaya koymaktadır. Bu kompozisyon anlayışında doğaya sınırlı yer veren ikona ve fresklerden farklı olarak, Mille-fleur halılarında doğa teolojik bakışın görsel bir ifadesi haline gelmiştir.



Resim 5: Mon *Seul Désir,* Ayrıntı

SONUÇ

Sonuç olarak, Mille-fleur halıları Orta çağ resim sanatının önemli bir parçasıdır. Dokuma tezgahı sanatçıya yeni bir malzemeyi ve tekniği deneyimleme imkânı sunmuş, tekstil yüzeyi, resimsel anlatım için yeni bir alan yaratmıştır. Mille-fleurlar ile dokuma tezgâhı tuvalin yerini alırken, iplikler ve yünler boyanın ve fırçanın işlevini üstlenmiştir.

Mille-fleur dokumalarının ortaya çıkışı, Orta çağın sonlarına doğru doğayı yani gerçek dünyayı ikinci plana itip görünmeyen, manevi dünya ile ilgilenen sanat anlayışının yerini duyularla kavranabilen gözle görülebilen gerçek dünyaya bırakmıştır. Bu önemli bir değişimdir. Bu değişim sanat ve doğa arasındaki ilişkiyi yeniden kurmuş, sanatın doğayı algılama ve yansıtma biçimini köklü bir şekilde değiştirmiştir.

Bu durum, halıların hem teknik hem de içerik açısından resim sanatı ile

bağını güçlendirmektedir. Mille-fleur halıları, estetik bir yüzey olmanın ötesinde, doğa ile kurmuş olduğu ilişki üzerinden teolojik mesajlar ileterek orta çağ düşüncesi yansıtmakta ve dönemin sanatında önemli bir yer edinmektedir.

KAYNAKÇA

Bärbel D. (2023). Historic Patterns: Millefleurs. https://www.historyrepeating.se/blog/historic-patterns-millefleurs 27.08.2025

Branka Tekstiles (2023). My view of the Ancient Tapestry as an "inverted" weave of the Monumental textiles. https://brankaontextiles.com/tapestry-weaving-colorful-textile-my-view-of-the-ancient-tapestry-as-an-inverted-weave-of-the-monumental-textiles/ 11.11.2025

Dressler, D. (2023). Historic Patterns: Millefleurs https://www.historyrepeating.se/blog/historic-patterns-millefleurs 18.09.2025

Hamidova, Ü. (2012). Ortaçağ tapestry dokumaları. 1. Uluslararası Moda ve Tekstil Tasarımı Sempozyumu, 08-10 Ekim 2012, Akdeniz Üniversitesi G.S.F. Moda ve Tekstil Tasarımı Bölümü.

HistoiresduMonde. (2023). *The unicorn in the medieval imagination https://histoires-du-monde.com/en/legendes-medievales/la-licorne-dans-limaginaire-medieval-mythes-et-legendes/?utm_source 16.09.2025*

Jarry, M.(2025). MilleFleur Goblen https://www.britannica.com/art/millefleur-tapestry 19.11.2025

Kahveci, K. (2023). Orta Çağ'da Tanrısal Bir Yaratım Olarak Doğa Üzerine Felsefi Değerlendirme. *Sanat ve İkonografi Dergisi* (*5*), 8-13.

Kapucu B. (2022) Orta Çağ'da "mille-fleur" Goblenlerindeki Bahçeler. https://apacikradyo.com.tr/botanitopya/orta-cagda-mille-fleur-goblenlerindeki-bahceler 19.09.2025

Kuyrukcu D. (2023). Ortaçağ Sanatı ve Ortaçağ Resmi. Güzel Sanatlar Alanında Akademik Çalışmalar [E-kitap]. Artikel Akademi https://artikelakademi.com/media/books/9633f66953b6468482ef91c7d40c4656.pdf

Metmuseum. (n.d.). The Unicorn Rests in a Garden (from the Unicorn Tapestries) https://www.metmuseum.org/art/collection/search/467642 02.11.2025

Merriam-Webster. (n.d.). *Millefleur*. In *Merriam-Webster.com dictionary*. https://www.merriam-webster.com/dictionary/millefleur

Le Musée de la Chasse et de la Nature. (n.d.). *Tapestry thousand flowers*. https://www.chassenature.org/en/oeuvres/tapisseries/tapisserie-mille-fleurs 8.09.2025

Smith, H. (2020). The Unicorn Myth. https://www.worldhistory.org/article/1629/the-unicorn-myth/ 27.10.2025

The Tapestry House (2025). A Mon Seul Desir. https://www.thetapestryhouse.com/tapestries/view/35/a-mon-seul-desir-1 23.10.2025

Wikipedia (2025) Millefleur. https://en.wikipedia.org/wiki/Millefleur 17.10.2025

GÖRSEL KAYNAKÇA

Resim 1: Mille Fleur https://www.chassenature.org/en/oeuvres/tapisseries/tapisserie-mille-fleurs 09.08.2025

Resim 2: The Unicorn Rests in a Garden

https://www.metmuseum.org/art/collection/search/467642 12.06.2025

Resim 3: *Mon Seul Désir* ("Benim Tek İsteğim")

https://www.musee-moyenage.fr/en/collection/the-lady-and-the-unicorn.html 17.08.2025

Resim 4: Mon *Seul Désir* Ayrıntı.

https://supernaut.info/2015/11/musee-de-cluny-la-dame-a-la-licorne 17.08.2025

Resim 5: Mon *Seul Désir* Ayrıntı

https://supernaut.info/2015/11/musee-de-cluny-la-dame-a-la-licorne 21.09.2025

5. BÖLÜM

TÜRK RESİM SANATINDA GRUPLAR: AKATÜNVEL SANAT GRUBU ÖRNEĞİ

Öğr. Gör. Dilek KUYRUÇU
Tekirdağ Namık Kemal Üniversitesi
Çorlu Meslek Yüksekokulu, Geleneksel El Sanatları Programı
dkuyrucu@nku.edu.tr
https://orcid.org/0000-0001-6979-6658

GİRİŞ

İnsanlık tarihi boyunca var olan sanat, insanın kendini ifade etmesinin, içinde yaşadığı dünyayı anlamasının ve anlamlandırmasının en güçlü yolu olmuştur. Sanatı sadece estetik bir eylem olarak görmek eksik bir tanımlama olacaktır. Sanat, güzellik arayışının bir ürünü olmaktan çok, insanın kendisini ve yaşadığı dünyayı anlamlandırma yoludur. Çünkü insan içinde yaşadığı doğayla toplumla ve kendi iç dünyası ile sanatı kullanarak, yaratıcı yönünü ortaya koyarak iletişim kurmakta ve kendini ifade etmektedir. Geçmişten günümüze tüm toplumlar, kendilerini sanat ile tanımlamış, kültürel kimlik oluşturmuşlardır. Bu sayede sahip oldukları kültürel değerleri koruyabilmiş ve kendilerinden sonraya aktarmışlardır.

İnsan varoluşundan bu yana birçok yaratıcı eylem gerçekleştirmiştir. Mağaralarda duvarlara çizilen figürlerden, modern sanat eserlerine kadar her bir eser, insanın varoluşuna dair kaygılarının, yaratıcılığının bir yansıması olmasının yanı sıra sanatçısının iç dünyasının, kişisel deneyimlerinin bilgi ve yeteneğinin somut ürünleridir.

Sanat, insanın kaygılarından doğan onu diğer canlılardan ayıran yaratıcı bir eylemdir. İç dünyanın, içsel kaygıların dışa vurumu duygu düşünce ve bilinçaltının bir araya gelmesi sonucu ortaya çıkan estetik bir ifade biçimidir. İnsanın

kendini ifade edebilmesinin en etkili yollarından biridir. Bu perspektiften ele alındığında sanatın bireysel olduğunu; toplumsal ya da kollektif bir üretim biçimi olmadan önce bireysel bir üretim biçimi olduğunu söylemek mümkündür. Sanat üretimi yaratıcı bir sürecin sonunda ortaya çıkmaktadır ve bu yaratıcı süreç sanatçının tek başına deneyimlediği bir süreçtir yani bireysel bir durumdur. Ortak bir deneyim olmaktan uzaktır ve kişisel duyarlılığın ürünüdür.

"Sanat eserleri bir defalık bir yaratımdır. Bir sanatçının yaratımı; gerçek dünyanın özümlendiği, tanındığı, değerlendirildiği, yorumlandığı ve yeniden biçimlendirildiği tinsel bir bildirimin oluştuğu bir eylemdir. Bir defalık bir yaratım olan sanat eserleri bireysel bir nitelik taşır." (Kılıç, 2001: s.1)

Her sanatçı elbette içinde yaşadığı toplumun sorunlarından, dönemin gelişmelerinden etkilenmektedir. Bu dış etkiler sanatçının kendi süzgecinden geçerek kişisel bir yaratım biçimi olarak ortaya çıkar. Eseri sanatçının bireysel söylemidir. Sanat zamanla toplumsal bir değere dönüşse bile, bu durum bireysel bir eylem olduğu gerçeğini değiştirmez.

Mağara döneminden, antik çağlara, orta çağdan, Rönesansa ve klasik sanat anlayışlarına kadar geçen uzun dönemler boyunca sanat farklı amaçlara hizmet etmişte olsa da üretilen her eserin bireysel bir yaratıcılığın sonucu olduğu bir gerçektir. Sanatçılar içinde yaşadıkları dönemin ve ait oldukları geleneğin sınırları içindeyken bile kendilerine özgü bir ifade dili geliştirmişlerdir. Sanat özündeki bireyselliği her zaman korumuştur. Yani sanatçılar ister dinsel ister toplumsal olsun isterse bir sponsora bağlı olarak çalışıyor olsunlar her zaman tek başlarına hareket etmiş kendi üsluplarını kendi dillerini yaratmışlardır.

Sanat tarihinin ilerleyen dönemlerinde bu bireysellik ve üretimde tek başınalık durumu değişmiştir. Modernleşme ile değişen toplumlar, düşünce yapıları ve üretim biçimleri sanat alanında da etkili olmuştur. Sanayileşmenin getirdiği yenilikler, hızlı kentleşme, üretimin el sanatlarından fabrikalara kayması gibi köklü değişimler sanattaki bireysel hareketlerle birlikte ortak bir estetik ve ortak bir düşünce etrafında bir araya gelerek birlikte hareket etme isteğini ortaya çıkarmıştır. Bu süreç sanatı bireysel bir eylem olmanın ötesine taşımış sanatçılara yeni kapılar açmıştır.

Sanayi devrimi ile sanatsal ifade biçimlerinde köklü değişiklikler meydana gelmiştir. Akademilerin belirlediği katı kurallar etrafında şekillenen sanat anlayışı birçok sanatçıyı rahatsız etmiş ve bu katı kurallara karşı çıkan sanatçılar bir araya gelerek yeni oluşumlar meydana getirmişlerdir.

Sanat Tarihine "Reddedilenler salonu" (Salon Des Refuses) olarak adını yazdıran topluluk sanat tarihindeki ilk ortak oluşum olarak kabul edilmektedir.

Dönemin tek sanat otoritesi olan Akademi tarafından her yıl düzenlenen salon sergilerine kabul edilmeyen eserlerin ve bu eserleri yaratan sanatçıların bir araya gelerek oluşturdukları topluluk, reddedilen eserlerin bir arada sergilenmesi, sanat tarihindeki kolektif bir tavrın başlangıcını oluşturmuştur. Bu önemli gelişme, 1800lerde bir araya gelen İzlenimciler grubunun ortaya çıkmasının zeminin hazırlamıştır. Reddedilenler sergisi ile başlayan ve İzlenimci sanatçılarla devam eden bu bir araya gelme durumu bireysel yaratıcılığa müdahale etmeden ortak bir fikir ve estetik anlayışta buluşmayı sağlayarak sanatçılar arasında yeni bir dayanışma şekli meydana getirmiştir.

Reddedilenler sergisi, İzlenimci sanatçılar topluluğu gibi kollektif oluşumlar sanatı bireysel ve tekil bir üretim biçimi olmaktan öteye taşımış, ortak bir ifade alanına dönüştürmüştür. Bu sanatçı grupları sadece ortak estetik değerler etrafında değil aynı zamanda benzer düşünceler etrafında bir araya gelmişlerdir. Bu bir araya geliş ve akademik kurallara kollektif olarak karşı çıkma modern sanatın doğuşuna ve sanatta çağdaşlaşma sürecinin başlamasına öncülük etmiş kendinden sonra gelecek olan akımlara ilham vermiştir (Kalfa, 2023 s. 380).

Avrupa sanatında dönüm noktası sayılan bu gelişme, sanatın yalnızca biçimsel değil, düşünsel olduğu fikrini kuvvetlendirmiştir. 19 yüzyıl sonrası ortaya çıkan öncü sanat hareketleri sanatı estetik bir obje olmaktan çıkararak toplumsal ve kültürel eleştiri alanına dönüştürmüştür. Ortak estetik anlayışı benimseyen, ortak düşüncelere ve kaygılara sahip sanatçılar bir araya gelerek Empresyonizm, Kübizm, Sürrealizm gibi akımları meydana getirmişlerdir. Bu akımlar sanatta grup temelli ortak üretim biçimlerinin gelişmesini sağlamıştır. Modern sanat akımlarıyla birlikte ortaya çıkan bu gruplar sanatın bireysel özüne dokunmadan, bireysel yaratıcılığı ortadan kaldırmadan sanatçıları ortak bir estetik anlayış etrafında toplayarak güçlendirmiştir.

Avrupa sanatında evrim olarak nitelendirilen bu değişim farklı coğrafyalarda da etkisini göstermiştir. Türk resim sanatında bu değişimin etkileri Cumhuriyet dönemi ile birlikte görülmeye başlamıştır. Cumhuriyet ile birçok alanda yenilikler başlamış özellikle kültürel alanda büyük atılımlar gerçekleştirilmiştir (Çelik,2023 s.72). Cumhuriyet ile başlayan sanatta modernleşme süreci Avrupa'daki kollektif oluşumlara benzer oluşumlara fırsat tanımış, sanatçılar çağdaşlaşma düşüncesi ile bir araya gelerek sanat toplulukları kurmuşlardır. Müstakiller grubu, D grubu, Onlar grubu, Altılar grubu gibi gruplar ortaya çıkmıştır.

1920'lerde Avrupa'ya eğitim almaları için gönderilen sanatçılar, ülkeye döndüklerinde orada edindikleri modern sanat anlayışını Türkiye'ye taşımışlar, bireysel üretimlerle yetinmeyerek ortak estetik ve düşünsel kaygılar etrafında

bir araya gelmişler ve ilk gruplaşmaları başlatmışlardır. Bu Türk resminde çağdaşlaşmanın başlangıcı olmuştur. 1929 yılında kurulan Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği, genç Cumhuriyetin ilk sanat topluluğudur. Grup üyelerinin çoğunluğu Avrupa da sanat eğitimi almış ve Batı çağdaş sanat anlayışını yakından gözlemlemiş Nurullah Berk, Zeki Kocamemi, Mahmut Cüda gibi genç sanatçılardır. Çağdaş sanat anlayışını Türkiye'ye taşımak için yoğun çaba gösteren grup üyeleri Avrupa'da gördüklerinden etkilenerek eserlerinde yani biçimler denemişler (Şen – Çıvkın, 2022: s.193). Türk Resim sanatında döneminin tek söz sahibi olan Sanayi-i Nefise Mektebinin yani Güzel Sanatlar Akademisinin katı akademik kurallarına karşı çıkarak, sanatçının özgürlüğünü ve yaratıcılığının kurallardan sıyrılması gerektiğini savunmuşlardır. Yeniliği, yaratıcılığı ve özgünlüğü savunan grup kısa ömürlü olmasına rağmen Türk resminde modernleşmenin ilk ciddi adımını atmış, kendinden sonra gelen D Grubu gibi toplulukların oluşmasına zemin hazırlamışlardır.

Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği sanatçılarının başlatmış olduğu yenilikçi tavır, sanatçılar arasında ilgi görmüş ve Türk resim sanatının modernleşme çabalarının temellerini oluşturmuştur. Bu yeni düşünce biçiminden ve gruplaşmalardan etkilenen bir sonraki ciddi oluşum ise 1933 yılında Nurullah Berk, Zeki Faik İzer, Abidin Dino, Elif Naci, Cemal Tollu ve Zühtü Müridoğlu gibi sanatçılar tarafından kurulan D grubudur. D grubu sanatçıları batıda gelişmiş olan soyut sanat hareketlerinden Kübizm, Konstrüktivzm gibi sanat akımlarından etkilenerek (Gezgin, 2024 s.1) modern bir sanat anlayışı geliştirmişleridir. D grubu sanatçıları da bireysel yaratıcılığı koruyarak, ortak estetik değerler etrafında toplanmışlar, Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliğinin başlatmış olduğu modernleşme ve sanatta özgürleşme hareketini daha ileriye taşımışlardır. D grubu sanatçıları modernleşme sürecini sadece görsel açıdan ele almamış sanat eserlerinin düşünsel yönünü de önemsemiş ve Türk resim sanatında çağdaş bir anlatım dilinin gelişmesine yardımcı olmuşlardır. Sanatta özgünlüğü önemseyen grup üyeleri Türk resim sanatının kendi kimliğini kurabilmesinin ancak kendine özgü bir modernist anlayış geliştirmekle mümkün olacağına inanmış ve bunu kaçınılmaz bir gereklilik olarak görmüşlerdir. (Baysal 2021 s.37). D grubunun sanat dünyasında varlık göstermesi, Türk resim sanatında Batı etkisinin belirginleşmesini ve modern çağın ruhuna uygun biçimlerin netleşmesini sağlamıştır (Öztop, 1993 s. 42-43).

D grubunun Türk resminde yarattığı modern tavırdan etkilenerek 1946 yılında Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun atölyesinde eğitim gören on öğrencisi tarafından Onlar grubu kurulmuştur. Bedri rahmi Eyüboğlu'nun öğretileri doğrultusunda doğu ve batı sentezi oluşturmayı amaçlayan bu grup D Grubu'ndan farklı olarak biçimsel soyutlamadan ziyade yerel motifleri, halk sanatını ve Anadolu kültürünü modern sanat anlayışı içinde yeniden yorumlamayı amaçlamıştır (Onlar Grubu 1946, 2025).

Onlar Grubu'ndan sonra ortaya çıkan önemli topluluklardan biri de Altılar Grubu'dur Türk resim sanatının modernleşme sürecinde etkili olmuş Altılar Grubu ise Türk Amerikan Derneğinin atölyesinde çalışan (amatör) altı genç sanatçı tarafından 1968 yılında kurulmuştur. (Altınok, 2016). Genç sanatçılar kendilerinden önce gelen önceki grupların söylemlerinden etkilenmiş, deneyimlerinden faydalanmış ve kendilerine has bir modern tavır geliştirmişlerdir. Bu grup üyeleri soyut dışavurumcu eğilimleriyle dikkat çekmiş; sanatçının bireysel ifadesine daha geniş bir alan tanımış ve sanatın toplumsal, duygusal boyutlarını öne çıkarmayı amaçlamışlardır. Altılar, Türk resminde biçimsel özgürlüğün ve deneysel yaklaşımların yaygınlaşmasına önemli katkılarda bulunmuştur.

Cumhuriyet dönemi boyunca kurulan ve resim sanatının gelişimde etkili olan bu grupların ortak noktası, sanatçının bireyselliğini göz ardı etmeden ortak bir modern düşünce ve estetik tavır etrafında buluşturma arzularıdır. Müstakiller grubunun, D Grubu'nun modern yaklaşımı, Onlar Grubu'nun yerel değerlere koruyarak doğu ve batı değerlerini sentezlemesi ve Altılar Grubu'nun deneysel çalışmaları Türk sanatında topluluk bilincinin geliştiğini ve süreklilik kazandığını göstermektedir. Tüm bu birikim modern yaklaşımların farklı yönlerini keşfetmeye çalışan sanatçılara ilham kaynağı olmuştur. Türk sanatındaki bu modern, özgürlükçü yaklaşımlar 1970li yıllarda Akatünvel Grubunun kurulmasına öncülük etmiştir. 1970li yıllarda Süleyman Velioğlu ve Tangül Akakıncı tarafından kurulan grup ismini kuruluş aşamasında yer alan sanatçıların soy isimlerinin bazı hecelerinin bir arayı getirilmesi ile oluşturulmuştur. Akakıncı'nın (AK)'ı, Atılmaz'ın (AT)'ı, Ünal'ın (ÜN)'ü, Velioğlu'nun (VEL)'i ile topluluk "Akatünvel" adını almıştır (Kamacı, 2004: s. 2).

Akatünvel Sanat Grubu, dönemini temsil etmektedir. Grup, Müstakiller, D Grubu, Onlar ve Altılar Grubu gibi önceki toplulukların bıraktığı estetik ve düşünsel mirastan beslenmiş, her bir grup üyesi devraldıkları bu birikimi kendi perspektiflerinden özgün ve çağdaş biçimde yorumlamışlardır. Tüm dünyada bireyselliğin öne çıktığı bir dönemde Akatünvel sanatçıları kendi bireysel ifadelerini koruyarak, ortak bir estetik ve düşünce etrafında birleşmiş ve özgün eserlerini üretmişlerdir. Hem estetik hem de düşünsel açıdan ortak görüşlere sahip olan grup sanatçıları kendilerinden önce gelen sanat gruplarından farklı olarak sadece üretim yapan bir grup üyesi olmamış, bir sanat ekolü ya da bir sanat akımı kurma ehliyetinin batılı sanatçıların tekelinde olduğu kanısına karşı gelerek Türk

resminde bir ekol yaratma iddiasını öne sürmüşlerdir (Velioğlu, 2000: s. 12).

Akatünvel Sanat grubu, kendinden önce gelen grupların (Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği, D Grubu, Onlar Grubu ve Altılar Grubu) başlattığı modern sanat anlayışından sonraki evreyi temsil etmektedir. Akatünvel sanat grubunun diğerlerinden farkı eserlerinde hem estetik hem düşünsel bütünlüğü bir arada ele almalarıdır. Nafi Çil, Güven Zeyrek, Tamer Akakıncı, Jülide Atılmaz, Belma Artut ve Ulu Sungur'un aralarında bulunduğu grup üyeleri, modern batı sanatının etkilerini Türk kültürü ile birleştirerek, soyut ve figüratif anlayışı bir arada kullanmış, deneysel malzeme ve teknikler geliştirmişlerdir. Türk resminde hem bireysel yaratımı hem de kolektif bir sanat anlayışını bir arada yürüten grup modern Türk resminin gelişimine önemli katkılar sağlamış, Türk resim sanatı içinde kendinden önceki gruplardan farklı yer edinmişlerdir.

Grubun sanat anlayışı, ürettikleri eserlerin düşünsel ve kavramsal yanına özel önem vermek üzerine inşa edilmiştir. Küresel anlamda gelişen modern sanat anlayışlarına paralel olarak, sanatın yalnızca biçimsel özellikleriyle değil düşünsel, kavramsal yanı ile kültürel derinliği ile bir arada ele alması gerektiği tezini savunmuşlardır. Uzmanlık alanı Psikiyatri olan kurucu Süleyman Velioğlu'nun da etkisi ile sanatın toplumsal, psikolojik ve felsefi yönlerini irdelemişler, bireysel ifadeyi önemseyerek sanatın toplumsal bilinç üzerindeki etkilerine odaklanmışlardır. Süleyman Velioğlu'nun psikiyatri ve sanat üzerine yaptığı araştırmaların ve çalışmaların sonucu olarak ortaya koymuş olduğu "Çağdaş İnsan Varlığı ve Yaratma Edimi" kuramı grubun sanat anlayışında etkisi oldukça büyüktür. Velioğlu'nun sanat çalışmalarının sanat alanındaki yansımasının Akatünvel grubu olduğunu ileri süren Kamacı (2004) grubun ortaya çıkışını Velioğlu'nun çalışmalarının Çağdaş Türk sanatına yansıması olarak değerlendirmiştir.

Grubun önemli üyelerinden biri olarak öne çıkan Nafi Çil bu konudaki düşüncelerini;

"Hocam Süleyman Velioğlu, bana düşünsel etkinlik içinde gelişen kavramsal değerlerin, yaratma edimiyle gerçeklik kazandığında insanın ancak ölümsüz ve kalıcı eserler verebileceğini öğretti. Bu kavramsal düşünceler içinde hocamın ''çağdaş insan varlığı'' kuramında temellenen sanat anlayışımızla eserler vererek, Türkiye'de bir sanat ekolu oluşturan Akatünvel Sanat Topluluğu, sanatı düşünsel boyutta kavramsallaştıran ve uygulamalarını bir teori üstüne kuran ilk sanat akımı oldu." (Mimarizm, 2020) sözleriyle dile getirmiştir.

Akatünvel sanat grubunun çağdaş Türk sanatında özel bir yeri vardır. Grubun çabaları modern Türk resminde bireysel yaratıcılıkla kolektif üretim anlayışını bir araya getiren özgün bir çizgi oluşturmuştur. Grup üyeleri eserlerinde

farklı renk ve doku denemeleri yapmışlar geleneksel kurallara bağlı kalmak yerine yeni olanı modern olanı denemişlerdir. Her ne kadar geleneksel kurallara bağlı olmasalar da geleneksel Türk motiflerini çağdaş ve deneysel bir bakış açısıyla yeni bir estetik anlayışla yorumlamışlardır. Sanatın düşünsel ve kavramsal yönünü sorgulayan ve insanı, insan psikolojisini odak noktası olarak benimseyen bir anlayışla üretimler yapılmış ve bireysel yaratıcılık göz ardı edilmeden yeni bir görsel dil oluşturulmuştur.

Grubun estetik yaklaşımı, yalnızca biçimsel bir yenilik arayışından ibaret değildir; aynı zamanda sanatın düşünsel temellerini sorgulayan, insan varlığını merkezine alan bir anlayışa dayanır. Bu bağlamda sanatçılar, biçim, renk ve yüzey ilişkilerini yeniden yorumlarken, psikolojik derinliği ve insana dair soyut kavramları da görsel dile dönüştürmeyi amaçlamışlardır. Resim yüzeyinde katmanlı boyama teknikleri, kullanılan yoğun dokular ve soyut biçim anlayışı ile üretilen çağdaş eserler üretilmiştir. Grup üyelerinin deneysel çalışmaları sadece renk ve doku denemeleri ile sınırlı değildir, birçok farklı tekniği bir arada kullanmışlar kolajlar çalışmışlar, geleneksel sınırları zorlamışlardır. Bu deneysel üretimleri ile öne çıkan grup sanatçıları yerel motifleri ve geleneksel değerleri modern soyut sanat anlayışı ile bir araya getirerek çağdaş bir bakış açısıyla yeniden üretmişlerdir. Grup üyelerinin eserlerindeki konu çeşitliliği dikkat çekicidir. Sanatın düşünsel yanına odaklanan toplumsal etkisini önemseyen düşüncelerinin bir yansıması olarak günlük yaşamdan sahnelerden geleneksel ve tarihsel Türk motiflerine doğa ve insan arasındaki ilişkiye kadar oldukça farklı konuları ele almışlardır. Sanatçılar yalnızca biçimsel düşünsel ya da kavramsal açıdan değil içerik açısından da oldukça yenilikçi adımlar atmışlardır.

Grup üyeleri eserlerini sergiler aracılığıyla izleyicisine sunmuş sanatın bireysel bir deneyim olmaktan öte ortak bir paylaşım alanı olduğunu ortaya koymuşlardır. Sergilerde farklı üslupların bir arada sunulması bireysel yaratıcılığı ve farklı bakış açılarını izleyici ile buluşturmuştur.

Bu noktada grubun deneysel ve yenilikçi yaklaşımlarını eserler üzerinden incelemek yerinde olacaktır. Eserler incelendiğinde grup üyelerinin ortak bir estetik dil geliştirdikleri de görülecektir. Bu ortak dil, sadece biçimsel özelliklerde değil, sanat eserlerinin toplumsal mesajlarında da kendini göstermektedir

Grubun önde gelen sanatçılarında Nafi Çil'in figürleri, soyut bir ifade tarzını açıkça göstermektedir. Sanatçının eserlerinde figüratif öğeler ile soyut biçimler bir araya getirilmiştir. Seçilen renkler, yüzeydeki dokular ve biçimler, dahil olduğu grubun deneysel ve yenilikçi yaklaşımını somut olarak ortaya koymaktadır. (Resim 1-2-3) Nafi Çil'in çalışmaları, kendi özgün bakışını ve bireysel yaratıcılığını ve

grup içinde geliştirilen ortak estetik anlayışlıda başarılı bir biçimde yansıtmaktadır.



Resim 1: Nafi Çil, Kompozisyon, 1977
Kâğıt üzerine yağlı boya,100*70 cm



Resim 2: Nafi Çil, Rev, 2000 ler,1992
Fotoğraf baskı üzerine Yağlı boya
60*40 cm



Resim 3: Nafi Çil, Kadın, 2022
Kâğıt Üzerine Yağlı Boya
110 x 84,5 cm

Resimde 1'de görülen Kompozisyon isimli çalışma Nafi Çil'in 1970lerdeki

sanat anlayışını ortaya koymaktadır. 1977 yılında üretilen bu eser geometrik biçimlerin baskın olduğu bir çalışmadır. Sanatçının seçmiş olduğu renklerin bir araya geliş biçimleri; yüzey üzerindeki biçimlerin düzeni, sanatçının 1970'lerdeki Batı sanatının modern geometrik yaklaşımlarından etkilendiğini gösteren somut bir örnektir. Eserde batı modernizminin etkisi yoğun olarak hissedilmektedir.

Resim 2'de görülen Rev 2000ler isimli eser de Çil, fotoğraf üzerine yağlı boya tekniği kullanmıştır. Bu Türk resmi için oldukça yeni bir yaklaşımdır. Bu resimde figür oldukça soyut bir biçimde resmedilmiştir. Renk seçimi oldukça güçlüdür; kırmızı fon üzerine açık tonlarda resmedilen figür sanatçının deneysel yaklaşımını ve modern estetik anlayışının yansıtmaktadır.

Resim 3'te ki Kadın 20 isimli çalışmada sanatçının geçmiş yıllarda kullandığı geometrik ve figüratif ifade dilini bir arada kullandığı görülmektedir. Sanatçının renk seçimi oldukça ilginçtir. Birbirine zıt ve parlak renkler cesurca bir arada kullanılmıştır.

Nafi Çil'in eserleri, 1970'lerden 2000'li yıllara kadar geniş bir zaman dilimine yayılmıştır. Çil 1970'li yıllarda ürettiği eserlerde geometrik öğeleri kullanmıştır. Bu yılardaki çalışmalarında Batı modernizmin etkileri yoğun olarak hissedilmektedir.1990lı yıllardaki eserlerinde figüratif öğelere daha çok yer vermiştir. Figürler soyut bir biçimde betimlenmiş, yüzeyde farklı renk katmanları, farklı dokular bir arada kullanılmıştır. Renklerle oynamayı seven sanatçının deneysel uygulamaları bu dönemde daha yoğundur. 2000 li yıllara gelindiğinde ise sanatçı geometrik ve figüratif öğeleri harmanlamış, renk paletini çeşitlendirerek oldukça cesur renk denemeleri yapmıştır. Sanatçının çalışmaları figürden soyuta geçişi, yüzeyde farklı renk ve doku kullanımlarını, deneysel anlayışı ortaya koyan örneklerdir.

Nafi Çil'den sonra grubun öne çıkan üretken isimleri Tamer Akakıncı ve Güven Zeyrektir. Akakıncı ve Zeyrekin eserlerini incelemekte grubun estetik dilinin anlaşılmasına yardımcı olacaktır. Nafi Çil, Tamer Akakıncı ve Güven Zeyrek'in eserleri, grup estetiğini anlamak açısından öne çıkan çalışmalardır ve her bir sanatçının eserlerde farklı noktalara odaklanması grup içindeki üretimin çeşitliliğini temsil etmektedir. Nafi Çil'in eserlerinde, geometrik biçimlerden figüre geçiş, kimi zaman geometrik biçimlerle figürlerin birleşmesi yüzey üzerindeki renk ve doku denemeleri batı modernizminin etkileridir. Tamer Akakıncı ise malzeme ve yüzey deneylerine ağırlık vermiş eserlerinde, metal, pleksiglas gibi farklı malzemeleri, yağlıboya, kolaj gibi farklı teknikleri bir arada kullanarak soyut bir anlatım dilini benimsemiştir. Güven Zeyrek ise eserlerinde kullandığı figürleri yapısal bir anlayışla yorumlamıştır. Bu üç sanatçının eserlerine göz atmak grup içindeki ortak es-

tetik dili ve bireysel farklılıkları ortaya koymak açısından önemlidir. Velioğlu'nun da ifade ettiği gibi üyelerin eserlerinde ortak bir dilin varlığı hissedilirken her bir eserde sanatçısının bireysel ve estetik yaklaşımı açıkça görülmektedir.





Resim 4: Tamer Akakıncı, Kompozisyon, 1985 Tuval Üzeri Karışık Teknik, 120x90 cm

Resim 5: Tamer Akakıncı, İkili Kompozisyon İkili kompozisyon 1991

Resim 4'te yer alan eser koyu renklerin kullanıldığı, soyut bir anlatım diline sahiptir. Akıncı siyah rengin açık, orta ve koyu tonlarını kullanarak bir derinlik hissi yaratmış, kompozisyonun orta kısmında açık renklerle bir düzene vurgu yapmıştır. Kompozisyonun ortasındaki açık renkli alan bir figürü anımsatmakla beraber tam olarak bir figürmüş gibi görünmemektedir. Resmin belirli bir konusu yoktur. Kendine has bir estetik dili ve söylemi vardır. Bu eser izleyicisine bir hikâye anlatmadan bir nesneyi referans göstermeden sadece renk form ve kompozisyonun estetiği ile ilişki kurmaya yönlendirmektedir.

Tamer Akakıncı Resim 5'teki İkili kompozisyon eserini 10 Mart -10 Nisan 1992 yılında Destek Reasürans sanat galerisinde sergilemiştir. Bu sergide sanatçının figürlerden oluşan çalışmaları yer almaktadır. İkili kompozisyon isimli eser resim 4 teki çalışmasından farklı olarak figüratif olarak üretilmiştir. Resimde iki figür oldukça belirgindir. Kırmızı bir fon üzerinde birbirlerine dönük olarak resmedilen figürler için koyu renkler tercih edilmiştir. Akakıncı, bu eserde figürleri son derece sade bir biçimde ve stilize ederek soyutlamıştır. Sanatçının bu tercihi sanat anlayışını oluşturan biçimleri ayrıntılardan arındırarak sadeleştirme ve soyutlama eğiliminin bir göstergesidir. Sergide yer alan tüm eserler benzer figürlerden oluşmaktadır.

Resim 6 ve 7 de ise grubun bir başka önemli sanatçısı Güven Zeyrek' in yağlı boya çalışması görülmektedir.



Resim 6: Güven Zeyrek, Soyut Figür Yağlıboya, 20x20 cm



Resim 7: Güven Zeyrek, Soyut Kompozisyon Yağlı Boya, 22x24 cm

Nafi Çil, Tamer Akaydın ve Güven Zeyrek in eserlerinde ortak bir estetik dilin varlığı hissedilmektedir. Her bir sanatçı kendi tarzını bireyselliğini korurken, ortak estetik anlayışı benimsemişleridir. Kompozisyon anlayışındaki, renk seçimlerindeki benzerlik figürlerin soyutlanma biçimi, bu estetik dilin göstergeleridir

Akatünvel sanat topluluğunun eserleri hem biçimsel çeşitlilik hem de içerik açısından oldukça modern anlayışla üretilmiştir. Güven Zeyrek'in resimlerinde kullandığı dokular Nafi Çil'in renk seçimleri, soyut figürleri ya da Tamer Akakıncı'nın kolaj eserleri, farklı teknik ve malzemeleri bir arada kullanması, üretimdeki çok yönlülüğün somut örnekleridir. Akatünvel sanatçılarının eser-

lerinde günlük yaşamdan görüntüler, toplumsal mesajlar, geleneksel Türk motifleri, doğa ve insan figürleri gibi oldukça geniş konu çeşitliliği görülmektedir. Sanatçılar sadece biçimsel dillerindeki yeniliklerle yetinmemiş toplumsal ve kültürel değerleri eserlerine konu edinerek Türk resim sanatına yeni bir anlayış getirmişleridir. Bu anlayış yerel değerlerin modern bir dil ile yorumlanmasıdır.

Her sanatçı kendi tarzını özgün bir biçimde ortaya koymuş, Akatünvel sanat grubunun bir üyesi olarak modern bir kompozisyon anlayışını benimsemişlerdir. Bu durum ortak estetik anlayışın bireysel yaratıcılıkla, bireysel tavırlarla zenginleşmesi olarak yorumlanabilmektedir.

Akatünvel sanat topluluğu sadece görsel estetik dilde değil aynı zamanda düşünsel kavramsal düzeyde de ortak bir sanat anlayışına sahiptirler. Grubun en dikkat çekici özelliğinin batıda gelişen modernizm ile Türk sanatının özgün motiflerini, kültürel özelliklerini bir araya getirmeleri ve batı sanatında olduğu gibi bir ekol bir akım yaratma çabasında olmalarıdır. Grup üyeleri Türk sanatının köklü geçmişinin ve birikiminin bir sanat akımı ortaya çıkarmak için yeterli olduğu anlayışına sahip olduğuna inanmışlar ve çağdaş Türk resim sanatında bir akım oluşturmayı amaçlamışlardır (Velioğlu, 2000: s.12).

"Akatünvel sanat topluluğu üyelerinin bir akım oluşturma ereği bağlamında gerçekleştirdikleri yapıtlarında; her sanat akımında görüldüğü gibi (örneğin; izlenimcilik, sürrealizm vb. gibi akımlarda) bazı biçimsel benzerlikler görülür. Ama bu benzerlikler hiçbir zaman sanatçının özgünlüğüne gölge düşürmezler." (Velioğlu, 2000 s.13)

Velioğlu'nun bu ifadesi grup sanatçılarının batı sanatını, modern sanat akımlarını takip ettikleri ve bu modern düşünce ile ilişkide bulunduklarını göstermesi açısından önemlidir. Sanatçılar batıda gelişen akımlardan ve bu akımlardaki biçimsel özelliklerden, biçimsel soyutlama tavrından etkilenmiş olsalar da gördüklerini taklit etmemiş, geleneksel Türk değerlerini, kültürel özellikleri göz ardı etmeden eserlerinde çağdaş bir anlayış ile bir araya getirmişlerdir. Buradan yola çıkarak Akatünvel sanat grubu için önemli olanın batıdaki bir akımı Türkiye'ye getirerek sürdürmek değil tamamen Türk sanatının birikimlerinden değerlerinden faydalanarak Türk sanatının ruhunu yansıtan ulusal bir akım yeni bir ifade biçimi yaratabilmek olduğunu söylenebilir.

Türk sanat felsefecinin önde gelen ismi İsmail Tunalı Akatünvel sanat grubu ile ilgili düşüncelerini şu şekilde ifade etmiştir.:

""Akatünvel" bir sanat ekolüdür. Ama, moda konseptlere dayalı, gündelik geçici ve ucuz değerlerle çalışan bir hareket değil tersine, sanatın felsefi anlamında bir varlık yorumu olduğuna inanan ve bunu yapıtlarıyla, sergileriyle otuz

yıl boyunca ortaya koyan çok ciddi bir sanat hareketidir." (Tunalı, 2000: s.10)

Akatünvel Sanat Grubu'nun Türk resim sanatındaki etkisi, grubun bireysel yaratıcılığı korurken topluluk bilinciyle ortak bir estetik dil geliştirmesi, düşünsel ve kavramsal bütünlüğe verdikleri önem Türk resim sanatının modernleşme sürecinde etkili olmuştur. Akatünvel sanat grubu gibi diğer gruplar ve üretimleri modern Türk resmini şekillendirmiş ve zenginleştirmiştir. Bu durum sanat üretiminde iş birliklerinin önemini de ortaya koymaktadır.

Disiplinler arası çalışmaların yaygınlaşması, ortak projelerin ve birlikte üretme kültürünün gelişmesi sanatsal üretimin sadece bireysel bir eylem olmadığını göstermektedir. Sanatsal üretimin dış etkilerle biçimlendiğini grup üretimlerinin, ortaya çıkan sanat akımlarının sanatsal üretimi zenginleştirdiğini ve derinleştirdiğini söylemek mümkündür. Ortak bir düşünce ve sanat anlayışı etrafında toplanan sanatçılar yeni bir dil geliştirmişler, birbirlerinin deneyimlerinden, fikirlerinden, tecrübelerinden, estetik görüşlerinden faydalanarak üretmişler bunu yaparken bireysel dillerini korumuşlardır.

Sanat alanındaki gruplaşmalar sanatsal üretim sürecine olumlu katkılar sağlamakta, ortak bir estetik dil ortak bir sanatsal tavır geliştirilirken bireysel üsluplaın bir arada var olmasına olanak tanımaktadır. Böylece hem bireysel hem de topluluk olarak sanata yapılan katkılar sanatı zenginleştirmektedir (Çun, 2025: s.1).

Günümüzde sanat, artık yalnızca bireysel bir ifade biçimi değildir. Farklı bakış açıları ile güçlenen ve zenginleşen bir alandır. Disiplinler arası çalışmalar, gruplar olarak yapılan üretimler bilgi ve deneyim paylaşımları hem yaratım sürecinin zenginleşmesini hem de eserle izleyici arasında kurulan bağın derinleşmesini sağlamaktadır.

Ortak bir düşünce ile bir arada yapılan üretimler sadece ortaya çıkan sanat eserini değil sanatçıyı ve sanat izleyicisini de dönüştürmekte ve geliştirmektedir. Dolayısı ile hem bireysel hem de ortak bir görüşün ürünü olan eserler sanatın sadece estetik yönünü değil düşünsel yönünü de beslemektedir.

KAYNAKÇA

Baysal, A. M. (2021). D Grubunun Türk resim sanatında özgünlük açısından önemi. *Ankara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Dergisi, 3*(1), 29–46.

Çelik, F. (2023). Cumhuriyet dönemi Türk resim sanatının çağdaşlaşma süreci. *Uluslararası İletişim ve Sanat Dergisi, 10*, 71–88.

Çun, D. (2025). Bir bütünün parçası olma bilinciyle sanat üretmek. *Art Newspaper*

Türkiye. https://www.artnewspaper.com.tr/2025/09/17/bir-butunun-parcasi-olma-bilinciyle-sanat-uretmek (Erişim: 09.11.2025)

Gezgin, Ü. (2024). Türk resminde D Grubu sanatçıları ve sanata etkileri. *Sanat Tasarım Gazetesi*. https://sanattasarimgazetesi.com/?p=56410 (Erişim: 20.09.2025)

Kılıç, E. (2001). *Çağdaş Türk resminde bireyselleşme* [Doktora tezi, Atatürk Üniversitesi, Sanat Tarihi Anabilim Dalı].

Kalfa, Z. (2023). Reddedilmiş başyapıtlar-bir seçki. *Ankara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, 5*(1), 379–393.

Kamacı, B. (2004). *Süleyman Velioğlu ve Akatünvel Sanat Topluluğu bağlamında psikiyatri ve sanat ilişkisi* [Yüksek lisans tezi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sanat Tarihi Anabilim Dalı, İstanbul].

Mimar Nafi Çil resimleri ile Ege Üniversitesi Atatürk Kültür Merkezi'nde. (2020). *Mimarizm*. https://www.mimarizm.com/etkinlikler/sergiler/mimar-nafi-cil-resimleri-ile-ege-universitesi-ataturk-kultur-merkezi-nde_119380 (Erişim: 16.10.2025)

Onlar Grubu (1946). *Kültür ve Turizm Bakanlığı e-kitap*. https://ekitap.ktb.gov.tr/TR-80256/onlar-grubu-1946.html (Erişim: 08.10.2025)

Öztop, Ş. (1993). Cumhuriyet dönemi Türk resim sanatı. *Kültür Dergisi*. Kültür Bakanlığı Yayınları.

Şen, E., & Çıvkın, A. (2022). 20. yüzyılda modernizmin çağdaş Türk resim sanatına etkileri. *ARTS: Artuklu Sanat ve Beşeri Bilimler Dergisi, 8*(1), 83–204.

Tunalı İ. (2000, Ekim) "Akatünvel" Topluluğu'nun Sanat Anlayışı. *Sanat Çevresi Dergisi*, 10

Velioğlu, S. (2000, Ekim). Akatünvel 2000. *Sanat Çevresi Dergisi*, 12–13.

GÖRSEL KAYNAKÇA

Çil, N. (1977). *Kompozisyon* [Resim]. https://naficil.com/resimleri/kompozisyon-10/

Çil, N. (2000). *Rev* [Resim]. https://naficil.com/resimleri/no-32/

Çil, N. (2022). *Kadın* [Resim]. https://naficil.com/resimleri/kadin-20/

Akakıncı,T.185). *Kompozisyon* [Resim]. https://www.antikavesanat.com/urun/2674613/tamer-akakinci-tuval-uzeri-karis-ik-teknik-120x90-cm-1985

Akakıncı,T.(1991).*İkiliKompozisyon*[Resim]. https://files.core.ac.uk/download/160034102.pdf

Zeyrek, G.(t.y.).SoyutFigür[Resim]. http://lebriz.com/pages/artist.aspx?section=130&lang=TR&artistID=49&bhcp=1&periodID=-1&bhjs=-1

Zeyrek,G.(t.y.).*SoyutKompozisyon*[Resim]. http://lebriz.com/pages/artist.aspx?section=130&lang=TR&artistID=49&bhcp=1&periodID=-1&bhjs=-1

6. BÖLÜM

GÜNCEL SANATTA İFADE ARACI OLARAK DERİ: NANCY GROSSMAN ESERLERİNDE MALZEME VE ANLAM[1]

Doç. Dr. Evrim ÇAĞLAYAN
Karabük Üniversitesi
ecaglayan@karabuk.edu.tr
https://orcid.org/0000-0001-7360-6984

GİRİŞ

İnsanlık tarihinde deri, giysi, barınak, araç-gereç ve süs eşyalarından ticaret ve ekonomik etkinliklere kadar çok yönlü bir işlev görmüş; hayvancılıkla birlikte gelişen dericilik teknikleriyle farklı kültürlerde hem işlevsel hem de estetik amaçlarla kullanılmıştır. "Derinin bilinçli olarak işlenmeye başlaması ise yerleşik hayata geçildiğinde, hayvanların evcilleştirilmesi sonucunda gerçekleşmiştir" (Çınar ve Tozun, 2020, s.373). Deri malzemeler prehistorik topluluklardan modern medeniyetlere kadar pek çok farklı medeniyet tarafından çeşitli ihtiyaçların karşılanması amacıyla kullanılmıştır.

Birinci Sanayi Devrimi ile başlayan gelişim süreci 1900'lü yılların başında sanatçıları da çeşitli şekillerde etkisi altına almıştır. Sanatsal düşüncenin yeni bir boyut kazandığı bu yıllarda, dönemin sanat ortamında gözlenen ilerleme yalnızca düşünsel alanla sınırlı kalmamış eserlerin teknik ve biçimsel özelliklerinde de kendisini göstermiştir. 1900'lü yılların başından itibaren fırça ve boya gibi geleneksel malzemelerin yanında çeşitli malzemelerin de sanatsal ifade

1 Bu çalışma, 1. Ulusal Zanaat, Sanat ve Tasarım Dili Olarak Deri Sempozyumunda sunulan *"Sanatsal İfade Aracı Olarak Derinin Nancy Grossman'ın Eserlerinde Kullanımı"* başlıklı özet bildiri ile ilişkilidir.

aracına dönüştüğü görülmektedir. "20. yüzyılın başlarında sanatçılar, geleneksel resim malzemelerinin yanında farklı malzemeleri de sanat eserlerinde kullanmaya başlamışlardır" (Çağlayan, 2018, s.2). Kolaj, asamblaj ve ready-made teknikleri sanatçılara yeni kapılar açmış ve ahşap, metal, taş gibi doğal malzemeler ile tekstil ürünleri ve basılı materyaller sanatçıların elinde yeni anlamlar kazanan sanatsal ifade araçları olmuştur. "Sanat alanında deri kullanımı dünyada birçok sanatçı tarafından farklı dönemlerde uygulanmıştır" (Altan ve Tavukcuoğlu, 2023, s.182).

Bu çalışmanın amacı; sanatsal ifade aracı olan deri malzemenin Nancy Grossman eserlerinde kazandığı anlamı sorgulamaktır. Grossman tarafından yapılan ve dünyanın çeşitli müze ve galerilerinde sergilenen altı eseri çalışma grubuna dahil edilmiş ve analiz edilmiştir. Nitel araştırma yaklaşımının benimsendiği bu çalışmada, belirtilen temel amaç ile ilgili basılı ve görsel dokümanların betimsel analizi yapılmıştır.

NANCY GROSSMAN'IN YAŞAMI VE SANAT FELSEFESİ

Nancy Grossman (d. 1940) New York'ta dünyaya gelmiştir. Anne ve babası hazır giyim sektörüne kıyafet üreten bir fabrikada çalışmaktadır. Aile bireylerinin kıyafet parçalarını birleştirme işi bir süre sonra onun da ilgi alanı olmaya başlamıştır (URL-1). Henüz erken yaşlardayken kumaş malzemeleri dikerek birleştirmeyi öğrenmiştir. Grossman'ın aile fabrikasındaki malzemeler ve üretim teknikleri, kumaşlar, deriler, boyalar, kesimler, perçinler, fermuarlar vb. konusundaki hakimiyeti, yaratıcı sürecinin temelini oluşturmuş ve bu malzemelere yeni bir kullanım alanı kazandırarak heykellerinin, çizimlerinin, resimlerinin, kolajlarının ve montajlarının temelini oluşturmuştur (Santamaria Blasco & Zanón Cuenca, 2019, s.38).

Grossman, Pratt Enstitüsü'nde öğrenim görmüş ve 1962'de Richard Lindner'ın gözetiminde Güzel Sanatlar Lisans derecesi almıştır. Grossman ilk sergisini 23 yaşında New York'ta açmıştır. Bu sergiden bir yıl sonra 1964'te Chinatown'a taşınmış ve orada çalışmaya devam etmiştir. Burada 35 yıl boyunca çalışmaya devam eden Grossman, 1999'da Brooklyn'e yerleşmiştir (URL-2). 50 yılı aşan sanat yaşamında üretmiş olduğu eserler ise başta Amerika Birleşik Devletleri olmak üzere Avrupa'dan Asya'ya kadar dünyadaki pek çok müzede sergilenmektedir.

Grossman 1950'lerde sanat yapmaya başladığından beri sürekli olarak kolaj, heykel ve asamblaj üzerine araştırmalar yapmıştır. Yüzyılın ortasındaki erkek merkezli alanda, olağanüstü yetenekli genç sanatçı, Lee Bontecou ve

Eva Hesse gibi kadın yaşıtlarıyla birlikte, kışkırtıcı, geleneksel olmayan malzemeler ve karmaşık, dokunsal formlar kullanarak kendi yolunu oluşturmuştur. Grossman'ın resimleri kolajları ve heykelleri, çağdaş yaşamın psikolojik gerçekliğine ilişkin belirgin bir bireysel anlayıştan ortaya çıkmaktadır. Klasik mitolojinin güncelliği ve arkaik ritüellerin geçerliliği Grossman'ın eserlerinde kendini göstermektedir (Santamaria Blasco & Zanón Cuenca, 2019, s.37). Eserlerinde sürekli olarak insanın durumunu ve fiziksel çevreyi araştırmaktadır. Grossman çalışmaları sıklıkla erkek bedenine atıfta bulunur.

1968'de siyah deri kaplı bir dizi kafa yaparak çalışmalarının en bilinen ve en çarpıcı aşamasına başlamıştır (Görsel 1). İktidar, şiddet ve cinsellik konularını öne süren bu kafalar, Grossman'ının dönemin önde gelen feminist sanatçılarından biri olmasını sağlamıştır. Grossman'ın deri maskeler takan oyma ahşap kafalarında kölelik ve fetişizmle ilgili benzer göndermeler görülmektedir (Spampinato, 2016).



Görsel 1. Nancy Grossman, Cob I, 1980.

Grossman'ın kafalarının boyutu, şekli ve yüz özellikleri erkekliği çağrıştırmaktadır, ancak Grossman onlara oto portreler olarak atıfta bulunur, bu da cinsiyet kimliğinin istikrarsızlığını ima etmektedir ve tüm sanat eserlerinin sanatçıdan bir şeyler sunduğunu göstermektedir. Nancy Grossman bir röportajında, heykel-

lerinin aslında kink[2] alt kültürüyle ilgili olmadığını, insanlık durumundaki gibi soyut bir şekilde esaretle ilgili olduğunu açıklamıştır (Vander Veen, 2023). Bu eserler aynı zamanda Grossman'ın sanatının merkezi yönlerini de içermektedir.

Grossman, söz konusu heykel grubuna yönelmesinin ardındaki motivasyonu, insan bedenine dair düşünsel yaklaşımıyla temellendirmektedir. Sanatçının perspektifine göre, insan anatomisinin en güçlü unsuru baş bölgesidir. Baş, aynı zamanda erotik çekiciliğin ve potansiyel tehlikenin en yoğunlaştığı yerdir. Grossman'a göre baş, fiziksel güç simgeleri olan yumruk ve ayaktan daha etkili bir kuvveti temsil etmektedir. Bu düşüncesini somutlaştırmak amacıyla, bazı heykellerinde diş gibi detaylara yer verdiğini ifade etmektedir. Ayrıca, bu baş figürlerinde siyah ve beyaz renkleri tercih etmesi bilinçli bir seçimdir; zira sanatçıya göre tüm çatışmalar zihinsel düzlemde gerçekleşmektedir ve tüm renkler özünde siyah ile beyazda karşılık bulmaktadır.

NANCY GROSSMAN ESERLERİNDE DERİ MALZEME

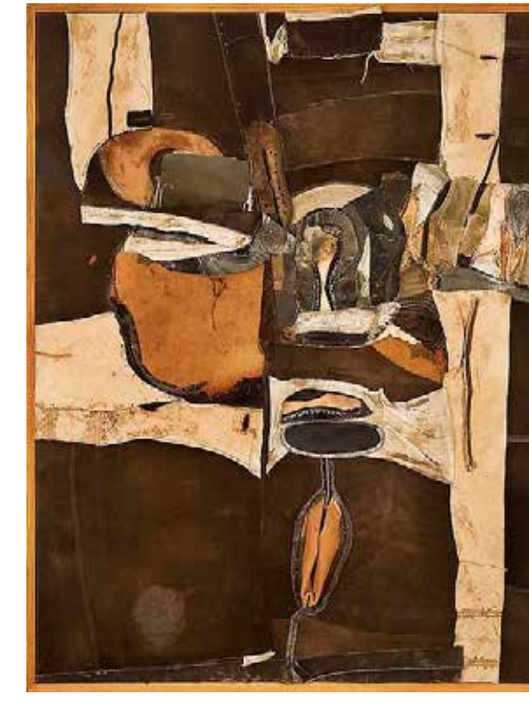
Grossman adının dünya çapında yayılmasını sağlayan eserlerin başında kuşkusuz kafalar gelmektedir. Ancak Grossman, deri malzemeyi yalnızca büstleri kaplayan bir unsur olarak görmemiştir. Tuval veya ahşap yüzeyler üzerine uyguladığı rölyef ve asamblajlarda da deri malzeme eserlerin ana unsuru olmaktadır (Görsel 2).



Görsel 2. Nancy Grossman, "For David Smith", 1965.

2 Basmakalıp, tekdüze olmayan cinsellik, sapkınlık.

215 x 215 cm ölçülere sahip olan 'David Smith için' isimli çalışmasında Grossman içlerinde derinin de olduğu karışık malzemelerle asamblaj uygulamıştır. Bir araba kazasında hayatını kaybetmeden önce Grossman'a malzemeleri veren heykeltıraşa bir saygı duruşu olarak koşum takımlarını ve eyerleri çarpıtmıştır (URL-3).



Görsel 3. Nancy Grossman, Black Landscape, 1964.

Grossman'ın 'Siyah Manzara' adlı eserinde, tıpkı diğer eserleri gibi, farklı renk ve tonlardaki deri malzemeyi ustalıkla işlediği görülmektedir. Yoğun kompozisyon ilişkileri ve zengin biçimsel özellikleriyle öne çıkan eser, kaba malzemelerden oluşan canlı bir kolaj izlenimi oluşturmaktadır.



Görsel 4. Nancy Grossman, Brown and Black, 1965.

Grossman'ın eserlerinde insan-hayvan karışımını andıran melez (hybrit) formlar dikkati çekmektedir. Eserlerinde gözlenen formlar izleyiciler ve eleştirmenler tarafından insansı birtakım formlarla ilişkilendirilmektedir. Ancak Grossman, onların insanlara ait herhangi bir uzvu temsil etmediğini beyan etmekte ve tüm görüntülerin soyut birer formdan ibaret olduğunu açıklamaktadır. Bu yaklaşım karşılık gelen bir diğer örnek 'Bridge' adlı eseridir.



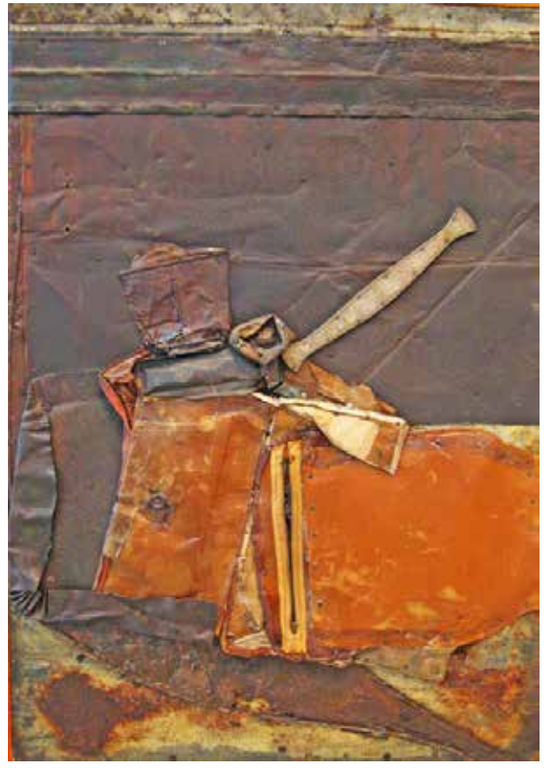
Görsel 5. Nancy Grossman, Bridge, 1966.

Bride (Gelin) adlı eserde beyaz, arka planda değil, yeniden işlenmiş deri katmanlarında kullanılmıştır. Sıkıştırılmış deri kayışlar, yapıbozum botlar ve beyaz boyadan oluşan bir dairenin merkezinde, eserin ortasından kısmen bağcıklı bir yarık uzanmakta ve mor kıvrımları ortaya çıkarmaktadır.



Görsel 6. Nancy Grossman, Chiron, 1966.

1966 tarihli 'Chiron' adlı eser yoğun kompozisyon düzeniyle dikkat çekmektedir. Eserin büyük bölümünü deri ve kumaş malzeme oluşturmaktadır. Grossman'ın diğer eserlerinde olduğu gibi bu eserinde de insansı uzuvlar benzer formlar ön plana çıkmaktadır. Ancak bununla birlikte kökeni mitolojiye dayanan içeriğinde dikkat çekici olduğu ifade edilebilir.



Görsel 7. Nancy Grossman, Edge of Always, 1964.

Nancy Grossman'ın eserlerinde deri kullanımı, biçimsel ve kavramsal düzeylerde yoğun bir ifade gücüne sahiptir. Özellikle baş figürleri etrafında şekillenen çalışmalarında sanatçı, deriyle kaplanmış yüzeyler aracılığıyla bastırılmış kimlikleri, bedensel sınırları ve bireysel özgürlükle toplumsal denetim arasındaki gerilimleri görünür kılmaktadır. Çoğunlukla başka yerlerden alındığı gizlenmeden üzerlerindeki eski izlerle (kesikler, delikler) kullanılan deri, Grossman'ın eserlerinde hem koruyucu hem de kısıtlayıcı bir kabuk olarak işlev görmektedir. Bu ikili doğasıyla savunma ve baskı metaforlarını aynı anda barındırmaktadır. Sanatçının bu malzemeyi tercih etmesi, insan bedenine ilişkin psikolojik ve politik anlam katmanlarını derinleştiren bilinçli bir estetik ve kavramsal strateji olarak değerlendirilebilir.

SONUÇ

Araştırmanın temel amacına bağlı olarak çalışma grubunda yer alan eserlerin incelenmesiyle çeşitli sonuçlara ulaşılmıştır. Çalışma sonucunda, deri malzemenin iki ve üç boyutlu çalışmalarda sanatsal ifade aracı olarak pek çok sanatçı tarafından kullanıldığı görülmüştür. Grossman'ın incelenen eserlerinde, derinin sahip olduğu renk ve doku özellikleri eserlerin anlam ilişkisiyle bütünleşmiştir.

Eser yüzeyi üzerinde kırıştırılan veya katmanlar halinde uygulanan deri, düz bir örtü olmaktan çıkarak belirgin üç boyutlu formlar kazanmıştır. Bu uygulamalar yüzeyde kabartılar, kıvrımlar ve gölgeler oluşturarak hem gerçek bir derinlik hissi hem de dokusal zenginlik sağlamaktadır. Ayrıca derinin doğal esnekliği ve işlenebilirliği, yüzeye yapılan müdahalelerle hacim yaratmayı kolaylaştırmaktadır. Böylece Grossman yüzeyle oynayarak ışık ve gölge ilişkilerini, izleyicinin dokunma çağrışımlarını ve algısal derinliği manipüle edebilmiştir.

Bazı çalışmalarda deri tek başına bir anlatım aracı olarak güçlü bir varlık gösterirken, pek çok örnekte ahşap, kumaş, metal gibi farklı malzemelerle beraber kullanılarak kompozisyon içinde etkileşimler ve karşıtlıklar kurmaktadır. Bu malzeme birliktelikleri, derinin renk ve doku özelliklerini vurgularken diğer malzemelerin sertlik, esneklik veya parlaklık gibi nitelikleriyle yeni anlam katmanları oluşturmaktadır. Derinin katmanlama, kırıştırma ve birleştirme teknikleri, sadece yüzeysel bir estetik sağlamakla kalmamakta; aynı zamanda eserlerin kavramsal yükünü, duygusal tonunu ve malzeme aracılığıyla iletilen sembolik anlamları da derinleştirmektedir. Günümüz sanatının disiplinlerarası yaklaşımı içinde deri; doğal, dayanıklı ve biçimlenebilir olması nedeniyle hem bağımsız bir ifade aracı hem de diğer malzemelerle kurduğu ilişkiler aracılığıyla zenginleştirici bir rol oynamaktadır.

KAYNAKÇA

Altan, B. N. & Tavukcuoğlu, G. (2023). Derinin Türk tarihindeki kullanımı ve sanatsal kullanım açısından bir örnek: İnci Eviner. *Lokum Sanat ve Tasarım Dergisi, 1*(2), 181-189.

Çağlayan, E. (2018). Sanat Eğitiminde Kolaj Tekniği ve Öğrencilerin Kompozisyon Kurma Becerilerine Katkısı. *Pamukkale Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi, 43*(43), 1-14.

Çınar, N. & Tozun, H. (2020). Kültürel Miras Bağlamında Derilerin Fiziksel Özellikleri

ve Ham Derinin İşlenmesi. *Sanat Tarihi Dergisi, 29*(2), 371-397.

Santamaria Blasco, L. & Zanón Cuenca, M. J. (2019). Anatomy of Nancy Grossman´s masks. The leather as sculptural material. *Tercio Creciente, 15*, 35-54. https://dx.doi.org/10.17561/rtc.n15.3

Spampinato, F. (2016). Body Surrogates Mannequins, Life-Size Dolls, and Avatars. Performing Arts Journal, 113, 1-20. https://doi.org/10.1162/PAJJ_a_00311

URL-1. Nancy Grossman. 12 Nisan 2022 tarihinde https://www.artnet.com/artists/nancy-grossman/ adresinden alınmıştır.

URL-2. Artist Nancy Grossman. 12 Nisan 2022 tarihinde https://americanart.si.edu/artist/nancy-grossman-1966 adresinden alınmıştır.

URL-3. Allison Meier, The Barbarous Beauty of Nancy Grossman's Little-Seen Early Work. 12 Ekim 2025 tarihinde https://hyperallergic.com/130326/the-barbarous-beauty-of-nancy-grossmans-little-seen-early-work/ adresinden alınmıştır.

Vander Veen, S. (2023). Cultivar [Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi]. Rhode Island School of Design 16 Nisan 2022 tarihinde https://digitalcommons.risd.edu/masterstheses/1139 adresinden alınmıştır.

Görseller Kaynakçası

Görsel 1. Smithsonian American Art Museum. 20 Ekim 2025 tarihinde https://edan.si.edu/saam/id/object/1986.6.38 adresinden alınmıştır.

Görsel 2. Hyperallergic. 12 Ekim 2025 tarihinde https://hyperallergic.com/130326/the-barbarous-beauty-of-nancy-grossmans-little-seen-early-work/ adresinden alınmıştır.

Görsel 3. 12 Ekim 2025 tarihinde https://afasiaarchzine.com/2014/06/nancy-grossman/ adresinden alınmıştır.

Görsel 4. 12 Ekim 2025 tarihinde https://afasiaarchzine.com/2014/06/nancy-grossman/ adresinden alınmıştır.

Görsel 5. 12 Ekim 2025 tarihinde https://www.theartblog.org/wp-content/uploaded/grossman.jpg adresinden alınmıştır.

Görsel 6. 13 Ekim 2025 tarihinde https://www.mutualart.com/Artwork/Chiron/488B2B5BDF404F8B adresinden alınmıştır.

Görsel 7. 13 Ekim 2025 tarihinde https://blogger.googleusercontent.com/img/b/R29vZ2xl/AVvXsEgLtSwfbwVoF7PnfzlhvH3-zV_W5vBU-XPvnvuA-LAytbCAlR3SWeXMLM2pyfbI-ez4IbQBhP52YNni4oV858-7T2lmcsM-Gtcbnk9mhtEx2sFu1szm7mEiWzGJbZtDavShoJ04FWig/s1600/016.JPG adresinden alınmıştır.

7. BÖLÜM

TİYATRO VE PERFORMANSIN BİYOKÜLTÜREL NİTELİĞİ: EVRİMSEL, BİLİŞSEL VE NÖROBİYOLOJİK TEMELLER*

Dr. Öğr. Üyesi Fatoş Su ÖZKARATAŞ
Kocaeli Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi,
Sahne Sanatları Bölüm, Kocaeli,
suozkaratas@gmail.com
https://orcid.org/0000-0002-4735-1081,05332573777

1. Giriş

Tiyatro ve performans olgusu, tarihsel süreçte estetik bir ifade formu olarak tanımlanmış olsa da son yıllarda evrimsel biyoloji, bilişsel bilimler ve nörobilim alanlarından gelen veriler bu olgunun 'biyokültürel' niteliğini görünür kılmaktadır. İnsanın oyun oynama, taklit etme, ritüelleştirme ve anlatı kurma eğilimleri, yalnızca kültürel kodlarla açıklanamayacak kadar derin bir biyolojik zemine sahiptir (Brun ve ark., 2020; Hoppál, 2006; Savage ve ark., 2021).

İnsanın sahip olduğu 'Zihinsel zaman yolculuğu' (*mental time travel*) kapasitesi tiyatro ve performansın bu biyokültürel niteliğini kavramak için merkezî bir referans sunar. İnsan, geçmiş deneyimlerini yeniden canlandırabilen ve geleceğe ilişkin olası senaryoları bilişsel olarak simüle edebilen bir canlıdır (Suddendorf & Corballis, 2007). İnsandaki bu kapasite, sahnede kurgulanan kurmaca zaman, olay, durum ve mekân koşullarını oyuncu ve seyirci için yo-

* Prof. Rick Kemp danışmanlığındaki "Nörosomatik Oyunculuk Yaklaşımı"başlıklı tez çalışmam sonucu elde ettiğim araştırma ve okumalarım sonucu oluşturulmuştur.

ğunlaştırılmış bir 'Zihinsel simülasyon laboratuvarı'na dönüştürür.

Bilişsel bilim ve nörobilim alanında yapılan çalışmalar, oyun ve performans sürecinde dil, dikkat, empati, yürütücü işlevler, zihin kuramı, duygulanım düzenleme ve sensörimotor entegrasyon gibi çok sayıda bilişsel sistemin eşzamanlı çalıştığını göstermektedir (Basso, Satyal, & Rugh, 2021; Reybrouck & Schiavio, 2024; Salagnon, D'Errico, & Mellet, 2020). Bu durum aynı süreci paylaşan kişiler arasında ortak ritim tutma, senkronize hareketler, paylaşılan duygusal doruk noktaları, dopamin, endojen opioid sistemi ve oksitosin gibi nörokimyasal süreçler aracılığıyla sosyal bağlanmayı güçlendirmektedir (Savage ve ark., 2021).

Bu araştırmada, tiyatro ve performansın evrimsel, bilişsel ve nörobiyolojik temelleri disiplinlerarası bir çerçevede ele alınarak tiyatro ve performansın hem zihinsel simülasyonun hem de sosyokültürel ritüelin kesişim noktasında yer alan bir biyokültürel faaliyet olma niteliği incelenecektir.

2. ARAŞTIRMANIN KAVRAMSAL ÇERÇEVESİ

2.1. Evrimsel ve Biyokültürel Yaklaşımlar

Evrimsel sanat antropolojisi ve kültürel evrim kuramı, performans sanatlarını oyun, ritüel ve anlatı davranışlarının sürekliliği içinde konumlandırır (Lende, Casper, Hoyt, & Collura, 2021; Mesoudi). Memeli türlerde gözlenen oyun davranışı, başlangıçta motor beceri pratiği olarak değerlendirilse de insan türünde sembolik düşünce ve yüksek sadakatli sosyal öğrenme becerisi ile birleşerek ritüel, mit ve teatral performanslara dönüşmüştür (Brun ve ark., 2020; Hoppál, 2006).

Ritüelin evrimine ilişkin yaklaşımlar, şamanistik pratikler, ortak dans ve müzik içeren törenler aracılığıyla, grup içi bağlanma ve iş birliği kapasitesinin güçlendiğini ileri sürer (Hoppál, 2006; Miroslav, 2022). Ortak ritim, senkronize hareket ve kolektif dikkat, limbik sistem ve ödül devreleri üzerinde etkili olarak endojen opioid ve dopaminerjik sistemleri aktive eder; bu da güven hissi ve grup kohezyonunu artırır (Savage ve ark., 2021).

Anlatı ve mit üretimi, oyunsu ve ritüelistik davranışların üst katmanında yer alan bir bilişsel sistem olarak değerlendirilebilir. Mitler, kuşaklar boyunca aktarılan yoğunlaştırılmış anlatılar olarak hem topluluk kimliğini pekiştirir hem de uzun vadeli kolektif planlama kapasitesini destekler (Gabora & Steel, 2020;

Mesoudi). Bu süreçte zihin kuramı ve zihinsel simülasyon mekanizmaları birlikte çalışır; anlatıcı, dinleyicinin bilgi ve beklenti durumunu tahmin ederek olay örgüsünü şekillendirir (Suddendorf & Corballis, 2007).

Biyokültürel çerçeve, kültür ve biyolojinin dinamik bir geri besleme döngüsü içinde işlediğini vurgular. Oyun, ritüel ve anlatı yolu ile ortaya çıkan yoğunlaştırılmış sosyal simülasyon ortamı, sosyal aidiyet ve koalisyon yapılanmasını etkileyerek evrimsel kökenlerden modern sahne estetiğine kadar uzanan geniş bir biyokültürel süreklilik sergiler.

2.2. Bilişsel ve Nörobiyolojik Temeller

Bilişsel dönüş, tiyatro çalışmalarını metin merkezli ve estetik odaklı analizlerin ötesine taşıyarak, oyun ve performansı insan zihninin işleyişini anlamaya yönelik ampirik verilerle ilişkilendirmiştir. Zihinsel zaman yolculuğu kapasitesi, oyuncunun sahnede geçmiş ve gelecek anlara ait simülasyonları eşzamanlı yürütmesini mümkün kılar; bu süreç prefrontal korteks, hipokampus ve farklı duyusal alanların koordinasyonunu gerektirir (Suddendorf & Corballis, 2007).

Zihin kuramı, başkalarının inanç, niyet ve duygularını temsil etme kapasitesi olarak hem karakter inşasında hem de sahne etkileşimlerinde temel bir rol oynar. Medial prefrontal korteks, temporoparietal kavşak ve posterior singulat korteks gibi bölgeler hem başkasının zihnine dair çıkarımlarda hem de sosyal senaryoların simülasyonunda etkin bir ağ oluşturur (Basso ve ark., 2021; Rule, 2014).

Nörobiyolojik açıdan oyun ve performans, geniş ölçekli beyin ağlarının koordinasyonunu gerektirir. Premotor korteks, inferior frontal girus ve parietal bölgeler karmaşık motor dizileri, koreografi ve sahne içi yer değiştirme gibi süreçlerde rol oynarken; Broca ve Wernicke alanları dil üretimi ve anlaşılmasını destekler (Salagnon ve ark., 2020). Duygulanım düzenleme ve empati süreçleri hem oyuncunun hem seyircinin, anterior insula, anterior singulat korteks ve ventromedial prefrontal korteks gibi nörobiyolojik yapıları ile ilişkilidir (Mento ve ark., 2023).

Zihinsel simülasyon ve sensörimotor entegrasyon, özellikle performans sırasında geçen 'beden–ses–mekân' döngüsünde belirginleşir. Reybrouck ve Schiavio (2024), bedensel üretim (örneğin ses üretimi veya hareket) ile duyusal geri bildirim arasındaki çift yönlü döngünün hem bilgi edinimi hem de duygulanım düzenleme üzerinde etkili olduğunu belirtir. Bu döngü, bilişsel ve nörobilim temelli oyunculuk yaklaşımları açısından beden farkındalığının nöroplastik temellerini anlamak için kritik önemdedir.

2.3. Toplumsal ve Kültürel Boyutlar

Performansın sosyal işlevleri, grup kimliğinin inşası, normların aktarımı, travma ile başa çıkma ve kolektif hafızanın yapılandırılmasını içerir (Ceciu, 2019; Lende ve ark., 2021). Küçük ölçekli toplumlarda katılımcı formatta gerçekleşen, herkesin aktif olduğu ritüel ve performans biçimleri yaygınken; karmaşık ve hiyerarşik toplumlarda sahne–seyirci ayrımına dayalı sunum odaklı biçimler baskın hâle gelmiştir (Savage ve ark., 2021).

Kültürlerarası çalışmalar, belirli duygusal ifadelerin ve bedensel ipuçlarının evrensel bazı yönleri olduğunu, ancak bunların yorumlanmasının kültürel bağlama göre değişebildiğini göstermektedir (Jack, Sun, Delis, Garrod, & Schyns, 2016; Cheon ve ark., 2013). Yüz ifadeleri, tempo, ritim ve mekân kullanımı gibi öğeler, farklı kültürlerde farklı beklenti desenleri üretir ve bu durum, izleyicinin dramatik olaya verdiği nörobiyolojik tepkiyi de şekillendirir.

Bu bağlamda tiyatro ve performans, hem evrensel nörobiyolojik mekanizmaları (senkronizasyon, empati, ödül beklentisi) hem de yerel kültürel kodları bir araya getirerek, 'yoğunlaştırılmış sosyal simülasyon' alanları oluşturur (Metz-Lutz, Bressan, Heider, & Otzenberger, 2010; Savage ve ark., 2021).

3. ÇALIŞMANIN AMACI VE YÖNTEMİ

Bu çalışma, tiyatro ve performans sanatlarının evrimsel, bilişsel ve nörobiyolojik temellerini disiplinlerarası bir bakış açısıyla bütünleştirmeyi amaçlayan kuramsal bir çalışmadır. Çalışmanın temel amaçları şöyle sıralanabilir:

1. Oyun, ritüel ve anlatı davranışlarının, evrimsel tarih boyunca tiyatro/performansa zemin hazırlayan biyokültürel dinamiklerini ortaya koymak,
2. Zihinsel simülasyon, zihin kuramı, anlatı ve olay örgüsünün tiyatro/performans bağlamındaki bilişsel işleyişini açıklamak,
3. Beyin bölgeleri, nörokimyasal süreçler ve beyin görüntüleme yöntemleri üzerinden performansın nörobiyolojik alt yapısını tartışmak,
4. Performansın sosyal işlevleri, kültürlerarası çeşitlenişi ve modern/dijital biçimlerle ilişkisini değerlendirmek,
5. Bilişsel ve nörobilim temelli oyunculuk yaklaşımları için kuramsal bir temel sunarak, sanat eğitimi ve gelecekteki araştırmalar için öneriler geliştirmek.

Çalışma, nitel/kavramsal bir literatür sentezi olarak tasarlanmıştır. Alan yazını taraması; evrimsel antropoloji, kültürel evrim kuramı, bilişsel psikoloji, nörobilim, kültürel nörobilim ve tiyatro/performans çalışmaları alanlarında üretilen güncel makale ve kitaplara dayanmaktadır (örneğin Basso ve ark., 2021; Cheon ve ark., 2013; Lende ve ark., 2021; Reybrouck & Schiavio, 2024; Savage ve ark., 2021; Suddendorf & Corballis, 2007).

Yöntemsel olarak, Lende ve ark. (2021)'in önerdiği 'say–do–process' (söylem–eylem–süreç) modeli, performansın dilsel, bedensel ve etkileşimsel boyutlarını eşzamanlı olarak dikkate alan bir analitik çerçeve sunmaktadır. Bu çerçeve, tiyatroyu metin (söylenen), beden (yapılan) ve izleyici tepkisi (işlenen) eksenlerinde okuyan nöroantropolojik yaklaşım ile birleştirilmiştir. Çalışma, ampirik veri üretmek yerine, farklı disiplinlerden gelen bulguları bu kuramsal çatı altında bir araya getiren bütünleştirici bir sentez niteliğindedir.

4. BULGULAR

4.1. Oyun, Ritüel ve Anlatı: Biyokültürel süreklilik

Alan yazını, oyun, ritüel ve anlatının insan evriminde birbirine eklemlenen ve tiyatro/performansa zemin hazırlayan üç temel davranış formu olduğunu göstermektedir. Oyun davranışı, düşük riskli bir simülasyon ortamı sağlayarak, bireyin farklı sosyal senaryoları deneyimlemesine ve problem çözme stratejilerini test etmesine olanak tanır (Brun ve ark., 2020; Köse, 2023). Bu simülasyon yeteneği, ritüellerde grup düzeyine taşınır; mitsel olayların dramatik canlandırılması yoluyla hem geçmiş hem gelecek senaryolar kolektif biçimde işlenir (Hoppál, 2006; Lende ve ark., 2021).

Mitler ve anlatılar, oyunsu ve ritüelistik yapıların üst katmanında yer alan bilişsel ürünler olarak, topluluk kimliğini pekiştirir ve normatif düzeni meşrulaştırır (Gabora & Steel, 2020; Mesoudi). Tiyatro/performans bu üç formun kesişiminde konumlanır: Oyun davranışının esnekliği, ritüelin duygusal yoğunluğu ve anlatının nedensel örgütlenmesi, sahnede yeniden şekillenen bir biyokültürel pratik yaratır.

4.2. Zihinsel Simülasyon ve Zihin kuramı: 'Bilişsel Laboratuvar' Olarak Tiyatro ve Performans

Zihinsel simülasyon ve zihin kuramı, tiyatro ve performansın bilişsel temellerinde merkezî öneme sahiptir. Zihinsel zaman yolculuğu hem oyuncunun hem

izleyicinin sahnede sunulan olayları geçmiş deneyimlerle ilişkilendirmesini ve geleceğe yönelik olası sonuçları öngörmesini sağlar (Suddendorf & Corballis, 2007). Prova sürecinde oyuncu, farklı seyirci tepkilerini ve partnerinin olası jest/tonlama varyasyonlarını zihinsel olarak simüle ederek alternatif tepki repertuarları geliştirir (Rajesh ve ark., 2021).

Zihin kuramı kapasitesi, karakter inşasında ve sahne etkileşimlerinde çok katmanlı zihinsel modellerin oluşturulmasını mümkün kılar. Oyuncu, kendi perspektifinden çıkıp kurgusal bir figürün zihinsel durumunu temsil ederken; izleyici, sahnedeki niyet, inanç ve duyguları çözümlemeye çalışır (Rule, 2014). Bu çift yönlü süreç, medial prefrontal korteks, temporoparietal kavşak ve posterior singulat korteks gibi sosyal biliş bölgelerinin koordine çalışmasına dayanır (Basso ve ark., 2021).

Bu bağlamda tiyatro/performans, oyuncu ve izleyicinin zihinsel modellere ilişkin hipotezlerini test ettikleri, geri bildirim aldıkları ve revize ettikleri 'bilişsel bir laboratuvar' işlevi görür. Epizodik ve prospektif bellek, her icrada yeniden düzenlenir; böylece tiyatro/performans, öğrenme ve nöroplastisite süreçlerini sürekli besleyen dinamik bir ortam hâline gelir (Groussard ve ark., 2020; Reybrouck & Schiavio, 2024).

4.3. Beyin, Nörokimya ve Performans: Nörosomatik döngüler

Nörogörüntüleme çalışmaları, sahne performansında dorsolateral ve medial prefrontal korteks, premotor alanlar, inferior frontal girus, parietal lobüller, temporoparietal kavşak, hipokampus ve limbik sistem yapılarının eşzamanlı etkinleştiğini ortaya koymaktadır (Basso ve ark., 2021; Salagnon ve ark., 2020; Suddendorf & Corballis, 2007). Bu bulgular, planlama, motor koordinasyon, dile dayalı ifade, dikkat, duygulanım düzenleme ve sosyal bilişin performans sırasında ayrıştırılamaz biçimde bütünleştiğini gösterir.

Nörokimyasal düzeyde dopamin, endojen opioid sistemi ve oksitosin, performansın hem motivasyonel hem de sosyal boyutunda kritik rol oynar. Ödül beklentisi ve beklenmedik fakat olumlu dramatik çözümler dopaminerjik devreleri uyarırken; senkronize hareket ve ortak ritim endorfin salınımını artırarak grup bağlanmasını güçlendirir (Savage ve ark., 2021). Oksitosin ise sosyal güven ve empatik rezonans üzerinde düzenleyici etkiye sahiptir; özellikle karşılıklı duygu paylaşımının yoğun olduğu sahnelerde bu etki belirginleşir (Cheon ve ark., 2013).

Bilişsel ve nörobilimsel oyunculuk yaklaşımları, bu verileri beden merkezli

bir eğitim pratiğiyle ilişkilendirir. Prova süreçlerinde tekrarlanan hareket–ses–nefes çalışmaları, sensörimotor geri bildirim döngülerini rafine ederek sinaptik plastisiteyi artırır; böylece yeni roller için farklı sinir ağları etkinleşir (Reybrouck & Schiavio, 2024). Beden farkındalığı, yalnızca motor beceri değil, duygulanım düzenleme ve empatik algı üzerinde de dönüştürücü bir etki yaratır.

4.4. Modern ve Dijital Performans Biçimleri: Biyokültürel Sürekliliğin Yeni Yüzü

Modern performans biçimleri –fiziksel tiyatro, postdramatik tiyatro, belgesel tiyatro, dans-tiyatro hibritleri ve dijital/sanal performanslar–, evrimsel ve bilişsel temelleri yeni teknolojik araçlar aracılığıyla yeniden işleyen pratiklerdir (Basso ve ark., 2021; Benson, Maina, & Maitaria, 2023). Bu türlerdeki beden kullanımı, görsel kaynaklar, ses tasarımı ve seyirci etkileşimi, klasik teatral kodlarla dijital medyanın imkânlarını birleştiren melez bir yapı sunar.

Taşınabilir EEG ve fNIRS sistemleri ile yapılan hiperscanning çalışmaları, grup halinde performans ve seyir deneyimlerinde inter-beyin senkronizasyon paternlerini ortaya koymakta; dramatik doruk noktalarında izleyici beyin aktivitelerinin eşzamanlı dalgalanmalar sergilediği gösterilmektedir (Basso ve ark., 2021; Metz-Lutz ve ark., 2010). VR ve AR tabanlı tiyatro uygulamalarında ise değişen mekânsal referanslar, vestibüler ve proprioseptif sistemler üzerinde yeni adaptasyon talepleri oluşturmakta; bu süreçler bilişsel ve nörobilim temelli oyunculuk yaklaşımları açısından yeni bedenleşme (*embodiment*) stratejileri gerektirmektedir (Reybrouck & Schiavio, 2024).

Dijital ve interaktif formatlar, kültürlerarası etkileşimleri mekân ve zaman sınırlarının ötesine taşıyarak, performansın biyokültürel sürekliliğini yeni bağlamlarda sürdürmektedir (Cheon ve ark., 2013; Rule, 2014). Böylece tiyatro, hem evrimsel kökenlerinden gelen oyun, taklit ve ritüel dinamiklerini korumakta, hem de çağdaş teknolojilerle yeniden biçimlenmektedir.

SONUÇ VE ÖNERİLER

Bu araştırma, tiyatro ve performans sanatlarını, insanın oyun, ritüel ve anlatı temelli evrimsel mirasıyla; zihinsel simülasyon, zihin kuramı ve nöroplastisite gibi bilişsel mekanizmalarla; beyin ağları, nörokimyasal süreçler ve kültürel pratiklerle birlikte ele alarak bütüncül bir biyokültürel çerçevede tartışmıştır.

Bulgular, tiyatronun yalnızca estetik bir ifade alanı değil, aynı zamanda bireysel ve kolektif düzeyde işleyen 'yoğunlaştırılmış sosyal simülasyon' ortamı olduğunu göstermektedir.

Araştırma sürecinde elde edilen kuramsal sentez ışığında şu sonuçlar öne çıkmaktadır:

- Evrimsel süreklilik: Oyun, ritüel ve anlatı, insan türünün bilişsel ve sosyal evriminde süreklilik gösteren davranış kalıplarıdır. Tiyatro, bu üç yapının modern bağlamda yeniden örgütlenmiş bir biçimi olarak hem adaptif sosyal işlevler hem de yaratıcı çeşitlilik üretir (Brun ve ark., 2020; Hoppál, 2006; Savage ve ark., 2021).

- Bilişsel temeller: Zihinsel zaman yolculuğu ve zihin kuramı mekanizmaları, performansın hem oyuncu hem seyirci açısından temel bilişsel altyapısını oluşturur. Tiyatro ve performans süreci bu mekanizmaların test edildiği ve rafine edildiği bir 'bilişsel laboratuvar' işlevi görür (Suddendorf & Corballis, 2007; Rule, 2014).

- Nörobiyolojik temel: Frontal, parietal, temporal ve limbik bölgelerin oluşturduğu geniş ölçekli beyin ağları; dopamin, endojen opioid sistemi ve oksitosin gibi nörokimyasal süreçlerle birlikte, performansın nörosomatik döngülerini biçimlendirir. Prova ve sahne süreçleri, nöroplastisiteyi destekleyerek yeni davranış ve duygu düzenleme stratejilerinin öğrenilmesine katkıda bulunur (Basso ve ark., 2021; Groussard ve ark., 2020; Reybrouck & Schiavio, 2024).

- Toplumsal işlevler ve kültürel çeşitlilik: Performans, kimlik inşası, travmanın simgesel işlenmesi, normların aktarımı ve grup kohezyonunun güçlendirilmesi gibi önemli psikososyal işlevler üstlenir (Ceciu, 2019; Lende ve ark., 2021). Kültürlerarası karşılaştırmalar, bu işlevlerin evrensel çekirdek mekanizmalar etrafında, yerel sembolik kodlarla çeşitlendiğini göstermektedir (Cheon ve ark., 2013; Jack ve ark., 2016).

- Modern ve dijital biçimler: Teknoloji destekli performanslar, evrimsel ve bilişsel temelleri koruyarak yeni ifade olanakları yaratmakta; hiperscanning ve mobil nörogörüntüleme gibi yöntemler, tiyatronun biyokültürel tanımını ampirik düzeyde güçlendirmektedir (Basso ve ark., 2021; Benson ve ark., 2023; Metz-Lutz ve ark., 2010).

Bu çerçeveden hareketle, geleceğe dönük bazı öneriler şu şekilde sıralanabilir:

1. Sanat eğitimi ve oyunculuk pedagojisi: Bilişsel ve Nörobilimsel temelli oyunculuk yaklaşımlarının, beden farkındalığı, duygulanım düzenleme ve zihinsel simülasyon süreçlerini içeren bütüncül bir eğitim modeli olarak geliştirilmesi; konservatuvar ve üniversite programlarına entegre edilerek uygulanmasına yönelik araştırmalar yayınlaştırılabilir.
2. Disiplinlerarası araştırmalar: Tiyatro/performans çalışmalarının, nörobilim, kültürel nörobilim ve nöroantropoloji ile daha sıkı iş birlikleri içinde yürütülmesi çağın insanı yeniden tanımlayan bilimsel verileri ile sanat icralarını birleştiren yapılar kurulmasını kolaylaştırır.
3. Kültürlerarası ve karşılaştırmalı çalışmalar: Farklı kültürlerdeki performans biçimlerinin hem davranışsal hem nörobiyolojik düzeyde karşılaştırıldığı çalışmaların artırılması; özellikle empati, duygusal ifade ve ritüel yoğunluk gibi değişkenlerin kültürlerarası örüntülerini inceleyen projelerin desteklenmesi sağlanabilir.
4. Psikososyal ve terapötik uygulamalar: Travma, kimlik, toplumsal cinsiyet ve kültürel çatışma gibi alanlarda performans temelli müdahale programlarının, nörobiyolojik ve psikososyal etkileriyle birlikte değerlendirilmesi; sanatın/tiyatronun 'sağaltıcı' potansiyelini sistematik biçimde uygulanabilir bir düzeye taşıyabilir.
5. Teknoloji ve dijital performans ekosistemleri: VR/AR tabanlı tiyatro, interaktif dijital performanslar ve uzaktan katılımlı gösterilerin, biyokültürel çerçevede pilot uygulamalarla test edilmesi; bu uygulamalarda beden farkındalığı, empati ve grup senkronizasyonu gibi parametrelerin ölçümlenmesi hem kuramsal hem pratik düzeyde yeni açılımlar sağlayabilir.

Sonuç olarak tiyatro ve performans sanatları, insanın biyolojik, bilişsel ve kültürel mirasını aynı anda işleyen ve dönüştüren güçlü bir alan olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu alanın evrimsel, bilişsel ve nörobiyolojik temellerini anlamak, yalnızca sanatın doğasını kavramamıza değil, 'insan olma' durumunu çok katmanlı bir perspektiften yeniden düşünmemize de katkı sunmaktadır.

KAYNAKÇA

Basso, J. C., Satyal, M. K., & Rugh, R. (2021). Dance on the Brain: Enhancing Intra- and Inter-Brain Synchrony. Frontiers in Human Neuroscience, 14, 584312.

Benson, J. W., Maina, M. L., & Maitaria, J. N. (2023). The Role Visual Resources and Improvised Techniques Play in the Actualization of Bukusu Circumcision Songs. International Journal for Multidisciplinary Research (IJFMR), 5(4), 1.

Brun, A., Brunet, L., Cerclet, D., Masson, A., Ravit, M., Tassin, J.-P., Zornig, S., Zurlo, M. C., Guénoun, T., Missonnier, S., Di Rocco, V., Mitsopoulou, L., Jacquet, E., Jung, J., & Roussillon, R. (2020). International Health Practices: A Multidisciplinary Approach to Therapeutic Mediations With an Artistic Medium Based on the Model of Play. Frontiers in Psychology, 11, 254.

Ceciu, R. (2019). Trauma, Identity and Culture: An Interdisciplinary and Multicultural Exploration. University of Bucharest Review, IX(2), 63–72.

Cheon, B. K., Mrazek, A. J., Pornpattananangkul, N., Blizinsky, K. D., & Chiao, J. Y. (2013). Constraints, Catalysts, and Coevolution in Cultural Neuroscience: Reply to Commentaries. Psychological Inquiry, 24(1), 71–79.

Gabora, L., & Steel, M. (2020). Modeling a cognitive transition at the origin of cultural evolution using autocatalytic networks. Cognitive Science, 44(9), e12878.

Groussard, M., Coppalle, R., Hinault, T., & Platel, H. (2020). Do Musicians Have Better Mnemonic and Executive Performance Than Actors? Influence of Regular Musical or Theater Practice in Adults and in the Elderly. Frontiers in Human Neuroscience, 14, 557642.

Hoppál, M. (2006). Shamanic and\or cognitive evolution. Documenta praehistorica, 33, 229-236.

Jack, R. E., Sun, W., Delis, I., Garrod, O. G. B., & Schyns, P. G. (2016). Four Not Six: Revealing Culturally Common Facial Expressions of Emotion. Journal of Experimental Psychology: General, 145(6), 708–730.

Köse, F. E. (2023). Dil Biliş İlişkileri ve Dilin Evrimi Üzerine. Psikiyatride Güncel Yaklaşımlar / Current Approaches in Psychiatry, 15(2), 333–347.

Lende, D. H., Casper, B. I., Hoyt, K. B., & Collura, G. L. (2021). Elements of Neuroanthropology. Frontiers in Psychology, 12, 509611.

Mento, C., Silvestri, M. C., Zanghì, D., Bitto, F., Hadipour, A. L., & Pira, F. (2023). Choking Effect, Learning School Performance. What Role Do Emotional and Motivational Processes Play? Lubelski Rocznik Pedagogiczny, 42(1), 7–25.

Mesoudi, A. Cultural Evolution and Cultural Psychology. In S. Kitayama & D. Cohen (Eds.), Handbook of Cultural Psychology (2nd ed.).

Metz-Lutz, M.-N., Bressan, Y., Heider, N., & Otzenberger, H. (2010). What Physiological Changes and Cerebral Traces Tell Us About Adhesion to Fiction During Theater-Watching? Frontiers in Human Neuroscience, 4, 59.

Miroslav, P. (2022). Museum of Charms and Fetish Objects in Nigeria: Contemplations About Imagination, Culture and Related Areas. Collegium Antropologicum, 46(2), 159–172.

Rajesh, A., Noice, T., Noice, H., Jahn, A., Daugherty, A. M., Heller, W., & Kramer, A. F. (2021). Can a Theater Acting Intervention Enhance Inhibitory Control in Older Adults? A Brain-Behavior Investigation. Frontiers in Human Neuroscience, 15, 583220.

Reybrouck, M., & Schiavio, A. (2024). Music Performance as Knowledge Acquisition: A Review and Preliminary Conceptual Framework. Frontiers in Psychology, 15, 1331806.

Rule, N. O. (2014). Cultural Neuroscience: A Historical Introduction and Overview. Online Readings in Psychology and Culture, 9(2), 1–22.

Salagnon, M., D'Errico, F., & Mellet, E. (2020). Neuroimaging and Neuroarchaeology: A Window on Cognitive Evolution. Intellectica, 74(2),71–100.

Savage, P. E., Loui, P., Tarr, B., Schachner, A., Glowacki, L., Mithen, S., & Fitch, W. T. (2021). Music as a Coevolved System for Social Bonding. Behavioral and Brain Sciences, 44, e59.

Suddendorf, T., & Corballis, M. C. (2007). The evolution of foresight: What is mental time travel, and is it unique to humans?. Behavioral and brain sciences, 30(3), 299-313.

8. BÖLÜM

AYHAN ÇETİN'İN RENK VE PERSPEKTİF ANLAYIŞI

Prof. Nilgün ŞENER
Kocaeli Üniversitesi Değirmendere
Ali Özbay MYO. El sanatları Bölümü
nilgun.sener@kocaeli.edu.tr
https://orcid.org/0000-0001-7530-4234

GİRİŞ

Çağdaş Türk Sanatının dikkat çeken sanatçılarından biri olan Ayhan Çetin, resim alanındaki özgün bakış açısı ve teknik ustalığı ile tanınır. Sanat tarihinin bireysel anlatılar üzerinden yeniden yazıldığı günümüzde sanatçıların yaşam pratiği ile üretimi arasındaki ilişki daha da görünür hale gelmektedir. Bu bağlamda Ayhan Çetin'in sanatsal üretimi; bireysel belleğin, toplumsal hafızanın ve yerel izleklerin iç içe geçtiği bir anlatı alanı sunmaktadır

Sanatçının eserleri, izleyiciye görsel bir deneyim sunmakla kalmaz, derin düşünsel ve duygusal bir yolculuğa da davet eder. Çalışmaları insanın içsel varlığını, psikolojik durumlarını ve toplumsal ilişkilerini sorgulatan niteliktedir. Ayhan Çetin'in biçimsel ve içsel anlamda insanın ve doğanın çeşitli dinamiklerini perspektif soyutlama, renk ve biçim aracılığıyla bir keşfe yönlendirir.

Sanatçı, resimlerinde soyutlamalar, geometrik formlar, dinamik renk paleti, perspektif özellikler ve duygusal derinlikler ile güçlü bir görsel dil oluşturur. Bu dil, izleyiciyi estetik deneyimle birlikte sanatçının içsel dünyasına ve çağdaş toplumun katmanlı sürecine dahil eder. Çetin'in sanatında renkler ve formlar birbirini tamamlayan bir dil oluşturur; her bir eser bir anlam arayışı, bir içsel yolculuk ve insanın çevresiyle olan ilişkisinin yansımasıdır.

Ayhan Çetin'in sanatsal üretimi, yaşamla sanat arasındaki geçirgen sınırları görünür kılarken bireysel deneyimlerin izini coğrafi ve mekânsal referanslarla sürer. Sanatçının son dönem resimlerinde öne çıkan Ayvalık, İstanbul ve genel olarak deniz temaları kişisel ve kolektif hafızayı işleyen katmanlı bir anlatı oluşturur. Kentler ve doğa manzaraları sadece fiziksel mekânlar değil aynı zamanda sanatçının duygusal ve düşünsel yolculuğunun taşıyıcıları olarak resmedilir.

Bu kitap bölümünde, Ayhan Çetin'in sanatsal yolculuğunu, özellikle son dönem üretimleri üzerinden eserlerinin teknik ve duygusal boyutlarını ile gelişen estetik yönelimlerini ele alarak sanatçının dünya görüşünü ve sanatsal ifade biçimlerini anlamayı amaçlamaktadır. Aynı zamanda, sanatçının eserleri üzerinden renk, biçim, perspektif, soyutlama gibi önemli sanatsal kavramları inceleyerek, Çetin'in sanatındaki evrimi ve çağdaş sanatın dinamikleriyle olan ilişkisini ortaya koymayı hedeflemektedir.

1. SANATÇI ÖZGEÇMİŞ VE SANAT ANLAYIŞI

1. Sanatçı Özgeçmişi

1978 yılında Bulgaristan'ın Kırcaali şehrinde doğan Ayhan Çetin, Türk sanat dünyasında önemli bir yere sahip ressam ve akademisyendir. Sanat eğitimine İzmir Anadolu Güzel Sanatlar Lisesi›nde başlayan sanatçı, 2001 yılında Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Resim Bölümü'nden lisans derecesini alarak sanatta temel birikimini oluşturmuştur.

Çetin, 2002 yılında Trakya Üniversitesi Eğitim Fakültesi Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü›nde öğretim elemanı olarak akademik kariyerine adım atmıştır.

2004 yılında Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Resim Anasanat Dalı'nda yüksek lisans eğitimini tamamlayan Çetin, sanatsal bilgi ve tekniklerini daha da geliştirme fırsatı yakalamıştır. 2011 yılında Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Resim Anasanat Dalı'nda Sanatta Yeterlik derecesini alarak akademik düzeyde en üst yeterliliğe ulaşmıştır.

Çetin, 2014 yılında Trakya Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Resim Bölümü›ne yardımcı doçent olarak atandı ve bu süreçte sanatsal üretimlerini ve eğitim faaliyetlerini sürdürdü

Sanatında, çağdaş yaklaşımlarla geleneksel unsurları birleştiren Çetin, figüratif ve soyut çalışmalarıyla tanınır. Sanatçı eserlerinde kültürel mirasın izlerini modern bir estetikle birleştirerek izleyiciye sunar.

Çetin, sanatında renk ve biçimle kurduğu ilişkiyi soyutlama ve figüratif unsurlarla bir arada kullanarak izleyiciye derin anlamlar ve estetik deneyimler sunmayı amaçlar. Resimlerindeki renk paletleri, seçtiği biçimleri, dinamik kompozisyonları ve kullandığı perspektif teknikleri ile izleyiciyi etkilemeyi başaran sanatçının eserleri, modern dünyada bireyin çevresiyle olan ilişkisini aktarmaya yöneliktir.

Sanatçı, ulusal ve uluslararası sergiler ve bienallerde yer almış, pek çok ödül kazanmıştır. Ayhan Çetin'in sanatı estetik düzeyde izleyiciyle güçlü bir bağ kurmayı hedefler. Bu bağlamda, sanatçının eserlerinde yalnızca görsel değil, aynı zamanda düşünsel bir deneyim ön plana çıkmaktadır.

2. Sanat Anlayışı

Ayhan Çetin'in sanat anlayışı görsel ve duyusal deneyimin kesişim noktalarına dayanır. Sanatçının çalışmalarındaki soyutlama, biçim, perspektif ve renk kullanımı, onun sanatsal kimliğini şekillendiren en önemli unsurlardır. Çetin, sanatında perspektif, form ve renkleri bir anlatım aracı olarak kullanırken aynı zamanda soyutlamayı ve figüratif unsurları birbirine entegre eder. Bu yaklaşım, izleyicide çok katmanlı bir deneyim sunar ve her izleyicide farklı bir algı yaratır.

Sanatçının eserlerinde sıkça rastlanan soyutlamalar ve biçimsel dönüşümler, onun duygusal bir anlatım gücüyle estetik bir dil oluşturmasına olanak tanır (Eco, 2019, s. 85). Renklerin dinamik kullanımı, çalışmalara derinlik ve hareket katarken izleyiciyi içsel bir yansıma/sorgulama da sunar. Çetin, eserlerinde beyaz, mavi, sarı gibi temel renkleri yoğun bir biçimde kullanarak bu renklerin izleyicideki duyusal etkilerini ve hislerini keşfeder.

Ayhan Çetin'in sanatsal yaklaşımları, çağdaş sanatın farklı yönlerini keşfetmeye odaklanmaktadır. Sanatında figüratif ve soyut çalışmaları bir araya getiren Çetin, kültürel mirasın izlerini modern bir estetikle birleştirerek izleyiciyi derinlemesine düşünmeye sevk eden eserler sunmaktadır. Bu, sanatın nesne ile olan ilişkisini sorgulayan önemli çalışmalar yapan sanatçının eserlerindeki yansıması olarak değerlendirilebilir.

Sanatında katmanlı ve deneysel teknikler kullanarak farklı malzemeleri bir araya getiren Çetin, eserlerinde çağdaş teknik arayışlarla geleneksel form ve motifleri buluşturarak kültürel belleğe dair sorgulamalar yapar. Çalışmalarında akrilik boya, asetat ve kâğıt üzerine uygulamalarla sanatın sınırlarını zorlayan bir yaklaşım benimsemektedir. Eserlerinde zaman, aidiyet ve kimlik gibi kav-

ramlar merkezde yer alır. Özellikle kent belleği, kişisel anılar ve doğa-insan ilişkisi gibi temalar, sanatçının işlerinde tekrar eden izlekler arasında yer alır.

Ayhan Çetin'in çalışmaları duygusal bir arşiv niteliği taşır. Seri olarak yaptığı çalışmalarında görsel bir hikâye anlatıcılığı sunar. Bu özellik, onun illüstratif anlatım gücünü artırırken, izleyiciyi de hikâyenin bir parçası olmaya davet eder. Sanatçının üretimleri teknik anlamda katmanlı bir yapı sunarken içerik bağlamında da çağdaş bireyin ruh hâline ve sosyo-kültürel dönüşümlerine ayna tutar.

Ayhan Çetin'in son dönem resimlerinde denizin yatıştırıcı aynı zamanda sonsuzluk hissi uyandıran yüzeyi sıkça karşımıza çıkar. Deniz, sanatçının resimlerinde hem fiziksel bir doğa unsuru hem de içsel bir metafor olarak yer bulur. Ayvalık'ın sakin koyları, taş evleri ve ışık etkisi onun paletinde nostaljik bir huzur taşırken İstanbul daha karmaşık, hareketli bir görsel ritimle temsil edilir.

Ayvalık temalı resimlerinde hafif sisli bir atmosfer, solgun sarılar, mavi tonları ve pastel dokular hâkimdir. Bu eserlerde görülen yapıların, kıyıların ve teknelerin temsilleri sanatçının yaptığı sadece gözlemlerine değil yoğunlaşmış duygularının ifadesine de dayanır. Ayvalık, sanatçının hafızasında bir iç sığınak olarak belirirken resimlerinde dingin bir görsel şiirselliğe dönüşür.

İstanbul konulu resimlerinde ise mimari detaylar, boğaz silueti, vapurlar ve martılar aracılığıyla daha hareketli ve çok sesli bir anlatı kurulur. Sanatçı burada kentin çok katmanlı kültürel geçmişine göndermeler yaparken bu yoğunluğu kontrollü bir renk skalası ve dikkatle kurulmuş kompozisyonlarla dengelemektedir.

Akdeniz coğrafyasına ve İstanbul'un kültürel katmanlarına odaklanan resimleri ile dikkat çeken sanatçının eserleri bireysel ve toplumsal hafıza arasında köprü kurar. Bu bağlamada çalışmaları mekânsal tarihsel sürekliliği tercüme eder niteliktedir.

2. ESER ANALİZLERİ

Ayhan Çetin'in eserleri, soyutlama, renk, biçim, form ve duygusal anlatım gibi unsurların birleşimidir. Bu bölümde, sanatçının sekiz eseri analiz edilecektir.

2. 1. Ayvalık Limanı

Tuval üzerine akrilik tekniği ile yapılmış olan çalışmada Ayvalık Limanı'nda sabahın erken saatlerinde demirlemiş tekneler, kıyıdaki dükkanlar, restoran tenteleri ve hafif dalgalı bir su yüzeyi resmedilmiş. Parçalı bulutlarla kaplı

gökyüzüne limanın huzurlu atmosferi eşlik ediyor. Ön planda beyaz ve kırmızı tonlarla betimlenmiş küçük bir balıkçı teknesi, neredeyse suyla birleşen yansımalarıyla birlikte resmin merkezini oluşturur. Arka planda yer alan iki katlı taş kıyı binalar ve kırmızı-beyaz tenteler mimari olarak Ayvalık'ın karakteristik dokusunu yansıtır. Gökyüzündeki bulutlar atmosferdeki nemi ve durgun havayı hissettiriyor. Su yüzeyinde oluşan yansımalar düzlemselliği kıran özelliklere sahiptir. Çalışmanın genelinde soyutlamalar oldukça dikkat çekicidir. Bu resim, Ayvalık'ın gündelik yaşamını, sakinliği ve ritmini belgeliyor. Yansımalar teknik başarının yanında yerel bir sahnenin içsel huzura dönüşümünü betimliyor.



Görsel 1. Ayvalık Limanı I, 100x120 Cm. Tuval Üzerine Akrilik, 2025.

Bu resim, yalnızca bir kıyı panoramasını betimlemekle kalmaz, aynı zamanda izleyiciye zamansızlık duygusu verir. Ayhan Çetin'in katmanlı boya kullanımı-özellikle yansımaların içinde beliren dikey çizgilerle birlikte-görüntüyü hem gerçekçi hem de kurgusal bir atmosfere taşır. Mekânın dinginliğiyle birlikte resimde çok yönlü hareket hâkimdir. Renk paletinde mavi ve beyazların hâkimiyeti sükûnet ve dinginlik duygusunu pekiştirirken gökyüzündeki gri bulutlar sahnenin gerçekçiliğini bozmadan melankoliye dönüştürür. Bu resim, Ayvalık'ı sadece bir yer değil, aynı zamanda sanatçının içsel hafızasında bir "sığınak" olduğunu ima eder.

2. "İsimsiz"

Tuval üzerine akrilik çalışma, kalabalık bir liman sahnesini yansıtmaktadır. Ön planda arka arkaya dizilmiş tekneler ve direkler, belirgin bir şekilde çizilmiş kırmızı-beyaz tenteler, arka planda dik yamaçlara doğru yayılan yüksek binalar ve dağlık bir silüet ve bunların sudaki yansımalarıyla oluşturulan görsel zenginlik. Ayvalık'ın yaz mevsimindeki hareketli yüzünü, ritmik çizgisel tekrarlarla ifade etmeyi seçen sanatçı, renklerin yarattığı atmosferle de izleyicide dinamik bir duygu yaratmaktadır.

Ayhan Çetin burada bir liman kalabalığını değil, zamanın üst üste bindiği, mevsimlerin, anıların ve seslerin biriktiği bir sahneyi resmeder. Özellikle tentelerin tekrar eden geometrisi, hareketli su yüzeyi ve çok sayıda direğin ritmik yapısı gözle görülenin ötesinde bir "hafıza resmini" çağrıştırır. Sanatçı çalışmasında kalabalığı detayların içine gizleyerek gösterir; insan figürü yer almasa da insana dair her şey mevcuttur: Yaşamın izleri, hareketin yankısı, bekleyişin sessizliği. Kompozisyon, adeta bir tür "liman günlükleri" gibidir.

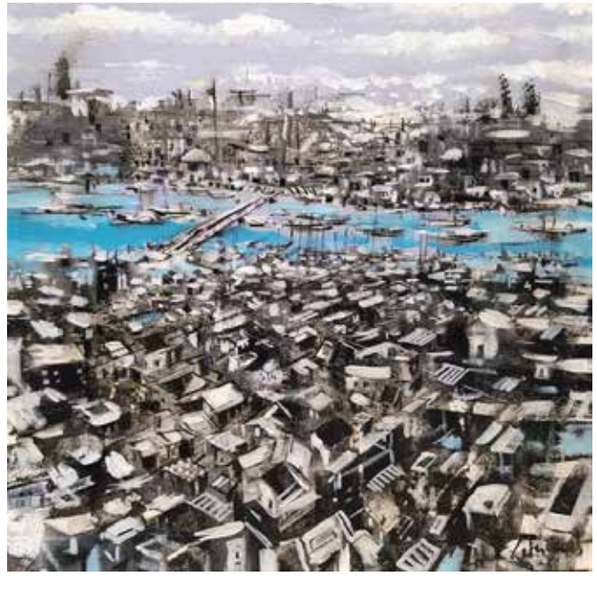


Görsel 2. İsimsiz, Tuval Üstüne Akrilik 80x100 cm., 2025.

2. 3. Kar

İstanbul'un kuşbakışı görüntüsünün görselleştirildiği çalışmanın alt kısmında yoğun bir yerleşim alanı dikkat çekmektedir. Üst bölümde Haliç, Galata Köprüsü, camiler ve tarihi silüetler bulunuyor. Renkler gri-mavi ağırlıklı, deniz canlı maviyle öne çıkıyor. Bu çalışma, İstanbul'un tarihsel katmanlarını ve mekânsal yoğunluğunu etkileyici bir biçimde aktarıyor. Perspektif, izleyiciyi bir hafıza haritasının içinde gezdiriyor. Çalışma durağan gibi görünse de içinde sürekli bir devinim ve dönüşüm hissi barındırıyor. Bu etkileyici kompozisyonda İstanbul'un tarihi yarımadası ve Haliç üzerine kurulu bir panorama sunulmaktadır. Alt plandaki yoğunluk, soyutlamaya yaklaşan bir kent dokusudur. Siyah-beyaz tonlarda boyanmış çatılar, pencereler ve sokaklar; resmin üst kısmına doğru açılan Galata Köprüsü ve Haliç'in masmavi suları ile tezatlık oluşturmuş. Gökyüzü ise gri tonlarıyla dramatik bir atmosfer yaratmakta.

Bu resim, Ayhan Çetin'in İstanbul'a bakışını salt mimariyle değil tarih, ihtişam, kaos, yorgunluk, karmaşıklık ve şiirsellikle sunmaktadır. Resim izleyiciye kentin büyüklüğü karşısında "içine çekilme-yutulma" hissi vermektedir. Üstten bakış açısının yarattığı etki: Belleğin mekânı dışarıdan değil içeriden seyretmesi şeklindedir. Renk kullanımı oldukça kontrollüdür. Sanatçının sadece denizi maviye boyaması, geçmişin kaosuna karşı bir umut olarak öne çıkarması olarak algılanabilir.



Görsel 3. "Kar", 40x40 cm. Tuval Üzerine Akrilik, 2025.

2. 4. Ayvalık Limanı

Ayhan Çetin'in "Ayvalık Limanı" adlı çalışması deniz yaşamının yoğunluğunu, teknelerin biraradalığını ve liman atmosferini güçlü bir görsellik içinde sunmaktadır. Kompozisyonun ön planında yer alan tekneler, izleyiciyi kompozisyonun içine alırken arka planda küçülerek çoğalan tekneler derinlik hissini artırmaya destek vermektedir. Sanatçı böylece limanı yalnızca bir mekân olarak değil sürekli hareket eden bir yaşam alanı yaratmış olur.

Resimde hâkim mavi tonlar, denizin ve gökyüzünün bütünleşmesini sağlayarak sahneye ferah bir atmosfer kazandırır. Beyaz tonlar, teknelerin gövdelerinde ve su üzerindeki yansımalarında ışığın etkisini belirginleştirir. Kompozisyonda yer yer kullanılan kırmızı ve siyah çizgiler, yoğun mavilik içinde ritmik bir vurgu işlevi görür. Bu renk dengesi, tabloya hem sakin hem de dinamik bir enerji kazandırır.

Tekne direklerinin ince dikey ve açılı çizgileri, çalışmada baştan sona güçlü bir ritmik örgü oluşturmaktadır. Resmin üst kısmındaki bu çizgisel yoğunluğun sudaki yansımalarıyla limanın kalabalığı ve hareketliliği soyutlamaya yaklaşan bir üslupla aktarılmıştır. Sanatçının fırça darbeleri enerjik, parçalı ve hızlıdır; bu teknik, sahneyi fotografik gerçeklikten uzaklaştırarak izleyiciye bir "izlenim" deneyimi sunmaktadır.

Eser, bir deniz manzarası olmaktan çok Ayvalık'ın kültürel kimliğini ve denizle kurduğu bağı görünür kılar niteliktedir. İzleyicide limanın kalabalıklığı ile topluluk duygusunu, mavinin huzuru ile dinginlik hissi uyandırır. Bu açıdan tablo, Çetin'in sanatında sıkça görülen "yer-mekân belleği" yaklaşımının bir örneği olarak değerlendirilebilir. Ayvalık coğrafi bir nokta olmanın ötesinde hafızanın, yaşamın ve sürekliliğin simgesi hâline gelmiştir.



Görsel 4. Ayvalık Limanı, 100x70 cm. Tuval Üzerine Akrilik, 2025.

2. 5. "Eski Foça Limanı"

Ayhan Çetin'in bu çalışması, liman yaşamını yalnızca deniz üzerinden değil, kenti çevreleyen yapılarla birlikte çok boyutlu olarak sunar. Ön planda kıyıya paralel şekilde sıralanan tekneler, izleyiciyi resmin içine çeker. Arkada sarı çatılarıyla yükselen yapılar, denizle kent dokusu arasındaki geçişi vurgular niteliktedir.

Resimde hâkim olan mavi ve beyaz tonları denizin ve gökyüzünün sürekliliğini hissettirir. Tekne gövdelerindeki kırmızı çizgiler, bu yoğun mavilik içinde ritmik bir kontrastlık yaratır. Hızlı ve enerjik fırça darbeleri limanın kalabalığını, devinimini ve canlılığını soyutlamaya yaklaşan bir estetikle aktarılmasına olanak sağlar.

Kompozisyonu dikey çizgilerle bölen tekne direkleri resmin ritmini sağlamaktadır. Suyun yüzeyindeki yansımalar mekânsal derinliği artırılmakta aynı zamanda sahnenin sürekli hareket hâlinde olduğunu hissettirmektedir. Gökyüzündeki bulutlar da çalışmadaki dinamizmini daha da güçlendirecek şekilde kurgulanmıştır.

Bu eser, Ayvalık'ın deniz kültürü ile birlikte limanın kente açılan yüzünü de görünür kılar. Sanatçı deniz ve mimari arasındaki ilişkiyi mekânın çok katmanlı hafızasını kullanılarak resmeder. Çetin burada, limanı hem bir yaşam alanı hem de bir toplumsal bellek mekânı olarak kurgular.

Sanatçının liman sahnelerinde deniz, tekneler ve mimari unsurlar bir araya gelerek mekânın geçiş niteliğini vurgular; kıyıya paralel sıralanan tekneler izleyiciyi sahneye çekerken, arka plandaki sarı çatılı yapılar denizle kent dokusu arasındaki bağı görünür kılar. Mavi ve beyaz tonların hâkim olduğu bu kompozisyonlarda gökyüzü ve deniz arasındaki süreklilik hissi, sahnenin dinginliğini ve açıklığını pekiştirirken, tekne gövdelerindeki kırmızı çizgiler bu görsel sessizliğe ritmik bir canlılık katar. Çetin'in hızlı ve parçalı fırça darbeleri, limanın kalabalığını ve devinimini soyutlamaya yaklaşan bir estetikle aktarır; bu teknik, sahnenin enerjisini ve geçiciliğini izleyiciye hissettirir. Tekne direkleri gibi dikey unsurlar kompozisyonun ritmini belirlerken, su yüzeyindeki yansımalar mekânsal derinliği artırır ve sahnenin sürekli bir hareket hâlinde olduğunu vurgular. Kent sahnelerinde ise mimari yoğunluk, figüratif kalabalık ve parçalı gökyüzü gibi unsurlar, bireyin kentle kurduğu ilişkiyi hem anonim hem kolektif bir düzlemde ele alır. Ayhan Çetin, bu görsel anlatılar aracılığıyla mekânı yalnızca bir yaşam alanı olarak değil, aynı zamanda kültürel ve tarihsel bir bellek mekânı olarak kurgular; renklerin kontrollü kullanımı ve biçimsel ritim, izleyiciye hem huzur hem de devinim duygusu verir. Böylece sanatçının eserleri, kent ve liman arasındaki geçişi çok boyutlu bir estetikle görünür kılar ve izleyiciyi bu anlatının bir parçası hâline getirir.



Görsel 5. Eski Foça Limanı, 100x70 cm. 2025.

2. 6. "Ayvalık"

Ayhan Çetin, çağdaş Türk resminde kentsel yaşamı ve toplumsal hareketliliği estetik bir dille yorumlayan sanatçılar arasında öne çıkmaktadır. Onun resimlerinde İstanbul başta olmak üzere metropollerin dokusu, tarihsel katmanları ve insan kalabalıklarının dinamizmi, güçlü bir renk ve kompozisyon anlayışıyla izleyiciye sunulur.

Resim, kuşbakışı bir perspektifle izleyiciye sunulmuştur. Önde bir caddeyi dolduran insan kalabalığı, yukarıya doğru yükselen yapılar ve arka planda kentin simgesel mimarisiyle bütünleşmektedir. Sanatçı, dikey ve diyagonal çizgilerin kesişimiyle oluşturduğu perspektifle adeta şehre ritmik bir enerji kazandırır. Çizgilerin sürekliliği mekânsal genişliği ve kalabalığın hareketini vurgular.

İnsan figürleri siluetler ve gölgeler şeklinde belirgin yüz hatlarından yoksun

resmedilmiştir. Bu tercih kentsel yaşamın anonimleşmiş kalabalığını ön plana çıkarmak için bireysel kimliklerin geri plana atılması amacı olarak yorumlanabilir.

Resimde baskın olan mavi ve gri tonları, İstanbul'un melankolik atmosferini çağrıştırır. Buna karşılık çarpıcı kırmızı-beyaz ve mavi-beyaz tenteler ritmik bir kontrast etki yaratır. Bu renkli öğeler hem sahnenin görsel merkezlerini oluşturur hem de kentin canlı ticari hayatına işaret eder.

Arka planda görülen cami ve kubbeler, kentin tarihsel kimliğini vurgu yapar. Modern apartmanlar, dükkanlar ve kalabalık caddelerle yan yana gelen bu yapılar, İstanbul'un geçmiş ile bugününün iç içe nasıl geçtiğinin yansımalarıdır. Çetin, Ayvalık'ın bu çok katmanlı dokusunu resimsel dilinde öne plana çıkararak kenti yalnızca bir mekân değil, aynı zamanda yaşayan bir tarih olarak sunar (kentsel bellek ve tarihsel katmanlar).

Resimde en dikkat çeken öğelerden biri de hareket duygusudur. İnsanların belli belirsiz bedenleri hareket halinde olduklarını gösterirken dikey çizgiler adeta şehrin ritmini, telaşını ve modern yaşamın hızını betimler. Bu bağlamda Çetin'in çalışması zamanın akışını da görünür kılar.



Görsel 6. Ayvalık, 120x100 cm. Tuval Üzerine Akrilik, 2025.

2.7. "İsimsiz"

Bu eser, İstanbul'un gerçeğini yani hareketli ve tempolu anını merkezine almıştır. Önde yoğun kalabalıklar, iskeleye yanaşan vapurlar ve tekneler görülürken arka planda kentin siluetini belirleyen cami kubbeleri ve minareler uzanır. Sanatçı, perspektifi yukarıdan kurgulayarak seyirciyi adeta kentin üzerine konumlandırır. Böylece hem kalabalığın yoğunluğu hem de mekânın derinliği güçlü bir biçimde hissedilir.

Resimdeki çizgiler, özellikle gemi direkleri, iskele yapıları ve mimari formlar aracılığıyla yukarıya doğru uzanır. Bu dikey hareket, kalabalığın yatay yoğunluğu ile birleşerek ritmik bir denge oluşturur. Çetin'in tipik üslubunda olduğu gibi çizgiler yalnızca mekânı betimlemekle kalmaz, şehrin enerjisini ve kaotik düzenini de görünür kılar.

Eserde hâkim olan gri, mavi ve beyaz tonlar İstanbul'un denizle ve sisli atmosferle özdeşleşen görsel belleğini yansıtır. Kalabalığın arasına serpiştirilen kırmızı ve mavi vurgular, vapurların ve tentelerin ayrıntılarında öne çıkar. Bu canlı renkler, resme dinamizm ve farklı odak noktaları kazandırır. Ayrıca mavinin tonları suyun yüzeyinde ve gökyüzünde kendini göstererek bütünsel bir atmosfer yaratır.

Resmin merkezinde, iskele çevresinde yoğunlaşan kalabalık, bireysel kimliklerden arındırılmış siluetler halinde verilmiştir. Yalnızca hareketleri, yönelimleri ve kitle halindeki devinimleri resmedilmiştir. Bu durum, modern metropol yaşamının anonim doğasına işaret eder. İnsanların birbirine karışan hareketleri, İstanbul'un sürekli akan, devinim halindeki yapısını simgeler.

Arka planda beliren cami kubbeleri ve minareler, kentin tarihsel belleğini sahneye dahil eder. Böylece İstanbul, bir kalabalık kümeler mekânı değil, aynı zamanda geçmişle bugünün üst üste bindiği çok katmanlı bir şehir olarak resmedilir. Modern ulaşım araçları ile Osmanlı-İslam mimarisi aynı yüzeyde buluşarak kentin tarihsel sürekliliğini yansıtır.

Çetin, kalabalığın hareketini yalnızca figürlerle vermez buna ek olarak fırça darbelerinin akışkanlığı ve çizgilerin yönleriyle de görünür kılar. İskeledeki izdihamı andıran yoğunluk, modern metropol yaşamının enerjisini ve kaosunu bir arada taşır.

Ayhan Çetin'in bu çalışması, İstanbul'un kentsel belleğini ve güncel dinamizmini aynı yüzeyde buluşturan güçlü bir örnektir. Sanatçı, bireyi kimliksizleştiren kalabalıkları, tarihsel dokunun arasına yerleştirerek hem modern yaşamın anonimleşmiş insan tipolojisini hem de kentin kültürel sürekliliğini vurgular. Renk, çizgi ve kompozisyon birlikteliği, izleyiciyi kentin karmaşık

ama büyüleyici ritmiyle yüz yüze getirir.

Resimde ön planda yer alan otobüs, tramvay ve vapurların bulanıklaştırılmış fırça darbeleriyle verilmesi dikkat çekicidir. Bu teknik, sürekli bir akış, hız ve devinimi hissettirmektedir. Öyle ki araçlar kalabalığın içinde net biçimde seçilemiyor, çizgiler birbirine karışıyor. Bu, modern kent yaşamının karmaşasını ve hızın insan algısını nasıl belirsizleştirdiğini yansıtır gösteriyor. Toplu taşımanın anonimliği, bireysel kimlikleri yok eden bir hız var; insanlar ve araçlar adeta tek bir kütleye dönüşmüş. Zamanın hızla akışı en yalın ifade ile zamanın kendisi nefes kesici bir şekilde tasvir edilmiş, resimde görselleştirilmiş. Çetin, böylece kentin yalnızca mekânsal değil, zamansal karakterini de tuvaline taşımıştır. Bu, sanatçının resimlerinde sıklıkla görülen "hareketin ve hızın estetiğini" betimleme durumudur. Hızla geçen araçların kalabalıkla birleşmesi İstanbul'un bitmeyen devinimini görünür kılmaktadır.

Bu eser, Ayhan Çetin'in İstanbul'u yalnızca bir coğrafya değil, aynı zamanda bir ritim, bir devinim ve bir kolektif deneyim olarak ele alışının çarpıcı örneklerinden biridir. Liman sahnesi, şehrin denizle kurduğu yaşamsal ilişkiyi ve kalabalığın hiç bitmeyen akışını vurgular. Tarihsel siluet ile güncel yaşamın iç içe geçişi, sanatçının İstanbul'u çok katmanlı bir "zaman ve mekân kurgusu" olarak yorumladığını gösterir.



Görsel 7. İsimsiz, 80x100 cm. Tuval Üzerine Akrilik, 2025.

2. 8. "İsimsiz"

Resim, kalabalık bir marinayı, tekneler ve yatlarla dolu bir limanı betimlemektedir. Kompozisyon, üst üste binen çizgiler, diyagonal perspektifler ve yoğun fırça darbeleriyle inşa edilmiştir. Ön planda belirgin bir tekne görülürken arka plana doğru hızla çoğalan tekneler ve direkler resme derinlik ve çoğulluk etkisi kazandırır.

Sanatçı, bu çalışmasında izleyiciyi belirli bir odak noktasına sabitlemektense, gözün sürekli hareket etmesini sağlayan görsel bir yoğunluk yaratır. Böylece izleyici, limanın kendine özgü kaotik düzenini bizzat deneyimler.

Mavilerin hâkimiyeti resme denizle bütünleşmiş bir atmosfer kazandırır. Beyaz vurgular teknelerin gövdelerini ve yansımalarını belirginleştirir. Sarı, turuncu ve kırmızı gibi sıcak renkler ise mavi yoğunluğu içinde ritmik karşıtlıklar oluşturarak resme hareket katar.

Burada Ayhan Çetin'in renk anlayışı yalnızca doğayı betimlemekle sınırlı değildir; aksine renk, limanın canlılığını ve enerjisini görünür kılan dinamik bir öğe olarak işlev görür.

Resmin en dikkat çekici yanı, teknelerin direklerinden yansıyan dikey çizgi yoğunluğudur. Bu dikeyler, suyun yatay hareketiyle birleşerek kompozisyonda güçlü ve ritmik etki yaratır. Çetin, denizin durağan bir yüzey değil, aksine hareketli ve sürekli değişen bir alan olduğunu, fırça darbelerinin hızında görünür kılar. Teknelerin tekrarlanan formları, adeta bir müzik parçasındaki notalar gibi resmin yüzeyinde görsel bir melodi oluşturur. İnsan figürleri ya da belirgin kent detayları yoktur; yalnızca deniz, tekneler ve liman dokusu vardır. Bu soyutlama, izleyiciyi mekânsal detaylardan uzaklaştırarak, limanın bütünsel hareketini ve enerjisini hissetmeye yönlendirir. Bu anlamda Çetin, denizi ritmik ve devingen bir yaşam alanı olarak ele alır.

Sonuç olarak Ayhan Çetin'in bu resmi, deniz ve liman temalarını soyut ve ritmik bir üslupla yorumladığını gösterir. Tekneler, direkleri ve halatlar fırça darbeleri aracılığıyla İstanbul'un ya da Akdeniz limanlarının bitmeyen hareketi, enerjisi ve görsel karmaşasını tuvale taşınmıştır. Bu eser, Çetin'in kentsel kalabalıklardan denizin yoğunluklara uzanan sanatsal çeşitliliğini ortaya koymaktadır.



Görsel 8. İsimsiz, 35x50 cm. Tuval Üzerine Akrilik, 2025.

SONUÇ

Ayhan Çetin'in sanatsal çalışmaları, görsel anlatım ile düşünsel sorgulamanın uyumlu bir bileşimidir. Hem bireysel deneyimlerden hem de toplumsal gözlemlerden beslenen bu üretim pratiği, sanatçının özgün estetik yaklaşımını ortaya koyar. Üretimleri, yalnızca teknik bir ustalık değil; aynı zamanda derinlikli bir ifade diliyle kültürel ve duygusal katmanlara da ışık tutar. Bu yönüyle Ayhan Çetin'in çalışmaları, çağdaş Türk sanatında önemli bir özgünlük alanını temsil ederken gelecek kuşak sanatçılar için de ilham verici bir kaynak niteliği taşımaktadır.

Ayhan Çetin'in Ayvalık, İstanbul ve deniz temalı son dönem resimleri; yalnızca doğal ve kentsel peyzajların estetik temsili değil, aynı zamanda içsel bir hafızanın görsel ifadesidir. Bu çalışmalar, sanatçının mekânla kurduğu duygusal ilişkiyi ve bireysel deneyimlerini görselleştirerek izleyiciye sezgisel bir alan sunar. Ayvalık'ın huzuru ile İstanbul'un karmaşası, denizin dinginliği ile yaşamın akışı arasında kurulan bu dengeli estetik dil; Ayhan Çetin'in resimsel olgunluğunu ve anlatı gücünü ortaya koyar. Bu yönüyle sanatçının son dönem işleri, hem çağdaş peyzaj resmine yeni bir duyarlık kazandırmakta hem de görsel şiirselliğiyle bellekte kalıcı izler bırakmaktadır.

KAYNAKÇA

Eco, Umberto. *Sanat ve Güzellik Estetik Kuramının Tarihi*. İstanbul: Can Yayınları, 2019.

Read, Herbert. *Sanatın Anlamı*. İstanbul: Hayalperest Yayınları, 2020.

Turani, Adnan. *Sanat Terimleri Sözlüğü*. İstanbul: Remzi Kitabevi, 2019.

Turani, Adnan. *Çağdaş Türk Sanatı*. İstanbul: Remzi Kitabevi, 1997.

Antmen, Ahu. "*Çağdaş Türk Sanatında Kentin Temsili*." Sanat Dünyamız, sayı 130, 2013, s. 45-60.

Boydaş, Zeynep. "*Çağdaş Türk Resminde Kent İmgesi: 1980 Sonrası Örnekler*." Yüksek Lisans Tezi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, 2017.

Ersoy, Ahmet Kamil. "*Resimde Modern Kent Temsilleri*." Akdeniz Sanat Dergisi, cilt 7, sayı 14, 2015, s. 23-34.

Sanatçı ile İlgili Kaynaklar

https://www.galerisoyut.com.tr/sergi/ayhan-cetin-3/ https://www.galerisoyut.com.tr/sergi/ayhan-cetin-3#28574 ("Ayhan Çetin" Kent Nostaljileri Sergisi, 14 Mart-2 Nisan 2025, Galeri Soyut B salonu).

https://personel.trakya.edu.tr/ayhancetin

https://www.galerisoyut.com.tr/sanatcilar/8/ayhan-cetin#32767

https://www.galerisoyut.com.tr/sanatcilar/8/ayhan-cetin#32765

https://www.galerisoyut.com.tr/sanatcilar/8/ayhan-cetin#32179

https://www.galerisoyut.com.tr/sanatcilar/8/ayhan-cetin#32178

https://www.galerisoyut.com.tr/sanatcilar/8/ayhan-cetin#28586

https://www.galerisoyut.com.tr/sanatcilar/8/ayhan-cetin#28581

https://www.galerisoyut.com.tr/sanatcilar/8/ayhan-cetin#28574

https://www.galerisoyut.com.tr/sanatcilar/8/ayhan-cetin#28123

9. BÖLÜM

GENÇ YETENEKLER, BASKIRESIM VE EKSLIBRIS: TÜRKIYE'DE ULUSLARARASI BAŞARIYA AÇILAN KÜÇÜK FORMLARIN GÜCÜ

Nurten ERDOĞAN
Alan Uzmanı-Öğretmen,
MEB Pendik İlçe,
nurten.erdogan@gmail.com
https://orcid.org/0000-0002-1011-5528

GİRİŞ

Sanat, tarih boyunca insanın kendini ifade etme biçimlerinden biri olmuş ve her sanat dalı, kendi araçları, teknikleri ve estetik dili doğrultusunda özgün bir anlatım alanı oluşturmuştur. Nevide Gökaydın'a göre, malzeme ve düşünce farklılıkları, aynı dönemde üretilen sanat eserleri arasında dahi belirgin ayrışmalar yaratabilmektedir. Bir sanat yapıtını anlamak, yorumlamak ya da eleştirebilmek için o sanat dalının kendine özgü dilini kavramak gerekmektedir (Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, 1987).

Sanat eğitimi, yalnızca teknik beceri aktarımından ibaret olmayıp öğrencilerin düşünsel, duygusal ve eleştirel kapasitelerini geliştiren bütüncül bir süreçtir. Bu süreç, genç bireylerin olaylara çok yönlü bakış açılarıyla yaklaşmalarını, kendi dünyalarını özgün görsel ifadelerle aktarmalarını ve kültürel farkındalıklarını derinleştirmelerini sağlar. Böylece sanat, bireyin hem kendini tanımasına hem de yaşadığı kültürle ilişki kurmasına aracılık eder.

Ekslibris ise, bir kitabın sahibini belirtmek amacıyla üretilen, küçük boyutlu ve çoğaltılabilir bir baskı resim türü olarak baskıresim sanatının teknik açıdan uzmanlık gerektiren alt alanlarından biridir. Gravür, linol, ağaç baskı ve

litografi gibi geleneksel baskı tekniklerinin özenle uygulanmasını gerektiren bu küçük form, çoğaltılabilirlik özelliği sayesinde birden fazla kitabın içine yerleştirilebilmesiyle işlevsel bir nitelik taşır. Baskıresim tekniklerinin sunduğu çizgi inceliği ve detay hassasiyeti, sanatçının sınırlı bir yüzeyde yoğun bir kavramsal ifade kurmasına olanak tanır. Bu nedenle ekslibris, hem teknik hem de işlevsel özellikleri bakımından baskıresim sanatının mikro ölçekte uzmanlaşmış bir disiplini olarak değerlendirilmektedir.

KURAMSAL ÇERÇEVE

Ekslibris

Ekslibris, kitap sahibini tanımlayan ve kitaba aitlik niteliği kazandıran küçük ölçekli bir grafik sanat türüdür. Genellikle kitabın iç kapağına yapıştırılan bu özgün baskılar, hem sahibinin adını taşır hem de kişisel ilgi alanlarını, mesleğini ya da estetik tercihlerini yansıtan simgesel öğeler içerir. Sözcük anlamı olarak "…'nın kitaplığından" ifadesine karşılık gelen ekslibris, işlev bakımından kitabın kimliğini belirleyen bir "mülkiyet işareti" ya da "kartviziti" niteliği taşır (Pektaş, 2025). İlk ortaya çıkışı bir ihtiyaç sonucu gerçekleşmiş olsa da zamanla yalnızca bilgilendirici bir imge olmaktan çıkarak estetik kaygılarla üretilen özgün bir sanat dalına dönüşmüştür. Hasip Pektaş'ın da belirttiği gibi, ekslibris hem koruyucu hem de iletişimsel bir araçtır; kitabın sahibini onurlandıran, ona değer katan sanatsal bir betimlemedir.

Tarihsel Süreçte Ekslibris

Ekslibrisin bilinen en eski örneği, M.Ö. 1400'lere tarihlenen ve Mısır Kralı III. Amenhotep'e ait olduğu düşünülen açık mavi renkli bir fayans üzerinde yer alır. Bu küçük levhanın, papirüs rulolarını saklayan ahşap sandıklara takılarak kitapların aitlik bilgisi olarak kullanıldığı tahmin edilmektedir (Pektaş, 2025).

Ekslibrislerin bugünkü anlamıyla kitap içinde kullanılmaya başlaması ise 15. yüzyılın ortalarına, Güney Almanya'ya dayanmaktadır. Hildebrand Brandenburg ve Wilhelm von Zell adına hazırlanmış olan örnekler, ağaç baskı tekniğinin kullanıldığı, elle boyanmış basit armalar ve el yazısı notlardan oluşur (Pektaş, 2025).

16. yüzyılda Almanya'da yaygınlaşan ekslibris kültürü kısa sürede İngiltere ve Fransa'ya da yayılmıştır. İngiltere'de Thomas Cardinal Wolsey ve Sir

Nicholas Bacon; Fransa'da Jean Bertaud ve Charles Ailleboust için hazırlanan örnekler bu dönemin bilinen ilk çalışmaları arasındadır (Pektaş, 2025).

Zamanla ekslibris üretimi Avrupa'da çok sayıda sanatçının ilgi duyduğu bir alan hâline gelmiş ve günümüzde Bulgaristan'dan Julian Dimitrov Jardanov, Estonya'dan Lembit Lõhmus, Polonya'dan Wojciech Luczak, Rusya'dan Andrey Machanov ve Oleg Denisenko, Slovakya'dan Karol Felix, Hollanda'dan Anneke Kuyper gibi pek çok sanatçı bu alanda tanınır hâle gelmiştir.

Ekslibris alanındaki uluslararası örgütlenme ise 1953 yılında Avusturya'nın Kufstein kentinde düzenlenen ilk kongre ile başlamış; 1966'da kurulan FISAE (Uluslararası Amatör Ekslibris Dernekleri Federasyonu) ile süreklilik kazanmıştır (Pektaş, 2025).

Türkiye'de Ekslibris

Osmanlı döneminde el yazması ve basılı kitaplarda yer alan mühürler, kitapların mülkiyetini belirten işaretler olarak ekslibris benzeri bir işleve sahipti. Türkiye'nin modern anlamdaki ekslibrisi tanıması ise Avrupa'dan gelen kitaplar sayesinde gerçekleşmiştir. Avrupa'da yaygın olarak kullanılan ekslibrisli kitaplar, ikinci el yollarla Türkiye'ye ulaşmış; bunların bir kısmı bugün Millî Kütüphane ve çeşitli koleksiyonlarda bulunmaktadır. Örneğin 1777 tarihli bir Osmanlı tarihi kitabında yer alan ekslibrisin, 1954 yılında Almanya'dan satın alınmış eserler arasında bulunduğu bilinmektedir. Ayrıca Kültür Bakanlığı tarafından 1989'da Londra'daki Sotheby's müzayedesinden alınan Henry M. Blackmer koleksiyonuna ait bazı kitaplarda da ekslibris örnekleri yer almaktadır (Kaynar Ayben, 2006).

Son yıllarda Türkiye'de ekslibris üretimine yönelik ilgi önemli ölçüde artmıştır. Güler Akalan, Tülin Aktar, Mine Arasan, Mehmet Aslan, Şükrü Ertürk, Devabil Kara, Nazan Erkmen, Hasan Kıran, Hasip Pektaş, Fidan Güneş gibi pek çok sanatçı hem üretimleri hem de eğitim çalışmalarıyla bu alanın gelişimine katkı sağlamaktadır.

Kurumsal Yapılanma ve Dernek Faaliyetleri

Türkiye'de ekslibris alanındaki en önemli kurumsal yapılanmalardan biri İstanbul Ekslibris Derneği'dir (İED). Dernek, ekslibris konusunda araştırmalar yapmak, yayınlar hazırlamak, eğitim etkinlikleri düzenlemek, seminer ve konferanslarla yeni öğrenme ortamları oluşturmak gibi çok yönlü faaliyetler yürütmektedir. Ayrıca uluslararası sergi ve konuşmacıların Türkiye'ye

getirilmesi, uluslararası etkinliklere katılımın sağlanması, sergiler ve yarışmalar düzenlenmesi de derneğin temel işlevleri arasındadır.

Türkiye'de Ekslibris Müzesi

Türkiye'de ekslibris alanındaki en büyük koleksiyon, Prof. Dr. Süleyman Saim Tekcan'ın girişimiyle 2008'de İMOGA Grafik Sanatlar Müzesi bünyesinde oluşturulan ilk ekslibris müzesi ile ortaya çıkmıştır. Günümüzde ise İstanbul Ekslibris Müzesi, Selçuk Ecza Holding'in destekleriyle 2019'da kalıcı olarak yeniden kurulmuş ve Türkiye'nin bu alandaki en kapsamlı arşivine dönüşmüştür. Hasip Pektaş'ın kurduğu koleksiyonda yaklaşık 17.000 ekslibris bulunmaktadır. Müzenin amaçları arasında sanatçıların uluslararası yarışmalara hazırlanmasına yönelik eğitim olanakları sunmak ve ekslibris kültürünü geniş kitlelere tanıtmak da yer almaktadır (Pektaş, 2025)

Türkiye'de Kongreler, Yarışmalar ve Akademik Gelişim

İstanbul Ekslibris Derneği tarafından yürütülen çalışmalar doğrultusunda Türkiye'de bugüne kadar altı uluslararası yarışma, iki uluslararası kongre düzenlenmiş; yurt içinde 15 farklı şehirde ve sekiz ülkede sergiler gerçekleştirilmiştir. Prof. Dr. Hasip Pektaş'ın açıklamalarına göre, Türkiye bugün dünyada ekslibris müzesine sahip sayılı ülkelerden biridir. Bunun yanı sıra ekslibris sanatının eğitim alanında da görünürlüğü artmış; İstinye Üniversitesi başta olmak üzere yedi farklı üniversitede ders olarak okutulmakta, bu alanda yapılmış lisansüstü tez sayısı 29'a ulaşmış durumdadır (Pektaş, 2025).

Ekslibris Üretiminde Kullanılan Baskıresim Teknikleri:

Ekslibris üretiminde kullanılan baskıresim teknikleri: linol baskı, ahşap baskı, gravür, litografi, serigrafi, bilgisayar destekli grafik tasarım ve dijital baskı (Güneş, 2006).

- Linolyum (linocut): Keskin, grafik ve kontrastlı sonuç verir; malzeme ucuz ve öğrenmesi görece hızlıdır. Okullarda başlangıç tekniği olarak yaygındır.
- Ahşap baskı (woodcut / wood engraving): Yüzey işleme ve doku açısından zengin; geleneksel bir estetik sunar. Ahşap plaka işlemesi daha zahmetlidir ama güçlü görsel dil oluşturur
- Kuru kazıma (drypoint) / bakır gravür: İğneyle çizilerek elde edilen zengin, kadifemsi çizgiler sağlar; deneyimli öğrenciler tarafından

tercih edilir.

- Litografi: Taş veya metal levha üzerine yağlı boya-çözücü ilişkisiyle çalışan yöntem; ton farklılıkları ve fotoğrafımsı dokular için uygundur. Okullarda daha ileri düzeyde öğretilir
- Dijital tasarım: Bilgisayar destekli tasarım (vector/bitmap) ve dijital baskı teknikleri ile geleneksel baskı yöntemlerini birleştiren işler, gençlerin iletişim becerilerine ve çağdaş sunuma olanak verir.

Yabancı Ülkelerdeki Yarışmalar ve Uluslararası Tanınırlık

Türkiye'deki sanat eğitimi kurumlarının yönlendirmeleri doğrultusunda yetişen genç yetenekler, baskı sanatları alanında uluslararası düzeyde dikkate değer başarılar elde etmektedir. Polonya, Slovakya, İspanya, Litvanya, Bulgaristan, Sırbistan, Çin, İtalya ve Fransa gibi ülkelerde gerçekleştirilen seçkin yarışmalara düzenli biçimde katılım sağlayan öğrenciler, hem ödüller hem de sergileme olanakları aracılığıyla görünürlük kazanmaktadır. Nitekim 2018 yılında İtalya'da düzenlenen 9. Uluslararası Bodio Lomnago Ex Libris Yarışması'nda Dinçer Ali Dalbaz (10 yaş) (Görsel 1) ve Defne Arın Okay (8 yaş) "New Millennium Artist" ünvanına değer görülmüştür. 2019'da Bulgaristan'daki "Ex Libris Ex Cinema" yarışmasında ise İnci Ada Akyüz (8 yaş), organizasyonun en genç katılımcısı (Görsel 2) olarak dikkat çekmiştir.



Görsel 1. Dinçer Ali Dalbaz'ın "New Millenium Artist" Ünvanına Değer Görüldüğü Çalışması



Görsel 2. *Ulaş Yüce'nin Çalışmasının Kullanıldığı Sergi Afişi*



Görsel 3. İnci Ada Akyüz "En Genç Katılımcı"

2020'de Litvanya'da gerçekleştirilen bir diğer uluslararası yarışmada Ulaş Yüce'nin (9 yaş) "Unicorn" başlıklı çalışması sergi afişinde (Görsel 3) kullanılarak yüksek bir görünürlük sağlamıştır. Öte yandan 2022'de Çin'de düzenlenen "Kaplan Yılı" ekslibris tasarımı yarışmasında pandemi sonrası yaşanan lojistik aksaklıklar nedeniyle eserlerin özgün halleri organizasyona ulaşamamış olsa da, jüri dijital gönderimleri yayımlayarak öğrencileri (Görsel 4) onurlandırmıştır.



Görsel 4. İlayda Ata, Yağmur Yeşilyurt ve Karina Niyazi'nin "Kaplan Yılı" Exlibris Tasarımları

Tüm bu örnekler, genç yeteneklerin motivasyonunu güçlendirdiği gibi grafik sanatlarına yönelik ilgilerini derinleştirmekte ve onların uluslararası sanat ortamına daha sağlam bir biçimde eklemlenmelerine katkı sunmaktadır.

Uluslararası Ekslibris Yarışmalarında Kurallar, Katılım ve Ödül Süreçleri

6–15 yaş aralığındaki çocuklara yönelik düzenlenen uluslararası ekslibris yarışmalarında, katılım koşulları genellikle yaş grupları, kullanılacak teknikler ve başvuru yapılan okul türleri temelinde çeşitli kategorilere ayrılmaktadır. Bu kategoriler; ekslibris tasarımı, baskı teknikleri, dijital üretim, serbest tasarım yaklaşımı ve sanat okullarına özel bölüm olmak üzere farklı başlıklarda yapılandırılmaktadır. Her kategori için ayrı yönergeler hazırlanmakta, ekslibris eskizinin nasıl oluşturulacağı, yazı karakterinin neden önemli olduğu ve "ex libris" ibaresinin hangi tipografik biçimlerde kullanılabileceği konusunda ayrıntılı açıklamalar sunulmaktadır (Görsel 5). Katılımcıların kullanabilecekleri yöntemler hakkında teknik bilgiler verilmekte; renk kullanımına ilişkin öneriler, hangi durumlarda tek ya da çok renkli uygulamaların tercih edilebileceği şeklinde detaylandırılmaktadır (Ex Libris Ad Personam Hlohovec, 2021).



Görsel 5. Eklibris Tasarım Çalışmaları

Bilgisayar destekli çalışmaların yer aldığı dijital kategorilerde ise özgünlük ilkesi özellikle vurgulanmakta; eserin belirlenen ölçüler doğrultusunda hazırlanması, kâğıt üzerinde konumlandırılması ve baskıya uygun dosya formatlarının kullanılması gerektiği açık şekilde belirtilmektedir. Yarışma şartnamelerine uygunluk temel bir gereklilik olup; boyut, teknik, malzeme seçimi ve tema bütünlüğü gibi öğretici kurallar her yarışmada farklılık gösterebilir.

Ayrıca hangi durumlarda eserlerin değerlendirme dışı kalacağı da katılımcılara net biçimde bildirilmektedir. Bu kurallara uyulmaması hâlinde, yarışma kataloglarında sıklıkla şu ifadeye yer verildiği görülmektedir: "Aşağıda adı geçen sanatçılar yarışmaya katılmış olmakla birlikte, çalışmalarında şartnamenin gerektirdiği unsurlardan en az birinin eksik olması nedeniyle eserleri değerlendirme dışı bırakılmıştır" (Bodio Lomnago, 2018).

Yarışma sonucunda ödül kazanan öğrenciler, etkinliğin gerçekleştirildiği ülkedeki törene davet edilmekte; gerektiğinde ilgili ülkenin konsolosluklarıyla iletişim sağlanarak, ödülün bizzat konsolos tarafından takdim edilmesi mümkün hâle getirilmektedir.

Ekslibris yarışmaları, kimi zaman serbest temalı olarak düzenlenirken, (örneğin; Pinokyo, Biblioteca Bodio Lomnago, 2022), bazı yıllarda belirli bir konu etrafında şekillenen tematik etkinlikler şeklinde organize edilmektedir. Temalar çoğunlukla kültürel çağrışımlar, sembolik anlamlar ya da yaratıcı düşünmeyi teşvik eden kavramsal çerçevelerden beslenmektedir. Örneğin Slovakya Ex Libris Yarışması'nın 18. yılı kapsamında—Slovakya'da 18 yaşın reşit olma yaşı olması nedeniyle—tema "Kanatlarımız Varsa Uçabiliriz" olarak belirlenmiş ve çocukların bu düşünce doğrultusunda özgün tasarımlar üretmeleri teşvik edilmiştir. Yarışma kapsamında düzenlenen etkinlikte (Görsel 6), çocuklara ve öğretmenlerine kanat figürleri tasarlatılmış, tören sırasında bu tasarımlar sembolik bir ifade olarak giyilmiştir (Ex Libris Ad Personam Hlohovec, 2021).



Görsel 6. Yarışma Etkinlikleri

Okul Müfredatında Baskıresim ve Ekslibris Eğitimi

Türkiye'de Millî Eğitim Bakanlığı'nın Görsel Sanatlar Dersi Öğretim Programı incelendiğinde, baskıresim çalışmalarının ilkokuldan lise düzeyine kadar aşamalı bir sistem içinde yer aldığı görülmektedir. Program, teknik adları tek tek sıralamak yerine "baskı teknikleri" başlığı altında daha kapsayıcı ifadeler kullanmakta ve böylece öğretmene uygulama biçimi konusunda geniş bir esneklik tanımaktadır. İlköğretim kademesinde öğrenciler temel düzeyde doku, biçim ve yüzey etkilerini keşfetmeye yönelik yaprak, sünger, ip gibi malzemelerle gerçekleştirilen baskı denemeleriyle tanışırken; monotip gibi basit yöntemler de bu sürece eşlik etmektedir. Ortaöğretime geçildiğinde ise özgün baskı sanatları linol, gravür ve serigrafi gibi tekniklerle birlikte daha kapsamlı bir inceleme alanı hâline gelmektedir (MEB, 2018).

Slovenya'da çocuk ve gençler arasında ekslibrisin yaygınlaşmasında "Pionir" adlı çocuk dergisinin önemli bir öncül rol oynadığı bilinmektedir. Dergi, öğrencilerin katılımını teşvik eden yarışmalar düzenlemiş; 1974 yılında gerçekleştirilen ilk etkinlikte 52 okuldan yaklaşık 800 ekslibris baskısı toplanmıştır. Bu üretimlerin içinden 235'i seçilerek Brest Fabrikası'nın sponsorluğunda Cerknica'da sergilenmiş; aynı yıl düzenlenen Bled Uluslararası Ekslibris Kongresi'nde de bu çalışmaların yer aldığı ayrı bir sergi açılmıştır (Kazjer, 2021).

Uluslararası örnekler, gençler arasında ekslibris farkındalığının artmasında

çeşitli kültürel girişimlerin etkili olduğunu ortaya koymaktadır. Slovenya'da "Pionir" adlı çocuk dergisinin düzenlediği yarışmalar, bu alandaki en önemli hareketliliklerden biridir. 1974 yılında gerçekleştirilen ilk yarışmaya 52 okuldan yaklaşık 800 ekslibris çalışması gönderilmiş; seçilen 235 eser Cerknica'da Brest Fabrikası'nın sponsorluğunda sergilenmiştir. Aynı yıl Bled'de düzenlenen Uluslararası Ekslibris Kongresi kapsamında da bu eserlerden oluşan bir seçki sunulmuştur. Bu etkinlikler, ekslibrisin gençler arasında tanınır hâle gelmesinde önemli bir basamak oluşturmuştur. (Kazjer,2021)

Rusya Ekslibris Derneği (MSK) ve MSK Ekslibris Müzesi'nin gerçekleştirdiği uluslararası yarışmalar da genç sanatçıların geleneksel baskı tekniklerine ilgisini artırmayı amaçlayan önemli organizasyonlardandır. 2015 yılında Vladimir kentinde düzenlenen Üçüncü Uluslararası Genç Sanatçılar Ekslibris Yarışması, lise ve üniversite öğrencilerinin yanı sıra genç sanatçıların katılımına açık bir etkinlik olarak planlanmıştır. Daha önce 2011'de St. Petersburg'da, 2013'te ise Moskova'da düzenlenen yarışmalar sonrasında sergiler açılmış ve kataloglar yayımlanmıştır. Rusya'nın 45 bölgesinden ve 12'den fazla ülkeden gençlerin katıldığı bu yarışmaların büyümesinde, FISAE'nin sağladığı destek ve yönetim kurulu üyelerinin uluslararası jüri katkıları belirleyici rol oynamıştır (Knigoluby, 2025).

Bu örnekler, ekslibris ve baskıresim eğitiminin hem Türkiye'de hem de farklı ülkelerde program esnekliği, kültürel girişimler ve uluslararası organizasyonlar aracılığıyla genç kuşaklarda yaygınlaştırılabildiğini göstermektedir. Baskı sanatlarının pedagojik süreçlere erken yaşlarda dahil edilmesi, öğrencilerin teknik beceri gelişimine olduğu kadar kültürel farkındalık ve sanat üretim alışkanlıklarına da önemli katkılar sağlamaktadır.

ÇALIŞMANIN AMACI

Bu araştırma, Türkiye'deki genç yeteneklerin baskıresim ve ekslibris alanlarına nasıl yöneldiklerini, bu sanat disiplinlerini hangi motivasyonlarla benimsediklerini ve uluslararası platformlarda nasıl görünür hâle geldiklerini incelemeyi amaçlamaktadır. Çalışmada; genç yeteneklerin başarı süreçleri, üretim pratikleri ve küresel yarışmalardaki temsil güçleri bütüncül bir bakış açısıyla ele alınacaktır.

YÖNTEM VE MATERYAL

Bu araştırmada, nitel araştırma yöntemleri kapsamında yer alan doküman analizi temel yaklaşım olarak benimsenilmiştir. Miles ve Huberman'a (1994) göre nitel veri analizi; verilerin toplanması, verilerin azaltılması, verilerin düzenli biçimde sunulması, sonuç çıkarma ve doğrulama olmak üzere üç temel aşamadan oluşmaktadır. Toplanan verilerin analizinde betimsel analiz ve içerik analizinin yanı sıra söylem analizi ve doküman analizi gibi teknikler de kullanılabilmektedir (Yıldırım ve Şimşek, 2016; Kıral, 2020).

Bu çalışma için temel veri havuzunu, 2017–2025 yılları arasında Türkiye'den genç yeteneklerin uluslararası ekslibris yarışmalarında elde ettikleri başarı kayıtları oluşturmaktadır. Yarışmaların seçici kurul değerlendirmeleri; özgünlük, estetik ve teknik yeterlilik, baskı kalitesi ile eserin form–içerik–işlev ilişkisi gibi ölçütlere dayanmaktadır (İstanbul Ekslibris Derneği, 2025).

Veri Toplama

Makalenin veri seti, genç yeteneklerin 2017–2025 yılları arasında uluslararası baskıresim ve ekslibris yarışmalarında elde ettikleri başarıların sistematik biçimde derlenmesiyle oluşturulmuştur. Ödüller, mansiyonlar, sergilemeler ve katalog seçkilerine kabul gibi bilgiler; doğrudan yarışma sonuçlarından ve öğrencilerin eser kayıtlarından elde edilmiştir (Tablo 1).

Kronolojik Düzenleme

Elde edilen veriler yıllara göre sınıflandırılarak başarıların zaman içerisindeki gelişiminin izlenebilir hâle gelmesi sağlanmıştır. Bu yaklaşım, genç yeteneklerin uluslararası alandaki görünürlüğünün yıllar içinde nasıl geliştiğini ortaya koymaktadır (Tablo 1).

Tematik Gruplama

Veriler farklı teknik, tema ve yarışma türlerine göre gruplandırılmıştır. Bu sayede genç yeteneklerin hangi alanlarda daha yoğun başarı gösterdiği açık biçimde ortaya konmuştur (Tablo 1).

Analiz ve Yorumlama

Çalışma yalnızca başarı listesini sunmakla sınırlı kalmamakta; bu başarılar

üzerinden Türkiye'nin uluslararası baskıresim ve ekslibris alanındaki konumu da değerlendirmektedir. Ödül çeşitliliği, katılım yoğunluğu ve tekrar eden başarı desenleri, genç yeteneklerin teknik ve estetik gelişimi açısından yorumlanmıştır (Tablo 1).

Sunum Biçimi

Elde edilen bulgular, okuyucunun kolayca takip edebilmesi amacıyla hem yıllara hem de yarışma türlerine göre açıklayıcı bir düzen içinde sunulmuştur (Tablo 1). Bu sunum yaklaşımı, genç yeteneklerin uluslararası alandaki üretim ve başarı dinamiklerinin bütüncül biçimde anlaşılmasına katkı sağlamaktadır.

BULGULAR

Tablo 1. Uluslararası Ekslibris Başarıları 2017–2025

Yıl	Ülke	Yarışma Adı	Genç Yetenekler	Ödül / Katalog	Kaynak / Referans
2025	İtalya	Tarihî Olimpiyatlar, Biblioteca Bodio Lomnago	Okyanus Su Aynacı	Mansiyon ve katalog	Resmî Yarışma Kataloğu 2025
2024	Litvanya	Trakai Elçileri	Karina Niiazi	3.lük ve diploma	Resmî Yarışma Kataloğu 2024
2024	Litvanya	Trakai Elçileri	Elif Ağan	Sergileme & Katalog	Resmî Yarışma Kataloğu 2024
2024	Bulgaristan	Exlibris- Ex Olimpios	Kerem Öztürk, Öykü Arslan, Elif Ceber, Elif Ağan, Elif Zengin, Elif Ece İnsel, Yağmur Güçlü, İlayda Ata, Nehir Delikanlı	Sergileme & Katılım Belgesi	Resmî Yarışma Kataloğu 2024
2024	Sırbistan	Yeşil Gözlerle Bakmak, 13. Uluslararası Ekslibris yarışması	Kerem Öztürk, Ender Ergürel, Betül Çavuş	Altın, Gümüş, Mansiyon	Resmî Yarışma Kataloğu 2024
2023	İtalya	"Pinokyo", Biblioteca Bodio Lomnago	Beyzanur Kurt, Elif Zengin, Karina Niiazi	Sergileme / Katalog	Resmî Yarışma Kataloğu 2023
2023	Litvanya	TIM-75	Elif Ağan (Görsel 9), Karina Niiazi (Görsel 10)	Sergileme / Katalog	Resmî Yarışma Kataloğu 2023
2023	Slovakya	Ormanlar, Dağlar, Çevremizdeki Yükseklikler	Ender Ergürel (Görsel 7)	Birincilik	Resmî Yarışma Kataloğu 2023
2023	Bulgaristan	Ex libris- Ex dilemma	Balım Sancak, Neyra Sancaklı, Elif Ceber, Elif Ağan, Elif Zengin, Elif Ece İnsel, Yağmur Güçlü, İlayda Ata, Nehir Delikanlı, Derin Sinik	Sergileme / Katalog	Resmî Yarışma Kataloğu 2023
2022	İtalya	Bosco Stregato-Rose in Yellow and Noir	Asya Çeven, Ali Naim Çeşmeli, Ata Alkan (Görsel 8), Balım Sancak, İlayda Ata, Elif Zengin, Efe Düzdemir, Derin Sinik, Karina Niiazi, Sevil Tübey, Ronya Erkan	Sergileme / Katalog	Resmî Yarışma Kataloğu 2022

Yıl	Ülke	Yarışma Adı	Genç Yetenekler	Ödül / Katalog	Kaynak / Referans
2022	Türkiye	Penbe-İzzet Şahin GSL	Derin Sinik	Üçüncülük	Resmî Yarışma Kataloğu 2022
2022	Litvanya	Gotik Sanatı: Traka-i'nin Estetiği	Hiranur Yavuz, Elif Ece İnsel	Sergileme / Katalog	Resmî Yarışma Kataloğu 2022
2022	Çin	Kaplan Yılı Ekslibris Tasarımı	Aylin Aydemir, Ali Naim Çeşmeli, Ata Alkan, Efe Düzdemir, Hiranur Yavuz, İlayda Ata, Elif Ece İnsel, Yağmur Yeşilyurt, Fatmanur Alpat, Derin Sinik, Karina Niiazi, Asya Çeven, Elif Zengin, Nehir Delikanlı	Sergileme / Katalog	Resmî Yarışma Kataloğu 2022
2021	Slovakya	Having Wings, We Can Fly	Ela Bilgi (Görsel 11) Sezen Türkmen, Ulaş Yüce,Tuna Pehlivan,- Zümra Selim, Öykü Karatoz, Doruk Erdemi	İkincilik Sergileme	Resmî Yarışma Kataloğu 2021
2020	Litvanya	Trakai Peninsula castlee- Unicorn	Işıl Çavuşoğlu	Diploma	Resmî Yarışma Kataloğu 2020

Yıl	Ülke	Yarışma Adı	Genç Yetenekler	Ödül / Katalog	Kaynak / Referans
2020	Litvanya	Trakai Peninsula Castle Unicorn	Ulaş Yüce, İnci Su Dirican Ela Bilgi, Kaan Erdoğan, Cansın demircioğlu, Defne Karatoz, Duru Karcıl, Arın defne Okay,- Tuğba Ece Okçu, Sudenaz Gülüm	Afişte çalışması Kullanıldı Katılım Belgesi	Resmî Yarışma Kataloğu 2020
2020	Bulgaristan	Ex Libris- Ex Inventions	Işıl Çavuşoğlu, Eftelya Okçu, Ece Tuğba Okçu,	Katalog & Sertifika	Resmî Yarışma Kataloğu 2020
2019	Slovakya	Let's Return to the Fairy Tale	Işıl Çavuşoğlu (Görsel 12), Eftelya Okçu, Doğa Kurtlar, Esma Çakıroğlu,	Onur Ödülü / Sergileme	Resmî Yarışma Kataloğu 2019
2019	Bulgaristan	Ex Libris- Ex Cinema	Ada İnci Akyüz, Doğa Kurtlar, Esma Çakıroğlu, Işıl Çavuşoğlu, İrem Yenigül, Yüksel Doğan, Zümra Selim	Sergileme / Katalog	Resmî Yarışma Kataloğu 2019
2018	Fransa	Ateşkes ve Barış	Hale Karaca, Eftalya Okçu, Eda Erdoğan, Zümra Selim, Karya Erdoğan, Ada İnci Akyüz, Dinçer Ali Dalbaz	Katalog / Sergileme	Resmî Yarışma Kataloğu 2018

Yıl	Ülke	Yarışma Adı	Genç Yetenekler	Ödül / Katalog	Kaynak / Referans
2018	İtalya	Comics and Cartoons	Dinçer Ali Dalbaz, Defne Arın Okay	Millenium Artist / Katalog ve sergileme	Resmî Yarışma Kataloğu 2018
2017	Slovakya	16. Hlohovec Ekslibris Yarışması	Karya Erdoğan (Görsel 13)	Birincilik	Resmî Yarışma Kataloğu 2017



Görsel 8. Ender Ergürel (15 yaş), Linol



Görsel 7. Ata Alkan (16 yaş), Linol Baskı



Görsel 10. Elif Ağan (16 yaş), Linol



Görsel 9. Karina Niyazi (17 yaş), Linol



Görsel 12. Ela Bilgi (14 yaş), Linol



Görsel 11. Işıl Çavuşoğlu (14 yaş), Linol

TARTIŞMA VE SONUÇ

Türkiye'de ekslibris sanatı, yıllar içerisinde kurumsal desteklerin, akademik çerçevenin ve sürekliliği olan eğitim faaliyetlerinin katkısıyla kalıcı bir sanat disiplinine dönüşmüştür.

Eğitim kurumları, sanat atölyeleri ve öğretmen rehberliği; öğrencilerin yönlendirilmesi, çalışma düzeni kazanmaları ve sanatsal becerilerinin gelişmesi açısından temel bir belirleyici niteliği taşımaktadır.



Görsel 13. Karya Erdoğan (15 yaş), Birincilik Ödülü Alan Exlibris Tasarımı



Görsel 14. Ödül Töreni ve Sergileme

Uluslararası yarışmalara katılım sonucunda kazanılan görünürlük, motivasyon ve ödül törenleri için yapılan yurtdışı ziyaretleri, genç yeteneklerin kültürel bakış açılarını genişleterek gelişimlerini hızlandırmaktadır.

Türkiye'de hem ekslibris hem de özgün baskı alanlarının ilerlemesinde kurumsal yapıların sağladığı imkânlar, mentorluk desteği ve eğitim programlarının etkisi açık biçimde görülmektedir.

Genç yeteneklerin özgün baskı resim ve ekslibris alanlarında elde ettiği başarı grafiği, sanat eğitiminin kalitesini ve ülkenin kültürel çeşitliliğini yansıtmaktadır. Teknik hakimiyetleri ve tematik duyarlılıklarıyla uluslararası seviyede nitelikli işler üreten bu genç kuşak, geleceğe yönelik umut verici bir sanat ortamı oluşturmaktadır.

Uluslararası yarışmalar, sadece rekabet unsuruyla sınırlı kalmayıp kültürler arası sanatsal etkileşimi artırarak gençlerin yaratıcılık deneyimlerini derinleştiren önemli birer öğrenme ortamı oluşturmaktadır.

Öğrencilerin eğitim yolculukları incelendiğinde, büyük çoğunluğunun sanatsal alanlarda akademik eğitimlerini sürdürdükleri anlaşılmaktadır.

Örneğin:

Eftelya Okçu – Haliç Üniversitesi, Grafik Tasarım

Eda Erdoğan – Eskişehir Üniversitesi, Grafik Bölümü

Işıl Çavuşoğlu – Marmara Üniversitesi, Atatürk Eğitim Fakültesi

Ela Bilgi – Güzel Sanatlar Lisesi

Esma Çakıroğlu – İtalya'da Moda Tasarımı

Bu seçimler, yarışma süreçlerinin öğrencilerin ilgi alanlarını şekillendirdiğini ve akademik yönelimlerine olumlu katkı sunduğunu göstermektedir.

Sunulan kronolojik veriler, Türkiye'de genç yeteneklerin arasında baskıresim ve ekslibris alanlarına yönelik artan ilginin düzenli ve yükselen bir doğrultuda devam ettiğini ortaya koymaktadır. Öğrencilerin teknik çeşitliliğe yönelmeleri, estetik araştırmaları ve uluslararası yarışmalara katılım konusundaki kararlılıkları, Türkiye'yi bu alanda saygın bir konuma taşımaktadır.

Yarışma sonuçlarının duyurulması, öğrencilerin motivasyonunda belirgin bir artış yaratmaktadır. Özellikle ödül kazanan gençlerin yurt dışındaki törenlere davet edilmeleri, onların özgüvenlerini geliştiren, uluslararası bağlantılar kurmalarına yardımcı olan ve kariyer beklentilerini şekillendiren önemli bir deneyim sunmaktadır (Görsel 14).

KAYNAKÇA

Bodio Lomnago. (2018). *Uluslararası Ekslibris Yarışması Kataloğu*. Bodio Lomnago, İtalya.

Ex Libris Ad Personam Hlohovec. (2021). *Uluslararası Ekslibris Yarışması Şartnamesi*. Hlohovec, Slovakya.

Güneş, F. (2006). *Yükseköğretim Grafik Sanatı Eğitiminde Ekslibrisin Önemi (Yüksek lisans tezi)*. Marmara Üniversitesi, Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Güzel Sanatlar Eğitimi ABD, Resim-İş Öğretmenliği BD, İstanbul.

Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi. (1987). *Türkiye'de ve Almanya'da Ağaçbaskı Sanatı*. (Yayın No. 6). Ankara: Hacettepe Üniversitesi Yayınları.

İstanbul Ekslibris Derneği. (2025). *Exlibris ve uluslararası yarışmalar*. İstanbul: İED

Yayınları.

İstanbul Ekslibris Derneği. (2025). 6. *Uluslararası Ekslibris Yarışması Kataloğu*. İstanbul: İED Yayınları.

İstinye Üniversitesi. (2025). *Ekslibris Atölyeleri ve Genç Sanatçı Çalışmaları*. İstanbul: İstinye Üniversitesi Yayınları.

Kajzer, D. (2021). *Sloven İlköğretim Okullarında Ekslibris*. Leona Štuklja İlkokulu, Maribor, Slovenya.

Kaynar Ayben. (2006). *Kaynak ve Dayanaklarıyla Exlibris ve bir Örnek Sanatçı: Hasip Pektaş (Yüksek lisans tezi)*. Mustafa Kemal Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Hatay.

Kıral, B. (2020). "*Nitel Bir Veri Analizi Yöntemi Olarak Doküman Analizi"*. Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, Siirt Üniversitesi.

Knigoluby. (t.y.). Ex libris koleksiyonu. Erişim adresi: https://knigoluby.ru

MEB. (2018). *Görsel Sanatlar Dersi Öğretim Programı*. Ankara: Millî Eğitim Bakanlığı.

Pektaş, H. (2025). İstanbul Ekslibris Müzesi hakkında. İstanbul: İÜ Yayınları.

10. BÖLÜM

SANAT ÜRETİMİ PRATİĞİNDE BASKIRESİM VE MEKÂN

Öğr. Gör. Dr. Rabiha ARSLAN YILDIRIM
Dicle Üniversitesi Sanat ve Tasarım Fakültesi
Görsel Sanatlar Bölümü
rabihaarslan@gmail.com
https://orcid.org/0000-0003-2223-1005

GİRİŞ

Sanat üretimi pratiği, görsel anlatımda zaman ve mekân aracılığıyla sürekli gelişen bir süreçtir. Bu bağlamda, diğer sanat disiplinleri gibi baskıresim sanatı da üretim sürecinde mekânla özgün bir ilişki kurmuş, fiziksel ve algısal düzlemde zengin, özgün ve yeni üretimlerin ortaya çıkmasında etkili olmuştur. Baskıresmin, yapısı itibariyle çoğaltma, tekrarlama gibi teknik özelliklere sahip olması, mekân algısının fiziksel ve kavramsal anlamda biçimlendirir.

Baskıresim sanatında mekân olgusu, sanatçının yaratım sürecinde fiziksel bir ortam olmasının yanı sıra izleyicinin deneyimleyebileceği bir alana dönüşür. Sanatçı, baskı tekniklerini kullanarak mekânı biçimlendirmesinin ötesinde mekâna dokunarak mekânı yeniden tasarlar ve eseri ile mekân arasında bir ilişki kurar. Sanat üretiminde baskıresim tekniklerinin sunduğu imkanlar, büyük ölçekli serigrafi çalışmaları ya da litografi çalışmaları baskıresim ve mekan ilişkisini derinleştirir, mekanı yeniden inşa ederek anlamlandırır. Böylece, izleyiciye deneyimleyebileceği ve anlamlandırabileceği bir ortam yaratabilmektedir.

Bu araştırmada, günümüz sanat üretimi pratiğinde yaşanan değişimlerin, geleneksel sınırların ve kuralların zorlandığı bir anlayış ile baskı sanatlarındaki

iki boyutlu mekân algısından hareketle, baskı teknikleriyle mekâna uygulanmış eserler üreten Hilary Lorenz, Thomas Kilpper, Alexia Tala, Libby Hague gibi çağdaş sanatçıların eserleri incelenmiştir.

1. SANATTA MEKÂN

Mekân, insanı belli bir ölçü çerçevesinde çevreden ayırarak içinde eylemlerini gerçekleştirmesine imkân sağlayan boşluk olarak tanımlanabilir. Sözlük anlamıyla mekân, "Bir kimsenin, bir şeyin bulunduğu, bir eylemin gerçekleştiği yerdir. Resimde mekân, kompozisyonu oluşturan figürlerin bir araya gelerek üçüncü boyut yanılsaması oluşturacak biçimde düzenlemesidir." (Keser, 2009: 210). Beyoğlu (2019: 35) ise; mekânın iç, dış ve kentsel mekânlar gibi çeşitli kültürel yapılar içerisinde imgesel farklılıklara sahip olduğunu, imgelerin düzen içerisinde kendilerini ifade şekilleri, kültürel farklılıkların da varlığını belirlemiş olduğunu ifade etmektedir. Mekân, sınırlarla çevrili bir boşluk veya yapı olarak tanımlanabilmesinin yanı sıra farklı disiplinlerde benzer özellikler taşıdığı halde farklı anlamlar yüklenerek ele alınan bir kavramdır (Özsavaş Uluçay, 2017: 2251).

Sanat pratiğinde mekânın kurgulanması, mekânda sergilenen eserlerin üretimi süresince atfedilen zaman, kültürel ifadelere anlam yüklenimi ve düşüncelerin beraber kurgulanması ile ortaya çıkmaktadır. Mekânın kavramsal yapısını oluşturan sanat eseri, kültürel değerlerin değişimi ile ifadeci ve yorumcu fikirlerin ortaya çıkmasında etkili olmaktadır. "Sanat imgeleri ve tasarımları mekânla ilişki kurarak kendilerini mekânda var etmektedirler. Her eserin yapısallığı ile değişken bir mekânı bulunmaktadır. Bunlar birbirini tamamlayan ve var eden iki olgudur. Sanatın ifadeci tavrını birlikte oluşturan iki kavramdır" (Beyoğlu,2019: 34). Bu bağlamda sanatçılar, içinde bulundukları mekanı görsel öğelerle estetik ve zengin bir alana dönüştürmekle kalmamış; aynı zamanda, mekanla kurdukları yeni ilişkiler üzerinden öznel anlatımlarını kavramsal bir bağlama oturtmak için zemin oluşturmuşlardır (Karaaslan, 2005: 291). Mekân kavramı, sosyo-kültürel-ekonomik yapısı ile geçmiş yüzyıllarda değişmiş, bilim ve sanatın katkıları ile yepyeni bir boyut kazanmıştır. Yanı sıra mekân, toplumsal etkileşim ile birlikte devamlılığını kalıcı hale getirmesinin akabinde günümüze kadar kültürel oluşumunu da koruyarak gelmiştir (Beyoğlu, 2019: 34).

Mekân, yapıt ile kurduğu ilişki ile nesneye anlam yüklerken kendisi de anlam kazanmaktadır. 1960'lı yıllarda kavramsal sanatın ortaya çıkması ile birlikte düşünce ön plana çıkmış ve günlük yaşantımızda, çevremizde, vb. gibi

her çeşit nesnenin birer sanat eseri olabileceğini göstermiştir. 1960'larda Avrupa ve Amerika'da mekânın bir sanat nesnesine dönüşümü ve ya sanatta serbest mekân kullanılmaya başlanması ile sanat eserlerinin görünümlerinde de değişimler yaşanmasına neden olduğu gözlenmektedir (Coşkun Onan, 2017: 38). Mekanın sanatta kullanımı ile birlikte çağdaş sanat oluşumlarında, farklı bakış açısı ve farklı anlamların yüklendiği, sanatla bütünleşerek sanat eserine dönüştüğü görülmektedir (Özsavaş Uluçay, 2017: 2251).

2. BASKIRESİM SANATINDA MEKÂN

Baskıresmin ne zaman nerede ortaya çıktığı tarih olarak bilinmemekle birlikte baskı tekniği ilkeleriyle üretilen eserlerin varlığı tarih öncesine dayanmaktadır. Sanatsal kaygı duyulmadan mağara duvarlarına yapılan resimler, insanların birbirleri ile iletişim kurmalarında önemli bir role sahiptir. Sanatçının imge yaratma ve üslup oluşturma eylemi ile mağara duvarlarına resim yapanların da aynı eylemde bulunduğu ifade edilebilir. Sanatın ilk örnekleri olarak kabul edilen mağara resimleri, mağara duvarlarına uygulanması açısından bir mekân kullanımı arz etmektedir. Bu mağaralar ilk insanların sanatsal üretimlerinin yeri olması ve mekâna uygulanması açısından ilk sergi mekânları oldukları söylenebilir. Mağaraların mekân olarak kullanılması ve duvarlarına uygulamalar yapılması, insanın ve sanatın mekânla ilişkisinin çok eskilere dayandığını göstermektedir. Baskıresim sanatıyla ilişkilendirilen resimlerin uygulandığı mağaralar, fiziksel bir mekân olmaktan çıkıp kavramsal bir anlam taşımaya başlamıştır.

Baskıresim çağlar boyunca, din ve tarih ile ilgili bilgileri insanlara anlatmak için bir araç olarak kullanılmış ve görseller aracılığıyla kitlelere hitap etmede bir iletişim aracı olmuştur. Bu bağlamda, baskıresim geçmişten günümüze dönemlerin düşünce yapılarını, inançlarını, kültürel özelliklerini yansıtmıştır. Yanı sıra, toplumsal yaşamın değişimleri ile biçimlenen, farklı düşünce yapıları ile çağdaş dünya kültürünün bir unsuru olmuştur. Siyasal, ekonomik, teknolojik yapılar, farklı kültürlerin sanatçılarının biraraya gelmesinde etkili olmuşlardır (Kılıç Ateş, 2019: 37-38).

Baskıresim sanatı, 1960'lı ve 1970'li yıllarda orta sınıfın yükselmesi, taşınabilir özelliği, düşünce yapılarının değişim ve dönüşümünde etkili olması sonucu büyük bir önem ve ilgi kazanmıştır. Yanı sıra, bilim, teknoloji ve politik alanda yaşanan gelişmeler; toplumların üretim ve tüketim alışkanlıklarında, günlük yaşam tarzlarında değişimi de beraberinde getirmiştir. Bu değişimler, günü-

müz baskıresim sanatının şekillenmesinde etkili olmuştur (Kılıç Ateş, 2019: 43). 1980'lerde başlayarak 1990'larda yaşanan teknik ve teknolojik gelişmeler baskıresmin daha geniş kitlelere ulaşabilmesi için sanatçıyı yeni yöntemler aramaya itmiştir. Bu bağlamda sanatçılar, sınırlı sayıda baskı alma geleneğinin dışında baskıresimler üretmeye ve yeni uygulamalar yapmaya başlamışlardır. Birçok sanatçı, yeniden üretilebilen ve günlük hayatta kullanılan tişört, kâğıt bardak, paket kâğıdı gibi tüketim malzemelerine uygulamalar yapmıştır. Kitlelere kolay ulaşabilmesi ve ticari basılı materyallerle günlük hayatta kolaylıkla nüfuz edebilen eserler üretilmesine olanak sağlamasından dolayı hızlı ve seri üretime uygun serigrafi, ofset baskı ve fotolitografi gibi baskı teknikleri kullanılmıştır. Bu bağlamda, baskıresmin sınırlı sayıda alınması ve sergileme imkânlarının dışında yaşanan gelişmeler neticesinde geleneksel baskı sanatlarının yapısında değişimler yaşanmıştır (Kılıç, 2014: 20). Baskıresim sanatında yaşanan gelişmeler 20. ve 21. yüzyılda da devam ettiği gibi kendisine dijital teknolojiler ile birlikte daha geniş bir alan yaratmıştır. Dijital teknolojilerin sağladığı teknik olanaklar neticesinde, günümüz baskıresim sanatı, malzeme kullanımı ve deneyselliğe açık yönüyle genç sanatçılar tarafından daha çok benimsenmiştir. Litografi, gravür, serigrafi, ağaçbaskı ve monotip baskı gibi geleneksel baskı teknikleri ile baskıresim alanı çağdaş yaklaşımlarla gün geçtikçe daha da gelişmekte ve mevcut sınırlarının ötesine taşmaktadır.

3. ÇERÇEVEDEN MEKÂNA BASKIRESİM

Günümüz sanat üretimi pratiğinde geleneksel baskıresim sanatı, çerçeve ve iki boyutlu yüzeyden uzaklaşarak izleyicinin deneyimleyebileceği mekâna taşınmıştır. Geleneksel baskı teknikleri ile üretilen baskıresimler, duvarlara asılmaya ve çerçevelenmeye uygun olarak üretilmekte iken bu durum zamanla değişmeye ve farklı sergileme biçimlerine doğru evrildiği gözlenmektedir. Bu bağlamda baskıresim sanatçıları, büyük ölçekli baskılar üretmeye, mekâna göre uygulamalar yapmaya galeri, müze ve kamusal alanlarda eserlerini izleyiciye sunmaktadırlar. Yanı sıra, boyutları büyüyen baskılar, mekâna uygun olarak üretilerek galeri ve müzelerin iç mekânı ya da dış yapısı da çalışmanın bir parçası olarak kullanılmaktadır. Bu bağlamda, baskıresmin bütün uygulama yöntemleri ile çoğaltılabilme imkanlarının sunulmasına yönelik ağaçbaskı, gravür, litografi, serigrafi, dijital baskı ve günümüzün diğer yenilikçi uygulamaların kullanılması esas alınmaktadır. Nihayetinde bütün bu eserlerin baskıresim ile olan bağının tartışılmasının baskıresmin bu eserlerin çok önem taşıyan bir

bileşeni olduğu yadsınamaz (Esmer, 2014). Artık bu yeni uygulamalar, baskıresmin günümüz sanatı içindeki çağdaş görünümü olduğu söylenebilir. Bununla birlikte mekân işlevsel ve anlam olarak değişmediği gibi sanat nesnesi, sergileme alanı ve izleyici gibi olgular da sorgulanmaya başlanmıştır. Mekâna taşınan ve mekânla bütünleşen baskıresim sanatındaki bu yeni yaklaşım ile sanatçılar, farklı malzemelerden yararlanarak özgün bir ifade biçimi oluşturmuş, gelenekselden uzaklaşarak yeni ve farklı olanı ortaya koymuşlardır (Yurdunmalı, 2018).

New Mexico' da yaşayan sanatçı, sık sık yapmış olduğu seyahatler ve doğa yürüyüşleri esnasında yaptığı fiziksel keşifleri, doğayla kurduğu ilişkiyi sanat pratiğinin merkezine yerleştirmektedir. Göçebe yaşam biçimini benimseyen Lorenz, bu deneyimlerinden beslenerek mekân odaklı, büyük ölçekli basılı ve kesilmiş kâğıt enstalasyonlar, izleyici katılımlı projeler üretmektedir. Sanatçı, baskıresim teknikleri ile elde ettiği baskıları kesip, bu baskı kâğıtlarını dokuyarak, mekân, beden ve malzeme arasındaki ilişkiyi sorgulamakta; sanatın, bireyin çevresiyle kurduğu bağı nasıl derinleştirebileceğini araştırmaktadır (Url 1).



Görsel 1. *Mallards (Ördekler)*, Linol baskı, 7.5 m., 2016-17.

Hilary Lorenz, *Mallards (Ördekler)* adlı çalışmasını, linol baskı tekniğini kullanarak 7,5 metrelik bir kamusal duvar üzerine uygulamıştır. Kuş figürlerini kağıt üzerine linol baskı tekniği ile baskı alıp kestikten sonra duvara montelemiştir. Kompozisyonda su, kayalık ve kazıkların görüntüsünü elle müdahale ederek vermiştir. Kamusal bir duvara uyguladığı bu çalışmasında sanatçı gezintilerinde karşılaştığı kuş yaşam alanlarından bir kareyi ele almıştır. Sanatçı, doğada yaptığı yürüyüşleri esnasında karşılaştığı insanlar ve manzaralardan yola çıkarak, büyük ölçekli mekân yerleştirmeleri yapmakta ve mekânla bir bağ

kurarak, sanat aracılığıyla izleyiciye çevre bilincini sunmaktadır.

Thomas Kilpper, baskıresim çalışmalarının üretiminde geleneksel baskıresim sanatının sınırlarını aşarak, mekâna doğrudan müdahale etmekte ve mekânın parke döşemelerini kalıp olarak kullanmaktadır. Kilpper, "Savaşın izleri" adlı eserinde (Görsel 2), ünlü sanatçı Franz Marc'ın savaşa olan coşkusunu eleştirel bir bakış açısıyla ele almıştır. Marc' ın "Sahadan Mektuplar" ından yaptığı alıntılarının yanı sıra, Alman Ordusu'nun "Leopard" serisinden modern bir tank 'İncil'deki kılıçtan sabana' sözünden yola çıkararak ahşap zemine savaşçı izini kazımıştır. Sanatçının, bu eserinde ahşap zeminde oyma aracı olarak tankı kullanması, Franz Marc'ın savaş ve barışa yönelik tutumunun günümüzle olan ilişkisini sorgulamaktadır. Kilpper, dolaylı olarak kayıp tablo "Mavi Atlar Kulesi" nin nerede olduğu sorusuna cevap vermektedir (Url 2). Sanatçı, büyük ölçekli baskıresimlerinde, öğrenci protestoları, siyasetçiler ve siyasi sahneler, portreler, özgürlük savaşçıları, casusları konu alması ile bilinmekte ve bu konuları ağaç baskı tekniği kullanarak basmaktadır (Heide, 2025).



Görsel 2. Thomas Kilpper, "Savaşın izleri", Ağaç Baskı, 2017, Oberursel, Almanya

Alexia Tala, deneysel baskıları ile döneminin sanat ortamında yaşanan sanatsal gelişmeler ışığında yaptığı baskıresim çalışmalarını uyguladığı mekânların esas konusu olmuştur. Tala, çalışmalarına mekânı da dâhil etmektedir. Sanatçı, "Derin Enginlikler" (Görsel 3) adlı çalışmasında kurguladığı mekânı; geçmiş ve bugün arasındaki ilişkiyi anlatan bir nesne olarak ele almıştır. Dikey prizmalara yapıştırdığı baskıresimleri ile oluşturduğu baskı zeminlerini başka şeylerle bağdaştırarak, yeni ve farklı bir görünüm elde etmekte ve yeni bir değer kazandırmaktadır. Yanı sıra sanatçı, bu prizma yerleştirmelerini galeri

mekânına uyarlayarak, mekânı sanatının bir parçası şeklinde izleyiciye sunmaktadır (Türk Kaya, 2014: 91).



Görsel 3. Alexia Tala, Derin Enginlikler, Enstalasyon, Aynalı Sütunlar Ayrıntı, 25x25x200 cm, 2004.

Alexia Tala, mekana yerleştirdiği baskıresim sütunlarını; biçimler, renkler, figürler kullanarak, kolaj mantığını esas alarak ve farklı katmanları üst üste getirerek oluşturmakta ve izleyicinin etrafında gezinmesine, sanatını deneyimlemesine, eserle bir bağ kurmasına imkan vermektedir. Sanatçı, büyük ölçekli ve deneysel baskıları ile toplumsal yapıları sorgulamasının yanı sıra bireysel deneyimleri, psikolojik ve toplumsal araştırmalarından yola çıkarak, ahşap ve mdf kutular kullanarak oluşturduğu sütunların üzerine ağaç ve mono baskı tekniklerini kullanarak baskı yapmaktadır (Kılıç, 2014: 44).

Libby Hague; baskıresim tekniklerini kullanarak mekana uyguladığı büyük ölçekli baskılarında; insan ilişkileri, göç, toplumsal adalet, kırılganlık, umut, dayanışma vb. gibi konuları ele almaktadır. Ayrıca sanatçı, mekana uyguladığı baskı teknikleri ile mekanla izleyici arasında bir bağ kurmaktadır. "Yaşadığımız çağın felaketlerinin çözümleri konusunda izleyicide toplumsal birlik, bilinç ve sorumluluk yaratmayı hedefler." (Ünal, 2024:166)



Görsel 4. Libby Hague, "Her Kalp Biraz Daha Büyüyebilir", 2019

Hague, *Her Kalp Biraz Daha Büyüyebilir* (Görsel 4) adlı eserini galeri mekanının duvarlarına uygulayarak mekanı da çalışmaya dahil etmiştir. Sanatçı, mekânın duvarlarına uyguladığı baskı tekrarları ile görsel bir yapı inşa ederek parçadan bütüne giden bir alan oluşturmakta ve izleyiciyi de "ortak veya bireysel yaşam deneyimlerinden gelen algı farklılıklarıyla bu bütünün bir parçası" yapmaktadır (Ünal, 2024:173).

SONUÇ

Çağdaş sanat içinde güncelliğini koruyarak varlığını sürdürmekte olan baskıresim sanatı, sanatsal anlamda bir üretim yöntemi olarak teknik ve teknolojik imkânlar dâhilinde yeni bir anlam kazanmaktadır. Teknolojik gelişmeler ve sağladığı olanaklar ile baskıresim çerçeveden çıkmış ve alışılagelmiş sunum anlayışının dışına taşmıştır. Teknoloji ile iç içe olan baskıresim sanatı, eski ve yeni yöntemleri çok yönlü bir sanat olarak, gelenekselden ayrılarak dönemin koşullarına göre şekillenmiş ve farklı bakış açılarıyla görsel dili genişlemiştir. Çağın gerektirdiği şekilde yön bulan baskıresim sanatı, mono baskılardan dijital baskılara çağdaş sanat ortamında farklı sunum olanaklarıyla sınırlarının dışına çıkmıştır. Son zamanlarda geleneksel baskı tekniklerinin yanı sıra dijital baskının iç ve dış mekânı dönüştürme noktasında sağladığı imkânlar çerçevesinde büyük projelerin uygulanabilme kapısı aralanmıştır. Böylelikle sanatçı, çalışmalarını teknolojik imkânlarla uygulama olanağını da yakalamıştır. Binaların, galeri ve sergi mekânlarının içi ve dışının sınır tanımaksızın, sanatçının

çalışmalarının bir parçasına dönüşmesi, sergi mekanının sınırsızlaştırılması, yanılsama teknikleriyle metaforik anlamlar yaratılmıştır. Yapıtın teknik ve dil olarak değişiminin yanı sıra, kavramsal boyutu, kullanılan imgeler, kurgu ve mekân kullanımı ile izleyicinin eserle bir bağ kurmasını, deneyimlemesini olanaklı kılmaktadır. Mekâna müdahale edilerek yapılan mekân düzenlemeleri, duvara yapılan uygulamalar, kalıp olarak linol, serigrafi, dijital baskı vb., her türlü malzeme ve yüzeyin kullanılması ile yapılan bu yeni uygulamalarla baskıresim, günümüz sanatında çağdaş görünümünü kazanmıştır.

KAYNAKÇA

Beyoğlu, A. (2019). Sanatta Mekan Kurgusu Bağlamında Joseph Beuys Yapıtları. *YEDİ: Sanat, Tasarım ve Bilim Dergisi,* Kış 2019 (21), s. 33-41.

Coşkun Onan, B. (2017). Postmodern Sanatta Nesne Ve Mekân Bağlamı: İki Türk Kadın Sanatçı, *Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi (GSED)*, 38, 37-50

Esmer, H. (2014). *Baskıresimde Deneysel Arayışlar, 'Sanat Yaşamı/ Sanat Lives' Sempozyumu,* The Art in Society, Haziran 2014, Sapienza University of Roma. http://hayriesmer.com/makale/baskiresimde-deneysel-arayislar/53?ln=tr

Heide, P. (2025). https://www.patrickheide.com/artists/thomas-kilpper

Karaaslan, S. (2005), Heykel Ve Mekân, Çukurova Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, XIV (1), s. 289-296.

Keser, N. (2009). *Sanat sözlüğü*. (2. Baskı). Ankara: Ütopya Yayınevi.

Kılıç Ateş, S. (2019). Baskıresim'de Deneysel Arayışlar Ve Atölye 17, İnönü Üniversitesi Kültür Ve Sanat Dergisi Cilt: 5 Sayı: 2 (2019) 37-44.

Kılıç, S. (2014). *Baskı Sanatlarında Yeni Arayışlar (Avrupa Ve Amerika Örneği)*. (Yayımlanmamış Sanatta Yeterlik Tezi). Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Eskişehir

Özsavaş Uluçay, N. (2017). Sanatın Mekânı Ve Mekânın Sanatı, *İdil Dergisi*, 6 (36), s. 2245-2257.

Türk Kaya, S. (2014). Alexia Tala Ve "Derin Enginlikler", *Sanat Dergisi*, 0 (24), 89-96.

Url 1. https://creativemornings.com/talks/nomad-with-hilary-lorenz

Url 2. https://www. kilpper-projects.de/wp- content/ uploads/2021/03/ portfolio_kilpper_1999-2020_engl.LowRes.27.02.21.pdf?utm_source

Ünal, E. (2024). Çağdaş Baskıresim Odağında Libby Hague Enstalasyonları. *İdil Dergisi*, 114 (2024/2): s. 165–175. doi: 10.7816/idil-13-114-01

Yurdunmalı, G. (2018). Çağdaş Baskıresim Sanatında Mekânsal Arayışlar, (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Eskişehir.

Görsel Kaynakları

Görsel 1. https://www.hilarylorenz.com/portfolio/birding

Görsel 2. https://nagel-draxler.de/artist/thomas-kilpper/

Görsel 3. Alexia Tala, Installations and Experimental Printmaking. (akt. Türk Kaya, 2014)

Görsel 4. http://www.libbyhague.com/step.html

11. BÖLÜM

SERİGRAFİ TEKNİĞİNİN SANATTA BİR İFADE ARACI OLARAK KULLANIMI: ANDY WARHOL VE POP ART

Doç. Serdar DARTAR
Yıldız Teknik Üniversitesi
Sanat Bölümü
serdardartar@gmail.com
https://orcid.org/0000-0002-5944-8331

GİRİŞ

20. yüzyılın ortalarına gelindiğinde sanat dünyası, geleneksel malzeme ve ifade biçimlerinin ötesine geçerek modern toplumun görsel ve kültürel gerçekliğiyle doğrudan ilişki kurmaya başlamıştır. Sanayi devrimi sonrası hızla gelişen üretim teknolojileri, tüketim alışkanlıklarını dönüştürmüş; reklam, medya ve popüler kültür kavramları gündelik yaşamın vazgeçilmez parçaları haline gelmiştir. Bu dönüşüm sanatın hem konusunu hem de üretim yöntemlerini değiştirmiştir. Özellikle Amerika Birleşik Devletleri'nde 1950'li yıllarda ortaya çıkan Pop Art akımı, yüksek sanat ile popüler kültür arasındaki sınırları sorgulayan bir hareket olarak bu değişimin simgesi olmuştur.

Pop Art sanatçıları, tüketim kültürünün görsel dilini sanat alanına taşıyarak çağın estetik anlayışını yeniden tanımlamışlardır. Bu sanatçılar için reklam afişleri, gazete kupürleri, film yıldızları veya market raflarındaki ürünler, tıpkı geleneksel resim konuları kadar anlamlı hale gelmiştir. Bu akımın en dikkat çekici temsilcilerinden biri olan Andy Warhol, gündelik yaşamın sıradan imgelerini çoğaltma, dönüştürme ve yeniden üretme süreciyle sanatsal bir dile dönüştürmüştür. Warhol'un sanatı, bireysel yaratıcılıktan çok çağının görsel kültürünü

yansıtan bir sistem anlayışına dayanır. Onun üretiminde orijinal olanla kopya arasındaki fark silinir; sanat, endüstriyel bir süreç gibi işler. Bu yaklaşımın merkezinde ise serigrafi (ipek baskı) tekniği yer alır.

Serigrafi, aynı imgenin farklı renklerde, dokularda veya yüzeylerde tekrarlanmasına olanak tanır. Endüstriyel üretimin seri niteliğiyle benzerlik taşıyan bu özellik, Warhol'un sanatsal anlayışına güçlü bir biçimde uymuştur. Warhol, serigrafiyi yalnızca bir üretim yöntemi olarak değil, çağının kültürel yüzeyselliğini ve çoğaltılabilir imge estetiğini ifade etmenin bir aracı olarak kullanmıştır. Böylece, teknik bir süreç, sanatsal düşüncenin merkezine yerleşmiştir.

AMAÇ YÖNTEM

Bu çalışmada, serigrafi tekniğinin sanatta bir ifade biçimi olarak Andy Warhol'un yapıtlarında nasıl anlam kazandığı incelenecektir. Warhol'un serigrafiyle ürettiği eserler, sadece dönemin görsel kültürünü yansıtmakla kalmaz, aynı zamanda modern toplumda sanatın rolünü, özgünlük kavramını ve sanatçının kimliğini sorgulayan bir çerçeve sunar. Çalışmanın temel amacı, Warhol'un serigrafiyi sanatsal bir ifade aracına dönüştürme sürecini hem teknik hem kavramsal düzeyde ele almak, bu dönüşümün Pop Art akımı ve modern sanat üzerindeki etkilerini değerlendirmektir.

Bu bağlamda makalede öncelikle serigrafi tekniğinin tarihsel gelişimi özetlenecek, ardından Pop Art'ın ortaya çıkışı ve Warhol'un bu akım içindeki konumu ele alınacaktır. Daha sonra Warhol'un serigrafiyle ürettiği başlıca eserler üzerinden teknik ve kavramsal analizler yapılacak; son bölümde ise bu yaklaşımın çağdaş sanat üzerindeki yansımaları değerlendirilecektir. Böylece, serigrafinin yalnızca bir baskı yöntemi değil, aynı zamanda modern çağın görsel dili haline geliş süreci ortaya konacaktır.

1. SERİGRAFİ TEKNİĞİNİN KISA TARİHÇESİ VE SANATTA KULLANIMI

Sanat tarihine bakıldığında pek çok tekniğin sanatsal üretim ekseninde yer bulduğu görülmektedir. İlk olarak işlevsel yönüyle kendini göstermiş olan baskıresim, daha sonra sanatsal anlamda da ilerleyişini sürdürerek sanatçıların kullandığı bir teknik ve sanatsal bir ifade biçimi olmuştur. Tarihi çok eskilere uzanan baskıresmin bir türü olan serigrafi (elek baskı), sanat tarihi içerisinde

söz konusu durumu destekler nitelikte yer almış sadece ifade anlamında değil aynı zamanda sanatsal anlamda da sanatçılar açısından teknik olarak değerlendirilmiştir.

Geleneksel baskı yöntemlerinden biri olan serigrafi baskı tekniği, kökenini şablon baskı yöntemine dayandırmaktadır. Farklı kaynaklarda, yaklaşık bin yıl önce Eski Mısır, Roma, Çin ve Japon uygarlıklarında duvar, zemin, tavan süslemeleri ile çömlekçilikte şablon tekniğinin kullanıldığı belirtilmektedir. M.S. 500'lü yıllarda Çin ve Japonya'da yaygın biçimde uygulanan bu yöntem, kâğıttan kesilerek hazırlanan şablonların, ince ipliklerden ya da insan saçından yapılmış elekler üzerine sabitlenmesiyle gerçekleştirilmiştir. Ancak bu teknik, detaylı çalışmalarda istenen hassasiyeti sağlayamadığından, zamanla yerini saf ipekten dokunmuş eleklerin kullanımına bırakmıştır. Bu gelişme, yöntemin önemli bir aşama kaydetmesine ve günümüzde "ipek baskı" olarak bilinen serigrafi tekniğinin ortaya çıkmasına olanak sağlamıştır (Kızılırmak & Aslan, 2020: 1310).

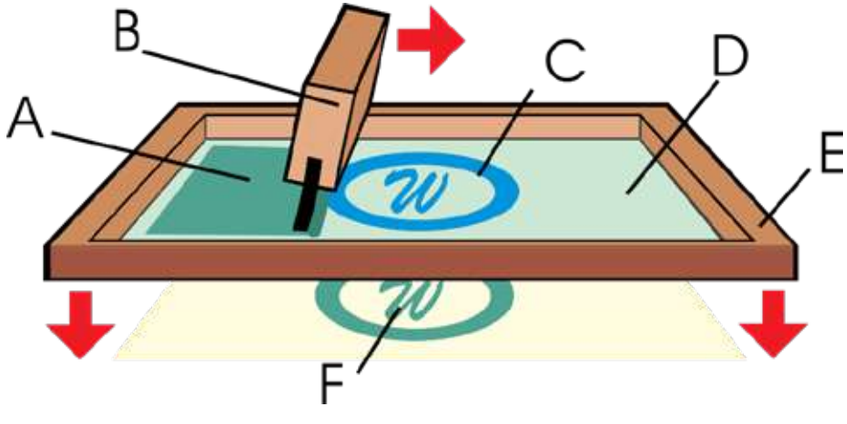
Bu tekniksel gelişmeler, serigrafinin yalnızca endüstriyel amaçlarla kullanılan bir yöntem olmaktan çıkıp daha geniş bir kullanım alanı kazanmasının önünü açmıştır. Teknolojideki ilerlemeler ve malzeme çeşitliliğinin artmasıyla birlikte serigrafi, farklı yüzeylerde uygulanabilen esnek bir baskı yöntemi haline gelmiştir. Böylece, zamanla sadece üretim süreçlerinde değil, sanatsal ifade biçimlerinde de kendine yer bulmaya başlamıştır.

Elekbaskı başlangıçta ticari üretimlerde kullanılırken, 20. yüzyılın başlarında Avrupa'daki tekstil sektörü bu tekniği sanatsal iş birliklerine dönüştürmek için bir ilham kaynağı olarak görmüştür. 1930'lardan itibaren elekbaskı, kâğıt üzerine sanatsal baskılar yapmak amacıyla kullanılmaya başlanmıştır. 1936'da Anthony Velonis, tekniği Amerika Birleşik Devletleri'nde WPA programı kapsamında poster üretiminde uygulayarak, sanatçılarla teknisyenlerin ortak çalışabileceği bir atölye kurmuştur. Bu adım, elekbaskının sanat dünyasında yaygın bir ifade biçimi haline gelmesine katkı sağlamıştır. Serigrafi (Latince "seri" —ipek— ve Yunanca "graphein" —çizmek ya da yazmak— anlamına gelmektedir) terimi, Velonis ve Carl Zigrosser tarafından, yöntemin sanatsal kullanımını vurgulamak amacıyla önerilmiştir. 1960'larda Pop Art akımıyla birlikte Andy Warhol, Robert Rauschenberg, Joe Tilson ve Eduardo Paolozzi gibi sanatçılar aracılığıyla teknik büyük bir popülerlik kazanmıştır. İngiltere'de Chris Prater'in yönettiği Kelpra Stüdyosu da elekbaskının sanat çevrelerinde kabul görmesinde önemli bir rol oynamıştır (Grabowski & Fick, 2012: 56).

Sanatsal alanda benimsenmesiyle birlikte serigrafi, sadece estetik bir ifade

aracı olarak değil, aynı zamanda teknik bir disiplin olarak da gelişim göstermiş ve detaylı üretim süreçleriyle daha sistematik bir uygulama biçimi kazanmıştır.

Serigrafi (elekbaskı) baskı yönteminde, çerçeveye gerilen ipek ya da sentetik bir kumaş kullanılmaktadır. Baskı yapılmayacak alanlar, ışığa duyarlı bir emülsiyonla kaplanarak kapatılmaktadır. Basılacak desen ya da görsel, film aracılığıyla ya da bilgisayardan lazer veya inkjet sistemleriyle kalıp yüzeyine aktarılmaktadır. Ardından suyla yıkama işlemi yapılmakta; bu aşamada görselin bulunduğu bölgeler açık kalmakta ve mürekkebin geçmesine olanak tanımaktadır. Baskı sırasında, şablon üzerine mürekkep dökülerek rakle yardımıyla yüzey boyunca çekilmektedir. Emülsiyon kaplı bölümler mürekkebi geçirmezken, açık kalan kısımlardan geçen mürekkep, baskı yüzeyinde istenilen görseli oluşturmaktadır. (Uğur, 2019: 527). Serigrafi ya da ipek baskı, maskeleme temeline dayanan bir baskı tekniğidir. Desen tutkal, yapışkanlı kâğıt ya da ışığa duyarlı emülsiyonla oluşturulur. Her renk için ayrı kalıp hazırlanarak sırasıyla basılmaktadır (imoga.org). İpek baskı, fotoğraf tekniğiyle birleştirilerek yeni bir çoğaltma yöntemi haline gelmiştir. Günümüz sanatçıları, bu tekniği kullanarak resim sanatında birbirinden farklı ve özgün eserler ortaya koymaktadır (Turani, 2019: 60).



Şekil 1. *Serigrafi Baskı Aşamaları*



Şekil 2. *Serigrafi Baskıda Rakle ile Boya Çekme İşlemi.*

Serigrafinin modern sanatta benimsenmesi, 1940'lardan itibaren "screen print" ya da "silkscreen" terimlerinin kullanılmaya başlanmasıyla belirginleşmiştir. Bu süreçte teknik, özellikle soyut dışavurumcu sanatçılar tarafından deneysel bir araç olarak değerlendirilmiş, renk ve biçim üzerine yapılan araştırmalarda kullanılmıştır. Ancak bu dönemde serigrafi hâlâ daha çok "baskı resmi" veya "çoğaltma yöntemi" olarak görülmüştür; tekniğin kavramsal bir anlama kavuşması 1960'larda Pop Art akımıyla birlikte gerçekleşmiştir.

Pop Art sanatçıları, serigrafinin endüstriyel kökenini bilinçli bir biçimde sanatsal dile dönüştürmüşlerdir. Reklam estetiğine özgü parlak renkler, net konturlar ve tekrarlanan imgeler, serigrafi aracılığıyla tuval yüzeyine taşınmıştır. Bu, sanat üretiminde el emeği yerine mekanik sürecin ön plana çıktığı yeni bir dönemin habercisi olmuştur. Özellikle Andy Warhol, bu tekniği kendi sanatsal kimliğinin merkezine yerleştirerek, serigrafiyi yalnızca bir baskı yöntemi olmaktan çıkarıp çağın görsel kültürünü temsil eden bir ifade aracına dönüştürmüştür. Warhol'un yaklaşımı, serigrafinin endüstriyle ilişkili geçmişini ironik bir biçimde yeniden yorumlamış ve sanatın üretim biçimleri üzerine radikal bir tartışma başlatmıştır.

Bu tarihsel süreç, serigrafinin teknik bir araçtan sanatsal bir dile dönüşümünü açıkça göstermektedir. Başlangıçta işlevsel ve tekrara dayalı bir üretim yöntemi olarak geliştirilen serigrafi, zamanla sanatçının toplumsal ve kültürel

eleştirisini dile getirebildiği bir ifade biçimi haline gelmiştir. Andy Warhol'un bu tekniği kullanma biçimi, söz konusu dönüşümün hem doruk noktası hem de yeniden tanımlandığı aşamadır. Warhol'un sanatıyla birlikte serigrafi, modern çağın çoğaltılabilir imgeler dünyasında sanatın yeni kimliğini simgeleyen bir yöntem olarak kabul görmüştür.

2. POP ART VE ANDY WARHOL

Pop-Art, 1955-1965 yılları arasında Amerika ve İngiltere'de eş zamanlı olarak ortaya çıkan bir sanat akımıdır. II. Dünya Savaşı sonrası ekonomik büyüme ve tüketim kültürünün yaygınlaşması, geleneksel değerlere karşı çıkan modern bir insan tipini doğurmuştur. Bu değişim, sanat anlayışını da etkileyerek Pop-Art'ın ortaya çıkmasına zemin hazırlamıştır. Günlük yaşamı ve popüler kültürü sanata taşıyan bu akım, Dadaizm ve Soyut Dışavurumculuk gibi diğer çağdaş hareketlerle birlikte modern sanatın gelişiminde önemli bir rol oynamıştır (Tunç, 2003: 114).

Bu noktadan sonra Pop-Art, yalnızca yeni bir estetik bakış sunmakla kalmamış, aynı zamanda bireyin gündelik yaşamla kurduğu ilişkiye dair güçlü bir sorgulama alanı yaratmıştır. Akımın yükselişiyle birlikte sanatçılar, gündelik nesnelerin sıradan görünmesine rağmen toplumun bilinçaltında ne kadar etkili olduğunu vurgulamaya başlamışlardır. Böylece Pop-Art, tüketim kültürünün görünür yüzünü sanat aracılığıyla yeniden yorumlayarak izleyiciye eleştirel ve düşündürücü bir perspektif sunmuştur.

Pop Sanatında, ABD'de tüketim kültürünü kutlayan, İngiltere'de ise nostalji barındıran bir yaklaşım benimsenmiştir. Akım; reklamlar, çizgi romanlar, yiyecekler gibi gündelik tüketim nesnelerini sanatın merkezine yerleştirir ve seri üretim çağının etkisiyle kişisel üsluptan çok anonim bir ifade arayışına yönelir (Cumming, 2008: 440).

Bu farklılaşma, Pop-Art'ın tek bir merkezden beslenen homojen bir hareket olmadığını, aksine her toplumun kendi kültürel yapısına göre şekillenen çok yönlü bir karakter taşıdığını göstermektedir. İngiltere'de akımın nostaljik bir hava kazanması, savaş sonrası toplumun geçmişe dönük duygusal arayışlarıyla ilişkilendirilirken; Amerika'da hareketin tüketim dünyasına odaklanması, küresel kapitalizmin hızla yükseldiği bir dönemin ruhunu yansıtmaktadır. Bu nedenle Pop-Art, farklı ülkelerde farklı anlamlar kazanan, sınırlara sığmayan esnek bir sanat yaklaşımı hâline gelmiştir.

Pop Art, 1950'lerin ekonomik açıdan yükselişte olan Batı dünyasında, gün-

delik eşyaları sanatın merkezine taşıyan bir akım olarak ortaya çıkmıştır. Sanatçılar, popüler kültürün ve kitle iletişim araçlarının görsellerini kullanarak resimli medyayla rekabet etmeye çalışmışlardır (Krausse, 2005: 114).

Dolayısıyla Pop Art hem eleştirel hem de benimseyici yaklaşımların bir arada var olduğu çok yönlü bir sanat dili olarak varlık göstermiştir.

Pop Art'ın öncüleri arasında Richard Hamilton, Roy Lichtenstein, ve Andy Warhol gibi sanatçılar yer almaktadır. İngiltere'deki ilk Pop Art denemeleri daha çok kitle kültürünün toplumsal eleştirisine dayanırken, Amerika'daki sanatçılar bu kültürün imgelerini doğrudan benimseyerek ironik bir biçimde yeniden üretmişlerdir. Özellikle Warhol, bu yaklaşımı en uç noktasına taşıyarak sanatın biçimsel ve düşünsel olarak sınırlarını sorgulamıştır. Onun sanatı, hem Pop Art'ın görsel dilini oluşturmuş hem de modern toplumun imge üretme biçimlerine ayna tutmuştur.

2.1. Andy Warhol

Pop sanatının en ünlü ismi Andy Warhol'dür (1928-1987). Pittsburgh'da eğitim aldıktan sonra dergi ve reklam işleri yapmış, ardından ticari sanatın ötesine geçip güzel sanatlarda kendini göstermeyi hedeflemiştir. 1960'ların başında tüketim ürünleri ve ünlülerin fotoğraflarını resimlerine dönüştürmüştür. Öncelikle elle boyamış, sonra ipek baskı tekniğine geçmiş ve sonunda büyük başarıya ulaşmıştır (Yılmaz, 2006: 189).

Sanatında sıradan nesneleri ve ünlü simaları merkeze alarak Amerikan toplumunu yansıtan Warhol, aynı zamanda sanatın sınırlarını zorlayan projeleri ve toplumsal olaylarla kurduğu etkileşimle modern kültürün ikonik figürlerinden biri olmuştur.

Andy Warhol, Serigrafiyle tüketim ürünleri, ünlüler ve gazetelerdeki olayları tekrar eden eserler üretmiş, Amerikan kitle kültürünü yansıtmıştır. Film çalışmaları yapmış, Velvet Underground'un menajerliğini üstlenmiş ve New York'taki "Fabrika" atölyesiyle avangard çevrelere ev sahipliği yapmıştır. 1968'de Valerie Solanas tarafından saldırıya uğramış, yaşamı ve eserleriyle Amerika'nın sansasyonel sanatçılarından biri olmuştur. Ardında bıraktığı servetle kurulan Andy Warhol Vakfı, günümüzde çağdaş sanatı desteklemektedir (Antmen, 2010 :165).

3. ANDY WARHOL'UN SERİGRAFİ TEKNİĞİNİ KULLANIMI

3.1. Warhol'un Serigrafi Süreci

Andy Warhol, 1962 yılında serigrafi tekniğini sanat pratiğine dâhil ederek hem üretim biçimini hem de sanatın anlamını köklü biçimde değiştirmiştir. Warhol'un serigrafiyle tanışması, resimle fotoğraf arasındaki sınırları bulanıklaştırma isteğiyle doğrudan ilişkili olmuştur. Daha önceki yıllarda el boyamasıyla ürettiği reklam estetiğindeki resimleri, onun için artık çağın hızına ve tekrarına uygun bir araç olmaktan çıkmıştır. Serigrafi, bu noktada teknik ve kavramsal bir çözüm olarak fotoğrafik görüntüyü doğrudan tuvale aktarma olanağını sunmuştur.

Mekanik çoğaltım, Warhol için yalnızca bir üretim yöntemi değil, aynı zamanda onun sanatının da bir parçası haline gelmiştir. El yapımı objelerin sınırlarını zorlayarak ulaşabileceği noktaya kadar ilerlemeye çalışmıştır. 1960'larda yaptığı serigrafi çalışmalarıyla seri üretimin hayat üzerindeki artan etkisine dikkat çekmiş ve izleyiciyi hem günlük yaşam hem de ünlüler dünyasında ilginç detaylar keşfetmeye teşvik etmiştir (Grzymkowskı, 2020: 228).

Warhol'un serigrafi süreci genellikle fotoğrafla başlamıştır. Sanatçı, çoğu zaman gazete, dergi ya da ajans fotoğraflarını seçerek, bunları siyah beyaz hâle getirmiş ve daha sonra film negatiflerinden ipek kalıplara aktarmıştır. Ardından, mürekkep veya akrilik boyayı bu kalıpların üzerinden geçirerek imgeyi tuvale basmıştır. Bu süreç, imgenin aynı biçimde defalarca çoğaltılmasına olanak tanımıştır. Warhol'un 1963 yılında kurduğu ünlü atölyesi "The Factory", bu üretim sürecinin simgesi haline gelmiştir. The Factory' de bir yandan sanatçının yakın çevresinden asistanlar, fotoğrafçılar ve tasarımcılar birlikte çalışmış; diğer yandan üretim hattını andıran bir sistem içinde eserler çoğaltılmıştır. Bu ortam, endüstriyel üretimin estetiğini doğrudan sanatın içine taşımış, sanatçının rolünü üreten bireyden süreç yöneticisine dönüştürmüştür. Warhol'un serigrafi pratiği, modern çağın anonim üretim biçimlerini bilinçli bir şekilde yansıtan bir sanat anlayışına dönüşmüştür.

3.2. Serigrafi ve İfade Biçimi

Andy Warhol için serigrafi, kişisel izleri silip mekanik nesnellik yaratan bir düşünme biçimi olmuştur, böylece hem çağının imgelerini duygusallıktan arındırmış hem de "ifade" anlayışını sorgulamıştır. Tekrar, 1960'ların seri üretim ve tüketim kültürünün göstergesidir; Monroe, Elvis Presley ve Liz Taylor gibi ikonlar yinelendikçe bireyselliklerini yitirip birer ürüne dönüşmüştür. Serigrafi

bu yaklaşım için idealdir çünkü imgeyi mekanik bir süreçle üretmiştir. Warhol, baskıdaki renk kaymaları, boya eksiklikleri ve kontrast hataları gibi "bozuklukları" bilinçli olarak korumuş, bu ayrıntılar sürecin izlerini göstermiş, mekanik üretim içinde rastlantı ve özgünlüğe alan açmıştır.

Warhol'un serigrafiyle yarattığı bu yüzey estetiği, modern yaşamın hızına ve yüzeyselliğine uygun bir görsel dil oluşturmuştur. Parlak renkler, düz yüzeyler, ani geçişler ve sert kontrastlar, izleyiciyi derinlik aramaya değil, imgenin yüzeyinde kalmaya davet eder. Bu yönüyle Warhol'un serigrafileri, dönemin televizyon ve dergi estetiğini yansıtmıştır.

Andy Warhol'un eserlerine bakıldığında serigrafi tekniğiyle üretim biçimlerinin önemli örneklerini verdiği görülmektedir. Sanatçı, dönemin ünlü reklam unsurlarını ve sanatçıları kullanarak sanatsal bir ifade biçimi geliştirmiştir.



Şekil 3. *Andy Warhol, Marilyn, 1967, Serigrafi Baskı, 91,5x91,5 cm, Museum of Modern Art, New York.*

Andy Warhol'un serigrafi baskı tekniğini kullanarak üretmiş olduğu eserlere bakıldığında dönemin ünlü figürlerinin resmin merkezi olduğu görülmektedir. Warhol'un Marilyn isimli çalışması (bkz. Şekil 3) serigrafi tekniğinin hem sanatsal bir ifade araçı hem de teknik olarak bir araç oluşuna örnek teşkil etmektedir.

Marilyn Monroe'nun yüzü, sanki aşılması mümkün olmayan parlak bir

maske gibi görünmektedir. Kişisel ifadeyi yansıtmayan serigrafi tekniğiyle, on farklı renk kullanılarak oluşturulan çok renkli yüzey, aktristin görüntüsünü çarpıcı bir parlaklıkla sunmaktadır. Muhtemelen Monroe, Warhol'un en bilinen konu seçimidir. Sanatçı, Monroe'nun bir reklam fotoğrafını kullanarak, Hollywood'un bu trajik figürünün evrensel etkisini artıran donuk bir imge ortaya koymuştur. Kitle kültürünün tüketim nesnesi olarak halka sunulan bir ürün biçiminde sunulan Monroe portresi, Amerikan Pop Sanatı'nın tipik bir örneğini oluşturmuştur (Haydaroğlu, 2004: 485).

Sanatçının bir diğer eseri olan Marilyn Diptych isimli çalışması (bkz. Şekil 2) söz konusu durumu destekler niteliktedir. Birbirini tekrar eden bu mekanik üretim biçimi tüketim konusunu farklı bir boyuta taşımıştır.



Şekil 4. *Andy Warhol, Marilyn Diptych, 1962, 205,44 cm × 289,56 cm, Serigrafi, Tate Modern, Londra.*

Kitle iletişimi, pazarlama ve reklam dünyasına duyduğu ilgi, Pop Art'ın Post-Modernizm'in erken bir biçimi olarak değerlendirilmesine yol açabilir. Warhol'un eserleri, şöhret kültürünü ve bireylerin kendi imajları aracılığıyla nasıl sömürülebileceğini veya bu imajların gölgesinde nasıl kaybolabileceklerini incelemektedir. Orijinalin kaybolması ve yerine geçen kopyalar, Pop Art'ın habercisi olarak, Post-Modern sanatın temel odak noktalarından birini oluşturmuştur. Warhol'un diptikonu, Marilyn Monroe'nun ölümünden birkaç ay sonra yaratılmıştır. Bu eser, bireylerin ölümünden sonra dergilerde ve reklamlarda

tekrar tekrar yayımlanan kopya görüntüler aracılığıyla "ölümsüzlüğe" erişip erişemeyeceklerini sorgulamıştır (Little, 2007: 131).

Warhol'un en tanınmış çalışması olan Marilyn Diptych, sanatçının serigrafi tekniğini ifade aracı olarak en etkili biçimde kullandığı eserlerden biri olmuştur. Eser, Marilyn Monroe'nun ölümünden kısa bir süre sonra üretilmiş olup, solda canlı renklerle, sağda ise siyah beyaz tonlarla yinelenen elli portreden oluşmuştur. Bu yapı, bir yandan medyanın Monroe'yu sürekli yeniden üretmesini simgelerken, diğer yandan ünlünün ölümünün ardından kaybolan canlılığını ima etmektedir. Renkli bölüm yaşamı, siyah beyaz bölüm ise ölümün ardından gelen unutuluşu çağrıştırmaktadır.

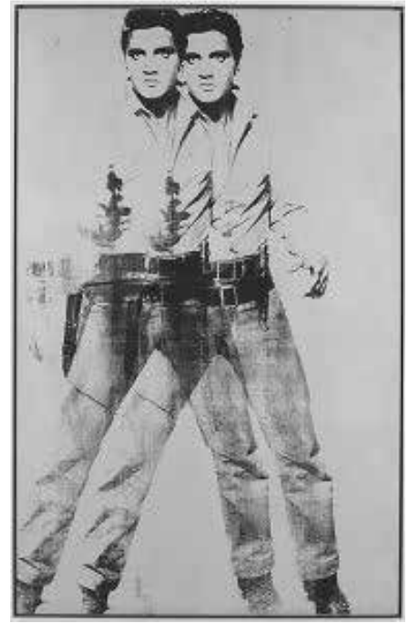
Kendini tekrar eden mekanik üretim biçimi, sanatçının Campbell's Çorba Konserveleri tablolarında da (Bkz. Şekil 5) görülmektedir. Kullanılan nesne olarak gündelik tüketim malzemesi olan çorba konservelerinin kullanımı seri üretime gönderme niteliği taşımaktadır.

Campbell's Çorba Konserveleri tabloları, yarı-mekanik ve tekrarlanabilir bir yöntemle üretilmiş olup, Warhol'un tüketim kültürüne dair görüşünü yansıtmıştır. Tek tek tablo yerine otuz iki farklı parça hâlinde sunulan bu eserlerde, sentetik polimer boyalar sanatı basitleştirilmiş, plastik bir görünüm kazanmasını sağlamıştır. 1962'de piyasaya çıkan otuz iki çorba çeşidi, serigrafi ile çoğaltılmış ve market raflarını anımsatan bir düzenlemeyle sunulmuştur. Bu çalışma, Pop Art'ın kitsch ve tüketim odaklı karakterini gösterirken, modern toplumun taze yemek yerine seri üretilmiş ürünleri tercih ettiğini simgelemiştir (Pankhurst & Hawksley, 2018: 189).



Şekil 5. *Andy Warhol, Campbell's Çorba Konserveleri, 1962, 51 cm × 41 cm, Tuval üzerine Sentetik Polimer Boya, Museum of Modern Art.*

Bu çalışma, Warhol'un gündelik nesneleri sanatın merkezine taşıdığı bir çalışma olmuştur. Otuz iki ayrı tuvalden oluşan seri, her biri farklı bir çorba çeşidini temsil etmiştir. Eser, hem reklam estetiğinin yalın biçimini taklit etmiş hem de seri üretimin mantığını sanata taşımıştır. Her kutu neredeyse aynı biçimde görülmektedir, tek fark, üzerindeki yazıdır. Bu tekrar, tüketim toplumunun tekdüzeliğini ve bireyselliğin kayboluşunu vurgulamıştır. Serigrafi tekniği, çorba kutularının bu anonim estetiğini en uygun biçimde yansıtmıştır. Warhol'un amacı, sıradan bir market ürününü sanatın konusu haline getirerek "yüksek sanat" ile "gündelik nesne" arasındaki farkı ortadan kaldırmak olmuştur.



Şekil 6. *Andy Warhol, Çift Elvis, 1963, Serigrafi, 210,8 x 134,6 cm, Museum of Modern Art.*

Warhol, 1960 yapımı Flaming Star filminden esinlenerek oluşturduğu Elvis tablosunu, 1963'te Los Angeles'taki Ferus Galerisi'nde sergilemiştir. Kendi eserlerini çerçevelemeye vakti olmayan sanatçı, serigrafi ile basılmış tuval rulosu ve talimatlar göndererek tabloların hazırlanmasını sağlamıştır. Eserlerde, Elvis figürü gümüş perde arka plan üzerinde üst üste bindirilmiş çoklu figürlerle hareket etmekte veya titriyormuş izlenimi vermektedir (moma.org).

İmgenin tekrarı hem hareket hissi yaratmış hem de figürü anonimleştirmiştir. Serigrafinin yarattığı üst üste binmiş mürekkep tabakaları, figürün sınırlarını bulanıklaştırarak ünlülüğün geçiciliğini simgelemektedir. Andy Warhol, serigrafi baskı tekniğiyle gerçekleştirmiş olduğu çalışmayla tekniği bir ifade aracına dönüştürmüştür.



Şekil 7. *Andy Warhol, Mao, 1972, 91,4 x 91,4 cm, Serigrafi, Museum of Modern Art.*

Warhol'un Mao serileri, politik ikonografinin ticarileşmiş bir biçimini sunmaktadır. Çin lideri Mao Zedong'un resmi portresi, farklı renk varyasyonlarıyla tekrar edilmiştir. Bu seri, Warhol'un 1970'lerdeki politik ve kültürel imgeleri nasıl yorumladığının göstergesi olmuştur. Mao'nun imgesi, tıpkı Marilyn Monroe ya da Elvis Presley gibi, artık bir ideolojiden çok bir popüler simgeye dönüşmüştür. Warhol, serigrafinin çoğaltıcı doğası sayesinde politik figürü de tıpkı bir marka logosu gibi işlemiştir. Böylece serigrafi, yalnızca estetik değil, politik bir dil haline gelmiştir.



Şekil 8. *Andy Warhol, Liz, Serigrafi, 101,6 × 101,6 cm., 1963, Chicago Sanat Enstitüsü.*

Andy Warhol'un serigrafi bsakı tekniğini kullanımı, modern sanatta üretim anlayışını kökten değiştirerek sanatçıyı duygularını yansıtan bir yaratıcıdan, çağının görsel kültürünü kaydeden bir gözlemciye dönüştürmüştür. Serigrafi, tekrar, yüzeysellik ve mekaniklik gibi öğeler aracılığıyla tüketim ve medya toplumuna yönelik ironik bir anlatı kurmuştur. Warhol hem sanatın anlamını sorgulayan bu estetiği hem de kendi yıldız kimliğini bilinçli olarak inşa ederek sanatçının toplumsal rolünü yeniden tanımlamıştır. Böylece sanatın yalnızca galerilerde değil, medya ve popüler kültürde de var olabileceğini göstermiştir. Sanatçının yaklaşımı, serigrafiyi çağın kimliğini ve hızını anlatan bir dile dönüştürerek dijital sanat ve günümüz görsel kültürü üzerinde kalıcı bir etki bırakmıştır.

SONUÇ

Yapılan araştırma, serigrafi tekniğinin Andy Warhol'un sanatında nasıl teknik bir araç ve güçlü bir kavramsal ifade biçimi hâline geldiğini ortaya koymuştur. Serigrafi, tarihsel olarak üretim süreçlerine bağlı bir teknikten ibaret görünse de Warhol'un pratiğinde modern toplumun çoğaltılabilir imge düzenini temsil eden bir dile dönüşmüştür. Warhol, tüketim kültürünün parçası hâline

gelen ünlü portrelerini, gündelik nesneleri ve politik figürleri serigrafi aracılığıyla yeniden üreterek, modern çağın görsel alışkanlıklarını hem yansıtmış hem de eleştirel bir mesafeyle değerlendirmiştir. Bu bağlamda sanatçının Marilyn Monroe, Elvis Presley, Campbell's Soup Cans ve Mao gibi ikonik serileri, serigrafinin mekanik tekrar, yüzeysellik, anonimlik ve seri üretim kavramlarıyla nasıl birleştiğini açık biçimde göstermektedir.

Warhol'un The Factory'de, kurduğu üretim modeli, sanatçının rolünü bireysel yaratıcılıktan kolektif bir süreç yönetimine kaydırarak modern sanatın sınırlarını genişletmiştir. Sanatın benzersizlik ve özgünlük gibi klasik kavramları, serigrafiyle çoğaltılmış imgeler karşısında yeniden tartışmaya açılmış; böylece Pop Art, yalnızca görsel bir akım olmanın ötesinde, sanatın üretim biçimleri üzerine düşünmeye davet eden eleştirel bir platforma dönüşmüştür. Warhol'un yaklaşımı, sanatı tıpkı medya ve reklam dünyası gibi tekrara, hızlı tüketime ve kitsch unsurlara açık bir alan olarak yorumlayarak modern görsel kültürün kodlarını görünür kılmıştır.

Günümüzde dijital üretim teknikleri, sosyal medya imgeleri ve algoritmalarla çoğaltılan görsel içerikler düşünüldüğünde Warhol'un serigrafiyle kurduğu ilişki, çağdaş kültürün dinamiklerini öngören bir niteliğe sahiptir. Yapılan araştırmadan elde edilen bulgular ışığında serigrafinin, Andy Warhol'un elinde yalnızca bir baskı yöntemi değil, kitle kültürünün işleyişini açıklayan bir düşünme biçimi hâline geldiği; sanatın estetik, teknik ve ideolojik boyutlarını yeniden tanımlayan bir araç olarak kalıcı bir etki bıraktığı sonucuna varılmıştır. Bu nedenle Warhol'un serigrafi kullanımı, modern ve çağdaş sanatın üretim mantığını anlamak açısından bugün hâlâ temel bir referans noktası olmayı sürdürmektedir.

KAYNAKÇA

Antmen, A. (2010). 20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar, Sel Yayıncılık, İstanbul.

Baskı resim teknikleri. (n.d.). IMOGA Panel.

https://www.imoga.org/tr/what-are-we-doing/printing-picture-techiques/category:e-lek-baski

Campbell's Çorba Konserveleri, 1962, 51 cm × 41 cm, Tuval üzerine Sentetik Polimer Boya, Museum

of Modern Art [23.10.2025].

https://en.wikipedia.org/wiki/Campbell%27s_Soup_Cans#/media/File:Campbell's_

Soup_Cans_by_Andy_Warhol.jpg

Cumming, Robert (2008). Görsel Rehberler Sanat. çev. Işın Önol, İstanbul: İnkılâp Kitabevi.

Çift Elvis, 1963, Serigrafi, 210,8 x 134,6 cm, Museum of Modern Art [25.10.2025].

https://www.moma.org/collection/works/82343

Grzymkowskı, E. (2020). Sanat 101 Leonardo Da Vinci'den Andy Warhol'a Sanat Hakkında Bilmeniz Gereken

Her şey, Çev. Orhan Düz, Say Yayınları, İstanbul

Haydaroğlu, M. (2004). 500 sanatçı 500 sanat eseri (2. Baskı). Yapı Yayın.

Mao, 1972, 91,4 x 91,4 cm, Serigrafi, Museum of Modern Art [24.10.2025].

https://www.moma.org/collection/works/76517

MOMA, (2025). Andy Warhol. Double Elvis. 1963, https://www.moma.org/collection/works/82343

Kızılırmak, Buse ve Aslan, Murat "Pop Art'ın Gelişiminde Serigrafi Baskı Tekniğinin Etkisi". ulakbilge, 54 (2020

Kasım): s. 1309– 1321. doi: 10.7816/ulakbilge-08-54-05

https://www.ulakbilge.com/makale/pdf/1605595175.pdf

Krausse, A., C. (2005). Rönesans'tan günümüze resim sanatının öyküsü. Literatür Yayıncılık.

Little, S. (2007). İzmler sanatı anlamak. Yem Yayın

Liz, Serigrafi, 101,6 × 101,6 cm., 1963, Chicago Sanat Enstitüsü [25.10.2025].

https://www.artic.edu/artworks/229406/liz-3-early-colored-liz

Marilyn, 1967, Serigrafi Baskı, 91,5x91,5 cm, Museum of Modern Art, New York [22.10.2025].

https://www.artic.edu/artworks/150044/marilyn-monroe-marilyn

Marilyn Diptych, 1962, 205,44 cm × 289,56 cm, Serigrafi, Tate Modern, Londra [22.10.2025].

https://smarthistory.org/warhol-marilyn-diptych/

Pankhurst, A., Hawksley, L. (2018). Sanatı Büyük Yapan Nedir, Hayalperest Yayınevi, İstanbul

Serigrafi Baskı Aşamaları [20.10.2025]. https://en.wikipedia.org/wiki/Screen_printing

Serigrafi Baskıda Rakle ile Boya Çekme İşlemi [20.10.2025].

https://en.wikipedia.org/wiki/Screen_printing

Tunç, A. Z. (2010). Tüketici Toplumun Sanatı Pop-Art ve Kaynakları Açısından Kitle İletişim Araçlari, *Atatürk*

Üniversitesi Kazım Karabekir Eğitim Fakültesi Dergisi (*8*).

https://dergipark.org.tr/tr/pub/ataunikkefd/issue/2767/36964#article_cite

Turani, A. (2019). Sanat Terimleri Sözlüğü, Remzi Kitabevi.

Uğur, E. (2019). Serigrafi Baskı Tekniğinde Kalıp Malzemesi Olarak Kullanılan Sentetik Dokumaların Baskı

Kalitesi ve Kullanım Performansını Belirleyen Üretim Süreçlerinin Analizi, Avrupa Bilim ve Teknoloji Dergisi, (15), 526-534. https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/679168

Yılmaz, M. (2006). Modernizmden Postmodernizme Sanat, Ütopya Yayınevi.

12. BÖLÜM

SANAT EYLEMİ OLARAK TOPLAMAK

Doç. Serenay ŞAHİN
ESOGÜ Sanat ve Tasarım Fakültesi,
Görsel Sanatlar Bölümü,
srnyshn@gmail.com
https://orcid.org/0000-0002-0066-2560

GİRİŞ

İnsan neden toplar? İlk hamlede "meraktan" diyebiliriz. Kökeni Türkmenceye dayanan *toplamak* sözcüğü 'eylem halinde derlemek'[1] anlamına gelir (Derleme, toplamak, 2012-2020). Bu anlamı ile başlı başına kelime bize kendini açmaya başlıyor ama içinde merak olmayan bir derleme eylemi mümkün müdür? Kökeni Arapçaya dayanan *merak* sözcüğünün, rḳḳ kökünden gelen maraḳḳ قرم ّveya marāḳḳ قارم ّ, sözcüğünden alıntı olabileceği düşünülmektedir ve 'karnın veya kulağın en nazik ve duyarlı kısmı' anlamına gelir. 19. yy'da Osmanlıca sözlüklerde ise kara sevda, melankoli, cinnet, arzu, heves, iptila, kaygı olarak yer almış ve 20.yy'da Şemseddin Sami'nin *Kamûs-ı Türkî* sözlüğünde 'bir şeyi bilme ve öğrenme isteği' şeklinde tanımlanmıştır (Derleme, merak, 2012-2020). O halde *merak*'ın, duyarlı olma halinden, duyarlılıktan kaynaklandığını söylemek mümkün; ancak istenç, kaygı, müptela olmayı da çağıran kara sevda, yani sevgi ile yoğurulan, mayalanan bir duyarlı olma halidir bu ve bu hal bizim derleme eylemine geçmemize, yani toplamamıza neden olur.

1 Sözcüklerin etimolojisine kulak kabartmak, o sözcüğün dağarcığında barındırdığı anlamlar çoğulluğunu keşfetmek için önemli olduğunu düşündüğümden, yazı boyunca bazı sözcüklerin etimolojisine bakarak, sözcüğün ilk hamlede çağırdığı anlamın ötesindeki anlamlar üzerinden de düşünmeye özen gösterdim.

O zaman yine de şu soruyu sormalıyız belki de: her derleme eylemi, her toplama anlamlı bir bütün oluşturabilir mi? Kısmen evet, ama çoğunlukla hayır diyeceğim. İçinde, istencin ve merakın döngüye sokulmadığı bir duyarlılık halini barındırmayan bir derlemenin, bir araya gelip dertop olması, derlenenler arasındaki ilişkileri kurması, bu ilişkilerde var olan anlamları çoğaltması, kasılmalar-genleşmeler-büzüşmeler-açılmalar-yayılımlar yaratması ve böylece bakanı, muhatabını sonsuzluğa fırlatması mümkün değil gibi görünüyor. Açıkça bu ancak sanatın işi olabilir.

Bu yazı, sanat ile toplama arasındaki ilişkiyi, tarihsel süreçteki sanat örneklerine bakarak irdelemeye çalışacaktır, çünkü metnin amacı toplama eyleminin sanatsal bir faaliyet olduğunu ortaya koymaktır.

2. TOPLAMAK, MERAK VE NADİRELER

İngilizcede 'wonder' kelimesiyle karşılanan *harika* sözcüğü Arapça χrḳ kökünden gelir ve χaraḳa (delip dışarı çıkmak) ile ʿādat (alışkanlık, rutin) sözcüklerinin bileşiği olan harikulade sözcüğünden türetilmiştir (Derleme, harika, 2012-2020) (Derleme, harikulade, 2012-2020). Yani, gündelik hayatlarımızda alışkanlıklarımızı, ya da olağan akış içerisinde süre giden rutini yırtan, delip dışarı çıkmayı başaran şeye, o delikten sızarak fışkıran ve adeta bir çağlayana dönüşen şeye harikulade ya da harika diyoruz. O aralıkta, yırtma ile fışkırma aralığında olup biten şey bizi aynı zamanda hayrete de düşürür. Rutinin bir anda, aniden ortadan kalkması bizde şaşkınlık ve hayret duygusu uyandırır, bizi afallatır. Öyle ki sanki hayat hiç beklenmedik bir anda bir sürpriz yapmış gibi… Bir anda önümüzde koskocaman bir âlem açılıverir. Ona dikkatimizi atfeder ve bakmaya başlarız. Merak duygumuz kaşınır, daha dikkatli bakarız, içine girer, şeyin içinde(n) bir esriklik hali ile âleme *dalarız*. Dalış, aynı zamanda bizi, kurallardan, normlardan, klişelerden, öğrenilmiş-öğretilmiş gerçeklikten, bildiğimiz güvenli alandan yani rasyonaliteden dışarı fırlatan bir eylem halidir, çünkü çarpılmışızdır, bir şeye çarpmışızdır, çarpışmışızdır. Çarpışmanın kudreti ölçüsünce rüyada, hayalde, imgelemde dinleniriz, diğer bir deyişle, dinlenmenin süre'si çarpışmanın kudretince belirlenir. Anlamlar çoğulluğunun oluştuğu, öbeklendiği, kıvrımlaştığı, çatlaklaştığı bu dinleniş, sızışların, girişlerin-çıkışların, sıçrayışların, düşüşlerin gerçekleştiği bir *dinlenme* halidir. Yani bu tarz bir dinlenme eylemsizliği değil, tam tersine eylemler dizisini içinde barındırır. Diğer bir deyişle yorulmuş, posası çıkmış, ağırlaşmış, hantallaşmış (gündelik dilde 'tükenmiş'[2]) enerjinin yenilenme, posasından, a(r)tıklarından

2 Tükenmek: tüke-bitmek; eski Türkçe tüke- fiili tamamlanmak, bitmek, sona ermek anlamına gelir (Nişanyan, tüken[mek], 2002-2025). Ne var ki *beden* ancak ölümle ilişkilendiğinde

arınma, dolayısıyla hafifleme, yeni'lerin içe akışına izin verme-talep etme ve bedenin yeniden dengeye gelme halidir.

Rönesansta, karşımıza çıkan Cabinet of Curiosities[3] *(Görsel 1),* şeylerin âlemine doğru bir dalış ve dinlenme hali olabilir. Bu dalış-dinlenme halini bir dolaba sıkıştırmak zor olmuş olsa gerek ki 16. yy Avrupası Wunderkammern (harika odaları) *(Görsel 2)* oluşturmuştur.[4] Dolaplar bu tarz bir yolculuğun ifşası için yeterli olmamış odalar ayrılmış bu çok özel yolculuk için: Genellemelere, nesnelleştirmelere, rasyonel olana ara vermek, öznelliğini yeniden hissetmek, düş kurmak, hayale dalmak, rüya görmek için âlemler yaratılmıştır.



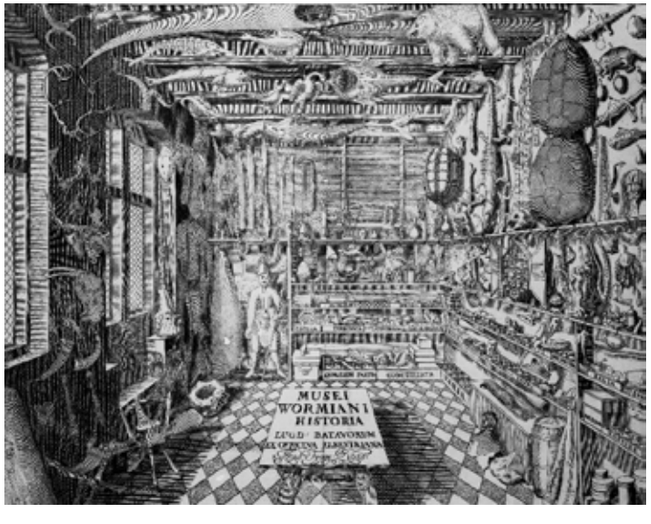
Görsel 1. Domenico Remps, Cabinet of Curiosities, 1689, tuval üzeri yağlı boya, 99x137 cm, Museo dell'Opificio delle Pietre Dure, Floransa

tamamlanır, biter ve sona erer gibi düşünülür ki bu da bir yanılsamadır. Çünkü bittiğini, yani öldüğünü düşündüğümüz şey yeni oluşumların, potansiyellerin, yaşamın geri doğumudur, sadece biçim değişmiştir ama değişen biçimde yaşam yeniden *geri doğar*. Kozmosta biten, ölen her şey başka bir şeyin doğumunun müjdecisidir. Dolayısıyla dile pelesenk olan "enerjim tükendi" cümlesi gündelik dile yapışan, yerleşen çoğu kelime ve cümle gibi hatalıdır.

3 Cabinet of Curiosities, Türkçeye Nadire Kabineleri olarak çevrilmiştir. Curiosities sözcüğünün bir anlamı nadireler iken, aynı zamanda curiosity (merak) kelimesinin çoğuludur da. Dolayısıyla Meraklar Kabinesi olarak da düşünülebilir. Bu nedenle terimin Türkçesini kullanmak yerine bu çift anlamlılığı (meraklar-nadireler) bünyesinde barındıran İngilizcesini kullanmayı tercih ediyorum.

4 Daha detaylı bir okuma için bkz.: Perec, G. (2011). *Harikalar Odası*, çev. Esra Özdoğan, İstanbul: Sel Yayıncılık. Ayrıca bakz.: Spenle, V. (2016). "The Kunstkammer Wonders are Collectable", *The Kunst- and Wunderkammer. Origin and Development in the Renaissance and Barock*, ed: Georg Laue, München: Kunstkammer, s. 12-104.

Cabinet of Curiosities ve Wunderkammern ile yaratılan âlemler dünyanın imgelerini toplayıp, bir araya getiren, şeylerin diğer şeylerle ilişkilenerek anlamlarının çoğaldığı ve böylece düşünceler çoğulluğu içinde kendi zaman-mekanlarını kurdukları yapılar değiller mi, daha çok bir kozmik mekan. "Kozmik mekan, enerji, kuvvet içerir ve bunlardan kaynaklanır" (Lefebvre, 2014); şeylerin bir arada var oldukları kozmik mekan: "bir arada oluş var olan yapıların sözünün kesilmediği, bir sözün, bir tonun bir diğerine baskın gelmediği, tonların tınılarının değişmediği[5] ama diğer tüm tonlar ve seslerle de bir arada (tüm çelişkileriyle birlikte) var olmalarıdır, bir toplanmadır, heterojen, polifonik bir yapıdır." (Şahin, 2022) Bu polifonik yapı, yaratıcısı tarafından öncelikle toplama eylemi ile başlar, ardından toplananlar, bir arada oluş'a olanak tanıyan kozmik mekanda sesler çoğulluğunun potansiyellerini, güçlerini, istençlerini açığa çıkaracak şekilde yerleştirilir. Tüm Cabinet of Curiosities ve Wunderkammern'de bu yapı kendisini hissettirir ve yerleştirme, enerji ve kuvvetini bu polifonik yapıdan alır. Öyle ki, muhatabını bir esriklik hali ile uyanıklık arasındaki, akıl ile akıl olmayan arasındaki eşiğe fırlatır. Toplanmış, bir araya getirilmiş ve bir arada var olarak dünyanın imajının kozmik bir mekân oluşturduğu bu öznel yapılar görmeye dayalı bir gösteridir ama aynı zamanda okunmayı da talep ederler. Harikalar, okunur gösterilerdir.



Görsel 2. Musei Wormiani Historia, Ole Worm'un Museum Wormianum adlı eserinden, 1655

5 Buradaki tonların tınılarının değişmemesi, sabit olma, hareketsizlik, dönüşümün dışlanması anlamında değildir. Bir arada olan tonların *baskı* , *basınç* yoluyla diğerinin tonunun tınısına müdahale etmemesi, onu dönüşmeye, değişmeye *zorlamaması* anlamındadır. Şayet bir değişim gerçekleşecekse, ki bu kuvvetle muhtemeldir, bu var olan tınının kendi potansiyeli, kudreti ve istenci ile gerçekleştireceği bir değişim olabilir.

Anlamlar çoğulluğu okumayı gerekli kılar. Çünkü bir mikrokozmos yaratılmıştır ve bu mikrokozmos yaratıcısının dünyaya bakış açısıdır. Diğer bir deyişle, harikaların sahibi bir bakış açısına yerleşmiştir ve dünyayı buradan seyre dalmıştır. Ancak bu seyre dalış, bir sanatçı seyriyle benzerlik taşımaz. Çünkü wunderkammern sahibi imparator ya da prens, oluşturduğu mikrokozmosunu siyaset-beden[6] üzerinden kurar. Örneğin II.Rudolf'un Wunderkammern'i , Habsburg diplomatik görüşmelerinin bir parçası olarak da işlev görüyordu. Devlet ziyaretçileri, harika odalarından geçiriliyor ve şeylerin âlemine bir yandan dalarken, öte yandan bu âlem için getirdiği hediyeleri de bırakıyordu. Böylece hem prensin gücüne tanıklık ediyor ve bu gücü kabul ediyordu hem de kısmen prensin tebaası konumunu oluşturuyordu (Hooper-Greenhill, 2003). Dolayısıyla prensin wunderkammern'i aynı zamanda siyasi bir kimlik inşası görevi görüyor ve bir güç gösterisine dönüşüyordu, prensin bakış açısı bu siyasi güç gösterisi üzerinden şekilleniyordu ve tam da bu nedenle hem wunderkammern hem de cabinet of curiosities *okunur gösterilerdir*. Yaratılan anlamlar çoğulluğu, muhatabına, harikaların yaratıcısının ne kadar güçlü olduğunu okutuyordu: önce, rutinin aniden yırtılması yoluyla hayret, şaşkınlık ve beraberinde gelen merak ile uyanan harika duygusu, ardından bir fantazma alanında kişinin kendinden geçişi ve bu geçiş halinde mikrokozmos gösterisini yaratana duyulan hayranlık ve onun gücünü kabulleniş; bir iktidar inşası…

Klasik bir sanat tarihi okuması yaptığımızda, yerleştirme sanatının kökenlerinin Wunderkammern'e dayandırıldığını görürüz, ne var ki bu durum Wunderkammern'nin bir sanat eseri olduğu sonucunu doğurmaz. André Breton'un "Bir eserin gerçek anlamı, ona verdiğimizi sandığımız anlam değil, onu çevreleyenlerle ilişkili olarak alacağı anlam değil midir?" (The Wall, tarih yok) sorusu toplama eyleminin sanat eylemi olduğunu açıkça ortaya koyuyor. Oysa özünde koleksiyonculuğu barındıran (koleksiyonculuğun atası), mikrokozmosunu siyaset-beden üzerinden kuran bir gösteri, güç gösterisi olan Cabinet of Cruosities ve Wunderkammern'de toplama eylemi hiçbir şekilde sanat eylemiyle ilişkilenmez.

6 " Siyaset" kelimesi, arapça sws kökünden gelen siyāsa(t) ة سايس sözcüğünden alıntıdır ve birinci anlamı, at bakım ve eğitimi, seyislik; ikinci anlamı devlet yönetme, yönetimdir. Bu sözcük Arapça sā²is ساىس "at bakıcısı, seyis" sözcüğünün fiʿāla(t) vezninde masdarıdır (Nişanyan, siyaset, 2002-2025). Ancak "politika" sözcüğü Eski Yunanca politikḗ téχnē πολιτική τεχνη "şehir veya devlet yönetme sanatı, aynı anlamda" deyiminden alıntıdır. Bu deyim Eski Yunanca pólis πόλις "şehir, devlet" sözcüğünden +ik° ekiyle türetilmiştir (Nişanyan, politika, 2002-2025). Dolayısıyla politika sözcüğü doğrudan yönetimle, yönetme sanatıyla ilişkiliyken, siyaset sözcüğü öncelikle seyislik ile ilişkilidir ve dolayısıyla terbiye etme, disipline etme, kontrol etme kavramları ile de bağ kurar, ve bu nedenle tebaa ile ilişkisi de göz ardı edilmemelidir. Bu ayrımı gözeterek burada politik beden yerine siyaset beden terimini kullanıyorum.

2. KOLEKSİYONCULUK

Wunderkammern'in apollonik devamı olan müzeler de siyaset-bedenler olarak bakış açısını fark[7] ve tekrarla devam ettirdiler. Benzer bir bedenleşmeyi koleksiyonerde (kolektör,ingilizcesi collector[8]) de gördüğümüzü iddia edeceğim. "Mülk ve iyelik taktiksel şeylerdir. Koleksiyonculara bu taktiksel içgüdü vardır (…)" der Walter Benjamin (Benjamin, 2016, s. 19) ve metnin ilerleyen sayfalarında şunları okuruz: "Bir alıcının teklifi yükseltmeye devam ederek ederinden çok daha fazla fiyat ödemesi sıklıkla karşılaşılan bir durumdur; üstelik kitabı elde etmek için değil, kendisini kanıtlamak için" (Benjamin, 2016, s. 24-25). Burada, siyasi bir kimlik inşası için gerekli olduğu görülen kendini kanıtlama edimine göre sahiplenme ikincil konumdadır. Yani, 'kendini kanıtlama' siyasi bir güç gösterisi olarak varlık bulur, siyaset-beden için bu bir gerekliliktir, amaç muhataplarını terbiye etmek ve onlara iktidarını gösterebilmek, kabul ettirebilmektir. Sahiplenme, bu ilişkinin kurulabilmesi için sadece bir araçtır.

Bu durum, koleksiyonerliği bir meslek olarak benimseyen iş insanlarında daha da belirgindir. Bir koleksiyoner, her ne meslekle uğraşır olursa olsun, her şeyden önce koleksiyonerlik alanında kendini kanıtlamalıdır. Bir iş insanı olan koleksiyonerin sanat danışmanı ile çalışmaya ihtiyaç duyması bu nedenle değil midir? Alanda kendini kanıtlaması için sahiplenmesi gerekir, sahiplenmek için ise yol göstericiye yani sanat danışmanına ihtiyacı vardır. Diğer bir deyişle, iş insanının öncelikle 'kendini kanıtlamak' için sahiplenmesi gerekir, çünkü siyaset-beden kurulmalıdır. Ancak bu kurulumdan sonra, yani kendini kanıtladıktan ve alana adını koleksiyoner olarak yazdırdıktan sonra sahiplenmek için toplamaya başlanabilir. Koleksiyonerlik artık onun ikinci mesleğidir; yani Benjamin'in söylediği gibi, mülk ve iyelik taktiksel içgüdülerdir.

7 Wunderkammern'den farkları, Apollonik bir kanattan, yani rasyonel, akılcı, sistematik, normatif, matematiksel bir yerden bakış açılarını oluşturmalarıdır. Wunderkammern de yüzünü apollona dönmüştür ancak buradaki fark, müzelerin çıkış yer'lerinin apoolonik olduğundadır ve hiç o yerden ayrılmadan eylemelerindendir.

8 *Collector* sözcüğü köken olarak 'para veya vergi toplayıcı' anlamına gelen *collecteur* ve 'bir araya getirmek' anlamına gelen *colligere* sözcüklerinden türemiştir (Harper, collector, 2001-2025). Collector kelimesinin Türkçe karşılığı sözlüklerde *koleksiyoner*, *koleksiyoncu* sözcükleriyle karşılanmaktadır. Türkçe kolektör sözcüğü ise köken olarak Fransızca *collecteur* ve Latince *collector* sözcüğünden alıntıdır. Koleksiyoner, koleksiyoncu her ikisi de collector kelimesinin Türkçe karşıtı olarak eş anlamlı şekilde Türkçe sözlüklerde yer alsa da, ikisi arasında bir fark gözetiyorum. Nasıl ki yontma eylemini gerçekleştiren özneye *yontucu* diyorsak, toplama eylemini gerçekleştiren özneye de toplama anlamına gelen koleksiyon kelimesinden türetilen *koleksiyoncu* terimini kullanmayı tercih ediyorum ancak burada ki analoji bizi sanatçı kipliğine götürmemelidir. Koleksiyoncuya sanatçı kipliği yüklemediğimin altını çizmek isterim. Bu ayrım metnin devamında tartışılmıştır. Koleksiyoner sözcüğünün ise kökeninde *collector* terimini barındırdığını ve para, vergi toplamak ve topladıklarını bir araya getirmek anlamlarıyla ilişkilendiğini düşünüyorum. Bu anlamıyla da koleksiyoncudan ayrı düşünülmesini öneriyorum.

Ancak *koleksiyoncu* ile *koleksiyoner* arasında bir fark gözettiğimi söylemem gerekir. Koleksiyoner için birincil önem koleksiyonunun ederidir, yatırım değeri. Koleksiyon, matematiksel değer olarak ne kadar çok rakama tekabül ederse, koleksiyonerin gücü o oranda artar. Tam da bu nedenle koleksiyoner siyaset-beden üzerinden kimliğini inşa eder. Bankaların yatırım fonları arasına sanat yapıtlarını katmış olmaları bu bağlamda düşünülebilir. Koleksiyoner için koleksiyonu daha çok bir yatırım fonu gibi işlev görür, güce yani iktidarına yatırım. Oysa *koleksiyoncu* için bu durum ikincil belki de üçüncül önemdedir ve hatta kimileri için hiçbir önemi yoktur. Başat rol koleksiyonunun ederi'ne ait değildir.

> "(onun) içinde koleksiyoncu için – ve gerçek bir koleksiyoncu diyorum, yani olması gerektiği haliyle- bir nesneyle kurulabilecek en samimi ilişkinin sahiplik olduğunu bilen ruhlar veya en azından küçük bir cin vardır. Onlar koleksiyoncunun içinde hayat bulmazlar; esas koleksiyoncu onların içinde yaşar." (Benjamin, 2016, s. 39-40)

derken Benjamin belki de bu ayrımı vurgulamak istiyordu, yoksa neden 'gerçek bir koleksiyoncu, yani olması gerektiği haliyle' vurgusunu yapma ihtiyacı duysun ki?

Koleksiyoncunun eyleminde bir duyarlılık, merak ve hayret duygularıyla beslenen bir duyarlılık vardır. Şeylerin hafızasına doğru yolculuğa çıkmaya, bu hafızayı ve kendisini, sahiplenmeyle birlikte çoğaltmaya ve çoğulluğun içinde kendisini esriklik haline bırakmaya –Benjamin'in deyimiyle onların içinde yaşamaya- meyil olduğu söylenebilir. Ve bu koleksiyoncunun farkını gösterir. Ancak öte taraftan, koleksiyoncu ile koleksiyoner sahiplenme üzerinden bir birine yaklaşır, diğer bir deyişle sahiplenme her ikisinde de ortaktır. Toplama eylemi her ikisinde de sahiplenmeyle ilişkilenir. Ne var ki, ne koleksiyonerin ne de koleksiyoncunun toplama eyleminin, sanat eylemi olduğunu söyleyemem. Arada bir fark gözetme gerekliliği doğuyor kanımca. Çünkü koleksiyon ve sanat hakkında düşündüğümde aklıma her seferinde şu soru takılıyor: *sanat ile sahiplenmek arasında doğrudan ya da dolaylı bir ilişki var mıdır?*

3. SANAT EYLEMİ OLARAK TOPLAMAK

Gözümün önünde Andre Breton'un, harikalarını arkasına alıp, masasının üzerinde derlenmiş kitaplar, kağıtlar, dergiler bloklarının arasında dirseklerini masasına dayadığı, parmağını okumakta olduğu kitabın arasına tıpkı bir ayraç

gibi yerleştirip, bakışlarını camdan dışarı yönelttiği, düşünceler çoğulluğu içinde kaybolduğu fotoğrafı var. *(Görsel 3)* Elisa sessiz sedasız, dudak kenarları belli belirsiz yukarı kıvrımlanmış, onu izlemekte, sanki Breton'un hangi âlemlerde olduğunu biliyor gibi…



Görsel 3. Ida Kar, Andre Breton'un Portresi, 1960, fotoğraf, National Portrait Gallery, Londra

Breton'un toplayıcılığı bir farkla tınlamıyor mu… Kelebek kutuları, doldurulmuş kuşlar, kaplumbağa kabuğu, Picabia ve Miro resimleri, Afrika maskeleri, kalkanlar ve deniz kabuğu kolyeleri… heterojen nesnelerin polifonik birikiminde sanat eyleminin kazandırdığı bir genişlik, genleşme yok mu? Duvarında etnografik, zoolojik, doğal ve kültürel nesnelerin ve sanat eserlerinin bir arada yerleşimi; topografyanın, yer'in doğasının, doğa-ananın ve insan eliyle yaratılmış kültürün, rasyonel olanla düşsel olanın, akıl ile esrikliğin, gerçek ile hayalin polifonisinde estetik bir düşüncenin tezahürünün sesi fısıldıyor sanki. Bakışını camdan dışarı yönelten Breton, duvarın yarattığı 'şeylerin âlemi' önünde düşünceler âlemindedir. "Breton'un Kabinesi"[9] olarak adlandırılması

9 Breton, sürrealistler içinde belki de en rasyonel olandır ve hatta grubun iktidarını elinde tuttuğunu ve dolayısıyla Dali gibi bir esriklik halinde olmadığını söylemek yanlış olmaz. Dolayısıyla Kabine kelimesenin kullanımı tastamam yerindedir. Ancak bu başka bir yazının konusudur. Bu metinde Breton'un kendisine yer bulmasının nedeni, koleksiyoncu ya da koleksiyonerden farklı bir itkiyle şeyleri toplama eylemidir.

da tesadüf olmasa gerek. Breton, "(…) yapıtlarında kendilerini pek çok yankının toplandığı basit bir *depoya*[10] dönüştüren bizler(…)" (Breton, 2009) olarak tanımlamıştı sürrealistleri ve sanki, pek çok yankının toplandığı kabinesinin önünde masasında otururken yankılananı dinliyor gibidir, kabinesinin yarattığı polifonik birikimin sesini[11]. Ve bu seslerin çoğulluğunda düşüncelerin çoğullaşmasına izin vermiş, hülyaya dalmış, hayalci düşüncelere bırakmıştır kendini, kısacası yaratıcı eylem halindedir.

Ancak ne var ki Breton'un Kabinesi, Cabinet of Curiosities'den farklı bir tınıya sahip gibi görünse de Breton, yoldan çıkan kimi sürrealistleri yola getirme, disipline etme gayreti nedeniyle siyaset-bedene yakın durur. Bu nedenle de unutulmamalıdır ki, bu yine de bir kabinedir, çünkü Breton bazı sürrealistlerin savunduğu ölçüde bir esriklik halindeki düş-gezgini ya da düzen bozucu değildir, tam tersi çizgide kalmak için ve çizgi üzerinde en ufak bir yamukluğun olmaması için elinden geleni yapmıştır. Sürrealistlerin, O'nun belirlediği kurallar çerçevesinde kalmaları ve yoldan sapmamaları için çaba harcamıştır.

Evet duvardaki kabine Breton'un *kabinesidir* ve O'nun Cabinet of Curosities, koleksiyoner ya da koleksiyoncuya siyaset-beden üzerinden yaklaştığını söylemek yanlış olmaz. Ancak buradaki odağın sahiplenme eylemi üzerinden yükselmediğini de belirtmek gerekir. Sahiplenmenin çok ötesinde, duvar bir yaratı alanıdır. Dünyanın imgeleri, onlara sahip olmak için değil, onlar arasında görünmez bağların kurulmasını sağlamak, farklı zaman-mekanlara ait şeyleri, bir birinden tamamen ayrı olan şeyleri bir araya getirerek, aralıkta oluşabilecek yeni anlamları, düşünceleri, sesleri açığa çıkarabilmek için, yani montaj eylemi için toplanır ve bir derlemeyle bir araya getirildiğinde sanatçının yaratımı haline dönüşür.

Giacometti'nin *The Palace at 4 a.m. (Sabah 4'te Saray) (Görsel 4)* adlı yapıtı, sanatçının sadece fiziksel değil, zihinsel olarak da topladığına dair iyi bir örnek. Şöyle diyor Giacometti:

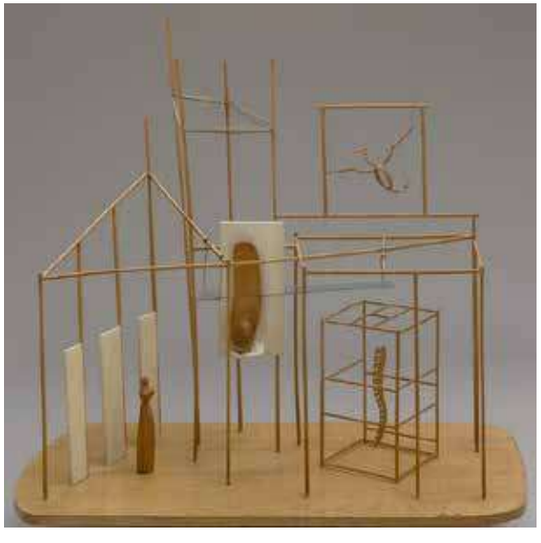
"Kendisinde tüm hayatı toplayan bir kadının varlığında altı ay geçti, her anımı büyülü bir hale taşıdı. Geceleri hayali bir saray inşa ettik - kibritlerden yapılmış çok kırılgan bir saray. En ufak yanlış hareketle tüm bir bölüm çökebilirdi. Her zaman yeniden başlıyorduk." (Lucarelli, 2017)

Her insan zihinsel olarak toplar ama sadece sanatçı bu zihinsel eylemi bir yapıta dönüştürebilir. Giacometti'nin Saray'ı, düşlerin, rüyaların sarayıydı, kendi kozmosunun sarayı, dünyanın imajını içinde barındıran bir mikrokoz-

10 Vurgu bana ait.

11 Sürrealistler, kendilerinin birer kayıt cihazı olduğunu söylerler ve cihazın kaydettikleri yaratılan yapıt aracılığıyla dış dünyayla konuşur.

mos. Bu mikrokozmosun öznesi kadındır, *kendisinde tüm hayatı toplayan bir kadın.* Her anı büyülü bir hale getiren, yaşamı dönüştüren, döngüye sokan, ölüm-yaşam-ölüm-yaşam döngüsünde düşle gerçeğin, akıl ile esrikliğin, kalın ile incenin, yontmayla eklemenin birbirine girdiği yer'de büyüyü hissedilir kılan *kadın*. Dolayısıyla bir yapı kurulamaz burada, ancak şey(ler) *inşa* edilebilir, çünkü çatı, bina değildir kurulan; yapılandırılan, kompoze edilen, yaratılandır ve bu nedenle kırılgandır. Çünkü eğer inşa eyleminden yapıya geçilirse şayet –ki bu bıçak-sırtı bir alandır ve muhtemeldir- büyü bozulur.



Görsel 4. Alberto Giacometti, The Palace at 4 a.m., 1932, 63.5 x 71.8 x 40 cm, ahşap, cam, tel ve iplik, MoMA, New York

Düşlerinin imajları ile kurduğu/inşa ettiği, içine girdiği ilişkiler kaosunda her şey yerli yerindedir, bir theatrum mundi[12], Kafkaesk bir tiyatro: "*Dünyanın en büyük tiyatrosu"* (Kafka, 2016, s. 244) ve bu tiyatronun kapısı herkese açıktır, düşe dalabilen, düşte olan, düş görebilen herkes. Kafka'nın *Amerika* romanındaki Karl, Oklahoma Tiyatrosu'nun personel alım afişinde şunları okur: "Yalnızca bugün, yalnızca bir kez çağırıyor! Bu fırsatı kaçıran sonsuza kadar kaçırmıştır! Geleceğini düşünen bize katılır! Kapımız herkese açık! Sanatçı olmak isteyen başvursun! Herkese, bulunduğu yerde ihtiyacı olan bir tiyatroyuz!" (Kafka, 2016, s. 239) Ancak bu öyle bir tiyatrodur ki gece on ikiden sonra giriş yapmak mümkün değildir, on ikide her yer kapanır ve bir daha açılmaz. "Bize inanmayana lanet olsun!" (Kafka, 2016, s. 239) Gece, kör gözler için karanlıktır, oysa görmeyi ve daha da önemlisi bakmayı bilene, bakmaya cüret edene apaydınlıktır. Belli ki Oklahama Tiyatrosu bakan ve gören gözler aramaktadır ya da en azından buna cüret eden… Bal kabağına dönüşmesi ise kör gözler içindir. Sanatçı, gece on ikiden sonra da görebilendir.

12 Neden yapı olmadığını yukarıda tartışmıştım. Kaosu, aynı anda birden fazla düzenin bir arada var olduğu anlamında kullanıyorum ve dolayısıyla her şey aslında yerli yerindedir. *Theatrum mundi*'yi ise bu düzenler çokluğunda oluşan kaosun yeri olarak, *theatrum mundi*'nin metafora yol açacak esnek yapısına da gönderme yaparak – dünyayı bir tiyatro sahnesi olarak tanımlamak ya da sahneyi dünyanın bir temsili olarak görmek; ne kaskatı bir yapı ne de büsbütün kaotik- kullanıyorum. (Theatrum Mundi, 2025)

Karl, tiyatroya başvuru yapabileceği Clayton'a vardığında –ki bu bir metro yolculuğunu gerektirmişti ve metro bir yer altına inişi[13] ve geçiş halini çağırır, bilinçten bilinçdışına, uyanıklıktan rüyaya, ölümden yaşama geçiş- bir çok trompetten çıkan gürültüyü duyar. Karmakarışık bir gürültüdür bu: bir çok trompetin bir arada var olduğu sesler çoğulluğu, kaos. Ve bu gürültüyü yaratanlar uzun kaideler üzerinde, beyaz uzun kıyafetleri ve büyük melek kanatlarıyla devasa kadınlardır. Kadınlar gümbürtüyü koparmışlardır. Melek kadınlar görevlerini tamamladıklarında sahneyi şeytan erkeklere devrederler ve onların da yarısı trompet, diğer yarısı da trampet çalıyordur. Gözleri karanlıkta görebilen için "dünyanın en büyük tiyatrosu bu" (Kafka, 2016, s. 244). Henüz bilinç alanını tam anlamıyla terk edememiş, dolayısıyla henüz sanatçı mertebesine ulaşamamış olan Karl –ki bunu tiyatroya 'teknik işçi' olarak alınmasından da anlıyoruz-, bu melekli ve şeytanlı debdebenin insanları çekmekten çok ürküttüğünü söyler. Haklıdır, karanlıkta göremeyenlerin bedenlerini, görmedikleri, bilmedikleri bir şeyle karşılaşınca tekinsizlik[14] duygusu kaplar ve bu duygu kişinin ürkmesine neden olur.

Giacometti'nin Sarayı adeta bu theatrum mundi'yi işaretlercesine bir sahne yapısında inşa edilmiştir ve sahnelenen şey Oklahoma Tiyatrosu'nun debdebesinin benzeri gibidir. Başsız omurga ve kolsuz kadın figürü arasındaki ilişkiyi düşünmemek neredeyse imkansızdır. Beynin sağ lobu gerçeküstü hayaller kurar, mecaz anlamlarla ilgilenir, yaratıcıdır, sezgidir; sol lob ise rasyoneldir, matematiksel veriler, net sonuçlar onun alanıdır. Giacometti'nin sahnesinin (sahnenin içinden öznelerin konumuna yerleşerek bakıldığında) sağında kadın,

13 Yeraltına iniş önemli bir metafordur çünkü kişinin kendi yeraltına inmesi anlamına gelir, kendi karanlığı ile yüzleşmek diğer bir deyişle hakikatteki kendisi demektir ve herkesin cüret edebileceği bir şey değildir, en nihayetinde karşılaştığı şey onun beklediği ya da idealize ettiği şey olmayabilir ve bununla yüzleşmek herkesin harcı değildir. Bu metaforun en iyi örneği Dostoyevski'nin *Yeraltından Notlar* adlı romanıdır ve *yer altı insanını* anlatır. Kendi yeraltına inmemiş bir kişi kendisini biliyor değildir. Dostoyevski'nin yaşayan tüm özneleri (karakterleri) bu yeraltından geçmiştir. O nedenle *dünyanın en büyük tiyatrosuna* metro ile gidiş son derece uygundur.

14 'Tekinsiz' kavramı hakkında daha detaylı bilgi için Sigmund Freud'un 1919 tarihli, *The Uncanny (Tekinsiz)* metnine bakılabilir.

solunda başsız omurga vardır. Belli ki omurga başından ayrılarak, yaratıcı alana, sezgiye, düşe yaklaşmıştır; kadının yani doğanın yani üretici, doğurgan, ölüm-yaşam-ölüm-yaşam döngüsünün gücünün idrakindedir. Bu idrakin etrafını, Francis Bacon'ın figürlerinde bulunan alanları da anımsatan, bir hale gibi çevrelemiştir. Sanki bulunduğu alanı korumak, ışıkla aydınlatmak, önemini vurgulamak ister gibidir. Yukarıda, iskeleti kalmış ama hala uçan bir yaratık adeta gizemli bir tanrı gibi omurganın üzerindedir. Kadınla omurga arasına yerleşen akışkan bir yapı hissi uyandıran ama aynı zamanda fallik bir nesneyi de andıran figürün alt tarafında 'acaba omurgadan ayrılan baş mı bu?' sorusunu sorduran bir küre yer alır. Yoksa akışkan içinde yerini alan baş, doğa ile kültürün, düş ile uyanıklığın, esriklik ile rasyonalitenin dengesini mi kurmaya çalışıyordur? Kuşkusuz bu sorunun cevabı yoktur, ama yapıt bu soruları bize sordurur. Yapıt, içsel bir zihinsel inşayı açık eder, sanki bir esriklik halinde iken toplanan imajları sunuyordur: arzu, hafıza, aşk, yükseliş-düşüş; düş ile gerçek, yaşam ile ölüm, rüya ile uyanıklık arasındaki eşikte toplanan imajlar[15]. Tıpkı Oklahoma Tiyatrosu gibi, "güneş doğmadan önceki bir saraydır; rüyaların, hayaletlerin ve gizli randevuların zamanıdır" (The Palace at 4 a.m. -Offsite Exhibition: Archaeological Museum of Mykonos, 2025).

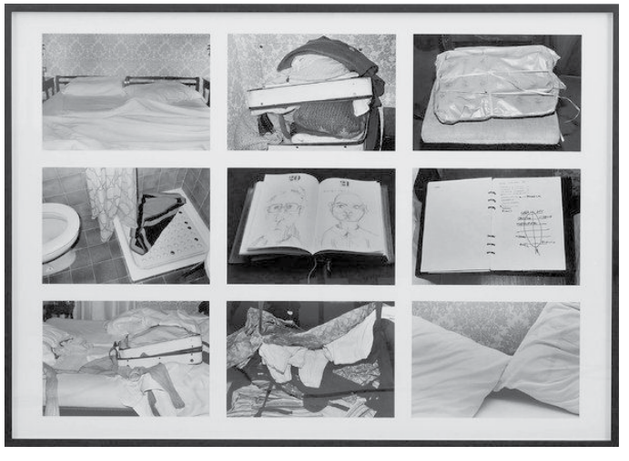
Her ne kadar bir sahne inşa edilmiş olsa da, bu hiçbir şekilde bir *gösteri* değildir, omurga başsızdır. Ataerkiden değil, anaerkiden, anaerkinin sesiyle konuşuyordur Giacometti. Yükselen ses doğa-ananın sesidir ve doğa-ana *gösteri* yapmaz. Bir depo olan Giacometti[16], deposunu sonsuzca çoğaltmıştır; gördüğü, duyduğu, kokladığı, dokunduğu, hissettiği, duyumsadığı, düşlediği, çarpıldığı, çarpıştığı, genleştiği, büzüştüğü, katmanlaştığı ölçüde deposu sonsuzca çoğalır. Sanatçının bizatihi kendisi olan depo, zaman zaman dış dünyaya bir alan kaplamak üzere taşar. Diğer bir deyişle dünya, Giacometti öznesinde yankılanıyordur, yankılar çoğulluğu konak olarak sanatçıyı seçmiş, orada depolanmış ve sonuç da sanatçının yapıtı olarak tezahür etmiştir.

Sophie Calle'ın 1981 tarihli *The Hotel (Görsel 5)* adlı yapıtı da toplama

15 Giacometti'nin bu yapıtına dair klasik okumaları tümden reddetmiyorum: ödipal, kastrasyon ve hatta Hall Foster'ın bazı sürrealistler için ileri sürdüğü tekinsiz kavramları da elbette *The Palace at 4 a.m*. için üzerinde düşünülebilir kavramlardır, ancak Freudyen okumalara katılmadığımı da belirtmem gerekir. Ne var ki bu yazının konusu olmadığından bu alanı metnin dışında bırakmayı tercih ediyorum. Ancak konuyla ilgili detaylı bir okuma için Hall Foster'ın *Compulsive Beauty* adlı kitabına başvurulabilir. Giacometti'nin bu yapıtı özelinde ise, aynı kitap s. 84 ve sonrasına bakılabilir (Foster, 1997).

16 Bu cümledeki Giacometti öznesi, sanatçı kipliğini ifade eder ve burada Giacometti ismini kullanırken aynı zamanda sanatçı kipliğini vurguluyor ve sanatçı kipinin bizatihi kendisinin dünyanın imajlarını toplayan ve bu imajları yankılayan olduğunu savunuyorum. Depo, ise toplama ve toplananların bir yere konması anlamıyla sanatçı kipliğinin bu eylemlerinin mekanıdır.

eyleminin sanat faaliyeti olduğunu kanıtlayan örneklerden. Calle 1981'in başlarında yapıtını gerçekleştirebilmek için Venedik'teki bir otelde oda hizmetçisi olarak işe girer. Üç hafta boyunca bakımı altındaki on iki odanın içeriğini fotoğraflar, kilitsiz bavulları açar, kişisel eşyaları kataloglar, postaları ve günlükleri okur, bulduğu cüzdanları, pasaportları karıştırır, parfüm ve kolonyaları kendi üzerinde dener, dolaplara bakar, çöpe atılan bir çift kadın ayakkabısını çöpten alır, odanın o sabah terk ediliş izlerini kayıt altına alır; kısacası odada kısa bir süreliğine var olan gelip-geçici kişileri, onların izleri ve arkalarında bıraktıkları üzerinden toplar. Calle, gözetleyen-gözetlenen, özel-kamusal, ben-öteki gibi ikircikli yapıları, toplama eylemi üzerinden deşifre eder.



Görsel 5. Sophie Calle, The Hotel, 2021, Siglio Press

Calle, gelip-geçici mekânlar olan otel odalarından geçenleri toplar, ancak bu toplama eylemi bana öyle geliyor ki salt yukarıda bahsedilen ikircikli yapıların ifşası değildir. Calle, gelip-geçen kişilerin arkalarında bıraktıkları, izleri üzerinden onları toplar ve yeniden inşa eder. *(Görsel 6)* Orada oldukları *süre* boyunca iz bırakırlar: çarşaflar, havlular, terlikler, pijamalar, giysiler, ayakkabılar, günlükler, biletler, pasaportlar, bardaklar, çöp kutusu vb., hepsi o odada geçirilen sürenin *izleridir*: izlemek, izinden gitmek, izlenim, izleyici terimleriyle birlikte düşündüğümüzde Calle'in nasıl bir inşa gerçekleştirdiğini kavramamız kolaylaşır. *The Hotel*'daki otel odaları ve içeriklerine dair açıklamaları Calle'ın , gerçeklere dayalı belgelerle (iz[17]), eşyalarını önce izlediği (izleyici) sonra incelediği (iz sürme) odalarda konaklayanların hayatlarına bir bakış attığı (izlenim) ve imgeleminde oluşan üzerinden odada konaklayanlara dair bir kimlik inşasında bulunduğu-

17 İzlerin belgelerini fotoğraf aracılıyla sunar.

nu gösteriyor. Calle, öncelikle izleyici konumuna yerleşir, tıpkı bir izleyici gibi odada ki izleri izler. Hemen ardından bir dedektif gibi izler Calle, izi sürer ve imgeleminde onun nasıl biri olduğunu canlandırır. Kimi zaman odanın kapısı açıldığında kapı aralığından bakarak içerdekini görmeye çabalar, belli ki imgeleminde inşa ettiği ile gerçekteki arasındaki fark ve benzerlikleri görmeye çabalamaktadır. Edindiği izlenimle kendi bakışını birleştirir ve odada konaklayanı inşa eder.

Ziyaretçilerin izleri, gelip geçiciliğe direnir, varoluşun altını bir kez daha çizer ve izleri toplayan sanatçı da adeta gelip-geçiciliğe bir direnç noktası oluşturur: gelip-geçmiştir ama geçerken izini bırakmıştır ve bu iz geçici olana direnir. Geçiciliğe inat bir tür hayatta kalma direncidir, çünkü izler bizim yaşadığımızın kanıtıdır ve hayatın tüm geçiciliğine karşı, kronolojik (kültürel) zamana karşı direnirler. *The Hotel* adlı yapıtı ile Sophie Calle'ın –klasik tüm okumalar da dahil olmak üzere- izin bu gücünün farkında olduğunu ve bu direnç noktalarını toplayarak ifşa ettiğini düşünüyorum.



Görsel 6. Sophie Calle, The Hotel, 'Oda30'dan detay, 2021, Siglio Press

Bu noktada kültürel zamana karşı, kültürel[18] zamanın kendisini toplayarak direnen Cengiz Çekil'in kol saatlerini anımsamamak imkansız. Bu sefer gö-

18 Latince *cultura* sözcüğü, toprağı işleme, tarım anlamına gelir. Diğer bir deyişle doğayı terbiye etmek, insanın istek ve arzularına, akla yani rasyonaliteye uygun hale getirmektir. Bu anlamıyla siyaset terimiyle de ilişki kurar kültür. Doğayı terbiye eden, disipline ederek kontrol altına alan insan, terbiye edilen, disipline edilerek kontrol altına alınan insan haline gelir. Kültür insan icadıdır ve doğanın karşısında yer alır. Kronolojik zaman algısı da tam olarak kültürün inşa ettiği bir zaman algısıdır. Doğanın (doğa-ana) zamanı kronolojik değil, helezoniktir. Şimdi, hem geçmişin şekillendirdiği hem de geleceği şekillendiren bir şimdidir ve geçmiş, şimdinin şekillendirdiği ve gelecekteki şimdiyi şekillendirecek bir geçmiş olması nedeniyle doğanın zamanı helezonik zamandır. O nedenle terbiye edilemez, bölünemez bir bütündür ve bilinçdışına aittir, anaerkidir, esriktir.

zümün önünde bit pazarlarından toplanmış cam masalar içine yerleştirilmiş, kayışlarından azade kol saatleri ve hemen arkalarında tüm duvarı kaplayan, günlük gazete sayfaları üzerine serigrafi yoluyla çoğaltılan onlarca 'saat kaç?' yazısının görüntüsü var. *(Görsel 7)*



Görsel 7. Cengiz Çekil, (duvarda) Saat Kaç? (önde) 1200 Saat, 2023, Arter, İstanbul

Çekil'in topladığı kol saatleri ardışık ilerleyen zamanı göstermez, sanki kendi zaman-mekanlarını, *süre* içindeki hallerini açığa çıkarmak ve o zamanın hafızasını işaretlemek ister gibidirler. Zamanın kronolojik akışına (kültürel zaman) direnç gösteriyorlardır ve çalışmayı, dolayısıyla ardışık zamanı reddetmişlerdir, çalışmazlar. Ardışık zaman akışı durmuştur. Bu, sadece tek bir saat için geçerli değildir: toplanan 1200 adet kol saati topyekun çalışmayı bırakmıştır. İzleyicisine başka bir şey fısıldıyordur.

Çekil, kol saatlerinin hafızasına yenilerini, kendi ismini her birine etiketleyerek, ekler. Çekil, Benyamin'i onaylar gibi gözükmektedir: saatler Çekil'in içinde hayat bulmazlar; bu küçücük jest ile Çekil, onların içinde yaşar. Hem Çekil hem de her bir kol saati birbirlerinin zamanına dahil olur, birbirlerini ve zamanlarını çoğaltırlar. Homojen bir şekilde birbirlerine geçerler. Zaman artık bu oluşumda akışkandır ve 1201 kişi hep birlikte kronolojik zamana direnç gösterir. 1201 kişinin zamanı her birinden hem farklı hem de beraber akıyordur. Bir arada oluşları tek bir jestle beraberliğe, beraberce varoluşa dönüşür. Bu akışkan beraberlik, zamanın ele avuca sığmazlığını hissettirir, zamanın akışının ma-

tematiksel kurallara uygun, rasyonel bir akış olmadığını, bölünmez bir bütün, düşsel, irrasyonel, helezonik bir yapıda aktığını sessizce bağırır.

Doğa ile kültür arasındaki ilişkileri, potansiyelleri, olasılıkları irdeleyen diğer bir sanatçı Lee Ufan'dır. Ufan'a göre kültürle birlikte bizler doğayı ve insan olmayan varlıkları, Ufan'ın deyimiyle insan dışı türleri (non-human species) bir kenara attık (Ufan, 2025). Ufan işlerinde, medeniyetin mutlak gücüne (Ufan, 2025) meydan okuyarak doğanın canlılığını, işleriyle karşılaşan izleyicilerin bedenlerinde yeniden hatırlamalarını, hissetmelerini sağlar.Şöyle der:

"Günümüzün kitlesel bilgi ve yapay zekâ dünyasında hiçbir şey gizli kalmaz. Bilinmeyenler, sorular, *süreçler, zaman aralıkları, deneyimler*[19] yoktur – sadece net cevaplar vardır. Bu, yaşayan insanlar için bir dünya değildir. Sanat, bilim veya din gibi değildir – doğası her zaman akıcıdır, ifade edilemez, belirsiz ve muğlaktır, bilinmeyenler ve anlamsızlıklarla doludur."[20] (Ufan, 2025)

Ufan, yerleştirmelerinde bile isteye nesnelerle olan kendi etkileşimini kısıtlar, böylece sadece kendi varlıklarının oradalığı üzerinden ilişkiler kuran nesnelerin çevresiyle olan ilişkilerinin potansiyelleri çoğullaşır. Ufan, nesneleri kendi varoluşlarının potansiyellerini çoğaltabilmeleri için onları yerleştirmiş ve tamamen geri çekilmiştir. Sanatçı öznesi, yaratı alanının gerçekleşebilmesi için çekilir. Bu tavır, bana Dostoyevski'nin karakterleri ile olan ilişkisini hatırlatıyor. Dostoyevski'nin tüm karakterleri yaşayan karakterlerdir, okuyucu olarak bizler yalnızca onların yaşamlarında bir aralığa tanıklık ederiz hepsi o. Raskolnikov, Prens Mışkin, İvan Fyodoroviç ve diğerleri, romanın başlangıyıcla hayata gelmiş ve romanın bitimiyle hayata veda etmiş değillerdir, hepsi biz onları okusak da okumasak da *yaşamaya* devam ederler. Bizleri yaşamlarının bir bölümüne misafir ederler sadece. Sanatçı-filozof Dostoyevski, misafir olmamızı sağlayan bir öznedir ve bu derece geri çekilmeyi bilmiştir. Böylece yaratı alanı, potansiyeller ve olasılıklar evreninde çoğullaşır. Bu polifoniyi de mümkün kılan son derece güçlü bir direnç noktası oluşturur: monoloğa, 'ben' merkezciliğe, gücü elinde tutmaya yani iktidarın özneleşmesine karşı bir direnç. Böylesi bir direnç, sonsuzluğa da fırlatır, sonsuzca varoluşa. Benzer bir direncin Lee Ufan'ın işlerinde de olduğunu düşünüyorum.

Ufan'ın geri çekilişinde, doğa-anayla, diğer bir deyişle düşler, hisler, duygulanışlar, sezgiler (sağ lob) ile yani kozmosla doğrudan bir karşılaşım ve dokunulabilir, hissedilebilir bir etkileşim yaratımı açığa çıkar.

"İfadenin fiziksel boyutunu çok önemli buluyorum. Biyolojik olarak beden sınırlı olsa da, 'diğer' ile etkileşime girdiğinde ve iletişim kurduğunda sonsuzluğu ifade edebilir. Bu sonsuzluk, hayatın gücü ve akışından başka bir şey değildir. Doğanın veya evrenin gücü, beden hareketlerimizle yakından ilgilidir. Bu yüzden izleyici, eserlerimin manyetik çekimine bedeniyle tepki verir"[21] (Ufan, 2025).

19 Vurgular bana ait.

20 DeepL.com (ücretsiz sürüm) ile çevrilmiştir.

Lee Ufan'ın *Relatum* serisi *(Görsel 8)* geri çekilme üzerinden direnç oluşturma ve sonsuzluğa fırlatma eylemlerine iyi bir örnektir. Relatum, latince *relatus* teriminin nötr halidir ve *re-* "geri, tekrar" + *lātus* "doğuran, taşınan" (Harper, relate, 2025) sözcüklerinin birleşiminden oluşur: geri doğuran, tekrar taşınan olarak Türkçeye çevrilebilir. İlişki anlamına gelen İngilizcedeki *relation*, *relate, refer* terimleri ise *referre* "geri getirmek, geri taşımak" ve *relatus* terimlerinden türer. Dolayısıyla Ufan'ın bir dizi işini *Relatum* sözcüğüyle karşılaması yerli yerine oturur ve günümüz İngilizce terimi *relation*'ın (ilişki, bağıntı) aslında köken itibariyle nasıl bir ilişkiyi işaret ettiğini açık eder. Gündelik dilimize yerleşen ve gündelik hayat pratiğimizde sıkça kullandığımız *ilişki* sözcüğü, 'geri doğuran, tekrar taşınan' anlamlarıyla birlikte düşünülmelidir. Geri doğuran doğa-anadır: ölüm-yaşam-ölüm-yaşam döngüsü. Ölümü, yaşama yeniden taşır doğa. Ölüm aslında bir yok oluş değil, yeniden taşınmanın, geri doğmanın potansiyelidir. Kültür ise bu potansiyeli yok edendir. Ufan, *Relatum* serisinde bu nedenle her ikisini bir arada yerleştirir ve geri çekilir. Kültürün yok ettiğini doğa yeniden doğurabilir, geri taşıyabilir. Tam da bu nedenle taş ve cam ya da çelik levhalar, kauçuk tabakalar gibi kültürü işaretleyen endüstri malzemeleri bir arada mekana yerleşir ve kendi varoluşlarıyla, varlıklarının oradalığıyla birbirleriyle konuşur, ilişkiye girerler. Bir çeşit karşılaşmadır bu: hem doğa-kültür hem de doğa-kültür-insan (izleyici) karşılaşması.



Görsel 8. (solda) Relatum—dialogue, 2002/10, Solomon R. Guggenheim Museum, © Lee Ufan, (sağda) Relatum—dissonance, 2009/11, Solomon R. Guggenheim Museum, © Lee Ufan

21 DeepL.com (ücretsiz sürüm) ile çevrilmiştir.

Her coğrafyanın doğası farklıdır. İnsan eliyle yaratılmış kültür ise yaratıcısının paydasında birleşmesinden ötürü benzerlikler taşır. Ufan bu farkı bilir görünür ve işlerini sergilediği coğrafyalara göre değişen, farklılaşan taşları kullanır. Her farklı coğrafyadaki yapıtı için o coğrafyaya ait taşları toplar Ufan ve şöyle der: "Toskana, Fransa veya İngiltere'deki taşların hepsi birbirinden farklıdır ve o yerin bir yansımasıdır" (Lee Ufan , 2025). Dolayısıyla Ufan'ın toplama eylemi, *yerlerin* farklılıklarını, yaşamlarını, ilişki tarzlarını açığa çıkarma üzerinde gerçekleşir. Bu bana aynı zamanda yapıtları (*Relatum* dizisinin tümü) arasında ki ilişki ağlarını da düşündürüyor: yer kürenin çeşitli yer'lerinden toplanan taşların tümü düşünüldüğünde, kümülatif bir yapıyı (toplanmış olan tüm taşların bir aradalığı) işaretler. Bu yapı, her bir yerin geri doğurması, tekrar taşınması üzerinden düşünüldüğünde, birbirleriyle konuşan taşların inşa ettiği polifonik yapıdır. Monologa, kültürün doğa üzerindeki monolog söylemine karşı direnç gösteren polifoni: çoğul oluşun, polifoninin *conatus*'u.

SONUÇ

Sanat sahiplenmez, siyaset yapmaz, ölçülemez, planlara oturmaz, sistematikleştirilemez, normlara uymaz. Sanat esriklik halidir, akışkandır, düştür, düş görmedir, aisthesis'tir, sonsuzca'dır. Sanatın polifoniyle sıkıca örülmüş (b)ağları vardır. Bu nedenle bir sanat yapıtı sonsuzca genleşir, büzüşür, kıvrımlaşır, kasılır, açılır, geri doğurur, yayılır, çoğalır, çoğullaşır…

Sanat eylemi olarak toplamak, sahiplenmek ya da değer ile ilgili değildir, bir çeşit hayatta kalma çabasıdır, yani conatus, dolayısıyla son derece politiktir. Hayatta kalma çabası, direnç (rezistans) gösterme olduğu ölçüde politiktir. Sanatçı, akıp giden kaotik ama düzenli, hoyrat ama narin, ölen ama yaşayan yaşamının içinde tüm bu akışa direnç gösterir yapıtıyla. Sanatçının yapıtı aslında hayatta kalma çabasıdır, rezistans noktası. Giacometti, esriklik halinde topladığı imajları sahnelerken direniyordur. Sophie Calle dedektif gibi geçiciliğin izlerini toplarken direniyordur. Cengiz Çekil kültürel zamana karşı direnç gösteriyordur. Lee Ufan, doğanın polifonik yapısını ifşa etmek için geri çekilirken direniyordur (örnekler çoğaltılabilir), ve bunların tümü hayatta kalma çabasıdır ve son derece politiktir. Çünkü yaşamak, politik bir eylemdir.

Aklımda sürekli Godard'ın şu ünlü sözü yankılanıyor: "Mesele politik filmler yapmak değil, filmleri politik olarak yapmak" (Hoberman, 2005). Kendi adıma bu cümleyi her daim 'politik olarak sanat yapmak' şeklinde okumayı

tercih ediyorum: mesele siyasi[22] sanat yapmak değil (ki sıklıkla politik sanat olarak adlandırılır), politik olarak sanat yapmaktır. Politik olarak sanat yapmak direnmektir. Hayata, ölüme direnmek. Malraux'nun müthiş bir estetik düşünceyle tanımladığı şekliyle "Sanat, ölüme direnen tek şeydir" (Gilles Deleuze: Yaratıcı Eylem Nedir? (1987), 2019). Sanatçı hayatta kalmak için üretir, ürettiği ölçüde yaşar.

Sadece sanatçı bir yaratım alanı oluşturmak için toplar. Sanat eylemi olarak toplamak, hayatın tüm katı kurallarını, normlarını, alışkanlıklarını, rutinlerini, kültürü sekteye uğratarak tüm bunlara direnmek ve yeni olası alanlar, yaratı alanları açmak, yeni potansiyeller oluşturmaktır. Dolayısıyla sanatçının toplama eylemi hayatta kalmak içindir, hayatın tüm sıkışmışlıklarına, baskılarına, kısıtlamalarına rağmen hayatta kalabilmek…sonsuzca faaliyet. Sanatçının bu sonsuzca faaliyeti, diğer bir deyişle neye muktedir olduğunu keşfetmeye yönelik, kendi sınırlarını aşma faaliyeti, direnme eylemidir. Diğer tüm toplama eylemlerinden böylece ayrılır ve sadece sanatçı hayata karşı direnmek için toplar. Bu nedenle toplama eylemi bir sanat eylemidir.

KAYNAKÇA

Benjamin, W. (2016). *Kitaplığımı Yerleştirirken: Kitap Koleksiyonculuğuna Dair Bir Konuşma.* (D. Kurt, Çev.) İstanbul: Sub.

Breton, A. (2009). *Sürrealist Manifestolar.* (A. G. Yeşim Seber Kafa, Çev.) İstanbul: Altıkırkbeş.

Derleme. (2012-2020). *harika*. Eylül 30, 2024 tarihinde Etimoloji Türkçe: https://www.etimolojiturkce.com/kelime/harika adresinden alındı

Derleme. (2012-2020). *harikulade*. Eylül 30, 2024 tarihinde Etimoloji Tükçe: https://www.etimolojiturkce.com/kelime/harikulade adresinden alındı

Derleme. (2012-2020). *merak*. Eylül 30, 2024 tarihinde Etimoloji Türkçe: https://www.etimolojiturkce.com/kelime/merak adresinden alındı

Derleme. (2012-2020). *toplamak*. Eylül 30, 2024 tarihinde Etimoloji Türkçe: https://www.etimolojiturkce.com/kelime/toplamak adresinden alındı

Foster, H. (1997). *Compulsive Beauty.* Cambridge, Massachusetts; London, England: MIT Press.

Gilles Deleuze: Yaratıcı Eylem Nedir? (1987). (2019, Ekim 19). Şubat 14, 2024 tarihinde youtube: https://www.youtube.com/watch?v=IXRXfnDcLww&list=PL4_iIibO41ccznRchyZVtV6KdladI9vbd&index=12 adresinden alındı

22 Siyaset ile politika arasındaki ayrım için bkz. dipnot 6.

Harper, D. (2001-2025). *collector*. eylül 30, 2025 tarihinde Etymonline: https://www.etymonline.com/word/collector adresinden alındı

Harper, D. (2025). *relate*. etymonline: https://www.etymonline.com/word/relate adresinden alındı.

Hoberman, J. (2005, Şubat 14). *Tout va bien Revisited*. Şubat 15, 2024 tarihinde The Criterion Collection: https://www.criterion.com/current/posts/356-tout-va-bien-revisited?srsltid=AfmBOoqjy5IfAYLrUoPNtADm42iVlXme8M_CofqVF2VJvhrQ7tg6oroT adresinden alındı

Hooper-Greenhill, E. (2003). *Museums and The Shaping of Knowledge.* London-New York: Routledge.

Kafka, F. (2016). *Amerika.* (R. Minareci, Çev.) İstanbul: Türkiye İş Bankası kültür Yayınları.

Lee Ufan . (2025). Guggenheim New York: https://www.guggenheim.org/teaching-materials/teaching-modern-and-contemporary-asian-art/lee-ufan-- adresinden alındı

Lefebvre, H. (2014). *Mekanın Üretimi.* (I. Ergüden, Çev.) İstanbul: Sel.

Lucarelli, F. (2017, 10 27). *An Immaterial Drawing in Space: Alberto Giacometti's The Palace at 4 a.m. (1933)*. 11 23, 2024 tarihinde Socks: https://socks-studio.com/2017/10/22/an-immaterial-drawing-in-space-alberto-giacomettis-the-palace-at-4-a-m-1933 adresinden alındı

Nişanyan, S. (2002-2025). *politika*. Eylül 30, 2024 tarihinde Nşanyan Sözlük: https://www.nisanyansozluk.com/kelime/politika adresinden alındı

Nişanyan, S. (2002-2025). *siyaset*. Eylül 30, 2024 tarihinde Nişanyan Sözlük: https://www.nisanyansozluk.com/kelime/siyaset adresinden alındı

Nişanyan, S. (2002-2025). *tüken[mek]*. Şubat 30, 2025 tarihinde Nişanyan Sözlük: https://www.nisanyansozluk.com/kelime/tüken- adresinden alındı

Ottinger, D. (https://www.andrebreton.fr/en/work/56600100228260#appelN). *The Wall*. Eyl 2024 tarihinde André Breton. adresinden alındı

Şahin, S. (2022). Karnaval Zamanı. D. Ö. ed: Doç. Dr. Özge SAYILGAN içinde, *Görsel İletişim Tasarımı Kuram ve Araştırmaları* (s. 265-283). Ankara: Nobel.

The Palace at 4 a.m. -Offsite Exhibition: Archaeological Museum of Mykonos. (2025, 09 15). Whitechappel Gallery: https://www.whitechapelgallery.org/exhibitions/palace-4-m/ adresinden alındı

The Wall. (tarih yok). Eylül 30, 2024 tarihinde André Breton: https://www.andrebreton.fr/en/work/56600100228260#appelN adresinden alındı

Theatrum Mundi. (2025, 08 15). Wikipedia: https://en.wikipedia.org/wiki/Theatrum_Mundi adresinden alındı

Ufan, L. (2025, 09 14). *The life-force of expression*. Art Gallery NSW: https://www.artgallery.nsw.gov.au/art/watch-listen-read/read/the-life-force-of-expression/ adresinden alındı.

13. BÖLÜM

GÖRSEL DÜŞLEM, RUHSAL KOPUŞ: RICHARD DADD'İN SANATINDA GERÇEKLİK VE YARATICILIĞIN SINIRLARI

Doç. Serpil AKDAĞLI
Kütahya Dumlupınar Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi
Resim Bölümü
serpil.akdagli@dpu.edu.tr
https://orcid.org/0000-0003-1617-6302

GİRİŞ

Sanatın büyük temsilcilerinden hayatlarının bir döneminde akıl sağlığı bozulmuş ve sıklıkla akıl hastalıkları nedeniyle kurumlara yatırılmış olanlara dair birçok örnek vardır. Bu noktada sanat ve akıl hastalığı arasındaki karmaşık ve değişken ilişkinin incelenmesinin önemi ortaya çıkmaktadır. 19. yüzyıl İngiliz resim sanatının en çarpıcı ve trajik figürlerinden biri olan Richard Dadd (1817-1886) yalnızca teknik ustalığıyla değil, aynı zamanda sanatsal üretimini derinden etkileyen psikolojik rahatsızlığıyla da sanat tarihinde ayrıksı bir yer edinmiştir. Mitolojik yaratıklarla dolu hayal dünyası, olağanüstü detaylarla bezeli kompozisyonları ve imgeleri, onu çağdaşlarından ayırırken, akıl hastalığı nedeniyle geçirdiği uzun yıllar boyunca üretmeye devam etmesi ise sanat ile zihin arasındaki karmaşık ilişkiye ışık tutar. Bu bölüm, sanat ve akıl sağlığı sorunları arasındaki ilişkileri incelemek için bu karşılaştırmadan yola çıkmaktadır. Dadd'in şizofrenik yapısının onun sanatsal ifadesini nasıl biçimlendirdiği incelenecek; özellikle gerçeklikten kopuşun, sanrılarla yoğrulmuş hayal gücünün ve paranoyak düşünce kalıplarının sanatındaki yansımaları analiz edile-

cektir. Sanatının yalnızca bir "hastalık belirtisi" değil, aynı zamanda bastırılmış bilinçdışı öğelerin yaratıcı bir dışavurumu olduğu örneklendirilecektir.

Dadd, Viktorya dönemi ressamı olarak tanınan İngiliz bir ressamdır. Viktorya dönemi sanatı, 1837–1901 yılları arasında Kraliçe Victoria'nın yönetimi süresince şekillenmiş ve bu dönemde dönemin toplumsal, kültürel ve ahlaki dinamiklerini yansıtan çok katmanlı bir estetik anlayış ortaya çıkmıştır. Bu dönemde sanat, ahlaki değerlerin, aile yapısının ve dini temaların görsel olarak idealize edilmesine dayanırken, aynı zamanda Sanayi Devrimi'nin getirdiği toplumsal dönüşümler, işçi sınıfının yaşam koşulları ve hızlı kentleşmenin doğurduğu sorunları da konu edinmiştir. Geçmişe yönelik nostaljik eğilim, özellikle Ortaçağ, mitoloji ve tarihsel sahnelerin yeniden canlandırılmasıyla kendini göstermiş; eklektik bir üslupla Barok, Gotik ve Neoklasik biçimsel öğeler bir arada kullanılmıştır. Pre-Raphaelite Kardeşliği, Raffaello öncesi sanatın doğallığını ve ayrıntıcılığını yeniden gündeme getirerek yoğun renk kullanımı ve ince işlenmiş natüralist üsluplarıyla dikkat çekmiş; Kraliyet Akademisi tarafından desteklenen akademik sanat anlayışı ise idealize edilmiş figürleri ve tarihsel-mitolojik konuları öne çıkarmıştır. Buna karşın bazı sanatçılar, toplumsal gerçekçiliğe yönelerek dönemin sosyal eleştirilerini sanat yoluyla görünür kılmıştır. Yüzyılın son çeyreğinde gelişen estetik hareket ise "sanat için sanat" anlayışı doğrultusunda güzellik, biçim ve estetik kaygıları ahlaki veya toplumsal işlevin önüne koymuştur. Ayrıca, resim ile edebiyat arasında güçlü bir etkileşim kurulmuş; Shakespeare, Tennyson ve Keats gibi edebi figürlerden esinlenen sanatçılar şiirsel bir görsellik üretmişlerdir. Dönemin ahlakçı ve muhafazakâr yapısı, yüzyılın sonlarına doğru Estetik Hareket ve Dekadans gibi akımlar tarafından sorgulanmış, öte yandan kolonyal genişleme ile birlikte Doğu'ya duyulan oryantalist ilgi sanatın konularına yansımıştır. Dolayısıyla Viktorya dönemi sanatı, hem geçmişe duyulan özlemi ve ahlaki idealleri görselleştirmiş hem de modernleşme sürecinin doğurduğu estetik arayışları ve toplumsal sorunları tartışmaya açarak 19. yüzyıl sanat tarihinde merkezi bir konum kazanmıştır (Huntley,1945: 127-131). Dadd'in eserleri de, Viktorya döneminin ruh halini ve sanat anlayışını yansıtmakla birlikte ressam kendi kuşağının en umut verici sanatçılarından biri olarak görülmüştür. Dadd, Viktorya dönemi İngiltere'sinde çok popüler olan fantastik ve peri resimlerinin en özgün temsilcilerinden biridir. Dadd, Pre-Raphaelitler'in doğalcı üslubuna yakın ayrıntıcılığıyla bağlansa da tematik olarak onlardan ayrılır. Onun sanatı, daha çok Viktorya dönemi toplumunun bastırdığı korkuların, bilinçaltı imgelerinin ve psikolojik gerilimlerinin dışavurumu olarak değerlendirilebilir. Bu bakımdan, 19. yüzyılın katı ahlakçılığının gölgesinde gelişmiş "karanlık romantizm"in temsilcilerinden biridir. Bu

yönüyle Dadd, dönemin "düzen" ve "ahlak" anlayışına alternatif olarak kaosun ve bilinçaltının estetiğini yaratmıştır.

Dadd, 13 yaşındayken resim yapmaya başlamış, ailesi Londra'ya taşındıktan sonra 1837'de Royal Academy of Arts'a girmiştir. William Powell Frith, Augustus Egg ve Henry O'Neil gibi dönemin önde gelen diğer sanatçılarıyla ilişkiler kurmuş ve onlardan etkilenmiştir. Viktorya dönemi sanatında sıkça olduğu gibi Dadd de Shakespeare'in oyunlarından, mitolojiden ve halk masallarından ilham almıştır. Aynı yıl eserlerini sergilemeye ve Shakespeare'in Bir Yaz Gecesi Rüyası'ndan ve diğer peri konularından etkilenerek yaptığı hassas ve hayal gücüyle dolu resimlerle ün yapmaya başlamıştır.

Dadd'in sanatı, kişisel yaşamıyla doğrudan ilişkilidir. 25 yaşındayken Sir Thomas Phillips ile Avrupa ve Orta Doğu'yu gezmek üzere işe alınmış ve ziyaret ettikleri yerlerin çizimlerini yapmakla görevlendirilmiştir. 10 aylık yolculuğun sonuna doğru ciddi zihinsel rahatsızlık belirtileri göstermiş ve eve vardığında paranoyak sapkınlıktan muzdarip hale gelmiştir. Şeytanlar tarafından zulme uğradığına ve babasının şeytan olduğuna inanarak 28 Ağustos 1843'te Kent'teki Rochester yakınlarındaki Cobham Park'ta babasını öldürmüştür (Url-1). Bu deneyim, eserlerinde görülen huzursuz, obsesif ve yoğun ayrıntılı üslubu şekillendirmiştir. Hastanede geçirdiği dönemde ürettiği eserler, Viktorya sanatında nadir rastlanan bir şekilde içsel dünyayı, zihinsel karmaşayı ve bilinçaltını görselleştirmiştir.

Babasını öldürdükten sonra Dadd, Temmuz 1843'te Fransa'ya kaçmıştır. Ancak Calais'den Paris'e giderken yolculardan birine usturayla saldırmış ve ardından Fontainebleau'da tutuklanmıştır. Tutuklanmasından altı gün sonra Clermont de l'Oise'daki psikiyatri hastanesine yatırılmıştır. Dr. Eugène-Joseph Woillez'in gözetimi altında tedavisine başlanan Dadd'in, son derece tehlikeli olarak değerlendirilen ve tek bir cinayet fikrine ya da sanrısına odaklanmasıyla tanımlanan cinayet monomanisi, halüsinasyonlar ve sanrıların birleşmesinden kaynaklanan çarpıcı bir tablo sunmaktadır. Dr. Woillez, Dadd'in hastalığında fiziksel ve psikolojik faktörler arasındaki karmaşık etkileşime ışık tutarak uyku yoksunluğu, duygusal sıkıntı ve güneş çarpmasının, Dadd'in kötüleşen zihinsel durumuna etki ettiğini ileri sürmüştür. Dadd'in psikolojik rahatsızlıkları ile birlikte aynı zamanda güneşe olan takıntısından kaynaklanan optik rahatsızlığı gibi fiziksel rahatsızlıkları da tedavisinin bir parçası olmuştur (Klemenz, 2010: 227). 1844'te Dadd, Clermont de l'Oise'daki psikiyatri hastanesinden İngiltere'deki Bethlem akıl hastanesine gönderilmiştir. Bu sırada Dadd, Mısır tanrısı Osiris'in oğlu olduğunu ve dolayısıyla babasının bir sahtekâr olduğuna inanarak suç işlediğini söylemiştir. Dadd'ın akıl hastalığı, Bethlem Hastanesi'nde

paranoid şizofreni olarak tanımlanmıştır. Paranoid şizofreni, kişinin gerçek olmayan inançlara ve sanrılara sahip olması ve bu inançlar nedeniyle düşmanlık veya saldırganlık gibi davranışlar sergilemesi durumudur. Kardeşlerinden ikisinin de benzer semptomları olması nedeniyle, hastalığın ailede genetik bir yatkınlığı olduğu anlaşılmaktadır. Dadd'ın şizofreni hastası olduğu, karakteristik sanrılar, anlamsız konuşmalar, halüsinasyonlar, şiddet, algısal bozukluk ve aile geçmişi olduğu genel olarak kabul edilmiştir (Url-2).

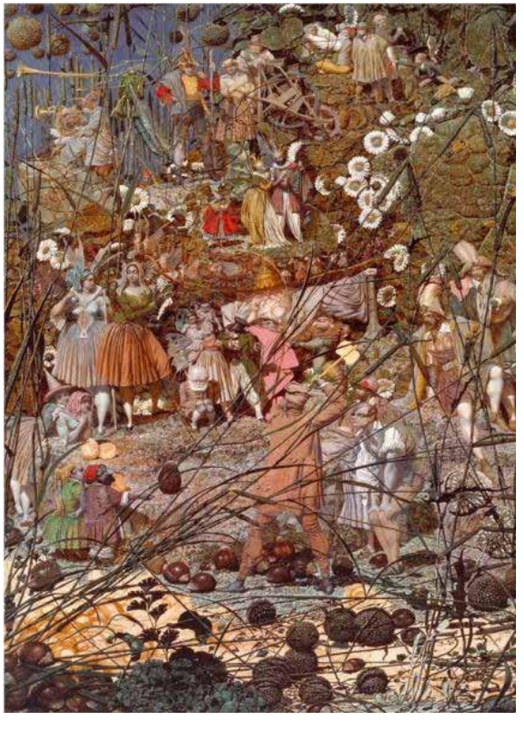
Nicholas Tromans, "Richard Dadd: The Artist and the Asylum" isimli kitabında Dadd'ın hastanede tuttuğu notlardan yola çıkarak sanatçının dünyayı diğer insanların bakış açısından görme kapasitesinden yoksun olduğunu öne sürmüştür. Ayrıca kendisini sıradan insanlığın kurallarıyla bağlı olmayan, daha yüksek ruhsal bir alanda yaşayan üstün bir birey olarak gördüğünü ortaya koymuştur (Beveridge, Oyebode & Ramsay, 2012: 349).

Dadd, Bethlem Akıl Hastanesi'nde Doktor Sir William Charles Hood'un katkısıyla, resim yapmaya devam edebilmiştir. Hood, 1854 tarihli vaka notlarında, Dadd'i "çok mantıklı ve hoş bir arkadaş" olarak tanımlarken ara sıra yaşadığı şiddetli krizleri kaydetmiş ve sohbet sırasında, bir zamanlar iyi eğitimli ve hâlâ parladığı mesleğinin tüm ayrıntıları konusunda kapsamlı bilgi sahibi bir zihin olduğunu gösterdiğini yazmıştır (Park & Park, 2004: 1479). Dadd'in bu hastalık nedeniyle suç işlemesi ve akıl hastanesine gönderilmesi, yaşamı üzerinde derin etkiler bırakmış olsa da sanatındaki teknik beceri kaybolmamış hatta sanatçı hayal gücüne dayalı daha serbest eserler üretmiştir. Bethlem ve Broadmoor akıl hastanelerinde geçirdiği yıllar boyunca resim yapmaya devam etmiştir. Cinayetten önceki çalışmalarının çoğu oldukça geleneksel olmasına rağmen, akıl hastanelerinde hayal gücü zengin peri ve fantastik konuları resmetmiş ve ölene kadar bunları son derece yaratıcı bir biçimde geliştirmiştir.

Dadd'ın vakasına duyulan çağdaş hayranlık, yalnızca onun bir sanatçı olarak işlediği suça, suçunun sansasyonelliğine ya da sanrılarının egzotizmine değil, aynı zamanda zihinsel ve ahlaki çöküşünün, o zamanlar ulusal endişeye neden olan daha büyük rahatsızlığın belirtisi olduğu algısına da bağlı olmuştur. Çok az sayıda gözlemci bu rahatsızlığı, hızlı bir geçiş sürecindeki dünya karşısında oluşan bir kaygı duygusu olarak tanımlamış ve bunu İngiltere'de artan yoksulluk, suç ve delilik vakalarından sorumlu tutmuştur (Lippincott, 1988: 75).

1. GÖRSEL DÜŞLEMİN ANATOMİSİ

Richard Dadd, sanat kariyeri boyunca çoğunlukla mitolojik ve tarihi konuları resmetmiştir. Hastanedeyken doktorlar, hastabakıcılar ve hemşirelerin sayısız portresini yapmış, manzaralar ve çok çeşitli hayali ve betimsel eserler üretmeye devam etmiştir. "The Fairy Feller's Master-Stroke" da dâhil olmak üzere "The Flight Out of Egypt", "Sketches to Ilustrate the Passions", "Grief or Sorrow", "Love and Jealousy", "Agony-Raving Madness and Murder", "Port Stragglin", "Wandering Musicians", "Bacchanalian Scene", "Puck ve Titania Sleeping" gibi çoğu eserini hastanede yattığı süre boyunca yapmıştır. Mitoloji, edebiyat, antik çağlar, ruhlar ve İncil hikâyelerine dayanan çoğu resminde, fantastik sahneler tasvirlemiş ve insan tutkularını ifade etmiştir. Dadd için tutkular yalnızca duygu, meşguliyet veya hobi olmamıştır. Bunlar, yalnızca sosyal beklentiler ve insan aklının ve vicdanının içsel rehberleri tarafından kontrol edilen, davranışı yönlendiren içgüdüler olmuştur. Dadd'in başyapıtlarından biri sayılan "The Fairy Feller's Master-Stroke" (Görsel 1) resmi de sanatçının ele aldığı tutkuları ve davranışları yönlendiren içgüdülerin en güzel örneklerinden biri olmuştur.



Görsel 1: *Richard Dadd, The Fairy Feller's Master-Stroke, 39.4 x 54 cm, Yağlı Boya, 1855-64*

Dadd'in eserleri genellikle bir tür psikolojik ve mitolojik derinlik taşır. Bu bağlamda "The Fairy Feller's Master-Stroke" resmi, hem mitolojik hem de psikolojik temaları bir araya getiren, renkli ve dinamik bir çalışmadır. Dadd, bu tabloyu 1855-1864 yılları arasında, uzun bir sürede tamamlamıştır. Bu resim ayrıntıların zenginliği ve ana karakterlerin tuhaf ifadelerini içerir. Her figür, bitki ve arka plan unsuru büyük bir titizlikle resmedilmiş, bu da tabloya minyatür resmi gibi bir etki vermektedir. Tabloda, çok sayıda figür ve nesne yer alırken, bu unsurların her biri hem ayrı bir hikâye anlatır gibi özenle çizilmiştir hem de çeşitli sembollerle zenginleştirilmiştir. Semboller hem içsel olarak kendiyle hem de dışsal olarak diğeriyle iletişimin temelidir. Bu semboller nesnelerle değil, anlamlarla ilişki kurmak için gereklidirler. Bir işaret, temsil ettiği alanla aynı alandan çizilirken, bir sembol farklı bir alandan çizilir. Doğrudan temsil edilen nesneye değil, bunun bir kavramına atıfta bulunur. Dolayısıyla, bir sembolün oluşturulabileceği anlam temel bir şeyin yokluğudur, o nesnenin hayal gücüyle yeniden yaratılması sembolün başardığı şeydir. Sembol, soyut düşüncenin alanı olan zihinde nesnenin yeniden sunumunu iletmek veya tutmak için kullanılabilen yeni bir tür nesnedir (Grindrod, 2006: 52).

İnsan gözüyle zar zor görülebilen, ancak yine de tüm Viktorya dönemi sosyal yelpazesinin yansıtıldığı bir dünyada yaşayan hayali yaratıkların tasvir edildiği bu tabloda dikkat çekici karakter dizisinden açıkça ayırt edilebilenler arasında bir cüce rahip, iki hizmetçi kız, önlüklü taşra işçileri, şehirdeki adamlar, kur yapan çiftler, yırtık pırtık üniformalı geri dönen bir asker ve trompet çalan bir çekirge yer almaktadır. Bu yaratıkların grotesk ve insan özellikleri dikkatlice birbirine karıştırılmıştır. Hiçbir şey ilk bakışta göründüğü gibi değildir. Takıntılı detaylar insan gözünün menzilini büyük ölçüde aşmakta ve resmin üzerine bir ağ gibi yayılmış çimen yaprakları, kişinin olayları bir perinin gözünden gördüğü izlenimini vermektedir. Titiz fırça darbelerinin dokusu ve kat kat boya bu hissi daha da artırmaktadır (Nicholson, 1998: 209).

Tablo, karakterlerin sıradışı tasviri, değişik çağları birbirine karıştırma ve iç çelişkilerle doludur. Figürlerde heykelsi bir ciddiyet olmasına karşın resim dekoratif desenlerle süslenmiştir. Tablonun kompozisyonu, farklı düzlemler arasında geçen olayları içerir. Merkezde, peri dünyasından bir sahne yer alırken, etrafında daha küçük detaylar ve figürler sergilenmiştir. Kompozisyon, hem yatay hem de dikey hareketlerle doludur, bu da izleyicinin gözünü sürekli bir yerden diğerine çekmesine neden olur. Perspektif, bilinçli bir şekilde bozulmuş gibidir. İzleyici, tablonun farklı köşelerine odaklandığında, her bir detayın farklı bir perspektiften görülebileceğini fark eder. Bu, tabloya gerçeküstü bir derinlik kazandırır ve izleyiciyi adeta peri dünyasının içine çeker. Dadd,

resimdeki manzarada bulunan gerçekçilik düzeyine yalnızca küçük, yüzeysel yollarla ulaşmaya çalışmıştır. Sanatçı peri dünyasının büyülü ve mistik atmosferini pekiştiren yeşil, kahverengi, mavi ve altın sarısı tonlarını oldukça zengin ve canlı olarak kullanmıştır. Resmin alt kısmının çoğu, renk seçimlerinin tuhaf ve soluk göründüğü yerler, sadece tuvalin alt katmanının açık kahverengisinde ana hatlarıyla belirtilmiştir. Çimen, açık kahverengidir çünkü onu boyamak için uzun yıllar harcayan Dadd›in zamanı tükenmiştir.

Tabloda, peri dünyasına ait bir grup figür resmedilmiştir. Bu figürler, hem mitolojik hem de folklorik unsurları çağrıştırır. Her biri farklı bir karakter veya arketipi temsil eder. Resmin üst yarısında görünen Shakespeare'in "Bir Yaz Gecesi Rüyası" adlı tiyatro eserindeki Oberon ve Titania'sı hariç, figürler tamamen sanatçının hayal gücünden çizilmiştir. Resmin en üst kısmında soldan sağa doğru sıralanmış bir grup figür görülmektedir; bir asker, denizci, tamirci, terzi, sabancı, eczacı ve bir hırsız. Bu grupta özellikle ilgi çeken şey, havan ve tokmağıyla eczacıdır, figür Dadd'in eczacı olan babasıyla benzerlik göstermektedir. Resmin ana odağı, Kraliçe Mabs'in yeni peri arabasını inşa etmek için kullanılacak büyük bir kestaneyi bölmeye hazır bir şekilde baltasını kaldıran Peri Avcısı'nın kendisidir. Balta burada adeta törensel bir nesne, dini bir sembol gibidir. Resmin ortasında, beyaz sakallı patrik sağ elini kaldırarak, ormancıya sinyal verilene kadar bir darbe vurmamasını emreder. Bu arada peri grubunun geri kalanı, ormancının cevizi tek bir vuruşta bölmeyi başarıp başaramayacağını görmek için endişeyle beklemektedir (Url-3). Resimdeki fındıklar, Dadd'in çocukluğunu ifade ettiği gibi Londra'da geçirdiği zamanı temsil eder. Resmin sol üst köşesinde asılı duran ve ayrıca tablonun alt kısmında zemine saçılmış tohum kümeleri de, Londra'yla ilişkilendirilen çınar ağacından alınmıştır. Resmin sol alt köşesinde Matthew Prior'un 18. yüzyıl romantik şiirinde geçen önlerinde boyanmamış iki fındık bulunan sivri şapkalı Lubin ve Chloe isimli iki sevgili yer almaktadır. Yanlarında resmedilen cüce çiftin de önlerinde boyanmamış bir ceviz vardır ve erkek cüce oduncuya doğru uzanmaktadır. Resimdeki merkezi karakterin taktığı üçlü tacın uzun kenarı boyunca Kraliçe Mab ve maiyeti eğlenmektedir. Uzun beyaz sakalı ve altın tacıyla gösterilen Dadd, ondan patrik - bir baba figürü - olarak bahseder ve karakterin sağ eli, balta kullanan oduncuya vurma anını işaret etmek için hazırdır. Patriğin yüzüne doğru kontrolsüz bir kasırgaya benzetilen bol miktarda bitki örtüsü eklenmiştir. Dadd ayrıca şiirinde ondan 'baş büyücü' olarak bahseder ve bu karakterin ön tarafında belirgin fiziksel bozulmaları olan bir grup figür kümelenmiştir. Sanatçının buradaki amacı, büyücünün gerçekleştirdiği dönüşüm olan daha mükemmel bir forma yeniden doğmayı beklediklerini ima etmek olabilir (Jones, 2021). Re-

simdeki merkezin solunda birbirine yakın ve bu yakınlıkları nedeniyle birbirine bağlı olduğu düşünülen iki kadın bulunmaktadır. Kadınlardan birinin göğüsleri aşırı abartılı şekliyle vurgulanmıştır. Bu da anne arketipine gönderme olabilmektedir. Diğer kadın ise elinde dünyevi olarak kibri temsil eden bir sembol olan ayna ile resmedilmiştir. Resmin merkez sağına bakıldığında kadınların karşısına konumlandırılmış, şapkalarında belirgin devekuşu tüyleri takmış olarak resmedilen iki erkek görülmektedir. Bu kadın ve erkek grupları arasında oluşması beklenen bir yakınlaşma hissedilmektedir.

Dadd, bu tabloyu yaparken akıl sağlığı sorunları yaşamaktaydı ve bu durum, eserine yansımıştır. Tablo, onun karmaşık zihinsel durumunu, hem güzellik hem de rahatsız edici unsurları bir arada barındırarak ortaya koyar. Figürlerin ifadeleri, tablonun genel atmosferi, Dadd'in iç dünyasındaki karışıklığın bir yansıması olarak görülebilir. "The Fairy Feller's Master-Stroke" tablosunda Dadd'in, babasının cinayetini sembolik olarak yeniden canlandırdığı ve kendince telafi ettiği, şiddet içeren düşüncelerin zorlayıcı ifadesinin büyük ölçüde azaltıldığı, diğer anıların ve faaliyetlerin dâhil edilip ifade edilmesine olanak sağladığı ileri sürülmüştür (Url-4). Tablo aynı zamanda Dadd'ın şiirsel ve edebi ilgilerini de yansıtır. Tablodaki figürler ve sahneler, onun okuduğu kitaplardan, şiirlerden veya mitolojik hikâyelerden esinlendiği doğaüstüne saplantılı Viktorya dönemi edebiyatı ile bağlantılıdır. Öyleki sanatçı "An Elimination of a Picture & Its Subject – Called the Feller's Master Stroke" başlığıyla tabloyu açıklayan 22 sayfalık bir şiir yazmış, 9 yıl tablonun üzerinde çalışmasına rağmen onu bitirmeden vermiştir. Tablo, genel anlamda açık bir anlatıya sahip değildir; izleyiciye geniş bir yorum alanı bırakır. Tablodaki her bir figür ve sahne, izleyicinin kendi hayal gücüne dayalı bir hikâye yaratmasını teşvik eder.



Görsel 2: *Richard Dadd, Bacchanalian Scene, 30.4 x 24.1 cm, Yağlı Boya, 1862*

"Bacchanalian Scene" (Görsel 2) Yunan mitolojisinde şarap ve eğlence tanrısı Bacchus (ya da Dionysos) etrafında dönen üç figürden oluşan bir tablodur. Aslında Bacchus/Dionysos, şarap, eğlence, doğa ve çılgınlıkla ilişkilendirilen bir tanrıdır ve Bacchus/Dionysos'u konu edinen tablolar genellikle tanrının etrafında toplanmış şarap içen, dans eden ve şenlik yapan insanları betimler. İnsanlar şarap içerken, dans ederken ve çeşitli eğlenceler yaparken gösterilir. Bu, Bacchus'un şarap ve eğlenceyi yaydığı bir atmosferi yansıtır. Bacchus'un doğa ile olan ilişkisini vurgulamak için çiçekler, üzüm salkımları ve diğer doğal unsurlar sıklıkla yer alır. Genelin aksine Dadd'in tablosunda bu şenlik havası görülmemektedir. Resimde sıkıştırılmış gibi yerleştirilmiş, eğik göz yuvaları olan, asma yaprakları, üzümler, yasemin çiçekleri, mısır koçanları ve çimenlerden oluşan taç takmış üç insan yer almaktadır. Bu insanlar, şarap dolu bir kadehi paylaşırken doğanın içinde kaybolmuş gibidirler. Sarmaşıklar, meyveler ve yapraklar, doğayla bütünleşmiş bir atmosfer yaratır ancak yüzlerdeki ifadeler, şarabın etkisiyle içine düştükleri derin düşünceleri ya da yoğun duyguları göstermektedir. Ortadaki kadın hüzünlü ve uzak görünür; iki yanındaki erkek heyecanlıdır. Sağdaki erkek altın bir kadehten içmeye açgözlülükle niyetlidir. Soldaki yaşlı erkek, sakallı çenesini tutarken, kadına ya da belki de onun ya-

nından, genç erkeğin içmek üzere olduğu şaraba, şiddetli bir dehşet ifadesiyle, iri gözlerle bakmaktadır. Klostrofobik darlığıyla, erkek yüzlerinin çarpık ifadeleriyle, bu tablonun tuhaf ve takıntılı bir niteliği vardır. Fuller'a göre bu resim baba katili olarak Dadd'in imgeleminin gizli sembolizmini içermektedir. Dadd bilinçsizce babasını annesinin kaybolmasından sorumlu tutmuş ve kendisiyle özdeşleştirmiştir. Babadan intikam alma fikri, Oidipus, baba katili dürtüleriyle örtüşmüş ve sonunda cinayete yol açmıştır. Bu açıdan bakıldığında, resimdeki üç portrede Dadd'in annesi, "katil" baba ve annesinin intikamcısı Dadd'i görmek mümkün görünmektedir (Aktaran Schiff, 1983: 31-33).

Dadd'ı bir ressam ve tarihi bir figür olarak farklı kılan şey, kendi ressamı olmasıdır. Sanatsal niyetlerini ticari başarı ile uzlaştırmak için sürekli mücadele eden Viktorya dönemi ressamlarının çoğunun aksine, Dadd olgun kariyerinin çoğunda tam olarak resmetmek istediği şeyi resmetmiştir. Dadd kendisi için resim yapmıştır. Yetişkin hayatının çoğunda izleyicisi, destekçisi ya da resimlerini eleştiren bir entelektüel topluluğu olmamıştır ancak o dönem boyunca düzenli bir şekilde eser üretmiştir. Sonuç olarak Dadd'in çalışmaları, iyi bir ressamın çalışmalarını izleme zevkine ek olarak, sanatın özündeki ihtiyaca dair içgörü sağlayan eşsiz bir çalışma bütünü sunmaktadır (Url-5).



Görsel 3: *Richard Dadd, Ambition, Agony-Raving 36.8 ×25.7 cm, Suluboya, 1854*



Görsel 4: *Richard Dadd, Madness, 35 x 25 cm, Suluboya, 1854*

Dadd'in hastanedeyken yaptığı suluboya çalışmalara bakıldığında, "The Fairy Feller's Master-Stroke" ya da "Bacchanalian Scene" resimlerindeki kadar

yoğun bir kompozisyonla yapılmadıkları görülmektedir. Özellikle "Ambition" (Görsel 3) ve "Agony - Raving Madness" (Görsel 4) resimlerinde bu sadelik göze çarpar. Her iki resmin merkezinde de bir ya da iki figür yer almaktadır. "Ambition" resminde biri genç diğeri orta yaşlı iki erkek figür vardır. Genç figür orta yaşlı olanı omzunda taşımaktadır. Bu eser Dadd'ın 1853 ve 1857 yılları arasında Bethlehem Hastanesi'nde yatarken yaptığı "Tutkuları Resimlemek İçin Eskizler" adlı serisinden gelmektedir. "Ambition"daki unsurlar sanatçının on yıl önce Yunanistan ve Kutsal Topraklara yaptığı seyahati hatırlatmaktadır. Merkezdeki genç adamın Dadd'in gençliğini, genç adamın omzundaki orta yaşlı adamın ya babasını ya da Dadd'i Orta Doğu'ya götüren talepkâr patron Sir Thomas Phillips'i temsil ettiği düşünülmektedir (Url-6). Jones'a göre (2021) genç adamın omzundaki orta yaşlı adam Dadd'in kendisidir. Sanatçı bu suluboyada çocuğun omuzlarında tam anlamıyla ifade ettiği hırsın gençliğinin yükü olduğunu göstermektedir. Dadd, resmin altında yazıyla Shakespeare'in iki farklı oyunu olan Macbeth ve Othello'dan alıntılar yaparak hırs ve kıskançlık temalarını birleştirmiştir. "Beslendiği etle alay eden hırs" ifadesi, bu iki güçlü duygunun içsel bir çelişki ve yıkım kaynağı olduğunu vurgulamaktadır. Shakespear'in Othello oyunundaki Iago'nun kıskançlık tanımı, kıskançlığın kişinin kendisini tüketen bir canavara dönüştürdüğünü ifade ederken, Macbeth'teki "kendini aşan hırs" ise yıkıcı hırsı işaret etmektedir. Dadd, bu iki güçlü duyguyu kendi sanatıyla birleştirmiş ve hırsı kişisel bir "yeşil gözlü canavar" olarak ele almıştır. Kendi gençlik dönemine dair bir eleştiri getirerek, hırsının kendini ve çevresini nasıl etkilediğini sanat yoluyla ifade etmiştir. Dadd burada hırs ve kıskançlık gibi duyguların kişisel yıkıma yol açabileceği mesajını vermiş ve bu duyguların kontrol edilebilmesi gerektiğini vurgulamıştır. Bu duyguların, gençliğinde onu nasıl yönlendirdiğini ve sonuçta kendisini aldatmaya sürüklediğini, sanatı aracılığıyla simgesel bir şekilde tasvir etmiştir.

"Ambition"da sanatçı, arka plan sahnesini Yunanistan'daki yolculuğundan bir sahneyle doldurmuştur. Dadd bu yolla, her eserinin izleyicisine Doğu Akdeniz'deki yolculuğu sırasında algılarında meydana gelen dramatik ve hatta travmatik değişimin nasıl gerçekleştiğini göstermeyi amaçlamıştır. Bunu da hem evine yazdığı mektuplarda ifade ettiği hem de seyahat arkadaşlarının gözlemlediği, kendisinin "beyin ısısı" olarak tanımladığı bir durumdan muzdarip olduğuna dair inanışı bağlam olarak sunarak yapmıştır. (Jones, 2021).

"Agony-Raving Madness" resminde ise Dadd, Bethlem Akıl Hastanesi'nin geçmişteki koşullarını gösteren elleri duvara zincirlenmiş bir erkek figür resmetmiştir. Dadd'in özellikle "tutkular" olarak adlandırdığı bir dizi suluboya eseri, onun içsel mücadelelerini ve duygusal karmaşıklığını yansıtır. Bu eser-

ler, Dadd'in mantıksız ve bazen şiddet içeren davranışlarını betimleyen yoğun duygusal tepkilerle ilişkilendirilmektedir. Bu karmaşık duygusal ve zihinsel durumu sanatında somutlaştıran Dadd, "Agony-Raving Madness" adlı sulubo-yasında kendi zor durumunu resmetmiştir. Akıl hastalığının hem fiziksel hem de zihinsel zorluğunu ve derin etkilerini vurgulamıştır. Psikolojik açıdan bitkin, sanki hastalık içinde hapsolmuş ve işkenceye uğramış bir haldedir. Bu, akıl hastalığının yarattığı derin ıstırabı görsel olarak güçlü bir şekilde aktarır. Bu betimleme her ne kadar yoğun bir acıyı yansıtsa da, Dadd'in eserlerinde sıkça görülen tuhaf ve kâbusvari yaratımlar, sanatçının duygusal durumunu daha etkileyici ve açıklayıcı bir şekilde yansıtmaktadır.

2. BİR ZİHNİN TUVALDE AÇILAN KAPISI

Richard Dadd'in sanatını anlamlandırmak için disiplinlerarası bir bakış açısı gerekliliği ortaya çıkmaktadır. Bu noktada Dadd'in resimlerindeki peri ve masalsı figürleri, Carl Gustav Jung'un kolektif bilinçdışı kavramı ve Sigmund Freud'un yaratıcılık ile bastırılmış arzulara ilişkin tezleri üzerinden değerlendirilip, aynı zamanda Michel Foucault'nun "Deliliğin Tarihi" yaklaşımı bağlamında Dadd'in sistemden dışlanışı ve yaratıcılıkla meşrulaşması üzerinde durulacaktır.

Dadd'in eserlerinde sıkça görülen periler, masalsı figürler ve mitolojik motifler, yalnızca bireysel bir hayal gücünün ürünü olarak değil, aynı zamanda toplumsal ve kültürel bilinçdışının yansımaları olarak değerlendirilebilir. Bu bağlamda Jung'un kolektif bilinçdışı kuramı, söz konusu imgelerin kökenini anlamada temel bir teorik çerçeve sunar. Jung'a göre kolektif bilinçdışı, insanlığın ortak tarihsel ve kültürel deneyimlerinden türeyen arketiplerden oluşur ve bu arketipler sanat, mitoloji, rüya ve efsane gibi alanlarda kendini tekrar eden sembolik biçimlerde ortaya çıkar (Karakaş & Karaaziz, 2024: 77-85). Dolayısıyla Dadd'in resimlerindeki mitolojik ve masalsı figürler, bireysel psikolojik dinamiklerin ötesine geçerek insanlığın ortak psişik mirasının sanatsal tezahürü olarak okunabilir. Jung'un bu yaklaşımı, sanatçının yalnızca kendi bilinçdışına değil, aynı zamanda kolektif tarihsel belleğe eriştiğini ve bu belleği estetik forma dönüştürdüğünü ileri sürer (Kavut, 2020: 681-695). Böylelikle sanat, bireysel deneyimleri kolektif bilinçdışının arketipik yapısıyla ilişkilendiren bir ifade alanına dönüşür (Karakaş & Karaaziz, 2024:77-85).

Freud'un psikanalitik kuramı ise Dadd'in imgelerindeki mitolojik yapıların yorumlanmasında farklı bir perspektif sunar. Freud, yaratıcılığı bastırılmış ar-

zuların ve bilinçdışı çatışmaların sembolik dışavurumu olarak görür. Ona göre sanat, bireyin yasaklanmış ya da bastırılmış dürtülerine sembolik bir çıkış alanı sağlayan bir süreci temsil eder. Bu nedenle, sanatçının bilinçdışında barınan arzular ve travmatik deneyimler, yaratıcı süreç sırasında imgeler, alegoriler ve mitolojik semboller aracılığıyla görünür hale gelir (Tomyuk, 2020: 20-27). Freud'un bilinçdışı ve bilinçaltı arasındaki ayrımı vurgulaması burada önemlidir; bastırılmış içerikler bilinçdışında yer almakta ve estetik üretim sürecinde sembolik biçimlere bürünerek sanat eserlerinde ortaya çıkmaktadır (Sevinç, 2019: 125-158). Böylelikle Freud'un yaklaşımı, Dadd'in eserlerini bireysel psikodinamik süreçler bağlamında analiz etmeye imkân tanır.

Freud ve Jung'un mitolojiye yaklaşımları arasındaki temel fark, Dadd'in eserlerindeki imgelerin hem bireysel hem de kolektif anlam katmanlarıyla yorumlanmasını sağlar. Freud, mitolojik sembolleri bireysel arzular ve psikoseksüel çatışmalarla ilişkilendirirken; Jung, bu sembollerin kökenini insanlığın kolektif bilinçdışında arar (Menzhulin, 2021: 25-37). Dolayısıyla Jung'un arketip yaklaşımı, mitolojik imgelerin evrensel niteliğini öne çıkarırken; Freud'un teorisi, aynı imgelerin bireysel psikodinamik temellerini açıklamaya yöneliktir. Bu iki kuramsal perspektif, Dadd'in eserlerinin hem bireysel iç dünya hem de kolektif psişik yapı bağlamında okunabilmesine olanak tanır.

Öte yandan Michel Foucault'nun Deliliğin Tarihi (2017) kitabındaki yaklaşımı, Dadd'in yaşamı ve sanatıyla ilişkili olarak modern toplumun akıl-delilik diyalektiğini anlamada kritik bir çerçeve sunar. Foucault, deliliğin tarihsel süreçte toplumsal normlardan sapma olarak görüldüğünü ve kurumsal düzen içinde akıl hastaneleri aracılığıyla dışlandığını belirtir. Bu bağlamda Dadd'in hem "deli" kimliğiyle sistemden dışlanmış olması hem de sanatıyla meşruiyet kazanması, Foucault'nun delilik, norm dışılık ve yaratıcılık arasındaki ilişkiye dair tespitleriyle örtüşür. Foucault'ya göre delilik yalnızca patolojik bir durum değil, aynı zamanda hâkim kültürel normlara direnç ve alternatif bir bilgi biçimi üretme potansiyelidir. Bu çerçevede Dadd'in sanatı, marjinalleştirilen psişik durumların kültürel anlam ve toplumsal temsil mekanizmaları yoluyla yeniden değer kazanabileceğini gösterir.

Sonuç olarak Jung'un kolektif bilinçdışı ve arketip kavramları, Freud'un bastırılmış arzular ve sembolik dışavurum yaklaşımı ile Foucault'nun deliliğin toplumsal kurgusuna ilişkin çözümlemeleri birlikte ele alındığında, Dadd'in eserlerindeki mitolojik imgeler çok katmanlı bir anlam dünyası sunar. Jung, bu imgelerin kolektif psişik yapının sürekliliğini temsil ettiğini vurgularken (Karakaş & Karaaziz, 2024), Freud bireysel bilinçdışı süreçlerin sanat üretimindeki rolünü öne çıkarır (Tomyuk, 2020: 20-27). Foucault ise Dadd'in toplumsal dış-

lanmışlık deneyimini ve bu deneyimin sanat yoluyla dönüştürülüşünü tarihsel ve kuramsal düzlemde konumlandırır. Böylelikle Dadd'in sanatı, bireysel psikodinamiklerden kolektif bilinçdışı arketiplere ve toplumsal norm eleştirilerine uzanan geniş bir kuramsal alan içinde anlam kazanır.

SONUÇ

Richard Dadd, 1860'ların ortalarında Bethlem'en Broadmoor Suçlu Akıl Hastanesi'ne nakledilmiş 1886 yılında ölene kadar orada kalmıştır. Dadd'ın sanatı çok sayıda kaynakla ilişkili olduğunu ortaya koysa da, 1843'ten sonra sanatçının izolasyon koşulları altında çalıştığını da göz ardı etmemek gerekir. Ayrıca, en çarpıcı resimlerini hastayken tamamladığı bilinse de daha önceki çalışmalarının dikkate değer bir içgörü ve duyarlılığa sahip olduğu açıkça anlaşılmaktadır. Şiddet yanlısı ve tehlikeli olarak tanımlandığı dönemde bile, Dadd en etkileyici eserlerini yaratmayı başarmıştır. Onun eserlerinin, hem zihinsel sağlığıyla mücadelesinin bir yansıması hem de bir tür kurtuluş veya kaçış yolu olduğu düşünülmektedir. Tuhaf ve büyülü sahneler, gerçeklikten koparak kendini özgür bırakabileceği bir alan yaratmış olmaktadır.

Dadd'in resimleri, sözel olmayan maddi bir iletişim biçimi olarak, bedensel ve ruhsal olanı ortaya koyma ve düşünce ve duygu alanlarına izin verme kapasitesi taşır. Dadd'ın hayal gücündeki fantastik ve grotesk öğeler, akıl hastalığının soyut ve korkutucu yönlerini keşfetmenin bir aracı olarak daha fazla derinlik ve karmaşıklık sunmaktadır. Bu yaratımlar, izleyiciyi sanatçının içsel dünyasının kaosuna ve karmaşasına davet ederken, aynı zamanda onun zihinsel kargaşasını somutlaştırır. Dolayısıyla, bu imgeler Dadd'ın kişisel deneyimlerinin görsel açıklayıcıları olarak daha güçlü bir etkiye sahiptir. Dadd'ın resimleri, hem bir sanatçı olarak yeteneğini hem de ruhsal durumu ile eserleri arasındaki ilişkiyi etkileyici bir şekilde yansıtır. Dadd'ın sanatsal becerisinin öne çıkan unsurlarından biri, teknik yetkinliğinin yanı sıra, düşüncelerini inanılmaz bir netlikle görselleştirebilmesidir. Özellikle onun peri sahneleri ve fantastik imgeleri, gerçek dünyadan bir tür kaçış gibi görünmektedir. Bu büyülü ve efsanevi dünyalar, muhtemelen sanatçının zihnindeki karmaşa ve acıdan özgür olabileceği bir sığınak sunmuştur. Onun bu sahnelerdeki ayrıntılara olan ilgisi, adeta içsel huzursuzluğuna karşı bir panzehir olmuştur. Aynı zamanda, eserlerinin tuhaf ve büyüleyici doğası, izleyiciye onun ruhunun derinliklerine bir pencere açmaktadır.

KAYNAKÇA

Beveridge, A., Oyebode, F. & Ramsay, R. (2012) *Book reviews,* The British Journal of Psychiatry, Sayı 200, s: 349–350

Foucault, M. (2017) *Klasik Çağda Deliliğin Tarihi Akıl ve Akıl Bozukluğu*, (7. Baskı) İmge Kitabevi Yayınları, Ankara

Grindrod, J. (2006) "*The Space In-Between: Psychoanalysis And The Imaginary Realm Of Art"*, Master Thesis of Visual Arts at the University of Stellenbosch, South Africa

Huntley, G. H. (1945) "*Notes on Victorian Art"*, College Art Journal, Cilt 4, Sayı 3, s: 127-131

Jones, P. O. (2021) *The Symbolism Of Richard Dadd*, From a Tate Lecture in 1974

Karakaş, Ü. & Karaaziz, M. (2024). "*Carl Gustav Jung's Concept Of Collective Unconscious and Archetype"* Vision International Scientific Journal, Cilt 9, Sayı 2, s:77-85

Kavut, S. (2020) "*Carl Gustav Jung: Kavramları, Kuramları ve Düşünce Yapısı Üzerine Bir İnceleme"* Uluslararası Kültürel ve Sosyal Araştırmalar Dergisi, Cilt 6, Sayı 2, s: 681-695

Klemenz, H. (2010) "*Richard Dadd and His Demons in France"*, *The Burlington Magazine*, Cilt 152, Sayı 1285, s: 227.

Lippincott, L. (1988) "*Murder and the Fine Arts; Or, a Reassessment of Richard Dadd". The J. Paul Getty Museum Journal,* Cilt 16, s: 75-94.

Menzhulin, V. (2021). "Зигмунд Фрейд і Карл Юнг про міфи та архетипи колективного несвідомого: неусвідомлена схожість" Наукові записки НаУКМА. Філософія та релігієзнавство, Cilt 8. S.25-37

Nicholson, H. (1998) "*Postmodern Fairies*" *History Workshop Journal*, Sayı: 46, s: 205-212

Park, M. P. & Park, R. H. R. (2004) *"The Fine Art Of Patient-Doctor Relationships"*, *British Medical Journal*, Cilt 329, Sayı 7480, s: 1475-1480

Schiff, G. (1983) "*A Bacchanalian Scene By Rıchard Dadd"*, *Notes in the History of Art,* Cilt 3, Sayı 1, s: 31-33

Sevinç, K. (2019). "*Freudyen Psikolojide Bilinçaltı ve Bilinçdışı Kavramları Arasındaki Benzerlikler ve Farklılıklar"*. Kilitbahir Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi, Sayı 15, s.125-158

Tomyuk, O. N. (2020). "*Creativity Through The Prism Of The Unconscious İn S.*

Freud's Concept Of Psychoanalysis" SENTENTIA. European Journal of Humanities and Social Sciences, Sayı 3, s.20-27

İnternet Kaynakları

Url-1 "Artist in Focus I - Richard Dadd"

https://museumofthemind.org.uk/blog/artist-in-focus-i-richard-dadd

Erişim tarihi: 25.06.2024

Url-2 Pearce, JMS. (2019) "Richard Dadd: art and madness"

https://hekint.org/2019/08/26/richard-dadd-art-and-madness/

Erişim tarihi: 01.09.2024

Url-3 Fowle F. (2000) "The Fairy Feller's Master-Stroke", https://www.tate.org.uk/art/artworks/dadd-the-fairy-fellers-master-stroke-t00598

Erişim tarihi: 01.09.2024

Url-4 Lewıs, C. N. & Arsenian, J. (1977) "Murder Will Out A Case of Parricide in a Painter and His Painting" https://journals.lww.com/jonmd/abstract/1977/04000/murder_will_out__a_case_of_parricide_in_a_painter.7.aspx

Erişim tarihi: 15.09.2024

Url-5 Demarest, M. (2007) "Richard Dadd", https://www.noumenal.com/marc/dadd/

Erişim tarihi: 24.09.2024

Url-6 "Sketch to Illustrate the Passions–Ambition", https://www.metmuseum.org/art/collection/search/753517

Erişim tarihi: 25.09.2024

Görsel Kaynakça

Görsel 1. https://www.tate.org.uk/art/artworks/dadd-the-fairy-fellers-master-stroke-t00598

Erişim tarihi: 01.09.2024

Görsel 2. https://www.tate-images.com/L01705-Bacchanalian-Scene.html

Erişim tarihi: 15.09.2024

Görsel 3. https://www.metmuseum.org/art/collection/search/753517

Erişim tarihi: 25.09.2024

Görsel 4. https://www.leicestergalleries.com/browse-artwork-detail/MTM4MDU=

Erişim tarihi: 24.09.2024

14. BÖLÜM

POSTHÜMAN VE EKOLOJİK PERSPEKTİFLER ÜZERİNDEN ONARICI ESTETİK YAKLAŞIMLI BİR İNCELEME

Doç. Dr. Serpil KAPAR
Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi
Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü
Resim-iş Eğitimi Anabilim Dalı
serpilkapar@gmail.com
https://orcid.org/0000-0002-2818-5604

GİRİŞ

Bu bölüm, çağdaş sanatta estetik varoluşun konumunu yeniden belirleyerek, sanatsal üretim biçimlerinin sessizlik, süreklilik ve onarım üzerinden posthüman ve ekolojik duyarlılığa nasıl dönüştüğünü tartışmayı amaçlamaktadır. Günümüz sanatında malzeme, yalnızca biçimsel bir araç değil; doğa, beden ve zamanla kurulan ilişkisel bir bilincin taşıyıcısı haline gelmiştir. Bu dönüşüm, sanatın temsil odaklı modernist mantığından, varoluşun ekolojik döngülerine katılan duyumsal bir pratiğe yöneldiğini göstermektedir. Posthüman düşünce, özneyi merkezden çıkararak insanı doğa, madde ve teknolojiyle ortak bir sürekliliğin parçası olarak yeniden konumlandırmaktadır. Sessizlik, sabır ve ritim bu estetik anlayışın ortak dili haline gelmekte; biçimsel güzellikten çok, etik bir süreklilik bilincine evrilmektedir. Bu eylemsellik, çağdaş tekstil sanatında anlamın yalnızca temsilden değil, beden ile malzeme arasındaki ritmik karşılaşmadan üretildiği, estetik bir alan oluşturmaktadır. Kumaşın dokusu, ipliğin gerginliği ve ritmik tekrar, sessiz bir düşünmenin maddi izdüşümüne dönüşmektedir.

Dokuma temelli çağdaş sanat pratikleri, posthüman ve ekolojik bir pers-

pektiften bakıldığında, insan, doğa ve madde arasındaki ilişkisel sürekliliği görünür kılan dokunsal bir ara yüzdür. Bedenin, zamanın ve çevrenin ritmik etkileşimini kaydeden canlı bir yüzey olarak işlev görmektedir. Bu yaklaşım, insan-merkezli üretim anlayışını aşarak, duyumsal ve ekolojik anlamlar içeren sanatsal bir zemin hazırlamaktadır.

Sanat tarihinde kadınların üretim biçimleri çoğunlukla sessizlik, görünmezlik ve ev içi alanla özdeşleştirilmiştir. Ancak bu sessizlik, edilgenliğin değil; bedenin hafızasına ve emeğin ritmine dayanan yaratıcı bir varoluş biçiminin göstergesidir. Julia Kristeva'nın (1984) "*semiotik chora"* kavramı, dil öncesi bedensel titreşimlerin ve ritmik tekrarların anlam üretimindeki rolünü tanımlamaktadır. Bu alan, dokunuş, nefes ve bakımın sürekliliğiyle beslenen temassal bir ontolojiyi temsil etmektedir. Dokuma temelli sanat üretimlerinde bu eylem, ipliğin direnci ve kumaşın belleği aracılığıyla görünür hale gelmektedir. Sanatçının dokuma ya da onarma pratiği, Kristeva'nın tanımladığı "semiotik alan"ın estetik bir yansıması olarak, anlamın bedensel ve ritmik düzlemde üretildiği süreci görünür kılmaktadır. Michel de Certeau'nun (1980) gündelik hayatın "taktikleri" kavramı da bu yaklaşım üzerinden anlam kazanmaktadır. Görünmeyen ama sürekliliğiyle sistemi dönüştüren küçük eylemlilik biçimleri olarak zanaat temelli üretimler, sabır ve tekrar yoluyla alternatif bir varoluş poetikasına dönüşmektedir. Bu üretimler, sessiz bir direnişten ziyade, duyumsal ve etik bir üretkenliğe işaret etmektedir.

Gilles Deleuze'ün (1990) *"katmanlı yüzey"* metaforuyla okunabilecek bu süreçte, her dokuma ve onarım bir hafıza katmanını, her dokunuş bir bedensel izi temsil etmekte, dokunsal üretim, estetik düzlemde kolektif ve ekolojik bir etkileşim alanı olarak konumlanmaktadır.

Gilles Deleuze'ün (1990) "katmanlı yüzey" metaforu üzerinden düşünüldüğünde, dokuma ve onarım süreçleri fiziksel bir üretimi olmanın ötesinde, zaman, bellek ve duygulanımın üst üste binen çoklu katmanlarını görünür kılmaktadır. Deleuze'e göre yüzey, tek bir düzlemden ibaret değildir ve geçmiş deneyimlerin, bedensel izlerin, maddesel dönüşümlerin eşzamanlı biçimde var olduğu dinamik bir oluş alanıdır. Bu değerlendirme üzerinden dikiş ve dokuma, hafızanın mekânsal izdüşümüne dönüşmektedir. Böylece dokunsal üretim, estetik düzlemde yalnızca bireysel bir ifade değil, kolektif, ekolojik ve süreğen bir etkileşim yüzeyi olarak konumlanmaktadır.

Dokuma temelli sanat üretimlerinde dokunsal üretim materyal ile düşünülen bir eylem biçimi haline gelmiştir. İplik, kumaş, dikiş ve örgü, bedenin ritmiyle malzemenin dokusu arasında duyusal bir etkileşim alanı oluşturmaktadır. Bu

etkileşim, sanatçının yalnızca biçimsel değil, bilişsel bir süreç içinde olduğunu göstermektedir. Ingold'un (2013) "*thinking through making"* kavramı doğrultusunda, dokuma eylemi el ile malzeme arasında kurulan bir diyalog sürecine dönüşmektedir. Ingold'a göre bilgiyi üreten yalnızca zihinsel bir planlama değil; bedenin malzemeyle kurduğu doğrudan, ritmik ve duyusal etkileşimdir. Sanatçı, dokunma, germe, katlama ve tekrar etme hareketleri aracılığıyla malzemenin potansiyelini dinlemeye başlamaktadır. Dolayısıyla üretim, yalnızca el emeğine değil, bedenin algısal farkındalığına ve malzemenin kendi direncine dayalı ortak bir düşünme biçimine dönüşmektedir.

Jane Bennett'in (2010) "*vibrant matter*" kavramında belirttiği gibi, malzeme pasif değil, kendi enerjisiyle hareket eden canlı bir varlıktır. Ann Hamilton'un (2006) "*yapmak, dinlemenin bir biçimidir*" sözüyle ifade ettiği üzere, sanatçının eli, malzemenin direncini dinlemekte; dokuma eylemi sessiz bir diyalog biçiminde gerçekleşmektedir.

Dokunsal üretimler — özellikle iplik, kumaş ve lif temelli pratikler — biçimsel estetikten çok sürdürülebilirlik, bakım ve onarıma dayalı bir duyarlılığı temsil etmektedir. Bu yönüyle sanatın yalnızca bir nesne değil, yaşamı sürdürme pratiği olduğuna işaret edilmektedir. Bu bölümün amacı, tekstil temelli sanat üretimlerinde sessizlik, dokunsallık ve onarım kavramlarını posthüman ve ekolojik bir bakışla yeniden değerlendirmek; çağdaş sanat içinde tekstilin etik, estetik ve ontolojik potansiyelini görünür kılmaktır. Böylece, "yavaş eylemler" olarak adlandırılabilecek sabır, ritim ve tekrar, hız ve tüketim odaklı estetik rejimlere karşı bir onarıcı alternatif olarak önerilmektedir.

1.1. Alan Yazını Ve Kuramsal Arka Plan

Çağdaş sanatın ekolojik ve posthüman yönelimleri, XX. yüzyılın sonlarından itibaren özneyi merkezden çıkaran yeni bir düşünsel zemin oluşturmuştur. Bu zemin, estetik deneyimi yalnızca görsel temsile indirgemek yerine, madde, beden ve çevre arasındaki karşılıklı etkileşim olarak kavramaktadır. Rosi Braidotti'nin "The Posthuman" (2013) adlı eserinde tanımladığı posthüman özne, özerk ve merkezî bir birey olmaktan çıkarak, doğa, madde ve teknolojiyle karşılıklı bağlılık ilişkisi içinde var olan ilişkisel bir yapı olarak görülmektedir. Bu yaklaşıma göre insan, artık yaşamın tek anlam kaynağı değil; çoklu ekosistemlerin sürekli dönüşen bir bileşenidir. Bu yaklaşım, sanatın temsil edici işlevini zayıflatarak, etik bir katılım ve ontolojik süreklilik fikrini öne çıkarmaktadır. Sanat, böylece yaratım eyleminden çok, varoluşun döngüsel ritmine katılım

biçimi olarak yeniden tanımlanmaktadır.

Julia Kristeva'nın "*Revolution in Poetic Language"* (1984) eserinde geliştirdiği "*semiotik alan"* kavramı, anlamın yalnızca dilin yapısında değil, bedenin ritmik titreşimleri ve jestlerinde üretildiğini öne sürmektedir. Kristeva'ya göre sanat, dil öncesi bir deneyim alanıdır ve duygulanım, tekrar ve ritim aracılığıyla anlam üretmektedir. Bu düşünce üzerinden dokuma, dikiş ve onarım gibi eylemler, *semiotik chora*'nın çağdaş sanattaki bedensel ve sezgisel karşılıkları olarak okunabilmektedir. Jane Bennett'in *Vibrant Matter* (2010) kavramı ise posthüman estetiğin maddesel boyutunu açığa çıkarmaktadır. Bennett'e göre madde, edilgen bir araç değil; kendi enerjisiyle hareket eden, duyarlı bir varlıktır. Bu bakış, sanat malzemesini anlamın eş-yaratıcısı konumuna getirmektedir. Dokunma yönelimli sanat üretimleri bu yaklaşım üzerinden canlı bir ekosistem olarak ele alınabilmekte; iplik, lif ve kumaş gibi unsurlar, sanatçının duyumsal pratiğinde aktif ortaklara dönüşebilmektedir.

Maurice Merleau-Ponty'nin fenomenolojik yaklaşımı (1962) da bu düşünceyle kesişmektedir. Ponty'e göre beden, dünyadan ayrı değildir ve dünyanın dokusuna dâhil olmuş bir varoluş biçimidir. Dokunmak, algılamaktan çok, varlıkla kurulan bir ilişkinin ifadesidir. Bu nedenle dokunsal üretim, düşünmenin bedensel formu olarak değerlendirilebilmektedir.

XXI. yüzyılda estetik anlayış, *care aesthetics* (bakım estetiği) ve *repair aesthetics* (onarıcı estetik) kavramlarıyla dönüşüm geçirmiştir. Joan Tronto'nun *Moral Boundaries* (1993) ve María Puig de la Bellacasa'nın *Matters of Care* (2017) çalışmaları, bakımın yalnızca insana yönelik bir eylem değil, varlıkların birbirine gösterdiği ontolojik özen biçimi olduğunu vurgulamışlardır. Bu etik yönelim, sanatın protesto edici dilinden ziyade, yaşamın kırılgan bağlarını sürdüren bir ekolojik katılım alanı olarak yeniden düzenlenebileceğini göstermektedir. Benzer biçimde "repair aesthetics", Byung Chul Han'ın (2017) hız toplumunun aşınmış öznesine karşı, onarım, yavaşlık ve sabır ekseninde şekillenen etik-estetik bir yönelimi temsil etmektedir.

Bu kuramsal fikir üzerinden, Sheila Hicks, El Anatsui, Diana Scherer ve Louise Bourgeois gibi sanatçılar, malzemenin direncini, ritmini ve belleğini duyumsal ortaklıklar üzerinden yeniden işlemektedirler. Hicks'in *The Silk Rainforest* adlı yerleştirmesi doğanın ritmine, Anatsui'nin metal yüzeyleri kolektif hafızaya, Scherer'in kök dokumaları biyolojik sürekliliğe, Bourgeois'nin *Ode à l'Oubli* adlı çalışması ise belleğin onarıcı estetiğine işaret etmektedir.

1.2. Amaç, Yöntem ve Bulgular

Bu çalışmanın amacı, çağdaş sanatın estetik paradigmalarında ortaya çıkan posthüman ve ekolojik duyarlılıkları, dokunsal üretim biçimleri üzerinden incelemektir. Araştırma, dokuma, dikme temelli sanatsal pratiklerde "sessizlik", "sabır" ve "ritim" kavramlarının hız ve tüketim odaklı estetik anlayışlara karşı onarıcı bir alternatif oluşturma potansiyelini tartışmayı hedeflemektedir. Metin, insan-merkezli estetik yaklaşımların ötesine geçerek beden, malzeme ve doğa arasındaki etkileşimi etik bir ortaklık biçimi olarak ele almaktadır. Bu doğrultuda "onarıcı estetik" yalnızca sanatsal bir strateji değil, varoluşun ekolojik ritmine katılım biçimi olarak yorumlanmaktadır.

Yöntemsel olarak araştırma, nitel ve yorumlayıcı bir yaklaşım üzerine kurulmuştur. Posthüman teori, fenomenoloji ve ekolojik estetik literatürü temelinde oluşturulan kuramsal çerçeve, doküman incelemesi yöntemiyle desteklenmiştir. Sanat eserleri görsel, kavramsal ve bağlamsal düzeylerde analiz edilerek, sanatçının üretim süreci estetik bir ifade kadar duyumsal bir ekoloji olarak da değerlendirilmiştir. Bu çalışma, çağdaş sanatın posthüman ve ekolojik düşünce doğrultusunda biçimlenen yeni bir estetik anlayışa yöneldiğini göstermektedir. Bulgular, sanatın yalnızca bir temsil ya da eleştiri alanı olmaktan çıkarak, varoluşun sürekliliğini taşıyan etik bir pratik haline geldiğini ortaya koymuştur. İncelenen sanatçıların her biri, farklı malzeme ve üretim stratejileri aracılığıyla onarıcı estetik kavramını somutlaştırmaktadır. Bu yönelim, sanatın biçimsel yenilikten çok etik bir farkındalık alanı olarak yeniden tanımlandığını göstermektedir. Araştırma bulgularına göre, sessizlik, sabır, tekrar ve bakım gibi kavramlar günümüz sanatında üretimden çok sürdürme ve iyileştirme eylemlerini temsil etmektedir. Bu eğilim, sanatın protesto ya da eleştiri merkezli işlevinden uzaklaşarak, yaşamın ekolojik döngüsüne katılan duyarlı bir ortaklık biçimine dönüştüğünü göstermektedir. Dolayısıyla Posthüman düşüncenin etkisiyle çağdaş sanat, insan-merkezli temsil sistemlerinden uzaklaşmakta; malzeme, beden ve doğa arasındaki karşılıklı etkileşimi onarıcı bir varoluş pratiği olarak öne çıkarmaktadır.

2. BEDEN, MALZEME VE ANLAMIN SÜREKLİLİĞİ

Julia Kristeva'nın *"semiotik alan"* kavramı (1984), anlamın bedenin ritmik hareketleri ve duygulanımsal titreşimleri içinde üretildiğini öne sürmektedir. Dokuma, dikiş ve onarım gibi eylemler, bu alandaki ritmik anlam üretiminin çağdaş sanattaki karşılıkları olarak, sezgisel ve bedensel bir bilgi biçimini gö-

rünür kılmaktadır. Bu üretim biçimi, bireysel bir ifade alanının ötesinde, beden ile çevre arasında kurulan ortak bir duyumsama biçimini temsil etmektedir. Böylece "*semiotik alan"*, yalnızca psikanalitik bir derinlik değil, aynı zamanda varlığın ekolojik ritmine dair bir farkındalık sunmaktadır. Bu yaklaşım temelinde feminen hafıza, cinsiyete özgü bir deneyimden ziyade, yaşamın duyumsal sürekliliğini taşıyan yaratıcı bir enerji olarak yorumlanabilmektedir. Grosz'un (1994) belirttiği gibi, "beden, anlamın yalnızca taşıyıcısı değil, onun üretildiği yaratıcı bir mekândır." Bu düşünce, bedenin geçmişle şimdi arasındaki sürekliliği duyumsal bir üretim alanı olarak kurduğunu göstermektedir.

Kristeva'nın *semiotik alanı* ile Rosi Braidotti'nin (2013) *posthüman özne* anlayışı kesiştiğinde, anlamın yalnızca insana özgü bir bilinçten değil, madde, beden ve doğa arasındaki karşılıklı etkileşimden doğduğu anlaşılmaktadır. Bu etkileşim, sanatçının malzemeyle kurduğu ilişkiyi düşünsel bir süreçten çok, bedensel bir diyaloğa dönüştürmektedir. Sanatçının eli, geçmişle şimdi arasında bir taşıyıcı yüzey olarak, malzemenin direncini "dinleyen" bir varlık haline gelmiştir. İğnenin batışı, ipliğin gerginliği, kumaşın dokusu, sessiz bir düşünme biçiminin duyumsal izdüşümünü oluşturmaktadır.

3. SANATTA DOKUNSALLIĞIN ONTOLOJİSİ

Aydınlanma düşüncesinden XX. yüzyılın ortalarına uzanan modernite sürecinde sanat; dil, temsil ve bilinç üzerinden üretilen söylemsel bir alan olarak kurgulanmıştır. Bu anlayışın temeli, aydınlanma düşüncesinin akıl ve temsil merkezli bilgi idealine dayanmaktadır. Kant'dan Hegel'e uzanan estetik kuramları, sanatı öznenin düşünsel kapasitesinin dışavurumu, düşüncenin biçime dönüşmesi olarak tanımlamıştır. Sanatçı, anlamı dile getiren bir özne; izleyici ise bu anlamı çözen bir bilinç olarak konumlanmıştır. XX. yüzyılın ortasında ortaya çıkan Kavramsal Sanat (Conceptual Art), bu tarihsel çizgiye radikal biçimde yeniden yön vermiştir. Duchamp'tan Kosuth'a, sanatı bütünüyle "fikir" düzlemine taşıyarak, yapıtı dokunsallığından ve bedensel üretiminden uzaklaştırmışlardır. Bu yönelimde sanat nesnesi, el emeğinin ve malzemenin izini kaybederken, sanatçının dokunuşu yerini karar verme eylemine bırakırmıştır. Duchamp'ın *ready-made*'lerinde, nesnenin değeri el işçiliğinde değil, sanatçının onu "seçme" iradesine yöneltilmiştir. Joseph Kosuth'un *One and Three Chairs* (1965) çalışması, sanatı dokunulabilir bir varlık olmaktan çıkararak tanım, temsil ve fikir düzeyine taşımıştır. Kavramsal sanat, modernitenin "dil" merkezli yapısını radikalleştirerek, sanatı düşünceye ait bir söylem alanına dönüştürmüştür. Bu süreç, sanatın malzeme, ritim ve dokunmayla kurduğu ontolojik ilişkiyi zayıflatmıştır.

1980'lerden itibaren sanatçılar, yalnızca fikirle değil, malzeme ile düşünmenin potansiyelini yeniden keşfetmeye başlamıştır. Dokuma, dikiş, iplik ve kumaş, bu dönüşümün duyumsal dilini oluşturmuş, sanatçı hisseden, onaran ve dönüştüren bir varlık olarak işlev görmeye başlamıştır. Maurice Merleau-Ponty'e göre (1962); beden, dünyayla ayrışık bir varlık değil; dünyanın dokusuna dahil olmuş bir varoluş biçimidir. Kristeva için anlam, sözcüklerden önce, bedenin ritmik titreşimleri içinde doğmaktadır. Bu "dil öncesi" alan, annenin bedeniyle kurulan erken ilişkide, dokunma, ritim ve nefes yoluyla işlemektedir. Rosi Braidotti'nin (2013) *The Posthuman*'daki ilişkisel özne anlayışı, bu durumu etik bir düzleme taşımaktadır. Braidotti'ye göre; insan, madde ve doğa arasındaki karşılıklı etkileşimsel akış vardır. Bu ontolojik dönüşüm, sanatın rolünü de yeniden tanımlamaktadır.

4. POSTHÜMAN EKOLOJİ VE ONARICI ESTETİK

Rosi Braidotti'nin *posthuman subjectivity* (insan-sonrası öznellik) kavramı (2013), öznenin kapalı bir birey olarak değil, sürekli dönüşen bir varoluş ağı içinde anlaşılması gerektiğini öne sürmektedir. Bu bakış açısı, insan-merkezli ontolojilerin ötesine geçerek beden, doğa, madde ve teknoloji arasındaki karşılıklı bağı vurgulamaktadır. İnsan, doğayı temsil ederken, onunla birlikte var olan; yaşamın ekosistemik sürekliliğinin bir halkasıdır. Bu düşünce sanatı, bireysel bir yaratım eylemi olmaktan çıkararak, varoluşun sürdürülebilir ritmine katılım biçimi olarak yeniden konumlandırmaktadır. Posthüman özne özerk değil, ilişkiseldir; varlık, bilinçle değil, duyumsama, karşılık verme ve dönüştürme kapasitesiyle tanımlanmaktadır. Sanatçının bedeni, malzemenin direncini "duyan" ve ona yanıt veren bir varlık olarak süreçte yer almaktadır. İplik, kumaş ve lif gibi unsurlar yaratım sürecine katılan canlı ortaklar olarak var olmaktadır.

4.1. Sheila Hicks –Ekolojik Bir Dokunsallık Olarak Sanat

Sheila Hicks'in sanat pratiği, iplik, lif ve dokuma aracılığıyla malzemenin canlı doğasını görünür kılmaktadır. Sanatçının büyük ölçekli tekstil yerleştirmeleri, izleyiciyi çevreleyen, bedeni malzemenin ritmine dahil eden bir dene-

yim alanı yaratmaktadır. Sheila Hicks'in "*The Silk Rainforest"* adlı yerleştirmesinde malzeme yaşayan bir ekosistem olarak ele alınmıştır (Görsel 1). İpliklerin düşey akışı, tıpkı bir yağmur ormanının sürekli devinimi gibi, zamanın ritmini ve doğal döngülerin sürekliliğini çağrıştırmaktadır (Smithsonian American Art Museum, n.d.).



Görsel 1: Sheila Hicks, (2009)*, "İpek Yağmur Ormanı"*, 1975, ipek, keten ve pamuk, 243,8 x 685,8 cm., Smithsonian Amerikan Sanat Müzesi.

Sanatçı malzemeye hükmeden değil, malzeme ile düşünen ortak bir varoluş haline gelmektedir. Bu anlayış, "onarıcı estetik" fikrinin felsefi zeminini oluşturmaktadır. Onarım, bir nesneyi eski haline döndürmekten ziyade, ilişkileri yeniden kurmak anlamına gelmektedir. Posthüman etik, kırılmayı, eksilmeyi ve bozulmayı sürecin doğal parçaları olarak kabul etmektedir. Sanatçı, bu döngüsel sistemin bir parçası olarak, yaşamın devamlılığını sessizce sürdürmektedir. Posthüman ekoloji, sanatta etik bir dönüşümü de temsil etmektedir. Bu etik yaklaşım, sahip olmaya değil, ilişki kurmaya dayanmaktadır. Braidotti'nin deyimiyle, etik (2013), "kendinden-öteye-duyarlık"tır (*an ethics of becoming*). Bu estetikte değer, sessizlikte, sabırda ve süreklilikte ortaya çıkmaktadır.

4.2. El Anatsui-Malzemenin Dönüşümü ve Kolektif Hafızanın Ekolojisi

Atık metal parçalar, şişe kapakları ve tellerle oluşturduğu büyük boyutlu dokuma yüzeylerde, malzemenin dönüşüm gücünü görünür kılmaktadır. Onun pratiğinde atık, artık değersiz bir kalıntı değil, yeni bir yaşam formudur (Görsel 2) Sanatçı, malzemenin tarihsel belleğini ve fiziksel direncini bir araya getirerek, onarıcı bir estetik alan kurmaktadır.



Görsel 2: El Anatsui: "*Sasa*", 2003, alüminyum ve bakır tel.

Anatsui'nin üretimleri, biçimsel sabitlik yerine dönüşümün ve geçiciliğin estetiğini vurgulayarak, sanatı varoluşun süreğen döngüsüne dahil etmektedir. Bu yaklaşım, posthüman ekolojik düşüncede olduğu gibi, madde, beden ve zaman arasındaki karşılıklı akışın sürekliliğini görünür kılmaktadır. Alaimo'nun (2010) da belirttiği gibi, beden sabit bir varlık değil; dünya ile sürekli madde, duygu ve bellek alışverişi içinde olan geçirgen bir yüzeydir. Bu yaklaşım hafızayı ekolojik bir sürekliliğin ifadesi olarak konumlandırmaktadır. Sanat, bu ritme dahil olduğunda, artık bir temsil alanı değil; sürdürülebilir bir yaşam biçimi haline gelmektedir.

XXI. yüzyılda sanatın ekolojik yönelimi, yalnızca çevresel sorunlara dikkat çeken bir protesto biçimi olmaktan çıkarak, yaşamın sürdürülebilirliğine katılan bir onarım pratiğine dönüşmüştür. Bu dönüşüm, "care aesthetics" (bakım estetiği) olarak adlandırılan yeni bir etik-estetik paradigmanın yükselişiyle ilişkilidir. *Bakım estetiği*, ekolojik düşüncenin kalbine yerleşmiş bir farkındalığı temsil etmektedir. Sanat, dünyayı onaran, ilişkileri sürdüren ve yaşamla birlikte nefes alan bir bilinç biçimidir. Joan Tronto'nun (1993) *Moral Boundaries* adlı çalışmasında tanımladığı "care" (bakım) kavramı, ahlakın merkezini bireysel özerklikten karşılıklı bağımlılığa kaydırmaktadır. Bakım, yalnızca insana yönelik bir eylem değil, varlıkların birbirine gösterdiği özenin ontolojik biçimidir. Ekolojik düşünce bu kavramı genişleterek, doğa, madde, canlı ve insan arasındaki ilişkisel sürekliliği bir etik sorumluluk alanı olarak yeniden tanımlamaktadır. Sanat, "yaratıcı birey"in dışavurumu olmaktan çıkıp; dünyayla birlikte var olmanın biçimsel ifadesine dönüşmektedir. María Puig de la Bellacasa (2017), *Matters of Care* kitabında "care" kavramını doğrudan malzeme, çevre ve tekno-

loji ilişkisine taşımıştır. Ona göre "bakım", yalnızca duygusal ya da toplumsal bir tavır değil, maddenin sürdürülebilirliğini sağlayan pratik bir ontolojidir. Bu yaklaşım üzerinden, sanatçının ipliği, kumaşı, toprağı, atığı dönüştürme biçimi estetik bir müdahaleden çok, yaşamın kendi döngüsüne dahil olma eylemidir.

4.3.Diana Scherer-Doğanın Dokuması ve Yaşayan Malzemenin Estetiği

Diana Scherer'in *Interwoven* (2017–devam ediyor) adlı projesi, bakım estetiğinin somut bir formu olarak okunabilmektedir. Scherer, bitkilerin kök sistemlerini yönlendirdiği kalıplar aracılığıyla, doğanın kendi üretken potansiyelini dokumaya dönüştürmektedir (Görsel 3). Bu süreçte sanatçı, tohum eker, köklerin büyümesini gözlemler ve onların kendi yönelimleriyle oluşturdukları dokusal örüntülere müdahale etmeden rehberlik etmektedir. Ortaya çıkan yüzeyler ne insan elinin ürünüdür ne de bütünüyle doğaya aittir; ikisi arasında kurulmuş bir iş birliği alanıdır. Scherer'in kök desenli karbon tutucu ekomaterial araştırması, doğayla iş birliğinin teknik estetik hâline dönüştüğü bir süreç olarak öne çıkmaktadır.



Görsel 3: Diana Scherer, *Interwoven (2017–),* bitki kökleriyle oluşturulan organik dokuma yüzey.

Diana Scherer'in çalışmaları doğanın manipülasyonuna olan hayranlığından doğmuştur. FRAME süreci, Diana Scherer'in bitki köklerini yönlendirmek için geliştirdiği özel bir *yeraltı dokuma tekniğidir.* Scherer, "root textile" adını verdiği bu yöntemde, toprağın altına yerleştirdiği geometrik desenli (çoğunluk-

la altıgen yapılı) çerçeve benzeri kalıplar aracılığıyla köklerin büyüme yönünü kontrol etmektedir. Bu çerçeveler (*frames*) bitkilerin doğal büyüme eğilimlerini manipüle ederek, köklerin birbirine örülmesini ve organik bir tekstil yüzeyi oluşturmasını sağlamaktadır. Sanatçı, sergilerde çalışmalarını üç aşamada belgelenmiş fotoğraflar, taze, yaşayan çalışmalar ve kurutulmuş parçalar- olarak sunmaktadır.

Scherer'in kök dokumaları hem fiziksel hem kavramsal düzeyde bir onarıcı sürekliliğin estetiğini temsil etmektedir. Kök, biyolojik bir yapı olmanın ötesinde, ilişkiselliğin görünür biçimi haline gelmiştir. Scherer'in pratiği, Jane Bennett'in *Vibrant Matter* (2010) kavramıyla da kesişmektedir; madde pasif bir nesne değil, canlı ve etkin bir ortak haline gelmiştir. Scherer'in yöntemi, XXI. yüzyıl sanatında yükselen posthüman ekolojik duyarlığın çağdaş sanatın malzeme estetiğine nasıl nüfuz ettiğini görünür kılmaktadır.

Bakım estetiği, insanın doğaya seslenme biçimini tersine çevirmekte, sanat doğanın titreşimine katılmaktadır. Braidotti'ye göre (2013) etik, artık "insan merkezli adalet"ten değil, yaşamın bütününe karşı duyarlılıktan doğmaktadır. Posthüman bir etik formu olarak özne, yaratıcı bir aktör eğil; yaşamsal ilişkilerin sürdürücüsü olarak düşünülebilmektedir. Sanatın anlamı "temsil etmekten öte, sürdürmektir. Bu sebeple çağdaş sanatın önemli bir yönelimi, "protesto estetiğinden bakım estetiğine geçiştir. Bu eylemler, kapitalist hız ekonomisinin karşısında, yavaşlığın etik bir direnişine işaret etmektedir. Ancak bu direniş, öfke ya da çatışma üzerinden değil; şefkat, sabır ve süreklilik üzerinden kurulmaktadır. Sanat, politikanın gürültüsünden çekilerek, etik bir eylem alanına yerleşmektedir. Sanatın görevi artık bir *protesto sahnesi* kurmak değil, yaralı ilişkileri yeniden örmektir. Bu estetikte değer, gösteride değil; süreklilikte, temasta ve özenin sessizliğinde yatmaktadır. Onarıcı estetikle birleşen bakım estetiği, ekolojik bir farkındalığın estetik dilini oluşturmaktadır.

5. TEKRAR, RİTİM VE ONARIM

Çağdaş dünyanın hız, üretkenlik ve tüketim odaklı yapısı karşısında, sanatın yavaşlığı bir direnç biçimi olarak ortaya çıkmaktadır. Ancak bu direnç, politik bir karşı çıkıştan ziyade, varoluşun kendi ritmine sadık kalma eylemidir. Sessizliğin ekolojik estetiği, bedensel bir ritim, tekrarın döngüsel bilgeliği haline gelmektedir. Modern kapitalist sistem, zamanı bir üretim birimi olarak tanımlamaktadır. Hız, verimlilik ve kesintisizlik bu sistemin görünmez yasalarıdır. Sanatın yavaşlaması, sistemin hız mantığına sessiz ama derin bir karşılık üretmektedir.

Tekrar ve sabır, bu anlamda, sanatsal eylemi üretimden ayırır ve onu sürdürme, hissetme, bekleme ve dokunma pratiği deneyimleri haline dönüştürmektedir. Zaman ekonomik değil; duyusal, etik ve ekolojik bir olgudur. Jonathan Crary'nin (2013) *24/7: Late Capitalism and the Ends of Sleep* adlı çalışmasında belirttiği gibi, çağdaş hız kültürü insanın biyolojik ritimlerini bile metalaştırmış; uyku, bekleme ve sessizlik gibi doğal aralıkları "verimsiz zaman" olarak kodlamıştır. Byung-Chul Han (2017), *The Burnout Society* adlı eserinde hız çağını "yorgunluk estetiği" olarak tanımlamaktadır. Han'a göre; modern özne, sürekli üretim baskısı altında "kendine dokunma yetisini" kaybetmiştir. Sabır ve tekrar, bu kaybın karşısında dokunsal bir bilgelik üretmektedir. Bu yaklaşımda estetik, üretimden çok *katılım*, başarıdan çok *dikkat*, hızdan çok *farkındalık* üzerine kuruludur. Rosi Braidotti'nin (2013) posthüman özne kavramı, bu yavaşlık estetiğini ekolojik bir zemine taşımaktadır. Braidotti'ye göre posthüman özne, dünyayla ilişkisini rekabet veya üretim üzerinden değil, karşılıklılık, etkileşim ve sürdürülebilir varoluş üzerinden kurmaktadır. Bu özne, yaşamın çoklu ritimlerine uyum sağlayan bir "ekolojik duyarlık" biçimidir; insanı doğanın merkezinden değil, onun süreğen döngüsünün içinden konumlandırmaktadır. Bu bakış açısı, sanatta da benzer bir dönüşümü beraberinde getirmekte, sanat temsil eden değil, varoluşun ritmine katılan, malzemenin ve bedenin ortak titreşimine duyarlı bir eylem biçimine dönüşmektedir.

Posthüman özne, zamanı sahiplenmek yerine birlikte akmayı öğrenmekte; üretimi hızlandırmak yerine sürdürmeyi tercih etmektedir. Tekrar, sürdürülebilir bir varoluş biçimidir. Sanatçının ritmik eylemleri — iğnenin kumaşa batışı, elin malzeme üzerindeki titrek hareketi, bekleme süresi — üretimin değil, yaşamın estetiğidir. Puig de la Bellacasa'nın (2017) "care time" (bakım zamanı) kavramı da bu perspektifi desteklemektedir. Dokuma ya da dikiş gibi pratikler; yalnızca üretim değil, özenin estetikleşmiş halleridir. Sanatçı burada üretici değil, sürdürücü pozisyonundadır. Bu "yavaş varoluş" yaklaşımı zamanın ekolojik boyutunu açığa çıkarmakta ve zaman çizgisel değil döngüsel, organik, ilişkisel bir süreç olarak ortaya çıkmaktadır. Tekrarın estetiği, doğanın döngüleriyle -mevsimler, büyüme, solma, yeniden doğma- uyum içinde hareket etmektedir. Çağdaş sanat ve ekolojik düşünce içinde" onarım" kavramı ilişkisel, zamansal ve duygulanımsal bir süreç olarak yeniden anlam kazanmaktadır. Onarmak, bir nesneyi tamir etmek değil; kopmuş ilişkileri, kesintiye uğramış süreklilikleri ve bastırılmış hafızaları yeniden birbirine bağlamak anlamına gelmektedir. Maria Lai'nin 1981 tarihli *Legarsi alla Montagna* (Dağa Bağlanmak) performansı, sanatın toplumsal ve poetik işlevini sessizlik, dokunsallık ve ortaklık kavramları üzerinden yeniden tanımlayan bir dönüm noktası niteliği taşımaktadır (Görsel 4).



Görsel 4: Maria Lai, "*Legarsi alla Montagna" (Dağa Bağlanmak),* 1981, Ulassai, Sardinya.

Sanatçı, doğduğu Sardunya adasının Ulassai köyündeki evleri mavi bir iplikle birbirine bağlayarak, topluluk, aidiyet ve dayanışma temalarını sözsüz bir eylem ile görünür kılmıştır. Köylülerden evlerini, pencerelerini ve sonunda dağı birbirine mavi kurdelelerle bağlamalarını istemiştir. Bu mavi şeritler, topluluk içinde uzun süredir bastırılmış olan ilişkileri görünür kılarak, bireyler arasındaki mesafeyi somut bir bağa dönüştürmüştür. Eylem boyunca hiçbir slogan, hiçbir protesto çağrısı yapılmamış; yalnızca dokuma ve bağlama eyleminin ritmik sürekliliği, topluluğun sessiz bir dayanışma ağı kurmasına aracılık etmiştir. Bu ritmik tekrar, sözsüz bir iletişim biçimi olarak, topluluk belleğini estetik bir eyleme dönüştürmüştür. Lai, bu sessiz dayanışma jestiyle, hem insan-insan hem insan-doğa arasındaki bağın yeniden onarılabileceğini göstermeye çalışmıştır. Bu eylem, sanatın "ifade" ya da "temsiliyet" alanından çıkarak, varoluşun ilişkisel sürekliliğine dahil olduğu bir durumu temsil etmektedir. İp, bireyleri birbirine, insanı doğaya ve geçmişi bugüne bağlayan bir aracı olarak kullanılmıştır. Performansın sonunda köy, bağlarla örülmüş organik bir varlığa dönüşmüştür. Lai'nin performansında söz yerine geçen bu ritmik eylemler, topluluk içinde sessiz bir dil oluşturmuştur. Sanat, bir temsil sahası değil, varlığın dokunsal sürekliliği haline gelmiştir. Lai'nin eylemi ile, insan -doğa, insan-madde arasındaki ekolojik sürekliliği yeniden görünür hale getirmiştir. Maria Lai'nin *Legarsi alla Montagna* (1981) performansında görüldüğü üzere, onarmak bir nesneye değil, bir topluluğun duygusal sürekliliğine

yönelmiştir. Her bağlama hareketi, kopmuş bir ilişkinin yeniden kurulmasını temsil etmektedir. Bu yaklaşım doğrultusunda, onarıcı estetik biçimsel güzellikten çok, ilişkisel sürekliliği gözeten ve iyileştirici etkileşim alanı kuran bir varoluş pratiği olarak tanımlanabilmektedir. Bellek boyutunda ise onarıcı estetik, geçmişin yalnızca temsiliyle değil, yeniden yaşanmasıyla ilgi kurmaktadır. Louise Bourgeois'ya göre (2012); her dikiş, bir travmanın, bir kaybın ya da bir kopuşun bedensel olarak dönüştürülmesidir.

Louise Bourgeois'nin *Ode à l'Oubli (Unutuşa Övgü)* (2004) adlı tekstil çalışması, sanatçının yaşamı boyunca biriktirdiği kişisel kumaş parçalarından oluşturduğu görsel bir bellek atlası niteliği taşımaktadır (Görsel 5). Bourgeois, geçmişine ait giysi, yatak örtüsü ve ev tekstillerini kesip yeniden dikerek, unutmanın ve hatırlamanın birbirine geçtiği dokunsal bir yüzey üretmiştir.



Görsel 5: Louise Bourgeois, *"Ode à l'Oubli "(Unutuşa Övgü),* 2004.

Bourgeois için dikiş yalnızca biçimsel bir eylem değil, *duygulanımsal bir onarım pratiği*dir. Eserdeki düzenli tekrarlar ve geometrik kompozisyonlar, Kristeva'nın "semiotik alanı"nda tanımladığı ritmik anlam üretimiyle örtüşmekte duygular sözcüklerle değil, biçimsel tekrarlarla ifade bulmaktadır. "Ode à l'Oubli", bu yönüyle, onarıcı estetik anlayışının erken bir ifadesi olarak okunabilmektedir. Sanatçının kişisel malzemesi (kumaş) üzerinden varlığa dokunma, geçmişle uzlaşma ve sürekliliği yeniden kurma çabası dikkat çekmektedir. Posthüman perspektiften bakıldığında, Bourgeois'nin çalışması, insan merkezli yaratıcılığın ötesine geçen duyumsal bir varoluş ekolojisi önermektedir. Kumaş, sanatçının elinde pasif bir malzeme değil, geçmişin enerjisini, belleğin titreşimini ve dokunun kendi maddesel bilgisini taşıyan canlı bir varlıktır. Jane Bennett'in (2010) "vibrant matter" kavramında belirttiği gibi, madde kendi enerjisine sahiptir; Bourgeois'nin kumaşları da bu anlamda yaşayan bir organizma gibi geçmişle şimdi arasında devinen bir arayüz oluşturmaktadır.

Bu yaklaşım, sanat eserini sabit bir nesneden çok, zaman içinde devinen ve yeniden ilişkilenen bir varlık olarak kavramayı mümkün kılmaktadır. Sanat, yaşamın kırılgan bağlarını sürdürme sorumluluğunu üstlenen etik bir ortaklık hâline gelmiş ve 'tamir eden', 'sürdüren' ve 'yaşatan' bir eylem olarak yeniden tanımlanmıştır.

SONUÇ

Sessizlik, çağdaş sanatın yüzeyinde bir boşluk değil, varoluşun sürdürülebilirliğini taşıyan yaratıcı bir güç olarak varlığını sürdürmektedir. Sanatın tarih boyunca görsel, sözel ve politik gürültüyle tanımlanan yaratım alanı, içkin bir yavaşlık, ritim ve dokunsal farkındalıkla yeniden biçimlenmektedir. Bu dönüşüm, sessizliğin edilgen bir geri çekilme değil; yaratıcı bir varlık biçimi olduğuna işaret etmektedir.

Dokuma temelli sanatsal üretimler bir "kimlik göstergesi" ya da toplumsal temsil biçimi olarak değil; ekolojik bir bilinç biçimi olarak yeniden tanımlanmaktadır. Dikiş, dokuma, onarma ve örgü gibi eylemler, yalnızca tarihsel olarak kadınlarla ilişkilendirilen zanaat pratikleri değildir. Doğanın döngüselliğini, bedenin ritmini ve yaşamın sürekliliğini ifade eden ontolojik anlatım biçimleridir. Bu üretimler, toplumsal cinsiyetin sınırlarını aşarak, insanla doğa arasındaki simbiyotik bağı yeniden kurmaktadır. Dokumaya yönelik sanatsal yaklaşımlar, temsilden çok sürdürmenin, onarmanın ve yaşamla bağ kurmanın estetik bir formu haline gelmiştir. Dolayısıyla, tekstil sanatının çağdaş sanat içindeki rolü artık politik bir öznellikten değil, ekolojik bir duyarlılıktan beslenmektedir. Bu dönüşüm hem sanatın hem de emeğin kavramsal alanını yeniden tanımlamakta: üretmekten çok devam ettirmek, konuşmaktan çok dokunmak, göstermekten çok hissetmek önem kazanmaktadır. Posthüman düşünce, bu dönüşümün kuramsal zeminini genişletmiştir. Braidotti'nin (2013) öne sürdüğü "posthuman subjectivity" yaklaşımı, sanatı yalnızca insan merkezli bir ifade biçimi olmaktan çıkararak, doğa, beden ve madde arasında süreklilik içeren bir ağ olarak konumlandırmaktadır. Bu bağlantılarda sanatçı, yaşamın çoklu biçimleriyle birlikte var olan bir katılımcı rolündedir ve doğayı temsil etmek ya da biçimlendirmek yerine, onun ritmine katılıp, malzemenin enerjisine uyumlanmaktadır. Ekolojik etik, bu yönüyle sanatı bir temsil sisteminden çok, duyarlılık etiğine dönüştürmektedir. Dolayısıyla onarıcı estetik, bu dönüşümün somut ifadesi olarak ortaya çıkmaktadır. Yaratma eylemi, yoktan var etme yaklaşımını kırarak, var olanla yeniden ilişki kurma pratiğine dönüşmektedir. Onarmak, ilişkisel,

zamansal ve duygulanımsal bir iyileştirme biçimidir. Bu nedenle onarıcı estetik, çağdaş dünyanın kırılganlığına karşı sürdürülebilir etik bir duruş önermektedir. Bu estetik yaklaşım, çağdaş sanatın merkezinde köklü bir paradigma değişimini temsil etmektedir. Sanat, yeniliği değil; sürekliliği, bireysel ifadeyi değil; ortak duyarlılığı, ses çıkarmayı değil; sessizce var olmayı önemsemektedir. Bu metin, çağdaş sanatın estetik paradigmasında yaşanan sessiz ama köklü bir dönüşümü ortaya koymaktadır. Dolayısıyla sanat, bugünün dünyasında yalnızca kültürel bir üretim değil, ekolojik varoluşun sürdürülebilirliğini sağlayan etik bir katılım biçimi olarak yeniden tanımlanmaktadır. Bu tanımlama, çağdaş sanat literatüründe estetik kavrayışı dönüştürürken; insanın dünyayla kurduğu ilişkinin doğasını da yeniden irdelemeye davet etmektedir. Sanat temsil olmaktan öte; varoluşun sürdürülebilirliğini dokuyan bir bilinçtir.

KAYNAKÇA

Kristeva, J. (1984). *Revolution in poetic language* (M. Waller, Trans.). Columbia University Press.

De Certeau, M. (1984). *The practice of everyday life* (S. Rendall, Trans.). University of California Press.

Deleuze, G. (1990). *The logic of sense* (M. Lester & C. Stivale, Trans.; C. V. Boundas, Ed.). Columbia University Press.

Ingold, T. (2013). *Making: Anthropology, archaeology, art and architecture.* Routledge.

Bennett, J. (2010). *Vibrant matter: A political ecology of things.* Duke University Press.

Merleau-Ponty, M. (1962). *Phenomenology of perception* (C. Smith, Trans.). Routledge & Kegan Paul. (Original work published 1945)

Hamilton, A. (2006). *Ann Hamilton: An Inventory of Objects.* New York: Gregory R. Miller & Co.

Braidotti, R. (2013). *The posthuman.* Polity Press.

Smithsonian American Art Museum. (n.d.). *The Silk Rainforest by Sheila Hicks*. Retrieved Ekim 14, 2025, from https://americanart.si.edu/artwork/silk-rainforest-77519

Alaimo, S. (2010). *Bodily natures: Science, environment, and the material self.* Indiana University Press.

Tronto, J. C. (1993). *Moral boundaries: A political argument for an ethic of care.* Routledge.

Puig de la Bellacasa, M. (2017). *Matters of care: Speculative ethics in more than human worlds.* University of Minnesota Press.

Designboom. (2021, May 24). *Diana Scherer plant-root patterned carbon-capturing eco-material.* Retrieved Ekim 13, 2025, from https://www.designboom.com/art/diana-scherer-plant-root-patterned-carbon-capturing-eco-material-05-24-2021/

Kosuth, J. (1991). *Art after philosophy and after: Collected writings, 1966–1990.* MIT Press. (Originally published 1969)

Crary, J. (2013). *24/7: Late capitalism and the ends of sleep.* Verso Books.

Han, B.-C. (2021). *Yorgunluk toplumu* (Çev. S. Budak). İnka Yayınları. *(Orijinal eser 2010'da yayımlandı.)*

Puig de la Bellacasa, M. (2017). *Matters of care: Speculative ethics in more than human worlds.* University of Minnesota Press.

Bourgeois, L. (2012). *Louise Bourgeois: Writings and interviews, 1923–1997* (M.-L. Bernadac & H.-U. Obrist, Eds.). Violette Editions.

GÖRSEL KAYNAKLAR

Görsel 1; https://americanart.si.edu/artwork/silk-rainforest-77519 (Erişim tarihi; 19.09.2025).

Görsel 2; https://www.textile-forum-blog.org/2019/04/el-anatsui-triumphant-scale-2/ (Erişim tarihi; 22.09.2025).

Görsel 3; https://www.designboom.com/art/diana-scherer-plant-root-patterned-carbon-capturing-eco-material-05-24-2021/ (Erişim tarihi; 01.10.2025).

Görsel 4; *https://www.artwort.com/2017/04/11/columns/the-past-is-present/maria-lai-legarsi-alla-montagna/* (Erişim tarihi; 06.10.2025).

Görsel 5; *http://artbasel.com/catalog/artwork/79118/Louise-Bourgeois-O-de-%C3%A0-l-Oubli?lang=fr* (Erişim tarihi; 06.10.2025).

15. BÖLÜM

REKLÂM FOTOĞRAFÇILIĞINDA GÖRSEL UYARANLARIN TÜKETİCİ ALGISI VE SATIN ALMA NİYETİ ÜZERİNDEKİ ETKİLERİ

Dr. Öğr. Üyesi Şeref KOCAMAN
Tekirdağ Namık Kemal Üniversitesi,
Grafik Tasarım Bölümü
serefkocaman@nku.edu.tr
https://orcid.org/0000-0001-7069-0527

GİRİŞ

Bu makale, günümüz görsel iletişim dünyasında dijital ve reklâm fotoğrafçılığında kullanılan görsel uyaranların (renk, ışık ve kompozisyon) müşteri algısı, duygusal tepkileri ve nihayetinde satın alma niyetleri üzerindeki karmaşık etkileşimini analiz etmektedir. Tüketicilerin erişebildiği muazzam miktardaki bilgi ve azalan dikkat süresi (12 saniyeden 8 saniyeye düşmesi), dikkat çekmek ve algıyı şekillendirmek için görsel içeriğin önemini artırmaktadır (Do, 2018). Canlı görselleri, estetik çekiciliği ve etkililiği nedeniyle, fotoğraf reklâmcılığı kitle iletişim araçları için vazgeçilmez hale gelmiştir. Bu bağlamda, renklerin psikolojik etkileri, tüketicilerin dikkatini çekmede ve duygusal bağ kurmada kritik bir rol oynamaktadır. Işıklandırma teknikleri ise ürünün algılanan kalitesini ve çekiciliğini artırarak satın alma kararını doğrudan etkileyebilir. Kompozisyonun dengesi ve uyumu, görsel mesajın netliğini sağlar ve izleyicide olumlu bir izlenim bırakır.

Rengin fotoğrafçılıkta algı üzerindeki etkisi, aydınlatıcı, psikolojik ve estetik yönleriyle incelenebilir. Renkler enerjiyi ve rahatlamayı artırabilir; sıcak

tonlar (kırmızı, sarı) genellikle sempatik sinir sistemini uyarırken, soğuk tonlar (mavi, yeşil) kan basıncını düşürebilir ve sakinlik sağlayabilir. Psikolojik düzeyde renk algısı, kültürel, bilimsel ve kişisel çağrışımlarla açıklanabilir. Örneğin, kırmızı yoğunluk, tehlike veya coşkuyu çağrıştırırken, mavi güven ve istikrarı simgeler. Renklerin ve elektromanyetik radyasyonun uyandırdığı teorik ve davranışsal tepkileri ifade eden renk psikolojisi, görsel sanatlarda duygusal yankı yaratmak için önemli bir araçtır (Vernyi, 2025). Bu nedenle, fotoğrafçılıkta renk seçimi, izleyicide istenen duygusal ve psikolojik etkileri yaratmak için bilinçli bir şekilde yapılmalıdır. Aydınlatma koşulları ve renklerin doygunluğu, algıyı doğrudan etkileyerek kompozisyonun atmosferini belirler. Ayrıca, kültürel farklılıklar renklerin yorumlanmasında çeşitlilik yaratarak, renk kullanımının bağlama göre uyarlanmasını gerektirir.

Reklâmcılıkta ışık ve rengin kullanımı, tüketicilerin satın alma niyetlerini olumlu yönde etkiler. Renk, görsel sanatlarda görüntüyü belirsizleştirmek ve vurgulamak için sıklıkla kullanılır. Markalar için marka imajı, ışık ve renk arasındaki ilişkiyi ve bir şirketin satın alma politikasını yönlendirir. Şirketler, reklâm fotoğrafçılığında aydınlatma ve büyüleyici yaklaşımların kullanımıyla marka imajını iyileştirebilir ve dolayısıyla satın alma kararlarını destekleyebilirler (Chen, Sukpasjaroen, & Chankoson, 2022). Reklâm fotoğrafçılığında görsel uyaranların, özellikle ışık, renk ve kompozisyonun stratejik kullanımı, marka imajını güçlendirerek tüketicilerin satın alma niyetlerini ve duygusal algılarını doğrudan şekillendirir.

Işık ve rengin yanı sıra kompozisyon, odak noktaları ve metinsel içerik gibi görsel bileşenler de dikkat ve algıyı önemli ölçüde etkiler. Araştırmalar, ürün teknolojisinde metinsel iyileştirmelerin öncelikli olmayabileceğini; bunun yerine renk ve arka plan detaylarına gösterilen titiz ilginin genellikle daha önemli olduğunu göstermektedir. Kompozisyon uyumludur ve izleyicinin dikkatini odak noktasına yönlendirirken, sığ alan derinliği gibi yöntemler temel ürün detaylarını açıklayarak algıyı iyileştirir (Do, 2018).

Geleneksel fotoğrafçılığın sayısallaştırılması ve çeşitliliğinden doğan dijital fotoğrafçılık, elektronik ve hibrit fotoğrafçılığın bir sentezi olarak yerini sağlamlaştırmıştır. Dijital görüntüleme sistemleri, görüntü yakalama, işleme, basılı kopya görüntüleme ve basılı kopya baskısı için birden fazla bileşeni bir araya getirecek şekilde geliştikçe, görüntü kalitesinde yeni sorunlar ortaya çıkmıştır. Özellikle aynı görüntü verilerinden üretilen basılı ve basılı kopya görüntülerinin hizalanması ve veri üretim hızını artırma kapasitesi konusunda teknik engeller devam etmektedir (Ohno, 1996). Dahası, alışılmadık renk çözümleri üretme yöntemleri, fotoğrafçılara özgünlük elde etme, kendilerini öne çıkarma

ve duygusal yankıyı artırma fırsatı sunmaktadır. Dijital değişiklikler (rengi hafif kırmızımsı bir tona dönüştürme), fotoğrafların önemini ve atmosferini değiştirebilir.

Bu alanda, renk psikolojisi, dijital teknoloji ve istihdam gibi konularda kapsamlı araştırmalar yürütülmüştür; ancak, fotoğrafçılıkta görsel uyaranların psikolojik, teknolojik ve ticari yönlerini bütüncül bir bakış açısıyla sistematik olarak bütünleştiren kaynak eksikliği mevcuttur. Bu çalışma, bu zorlukları ele almakta ve görsel uyaranların duygusal algı ve sanatsal ifadedeki karmaşık örüntülerini incelemektedir.

1. RENK PSİKOLOJİSİ VE FİZYOLOJİK TEMELLERİ

Renk psikolojisi teorisi, rengin bir bireyin duygusal tepkileri ve psikolojik süreçleri üzerindeki etkilerini incelemektedir. Fotoğrafçılıkta renklerin algı üzerindeki etkisi, fizyolojik, psikolojik ve estetik yönleri kapsayan karmaşık bir etkileşim barındırır. Renkler, ışığın elektromanyetik radyasyonunun tetiklediği bir dizi bilişsel ve davranışsal tepki olarak tanımlanmaktadır (Vernyi, 2025). Bu tepkiler, bireyin ruh hali, dikkat seviyesi ve hatta karar verme süreçleri üzerinde doğrudan etkili olabilir. Fotoğrafçılıkta renk seçimi, izleyicinin algısını yönlendirmek ve istenen duygusal etkiyi yaratmak için bilinçli olarak kullanılmaktadır. Ayrıca, renklerin kültürel ve bireysel farklılıklar nedeniyle algılanış biçimleri değişkenlik gösterebilir.

Renklerin insan vücudu üzerindeki etkileri, gözle görülür görsel algının ötesinde, karmaşık biyolojik süreçleri tetikleme ve düzenleme kapasitesiyle dikkat çeker. Işığın farklı dalga boyları, retina, hipotalamus ve endokrin sistem gibi kritik yapılar üzerinde belirgin etkiler oluşturur. Bu etkileşimler, melatonin üretimi ve insan vücudunun fiziksel, zihinsel ve davranışsal değişikliklerin doğal döngüsü ve ritimlerin düzenlenmesinde merkezi bir rol oynar; bu sayede vücudun biyolojik saatinin senkronizasyonu sağlanır. Özellikle mavi ışık spektrumuna ait dalgalar, hipotalamus üzerinde uyarıcı etkiler göstererek uyanıklık durumunu artırır, enerji seviyelerinin yükselmesine katkıda bulunur ve böylece gündüz-gece döngüsünün düzenlenmesinde hayati bir mekanizma oluşturur.

Bunun yanı sıra, farklı renk spektrumlarının hormonal salınım üzerindeki etkileri çeşitlilik gösterir. Örneğin, kırmızı ve sarı ışık dalgalarının, sinir sistemi aktivitesini farklı şekillerde etkileyerek, stres hormonlarının dengelenmesine veya artmasına yol açtığı gözlemlenmiştir. Bu durum, renklerin sadece görsel bir uyarandan ibaret olmadığını, aynı zamanda vücudun içsel biyolojik süreç-

lerini şekillendiren önemli çevresel faktörler olduğunu ortaya koyar. Sinirsel aktivitenin renklerle olan bu etkileşimi, psikofizyolojik durumların düzenlenmesinde, duygu durumunun iyileştirilmesinde ve bilişsel fonksiyonların desteklenmesinde önemli bir rol üstlenir.

Ayrıca, renklerin fizyolojik etkileri, uyku kalitesinin iyileştirilmesi ve genel sağlık üzerinde olumlu sonuçlar doğurma potansiyeline işaret eder. Melatonin üretiminin düzenlenmesi yoluyla sirkadiyen ritimlerin optimize edilmesi, bağışıklık sistemi fonksiyonlarının desteklenmesi ve psikolojik rahatlama gibi süreçlerde renklerin dolaylı etkileri bulunmaktadır. Böylece, renklerin biyolojik temelleri hem nöroendokrin sistem hem de sinir sistemi aracılığıyla insan sağlığı üzerinde kapsamlı ve çok boyutlu bir etki alanı yaratır. Bu etkileşimler, renklerin terapötik uygulamalarda ve çevresel tasarımda bilinçli kullanımı için bilimsel bir temel sağlar.

1.1. Sıcak Tonların Psikofizyolojik Etkileri

Sıcak tonlar, özellikle kırmızı, sarı ve turuncu renkler, insan fizyolojisi ve psikolojisi üzerinde derin ve çok yönlü etkiler yaratır. Bu renkler, sempatik sinir sistemini harekete geçirerek vücutta enerji üretimini artırır ve metabolizmanın hızlanmasına neden olur. Örneğin, kırmızı renk kalp atış hızında belirgin bir artışa yol açar ve adrenalin salgısını tetikler; bu durum, kişinin daha uyanık, tetikte ve enerjik olmasını sağlar. Kırmızının aynı zamanda coşku, tutku, düşmanlık ve tehlike gibi güçlü ve karşıt duygularla ilişkilendirilmesi, onun hem olumlu hem de olumsuz uyarıcı bir rol üstlenmesine neden olur. Bu renk, sosyal ve kültürel bağlamlarda dikkat çekici ve harekete geçirici bir unsur olarak kullanılırken, bireylerin duygusal tepkilerini de yoğunlaştırabilir.

Kırmızı, Sarı (Sıcak tonlar)	**Mekanizma:** Sinir sistemi aktivitesini etkileme. **Hedef:** Stres hormonlarının dengelenmesi veya artması.	• Sinirsel aktivitenin modülasyonu. • Psikofizyolojik durumların düzenlenmesi. • Duygu durumunun iyileştirilmesi ve bilişsel fonksiyon desteği.

Turuncu renk, iştah artırıcı etkisiyle bilinir ve genellikle iyimserlik, sıcaklık ve canlılık duygularını teşvik eder. Bu renk, büyümeyi destekleyen, yaratıcılığı ve motivasyonu artıran bir enerji kaynağı olarak işlev görür. Turuncu, sosyal etkileşimlerde pozitif bir atmosfer yaratırken, bireylerin ruh halini canlandırır ve çevresel uyaranlara daha açık hale getirir (Vernyi, 2025). Sarı renk ise zihinsel aktiviteyi artırıcı etkisiyle dikkat çekicidir; konsantrasyonu güçlendirir, öğrenme süreçlerini destekler ve genel olarak zihinsel uyanıklığı yükseltir. Aynı zamanda sarı, neşe ve umut gibi olumlu duygularla da ilişkilendirilir, bu da kişinin motivasyonunu ve yaratıcılığını olumlu yönde etkiler.

Bu sıcak tonların tümü, hem psikolojik hem de fizyolojik düzeyde etkili birer uyarıcı olarak, bireylerin genel canlılık, motivasyon ve performans seviyelerini artırır. Ortamların daha dinamik, enerjik ve pozitif algılanmasını sağlayarak, insanların ruh hali ve davranışları üzerinde önemli ve kalıcı etkiler yaratır. Bu nedenle, sıcak renkler hem tasarım, hem pazarlama hem de psikolojik uygulamalarda bilinçli şekilde tercih edilerek kullanılır.

1.2. Soğuk Tonların Psikofizyolojik Etkileri

Huzur ve Denge. Soğuk tonlar (mavi, yeşil, mor) parasempatik sinir sistemini uyarır. Bu frekanslar rahatlamayı kolaylaştırır, kan basıncını düşürür ve solunumu yavaşlatır. Mavi, düşünmeyi teşvik eder, biyolojik yönlerin hazlarını inceler ve dinginlik, sakinlik ve dengeyle bağlantılıdır. Buna karşılık, koyu yeşil, stresin kaynağını ve yoğunluğunu azaltan rahatlatıcı ve sakinleştirici bir tondur (Vernyi, 2025). Mor ise yaratıcılığı ve hayal gücünü teşvik eder, zihinsel netlik sağlar ve meditasyon ile ilişkilendirilir. Bu renkler, psikolojik olarak sakinleştirici etkileri nedeniyle terapi ve rahatlama ortamlarında sıkça tercih edilir. Soğuk tonların kullanımı, stres yönetimi ve duygusal dengeyi destekleyen etkili bir yöntem olarak kabul edilir.

Mavi (Soğuk Tonlar)	• Hipotalamus üzerinde uyarıcı etki. • Melatonin hormonu üretiminin baskılanması. • Sirkadiyen ritmin (gündüz-gece döngüsü) düzenlenmesinde hayati rol oynama.	• Uyanıklık durumunun artması. • Enerji seviyelerinin yükselmesi. • Bilişsel fonksiyonların desteklenmesi.

Soğuk tonlar (mavi, yeşil, mor) özellikle parasempatik sinir sistemini uyararak vücudun dinlenme ve sindirim moduna geçmesine yardımcı olur. Bu renklerin frekansları, rahatlama süreçlerini hızlandırırken aynı zamanda kan basıncını düşürür ve solunum hızını yavaşlatarak genel bir sakinlik hali yaratır. Mavi renk, zihinsel faaliyetleri destekler, düşünce süreçlerini derinleştirir ve biyolojik ritimlerle uyumlu olarak huzur, dinginlik ve denge duygusunu pekiştirir; buna karşılık koyu yeşil tonları, stresin kaynağını azaltmaya yönelik etkili bir sakinleştirici işlev görür ve duygusal yoğunluğu hafifleterek psikolojik rahatlama sağlar.

Renklerin spektral özellikleri, hormonal denge üzerinde doğrudan etkiler yaratabilir ve özellikle vücudun 24 saatlik sirkadiyen ritmini yöneten melatonin sentezini düzenleyebilir. Melatonin, uyku-uyanıklık döngüsünün temel hormonu olarak, biyolojik saatimizin düzenlenmesinde kritik bir rol oynar. Mavi ışık spektrumuna maruz kalmak, melatonin üretimini baskılayarak kortizol gibi uyanıklığı artırıcı hormonların salgılanmasını teşvik eder. Bu durum, uykuya dalma süresinin uzamasına ve gece boyunca uyku kalitesinin düşmesine neden olur. Özellikle akşam saatlerinde yoğun mavi ışık maruziyeti, biyolojik ritimlerin bozulmasına ve hormonal dengenin olumsuz etkilenmesine yol açabilir.

Buna karşılık, kırmızı ışık spektrumu melatonin üzerinde minimal ya da önemsiz bir etkiye sahiptir. Bu nedenle, gece ortamlarında kırmızı ışık kullanımı, melatonin üretimini engellemeden çevresel aydınlatma sağlaması açısından avantajlıdır. Kırmızı ışığın bu özelliği, uyku düzenini korumak isteyen bireyler için daha uygun bir aydınlatma seçeneği sunar. Spektral ışık özelliklerinin bu farklılıkları, hem uyku hijyeni stratejilerinde hem de aydınlatma tasarımlarında göz önünde bulundurularak, hormonal dengeyi destekleyen ve biyolojik ritimleri koruyan çözümler geliştirilmesini mümkün kılar. Sonuç olarak, doğru renk spektrumunun seçilmesi, sadece sağlıklı uyku düzeninin sürdürülmesi açısından değil, aynı zamanda genel hormonal dengenin korunması ve vücudun biyolojik işleyişinin optimize edilmesi açısından da büyük önem taşır.

2. REKLÂM FOTOĞRAFÇILIĞINDA RENK VE IŞIĞIN TÜKETİCİ ALGISINA ETKİSİ

Günümüzün yoğun rekabet ortamında reklâmcılık, bir ürün veya hizmetin kârlı satışlarını sürdürmek ve hedef kitlelerin ihtiyaç ve tercihlerini geliştirmek için temel bir pazarlama iletişim aracı olarak hizmet vermektedir (Baydaş & Yaşar, 2020). Reklâmcılık, bireyleri tüketici olarak nitelendiren ve düşünce ve

davranışlarını etkilemeyi amaçlayan küresel bir sektördür (Kireçci, 2018). Reklâmcılığın temel işlevi, farkındalığı artırmak ve bilgi yaymak, aynı zamanda hedef kitlenin taleplerini, tercihlerini ve tutumlarını etkileyerek satışları kolaylaştırmak ve sosyal gereksinimleri karşılamaktır (Cooper, 1993). Reklâmcılıkta kullanılan görsel bileşenler ve fotografik manipülasyon, tüketicinin dikkatini çekmek, ürünün sembolik değerini artırmak ve satın alma niyetini desteklemek için olmazsa olmazdır. Reklâmcılığın başarılı bir ticari etki yaratması için hedef tüketiciyle yankı uyandırması ve onları satın almaya teşvik etmesi gerekir (Gezer, 2020). Yüksek kaliteli reklâmcılığın, müşterileri reklâmı yapılan ürünü veya markayı satın almaya teşvik etme olasılığı çok daha yüksektir (Baydaş & Yaşar, 2020).

Reklâm mesajının içeriği kadar, bu mesajın etkili bir biçimde sunulması da kritiktir, zira tüketici her gün çok sayıda reklâmla karşılaşmaktadır. Görsel retorik, bu mesajların aktarılmasında kilit rol oynar; aktarılmak istenen bilginin dilsel unsurlar yerine görsel unsurlar ile iletilmesi olarak tanımlanır (Kireçci, 2018). Görsel ifadelerin tıpkı dilsel ifadeler gibi, reklâmı hazırlayanlar tarafından kasıtlı olarak izleyicide zihinsel bir gerilim yaratarak dikkatini çekmeyi ve mesajı çözümlemeye çalışmasını sağlayan bir «sapma» meydana getirmek üzere tasarlandığı belirtilmektedir. Görsel algı, algılanan ile algılayan arasındaki etkileşimi görsel uyaranlar üzerine yapılandırır (Erişti & Urgun, 2016). Görsel retorik figürler, içerikten bağımsız biçimsel araçlar olarak kabul edilir ve hatırlanırlığı ve ikna ediciliği artırır. Phillips ve McQuarrie›nin görsel retorik tipolojisi, imgelerin yan yana koyma, birleştirme veya yerine koyma gibi görsel yapıları ile, bağlantı veya karşılaştırma gibi anlam işlemlerini (içeriği) birleştirerek, mesajı çözümlemek için gereken zihinsel çaba (karmaşıklık) düzeyini belirler. Görsel imgeler, retorik evreninin önemli bir parçasını oluşturmakta olup, görsel unsurların kültürel üzerindeki etkisi bir zamanlar dilsel unsurların sahip olduğu etkiyle benzerlik göstermektedir (Durgee, 2003).

Reklâmcılıkta, estetik ve psikolojik etkileri değiştirmeyen ışık ve renk düzenlemesi, ışığın bir eserin algısını şekillendirdiği ve izleyiciyle duygusal bir bağ kurmada en güçlü unsur olduğu fikrini güçlendirir. Işığın doğru ve estetik açıdan hoş bir şekilde uygulanması, etkili temizleyiciler üretir (Yıldırım & Nuhoğlu, 2024). Renkler, bireylerin davranışlarını ve tercihlerini önemli ölçüde etkiler ve bu da davranışlarının önemli bileşenleridir (Palmer & Schloss, 2010). Tüketici satın alma tercihlerinin yaklaşık %93'ü bir ürün veya markanın görsel estetiğinden etkilenir (Seven & Genç, 2023). Renkler, psikolojik farkındalığımızı doğrudan etkileyerek hoş veya olumsuz algılar yaratır (Tekvar, 2017). Sıcak renkler (kırmızı, turuncu) aktif bir özelliğe sahiptir ve coşku ve

neşe duyguları uyandırır; bunun tersine, soğuk renkler (mavi, yeşil) genellikle sakinleştirici ve rahatlatıcıdır ve dinginlik, huzur, güvenlik ve rahatlık hisleri uyandırır. Mavi ve şeffaf tonlar gibi belirli renkler, bir odanın estetiğini olumlu yönde etkileyebilir; mavi, yeşil ve sarının doygunluk seviyeleri genellikle olumlu duygularla bağlantılıdır. Bununla birlikte, renkler algılanan anlamları bireysel deneyimlere, eğitime, yaşa, psikolojik duruma ve kültürel bağlama göre farklılık gösterebilir (Keskar, 2010). Örneğin turizm gibi sektörlerde, renk, nöropazarlama ve reklâmcılık yoluyla işletmenin özünü harekete geçirmek için kullanılır (Kirillova & Lehto, 2015).

Görsel iletişim tasarımında, ürün renkleri, sektör ve hedef kitle, logo tasarımı için renk seçiminde temel unsurlar olarak kabul edilmektedir; bu unsurlar ve renk seçimleri arasında önemli bir korelasyon bulunmaktadır (Baydaş & Yaşar, 2020). Bu, çekici görsel unsurların (renk, imgeler) ürün kalitesinin önemli dış göstergeleri olarak hizmet ettiğini ve bir marka imajı oluşturmada temel öneme sahip olduğunu doğrulamaktadır.

Reklâmcılık ve grafik tasarımda görsel uyaranların algılanmasının etkisi, çevreleyen ortamın teknik özelliklerinin tutarlılığına bağlıdır. Bir yüzeyin rengi, "çekirdek rengi" (gün ışığı benzeri aydınlatma altındaki rengi) olarak adlandırılır ve renk algısı bağlamında tanımlanan "algılanan rengi" ile tezat oluşturur. Bu algılanan rengin temel özellikleri, aydınlatıcı ışık, aydınlatılan nesne ve insan görme sistemidir. Renk algısı, gün ışığının spektral özellikleri, uyaranın şekli, görüş mesafesi ve gözlem koşulları gibi çeşitli unsurlardan etkilenir. Araştırmalar, bina yüzey renklerinin açık gökyüzüyle aydınlatıldığında daha koyu mavi göründüğünü göstermektedir (Özcan & Ünver, 2022). Mürekkebe ve renklendirmesine maruz kalma, basılı kâğıdın dokusuna ve mürekkep filmi uygulamasının kapsamına bağlı olarak dalgalanabilir; bu nedenle, aynı mürekkep filmleri, farklı yüzey özelliklerine sahip kâğıtlarda farklı renklerde görünebilir (Aydemir, 2014). Renkli filmlerin televizyonda oynatımı, film çıkarımsal bir renk sistemi kullanırken, televizyon eklemeli bir renk işlemi kullandığından değişiklik gösterir . Bu bağlamda, reklâmın yayınlandığı mecraya bağlı olarak ortaya çıkan renk farklılıkları ve algısal değişimler, reklâmın hedef kitle üzerindeki duygusal ve ikna edici etkisini değiştirebilecek önemli teknik sorunlardır. Reklâmcılıkta başarı, ışık, renk ve tamamlayıcı unsurlar gibi görsel retorik araçların ve temel görsel bileşenlerin uygulanmasıyla, teknik özelliklerin titizlikle göz önünde bulundurulması ve reklâmın hedef kitleye ve geniş kitleye göre özelleştirilmesiyle elde edilir (Kireçci, 2018).

3. DİJİTAL GÖRSEL UYARANLARIN ALGISAL VE BİLİŞSEL ETKİLERİ

Dijital ve reklâm fotoğrafçılığında, görsel uyaranların tasarımı ve sunumu müşteri algısını şekillendirmede hayati önem taşır (Alyar, Pirtini, & Yücel, 2021). Tüketici algısı, fizyolojik, psikolojik ve sosyal faktörlerin karmaşık etkileşiminden etkilenen duyusal gerçekleri düzenleme, yorumlama ve bunlardan anlam çıkarma sürecidir (Eraslan, 2020). Kitle iletişim araçlarının ve çevresel gösterimlerin yaygın etkisi altında, müşterilerin dikkatini çekmek ve gizli satın alma motivasyonlarını ele almak önemli bir çaba gerektirir. Algı doğası gereği seçicidir ve tüketicileri arzuladıkları şeyi gözlemlemeye yönlendirir; bu nedenle, pazarlama mesajlarının etkinliğini artırmak için algısal seçiciliği kullanan amaçlı görsel yapılandırmalar gerektirir.

Tüketicilerin ürün görsellerine yönelik dikkate ilişkin eğilimi, uyaranın doğası ve izleyicilere yüklenen bilişsel yükten etkilenir. Geleneksel reklâm araştırmaları, kalite, çekicilik ve görsel estetik gibi değişkenlere öncelik vermenin reklâm performansını iyileştirmek için önemli olduğunu göstermektedir; ancak deneysel çalışmalar görsel uyaranlarda bir değişiklik olduğunu ortaya koymaktadır (Baydaş & Yaşar, 2020). Ürün kataloglarında, metinsel bilgi genellikle en önemli unsur olarak kabul edilir ve bunu arka plan rengi ve tamamlayıcı unsurlar takip eder. Metin bilgisi, ürün kullanımı, ortam ve içerik hakkında değerli bilgiler sağlayarak odaklanmayı ve algıyı potansiyel olarak artırabilir. Görsel uyaranların, bağımsız olarak veya diğer duyusal girdilerle birlikte, algı üzerindeki etkisi, EEG ve göz takibi gibi nöropazarlama metodolojileriyle birleşir (Alyar, Pirtini, & Yücel, 2021). Örneğin, fiyat ve kampanya tarihleri gibi dijital verilerin reklâm grafiklerine dahil edilmesi, bu bilgileri anlamak için gereken bilişsel çalışmayı artırır. Bu durumda, görüntüdeki dijital değerlerin yanı sıra bir görev değişikliğinin (örneğin, fiyatın duyurulması) dahil edilmesi, sistemik stresi artırabilir (Bilişsel Stres Teorisi), bu da algı kapasitesinin azalmasına ve dikkat dağınıklığının artmasına neden olabilir (Alyar, Pirtini, & Yücel, 2021). Bu sonuç, uygun hijyen algısı için birçok duyuyu harekete geçirme gerekliliğinin tüm bağlamlarda geçerliliğini koruduğu belirli durumlar olduğunu göstermektedir.

Görsel algının düzenlenmesinde, tutarlı ve odaklanmış unsurlar algısal birliği sağlar ve dikkati canlı tutar. Görsel iletişim tasarımında, tasarım öğeleri (ton, renk, doku, çizgi) ve teknikler (denge, oran, teknoloji, odak) ustalıkla uygulanmalıdır (Yılmaz & Kaya, 2023). Kompozisyon, tüm parçaları uyumlu ve dengeli bir şekilde düzenleyerek izleyicinin dikkatini yönlendirir. Gestalt teorisi tarafından dile getirilen görsel algı, beyin tarafından tutarlı bir varlık

olarak yorumlanır ve beyin, uyaranları şekil-zemin ilişkisi, yakınlık, benzerlik, tamamlanma ve süreklilik gibi temel gruplama ilkelerine göre düzenler. Bu kriterler, reklâm ve ürün fotoğrafçılığında genel önemin, bileşenlerinin salt bir araya gelmesinden görsel olarak daha büyük olmasını sağlar (Uçar, 2004). Phillips ve McQuarrie'nin görsel retorik tipolojisine göre, karmaşık bir görsel mesajda, görüntülerin yan yana getirilmesi en az bilişsel çabayı gerektirirken, yerine koyma gibi retorik yapılar eksik öğenin tamamlanmasını öngörme gibi en karmaşık süreci başlatır. Bu tasarımın karmaşıklığı, ticari mesajı yorumlamak için gereken bilişsel çalışmayı yansıtır. Dahası, sığ odak derinliği gibi fotoğraf teknikleri, ürünlerin kritik özelliklerini belirgin bir şekilde vurgulayarak algıyı artırır ve bu da onları öğrenciler tarafından daha çok tercih edilir hale getirir (Phillips & McQuarrie, 2004). Bir eserin algısını etkileyen ışığın kullanımı, hassas ve görsel olarak çekici fotoğraflar üretmenin önemli bir unsurudur.

Görsel uyaranların algılanması ve hijyen tercihleri, kullanılan görsel medya, sıcaklık koşulları ve fiziksel kısıtlamalardan etkilenir. Renk algısı yalnızca ürünün bir özelliği değildir; aydınlatma, nesnenin özellikleri ve deneyimsel bellek koşulları gibi çeşitli unsurlardan etkilenir. Bu, ürün fotoğrafçılığında arka plan renginin ve görüş mesafesinin algı farklılıklarına yol açabileceğini göstermektedir (Özcan & Ünver, 2022). Gözlemci, karşılaştığı uyaranları önceki deneyimler, kültürel bilgi ve hatırlanan beklentiler merceğinden algılar. Tasarımcılar, hedef kitlelerini etkilemek için görsel iletişim ilkelerini ve tasarım standartlarını kullanmalıdır. Basılı reklâmlarda, kâğıt pürüzlülüğü gibi teknik özellikler, basılı mürekkebin parlaklığını ve rengini optik olarak değiştirerek nihai görsel algıyı etkileyebilir. Sonuç olarak, görsel girdilerin önceliklendirilmesi ve algısal seçiciliği, görüntünün içeriği (metin, dijital değerler), sanatsal düzenleme (kompozisyon, odak) ve serginin teknik/çevresel bağlamı dahil olmak üzere kapsamlı bir şekilde belgelenir.

4. DİJİTAL ORTAMDA RENK MANİPÜLASYONU VE TEKNİK ALGI SORUNLARI

Dijital iletişim ve reklâmcılığın görsel imgelerin nüanslı algısı üzerindeki artan etkisi, fotoğrafçılıkta renk manipülasyon tekniklerinin ve sanatsal ifadelerin artmasına yol açmıştır. Renk, görsel, duygusal ve estetik etkileri artırmak için temel bir araç olarak kabul edilirken, dijital fotoğrafçılık yaratıcının renk filtreleri, ton değişiklikleri ve alışılmadık renk uygulamaları gibi yöntemlerle kendine özgü sanatsal kimliğini ifade etmesini sağlar (Vernyi, 2025). Reklâm

mesajları, izleyicinin dikkatini çekmek ve ikna ediciliği artırmak için retorik figürler (şemalar ve mecazlar) kullanılarak oluşturulan görsel öğeleri ve dil ifadelerini kullanır. Resimlerin yan yana getirilmesi, ayrılması veya değiştirilmesi gibi görsel yapıları içeren yapılar, anlam kaymalarıyla (bağlantı, benzerlik veya karşıtlık) birlikte mesajın karmaşıklığını, kompozisyonunu ve zenginliğini belirler (Kireçci, 2018). Ancak bu yaratıcı ve retorik kısıtlamalar, reklâmın görsel bütünlüğünü korumasını ve üstün bir estetik kalite sergilemesini zorunlu kılmaktadır.

Bu yöntemin tıbbi etkinliği, fotoğrafların dijital olarak fiziksel bir formata birleştirilmesi sırasında ortaya çıkan görüntü kalitesi endişeleri nedeniyle teknik yeterlilik gerektirir. Dijital endüstride geleneksel sistemlerin dijitalleştirilmesi ve çeşitlendirilmesiyle ortaya çıkan yeni sistemler, görüntü yakalama, işleme ve elde edilen ürünler için farklı teknik özelliklere sahiptir. En önemli teknolojik sorunlar, veri işleme hızı ile terminal donanımının ifade potansiyeli arasındaki ilişkinin yanı sıra, dijital ekranlar ile aynı görüntü verilerinden elde edilen basılı çıktılar arasındaki uyumu da içerir (Ohno, 1996). Mürekkebin baskı yüzeyindeki dokusu ve kağıdın pürüzlülüğü, mürekkebin kağıda emilim derecesini etkiler ve dolayısıyla baskı parlaklığını ve dolayısıyla algılanan renk efektlerini etkiler. Mürekkebin parlaklığı değişir ve farklı algılanır (Aydemir, 2014). Tarama metodolojilerini kullanan araştırmalar, kâğıt yüzey pürüzsüzlüğündeki azalmanın basılı malzemelerdeki renk sapmasında artışla ilişkili olduğunu göstermiştir (Aydemir, 2014). Rengin algılanması yalnızca nesnenin bir niteliği olmayıp; aydınlatıcı ışığın özellikleri, görüş mesafesi, çevresel unsurların renkleri gibi çeşitli dış etkenlerin etkisiyle sürekli değişime uğramaktadır (Özcan & Ünver, 2022).

Algısal değişkenlik ve teknik tutarsızlık sorunlarını çözmek için nesnel ölçüm yöntemlerinin uygulanması esastır. Geleneksel görsel renk seçimi, tasarımcının veya öğrencinin deneyimi, ortam aydınlatması ve hastanın kıyafeti ve kozmetikleri dahil olmak üzere öznel ve çevresel değişkenlerden etkilenebilir. Sonuç olarak, daha tutarlı sonuçlar elde etmek için spektrofotometreler gibi dijital renk ölçüm cihazları geliştirilmiştir. Bu teknolojiler, ortam aydınlatması ve renk uyumsuzluğu gibi insan algısını etkileyebilecek unsurları ortadan kaldırarak nesnel renk değerlendirmesi sağlar, böylece basılı ve dijital ortamlardaki pazarlama grafiklerinin teknik tekdüzeliğini artırır (Yeşil & Kalafat , 2025). Nesnelliğin peşinde koşmak, görsel metinlerin doğasında bulunan belirsizlik ile retorik zenginlik özlemi arasında bir çatışma yaratır, çünkü teknik tutarlılık yaratıcı ifadeyi kısıtlayabilir.

Sonuç olarak, dijital olarak düzenlenen renk değişiklikleri şirketlerin görsel

söylemini ve strese karşı duygusal tepkiyi güçlendirir. Reklâm kampanyalarından beklenen yatırım getirisi, görüntü kalitesi sorunlarının devam etmesine bağlıdır (Baydaş & Yaşar, 2020). Teknik hataları göz ardı etmek, algılanan güvenliği ve reklâmın genel mesajını etkileyen olumsuz renk tutarsızlıklarına yol açabilir. Tüketicilerin pazarlama mesajlarını tanıyamaması, etkisiz algı yönetimi ve optimum olmayan sonuçlara neden olur (Alyar, Pirtini, & Yücel, 2021). Tasarımcılar ve pazarlama, kalite, çekicilik ve imgeler dahil olmak üzere başarılı görsel iletişimin temel unsurlarını onaylamalıdır. Kişisel ifade yoluyla elde edilen derin görsel etki, nesnel ölçüm araçlarıyla doğrulanan teknik parametrelerle ilişkilidir. Örneğin, görselde fiyat veya kampanya tarihi gibi dijital değerler mevcut olduğunda, ek bir duyusal uyaran (ses) sağlıklı esnekliği bütünleştirmenin algılanma sürecini olumsuz etkileyebilir, bu da görseldeki retorik öğelerin teknik sunumu sırasında rutin bakımın titizlikle uygulanması gerektiğini öne sürmektedir.

SONUÇ

Bu araştırma, dijital ve reklâm fotoğrafçılığında kullanılan görsel uyaranların (renk, ışık ve kompozisyon) müşteri algısı, duygusal tepkiler ve nihayetinde satın alma niyetleri üzerindeki karmaşık etkileşimini titizlikle incelemiştir. Müşterilerin dikkat sürelerinin 12 saniyeden 8 saniyeye düşmesi nedeniyle, dikkati çekmek ve algıyı etkilemek için görsel materyal kullanımı elzemdir.

Bulgular, renk psikolojisinin temelde fizyolojik ilkelere dayandığını ve renklerin duygusal tepkiler ve psikolojik mekanizmalar üzerindeki etkisini araştırdığını göstermektedir. Renk tonları, insan vücudundaki biyolojik bileşenleri uyarma veya koruma yeteneğine sahiptir. Sıcak tonlar (kırmızı, sarı) sempatik sinir sistemini harekete geçirerek enerjiyi artırır ve kan basıncını yükseltirken, soğuk tonlar (mavi, yeşil, mor) parasempatik *(rahatlatıcı sinir sistemi)* sinir sistemini harekete geçirerek dinginlik, dinginlik sağlar ve kan basıncını düşürür. Tüketici satın alma kararlarının yaklaşık %93'ü bir ürün veya markanın görsel çekiciliğinden etkilenir. Reklâm fotoğrafçılığında ışık ve renk kullanımı, marka imajının güçlendirilmesine ve satın alma davranışının etkilenmesine önemli ölçüde katkıda bulunur. Renkler, kişilerin davranışlarını ve tercihlerini derinden etkileyerek olumlu veya olumsuz yargılara yol açabilir.

Işık ve rengin yanı sıra, kompozisyon, odak noktaları ve metinsel içerik gibi görsel öğeler de dikkat ve algıyı önemli ölçüde etkiler. Görsel algının doğası gereği seçici olması nedeniyle, bilinçli görsel organizasyon, pazarlama iletişimlerinin etkinliğini artırmak için hayati önem taşır. Kompozisyon, öğelerin uyumlu ve dengeli bir şekilde düzenlenmesiyle izleyicinin odağını bir odak noktasına yönlendirirken, sığ alan derinliği gibi fotoğraf teknikleri, temel ürün ayrıntılarını belirgin bir şekilde vurgulayarak algıyı güçlendirir. Görsel retorik, istenen bilginin dil öğeleri yerine görsel unsurlar aracılığıyla iletilmesi olarak tanımlanır ve bu da akılda kalıcılığı ve ikna ediciliği artırır. Görsel retorik tipolojisinde, görüntü yan yana koyma gibi yapılar asgari düzeyde bilişsel çaba gerektirirken, ikame gibi retorik yapılar daha karmaşık bir süreç (eksik öğeyi doldurma) gerektirir ve bu da ticari mesajı yorumlamak için gereken zihinsel çabayı etkiler.

Dijital fotoğrafçılık, renk filtreleri ve alışılmadık paletler aracılığıyla benzersiz sanatsal ifadeyi kolaylaştırıp duygusal etkiyi artırsa da, aynı görüntü verilerinden elde edilen basılı reprodüksiyonların dijital ekranlarla uyumluluğu konusunda teknolojik zorluklar devam etmektedir. Bu çelişki, sinema ve televizyon tarafından kullanılan farklı renk sistemlerinden (çıkarma ve ekleme) ve basılı kâğıdın pürüzlülüğü gibi yüzey özelliklerinin mürekkep parlaklığı ve dolayısıyla algılanan renk üzerindeki etkisinden kaynaklanmaktadır. Algısal değişkenliği azaltmak ve teknik tekdüzeliği artırmak için, ortam ışığı gibi insan görüşünü etkileyebilecek öznel faktörleri ortadan kaldıran spektrofotometreler gibi nesnel renk ölçüm cihazları geliştirilmiştir. Bu nesnellik ihtiyacı, görsel metinlerin retorik derinliğiyle çelişmekte ve potansiyel olarak yaratıcı ifadeyi sınırlamaktadır. Reklâmcılıkta başarı, nihayetinde görsel retorik stratejilerinin ve ışık, renk ve tamamlayıcı bileşenler gibi temel görsel unsurların hassas bir şekilde kullanılması ve hedef kitleye yönelik teknik gereksinimlerin özelleştirilmesiyle elde edilir. Tasarımcılar ve pazarlamacılar, görsel girdinin önceliklendirilmesini ve algısal seçiciliği, görselin içeriğini, sanatsal kompozisyonunu ve teknik veya çevresel bağlamını kapsayacak şekilde titizlikle belgelemelidir. Teknik hataların göz ardı edilmesi, algılanan güvenliği ve mesajın genel etkinliğini olumsuz etkileyen renk tutarsızlıklarına yol açabilir. Sonuç olarak, kişisel ifadeyle elde edilen önemli görsel etkiyi, nesnel ölçüm araçlarıyla doğrulanan teknik kriterlerle uyumlu hale getiren bir süreç yönetim sistemi hayati önem taşır.

Reklâm fotoğrafçılığında görsel uyaranların işlevi, bir kimya laboratuvarında titiz bir deneyi andırır; her bir unsur (renk, ışık, kompozisyon), amaçlanan nihai sonucun (tüketici algısı ve satın alma niyeti) optimum ve etkili olmasını garantilemek için hassas bir şekilde kalibre edilmeli ve düzenlenmelidir, çünkü en ufak bir teknik hata bile tüm sonucu tehlikeye atabilir.

KAYNAKÇA

Alyar, P., Pirtini, S., & Yücel, N. (2021). Pazarlamada Yeni Eğilimler Açısından Nöropazarlama ve Algı Yönetimi Üzerine Bir Araştırma. *Marmara Üniversitesi Öneri Dergisi*, 311-341.

Aydemir, C. (2014). Kâğıdın Yüzey Pürüzlülüğünün, Baskı Renk değişimi, Işık Haslığı ve Baskı Parlaklığına Etkisi. *Marmara Fen Bilimleri Dergisi*, 81-88.

Baydaş, A., & Yaşar, M. (2020). Reklâm Etkinliğinin Tüketici Perspektifinden Değerlendirilmesi. *Bingöl Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 179-206.

Chen , F., Sukpasjaroen, K., & Chankoson, T. (2022). Influence of light and color of advertising photography on consumers' purchase intention. *Innovative Marketing, Volume 18, Issue 4*, 215-231.

Cooper, R. (1993). *Winning At New Products: Accelerating The Process From Idea To Launch.* İngiltere: Perseus Boks.

Do, P. (2018). The impact of product photography on consumer attention and perception. *Arcada*, 1-57.

Durgee, J. (2003). Visual Rhetoric in New Product Design. *Advances in Consumer Research*, 367-372.

Eraslan, L. (2020). *Sosyal Medya Ve Algı Yönetimi.* Ankara: Anı Yayıncılık.

Erişti, S., & Urgun, G. (2016). Görsel Algı Kuramlarına Göre Reklâm İçerikli Tasarımların Değerlendirilmesi. *SDÜ ART-E Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi*, 313-342.

Gezer, E. (2020). Görsel Retoriğin Reklâmlarda Kullanımı ve Basılı Reklâm Örnekleri. *Güzel Sanatlar Fakültesi Dergisi*, 150-172.

Keskar, G. (2010). Color psychology and its effect on Human Behavior. *Paintindia*, 61-64.

Kireçci, A. (2018). Reklâmcılıkta Görsel İknanın Kurumsallaştırılma Çabaları ve Phillips ve Mcquarrie'nin Reklâmcılıkta Görsel Retorik Sınıflandırılması Üzerinden Reklâm. *Maltepe Üniversitesi İletişim Fakültesi*, 347-373.

Kirillova, K., & Lehto, X. (2015). Destination Aesthetics and Aesthetic Distance in Tourism Experience. *Journal of Travel & Tourism Marketing*, 1051-1068.

Ohno, S. (1996). Digital Photography and Color Printing. *Journal of Imaging Science and Technology*, 556-567.

Ohno, S. (1996). Digital Photography and Color Printing. *JOURNAL OF IMAGING SCIENCE AND TECHNOLOGY*, 556-567.

Özcan, E., & Ünver, R. (2022). A model Proposal for The Assessment of Façade Colour Perception Parameters: Screen experiment. *Gazi Üniversitesi Mühendislik Mimarlık Fakültesi Dergisi*, 1387-1399.

Özomay, Z., Keskin, B., & Şahin, C. (2021). Görsel İletişim Tasarım Bölümü Öğrencilerinin Sektörel Logolardaki Renk Tercihleri. *OPUS Uluslararası Toplum Araştırmalar Dergisi*, 4181-4198.

Palmer, S., & Schloss, K. (2010). Human Preference for individual colors. *SPIE Proceedings Human Vision and Electronic Imaging XV*, 1-12.

Phillips, B., & McQuarrie, E. (2004). Beyond Visual Metaphor: A New Typology of Visual Rhetoric in Advertising. *Marketing Theory*, 113-136.

Seven, E., & Genç, V. (2023). Kelebek Renk Algısının Turizm ile İlişkilendirilmesi. *GSI Journals*, 339-358.

Tekvar, S. (2017). Pazarlama Odaklı Halkla İlişkilerde Ürün Paketleme ve Sergileme Stratejilerinin Önemi. *Kesit Akademi Dergisi*, 145-159.

Uçar, T. (2004). *Görsel İletişim ve Grafik Tasarım.* İstanbul: İnkılap Kitabevi.

Vernyi, A. (2025). Psychology of Color in Photography: How Color Influences Image Perception. *Research Article*, 16-22.

Yıldırım, N., & Nuhoğlu, M. (2024). Renk ve Fotoğraf İlişkisinde Tasarım Öğesi Olarak Işık ve Renk. *SDÜ ART-E Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi*, 819-835.

Yılmaz, A., & Kaya, A. (2023). Görsel İletişim Tasarımında Görsel Algı Kuramlarının Değerlendirilmesi. *ODÜ Sosyal Bilimler Araştırmaları Dergisi*, 3009-3032.

Yeşil , Z., & Kalafat , Ç. (2025). Görsel Renk Seçimi İle Spektrofotometre Değerlerinin Benzerliği: Klinik Bir Çalışma. *Syedra Sağlık Dergisi*, 1-7.

artikel akademi

Konu: Kitap bölümü "DAVET"i

Sayın Serpil KAPAR,

Güzel Sanatlar alanında Akademik Çalışmalar II *isimli* kitabın "Posthuman ve Ekolojik Perspektifler" isimli bölümü yazmanız uygun görülmüştür. Üzerinden Onarıcı Estetik Yaklaşımlı bir İnceleme

Çalışmanın yazım kurallarımıza uygun olarak ve bilimsel kontrolünün tarafınızdan yapılmış baskıya hazır hali, en geç 20.12.2025 tarihine kadar yayınevimize göndermenizi rica ederiz.

Bilginize sunar, iyi çalışmalar dileriz.
Saygılarımızla

KARADENİZ KİTAP LTD. ŞTİ.
Koşuyolu Mah. Mehmet Akfan Sk. No: 67/3
Koşuyolu - Kadıköy / İSTANBUL
Tel: (0 216) 428 06 54 Faks: (0 216) 327 18 45
Kadıköy V.D. 509 059 0781 Tic.Sic. No: 746840

KİTAP BÖLÜMÜ TELİF HAKKI DEVRİ FORMU

Kitabın Adı: Güzel Sanatlar Alanında Akademik Çalışmalar II

Kitapta Yayımlanacak Bölümün Adı: Postmodernizm ve Ekolojik Perspektifler Üzerinden Onarıcı Estetik Yaklaşımlı Bir İnceleme

Sorumlu Yazarın Adı, Soyadı ve Adresi: Serpil KAPAR
Gomü, Eğt. Fak. E Blok. 1. Kat Anafartalar Kampüsü Merkez/Çanakkale

E-mail: serpilkapar@gmail.com
serpilkapar@comu.edu.tr

Yazar(lar) olarak:

Yazar(lar) olarak:

a) Çalışmanın yazar(lar)ın orijinal çalışması olduğunu;

b) bu çalışmaya bireysel olarak katılmış olduğumu ve bu çalışma için her türlü sorumluluğu aldığımı;

c) çalışmanın basılmadan önceki son halini gördüğümü ve onayladığımı;

d) çalışmanın başka bir yerde basılmadığını veya basılmak için sunulmadığını;

e) çalışmada bulunan metnin, şekillerin ve dokümanların diğer şahıslara ait olan Telif Haklarını ihlal etmediğini;

f) devrettiğim haklar nedeniyle herhangi bir bedel talep etmediğimi;

g) ..... tarihinden itibaren sunulan çalışma üzerindeki mali haklarını, özellikle işleme, çoğaltma, temsil, basım, yayım, dağıtım ve İnternet yoluyla iletim de dahil olmak üzere her türlü umuma iletim haklarını sınırsız olarak kullanılmak üzere ARTİKEL AKADEMİ'ye (Karadeniz Kitap LTD. ŞTİ.) devretmeyi kabul ve taahhüt ederim.

Kitap bölümümde kanunlara aykırı ifade bulunmadığını, araştırma yapılırken kanuna aykırı herhangi bir malzeme ve yöntem kullanmadığımı, çalışma ile ilgili tüm yasal izinleri aldığımı ve etik kurallara uygun hareket ettiğimi taahhüt ederim.

Yazar(lar)ın Adı Soyadı: Serpil KAPAR

İmza(lar):

artikel akademi
KARADENİZ KİTAP LTD. ŞTİ.
Koşuyolu Mah. Mehmet Akkan Sk. No: 67/3
Koşuyolu - Kadıköy / İSTANBUL
Tel: (0 216) 428 06 54 Faks: (0 216) 327 18 45
Kadıköy V.D. 509 059 0701 Tic.Sic. No: 746840

artikel akademi

Konu: Kitap bölümü "KABUL YAZISI"

Sayın Serpil KAPAR,

"Posthuman ve Ekolojik Perspektifler Ekseninden Onarıcı Estetik Yaklaşımlı Bir İnceleme"

başlıklı çalışmanız aşağıda ismi belirtilen kitapta "kitap bölümü" olarak yayınlanmak üzere KABUL EDİLMİŞTİR:

Kitap Adı: GÜZEL SANATLAR ALANINDA AKADEMİK ÇALIŞMALAR II 2025/2

ISBN No: 978-625-5674-37-1 Aralık-2025 1. basım

....., isimli akademik kitaba değerli katkılarınızdan dolayı teşekkür ederiz.

Bilginize sunar, iyi çalışmalar dileriz.

Saygılarımızla

KARADENİZ KİTAP LTD. ŞTİ.
Koşuyolu Mah. Mehmet Akfan Sk. No: 67/3
Koşuyolu - Kadıköy / İSTANBUL
Tel: (0 216) 428 06 54 Faks: (0 216) 327 18 45
Kadıköy V.D. 509 059 0701 Tic.Sic. No: 746840