

Güzel Sanatlar: Teori, Metodoloji ve Uygulama

Editör
Prof. Dr. Kader Sürmeli

Güzel Sanatlar: Teori, Metodoloji ve Uygulama

Editör

Prof. Dr. Kader Sürmeli

İmtiyaz Sahibi
Platanus Publishing®

Editör
Prof. Dr. Kader Sürmeli

Kapak & Mizanpaj & Sosyal Medya
Platanus Yayın Grubu

Birinci Basım
Ekim, 2025

Yayımcı Sertifika No
45813

ISBN
978-625-6454-14-9

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

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

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



Platanus Publishing®

İÇİNDEKİLER

BÖLÜM 1.....	5
Tracey Emin’in Sanatında Beden ve Mahremiyet Engin Özakçıl & Güneş Oktay	
BÖLÜM 2.....	23
Biyoiktidar ve Kadın Bedeni: Pınar Yolaçan’ın Meryem Projesinde Et Metaforu Onur Tatar	
BÖLÜM 3.....	47
Sistemlerin Sessiz Sebepleri Ali Kalkan	
BÖLÜM 4.....	61
Emma Nishimura’nın Baskıresimlerinde Sessizlik Arşivi Gökçe Aysun Kılıç	
BÖLÜM 5.....	79
Sürdürülebilir Bez Çantalarda Tasarım İlkelerinin Uyumluluğu Ömrüm Serena Taşdöğen & Mine Poyraz	
BÖLÜM 6.....	101
Doğanın Kurtuluşunu Simgeleyen Sürdürülebilir Moda Yaklaşımı ve Örnek Uygulamalar Ebru Çoruh & Zehra Arslan	
BÖLÜM 7.....	121
Yerleştirme Sanatında Seramik ve Cam Malzemeler ile Mekâna Dokunmak Nalân Danâbaş	



BÖLÜM 1

Tracey Emin’in Sanatında Beden ve Mahremiyet

Engin Özakçıl¹ & Güneş Oktay²

1. Giriş

20. yüzyılın son çeyreğiyle birlikte sanat, estetik beğeni nesneleri üretmekten çok, toplumsal, kültürel ve bireysel yaşantının, deneyimlerin ifşa edildiği bir anlatı alanına dönüşmüştür. Bu dönüşüm, sanat yapıtını bireysel bir yaratım çabası olmaktan uzaklaştırıp toplumsal bir süreç hâline getirmiştir. Bu durumun estetikten bir kopuş mu yoksa estetiğin yeni bir evresi mi olduğu yönündeki tartışmalar hâlen sürmektedir. Bu tartışmalar sürse de sanatın kendi gerçekliği içinde en belirleyici unsurlardan biri, onun üretildiği çağla kurduğu ilişkidir. Nitekim Akman’a (2014) göre, sanat eseri, sanatçının sadece bireysel deneyiminin değil, aynı zamanda toplumsal bağlamın da içselleştirilerek üretime dâhil edildiği bir sürecin ürünüdür. Sanatsal üretim, sanatçının yaşadığı çağın ideolojik, ekonomik ve kültürel süreçlerinden etkilenir; bu bağlamda sanat yapıtı, bireysel sezginin ötesinde, kolektif ve tarihsel koşulların yansıması olarak ortaya çıkar. Tracey Emin’in “Yatağım” (My Bed, 1998) adlı yapıtı bu durumu örnekler niteliktedir: Emin, kendi yatağını tüm dağınıklığıyla birlikte sergileyip gündelik bir nesne üzerinden bireysel tecrübeyi ve çağdaş sanatın sınırlarını görünür kılar. Burada, klasik anlamda “sanat yapıtı” sayılmayacak bir nesne, eğer sanatçı ve sanat çevresi tarafından bu şekilde anlamlandırılıyorsa sanat yapıtı olarak kabul görmektedir. Bu durum, sanatın sadece estetik değerler üzerinden değil, aynı zamanda çağın toplumsal-kültürel algıları üzerinden de şekillendiğini gösterir. Dolayısıyla Emin’in yapıtı, bireysel anlatının ötesinde, çağdaş sanatın çok katmanlı doğasını ve toplumsal meşruiyet zeminini gözler önüne serer (s. 41-43).

Bireysel yaşam deneyimlerini sanatının merkezine yerleştiren Tracey Emin, Kıbrıs kökenli olarak Türk bir baba ile Roman bir annenin çocuğu olarak İngiltere’de, 1963’te doğmuş, 1990’lardan itibaren İngiliz çağdaş sanatı içinde, özellikle Young British Artists (YBA) hareketinde yükselmiştir. Ürettiği sansasyonel eserlerinin yanı sıra, kamusal kimliğiyle de dikkatleri üzerine çeken Emin’in sanatı, bireysel hayatını radikal bir açıklıkla sanatın öznesi hâline getiren otobiyografik bir çizgi izler. Bu bağlamda, Emin’in pratiği bir anlatıdan ziyade, bir tür “kişisel mitoloji” (Demirbağ, 2022) inşası olarak yorumlanır. Bozoğlu’na (2010) göre Tracey Emin’in sanatı, sanatçının kişisel yaşam deneyimlerinin

¹ Enstitü İstanbul İsmek, Orcid: 0009-0000-2250-2667

² Dr. Öğr. Üyesi, İstanbul Aydın Üniversitesi, Orcid:0000-0001-9243-5674

estetikleştirilmesi süreciyle doğrudan ilişkilidir. Günlük hayatın unsurları, sanat üretiminin temel malzemesine dönüşür; sanatçının özel alanı ve yaşantısı, eserlerinin ana zeminini oluşturur. Emin'in otobiyografik pratiği, sıradan olanı sanat nesnesine dönüştürme gücünü sanatçının yaşamının kendisinden alır. Bu bağlamda sanatçının kimliği, sadece eserin konusu değil, aynı zamanda onun üretimsel zemini ve taşıyıcısıdır.

Emin'in otobiyografik yaklaşımı, kadın sanatçılar tarafından geliştirilen anlatı stratejileriyle de örtüşür. Bu tür kişisel anlatılar, bireysel hafızayla birlikte feminist sanatın tarihsel mücadele alanlarını da yansıtır. Bu anlamda, Emin'in eserlerinde bedenin temsili ve mahremiyetin ifşası, feminist sanatın politik tahayyülüyle doğrudan ilişkilidir. Emin'in pratiği, çağdaş sanatın bedeni idealize edilmiş bir formdan çıkararak kimlik, travma ve toplumsal normlara karşı geliştirilen politik bir ifade alanı olarak yeniden kurar. Büyükparmaksız'ın (2021: 112) vurguladığı üzere, günümüz sanatında beden, estetik bir temsili aşarak kimlik, cinsiyet, sınıf, ırk ve tarihsel deneyimler gibi çoklu katmanların kesişiminde şekillenen, toplumsal eleştirinin ve direnişin taşıyıcısı olan bir alan olmuştur. Bu anlayışa göre beden, görünür olanın ötesinde, bastırılmış duyguların, toplumsal ilişkilerin ve yapısal eşitsizliklerin ifşa edildiği bir anlatı düzlemine dönüşür. Aydın da (2025), feminist perspektifle geliştirilen sanat pratiğinin, beden ve kimlik temsillerini estetik sınırların ötesine taşıyarak onları ideolojik ve politik bir mücadele alanı içinde yeniden konumlandırıldığını belirtir. Bu çok katmanlı beden anlayışı, Tracey Emin'in sanatında somut bir biçim kazanır. Tracey Emin'in üretimi, beden, cinsellik, travma ve duygusal kırılganlık gibi temaları merkeze alarak hem bireysel hem de toplumsal düzeyde bir yüzleşme alanı yaratır. Özellikle "Yatağım" adlı yerleştirmesinde olduğu gibi, Emin'in sanatı deneyimin mahrem yönlerini görünür kılarak izleyiciyi duygusal bir tanıklık konumuna yerleştirir ve böylece sanat ile toplumsal gerçeklik arasındaki sınırları sorgulamaya açar (Aydın, 2025: 76-77, 88). Emin'in mahremiyet temelli anlatısını hem kuramsal bağlam hem de sanat tarihsel okumalar da desteklemektedir. Nitekim Tracey Emin'in sanatında özel yaşamından parçalar doğrudan sanatın konusu hâline gelir. Sanatçı, yaşanmışlıkla yüklü hazır nesneleri kullanarak kendi yaşamının belgelerini sergiler. "Yatağım" ve "1963–1995 Yılları Arasında Uyuduğum Herkes" gibi çalışmalarında, nesneler yalnızca gündelik eşya değil, yaşadığı depresyon, yalnızlık, cinsellik gibi durumların izlerini taşır (s. 111-112). Kumaş, dikiş, patchwork gibi kadınlara özgü görülen üretim biçimlerine yer vermesiyle, kadın dünyasına bir gönderme yapar ve kişisel ifadeyi şiirsel bir dile dönüştürür (s.

108–109). Emin’in sanatında yaşam ve sanat arasındaki sınır silinir; mahrem olan kamusal alana taşınarak izleyiciyle doğrudan paylaşılır.

Bu makale, Tracey Emin’in sanatında beden ve mahremiyet temsillerini, feminist sanat kuramı, otobiyografik anlatı biçimleri ve sanat sosyolojisi çerçevesinde incelemeyi amaçlamaktadır. Hazır nesne kullanımı, kişisel anlatı stratejileri ve mahremiyetin estetikleştirilmesi gibi temalar üzerinden sanatçının eserleri çözümlenecek, çağdaş sanatta bedenin ve duygusal deneyimin nasıl temsile kavuştuğu hususu sorgulanacaktır. Böylece hem bireysel hafızanın sanatsal üretimdeki rolü hem de sanatın toplumsal bir yüzleşme aracı olarak işlevi tartışmaya açılacaktır.

Çalışma, nitel bir yöntemle yapılandırılmış olup sanat yapıtı çözümlemesine dayalı metinsel analiz yaklaşımı benimsenmiştir. Bu analizde, Tracey Emin’in özellikle “Yatağım” (1998), “1963-1995 Yılları Arasında Uyuduğum Herkes” (Everyone I Have Ever Slept With, 1995) ve “Geçmişimle Yüzleşmek” (To Meet My Past, 2002) gibi yapıtları merkeze alınarak beden, mahremiyet ve anlatının izleyiciyle kurduğu ilişki çok katmanlı biçimde değerlendirilmektedir.

2. Tracey Emin ve Sanatı

Çağdaş sanat sahnesinde sıra dışı ve kişisel anlatımıyla öne çıkan Tracey Emin, kimi eleştirmenlerce mahremiyeti kamusallaştıran radikal bir figür olarak değerlendirilir. Türk ve Akkol’un (2010) değerlendirmelerine göre Tracey Emin, özel yaşamını bir sanat objesi gibi kullanan, yaşadığı depresyonu, yalnızlığı ve cinselliği açıkça ifade eden bir sanatçı olarak çağdaş sanat sahnesinde dikkat çeken bir figürdür. “Yatağım” ve “1963-1995 Yılları Arasında Uyuduğum Herkes” adlı yapıtlarında, yaşanmışlıklarla yüklü hazır nesneleri kullanarak gerçeği doğrudan sergileme yaklaşımını benimser (s. 111–112). Sanatçının bu çalışmaları, toplumun tabu kabul ettiği tecavüz, namus, cinsellik gibi konuları merkeze alarak, izleyiciyi rahatsız edecek biçimde sunar. Feminist bir sanatçı olarak, kadınlara öğretilen utangaçlık ve sıkılganlık perdesini kaldırır; mahrem alanı kamuya açar (s. 110). Emin’in sanat anlayışı, “sanatın yalnızca güzel bir şey yapmak değil, mesaj iletmek ve iletişim kurmak” olduğuna dair ifadesiyle özetlenir (s. 108). Young British Artists (YBA) grubu içinde Damien Hirst, Sarah Lucas, Chapman Kardeşler gibi isimlerle birlikte anılan Emin, bu sanatçılarla birlikte “Britart” akımının temsilcisi olarak tanımlanır. Bu grup, kavramsal sanat ve enstalasyonla ilgilenmiş, kullandıkları malzemeler ve izleyiciyi “şoke eden” taktikleriyle öne çıkmıştır (s. 106–108).

Dilan Demirbağ’a (2022) göre kişisel mitoloji, sanatçının bireysel yaşam deneyimlerini estetik bir dile dönüştürerek, bu deneyimleri simgesel ve anlatısal

yapılar aracılığıyla yeniden kurgulamasıdır. Bu anlayış, öz yaşam öyküsünü doğrudan aktarmaktan çok, yaşanmışlıkları imgeler ve nesneler üzerinden dönüştürerek anlamlandırmayı içerir. Demirbağ, bu bağlamda Tracey Emin’in “Yatak Odam” (My Bedroom) adlı yerleştirmesini örnek verir. Eserde, sanatçının geçmişine dair travmatik olaylara ait kişisel nesneler yer almakta; Emin, kendi yatağını ve çevresindeki eşyaları doğrudan sergileyerek duygusal çöküntüsünü mekânsal bir anlatıya dönüştürmektedir. Bu yerleştirme, hafızanın somut nesneler aracılığıyla görselleştiği ve sanatçının öznesini yeniden kurduğu kişisel bir mitoloji anlatısı olarak değerlendirilebilir (s. 36, 67–68).

Söz konusu yaklaşım, Medina’nın (2014) değerlendirmeleriyle örtüşür. Medina’ya göre Tracey Emin’in eserlerinde yer alan biyografik öğeler doğrudan ve nesnel anlatılar sunmaz; tersine, çoğu zaman araya giren yaratıcı süreçlerce dönüştürülür. Sanatı sanatçının yaşamına dayansa da en azından Emin’in izleyiciyi buna inandırmak istediği izlenimi oluşur- bu anlatı, öznel yorumlar ve estetik müdahalelerle biçimlenir (s. 56). Medina, Outi Remes’ten aktardığı üzere, itiraf temelli sanatın “istisnai bir dürüstlük” iddiasında bulunmasına rağmen, çoğu zaman öznel anıları manipüle ettiğini ve hatta kurguladığını belirtir. Neal Brown’un “şiirselleştirilmiş hakikat” (poeticized truth) kavramına gönderme yaparak Emin’in işlerinin doğrudan bir gerçeği değil, estetik olarak aracılanmış bir anlatımı sunduğunu vurgular. Benzer biçimde, Rosemary Betterton da sanatçının eserlerini “hayatın gerçeği değil, geçmişin kasıtlı biçimde yeniden düzenlenmiş hikâyeleri” olarak tanımlar (s. 58).

Bu çerçevede, özellikle “Yatağım” adlı ikonik yerleştirme, dağınık bir yataktan ibaret görülemez; Emin’in yaşamsal çöküş anını estetik bir yüzleşme zeminine dönüştüren güçlü bir anlatı yüzeyidir. İzleyiciyi steril bir galeri ortamında mahremiyete tanıklığa çağırarak hem sanatın sınırlarını hem de öznenin temsiline dair kodları yeniden kurgular. Bu yönüyle Emin’in üretimi, çağdaş sanatın kişisel deneyime yönelme eğilimiyle örtüşür.



Görsel 1. Emin, T. (1998). *Yatağım (My Bed)* [Yerleştirme]. Saatchi Gallery, London. (https://www.saatchigallery.com/artist/tracey_emin)

İçerikten başka olarak ise Tracey Emin'in kişisel ifade stratejisi, feminist sanatçılar tarafından geliştirilen öznel temsillerle de kesişir. Bozoğlu'na (2010) göre Tracey Emin'in sanatı, sanatçının kişisel yaşamını estetik bir zemine taşıyan otobiyografik bir pratiktir; gündelik hayatın unsurları bu süreçte hem içerik hem de malzeme hâline gelir ve sanat ile yaşam arasındaki sınırları bulanıklaştırır (s. 4-6, 19, 26). Aydın'ın (2025) vurguladığı şekliyle feminist sanatçılar; beden, kimlik ve mahremiyet gibi konulara öznel deneyimleri merkeze alarak yaklaşırlar. Emin'in üretiminde de kadınlık hâli; sıradan, duygusal, eksik ve yer yer çelişkili boyutlarıyla yansıtılır. Bu bağlamda Emin'in işleri yalnızca kadınlık temsilleri sunmaz. Aynı zamanda doğrudan kadın deneyiminin kendisini görsel bir dile dönüştürür. Burada sanat yapıtı, Akman'ın (2014) yaklaşımıyla, bireysel sezgiye indirgenemeyecek ölçüde, sanatçının yaşadığı tarihsel-toplumsal bağlamla kurduğu ilişkinin bir ürünü olarak "toplumsal bir praksis" şeklinde işler (s. 38). Özellikle "Yatağım" adlı çalışmasında görüldüğü üzere, Emin'in özel alana ait nesneleri sergi mekânına taşınması, deneyimin temsil aracılığıyla kamusal zemine aktarıldığı süreci örnekler. Bu durumda sanat yapıtı, bireysel anlatımın yanı sıra toplumsal, tarihsel ve kültürel bağlamın da içselleştirilerek üretime dâhil edildiği (s. 43) bir form hâline gelir

Belirlenen biçimsel ve içeriksel çerçevede Tracey Emin'in sanatı, kişisel mitoloji ve duygusal hafızanın sahneye çıktığı bir anlatı evreni kurar. Bu evren, parçalanmış özne anlatılarını işlerken izleyiciyi estetik, etik ve duygusal

boyutlarıyla çok katmanlı bir deneyime dâhil eder; aynı zamanda özdeşlik kurmaya açık bir alan sunar.

3. Hazır Nesnelerle Kişisel Anlatı Kurmak

Sanat tarihinde hazır nesne (ready-made) kavramı, Marcel Duchamp'ın 1917 tarihli “Çeşme” (Fountain) adlı yapıtıyla birlikte estetik alanda radikal bir kırılma yaratmıştır. Duchamp, sıradan bir pisuvarı bağlamından koparıp sergileyerek, gündelik nesnelerin sanat yapıtına dönüşebileceğini ortaya koymuş; böylece sanatın tanımını, işlevini ve meşruiyetini yeniden tartışmaya açmıştır. Bu yaklaşım, sanat yapıtının estetik niteliklerinden ziyade kavramsal bağlamı ve sanatçının niyetini önceleyen çağdaş anlatı biçimlerine zemin hazırlamıştır.

Tracey Emin'in eserleri, gündelik hayatın sıradan nesnelerini dönüştürerek otobiyografik anlatılar kurması bakımından çağdaş sanatın kişisel, mahrem ve feminist eksenli yönelimlerinin kesişim noktasında yer alır. Bu dönüşüm; nesnenin estetik bağlamda yeniden değerlendirilmesini ve bireysel hafızanın kamusal alanda görünür kılınmasını içerir. Özellikle “Yatağım” (1998) ve “1963-1995 Yılları Arasında Uyuduğum Herkes” gibi eserler, sanatçının özel yaşamından izler taşıyan hazır nesneler aracılığıyla beden, cinsellik, kırılabilirlik ve kimlik meselelerini sergilemektedir.

Tracey Emin'in “Yatağım” (1998) adlı çalışması, intiharın eşiğine gelmiş bir ruh hâlinin izlerini taşıyan çarşaflar, izmaritler, boş içki şişeleri ve beden sıvılarıyla kurulmuş bir enstalasyondur. Bu yapı, gündelik nesneleri kişisel travmanın izlerine dönüştürerek izleyiciyi mahrem bir alana dâhil eder. Lehto'ya (2010) göre bu eser, sanatçının yaşam öyküsünün bir parçası olarak okunmalıdır. Emin doğrudan görünmese de bedensel varlığının izleri oradadır; bu da onun hem geçmişle bağını hem de izleyiciyle kurduğu dolaylı ilişkiyi temsil eder (s. 74-75). Genellikle video işlerinde bir karakter ve ses olarak, fotoğraflarda model ya da çizimlerinde doğrudan beden olarak yer almasına rağmen, bu yerleştirmede varlığı daha karmaşık ve kolayca tanınabilir değildir. Burada, sanatçının kendisini temsil eden izleri -örneğin bedensel atıkları- vardır, ama kendisi artık orada değildir. Lehto'ya göre bu yapıt hem sanatçının üretim sürecinde hem de izleyici açısından bedensel deneyimin anlamlı bir rol oynadığı bir iştir (s. 75).

Duchamp, hazır nesneyi estetik bağlamdan kopararak yapıt statüsüne taşıyordu. Tracey Emin ise Arslan ve Kavukcu'ya (2025) göre, hazır nesneleri kişisel yaşamından izler taşıyan materyaller olarak kullanarak özel alanını kamusal alana taşır. Hazır nesneler, Emin için yaşanmışlık duygusunun izleyici tarafından keşfedilmesini sağlayan araçlardır. Bu yönüyle, bireysel belleğini sanatsal bir dil aracılığıyla görünür kılan Emin, mahremiyetin sınırlarını

sorgulayarak toplumsal normlara meydan okur. Sanatçının çadır biçimindeki “1963-1995 Yılları Arasında Yattığım Herkes” adlı yapıtı da bedensel mahremiyeti doğrudan göstermeksizin duygusal ve psikolojik izleri izleyiciyle paylaşır. Her iki eserde de hazır nesneler hem sanatçının içsel dünyasının hem de kadın kimliğinin ifşasında işlev görür. Böylece Emin’in kişisel deneyimleri, sanat aracılığıyla kolektif bir hafızaya dönüşerek toplumsal bir anlam kazanır (s. 84-86).



Görsel 2. Emin, T. (1998). 1963-1995 Yılları Arasında Yattığım Herkes (Everyone I Have Ever Slept With 1963-1995) [Yerleştirme]. Saatchi Gallery, London. (https://www.saatchigallery.com/artist/tracey_emin)

Pamuk Saltiel’in (2019) feminist sanat ve lif sanatı üzerine yaptığı çalışmada, dikiş, aplike ve kumaş gibi geleneksel olarak kadınla özdeşleştirilen tekniklerin, Emin’in eserlerinde politik bir anlatı aracına dönüştüğü vurgulanır. Tracey Emin’in “Geçmişimle Yüzleşmek” (To Meet My Past, 2002) isimli enstalasyonu, pirinç bir karyola üzerine yerleştirilmiş yaylı yatak, dikilmiş bir battaniye, perde ve yorgandan oluşur. Yorganın üzerine “TO MEET MY PAST” ifadesi işlenmiş, yastığa ise “I CRY IN A WORLD OF SLEEP” yazısı aplike edilmiştir (Saltiel, 2019, s. 56–58). Emin, ilk battaniyesinin 1993’te satılmasından sonra bu kadar kişisel bir objenin el değiştirmesi karşısında şaşkınlık yaşadığını, battaniyesine son kez sarınıp yattığını ve onun uzağa gitmesi düşüncesiyle ağladığını ifade etmiştir. Tarihsel olarak yüksek sanat içinde yer bulmayan yorgan yapımını kendi yöntemleriyle yeniden ele almış ve bu pratiği sanatsal bir ifadeye dönüştürmüştür. Kumaş katmanlarını bir araya getirme sürecini resim yapma eylemine benzeten Emin, bu teknikleri hem anlatım hem de ifade aracı olarak değerlendirir (Saltiel, 2019, s. 58). Feminist lif sanatında olduğu gibi Emin de kumaş ve işleme tekniklerini birer hafıza taşıyıcısı olarak kullanır. Dolayısıyla

aynı hususa başka bir şekilde vurgu yapan Gültekin ve Bahadır'a (2020) göre, izleyici bu esere baktığında hem kendi yaşamına dair benzer bir anıyı bulur hem de sanatçının yerine geçerek onun yaşantısını algılamaya çalışır. Bu süreçte izleyici hem zevk alır hem tiksinti duyar hem de duygusallaşır. Böylece izleyici ile eser arasında bir *emföhlung* (empatik özdeşleşim), yani empatik özdeşleşim kurulur. İzleyici, sanatçının mahremiyetine dâhil olurken aynı zamanda kendi içsel dünyasıyla yüzleşir. Bu bağlamda “Yatağım”, izleyiciyle sanatçı arasında duygusal köprü işlevi gören bir aktarım yüzeyi hâline gelir (Gültekin, Bahadır, 2020, s. 103–104).



Görsel 3. Emin, T. (1998). *Geçmişimle Yüzleşmek (Too Meet My Past)* [Yerleştirme]. Saatchi Gallery, London. (https://www.saatchigallery.com/artist/tracey_emin)

Düz'e (2011) göre, çağdaş sanat yapıtlarında “geçmişi şu ana taşımak isteyip yaşadığı acıyı ya da zevki tekrar tekrar yaşamak” sanatçının yapıta kendince bir değer atfetmesine yol açar ve bu da sığ bir felsefeden ibaret olabilir. Tracey Emin'in “Yatağım” adlı eseri, sanatçının yaşamsal kaygıları, endişeleri ve

korkularının trajik boyutlarına şahitlik ettirdiği bir işleve sahiptir ve bu trajik durumu seyirciye izletme dayatması, eserin içsel boşluğunu bu tarz bir üslupla izleyene doldurtmaya çalışmasıdır. Böylece mahremiyetin bu şekilde sunulması, yapıtı hem bir “gösteri”ye dönüştürür hem de değerini tartışmalı bir alana çeker (s. 12-14).

Tracey Emin’in 1999’da Turner Ödülü’ne aday gösterilen ve Tate Modern’de sergilenen “Yatağım” adlı enstalasyonu, otantiklik ve tekillik kavramlarını çağdaş sanatın yeniden üretim ve dolaşım rejimleri içinde dönüştüren çarpıcı bir örnektir. Emin, ilişkileri nedeniyle yaşadığı ağır depresyon dönemindeki yatağını olduğu gibi sergi mekânına taşımış; kirli çarşafı, kan lekeli çamaşırları, izmaritler ve boş içki şişeleriyle birlikte sunmuştur. Bu sergileme biçimi, “sanatsal eylem ile yaşam arasındaki çizginin son derece incelendiği hatta yok olduğu” bir zemine işaret eder. Bayar’a (2020) göre, modern dönemin hakikilik addedilen fırça darbeleri, çağdaş dönemde sanatçının kullandığı tüketim nesnelerine ve onların sergilenme biçimine evrilmiş; böylece “hazır yapım metalleri kullanan/tüketen ve kullandığı/tükettiği metalleri sergileyen sanatçının dokunuşlarına” dönüşmüştür (s. 693). Bu bağlamda “Yatağım” hem otantikliği hem de tekilliği, sanatçının kişisel yaşamına ait olanın kamusal bir stratejiyle yeniden üretimi ve dolaşıma sokulması üzerinden yeniden tanımlar.

Akman’a (2014) göre ise Tracey Emin’in “Yatağım” adlı yapıtı, sanatçının kendi yatağını, çevresindeki atık nesnelerle birlikte sergilemesi bakımından dikkat çeker. Biçimsel anlamda sanat yapıtı sayılmayan bir nesne, sanat çevresi tarafından bu şekilde kabul gördüğünde yapıt hâline gelir. Bu durumda belirleyici olan, nesnenin estetik nitelikleri değil, hangi bağlamda, kim tarafından ve nasıl sunulduğudur. Yapıtın anlamı, sanat çevresi, kurumlar ve izleyici etkileşimiyle biçimlenir. Emin’in çalışması, bireysel yaşantıya dair bir kesiti görünür kılarken, sanat yapıtının toplumsal süreçler içinde nasıl meşruiyet kazandığını da gösterir. Bu örnek, sanatın biçimsel değerlerden çok, kavramsal ve toplumsal ilişkiler ağında belirlediğini ortaya koyar (s. 41–43).

Tracey Emin’in sanatında hazır nesneler, anlatının taşıyıcısı olmanın ötesinde bir performans, bir hafıza nesnesi ve bir özdeşleşme aracı olarak işlev görür. Sanatçının bireysel hikâyesi ile izleyicinin kolektif deneyimi bu nesneler aracılığıyla çakışır ve yeni bir anlatı düzlemi kurulur.

4. Beden ve Mahremiyetin Tracey Emin’in Sanatındaki Yeri

Tracey Emin’in sanatında beden, mahremiyetin ve bedensel-duygusal izlerin açığa çıktığı bir “yüzeye” dönüşür. Kendi bedenini kimi zaman açıkça, kimi zaman dolaylı yollarla eserlerine dâhil etmesi, onu anlatının merkezine yerleştirir.

Beden, hikâyeyi taşıyan bir unsur değil, doğrudan hikâyenin kendisi hâline getirilir. Erben'in (2023) ifadesiyle, Tracey Emin'in işleri, yalın dürüstlüğü, itiraflara dayalı içeriği ve neredeyse günlük tarzındaki anlatımıyla tanınır. Emin'e göre sanat mutlaka bir duygu üzerine kurulmalıdır. O, erkek sanatçıların sıklıkla kadın bedenini sadece nesneleştirerek temsil ettiği yerleşik geleneğe karşı çıkar. Bunun yerine, kadın olmanın deneyimini doğrudan göstermek ister. Her bir yapıtı, onun hayatından bir duyguyu ya da yaşantıyı ortaya koyar. İzleyicide -ne kadar yoğun ya da rahatsız edici olursa olsun- bir tepki yaratmayı amaçlar (s.20).

Gültekin ve Bahadır'ın (2020) belirttiği gibi sanatçı; “Yatağım” ve “1963–1995 Yılları Arasında Uyuduğum Herkes” adlı eserlerinde geçmişine dair mahrem yaşantıları, gündelik nesneler aracılığıyla görünür kılar. Sanatçının kendi yaşantısıyla kurduğu bu anlatım biçimi, izleyiciyle kurulan bir *empathy* (empatik özdeşleşim) ilişkisine dayanır. İzleyici, sanatçının yaşadığı travmaları ve duygusal kırılmaları temsil eden hazır nesneler aracılığıyla hem kendi geçmişiyi özdeşlik kurar hem de sanatçının yerine geçerek onun yaşantısını deneyimlemeye çalışır. Bu süreçte eser, sanatçının kendi geçmişiyi kurduğu duygusal bağı izleyiciye taşıyan bir anlatı aracına dönüşür. Böylece izleyici, hem sanatçıyla empatik bir bağ kurar hem de mahrem bir alana istemeden tanıklık eden bir gözlemci konumuna yerleşir (Gültekin, Bahadır, 2020, s. 104-105). “Yatağım”, bu anlamda en çarpıcı örneklerden biridir. Sanatçının depresyon döneminde kullandığı gerçek yatağı ve çevresindeki dağınık nesnelerle oluşturulan bu enstalasyon, bedenin görünmez ama hissedilen varlığını izleyiciye aktarır. Düz'ün (2011) belirttiği gibi; “Dionysos bir tür travmayı temsil eder. Acının ve korkunun getirdiği davranışı...” (s. 6). Bu bağlamda, Tracey Emin'in “1963–1995 Yılları Arasında Uyuduğum Herkes” adlı yerleştirmesi, izleyiciye travmatik bir dışavurumun içeri çekici bir biçimi olarak ulaşır. Düz, sanatçının bu tür yapıtlarda “verimsiz değer altyapısı” ve “beslenemeyen düşünsel dünyalar” içinde “trajik sona bağlanmakta haksız sayılmayacağını” ifade eder (s. 14). Dolayısıyla bu enstalasyon, Dionysostik öğelerin biçimden taşan yapısıyla mahremiyetin estetik bir biçimden çok, sanatçının yaşadığı içsel kırılmaların ve duygusal çöküntülerin görselleştirildiği bir ifade alanına dönüşmesini sağlar.

Neon işleri de Tracey Emin'in bedensel anlatının sembolik bir uzantısı olarak sunduğu çalışmalardır. Sanatçının neon çalışmaları, tıpkı diğer eserleri gibi derinlemesine kişisel ve duygusaldır. Aşk, cinsellik, beden algısı, duygular ve kendisiyle kurduğu ilişki gibi temaları işler. Bu eserlerin yapısal sadeliği, yoğun duyguların ön plana çıkmasına olanak tanır. Neon, bir malzeme olmanın ötesinde sanatçının iç dünyasının dışavurumu için seçtiği bir yüzeydir. İzleyici, neon ışıklarının yaydığı çok renkli ve parlıtlı atmosferin, Emin'in içsel dünyasındaki

çoşku ve aydınlık duygularla örtüştüğünü hissedebilir. Kullanılan malzeme ile iletilmek istenen duygunun tonu tam bir uyum içindedir; bileşenleri basit olsa da bu işler son derece güçlü bir duygusal ifade taşır (Erben, 2023, s. 43).

Sanatçının bu tür doğrudan ve rahatsız edici sunum tarzı, Demir (2019) tarafından “ofili” etkisi olarak tanımlanan ve seyirciyi hem rahatsız eden hem de bir o kadar çeken estetik gerilimin bir yansımasıdır. Bu gerilim, güncel sanatın izleyiciyle kurduğu ilişkinin temelinde yer alır. Emin’in işleri de bu gerilimi bedensel ve duygusal sınırları zorlayarak yaratır. Tracey Emin, kapitalist sistem içinde yalnızlık, intihar, tüketilme gibi konuları “kadınlara yüklenen kurban rolüyle değil de kimseye aldırmadan, utanmadan ifade eden” bir sanatçıdır; “sanatı gerçeğin yeniden inşası olarak görür.” Konuları kendi yaşamı ve anılarını malzeme yaptığı, “izleyiciyi rahatsız edecek biçimde sunduğu” ifade edilir (Demir, 2019, s. 468). Bu sunum tarzı, biçimsel tercihlerle de izleyicide güçlü bir duygusal ve fiziksel tepki yaratacak şekilde kurgulanır. Bu bağlamda, Emin’in itirafkâr üslubu, doğrudanlık ve mahremiyetin kamusal alana taşınmasıyla şekillenirken; izleyiciyi pasif bir konumdan çıkararak eserin duygusal yüküne ortak eden aktif bir tanıklık ilişkisi kurar.

Ortaya konulan çerçevede, Tracey Emin’in sanatında beden ve mahremiyet; sadece tematik olarak değil, üretimsel ve sunumsal düzeyde de belirleyici unsurlar olur. Sanatçının kendi hayat hikâyesini, bedenini ve duygularını açık eden bu yaklaşımı, mahrem olanı kamusallaştırırken izleyiciye hem estetik hem etik bir yüzleşme imkânı sunar. Bu yönüyle Emin, modern sanatın en “insanî” yüzlerinden biri hâline gelir.

5. İtiraf, Duygusal Aktarımlar ve İzleyiciyle Kurulan İlişki

Tracey Emin’in sanatında “itiraf”, bir anlatım biçimi ve yöntemi olmakla beraber, esasen varoluşsal bir strateji olarak kendini gösterir. Onun üretimi, mahremiyetin kamusallaştırıldığı, bedenin anlatıya dönüştüğü ve travmanın estetikle iç içe geçtiği bir yüzleşme alanı olarak işler. Özellikle mesane kanseri teşhisi sonrası yaşadığı iyileşme sürecinde Instagram üzerinden paylaştığı özçekimler, bu yüzleşmenin hem görsel hem de duygusal belgelerine dönüşür.

Bu doğrultuda Erben’in (2023) vurgusu, Emin’in sanatındaki “itiraf” biçiminin bütünüyle içerikten kaynaklanmadığını, sunum tarzıyla da ilişkili olduğunu gösterir. Çünkü onun anlatımı, bedeniyle kurduğu doğrudan ilişki üzerinden şekillenir. Çoğu işi, çıplak bedeninin fotoğrafları, bedenini içeren videolar gibi klasik beden sanatı tanımına girer. Ancak, “1963–1995 Yılları Arasında Uyuduğum Herkes” gibi daha dolaylı işler bile bedensel bir varlığı ima eder. İzleyici, Emin’in o çadırın içinde saatlerce çalıştığını sezebilir; çünkü

çadırın temel işlevi, bir bedeni barındırmaktır. Emin başlangıçta izleyicinin çadırın içine girip içeriği yakından görmesini istemiştir. Benzer şekilde, onun applike battaniyeleri de modüler yapıları ve farklı boyutlardaki öğeleriyle izleyiciyi esere yaklaştırır. İzleyici fiziksel olarak esere ne kadar yaklaşırsa, Emin’in hayatına dair o kadar çok ayrıntıya ulaşır. Bu fiziksel yakınlık, izleyiciyi sanatçıya duygusal ve kişisel olarak da yaklaştırır (s. 49-50).

Emin, Instagram hesabında ürostomi torbası, ameliyat izleri ve pansuman malzemeleri gibi tıbbi nesneleri açıkça paylaşarak “itiraf estetiğini” görünür kılar. Bu sergileme, dramatik değil, açıklayıcı bir biçimdedir: “Kanserim ve ürostomi torbam var. Bu bir açıklama” (Jones, 2021’den akt. Yavuz ve Ceylani, 2022, s. 888). Bu ifade, utanmaya ya da mahcup olmaya değil, doğrudan ifade etmeye ve gerçekliği sahiplenmeye dayanır.

Sanatçının bu döneme ait özçekimleri hem görsel hem de deneyimsel ve anlatısal belgelerdir. Instagram bu süreçte bir “kamusal günlük” işlevi görür. 13 Aralık 2021 tarihli paylaşımında mayolu şekilde, ürostomi torbasıyla yer alan sanatçı, “yeni beden”iyle barışmış bir özne olarak görünür (s. 883).

Paylaşım metinleri, bu görsellerin tamamlayıcısıdır. 3 Temmuz 2022’de “59 yaşındayım ve çok canlıyım... Kanserimi yenmek için manyak gibi savaştım” ifadesiyle yaptığı paylaşım, hayatta kalma mücadelesine dair kişisel bir bildirimdir (s. 886–887). Aynı çalışmada, bu görsellerin izleyicide arınma ve duygusal boşalım etkisi yarattığı belirtilir (s. 890).

Aytekin ve Bahadır’ın (2022) psikanalitik çözümlemesine göre, Tracey Emin’in otoportre niteliği taşıyan eserleri, sanatçının travmatik geçmişiyle yüzleşmesini görünür kılarken, izleyicinin de kendi bastırılmış duygularıyla temas kurmasına olanak tanır. Bu anlatılar, yalnızca geçmişin yeniden çağrılması değil, aynı zamanda izleyici açısından özdeşleşmeye dayalı bir içsel deneyim alanı oluşturur. Böylece sanat yapıtı, bilinçdışı süreçlerin harekete geçtiği bir yüzleşme zeminine dönüşür (s. 179).

Dolayısıyla Emin’in özçekimlerinde yalnızca mahrem bedenin izleri değil, aynı zamanda yaşadıklarını anlatan ve onlara sahip çıkan bir özne görünür. Bu durum, onu sadece içini döken biri olmaktan çıkarıp travmalarıyla yüzleşen, bunu bir hikâyeye dönüştüren gücü var eder. Bu anlatı biçimi, onu sadece içini döken bir figür olmaktan çıkarır; travmalarıyla yüzleşen, onları dönüştürerek ifade eden bir anlatıcı özneye dönüştürür. Söz konusu görseller ise hem hastalıkla mücadeleyi hem de geçmişle hesaplaşmayı ve hayata tutunma arzusunu gözler önüne serer.

Sonuç

Tracey Emin'in sanatı; bireysel hafızanın, bedensel deneyimlerin ve mahremiyetin estetik bir dile dönüştüğü çok katmanlı bir anlatı alanı sunar. Bu makalede incelenen başlıca yapıtları doğrultusunda, Emin'in üretimi hem yaşam öyküsüne dayalı hem de çağdaş sanatın kavramsal, feminist ve sosyolojik çerçeveleriyle güçlü bir ilişki kurar. “Yatağım”, “1963–1995 Yılları Arasında Uyuduğum Herkes” ve “Geçmişimle Yüzleşmek” gibi eserler, mahrem alanın sergilenme biçimiyle toplumsal belleğe dâhil edilmesine olanak tanır. Bu yapıtlar, estetik bir yüzleşme, bedensel bir anlatı ve duygusal bir aktarım sürecini aynı zeminde birleştirir.

Gündelik yaşama ait nesneler, sanatçının ellerinde içsel çatışmaların, kırılganlığın ve duygusal yoğunluğun taşıyıcılarına dönüşür. Bu nesneler, izleyiciyle kurulan ilişkide hem fiziksel hem duygusal bir yakınlık oluşturur. Hazır nesne kullanımı, bireysel tecrübenin dışavurumu olduğu kadar, toplumsal normların, cinsiyet rollerinin ve mahremiyetin sorgulandığı bir bağlama işaret eder. Sanatçının bu yaklaşımı, kişisel geçmişin kamusal alanda yeniden kurgulanmasını sağlar ve izleyiciyle kurulan estetik deneyimi bir yüzleşme zeminine taşır.

Emin'in bedeni, anlatının taşıyıcısı değil, bizzat anlatının kendisi olarak yapıtlarda yer bulur. Bu bedensel ifade tarzı, feminist sanatın öznel temsil biçimleriyle örtüşür ve kadına dair deneyimleri aracı olmaksızın iletmeyi amaçlar. Dikiş, aplike, kumaş gibi tekniklerin politik anlamlar yüklenerek kullanılması, kadın emeğinin ve bedeninin sanat içinde nasıl dönüştürülebileceğine dair önemli ipuçları verir. Neon yazılarla oluşturulan ifadeler, mahrem duyguların parlak yüzeylerde somutlaştığı, bedenin metaforik olarak konuştuğu çalışmalara dönüşür. Böylece hem form hem içerik düzeyinde, beden ve duygu sanatın merkezinde konumlanır.

Eserlerdeki anlatım biçimi, izleyiciyi bir gözlemci konumunda olmanın ötesine taşır; onu aynı zamanda anlatıya dâhil olan, duygusal karşılıklar geliştiren aktif bir özneye dönüştürür. Bu yönüyle Emin'in işleri, empati temelli bir izleme biçimi geliştirir ve sanatın estetik haz uyandırma niteliğinin yanı sıra etik bir deneyim alanı olduğunu gösterir.

Elde edilen bulgular doğrultusunda, Tracey Emin'in sanatı, yaşamla sanat arasındaki sınırları ortadan kaldıran bir üretim anlayışı sunar. Sanatçının yaşantısı, bedeni, duyguları ve travmaları; anlatıya, görsel dile ve kamusal sergilemeye dâhil edilerek izleyiciyle güçlü bir bağ kurar. Bu üretim biçimi, hem çağdaş sanatın birey merkezli eğilimlerini hem de feminist estetik kuramlarını

besleyen özgün bir pratik oluşturur. Emin'in çalışmaları, bireysel anlatı ile toplumsal olanın kesiştiği, mahremiyetin estetik ve politik bir stratejiye dönüştüğü anlatılar olarak değerlendirilebilir. Bu bağlamda, Tracey Emin çağdaş sanat içinde hem içerik hem biçim açısından dikkate değer bir figür olarak öne çıkar.

Kaynakça

- Akman, K. (2014). Toplumsal bir süreç olarak sanat yapıtı. Munzur Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi, 3(5), 37-54.
- Arslan, E., Kavukcu, E. (2025). Marcel Duchamp'ın ve Tracey Emin'in hazır nesnesinde mahrem olanın toplumsallaşması. İnönü Üniversitesi Kültür ve Sanat Dergisi, 11(1), 79-88.
- Aydın, G. (2025). Çağdaş sanatta feminist perspektiften kimlik, beden ve cinsiyet eşitliği üzerine imgeler. Bodrum Journal of Art and Design, 4(1), 75-93.
- Aytekin, C. A., Bahadır, A. (2022). İki feminist sanatçının otobiyografik eserlerinin psikanalitik analizi. SSD Journal, 7(34), 161-185.
- Bayar, A. (2020). Çağdaş görsel sanatta yeniden üretim ve sınırların belirsizliğini Benjamin ve Adorno'nun izinden sürmek. Sanat Tarihi Dergisi, 29(2), 679-705.
- Bozoğlu, B. (2010). My diary: The practice of life as a work of art [Yüksek Lisans Tezi, Sabancı Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü].
- Büyükparmaksız, M. A. (2021). Postmodern sanattan güncel sanata yapıbozuma uğrayan bedenler. Sanat Tarihi Dergisi, 30(1), 105-147. <https://doi.org/10.29135/std.741942>
- Demirbağ, D. (2022). Kişisel mitoloji bağlamında sanatta öznenin dönüşümü ve kimlik okumaları [Yüksek Lisans Tezi, Bursa Uludağ Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü].
- Düz, N. (2011). Apollonik ve Dionysostik öğeler bağlamında sanatta değer kavramı. Art-e Sanat Dergisi, 4(8), 1-15.
- Emin, T. (1998). 1963-1995 Yılları Arasında Yattığım Herkes (Everyone I Have Ever Slept With 1963-1995) [Yerleştirme]. Saatchi Gallery, London. (https://www.saatchigallery.com/artist/tracey_emin).
- Emin, T. (1998). Geçmişimle Yüzleşmek (Too Meet My Past) [Yerleştirme]. Saatchi Gallery, London. (https://www.saatchigallery.com/artist/tracey_emin)
- Emin, T. (1998). Yatağım (My Bed) [Yerleştirme]. Saatchi Gallery, London. (https://www.saatchigallery.com/artist/tracey_emin).
- Erben, E. (2023). Tracey Emin: Art, Confession, and Controversy (Doctoral dissertation, The University of Texas at Austin). University of Texas Libraries. <https://repositories.lib.utexas.edu/items/bb319d0a-2f0e-46a5-97cb-78ed07de05b3>

- Gültekin, T., Bahadır, A. (2020). Einfühlung Kavramı Bağlamında Tracey Emin'in "1963-1995 Yılları Arasında Uyuduğum Herkes" ve 'Yatağım' Eserlerinin Çözümlemesi. *Sosyal Bilimler Araştırma Dergisi*, 9(2), 99-106.
- Gündüz, Y. (2019). Postmodern perspektifte sanat piyasasının sembolik bir kaynağı olarak markalaşma ve Tracey Emin örneği. *The journal*, 12(67), 487-493.
- Lehto, L. (2010). Interpreting a Bed: a glance at the reception of Tracey Emin's *My Bed* (1998) and the challenges of self-representation [Master's thesis].
- Medina, M. Á. (2014, February). Tracey Emin: Life made art, art made from life. In *Arts* (Vol. 3, No. 1, pp. 54-72). MDPI.
- Pamuk Saltiel, M. (2019). *Lif sanatı ve feminist söylem* [Yüksek Lisans Tezi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü].
- Türk, A., Akkol, N. (2010). Tracey Emin'in günümüz sanatındaki yeri ve işlerinin değerlendirilmesi. *Çankırı Karatekin Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 1(2), 105-120.
- Yavuz, U. G., Ceylani, M. U. (2022). Hayatındaki travmalarla sanatı aracılığı ile yüzleşen Tracey Emin'in hastalık süreci özçekimleri. *Art-e Sanat Dergisi*, 15(30), 871-893.



BÖLÜM 2

Biyoiktidar ve Kadın Bedeni: Pınar Yolaçan'ın Meryem Projesinde Et Metaforu

Onur Tatar¹

Giriş

Modern toplumda beden, yalnızca biyolojik bir varlık değil, aynı zamanda iktidarın ideolojik ve ekonomik stratejilerinin hedefinde olan politik bir alan olarak konumlanmaktadır. Michel Foucault'nun geliştirdiği biyoiktidar ve biyopolitika kavramları, yaşamın yönetimi ile bedenin denetimi arasındaki ilişkiyi açığa çıkararak, iktidarın yalnızca yasaklayıcı bir mekanizma değil, aynı zamanda üretici bir güç olduğunu ortaya koymaktadır. Bu bağlamda bireyler, modern disiplinler düzeni içerisinde bedenleri aracılığıyla görünür kılınmakta, normatif standartlar çerçevesinde sınıflandırılmakta ve denetim altına alınmaktadır.

Kadın bedeni, tarihsel olarak bu biyopolitik stratejilerin en yoğun uygulama alanlarından biri olmuştur. Güzellik normları, tüketim kültürü ve popüler medya, kadın bedenini sürekli yeniden inşa eden ve denetim altında tutan bir söylemsel alan yaratmaktadır. İdeal beden kavramı, yalnızca estetik bir ölçüt değil, aynı zamanda iktidarın normatif düzenlemelerinin bir aracı olarak işlev görmektedir. Bu nedenle beden politikaları, günümüzde sadece biyolojik yaşamı değil, kültürel, sosyal ve ekonomik pratikleri de belirleyen bir güç stratejisine dönüşmüştür.

Sanat alanı, bu güç stratejilerinin hem yeniden üretildiği hem de eleştirel biçimde sorgulandığı bir mecra olarak öne çıkmaktadır. Özellikle feminist sanat pratikleri, kadın bedeninin tarihsel temsil biçimlerini problematize ederek, normatif estetik anlayışlara karşı alternatif bir görsel söylem geliştirmiştir. Bu bağlamda, sanat tarihi içerisinde kimi zaman eril bir dili temsil eden et metaforunun sanat yapıtında kullanımı, bu alternatif görsel dil içerisinde eleştirel üslup haline gelmektedir. Bu bağlamda çağdaş fotoğraf sanatında Pınar Yolaçan'ın *Meryem* projesini oluşturan çalışmalarda et metaforu, biyoiktidarın güzellik idealleri üzerinden kurduğu tahakkümü görünür kılan ve aynı zamanda bu normları ters yüz eden estetik stratejisi olarak kullanılmaktadır. Bu bağlamda bu çalışma, Pınar Yolaçan'ın 2007 yılında gerçekleştirdiği *Meryem* projesini konu edinmektedir.

¹ Doç. Dr., Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi, ORCID: 0000-0003-1995-160X

Bu çalışma, niteliksel ve kuramsal bir araştırma olarak yapılandırılmıştır. Temel yöntem, sanat temelli eleştirel analiz ve kuramsal tartışma ekseninde şekillenmektedir. Araştırmada, Michel Foucault'nun biyoiktidar ve biyopolitika kavramları, kadın bedeni üzerindeki iktidar stratejilerini anlamlandırmak için kuramsal çerçeve olarak kullanılmıştır. Bu kuramsal zemin, çağdaş sanat pratiklerinde feminist sanatçılar tarafından sıklıkla kullanılan et metaforunun, Pınar Yolaçan'ın *Meryem* adlı fotoğraf projesi bağlamındaki temsil biçimlerini çözümlemek için referans noktası olarak belirlenmiştir.

Foucault'nun Biyoiktidar ve Biyopolitika Kavramı

İktidar, en temel anlamıyla; “devlet yönetimini elinde bulundurma ve devlet gücünü kullanma yetkisi” (TDK) olarak tanımlanmaktadır. Dolayısıyla ilk bakışta bu kavram, hiyerarşik bir yapıyı işaret etmekte; ‘yönetimde bulunanların aşağıya hükmetmesi’ gibi tek yönlü bir olgu gibi algılanabilmektedir. “Geleneksel iktidar olgusu üzerine yapılan tartışmalar egemen ve egemenlik ekseninde devlet, adalet, devlet yönetimi gibi kavramlar çerçevesinde yapılmıştır” (Bayır, 2020, s. 4). Diğer yandan Foucault’a göre iktidar kavramı ise bu geleneksel tanımlardan farklı olarak hiyerarşik bir olgu değildir. Ona göre iktidar ilişkisi; sadece devlet, hükümet ya da sistemi oluşturan kurumlarla sınırlı kalmayıp okulda, hastanede hatta aile ve arkadaşlık ilişkileri gibi bireylerin birbirleriyle olan ilişkilerinde de sürekli üretilmektedir. Bununla birlikte Foucault, iktidar kavramını yalnızca kısıtlayıcı, sınırlandırıcı ve baskılayıcı bir egemenlik biçimi olarak değil; aynı zamanda üreten, inşa eden ve düzenleyen bir olgu olarak ele alınması gerektiğini vurgulamaktadır (Özmkas, 2012, s. 43). Bu bağlamda da temel sorunsal; iktidarın, öznelere, bireylere nasıl tahakküm uyguladığı ve hangi araçları seçtiğidir.

İktidar tarafından bastırılan, cezalandırılan ve belirli kalıplara sokulup disipline edilen bireyler, bedenleriyle cezalandırılır fakat asıl cezanın muhatabı bedenin öznesidir. Ona göre her şey bedenle başlar: “Öznenin değerlerini, söylemlerini, norm ve davranışlarını bizzat kuran, değiştirip geleceğe taşıyan iktidar, bütün bunları yaparken onun bedeninden mutlaka istifade etmektedir” (Bingöl, 2019, s. 328). Bu bağlamda iktidar, geliştirdiği politikalarla bedeni, kendi çıkarları doğrultusunda kontrol altında tutmakta ve idealize etmek tutumundadır. İdealize edilemeyen bedenler ise yaratılan politikalarla beraber dışlanacak, cezalandırılacaktır. Bu bağlamda da belirli normlarla şekillenen iktidarın politikaları, asıl olarak ‘güç’ ile ilgilidir.

Foucault’a göre güç ve iktidar kavramları aynı değildir. Foucault'nun gözünde güç, doğal ve kendiliğindendir. Fakat gücü kullanmak ve bu kullanımdan açığa çıkan etkilerden kasten yararlanmak doğal değildir (Bingöl, 2019, s. 328). Bu bağlamda iktidar elde etmek istediği gücü doğal olmayan yollardan, insan bedenini kısıtlayacak ve denetim altında tutacak politikalardan almaktadır.

Foucault, bu olguyu ilk kez *Cinselliğin Tarihi* (2007) adlı eserinde *biyoiktidar* ve *biyopolitika* kavramlarıyla açıklamaktadır.

Foucault’a göre biyoiktidar; insanın biyolojik özelliklerinin bir iktidar stratejisi olarak kullanılması olarak tanımlanmaktadır. Biyopolitika aracılığıyla uygulanan bu biyoiktidar stratejileri, iktidara hem toplumu kısıtlayıcı hem de değiştirici bir güç vermektedir. Bununla birlikte Foucault’a (2007) göre: 17. yüzyıldan itibaren yaşam üzerindeki iktidar, birbiriyle bağıntı kümesine sahip, iki kutup biçimde gelişmiştir. İlk olarak bu dönemde ortaya çıkan *insan bedeninin anatomo-politikası* olarak adlandırdığı ve bir makine olarak bedeni merkeze alan kutup bulunmaktadır. Burada bedenin, terbiye edilmesi, yeteneklerinin artırılması, güçlerinin ortaya çıkartılması, yararlılığıyla itaatkarlığının koşut gelişmesi, etkili ve ekonomik denetim sistemleriyle bütünleşmesi söz konusudur. Beden üzerindeki tüm bu tahakkümler, disiplinleri şekillendiren iktidar yöntemleriyle sağlanmaktadır (s. 102). Diğer yandan 18. yüzyılın ortalarından itibaren bedeni merkez alan ikinci iktidar tekniği, yani biyopolitika gelişmiştir (Özmkas, 2012, s. 75).

Biyopolitika olarak adlandırılan ve canlı varlığın mekaniğinin etkisinde olan ikinci kutupta, nüfus artışı, doğum ve ölüm oranları, sağlık düzeyi, yaşam süresi ve bunları etkileyebilecek tüm koşullar önem kazanmaktadır. Bunların iktidar tarafından beden üzerine yüklenilmesi bir dizi müdahale ve denetim yoluyla sağlanmaktadır. Böylelikle “beden disiplinleri ve nüfus düzenlemeleri, yaşam üzerindeki iktidarın çevrelerinde örgütlendiği iki kutbu oluşturur” (Foucault, 2007, s. 103). Bununla birlikte Foucault’nun biyopolitika yaklaşımının temelini 18. yüzyılın doğal ortamı oluşturmaktadır.

Bu dönemde sanayi devrimiyle beraber yaşanan değişikliklerle nüfus artışı, doğum ve ölüm oranları gibi konular giderek önem kazanmakta ve bu durum iktidarın müdahale edeceği bir biyopolitika yaratmaktadır. “İktidar sadece kendi çıkarlarını hayata geçirmek için bir aktörler kümesi tarafından sahip olunan bir şey değil, bir etkileşim tarzıdır” (Güneş, 2013, s. 61). Biyopolitika aracılığıyla gündelik yaşamın her anını kontrol altında tutan iktidar, bedeni kapitalist bir sistemin içerisine çekerek öznesinden kopartan stratejiler ilerletmektedir.

Bu stratejiler, nüfus politikaları, doğum kontrol yöntemleri, ırkçılık, cinsel yönelimler, kısacası yaşam ve ölüm dâhil insan bedenine ait her kavramı kapsamaktadır. “Biyopolitika, iktidarın yönetme gücünü değil; yönlendirme, dönüştürme ve koordine etme gücünü ifade eden çok boyutlu bir güçler toplamının genel bir niteliğini sunar.” (Baştürk, 2013, s. 244). Biyopolitika kavramına göre; iktidar yalnızca bedenleri disipline etmekle kalmayıp, yaşamın kendisini hedef alarak bireyleri ‘normal’ ve ‘anormal’ olarak kategorize etmeye çalışmaktadır. Gerçekleşen bu süreç, yalnızca fiziksel bedenin kontrol edilmesini

değil, aynı zamanda toplumsal normların, değerlerin ve ideolojilerin inşasını da içermektedir.

Biyoiktidarın yöntemleri baskıcı olarak görünse de şiddet içerikli değildir. Şiddet içerikli cezalandırmalar kapitalist sistem içerisinde kabul görmemektedir. Kapitalist sistem, bireyin pasifleşmesini değil, üretim içerisine bedenlen daha fazla dâhil olmasını desteklemektedir. Diğer taraftan, biyopolitika yaşamın korunması ve sağlıklı bir şekilde sürdürülmesi adına çeşitli normatif düzenlemeler de getirmektedir. Bu bağlamda, bireyler yalnızca kapitalist sistem içerisindeki üretken varlıklar olarak değil, aynı zamanda denetlenmesi gereken yaşam süreçlerinin birer ögesi olarak da görülmektedir. Bu nedenle, direkt bedene yapılan bir cezalandırma bulunmamaktadır. İktidar, şiddeti hukuk ve tıp yoluyla uygulamaktadır. Akıl hastaneleri de iktidarın bu disiplin merkezlerinden biridir. Toplumun sükûnetini bozan, iktidarın kolaylıkla yönlendiremediği ve deli olarak görülen bireyler akıl hastanelerine kapatılarak doktorların yardımı dâhilinde terbiye edilmektedir.

İktidarın bir diğer disiplin merkezi ise hapishanelerdir. “Foucault’ya göre düzeni sağlamanın yolu, beden denetiminden geçer. Beden denetiminin en iyi yapıldığı yerler ise hapishanelerdir.” (Güneş, 2015, s. 63). Sisteme ayak uydurmayan suçlular hapishanelere konularak hukuk yardımıyla disipline edilmekte ve beden cezalandırılırken özne de aynı cezayı almaktadır. Bu bağlamda Foucault, 1785 yılında Jeremy Bentham’ın mimari olarak tasarladığı *Panoptikon* adlı hapishane modelini kavramsallaştırarak bir metafor olarak kullanmaktadır. Bütünü (pan-) gözlemlemek (-opticon) anlamına gelen bu tasarım, halka şeklinde yapılanmış çok katlı bir binada bulunan ve tek kişilik hücrelerden oluşan bir hapishaneyi tanımlamaktadır.

Hapishanenin ortasındaki boşlukta duran gözlem kulesi bütün mahkûmları görebilmekte fakat mahkûmlar gözlem kulesinin içini görememektedirler. Böylelikle mahkûmlar karşı tarafı göremedikleri için ne zaman gözlendiklerini bilememekte ve bu yüzden sürekli hareketlerine dikkat etmektedirler. “Mahkûm bir yandan bilinçli özneyken, öte yandan bilincin yol açtığı pasif özneye dönüşmektedir. Çünkü iktidarın her an kontrolünde yer alan ve bu bilinç ile kendini kontrol eden öznelere, artık pasifize olmuş öznelere” (Tümurtürkan, 2010, s. 8). Dolayısıyla panoptikon, gözlemin sürekli ve kesintisiz olmasını öngören bir düzeni ifade etmektedir. “Panoptikon denetim modeli, mahkûmda biri onu gözetliyor bilincini oluşturarak ve iktidarın göz hapsine maruz kaldığını sürekli hatırlatarak varlığını sürdürür” (Bayır, 2020, s. 9). Böylelikle bu tür bir gözlem, bireylerin içsel disiplinini şekillendirmekte, bireyleri kendi bedenleri üzerinde iktidar uygulayan ‘kendiliğinden’ denetçiler haline getirmektedir.

Foucault, Bentham’ın panoptikon hapishane modelinin yalnızca cezaevlerinde değil, modern toplumun birçok kurumunda da yaygın olarak

kullanıldığını belirtmektedir (Çelik, 2024, s. 367). Dolayısıyla Foucault’a bu modeli, toplumsal yaşamın her alanına nüfus etmiş bir olgunun metaforu olarak kavramsallaştırmıştır.

Panoptikon kavramına göre, artık bilindik tek bir kişinin iktidarı yerine, bilinmeyen stratejilerin uygulandığı bir iktidar vardır. Böylelikle bireyler, sürekli gözetleniyormuş gibi hissetmekte ve kendi kendilerini disipline etmektedirler. Beden üzerinden özneye uygulanan baskı, iktidarın bir yansıması haline gelmektedir. Böylelikle biyoiktidarın stratejileri kapsamında hukuk ve tıp gibi alanlar kendi değerlerinden uzaklaşma ve sadece biyopolitik stratejileri uygulayan birer araç haline gelmektedirler. Bu stratejilerle toplumun her alanında varlığını sürdüren biyopolitika ve biyoiktidar ise gündelik yaşama dâhil olarak bireylerin hayat görüşlerini bile şekillendirebilmektedir. Koç’a göre:

“Toplum içerisinde üretilen iyi, kötü, güzel, çirkin, olumlu, olumsuz, başarılı, başarısız gibi onlarca söylemsel nitelendirmeye aslında kategorisel normlar oluşturulmaktadır. Bu normları kimi zaman bizzat üreten kimi zaman da kullanan biyopolitik iktidar (biyoiktidar), normlar üzerinden bedenleri ve tabii ki bilinçleri teşviksel algılarla (iyi bir eğitim, iyi bir diploma, iyi bir kariyer, iyi bir evlilik, iyi bir emeklilik, vb.) kontrol altında tutulabilmektedir. Bunların hepsi belirli bir mutluluk/ haz seviyesinde olabilmek içindir” (Koç, 2018: 211).

Yalnızca iktidarın dayattığı biyopolitikalar değil, kültür endüstrisi, popüler kültür ve reklamlar da bireylere sunulan bu yapay haz unsurları ile bireylerin psikolojik durumlarını olumsuz etkileyebilmektedir. Bireyler, biyoiktidarın sınırları içerisinde tek tipleşirken bir yandan da kapitalist sistemin sürdürülmesi adına popüler kültürün ve reklamların dayattığı güzellik algısına sahip olmaya çalışmaktadırlar. Bu bağlamda da biyoiktidar, kadın bedenini ve güzellik algısını doğrudan ilgilendiren bir olgudur.

Biyoiktidar, Kadın Bedeni ve Güzellik Algısı

Biyoiktidar, yaşamın her alanında olduğu gibi kadın ve kadın bedeni üzerinde de tahakkümler kurmaktadır. “Modern toplumun gelişimi üzerine ifade edilen iktidar biçimi, özellikle kadın bedenine sirayet eden, bu bedenin titizlikle yönetilmesini ve yaşamın yüceltilmesini kutsayan biyo-iktidardır” (Çelik, 2024, s. 379).

Bu bağlamda, Foucault’nun işaret ettiği biyoiktidar biçimleri, tarih boyunca erkek hegemonyası altında şekillenen ataerkil düzenle birleşerek kadın bedenini sürekli denetim altında tutmuştur. Bununla birlikte yüzyıllar boyunca erkek hegemonyası altında yaşayan kadınlar, ataerkil toplum düzeni tarafından ‘korunması’ ve ‘kontrol altında’ tutulması gereken bir ‘nesne’ gibi görülmektedir.

Kimi toplumlarda, hatta günümüzde dahi kamusal alana ait görülmeyen kadın, her zaman aile içerisinde kendine bir yer bulmaktadır. Kadının varoluş amacı aileye bakmak, çocuk doğurmak, erkeğin neslini sürdürmek olarak görülmektedir. Erkekler tarafından aile içerisinde baskılanan ve mikro düzeyde bir biyopolitika kavramının içerisinde dâhil olan kadın, zaman içerisinde ailenin dışına çıkmakta, kamusal hayatta kendine yer edinmektedir.

Sanayi devrimiyle birlikte birçok alanda olduğu gibi ekonomik alışkanlıklar da değişime uğramıştır. Bununla birlikte kadın ve erkek rolleri de yeniden kurgulanmakta, tüketim alışkanlıkları değişime uğramaktadır. Bu bağlamda kapitalist sistemin gölgesini taşıyan biyoiktidar mekanizması, tahakkümlerini tüketim kültürü aracılığıyla dayatmaktadır. Evinden çıkıp kamusal alanda kendine bir yer edinen kadın artık yalnızca evinin ihtiyaçlarını değil kendi ihtiyaçlarının da farkına varmaktadır.

Evinin içerisinde kendisini yalnızca ailesine adayan kadın artık görünür olmaya ve sosyal hayat içerisinde de kendini var etmeye başlamaktadır. Kendinin ve bedeninin farkına varan kadın, fiziksel görünüşü dâhilinde kendi bedeni üzerinde birçok yenilikte bulunmaya başlamaktadır. Bu doğrultuda da birçok yeni sektör ortaya çıkmaktadır çünkü evinden çıkıp çalışma hayatına atılan kadın da artık kapitalist sistemin içerisinde dahil olmalı ve tüketim kültürünün bir bileşeni olmalıdır. Bu bağlamda güçlü endüstriler arasında yer alan diyet, kozmetik ve estetik cerrahi endüstrileri devamlılıklarını güzellik söylemlerine ve modaya ve dolayısıyla bu endüstrilerin birincil hedef kitle olarak belirlediği kadınlara borçludurlar (Özgen, 2017, s. 8). Biyopolitika stratejilerini içerisinde barındıran bu sektörler, biyoiktidarın birer yansımasını oluşturmakta ve en çok tüketim kültürü ve güzellik algısı aracılığıyla kadınlar üzerinde baskı kurulmaktadır.

Biyoiktidarın popüler kültür ve kapitalizm aracılığıyla dayattığı bu baskılar kadınları sürekli olarak tüketime yönlendirmekte ve özellikle büyük bir hızla değişen moda trendleri sayesinde kadınlar hem tüketime yönlendirilmekte hem de olması gereken ‘ideal beden’ algısı değişmektedir. İdeal bedene sahip olamayan bireyler, öteki olmamak, dışlanmamak adına kendilerini değiştirmeye başlamaktadırlar.

Biyoiktidar sadece baskı kurmamakta, bedenler üzerinden bireyleri sahte arzu ve ihtiyaçlar silsilesi içerisinde sokup tüketim kültürüne de dâhil etmektedir. Bu durumu baskı stratejileriyle değil, medya gibi araçlarla sağlayan biyoiktidar; bireylere haz dolu dünyanın kapısını açarken diğer taraftan onları tek tipleştirir. “Güzellik söylemi, iktidarın politik ve ekonomik misyonlarının da taşıyıcısıdır” (Özgen, 2017, s. 6). Bu ideolojiler içerisinde tek tipleşen bireyler ise daha kolay yönetilebilmekte ve bu güç stratejileri tarafından kolayca sindirilebilmektedir. Günümüzde artık bedenler ticari bir meta olarak ekonomik iktidarın kâr amaçlı politikaları doğrultusunda belirli söylemlerle denetlenmekte

ve düzenlenmektedir (Karagöz, 2019, s. 5). Bu esnada özgür olduğunu düşünen bireyler aslında sadece biyoiktidarın belirlediği politikaları takip etmekte ve uyum sağlamaktadırlar. Bu bağlamda da reklamlar, kadın dergileri, magazin programları ve sosyal medya gibi araçlar tarafından empoze edilen ‘ideal beden’ kavramı, bireylerin algılarını değiştirmektedir.

Bedenleri çeşitli teşviklerle kontrol altında tutan biyoiktidar, yıllar içerisinde değişen güzellik algısıyla beraber bireylerin ilgisini canlı tutmaktadır. Böylelikle bireyler, rızaya dayalı bir şekilde modaya ayak uydurmak ve yeni türetilen ‘ideal bedene’ sahip olmak için sürekli kendi benliğini de değiştirmektedir. Her bir söylem başka bir yeniliği doğurmakta ve eskisini çöpe atmaktadır. Bu bağlamda, önceden moda olan ve benimsenen trendlerden olduğu gibi vazgeçilmekte ve yeni olana koşulmakta, böylelikle sürekli tüketim kültürü içerisinde kalınmaktadır.

Bu yaratılan algı sayesinde bireyler kendi rızalarıyla bedenlerinin şeklini değiştirmek istemekte, ‘ideal bedene’ sahip olabilmek adına tüketim kültürü aracılığıyla estetik operasyonlara yönelebilmektedirler. “Bu kadar sayısı artan ve tercih edilen estetik müdahalelerin uygulanması kararında fiziksel, psikiyatrik ve psikososyokültürel faktörler ile medya birlikte rol oynamaktadır” (Demirbaş, 2019, s. 83). Günümüzde bu trendleri şekillendiren araçların başında kitle iletişim araçları gelmektedir. Bu sebeple yeni Dünya’da biyoiktidarın en büyük ortağı da yine medya olmaktadır.

Biyopolitik iktidarın en yoğun denetim alanlarından biri olan kadın bedeni; toplumsal güzellik normları üzerinden sürekli olarak şekillendirilir. Modern toplum, kadını ‘görülmesi gereken’ estetik bir nesneye indirgerken; ideal kilo, kusursuz cilt ve simetri gibi ölçütler, bedeni disipline eden normatif araçlara dönüşmektedir. Bu süreçte kadınlar yalnızca kendi bedenlerine yapılan baskıyı değil, aynı zamanda toplumsal düzenin sürekliliğini de üzerlerinde taşımaktadırlar. Böylelikle, kadınlara dayatılan içselleştirilmiş denetim mekanizmaları sayesinde ‘normal’ beden, iktidarın çizdiği sınırlar içinde yeniden ve yeniden üretilmeye devam etmektedir.

Bu iktidar pratikleri, yalnızca sosyal normlar aracılığıyla değil, kültürel ve sanatsal temsil biçimlerinde de görünürlük kazanmaktadır. Kadın bedeninin disipline edilmesi, sanat tarihinde farklı metaforlar üzerinden işlenmiştir. Bu bağlamda sanat tarihi içerisinde farklı zamanlarda üretilen yapıtlarda kullanılan kadın bedeni ve et metaforu, kimi zaman eril dilin bir uzantısı kimi zaman da feminist sanatın ifade biçimi haline gelmiştir.

Sanat Yapıtında Kadın Bedeni ve Et Metaforu

Sanat tarihinde kadın bedeni ve et metaforu hem ikonografik hem de feminist okumalar açısından oldukça zengin bir tartışma alanını oluşturmaktadır. Kadın bedeni ile et arasındaki ilişki, tarih boyunca farklı dönemlerde farklı ideolojik ve

estetik çerçeveler içinde işlenmiştir. Bununla birlikte kadın ve et arasındaki ilişki öncelikli olarak yemek alışkanlıklarıyla ilgilidir.

Carol J. Adams *Etin Cinsel Politikası* (2022) adlı eserinde: Et yeme eylemi üzerinden kadınlar ve hayvanlar üzerinde bir tahakküm kurma anlayışının temellendirildiğini ve dolayısıyla bu eylemin, erkek egemenliği ve toplumun ataerkil yapılanmasıyla ilişkili olduğunu ifade etmektedir. “Ona göre, kadın bedeninin ve hayvan bedeninin parçaları sahibinden kopararak metalaştırılmakta ve bir biçimde birbirleriyle ilişkilendirilmektedir” (Ünlü, 2018, s. 27). Ayrıca Rozin, Hormes, Faith ve Wansink (2012), yiyecek tercihlerinin sadece beslenme alışkanlıklarıyla sınırlı kalmayıp toplumsal cinsiyet kimliklerinin performatif inşasını da yansıttığını ileri sürdükleri çalışmada: Memeli kas eti ve özellikle kırmızı etin erkeklikle güçlü biçimde özdeşleştiğini, buna karşılık süt, yumurta, çikolata ve meyve gibi gıdaların kadınsılıkla ilişkilendirildiği göstermektedirler. Diğer yandan etin erkek egemenliğiyle olan ilişkisi, sadece yeme içme alışkanlıklarıyla sınırlı kalmayıp sanat tarihi açısından da önemli bir temsil krizini beraberinde getirmektedir.

Richard Leppert’e (2009) göre, resim tarihinin popüler konularından birisi olan av sahneleri, erkek kimliğinin bir göstergesidir. Buna karşın bu gösterge, genellikle sadece erkeklerin bulunduğu dolayısıyla cinsiyet farkının vurgulandığı sahnelerde yer aldığı için, bazen istenmeyerek de olsa erkek iktidarının ve bizzat erilliğin faydalarından ziyade bunların her ikisinin de kırılganlığı hakkındaki endişeleri sergilemektedir. “Tuhaftır, hakkında gelinmiş av hayvanlarına gönderme yapmak genellikle kadınlara -haklarından gelinmişliklerinin en açık ifadesi eve hapsedilişleri olan kadınlara- gönderme yapmayı gerektiriyor gibiydi” (Leppert, 2009, s. 121). Diğer bir deyişle, av ve dolayısıyla et, her ne kadar erkek egemenliğini temsil eden bir metafor olsa da diğer taraftan erkek iktidarı ve erilliğin kırılganlığı hakkındaki endişeleri de temsil etmektedir. Diğer yandan çağdaş sanat içerisinde ve özellikle feminist sanatta, et metaforu farklı bağlamlarda ele almaktadır.



Peter Paul Rubens, *Hipopotam ve Timsah Avcı*, 1615-1616.

Kaynak:

https://en.wikipedia.org/wiki/The_Hippopotamus_and_Crocodile_Hunt#/media/File:Peter_Paul_Rubens_083.jpg

Çağdaş sanat içerisinde et metaforundan faydalanılan çalışmalardan belki de en önemlisi Francis Bacon'ın *Sığırın Böğürleriyle Çevrelenen Baş* (1954) adlı resmidir. Bacon, birçok çalışmasında olduğu gibi bu çalışmasında da Diego Velazquez'in 1650 yılında yaptığı Papa 10. Innocent portresinin fotoğrafik röprodüksiyonundan faydalanmıştır.



Francis Bacon, *Sığırın Böğürleriyle Çevrelenen Baş*, 1954.

Kaynak: <https://www.sartle.com/media/artwork/figure-with-meat-francis-bacon.jpg>

Portrenin arkasında bulunan çengeldeki hayvanı içgüdüsel olarak Çarmıha Gerilmiş Hz. İsa imgesiyle ilişkilendiren Leppert'a (2009) göre Bacon, aynı zamanda felçli gibi oturan gibi oturan bedenle güçsüzlüğün portresini resmetmiştir. Bununla birlikte Velazquez'in becerikli bir kilise lideri ve dönemin usta politikacılarından olan birisini iktidarla ilişkilendirdiği portresi, Bacon'un yorumuyla kan akıtmayı kafasına koymuş ruh hastası bir canavarın resmine dönüşmektedir (137). Bu bağlamda bu çalışmada et metaforu, iktidarın ve erilliğin kırılma anını temsil etmektedir. Diğer yandan çağdaş sanat içerisinde feminist sanatçılar et metaforuna, özellikle kadın bedeni üzerinden farklı yorumlar getirmektedir.

Birinci nesil feminist sanatçılar içerisinde yer alan Carolee Schneemann, *Et Sevinci* (1964) adlı performansı çağdaş sanat içerisinde benden ve et metaforunun ele alındığı önemli çalışmalar arasında yer almaktadır. Yarı çıplak kadın ve erkek bedenlerinin ham et parçaları, balıklar ve boya ile dolu bir alanda özgürce hareket etmeleri üzerine kurgulanmıştır. Bu performans, feminizm perspektifinden Batı sanatının beden, cinsellik ve ahlak normlarını sorgulayan avangart bir ifade biçimi olarak sanat tarihinde önemli bir kırılma noktasını temsil etmektedir. Bu performansta Schneemann bedenleri, özgürleşmiş, arzu ve içgüdüleri kısıtlanmayan etkin ve yaratıcı bir özne olarak konumlandırmaktadır. Bu performansta et metaforu hem beslenme ve yaşam hem de ölüm ve çürüme çağrışımlarıyla, haz ve tiksinti arasındaki gerilimi izleyiciye hissettirmektedir.



Carolee Schneemann, *Et Sevinci*, 1964.

Kaynak: <https://www.learner.org/series/art-through-time-a-global-view/the-body/meat-joy/>

Kadın bedeni ve et metaforunu bir araya getiren sanatsal çalışmalardan kuşkusuz ki en önemli örneklerinden birisi de Kanadalı sanatçı Jana Sterbak'a

aittir. Sterbak, *Vanitas: Albino Anorektik için Etten Elbise* (1987) adlı sanatsal çalışmasında gerçek çiğ etten yapılmış bir elbiseyi kadın manken üzerine giydirerek sergilemiştir. Kadın bedeni, tüketim kültürü ve ölüm temalarını güçlü bir biçimde sorgulayan bu provakatif çalışmada anoreksi vurgusu, güzellik ideallerinin yıkıcı etkisini eleştirmektedir. Böylelikle et, hem arzunun hem de çürümenin simgesi olarak kadın bedeninin metalaştırılmasına dair eleştirel bir okumaya dönüşmektedir.



Jana Sterbak, *Vanitas: Albino Anorektik için Etten Elbise*, 1987.

Kaynak:

https://upload.wikimedia.org/wikipedia/en/3/39/Vanitas_Flesh_Dress_for_an_Albinos_Anorectic.png

İzleyenin, bedenin kırılganlığı ve yaşam-ölüm döngüsü ile doğrudan ilişki kurduğu bu çalışma hem de beden feminizmi hem de beden politikaları açısından tartışmalı bir yere sahiptir. İzleyicide rahatsızlık yaratan bu çalışma, tüketim ve kimlik arasındaki çelişkileri görünür kılmaktadır. Bu bağlamda gerek Schneemann gerekse Sterbak'ın çalışmaları özelinde, beden temsilleri üzerinden et metaforunu feminizm bağlamında yorumlamaktadır. “Feminist sanatın beden üzerinden gelişen tüm bu yabancılaştırmaya ilişkin stratejileri, hem beden sanatının feminist ilgilerine dikkat çekmekte, hem de toplumsal ve bireysel olarak kadın bedeninin bir mücadele alanı olduğunu vurgulamaktadır” (Alp, 2014, s. 360). Bu bağlamda çağdaş fotoğraf sanatı içerisinde çalışmalar üreten Pınar Yolaçan'ın sanatsal

pratiği; normatif estetik kalıpları sorgulayan ve biyopolitik söylemleri kadın bedeni ve et metaforu üzerinden ters yüz eden çarpıcı bir örnek olarak öne çıkmaktadır.

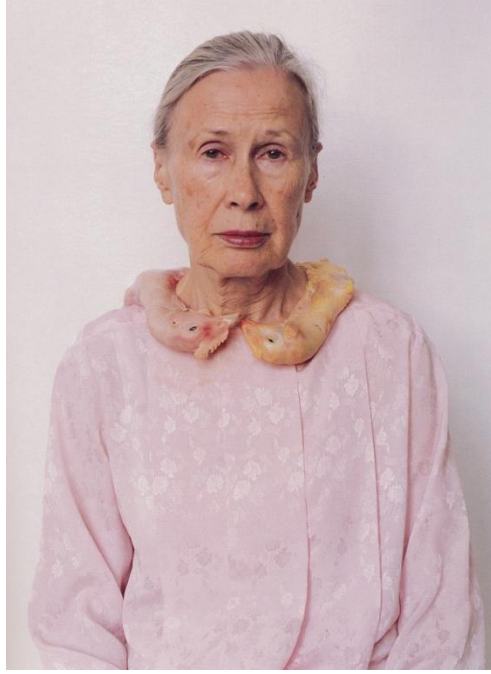
Pınar Yolaçan ve Sanatsal Çalışmaları

Çağdaş fotoğraf sanatı içerisinde dikkat çeken sanatçılardan Pınar Yolaçan, lisans eğitimine Central Saint Martins College of Arts and Design’da aldığı moda tasarımı eğitimiyle başlamıştır. Daha sonra Chelsea School of Art öğrenim gören Yolaçan sanat eğitimini 2004 yılında New York’taki Cooper Union’dan aldığı Güzel Sanatlar Lisans derecesiyle tamamlamıştır.

Sanatsal üretimlerinde kadın bedenine yönelim ikonografik ve tarihsel temsiller merkezi bir rol oynamaktadır. Sanatçı, İngiliz monarşisi ve Viktoryen dönem estetiği, Meryem Ana ikonografisi, sömürge dönemin barok görselliği ile Anadolu coğrafyasındaki pre-neolitik tanrıça figürlerini referans alarak disiplinlerarası bir görsel sorgulama ortaya koymaktadır.

Yolaçan’ın eserleri New York, İstanbul, Lagos ve Helsinki gibi farklı coğrafyalarda birçok bireysel ve karma sergide yer almış; ayrıca Getty Museum, Boston Museum of Fine Arts, KIASMA (Helsinki) ve International Center of Photography (New York) gibi saygın kurumsal koleksiyonlarda yer almaktadır.

Sanatçının uluslararası alanda en çok ses getiren projelerinden birisi olan *Faniler* (2001-2004) projesi, yaşlı kadınların portrelerini, kumaş ve etten üretilmiş giysilerle betimleyerek beden, kimlik, ölümlülük ve estetik kavramları üzerine eleştirel bir okuma geliştirmektedir.



Pinar Yolaçan, *İsimsiz*, 2003.

Kaynak: <https://www.fervoursown.com/blog/2015/3/26/pinar-yolacan>

Yolaçan bu projesinde, İngiltere'nin emperyalist geçmişine gönderme yapacak şekilde kumaş ve etlerden tasarladığı kıyafetleri giyen modelleri fotoğraflamıştır. “New York’ta yaşayan Türk sanatçı Pinar Yolaçan, ‘Faniler’ adlı çalışmasında eleştirel biçimde Edward Said’in tezleriyle ilişki kurar; sanatçının bu projesi ‘Ötekiler’ olarak Batılı dışıl arketiplerine bakmasına olanak tanıyan bir kavramsal fotoğraf serisidir (Honigman”, 2007, s.7). Bununla birlikte Yolaçan’ın kadın bedeni ve et metaforunu kullanarak biyopolitikayı alaşağı ettiği diğer bir projesi de *Meryem*’dir.

Yolaçan’ın *Meryem* Projesinde Et Metaforunun Biyopolitika Bağlamında Çözümlemesi

Pinar Yolaçan’ın 2007 yılına çekimlerine başladığı ve yirmi iki portre fotoğrafından oluşan *Meryem* (Maria) adlı fotoğraf projesi, kadın bedeni üzerinden moda, güzellik ve sömürgecilik gibi konuları ele almaktadır. Yapı Kredi Kazım Taşkent Sanat Galerisi’nde 2008 yılında sergilenen bu projeyi oluşturan portre fotoğraflarının öznelere, Brezilya’nın kuzey doğusunda bulunan Bahia Eyaleti’nde bulunan İtaparica Adası’nda yaşamlarını sürdüren ve yaşları yirmi yedi ile doksan arasında değişen Afrika kökenli kadınlar oluşturmaktadır. Özne konumunda bulunan her bir kadın, sanatçı tarafından

dikilen kıyafetler giydirilerek, düz siyah fon önünde ve flaş kullanılarak fotoğraflanmıştır. Fotoğraflar, bir *favellada* ya da kimi zaman dış mekanlarda çekilmiştir.



Pınar Yolaçan, *İsimsiz*, 2007.

Kaynak: <https://icpbardmfa.wordpress.com/2009/12/01/enter/untitled-maria-itha-2007/>

Meryem projesinin içeriğini şekillendiren en önemli noktalardan bir tanesi sanatçı tarafından tasarlanan kostümlerin materyalleridir. Bu kostümler, kadife ve saten gibi inorganik materyaller ve ayrıca işkembe, koç yumurtası ve bazı kültürlerde ‘doğum gömleği’ denen plasenta gibi organik materyaller gibi birbirinden farklı malzemelerden oluşmaktadır. Sakatat olarak nitelendirilen bu organik materyaller, beslenme açısından yüksek protein değerine sahip fakat bir o kadar da ucuza temin edilebilir olduğundan özellikle alt gelir gruplarıyla özdeşleşen bir yiyecek türüdür. “Öte yandan resimsel bir nitelikleri de var, bu sayede oldukça gerçekçi görünüyorlar, çünkü kompozisyonlarda organikten organik olmayana, mesela deriden kumaşa geçiş, çoğu kez belli bile olmuyor”. (Haydaroglu, 2008, s. 14). Yolaçan’ın bu radikal tasarımlarını taşıyan modeller, ilk bakışta, kıyafetlerin parlaklıklarıyla adeta soylu gibi görünmektedirler. Fakat fotoğraflara dikkatli bakıldığında karşılaşılan etler; biyopolitikanın moda dergileri ve reklamlar aracılığıyla dayattığı güzellik algısını ve ideal kadın bedenini alaşağı ederek asıl gerçekliği izleyiciye sunmaktadır.

Meryem projesinin içeriğini şekillendiren diğer bir önemli nokta ise fotoğraf çekimlerinin yapıldığı Bahia bölgesinin geçmişte köle ticaretinin yapıldığı en büyük limana sahip olmasıdır. Dolayısıyla projenin öznesi konumunda bulunan İtaparicalı kadınların ve buradaki nüfusun yüzde doksanının ataları, köle olarak bu bölgeye getirilmiştir. “Yüzleri ve bedenleri yıpranmış, işçi sınıfından İtaparicalıların antropolojik portreleri gibi görünen bu fotoğraflara, kadınların alışılmadık kıyafetleri başka bir anlam daha katıyor; bu kadınların köle atalarının bedenlerine yeni kimlikler kazanması gibi...” (Bhatnagar, 2008, s.8). Diğer yandan proje ismi olarak *Meryem* isminin tercih edilmesi de bölgenin sömürgecilik ve köle ticareti tarihine bir gönderme niteliğindedir.

Brezilya’ya zorla getirilen Afrika kökenli insanlar, zorla Katolik yapılmışlardır. Bu yüzden *Meryem*, Meryem Ana’ya ithafen konulmuştur. “Adlarını aldıkları İsa’nın annesi Meryem, beyaz teniyle ideal güzelliği ve saflığı temsil ederken serideki kadınların Afrika kökenli siyah tenli azınlıklardan seçilmesi etkileyici bir zıtlık yaratıyor” (Dolkun, 14. 07. 2016). Ayrıca Yolçan’ın fotoğraflarını çektiği birçok kadın modelin ismi de Meryem’dir.

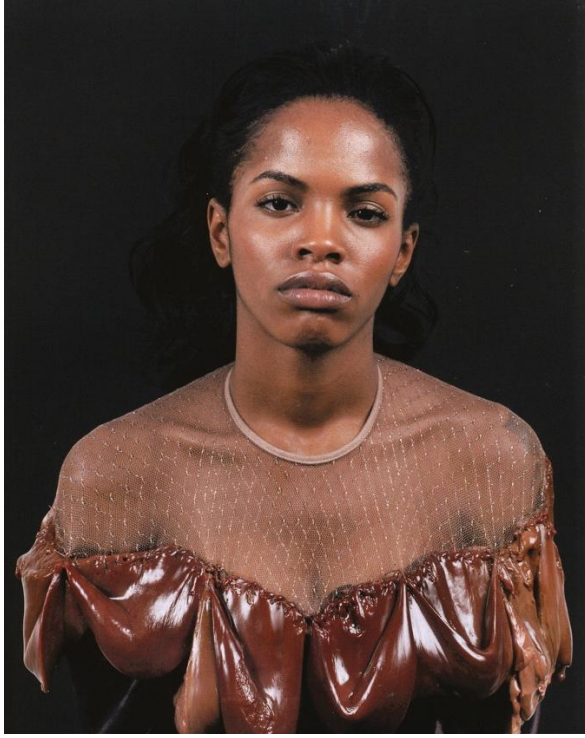
Catharine McCormack *Resimdeki Kadın* (2023) adlı yapıtında Hristiyan sanatında sıklıkla kullanılan Meryem Ana imgesini, saflık ve iffetle ilişkilendirmekte, ‘ideal’ kadını simgelemektedir. Diğer yandan güzeller güzeli Meryem Ana’nın *hortus conclusus* yani *kapalı bahçe* olarak da bilinen metaforik tasviri özellikle biyopolitik bir niteliğe sahiptir: Burada amaç, ‘ideal’ kadını tasvir eden Meryem’i insanlıktan uzak tutmak yerine bahçenin ardındaki düzensiz ve saf içgüdülerin serbest olduğu doğadan izole etmektir. Kapalı bahçenin içindeki özne, evcilleştirilmiş ve içgüdüleri bastırılmıştır. Diğer yandan Meryem Ana’nın beyaz teni, ‘ideal güzellik’ anlayışının da bir tezahürüdür. Buna karşın Yolaçan’ın Meryemleri, klasik tasvirlerin aksine siyahilerden oluşmaktadır. Böylelikle Meryem Ana’nın kutsallığı ve idealize edilmesinin yanı sıra bu projedeki Meryemler biyoiktidar tarafından dışlanan bedenlerdir. Diğer deyişle Yolaçan, Meryemleri ‘iğrenç’ olarak adlandırılan et parçalarıyla adeta birer aristokrat gibi giydirmiş ve bedensel söylemler üzerinden gerçekleştirilen bu ikilemi fotoğraflamıştır.



Martin Schongauer, *Gül Kamberiyeli Madonna*, 1473.

Kaynak: [https://en.wikipedia.org/wiki/Madonna_of_the_Rose_Bower_\(Schongauer\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Madonna_of_the_Rose_Bower_(Schongauer))

Sanatçı, projesinde yer alan Afrika kökenli modellerin Britney Spears ve Lindsay Lohan gibi popüler kültür ikonlarına benzemediğini vurguladığı röportajında: “Bu ikonların gençlik, günah, fedakârlık, acı çekme, güzellik ve çocuk doğurma hikayeleriyle, temel olarak, Meryem’in meşhur hikayesinin modern versiyonlarını sunduğunu düşünüyorum” (Haydaroglu, 2008, s. 12) demektedir. Diğer yandan aynı röportajda sanatçı; gerçek hayatta siyahi kadınların, köleliğin bitmesi ve siyahilere yurttaşlık hakları verilmesi sürecinden sonra da fedakârlık, acı çekme ve çocuk doğurma gibi pek çok meseleleri olmasına rağmen, hala ‘tapınılası’ ikonlar olarak gösterilmediklerini ifade etmektedir. Aynı olgu Batı sanat tarihi içerisinde de kendisini göstermektedir.



Pınar Yolaçan, *İsimsiz*, 2007.

Kaynak: <https://redflag.org/contributors/pinar-yolacan/>

Batı sanat tarihi geleneğinde toplumsal sınıf ve ırksal farklılıkların derinlemesine ayrımı, uzun süreler boyunca gözlemlenen bir olgudur. Aristokratlar dışında herkesin özünde ‘kalitesiz’liği temsil ettiği için sınıfsal bir ayrımın görsel sanatlarda bulunduğunu ifade eden Richard Leppert’e (2009) göre: “Ötekinin fiziksel bedeninin kaçınılmaz olarak uyandırdığı ırksal farklılık konusu Batı’daki görsel sanatlarda yüzyıllar boyunca olağanüstü çekici bir alan olmuştur” (s. 269). Bu bağlamda da rengin önemli bir ifade aracı olarak kullanıldığı resim gibi görsel temsil araçlarında, insanlardaki renk farklılığı da ‘insani değer ölçeği’ olarak hizmet etmektedir. Bu yüzden de çoğu insanda olamayan beyaz ten rengi, öteki insanların bütün renklerinin tayininde standardın saptanması için referans nokta oluşturmaktadır. Dolayısıyla böylesine bir sanat geleneği içerisinde siyahi ten rengine sahip öznelerle karşılaşmak görece azdır.



Pınar Yolaçan, *İsimsiz*, 2007.

Kaynak: <https://lenscratch.com/2012/01/pinar-yolacan/>

Portre geleneğinde siyah tenli insanlara pek fazla rastlanmadığını ifade eden Yolaçan'a göre: "Metropolitan Museum of Art'a gidersiniz, Rönesans galerilerinde siyah tenli insanların yağlıboya portrelerine veya heykellerine rastlayamazsınız, sadece objeler ve 'ilkel', Afrika'dan getirilmiş el işi eserlerle karşılaşacaksınız" (Haydaroglu, 2008, s. 12) demektedir. Pınar Yolaçan *Meryem*'de, köle ticareti sırasında Afrika'dan Brezilya'ya getirilmiş insanların torunları, Bahia'lı kadınları sanatsal çalışmalarının ana öznesi haline getirerek bu geleneği tersine çevirmektedir.

Yolaçan, *Meryem* adlı projesiyle biyoiktidarın görmezden geldiği kadınları adeta sahneye çıkarmış ve büyük boy portrelerle onları sergilemiştir. Biyopolitika ekseninde yalnızca doğum, ölüm ve nüfus politikaları değil aynı zamanda kültürel ve estetik müdahalelerin de bulunduğu ve bedene müdahale edilen bu düzende Pınar Yolaçan; tam olarak da biyoiktidarın görmek istemediği, disipline edemediği için anormal olarak adlandırdığı her şeyi tüm çıplaklığıyla gözler önüne sermiştir. Sanatçı projesini oluşturan çalışmalarda bu söylemi, et metaforu üzerinden oluşturmaktadır.

Meryem projesinde kullanılan et metaforu yalnızca estetik bir unsur değil aynı zamanda Foucault'nun biyoiktidar kavramı bağlamında modern iktidar stratejilerinin beden üzerinde kurduğu tahakkümün somut bir eleştirisidir.

Biyoiktidar, bireylerin yaşam süreçlerini düzenleyen ve onları üretken özneler haline getiren bir iktidar biçimidir; bu bağlamda beden, disiplinin hem nesnesi hem de taşıyıcısıdır. Yolaçan'ın fotoğraflarında et; bedensel arzunun, çürümenin ve kırılmanın simgesi olarak biyopolitikanın düzenlemelerine meydan okumaktadır.

Kostümlerde kullanılan işkembe, koç yumurtası ve plasenta gibi organik malzemeler, kapitalist tüketim kültürünün hijyenik ve estetik standartlarıyla çarpıcı bir zıtlık oluşturmaktadır. Bu zıtlık, Foucault'nun 'normal' ve 'anormal' beden ayırımına işaret eden biyopolitik mekanizmaları ifşa etmektedir. Çiğ etin iğrençliği ile aristokratik duruşun birleşimi, modern güzellik ideallerinin yapaylığını açığa çıkarır ve panoptik gözetimin dayattığı estetik normları altüst eder. Diğer yandan projenin siyahi kadınları konu edinmesi, kolonyal iktidar pratiklerinin tarihsel sürekliliğine dikkat çekmektedir. Sakatat, tarih boyunca alt sınıflarla özdeşleşen bir gıda türü olarak ekonomik ve sınıfsal iktidarın da metaforudur. Yolaçan, bu malzemeleri kullanarak hem kapitalist tüketim ideolojisini hem de sömürgeci güzellik normlarını sorgulayan bir karşı-temsili üretmektedir. Böylelikle Meryem projesi, biyoiktidarın hem biyolojik hem kültürel düzenlemelerini görünür kılarak, bedenin politik doğasına dair güçlü bir eleştirel söylem geliştirmektedir.

Sonuç

Bu çalışma, Michel Foucault'nun biyoiktidar ve biyopolitika kavramları çerçevesinde, kadın bedeninin modern toplumda nasıl iktidar ilişkilerinin odak noktası haline geldiğini ve bu ilişkilerin sanat alanında nasıl sorgulandığını incelemiştir. Modern iktidar, yalnızca yasaklayıcı bir mekanizma değil; normatif düzenlemeler, tüketim kültürü ve medya aracılığıyla bedenleri şekillendiren üretici bir güç olarak işlemektedir. Bu bağlamda kadın bedeni, güzellik normları ve estetik idealler üzerinden disipline edilen bir alan olarak konumlanmaktadır.

Pınar Yolaçan'ın *Meryem* projesi, bu normatif düzenlemelere karşı geliştirdiği eleştirel yaklaşımıyla dikkat çekmektedir. Projede kullanılan sakatat, işkembe, koç yumurtası ve plasenta gibi organik materyaller, modern estetik anlayışının hijyen ve güzellik idealleriyle keskin bir tezat oluşturmaktadır. Etin çiğ, kanlı ve 'iğrenç' olarak kodlanan formu, kapitalist tüketim kültürünün dayattığı steril, kusursuz ve arzu nesnesi haline getirilmiş beden anlayışını sorgulamaktadır. Böylelikle et metaforu, Foucault'nun belirttiği biyopolitik mekanizmaların 'normal' ve 'anormal' bedenler üzerinden kurduğu iktidar stratejilerini görünür kılan bir araç olarak işlev görmektedir.

Çalışma, ayrıca et metaforunun sanat tarihinde taşıdığı anlamın Yolaçan'ın pratiğinde nasıl dönüştüğünü ortaya koymaktadır. Sanat tarihinde et, çoğunlukla eril dilin bir uzantısı olarak kullanılmış; av sahneleri ve güç temsilleriyle ilişkilendirilmiştir. Ancak feminist sanatçılar, bu metaforu yeniden yorumlayarak iktidar ve cinsiyet ilişkilerini ifşa eden bir stratejiye dönüştürmüşlerdir. Carolee Schneemann'ın *Et Sevinci* ve Jana Sterbak'ın *Vanitas: Albino Anorektik için Etten Elbise* çalışmaları bu dönüşümün öncülleri olarak öne çıkarken, Yolaçan'ın *Meryem* projesi, etin hem çürüme hem de arzu nesnesi olarak çifte anlamını vurgulayarak biyoiktidarın estetik düzenini ters yüz etmektedir.

Projenin siyahi kadınları özneleri olarak seçmesi, kolonyal tarih ve ırksal hiyerarşilerin güncel izdüşümlerini sanatın eleştirel potasında yeniden üretmektedir. Bahia'nın köle ticareti geçmişiyle ilişkilendirilen bu portreler, Batı sanatının beyazlık merkezli ideal kadın temsillerine karşı güçlü bir karşı-temsil oluşturur. Böylelikle, Yolaçan yalnızca bedenin estetik kurgusunu değil, onun tarihsel ve politik bağlamını da görünür kılmaktadır.

Sonuç olarak, Yolaçan'ın *Meryem* projesi, et metaforunu kullanarak hem modern güzellik söylemlerinin hem de sömürgeci estetik normların dayandığı biyopolitik düzeni sorgulayan çarpıcı bir sanat pratiği sunmaktadır. Bu bağlamda çalışma, feminist sanatın beden, temsil ve iktidar ilişkileri üzerine geliştirdiği eleştirel stratejilerin güncel bir örneğini ortaya koymakta; biyoiktidarın sanat yoluyla nasıl ifşa edilebileceğine dair güçlü bir çerçeve önermektedir.

Kaynakça

- Adams, C., J. (2022). *Etin Cinsel Politikası*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Alp, K., Ö. (2014). Feminist Sanatta Beden ve Yabancılaşma. *SDÜ Güzel Sanatlar Fakültesi Hakemli Dergisi*, 14, s. 338-365.
- Baştürk E. (2013). Bir Kavram İki Düşünce: Foucault'dan Agamben'e Biyopolitikanın Dönüşümü. *Alternatif Politika Dergisi*, 5(3), s. 242-265.
- Bayır, M. (2020). Michel Foucault'da biyoiktidar ve benlik teknikleri. Nasyon: Uluslararası Toplum ve Kültür Çalışmaları Dergisi, 6, 1- 13.
- Bhatnagar, P. (2008). Pınar Yolaçan'ın 'Meryem'leri. *Pınar Yolaçan Meryem*, s.7-10. İstanbul: Yapıkredi Yayınları
- Bingöl O. (2019). Foucault'da İktidar, Beden ve Özne Üçlüsü. *Asia Minor Studies*, 7(2), s. 327-334.
- Çelik, S. (2024). Foucault'nun İktidar Anlayışındaki Tarihsel Dönüşüm ve Beden Üzerindeki Yansımaları, *İmgelem*, 15, s. 363-386.
- Demirbaş H. (2019). İnsanlar Neden Estetik Müdahalelere Yönelmektedir? Gerisindeki Güdülenme. *Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 7(99), s. 81-91.
- Dolkun, Y. (14.07. 2016). 'İdeal' güzelliğin kara hali: Meryem. *Vesaire*. <https://vesaire.press/ideal-guzelligin-kara-hali-meryem-maria/>
- Foucault, M. (2007). *Cinselliğin Tarihi*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Güneş, C., D. (2013). Michel Foucault'da Söylem ve İktidar. *Kaygı*. Bursa Uludağ Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Felsefe Dergisi, (21), s. 55-69.
- Güneş, C., D. (2015). Ruh Bedenin Hapishanesidir: Michel Foucault. *Ekev Akademi Dergisi*, 0(64), s. 59-74.
- Haydaroglu, M. (2008). Ucuza Plasenta. *Pınar Yolaçan Meryem*, s.11-19. İstanbul: Yapıkredi Yayınları
- Honigman, A., F. (2007). 'Ötekiler'e Bakmak. Pınar Yolaçan; Faniler. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Karagöz C. (2019). Tüketim toplumunda biyoiktidarın inşa ettiği güzellik normları aracılığı ile bedenin denetimi. (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Akdeniz Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Koç A. (2018). Michel Foucault'nun "Biyopolitika" Kavramının Teorik Çerçevesi. *Uluslararası Kriz ve Siyaset Araştırmaları Dergisi*, 2 (2), s. 193-218.
- Leppert, R. (2009). *Sanatta Anlamanın Görüntüsü*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

- McCormack, C. (2023). Resimdeki Kadın. İstanbul: Düşbaz Kitaplar.
- Özgen İ. (2017). Tüketim Kültürü ve Medyada Güzellik Söylemi: Bir Alımlama Çalışması. *Global Media Journal TR Edition*, 8(15), s. 1-28.
- Özmkas, U. (2012). Foucault: İktidardan Biyoiktidara. *Cogito: Michel Foucault*, Sayı: 70-71, s. 53-82.
- Rozin, P., Hormes, J., Faith, M., Wansink, B. (2012). Is Meat Male? A Quantitative Multimethod Framework to Establish Metaphoric Relationships. *Journal of Consumer Research*. 39. 629-643. 10.1086/664970.
- Tümurtürkan, M. (2010). Gündelik Hayatın Gözetimi: “Panoptikon Toplumu”. *Ethos: Felsefe ve Toplumsal Bilimlerde Diyaloglar*, 3(2), s. 1-19.
- Türk Dil Kurumu (TDK). *İktidar. Güncel Türkçe Sözlük içinde*. Erişim tarihi: 12 Ağustos 2025, <https://sozluk.gov.tr/gts?ara=iktidar>.
- Ünlü, D., G. (2018). Etin Cinsel Politikası: Feminist-Vejetaryen Eleştirel Kuramın Dayanakları Üzerine Bir Okuma. *Fe Dergi*, 10(2), s. 25-30.



BÖLÜM 3

Sistemlerin Sessiz Sebepleri

Ali Kalkan¹

1. Giriş

Müzik, insanlık tarihi boyunca yalnızca bir sanat biçimi değil; aynı zamanda düşüncenin, eğitimin ve kültürün sesi olmuştur. Antik çağ filozoflarından günümüzün müzik eğitimcilerine kadar pek çok isim, müziğin bireyin zihinsel ve duygusal dünyası üzerindeki etkisini önemsemiş, özellikle eğitimdeki rolünü vurgulamıştır. Bu nedenle müzik teorilerini sadece teknik kurallar bütünü olarak görmek yetersiz olur; onlar aynı zamanda medeniyetlerin dünyayı anlama ve anlamlandırma biçimlerinin bir yansımasıdır.

Tarih boyunca Doğu ve Batı uygarlıkları, ses sistemlerini farklı düşünsel, estetik ve kültürel temeller üzerine inşa etmiştir. Batı, müzikte ölçülebilirlik, rasyonalite ve standartlaşmaya yönelirken; Doğu daha çok sezgiye, melodik sürekliliğe ve yorum çeşitliliğine değer vermiştir. Bu iki anlayışın en belirgin şekilde ayrıştığı noktalardan biri de "temperaman" sistemleridir. Temperaman, yalnızca ses aralıklarını düzenleyen teknik bir sistem değil; aynı zamanda bir düşünce biçimini, estetik duruşu ve kültürel belleği içinde barındırır.

Batı müzik teorisinde standart haline gelen "eşit aralık sistemi" (equal temperament), her biri eşit 12 yarım sesten oluşan sabit bir yapı sunar. Bu sistem sayesinde herhangi bir tonda çalmak mümkündür. Ancak Doğu'nun müzik gelenekleri —Osmanlı, Arap, Fars, Hint ve Bizans gibi— mikrotonaliteye dayalı, esnek ve duyuma odaklı yapıları korumayı tercih etmiştir (Wellesz, 1932). Bu fark, yalnızca teknik bir seçim değil; bilgiye, sese ve anlam üretimine bakıştaki derin ayrılığı da ortaya koyar. Günümüzde, 12 yarım sesli sistemin transpozisyon açısından avantaj sağladığı ama majör ve minör üçlülerin doğallığı açısından eksik kaldığı da belirtilmektedir (de Klerk, 1979).

Bu çalışmanın temel amacı, Batı'nın eşit aralıklı sisteme yönelme süreciyle Doğu'nun mikrotonal yapıları sürdürme kararlılığını karşılaştırmak. Neden Batı mikrotonaliteyi dışladı? Neden Doğu eşit aralık sistemine geçmedi? Bu sorulara yanıt ararken; tarihsel, kültürel, teknik ve felsefi katmanlar da irdelenecektir.

Sonuç olarak bu analiz, müzik teorisinin yalnızca teknik bir alan olmadığını; aynı zamanda kültürel kimliğin ve toplumsal hafızanın taşıyıcısı olduğunu ortaya

¹ Dr. Öğretim Üyesi, Ankara Müzik ve Güzel Sanatlar Üniversitesi,
Orcid: 0000-0002-4973-2785

koymayı amaçlamaktadır. Burada asıl odak, sadece ses aralıkları değil; o aralıkların temsil ettiği anlamlar, değerler ve düşünsel dünyalardır.

2. Tampereman Sistemlerinin Tarihsel Gelişimi

Müzik tarihinde ses aralıklarının düzenlenmesi, yalnızca bir akort meselesi değil, aynı zamanda her dönemin bilgi anlayışını, evren tasarımı ve estetik tercihlerini yansıtan derin bir kuramsal tartışma alanı olmuştur. tampereman sistemleri, bu bağlamda yalnızca çalgıların ses düzenini değil; aynı zamanda düşüncenin biçimini de belirleyen yapılar arasında yer alır.

2.1. Pisagorcu Temel: Matematiksel Düzenin İlk Adımı

Tampereman düşüncesi ilk kez Antik Yunan'da, özellikle Pisagor'un çalışmalarıyla ortaya çıkmıştır. Pisagor, doğadaki seslerin belirli matematiksel oranlara göre şekillendiğini savunarak, müziği evrenin matematiksel düzeniyle ilişkilendirmiştir. Oktav (2:1), beşli (3:2) ve dördü (4:3) gibi oranlara dayanan sistemler, sesin yalnızca işitilen değil, hesaplanabilen bir olgu olduğunu göstermiştir (Kellner, 1979). Ancak bu doğal oranlar, tüm oktav boyunca aralıkların tam kapanmasını engellemiş, bu da sistematik bir “tampereman” ihtiyacını doğurmuştur.

2.2. İslam Düşüncesinde Tampereman: El-Fârâbî ve Duyumsal İnceleme

Bu tartışmalar, Orta Çağ İslam dünyasında daha gelişkin formlarda sürdürülmüştür. Özellikle El-Fârâbî, sesleri yalnızca sayılarla değil, duysal algıyla da ilişkilendirmiş, sistematik müzik teorisiyle duyumsal yaklaşımı birleştirmiştir. Onun yaklaşımı, Doğu'nun mikrotonaliteye verdiği önemin erken örneklerinden biridir (Janos, 2010). Böylece tampereman kavramı, Batı'da rasyonel matematiksel temellere dayanırken; Doğu'da duysal, sezgisel ve melodik hassasiyetleri içeren bir çerçeveye oturmuştur.

2.3. Rönesans ve Barok'ta Tampereman Arayışları

Rönesans döneminde, ses düzeninde aranan uyum fikri yeniden yükselmiş; özellikle kilise müziği ve çokseslilikle birlikte “doğal aralıkların” bulunduğu sınırlamalar daha belirgin hale gelmiştir. Bu dönemde geliştirilen mean-tone (orta- tampereman) sistemi, üçüncülerin daha temiz tınlamasını sağlamak amacıyla beşlileri daraltarak yeni bir denge önermiştir. Ancak bu sistem, bazı tonlarda ciddi bozulmalara neden olmuştur.

Barok dönemi, tampereman sistemlerinin adeta laboratuvarına dönüşmüştür. J. S. Bach'ın *Das Wohltemperierte Klavier* adlı eseri, her tonda çalınabilen sistemlerin mümkünliğini göstermiştir. Schulenberg (2012), Bach'ın belirli bir ‘iyi temperlenmiş’ sistem kullanıp kullanmadığına dair doğrudan kanıt

bulunmadığını belirtir; buna rağmen eser, eşit aralığa yakın bir düzenlemenin uygulanmış olabileceğini düşündürmektedir.

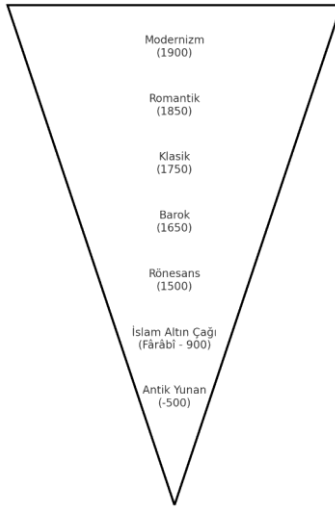
2.4. Eşit Aralığa Geçişin Modern Gerekçeleri

McGarry (1984), eşit aralık sisteminin her yarım sesin logaritmik olarak eşit olduğu bir yapı sunduğunu ve bu sayede modülasyon olanaklarını genişlettiğini belirtir. Bu sistem, özellikle sabit perdeye sahip çalgılar için pratik avantajlar sağladığı için Batı müziğinde yaygın biçimde benimsenmiştir. 18. yüzyıldan itibaren klavyeli çalgıların artan kullanımı ve armonik düşüncenin müzik yazımında öne çıkması, bu sistemin cazibesini artıran tarihsel etkenler arasında sayılabilir

2.5. Kültürel Kodlamaların ve Felsefi Tercihlerin Etkisi

Tampereman sistemlerinin bu tarihsel yolculuğu, yalnızca teknik çözümler zinciri değildir. Her tercih, dönemin düşünsel iklimiyle şekillenmiş; örneğin Batı'daki Aydınlanma rasyonalizmi, ölçülebilirliğe dayalı bir ses sistemini desteklemiş; buna karşın Doğu'da manevi etkilenme, melodik süreklilik ve doğaçlama gibi öğeler, mikrotonaliteyi bir zorunluluk haline getirmiştir.

Temperament Sistemlerinin Tarihsel Katmanları



Şekil 1. Tampare Sistemlerinin Tarihsel Yayılımı

Şekil 1, tampereman sistemlerinin tarihsel süreç içerisindeki dönüşümünü göstermekte; kültürel ve teknolojik faktörlerin bu evrimi nasıl şekillendirdiğini kronolojik bir yapı içerisinde sunmaktadır.

3. Eşit Aralık Sisteminin Teorik Eleştirisi ve Savunusu

Müzik tarihinde teknik bir devrim olarak kabul edilen eşit aralık sistemi, seslerin oktav içinde 12 eşit parçaya bölünmesi esasına dayanır. Her ne kadar bu sistem tarihsel olarak standartlaşma ve uygulama kolaylığı gibi açılardan büyük avantajlar sunmuşsa da, teorik düzlemde ciddi tartışmaların odağında yer almıştır. Bu bölümde, eşit aralık sisteminin hem eleştirel yönleri hem de savunulan güçlü tarafları karşılaştırmalı biçimde değerlendirilecektir.

3.1. Eleştiriler: Duyumsal, Estetik ve Kültürel Açmazlar

Eşit aralık sistemine yönelik eleştiriler üç temel başlıkta toplanabilir:

1. Doğal Aralıklardan Sapma ve Armonik Uyum Sorunu

Eşit aralık sistemi, logaritmik olarak bölünmüş sabit yarım seslere dayanır. Ancak bu yapay bölünme, doğadaki armonik oranlarla tam örtüşmez. Özellikle büyük ve küçük üçüncülerde ortaya çıkan sapmalar, akorların tınısal netliğini azaltmakta ve akustik bulanıklığa neden olmaktadır. Bu durum, akustik saflık açısından sistemin eleştirilmesine yol açmıştır.

2. Duyuşsal Gerilim ve İfade Kaybı

Eşit aralık sistemi tüm sesler arasında aralığı eşitleyerek duyusal farklılıkları minimize eder. Bu da özellikle mikrotanal duyarlılığa sahip geleneksel müziklerde, seslerin ifade gücünü sınırlayan bir etki yaratır. İnsan kulağının bazı frekans oranlarına daha hassas tepki verdiği düşünüldüğünde, sistemin sezgisel müzikaliteye karşı bir tür “duygusal düzleştirme” etkisi oluşturduğu söylenebilir (Trollinger, 2007).

3. Kültürel Tekbiçimlilik ve Yersiz Evrensellik

Eşit aralık sisteminin Batı merkezli standartlaşması, yerel müzik pratiklerini dışlayıcı bir işlev üstlenmiştir. Doğu’nun makamsal sistemleri gibi özgün intonasyon gelenekleri, bu sistemin küresel norm haline gelmesiyle geri plana itilmiş; bu durum, kültürel bir tek biçimlilik eleştirisine neden olmuştur.

3.2. Savunular: Uygulama Esnekliği ve Sistematik Kazanımlar

Tüm bu eleştirilere karşın, eşit aralık sistemi tarih boyunca çeşitli gerekçelerle savunulmuş ve güçlü pratik gerekçelerle kurumsallaşmıştır.

1. Modülasyon Esnekliği

Sistemin sunduğu en büyük avantaj, herhangi bir tonaliteden diğerine geçişin sorunsuz gerçekleşmesidir. Bu esneklik, özellikle çok sesli ve modüler yapıya sahip Batı müziği için önemli bir kazanımdır. Armonik düşüncenin gelişmesiyle birlikte modülasyon neredeyse zorunlu hale gelmiş, eşit aralık bu ihtiyaca doğrudan yanıt vermiştir.

2. Çalgı Yapımında ve Eğitimde Standardizasyon

Eşit aralık sistemi, sabit perdeli çalgıların yapımında büyük kolaylık sağlamıştır. Örneğin piyanolar, bu sistemle üretildiğinde evrensel olarak aynı akort düzenine sahip olur. Bu durum, hem eğitim hem de icra bakımından büyük bir ortak zemin yaratır. Böylece müzik eğitimi, teoriden pratiğe her düzeyde kolaylaşır.

3. Batı'nın Kurumsallaşma Süreciyle Uyum

Batı müziği, özellikle 18. yüzyıldan itibaren teorik çerçevesini soyut matematiksel modellere dayandırmış; bu da eşit aralığın sistemleştirilmesini kolaylaştırmıştır. Sistemin soyut ve evrensel kabul edilmesi, Batı müziğinin global ölçekte yaygınlaşmasında etkili olmuştur (Antokoletz, 1998).

3.3. Sonuç: Teknik Uyum mu, Estetik Kaygı mı?

Eşit aralık sisteminin sağladığı uygulama kolaylığı ve teorik tutarlılık, müziğin pratik alanlarında ciddi avantajlar yaratmış; ancak duysal, estetik ve kültürel açılardan da belirli kayıplara neden olmuştur. Bu çelişki, günümüzde de tartışılmakta; özellikle mikrotonal sistemlere artan ilgi, eşit aralık sisteminin artık “tek ve nihai” sistem olmadığını göstermektedir.

4. Doğu Mikrotonaliteyi Neden Sürdürdü? Batı Neden Vazgeçti?

Müzik sistemlerinin tarihsel evrimi, yalnızca teknik tercihlerin değil; kültürel eğilimlerin, düşünsel kodların ve sosyo-politik yapıların da bir yansımasıdır. Doğu'nun mikrotonal temellere dayanan sistemleri ısrarla sürdürmesi, Batı'nın ise eşit aralık sisteminde ısrarla ilerlemesi, iki farklı medeniyetin sesle kurduğu ilişkinin farklılaşmasına işaret eder.

Bu bölümde bu farklılığın temel nedenleri üç başlık altında ele alınacaktır: Doğu'nun mikrotonaliteyi sürdürmesinin gerekçeleri, Batı'nın neden bu yolu terk ettiği ve bu tercihler neden tersine bir yöne evrilmedi?

4.1. Doğu'da Mikrotonal Yapının Sürdürülme Nedenleri

1. İfade Öncelikli Müziğin Egemenliği

Doğu müzik gelenekleri (Osmanlı, Arap, Fars, Hint vb.), müziği yalnızca estetik bir yapı değil, anlam üreten bir ritüel olarak değerlendirmiştir. Her küçük

aralığın bir anlam, duygu ve ifade gücü taşıdığı kabul edilmiştir. Bu anlayış, mikrotonal yapıların vazgeçilmezliğini pekiştirmiştir.

2. Notasyonun Geç Gelişimi

Makamsal müzik, uzun yüzyıllar boyunca sözlü ve meşk yoluyla aktarılmıştır. Bu durum sistemin sabitlenmesinin önüne geçmiş, mikrotonaliteyi canlı ve değişken tutmuştur. Yazılı teorilerin azlığı, uygulamada doğrudan sezgiye dayalı aktarımı mümkün kılmıştır.

3. Çalgıların Mikrotonal Uyumu

Doğu çalgılarının (ney, ud, klasik kemençe vb.) sabit perdeye sahip olmaması, mikrotonal icrayı teknik olarak da mümkün kılmıştır. Bu enstrümanlar, sistemin fiziki sürekliliğini desteklemiştir. Bu da aslında Batı kökenli Bizans gibi eski uygarlıkların çevrelerinde yer alan diğer Doğu ülkeleri ile etkileşim ile mikrotonal yapıları kullanma ihtimallerini kuvvetlendirmektedir. (Wellesz, 1932).

4.2. Batı’da Mikrotonalite Neden Terk Edildi?

1. Çokseslilik ve Modülasyon Gereksinimi

Batı müziğinde tonalitenin gelişmesi, birden fazla ton merkezine geçiş (modülasyon) ihtiyacını doğurmuştur. Mikrotonal sistemler bu geçişlerde “çıkıntılar” yaratırken, eşit aralık sistemi modülasyonlara teknik olarak kolaylık sağlamıştır (Kellner, 1979).

2. Sabit Perdeli Çalgıların Yükselişi

Klavye, org, piyano gibi sabit perdeli çalgıların gelişimi, eşit aralık sistemini neredeyse zorunlu hale getirmiştir. Bu çalgıların yapısal sınırları, sistemin soyut değil, pratik bir norm olarak kurumsallaşmasına neden olmuştur.

3. Rasyonalite ve Müzikte Standart Arayışı

Aydınlanma ile birlikte Batı’da rasyonel bilgi ve ölçülebilir sistemlere duyulan güven artmıştır. Bu felsefi altyapı, müzik teorisinde de soyut ve standart yapılar arayışına neden olmuş; mikrotonal ise “bozulma” gibi algılanarak sistem dışına itilmiştir (Antokoletz, 1998).

4.3. Neden Tersine Olmadı?

Bu tarihsel farklılaşma neden zamanla birbirine yaklaştı veya tersine dönmedi? Bu sorunun yanıtı, her iki geleneğin kendi iç mantığını kavramaktan geçer:

- **Doğu müziği**, bireysel icraya, duygusal ifade derinliğine ve manevi temsile yönelmiş; bu bağlamda mikrotonalite vazgeçilmez bir araç haline gelmiştir.
- **Batı müziği** ise kurumsallaşma, çok seslilik ve teknolojik standardizasyon üzerine inşa edilmiş; eşit aralık sistemi bu gelişimin vazgeçilmez yapı taşı olmuştur.

Her iki sistemin kendi içinde kurduğu tutarlı mantık, dışarıdan gelen değişim taleplerine karşı direnç göstermiştir. Böylece sistemsel tercihler, yalnızca teorik bir seçenek değil, kültürel bir kader halini almıştır.

5. Duyuş, Akort ve Matematik Arasında: Eşit Aralığın Estetik Sorunsalları

Eşit aralık sistemi (Equal Temperament), matematiksel olarak tanımlanmış ve teknik anlamda büyük bir başarı olarak kabul edilse de, bu sistemin estetik, akustik ve duyuşsal düzeyde birçok tartışmayı da beraberinde getirdiği görülmektedir. Sesler arasındaki oranların tam sayı yerine logaritmik olarak eşitlenmesi, duyuşsal farklılıkların silinmesine ve doğal rezonansların bozulmasına neden olmuştur.

Bu bölümde eşit aralık sisteminin estetik sorunları üç temel başlık altında incelenecektir: akort-duyuş gerilimi, estetik değer kayıpları ve duyuşsal ifade kaybı.

5.1. Akort ve Duyuş Arasındaki Gerilim

Eşit aralık sisteminde oktav, 12 eşit logaritmik yarım sese bölünür. Bu yaklaşım sayesinde, tüm tonlar arasında modülasyon yapılabilir hale gelmiştir. Ancak bu düzenleme, doğal harmonik serilerle birebir örtüşmemektedir. Örneğin, doğal büyük üçlü (5:4) yerine eşit aralık sistemindeki büyük üçlü yaklaşık 14 cent daha yüksektir. Bu fark, teorik olarak küçük görünse de duyuşsal algıda belirgin bir "bulanıklık" yaratmaktadır.

Lloyd'un değerlendirmesine göre bu sapmalar, özellikle çoksesli eserlerde armonik rezonansın tam sağlanamamasına yol açmakta ve kulağın doğal olarak beklediği uyumu engellemektedir (Lloyd, 1940).

5.2. Estetik Değer Kayıpları ve Sesin Algılanışı

McGarry (1984), eşit aralık sistemini müzik teorisi ve çalgı tasarımı açısından pratik avantajlar sunan bir yapı olarak değerlendirirken, bu sistemin doğal armoniklerle uyumsuzluğu nedeniyle sesin tınısal ve duyuşsal zenginliğini sınırlandığını belirtir. Bu durum, işitsel algı ile teknik gereklilik arasında kurulmuş bir uzlaşma olarak yorumlanabilir

Çünkü insan kulağı, belirli oranlara (örneğin 3:2 veya 5:4) karşı daha yüksek bir rezonans ve uyum hissi geliştirir. Bu oransal uyumun bozulması, özellikle akorlar arasında geçişlerde belirginleşir ve seslerin duyusal tatminini azaltır (Kopiez, 2003).

5.3. Notaların "Eşitliği" ve Duygusal İfade Kaybı

Eşit aralık sistemi, teorik olarak tüm notaları aynı mesafede konumlandırarak bir “eşitlik” yaratır. Ancak bu eşitlik, duygusal ifade açısından bir yoksullaşmaya neden olur. Çünkü müzikteki her aralık, yalnızca frekans değil, aynı zamanda anlam taşıyan birer “duygu nesnesidir.”

Balzano (1980), bu durumu “işlevsel homojenlik pahasına estetik derinlikten vazgeçiş” olarak tanımlar. Özellikle modal müziklerde ve doğaçlamaya dayalı geleneksel yapılarda, sesler arasındaki küçük farklılıklar ifade gücünün temelidir. Bu farkların ortadan kalkması, duygusal çeşitliliği azaltır.

Benzer şekilde Oxford Dictionary of Music eşit aralık sistemini, “versatilité adına saflıktan ödün verilen bir akort düzeni” olarak tanımlamaktadır (Oxford, 1978).

6. Doğulu Sistemlerin Güncel Konumu ve Direnci

Eşit aralık sisteminin Batı’da kurumsallaşması ve evrensel norm haline gelmesi, müzik teorisinde standartlaşmayı beraberinde getirmiştir. Ancak Doğu coğrafyalarında, özellikle makam temelli sistemlerin ve mikrotonal yapıların günümüze kadar varlığını koruması, bu sistemlerin yalnızca geleneksel değil aynı zamanda dirençli ve güncel yapılara sahip olduğunu göstermektedir.

Bu bölümde Doğulu müzik sistemlerinin neden hâlâ yaşamaya devam ettiği, ne tür tehditlerle karşılaştığı ve bu tehditlere karşı nasıl direnç mekanizmaları geliştirdiği üç alt başlıkta ele alınacaktır:

6.1. Geleneksel Sistemlerin Korunmasında Kültürel Hafızanın Rolü

Doğulu müzik sistemleri, tarih boyunca sadece teknik yapılar değil; aynı zamanda kültürel hafıza taşıyıcıları olmuştur. Osmanlı-Türk, Arap, İran ve Hint müzik geleneklerinde, makam yalnızca bir ses dizisi değil; aynı zamanda bir anlatım biçimi, duygusal bir atmosfer ve manevi bir anlatı olarak da konumlanır.

Bu geleneksel yapıların aktarımı çoğunlukla sözlü kültür, meşk sistemi ve usta-çırak ilişkileri üzerinden gerçekleşmiştir. Bu da sistemin sabitlenmesini değil, esneklik içinde yaşamasını sağlamıştır. Higgins (2018), müziğin pedagojik aktarımında kurumsal yapıların ötesine geçerek, katılımcı performans ve duygusal etkileşim yoluyla daha derin bir içselleştirme süreci sunduğunu savunur. Bu yaklaşım, Doğu’daki meşk geleneğinin deneyimsel ve ilişki temelli yapısıyla örtüşmektedir.”

6.2. Modernleşme ve Ulusal Kimlik Arasında Gerilim

20. yüzyılın başlarında birçok Doğu ülkesinde başlayan modernleşme hareketleri, Batı müzik sisteminin eğitim ve sanat kurumlarına egemen olmasına neden olmuştur. Türkiye’de 1930’lardan itibaren Batı müzik eğitiminin devlet politikası hâline gelmesi bu sürecin önemli örneklerinden biridir.

Ancak buna rağmen makamsal sistemler, halk belleğinde, dini ritüellerde ve geleneksel icra ortamlarında yaşamaya devam etmiştir. Bu direncin temelinde, makamların duygusal, simgesel ve ritüel değeri olduğunu vurgular. Bu durum, Doğulu sistemlerin modernleşme karşısında tamamen silinmediğini, aksine paralel bir yapıda yaşamaya devam ettiğini göstermektedir.

Doğu’nun mikrotonaliteye olan bağlılığı yalnızca teknik bir tercih değil, duygusal özdeşleşme ve kültürel anlam üretimi olarak düşünülebilir.

6.3. Günümüzdeki Korunma ve Canlandırma Çabaları

Günümüzde pek çok Doğu ülkesinde geleneksel müzik sistemlerinin korunması adına bilinçli politikalar geliştirilmektedir:

- UNESCO Somut Olmayan Kültürel Miras Listeleri,
- Devlet destekli konservatuvarlar,
- Geleneksel müzik festivalleri,
- Dijital notasyon ve mikrotonal ses işleme yazılımları,
- Akademik araştırma projeleri ve yayınlar.

Mikrotonaliteyi çağdaş bestecilikte yeniden değerlendiren çalışmalar, yalnızca geçmişi korumakla kalmayacak; aynı zamanda geleceğe yönelik yeni üretim modelleri sunabilecektir.

Ancak bu çabaların önünde hâlâ önemli bir engel bulunmaktadır: Batı merkezli nota yazımı ve sabit perde çalgılarla yürütülen eğitim sistemleri. Bu sistemler, genç kuşakların tonal merkezli duyma alışkanlıklarını pekiştirmekte ve mikrotonaliteye olan duyarlılığı azaltmaktadır.

Tablo 1. Doğu ve Batı Müzik Sistemlerinin Güncel Durumu

Boyut	Doğu (Makamsal)	Batı (Eşit Aralık)
Temel yapı	Mikrotonal, makam merkezli	12 eşit yarım ses
Aktarım biçimi	Usta-çırak, sözlü, yarı-notasyonel	Formal eğitim, nota yazımına dayalı
Modern tehditler	Tonal baskı, akustik zorluklar	Anlam yitimi, yenilik ihtiyacı
Direnç stratejileri	UNESCO koruması, dijital çözümler	Evrensel kullanım, çalgı standardizasyonu

Tablo 1, Doğu ve Batı müzik sistemlerinin günümüzdeki konumlarını karşılaştırmalı olarak sunar. Her iki sistemin yapısal özellikleri, aktarım biçimleri, karşılaştıkları tehditler ve geliştirdikleri direnç stratejileri, kültürel süreklilik ve müzikal farklılıklar bağlamında değerlendirilmektedir.

7. Güncel Deneysel Uygulamalar ve Disiplinlerarası Perspektifler

Doğu ve Batı müzik sistemleri arasındaki tarihsel ayrımlar, günümüzde yalnızca teorik bir karşıtlık olarak görülmemektedir. 21. yüzyılın araştırma ve üretim alanlarında bu iki gelenek, giderek birbirini tamamlayan epistemolojik alanlar şeklinde yeniden değerlendirilmektedir. Gerek deneysel bestecilik pratikleri gerekse disiplinlerarası çalışmalar, ses sistemlerini daha esnek ve çok boyutlu bir düzlemde ele almayı mümkün kılmaktadır.

7.1. Deneysel Bestecilik ve Mikrotonal Yeniden Yapılanmalar

Modern besteciler, mikrotonaliteyi yalnızca geleneksel makamların referansı olarak değil, aynı zamanda akustik ve matematiksel modellemeler çerçevesinde yeniden yorumlamaktadır. Özellikle spektral müzik, just intonation ve genişletilmiş armoni yapıları, eşit aralığın ötesinde ses uzamları arayışının örneklerini oluşturmaktadır.

Mikrotonal sistemlerin eğitimsel bağlamda yeniden işlenmesinin yalnızca müzikal değil, aynı zamanda kültürel farkındalık açısından da zenginleştirici olduğu bilinmektedir. Balzano (1980) 12 tonlu yapıların grup kuramı çerçevesinde analiz edilmesini, bilgisayar destekli sistemlerin teorik olarak işlenmesine olanak sağlayan bir yaklaşım olarak tanımlar.

7.2. Çalgı Tasarımında Alternatif Sistemler

McGarry (1984), sabit perdeye sahip enstrümanların doğal armonik sistemle uyumsuzluğunu vurgularken, insan sesi ve yaylı çalgılar gibi esnek perde sistemlerinin bu uyuma daha yakın sesler üretebildiğini belirtir. Bu durum, mikrotonal geçişler açısından icracıya daha fazla özgürlük sağlayabilecek çalgı tasarımlarına dolaylı bir zemin sunmaktadır.

Bugün elektronik çalgılar, MIDI tabanlı fretless klavyeler, modifiye edilmiş bağlamalar ve yazılım tabanlı ses jeneratörleri, mikrotonaliteyi yalnızca teorik değil aynı zamanda pratik bir boyuta taşımaktadır. Bu gelişmeler, Doğu'nun mikrotonal mirası ile Batı'nın teknolojik yeniliklerini buluşturan hibrit sistemlerin ortaya çıkmasını sağlamaktadır.

7.3. Disiplinlerarası Perspektifler ve Algı Araştırmaları

Mikrotonalite, yalnızca teorik veya teknik bir mesele olarak değil, aynı zamanda psikoakustik, bilişsel müzikoloji ve nörobilim gibi alanların da araştırma konusudur. İnsan kulağının küçük aralıklara verdiği tepkiler, kültürel öğrenme süreçleri ve duygusal rezonans mekanizmaları güncel bilimsel yöntemlerle incelenmektedir.

Mikrotonal yapılar yalnızca müziksel bir tercih değil, aynı zamanda insan deneyiminin anlamlandırma biçimlerinden biridir. Araştırmalar, mikrotonaliteyi yalnızca estetik bir mesele olmaktan çıkarıp, aynı zamanda terapik, eğitsel ve kültürel bir olgu haline getirmektedir.

8. Sonuç: Geçmişin Tercihleri, Geleceğin Olasılıkları

Bu çalışmada Doğu ve Batı müzik geleneklerinin ses sistemleri bağlamında neden farklı yollar izlediği tarihsel, teorik ve kültürel boyutlarıyla ele alınmıştır. Batı'da eşit aralık (equal temperament) sisteminin kurumsallaşması, müziğin çok seslilik, armonik merkezlilik ve modülasyon ihtiyaçlarına yanıt veren rasyonel ve standartlaştırıcı bir çözüm olarak ortaya çıkmıştır. Doğu ise mikrotonal yapıları ve makam temelli sistemleri koruyarak, müziği duygusal, semantik ve kültürel bir ifade aracı olarak sürdürmüştür.

Bu farklılaşmanın yalnızca teknik bir tercih olmadığı açıktır. Felsefi yaklaşımlar, sosyal yapı, pedagojik gelenekler ve çalgı teknolojileri, sistemlerin yönelimlerini belirleyen temel unsurlar olmuştur. El-Fârâbî'nin duyumsal yaklaşımı (Janos, 2010), Pisagor'un matematiksel oranları (Kellner, 1979) ve Bach'ın iyi temperlenmiş sistemi, iki kültürün epistemolojik farklarını ortaya koyan önemli örneklerdir. Benzer şekilde Doğu'daki sistemin (Higgins, 2018) ve Batı'da notaya dayalı eğitim (McGarry, 1984) pedagojik düzeyde ayrışmanın kalıcılılaşmasına neden olmuştur.

Eşit aralık sisteminin sağladığı modülasyon esnekliği ve çalgı standardizasyonu, Batı müziğini küresel bir norm haline getirirken; Doğu'nun mikrotonal yapıları, duygusal çeşitlilik ve kültürel hafıza açısından vazgeçilmez bir değer olmuştur (Ogawa, 1994). Ancak eşit aralık sistemi doğal armoniklerle örtüşmediği için (Lloyd, 1943), akustik uyum ve estetik derinlik açısından eleştirilmiştir. Buna karşın sistem, rasyonel işlevselliği nedeniyle savunulmuş ve Batı'nın müzik tarihindeki ilerleyişinde belirleyici olmuştur.

Günümüzde ise mikrotonalite ve eşit aralık arasındaki bu tarihsel ayırım, disiplinlerarası perspektiflerle yeniden tartışılmaktadır. Psikoakustik araştırmalar (Bellman, 2011), deneysel bestecilik ve yeni çalgı tasarımları aracılığıyla, ses sistemleri artık birbirine alternatif değil, birbirini tamamlayan olasılıklar olarak görülmektedir. UNESCO'nun koruma çabaları ve dijital teknolojiler, mikrotonal yapıların yalnızca geçmişe ait bir miras değil, geleceğe dair bir potansiyel olduğunu göstermektedir.

Sonuç olarak:

1. **Batı müziği**, eşit aralık sistemiyle teknik standartlaşma, eğitim kolaylığı ve küresel uyumluluk kazanmıştır.
2. **Doğu müziği**, mikrotonaliteyle duygusal yoğunluk, kültürel süreklilik ve ifade çeşitliliğini sürdürmüştür.
3. Günümüzde bu iki yönelim, hibrit sistemler, deneysel kompozisyonlar ve disiplinlerarası çalışmalar aracılığıyla yeni buluşma noktaları yaratmaktadır.

Bu çalışmada ulaşılan çerçeve, müzik tarihinin yalnızca geçmişi anlamak için değil; geleceğin olası yönelimlerini düşünmek için de vazgeçilmez olduğunu ortaya koymaktadır. Geçmişin tercihleri, geleceğin yeni tonal paradigmalarının düşünsel temelini oluşturmaktadır.

Kaynakça

- Antokoletz, E. (1998). Theories of pitch organization in Bartók's music: A critical evaluation. *International Journal of Musicology*, 7, 259–300. Peter Lang AG.
- Balzano, G. J. (1980). The group-theoretic description of 12-fold and microtonal pitch systems. *Computer Music Journal*, 4(4), 66–84. MIT Press.
- Bellman, J. D. (2011). Musical voyages and their baggage: Orientalism in music and critical musicology. *The Musical Quarterly*, 94(3), 417–438. Oxford University Press.
- De Klerk, D. (1979). Equal temperament. *Acta Musicologica*, 51(1), 140–150. International Musicological Society.
- Higgins, K. M. (2018). Connecting music to ethics. *College Music Symposium*, 58(3), 1–20. College Music Society.
- Janos, D. (2010). Al-Fārābī on the method of astronomy. *Early Science and Medicine*, 15(3), 237–265. Brill.
- Kellner, H. A. (1979). A mathematical approach reconstituting J. S. Bach's keyboard-temperament. *Bach*, 10(4), 2–8. Riemenschneider Bach Institute.
- Kopiez, R. (2003). Intonation of harmonic intervals: Adaptability of expert musicians to equal temperament and just intonation. *Music Perception*, 20(4), 383–410. University of California Press.
- Lloyd, Ll. S. (1940). The myth of equal temperament. *Music & Letters*, 21(4), 347–361. Oxford University Press.
- Lloyd, Ll. S. (1943). Just intonation misconceived. *Music & Letters*, 24(3), 133–144. Oxford University Press.
- McGarry, R. J. (1984). Equal temperament, overtones, and the ear. *Music Educators Journal*, 70(7), 54–56. Sage Publications.
- Ogawa, M. (1994). Japanese traditional music and school music education. *Philosophy of Music Education Review*, 2(1), 25–36. Indiana University Press.
- Scholes, P. A., & Ward, J. O. (Eds.). (1978). *The concise Oxford dictionary of music* (2nd ed.). Oxford University Press.
- Schulenberg, D., & Lindley, M. (2012). Bach's temperament. *Early Music*, 40(1), 166–167. Oxford University Press.
- Wellesz, E. (1932). Byzantine music. *Proceedings of the Musical Association*, 59(1), 1–22. Taylor & Francis.



BÖLÜM 4

Emma Nishimura'nın Baskiresimlerinde Sessizlik Arşivi

Gökçe Aysun Kılıç¹

Giriş

Bellek, bireysel ve toplumsal düzeyde kimlik oluşumunu belirleyen temel kavramlardan biri olarak ele alınmaktadır. Bireysel düzeyde bellek, geçmişte yaşanan deneyimlerin ve öğrenilmiş bilgilerin zihinde saklanması, gerektiğinde yeniden hatırlanması ve mevcut bağlamlarda anlamlandırılması sürecidir. Türk Dil Kurumu'na göre bellek, “yaşananları, öğrenilen konuları, bunların geçmişle ilişkisini bilinçli olarak zihinde saklama gücüdür” (Türk Dil Kurumu, 2023). Bu tanım, belleğin yalnızca biyolojik bir kapasite değil, aynı zamanda bilinçli bir yönelimi de içerdiğini ortaya koymaktadır. Nitekim Avcu'nun (2019: 628) belirttiği üzere, bellek yalnızca bireysel deneyimlerin kayıt altına alındığı zihinsel bir alan değil; aynı zamanda bu deneyimlerin temsil, aktarım ve dönüşüm aracılığıyla yeniden üretildiği estetik bir zemindir. Bu bağlamda bellek, sanatta ve kültürel pratiklerde hem yaratıcı bir kaynak hem de toplumsal bir taşıyıcı işlevi üstlenmektedir. Ayıcı'nın (2014: 81) ifadesiyle, hafızamızda taşıdığımız her şey aynı zamanda bizi taşıyan şeydir de... Varlığımızın bir anlamının olması belleğimizin bizi bir kimlik sahibi kılmasındandır. Bu vurgu, belleğin bireysel kimlik inşasındaki kurucu rolünü açıkça ortaya koyar.

Modern çağda bellek, özellikle travmatik geçmişlerin ve bastırılmış anlatıların yeniden gündeme getirilmesiyle birlikte, eleştirel bir alan hâline gelmiştir. Belleğin sanatsal temsili, yalnızca kayıt altına alma işlevi değil; aynı zamanda bir direniş biçimi olarak da değerlendirilir. Toplumsal bellek, bireysel deneyimlerin ötesine geçerek kolektif kimlik oluşumunda belirleyici bir rol oynar. Kültürel aktarım süreçlerinde ise bellek, geçmiş ile bugün arasındaki sürekliliği sağlayarak toplumsal hafızayı canlı tutar.

Bellek hem bireysel hem de kolektif boyutlarıyla hatırlama ve unutma süreçlerini içeren dinamik bir yapıya sahiptir. Unutma, belleğin kırılgan ve eksik doğasını açığa çıkarırken; hatırlama, kimlik oluşumu ve kültürel süreklilik açısından temel bir işlev görür. Belleğin estetik düzlemde temsili, tarihsel deneyimlerin farklı anlatı biçimleriyle yeniden yorumlanmasına imkân tanır. Bu yönüyle bellek, yalnızca bireysel bir psikolojik süreç değil; aynı zamanda

¹ Doç. Dr., Balıkesir Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Baskı Sanatları Bölümü, ORCID: 0000-0003-2078-6621

toplumsal ve kültürel bir yapı olarak karşımıza çıkar. Fotoğraf parçaları, metinler, gündelik nesneler ve sanatta sıklıkla karşılaşılan “boşluklar”, belleğin parçalı ve kırılgan doğasını temsil eder. Hatırlama ve unutma arasındaki salınım, çağdaş sanat pratiklerinde estetik bir gerilim yaratır. Özellikle günümüz sanatı, kişisel arşivleri ve toplumsal tanıklıkları yeniden işleyerek belleği hem bireysel hem de kolektif düzeyde görünür kılar.

Bellek, bireyin kişisel deneyimleriyle sınırlı kalmayan; başkalarının bakışları, söylemleri ve suskunluklarıyla biçimlenen toplumsal bir inşa sürecidir. Sanat yapıtı, bu kolektif tanıklığın somutlaştığı bir alan olarak geçmişin izlerini yeniden kurgular ve görünür kılar. Nitekim, “toplumsal hafızanın işlevi, bugünün ‘ihtiyaçları, sorunları ve inançları’ doğrultusunda toplumsal hafızayı yeniden kurarak toplumu bir arada tutmaktır” (Smith & Riley, 2016: 118); bu doğrultuda bellek, sanat yoluyla hem bireysel hem de toplumsal kimliklerin yeniden inşasında etkin bir rol üstlenir. Bu çerçevede, Toronto’da yaşayan Japon-Kanadalı sanatçı Emma Nishimura’nın sanatsal üretimi, bireysel ve kolektif bellek, kuşaklar arası travma aktarımı ve tarihsel sessizlik gibi temalar etrafında şekillenir. Nishimura’nın çalışmaları, II. Dünya Savaşı döneminde Japon kökenli Kanadalıların maruz kaldığı zorunlu göç, mülksüzleştirme ve toplama kamplarına gönderilme gibi travmatik deneyimleri görsel anlatı biçimlerine dönüştürerek geçmişin izlerini günümüzle buluşturan bir estetik yüzleşme alanı yaratır.

Sanatçının baskiresim, heykel ve yerleştirme gibi farklı disiplinleri bir araya getirdiği üretimi, belleği yalnızca temsil etmekle kalmaz; aynı zamanda ritüel, eylem ve dokunsallık aracılığıyla yeniden inşa eder. Nishimura’nın sıklıkla kullandığı fotogravür tekniği, aile arşivlerinden alınan fotoğrafların estetik bir bellek nesnesine dönüştürülmesini sağlar. Bu teknik sayesinde fotoğraflar yalnızca yeniden üretilmez; aynı zamanda duygusal, tarihsel ve sanatsal anlam katmanlarıyla yeniden kurgulanır. Sanatçının çeşitli baskiresim serilerinden oluşan üretimi, belleğin lineer değil; çok katmanlı ve çoğul bir yapı olduğunu vurgular. Her bir baskı, aynı anlatının farklı bir yüzünü temsil ederken, izleyiciyi belleğin sabit değil, değişken doğasını kavramaya davet eder (van McGerwen, 2025: 35).

Nishimura’nın sanatsal yaklaşımı, Marianne Hirsch’in geliştirdiği post bellek kavramı ile doğrudan ilişkilendirilebilir. Hirsch’e göre post bellek, travmatik geçmişi doğrudan yaşamamış kuşakların, bu geçmişe ait anlatıları, imgeleri ve ritüelleri içselleştirme biçimidir (Hirsch, 2001: 221). Nishimura, ailesinin savaş öncesi ve sonrası deneyimlerini; büyükannesinin ve büyükbabasının Japonya ile Kanada arasında geçen çocukluk hikâyelerinden, babasının doğduğu British

Columbia'ya uzanan anlatılarla birleştirerek kuşaklar arası kolektif bir “aile anlatısı” inşa eder. Bu anlatının çok katmanlı yapısını desteklemek amacıyla sanatçı, Ken Adachi'nin Hiç Olmayan Düşmanı, Joy Kogawa'nın Obasan adlı romanı, Tommy Shoyama'nın birinci elden tanıklıkları ve Ann Gomer Sunahara'nın Irkçılığın Siyaseti gibi tarihsel kaynaklara da başvurmuştur (Fujino, 2015).

1942 yılında Japon kökenli Kanadalıların fotoğraf makinelerine el konulması ve aile albümlerinin devlet tarafından “sadakatsizlik kanıtı” olarak görülmesi, görsel temsilin politik bir araç hâline geldiği tarihsel bir döneme işaret eder. Bu dönemde medya, “sarı tehlike” (yellow peril) imgesi üzerinden ayrımcı söylemleri beslemiş ve görselleri savaş ideolojilerinin taşıyıcısı hâline getirmiştir (Kunimoto, 2004: 1). Emma Nishimura, bu tarihsel bağlamı tersine çevirerek, aile albümlerinden aldığı görselleri yalnızca belge olarak değil; aynı zamanda duygu, kimlik ve tarihsel yük taşıyan imgeler olarak yeniden üretir. Sanat tarihçisi Regina Haggo'nun da belirttiği gibi, Nishimura'nın eserleri biçimsel olarak birbirine benzese de bu tekrar estetik bir tercih olmanın ötesinde, bireysel ve toplumsal belleğin sürekli yeniden üretildiğini gösterir (akt. Oba, 2018: 43).

Sanatçının travmatik anılarla kurduğu estetik ilişki, özellikle baskiresim pratiği aracılığıyla izleyiciyle politik olarak anlamlı bir bağ kurabilmek adına belirli bir duygusal mesafeyi koruma gerekliliğini beraberinde getirir. Nishimura, kullandığı teknikler aracılığıyla bu mesafeyi dikkatle inşa eder; böylece hem etik sorumluluğunu yerine getirir hem de estetik duyarlılığı sürdürebilir kılar. Sanatçının paket formundaki heykelleri, haritaları ve yazı imgeleri, sözsüz ama güçlü bir anlatı düzlemi kurarak izleyiciyi yalnızca geçmişe tanıklık etmeye değil; aynı zamanda kendi tarihsel konumunu ve sessizliğini sorgulamaya da davet eder. Bu sorgulama, yalnızca Japon Kanadalıların değil; tüm etnik ve kültürel azınlıkların bastırılmış tarihleriyle yüzleşme imkânı sunar. Bu bağlamda Nishimura'nın üretimi, sanatsal bir ifade biçiminin yanı sıra bir hafıza mekânı ve tarihsel farkındalık çağrısı olarak da değerlendirilebilir. Sanatçı, geçmişin sesini yükseltmeksizin görünür kılar; her bir baskiresim bir hatırayı taşıırken, aynı zamanda sessizliğin de bir anlatı biçimi olduğunu ilan eder.

1. Emma Nishimura'nın Baskiresimlerinde bellek, kayıp ve arşivin estetiği

Emma Nishimura, baskı teknikleriyle kâğıt yapımı ve enstalasyon sanatını bir araya getiren disiplinler arası pratiğiyle, çağdaş baskiresim sanatı üzerinden belleğin görsel temsiliğini sorgulayan önemli bir sanatçıdır. Toronto'da yaşayan Nishimura, Nebraska-Lincoln Üniversitesi'nden Güzel Sanatlar Yüksek Lisansı

(MFA) ve Guelph Üniversitesi'nden lisans derecesi almıştır. Ulusal ve uluslararası birçok prestijli kurumda eserleri sergilenmiş; MacLaren Sanat Merkezi (Ontario), Biennale Internationale du Lin de Portneuf (Quebec), Constellation Studios (Nebraska), California Institute of Integral Studies (Kaliforniya) ve Beijing Taimiao Sanat Galerisi (Çin) gibi mekânlarda yer almıştır. 2018 Kraliçe Sonja Baskiresim Ödülü'nü kazanmıştır. Sanatçı, aynı zamanda OCAD Üniversitesi, Guelph Üniversitesi ve Sheridan College'da eğitim vermekte; akademiyle sanat pratiğini iç içe sürdürmektedir.

Nishimura'nın sanatsal üretimi, aile hikâyeleri ve göçmen anlatıları etrafında şekillenen bellek, kayıp ve aktarım meselelerini estetik bir bağlama taşır. Sanatçı, özellikle Japon Kanadalı göçmenlerin II. Dünya Savaşı döneminde yaşadığı toplu göçaltılar, mülksüzleştirme ve kamplarda tutulma süreçlerine ilişkin sessiz anlatıları merkeze alarak, bu tarihsel gerçekliklerin kuşaklar arası aktarım biçimlerini araştırır. Sanatçı baskiresim eserlerinde bireysel hafızanın ağırlığını, kırılğanlığını ve bu belleğin nesiller boyunca nasıl paketlenildiğini, arşivlendiğini ve zamanla silikleştiğini sorgular. Nishimura'nın ifadesiyle: Kişi, bireysel hafızanın ağırlığını nasıl tasnif eder, barındırır ve yönetir? Nesiller arası hafıza nasıl aktarılır? Bu sorular çerçevesinde geliştirilen sanatsal yaklaşım hem bireysel hem de kolektif hafızanın maddesel temsillerini yaratmayı amaçlar.

'Bellek sanat pratiğimin merkezindedir' ifadesini kullanan Emma Nishimura, baskiresim yapıtlarında bellekle kurulan ilişkinin yalnızca geçmişi hatırlamaya yönelik olmadığını, aynı zamanda geçmişin bugün de nasıl yeniden üretildiğine dair bir sorgulama içerdiğini ortaya koyar. Nishimura "Anlatının Coğrafyaları" adlı yüksek lisans tezinde aile albümleri, yolculuklar ve tarihsel izlerden hareketle belleğin farklı biçimlerini eserlerinde yansıttığını dile getirmektedir (Nishimura, 2013: 12). Ayrıca gerçek ile kurgu arasındaki sınırların bulanıklaştığını ve hatırlamanın olduğu kadar unutkanlığın da önemli olduğuna işaret etmektedir. Sanatçının eserlerinde sessizlik, maddesel forma bürünerek bir anlatı aracına dönüşürken; her bir heykel hem bireysel hem de kolektif düzeydeki travmaların sessiz tanıklığını üstlenir. Bu yönüyle Nishimura'nın üretimi, çağdaş baskı sanatının hafıza politikası tartışmalarına önemli katkılar sunarken post bellek üzerinden görsel ve maddesel düzeydeki temsiline dair örnek teşkil eder.



Görsel 1. Emma Nishimura, Bulma IV (Locating Memory IV), 34x17,5 cm, 2012.

Emma Nishimura'nın Bulma IV (Locating Memory IV) adlı yapıtı (Görsel1), baskıresmin bellekle kurduğu ilişkiyi görünür kılan özgün bir örnektir. Eserde kullanılan gampi kâğıdı, hem Japon görsel kültürüne ait narin bir malzeme hem de belleğin kırılgan doğasının simgesidir. Fotogravür tekniğiyle işlenen yüzey, geçmişin izlerini günümüzde yeniden görünür kılmaya çabasını yansıtır. Eserin karelere bölünmüş yapısı belleğin parçalı ve süresiz doğasını somutlaştırmaktadır. Bu kareler, izleyicinin bakışında bir araya gelerek bütünsel bir manzara oluşturur; fakat aynı anda eksiklikleriyle de dikkat çeker. Kompozisyonda kullanılan boş alanlar, belleğin doldurulamaz boşluklarını temsil eder. Gökyüzü imgesi, geçmiş ile şimdi arasındaki akışkan geçişleri simgeleyen bir bellek metaforuna dönüşür. Eserde görülen hafif ton geçişleri, hatırlamanın bulanık ve değişken yapısını işaret eder. Fotogravürün malzeme temelli yapısı ve tarihsel çağrışımları, belleğin görsel temsili ile arşivsel dokümanlar arasındaki bağı kuvvetlendirir. Sanatçı, bireysel anıların kolektif bir yüzleşmeye nasıl dönüşebileceğini görselleştirir. Her bir kare, belleğin yalnızca tekil bir hatıra değil, aynı zamanda ortak bir anlatı parçası olduğunu hatırlatır. Eserdeki parçalanmışlık, belleğin hiçbir zaman tam ve bütün olarak korunamayacağını vurgular. Yapıt, görsel sessizlik aracılığıyla geçmişin bastırılmış yanlarını izleyiciye aktarır. Kompozisyonun ritmik yapısı, hatırlamanın tekrarlayan doğasını açığa çıkarır. Sanatçı, baskıresim aracılığıyla geçmişin yalnızca bir kayıt değil, yeniden kurulan bir deneyim olduğunu gösterir. Gampi kâğıdının yarı saydam yüzeyi, belleğin geçirgenliğini ve çoğul katmanlarını hissettirir. Eser, izleyiciyi yalnızca görsel bir deneyime değil, aynı zamanda düşünsel bir sorgulamaya davet eder.



Görsel 2. Emma Nishimura, Değişen Görüşler (Shifting Views), Gampi kâğıdı üzerine pigment baskı, çelik, ahşap ve toprak, 50x14x60 cm, 2013.

Emma Nishimura'nın Değişen Görüşler (Shifting Views) adlı eseri (Görsel 2), 2013 yılında üretilmiş olup baskıresim ve karışık tekniklerin güçlü bir birleşimini yansıtmaktadır. Eser, gampi kâğıdı üzerine baskı, çelik, ahşap ve toprak gibi malzemelerin kullanımıyla hem doğal hem de endüstriyel unsurları bir araya getirir. Üç boyutlu yerleştirme, izleyiciye yalnızca görsel değil, kavramsal bir deneyim de sunar. İnce çelik çubuklar üzerine uygulanan arşiv pigment baskıları, belli bir perspektiften bakıldığında bir manzara ya da topografik bir formu andırır. Fakat hareket ettikçe bu formun değişmesi, esere adını veren “Değişen Görüşler” kavramını somutlaştırır. Bu değişken görünüm, izleyicinin mekânsal konumuna bağlı olarak sürekli farklılaşır ve zamanla algının da değişebileceğini vurgular. Nishimura, bellek, kimlik ve göç temalarını işleyen sanatında, bireysel ve kolektif hafıza kavramlarını bu eserde de güçlü biçimde ele alır. Gampi kâğıdı gibi geleneksel Japon kâğıtları, sanatçının kültürel köklerine bir gönderme niteliği taşır. Aynı zamanda bu narin ama dayanıklı malzeme, hafızanın kırılgan fakat kalıcı yapısını simgeler. Toprak unsuru, yerleşiklik ve aidiyet duygusunu temsil ederken, çelik çubuklar hareket ve geçicilik hissi yaratır. Eserde kullanılan arşiv pigment baskılar ise geçmişin izlerini günümüze taşıyarak tarihin kalıcılığını hatırlatır. Nishimura, bu çok katmanlı yapısıyla izleyiciyi hem fiziksel hem düşünsel bir yolculuğa davet eder. Eser, sabit bir gerçekliğin olmadığını, algının ve bakış açısının sürekli değiştiğini gösterir. Ayrıca eserin yerleştirme biçimi hem geleneksel sanat nesnesinden hem de tipik heykel formatından ayrılır. Bu da sanatçının biçimle içerik arasındaki dengeyi ustalıkla kurduğunu gösterir. Nishimura, bu çalışmasıyla izleyiciye sabit olmayan bir görsel anlatı sunar. Sanatçıya göre bu eser:

“Uzaklardan bakıldığında, bu eser bir manzaranın hafızasını çağrıştırır; ancak yakından incelendiğinde aslında yüzlerce sazdan oluşmuş bir tarladır. Geçmiş ile şimdi, somut ile soyut, geçici ile kalıcı arasındaki ikilik ve aradaki her şeyin bir incelemesi olarak bir hikâyenin içinde barındırdığı sayısız katmana dair süregiden araştırmamın bir parçasıdır (Kelly, 2016: 49).



Görsel 3. Emma Nishimura, Malakwa'ya Somon Kolu (Salmon Arm to Malakwa), Gampi kâğıdı üzerine gravür, iplik ve mum. 2013.

Emma Nishimura'nın Yapılandırılmış Anlatılar (Constructed Narratives) serisinden Malakwa'ya Somon Kolu (Salmon Arm to Malakwa) adlı eser (Görsel 3), belleğin fiziksel haritalar üzerinden nasıl temsil edilebileceğini sorgulayan derinlikli bir çalışmadır. Bu seride sanatçı, Japon asıllı büyükannesi ve büyükbabasının II. Dünya Savaşı sırasında tutulduğu kampların bulunduğu Britanya Kolombiyasındaki bölgeleri haritalandırır. Haritaların içine yerleştirilmiş el yazısı metinler, yalnızca coğrafi değil, aynı zamanda tarihsel bir okuma alanı sunar. Nishimura'nın kullandığı metinler, Kanadalı yazar Ken Adachi ve tarihçi Barry Broadfoot'un Japon Kanadalıların yaşadığı travmaları konu alan kitaplarından alınmıştır. Sanatçı, bu eserlerinde klasik haritacılığın ötesine geçerek bellek haritaları oluşturur. Her bir çizgi, yer ismi ya da kıvrım, yaşanmış bir hikâyeye ve unutulmuş bir kimliğe işaret eder. İnce el işçiliğiyle üretilen bu grafikler, izleyiciyi görsel bir okumadan çok daha fazlasına davet eder. Haritaların üzerinde yer alan metinler, baskılarda neredeyse dikiş gibi işlenmiştir ve görsel bir dokuma hissi yaratır. Eser, mekânın yalnızca fiziksel bir varlık değil, aynı zamanda duygusal ve tarihsel bir yük taşıdığına işaret eder. Nishimura, bu seride bellek ile coğrafyanın kesiştiği noktada yeni bir anlatı inşa eder. Haritalar aracılığıyla, göç, ayrımcılık ve kamusal unutkanlık gibi temaları işler. Yazının imgeye dönüşmesi, anlatının görselleşmesini ve belleğin somutlaşmasını sağlar. Sanatçının haritaları, yok sayılan bir tarihin yeniden görünür kılınma çabasıdır. Nishimura, zaman içinde paylaşılmayan hikâyelerle ve nesiller boyunca yaşanan kopuşlarla ilgili düşünmenin, çok amaçlı boşluklara işaret ettiğini ifade etmektedir (Fleck, 2024). Dolayısıyla bu görsel anlatılar,

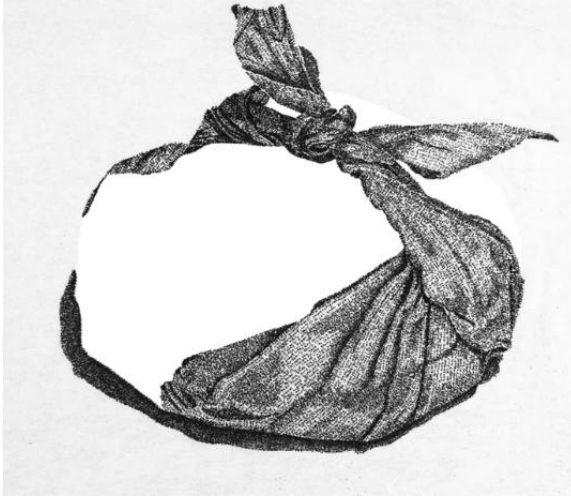
kişisel hikâyelerle kolektif tarihin kesişme noktasını temsil eder. Nishimura için harita, sadece bir yön bulma aracı değil, aynı zamanda bir tanıklık biçimidir. Her bir eser, sürgün edilmiş hayatların sessiz kayıtlarını barındırır.



Görsel 4. Emma Nishimura, Anı Arşivi (archive of memory) serisinden “Matsuko Aile Portresi Japonya 1931”, 216, Keten ve abaka üzerine fotogravür, 3x3x2,5 cm, 2017.

Emma Nishimura’nın Anı Arşivi (Archive of Memory) serisinden Matsuko Aile Portresi Japonya 1931 adlı eseri (Görsel 4), baskiresim ile heykel arasındaki sınırları belirsizleştiren, derin anlamlarla yüklü bir eserdir. Sanatçı bu işinde, Japonya’ya özgü geleneksel furoshiki ambalaj tekniğinden esinlenerek belleği fiziksel bir forma dönüştürmüştür. İlk bakışta içi dolu gibi görünen bu paketler, aslında tamamen boştur; bir zamanlar içinde taşınan anıların, nesnelerin ve hikâyelerin sadece izlerini barındırırlar. Her bir furoshiki, geçmişe ait bir sessiz tanıklık gibidir. Fotogravür ve heykelsi kâğıt yapımı gibi tekniklerle üretilen bu eserler hem maddesel gerçeklik hem de duygusal ağırlık taşıyan birer hafıza nesnesidir. Eserin yüzeyindeki fotoğraf parçaları, artık arşivlenmiş ya da unutulmaya yüz tutmuş kişisel ve kolektif hikâyelere açılan pencereler gibidir. Bu küçük boyutlu formun içindeki yoğun tarihsel bağlam, eseri basit bir görsel nesneden çok daha fazlası hâline getirir. Eser yalnızca bir fotoğrafın temsili değil; aynı zamanda göç, ayrımcılık, kayıp ve kimlik arayışının görsel belgesidir. Bu eser, sanatçının hem kendi aile arşivine hem de bu tarihi deneyimleri paylaşan diğer kişilerin anlatılarına dayanır. Her bir paket hem koruma hem de saklama işlevi görürken, içindeki yoklukla birlikte geçmişin kırılganlığını ve unutulma bilirliliğini temsil eder. Boş kabukların varlığı, bir zamanlar var olan şeylerin kaydının silinmeye yüz tuttuğunu hatırlatır. Belleğin görünmeyen yükünü

somutlaştıran seri, sessiz ama etkileyici bir tarih anlatımı sunar. Emma Nishimura'nın baskıresmi burada yalnızca görsel bir ifade biçimi değil, aynı zamanda arşivleme, hatırlama ve aktarma araçlarına dönüşür. Adeta zamana karşı direnen bir anı kapsülü gibidir. Nishimura'nın baskıresmi bellekle ilgili paradoksal bir duruma işaret eder: Anılar hiçbir zaman bütünüyle korunamaz, fakat tamamen de kaybolmazlar. Onlar, parçalanmış, dönüştürülmüş ve yeniden yazılmış hâllerleriyle yaşamaya devam ederler. Yapıt tam da bu kırılganlığı yakalamaya çalışır (Bott, 2018: 34).



Görsel 5. Emma Nishimura, Jeanie Nishimura, Gampi kâğıdı üzerine Gravür, İplik ve balmumu, 35,56x 43,18 cm, 2017.

Emma Nishimura'nın Toplanan Hikayeler serisinden olan Jeanie Nishimura adlı eseri (Görsel 5), ilk bakışta basit bir furoshiki paketine benzeyen form, aslında tamamen metinlerden oluşmuş bir yüzeye sahiptir. Yakından incelendiğinde, izleyici paketlenmiş formun yapısını kelimelerin dokusunun oluşturduğunu fark eder. Böylece yazı hem görsel hem de anlam katmanlarıyla belleğin somut bir temsilcisine dönüşür. Gampi kâğıdı üzerine yapılan gravür, inceliği ve kırılganlığıyla hatıranın hassas doğasını yansıtır. İplik ve balmumu ile güçlendirilen yapı hem koruma hem de saklama işlevi kazanarak geçmişin kırıntılarını muhafaza eder. Nishimura burada bellek nesnelerini yalnızca tasvir etmez, aynı zamanda onların içsel ağırlığını da hissedilebilir hale getirir. Paketlenmiş ama içi boş olan form, kaybolmuş ya da geride bırakılmış anılara işaret eder. Eser, bireysel bir aile hikâyesinden yola çıkarak kolektif bir hafıza alanı yaratır. Jeanie Nishimura adı, sanatçının aile üyelerine doğrudan bir göndermedir ve kişisel tarihi görünür kılar. Gravürün yüzeyindeki metinler, geçmişte yaşanan deneyimlerin sessiz tanıklığını üstlenir. Yazının imgeye

dönüşmesi, belleğin dilsel ve görsel boyutlarının iç içe geçtiğini gösterir. Baskıresim burada yalnızca teknik bir araç değil, hatırlamanın ve aktarmanın da aracı haline gelir. Görsel yapı, unutulmuş veya bastırılmış hikâyelerin yeniden görünür kılınmasını sağlar. Her bir harf ve kelime, zamanın aşındırıcı etkisine rağmen belleğin izlerini taşır. Sanatçının kullandığı gravür tekniği, emeğin ve tekrarın bellekte nasıl bir süreklilik yarattığını hissettirir. Nishimura eseri aracılığıyla geçmişin boşluklarla dolu olduğunu ama aynı zamanda bu boşlukların da anlam taşıdığını hatırlatır. İzleyici, formun boşluğuna bakarken kaybolan hikâyelerin varlığını hayal eder. Böylece iş, görselin ötesinde zihinsel bir katılım da talep eder. Eser kişisel anılardan hareketle kolektif tarih ve kimlik sorularını da gündeme getirir. Öte yandan baskıresim bağlamında belleğin hem korunma hem de yeniden üretim sürecini etkileyici bir biçimde ortaya koyar. Bu yeniden hatırlama süreci anıların çoğalmasına ve farklı bireylerin belleğinde aktif bir şekilde yaşamaya devam etmesine olanak tanır.



Görsel 6. Emma Nishimura, Nesil Yankıları (*Generational Echoes*) VI, Fotogravür, 23x28 cm, 2019.

Emma Nishimura, Nesil Yankıları (*Generational Echoes*) adlı eseri (Görsel 6), Anı Arşivi adlı serisinde yer alan çalışmalarından seçerek tekrar kâğıt üzerine fotogravür tekniği aracılığı ile baskısını almıştır. Hatıraların nasıl saklandığını, nasıl dönüştüğünü ve nasıl yeniden görünür kılındığını sorgulayan güçlü bir örnektir. Sanatçı, heykelsi furoshiki formlarını yalnızca üç boyutlu nesneler olarak bırakmamış, onları fotogravür tekniği ile belgelendirerek farklı bir kayıt türüne dönüştürmüştür. Böylece heykel ve baskıresim, arşiv ve bellek arasında

bir geçiş alanı yaratır. Bu çalışmada furoshiki formu, geçmişin taşıyıcısı ve koruyucusu olarak bellekle özdeşleşir. Ancak sanatçının vurguladığı gibi, bu anılar artık açılıp özölmez; yalnızca tek bir açıdan, tek bir bakış üzerinden izlenebilir. Bu durum, belleğin sınırlı doğasına işaret eder: hiçbir hikāye bütünüyle anlatılamaz, hiçbir anı eksiksiz korunamaz. Görüntünün üzerine yansıyan fotoğraf parçaları, geçmişte yapılmış arşivleme girişimlerinin kanıtları gibidir. Yine de bu parçalar, eksiklikleri ve boşluklarıyla geçmişin kırılğan yapısını ortaya koyar. Baskılar, yalnızca görsel kayıtlar değil, aynı zamanda yeni bir hikāye üretme biçimi haline gelir. Furoshikilerin yüzeyine yansıyan imgeler hem bireysel hafızaya hem de kolektif tarihe dair ipuçları taşır. Ancak bu ipuçları hiçbir zaman tamamlanmış bir anlatıya dönüşmez; izleyiciye sürekli parçalı ve eksik bir bellek deneyimi sunar. Nishimura, bu yaklaşımıyla belleğin doğasını yeniden tanımlar: bellek, saklanan ve korunan bir bütүн değil, zamanla şekil değiştiren, parçalanan ve yeniden üretilen bir süreçtir. Eserin fotoğrafik dokümantasyonu, geçmişin yalnızca seçili bir açıdan korunabileceğini vurgular. Bu durum, bellek çalışmalarında sıkça karşılaşılan “boşluk” ve “yokluk” kavramlarını sanatın merkezine taşır. Bir yandan fotoğraf geçmişin izini yakalar, diğer yandan geriye kalan boşlukları daha da belirgin hale getirir. Nishimura’nın baskıları, bu açıdan hem kaybın hem de hatırlamanın görsel kanıtlarıdır. Anılar, yalnızca aile arşivlerinde saklı kalmaz; sanatın diliyle kolektif bir hafıza alanına taşınır. Ancak bu taşınma süreci, her zaman eksik, her zaman kırılğan ve her zaman yeniden yorumlanmaya açıktır. Dolayısıyla Nishimura hatırlamanın asla tamamlanamayan ama vazgeçilmez bir eylem olduğunu hatırlatır.



Görsel 7. Emma Nishimura, Freedrick Caddesi, İplikli gampi üzerine fotogravür, 14x17x1 cm, 2014.

Emma Nishimura'nın Frederick Caddesi adlı eseri (Görsel 7), sanatçının "Baachan'ın Desenleri" serisi içinde, bellek ve baskiresim arasındaki bağın somutlaştığı özel bir örnektir. Eser, sanatçının büyükannesinin kâğıt kalıplarını temel alır ve fotogravür tekniğiyle yeniden üretilir. Böylece, bir zamanlar gündelik kullanım için var olan kalıplar, kişisel tarihin ve aile belleğinin görsel arşivine dönüşür. Görüntüde bir ev fotoğrafı, ince kâğıttan yapılmış bir elbise formuyla yan yana gelir. Ev, mekânın kimlik ve aidiyetle olan bağını temsil ederken, elbise kişisel hatıraları ve kuşaklararası aktarımları simgeler. Boş giysi formu, bir zamanlar var olmuş bedenlerin yokluğunu hissettirir. Fotoğrafın üzerine işlenmiş ev görüntüsü, köklerin, hatırlamanın ve aile yaşamının merkezi olarak konumlanır. Sanatçı, büyükannesinin ellerinden çıkan dikiş kalıplarını birer bellek nesnesine dönüştürerek geçmişi bugün de yeniden canlandırır. Elbisenin narin kâğıt formu, anıların kırılganlığını ve zamana karşı savunmasızlığını sembolize eder. Ancak aynı zamanda, baskı tekniğiyle kalıcı hâle gelen bu izler, belleğin dayanıklılığını da ortaya koyar. Nishimura'nın bu serisi, sıradan nesnelerin tarihsel ve duygusal yükünü açığa çıkarır. Kumaş kalıpları, yalnızca giyim üretiminde kullanılan araçlar değil; aynı zamanda aile tarihini taşımaya devam eden sessiz belgeler hâline gelir. Bu belgeler, kişisel olanla kolektif olanı bir araya getirir. Japon Kanadalıların tarihsel travması, aile içi hatıraların görsel kodları üzerinden yeniden okunur. Eser, ev kavramını da bellek bağlamında sorgular. Zorunlu göçler ve yerinden edilmeler düşünüldüğünde, ev yalnızca bir mekân değil, kayıp, özlem ve yeniden kurma hikâyelerinin odağıdır. Elbise formu bu evin önüne yerleştirilmiş gibi durarak, mekân ile beden, aile ile kimlik arasındaki bağı görselleştirir. Baskiresim sanatının çoğaltıcı yapısı, hatıraların farklı biçimlerde yeniden üretilebileceğini hatırlatır. Ancak her baskı, aynı zamanda eksiklikler ve boşluklar içerir; tıpkı belleğin hiçbir zaman tam olmaması gibi. Nishimura'nın kullandığı iplik detayları, parçaları birbirine bağlayan görünmez bağların somutlaştırılmasıdır. "Bir hikâyeyi aktarmanın yollarından biri, onun içinden geçtiği malzemeleri yeniden üretmek," diye ekler Nishimura. Görünüşte sıradan kıyafet formlarının kişisel ve toplumsal tarih için nasıl anlamlı birer taşıyıcıya dönüştüğünü gösterir (van Gerwen, 2025: 35).

Sonuç

Emma Nishimura'nın sanatsal üretimi, çağdaş sanatın belleğe ve tarihe yönelen duyarlılığını güçlü bir biçimde yansıtmaktadır. Onun pratiğinde baskiresim, salt estetik bir ifade yöntemi olmanın ötesine geçerek, tarihsel tanıklıkların, kişisel hatıraların ve kolektif travmaların aktarılabilceği bir alan hâline gelir. Özellikle Japon Kanadalı topluluğun II. Dünya Savaşı sırasında maruz kaldığı zorunlu göçler, toplama kampları ve mülksüzleştirme süreçleri, Nishimura'nın eserlerinin temel bağlamını oluşturur. Bu tarihsel deneyimler,

sanatçının kişisel aile hikâyeleriyle birleşerek bireysel ve toplumsal belleğin kesiştiği bir görsel dil üretir. Sanatçının teknik tercihleri bu yaklaşımı derinleştirir. Gravür ve fotogravür gibi baskıresim teknikleri, baskının çoğaltıcı özelliğini kullanarak belleğin katmanlı ve yinelenen yapısına işaret eder. Baskı sanatının çoğaltılabilir doğası, hatıraların farklı bağlamlarda yeniden yorumlanmasına olanak tanır. Bu süreç, travmanın sürekliliğini ve belleğin kuşaklar boyunca nasıl aktarıldığını görünür kılar. Ayrıca tekrar ve ritüel unsurları, bellekle kurulan ilişkinin yalnızca görsel bir temsile değil, bedensel ve duygusal bir deneyime de dönüştüğünü hissettirir.

Emma Nishimura'nın eserlerindeki tematik çeşitlilik bu yaklaşımı somutlaştırır. Bulma IV adlı baskıresmi, belleğin parçalı doğasını karelere bölünmüş yüzeyler üzerinden ortaya koyar; boşluklar, geçmişin hiçbir zaman bütün olarak korunamayacağını vurgular. Değişen Görüşler adlı eseri, gampi kâğıdı, çelik, toprak ve ahşap gibi farklı malzemelerin birlikteliğiyle, göç ve aidiyet temalarını ele alır; izleyicinin konumuna göre değişen manzara, belleğin sabit değil, algıya bağlı bir süreç olduğunu ortaya koyar. Yapılandırılmış Anlatılar serisi, bellek ile coğrafya arasındaki ilişkiyi haritalar üzerinden görünür kılar. Haritalara işlenen metinler, coğrafi veriyi tarihsel tanıklığa dönüştürür; yazının görsel bir dokuya dönüşmesi belleğin çok katmanlı doğasını yansıtır. Bu yaklaşım, unutulmuş ya da bastırılmış tarihsel deneyimlerin yeniden görünür kılınmasına hizmet eder. Anı Arşivi serisinden Matsuko Aile Portresi Japonya 1931, furoshiki formundaki boş paketlerle geçmişin hem saklanabilir hem de kaybolabilir yanını temsil eder. Bu serinin bir parçası olan Nesil Yankıları eseri, furoshiki formlarını fotogravürle yeniden üreterek heykel ile baskıresim arasında bir geçiş alanı kurar. Böylece anılar yalnızca üç boyutlu nesneler üzerinden değil, baskıların yüzeyi aracılığıyla da yeniden kurgulanır. Toplanan Hikayeler serisinden olan Jeanie Nishimura adlı eserde yazı doğrudan görsel bir malzemeye dönüşür. Yakından incelendiğinde metinlerden oluşan yüzey, belleğin hem dilsel hem de görsel boyutlarını iç içe geçirir. Bu yaklaşım, geçmişin sessiz tanıklığını üstlenen bir bellek dokusunu ortaya çıkarır. Frederick Caddesi adlı baskıresminde ise, sanatçının büyükannesine ait dikiş kalıplarını bellek nesnesine dönüştürmesiyle öne çıkar. Elbise ve ev imgeleri, mekân ile kimlik, bireysel deneyim ile toplumsal tarih arasındaki bağı işaret eder. Böylece gündelik işlevleri olan nesneler, tarihsel tanıklığın sessiz belgelerine dönüşür.

Sonuç olarak, Emma Nishimura'nın sanatsal üretimi, baskıresim ile bellek arasında kurulabilecek ilişkiyi yalnızca belgelemekle sınırlı kalmayan, aynı zamanda bu ilişkiyi sorgulayan ve dönüştüren özgün bir ifade alanı açar. Sanatçının teknik, malzeme ve biçim tercihleri, tarihî olayların izini sürmenin ötesine geçerek, geçmişin bugünkü anlatılar içinde nasıl anlamlandırıldığını araştırır. Nishimura'nın pratiği, belleği yalnızca içerik düzeyinde değil, biçimsel

örgütlenme aracılığıyla da kurar; suskunluk, boşluk ve eksiklik gibi kavramlar üzerinden bastırılmış tarihsel deneyimlere dikkat çeker. Bu bağlamda, sanatçının baskıresim temelli eserleri, hatıranın sabit bir kayıt değil, parçalı, kırılgan ve devinim hâlinde bir inşa süreci olduğunu ortaya koyar.

KAYNAKÇA

- Aycı, M. (2014). *Türk Dili Aylık Dil ve Edebiyat Dergisi* (Sayı 747, Özel Bölüm: Mekân, Hafıza, Edebiyat. Ankara: Erdem Basın Yayın.
- Avcu, İ. (2019). Bellek, travma ve edebiyat. *Atatürk University Journal of Faculty of Letters*, 63, 627–646.
- Bott, R. (2018). Prix de Print No. 30: *An archive of rememory* by Emma Nishimura. *Art in Print*, 8(2).
- Chin, M., Sakamoto, I., Ku, J., & Yamamoto, A. (2021). (Re)storying Japanese Canadian histories: Artistic engagements. *Cultural Studies Critical Methodologies*, 1–12. <https://doi.org/10.1177/1532708620987260>
- Fleck, K. (2024, Haziran 13). *Kimiko's Pearl unites three Nikkei artists to tell Japanese Canadian story through ballet*. Nikkei Voice. <https://nikkeivoice.ca/kimikos-pearl-unites-three-nikkei-artists-to-tell-japanese-canadian-story-through-ballet/>
- Fujino, D. (2015, Mart 19). *An exhibit of works by Nikkei artists*. JCCA Bulletin – Geppo. <https://jccabulletin-geppo.ca/an-exhibit-of-works-by-nikkei-artists>
- Haggo, R. (2010, March 29). Tiny patterns inspired exquisite images need to know. *The Spectator*, G13.
- Hirsch, M. (2001). Surviving images. In B. Zelizer (Ed.), *Visual culture and the Holocaust*. Rutgers University Press.
- Kelly, A. (2016). *Textile nature: Embroidery techniques inspired by the natural world*. Batsford.
- Kunimoto, N. (2004). Intimate archives: Japanese-Canadian family photography, 1939–1949. *Art History*, 27(1), 142–152.
- Moreira, R. A. (2024). Emma Nishimura. *Border Crossings*, (163), 142–143.
- Nishimura, E. (2013). *Geographies of story* (Master's thesis, University of Nebraska–Lincoln). University of Nebraska–Lincoln. <https://digitalcommons.unl.edu/artstudents/33/>
- Oba, A. (2021). *Recontextualizing the “silence” of Japanese Canadians: Artistic approaches by Cindy Mochizuki and Emma Nishimura*. (Master's thesis, The University of British Columbia). UBC Theses and Dissertations. <https://open.library.ubc.ca/collections/ubctheses/24/items/1.0396914>
- Smith, P., & Riley, A. (2016). *Kültürel Kurama Giriş*. (S. Güzelsarı, & İ. Gündoğdu, Trans.) Ankara: Dipnot Yayınları.
- van Gerwen, C. (2025, April). *Emma Nishimura: Stories, memories, histories*. *PhotoEd*, (73), 28–35.

Türk Dil Kurumu (2023). *Güncel Türkçe Sözlük*. <https://sozluk.gov.tr/>

Görsel Kaynakça

Görsel 1. <https://www.emmanishimura.com/locating-memories>

Görsel 2. Kelly, A. (2016). *Textile nature: Embroidery techniques inspired by the natural world*. Batsford.

Görsel 3. <https://www.emmanishimura.com/constructed-narratives>

Görsel 4. <https://www.emmanishimura.com/an-archive-of-rememory>

Görsel 5. https://varleyartgallery.ca/exhibition_programs/lunch-and-learn-with-artist-emma-nishimura/

Görsel 6. <https://www.emmanishimura.com/generational-echoes>

Görsel 7. <https://www.emmanishimura.com/baachans-patterns>



BÖLÜM 5

Sürdürülebilir Bez Çantalarda Tasarım İlkelerinin Uyumluluğu

Ömrüm Serena Taşdöğen¹ & Mine Poyraz²

1. GİRİŞ

Günümüzde artan çevre sorunları ve kaynakların tükenme riski, tasarım disiplini sürdürülebilirlik ekseninde yeniden düşünmeye zorlamaktadır. Bu bağlamda hem işlevsel hem de çevresel sorumluluk taşıyan ürünlerin tasarlanması, modern tasarım anlayışının temel yapı taşlarından biri haline gelmiştir. Özellikle bez çantalar, günlük yaşamda sıkça kullanılan, basit görünümlerine rağmen çevre dostu çözümler sunma potansiyeli taşıyan ürünler arasında yer almaktadır. Tek kullanımlık plastik poşetlerin yerine geçen bu çantalar, yalnızca alternatif bir taşıma aracı değil; aynı zamanda sürdürülebilirlik değerleriyle örtüşen bir yaşam biçiminin temsilcisidir. Sürdürülebilir tasarım anlayışı, ürünlerin yalnızca estetik ya da ergonomik olmasının ötesinde, üretimden tüketime kadar olan tüm sürecin doğayla uyumlu olmasını hedefler. Bu nedenle bez çanta tasarımlarında kullanılan malzeme türü, üretim teknikleri, kullanım ömrü, yeniden kullanılabilirlik gibi faktörler kadar; tasarım ilkelerinin doğru ve dengeli biçimde uygulanması da büyük önem taşımaktadır. Bez çantaların hem görsel açıdan bütünlük taşıması hem de kullanıcı deneyimine katkı sağlaması, sürdürülebilirlik hedefleriyle doğrudan ilişkilidir. Bu çalışmada, sürdürülebilir bez çanta tasarımlarında temel tasarım ilkelerinin (denge, oran-orantı, bütünlük, vurgu, tekrar vb.) ne ölçüde gözetildiği ve bu ilkelerin çevreyle uyumlu üretim süreçleriyle nasıl bütünleştiği incelenmiştir. Böylece, bez çantaların yalnızca çevreci değil, aynı zamanda tasarımsal olarak da bilinçli ve nitelikli ürünler haline gelmesinin önemi vurgulanmıştır.

¹ Bilecik Şeyh Edebali Üniversitesi, Endüstriyel Sürdürülebilirlik Yüksek Lisans Programı, Merkez, Bilecik, ORCID: 0009-0001-1515-2299

² Doç., Bilecik Şeyh Edebali Üniversitesi, Endüstriyel Sürdürülebilirlik Yüksek Lisans Programı, Merkez, Bilecik, ORCID: 0000-0002-4693-6985



Resim 1: Sürdürülebilirlik kavramı göz önüne alınarak yapılan ürünlerden bazıları, resimde yer almaktadır.

2. SÜRDÜRÜLEBİLİRLİK

2.1. Sürdürülebilirlik Türleri

Sürdürülebilirlik kavramı genel anlamıyla belirsiz bir süre boyunca bir durum veya sürecin sürdürülebilme kapasitesini ifade eder. (WordNet, 2008) Sürdürülebilirlik kavramı, yalnızca çevresel bir mesele olarak ele alınmamalı; aksine, çok boyutlu bir yapı içerisinde değerlendirilmelidir. Bu bağlamda sürdürülebilirlik; çevresel sürdürülebilirlik, ekonomik sürdürülebilirlik ve sosyal sürdürülebilirlik olmak üzere üç temel bileşenden oluşmaktadır. Bu üç unsur birlikte ele alınmadan sürdürülebilirlik bütüncül bir şekilde anlaşılmaz ve uygulanamaz hâle gelmektedir. Dolayısıyla, sürdürülebilirlik kavramı değerlendirildiğinde yalnızca doğal kaynakların korunması değil; aynı zamanda ekonomik yapının sürdürülebilirliğe uyumlu hâle getirilmesi ve toplumsal adaletin sağlanması gibi geniş kapsamlı hedefler de göz önünde bulundurulmalıdır.

Özellikle çevresel sürdürülebilirlik, doğal kaynakların korunması, ekosistem dengesinin gözetilmesi ve çevresel etkilerin asgari düzeye indirilmesi gibi konuları içermektedir. Bunun yanında, temiz su ve hava kaynaklarının sağlanması, biyoçeşitliliğin korunması ve iklim değişikliğiyle mücadele gibi başlıklar da çevresel sürdürülebilirliğin öncelikli gündem maddeleri arasında yer almaktadır.

2.2. Sosyal Sürdürülebilirlik

Sosyal sürdürülebilirlik, bireylerin yaşam kalitesini ve toplumsal refah düzeyini artırmayı amaçlayan, eşitlik ve adalet ilkelerini temel alan bir sürdürülebilirlik boyutudur. Bu yaklaşım, toplumun tüm kesimlerini kapsayıcı bir yapıya teşvik ederek bireylerin sosyal, kültürel ve ekonomik yaşama etkin bir şekilde katılımını destekler. Aynı zamanda insan haklarına saygıyı esas alarak, toplumun ihtiyaçlarını uzun vadeli bir perspektifle karşılamayı hedefler.

Sosyal sürdürülebilirlik; sağlık hizmetlerine erişim, temel ihtiyaçların karşılanması, cinsiyet eşitliği, kültürel çeşitliliğin korunması ve çalışan haklarının güvence altına alınması gibi önemli alanları kapsamaktadır. Bu unsurlar, bireylerin ve toplumların güvenli, sağlıklı ve onurlu bir yaşam sürdürebilmesi açısından kritik öneme sahiptir.

Sosyal sürdürülebilirlik; bireylerin haklarını koruyan, yaşam kalitesini yükselten ve toplumun tüm üyeleri için adil bir gelecek oluşturmaya yönelik temel bir ilkedir.

2.3. Ekonomik Sürdürülebilirlik

Ekonomik sürdürülebilirlik, kaynakların etkin ve verimli bir şekilde yönetilmesini amaçlayan sürdürülebilirlik türlerinden biridir. Bu yaklaşım, ekonomik faaliyetlerin uzun vadede sürdürülebilirliğini sağlayarak yalnızca günümüz ihtiyaçlarını değil, gelecek nesillerin ekonomik refahını da güvence altına almayı hedefler. Ekonomik sürdürülebilirlik kapsamında, üretim ve tüketim modellerinin dönüştürülmesi, yeşil teknolojilere yatırım yapılması ve gelir dağılımında adaletin sağlanması gibi başlıklar öne çıkmaktadır.

Bu bağlamda ekonomik büyüme ile doğal kaynak kullanımı arasındaki dengenin korunması büyük önem taşımaktadır. Aksi takdirde kısa vadeli ekonomik kazançlar, çevresel ve toplumsal maliyetlere yol açabilir. Ekonomik sürdürülebilirliğin sağlanması, aynı zamanda ülkelerin istikrarlı kalkınmaları ve sosyal refah düzeylerinin korunması açısından da kritik bir öneme sahiptir. Bu nedenle sürdürülebilir ekonomi politikaları hem mikro hem de makro düzeyde stratejik planlamalarla desteklenmelidir.

Ekonomik sürdürülebilirlik yalnızca ekonomik büyümeyi değil, bu büyümenin adil, dengeli ve çevresel sınırları gözetken bir şekilde gerçekleşmesini de hedeflemektedir.

2.4. Çevresel Sürdürülebilirlik

Çevresel sürdürülebilirlik, ekolojik denge ile ekonomik büyüme arasındaki dengeyi gözetirken hem mevcut kaynakları etkin kullanmayı hem de mevcut kaynakların gelecek nesillere aktarılmasını sağlayan bir uygulamadır. (Oğuz, 2019) Özellikle sanayileşme ve nüfus artışı ile birlikte doğal kaynakların üzerindeki baskı giderek artmış, bu durum çevresel sürdürülebilirliği daha da önemli hâle getirmiştir.

Çevresel sürdürülebilirlik kapsamında ele alınan temel konular arasında kirliliğin azaltılması, temiz su kaynaklarının korunması ve biyolojik çeşitliliğin sürdürülmesi yer almaktadır. Bu hedeflere ulaşmak adına devletler, sivil toplum kuruluşları ve özel sektör tarafından çeşitli politikalar geliştirilmiştir. Söz konusu

politikaların temel odak noktalarından bazıları ise yenilenebilir enerji kullanımı, etkin atık yönetimi ve sürdürülebilir tarım uygulamalarıdır.

Enerji kaynakları söz konusu olduğunda, fosil yakıtların çevreye verdiği zararlar göz önünde bulundurularak, güneş enerjisi ve rüzgâr enerjisi gibi yenilenebilir kaynaklara yönelmek çevresel sürdürülebilirlik açısından büyük önem taşımaktadır. Bu doğrultuda geliştirilen projeler, hem çevresel etkilerin azaltılmasına katkı sağlamakta hem de uzun vadeli enerji güvenliğini desteklemektedir.

Çevresel sürdürülebilirlik alanında en çok öne çıkan başlıklar şu şekilde sıralanabilir:

- **Kaynak Yönetimi:** Doğal kaynakların verimli kullanımı ve israfın önlenmesi.
- **Kirliliğin Azaltılması:** Hava, su ve toprak kirliliğinin kontrol altına alınması.
- **İklim Değişikliği ile Mücadele:** Sera gazı emisyonlarının azaltılması ve küresel ısınmanın etkilerinin sınırlandırılması.



Resim 2: Türkiye’de gerçekleştirilen Sıfır Atık Projesi için yapılan resmi logo.

3. ATIK KAVRAMI

3.1. Atık Tanımı ve Türleri

Üretim ve kullanım faaliyetleri sonucu ortaya çıkan, insan ve çevre sağlığına zarar verecek şekilde doğrudan veya dolaylı biçimde alıcı ortama verilmesi sakıncalı olan her türlü maddedir. (OMÜ, t.y.) Atıklar kaç’a ayrılır sorusunun cevabı ise ikidir. Tehlikeli atıklar ve tehlikesiz atıklar. Atık türleri geniş bir alanı kapladığı için iki sınıfa ayrılması mümkündür. Tehlikesiz atıklara örnek vermek gerekirse, bunlar renk gruplarına göre ayırdığımız çöplerden oluşmaktadır. Dışarıda ya da çalışılan yerlerde bulunan kâğıt, cam, plastik, metal, tarımsal üretim ve evsel organikler olarak ayrıştırılabilen atıklardır. Ancak tehlikeli atıklara geçtiğimiz zaman bu durum biraz daha değişmektedir. Tehlikeli atıkların

içeriği genelde kanserojen, toksik içerikli, patlama ihtimali olan, tutuşabilen, tahriş edici özelliklerinden dolayı insanlara ve çevreye ciddi zarar verebilecek atıklardır.

3.2. Tehlikeli ve Tehlikesiz Atıklar

Tehlikeli atıklar, insan sağlığına ve çevreye zarar verme potansiyeline sahip olan ve özel yönetim gerektiren atık türleridir. Bu atıklar; kimyasal içerikli maddeler, toksik bileşenler, yanıcı ya da patlayıcı özellik taşıyan materyaller, radyoaktif kalıntılar, tıbbi atıklar, elektronik cihazlardan kaynaklanan atıklar ile yağ ve çeşitli kimyasal sıvılar gibi farklı gruplarda sınıflandırılabilir. Bu tür atıkların kontrolsüz şekilde doğaya bırakılması ya da uygun olmayan yöntemlerle bertaraf edilmesi; hem ekosistem üzerinde ciddi tehditler oluşturmakta hem de halk sağlığını riske atmaktadır. Dolayısıyla bu atıkların kaynağında ayrıştırılması, taşınması ve bertaraf edilmesi süreçlerinde özel mevzuatlar ve teknik standartlar dikkate alınmalıdır.

Tehlikesiz atıklar, doğrudan insan sağlığına, çevreye ya da ekosisteme zarar verme potansiyeli taşımayan, görece düşük riskli atık gruplarından. Bu tür atıklar arasında; kullanım ömrünü tamamlamış plastik ürünler, kablolar, ambalaj malzemeleri ve son kullanma tarihi geçmiş ancak tehlikeli madde içermeyen ürünler yer alabilir. Tehlikesiz atıkların geçici olarak depolandığı alanlar, tehlikeli atık sahalarına kıyasla daha az katı güvenlik önlemleri gerektirir. Bunun temel nedeni, bu atıkların çevresel etkilerinin sınırlı olmasıdır. Ancak yine de bu atıkların uygun şekilde toplanması, sınıflandırılması ve geri dönüşüm ya da bertaraf süreçlerine yönlendirilmesi, sürdürülebilir atık yönetimi açısından önem arz etmektedir.

3.3. Atıkları Önlenmesi

Atıkların en aza indirgenmesi, yalnızca çevresel değil, ekonomik ve sosyal sürdürülebilirlik için de kritik bir adımdır. (Ghisellini, Cialani & Ulgiati, 2016) Atık türleri konusu göz önüne alındığı zaman, atık yönetimi hakkında da sahip olmamız gerekmektedir. Atık yönetiminin neredeyse her noktası için bu piramitten yola çıkılır ve en öncelikli seçenekten en son seçeneğe göre sıralanır. Bunlar sırası ile şu şekildedir;

- Önleme
- Azaltma
- Tekrar Kullanım
- Geri Dönüşüm
- Enerji Geri Kazanımı

- Bertaraf Edilmesi

Bizi burada ilgilendiren kısımlar ise geri dönüşüm ve geri kazanım olmalıdır.

4. PLASTİK ATIKLAR

4.1. Plastiğin Tarihçesi ve Yayılımı

Plastiğin endüstriyel ve gündelik yaşamdaki yaygın kullanımı, 19. yüzyılın sonlarına dayanan bir dizi teknik gelişmenin sonucudur. Bu süreçte önemli bir dönüm noktası, metalurji mühendisi ve mucit Alexander Parkes'in, 1862 yılında Londra'daki Büyük Uluslararası Sergi'de tanıttığı ve kendi adını taşıyan Parkesine adlı ilk biçimlendirilebilir plastik materyali üretmesi olmuştur. Parkesine, özellikle tasarım alanında ve o dönemde yaygın olarak kullanılan düğmeler gibi gündelik nesnelerin üretiminde tercih edilmiştir. Doğal hammaddelerden türetilmesi ve kolay işlenebilirliği, bu yeni malzemenin hızla ilgi görmesini sağlamıştır.

Parkesine'nin ardından plastik teknolojisi hızla gelişmeye devam etmiştir. 1869 yılında John Wesley Hyatt, doğal bir polimer olan selüloiti geliştirerek bu alandaki ikinci önemli adımı atmıştır. Yine benzer şekilde, 1907 yılında Leo Baekeland tarafından geliştirilen Bakalit, tamamen sentetik ve termoset özellikli ilk plastik olarak tarihe geçmiştir. Bu iki buluş, daha sonraki on yıllarda plastiğin kimyasal olarak daha çeşitli ve dayanıklı formlarının geliştirilmesine öncülük etmiştir. Örneğin, 1930'lu ve 1950'li yıllar arasında polistiren, polietilen, fiberglas ve polipropilen gibi birçok yeni tür geliştirilmiş, bu gelişmeler Karl Ziegler ve James Wright gibi bilim insanlarının katkılarıyla gerçekleşmiştir.

Zamanla, özellikle kimya sektöründe faaliyet gösteren büyük firmaların Ar-Ge yatırımlarıyla birlikte plastik üretimi ciddi bir sanayi dalına dönüşmüş ve "plastik çağı" olarak anılacak bir dönemin kapıları aralanmıştır. Bugün itibarıyla en yaygın kullanılan plastik türleri arasında Polietilen (PE), Polipropilen (PP), Polistiren (PS) ve Polietilen Tereftalat (PET) yer almaktadır (WasteTraid, t.y.).

4.2. Plastik Malzemelerin Kullanılması

Plastik materyaller, hafiflikleri, dayanıklılıkları ve düşük maliyetleri nedeniyle 21. yüzyılda en yaygın kullanılan malzemeler arasında yer almaktadır. Ancak bu yaygın kullanım, beraberinde ciddi çevresel sorunları da getirmiştir. Yapılan araştırmalara göre, dünya genelinde çevreye atılan atıkların yaklaşık %10'unu plastikler oluşturmaktadır. Bu atıkların yaklaşık %50'si ise tek kullanımlık ürünlerden kaynaklanmakta olup, büyük bir kısmı plastik esastır. Özellikle ambalaj malzemeleri, plastik poşetler, tek kullanımlık şişeler ve çeşitli kaplar, kullanım süresi oldukça kısa olmasına rağmen doğada yüzlerce yıl kalabilen ciddi çevresel tehditlerdir.

Plastik ürünler, üretildikleri polimer yapı gereği biyolojik olarak kolayca parçalanmaz. Bu nedenle, doğaya bırakıldıklarında hem karasal hem de denizel ekosistemlerde kalıcı kirliliğe yol açmaktadırlar. Ancak bu malzemelerin geri dönüştürülme potansiyeli, çevresel sürdürülebilirlik açısından önemli bir fırsat sunmaktadır. Uygun şekilde ayrıştırılıp işlenen plastikler, yeniden üretim süreçlerine kazandırılarak çevreye verilen zararın önemli ölçüde azaltılması mümkündür.

Geri dönüşüm sayesinde yalnızca çevresel riskler azaltılmakla kalmaz; aynı zamanda hammadde tasarrufu sağlanır, enerji tüketimi düşer ve ekonomik anlamda toplumlara katma değer kazandırılır. Bu bağlamda plastik atıkların sistemli biçimde toplanması, geri dönüştürülmesi ve yeniden kullanılması, sürdürülebilir kalkınma hedefleri doğrultusunda atılması gereken temel adımlardan biridir.

4.3. Plastik Atık Türleri

Plastik, sanılanın aksine tek bir bileşik veya malzeme değildir; birçok farklı polimer türünü kapsayan geniş bir malzeme sınıfıdır. Bu çeşitlilik, plastiğin farklı sektörlerdeki uygulama alanlarını artırırken, aynı zamanda her bir türün fiziksel, kimyasal özelliklerine ve geri dönüşüm süreçlerine göre ayrı ayrı değerlendirilmesini zorunlu kılar. Bazı plastik türleri geri dönüşüme oldukça elverişli iken, bazıları özel işlem gerektirdiğinden geri dönüşüm süreci daha zahmetli ve maliyetlidir.

Aşağıda, yaygın olarak kullanılan bazı plastik türleri ve özelliklerine ilişkin kısa açıklamalar sunulmuştur:

- **Polietilen (PE):** Özellikle düşük yoğunluklu (LDPE) ve yüksek yoğunluklu (HDPE) türleriyle bilinen bu polimer, ambalaj malzemeleri, poşetler ve su boruları gibi geniş bir kullanım yelpazesine sahiptir. Geri dönüşümü nispeten kolaydır.
- **Polipropilen (PP):** Dayanıklılığı sayesinde otomotiv sanayisinde, ev eşyalarında ve bahçe mobilyalarında yaygın şekilde kullanılmaktadır. Geri dönüşüm süreci, düşük yoğunluklu polietilene göre daha karmaşık olsa da mümkündür.
- **Polistiren (PS):** Köpük formu (strafor) başta olmak üzere, elektronik cihazlar ve ambalaj ürünlerinde tercih edilmektedir. Ancak düşük geri dönüşüm oranına sahip olup, genellikle çevresel açıdan sorunlu bir plastik türü olarak kabul edilir.
- **Polietilen Tereftalat (PET veya PETE):** En bilinen örneği pet şişelerdir. Saydamlığı ve gaz geçirmezliği ile tanınan bu plastik, geri dönüşümü en yaygın ve ekonomik olan türlerden biridir.

- **Poliamid (PA):** Daha çok “naylon” olarak bilinir. Diş fırçası kılları, olta misinaları ve tekstil ürünlerinde kullanılır. Geri dönüşümü mümkündür ancak özel teknikler gerektirir.
- **Polyester:** Özellikle tekstil sektöründe yaygın olarak kullanılan bu malzeme, lif formunda kullanıldığında geri dönüşüm sürecine dâhil edilebilmektedir. Genellikle PET ile karıştırılsa da, farklı uygulama alanları mevcuttur.
- **Polivinil Klorür (PVC):** Sertliği ve dayanıklılığı sayesinde borular, pencere çerçeveleri, CD’ler ve bazı medikal ürünlerde kullanılmaktadır. Kendiliğinden alev almayı önleme özelliği vardır. Ancak içerdiği katkı maddeleri nedeniyle geri dönüşüm süreci karmaşık ve çevresel açıdan risklidir.
- **Akrilonitril Bütadien Stiren (ABS):** Elektronik eşya gövdeleri, bilgisayar parçaları ve otomobil iç aksamalarında sıklıkla kullanılır. Darbe dayanımı yüksektir ve geri dönüşümü sınırlıdır.
- **Poliviniliden Klorür (PVDC):** Gıda ambalajlarında kullanılan bu plastik türü, bariyer özellikleri sayesinde ürünlerin raf ömrünü uzatır. Ancak geri dönüşümü zor olup, sınırlı altyapıya sahiptir.

Bu çeşitlilik, plastik atıkların yönetiminde sınıflandırma, ayrıştırma ve uygun işlem yöntemlerinin uygulanmasını zorunlu kılmaktadır. Her bir plastik türünün doğru şekilde tanımlanması ve geri dönüşüm sistemine entegre edilmesi, çevresel sürdürülebilirlik açısından büyük önem taşımaktadır.

4.4. Dünyamızda Plastik Atık

Dünya üzerinde her yıl yaklaşık 300 milyon ton plastik üretiliyor. Ancak yaygın olarak kullanılan plastiklerin hiçbiri doğada kısa sürede kendiliğinden parçalanarak yok olmuyor. 2017’de yapılan bir araştırmada bugüne kadar üretilmiş ve ömrünü tamamlamış plastiklerin sadece %9’unun geri dönüştürüldüğü belirlendi. (Sarigül, 2018) Bu oran, plastik atıkların büyük kısmının ya doğaya bırakıldığını ya da düzenli depolama alanlarında biriktiğini göstermektedir.

Doğal organik atıklar, örneğin meyve ve sebze artıklarının doğadaki mikroorganizmalar tarafından kolayca parçalanabilmesi, doğadaki döngü ve denge açısından son derece önemlidir. Bu tür maddeler zamanla yumuşar, renk değiştirir ve sonunda biyolojik bozulmaya uğrayarak toprağa karışır. Ancak plastik atıklar için bu tür doğal bir döngü söz konusu değildir. Plastiğin doğada çözünmesi hem çok uzun zaman alır hem de bu süreçte çevreye zarar verici mikropplastiklere dönüşebilir.

Plastiklerin parçalanma süreci fiziksel etkenlere, sıcaklığa ve ışığa bağlı olarak gerçekleşse de bu materyallerin yok olmadığını, yalnızca daha küçük boyutlara ayrıldığını bilmek önemlidir. Özellikle yoğun nüfusa sahip kentlerde tüketimin artmasıyla birlikte plastik atık miktarının da ciddi oranda yükseldiği görülmektedir. Plastik atıkların bulunduğu, ulaşılması zor yerlerden biri okyanuslar. Yapılan bir araştırma dünya genelinde üretilen plastiklerin %1,5-4,5'inin okyanuslara taşındığını gösteriyor. (Sarıgül, 2018) Okyanuslarda biriken bu plastik atıkların miktarı, yeryüzündeki birçok kara alanındaki çöp yoğunluğundan daha fazladır.

Bu durum yalnızca çevre için değil, aynı zamanda canlı yaşamı için de büyük bir tehdit oluşturmaktadır. Özellikle deniz canlılarının mikropplastik parçacıkları besin sanarak tüketmesi, bu atıkların dolaylı olarak besin zincirine girmesine neden olmaktadır. Bu nedenle plastik kirliliği, sadece görünür bir çevre sorunu değil, aynı zamanda gıda güvenliği ve halk sağlığı açısından da küresel bir risk olarak değerlendirilmektedir.

4.5. Türkiye’de Plastik Atık ve Plastik Tüketiminin Azaltılması

Türkiye, son yıllarda plastik atık üretimi açısından dikkat çeken bir artış göstermektedir. Bu artış, sadece ülke içinde değil, küresel ölçekte de çevresel sürdürülebilirliği tehdit eden önemli bir gelişmedir. Her ne kadar çeşitli çevre politikaları ve geri dönüşüm projeleri yürütülüyor olsa da, mevcut uygulamaların etkili ve yeterli düzeyde sonuç verdiğini söylemek güçtür. Bu nedenle, sadece mevcut plastik atıkların geri dönüştürülmesine yönelik değil, aynı zamanda plastik tüketiminin azaltılmasını hedefleyen uzun vadeli stratejilerin geliştirilmesi elzemdir. Bu tür stratejiler yalnızca Türkiye’yi değil, gezegenin tamamını ilgilendiren ortak bir sorumluluk alanına işaret etmektedir.

Özellikle tek kullanımlık plastiklerin gündelik yaşamdan çıkarılması, bu sorunun köküne yönelik etkili bir çözüm olarak öne çıkmaktadır. Gündelik yaşamda bireylerin tercihleri, plastik kirliliğinin önlenmesinde oldukça belirleyici bir rol oynayabilir. Nitekim bu konuda toplumun farkındalık düzeyinin artırılması ve bireysel sorumlulukların teşvik edilmesi büyük önem taşımaktadır.

Plastik tüketimini azaltmak amacıyla uygulanabilecek bazı basit ancak etkili bireysel önlemler şu şekilde sıralanabilir:

- Tek kullanımlık plastik şişeler yerine cam şişelerin tercih edilmesi,
- Bambu gibi doğal malzemelerden üretilmiş çatal-kaşık setlerinin kullanımı,
- Gıda ürünlerinin plastik yerine cam kaplarda saklanması,

- İçeriğinde mikro tanecikler bulunan kozmetik ve temizlik ürünlerinden kaçınılması,
- Plastik pipet kullanımının bırakılması,
- Market alışverişlerinde poşet yerine bez çantaların kullanılması,
- Evsel atıkların ayrıştırılarak “Sıfır Atık” gibi sürdürülebilirlik projelerine destek verilmesi.

Bu tür basit adımlar, bireysel olarak çevresel yükün hafifletilmesine katkı sağlarken, aynı zamanda toplumsal dönüşümün de önünü açmaktadır. Plastik atık sorununu yalnızca bir çevre kirliliği meselesi olarak değil, gelecek kuşaklara devredeceğimiz bir yaşam kalitesi sorunu olarak değerlendirmek, bu konuda daha bilinçli ve kararlı adımlar atılmasını sağlayacaktır.

4.6. Poşet ve Plastik Çanta Kullanımı

Son yıllarda, plastik poşet kullanımının azaltılması yönünde çeşitli adımlar atılmıştır. Bu konuda özellikle bireysel tüketimi şekillendirmeye yönelik ekonomik düzenlemeler dikkat çekmektedir.

Plastik Poşetlerin Ücretlendirilmesine İlişkin Usul ve Esaslarda 7 Aralık 2022 tarihli ve 66745475-145.07-5218975 sayılı Bakan Oluru ile güncelleme yapılmıştır. (Çevre Yönetimi Genel Müdürlüğü, 2022)

Bu düzenleme ile plastik poşetlerin ücretsiz sunulmasının önüne geçilerek, kullanım oranlarının düşürülmesi amaçlanmıştır.

Bu uygulama ile birlikte, özellikle market gibi yüksek plastik tüketiminin söz konusu olduğu alanlarda poşetlerin ücretlendirilmesi sağlanmış ve böylece kullanıcıların tek kullanımlık plastik ürünlerden uzaklaşması hedeflenmiştir. Türkiye’de uygulamaya alınan bu tür politikaların, ilk olarak Avrupa ülkelerinde başarıyla hayata geçirildiği görülmektedir. Örneğin, İskoçya’da her plastik poşet için 25 kuruşluk bir ücretlendirme sistemi uygulanmış. Bu uygulamanın amacı elbette ki plastik poşet kullanımı yerine yeniden kullanılabilir bez çanta, kese kağıdı gibi geri dönüşümü hızlı, kolay ve zararsız ürünleri kullanmaya teşvik etmektir. İskoçya’daki bu uygulama başarıyla sonuçlandı ve bu sayede 1 yılda 650 milyon plastik poşetin çöpe atılmasının önüne geçilmiş oldu. (NETPAK, 2016)

Plastik poşet kullanımını sınırlandıran bu tür politikalar yalnızca İskoçya ile sınırlı değildir. İngiltere, Galler, Kuzey İrlanda, Almanya ve İtalya gibi birçok Avrupa ülkesi de benzer uygulamalara 2010’lu yıllardan itibaren geçmiştir. Örneğin İtalya, 2011 yılından itibaren naylon poşet kullanımını tamamen yasaklamış ve yasağa uymayan bireylere 25.000 Euro’ya kadar para cezası uygulanacağını duyurmuştur. Bu tür yaptırımlar, çevresel farkındalığı artırmanın

yanı sıra, bireyleri daha sürdürülebilir alışkanlıklara yönlendirmekte etkili olmaktadır.

Avrupa dışındaki bazı ülkelerde de benzer uygulamalara rastlamak mümkündür. Meksika, Hindistan, Bangladeş ve Avustralya, plastik poşet kullanımına karşı sert önlemler alan ülkeler arasında yer almaktadır. Bu ülkelerde plastik poşetler ya tamamen yasaklanmış ya da ciddi vergilendirme sistemleri ile kullanım en aza indirilmeye çalışılmıştır. Tüm bu örnekler, plastik poşet kullanımının sınırlandırılması konusunda ekonomik araçların ve yasal yaptırımların oldukça etkili olduğunu göstermektedir. Türkiye'nin bu küresel yaklaşımları dikkate alarak benimsediği uygulamalar, daha yaşanabilir ve sürdürülebilir bir çevre için atılmış önemli adımlardan biridir.



Resim 3: “Kaç kez tekrar kullanılır?” sorusunun cevapları.

5. BEZ ÇANTALAR

5.1. Bez Çantanın Tarihçesi

Bez çantaların kökenine bakıldığında, geçmişin oldukça eski dönemlerine dayandığı görülmektedir. İlk insanlar, bez çanta benzeri taşıma araçlarını yalnızca günlük ihtiyaçlarını karşılamak amacıyla, ellerinde bulunan çeşitli doğal malzemelerden üretmişlerdir. Bu durum, bez çantanın tarihsel gelişiminde ilk adımların o dönemlerde atıldığını göstermektedir. Tarihsel bir referans verilecek olursa, bu kullanımın M.Ö. 5000 yıllarına, yani Eski Mısır medeniyetine kadar uzandığı söylenebilir. (BOYUT, 2025) Bu dönemde insanlar, bitkisel lifler ve hayvan derileri gibi doğal kaynaklardan çantalar üretmişlerdir. Bu çantalar, yalnızca taşıma amacıyla sınırlı kalmamış; aynı zamanda üzerlerindeki süslemeler aracılığıyla sosyal sınırlar ve statüler hakkında da mesaj vermiştir.

Orta Çağ döneminde ise bez çantalar, daha belirgin bir işlevsellik kazanmış ve esas kullanım amacına daha fazla yaklaşmıştır. Özellikle ticaret faaliyetlerinde önemli bir araç hâline gelmiş, mal taşımada pratikliği nedeniyle tercih edilmiştir. Bu dönemde çantalar, yalnızca kullanım kolaylığı değil, aynı zamanda ekonomik ve kültürel etkileşim açısından da değer kazanmıştır.



Resim 4: Dokuma tezgahlarında ortaya çıkartılan bez ürünler ve çantalar.

5.2. Bez Çantanın Hayatımıza Girmesi

Bez çanta, geri dönüşüm özelliğine sahip olması ve doğa dostu yapısıyla öne çıkan bir üründür (Netpak, 2017). Yapılan araştırmalara göz atıldığında, aslında 40-50 yıl öncesinde de bez çantaların oldukça yaygın biçimde kullanıldığı görülmektedir. Ancak, plastik poşet sektörünün gelişmesi ve plastik üretiminin artmasıyla birlikte, bir dönem bez çantalardan büyük ölçüde vazgeçilmiş ve yalnızca sınırlı bir kullanıcı kitlesi tarafından tercih edilmeye devam edilmiştir. Günümüzde ise çevresel farkındalığın artmasıyla birlikte bez çantaların önemi yeniden gündeme gelmiş ve bu ürünler tekrar tercih edilmeye başlanmıştır. “Neden bez çanta?” sorusu sorulduğunda, bu soruya verilebilecek en temel cevap: sağlıklı ve yaşanabilir bir çevre olacaktır.

Bez çantalar, 17. yüzyılda farklı bir kullanım alanı ile de dikkat çekmiştir. Bu dönemde, bir giyim markası tarafından ilk kez tekne çantası olarak tasarlanmış ve üretime başlanmıştır. Her ne kadar başlangıçta ayrıcalıklı bir ürün gibi görünse de, bez çantanın temel amacı buz bloklarını taşımaya uygun, dayanıklı bir taşıma aracı sunmaktır. Ancak zaman içerisinde modanın da etkisiyle, bez çantalar üzerinde çeşitli tasarım değişiklikleri yapılmış ve bu sade ürün, farklı estetik

yorumlarla yeniden şekillendirilmiştir. Bez çantanın başlangıçta kanvas kumaşla üretilmiş olması dikkat çekicidir; fakat zamanla, kullanıcıların doğal malzeme tercihlerine yönelmesi, bu ürünlerin üretiminde sürdürülebilir kaynakların kullanılmasını teşvik etmiştir. Özellikle dönemin moda anlayışı doğrultusunda, bez çantaların statü göstergesi olarak algılanmaya başlandığı görülmektedir.

Her ne kadar 20. yüzyılda plastik poşetlerin yaygınlaşması bez çantaların geri planda kalmasına neden olmuş olsa da, günümüzde durum değişmiştir. 21. yüzyılın başlarından itibaren çevresel kaygılarla birlikte bazı ülkelerde plastik poşetlerin yasaklanması, bez çantaların tekrar gündelik yaşama entegre olmasını sağlamıştır. Günümüzde bez çantalar, yalnızca bir moda unsuru değil; aynı zamanda çevreyi korumaya yönelik bilinçli bir tercih olarak önem kazanmaktadır.

5.3. Bez Çantaların Önemi

Doğal kaynaklara verilen önemin artması, bireyleri çevre dostu ürünlere yönlendirmekte ve bu bağlamda bez çanta kullanımını teşvik etmektedir. Bu nedenle, bez çantalar yalnızca bir tüketim aracı değil, aynı zamanda çevre sorunlarına karşı geliştirilen bilinçli bir çözüm yolu olarak da değerlendirilebilir. Tarihçesi yüzyıllar öncesine uzanan bez çantalar, geçmişten günümüze taşıdığı işlevsellik kadar, günümüzde çevresel sürdürülebilirliğe sunduğu katkı ile de oldukça önemli bir konumda yer almaktadır. Güncel çevre problemleri arasında plastik poşet kullanımının yaygınlığı ciddi bir tehdit oluştururken, bez çanta bu tehdide karşı sağlıklı ve uzun vadeli bir alternatif sunmaktadır.

Plastik poşetlerin günlük yaşamda sıkça tercih edilmesi, sadece kısa vadeli bir kolaylık sağlamaktadır. Ancak, bu tercihin uzun vadeli sonuçları oldukça yıkıcı olabilmektedir. Artan poşet kullanımı, zaman içerisinde atmosferdeki karbon salımını yükseltmekte, denizleri, toprakları ve ekosistemleri olumsuz yönde etkilemektedir. Bez çanta kullanımı ise bu zararın önüne geçebilecek nitelikte, sürdürülebilir ve tekrar kullanılabilir bir seçenektir. Poşetlerin, özellikle tekrar kullanıldığında, insan sağlığına zarar verebilecek kanserojen maddeler içerebildiği göz önüne alındığında, bez çantaların insan sağlığı açısından da koruyucu bir rol üstlendiği görülmektedir.

Nüfus artışı ve sanayi devrimlerinin yol açtığı çevresel tahribat, bireyleri poşet kullanımına yöneltmiş; fakat bu durum aynı zamanda çevreye verilen zararı katlamıştır. Bu noktada akıllara şu soru gelmektedir: Neden geri dönüştürülebilir ya da doğa dostu seçenekler varken hâlâ bez çantalara yeterince önem verilmemektedir? Günümüzde çevre politikaları, sürdürülebilir üretim ve tüketim modelleri üzerine şekillenirken, bez çantalar bu politikaların uygulanmasında temel araçlardan biri hâline gelmiştir. Dolayısıyla hem bireysel hem toplumsal

düzeyde bez çantaya yönelimin artması, çevresel farkındalığın güçlenmesi açısından son derece kritik bir adım olacaktır.

AVANTAJLAR	AÇIKLAMA
Uzun Ömürlü	Dayanıklı malzemesi ile uzun süre kullanılabilir.
Geri Dönüşüm	Kullanıldıktan sonra geri dönüştürülebilir.
Ekonomik	Tekrar tekrar kullanılabilirdiği için tasarruf sağlar.

Tablo 1: Bez çantaların hayatımıza getirdiği avantajlar.

5.3. Neden Bez Çantalar Kullanmalıyız?

Bez çanta kullanımı, bireylere doğrudan pek çok avantaj sunmaktadır. Özellikle çok yakın zamanlarda gençlerin tercih ettiği söyleyebiliriz. (İşte Çanta, 2025) Bu avantajları değerlendirirken, kendimizi kullanıcı konumuna koyduğumuzda sahip olduğumuz kazanımlar daha net bir şekilde anlaşılabilir. Aşağıdaki başlıklar altında bu avantajlar detaylı olarak ele alınabilir:

- **Çevre Dostu Olması:** Bez çantalar, polyester ya da plastik esaslı poşetlere kıyasla çevreye daha az zarar vermektedir. Doğal malzemelerden üretilmeleri sayesinde ekosistem üzerinde daha az olumsuz etki yaratırlar. Aynı zamanda yeşil çevrenin korunmasına katkı sağlayarak, geri dönüşüm sürecine destek olurlar.
- **Dayanıklı Olması:** Plastik poşetlere kıyasla çok daha uzun ömürlü ve sağlam bir yapıya sahiptirler. Plastik poşetler kolaylıkla yırtılabildiğinden, üreticiler bunları kalınlaştırsa da bu durum dayanıklılığı tam anlamıyla sağlayamamaktadır. Kalın plastikler ise daha fazla çevresel atığa sebep olmaktadır. Bez çantalar ise kullanılan malzeme ve üretim yöntemi sayesinde daha dirençlidir. Uygun şekilde kullanıldığında ve korunduğunda, yıllar boyunca rahatlıkla kullanılabilir.
- **Çok Amaçlı Kullanıma Sahip Olması:** Bez çantalar sadece alışveriş için değil, günlük yaşamın pek çok alanında tercih edilebilecek niteliktedir. Örneğin; plajda, tatilde, okulda ya da iş yerinde rahatlıkla kullanılabilir. Fonksiyonel yapıları sayesinde geniş bir kullanım alanına sahiptirler.
- **Ekonomik Olması:** Günümüz ekonomik koşulları dikkate alındığında, plastik poşetlerin uzun vadede daha maliyetli olduğu görülmektedir. “Kullan-at” düşüncesi ile hareket edildiğinde, plastik poşetlerin tüketimi fazlalaşmakta ve bu da bireysel bütçeyi

zorlayabilmektedir. Buna karşın bez çantalar, uzun ömürlü kullanımı sayesinde daha ekonomik bir alternatif oluşturmaktadır.

- **Estetik Olması:** Bez çantalar; farklı desen, renk ve tasarımlarla her kullanıcı profiline hitap edecek şekilde üretilmektedir. İşlevselliklerinin yanı sıra, estetik açıdan da öne çıkmaları onları bir aksesuar olarak kullanılabilir hâle getirmektedir. Bu noktada, bez çantalar tasarım ve moda ilkeleriyle de ilişkilendirilebilecek bir ürün hâline gelmiştir.



Resim 5: Bez çantaların yapım aşamasında kullanılan pamuklu kumaşlar.

5.4. Bez Çanta Yapımı ve Yaşam Döngüsü

Bez çantalar günümüzde çevreye duyarlı bireylerin en çok tercih ettiği ürünlerden biri haline gelmiştir. Genellikle tek kullanımlık plastik torbalara alternatif olarak görülürler. Ancak bez çantaların sadece neden kullanılması gerektiği değil, nasıl üretildikleri de önemlidir. Farklı firmalar bu alanda kendi üretim yöntemlerini geliştirmiştir ve her biri hammadde seçiminden dikiş detaylarına kadar farklı yaklaşımlar benimseyebilir. Bu yüzden marka adı vermeden, bez çantaların genel üretim sürecine ve yaşam döngüsüne (LCA - Life Cycle Assessment) birlikte göz atalım:

1. **Hammadde Aşaması (Raw Material Extraction):** Bez çantaların üretimi, doğru ve doğa dostu hammaddenin seçilmesiyle başlar. Bu hammaddeler çantanın çevresel etkilerini büyük ölçüde belirler. En yaygın kullanılan malzemeler pamuk ve ketendir. Bunlara ek olarak bambu, muz lifi, kenevir, koyun yünü ve alpaka gibi sürdürülebilir kaynaklardan elde edilen lifler de bez çanta üretiminde kullanılabilir.

Bu doğal malzemelerin çoğu hem yenilenebilir hem de biyolojik olarak çözünebilir olduğu için çevre üzerindeki yükleri azaltır.

2. **Üretim Süreci (Manufacturing):** İkinci aşamada lifler ipliğe, iplik ise kumaşa dönüştürülür. Bu işlem geleneksel dokuma tezgâhlarında manuel olarak yapılabildiği gibi, günümüzde sanayi tipi makinelerle seri üretim şeklinde de gerçekleştirilebilir. Büyük ölçekli üretimde, kumaşların belirli ölçülerde kesilip dikiş makineleriyle çanta formuna getirilmesi yaygın bir yöntemdir. Ayrıca çantalara baskı ve boyama gibi işlemler de uygulanabilir. Bu işlemler sırasında kullanılan enerji ve kimyasallar, üretim aşamasının çevresel etkisini artırabilir.
3. **Dağıtım ve Lojistik (Distribution):** Çantaların üretim sonrası satış noktalarına ulaştırılması aşamasında taşıma süreci devreye girer. Genellikle kara, hava ya da deniz yolu ile taşınırlar. Bu süreçte kullanılan taşıma aracı ve gidilen mesafe, karbon ayak izini doğrudan etkiler. Ürünlerin daha kısa mesafelerle ve daha az enerji tüketen araçlarla taşınması, çevresel etkilerin azalmasına yardımcı olur.
4. **Kullanım Aşaması (Use Phase):** Bez çantalar uzun ömürlü oldukları için, defalarca kullanılabilirler. Ancak bir bez çantanın gerçekten çevre dostu sayılabilmesi için, sık kullanılması gerekir. Araştırmalara göre pamuk çantalarda üretimin doğaya etkisini telafi edebilmek için, çantanın ortalama 131 kez kullanılması gerekmektedir. Bu sayı, tek kullanımlık torbaların etkisiyle karşılaştırıldığında oldukça önemlidir. Kullanıcının çantayı ne kadar çok kullandığı, çevre üzerindeki pozitif etkisini belirler.
5. **Bertaraf ve Geri Dönüşüm (End-of-Life):** Kullanım ömrünü tamamlayan bez çantalar, doğada çözünme ya da geri dönüşüm yoluyla sistemden ayrılır. Eğer çanta tamamen doğal malzemelerden üretilmişse, doğada kısa sürede çözünebilir. Ancak içinde sentetik lifler ya da kimyasal baskılar varsa, bu süreç daha uzun sürer ve çevre için zararlı hale gelebilir. Geri dönüşüm sistemlerinin uygun olması durumunda, eski çantalar parçalanarak yeni liflere dönüştürülebilir ve tekrar üretim sürecine kazandırılabilir.

Tasarım İlkesi	Bez Tasarımı ile Uygulaması
Estetik	Renk ve desen seçimi, kullanıcıyı tekrar kullanıma teşvik eder.
Fonksiyonellik	Temizlik performansı, sıvı emme kapasitesi, ergonomik kullanım.
Basitlik	Karmaşık olmayan formlar, kullanıcı dostu yapı.
Dayanıklılık	Yıkamaya, çekmeye ve uzun kullanıma karşı dayanıklılık.
Adaptasyon	Farklı kullanım alanlarına uyarlanabilir (örneğin bebek bezi → temizlik bezi)
Tasarımda Sürdürülebilirlik	Üretimde minimum atık, modüler/parçalanabilir tasarımlar.

Tablo 2: Tasarım aşamasında önemsilmesi gereken ilkeler.

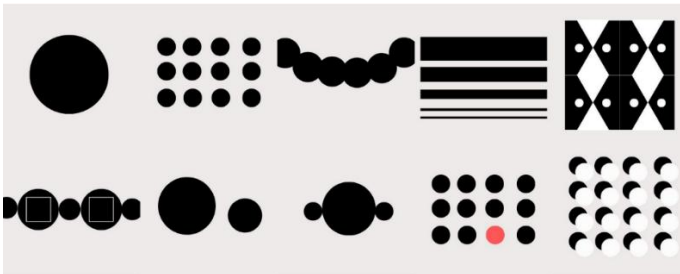
6. TASARIM İLKELERİ

6.1. Tasarım İlkeleri Nelerdir?

Kökeni Latinceye dayanan tasarım kavramı, doğrudan gerçeklikle bağlantısı olmayan soyut bir düşünce biçimini ifade etmektedir. Tasarımı meydana getiren unsurlar ise, temel olarak tasarım ilkeleridir. Tasarım sürecinde, uygulanacak alandan nesnenin genel kompozisyonuna kadar her ayrıntı, bu ilkelere bağlı bir şekilde şekillenir. Temel tasarım ilkeleri, bir yüzey üzerinde oluşturulan düşüncelerin estetik uyum içerisinde sunulabilmesi adına gereklidir.

Gündelik yaşamımız boyunca, bilinçli ya da farkında olmadan birçok tasarım ile karşı karşıya kalmaktayız. Ancak ortaya çıkarılmak istenen bir tasarımın başarılı olarak nitelendirilebilmesi, belirli kurallara, yani tasarım ilkelerine uygun biçimde geliştirilmesini zorunlu kılar. Bu noktada, tasarımcının en temel görevlerinden biri devreye girer: yaratıcılığını bu sürece dâhil etmek. Çünkü başarılı bir tasarım; hem özgün hem de ilkelere bağlı bir biçimde oluşturulduğunda değer kazanır.

Tasarım ilkeleri dikkate alınarak oluşturulan bir çalışma, kompozisyon bütünlüğü içerisinde değerlendirilir ve çoğu zaman bu ilkeler eserin arka planında kalsa da, varlıkları eserin gücünü belirleyen unsurlar hâline gelir. Tasarım ilkelerinin sayısı ise sabit değildir. Bazı kaynaklarda yedi, bazı kaynaklarda on temel ilke olarak tanımlanabilir. Bu durum, uygulanacak tasarımın türüne, bağlamına ve amacına göre farklılık gösterebilmektedir.



Resim 5: Tasarım aşamasında bulunan tasarım ilkeleri.

6.2. Tasarım İlkeleri Türleri

Tasarım sürecinde dikkate alınması gereken çeşitli ilkeler bulunmaktadır. Bu temel ilkeler; denge, birlik, hiyerarşi, oran-orantı, uygunluk, zıtlık (kontrast), tekrar (ritim), egemenlik (vurgu), baskınlık ve bütünlük olarak bilinmektedir. Her biri tasarımın estetik, işlevsel ve bütüncül bir yapı kazanmasında önemli rol oynar. Bu ilkeleri ayrı ayrı açıklamak gerekirse:

- **Denge:** Bir tasarım üzerinde yer alan unsurların, estetik bir düzende yerleştirilmesi anlamına gelir. Özellikle görsel denge, hem izleyicinin algısı hem de bütünlük açısından önem taşır. Denge, tasarımın parçalarını bir arada tutarak düzen oluşturur.
- **Hiyerarşi:** Tasarımdaki öğelerin algı sırasını belirleyen bir ilkedir. Hiyerarşi sayesinde, görsel bir düzen sağlanır ve izleyici hangi öğenin daha önemli olduğunu kolayca anlayabilir. Biçimlerin kendi içindeki kontrastı da bu düzene katkı sağlar.
- **Oran-Orantı:** Kullanılan öğelerin büyüklük ya da küçüklüklerinin birbirine olan ilişkisini ifade eder. Bu ilke, tasarımda denge ve bütünlük oluşturmak açısından oldukça önemlidir.
- **Uygunluk:** Tasarımda yer alan öğelerin birbiriyle olan ahengini sağlar. Parçalar ne kadar farklı işlenmiş olursa olsun, bütünsel bir yapı içinde anlam kazanır ve bu durum tasarımın genel temasını destekler.
- **Zıtlık (Kontrast):** Tasarımda dikkat çekiciliği artıran ve öğeler arasında karşıtlık yaratan ilkedir. Zıtlık sayesinde tasarım daha dinamik bir yapı kazanır ve izleyicinin ilgisi belirli noktalarda yoğunlaşır.
- **Tekrar (Ritim):** Belirli bir öğenin tasarım içerisinde birden fazla kez kullanılmasıdır. Biçim, renk, doku veya ölçülerin aynı biçimde ve belirli aralıklarla tekrarlanması ritim ilkesini oluşturur.
- **Egemenlik (Vurgu):** Tasarımda odak noktası oluşturarak, verilmek istenen mesajın net bir şekilde iletilmesini sağlar. Renkler, görseller ve kimi zaman metinler bu vurguyu destekleyebilir.
- **Baskınlık:** Bazı tasarım öğelerinin diğer öğelere kıyasla daha çok öne çıkması anlamına gelir. Bu durum, tasarımın yönlendirme gücünü artırır ve izleyicinin dikkatini istenen noktaya çeker.
- **Bütünlük:** Tasarımı oluşturan tüm öğelerin düzenli ve tutarlı bir biçimde bir araya gelmesiyle oluşur. Bu ilke, tasarımın anlamlı bir bütün olarak algılanmasını sağlar.

6.2. Bez Çantalarda Bulunan Tasarım İlkeleri

Bez çanta tasarımlarında genel olarak denge, hiyerarşi, oran-orantı, uygunluk/uyum, zıtlık (kontrast), tekrar/ritim, vurgu/egemenlik ve bütünlük gibi tasarım ilkelerine yer verilmektedir. Yapılan araştırmalar doğrultusunda, bu ürünler üzerine yoğunlaşan çeşitli markalardan söz etmek mümkündür. Ancak bez çanta denildiğinde, günümüz koşullarında tasarımcıların genel olarak benzer ilkelere dayalı bir yaklaşım sergilediği görülmektedir.

Söz konusu ilkeler yalnızca görsel tasarımda değil, aynı zamanda kullanılan malzeme seçiminde de önemli bir rol oynamaktadır. Özellikle iplik türü veya malzeme çeşitliliği, tasarım ilkeleriyle doğrudan ilişkilendirilerek, ürüne belirli bir hareket ve karakter kazandırabilmektedir. Bu bağlamda, bez çantaların hem işlevsel hem de estetik açıdan değerlendirilebilmesi için, temel tasarım ilkeleri çerçevesinde ele alınması gerekmektedir.

7. SONUÇ

Bez çanta kavramı, ilk bakışta yalnızca basit ve gündelik bir kullanım ürünü gibi görünse de, ardında barındırdığı çevresel, toplumsal ve tasarımsal anlamlar bakımından oldukça katmanlı ve derinlikli bir yapıya sahiptir. Özellikle son yıllarda giderek artan çevre bilinci ve sürdürülebilirlik odaklı yaklaşımlar, bez çantaları sıradan bir tüketim nesnesi olmaktan çıkarıp; değer temelli, bilinçli bir yaşam tarzının temsiline dönüştürmüştür. Artık bez çantalar, plastik poşet gibi tek kullanımlık ürünlerin yerine geçen pratik birer alternatif olmanın ötesine geçmiş, aynı zamanda bireysel farkındalığın ve çevreye duyarlı yaşamın bir göstergesi haline gelmiştir. Bu sebeple, bir bez çantayı yalnızca “taşıma aracı” olarak değerlendirmek, onun taşıdığı kültürel, çevresel ve fonksiyonel anlamları göz ardı etmek olur.

Bu çalışma kapsamında elde edilen veriler ve analizler, bez çantaların üretim sürecinden nihai kullanımına kadar uzanan döngüde pek çok önemli unsuru barındırdığını ortaya koymaktadır. Malzeme seçiminden başlayarak üretim teknikleri, dayanıklılık düzeyi, estetik yaklaşımlar, tekrar kullanılabilirlik gibi faktörler, doğrudan tasarım ilkeleriyle ilişkilendirilmiş; aynı zamanda çevreye olan olumlu etkilerle desteklenmiştir. Bu bağlamda, sürdürülebilirlik ilkeleri doğrultusunda tasarlanan bez çantalar yalnızca işlevsel birer ürün değil, aynı zamanda tasarım yoluyla çevresel sorunlara çözüm sunan, etik değerlere sahip ürünler olarak değerlendirilebilir. Geri dönüştürülebilir veya organik materyallerden üretilmeleri, uzun ömürlü kullanım sunmaları ve karbon ayak izini azaltma potansiyelleri, onları sadece alternatif değil, aynı zamanda sorumluluk taşıyan bir tüketim tercihi haline getirmiştir.

Sonuç olarak, sürdürülebilir bir yaklaşımla tasarlanan bez çantalar, yalnızca çevre dostu bir ürün üretmenin çok ötesinde anlamlara sahiptir. Bu çantalar, doğal

kaynakların bilinçli kullanımı, atık üretiminin azaltılması ve çevreye verilen zararın minimuma indirilmesi gibi temel hedefleri desteklerken, aynı zamanda gelecek nesiller için daha yaşanabilir bir dünya bırakma çabasının da bir parçasıdır. Ayrıca, kullanıcı nezdinde toplumsal bir farkındalık yaratma, bireysel tüketim alışkanlıklarını dönüştürme ve tasarım yoluyla bilinçli seçimleri teşvik etme gibi önemli sorumluluklar da taşımaktadır. Tasarımın sürdürülebilirlik ekseninde yeniden şekillenmeye başladığı günümüzde, bez çantalar hem sembolik hem de işlevsel anlamda bu dönüşümün vazgeçilmez bir ögesi olmaya devam edecektir.

KAYNAKLAR

- Çevre Şehircilik ve İklim Değişikliği Bakanlığı (2022). Plastik Poşetlerin Ücretlendirilmesine İlişkin Usul Ve Esaslar.
- DuruÇanta, (2023). Bez Çantaların Çevre Dostu Yönü.
- Ertürk, N. ve Sakönder, A., (2022). Temel Tasarım İlkeleri Kapsamında Seçilmiş Tekstil Malzemeleri ile Dokuma Kumaş Yüzey Tasarımları.
- Hasgül, G. (2022). Temel Tasarım İlkeleri ve Tasarım Elemanları.
- İşteÇanta, (2025). Bez Çanta Neden Tercih Edilmelidir?
- MagÇanta, (t.y.). Bez Alışveriş Çantası Kullanmak İçin 13 Sebep.
- NETPAK, (2021). Bez Çantanın En Önemli Özelliği Sıfır Atık Olması.
- NETPAK, (2017). Bez Çanta Nedir?
- Oğuz, İ. (2019). Politik İstikrar ve Çevresel Sürdürülebilirlik, 1.
- Ondokuz Mayıs Üniversitesi, Gürkan, E. (t.y.) Atık Yönetimi Sunumu: <https://avys.omu.edu.tr/storage/app/public/elif.gurkan/136013/14.HAFTA.pdf>
- Sarıgül, T. (2018). Plastikler Dünyayı Nasıl Değiştiriyor, *Bilim Genç Dergisi*, *TÜBİTAK*.
- Türkiye Bez Çanta, (2023). Bez Çanta Nasıl Yapılır? Bez Çanta Yapımına Dair Merak Edilenler.
- Türkiye Bez Çanta, (2024). Ham Bez Çantalar: Sürdürülebilirlik, Dayanıklılık ve Stil Bir Arada.
- Yavuz, A. (2010). Sürdürülebilirlik Kavramı ve İşletmeler Açısından Sürdürülebilir Üretim Stratejileri, WordNet (2008), 64.



BÖLÜM 6

Doğanın Kurtuluşunu Simgeleyen Sürdürülebilir Moda Yaklaşımı ve Örnek Uygulamalar

Ebru Çoruh¹ & Zehra Arslan²

Giriş

Son yıllarda artan nüfus ile birlikte doğanın çok hızlı bir şekilde tahrip edilmesi, tüketilmesi bizleri farklı kaynak arayışlarına yönlendirmektedir. Bununla birlikte gelişen ve değişen dünyada farklı tasarımlar, ürünler çıkarmak farkındalık oluşturmak önemlidir.

Tüketilen farklı ürünlerin atık durumuna geçtiğinde yeniden işlenerek aynı ya da farklı ürün haline getirilmesi işlemine geri dönüşüm denir (Çaylı, 2021, s. 7). Farklı şekillerde ve cümlelerle anlatılan atık kavramları insanlığın doğduğu günden bugüne kadar kullanılan ürünlerin artık işe yaramaması ya da istenmemesi gibi durumlarda atılan maddelerdir (Şimşir, 2022, s. 37). Geri dönüşüm artan nüfus ile birlikte artan atıkların tekrardan kazandırılmasını hedefler. Tüm dünya ülkeleri çoğalan nüfusla birlikte çıkan atıkların geri dönüşümü için çeşitli projeler yapılmaktadır. Tekstil sektöründe kullanılan ve atık durumuna geçen tekstil ürünleri toplanarak geri dönüşüme uygun kıyafetler ayrıştırılarak temizlik işleminden geçirilir. Kullanım alanlarına göre ayrıştırılan atıklar geri dönüştürme yöntemleriyle doğaya kazandırılır (Çiftçi, 2022, s. 19,20). Sürdürülebilirlik insan ve çevre sağlığının kaçınılmaz en önemli kavramları arasında yer almaktadır. Sürdürebilirlik kavramı mevcut neslin gereksinimlerini gelecek neslinde ihtiyaçlarını yok saymamak demektir (Ayanoğlu, 2017, s. 255). Tekstil atıkları hızlı moda kavramı ile hayatımızda artarak çoğalırken düşük bütçe, düşük kaliteli kıyafetlerle en çok tekstil atığına sebep olan başlıca faktörlerden birisidir. Hızlı moda ile kısa süreli giyinmek ya da hiç giyinmemek üzere alınan kıyafetler doğal kaynak, enerji, iş yükü ve zaman kaybına sebep olmaktadır (Çetiner, 2020, s. 20). Gerek tekstil gerekse farklı alanlarda oluşan atıkların yeniden bir ürün haline getirilmesi enerji kullanımı ve karbon emülsiyonlarının azalmasına büyük oranda katkı sağlamaktadır. Yeniden üretme-yeniden tasarlama moda sektöründe popüler ve tercih edilen bir yöntem haline gelmiştir. Sürdürülebilir atıklar yeni üretim ve tasarımı ile atık malzemeleri geri kazandıran en önemli faktördür. Bu yeniden kazandırılan atıkları tasarlama süreci ve geri dönüşümü kapsamındaki bu duruma Upcycling adı verilmektedir (Paralı, 2020, s. 127). Yapılan bu çalışmada kullanım sonrası atık hale geçen ürünler

¹ Prof. Dr., Gaziantep Üniversitesi, Tekstil ve Moda Tasarımı Bölümü, Gaziantep, Türkiye, ORCID: 0000-0001-8039-828X

² Yüksek Lisans, Gaziantep Üniversitesi, Tekstil ve Moda Tasarımı Bölümü, Gaziantep, Türkiye, RCID: 0009-0003-0368-4452

giyilebilir bir tekstil ürünlerine dönüştürülmüştür. Çalışmada atık plastik kaşıklar, atık peçete, atık kablolar ve atık kumaş kullanılmıştır. Büstiyer yapımında atık durumunda olan abiyenin etek kısmından alınan ipek saten kumaş kullanılmıştır. Bu çalışmada iki farklı yöntemle ürün tasarımı gerçekleştirilmiştir. Birinci çalışmada plastik kaşıklar eritilerek el ile şekil verilmiş ve yapıştırılarak bir gül formatı kazandırılmıştır. İkinci çalışmada peçeteler kâğıt katlama sanatından esinlenilerek çiçek formu verilmiş ve içerisine led ışıklar yerleştirilerek yeni bir tasarım atık malzemelerin bir araya gelmesiyle oluşturulmuş ve doğaya yeniden kazandırılmıştır.

Geri Dönüşüm

Geri dönüşümde, kullan, kurtul ya da daha uzun kullanım sonrası atık haline gelen ürünler belirli yöntemler kullanılarak tekrar kullanıma dahil edilmektedir. Parçalama, öğütme, kırma ve ayrıştırma yöntemleri kullanıldıktan sonra bunların yeniden hammadde olarak kullanılmasına geri dönüşüm denilmektedir (Çiftçi, 2022, s. 19). Sanayileşme ile başlayarak büyüyen ekonomik gelişme ve buna paralel artan nüfus ile kaynakların bilinçsiz kullanımı hızla artmıştır. Bu bilinçsiz kullanımın yarattığı çevre sorunları tüketimde bilinçlenme ve çevre dostu ürünleri tercih etmede önem kazanmıştır. Doğal kaynakların bilinçsiz kullanımı bu kaynakları tüketme noktasına gelmiştir. Tekstil üretiminden kaynaklı atıkların yok edilmesi, maliyetinin yüksek olması, üretilen ve kullanıldıktan sonra atık haline gelen ürünlerin geri dönüştürülmesi önemli kabul edilmektedir. Sanayi devrimi sonrası hayatımıza giren ve günümüze kadar gelen hızlı moda akımı ile kullan at mantığı ile geri dönüştürülmediği taktirde çevre ve insan sağlığına ciddi zararlar vermektedir (İmre, 2022, s. 91). Atık ürünleri geri dönüşümle yeniden kullanmak doğal kaynakları ve doğanın korumasını bunlara paralel insan sağlığını koruduğu bir süreçtir. Geri dönüşümle birlikte atıklar bir çöp yığını halinde doğada kalmak ve kaldığı süre zarfında doğaya ciddi zararlar vermek yerine yeniden hayat bulmaktadır (Çaylı, 2021, s. 7).

Tekstilde Geri Dönüşüm

Tekstil sektöründe atıklar üçe ayrılmaktadır. Bunlar üretimden önce, üretim sırasında ve üretimden sonradır. Tekstil üretiminde oluşan bu atıkların yeniden kullanılması atık halinden çıkartılması doğanın korunmasında önemli bir rol oynamaktadır (Kılıç, 2013, s. 43). Moda dünyası geri dönüşüm ve sürdürülebilirlik kavramlarına önem kazandırmak ve dikkat çekmektedir. Tekstil atıklarını temizlik malzemesi olarak kullanmak ya da elyaf olarak kullanılması tekstil atıklarının geri dönüştürerek kullanılmasına örnektir. Özellikle elyaf yapımında kullanılan atıklar enerji tasarrufu ile kaynak kazanımına destek olmaktadır (Sevinç, 2019, s. 85). Tüketici sonrası tekstil atıkları genellikle düşük kaliteli ürünler, alınan ürünlerin artık moda olmaması ve uzun süre kullanımla ömrünün bitmesi bu ürünlerin atık durumuna geçmesi için oluşan sebeplerdir

(Obut, 2018, s. 40). Tekstil atıkları değerlendirme yöntemlerine göre ayrılmaktadır. Atık kıyafetlerden yeniden iplik yapılması için ürünlerin malzemesi ve rengine göre ayrımlar yapılmaktadır. Rengine göre yapılan ayrımla enerji tasarrufu ve yeniden boyamadan tasarruf edilmektedir (Yücel, 2018, s. 57). Hazır giyim ve moda atıkları eğer geri dönüşüm için uygun halde değillerse yakılarak ya da biyoyakıt halinde kullanılarak doğaya verdiği zarar en aza indirgenmektedir (Topuzoğlu, 2023, s. 24).

Modanın Sürdürülebilirliği

Sürdürülebilirlik insan ve çevre sağlığı için çok önemli bir kavramdır. Joy VD. ekolojik denge ve insan sağlığını gözeterek mevcut neslin gereksinimlerini ve ihtiyaçlarını da yok saymadan yerine getirebilmeyi sürdürülebilirlik olarak tanımlamıştır (Şevkay, 2021, s. 20). Sürdürülebilirliğin en popüler tanımı Birleşmiş Milletler Çevre ve Kalkınma Komisyonu'nun Ortak Geleceğimiz olarak adlandırdıkları raporunda yer aldığı gibi bugünkü nesillerin gereksinimlerini gelecek kuşakların ihtiyacını etkilemeyeceği şekilde karşılaması anlamına gelmektedir (Ayanoglu, 2017, s. 255). Sürdürülebilirlik olgusu moda sektörü için oldukça önem taşımaktadır. Tekstil endüstrisi çevreyi en çok etkileyen sektörlerin başında gelmektedir. Modanın hızlı değişimi ve tekstil sektörü arasında oluşan üretimler ve üretim biçimleri doğayı ve çevreyi olumsuz yönde etkilemektedir. Üretim aşamasında açığa çıkan olumsuz etkiler yaşam koşullarımıza ciddi anlamda tehditler yaratmaktadır (Odabaşı, 2016, s. 18). Tekstil ürünlerinin geri dönüşümü iki şekilde incelenebilir. Bunlar Tüketici öncesi ve tüketici sonrası geri dönüşümlerdir. Geri dönüşüm atık durumuna geçen ürünlerin yeni ya da başka ürünlere çevrilmesi işlemi olarak adlandırılmaktadır. Tüketici öncesi atıklarda üretim sırasında oluşan atıkların yeni ürünlerde kullanılmasıyla ortadan kaldırılması sürdürülebilir atık yöntemi olarak adlandırılmaktadır (Paralı, 2020, s. 124). Sürdürülebilir tasarımda doğal ve geri dönüşümü mümkün olan malzemelerin kullanılması gerekmektedir. Bu malzemelerin yanı sıra çevre, toplum ve ekonomik olarak doğa dostu ürünler hayata geçirilmelidir. Hayata geçirilen bu ürün de yeniden atık durumuna geçtiğinde sürdürülebilir hale gelmesi önemli bir faktördür (Arabalı Koşar, Gezicioğlu, 2021, s. 723). Günümüzde moda sektöründe sürdürülebilirlik bir kısıtlama olarak görülmektedir. Sürdürülebilirliği kısıtlama olarak görmek yerine ilham yaratıcı bir unsur olarak görülmeli ve bu ilham ile çevre dostu ve yenilikçi tasarımlar yapılmalıdır. Hazır giyim alanında sentetik kumaş atıkları doğa açısından en büyük sorun unsuru halindedir. Bünyesinde plastik barındıran bazı sentetik kumaşlar atık hale geldiklerinde 150 yıl sürede doğaya zarar vererek kaybolmaktadır. Bu nedenle doğal liflerin kullanılması doğanın korunmasında önemli ölçüde katkıda bulunmaktadır (Esenyel, 2022, s. 27). Sürdürülebilir moda da kullanılan doğal liflerin organik olarak yetiştirilmesine, ticaretinin adil

olmasına, hızlı yenilenen malzeme olmasına ve malzemenin geri dönüşümünün mümkün olmasına dikkat edilmelidir (Kılıç, 2013, s. 39). Sürdürülebilirlik sorunları üretimde kullanılan malzeme ve üretim şekli kadar kültürel ve ekonomik sebeplerdir. Bu sorunlarla birlikte çöküş, tüketicilik, ifade ve kültürel kimlikle alakalıdır (Nalbantoğlu Turunç, 2019, s. 130). Hızlı moda akımının çıkışı ile atık tekstil ürünlerinde artış yaşanmıştır. Hızlı moda anlayışında düşük fiyat düşük kalite kıyafetlerin olması kullan kurtul mantığında ilerlemesine yol açmıştır. Hızlı modanın etkisi ile alınan giysiler doğal kaynak, enerji, iş yükü ve zaman kaybına neden olmaktadır (Çetiner, 2020, s. 9,20). Bu kayıpları engellemek için birçok işletme çevre dostu olabilmek için çalışmalar yapmıştır. Butow'un sürdürülebilir tedarik zincirini oluşturmak için mavi işaretle iş birliği bu çalışmalara örnektir. Çevre sağlığı ve kimyasalları yönetmek için mavi işaret sistemi tekstil ürünlerinde önemli bir standart olmuştur. Tedarik zincirinde ve imalatla sürdürülebilir, çevre dostu ürünleri kullanmak gereksiz su israfını önler ve çevreyi daha az kirletir. İşletmeler ürettikleri kıyafetlerde müşterilerine ürünün sürdürülebilir olduğunu anlamaları için etiketlere koydukları işaretlerle yardımcı olurlar (Taladı, 2021, s. 41).

İleri Dönüşüm Kapsamında Yeniden Tasarlama

Yaratıcı yeniden kullanım anlamına gelmektedir. Upcycling olarak da bilinen ileri dönüşüm ikinci el ya da atık giysileri sanatsal ya da çevresel değer olarak yeni malzemeler ve ürünlere dönüştürme sürecidir. İleri dönüşüm yüksek kaliteli ürünler olarak geri dönüşümden ayrılmaktadır. Günümüz moda sektöründe sürdürülebilir tasarım stratejileri ikinci el ya da atıkların yeniden kullanılması, tasarlanması ve yeni bir giysiye dönüşmesi önemlidir (Esenyel, 2022, s. 43). İleri dönüşüm bir diğer anlamı ile geri kazanım, tekstil endüstrisini değiştirebilecek en yenilikçi fikirlerden birisidir (Ege, 2022, s. 20). Sürdürülebilirlik projelerinden biri olan ileri dönüşüm atık bir ürünün aynı amaçla ya da başka ürüne dönüştürmek amacıyla yeniden tasarlanması işlemidir (Topuzoğlu, 2023, s. 27). Kullanılan bu yeniden tasarlama yöntemi atık ürünleri geri dönüşüm yöntemlerindeki parçalama ve ayrıştırma işlemleri gibi fazla enerji kullanmanın aksine enerji tasarrufu ile yeni bir şekil alması işlemidir (Yücel, 2018, s. 67).

Hızlı ve Yavaş Moda

1980 yılında ABD'de ortaya çıkan ve kısa sürede tüm dünyaya yayılan bir moda akımıdır hızlı moda. Hızlı çıkan yeni koleksiyonlar ve yaygınlaşan internet alışverişi ile uygun fiyata müşteri memnuniyeti ile günümüze kadar gelmiştir. Uygun fiyat ve kısa ömürlü kıyafetleri bünyesinde barındıran hızlı moda alınan ürünlerin ömrünün çabuk bitmesi ve modasının çabuk geçmesi sebebiyle ciddi anlamda giysi atıklarına sebep olmaktadır (Adıgüzel Coşkun, 2022, s. 13). Hızlı moda kullan kurtul mantığı ile ilerlemektedir. Hızla değişen moda tüketiciye sürekli yeniyi düşük kalite ve düşük maliyetle sunmaktadır. Hızlı modanın çevre

ve insan sağlığına zarar vermesi üzerine bir karşı akım olarak yavaş moda akımı ortaya çıkmıştır. Yavaş moda akımı üretilen kıyafetlerin tasarımında modası geçmeyen kalitesi yüksek geri dönüştürülebilen üretimden tüketime her aşamada yavaşlığı savunan bir akım olmuştur. Bu akım sadece yavaşlatmakla kalmayıp çevreyi ve insan sağlığını koruyarak kaliteli ve yüksek refahla bir yaşam sunmaktadır (Kabacı, 2022, s. 26). Tekstil endüstrisi ve moda sektörü çevreyi koruyan enerji tasarrufu yapan ve sürdürülebilir olan bu çok katmanlı tasarım ile gelişim sağlama yolunda ilerleyecektir (Sevinç, 2019, s. 66).

Yöntem

Plastik, peçete ve kullanılmayan giysi atıklarının sürdürülebilir moda alanında değer kazanması ve örnek uygulamaların yapılması çalışmanın temel amacıdır. Yapılan bu çalışma belirli bir zamanda fazla sayıda tecrübe ve nesnelerden alınan verilerin analizi ile probleme çözüm arama aşamasında uygulanan yöntem olan betimsel bir araştırmadır. Yapılan bu çalışmada sürdürülebilirlik ve geri dönüşüm hakkında kapsamlı bir literatür çalışması yapılmıştır. Araştırmada geri dönüşüm, tekstilde geri dönüşüm, modanın sürdürülebilirliği, ileri dönüşüm kapsamında yeniden tasarlama, hızlı moda ve yavaş modanın önemi ile gelişimi hakkında bilgiler verilmiştir. Geri dönüşüm ve sürdürülebilirlik hakkında tezler ve makalelerden yararlanılmıştır. Yapılan araştırmalar doğrultusunda plastik kaşık, peçete ve atık durumunda olan giysiden çıkartılan kumaş ile özgün bir tasarım yapılmıştır. Çalışma kapsamında iki adet ürün elde edilmiştir. İlk üründe atık durumunda olan elbisenin etek kısmında bulunan ipek saten elbisenin üst kısmından ayrılmıştır. Ayrılan bu kumaş çıkartılan kalıplara uygun şekilde kesilip dikilerek büstiyer oluşturulmuştur. Oluşturulan bu büstiyer üzeri plastik kaşık ile kaplanırken bize referans olmaktadır ve giyildiği zaman cilde teması kesmektedir. Büstiyer üzeri plastik kaşık ile tamamen kaplanarak birinci geri dönüşüm çalışmamız elde edilmiştir. İkinci çalışmada referans için ve bağlantılar için yeni bir büstiyer dikilmiştir. Yapılan büstiyer üzerine peçeteden çiçekler yapılmıştır her bir çiçek led lambalarla ışılandırılmıştır. Bağlantı her aşamada kontrolden geçirilerek bitirilen ürün fotoğraf ile çalışmada sunulmuştur. Yapılan bu çalışmada atık durumunda olan ve atık durumuna geçtiğinde çevre ve insan sağlığına ciddi zararlar veren ürünler yeni bir tasarım ile tekrar kullanılarak yeni bir ürün halini almıştır. Elde edilen veriler sonucunda geçmişten günümüze kadar artarak hızla devam eden, nüfus ile de doğru orantılı olan atıklar bu çalışma kapsamında özgün bir geri dönüştürülmüş yeniden kullanılmış kıyafet yapılması hedeflenmiş ve bu çalışma kapsamında hayata geçirilmiştir.

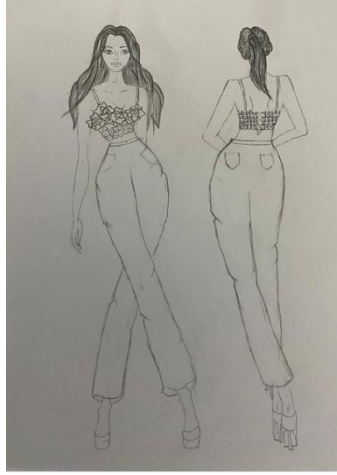
Tasarım Denemeleri

Geri dönüşüm ve sürdürülebilir moda kavramları araştırılıp elde edilen bilgiler doğrultusunda atık ürünler tespit edilmiş ve doğaya verdikleri zararlar, çevreye verdiği zararlar ve insan sağlığına verdiği zararlar göz önünde bulundurularak

atık durumuna geçirilmeden bir kez daha bizleri düşündürcek özgün tasarım fikirleri oluşturulmuş ve farklı iki adet çalışma hayata geçirilmiştir. Tasarlanan bu ürünler hayata geçirilirken çevre ve insan sağlığını korumak başlıca sorumluluk kabul edilmiş ve bu kapsamda gelişen fikirler üretmek bu ilerleme esnasında doğanın kaynaklarını israf etmemek farklı ürünleri sürdürülebilir üretmek hedeflenmiştir. Tasarlanan ürünler tasarlama aşamaları ve bitmiş ürün görselleri ile çalışmaya eklenmiştir.

Eskiz Çizimi

Atıkların geri dönüşüm ruhunu kapsayan bir büstiyer tasarlanmıştır. Tasarlanan bu büstiyerin eskiz çizimi Şekil 1 de verilmiştir. Çizimi hazırlanan bu tasarımda üretim sonrası vücudu rahatsız edici detaylar göz önünde bulundurularak çizim gerçekleştirilmiştir. Ürünün plastik kaşık kullanımına bağlı olarak yapacağı ağırlık göz önünde bulundurularak büstiyere askı yapılmıştır ve arka beden de fermuar yerine kurdele ile tıpkı korse gibi bedeni tam sarması için kurdele ile bağlanılabilir formda yapılmıştır.



Şekil 1. Zehra Arslan, eskiz çizimi 2023
Figure 1. Zehra Arslan, sketch drawing, 2023

Artistik çizim

Eskiz çizimi yapılan tasarım üretim aşaması ve malzeme temini göz önünde bulundurularak orijinaline göre renklendirilmiştir. Kullanılan kaşıklar çiçek formuna getirilip kumaşa yapıştırılmıştır alt kısımlarında doğanın eşsiz güzelliklerini oluşturduğumuz atıklarla zararı en çok verdiğimiz balıkların pullarından esinlenilerek kaşıklar balık pulları gibi dizilmiştir. Yapılan bu tasarıma yeniden doğuş anlamına gelen Anka adı verilmiş ve Şekil 2 de verilmiştir.



Şekil 2. Zehra Arslan artistik çizim 2023

Figure 2. *Zehra Arslan, artistic drawing, 2023*

Üretim Aşaması

Yapılan çalışmaya ait büstiyerin üretim aşamaları Şekil 3 de verilmiştir.



Şekil 3. Zehra Arslan üretim aşaması 2023
Şekil 3. Zehra Arslan production phase 2023

Çalışması yapılan Zümrüt adlı tasarımın deneysel üretimini gerçekleştirmek için öncelikle bir büstiyer kalıbı 38 beden olarak hazırlanmıştır. Ön ve arka beden kalıbı çıkartıldıktan sonra kalıplar ön beden 1.parça dan 2 adet, ön beden 2. Parçadan 2 adet, ön beden 3. parçadan da 2 adet dikiş payı verilerek kumaş, tela ve astar olarak kesilmiştir. Arka beden kalıbı için de arka beden kalıbından 2 adet kumaş, astar ve tela dikiş payı verilerek kesilmiştir. Arka bedende kurdele geçirmek için kullanılacak zımbaların ölçüleri belirlenerek arka bedende dikiş payı kurdele gelecek yerde zımba boyutuna göre verilmiştir.

Kesilen ön ve arka beden parçaları telaları yapıştırılarak dikilmiştir. Astar parçaları da dikilerek büstiyer ile birleştirilerek temiz bir görünüm elde edilmiştir.



Şekil 4. Zehra Arslan geri dönüşüm kaşıkları şekillendirip yerleştirme 2023
Figure 4. Zehra Arslan shaping and placing recycling spoons 2023

Plastik kaşıklar yapıştırılacakları yere göre mum ile eritilip el ile şekil verilmektedir. Şekil 4 de verilen kaşıklar saplarından ısıtılan bıçak yardımı ile ayrılmaktadır. Eritilerek şekil verilen kaşıklar silikon yardımı ile birbirlerine yapıştırılarak çiçek haline gelene kadar eritilen kaşıklar yapıştırılmaya devam edilmiştir. Oluşturulan sekiz adet çiçek büstiyer üzerinde yerleri tek tek ayarlanarak kumaşa yapıştırılmıştır. Kaşıklar çiçeklere bütünlük sağlaması için eritilerek ters tarafa doğru çevrilmiştir. Çevrilen bu kaşıklar ile balığın pullarına benzer şekilde kumaşa üst üste gelecek şekilde silikon yardımı ile yapıştırılarak ürün tamamlanmıştır.

Eskiz Çizim

Atıkları geri dönüştürme ruhunu kapsayan ikinci çalışma yine birinci çalışmaya benzer bir büstiyer tasarımı yapılmıştır büstiyer giyilebilme kolaylığı için ve zarar görmemesi için fermuar yerine kurdele ile arkadan birleşmekte vücudu sarar bir haldedir. Tasarım eskizi yapılırken giyilebilir olması göz önünde bulundurulmuştur ve buna göre çizimi yapılmıştır.



Şekil 5. Zehra Arslan eskiz çizimi 2023
Figure 5. Zehra Arslan sketch drawing 2023

Artistik Çizim

Eskiz çizimi yapılan çalışma artistik çizimi tamamlanmış ve yapılacak ürüne uygun olarak renklendirilmiştir. Eskiz çizim den ayrı olarak üzerinde değişiklik yapılmamıştır. Büstiyer üzerine peçeteden yapılan çiçekler içine led ışıklar yerleştirilerek büstiyer üzerine yapıştırılmıştır ışıklar sayesinde renk değiştirmesi hazır giyimde farklı kıyafetler arayışını tek kıyafette iki farklı seçeneği ve rengi ile kazandırarak hem atıklar değerlendirilmiştir hem de bir kıyafet atığı doğadan kurtarılmıştır. Yapılan bu çalışmaya anka adı verilmiştir.



Şekil 6. Zehra Arslan artistik çizim 2023
Figure 6. Zehra Arslan, artistic drawing, 2023

İkinci Tasarımın Üretim Aşaması

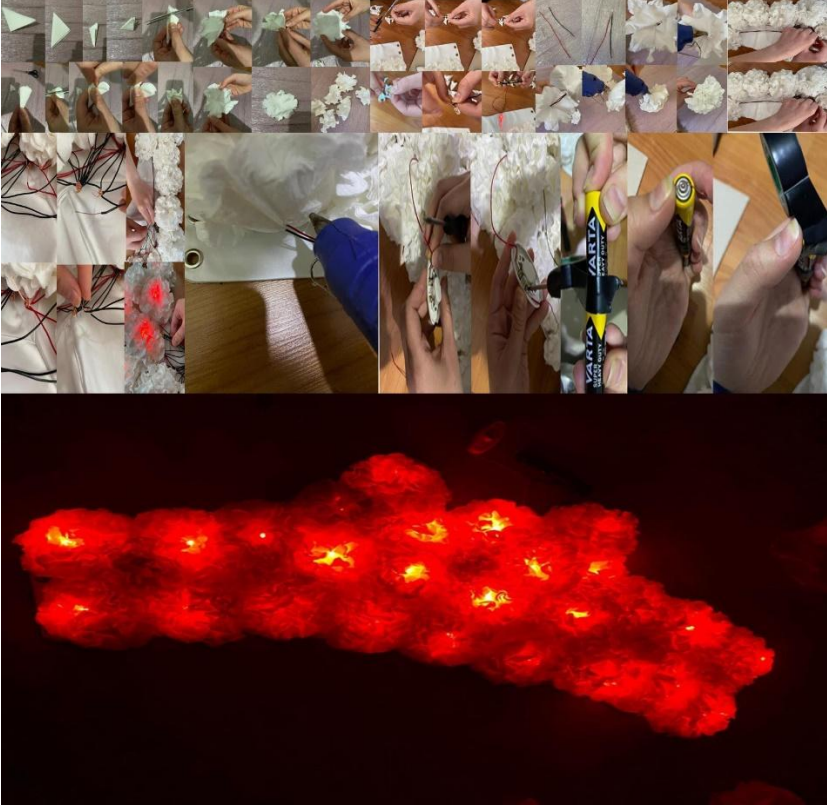
Çalışması yapılan anka adlı tasarımın deneysel üretimini gerçekleştirmek için öncelikle bir büstiyer kalıbı 38 beden olarak hazırlanmıştır. 38 beden hazırlanan kalıp adım adım kesilerek parçalar deneme amaçlı birleştirilmiş ve hatalar gözden geçirilip düzeltilmiştir.



Şekil 7. Zehra Arslan anka çalışması üretim basamakları 2023
Figure 7. Zehra Arslan phoenix work production steps 2023

Hazırlanan ön beden ve arka beden kalıbı kumaş, astar ve tela üzerine yerleştirilmiştir. Yerleştirilen kalıba 1 cm dikiş payı verilerek kumaş, astar ve tela üzerine yeniden çizilip kesilmiştir. Kesilen kumaş ve tela parçaları birbirlerine ütü yardımı ile yapıştırılmıştır. Kesilen ve tela yapıştırılan ön beden kumaş parçaları ön beden 1. Parça ile 2. Parça birbirlerine verilen 1cm dikiş payından dikilmiştir birleşen kumaşa ön beden olan 3. parçada birleştirilerek göğüste potluk oluşturmaması adına göğüste dikiş kısmına balen eklenerek daha tok bir görünüm

elde edilmiştir. Astar parçaları da aynı şekilde dikilerek astar ve kumaş birleştirilerek bütünde temiz bir görünüm elde edilmiştir.



Şekil 8. Zehra Arslan anka çalışması peçete katlama ve ışıklandırma çalışması 2023

Figure 8. Zehra Arslan phoenix work, napkin folding and lighting work, 2023

Peçeteler tıpkı kâğıt katlama sanatındaki gibi katlanarak ve kesilerek kenar kıvrımları yapılmıştır. Her bir çiçek için bu kâğıt katlama sanatındaki yöntem kullanılarak 6 tanesi bir çiçeği oluşturmaktadır. Katlama işleme tüm büstiyeri kaplayana kadar devam etmiştir. Led lambaların yanıp yanmadığı her aşamada kontrol edilmiştir. Kontrolü yapılan ledler peçete içerisine yapıştırılmıştır. Peçetenin 6 katmanı da led ve birbirlerine silikon yardımı ile sabitlenmiştir. Hazırlanan çiçekler yapılan büstiyer üzerine büstiyer formunu kaybetmeden yerleştirilmeye başlanmıştır. Çiçekler kumaşa silikon ile yapıştırılırken bir yandan da kablolar birbirlerine bağlanıyor. Her aşamada led lerin yanıp yanmadığı kontrol ediliyor. Silikon ısısından zarar görüp yanmayan çiçeklerin yerine yenileri yapıp yapıştırılmıştır. Tamamı biten yapıştırma ve kablo

bağlama işlemi tamamlandıktan sonra büstiyerde toplanan kırmızı kablo anahtara vidaların altına sabitlenmiştir. Bir kırmızı kablo daha kesilip bir ucu anahtara bağlanmış diğer ucu siyah kablo ile birlikte pile bağlanmıştır. Piller birbirine bant ile yapıştırılmıştır. Pilin bir ucuna siyah kablolardan gelen tel diğer ucuna da anahtardan gelen kırmızı kabloların bağlantısını taşıyan kablonun ucu bantlanmıştır.

Hikâye ve Renk Panosu



Şekil 9. Zehra Arslan Hikâye ve renk panosu (URL1) 2023

Figure 9. Zehra Arslan Story and color board (URL1) 2023

Geçmişten günümüze kadar kullandığımız her ürün atık durumuna geçtiğinde ve üretim aşamasında sebep olduğu atıklar ile çevre ve insan sağlığına ciddi zararlar vermektedir. Yapılan bu çalışma atık durumunda olan bir elbisenin kumaşından, kaşıktan ve peçeteden yeni bir kıyafeti oluşturmuştur. Yapılan bu tasarımın ilkinde Zümrüt ikincisine Anka ismi verilmesinin de asıl amacı atık herhangi bir ürünün başka bir üründe tekrar kullanılması küllerinden yeniden doğmasını simgelemektedir tıpkı zümrüdü anka kuşu gibi. Hikaye panosunda kullanılan kırmızı renk gücü temsil etmektedir ve kırmızı rengin çabuk karar vermeye teşvik ediciliği ile ürünün beğenilmesinin kaçınılmaz olması beklenmektedir. Beyaz rengi ile saflığı temizliği simgelemektedir. Kullanılan pembe renk ise kendine ve etrafına olan sevginin evrenselliğini ifade etmektedir. Hikâye panosunda kullanılan moda fotoğrafları da ürünlerin büstiyer olarak hayata geçirilmesi ve modaya yön verecek olmasını simgelemektedir.

Ürünlerin Manken Üzerinde Gösterimi



Şekil 10. Zehra Arslan zümrüt isimli ürünün manken üzerinde gösterimi 2023

Figure 10. Zehra Arslan display of the product named zümrüt on a model 2023

Görsel 10'da Zümrüt adlı tasarımın üretimi 6 ön parça 2 arka beden parçası olarak 8 parçadan oluşmaktadır. 2*2 göğüs parçaları 2 adet göğüs altı birleşim parçası ve 2 adet te arka parçadan kumaş ile oluşmaktadır. Üzerine atık kaşıklar eritilerek bir kaplama işlemi yapılmıştır. Büstiyerin ön, arka ve yandan görünümü yukarıdaki gibidir.



Şekil 11. Zehra Arslan Anka isimli ürünün manken üzerinde gösterimi 2023

Figure 11. Display of the product named Zehra Arslan Anka on a model, 2023.

Anka adlı üretimin tasarımı da 6 ön beden parçası ve 2 arka beden parçası olarak 8 parçada tamamlanmış ve üzerleri peçeteden yapıлып içerisi led lambalar

ile ışıktandırılarak tasarımın bitmiş ürün hali yukarıda ön ve arka beden ışıksız görünümü, ön ve arka beden ışıklı görünümü ve yandan görünümü ışıksız, gün ışığında ışıklı ve karanlıkta ışıklı gösterimleri verilmiştir.

SONUÇ VE ÖNERİLER

Giyim ve moda sektörü sürekli yenilik arayışı içine girmektedir. Farklı giysiler üretmek ve tasarlamak modanın varoluşunda vardır(Çoruh, Azizoğlu, 2023). Geri dönüşüm ve sürdürülebilirlik kapsamında yapılan bu çalışmada modern ve yeni tasarımlar yapılmaya çalışılmıştır.

Geri dönüşüm ve moda alanında sürdürülebilirlik süreci incelendiğinde artan nüfus ve hızlı modanın yarattığı etki ile artan nüfus ve artan atık oranları birbirlerine paralel ilerlemektedir. Artan atıklar doğal kaynaklarımıza, çevre ve insan sağlığını olumsuz etkilemektedir. Tekstil endüstrisinde insanların ihtiyacı ile ortaya çıkan giyinmeyi artık başkasında olmayana arama duyguları sebebi ile giysi atıkları oranları artmaktadır. Hızlı moda ile sürekli değişen koleksiyonlar hem üretim aşamasında hem üretim sonrasında hem de insanların kullanımı sonrasında oluşan atıkların sonucunda küresel ısınma, ozon deliği ve iklim değişikliği gibi birçok zarara yol açmaktadır. Bu zararları en aza indirmek ve bizden sonraki nesillere doğal kaynakları bizim kadar kullanabilmeleri için en az zararlı bırakmamız gerekmektedir. Tekstil alanında üretim aşamasında sürdürülebilir ürünler üretmek daha az enerji harcamamıza da katkı sağlamaktadır. Sürdürülebilir üretilmeyen atıklardan kurtulmanın maliyeti üretimde sürdürülebilir ürünler üretmekten daha fazladır ve doğaya verilen zarar maddi bir miktar ile maalesef geriye döndürülemezdir. Yapılan bu çalışma ile plastik kaşık ve peçete atıklarının daha önce özgün bir moda tasarım ürünü oluşturacak detaylı bir çalışma yapılmadığına rastlanmıştır. Geleceğimizi kurtaracak bu tarz ufak adımlarla çalışmalar yapmak adına kapsamlı bilgiler sunulmuştur. Bu çalışmalar kapsamında Zümrüt ve Anka adlı çalışmalar tasarlanarak hayata geçirilmiştir. Atık ürünleri yeniden kullanmak ve geri dönüştürmek tıpkı zümrüdü anka kuşu gibi küllerinden yeniden doğmasını simgelemektedir. Bu bağlamda yapılan çalışmanın atık durumunda olan malzemeleri günümüz şartlarına uygun olarak sanatsal ve estetik tasarımlarla özgün yaratıcı bir bakış açısı kazandıracağı konusunda bir sonraki nesillere örnek olacağı söylenebilir.

“Dünya herkesin ihtiyacına yetecek kadarını sağlar, fakat herkesin hırsına yetecek kadarını değil.”

M.GANHİ

Kaynakça

- Ayanoğlu, S. G., ve Saliha, A. Ğ. A. Ç. (2017). Sürdürülebilir moda kavramına yönelik tasarım fikirleri. *Art-e Sanat Dergisi*, 10(19), 252-273. <https://dergipark.org.tr/en/download/article-file/325655>
- Coruh, E., & Azizoğlu, Z. (2023). Sekiz Köşeli Yıldız Motifinin Ekspresyonizm ve Kübizm Sanat Akımları ile Modernize Edilerek Tasarlanması. *Turkish Journal of Fashion Design and Management*, 5(2), 67-84. <https://doi.org/10.54976/tjfdm.1306495>
- Çaylı, G. (2021). Geri dönüşüm kumaşlardan mamul konfeksiyon ürünlerinin üretim ve kullanım özelliklerinin incelenmesi (Tez No. 663461). (Yüksek lisans tezi). (Ege Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü). <https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/tezSorguSonucYeni.jsp>
- Çetiner, M. (2020). Sürdürülebilir Moda Tasarımı Yaklaşımında Çanta Tasarım Önerileri. (Tez No. 628851). (Yüksek lisans tezi). (Süleyman Demirel Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü ,Sanat ve Tasarım Ana Sanat Dalı). <https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/tezSorguSonucYeni.jsp>
- Çiftçi, R. K. (2022). Hızlı moda sektöründe sürdürülebilirlik kavramının giyim tasarımında etkileri.(Tez No. 722919). (Yüksek lisans tezi). (İstanbul Okan Üniversitesi , Sosyal Bilimler Enstitüsü, Moda Tasarımı Ana Bilim Dalı , Moda Tasarımı Bilim Dalı). <https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/tezSorguSonucYeni.jsp>
- Coşkun, Ş. A., ve DEĞERLİ, N. G. (2022). Tekstil Sanatında Kırkama Konfeti Tekniği Noriko Endo Örneği. *SOCIAL MENTALITY AND RESEARCHER THINKERS JOURNAL (SMART JOURNAL)*, 8(58), 775-786. <https://doi.org/10.29228/smryj.62055>
- Ege, J. Y., ve ÖZTÜRK, F. SÜRDÜRÜLEBİLİR MODA’NIN, EKOLOJİK BASKI TEKNİĞİ İLE DEĞERLENDİRİLMESİ VE BİR ÖRNEK UYGULAMA. *Avrasya Sosyal ve Ekonomi Araştırmaları Dergisi*, 6(5), 394-406. <https://dergipark.org.tr/en/pub/asead/issue/45617/562387>.
- Esenyel , B.M. (2022). Sürdürülebilir moda ve zamansız giysi tasarım kavramı. (Tez No. 769237). (Yüksek lisans tezi). (Marmara Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Tekstil Ana Sanat Dalı). <https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/tezSorguSonucYeni.jsp>
- İmre, H.M. (2022). Ayakkabı tasarımında kullanılan yenilikçi tekstiller ve çevreci yaklaşımla bir model önerisi. (Tez No. 761278). (Sanatta yeterlilik).(Haliç Üniversitesi, Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, Tekstil ve Moda Tasarımı Ana Sanat Dalı). <https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/tezSorguSonucYeni.jsp>

- Kabacı, Z. (2022). Biyomimikrinin termokromik baskı tasarımı kullanılarak sürdürülebilir moda tasarımında uygulanması. (Tez No. 764390). (Yüksek lisans tezi). (Haliç Üniversitesi, Lisansüstü Eğitim Enstitüsü ,Tekstil ve Moda Tasarımı Ana Sanat Dalı ,Tekstil ve Moda Tasarımı Sanat Dalı). <https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/tezSorguSonucYeni.jsp>
- Kiliç, S. (2013). Giyim sektöründeki üretim artıklarının sürdürülebilir moda yaklaşımı ile değerlendirilmesi ve örnek bir uygulama (Yüksek lisans tezi , Eğitim Bilimleri Enstitüsü). <https://acikbilim.yok.gov.tr/handle/20.500.12812/357792>.
- Koşar, S. T. A., GEZİCİOĞLU, F. Y., ve YALÇIN, M. B. (2021). Üniversitelerin Tekstil ve Moda Tasarımı Öğretim Programında Artan/Artık/Atık Malzemenin Geri Kazanımı ve Sürdürülebilirliği Üzerine Bir Araştırma. Turkish Studies (Elektronik), 16(2), 719-741. <https://doi.org/10.7827/TurkishStudies.49880>.
- Turunç, Ö. N. (2019). 2000-2015 yılları arası giysi tasarımında öncü yaklaşımlar (Yüksek lisans tezi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi). <https://hdl.handle.net/20.500.14124/2479>
- Obut, E. (2018). Hazır giyim işletmelerinde parça boyama hataları ve hatalı ürünlerin yeniden kullanımında farklı tasarım uygulamaları (Yüksek lisans tezi, Güzel Sanatlar Enstitüsü). <https://acikbilim.yok.gov.tr/handle/20.500.12812/581897>.
- Odabaşı, S. (2016). Sürdürülebilir moda döngüsünde moda tasarımcısının rolü (Yüksek lisans tezi, Anadolu University(Turkey)).<https://www.proquest.com/openview/2bfa3af7d6767060fe5888cc50a0582/1?pq-origsite=gscholar&cbl=2026366&diss=y>
- Paralı, A. (2020). Sürdürülebilir moda tasarımı kapsamında yeniden üretim ve geri dönüşüm için giysi tasarımı fikirleri. Sosyal Araştırmalar ve Davranış Bilimleri, 6(12), 121-138. <https://doi.org/10.2020/28.11.2020>
- Sevinç, G. (2019). Geçmişten günümüze denim ve sürdürülebilir moda için değerlendirilmesi (Yüksek lisans tezi , Sosyal Bilimler Enstitüsü). <https://acikbilim.yok.gov.tr/handle/20.500.12812/624250>
- Şevkay, I. (2021). Sürdürülebilir giyim modasında modüler tasarım: Bir koleksiyon önerisi. (Tez No. 696819). (Yüksek lisans tezi) .(İstanbul Ticaret Üniversitesi , Fen Bilimleri Enstitüsü , Moda ve Tekstil Tasarımı Ana Bilim Dalı) <https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/tezSorguSonucYeni.jsp>
- Şimşir, E. (2022). Giyilebilir sanat yaklaşımında atık malzeme ve özgün tasarım önerileri. (Tez No. 763203). (Yüksek lisans tezi). (Selçuk Üniversitesi ,Sosyal Bilimler Enstitüsü , El Sanatları Ana Bilim Dalı , El Sanatları Bilim Dalı) <https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/tezSorguSonucYeni.jsp>

- Talıdı, A.T. (2021). Sürdürülebilirlik ve hızlı moda tekstil sektörüne yönelik müşteri tutumunun şekillenmesine etkisi: Türk ve Alman pazarı karşılaştırması. (Tez No. 668063). (Yüksek lisans tezi). (Bahçeşehir Üniversitesi , Sosyal Bilimler Enstitüsü , Pazarlama Ana Bilim Dalı). <https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/tezSorguSonucYeni.jsp>
- Topuzoğlu, B. (2023). Moda pazarında hızlı moda stratejisi uygulayan moda markalarının sürdürülebilirlik çalışmaları üzerine bir araştırma. (Tez No. 778131). (Yüksek lisans tezi) ,(Ege Üniversitesi ,Sosyal Bilimler Enstitüsü , Moda Tasarımı Ana Bilim Dalı , Moda Tasarımı ve Yönetimi Bilim Dalı). <https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/tezSorguSonucYeni.jsp>
- Yücel, S. (2018). Hazır giyim sektörünü yavaşlatan akım: Sürdürülebilir moda. (Tez No. 492486). (Yüksek lisans tezi). (Uşak Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, Tekstil Mühendisliği Ana Bilim Dalı). <https://acikbilim.yok.gov.tr/handle/20.500.12812/688771>

Görsel kaynaklar

- URL-1. Beyaz Çiçek, Sevimli Beyaz Çiçek HD telefon duvar kağıdı | Pxfuel. Retrieved May 26, 2023, from <https://www.pxfuel.com/tr/desktop-wallpaper-qvmqo>
- URL-1. Beyaz Rengin Anlamı, Beyaz Rengin İnsan Üzerindeki Psikolojik Etkileri. Retrieved May 26, 2023, from <https://www.bolgegundem.com/beyaz-rengin-anlami-beyaz-rengin-insan-uzerindeki-psikolojik-etkileri-428276h.htm>
- URL-1. Olağanüstü Bir Kuş Olan Zümrüd-ü Anka Kuşu Hakkında Bilmeniz Gerekenler. Retrieved May 26, 2023, from <https://listelist.com/anka-kusu/>
- URL-1. Pembe Kuvars Kristalini Anlamak ve Doğru Kullanmak - Boleyn Crystal. Retrieved May 26, 2023, from <https://boleyncrystal.com/blog/pembe-kuvars-kristalini-anlamak-ve-dogru-kullanmak/>
- URL-1. Pembe Renk Anlamı ve Özellikleri. Retrieved May 26, 2023, from <https://www.renk.gen.tr/pembe-renk.html>
- URL-1. Pembe Renk ve Pembe Rengin Anlamı - Renklerin Psikolojisi. Retrieved May 26, 2023, from <https://www.kisiselgelisim.com/renklerin-psikolojisi-pembe-renk-ve-pembe-rengin-anlami/>
- URL-1. Pin on Moda Kombinler. Retrieved May 26, 2023, from <https://tr.pinterest.com/pin/700591285772129925/>
- URL-1. Sana Özel %50 İndirim ! Bu Fırsatı Kaçırma. Retrieved May 26, 2023, from <https://www.eyyo.com.tr/ozel-tasarim-pembe-takim-svg99>

URL-1. Vikiçocuk:Renkler/Kırmızı - Vikikitap: Özgür kütüphane. Retrieved May 26, 2023, from <https://tr.wikibooks.org/wiki/Vikiçocuk:Renkler/Kırmızı>



BÖLÜM 7

Yerleştirme Sanatında Seramik ve Cam Malzemeler ile Mekâna Dokunmak

Nalân Danâbaş¹

1. Giriş

Çağdaş sanatın en güçlü anlatım dili olan yerleştirmeler, 1960'lardan günümüze düşüncenin hâkim olduğu, disiplinlerarası alanlarda yoğunlukla kullanılan ve mekânla ilişki kuran bir harekettir. İzleyicinin deneyiminin önemli olduğu bu hareket, düşündürücü, sorgulayıcı ve cevap arayan bir sanat pratiğidir. İzleyici yerleştirme ile karşılaştığında, sanat yapıtı için zaman akmaya devam ederken, eylemin söylediği söz algıların biçimlenmesiyle değişmektedir (Yeşiloğlu, 2009, s. 7). Sanatın kavramdan forma evrilmesiyle beraber, mekân görmenin değil düşüncenin de nesnesi olmuştur. Bölüm, yerleştirme sanatında birbirinden farklı iki kırılma malzeme olan seramik ve camın, mekân, nesne, zaman ve izleyen katılımı ile değişen teknik ve yöntemlere sahip sanatçılara odaklanan, ayrıca sanatçı yapıt okumalarını içeren metinlerden oluşmaktadır.

2. Yerleştirme Sanatı

Kökü Latince *installare* fiilinden türemiş olan *Installation* sözcüğü Fransızca aracılığıyla İngilizceye geçmiş ve Türkçeye yerleştirme olarak çevrilmiştir. Yerleştirmelerde gündelik ve tüketim amaçlı nesneler, sorgulamalarla farklı bir anlam kazanarak sanatçının ifade etmek istediği sorunsalı belgelerle bir yapıt haline dönüştürmesidir. Yerleştirme sanatı, kurgulanma aşamasının öncesinde bir yeri ve onun biçimlendirilmesini anlatmakla beraber, mekân ile nesnenin birbirinden ayrı değerlendirilemeyecek olması ile özne ve nesne ilişkisinin bir bütün olarak algılanmasıdır. İzleyen katılımcı olduğu harekette, izleyen deneyimi yerleştirmenin özünü oluşturmaktadır. Ayrıca izleyenin algı deneyimi, gelip-geçen bir zaman dilimini değil biten bir süreci yaşamasıdır (Yeşiloğlu, 2009, s.30). Sanat tarihçi Julian Stallabrass, yerleştirme sanatının bir çerçevesinin olmadığını, belirli bir mesafeden izlenmediğini, izleyenin ona yerleştiğini ve içinde dolaştığını ifade etmektedir (Stallabrass, 2021, s.31). Bu bağlamda, geleneksel sanat hareketlerinin dışında, sadece bir sanat nesnesini içermeyen ve belirli bir mekân için gerçekleştirilen, mekânın özelliklerini kullanan yerleştirme sanatı, izleyici deneyiminin de önemli bir parçası olması nedeniyle düşündürücü, sorgulayıcı ve cevaplar arayıcı bir sanat pratiğidir. Temelinde kavramsal sanata dayanan, Marcel Duchamp, Kurt Schwitters, Sol LeWitt, Dan Flavin ve Joseph

¹ Doç. Dr., Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi,
ORCID: 0000-0001-9838-4433

Beuys'a kadar uzanan yerleştirme sanatı diğer disiplinlerden beslenen melez (hibrit) bir harekettir. Duchamp'ın hazır nesneleri kavramsal sanatın ilkleri olarak kabul edilmiş ve sonraki sanatçıların herhangi bir konuya ilişkin düşünce ve bakış açılarını etkileyerek yerleştirme sanatının temellerini oluşturmuştur. Yerleştirme sanatı birçok sanat hareketiyle beslenmekle beraber mekân, nesne, zaman ve buna bağlı olarak çeşitli bağlamlarla da ilişkide olduğu söylenebilmektedir. Ayrıca, izleyenin çeşitli şekillerde deneyimlediği yerleştirme sanatında sadece görme değil duyma ve koklama duyuları da sürece dahil olabilmektedir (Polat ve Kayahan 2024, s.337). Üç boyutlu sanat yapıtları olan yerleştirmeler, sergilendiği mekâna özel olarak düşünülerek, iç mekâna ya da dış mekâna kurgulanmaktadır. Dış mekândaki uygulamalar yeryüzü sanatı olarak da tanımlanmaktadır. Yerleştirme sanatı, duvarda asılı duran bir resim veya kaide üzerinde duran bir forma göre daha yoğun duyuşal deneyimleme göstermektedir. Yerleştirmelerde video veya sanal gerçeklik gibi medya kullanımları olduğu gibi, geleneksel sanata dair heykel formları da kullanılabilir (Wood, 2015, s.4). Duchamp'ın hazır nesnesi biçimselliğin dışına çıkarak kavramsal'lığa doğru evrilmiş ve yaşamın içinden çoğu malzeme yapıt üretimlerinde kullanılmaya başlanmıştır. Zaman içerisinde geleneksel sergi alanları değerini kaybetmiş ve sonrasında Marcel Duchamp, Kurt Schwitters ve El Lissitzky, yerleştirmelerde mekânların sanat yapıtını etkilediğini savunmuşlardır. Bu bağlamda yerleştirme sanatı, gelenekselin dışında belirlenen bir mekân için yaratılmış, mekânın tüm anlamlarını kullanarak ve izleyicinin de katılımıyla, açık ve kapalı alanlarda uygulanabilir bir sanat hareketidir. Sanatın tüm diğer disiplinleriyle ilişki içerisinde olan yerleştirme sanatı, malzeme kullanımı açısından sınırsız olmakla beraber, izleyenin de katılımıyla diğer disiplinlerden ayrılmaktadır (Antmen, 2019, s. 9-15). Batı sanatını anlamak için 1960'lı yıllarda dönemin coğrafyasına ait siyasal, bilimsel, kültürel ve toplumsal gelişmelere bakmak gerekmektedir. Sanayi devrimiyle beraber, dünya yeni bir döneme kapılarını açmıştır. Bu bağlamda, bireyin düşünceleri değişirken, döneme dair dönüşümlerin de ortaya çıktığı görülmektedir. Dönüşüm, Avangart ile karşılık bulurken sosyal ve siyasal alanda etkileyici olduktan sonra, sanat alanlarında da Sürrealizm, Dadaizm ve Aksiyon resminde kendisini göstermiştir. Yeniliği temsil eden bir hareket olan Avangart, sanat alanlarında geleneksel olan düşüncelere karşı çıkmaktadır. 1970'lere gelindiğinde, mekânın öneminin daha artması ve yapıtın mekân teması olmadan kurgulanmasının olanaksız olduğu anlayışının ilkeleri belirginleşmiştir. Bu bağlamda taşıdığı tüm bilgi ile mekân, yapıtla bir bütün olarak düşünülerek oluşturulmaya başlanmış ve sanat nesnesi tek başınalığını kaybetmiştir. Zorunlu sergi alanları olan müze ve galeri mekânları dışında, görevi sanat yapıtını sergilemek olmayan mekânlarda da yapıtların kurgulandığı görülmektedir (Hatipoğlu, 2003, s.26).

3. Yerleştirme Sanatında Mekân, Nesne ve Zaman

Mekân, Arapça “hevn” kelimesinden türeyerek, içinde bulunulan yer anlamını taşımaktadır (Hançerlioğlu, 1978, s.117). Mekân’ın bir diğer anlamı ise, yurt ya da ev dir. Geçmişten bugüne önemli unsurlardan biri olan mekân, “o yer”, “oraya özel” düşüncesiyle sanatçılar tarafından sorgulamalarla oluşturulmuştur. Hatta Michelangelo 1501-1504 yılları arasında yaptığı “Davud” heykelini dış mekâna dayanamaz iddialarını reddederek, yapıtının dış mekân koşullarına dayanacak şekilde “o yer’e” uygun olarak yaptığını savunmuştur (Beykal, 1994, s.38). Yerleştirme sanatında mekâna dair her şeyin bir dile sahip olduğu görülmektedir. Bu bağlamda, nesnenin yerleştirildiği mekânla, mekânın ise sanat nesnesiyle ilişkisi ve dolayısıyla izleyen ile olan ilişkisi bir dil oluşturmaktadır. İzleyen mekânın içerisine girerek mekân ile bir etkileşim yaşar. Mekân ile nesnenin alt anlamlarının yani mekânın tarihsel, coğrafi, psikolojik, sosyolojik ve siyasi işaretlerinin birbiri ile uyumlu olması gerekmektedir. Ve böylelikle, mekân nesneye, nesne mekâna referanslar sunar. Yerleştirmeye birlikte, mekân artık sanat nesnesinin kaidesi olur. Günümüz yerleştirmelerinde tarihi mekân seçimleri oldukça yaygın bir şekilde görülmektedir. Sanat nesnesinin oluşmasındaki en önemli unsur hem kurgulandığı mekâna hem de izleyen tarafından deneyimlenmesine dairdir. Bu bağlamda, mekân ve nesne yerleştirmelerde birbirinden ayrı düşünülemez. Günümüz yerleştirmelerinde mekân ve nesne birlikteliğinin öneminin gitgide arttığı gözlemlenmektedir. Sanatçının yaratma süreci, tamamen eserin sergilendiği mekânla ilgilidir. Mekânla sanat yapıtı arasındaki ilişkiyi sorgulayan ilk sanatçı Duchamp’tır (Tolunay, 2020, s.104). Ayrıca, Heidegger, hem nesneyi biçim almış malzeme olarak tanımlamış hem de nesnenin ifadeyi taşıdığını savunmuştur (Heidegger, 2011:s20). 1960’lı yıllarda ortaya çıkan kavramsal sanat, yazılı metinleri, fotoğrafları, dosyaları ve belgeleri de beraberinde getirerek, sergi mekânlarıyla ilişki kurmuştur. Mimariyle bağ kuran yerleştirmeler, mekânın çevresiyle düşünülerek bir algı yaratmaktadır. Yerleştirmeye konulan nesneler farklı bir mekâna yerleştirildiğinde, anlamı değişerek ilk anlamını kaybetmiş olmaktadır (Arapoğlu, 2019, s.29-31,38). Sanat galerilerinin dışına taşan yerleştirme sanatı, ilk önce toplumsal alanlara, sonrasında ise yeryüzüne yayılmıştır. Ve böylelikle, toplumsal alanlara kurgulanan yerleştirmeler yer aldıkları coğrafyanın ifadesini yüklenmişlerdir. Psikoloji alanında mekân, gözleyen kişinin belirtilmiş bir nesne üzerinden biçim, yön, büyüklük ve mesafe gibi nitelikleri duyu organları vasıtasıyla edindiği algıya denir. Her bireyin görme ve algılama biçimi farklı olduğu gibi mekân algısı da değişkendir (Yeşiloğlu, 2009, s.84). Duyuların imgeleri toplamıyla başlayan mekân algısı, bütünden ayrıntıya, dıştan içe doğru anlamaya çalışmamızla başlar. Mekânın fiziki olarak verdiği işaretler, algılayan bireyin belleğindeki tüm yaşantısının biriktirdikleriyle okunmasıdır. Mekâna olan aidiyetimiz, ona dair sosyal, psikolojik ve kültürümüzle bağlantılıdır (Gezer, 2008, s. 33). Mekân,

sınırlı algılanan bir gerçeklik olarak ele alınırken; zaman kavramının devreye girmesiyle birlikte, düşünsel ve soyut nitelikleriyle de tartışma konusu hâline gelmiştir (Bars, 2017, s.39,40). İnsanın yaşam süresi, sadece bir algıdan ibarettir. Bununla beraber, zamanın mutlak bir gerçek olmaması, bizlere sadece algı biçimi olduğunu göstermektedir. Bireylerin algı biçimlerine göre farklılık gösteren zaman kavramında; biyolojik, fiziksel ve psikolojik olarak üç farklı tür bulunmakta ve hepsinin birbirinden bağımsız olduğu görülmektedir. Bu duruma örnek olarak, bedenimizin ritmi biyolojik zaman, saatin bize geçen süreyi göstermesi fiziksel zaman ve içerisinde bulunulan o anki ruh durumuna bağlı olan psikolojik zamandır (Barnett, 1980, s. 52). Yerleştirme Sanatı zaman, mekân ve izleyici açısından ele alınacak olursa, zaman değişkendir ve sanat yapıtının yer aldığı mekânda zaman akıp gitmektedir. Bu bağlamda, yerleştirmenin zamana dayalı olarak anlamının da değişimi doğaldır ve dolayısıyla izleyenin de algısı değişebilmektedir. Zaman akarken, ışığın değişimi bile algının biçimlenmesinde değişimi getirmektedir. Değişim mekân için de söz konusudur. Yerleştirmenin mekânla kurduğu bağ, mekânın hangi bölgesinde yer aldığı, biçimi ve rengi dahi algıyı etkileyebilmektedir.

4. Seramik ve Cam Üzerine

Anadolu topraklarında oldukça çok örnekleriyle karşılaştığımız seramik; su, ateş, toprak ve hava elementleriyle bir araya gelerek bize insanlık tarihini okutmaktadır. Sürekliliği ve aşamaları ile geçmişle günümüzü bağlayan seramik malzeme, sanatçılar tarafından da ifade biçimleri doğrultusunda kullanılmaktadır (Meriç ve Ayranpınar, 2019, s. 417). Sanat alanlarında seramik malzemenin mevcudiyeti, disiplinlerarası alanların birbirlerine dokunmasıyla başlamıştır. Böylelikle, seramik malzeme tarihte zamana dair izler bırakarak, insan belleğinin de taşıyıcısı olmuş ve günümüz sanatının değişen algısıyla, malzemenin nasıl kullanıldığı değil, sanatçının ne söylediği ile anlam kazanmıştır (Önal, 2018, s. 56-71). Toplumsal tarih ve gelişim süreci açısından insan yaşamında önemli bir yer tutan cam malzeme ise, farklı biçim ve yöntemlerle pek çok alanda kullanım imkânı sunmaktadır. Cam malzemenin plastik sanatlar alanında kullanılmaya başlanması, bu malzemenin sanatsal açıdan yeni bir değer kazanmasına olanak sağlamış ve çağdaş cam sanatının oluşumuna zemin hazırlamıştır (Aydın ve Ağatekin, 2010, s.51).

Cam kırılğan ve geçirgen bir malzeme olarak yüzyıllardır insan tarafından kullanılan temel malzemelerden biridir. Cam malzeme sadece görünen olmasının dışında gösteren de olması nedeniyle diğer malzemelerden ayrılmakla beraber, ışık ve yüzey üzerinden mekânın alanını genişleten, diğer nesnelerle bütünleşmesini gerçekleştiren değerlere sahiptir. Cam, içsel bütünlüğü açısından kendi dışına taşan saydamlığı ile yerleştirmelerde farklı düşünülmesi gereken bir malzemedir (Demir, 2010, s.109,110). Günümüz sanatında sanatçılar cam

malzeme ile yapıtlar üretmekte veya yapıtlarında camı tamamlayan bir malzeme olarak kullanılmaktadırlar. Cam, kavramını doğrudan yansıtan bir malzeme olduğundan, diğer malzemelere göre daha güçlü bir kimlik ve ifade dili gücüne sahiptir (Özek, 2023, s. 4718,4719). Yerleştirme sanatında cam malzemenin varoluşu da disiplinlerarası alanların birbirlerine dokunmasıyla başlamış ve seramik malzeme gibi tarihte zamana dair izler bırakmıştır (Önal, 2018, s. 56-71).

5. Seramik Malzeme ile Mekâna Dokunan Sanatçılar

Yerleştirme Sanatı, çağdaş sanatın en kuvvetli ifade dillerinden biridir. Mekânın taşıdığı bilgi, izleyenin algılama biçimiyle bağıntılı olarak da farklılıklar göstermektedir. Biçimden çok kavrama yönünü çeviren, mekânı, nesneyi, zamanı, izleyeni içerisinde barındıran ve tüm diğer disiplinlerden yararlanan yerleştirme sanatı, kurgulandığı mekânın yeniden üretilmesi olarak tanımlanmaktadır (Danâbaş, 2019, s.191, 204, 205). Tarihin en eski uygarlıklarından günümüze kadar birçok aşamadan geçen seramik, sayısız alanda kabul görmüş bir malzemedir. Sanat tarihindeki değişim ve dönüşümlerle beraber farklı bir yöne doğru evrilen seramik sanatı 1960 ve 1970’li yıllardan başlayarak yerleştirme sanatında da kendini göstermeye başlamıştır. Seramik malzeme, kendine ait yöntemleri gereği çoğaltma özelliği ile de yerleştirme sanatında oldukça kuvvetli bir yere sahiptir (Alış, 2022, s.47).

Gündelik nesneleri mekâna yerleştirerek gerçekleştirdiği çalışmalarıyla tanınan **A. M. Martens**, bireysel algımızı biçimlendiren içsel yapıları görünür kılmayı amaçlamaktadır. Sanatçı, “From Within We See”, “İçeriden Görüyoruz” isimli yerleştirmesinde, çocukken ailesiyle beraber inşaat alanlarından deneyimlediği imgelerin bizleri şekillendirdiğini ve belleklerimizde öznelliğine açılan bir pencere olduğuna işaret etmektedir. Martens’in ahşap kirişler ve porselen çivilerden oluşan yerleştirmesi, inşaatlarda tamamlanmamış duvarlardan etkilenmesiyle ve mekâna dair olayların içselleştirilmesiyle yeniden yorumlanması üzerinedir. Sanatçıya göre, deneyimler birikerek kimliklerimizi ve yaşamımızı şekillendirmektedir.



Görsel 1,2(ayrıntı),3(ayrıntı): A. M. Martens, “From Within We See”, “İçeriden Görüyoruz” 2018, <http://www.ammartens.com/>

<https://www.meer.com/en/35374-a-dot-m-martens> 27 Mart 2023.

Bu bağlamda, çivilerin bizi kuşatması yaşadığımız mekânları bir arada tutmasına işaret etmekle beraber bağlayıcı bir metafor yaratmaktadır. Sanatçının

gerçek çiviler yerine porselen çivileri kullanmasının nedeni, önemsiz görünen anların bakış açımızın değerli parçaları olduğunu göstermek isteğidir. Bir evin yapısı, bireylerin etkileşimlerini ve anlayışlarını şekillendirirken, kim olduğumuzun temellerini de oluşturmaktadır (URL 1). Günlük yaşamımızda bir dizi nesne ve mekânla karşılaşırız, bu karşılaşmaların bir kısmı işlevsel olan nesnelerle diğer bir kısmı da insanlar ve olaylarla etkileşim içerisindedir. Sanatçının yerleştirmeleri, bu mekânları ve nesneleri görünmez noktalarından ele almaktadır.

Bir diğer yerleştirme sanatçısı **Ainsley Hillard**, hem tekstil hem de diğer malzemeleri ve süreçleri kapsayan disiplinlerarası bir sanat pratiğine sahiptir. Sanatçı, çalışmalarında kumaşın fiziksel ve metaforik yapısıyla beden, bellek ve mekânla olan ilişkisini sorgulayarak, geleneksel dokumayı görsel-işitsel teknolojilerle, baskı ve fotoğraflarla birleştirerek mekâna özel yerleştirmeler yapmaktadır (URL 2). Hillard, geleneksel malzemelere saygı duymasına rağmen geleneklere meydan okumaktadır. Bu düşünceyle duvarda olan dokumayı duvardan indirerek mekânsal boyutta kurgulamıştır. Geçmişi ve bugünü bir araya getiren sanatçı, izleyenin mekâna aktif olarak katıldığını, yerleştirmesine dahil olduğunu, bellek ve mekân arasındaki ilişkinin iç içe geçtiğini düşünmektedir (URL 3). Hillard’ın 2010 yılında “Folds”, “Katmanlar”, isimli yerleştirmesinde, geçmişin yansımasıyla bir zamanlar olan ama artık olmayana tanıklık eden terk edilmiş ve rengi solmuş mekân hem güven vermekte hem de tedirgin etmektedir.



Görsel 4,5(ayrıntı): Ainsley Hillard, “Folds”, “Katmanlar”, 2010
<https://www.ainsleyhillard.com/folds> 05 Ocak 2022.

Mekânda, masa yüksekliğinde asılmış bir dizi porselen dantel bulunmaktadır. Sanatçı, bir taraftan kumaşın belleği, bedeni ve kaybı, bir taraftan da yaşanmış ve bitmiş hayatları hatırlattığını işaret etmektedir. Hillard, mekâna gönderme yapan yerleştirmelerle iç ve dış alanlarda mekânın maddi, estetik ve duygusal boyutlarını uyandırmayı amaçlamaktadır. Asılmış formda sunulan porselen dantel kumaşlar, gündelik yaşamın sıradan gerçekliklerini görünür kılarken; çarşaf, masa örtüsü ve giysi gibi tekstil ürünlerinin ütülenmesine gönderme yaparak, bu eylemleri tarihsel olarak kadınlara atfedilen bakım ve temizlik ritüelleriyle ilişkilendirmektedir. Yerleştirme, eski bir çamaşırvhanede bulunan mekâna özgü bir kurulum olmakla beraber, kadınların kuruyan çamaşırları ütülediği ve katladığı bir mekânda gerçekleştirilmiştir (URL 4).

İngiliz sanatçı **Antony Gormley**, insan, doğa ve evren arasındaki etkileşimlere odaklanan sanat pratiğinde, insan bedenini ontolojik ve mekânsal bir araştırma nesnesi olarak ele almakta ve yerleştirmelerinde kendi bedenini bir başlangıç noktası olarak konumlandırmaktadır. Gormley'in "Resting Place", "Dinlenme Yeri" isimli yerleştirmesi, pişmiş kilden 244 parça figürün kentsel bir manzarayı çağrıştıracak şekilde zemine kurgulanmasıdır. İzleyen, yüzüstü yatan bedenlerin labirentinde dolaşırken, yerleştirme gergin bir belirsizliği ifade etmektedir. Bazı bedenler rahatlamış görünürken, bazıları da rahatsızlık ve acı veren görünümündedir (URL 5).



Görsel 6,7,8(ayrıntı): Antony Gormley, "Resting Place", "Dinlenme Yeri" 2023, "Field II", "Alan II" 1989 <https://www.thisiscolossal.com/2023/12/antony-gormley-body-politic/> <https://www.antonygormley.com> <https://tr.pinterest.com/pin/41025046597599954/> 25 Mart 2024.

İronik olarak, tuğla şeklinde yapılan bedenler kentsel ortamda çevremizdeki düzenli oluşumun temelini oluşturmaktadır. Tekrar eden bedenler, düzenli kentsel mekânların bireysel olarak kimliğimizi etkilediğini ve bizleri çevremize uyarak yaşadığımızı sorgulamaya yönlendirmektedir (URL 6). Sanatçının "Field II", "Alan II" isimli çalışması ise, 1100 kil figürü elinde şekillendirdiği bir yerleştirmedir. İzleyici, yüzlerce küçük figürün beklenti dolu ve yukarıya yönelmiş bakışlarıyla karşı karşıya kalmaktadır. *Beynin bir kesiti gibi duran iki yarım küreye bölünmüş olan yerleştirme, izleyenin bakışının öznesi olmasını sağlamaktadır. Çalışma, merkezden dışarı doğru yayılıyor gibi görünse de figürlerin gözleri izleyenin yüzüne doğru bakmaktadır. Sanatçı, manyetik alan olarak yoğunlaştırılmış enerji bölgesini, öz-yansıma alanı olarak yoğunlaştırılmış bir bölge haline dönüştürmüştür.* Gormley, yerleştirme pratiğinde yalnızca ataların ruhuna değil, henüz doğmamış olanların varlığına da atıfta bulunmaktadır. Bu bağlamda, insanlığın nasıl bir dünya inşa ettiği ve bu dünyayı paylaşma konusundaki kolektif sorumluluğu üzerine eleştirel bir sorgulama geliştirmektedir (URL 7).

Ham ve doğal malzemeleri kullanmasıyla tanınan bir diğer yerleştirme sanatçısı Bosco Sodi, yaratıcı sürecini tekrar edilemez ve kontrollü kaos olarak tanımlamaktadır. Sanatçı, eseri ile arasındaki manevi bağlantıyı merkez alarak kavramsal sınırların ötesine geçmeyi amaçlamaktadır. Yaşadığı coğrafyanın kil

malzemesini kullanan sanatçı, geleneksel yöntemlerle kusursuz ve sert görünümdeki küp formları elle şekillendirmektedir. Küplerin üst üste yerleşmesi hem bireysel hem de bütünsel bir kompozisyonu ortaya çıkartmaktadır (URL 8). Sanatçı, dört elementi içeren kil malzemenin sadece Meksika kültürünün değil, tüm kültürlerin bir parçası olduğunu düşünmektedir.



Görsel 9,10: Bosco Sodi, “Atlantes”, “Atlantisliiler” 2019, “Perfect Bodies”, “Mükemmel Vücutlar” 2020 <https://www.kasmingallery.com/artists/96-bosco-sodi/>
<https://www.xibtmagazine.com/2021/01/in-conversation-with-bosco-sodi/>
13 Mart 2021.

Sanatçının “Atlantes”, “Atlantisliiler” isimli yerleştirmesi, yapıtın zaman içerisinde değişeceğini ve kübik geometrik biçimlerin yıllar içerisinde hava koşullarına bağlı olarak dairesel formlar haline geleceğini gözlemlemektir. Yapıtın keskin kenarları aşınarak yumuşayacak, doğa yapıtı sahiplenerek özümseyecektir. Sodi’nin yerleştirmeleri kendi kontrolünde olmamakla beraber artık doğa tarafından kontrol edilmektedir. Sanatçı, yaşamımızın birçok yönünde kontrolümüzün olmadığını ve mükemmelliğe ulaşmanın imkânsız olduğu düşüncesini savunurken, bir taraftan da yaşamın getirdikleriyle yüzleşmeyi öğrenmemizi sorgulamaktadır (URL 9). Sodi’nin minimalist yerleştirmesi sanat ve matematiğin bir şekilde iç içe geçtiği, 102.400 adet pişmiş topraktan ve 40 parti halinde izgara biçiminde dizilerek, yer ile gökyüzü arasında bir temas noktası oluşturmaktadır. Yerleştirme, zamanla aşınarak erozyon yoluyla toprağa karışarak koridorların arasında bitki ve hayvan örtüsüne maruz kalacaktır. Sanatçının “Perfect Bodies”, “Mükemmel Vücutlar” isimli yerleştirmesi ise, sessizlik, tefekkür, zamanın geçişi ve dünyayla ilişkimizden bahsetmektedir. Eser, büyük ölçekli kil kürelerden oluşmakla beraber, sanat ile yeryüzü arasındaki ayrılmaz ilişkiyi sorgulamaktadır (URL 10).

İngiltere doğumlu **Clare Twomey**, mekâna özgü büyük ölçekli yerleştirmeleriyle tanınan bir sanatçıdır. Sanatçı, çalışmalarında tarihsel ve toplumsal temaları konu alarak kaygılarını ifade etmektedir. Yerleştirmelerinin birçoğu, hem sergi sürecinde izleyen etkisi ile yok olur hem de izleyenin davranış biçimi eserde kavramsal olarak yer alır (URL 11). Sanatçının eserleri her şey gidecek, bunu ne zaman fark edeceğiz ve anlayacağız üzerine inşa edilmiştir. Twomey için, izleyicinin çalışmaları değerli bir nesne olmaktan çok bir deneyim olarak ele alması, ayrıca zamanı, malzemeyi ve kültürle ilişki kurmasını sağlayan bir süreçtir. Sanatçının ürettiği yerleştirmeler genellikle deneyimsel ve geçicidir.

Bu geçicilik, sadece sanatsal pratiğinde var olmanın dışında halihazırda var olan kültürel olgulara özgü bir diyalogdur (URL 12).



Görsel 11,12(ayrıntı): Clare Twomey, “Heirloom”, “Miras”, 2024
<https://www.missiongallery.co.uk/exhibitions/heirloom/> 5 Aralık 2024.

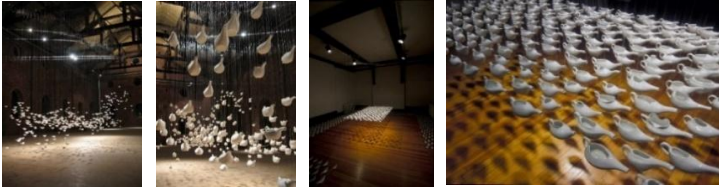
Twomey’in “Heirloom”, “Miras” isimli çalışması, yöresel kaynaklardan toplanan 2000’ den fazla porselen nesneden oluşan mekâna özgü bir yerleştirmedir. Her nesne galerinin bulunduğu coğrafyadaki ev yaşamının tarihiyle ilgili kendi kişisel hikayesini yansıtmaktadır. Bir zamanlar renkli ve kaotik olan bu nesneler, galeri mekânının duvarlarını kuşatan renksiz bir porselen tabloya dönüşerek hayaletimsi yansımalar ve izlere indirgenmiştir (URL 13). Sanatçının “Piece by Piece”, “Parça Parça” isimli bir diğer yerleştirmesi ise, döküm tekniği yöntemi ile mekânı dolduran binlerce kitsch figürden oluşmaktadır.



Görsel 13,14,15(ayrıntı): Clare Twomey, “Piece by Piece”, “Parça Parça” 2014
<https://partnersinart.ca/projects/clare-twomey-piece-by-piece/> http://www.claretwomey.com/projects_-_piece_by_piece.html 26 Ocak 2023.

Yerleştirme, dans, yıkım, aşk, şiddet, başarısızlık ve kutlama kavramları üzerinden mekâna özgü bir şekilde kurulmakla beraber, müze nesnelere yüklediğimiz zamansallığı ve özneliği sorgulamaktadır (URL 14). Sanatçının eseri, dört spot ışıkla aydınlatılmış karanlık bir tiyatro sahnesi izlenimi vermektedir. Aydınlatılan alanda kaideler üzerinde 18. yüzyıl soyтары figürleri yer alırken tam karşısında bir çalışma masası bulunmaktadır. Masa ile kaideler arasındaki karanlık zeminde hayalet figürler yer almaktadır. Yerleştirme ışık ve karanlık, savaş ve aşk, ürün ve süreç gibi karşıtlıklara gönderme yapsa da sanatçı izleyenin yaşantısındaki tutkuları ve mücadeleyi ifade etmeye çalışmaktadır (URL 15).

Yerleştirmelerinde, her bir elementin tarihi ve sembolik anlamları üzerinden yola çıkan **Denise Pelletier**, çeşitli malzemeler, buluntu nesneler ve metinler kullanarak, seramik malzemeyi kültürel nesnelere dönüştürmektedir. Sanatçı, çalışmalarında verimli toprakları, çevresel kirliliği ile bireyin fizyolojik ve ruhsal durumlarını metaforlar aracılığıyla yorumlamaktadır. Pelletier, seramik malzemenin geçmişten günümüze kltrlr arasında kullanılmasının kendisine ilham verdiğini ve bunun üzerinden çalışmalarını sürdürdüğünü ifade etmektedir (URL 16).



Görsel 16,17(ayrıntı),18,19(ayrıntı): Denise Pelletier, “Vapours”, “Buharlar” 2005, “For Mary”, “Mary İçin” 2000 www.denisepelletier.com 18 Ağustos 2021.

Sanatçı, ‘hasta bardağı’ serisinden “Vapours”, “Buharlar” ve “For Mary”, “Mary İçin” isimli yerleştirmelerinde, hasta bardağını işlev metaforu aracılığıyla, bedenin gücünü ve hislerini tanımlayan bir nesne olarak kullanmıştır. Bu nesneler hasta bakımı için 19. ve 20. yüzyıl başlarındaki formlara ve ölümlü bedenlere dayanan gizli hikayeleri anlatmaktadır (URL 17). Pelletier, hastalar tarafından kullanılan kapların yarattığı psikolojik etkilerden derinden etkilendiğini ve bu durumun onu sanatsal bir ifade biçimini arayışına yönelttiğini belirtmektedir.

Danimarka Kraliyet Akademisi’nde eğitim almış olan diğer bir yerleştirme sanatçısı **Henny Linn**, sanat ve zanaat normlarının dışına taştığını düşünmektedir. alışmaları, arazi sanatı, performans ve kamu sanatı arasındaki sınırları aşmak üzerine olmakla beraber genellikle kavramsal ağırlıklı, büyük ölçekli ve mekâna özgüdür. Hareket ve ışıkla beslenen eserleri sahne benzeri bir his uyandırmaktadır. Linn’in “Archive”, “Arşiv” isimli yerleştirmesi, insanın varoluş arayışındaki belleğinin önemini ve bu bağlamda tarih ile günümüz arasındaki bağlantıyı sorgulamaktadır. Yerleştirme, yerden tavana kadar bir dizi porselen tabakalardan oluşmakta olup geçmiş bir döneme ait anı belgelerini temsil etmektedir. Eser bürokrasiyi ve demokrasiyi işaret eden bir arşiv meknındaymışız duygusunu verirken siyasi kararların yavaşlığını da sorgulamaktadır.



Görsel 20,21(ayrıntı),22,23(ayrıntı): Henny Linn, “Archive”, “Arşiv” 2016 “Flee/Fleet”, “Kaçmak/Filo” 2012 <https://www.hennylinn.se/> 16 Ocak 2020.

Sanatçının “Flee/Fleet”, “Kaçmak/Filo” başlıklı yerleştirmesi, savaş, kıtlık gibi durumlar ya da yeni bir yaşam arayışı bağlamında kullanılan tekneler aracılığıyla göç ve kaçış kavramlarını sorgulamaktadır. Linn, denizdeki yaşamın her ne koşulla geçiliyor olursa olsun risklerle dolu olduğunu düşünmektedir. Yerleştirme, 1970’lerin sonu ve 1980’lerde Vietnam’dan gelen mülteci teknelerini işaret etmektedir. Bu yolda, pek çok mülteci yaşama elverişli olmayan teknelerde büyük risklerle karşılaşmakla beraber, her yıl yüzlerce mülteci kendi sınırlarının dışında ölmektedir. Yerleştirme, sırsız beyaz porselenden yapılmış tekne/kap benzeri formlardan oluşmaktadır. Tavandan tabana doğru asılan kırılğan tekneler, kayıp bir donanma gibi uzayda yüzmektedir. Yerleştirmenin başlığı, göç eden insanlara atıfta bulunurken, bir kabın yaşam içindeki kırılğanlığını ve insan bedeninin de benzer biçimde kırılğan bir kap olduğunu yansıtmaktadır (URL 18).

Meksikalı sanatçı **Jorge Méndez Blake**’in yerleştirmeleri, mimari ile klasik edebiyat ve kültürel kodlar arasında çok katmanlı bir ilişki kurar. Sanatçı, edebiyatı üretim sürecinin temel referans noktası olarak konumlandırmakta olup, bu sayede yazılı anlatı ile fiziksel mekân arasında yeni bir söylemsel alan inşa etmektedir. Mendez Blake’in ilgi alanı, birbirine yakın ve birbirinden uzak konuları, nesneleri ve durumları birbirine bağlamak ve buradan yeni anlamlar çıkartmaktır. Edebiyatı kavramsal bir araç olarak kullanan sanatçı, tarih ve kurgu kavramını sorgulayarak farklı disiplinler arasında ilişki kurmaktadır (URL 19).



Görsel 24,25(ayrıntı): Jorge Mendez Blake, “Amerika” 2019 <https://www.mendezblake.com/> 13 Şubat 2021.

Sanatçının sınırlar temasını içeren bir dizi yerleştirmesi bulunmaktadır. Hem aidiyeti hem de farklılığı temsil eden sınırlar, egemenlik, devlet gücü ve ulusal kimlikle eş anlamlıdır. Sınırlar görsel açıdan mekânı tanımlamaktadır. Sanatçının “Amerika” isimli mekâna özgü çalışmasında, tuğla bir duvarın tabanına

yerleştirdiği kitap yapının bozulduğunu göstermektedir. Kafka’nın bitiremediği romanı ‘The Man Who Disappeared’ın daha sonra bir kopyası Amerika ismiyle yayımlanmıştır. Kitap, Avrupa’dan Amerika’ya bir göçmen olarak gelen ve yaşamın sıkıntılarını yaşayan genç bir adamın hikayesini anlatmaktadır. Duvar kitap üzerinde fiziksel ve metaforik bir ağrılık oluştururken, konumu itibariyle izleyenin normal akışını bozmaktadır (URL 20). On metreyi aşkın olan duvar, ulusal sınırların olduğu, hareketi engelleyen, görüşü karartan ve kayıtsız bir yapıdır. Meksikalı sanatçının Amerika’da kurguladığı bu yerleştirmede, duvarın düz bir hatta ilerlememesi, yapıya dalgalı bir form kazandırarak sınır kavramının istikrarsız doğasına işaret etmektedir (URL 21).

Bilinçli ya da bilinçsiz olarak çevresiyle bağ kuran insanı, istikrar ve kontrol sağlayan bireyler olarak düşünen Hollandalı bir diğer yerleştirme sanatçısı **Marie Josee Comello**, geçmişimiz ve geleceğimiz hakkında araştırmalar yaparak onları arşivlemektedir. Sanatçı yerleştirmelerinde eksik olan parçaları, henüz bitmemiş hikayelerden ve bir parçanın beraberinde taşıdığı anlamdan yola çıkmaktadır. Ona göre her şeyden önce kırılđan olan porselen, hastalığın, yoğun acının ve şiddetin ifade aracıdır (URL 22). Comello, gerçeklik ile gözlemin, malzeme ile biçimin karşılıklı etkileşim içerisinde olduğunu düşünmektedir. Sanatçının yerleştirmeleri yalnızca mitolojik ögeleri ele almakla kalmaz, aynı zamanda özlemler ile verilmiş sözlerin zamansal ve mekânsal yolculuğunu da görünür kılar (URL 23).



Görsel 26,27,28(ayrıntı): Marie Josee Comello, “Il Tapeto”, “Halı” 2012 <https://mcomello.com/> 9 Aralık 2024.

alışmalarında sürekli bir diyalog, rahatsız edici bir ikilik, bilmekle bilmemek arasındaki dayanışma da dikkat çekicidir. Comello’nun “Il Tapeto”, “Halı” isimli porselen yerleştirmesi, Porta Degli Angeli (Melek Kapısı) adlı tarihi bir mekânda sergilediği ilk serilerden biridir. Mekâna yerleştirilen çok sayıda porselen parça, kırılđanlıkla bedenselliği buluşturarak et dokusunu çağrıştıran bir algı üretmektedir. İzleyen tarafından parçaların arasındaki boşluklar neyin eksik ya da neyin saklı olduğuna dair sorgulamalara işaret etmektedir. Yerleştirmede, hayvan fiğrl ögeler arasındaki uyum ve uyumsuzluklar, estetik bir gerilim yaratacak biçimde bir arada sunularak görsel bir bütünlük oluşurmaktadır (URL 24).

Form ve mekânı farklı bağlamlarda kullanan, ifade ve üslup arasındaki ilişkiyi arayan Japon sanatçı **Mariko Wada**, düşünce ve malzeme arasındaki ilişkiyi ön planda tutmaktadır. Sanatçı, her üretim sürecinde kilin kendine has doğasını deneyimlediğini belirtmekle beraber, bu özelliğin sanat pratiği açısından hem heyecan verici hem de teknik açıdan zorlayıcı bir unsur oluşturduğunu ifade etmektedir. Çalışma sürecinde kilin doğasına ilişkin gözlemler gerçekleştiren sanatçı, malzemenin pasif bir araç olmaktan ziyade yaratım sürecine yön veren bir özne olarak işlev gördüğünü işaret etmektedir. Wada, kavramsal düşüncelerden yola çıkarak malzemenin içsel nitelikleriyle özgün seramik yerleştirmeler kurgulamaktadır (URL 25). 1998’den beri Danimarka’da yaşayan sanatçı, seramik malzeme ile kendini ifade etmenin yollarını ararken, daha çok yer ve mekânı sorgulamaktadır. Sanatçının başka bir dünyaya aitmiş gibi yarattığı biçimler, sınırları olmayan nesnelere dönüşmektedir (URL 26).



Görsel 29,30,31(ayrıntı): Mariko Wada, “Planets”, “Gezegener” 2016, “Cycles”, “Döngüler” 2012 <https://www.marikowada.com/> 20 Aralık 2024.

Wada hem zanaatkar hem de sanatçı olduğunu ve bu durumunun Japon kökenli olmasına dayandığını, malzemenin organik esnekliğini kullandığını ve tüm çalışmalarında tekrar eden ortak bir konu olduğunu ifade etmektedir (URL 27). Sanatçının son yıllardaki çalışmaları, mekânla bütünleşerek, izleyenin de deneyimlemesiyle mekânsal bir bağlama dönüşmektedir. Wada’nın yerleştirmeleri soyut heykeller olarak karşımıza çıkarken, çoğu zaman mekânla bütünleşmiş kavramların parçası olmaktadır (URL 28). Wada, kilin plastik yumuşaklığını kullanırken, malzemenin fırınlandıktan sonra ulaştığı sertlik arasındaki şaşırtıcı farka dikkat çekmektedir. Ona göre kil, bedenimizin içindeki bir organmış gibi organik bir duygu vermektedir. Sanatçı, kilin yumuşak halden ateşle sertleşen yapısal dönüşümünü, bedenın iç organlarını çağrıştıran ritmik formların oluşumu bağlamında anlamlandırmaktadır (URL 29).

Güney Kore’de doğan diğer bir yerleştirme sanatçısı **Min Jeong Seo**, üniversiteden mezun olduktan sonra 2003-2008 yılları arasında Almanya’nın Stuttgart kentindeki Stuttgart Devlet Sanat ve Tasarım Akademisi’nde sanat eğitimi almıştır. Seo, çalışmalarındaki temayı yoğunlaştırmak için çeşitli malzemeler kullanarak yerleştirmelerini kurgulamaktadır. Sanatçı, halkın kararı

olmaksızın kaybedilen ve tarihi olayların gerçekleştiği alanlardaki anıtsal binaların yapısını korumayı amaçlarken, izleyenin de herhangi bir zamanda, herhangi bir nedenle kaybolabilecek binaların tarihini ve anılarını hissetmelerini sağlayan yerleştirmeler ortaya koymaktadır (URL 30). Sanatçının yerleştirmeleri zamana, sürece, kırılganlığa ve sınır bölgelerine metaforik göndermeler yaparken zıtlıkların da nasıl bir araya geldiğini göstermektedir. Seo'nun çalışmalarında süreç odaklı yaklaşım belirleyici bir rol oynamaktadır. Sanatçı, zamanı ardışık anlardan oluşan bir dizge olarak kavrayabilmek adına Budist düşüncesine atıfta bulunmaktadır. Ona göre, zamandaki her nokta belirli bir anlam taşır ve bütünün bir parçasını temsil eder (URL 31).



Görsel 32,33,34(ayrıntı): Min Jeong Seo, “Porous Hands”, “Gözenekli Eller” 2009
<http://www.seo-minjeong.de/> 25 Kasım 2024.

Sanatçının “Porous Hands”, “Gözenekli Eller” isimli yerleştirmesi, fırınlama işlemi sırasında kaybolan pirinç tanelerinin izleriyle porselen ellerden oluşmaktadır. Seo'nun eserleri inceliğine ve güzelliğine rağmen oldukça karanlık konuları işaret etmektedir. Tavandan sarkan eller, yardım ister gibi duran bir toplum oluşturmaktadır. Eller, yoğun bir şekilde bir araya toplanmış, birbirine bakar şekilde düzenlenmiş olmakla beraber, acı çekiyor ifadesini taşımaktadır. Pirinç delikleri ellere gözenekli bir görünüm kazandırırken, yaralanmanın ne kadar güçlü olduğunu ifade etmektedir. Eller aynı zamanda bir şeyi zihinsel olarak kavrama yeteneğinin de sembolü olurken, ne kadar yaralanırsa o kadar az tutabilir veya kavrayabilir biçimindedir (URL 32). Şiirsel ve sembolik imgelerden beslenen sanatçı, çalışmalarının merkezinde zamanı ve yıkımı, ölüm korkusunu, yaşlılığı ve zamanın geçiciliğini de sorgulamaktadır. Seo, yerleştirme pratiğinde nesne olma hâlinin ötesine geçilerek, bu çalışmaların birer iz, yani geçici, süreçsel ve deneyim odaklı varlıklar olarak ele alınması gerektiğini savunmaktadır (URL 33).

Mekâna özgü yerleştirme pratiğiyle tanınan Türk sanatçı **Ayşe Erkmen**, çalışmalarında sosyal ve fiziksel çevrelerden beslenerek izleyiciyi mekânın işlevi, algısı ve dönüşümü üzerine düşünmeye yönlendirmektedir. İzleyeni, farklı ortamlarda görsel, fiziksel, psikolojik ve sosyal etkileşimlere yönlendiren sanatçı, mekânı geçici müdahalelerle işleyerek önermeler sunmaktadır. Sanatçı, mekânda nesneleri ve ilişkileri değiştirerek ya da bozarak yaşam ve sanatı iç içe geçiren

alanlar kurgulamaktadır (URL 34). Erkmen, zaman ve mekâna odaklandığı çalışmalarında, mekânın çok katmanlı bir yapıya sahip olduğunu ve taşıdığı belleğin göz ardı edilemeyeceğini vurgulamaktadır. Yerleştirmelerinde belirgin mesajlar vermeyen sanatçı, izleyenin zaten bildiği mesajları yeniden vermenin bir anlamı olmadığını savunmakla beraber, mesajlarını dolaylı yollardan vermektedir (URL 35).



Görsel 35,36(ayrıntı): Ayşe Erkmen, “Toparlanmışlar” 2014

<https://www.saha.org.tr/projeler/saha-4-canakkale-bienaline-davet-edilen-sanatcilarin-is-uretimlerine-destek-verdi#gallery-2> <https://www.canakkalebienali.com/ayse-erkmen/>
12 Eylül 2023.

Erkmen’in 4. Uluslararası Çanakkale Bienali için yaptığı “Toparlanmışlar” isimli yerleştirmesi yirmi beş adet otuz santimetre çapında tornada çekilmiş kil kürelerden akıtma tekniği ile sırlı olarak oluşturulmuştur. Gündelik kullanım amacıyla üretilen küreleri önemli kılan şey, işlev ve işlevsizlik arasında çizdikleri çizgidir. Sanatçı, formları çizginin işlevsizlik tarafına taşımaktadır (URL 36). Bienal, toplumsal, siyasal ve kültürel olayları çağdaş sanat eserleri ile yorumlamayı amaçlarken, Osmanlı ve Rus İmparatorluklarının topraklarında yaşayan bireylerin arasındaki kopuşu merkeze alarak, zorunlu göçleri ve sonuçlarını gündeme taşımayı hedeflemektedir (URL 37).

6. Cam Malzeme ile Mekâna Dokunan Sanatçılar

Camın salt işlevsel bir malzeme olmanın ötesinde, disiplinlerarası sanat alanlarında yer edinmesi, 20. yüzyılda ortaya çıkan sanat yaklaşımlarının bir sonucu olarak değerlendirilebilir. Geleneksel olarak işlevsel ve zanaatkâr üretimle ilişkilendirilen cam, 20. yüzyılın başlarında geçirdiği dönüşümle birlikte sanat nesnesi olarak yeniden konumlanmış; bu süreçte cam, sanatçılar tarafından kavramsal anlamlar taşıyan bir malzeme olarak benimsenmiştir. Kırılgan bir malzeme olarak camın taşıdığı olumsuz çağrışımlar, günümüz sanatçıları tarafından düşünsel ifade araçlarına dönüştürülerek olumlu bir anlam çerçevesine oturtulabilmektedir (Ağatekin, 2023, s.1187,1196). 20. yüzyılın başında Büyük Cam eseri ile sanatsal bir kırılmayı gerçekleştiren Marcel Duchamp, cam malzemeyi farklı ve tartışmalı bir ortama taşımıştır. Günlük tüketim nesnesi sanat yapıtı kimliği kazanırken, sahip olduğumuz okumaları da yapısöküme uğratmıştır. Duchamp’ın kavramsal eserleri, kendisinden sonra çoğu sanatçının

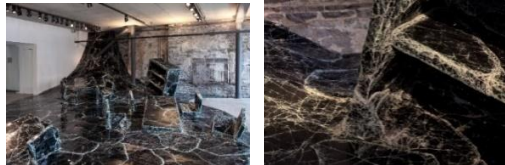
da çıkış noktası olmuştur (Demir, 2010, s.110). Çağdaş sanatın en kuvvetli ifade dillerinden biri olan yerleştirme sanatı, formdan çok kavramın önde olduğu, mekânı, nesneyi, zamanı ve izleyeni içerisine alan, tüm diğer disiplinlerden beslenen ve kurgulandığı mekânı yeniden üreten bir içeriğe sahiptir. Güncel sanat pratiklerinde, seramik gibi cam malzemeyi de üretimlerinde kullanan sanatçıların bir bölümü, mekânın fiziksel ve kavramsal verilerini göz önünde bulundurarak kavram-form ilişkisini temellendirirken; diğer bir bölümü, mekâna özgü bağlamsal referanslara ihtiyaç duymaksızın, içsel bir sorgulama temelinde yerleştirmeler üretmektedir.

Cam malzeme ile yerleştirme sanatına ilk örnek insan ilişkileri, şüpheler, hatalar ve arzular gibi insan psikolojisinin çeşitli yönleriyle ve bireysel gerçeklik algılarıyla sorgulamalar yapan Fransız sanatçı **Baptiste Debombourg**, nesnelerle olan psikolojik ilişkimiz üzerine çalışmalar yapmaktadır. Sanatçı, yerleştirmelerinde inşa etme ve yıma eylemlerine işaret etmektedir. Debombourg, insan doğasının hem kırılgan hem de şefkatli yönlerini irdeleyen sanat pratiğinde, bu temaları cam malzeme kullanarak ifade etmektedir. Sanatçının yerleştirmelerinde ortaya çıkan yansıma, şeffaflık ve gölge, tarihin derinliklerinden gelen farklı yönleri yansıtmaktadır. Özellikle cam malzeme kullanan sanatçı, lamine camla büyük ölçekli yerleştirmeler kurgulamakla beraber, cam malzemeyi yoğun işlemlere tabi tutarak zaman zaman yıkım ve parçalanma kavramlarını sorgulamaktadır.



Görsel 37,38(ayrıntı): Baptiste Debombourg, “Aerial”, “Havadan” 2012
<http://www.baptistedebombourg.com/> 13 Aralık 2024.

Sanatçının “Aerial”, “Havadan” isimli yerleştirmesi, kırık cam malzemeyle deniz dalgası görünümünde, tarihi bir mekânda kurgulanmıştır. Sanatçı, kırılmış cam malzemeyi mekânın zeminine yayarak, mekânın tarihsel değişimini ve dönüşümünü işaret etmektedir (Özek, 2023, s.4726,4727).



Debombourg’un “Maree Noire”, “Pétrol Sızıntısı” isimli bir diğer yerleştirmesi ise, felaketle sonuçlanan bir olay nedeniyle ansızın bozulabilecek bir mekânı tasvir etmektedir. Mekânı dolduran kırık cam malzeme akışı, volkanik patlama, heyelân veya gelgit dalgası oluşumuyla her şeyi örtterek gömmektedir. Kırılğan yüzeyin üzerinde gezinmek çevresel farkındalığımızı sorgulamakla beraber, duyularımızı da harekete geçirmektedir. Sanatçının yerleştirmeleri mekânın hafızasını sorgularken, mekân algımızı ve dolaşım kodlarımızı da açığa çıkartmaktadır (URL 38). Yerleştirme, mobilyaların su altında kaldığını ve her yere dağıldığını gösterirken, insanın hem neden olduğu hem de deneyimlediği çevresel felaketlere metaforik bir yaklaşım sunmaktadır.

Tüm çalışmalarının altyapısında dini ya da politik konular yatmakta olan İtalyan sanatçı **Claudio Parmiggiani**, sanat kariyeri boyunca en çok yerleştirmeleri ile tanınmıştır. Özellikle cam malzemeyi kullanan sanatçı, boş mekânların yeniden kurgulanması üzerine çalışmaktadır. Sanatçı, çağdaş sanatın önemli isimleriyle bir araya gelmiş olmasına rağmen, belirli bir gruba ait olmaktan hep kaçınmış ve bağımsız bir yol izlemiştir. Kavramsal alt yapısı gereği imgelerin rolü ve doğası ile duygusal ve kültürel anlamlar üzerine odaklanmaktadır. Yerleştirmeleri, geçmiş ve şimdiki zaman arasında bir diyalogu temsil ederken, anlamın kabullenilmesi, inkârı ve aktarımı konusunda diyalektik bir süreç yaratmaktadır (URL 39). Sanatçının “Labirinto di Vetri Rotti”, “Kırık Cam Labirenti” isimli yerleştirmesi, bireyin dünyadaki deneyimlerinin bir metaforudur.



Görsel 41,42(ayrıntı),43(ayrıntı): Claudio Parmiggiani, “Labirinto di Vetri Rotti”, “Kırık Cam Labirenti” 2008 <https://www.trendhunter.com/trends/claudio-parmiggiani>
<https://moniquetdany.typepad.fr/moniquetdany/2008/12/le-collge-des-b.html>
29 Kasım 2024.

Yerleştirme, izleyeni düşünmeye yönlendiren bir deneyim sunmakla beraber, cam malzeme ile mekândaki iletişim, iletişimsizlik, yakınlık ve uzaklık kavramlarını sorgulamaktadır. Parmiggiani, izleyeni sonsuzluk ile baş başa bırakıp, onu hayal alanına davet ederken mekânın yalnızca fiziksel değil, sembolik ifadelerle de dolu olduğunu da işaret etmektedir (Özek, 2023, s.4727). Mekâna giriş anında, gün ışığına bağlı olarak tonları değişen kırık cam plaka

duvarlar, izleyicinin dikkatini çekerken; yüzeyde oluşan ışık yansımaları ve hareketli görsellik, mekânsal düzenlemenin okyanusu andıran bir atmosfer yaratmasına olanak tanımaktadır (URL 40).



Görsel 44,45(ayrıntı): Claudio Parmiggiani, “Sea of Broken Glass”, “Kırık Cam Denizi” 2009
<https://newgarde.wordpress.com/2012/01/28/sea-of-broken-glass/>
<https://www.meessen.be/exhibitions/untitled-2> 29 Kasım 2024.

Sanatçının “Sea of Broken Glass”, “Kırık Cam Denizi” adlı yerleştirmesi, zemine gelişigüzel dağılmış cam kırıkları aracılığıyla, izleyicide kırılma, tehlike ve melankoli gibi duyguları tetikleyen çarpıcı bir mekânsal düzenleme sunmaktadır. Bir gemi karaya oturmuştur. Yerleştirme, izleyeni fırtınalı bir denizde oluşan tarihteki trajik olayları düşündürmeye yönlendirmektedir (URL 41).

Çalışmalarında doğayı ve mimariyi dengede tutmaya çalışan bir diğer sanatçısı **Hiromi Sambuichi**, yerleştirmelerinde gün ışığının değişkenliğini her zaman kullanmaktadır. Sanatçı, ışığı tekil bir olay olarak nesnelleştirmek yerine, ışığın farkındalığımızı ve deneyimimizi zamansız, akışkan ve zengin bir hale getirmeyi amaçlamaktadır. Ona göre, gün ışığının değişen yoğunlukları eserini yerleştirdiği mekânı etkilemektedir. Sambuichi bir mekâna yaklaşımadan önce, alanda etkin olan doğa niteliklerini, güçlerini ve alanın mevsimsel iklimini araştırarak bir veya iki yıl boyunca fiziksel modellerle deneyler yapmaktadır. Yerleştirmeleri yerel coğrafyaya dayanmakta ve doğanın hareketlerini incelemektedir. Eserleri yukarıdaki gökyüzü düzlemine ve aşağıdaki dünya düzlemine atıfta bulunurken, aslında insanların yaşamlarını tanımlamaktadır. Uyguladığı yöntem doğanın döngüsüne yanıt veren insanın deneyimleriyle ilgili eylemleri açığa çıkartmaktadır (URL 42).



Görsel 46,47,48(ayrıntı): Hiromi Sambuichi, “Water”, “Su” 2017
<https://www.thisispaper.com/mag/the-water-hiroshi-sambuichi> 21 Aralık 2024.

Sanatçının “Water”, “Su” isimli yerleştirmesi, Kopenhag’ın eski yeraltı su sarnıcına kurgulanmıştır. Sarnıcı ışık ve gölgenin bir sığınağına dönüştüren sanatçı, izleyiciyi yeraltı ışık ve karanlık denizinde bir yolculuğa çıkartmaktadır. Doğayla içsel bir ilişkiye dayanan yerleştirme, dış mekânı içeriye taşımayı amaçlamaktadır. Bitki örtüsü ve doğal ışık, bu diyalogda merkez haline gelerek mekânı yumuşak bir yaşam alanı haline getirmiştir. Yüz yirmi metre uzunluğundaki koridor boyunca ışık ve yansıma aracılığıyla oluşan atmosfer, ritüelistik bir deneyime dönüşmüştür. Sanatçı, izleyicinin mekânı adeta bir hac yolculuğundaymışçasına deneyimlemesine imkân tanımaktadır. Sambuichi, mekâna yerleştirdiği aynalar aracılığıyla ışığı dağıtarak yansıma etkileri oluşturmuş; ayrıca bir kamera kullanarak Frederiksberg Sarayı’nın görüntüsünü sarnıç duvarlarına yansıtmıştır (URL 43). Japon tapınaklarından esinlenen yerleştirme, yosun tabakasının üzerine yerleştirilmiş bir cam küpü içermektedir. Mekâna su ve ışığın girmesiyle yaşam başlamış ve yosun tabakası yavaşça alana yayılarak havadaki ışığı ve nemi içerisine çekmektedir. Yaşam, su, ışık ve gölge sadece birbirleriyle değil, aynı zamanda sarnıcın mimarisıyla de etkileşime girmektedir (URL 44).

Son elli yıldır aşk, cinsellik, cinsiyet ve erotizm konularını sorgulayan Avusturyalı feminist sanatçı **Renate Bertlmann**, yerleştirmelerinde sıklıkla kendi bedenini bir araç olarak kullanarak, toplumsal kalıplaşmalar üzerinden bireylerin davranışlarıyla ve ilişkileriyle yüzleşmektedir (URL 45). 1970’lerde erkek egemen bir dünyaya karşı durarak kadın bedenini temsil eden duruşuna rağmen, Bertlmann’ın çalışmaları eril bakış açısını içermektedir. Sanatçı, her zaman cinsellik ve arzu üzerinden kadın ve erkek ilişkilerinin belirsizliğiyle toplumsal olarak kalıplaşmış rollere meydan okumuştur (URL 46).



Görsel 49,50(ayrıntı),51(ayrıntı): Renate Bertlmann, “Discordo Ergo Sum”, “Muhallifim, Öyleyse Varım” 2019 <https://www.belvedere.at/en/renate-bertlmann>
18 Kasım 2024.

Bertlmann’ın “Discordo Ergo Sum”, “Muhallifim, Öyleyse Varım” isimli yerleştirmesi, kırmızı güllerin bıçaklara saplanmasıyla oluşturulmuş bir tarladır. Yerleştirme, kırmızı güllerden çıkan jilet gibi keskin bıçaklarla eşleşen Murano camından yapılmış çiçekleri içermekle birlikte, mekâna özgü bir kurguyu sunmaktadır. Kırılganlık ve saldırganlığın yan yana gelmesi, Belvedere'deki Carlone Salonu fresklerinde bulunan karşıtlığı yansıtmaktadır. Üç yüz on iki parçadan oluşan kırmızı cam çiçekler, çiçek başlarından çıkan bıçaklarla

silahlanmış olduklarını göstermekle birlikte, aslında bir tehdit oluşturmaktadırlar. Sanatçı, düşünüyorum öyleyse varım tümcesini reddederek, duyuşsal algıyı öncelikli tutmuş ve yerleştirmeyi kendi benlik algısı üzerinden tanımlamıştır (URL 47). Yüzyıllardır sanatın ortak teması olan çiçekler, günlük yaşamımızda bize eşlik ederek kişisel anılarımızla ilişkilendirilmektedir. Bu bağlamda çiçek hem sanatçının hem de izleyenin kendi yorumunu katabileceği bir nesne olmaktadır (URL 48). Sanatçı tüm çalışmalarını pornografi, ironi ve ütopya olarak üç kategoriye ayırmaktadır. Bertlmann’ın kışkırtıcı çalışmaları, toplumsal cinsiyet, kadınlık ve eril birey üzerinden toplumsal kalıpları altüst etmektedir. Bu bağlamda, kadın bedenini bir savaş alanı olarak ifade ederken, haz ve acı, arzu ve disiplin, şefkat ve kırılgnalık kavramları arasındaki istikrarsızlığı sorgulamaktadır (URL 49).

Dünya çapında optik illüzyonlarıyla tanınan İranlı yerleştirme sanatçısı **Shirin Abedinirad**, aynalar aracılığıyla ışık ve hareket üzerinden kurgulamalar yapmaktadır. Sanatçı, son yıllardaki yerleştirmelerini doğal dünyayla ilişkilendirmekle beraber, ülkesindeki sanatı ve etkisini genç sanatçıların ilerlemesine yardımcı olmak için yaptığını ifade etmektedir. Sanatçının en tanınan yerleştirmelerinden çoğu ayna malzemesi ile oluşturduğu kurulumlardır. Abedinirad, doğaya dair algımızı değıştirerek, insan belleğiyle doğanın temel unsurları arasındaki ilişkiyi sorgulamaktadır (URL 50).



Görsel 52,53,54: Shirin Abedinirad, “Reflective Journey”, “Yansıtıcı Yolculuk” 2023
<https://www.shirinabedinirad.com/> 8 Şubat 2025.

Abedinirad’ın “Reflective Journey”, “Yansıtıcı Yolculuk” isimli yerleştirmesi, Şubat 2023 tarihinde Türkiye’nin Adıyaman kentinde meydana gelen depremden edinilen üç kapı ve üç ayna bloktan oluşmaktadır. Bu malzemelerin bir araya gelmesi izleyenin bakış açısını zorlamakta ve bir deneyim yaratmaktadır. Yerleştirmeye sağ taraftan bakıldığında bariyer ve sınır duygusu uyandıran üç kapalı kapı, soldan bakıldığında doğanın kusursuz güzelliğini yansıtan üç ayna ile karşılaşmaktadır. Yerleştirme, izleyenin kendi yorumunu ve bakış açısını şekillendirirken düşünmeye de davet etmektedir. Ayrıca sanatçı, depremi deneyimleyenlerin dayanıklılığını ve çevreye uyum sağlama yeteneğini bir metafor olarak işaret etmektedir. Bu bağlamda yerleştirme, zorluklar karşısında dayanıklılığı ve umut arayanların bir göstergesi olmaktadır. Sanatçının “Heaven on Earth”, “Dünyadaki Cennet” isimli bir diğerk yerleştirmesi ise,

Mimaride aynaların ilk kullanımlarından biri olan Persepolis, Persia'daki Tachara Sarayı'nda gerçekleştirilmiştir.



Görsel 55, 56, 57(ayrıntı): Shirin Abedinirad, “Heaven on Earth”, “Dünyadaki Cennet” 2014
<https://www.shirinabedinirad.com/> 8 Şubat 2025.

Çimento merdivenlere yerleştirilen aynaların biçimleri ve simetrisi, İslam sanatından etkilenilerek yapılmıştır. Fars kültüründe mistik bir kavram olarak ışık veren aynalar cennet yaratmanın göstergesi olarak kullanılmıştır. Merdivenlerin tepesinde duran izleyiciler, aşağı baktıklarında ışığın ve mekânın yansımasıyla karşılaşırken, doğa baş aşağı dönmekte, gökyüzü yer olmakta ve güneş ışığı büyümektedir (URL 51). Sanatçının yerleştirmelerindeki aynalar görünmeyen bir manzarayı görünür hale getirmektedir. Aynalar gerçeği yansıtırken bir taraftan da gerçeği çarpıtmaktadırlar. Sanat eserlerinde bir malzeme olarak kullanılan ayna algı düşüncesini bozarak, izleyiciye eserin bir parçası olduğunu hissettirmektedir. Yansıma ve gerçeklik arasındaki sınırdaki duran ayna, mekânların ölçeğini güçlü bir şekilde etkilemekte veya yönlendirmektedir. Aynalar aracılığıyla doğayı biçimlendiren sanatçı, aynaların büyütlü olduğunu ve doğanın kirlenmesiyle sanat eserlerinin de kirlendiğini düşünmektedir. Bu bağlamda sanatçı, doğa ile birey arasındaki ilişkiyi derinleştirmeyi amaçlamaktadır (URL 52).

Sonsuzluk ve mekân algısını sorgulayan, kendini takıntılı bir sanatçı olarak tanımlayan **Yayoi Kusama**; renkleri ve sembolleri özgün bir biçimde kullanmasıyla dikkat çekmektedir. Kusama, performans, feminist sanat, pop sanat ve minimal sanat hareketlerine katkıda bulunmuş bir sanatçıdır (URL 53). Noktaları yoğun bir şekilde kullanan ve ayna yardımıyla sonsuzluk imgeleri oluşturan sanatçı, resim yapmaya çocukluk döneminde noktaları içeren halüsinasyonlar görmesiyle başlamıştır. Sonsuzluk ağı verdiği yerleştirmeleri aynalar aracılığıyla sanki sonsuza kadar devam ediyormuş gibi, takıntılı bir şekilde tekrar eden binlerce işaretten oluşmaktadır. Eserlerindeki işaretlerin bitmeyen tekrarı hem sanatçıyı hem de izleyeni uyuşturan bir etki yaratmaktadır. Sanatçının hemen hemen her yerleştirmesinde kullandığı ayna malzemesi, ona sonsuz düzlemler yaratma fırsatı vermektedir.



Görsel 58,59,60(ayrıntı): Yayoi Kusama, “Mirror Room (Pumpkin)”, “Aynalı Oda (Balkabağı)” 1991, “All the Eternal Love I Have for the Pumpkins”, “Balkabaklarına Karşı Duyduğum Sonsuz Sevgi” 2016 https://www.instagram.com/yayoikusama_/p/CxTi1N8SWrQ/
<https://high.org/exhibition/yayoi-kusama-infinity-mirrors/> <https://nga.gov.au/stories-ideas/yayoi-kusama-infinity-rooms/> 25 Ocak 2024.

Sanatçı'nın “Mirror Room (Pumpkin)”, “Aynalı Oda (Balkabağı)” isimli yerleştirmesi, sarı bir odanın siyah noktalarla doldurulduğu ve ortada küp formunda bir aynanın yer aldığı bir düzenlemedir. Kusama'nın yerleştirmeleri, insanın evrende kapladığı yeri ve sonsuzluk kavramını sorgulamaktadır (URL 54). Kendine özgü temel bir yaşam felsefesi geliştiren Kusama, yerleştirmelerinde sınırsız uzayın anlık görüntüleri üzerinden izleyicileri büyülemektedir. Kusama yerleştirmelerinde, izleyeni kendi dünyasında derinleşmeye hem kapalı yer fobisi hem de sonsuz bir uzay deneyimi yolculuğuna davet etmektedir (URL 55). Sanatçının “All the Eternal Love I Have for the Pumpkins”, “Balkabaklarına Karşı Duyduğum Sonsuz Sevgi” isimli yerleştirmesi ise, ahşap, ayna, plastik, cam ve ledlerden oluşmaktadır. Çiftçi bir ailenin üyesi olan Kusama, balkabağını çocukken hasat zamanında görmüş ve çok etkilenmiştir. Kusama'nın balkabaklarını kullanmasının tek bir nedeni mizahi olarak insanları hatırlatması ve halüsinasyonlarının gerçeğe dönüşmesidir. Yerleştirmede aynalarla çevrili olan mekân, izleyene nesneler tarafından kuşatılmış olduğunu hissettirmektedir (URL 56).

Cam, yıllar süren bir eğitim ve yaratıcı yetenek gerektiren; kırılğan, esnek ve akışkan özelliklere sahip olmakla birlikte çok yönlü bir malzemedir. Malzemenin gerekliliklerini karşılayan çok az sanatçı bulunmaktadır. Bunlardan biri de çevresindeki dünyadan ilham alan **Dale Chihuly**'dir. Sanatçının yerleştirmeleri, ortamın sınırlarını zorlamaktadır. Chihuly, cam üfleme tekniğinde zirveye ulaşmakla kalmayıp, diğer cam sanatçılarına da ilham vermiştir. 1990'ların ortalarından itibaren yerleştirmeleri ve heykelleri daha fantastik ve soyut bir yapıya bürünmüştür. Sanatçı çalışmalarını genellikle yaşamından ve deneyimlerinden yorumlayarak üretilirken, hepsini canlı renklerle biçimlendirmiş ve 2000'lerden sonra doğal dünya ile bütünleşen yerleştirmeler kurgulamıştır (URL 57). Canlı renkleri kullanan sanatçı, yerleştirmelerinin şeffaflığını vurgulamak için çalışmalarını ışıkların üzerine yerleştirmektedir.



Görsel 61,62,63: Dale Chihuly, “Float Boat”, “Şamandıralı Tekne” 2014, “Red Reeds”, “Kırmızı Kamışlar” 2018, “Blue and Purple Boat”, “Mavi ve Mor Tekne” 2006
<https://www.indesignlive.com/singapore/happenings/dale-chihuly-glass-in-bloom>
<https://dejiki.com/2021/05/gardens-by-the-bay-dale-chihuly-glass-in-bloom-review-walkthrough/>
 21 Ağustos 2024.

Geleneksel cam fabrikaları, simetrik biçimde kaplar üretirken, Chihuly’nin çalışmaları geleneksellikten kopuşu temsil etmektedir. Sanatçı, eriyen camın kendi organik şeklini bulmasını sağlamak için yer çekimi kuvvetini kullanarak yeni çalışmalara öncülük ederken, yerleştirmeleri asimetri ve düzensiz bir nitelik taşımaktadır. Chihuly, cam malzemeyi doğanın kucağına koyarak, eski ahşap tekneleri bir çeşit kaplara dönüştürmektedir (URL 58). Sanatçı, sanat eserlerini dünyanın dört bir yanında tarihi bahçelerde sergilemiştir. Dale Chihuly, “Float Boat”, “Şamandıralı Tekne” isimli yerleştirmesini 2021 yılında Singapur’un Körfez Bahçelerinde yeniden yorumlamıştır (URL 59). Yerleştirmelerinde izleyicilerin daha önce deneyimlemedikleri biçimde ışık ve renk ile kuşatılmasını amaçlayan sanatçı, camı tüm malzemeler arasında en büyüleyici olanı olarak tanımlamaktadır.

Tüm cepheyi kaplayan led ışıklarla mimari boyutlarda yerleştirmeler kurgulayan Avusturya asıllı **Erwin Redl**, izleyiciyi ışığın tam merkezine oturtmaktadır. Redl’in yerleştirmelerindeki aktif ışık, geleneksel sanatın dışında doğrudan bir beden duyumuna dönüşür. Sanatçının çalışmaları, yerleştirmeleri, videoları, grafikleri, bilgisayar sanatını ve elektronik müzik alanlarını içermektedir. Redl, tüm yerleştirmeleri için Matrix başlığını kullanmaktadır. Sanatçının yerleştirmelerinde ışığın rengi, perspektifi ve bağlantıları her zaman bir diğerinden farklıdır.



Görsel 64,65(ayrıntı): Erwin Redl, “Floating In Silence”, “Sessizlikte Yüzmek” 2013
<https://paramedia.net/> <https://manpodcast.com/portfolio/no-106-erwin-redl-john-marciari/>
 14 Eylül 2024.

Redl’in “Floating In Silence”, “Sessizlikte Yüzmek” isimli yerleştirmesi, şimdiye kadar görülmeyen içsel bir enerjiyi harekete geçirmektedir. Üç yüz seksen bir parça el işçiliği ile üretilen cam kürelerin içleri yarıya kadar kırmızı sıvı ile doldurulmuştur. Asıllı cam küreler mekân içerisinde hareket ettikçe, sıvılar

da hareket etmektedir. Yerleştirmede cam kürelerin doğal ışık ile aydınlanması sonucunda ışığın, rengin ve gölgenin sürekli değiştiği görülmektedir (URL 60). Redl, çoğunlukla izleyicinin mekân ve mimari algısıyla oynayan yerleştirmeler kurgulamaktadır. Mekân, yerleştirme açısından değerlendirildiğinde, hem dikey, yatay ve çapraz düzlemlerin kullanımı izleyicide belirli bir dengesizlik hissi uyandırmakta hem de uzay-zaman algısı ile mekânda yüzme hissi yaratmaktadır (URL 61).

Yerleştirmeleri doğal çevreyle doğrudan bağlantılı olan **Costas Varotsos**, her zaman mekânla bir bağ kurmaktadır. şeffaf malzemelerle yerleştirmeler ortaya koyan sanatçı, cam, pleksiglas ve su gibi malzemelerin yanında elik ve taş da kullanmaktadır. Sanatçı yerleştirmelerinin özellikle izleyici üzerindeki etkisi üzerine yoğunlaşmaktadır (URL 62). Varotsos, kullandığı malzemelerin kırılğanlığı ve şeffaflığı ile anıtsal boyutta yerleştirmeler kurgulamaktadır. Sanatçının eserlerinde sadelik ve zaman duygusu hâkim olurken hem yeryüzü ve gökyüzü hem de denize dokunduğu görülmektedir. Malzemelerin kendine has bir anlatım dili olduğuna inanan Varotsos, cam malzemeyi uzay ve zamanı ifade eden bir malzeme olarak görmektedir. Cam malzeme onun için uzayın boşluğunu sunmakla beraber bir amaç değil araçtır. Sadece kavram ve form ile ilgilenen sanatçı, mekânla ilişkiye geçtiğinde cam malzeme kavramını ifade etmiyor ise onu yerleştirmesine dahil etmemektedir (URL 63).



Görsel 66,67(ayrıntı),68(ayrıntı): Costas Varotsos, “L’Approdo, Opera All Umanita Migrante”, “L’Approdo, Göçmen İnsanlığı İçin alışma” 2012 <https://costasvarotsos.com/> 23 Nisan 2024.

Costas Varotsos’un “L’Approdo, Opera All Umanita Migrante”, “L’Approdo, Göçmen İnsanlığı İçin alışma” isimli yerleştirmesi, seksen bir Arnavut göçmenin boğulduğu batık bir gemiyi sanat eserine dönüştürmesiyle ifade bulmuştur. Yerleştirme, 1997 yılında meydana gelen bir çarpışma sonucu batan ve hayatını kaybedenlerin çoğunluğunu kadınlar ile çocukların oluşturduğu bir geminin gövdesinin cam ve demir malzemeler kullanılarak kurgulandığı bir çalışmadır. Varotsos, her zaman gündemde olan g sorunu üzerinden sosyal ve politik bir sorgulama yapmaktadır. Sanatçı, bu olayın toplumsal bellek içinde yeniden hatırlanmasını ve sorgulanmasını hedeflemektedir (URL 64).



Görsel 69,70(ayrıntı),71(ayrıntı): Costas Varotsos, “Horizon”, “Ufuk” 2023
<https://costasvarotsos.com/> 23 Nisan 2025.

Varotsos’un “Horizon”, “Ufuk” isimli bir diğer yerleştirmesi ise, Nil Nehri ile Giza Platosu arasındaki ilişkiyi sorgulamaktadır. Yerleştirme, gökyüzü ve yaşam döngüsü üzerinden sanatçının imzası olan cam levhalarla, yarisına kadar doldurulmuş sekiz adet bir dizi metal halkadan oluşmaktadır. Çöle karşı yerleştirilen camlı metal halkalar su imgesi yaratarak, Piramitleri ve Nil Nehrini birleştirmiş ve aldatici bir ufuk yaratmıştır. Piramitlerin görüntüsünü stratejik olarak kapsayan yerleştirme, geçmiş ile gelecek arasındaki boşluğa köprü vazifesi gören zamansal bir geçit olurken doğanın gücünü ve kırılganlığını da sorgulamaktadır (URL 65).

İki farklı kültürde yaşamı deneyimledikten sonra dünyadaki sosyal, kültürel ve tarihsel farklılıklar üzerinden yerleştirmelerini kurgulayan Cezayirli sanatçı **Kader Attia**, Batı ve Batı dışı kültürler arasındaki diyalogları açık bir okuma şekliyle sorgulamaktadır. Sanatçı, edebiyat, insan bedeni ve mimari alanları araştırarak hem bireysel hem de kültürel kimliğin çatışmalarını göstermeye çalışmaktadır. Attia, atılmış günlük nesneler ile savaş zamanına dair nesneleri kullanarak, izleyenin tarihinin farkına varmasını amaçlamaktadır. Sanatçı, atılan nesneleri yeniden sahiplenerek geleneksel/modern, üstün/aşağı ve egzotik/tanıdık arasındaki farklılıkları ortadan kaldırmayı hedeflemektedir (URL 66). Attia’nın sosyal ve kültürel araştırmaları onu sembolik olarak açıkladığı bir kavram olan onarım kavramına yönlendirmiştir. Onarım kavramı, kayıplara ve yaralara, iyileşmeye ve yeniden sahiplenmeye bağlı olarak düşünülebilir. Yaralanma ve onarım, uzun zamandır sanatçının sanatında sorguladığı bir temadır. Onarım, insanı cinsiyete, felsefeye, mimariye ve bilime bağlayarak, onu doğanın, kültürün, mitlerin ve evrimsel süreçlerin içerisine almaktadır. Sanatçı, toplumsal ve kültürel açıdan parçalanmış veya dağılmış olanları yeniden birleştirmeyi amaçlamaktadır (URL 67).



Görsel 72,73,74(ayrıntı): Kader Attia, “Le Grand Miroir du Monde”, “Dünyanın En Büyük Aynası” 2017 <https://www.galleriacontinua.com/exhibitions/pouvoir-pouvoir-275> 25 Ocak 2025.

Attia’nın “Le Grand Miroir du Monde”, “Dünyanın En Büyük Aynası” isimli yerleştirmesi, Şeyh Halid Bin Muhammed Sarayı’nın eski yüzme havuzunda binlerce ayna parçasıyla suyun dalgalı yüzeyini yansıtmaktadır. Sanatçı hem mekânın tarihsel belleğini hem de travmasını işaret etmektedir. Yerleştirme, sömürge dönemindeki bireysel ve toplumsal algıları düşünmeye davet eden aynalardan oluşmuş bir halı görünümündedir. Ayna parçalarıyla çevredeki gerçekliğin yerleştirmeye yansımaları ile çoğalan imgeler, algıyı bozarken parçalanmış bir dünyayı işaret etmektedir (URL 68).

Art and Crafts ve Bauhaus gibi pek çok hareketten etkilenen Fransız sanatçı **Mathias Kiss**, yerleştirmeleri, heykelleri ve resimleriyle sanata öncü bir bakış açısı kazandırmak için farklı mekânlarda sanat ve zanaat arasındaki sınırları belirsizleştirmektedir. Sanatçı, mekân, perspektif ve yansıma kavramları üzerinde çalışırken, anıtsal eserlerin mimari ve dekoratif unsurlarını bütünleştirerek sanat ile mimarlık arasındaki sınırları sorgulamaktadır. Kiss, tarihi mekânlara cesur ve yenilikçi müdahaleler yaparak mekânları yeniden kurgulamaktadır. Sanatçı, yerleştirmelerinde gökyüzünü temsili olarak kullanmakta ve sonsuzluk ile genişleyen bir gökyüzü algısı yaratmak amacıyla optik yansıma tekniklerini uygulamaktadır. Gökyüzünün parlaklığını ve derinliğini ifade etmek için aynalar, şeffaf kumaşlar, iplikler ve yansıtıcı malzemeler kullanmaktadır (URL 69). Kalıbının dışına çıkma sanatına sahip olan Kiss, dekoratif sanatların kodlarına karşı çıkarak geçmişi bütünüyle ortadan kaldırmaktadır.



Görsel 75,76,77(ayrıntı): Mathias Kiss, “Need for Air”, “Havaya İhtiyaç” 2019 <https://galeriejoseph.com/2023/01/27/mathias-kiss-has-the-art-of-getting-out-of-the-box-acumen-31/> <https://www.plusaunord.com/eldorado-mes-20-coups-de-coeur/eldorado-mathias-kiss-besoin-air/> 2 Ağustos 2024.

Sanatçının “Need for Air”, “Havaya İhtiyaç” isimli yerleştirmesi, bir aynanın suyunda yıkanmayı tasvir etmektedir. İzleyici yerleştirmeye yukarıdan baktığında ikinci bir okuma ile yüzleşmekle birlikte, gökyüzü ile aynı boyutlarda olan havuz arasındaki uyumun sürekli değiştiğini ve hareket ettiğini görmektedir. Yerde sayısız ayna parçalarından oluşan havuz hem gökyüzünü yansıtırken hem de çerçevesinin dışına çıkarak akışını sürdürmektedir (URL 70). Taşan havuzları temsil etmek isteyen sanatçı, bunların trompe-l'oeil (gözü yanıltan illüzyon) ilkesine dayandığını ifade etmektedir. Sanatçı, gökyüzünün evrensel bir sembol olduğunu, başka bir dünyaya açılan bir pencere olduğunu ve böylelikle tüm insanların ihtiyaç duyduğu bir kaçış alanı olduğunu düşünmektedir. Kiss’in eserlerinde tekrar eden bir figür olarak yer alan gökyüzü, erişilmesi mümkün olmayan bir kavramı temsil etmektedir (URL 71).

İfade şeklini daha çok ironik bir dille ortaya koyan ve politik vurgularla okumalar yapan bir diğer yerleştirme sanatçısı **Hale Tenger**, simgesel öğeler üzerinden bütünlükler inşa ederek bellek, mekân, iktidar, kimlik, devlet, aidiyet, felsefe, sosyoloji, şiddet ve tarih konularında yoğunlaşmaktadır. Sanatçının yerleştirmelerinin çoğu iç mekânlardaki düzenlemeleri kapsamaktadır. Tenger, ironik bir dil kullanarak politik ve psikolojik göndermeler yaparken zaman zaman kendi ülkesinin gündemini zaman zaman da küresel gündemi ele almaktadır. İzleyeni her zaman mekân içerisine dahil etmeyi başaran Tenger, onlara bir süreliğine de olsa yaşam alanı yaratmaktadır (Özaltun, 2020, s. 1038,1045).



Görsel 78,79(ayrıntı): Hale Tenger, “Nezih Ölüm Gardiyanları: Bosna-Hersek” 1993

<https://www.galerinevistanbul.com/tr/artists/39-hale-tenger/works/9439-hale-tenger-nezih-olum-gardiyanlari-bosna-hersek-1993/> 21 Haziran 2024.

Hale Tenger’in “Nezih Ölüm Gardiyanları: Bosna-Hersek” başlıklı yerleştirmesi, sekiz yüz cam kavanozun suyla doldurularak, Bosna-Hersek’teki olaylara ilişkin haber metinlerinin ve görsellerinin içine yerleştirilmesiyle oluşturulmuştur. Yerleştirme, ikiye bölünmüş ve duyarsızlığa karşı bir tepki olarak hafızalara kazınmıştır (URL 72). O sırada Bosna’da savaş tüm hızıyla devam ederken, Türkiye’ye göçler başlamış ve göçmenler Trakya’da iki kampa yerleştirilmiştir. Göçmenlerin sesini duyurmak için kampa giden Tenger, sadece ses kaydı alabilmiştir. Sanatçı, daha önce medyadan edindiği görsel ve yazılı metinlerin fotokopilerini içi su dolu cam kavanozlara yerleştirmiş ve kampa

kaydettiği ses kayıtlarını da tarihsel bir bellek olarak çalışmasını kurguladığı mekânda kullanmıştır (URL 73).

7. Sonuç

Yerleştirme sanatında seramik ve cam malzemeler ile mekâna dokunmak isimli çalışma, birbirinden farklı iki kırılğan malzeme olan seramik ve cam üzerinden çeşitli teknik ve yöntemlere sahip seçilmiş sanatçılara odaklanarak ve yapıt okumalarını içeren metinlerden oluşmaktadır. Sanatın her alanında ifade aracı olarak kullanılan malzeme sınırsızlığı ve izleyenin de katılımıyla gerçekleşen yerleştirme sanatı diğer disiplinlerden ayrılmaktadır. Seramik ve cam malzemelerin kırılğan bir yapısının olması onları diğer malzemelerden ayırmaktadır. Toplular kültürel olarak zaman içerisinde değişime uğramış olsa da seramik ve cam her dönemde hem insan yaşamında önemli bir yer edinmiş hem de sanat alanlarında temel malzemeler arasında yer almıştır.

Seramik, fırın mekânı ve kimyasal durumuyla cam malzemeye yakın bir malzemedir. Seramik ve cam, mekân içerisinde doluluk ve boşluk etkisi yaratabilen malzemeler arasında yer alırken, camı seramikten ayıran temel özellik, saydamlık niteliğidir. Bu bağlamda cam, saydamlık özelliği sayesinde mekân içinde fiziksel olarak var olmasına rağmen, izleyici açısından neredeyse yokmuş hissi uyandıran bir algısal geçirgenlik sunmaktadır. Disiplinlerarası bir sanat pratiği olan yerleştirmelerde, çoğu sanatçı seramik ve cam malzemeleri kavramları doğrultusunda kullanmaktadırlar. Bölümde, seçilen sanatçıların belirli yerleştirme çalışmalarına dair okuma örneklerine yer verilmiş ve özellikle mekâna dayalı yerleştirmeler üzerinde durulmuştur. Yapılan okumalar sonucunda iki temel yerleştirme yaklaşımından söz edilebilir: Birincisi, mekânın tarihsel bağlamına ve geçmişine ilişkin tüm verileri dikkate alarak gerçekleştirilen yerleştirmeler, ikincisi ise mekâna içkin tarihsel ya da kültürel unsurlardan ziyade, kendi varlığını ve temsiliyetini sorgulayan yerleştirmelerdir. Bu bağlamda mekânların yeniden yorumu söz konusu olurken, mekânın farklı bir şekilde düşünülmesinin de önü açılmıştır. Böylelikle yerleştirmeler, kurgulandığı mekânın yeniden üretilmesi anlamına gelmektedir. Günümüz sanat pratiklerinde, geleneksel resim ve heykel gibi klasik ifade biçimlerinin ötesine geçilerek, kavramsal içeriği merkeze alan ve izleyici deneyimini ön plana çıkaran yerleştirmeler ile karşılaşilmektedir. Bu durumda, sanat eserlerinin boyut ve içerik bakımından dönüşüme uğramasıyla birlikte, sanat yalnızca izlenen bir olgu olmaktan çıkarak, izleyicinin aktif katılımını gerektiren deneyimsel bir boyut kazanmıştır.

Kaynakça

- Ağatekin, M. (2023). Sanatsal Bir İfade Aracı Olarak Cam Malzemenin Anlatım Olanakları, *Kent Akademisi Dergisi*, 16(2), s.1186-1199.
- Alış, S. (2022). Yerleştirme Sanatında Seramik Malzemenin Kavramsal Bağlamda Yorumlanması ve Bir Sergi, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, İzmir.
- Antmen, A. (2019). Beyaz küpün içinde galeri mekanının ideolojisi sunuş bölümü. (Orijinal Eser Brian O'Doherty, Inside the White Cube The Ideology If the Gallery Space). (A.Antmen. Çev.) İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Arapoğlu, F. (2019). Disiplinlerarası Sanat Bağlamında Mekânsal İletişim, *Aurum Sosyal Bilimler dergisi*, 4(1). S. 27-54.<https://dergipark.org.tr/download/article-file/759442>
- Aydın, M. ve Ağatekin, M. (2010). Plastik Sanatlarda Cam ve Tarihsel Gelişimi, *Camgeran 2010 Uluslararası Katılımlı Uygulamalı Cam Sempozyumu Sempozyum Bildiri Kitabı*, ISBN 978-975-06-0788-2, Eskişehir.
- Barnett, L. (1980). Evren ve Einstein, Türkçesi: Nail Bezel, Varlık Yayınları, İstanbul.
- Beykal, C. (1994). Mekândan Mekân Kurgulamaya ve Ötelere, *Gösteri Sanat Edebiyat Dergisi*, Sayı:165, İstanbul.
- Bars, N.R. (2017). Sanatın Mekansallaşması ve Enstalasyon, Yıldız Teknik Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü, İstanbul.
- Beykal, C. (1994). Mekândan Mekân Kurgulamaya ve Ötelere, *Gösteri Sanat Edebiyat Dergisi*, Sayı:165, İstanbul.
- Danâbaş, N. (2019). Türk Seramik Sanatında Yerleştirme ve Mekân İlişkisi, *Asos Journal Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi*, Sayı:87, s. 191-206. <http://dx.doi.org/10.16992/ASOS.14677>
- Demir, H. (2010). Cam Kırılır...Marcel Duchamp'ın Büyük Cam Eseri Üzerine..., *Camgeran 2010 Uluslararası Katılımlı Uygulamalı Cam Sempozyumu Sempozyum Bildiri Kitabı*, ISBN 978-975-06-0788-2, Eskişehir.
- Gezer, G. (2008). Mekân ve Mekânın Algılanması, *Mimarlıkta Malzeme Dergisi*, sayı: 7, İstanbul, s. 33-42. <https://www.mimarist.org/mimarlikta-malzeme-sayi7/>
- Hançerlioğlu, O. (1978). Felsefe Ansiklopedisi, Cilt:4, Remzi Kitapevi, İstanbul.
- Hatipoğlu, M.E. (2003). Kavramsal sanat kapsamında enstalasyon ve Türk sanatçıları üzerindeki etkisi. Mustafa Kemal Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü. Hatay.

Heidegger, M. (2011). *Sanat Eserinin Kökeni*, Çev. Fatih Tepebaşı, De Ki Basım Yayın, Ankara.

Meriç, D. ve Ayrancı, S.K. (2019). Gelenek-Gelecek İlişkisinin 21. Yüzyıl Tekstil Sanatına Kavramsal Açıdan Yansımaları. *Ulakbilge Sosyal Bilimler Dergisi*. 37. 417-428. doi: 10.7816/ulakbilge-07-37-03

Önal, P.B. (2018). Sanatta Malzemenin Yaratım Sürecindeki Rolü ve Seramik Sanatında Esere Özel Bünye Kullanımı. Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü. Ankara.

Özaltun, G. (2020). Enstalasyon Sanatı ve Hale Tenger'in Çalışmalarından Örnekler. *Social Mentality And Researcher Thinkers Journal*. 6(32), s. 1033-1046

Özek, B.S. (2023). Camın Estetik İfadelerde Buluştuğu Enstalasyon Örnekleri, *International Smart Journal*, e-ISSN:2630-631X, 9(75), s. 4718-4733.

Polat, B. D. ve Kayahan, Z. (2024). Olafur Eliasson'un Enstalasyonları Üzerine Değerlendirmeler, *Academic Social Resources Journal*, Cilt:5, Sayı: 3, s. 336-348.

<https://asrjournal.org/files/asrjournal/3655c9a5-af06-443e-a958-b842ec6505d4.pdf>

Stallabrass, J. (2021). Çağdaş sanat, bir tarihçe. İstanbul: İletişim Yayıncılık.

Tolunay, D. (2020). Sanat Pratiğinde Enstalasyon, Mekân, Nesne ve Sanatçı Örnekleri, *Akademik Sanat Dergisi*, 5(11), s. 101-114. <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/1301647>

Yeşiloğlu, D. (2009). Türk Seramiğinde Enstalasyon. M. Ü. Güzel Sanatlar Enstitüsü. İstanbul.

Wood, A. (2015). But is it art? art installations. New York: Gareth Stevens Publishing.

İnternet Kaynakları

URL 1- <https://www.meer.com/en/35374-a-dot-m-martens>

URL 2- <https://axisweb.org/artist/ainsleyhillard>

URL 3- <http://www.transitionandinfluenceprojects.com/gallery/ainsleyhillardstatement.html#AH2>

URL 4- <https://www.ainsleyhillard.com/folds>

URL 5- <https://www.thisiscolossal.com/2023/12/antony-gormley-body-politic/>

URL 6- <https://www.madeinbed.co.uk/reviews/anthony-gormley-white-cube-bermondsey>

URL 7- <https://www.phillips.com/detail/ANTONY-GORMLEY/UK010616/18>

URL 8- <https://sevildolmaci.com.tr/tr/sanatci/bosco-sodi/>

URL 9- <https://www.xibtmagazine.com/2021/01/in-conversation-with-bosco-sodi/>

URL 10- <https://pioneerworks.org/exhibitions/bosco-sodi-perfect-bodies>

URL 11- <http://www.claretwomey.com/about.html>

URL 12- http://www.claretwomey.com/projects_-_present_traces.html

URL 13- http://www.claretwomey.com/projects_-_heirloom.html

URL 14- http://www.claretwomey.com/projects_-_piece_by_piece.html

URL 15- <https://canadianart.ca/reviews/clare-twomey/>

URL 16- <https://www.conncoll.edu/directories/faculty-profiles/denise-pelletier/>

URL 17- www.denisepelletier.com

URL 18- <https://www.hennylinn.se/>

URL 19- <https://www.meessen.be/artists/jorge-mendez-blake>

URL 20- <https://www.mendezblake.com/>

URL 21- <https://brooklynrail.org/2019/05/1by1/JORGE-MNDEZ-BLAKE-Amerika/>

URL 22- <https://artaxis.org/artist/marie-josee-comello/>

URL 23- <https://kulturwerk-aachen.de/ausstellungen/2016-01-30-wie-es-ist-marie-josee-comello-und-hella-frowein-hagenah.html>

URL 24- <https://www.tinekevangils.com/artikel/K45-Front-Artikel-p59-61.pdf>

URL 25- <https://www.marikowada.com/>

URL 26- <https://2022.homofaber.com/it/discover/artisans-mariko-wada>

URL 27- <https://formkraft.dk/en/it-makes-no-sense-to-create-if-you-know-the-outcome-ahead-of-time/>

URL 28- <https://www.idoart.dk/kalender/mariko-wada-so-near-and-yet-so-far>

URL 29- <http://www.b-arki.dk/mariko.html>

URL 30- https://aichitriennale2010-2019.jp/2013/english/artist/seo_min-jeong.html

URL 31- <https://highlike.org/text/min-jeong-seo/>

URL 32- <https://highlike.org/text/min-jeong-seo-2/>

URL 33- <https://cahierdeseoul.com/min-jeong-seo-les-traces-de-la-disparition/>

URL 34- https://dirimart.com/Artists/Ayse_Erkmen/13

URL 35- <https://istanbulmuseum.org/artists/ayse%20erkmen.html>

- URL 36- <https://www.canakkalebienali.com/ayse-erkmen/>
- URL 37- <https://www.saha.org.tr/en/projects/saha-provided-support-for-the-production-of-the-works-by-the-artists-participating-at-the-4th-canakkale-biennial>
- URL 38- <http://www.baptistebombourg.com/>
- URL 39- <https://emporiumart.com/en-eu/pages/claudio-parmigiani-biography?srsId=AfmBOoqo-ZF4w7OcDsNkchpXSEFCoN6S7XyLpfrOnglAMqRc-pNrGRy9>
- URL 40- <https://moniquetdany.typepad.fr/moniquetdany/2008/12/le-collge-des-b.html>
- URL 41- <https://www.meessen.be/exhibitions/untitled-2>
- URL 42- <https://thedaylightaward.com/laureates/hiroshi-sambuichi/>
- URL 43- <https://www.thisispaper.com/mag/the-water-hiroshi-sambuichi>
- URL 44- <https://www.gessato.com/the-water-hiroshi-sambuichi/>
- URL 45- <https://www.richardsaltoun.com/artists/144-renate-bertlmann/biography/>
- URL 46- <https://www.tate.org.uk/whats-on/tate-modern/world-goes-pop/artist-biography/renate-bertlmann>
- URL 47- <https://www.belvedere.at/en/renate-bertlmann>
- URL 48- <https://bertlmann.com/>
- URL 49- <https://www.e-flux.com/announcements/510706/renate-bertlmannfragile-obsessions/>
- URL 50- <https://publicdelivery.org/shirin-abedinirad-land-art-installations/>
- URL 51- <https://www.shirinabedinirad.com/>
- URL 52- <https://www.stirworld.com/see-features-mirrors-in-the-art-of-shirin-abedinirad-and-ratna-khanna-reflect-an-unseen-landscape>
- URL 53- <https://www.ngv.vic.gov.au/exhibition/yayoi-kusama/>
- URL 54- <https://www.britannica.com/biography/Yayoi-Kusama>
- URL 55- <https://nga.gov.au/exhibitions/yayoi-kusama/>
- URL 56- <https://widowcranky.wordpress.com/2020/01/17/all-the-eternal-love-i-have-for-pumpkins-yayoi-kusama/>
- URL 57- <https://www.aaronreedphotography.com/gallery/dale-chihuly-glass/>
- URL 58- www.chihuly.com

- URL 59- <https://www.indesignlive.com/singapore/happenings/dale-chihuly-glass-in-bloom>
- URL 60- <https://paramedia.net/>
- URL 61- <http://theatredublog.unblog.fr/2018/12/26/erwin-redl-a-la-fondation-groupe-edf/>
- URL 62- <https://ensembles.org/actors/costas-varotsos>
- URL 63- <https://uniquedestination.mitsishotels.com/articles/costas-varotsos/>
- URL 64- <https://app.smartify.org/en-GB/objects/l-approdo-opera-all-umanita-migrante-lapprodo-work-for-migrant-humanity>
- URL 65- <https://www.yatzer.com/forever-is-now-2023-egypt>
- URL 66- <https://www.lehmannmaupin.com/artists/kader-attia/biography>
- URL 67- <http://kaderattia.de/biography/>
- URL 68- <https://universes.art/en/sharjah-biennial/2023/sharjah-emirate/sheikh-khalid-bin-mohammed-palace-and-farm/kader-attia>
- URL 69- <https://www.mathiaskiss.com/>
- URL 70- <https://numero.com/art/art-art/besoin-dair-linstallation-monumentale-de-mathias-kiss/>
- URL 71- <https://www.la-frenchtouch.fr/en/the-inspirations-of-the-artist-mathias-kiss/>
- URL 72- https://www.istanbulgercegi.com/turkiye-sanatinda-iz-birakti_25145.html#google_vignette
- URL 73- <https://qpmagtr.com/qp-women/hale-tenger/>