

PLASTİK SANATLAR ALANINDA
GÜNCEL KONULAR VE
AKADEMİK DEĞERLENDİRMELER

Editör: Prof. Dr. Metin UÇAR



yaz
yayınları

**Plastik Sanatlar Alanında
Güncel Konular ve Akademik Değerlendirmeler**

Editör

Prof. Dr. Metin UÇAR

yaz
yayınları

2026

**Plastik Sanatlar Alanında Güncel
Konular ve Akademik Değerlendirmeler**

Editör: Prof. Dr. Metin UÇAR

© YAZ Yayınları

Bu kitabın her türlü yayın hakkı Yaz Yayınları'na aittir, tüm hakları saklıdır. Kitabın tamamı ya da bir kısmı 5846 sayılı Kanun'un hükümlerine göre, kitabı yayınlayan firmanın önceden izni alınmaksızın elektronik, mekanik, fotokopi ya da herhangi bir kayıt sistemiyle çoğaltılamaz, yayınlanamaz, depolanamaz.

E_ISBN 978-625-8926-76-7

Ekim 2026 – Afyonkarahisar

Dizgi/Mizanpaj: YAZ Yayınları

Kapak Tasarım: YAZ Yayınları

YAZ Yayınları. Yayıncı Sertifika No: 73086

M.İhtisas OSB Mah. 4A Cad. No:3/3

İscehisar/AFYONKARAHİSAR

www.yazyayinlari.com

yazyayinlari@gmail.com

İÇİNDEKİLER

The Multilayered Impact of Sculpture in the Landscape	1
<i>Vildan IŞIK</i>	
Resim ve Heykel Arasında Holistik Bir Tür: La Casa Lobo’da İnovatif Öğeler	24
<i>Feyza Gürleşen İLK YAZ</i>	
Yapay Zeka ve Yaratıcılık İlişkisinin Optimizasyonu Üzerine.....	46
<i>Merve GÜVEN ÖZKERİM</i>	
Jeneratif Sanat Uygulamalarında Kolektif Ekosistemler Kurgulamak: S4NTP Örneği	57
<i>Merve GÜVEN ÖZKERİM</i>	
Mimetik Temsilin Ötesinde Modern Resimde Bedenin Deformasyonu ve İnsan Deneyimi	66
<i>Banu YÜCEL</i>	
Sanat Piyasasında İzleyicinin Konumu: Sanatçı, Eser ve İzleyici Arasındaki Etkileşim Üzerine Bir İnceleme.....	87
<i>Gülay KARAKUŞ, Şemsi ALTAŞ</i>	
Temel Tasarım Eğitiminde Yeniden Üretim ve Yaratıcı Süreçler	107
<i>Rukiye DİLLİ, Zeliha KAYAHAN</i>	
Çağdaş Sanatta Yeni Romantizm	124
<i>Metin UÇAR</i>	

**Mome Photography Ma Diploma Exhibition 2026’da
Gündelik Yaşam Anlatıları: Erika Nina Suárez ve
Henriett Peczár Pratikleri Üzerinden Bir
Karşılaştırma 142**
Ersin BERK

**Tonun Estetiği: James Abbott Mcneill Whistler ve
Amerikan Tonalizminin Biçimlenişi — Biyografik Bir
Eleştiri Denemesi — 163**
Deniz GÖKDUMAN, Şafak GÜNEŞ GÖKDUMAN

"Bu kitapta yer alan bölümlerde kullanılan kaynakların, görüşlerin, bulguların, sonuçların, tablo, şekil, resim ve her türlü içeriğin sorumluluğu yazar veya yazarlarına ait olup ulusal ve uluslararası telif haklarına konu olabilecek mali ve hukuki sorumluluk da yazarlara aittir."

THE MULTILAYERED IMPACT OF SCULPTURE IN THE LANDSCAPE

Vildan IŞIK¹

1. INTRODUCTION

The integration of sculpture into the landscape concerns its relationship with the social, cultural, aesthetic, and environmental characteristics of place. Sculptural works can shape how places are perceived, experienced, and used, functioning as spatial references that encourage observation, interaction, and reflection (Erman & Boran, 2015). Lefebvre's theory of the production of space provides a framework for understanding sculpture as an active element in spatial perception and use, while Rancière's aesthetic regime draws attention to what becomes visible and meaningful within shared spaces (Lefebvre, 1991; Rancière, 2004). Sculpture may support social interaction and collective identity, connect historical and cultural memory to place, contribute to urban functions, and shape spatial experience (Duque, 2014; Sandle, 2000). Play, technological applications, experimental forms, ecological materials, natural processes, and temporality further extend these possibilities (Thornes, 2008; López-Bertran, 2020). Its significance emerges from the relationship among formal qualities, function, users, and setting, with location, scale, materiality, patterns of use, environmental conditions, and user interaction influencing its social effects, including interaction, community bonds, and sense of belonging (Erman & Boran, 2015; Zhou et al., 2024). The

¹ Assoc. Prof. Dr., Düzce University, Faculty of Art, Design and Architecture, Department of Basic Art Sciences, ORCID: 0000-0001-7794-9263

discussion examines social and cultural impact, urban and functional roles, commemoration and collective memory, recreation and interaction, artistic expression, branding and public communication, and ecological approaches to sustainability. Installations are included where they fall within the broader scope of sculptural practice, with emphasis on the functions, relationships, and spatial effects produced by these interventions (Lacy, 1995; Senie, 1992).

2. THE ROLE AND FUNCTION OF SCULPTURE IN PUBLIC SPACES

Public spaces bring together diverse social and cultural groups, making them settings where everyday life, interaction, and collective memory intersect. Sculptures placed in squares, pedestrian areas, and open spaces can shape how these environments are perceived and experienced, functioning as landmarks, meeting points, and carriers of cultural meaning that reinforce place identity and a shared sense of place (Duque, 2014; Sandle, 2000). Their roles extend across symbolic, social, cultural, aesthetic, and practical dimensions: they may facilitate interaction, represent cultural identities, communicate social messages, engage with historical narratives, support recreation and play, provide artistic expression, or incorporate functions such as seating, resting, and wayfinding (Aksu, 2012; Düzenli et al., 2019). Through these varied roles, public sculpture becomes integrated into everyday spatial practices and operates at the intersection of artistic production, spatial use, and social experience (Miles, 1997; Lacy, 1995).

2.1. Spaces for Social Interaction

Sculptures can act as focal points for gathering and interaction, creating settings for formal events, spontaneous encounters, shared activities, and individual experiences while

embedding cultural narratives within the urban environment (Duque, 2014). Anish Kapoor's Cloud Gate (2004) in Chicago's Millennium Park uses its reflective steel surface to engage visitors with the surrounding city and one another, encouraging photography, group encounters, and prolonged engagement with the site. Jaume Plensa's Crown Fountain (2004), also in Millennium Park, combines water, moving images, and the faces of local residents to create an interactive setting where play and social encounter intersect with questions of identity and community. Yayoi Kusama's Infinite Accumulation (2024) at Liverpool Street Station alters familiar circulation patterns through mirrored spheres and curved arches, prompting passersby to stop, observe, photograph, and interact within the transformed space. Through reflection, participation, and spatial transformation, these works concentrate activity and modify patterns of movement and encounter, positioning sculpture as a social catalyst within everyday urban environments (Zhou et al., 2024).

2.2. Strengthening Public Identity

Public sculpture can contribute to place identity by attaching historical, cultural, political, or social meanings to particular locations. Its identity-forming role depends on the subject represented, the site of the work, and its incorporation into public use, collective memory, and everyday experience (Sandle, 2000; Hamodat, 2021). Pietro Canonica's Republic Monument (1928) in Taksim Square, Istanbul, constructs identity through Mustafa Kemal Atatürk and other figures associated with the establishment of the Turkish Republic; its location in a central public space used for everyday activity and public ceremonies reinforces its connection with national memory (Erarslan, 2023). Frédéric Auguste Bartholdi's Statue of Liberty (1886), by contrast, personifies liberty through a female figure, linking an abstract political ideal to a specific place and, over time, to

American identity. Paul Landowski's Christ the Redeemer (1931) on Mount Corcovado in Rio de Janeiro connects Christian belief with Brazilian cultural identity while becoming a defining visual marker of the city. The Eiffel Tower (1889), designed by Gustave Eiffel for the Exposition Universelle, illustrates identity formation without figurative representation: initially associated with a specific event, it gradually acquired associations with technological innovation, modernity, and Paris itself. Marco Cianfanelli's Nelson Mandela Sculpture (2013) in Pretoria links identity to political transformation, recalling the transition from apartheid to democracy, equality, and reconciliation; its position before the Union Buildings connects a site historically associated with political authority to a democratic narrative. These cases associate particular places with national foundation, liberty, religious and cultural belonging, technological modernity, and democratic transformation. Public sculpture gives such meanings a tangible spatial presence, allowing them to become embedded in places through repeated encounter, use, and remembrance (Sandle, 2000; Hamodat, 2021).

2.3. Communicating Messages and Raising Social Awareness

Public sculpture can bring social and political issues into public visibility and encourage reflection on human rights, war, violence, and social justice. Its impact depends on subject matter, form, scale, location, and the ways viewers encounter the work (Lacy, 1995; Friedell & Liao, 2022). Daniel Berset's Broken Chair (1986) in front of the United Nations Office in Geneva and Peter Eisenman's Memorial to the Murdered Jews of Europe (2005) in Berlin address mass violence and human suffering through different spatial strategies. Broken Chair transforms a familiar object into a twelve-meter-high structure with a fractured leg, using the broken form to evoke injury, absence, and loss; its position before the United Nations connects these associations

with international politics and the humanitarian consequences of landmines. The Berlin memorial instead communicates through spatial experience. Its field of concrete stelae varies in height and produces shifting relationships of scale, visibility, and orientation as visitors move through the site. Rather than presenting the Holocaust through a single image, the memorial engages visitors through bodily movement and an unsettled spatial experience, while its title, location, and historical context establish a clear reference to the murder of European Jews. The difference lies in where the historical meaning is concentrated: Broken Chair relies on a legible symbol within an explicitly political setting, whereas the Berlin memorial distributes meaning across the spatial environment. Their mnemonic functions consequently differ, with the former keeping a specific humanitarian issue within political discourse and the latter establishing a site of historical responsibility and collective remembrance (Friedell & Liao, 2022). In both works, location reinforces the subject of the artwork and shapes how it is encountered. Public sculpture can thus communicate social issues through concentrated symbolism, spatial experience, or their combination, with its public impact emerging from the relationship among form, place, and viewer experience (Lacy, 1995; Duque, 2014).

2.4. Impact on Local and National Identity

Public sculpture can contribute to identity at local and national scales by linking particular places to shared histories, values, and memories. Local identity develops through a site's historical events, landscape, and social history, while national identity emerges when place-based experiences enter broader narratives of belonging (Sandle, 2000; Hamodat, 2021). Monuments at historically significant sites are especially important in establishing this connection because they anchor collective memory to the physical setting of an event. The Çanakkale Martyrs' Memorial (1954–1960) provides a clear

example in the Turkish context. Located on the Gallipoli Peninsula, the site of the Gallipoli Campaign, the monument commemorates those who died during the campaign and associates the event with sacrifice, independence, and the defense of the homeland. Designed by Doğan Erginbaş, İsmail Utkular, and Feridun Kip following a design competition, construction began in 1954 and was completed on 21 August 1960. Its position within the historical landscape establishes a direct relationship among the monument, the campaign, and Gallipoli's identity as a site of national remembrance. The architectural composition reinforces this association through monumental scale, geometric form, and reliefs depicting scenes from the campaign, bringing the historical experience of struggle and sacrifice into the commemorative setting. Its significance extends across the surrounding landscape, where battlefields, cemeteries, natural features, and other commemorative elements form a broader memorial environment. The addition of symbolic graves behind the monument in 2007 further expanded this spatial framework. Gallipoli thus retains its identity as the geographical setting of the campaign while the monument places this local history within Turkey's national narrative, associating the landscape with shared values of sacrifice and independence. The Çanakkale Martyrs' Memorial illustrates how sculpture can anchor collective identity in a specific landscape while extending the memory attached to that place into a broader national framework (Hamodat, 2021; Sandle, 2000).

2.5. Engagement with History and Culture

Sculptures in public spaces can make different historical periods and cultural layers visible within the same environment. Relocation, reuse, and incorporation into new spatial and cultural contexts may alter their functions and meanings while leaving earlier associations materially legible (Miles, 1997). The Obelisk of Theodosius in Sultanahmet Square, Istanbul, illustrates this

layered historical condition. Erected in Egypt during the reign of Pharaoh Thutmose III in the fifteenth century BCE, the obelisk originally belonged to the political and religious order of Ancient Egypt, with its hieroglyphic inscriptions preserving references to pharaonic authority and religious beliefs. Its transfer to Constantinople under Emperor Theodosius I in the fourth century CE introduced a different spatial and political framework. Installed at the Hippodrome, a major setting for public spectacles and imperial ceremonies, the obelisk entered the representational landscape of the Roman capital, while the reliefs added to its pedestal, depicting Emperor Theodosius and ceremonial scenes, recorded its recontextualization within Roman imperial culture (Safran, 1993; Sorek, 2010). The Egyptian identity of the monument remained materially visible after relocation: the hieroglyphs preserve its earlier origins, while the Roman pedestal and its position within the Hippodrome document a subsequent political and cultural layer. A single physical structure consequently carries traces from distinct historical periods, with neither context entirely displacing the other. Its contemporary role in Istanbul introduces another transformation. Situated in publicly accessible Sultanahmet Square and surrounded by Hagia Sophia, the Blue Mosque, and remains of the former Hippodrome, the obelisk functions as a historical reference within a densely layered urban environment. Its political and ceremonial role has disappeared, yet its present setting keeps successive stages of its history visible through everyday encounters with the monument and its surroundings. The hieroglyphs identify its Ancient Egyptian origin, the Roman pedestal records its relocation and incorporation into imperial Constantinople, and its present setting places both historical layers within Istanbul's cultural heritage. The monument has therefore retained physical continuity while undergoing substantial functional and semantic change: political and religious representation shaped its Egyptian context, imperial authority defined its role in Constantinople, and

cultural heritage frames its contemporary presence in Istanbul (Safran, 1993; Sorek, 2010). Its trajectory illustrates how public sculpture can carry material and symbolic traces across successive cultural contexts, allowing historical meanings to remain legible as new meanings develop around them (Miles, 1997).

2.6. Artistic Autonomy in Public Sculpture

Modern and contemporary public sculpture has expanded beyond conventional representation through abstract, minimalist, and conceptual approaches (Senie, 1992; Miles, 1997). Sabouri et al. emphasize the capacity of public art to transform urban environments and foster social and cultural interaction, while Tian et al. associate well-designed public spaces with aesthetic and social functions supported by artistic elements such as sculpture (Sabouri et al., 2015; Tian et al., 2024). Artistic autonomy in this context concerns the reconsideration of established conventions of material, scale, representation, conceptual framing, and spatial relationships (Senie, 1992). Antony Gormley's *Angel of the North* (1998) in England foregrounds scale and material as instruments of transformation. The approximately twenty-meter-high steel figure retains the human form while altering its visual character through industrial material, restrained geometric surfaces, and monumental scale, occupying a position between figurative sculpture and abstraction without abandoning bodily recognition. Its location in Gateshead also connects the work with the region's industrial history (Usherwood, 2001). Magdalena Abakanowicz's *Agora* (2005–2006) in the United States approaches representation through multiplicity and anonymity. Comprising 106 cast-iron, headless human figures with slight physical variations, the installation removes individual identification through the absence of faces while avoiding complete uniformity. Repetition shifts attention from the singular monumental body toward the relationship

between individual identity and collective existence (Bilir, 2015). Jeff Koons's Bouquet of Tulips (2016) in Paris introduces a different approach through the juxtaposition of cultural and aesthetic references. Created as an expression of solidarity following the 2015 Paris attacks, the work employs oversized tulip forms rendered in bright colors. Its visual language, associated with popular culture and consumer aesthetics, enters into tension with Paris's established artistic and historical context, leaving its commemorative intention open to competing interpretations. Yayoi Kusama's Dancing Pumpkin (2020) at the New York Botanical Garden transfers Kusama's characteristic visual language into a natural setting. The monumental pumpkin and repeated polka dots extend her interest in repetition and infinity into the landscape, while the enlargement of an everyday, playful form challenges conventional distinctions between monumental art, popular imagery, and contemporary visual culture. Its placement within the botanical garden further situates the sculpture in relation to vegetation, spatial conditions, and the surrounding landscape. Gormley reconfigures the human body through scale and industrial material; Abakanowicz examines individuality through repetition and anonymity; Koons juxtaposes commemorative intent with popular and consumer aesthetics; and Kusama places a familiar form within a natural environment. Artistic autonomy in public sculpture can consequently operate through changes in representation, material, scale, cultural reference, and the relationship between artwork and site (Senie, 1992; Miles, 1997). Public space provides the spatial conditions in which these artistic decisions acquire aesthetic, social, and contextual significance.

2.7. Spaces for Recreation and Play

Sculptures designed for play and recreation shift the relationship between art and public space from observation toward active participation. Users engage with such works

through movement, touch, sound, and spatial exploration, making physical activity part of the artistic experience. Play consequently becomes a design mechanism that shapes how users encounter and occupy the work. Paul Matisse's Musical Fence (1980) establishes interaction through physical intervention and sound. Originally installed in front of Cambridge City Hall in Massachusetts, the work consists of aluminum tubes of different lengths, each tuned to specific pitches. Visitors produce sounds by striking the tubes, while the structure retains the boundary-defining function of a conventional fence. Visual perception is accompanied by auditory experience, with physical action determining the work's sonic output. The Musical Swings (21 Balançoires) (2011) by Daily tous les jours in Montreal introduces collective coordination into the relationship between movement and sound. Each swing corresponds to the sound of a different musical instrument, while simultaneous use produces melodies associated with instruments such as the piano, guitar, harp, and vibraphone. A single user cannot activate the full musical structure; the sound emerges through coordinated movement among several participants. Interaction consequently shifts from individual action directed toward an object to a collectively produced experience. Monster Chetwynd's Gorgon's Head Playground (2019) extends participation into the physical occupation of space. Presented at Maçka Art Park in Istanbul as part of the 16th Istanbul Biennial, the work was designed as a children's playground while functioning as an artistic environment for a wider public. Drawing on the myth of the Gorgon, it creates a structure that users can enter, move through, and physically explore. References to Istanbul's street cats, the Medusa sculptures in the Basilica Cistern, and the Gardens of Bomarzo in Italy connect the work to a broader network of visual and cultural references. The three works differ in how participation is organized: Musical Fence depends on individual physical intervention, The Musical Swings requires coordination

among multiple users, and Gorgon's Head Playground turns the artwork into an environment for bodily movement and spatial exploration. Participation consequently develops from activating an object, to producing an outcome collectively, to occupying a space structured through artistic design. Physical design determines each mode of engagement: the arrangement and tuning of the aluminum tubes invite sound production, the configuration of the swings requires coordinated movement, and the spatial structure of Gorgon's Head Playground encourages users to enter and move through the work. Interaction is therefore embedded in the formal and spatial organization of the artworks rather than added as a secondary use. Recreation and play alter the conventional viewer-artwork relationship by positioning users as active participants whose movements, actions, and interactions contribute to the work's operation and experience. Public sculpture can consequently function as an environment for individual exploration, collective activity, and embodied engagement.

2.8. Use as Functional Urban Amenities

When public sculpture incorporates everyday uses such as sitting, resting, climbing, or playing, function becomes part of the sculptural design and directly influences the organization of public space, user behavior, and spatial experience. The distinction between sculpture and urban amenity consequently becomes less defined as artistic form and everyday use converge within the same spatial structure (Aksu, 2012; Düzenli et al., 2019). Jeppe Hein's Modified Social Benches series transforms an established urban amenity through sculptural intervention. Installed in various public settings, including the Copenhagen waterfront, the works alter the conventional bench with loops, curves, and unexpected angles. The basic function of sitting remains, while the modified geometry accommodates different bodily positions, including sitting and leaning. Hein retains a

familiar urban use while changing its spatial conditions through sculptural form. Isamu Noguchi's Playground Sculptures, developed from the 1940s onward, follow a different design logic. His projects for Riverside Park in New York during the 1960s sought to integrate sculpture and play at the level of design itself. Climbing, touching, movement, and spatial exploration constitute anticipated uses embedded in the forms, directing users toward the physical possibilities generated by the sculpture rather than adapting an established amenity to a new geometry. The distinction between the two approaches rests on the starting point of the design process. Hein modifies an existing function through sculptural intervention: sitting remains the primary use while form changes the conditions under which it occurs. Noguchi treats use as a generative principle and develops sculptural form around bodily activity. In Hein's benches, sculpture transforms an established urban practice; in Noguchi's playgrounds, anticipated activity shapes the sculpture from the outset. This difference also determines the user's relationship with the work. Hein places a familiar action within an unfamiliar spatial configuration, making the altered conditions of sitting part of the experience, whereas Noguchi creates forms that invite climbing, movement, and exploration. Functional public sculpture consequently encompasses different relationships between form and use. Some works modify established urban amenities through sculptural intervention, while others derive their form directly from anticipated activities. The critical issue is the point at which function enters the design process and the extent to which it determines the resulting sculptural and spatial form (Aksu, 2012; Düzenli et al., 2019).

2.9. Use as an Instrument of Advertising and Promotion

Sculptures and installations in public spaces can serve commercial communication by increasing brand visibility,

representing corporate identity, encouraging viewer interaction, connecting brands with local culture, and communicating corporate values (Wijesundara & Wijekoon, 2017). Brand identity may be translated into physical form through recognizable symbols, architectural language, or bodily representation. McDonald's Golden Arches convert a distinctive visual symbol into a large-scale environmental marker, while Apple's glass cube store entrances employ transparency, geometric simplicity, and restrained materiality to convey associations with technology and design. Nike's athlete sculptures similarly use the body to evoke performance, movement, competition, and achievement. Brand communication can also rely on viewer participation. Louis Vuitton's large-scale suitcase sculptures transform associations with travel, craftsmanship, and luxury into physical objects, while collaborations with Yayoi Kusama extend this strategy through her distinctive visual language and augmented-reality applications. The large-scale Kusama installation presented in front of the Louis Vuitton headquarters in Paris in 2023 exemplifies this intersection of art, branding, and urban visibility. Coca-Cola's Share a Coke campaign adopts a more participatory model by using large-scale personalized bottles to encourage photography and digital sharing, extending brand communication through user-generated content (Wijesundara & Wijekoon, 2017). Commercial sculpture may also engage with cultural context. Coca-Cola's applications associated with Diwali celebrations in India incorporate local cultural references into the brand's public representation. Such practices differ from the direct projection of a brand's visual repertoire into public space because visibility is constructed through association with an existing cultural system. The use of local symbols, however, does not necessarily constitute cultural integration; when cultural elements are detached from their original meanings and employed primarily for commercial visibility, the practice may constitute

cultural instrumentalization. Corporate values provide another basis for sculptural communication. Adidas's 2019 works addressing plastic pollution in the oceans used recycled materials to connect the environmental message with the physical construction of the artworks (Jung, 2021). Such representations require critical assessment, since the use of recycled materials in a promotional artwork does not establish corporate sustainability in itself; the environmental claim needs to be considered alongside the company's wider production and environmental practices (Moore & Tickell, 2014; Ahmed & Aly, 2023). Commercially oriented sculpture consequently operates through several forms of spatial communication: symbolic and architectural representation can establish brand identity, participatory installations can extend viewer engagement, cultural references can position brands within local contexts, and material or thematic choices can communicate corporate values (Wijesundara & Wijekoon, 2017).

3. SCULPTURE WITH ECOLOGICAL SENSITIVITY

The integration of sculpture into the landscape provides a framework for incorporating sustainability into artistic and spatial production. Works made from recyclable or reusable materials can transform waste from a production by-product into a material and conceptual element of the artwork, while ecological processes can become integral to its spatial and environmental context (Thornes, 2008; Blanc & Benish, 2016; Ahmed & Aly, 2023). The landscape consequently functions as an active component of the sculptural experience, influencing both its material conditions and its interpretation. This approach can be related conceptually to Kongjian Yu's Sponge Cities approach, developed since the 1990s and influential in contemporary

landscape practice. By incorporating natural hydrological processes into urban design, Yu treats landscape as an active system capable of supporting ecological resilience. Ecologically responsive sculpture follows a comparable principle by establishing material, formal, and spatial relationships with environmental processes (Thornes, 2008; Jung, 2021). Ecologically sensitive sculpture encompasses practices involving waste and recyclable materials, temporary and ephemeral works, marine ecosystems and coral restoration, renewable energy, meteorological conditions, and biodiversity. The present study focuses on two categories: sculptures produced from waste and recyclable materials, and temporary or ephemeral artworks and installations. The first concerns the transformation and reuse of materials; the second addresses temporality as a fundamental condition of artistic production and environmental engagement (López-Bertran, 2020).

3.1. Sculptures Produced from Waste and Recyclable Materials

The use of waste materials in sculpture brings consumer culture and resource use into the material structure of the artwork. Reconfiguring plastic, glass, metal, and other discarded materials preserves traces of their previous functions while generating new aesthetic and conceptual associations (Blanc & Benish, 2016; Ergür et al., 2021). Works produced within the Department of Sculpture at Dokuz Eylül University provide examples of this approach in art education and practice, while Ahmed and Aly (2023) emphasize the aesthetic and educational potential of recycled materials in landscape design. This material strategy supports different conceptual approaches in contemporary sculpture. Hans-Jürgen Schult, widely known as HA Schult, uses discarded materials to critique consumer culture in *Trash People* (1996–) and *Save The Beach Hotel* (2010–). The human figures assembled from waste establish a direct connection between

consumer society, discarded objects, and the human body. Artur Bordalo, known as Bordalo II, shifts this critique toward ecological concerns through animal sculptures constructed from plastic and industrial waste. The representation of living organisms through artificial and polluting materials exposes the tension between human production and ecosystems. Bruce Munro's *Water Lilies* (2012), constructed from approximately 65,000 compact discs, approaches waste through aesthetic transformation, converting discarded objects into a recognizable natural form. Angela Haseltine Pozzi's *Washed Ashore* (2010–) uses plastics collected from beaches and marine environments to create sculptures of marine life, establishing a direct relationship between the origin of the material and the subject represented. These works demonstrate that the reuse of waste can support distinct artistic and conceptual positions. Schult employs discarded objects to critique consumer culture; Bordalo II connects waste with ecological degradation and threats to living organisms; Munro emphasizes the formal transformation of discarded material; and Pozzi links material origin directly to marine subject matter. The conceptual significance of recycled-material sculpture therefore depends on how reused material interacts with form, subject, and context (Blanc & Benish, 2016; Thornes, 2008).

3.2. Temporary and Ephemeral Artworks and Installations

Temporary and ephemeral artworks associated with the landscape differ according to the source of their limited duration. Temporary works have a predetermined lifespan established by an exhibition, event, or period of use, and may be removed, dismantled, or relocated regardless of material durability, whereas ephemeral works derive their limited lifespan from material properties and environmental processes such as melting, erosion, decay, disintegration, and dissolution (López-Bertran,

2020; Thornes, 2008). The large-scale sand sculptures at the Antalya Sand Sculpture Festival and the snow and ice sculptures at the Harbin International Ice and Snow Sculpture Festival illustrate material-based ephemerality: wind and atmospheric conditions progressively erode the sand sculptures in Antalya, while temperature changes cause the snow and ice works in Harbin to melt. Individual artistic practices engage with these processes more deliberately. Andy Goldsworthy's site-specific works employ leaves, ice, stones, branches, and other natural materials whose transformation over time forms part of the artistic process, while Nils-Udo constructs installations from natural materials with greater emphasis on temporary arrangements and their visual integration with specific landscapes. Goldsworthy foregrounds formation, transformation, and dissolution, whereas Nils-Udo emphasizes the temporary composition of natural elements within a site; in both practices, environmental conditions participate directly in the physical development of the work (Thornes, 2008). Olafur Eliasson's Ice Watch (2015) combines planned temporality with material ephemerality: large blocks of ice transported from Greenland were displayed in urban locations for predetermined periods, while their gradual melting produced the work's ephemeral condition and made the loss of Greenland's ice perceptible within an urban context. The distinction between temporary and ephemeral art therefore concerns the source of temporality: festival sculptures depend on the material properties of sand, snow, and ice; Goldsworthy and Nils-Udo incorporate natural transformation into the artistic process; and Ice Watch combines a predetermined exhibition period with the physical dissolution of ice. Temporality consequently operates as a material and conceptual principle through which environmental conditions and processes of change shape the artwork (López-Bertran, 2020; Thornes, 2008).

4. CONCLUDING REMARKS

Sculpture in contemporary urban and natural landscapes extends beyond the production of an aesthetic object, functioning through its relationships with space, users, cultural meanings, historical memory, and environmental processes. Henri Lefebvre's theory of space and Jacques Rancière's philosophy of aesthetics provide complementary perspectives for examining these relationships: sculpture contributes to the production of spatial experience while shaping what becomes visible, perceptible, and meaningful in public space. The roles examined in this chapter encompass social interaction, cultural representation, historical memory, functional use, economic activity, and environmental engagement. Sculptures can accommodate everyday practices such as sitting, playing, orientation, and gathering, while cultural events and visitor activity can support tourism and local economic vitality. These effects, however, arise through the interaction between the work and its context; location, spatial configuration, patterns of use, cultural conditions, and existing users influence how particular functions develop and are experienced. This contextual relationship becomes especially significant in ecologically responsive practices, where recycled and organic materials can integrate environmental concerns into the material and conceptual structure of a work, while temporary and ephemeral practices incorporate erosion, melting, dissolution, and transformation into artistic experience. Environmental responsiveness, however, does not establish sustainability by itself. Assessing environmental performance requires consideration of material production, transportation, installation, maintenance, duration of use, and disposal. Public and landscape-based sculpture also presents potential limitations: interventions that disregard site conditions may disrupt visual coherence, obstruct movement or sightlines, conflict with established patterns of use, or generate tensions

through inadequate attention to cultural context; maintenance, safety, resource consumption, and operational requirements can further affect long-term viability. The value of a sculptural intervention therefore depends on the relationship it establishes with its site, users, and environmental and cultural conditions. Further research can examine the long-term effects of sculptural interventions on spatial use, user behavior, and social perception, while life-cycle assessment can provide a systematic framework for evaluating the environmental performance of ecologically responsive works across material production, transportation, installation, maintenance, use, and disposal. Within landscape architecture, sculpture can consequently be understood as a spatial, social, cultural, and environmental component whose significance develops through the interaction between artistic form and the conditions of place. A comprehensive approach to sculpture in landscape requires aesthetic decisions to be evaluated in relation to spatial function, social relations, cultural meaning, and ecological responsibility.

REFERENCES

- Ahmed, H. T., & Aly, A. M. (2023). Recycled waste materials in landscape design for sustainable development (Al-Ahsa as a model). *Sustainability*, 15(11), 11705. doi:10.3390/su151511705
- Aksu, Ö. V. (2012). Kent mobilyaları tasarımında özgün yaklaşımlar [Original approaches in urban furniture design]. *İnönü Üniversitesi Sanat ve Tasarım Dergisi*, 2(6), 373–386.
- Bilir, A. (2015). Magdalena Abakanowicz ve “Agora” adlı yerleştirmesi. *Anadolu Üniversitesi Sanat ve Tasarım Dergisi*, 5(2), 172–186.
- Blanc, N., & Benish, B. (2016). Form, art and the environment: Engaging in sustainability. London, England: Routledge. doi:10.4324/9781315660370
- Duque, F. (2014). Public art and the making of urban space. *City, Territory and Architecture*, 1(4). doi:10.1186/2195-2701-1-4
- Düzenli, T., Alpak, E. M., & Çiğdem, A. (2019). Flexible design in urban furniture. *Yıldız Journal of Art and Design*, 6(1), 37–50.
- Erarslan, A. (2023). Istanbul Taksim Republic Monument as an example of public art. *SAUC: Street Art and Urban Creativity Scientific Journal*, 9(1), 26–38.
- Ergür, G., Avcı, S., & Ayata, L. (2021). DEÜ GSF Heykel Bölümü atık malzemeye heykel çalıştayları. *Yedi: Sanat, Tasarım ve Bilim Dergisi*, 26, 31–49. doi:10.17484/yedi.936284
- Erman, O., & Boran, B. (2015). Kentsel mekanda heykel yerleştirmelerinin değerlendirilmesi: Semiyotik bir model önerisi. *Çukurova Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi*, 44(2), 170–190. doi:10.14812/cufej.2015.009

- Friedell, D., & Liao, S. (2022). How statues speak. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 80(4), 444–452. doi:10.1093/jaac/kpac040
- Hamodat, A. (2021). The impact of identity in determining the characteristics of the public arts in landscape. In N. Mohareb et al. (Eds.), *Cities’ vocabularies: The influences and formations* (pp. 157–165).
- Cham, Switzerland: Springer. doi:10.1007/978-3-030-51961-2_11 Jung, M. (2021). Urban public space as a didactic platform: Raising awareness of climate change through experiencing arts. *Sustainability*, 13(5), 2915. doi:10.3390/su13052915
- Lacy, S. (1995). Debated territory: Toward a critical language for public art. In S. Lacy (Ed.), *Mapping the terrain: New genre public art* (pp. 171–185). Seattle, WA: Bay Press.
- Lefebvre, H. (1991). *The production of space* (D. Nicholson-Smith, Trans.). Oxford, England: Basil Blackwell.
- López-Bertran, M. (2020). Ephemeral art. In C. Smith (Ed.), *Encyclopedia of global archaeology*. Cham, Switzerland: Springer. doi:10.1007/978-3-030-30018-0_2825
- Miles, M. (1997). *Art, space and the city: Public art and urban futures*. London, England: Routledge.
- Moore, S., & Tickell, A. (2014). *The arts and environmental sustainability: An international overview* (D’Art Report 34b). Sydney, Australia: IFACCA/Julie’s Bicycle.
- Rancière, J. (2004). *The politics of aesthetics: The distribution of the sensible* (G. Rockhill, Trans.). London, England: Continuum.
- Sabouri, M., Samie Yousefi, M., & Samie Yousefi, F. (2015). *Role of urban sculptures in beautification and*

- improvement of quality of urban spaces (case study: Fuman County). Cumhuriyet University Science Journal, 36(3), 4071–4080. Safran, L. (1993). Points of view: The obelisk and pedestal in the Constantinople Hippodrome. Gesta, 32(1), 21–35.
- Sandle, D. (2000). Public art and city identity: Political and cultural issues in the development of public art in the UK city of Leeds. In A. Remesar (Ed.), Waterfronts of art 2: Art for social facilitation (pp. 91–103). Barcelona, Spain: Universitat de Barcelona.
- Senie, H. F. (1992). Contemporary public sculpture: Tradition, transformation, and controversy. New York, NY: Oxford University Press.
- Sorek, S. (2010). From Rome to Constantinople. In The emperors' needles: Egyptian obelisks and Rome (pp. 107–114). Liverpool, England: Liverpool Scholarship Online. doi:10.5949/liverpool/9781904675518.003.0014
- Thornes, J. E. (2008). A rough guide to environmental art. Annual Review of Environment and Resources, 33, 391–411. doi:10.1146/annurev.enviro.33.042605.134920
- Tian, L., Ding, W., Ye, Y., Reeh, R., Bäckman, A., Stojanovski, T., & Strandbygaard, S. (2024). The perceptual morphology of public spaces: Extracting urban design factors of streetscapes that support walkability and transit-oriented development (TOD). AESOP Annual Congress Proceedings.
- Usherwood, P. (2001). The media success of Antony Gormley's Angel of the North. Visual Culture in Britain, 2(1), 35–45.
- Wijesundara, J., & Wijekoon, N. (2017). Transitory urban interventions for effective place making in shopping

streets: Case of Pettah in Sri Lanka. ISVS e-journal, 2(1), 10–24. doi:10.4038/cpp.v2i1.16

Zhou, Y., Sanz-Hernández, A., & Hernández-Muñoz, S. M. (2024). Artistic interventions in urban renewal: Exploring the social impact and contribution of public art to sustainable urban development goals. *Societies*, 14(10), 204. doi:10.3390/soc14100204

RESİM VE HEYKEL ARASINDA HOLİSTİK BİR TÜR: LA CASA LOBO'DA İNOVATİF ÖĞELER

Feyza Gürleşen İLK YAZ¹

1. GİRİŞ

Bu çalışma, *Kurt İni*, *Wolf House* ya da orijinal adıyla *La Casa Lobo* adlı stop-motion animasyon filminin disiplinlerarası karakterine, özellikle resim, heykel gibi sanatlarla olan güçlü görsel ilişkisi ve sanat tarihi, masal gibi yazılı disiplinlerle kurduğu göndergesel ilişkiyi ortaya çıkararak işaret ederken, sanatsal açıdan içerdiği inovatif (yenilikçi) ve yaratıcı unsurları da plastik değerler bağlamında özgün biçimde analiz ederek çözümlemeyi amaçlamaktadır. Bu doğrultuda, yapıtın gerçekliği algısal boyutlar arasında gezdiren mantığı, iki ve üç boyut ikileminde yarattığı oyunbaz kayganlık yani filmin temel sanatsal problemi olan *boyutlararasılık* sorunsalı, tüm hikâye boyunca yaratılan sahneler üzerinden kişisel bir perspektifle incelenmiş, özellikle resim, heykel disiplinlerini içeren ve bunlar arasındaki geçişlilikleri hedef alan sekanslar, öznel tespitler aracılığıyla yorumlanmıştır.

Öncelikle filmin tekinsiz görsel yaratımına zemin hazırlayan arka plan öyküsünün kısaca açıklanması, gerçek hikayesi ile olan metaforik bağının ve sahnelerin referans aldığı konuların nasıl sembolize edildiğinin kavranması açısından büyük önem taşımaktadır. Animasyon aracılığıyla dikkat çekilmesi istenen olgular ve kavramsal mesajların görsel şifrelerle verilmesindeki başarı, filmde kullanılan deneysel

¹ Doç., Hacettepe Üniversitesi Rektörlük Seçmeli Dersler Koordinatörlüğü, ORCID: 000-002-2044-2688

yöntemlerle daha da görünür kılınmıştır. Yanısıra, yönetmenlerinin ressamlıktan yazarlığa uzanan çok yönlü sanatsal kimlikleri nedeniyle filmin holistik (bütüncül) yapısı, zengin sanatsal unsurların üst sınırlarda nasıl kullanılabileceğine ilişkin muazzam bir örnek sunmaktadır. La Casa Lobo, tüm bunlara ek olarak güçlü çağrışımlara sahip büyümlü anlatımıyla, psikolojik ve görsel sınırları zorlayan gerçeküstü bir başyapıt olarak sanatsal açıdan incelenmeye değer bir noktada durmaktadır.

2007'den beri birlikte çalışan Şili'li yapımcılar Cristóbal León ve Joaquín Cociña'nın 2018'deki ilk uzun metrajlı kurgusu olan ve beş yıllık titiz bir projenin sonucunda ortaya çıkan La Casa Lobo'nun senaryosunun kaynağı, en az çalışmadaki çarpıcı plastik unsurlar kadar önemlidir. Zira senaryo, gücünü yakın zamanda gerçekleşmiş örtük bir trajediden alır. Bu sebeple filmin başarısı, yalnızca yenilikçi unsurlarında değil, bu trajediyi kendi dilinde simgeleme becerisinde de yatar ve hareket noktası olan öyküsü ile birlikte okunduğunda, hem görsel derinliğinin anlam derinliğiyle bağlantısının hem de biçim-içerik bağlamında ne kadar kusursuz bir ilişkisel işleyişe sahip olduğunun farkına varmamızı sağlar. Çünkü film, görünürde Maria adlı genç bir alman kızın kasvetli zihnini masalsı öğelerle anlatsa da özünde Şili yakın geçmişinin unutulmaz vakalarından biri olarak tarihe geçen *Colonia Dignidad*² (*Haysiyet Kolonisi*) hadisesindeki dehşet unsurlarının metamorfozik bir görsel anlatımıdır. (León & Cociña, 2018).

² Colonia Dignidad (Haysiyet Kolonisi) ya da günümüzdeki turistik adıyla Villa Baviera: 11 Eylül 1973'te Şili'de gerçekleşen askeri darbe sonrası yönetime el koyan Pinochet'nin emri altında, Şili'nin Parral şehri sınırları dahilinde bulunan Perquillauquén Irmağı'nın kıyıların kuzeyinde, muhaliflerin cezalandırılması için sivillere kapalı, izole bir bölgede kurulmuş alman kolonisi. Koloninin liderliğini, eski bir Nazi subayı ve rahip olan Paul Schäfer yapmıştır. Koloninin asıl ismi Sociedad Benefactora y Educacional Trinidad'dır.

Yönetmenler, gerçekte ürpertici bir toplama kampı niteliğinde olan, ancak görüntüde kutsal değerler etrafında kurulu masum bir koloniye, derin sanatsal imgelerle çarpıcı göndermeler yapar.

Yapıt, ikilinin farklı mekanlarda inşa edilen ve set çekimleriyle birleştirilen çoğu eseri gibi hem zaman hem de işçilik açısından oldukça zahmetli bir çalışmanın sonucudur. (Whittaker, 2020).

Senaryo içeriğinin tamamen gerçekliğin kendisinden oluşması nedeniyle León ve Cociña, kolonide sistematik biçimde tekrarlanan kaçırma, işkence, istismar, infaz gibi olayları ve insanlar üzerinde uygulanan yasadışı kimyasal deneyleri, yani vahşet olgusunu, masumiyet ve mutlu sonların simgesi olan masalların diliyle ifşa etmektedir. Aynı ironi, gerçek video kaydında özellikle vurgulanan bal imgesi üzerinden nesne özelinde de yapılmış, filmin başlangıcındaki tatlı koloni balı göndermesi, tatlı olmayan bir sonu temsil eden kontrast bağlamlarla semantik bir atıf olarak kullanılmıştır.

Film boyunca arka planda kâbusları dillendiren kısık ve gizemli bir ses ise, travmanın çocuklarda oluşturduğu psikik hasarı rahatsız edici biçimde hissettirmektedir. Film aracılığıyla izleyici, kurbanların psikozlarının labirentlerinde dolaştırılır. Duyduğumuz ve gördüğümüz her şey, istismar edilen çocukların bozulan ruh sağlıkları ve bilinçaltı durumlarının çarpıcı bir röntgeni olarak karşımıza çıkar. Yani tüm sahneler, çıkışı olmayan bir kapanda dehşeti yaşayanların, sessiz, çaresiz ve zihinsel kaymalar yaşayan iç sesleridir.

2. BOYUTLAR VE FORMLAR ARASINDA DOLAŞMAK: BİTMEYEN DÖNGÜ, LA CASA LOBO

La Casa Lobo, farklı disiplinler ve boyutlar arasındaki sınırları buharlaştıran tavrıyla, türünün dışavurumcu boya geleneği ile melezlenmiş en iyi örneklerinden biri olarak ayrıksı bir konumda durmaktadır. Senaryo, yaşadığı kolonide birkaç domuzu serbest bıraktığı için cezalandırılan Maria'nın firarı ve bu sırada ormanda peşine düşen kurttan (gizemi korumak için kurt başından beri seyirciye gösterilmez) kurtulmak amacıyla sığındığı evde gelişen olayların aktarımından oluşur. Koloninin temel figürleri, başroldeki karakterlerle simgelenmiştir. Örneğin Maria'nın peşine düşen kurt, ülkesinde işkence ve pedofili konusundaki şaibeli geçmişi nedeniyle Şili'ye kaçan ve sonrasında kamptaki sapkın eylemlerin kaynağı olan eski Nazi subayı ve rahip Paul Schäfer'i temsil etmektedir. Paul Schäfer'in, kolonide yaşananları idealize edilmiş görüntülerle süslenmiş bir cennet tasvirinin arkasına sakladığı gerçek kayıtlarla başlayan film, aynı zamanda bir çeşit yabancılaştırma efektiyle, bize sıradan bir animasyon filmin içinde olmadığımızı hatırlatır. Video kaydı, halk arasında endişe yaratan duyumları etkisiz kılmak ve dikkati dağıtmak için, kolonide üretilen *çok şifalı* balların reklamıyla başlar. Maria'nın firarı ise, Haysiyet Kolonisi'nden çıkmak isteyenlerin yok edilmesi kuralına yapılan göndermedir. Çünkü buraya giriş vardır ama çıkış yoktur. Dış dünyayla hiçbir bağlantısı olmadan alıkonan yetişkin ve çocukların sanrıları, Maria üzerinden temsil edilerek, yapıtın travmatik öyküsünü oluşturur. (Holland, 2018)

Siyah-beyaz lekelerin ritmik biçimde kullanımıyla giriş yapılan kaçış sahnesinde, Maria sığındığı odaya girer girmez filmin görsel büyüğü başlar. Arka plan, kalın fırça sürüşlerinden oluşturulan soyut lekelerden, giderek genişleyen ve nihayetinde evin duvarlarına evrilen geometrik renk alanına ve oradan da

kulübenin iç mekânında betondan gerçekçi bir yapıya bürünür. An itibariyle plastik olanın sınırlarından realistik olanın alanına geçilmiştir. Ve bu sahneden sonra hem figürlerin hem mekanlarının yaratımında, filmin belkemiğini oluşturan boyuttan boyuta, disiplinden disipline, yüzeyden yüzeye, formdan forma kesintisiz geçişlerin sürprizli çekiciliğine, filmin sonuna kadar hapsoluruz.



Şekil 1. Sahne 04:41.

Maria'nın kontrolden çıkan hayal gücü nedeniyle odanın kapısı beklenmedik biçimde fiziki olanın üzerinden boyasal olarak sıyrılır ve duvar yüzeyinde süzülür. Bu andan itibaren mekân, gri bir boşluktan ibaret olan kendini, resimsel olarak oluşturmaya başlayacaktır. Sırasıyla, dışavurumcu bir yaklaşımla kabaca betimlenmiş bir pencere, pencerenin içinden düşsel biçimde geçerek ilerleyen küçük bir sehpa ve abajur, duvara yerleştirilen tablo ve objeler, beyaz renkle oluşturulmuş bir askı ve üzerine asılan üç boyutlu gerçek giysiler, en nihayetinde çalakalem boyanmış bir kitaplık ve halı, hızla iç mekânı yaratır. Bu gerçek mekânlı odanın içine kendiliğinden çizilen resimler, boyasal bir gerçeklik algısıyla mekânı dönüştürmeye başladığında, aslında başkalaşımcı ritmik yapısı ile tüm süreç boyunca devam edecek olan ve filmin taşıyıcı elemanlarını oluşturan görsel strüktür de anlaşılmaya başlamıştır. Bu noktadan itibaren, Maria'nın evinin bilinçli bir varlık olarak ortaya çıkması

ve yüzeylerden fırlayarak bir ayrılıp bir bağlanan unsurlar, evin kendisini kâbusun kaçınılmaz merkezi haline getirir. Tüm görsel öğelerin bileşenlerle etkileşim biçimleri, fiziksel esaret hissini artırır, çünkü alan her düzenlendiğinde, Maria'nın korkuları da tazelenmektedir.



Şekil 2. Sahne 05:22.

Filmde dikkat çeken bir diğer nokta ise iki boyutlu yani resimsel alanların siyah beyazlardan oluşturulurken, üç boyutlu objelerin, hacim etkisi, vurgu ve espas duygusunu katlaması için özellikle renkli olarak planlanmasıdır. Cansız olarak tasavvur edilen de canlılar gibi yaşayan bir organizma halindedir. Derken gerçek mekânlı kapı, tekrar beyaz bir tuvale dönüşür ve burada Maria'nın portresi, kasıtlı bir referansla *Ken Kiff*, *Philip Guston* ve *Blu* gibi sanatçıların paleti ve biçimlendirme anlayışını çağrıştıran bir yaklaşımla kapıda (mekândan kontrastla ayrışması için grilerin içinde özellikle renkli betimlenmiştir) tekrar hareketlendirilerek can verilir. Bu noktaya kadar Maria'nın gözünden gördüğümüz eve, artık Maria'nın kendisi de dahil olmuştur.



Şekil 3. Sahne 05:48.

Figürün kırmızı bir elmayı yiyen muazzam ölçeklerdeki portresi, duvardan duvara kaymaya başlar. Bu gerçeküstü atmosfer, sanat tarihindeki hem dışavurumcu hem lirik hem sürrealist fikirlerin kaynağını buluşturması bakımından ilham verici bir alan meydana getirmektedir. Sonrasında yine bilinmeyen bir el tarafından betimlenen buzdolabına dokunmasıyla eriyerek formunu kaybeder ve bu kez boşlukta, kendi kâğıt hamurundan oluşan üç boyutlu bir heykele dönüşür. Yani bir şeyin var olması için ötekinin yok oluşuna ihtiyaç vardır. Maria sabit durmakta ama hem kendisi hem arka plan değişmeye devam etmektedir ve düşen gölgelerin farklılaşmasından anlaşılacağı gibi zaman ilerlemektedir. Maria, daha sonra *Pedro* ve *Ana* adlı iki çocuğa dönüşecek olan yarı insan domuzlarla karşılaşır onları besleyeceği odaya geçer. Oda, gerçek obje çekimleri ve minyatür kopyalarıyla harmanlanmış, hacmin ön planda olduğu bir sahne tasarımıdır. Burası heykel odasıdır. Her şey sadece üç boyutlulardan oluşmaktadır ve bu alanda iki boyutlu olan hiçbir şeye izin verilmez.



Şekil 4. Sahne 10:12.

Bu odadan çıkıp diğerine geçer geçmez yine bu kez resim ve heykel eş ölçüde söz söyler. Öyle ki kâğıt hamuruyla oluşturulan koltuk, bu kez boyayla da biçimlendirilmiştir. Figürler, (hem hayvanlar hem Maria) yine onlara karakterini veren boyasal biçimlendirmelerinden ayrıştırılarak adeta ölü ve ruhundan arındırılmış cisimlere dönüştürülür. Bu sahnenin uyandırdığı izlenim, adeta ölüm sonrası çürüme sürecinin hızlandırılmış çekimi olduğu yönündedir. Bu ayrıştırma ve tekrar buluşturma mantığı, yönetmenlerin filmin içindeki farklı sahnelerde uyguladığı yaratıcı stratejilerden biri olarak ilerde de sıkça karşımıza çıkar. Bu sırada evin hemen dışında devam eden kurt tehdidi, onun tv ekranında gösterilen görüntüleri ve güvende olmadığını ima etmek için tedbirler öneren dış ses aracılığıyla verilir. Maria bu kez bir heykel olarak değil, bir resim olarak üç boyutlu uzamda gerçek mekân olgularıyla belirir ve çerçevedeki resmin eriyerek onu boş bırakan boyaları, bu kez domuzları, duvardaki resimler olarak izlememizi sağlar. Film boyunca en çok gördüğümüz şey, iki boyutlu alanın aniden üç boyutlu alana sıçrayarak ona dahil olmasıdır. Bu mantık, domuzların betimlendiği bu duvar resminde de kullanılır. Domuzların boyasal temsilleri, duvarın hemen önünde duran gerçek bir topa

tekme atarak yine boyutlar arası sınırları kıran bir şaşırtmacaya neden olur. Bu gidiş gelişler, Maria'nın üç boyutlu olarak teslim aldığı topu iki boyutlu olarak fırlatması ve akabinde topun duvara tekrar üç boyutlu hale gelmiş olarak çarpmasıyla devam eder durur.



Şekil 5. Sahne 14:38.

Yönetmenlerin bir diğer çalışması olan *Luis ve Lucia*'da da eşyalar, Andrei A. Tarkovsky filmlerine benzer bir hatırlatmayla yer değiştirir. Mitolojik bir sanrıyla, tıpkı Maria'nın kendisi gibi devasa biçimde büyüyerek yarı insan yarı domuza dönüşen hayvanlar göz önüne alındığında, sadece sanatsal boyutlarla değil, sıkça ölçeklerle de oynayan yönetmenlerin, bu yanıla *Alice Harikalar Diyarı*'na da selam gönderdiğini söylemek mümkündür. Yine Maria'nın gözleri ve ağzının çerçeve içine alındığı, saçlarının ise boyasal biçimde bırakıldığı sahnenin de Salvador Dali'nin 1935 tarihli (*Face of Mae West*), *Mae West'in Yüzü* adlı enstalasyonuna gönderme yaptığı net bir biçimde gözlemlenebilir.



Şekil 6. Salvador Dalí, Mae West'in Yüzü



Şekil 7. Sahne 17:41.

Bazı sahnelerin salt siyah-beyaz, bazılarının sepya, bazılarının ise renkli olarak tasarlanması farklı ruh hallerine yapılan göndermelerdir. Yönetmenler bize kimi zaman etkili bir enstalasyon sahnesi kurarken, kimi zaman da Alselm Kiefer ve daha birçok usta sanatçının resimsel dokularının çağrışımları arasında dolaştırır. Dolayısıyla filmin aynı zamanda tarihsel olarak sanatın birçok disiplinine ait temsilcilerinin başyapıtlarına

göndermelerle dolu olması, onun çoklu iskeletinin bir başka kuralı olarak dikkat çekmektedir.



Şekil 8. Sahne 57:31

Domuzlar yerden her kalktığında arkalarında oluşan kıpırtılı lekese alanlar, doyurucu optik zeminler bırakır ve duvardaki resmin üzerine ilerleyerek onun üç boyutlu parçasına dönüşen obje, üzerindeyken tekrar boyasal biçimde eriyerek iki boyutlu resim haline gelir. Bu süreğenlik, La Casa Lobo'nun sıra dışı kurgusunun başlıca ögesidir. Mekân, her şeyin konuştuğu ve hiçbir şeyin susmadığı zihinsel bir polifoni olarak tasavvur edilmekte ve altta uğultulu bir ses efektiyle desteklenmektedir.

İlerleyen dakikalarda bir başka odaya açılan kapının ardında, gerçek dışı bir hızla, kafesinin kenarlarına çarpıp duran muhabbet kuşu, aslında Maria'dır. Anlatıcının, Maria'nın nezdinde kolonideki tüm çocuklara yapılan muameleyi örtük mesajlarla gizlediği konuşmaları, düzeni devam ettirmeye yönelik umursamaz bir alaycılıkla sürdürülen tehditkâr tavrın göstergesidir ve sahne, Maria'nın ona zarar vermeye çalışan kurda karşı hala güvende olmadığını, *Üç Küçük Domuzcuk* ve *Kurt* masalına yapılan göndermeyle hatırlatmaktadır. *Peter ve Kurt*, *Hansel ve Gretel*, *Goldilocks* ve *Üç Ayı*'ya kadar klasik batı

masalları, ürpertici tınılarla dolu bu animasyonda harmanlanmıştır. Maria, uzaktayken bile kapana kısılmış durumdadır. Çünkü kurt herhangi bir mekanla sınırlı değildir, her yerdedir. Sık sık adını seslendiği sahnelerden anlayacağımız gibi aslında gözünün önünden onu hiç ayırmamıştır ve amacı küçük kızı özgürlüğün belirsizliğinden korkması gerektiğine ikna etmektir. (Aguilar, 2020)

Erime kavramı ise, filmin konstrüktif öğeleri bağlamında dikkat çekicidir. Çünkü filmin başından sonuna bütün biçimlendirmeler bir başka forma geçmek için eritilerek yok edilir. Bu nedenle mum, ateş, yangın gibi öğeler, hem kavramsal olarak hikâyenin parça-bütün ilişkisinde karşılık bulmakta hem de enstalasyon niteliğindeki bazı sahnelerde, görsel bir ritim ögesi olarak kullanılmaktadır.



Şekil 9. Sahne 24:24

Duvardaki çerçeveler sürüklenirken ardında kalan boyaları silerek boşluklar yaratır. Klozetin içinden yükselen tuhaf uzantı, Pedro'nun beyaz bedenini yapılandırırken yine heykeli boyama ve karakterini oluşturma sırası gelmiştir. Yönetmenler her seferinde tek bir sahne için bile, boya geleneğinin tadını çıkaran onlarca resim yapmaktadır. Klozet sandalyeye, banyo, oturma odasına dönüşür. Maria, kalın çizgilerle betimlenen

duvardaki kitaplığa uzanır uzanmaz yine lekenin içinden fırlayan üç boyutlu bir kitap, yüzeyden uzama geçer ve geçer geçmez de hacim kazanır. Maria, Pedro'ya masal okumaya başlamıştır. Masal içinde geçen bu masalda aynı görsel mantık, kitabın sayfalarında devam ettirilir. Hikâye de kendisinininkine paralel bir ev hikayesidir.

Modelleri meydana getiren kâğıt bantlardan yemek imgeleri henüz tabaklardayken, akşam yemeği sırasında beklenmedik bir yangın başlar. Filmin en sarsıcı sahnesini oluşturan bu apokaliptik dehşet ânı, odayı zifte bulayan ve karakterlerin ağızlarından fışkıran yoğun siyah boya ve duvarda kötülük ve karanlığı temsilen beliren aynı renkteki şeytani gölgeler aracılığıyla verilir. Artık karanlık hüküm sürmektedir. Kurt, Maria'yı güvenli evinden çıkarmanın en kolay yolu olarak evini ateşe verme seçeneğini hayata geçirmiştir. Ancak Maria ve çocuklar evden çıkmayınca bu kez içeri girmek için baskı yapar. Yangın sonrası mekân, ruhani, temizlenmiş, arınmış ve minimal bir yalınlıkla beyaza bürünür. Sonrasında yan odada Maria'yı aynı saf beyazlar içinde yine kâğıt hamuru ve bantlardan üç boyutlu olarak yatağında uyurken görürüz. Kurt seslenirken sadece yüzü renklendirilir ama tıpkı önceki sahnelerde olduğu gibi yavaşça üç boyutlu yatağın dışına doğru kayarak, altlığını usulca terk eder ve önceki oluşmamış ham karakterine geri döndürülür. Yine boyutlar ayrıştırılmaktadır. Ruhun bedenden ayrılmasından sonra oluşan boşluk duygusunu kusursuz biçimde imleyen bu sahnede, diğer pek çok sahnede olduğu gibi, yüzeysel ve hacimsel olana, gerçekliğin iki farklı boyutu olarak işaret edilir.



Şekil 10. Sahne 34:45.

Bu trajik olay sonrasında Pedro ve Ana'nın bedenleri yanmıştır. Pedro'nun sehpanın üzerinde bedeninden ayrılmış biçimde öylece duran acılı başı, hemen yanı başındaki duvara çizilen kapıdan çıkan Maria'nın duvardaki resminden yine uzama doğru fırlarken üç boyuta dönen eli tarafından okşanır. Ve Maria, Pedro'nun yaralarını iyileştirmek için, yine duvardan boşluğa uzanırken üç boyutlu hale gelen sarı renkli bir sıvıyı onun yanmış başına dökmeye başlar. Sarı renkle harmanlanmış şeffaf koli bantlarından oluşan bu kılıf, Pedro'nun başını tamamen içine alırken, başından aşağı hızla akan damlaların çok anlamlı bir göndermesi vardır.



Şekil 11. Sahne 37:26.

Duvarda yürüyen tablonun arkasında kaybolup giden Maria'nın sesi boşlukta duyulmaya devam eder. Maria onun acılarını dindirecek bir sihirden, koloni balından bahsetmektedir. Bu arada arka planda lekeler aracılığıyla mekân içinde mekanlar açıldığını görürüz.

Hikâyenin sonu, koloninin kendini aklamak için çektiği propaganda videosunun, kolonide üretilen balların muhteşem şifasından bahsederek yanılsama yarattığı başlangıç sahnesine, kusursuz bir ironiyle bağlanmıştır. Çünkü onları iyileştirme iddiasıyla sunulan şey, aslında bizzat onlarda yara açan şeyin ta kendisidir. Her şeyin güzel olacağı mutlu bir hayat tasviri, kolonideki cehennemî ortamı işaret etmektedir. Maria'nın, çocuklar için kolonideki tek mutluluk kaynağı olan hayvanların kaçmasına izin vermesi ve evde yaşanan tüm hadiseler boyunca en az Maria kadar başat rol üstlenmelerinin sebebi, domuzların mutluluk kavramıyla eşdeğer tutulmasıyla ilişkilidir. Hayvanlar dışında koloniden çıkarılabilecek başka varlık yoktur. Yönetmenin, yerde duran cansız domuz başından yarattığı sahne, balın şifasına rağmen kurtulamadıklarını düşünmemize neden olurken, diğer odada aniden başka biçimde canlı halde gördüğümüz Pedro'ya tekrar şifalı bal sunulur. Pedro balı yedikçe, duvarlar sadece boyasal değil malzemesel dokularla da sürekli yenilenmektedir.

Yönetmenler, film aracılığıyla tıpkı doğaçlama resim geleneğindeki bir kompozisyonu oluşturabilecek sonsuz olasılıklar gibi bütün imgesel olasılıkları, bu kez sadece iki boyut üzerinde değil, üç boyut üzerinde, hem de bütün bu boyutların hareketlenmiş biçimleri olarak gösterir. Filmde boyut geçişkenliği, bir aradalıklar ve retinal doku kadar önem arz eden bir başka unsur ise ışık kullanımıdır. Olayların tamamının bir iç mekânda geçtiği göz önünde bulundurulduğunda, ışık bazen gerçeküstü bir atmosferden gerçeklik yanılsamasına atlayan bir

sahne için, bazen de Maria'nın duygu durumuna cevap veren odadaki dehşet atmosferini desteklemek için sıkça değişir.



Şekil 12. Sahne 01:02:20.

Ritm ögesi ise filmde görsel, kavramsal, stratejik, psişik ve metinsel bağlamda güçlü biçimde kullanılmaktadır. Film boyunca Maria'nın peşini bırakmayan kurt, mütemadiyen adını tekrarlamakta, benzer şekilde pek çok görsel ve kurgusal öge, tekrar yoluyla örüntüyü oluşturmaktadır.

Kolonide işlenen suçlar senaryonun dışında kalır ancak filmin fantastik sembolizmiyle ima edilir. Geleneksel sekanslar yerine mekân değişimleriyle gerçekleşen sekanslar ile Cociña ve Leon, rüya ve sanrıların sürekli form değiştiren doğasını etkili bir şekilde tasvir etmektedir. Dolayısıyla hem kendi dünyalarını hem de bizim ona bakışımızı mütemadiyen değiştirerek, kurdukları gerçekliğin heyecanını diri tutarlar. Bu öngörülemezlik sayesinde hayal gücünün sınırları aşan sonsuz bir döngü içine çekiliriz. Maria'nın, hayvanları çektiği gedik ise, Pinochet muhaliflerinin mezarlarının temsilini düşündürmektedir. (Fagerholm, 2020)

Brothers Quay'in işlerinden beslendiği açıkça görülen yapıtta mekân olgusu, fiziksel ve tinsel bir alan arasında arafta bir bölgedir. Korku ve düşlemlerin tasviri, yönetmenlerin diğer yapıtlarıyla da uyum içindedir. Kurt İni, Maria'nın bilinçaltı

dehlizleridir. Karakterler, mekân ve boyutlar, mutlak biçimde yeniden oluşmaya devam eder. Tüm öğeler imha edilip yeniden var edilebilir. Bu nedenle mekânın kesintisiz mental koridorlardan oluşturulması hedeflenmiştir. Bu atmosfer, tüm öğelerin birbirini süreğen biçimde desteklemesiyle yaratılır. Filmi etkili kılan en önemli faktörlerden bir diğeri ise, yarattığı gerçeküstü imgelerdir. Beklenmedik bir anda figürlerin ellerinden tuhaf uzuvlar çıkabilir veya bedenleri önlenemez biçimde arzuları dışında kıpırtılı bir ağaca dönüşebilir.



Şekil 13. Sahne 01:07:16

Filmin, aynı zamanda yazar, illüstratör, tasarımcı, yönetmen, senarist, karikatürist, fotoğrafçı ve editör olan yönetmenlerinin görsel geçmişleriyle olan ilişkisi, sadece La Casa Lobo’da değil, rengi, lekeyi, çizgiyi, formu, heykeli, sesi ve metni bir ortamda buluşturmayı hedefleyen çoğu yapıtlarında dikkat çekicidir. Duvarlardan süzülen boya imgeleri, insan ve hayvan formlarının birbirine referans veren halleri ya da eriyen figürler, izleyeni kendi tekinsiz dünyasında gezintiye çıkarır. Yapıtı ilginç kılan durağan ve dinamik, canlı ve cansız arasındaki bitmeyen geçişlilik hali, onu sıra dışı çözümlemelere götürürken, malzeme zenginliğinin oluşturduğu geniş spektrumlu yaratı dünyası dikkat çeker. Malzemeden fırlayan form tekrar organik

biçimde ortadan kaybolur, yıkım yaratıma, yaratım tekrar yıkıma giderek yeni bir trans-form, başkalaşım döngüsünü devam ettirir. Bu devingen süreç, oldukça bireysel bir bunalım evreninin çağrısıdır.

3. SONUÇ

Sanatsal disiplinlerle kurduğu sentezci ilişkilerle kloströfobik bir karabasan inşa eden La Casa Lobo, parçalar arası bütünlüğün sağlanması için türler arası düşünme ve paralel bağlantılar oluşturmaya olanak tanıyan pentürel bir animasyon olarak, özellikle resim ve heykel arasında düşsel köprüler kurmaya odaklı, zengin bir başyapıttır. Filmin hipnotik karakteri, insan zihninin gölgeleriyle iletişim sağlama şansı veren doğaüstü unsurları başarıyla kullanır. Yaratıcılarının çocuk edebiyatından güçlü sembollerle besledikleri dolaylı anlatı biçiminden oluşan bu karanlık masal, çoklu görsel referansları ve esrarengiz aurasıyla rahatsız edici bir seyir deneyimi yaşatır. Filmdeki retinal ve fonetik ritm duygusu ise, kaynağını tekdüze olmayan şiirsel bir tekrardan almaktadır.

Bu nedenle filmin onu özel kılan çok perspektifli yapısı, yönetmenlerinin bir canlandırma içinde farklı ifade biçimlerine karşı aldığı homojen tavır ve bütüncül algıyı ön plana çıkarır. Örneğin senaryonun tamamının geçtiği mimari öge, yüzlerce resmin yapıldığı bir altlık olarak kullanılırken, film için özel olarak yapılan sayısız resmi hareket halinde görmek, filmin çok katmanlı yapısının en keyifli seyir öğelerinden biridir. Çizmek, boyamak ve boyutlandırmak ve bunları yüzeyler arasında dolaşıma sokmak yani tek mekânlı bir alanın çok yüzeyli kullanımı, sürekli kıpırdayan çok sayıda resim ve heykel arasında beklenmedik yolculuklar yapma deneyimi sunar. Bu nedenle taşıdığı çoğul gerçeklik yaklaşımıyla, (fotoğrafik, resimsel, hacimsel, nesnesel gerçeklik) türlerinden ayrırmakta ve

gerçekliğin gerçeküstü öğelerle anlatımı La Casa Lobo’da, günümüz sanatının tekrara dayalı sığ ortamında bile, yaratma eyleminin bireysel üsluplarla hâlâ ne kadar özgün olabileceğini kanıtlamaktadır. Yönetmenler, sıradan olanla sıra dışı olan arasındaki engelleri rahatsız edici biçimde parçalar. Distopik kurgusu ile uğursuz alemlere tedirgin edici bir ıslık gibi çağıran yapıt, *Jan Svankmajer*, *Alejandro Jodorowsky* gibi imge zengini ustaların izinde, kamerayla resim yapmanın doruğuna varmıştır.

Film boyunca yaratıcı imgelemin canlı tutulduğu sahnelerde, León ve Cociña, resmin harekete ve oradan heykele, heykelin resme ya da her şeyin heykele dönüşebildiği, formdan forma, kılıktan kılığa giren, boyasal ve hacimsel yaratının merkezde olduğu, deneysel ve organik bir yapıt üretmeyi başarmıştır. İkili bize, kendine has stilini korumaya kararlı sanatçılar olarak eklektik bir tavırla, farklı materyal ve üslupların bireşimsel kullanımını amaçlayan şaşırtıcı bir senfoni dinletmektedir.

Filmin özne ve onun temsili arasında kurduğu alegorik anlatım dili, hikayedeki depresif içeriği güçlü biçimde karşılar. Film, günümüz kültür endüstrisinin tekelinde, yaratma sınırlılıkları nedeniyle şablon metinlerle ayakta kalmaya çalışan ve neredeyse seri üretim etkisi yapan çoğu güncel sanat yapıtlarının aksine, hiçbir özel takviyeye ihtiyaç duymadan da kuvvetini kanıtlayan etkili bir başyapıt, aynı zamanda tüm karşı argümanlara rağmen sanat ve dil problemini ısrarla vurgulayan kişisel bir imzadır. Arka planda yola çıktığı tema ile birlikte incelendiğinde ise etki alanı, konu anlatımındaki imgesel tavrın kullanım başarısı ile defalarca artmaktadır.

Tüm film, insanoğlunun ilkel türlerinden itibaren en kadim dürtüsü olan çizerek biçimlendirme arzusu ve boya geleneğinin kutsandığı, plastisitesi yüksek, görkemli bir seremoni tadındadır. Resim, heykel ve canlandırma girift bir simbiyotik

ilişki içinde baş döndürücü bir hızla, birbirini kovalar durur. León ve Cociña, La Casa Lobo'yu kasvetli bir ninni gibi usulca kulağımıza fısıldarken, bir yandan boyutlar arası sınırlara bakma biçimimizi, sinema dilinin teknik olanaklarıyla yarattıkları etkileyici bir önerme ile yeniden yapılandırmakta, bir yandan da yaratıcılıklarını en üst perdeden sergiledikleri animasyonlarıyla, bize hala mümkün olan nitelikli ve özgün sanat yapıtlarının olanaklarını hatırlatmaktadır.

KAYNAKÇA

- Aguilar, C. (2020, May 15). *The Wolf House film review: Chilean animated film depicts a mind-blowing haunted house.* TheWrap. <https://www.thewrap.com/wolf-house-film-review-chile-joaquin-cocina-cristobal-leon/>
- Fagerholm, M. (2020, May 15). *The Wolf House.* RogerEbert.com. <https://www.rogerebert.com/reviews/the-wolf-house-2020>
- Holland, J. (2018, December 10). *The Wolf House ('La Casa Lobo'): film review. the hollywood reporter.* <https://www.hollywoodreporter.com/movies/movie-reviews/wolf-house-review-1167762/>
- León, C., & Cociña, J. (Directors). (2018). *La Casa Lobo* [Film]. Chile: Diluvio Producciones; Globo Rojo.
- Whittaker, R. (2020, May 29). *The Wolf House.* The Austin Chronicle. <https://www.austinchronicle.com/screens/the-wolf-house-11925149/>

GÖRSEL KAYNAKÇA

- Şekil 1. MUBI. *La Casa Lobo* [Film sayfası]. Sahne 04:41. <https://mubi.com/tr/tr/films/the-wolf-house>
- Şekil 2. MUBI. *La Casa Lobo* [Film sayfası]. Sahne 05:22. <https://mubi.com/tr/tr/films/the-wolf-house>
- Şekil 3. MUBI. *La Casa Lobo* [Film sayfası]. Sahne 5:48. <https://mubi.com/tr/tr/films/the-wolf-house>
- Şekil 4. MUBI. *La Casa Lobo* [Film sayfası]. Sahne 10:12. <https://mubi.com/tr/tr/films/the-wolf-house>

Şekil 5. MUBI. La Casa Lobo [Film sayfası]. Sahne 14:38.
<https://mubi.com/tr/tr/films/the-wolf-house>

Şekil 6. İstanbul Sanat Evi. (n.d.). Salvador Dalí, Mae West'in
Yüzü
<https://www.istanbulsanatevi.com/sanaticilar/soyadid/dali>

Şekil 7. MUBI. La Casa Lobo [Film sayfası]. Sahne 17:41.
<https://mubi.com/tr/tr/films/the-wolf-house>

Şekil 8. MUBI. La Casa Lobo [Film sayfası]. Sahne 57:31.
<https://mubi.com/tr/tr/films/the-wolf-house>

Şekil 9. MUBI. La Casa Lobo [Film sayfası]. Sahne 24:24.
<https://mubi.com/tr/tr/films/the-wolf-house>

Şekil 10. MUBI. La Casa Lobo [Film sayfası]. Sahne 34:45.
<https://mubi.com/tr/tr/films/the-wolf-house>

Şekil 11. MUBI. La Casa Lobo [Film sayfası]. Sahne 37:26
<https://mubi.com/tr/tr/films/the-wolf-house>

Şekil 12. MUBI. La Casa Lobo [Film sayfası]. Sahne 01:02:20.
<https://mubi.com/tr/tr/films/the-wolf-house>

Şekil 13. MUBI. La Casa Lobo [Film sayfası]. Sahne 01:07.16
<https://mubi.com/tr/tr/films/the-wolf-house>

YAPAY ZEKA VE YARATICILIK İLİŞKİSİNİN OPTİMİZASYONU ÜZERİNE

Merve GÜVEN ÖZKERİM¹

1. GİRİŞ

Yaratıcı sektörlerde hesaplamanın rolü çoğunlukla jeneratif yapay zekanın görsel içerik üretme kapasitesi, stil oluşturma becerisi ve ortaya koyduğu ürünlerin özgünlüğü üzerinden tartışılmaktadır. Ancak bu tartışmaların önemli bir bölümü, makinelerin ne ürettiğine odaklanırken, nasıl ürettiği ve bu üretim sürecinin ontolojik açıdan nasıl bir yenilik taşıdığı sorusunu ikincil plana iter. Oysa jeneratif yapay zeka, geçmiş verilerden örüntüler öğrenerek yalnızca yeni içerikler üretmez. Olasılık, soyutlama ve çeşitli işlemler aracılığıyla kapalı bir hesaplama sistemi kurar. Bu nedenle makinelerin insan gibi yaratıcı olup olamayacağı sorusundan ziyade, hesaplama sürecinin kapalı kutusunu aralamanın, hangi verileri kullandığı, algoritmanın nasıl çalıştığı ve koşullarının kimler tarafından belirlendiğini tartışmanın, yapay zeka ve yaratıcılık arasındaki sınırlar hakkında daha fazla fikir sahibi olmamıza katkı sunabileceği düşünülebilir.

Makine öğrenmesi, daha özgül olarak derin öğrenme, bu sorunun teknik zeminini aralamamıza yardımcı olur. Buckner'ın ifade ettiği gibi, derin öğrenmenin başarısı yalnızca büyük veri kümeleri ya da yüksek işlem gücünden gelmez. Onun gücü, yaratıcılığa dayalı örnekleri giderek daha soyut ve değişkenliğe dayanıklı temsillere dönüştüren mimari özelliklerinden

¹ Prof. Dr., Giresun Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Resim Bölümü, ORCID: 0000-0002-2817-6214.

kaynaklanır (Buckner, 2018, 2019). Bu açıdan makine öğrenmesi, sadece deneyime uyum sağlayan bir tahmin mekanizması değildir. Deneyim ile soyutlama arasındaki ilişkiyi belirli biçimsel işlemler aracılığıyla kuran bir hesaplamayı mümkün kılar. Bununla birlikte, makine öğrenmesinin olasılıksal yapısı, değişim ve belirsizliği hesaplanabilir süreçler haline dönüştürür (Fazi, 2016, 2018).

Bu konudaki mevcut literatürde iki kuramsal yönelim büyük ölçüde birbirinden bağımsız ilerlemektedir. Bir tarafta derin öğrenmenin hangi mimari özellikler sayesinde soyutlama ürettiğini ve öğrenmenin nasıl gerçekleştiğini açıklayan çalışmalar yer alırken, diğer tarafta hesaplamanın estetik, ontolojik ve biçimsel belirsizlik boyutunu ele alan felsefi yaklaşımlar bulunmaktadır. Ancak bu iki yaklaşım çoğu zaman birbiriyle ilişkilendirilmemektedir. Yani, derin öğrenmenin biçimsel işleyişi ile hesaplamanın süreci arasındaki bağ henüz net bir şekilde kavramsallaştırılmış değildir. Dolayısıyla jeneratif yapay zeka çoğunlukla ya mühendislik başarısı ve çıktı kalitesi açısından ya da insan-merkezli yaratıcılık tartışmalarını kapsayan felsefi bir alanda ilerlemektedir. Bu nedenle çalışma kapsamında yapay zekanın teknik kısmı bir zanaat olarak ele alınarak sanat felsefesi ve yaratıcılığa ilişkin tartışmalardan bütünüyle ayrı tutulmamaktadır.

2. SANATSAL YARATICILIKTA POST-ANTROPOSENTİRİK YAKLAŞIM

Bildiğimiz üzere yaratıcılık kavramı estetiğin en önemli tartışmalarından biri olarak zihinsel sürecin de önemli bir parçasıdır. Tarihsel süreçte yaratıcılık kavramı pek çok disiplinin araştırma alanı kapsamına girerek farklı bakış açıları ortaya koydu. Bu disiplinler kimi zaman yaratıcılığı mistik bir oluş hali olarak görebilir, çalışmamız kapsamında zihinsel

süreçteki yaratma edimini, dönüşüm ve gelişim aracılığıyla sanatsal ve bilimsel alanda yenilikçi üretkenliği tetikleyen bir süreç olarak değerlendirilir. Yaratıcılığın hem insan hem de insan olmayan çeşitli aktörleri içeren işbirlikçi bir çaba olarak görülmesi gerektiğini öne süren post-antroposentrik görüşler dikkate alınmaktadır (Waelder, 2022). Ayrıca çağdaş ortamda yaratıcılığın neoliberalizm tarafından nasıl ele geçirildiği ve bunun yaratıcılığı çevreleyen söylemi nasıl etkilediği göz önünde bulundurulmaktadır (Mould, 2018).

Konu makinelerin yaratma süreçlerine geldiğinde makinenin yaratıcısı olan insan zihnini, tarihsel birikiminden de bahsetmemiz gerekir. Burada altını çiziceğimiz kısım makine yaratıcılığının kısıtlılığının yalnızca insan zihni ile belirlenmediği, neo-liberal politikaların kar odaklı yaklaşımı ile doğrudan ilişkili olduğudur.

3. VEKTÖR UZAYI

Jeneratif yapay zekanın hesaplamalı işleyişi vektör uzayı kavramı ile yakından ilgilidir. Vektör uzayı burada yalnızca yüksek boyutlu matematiksel bir temsil alanı olarak okunmamalıdır. Soyutlamanın, üretildiği biçimsel ortam olarak yaratıcılıkta ortaya çıkan çıktıların özgünlüğü ile bu çıktıların mümkün olmasını sağlayan ilişkisel ve biçimsel yapıları doğrudan etkilemektedir.

Bu doğrultuda çalışma, jeneratif yapay zekayı sadece istatistiksel olarak en olası çıktıları üreten bir sistem olarak değerlendirmez. Biçimsel soyutlama, olumsuzluk ve ilişkisel dönüşüm süreçleri aracılığıyla yeni üretkenlik olanakları açan bir hesaplama estetiği olarak ele alır. Vektör uzayı analizi, bu üretkenliğin teknik bir optimizasyon problemi olmadığını, aynı zamanda hesaplamanın estetik ve ontolojik boyutunu görünür kılan temel biçimsel yapı olduğunu net bir şekilde ortaya koyar.

Son yıllarda hızlı bir biçimde dijital sanat dünyası geleneksel araçlarını tek bir yazılımsal altyapıda toplayarak dijital süper-medya aşamasından, yapay zeka teknolojileriyle şekillenen vektör medyası aşamasına geçmektedir. Berry'ye (2026a) göre ilk dijital dönüşüm, metin, ses ve görüntü gibi farklı medya türlerini ikili kodlama düzeyinde birleştirmiş, ancak format ve arayüz düzeyindeki farklılıkları korumuştur. Yapay zeka ve dil modellerinin hızlı yükselişiyle başlayan vektör dönüşümü ise içerikleri çok boyutlu bir geometrik alanda istatistiksel olarak sıkıştırıp temsil ederek medya türleri arasındaki sınırları bulanıklaştırır. Bu süreçte metinler, görseller ve sesler ortak bir anlamsal geometrik uzayda koordinatlara dönüştürülür. Bu durum, medyanın yalnızca biçimsel değil, anlamsal ve ontolojik bir dönüşümün yaşadığını ve bu dönüşümün anlamsal bir kriz yaratma, farklılıkları budama, sanatta, dilde ve düşünce de geri dönüşü olmayacak tahribatlara yol açma gibi riskleri de barındırır. Medya türlerinin kendilerine özgü nitelikleri ve tarihsel bağlamları silikleşerek anlamın vektörler arasındaki mesafeye indirgenmesi kültürel anlamda çeşitli kayıplara da yol açabilir.

Bu aynı zamanda sanatsal yaratıcılığın temel aldığı soyutlama sistemlerinin durumuna yeniden bakmamızı gerektirir. İnsana dair bilinç ve bilinçaltı öğelerin hesaplama dışına itildiği bir soyutlama tarzı, benzer araçlarla tektipleşmeyi doğurur. Bireysel ve toplumsal değerlerden yalıtılmış bir soyutlama her türlü bilgiyi yalnızca veriye indirgeyerek nadir bulunanları ve nüansları anomali olarak belirleyebilir. Özgünlük ve yaratıcılık kavramları sanatsal üretim ve düşünme becerileri için nüanslara ihtiyaç duyar.

4. BÜYÜK DİL MODELLERİ VE YARATICILIK

Büyük dil modelleri (LLM), çok büyük metin veri kümeleri üzerinde eğitilen ve istatistiksel örüntüler aracılığıyla yeni metinler üretebilen yapay zeka sistemleridir. Son yıllarda bu modeller yalnızca dilsel görevlerde değil, resim, şiir, senaryo ve kavramsal sanat üretimi gibi yaratıcı alanlarda da kullanılmaya başlanmıştır. Bu durum, yaratıcı sektörlerde yalnızca insan tarafından üretilmeyen içeriklerin giderek artmasına neden olmuştur. Ancak büyük dil modellerinin sanatsal üretimleri, özgün bir bilinç ya da estetik niyetin ürünü olmaktan ziyade, eğitim verilerinde bulunan dilsel ve kültürel örüntülerin olasılıksal yeniden birleştirilmesine dayanmaktadır (Bender et al., 2021).

Büyük dil modelleri, sanatçılara fikir geliştirme, alternatif anlatılar üretme ve yaratıcı süreçleri hızlandırma konusunda destek sağlayabilmektedir. Elgammal ve McCormack (2019), yapay zeka destekli sanat üretiminin geleneksel yaratıcılık anlayışını dönüştürdüğünü ve yaratıcı eylemin insan ile algoritmik sistemler arasında etkileşime dönüştüğünü ifade eder.

Sanatsal üretim bağlamında büyük dil modellerinin yükselişi, telif hakkı, özgünlük ve estetik değer gibi kavramlar etrafında önemli etik tartışmaları da beraberinde getirmiştir. Eğitim verilerinin çoğunlukla insan üretimi eserlerden oluşması, yapay zeka tarafından üretilen içeriklerin ne ölçüde özgün sayılabileceği sorusunu gündeme getirmektedir. Ayrıca yapay zeka sistemlerinin üretim süreçlerinin şeffaf ve hesap verilebilir olmaması, sanat eserinin yaratımındaki özne ve sorumluluk ilişkilerini karmaşıklaştırmaktadır (Floridi & Chiriatti, 2020).

Bir dil modeli tarafından üretilen metin, modelin eğitim verisinde gördüğü dil kalıplarından doğar. Ancak bu metnin yorumlanması, insan okuyucunun sisteme bir niyet ithaf etme

eğiliminden kaynaklanır. Bir dil modeli, geniş eğitim verisinde gözlemlendiği dilsel biçim dizilimlerini , anlama hiçbir atıfta bulunmaksızın, yalnızca nasıl bir araya geldiklerine dair olasılıksal bilgilere dayanarak gelişigüzel birleştiren bir sistemdir: yani stokastik bir papağan (Bender vd., 2021).

Buradaki skolastik papağan benzetmesi ilginç bir noktaya işaret eder. Erken dönem sanatçılarından Ganbrood da yapay zekayı metaforik bir ayna olarak tanımlar (Uterwijk, Güven Özkerim, 2025). İster tekrarlayan isterse yansıtan özellikleri olsun kuramcılarının ve sanatçıların ortaklaştığı temel nokta, yapay zekanın ve büyük dil modellerinin var olan ve kitlesel olarak kullanılmaya sürülen versiyonlarında özgünlük ve yaratıcılık konusuna henüz bir çözüm üretilmediğidir. Sanatsal yaratıcılığın tarihsel anlamda temsil ettiği alandan da bu yönüyle net bir şekilde ayrılır.

Öte yandan büyük dil modellerinin sanatsal bir araç olarak kullanılması, sanatçı bakış açısını ve müdahalesini de ana rol olarak konumlandırmasına bağlıdır. Böylece tüm bu teknolojileri yalnızca teknik bir gelişme olarak değil, aynı zamanda çağdaş sanat kuramı, estetik ve kültürel üretim biçimlerini dönüştüren sosyo-teknik-ekonomik bir olgu olarak yeniden değerlendirmemiz gerekir.

5. SONUÇ YERİNE

5.1. Yapay zeka, yaratıcılık ilişkisinin optimizasyonu mümkün mü?

Yukarıda da sözünü ettiğimiz üzere araştırmamız yapay zeka yaratıcılığından ziyade yapay zekanın yaratıcılığa hizmet eden bir araç olarak kullanılmasını tartışmaya açar. Bu tartışma yapay zekanın kimi zaman araç olmaktan ziyade bir servis kullanımı olduğunu öne süren yaklaşımı da göz ardı etmemek

gerekir. Burada kastettiğimiz yapay zekanın araç olarak kullanıldığı örneklerdir. Servis kullanımı olarak sanatsal yaratıcılığa etkisi LLM'ler üzerinden değerlendirilebilir.

Son yıllarda makine öğrenimi ve yapay zekadaki ilerlemeler açısından yaratıcılık görünümü algoritmik süreçlerle kolayca elde edilebilse de (Boden, 1994), yaratıcılığın kendiliğindenliğini yansıtan yeteneklerin yapay zekanın olanakları dahilinde olup olmadığı henüz belirsizdir. Yine de sanat alanında sanatçıların fiziksel çıktıları ile kısmen yapay zeka tarafından üretilen dijital çıktılar arasındaki ilişki üzerine düşünmek mümkündür.

Bununla birlikte, bu diyalektik ilişkinin bozulabileceği çeşitli durumlar vardır. Yapay zeka tarafından üretilen içeriğin ciddi bir bölümünün, yapay zekanın kendini tükettiği, aksaklıklara, yoğunlaştırılmış post-gerçeklere veya işlevlerinin tamamen parçalanmasına neden olan bir YZ Ouroboros*'un ortaya çıkmasına neden olabilir. Yapay zeka ve telif haklarına ilişkin gerçek dünya mevzuatı da veri akış kanallarını tıkayarak birinin diğeri üzerindeki etkisini baskın hale getirebilir. Literatürde yapay zeka çöpi (AI Slop) ya da Sentetik veri kirliliği (AI pollution) olarak tanımlanan bu kavramlar, yapay zeka tarafından üretilen "otomatik ve düşük kaliteli" içeriklerin dijital platformları istila etmesi, içerik ekosisteminde belirgin bir nitelik kaybına yol açmasını ifade eder. Nitekim Kapwing (2025) tarafından yapılan araştırmada, "YouTube algoritmasının yeni kullanıcılara gösterdiği videoların %20'sinden fazlası, yalnızca izlenme toplamak için tasarlanmış düşük kaliteli yapay zeka içeriklerinden oluşmaktadır" tespiti yapılmıştır. Benzer şekilde, dijital ortamdaki sentetik veri artışını inceleyen çalışmalarda "içeriklerin artık bilgilendirmek veya bağ kurmak için değil; trafik üretmek ve geliri maksimuma çıkarmak için üretildiği" vurgulanarak ortamın bir "sentetik monotonluğa" sürüklendiği ifade edilmektedir (Tech Policy Analysis, 2025).

Sentetik üretimin getirdiği sınırsız nicelik, görsel ve işitsel evrenimizi aynılaştırmış şablonlarla doldurmaktadır. Sanat eserinin üretim sürecindeki insani mücadele, hata ve bağlam ortadan kalktığında, izleyici eserle derin bir duygusal bağ kurmakta zorlanmakta ve yapay zeka estetiği hızla tüketilen bir 'dijital gürültüye' dönüşmektedir." (Chayka, 2024).

Tüm bu trafik için yapay zekanın sanat alanında büyük bir dezenformasyon yaratmasının önüne geçebilmek için eleştirel kod çalışmaları, yeni medya çalışmaları gibi disiplinlerarası alanları da işin içine katacak şekilde Yapay zekanın yavaşlama hareketini (Slow AI) kavramını yaygın halde tartışmamız gereklidir. Yapay Zekanın yavaşlama hareketi yapay zeka teknolojilerinin hız, verimlilik, otomasyon ve ölçeklenebilirlik ekseninde şekillenen hakim paradigmasına karşı, teknolojiyle kurulan ilişkinin zamansal, etik, ekolojik, kültürel ve politik boyutlarını yeniden düşünmeye yönelik eleştirel bir yaklaşım olarak değerlendirilebilir. Bu bağlamda “yavaşlık”, yalnızca yapay zeka sistemlerinin işlem hızının azaltılması anlamına gelmemektedir. Kullanıcı ile algoritma arasındaki ilişkinin niteliğini dönüştüren bir yöntem ve düşünme biçimini tanımlar Bu yaklaşım, yapay zeka sistemlerinin ardındaki veri, emek, enerji ve altyapı ilişkilerini görünür kılarken, bu sistemlerin kolonyal bilgi üretim biçimleriyle ilişkisini de eleştirel biçimde sorgulamaktadır. Bu nedenle yapay zekanın yalnızca “ne üretebildiğine” değil, hangi koşullarda, kimin emeğiyle, hangi bilgi rejimleri üzerinden ve hangi toplumsal-ekolojik maliyetlerle üretim gerçekleştirdiğine odaklanır. Yapay zeka ve yaratıcılık ilişkisini de optimize ederken verimlilik odaklı değil eleştirel düşünme üzerinden bir tartışmayı tetikler.

KAYNAKÇA

- Bender, E. M., Gebru, T., McMillan-Major, A., & Shmitchell, S. (2021). On the dangers of stochastic parrots: Can language models be too big? [Stokastik papağanların tehlikeleri: Dil modelleri çok büyük olabilir mi?]. İçinde *Proceedings of the 2021 ACM Conference on Fairness, Accountability, and Transparency* (ss. 610–623). New York, NY: Association for Computing Machinery. doi:10.1145/3442188.3445922
- Berry, D. M. (2026, 9 Mart). *The vector medium*. Stunlaw. <https://stunlaw.blogspot.com/2026/03/the-vector-medium.html>
- Boden, M. A. (1990). *The creative mind: Myths and mechanisms*. London, England: Weidenfeld & Nicolson.
- Buckner, C. (2018). Empiricism without magic: Transformational abstraction in deep convolutional neural networks. *Synthese*, 195, 5339–5372. doi:10.1007/s11229-018-01949-1
- Chayka, K. (2024). *Filterworld: How algorithms flattened culture*. New York, NY: Doubleday.
- Fazi, M. B. (2019). Can a machine think (anything new)? Automation beyond simulation. *AI & Society*, 34, 813–824. doi:10.1007/s00146-018-0821-0
- Floridi, L., & Chiriatti, M. (2020). GPT-3: Its nature, scope, limits, and consequences. *Minds and Machines*, 30, 681–694. doi:10.1007/s11023-020-09548-1
- Güven Özkerim, M. (2025). Ganbrood's post-digital art: Generative adversarial networks and blockchain in creative practice. *Hyperrhiz: New Media Cultures*, 29, e02. doi:10.20415/hyp/029.e02

- Hertzmann, A. (2018). Can computers create art? *Arts*, 7(2), 18.
doi:10.3390/arts7020018
- Karvinen, J. (2022). The defenestration of a reputation: Creativity, AI and comics. İçinde R. Kelomees, V. Guljajeva ve O. Laas (Ed.), *The meaning of creativity in the age of AI* (ss. 71–80). Tallinn, Estonia: Estonian Academy of Arts.
- Larsonneur, C. (2021). Neural machine translation: From commodity to commons? İçinde R. Desjardins, P. Lacour ve C. Larsonneur (Ed.), *When translation goes digital: Case studies and critical reflections* (ss. 257–280). Cham, Switzerland: Palgrave Macmillan.
doi:10.1007/978-3-030-51761-8_11
- Mazzone, M., & Elgammal, A. (2019). Art, creativity, and the potential of artificial intelligence. *Arts*, 8(1), 26.
doi:10.3390/arts8010026
- Mould, O. (2018). *Against creativity*. London, England: Verso.
- Waelder, P. (2022). It was never about replacing the artist: Algorithmic art, AI, and post-anthropocentric creativity. İçinde R. Kelomees, V. Guljajeva ve O. Laas (Ed.), *The meaning of creativity in the age of AI* (ss. 26–38). Tallinn, Estonia: Estonian Academy of Arts. (pp. 257–280). Cham, Switzerland: Palgrave Macmillan.
doi:10.1007/978-3-030-51761-8_11
- Mazzone, M., & Elgammal, A. (2019). Art, creativity, and the potential of artificial intelligence. *Arts*, 8(1), 26.
doi:10.3390/arts8010026
- Mould, O. (2018). *Against creativity*. London, England: Verso.
- Waelder, P. (2022). It was never about replacing the artist: Algorithmic art, AI, and post-anthropocentric creativity. In R. Kelomees, V. Guljajeva, & O. Laas (Eds.), *The*

meaning of creativity in the age of AI (pp. 26–38).
Tallinn, Estonia: Estonian Academy of Arts.

JENERATİF SANAT UYGULAMALARINDA KOLEKTİF EKOSİSTEMLER KURGULAMAK: S4NTP ÖRNEĞİ

Merve GÜVEN ÖZKERİM¹

1. GİRİŞ

Son yıllarda kolektif yaratıcılık, dijitalleşme ve insan-makine etkileşimi ile ilişkilendirilerek sanatsal yaratıcılık alanında yeniden ön plana çıkan kavramlardan biri haline gelmiştir. Oysa “Hiç kimse kendi başına bir ada değildir; her insan kıtanın bir parçası, ana karanın bir bölümüdür. (...) Herhangi bir insanın ölümü beni eksiltir; çünkü ben insanlığın bir parçasıyım.” (Donne, 1959). John Donne’nın ifade ettiği gibi ister doğrudan ister dolaylı bir şekilde olsun insana ilişkin pek çok şey kolektif bir yapının sonucunda gelişir. Bu durumun hem kaçınılmaz bir sonuç olduğunu hem de bir ihtiyaç olduğunu insanlık tarihi ve sanat tarihi bilimsel ve sanatsal gelişmelerin doğası ile ortaya koymuştur. Sanat akımları, sanatçı grupları, tiyatro toplulukları, müzik grupları ve farklı kolektif üretim pratikleri içerisinde yaratıcılığın özgün olduğu kadar kolektif bir eylem olduğunu da gösterir. Bu yaklaşım, yaratıcılığı sanatçının zihinsel üretimine indirgemek yerine, bireyler, nesneler, malzemeler, mekanlar ve sosyokültürel çevre arasındaki etkileşimler içerisinde ortaya çıkan bir süreç olarak ele almayı gerekli kılar (Barrett vd., 2021).

Dolayısıyla kolektif yaratıcılık yalnızca belirli bir teknolojik altyapının sağladığı bir üretim model olarak

¹ Prof. Dr. Giresun Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Resim Bölümü, ORCID: 0000-0002-2817-6214.

sınırlandırılmaz. O insanın sosyal ve ilişkisel doğasıyla yakından bağlantılı tarihsel bir örüntü içinde gelişir. İnsan, çevresiyle ve diğer bireylerle kurduğu ilişkiler aracılığıyla bilgi, deneyim ve anlam üretirken, yaratıcı süreç de bu karşılıklı etkileşim içerisinde şekillenmektedir. Bu çalışmada yaratıcılığın kolektif biçimlerinin jeneratif sanat uygulamalarında nasıl kurgulandığını ve aslında jeneratif sanat gibi çok disiplinli karmaşık bir üst-üretim oluşma koşullarını bir vaka incelemesi üzerinden derinleştireceğiz.

2. JENERATİF SANAT

Jeneratif sanat, sanatçıların yaratıcı kontrolünün bir kısmını, belirli bir özerklik derecesiyle işleyen ve sanat eserinin ortaya çıkmasına katkıda bulunan algoritmik, hesaplamalı, mekanik veya biyolojik gibi bir sisteme devrettikleri, sistem ve kural temelli bir sanatsal uygulama olarak anlaşılabilir (Galanter, 2016).

İster bilgisayarlar kullanılarak ister bilgisayar ya da farklı bir hesaplama dayalı olmayan süreçler yoluyla üretilsin, jeneratif sanat algoritmaları, yazılımı, donanımı, rastgeleliği ve diğer sistemleri sanatsal yaratıcılıkta araç olarak kullanır. Yaratıcı kontrolün sanatçılar ve üretken sistemler arasında bu şekilde paylaşılması, dikkati yalnızca sanatçının iradesi, sistem özerkliği ve ortaya çıkan süreçler arasındaki ilişkilere kaydırır. Böylece bu tür çalışmalar içinde yaratıcılık ile sanatsal iradenin nasıl oluştuğuna dair sorular ortaya çıkar. Jeneratif sanatı tanımlarken, kapsamının esnekliğinden ve disiplinler arasındaki sınırları ne denli iç içe geçtiğinden de bahsetmeliyiz.

2.1. Jeneratif Sanat Toplulukla Nasıl İlişki Kurar?

Jeneratif sanat, birçok sanatsal disiplinle etkileşim yoluyla gelişme potansiyeline sahiptir ve bu sayede onları geniş bir çatı altında dönüştürür. Bilgisayar/elektronik müzik, bilgisayar grafikleri ve animasyon, demoscene, VJ kültürü, glitch sanatı, devre bükme, canlı kodlama, açık kaynaklı dijital sanat, parametrik tasarım ve mimari bunlardan bazılarıdır. Tüm bu disiplinler rastgelelik, algoritmalar, matematiksel sistemler, fiziksel modelleme, genetik sistemler, etkileşim ve kod gibi çeşitli üretim mekanizmalarından yararlanır.

Jeneratif sanatın teknik ve metodolojik çeşitliliğinin ötesinde, bu alanın gelişimi aynı zamanda sanatçıların, programcıların, müzisyenlerin, tasarımcıların ve araştırmacıların kullandıkları verileri, araçları, kodları, yöntemleri ve estetik yaklaşımları paylaştıkları toplulukların oluşumuyla da yakından bağlantılıdır. Galanter'in (2003) üretken sanata ilişkin geniş kapsamlı kavramsallaştırmasının da işaret ettiği gibi, bu alan tek bir tekniğe veya ortama indirgenemeyen çeşitli uygulamaları kapsamaktadır.

Dolayısıyla, jeneratif sanatın gelişimi yalnızca bireysel sanatsal denemelere değil, aynı zamanda fikirlerin ve uygulamaların paylaşımını ve dolaşımını kolaylaştıran kolektif ortamlara da bağlı olabilir. Bu nedenle üretken sanat toplulukları, üretken uygulamaların evrimleştiği daha geniş bir ekosistemin parçası olarak anlaşılabilir. Bu ekosistem, işbirliği, deneme, öğrenme ve insan ile teknolojik aktörler arasındaki yaratıcı rollerin dönüşmesine yönelik bir ortamı mümkün kılar. Bu bakış açısıyla, jeneratif sanatı topluluk temelli bir uygulama olarak incelemek, belirli sosyal, teknolojik ve sanatsal ağlar içinde yaratıcılığın, bilginin ve özelliğinin nasıl kolektif olarak üretildiğini ele almamızı sağlar.

2.2. Society for Nontrivial Pursuits (Önemsiz Olmayan Uğraşlar Topluluğu)

Yukarıda tartıştığımız çerçevede, oldukça ilginç bir örnek olan UdK bünyesinde yer alan bu topluluğu vaka incelemesi olarak ele alacağız. Berlin'deki Society for Nontrivial Pursuits (S4NTP) tarafından üretilen deneysel, jeneratif ve hesaplamalı sanat çalışmalarının ortaya çıkış sürecinde bu topluluğun nasıl bir amiral gemisi misyonu yüklendiğini açıklamaya çalışacağız.

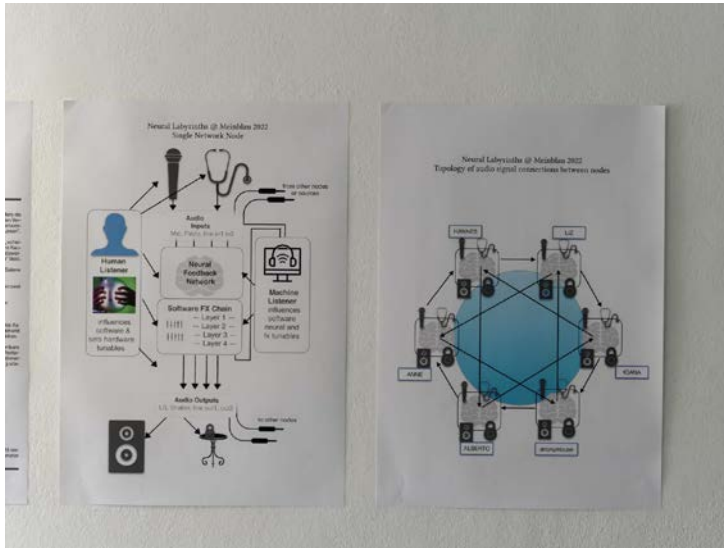
S4NTP'yi Türkçeye “Gereksiz Olmayan Uğraşlar Topluluğu” olarak çevirebiliriz, bu ironik bir şekilde kurgulanmış isimi burada kullanmamıza rağmen, çalışma kapsamında çoğunlukla evrensel olarak tanındıkları İngilizce dilindeki karşılığının kısaltması olan S4NTP'yi kullandık.

S4NTP, Jeneratif sanat ve hesaplamalı estetik alanlarıyla ilişkili öğrenciler, mezunlar, öğretmenler ve sanatçılardan oluşan esnek bir yapıdır. Sensörler, analog elektronik devreler, cihazlar ve yazılımların sentezi yoluyla ses ve görsel performans sistemleri tasarlar ve bunları performanslarda, enstalasyonlarda ve deneysel projelerde kullanır (bkz: <https://s4ntp.org/>).

Pek çok kolektif sanat yapısının üretilmesi için ortam oluşturan bu topluluk Alberto de Campo tarafından kurulmuş ve Berlin Güzel Sanatlar Üniversitesi'nde jeneratif ve hesaplamalı sanat dersini de kapsayan bir şekilde yürütülmektedir. Dolayısıyla dersin öğrencileri, hocaları, mezunları, araştırmacılar ekosistemin doğal parçalarını oluşturur. Ayrıca Berlin'deki sanat ortamı, festivaller, alternatif mekanlar, ulusal ve uluslararası sanatçılar bu topluluk ile etkileşim içindedir.

2.3. Neural Labyrinths

S4NTP yıl içinde pek çok disiplinlerarası büyüleyici çalışmaya ev sahipliği yapar. Bu çalışmalar çoğunlukla birden fazla uzmanlık alanını gerektiren proje temelli enstelasyonlardır. Bu çalışmalardan bir tanesi olan *Neural Labyrinths* (2022), kolektif yaratıcılığın insan ile teknolojik sistem arasındaki etkileşim üzerinden yeniden düşünülebileceği deneysel bir ses ve performans enstelasyonudur. Alberto de Campo ve Hannes Hoelzl tarafından geliştirilen çalışma, David Tudor'un canlı elektronik çalışmalarından ve özellikle basit görünen elektronik ağların öngörülemeyen ve zengin ses davranışları üretme kapasitesinden ilham almaktadır.



Şekil 1. *Neural Labyrinths: A Performance Installation* (2022–). Alberto de Campo & Friends. Görsel: sanatçıların çevrimiçi proje arşivinden.

Kaynak: Six Strings / Neural Labyrinths

S4NTP tarafından geliştirilen *Neural Labyrinths* (2022), kolektif yaratıcılığın insan ile teknolojik sistem arasındaki etkileşim üzerinden yeniden düşünülebileceği deneysel bir ses

ve performans enstalasyonudur. Alberto de Campo ve Hannes Hoelzl tarafından geliştirilen çalışma, David Tudor'un canlı elektronik çalışmalarından ve özellikle basit görünen elektronik ağların öngörülemez ve zengin ses davranışları üretme kapasitesinden ilham almaktadır.



Şekil 2. Neural Labyrinths: A Performance Installation (2022–).
Alberto de Campo & Friends. Görsel: sanatçıların çevrimiçi proje
arşivinden.

Kaynak: Six Strings / Neural Labyrinths

Enstalasyon, birbirine bağlı altı düğümden oluşan bir ağ yapısına sahiptir. Her düğümde gömülü bir bilgisayar, ses geri

besleme ağı, hava mikrofonu, titreşim sensörü, hoparlör, titreşim dönüştürücü ve diğer düğümlerle bağlantı sağlayan ses kanalları bulunmaktadır. Düğümler arasındaki akustik ve elektronik bağlantılar, sistemin ortaya çıkaracağı sesin önceden tamamen belirlenmesini engelleyen dinamik bir ilişki ağı oluşturur.



Şekil 3. *Neural Labyrinths: A Performance Installation* (2022–). Alberto de Campo & Friends. Görsel: sanatçıların çevrimiçi proje arşivinden.

Kaynak: Six Strings / Neural Labyrinths.

Bu nedenle eserin üretim süreci, tek bir sanatçının doğrudan kontrol ettiği doğrusal bir kompozisyon modelinden ziyade, sanatçılar, katılımcılar, elektronik devreler, sensörler, yazılımlar, fiziksel nesneler ve akustik çevre arasındaki etkileşimlerden meydana gelen dağıtık bir yaratıcı sistem olarak değerlendirilebilir. Çalışmanın 2022 yılında Berlin'deki Meinblau'da gerçekleştirilen sunumunda ziyaretçilerin basit arayüzler aracılığıyla sistemi etkileyebilmesi de bu kolektif ve katılımcı yapıyı güçlendirmektedir. Böylece *Neural Labyrinths*, yaratıcı eylemin insan ve makine arasında dağılan, sistemin geri

beslemeleri ve çevresel etkileşimler aracılığıyla sürekli yeniden şekillenen bir süreç olarak ele alınabileceğini göstermektedir.

3. SONUÇ

Giriş bölümünde de ele aldığımız üzere sanatsal yaratıcılıkta kolektif anlayış geliştirmek ve buna uygun ortamlar kurmak yeni bir eğilim değildir. Sanatsal üretimin ve araştırmanın gelişimini ve sürekliliğini sağlayan tarihsel bir yöntemdir. Ancak dijital ve ağ tabanlı koşullar bu durum onu yeni sosyo-teknik bir zorunluluk haline gelmiştir.

Daha önce de tartıştığımız bu tarihsel süreklilik, jeneratif sanat alanında daha belirginleşmektedir. Bu çerçevede jeneratif sanatın sistem ve kural temelli doğası, kolektifliği isteğe bağlı bir yöntem olmaktan çıkarp çoğu durumda yapısal bir gerekliliğe dönüştürmektedir. Çünkü sanatçı burada doğrudan nihai biçimi üretmez. Üretim sistemini kuran, kısıtları belirleyen, çıktıları seçen ve anlamlandıran bir konuma geçmiştir. Kolektif ortamlar, disiplinlerarası iletişim, ortak üretim duygusunu mümkün kılar.

Bununla birlikte, güncel dijital koşullar bu kolektif potansiyeli eşit biçimde desteklememektedir. Diyebiliriz ki sanatçının kaçınılmaz olarak platform kapitalizmine bağımlı hale dönüşmesi özellikle jeneratif sanatlarda özgün örneklerin ve deneysel çalışmaların üretilmesini büyük ölçüde engeller. Dolayısıyla bağımsız kolektif ortamlar jeneratif sanatta etik ve ontolojik bir direniş stratejisidir.

KAYNAKÇA

- Barrett, M. S., Creech, A., & Zhukov, K. (2021). Creative collaboration and collaborative creativity: A systematic literature review. *Frontiers in Psychology*, 12, 713445. <https://doi.org/10.3389/fpsyg.2021.713445>
- Donne, J. (1959). *Devotions upon emergent occasions*. Ann Arbor, MI: University of Michigan Press. (Orijinal eser 1624 yılında yayımlanmıştır)
- Galanter, P. (2003). *What is generative art? Complexity theory as a context for art theory*. Proceedings of the 6th Generative Art Conference (GA2003), Milan, Italy.
- Galanter, P. (2016). Generative art theory. C. Paul (Ed.), *A companion to digital art* içinde (s. 146-180). Malden, MA: John Wiley & Sons.
- Glăveanu, V.P. (2020). Creativity. In: The Palgrave Encyclopedia of the Possible. Palgrave Macmillan, Cham. https://doi.org/10.1007/978-3-319-98390-5_158-1
- Society for Nontrivial Pursuits (S4NTP). (t.y.). *Projects and collective practices*. Erişim adresi: <https://s4ntp.org/>
- Görsel kaynağı:** Alberto de Campo & vd, *Neural Labyrinths*, 2022–, Six Strings çevrimiçi proje arşivi. <https://sixstrings.cargo.site/neural-labyrinths-1>

MİMETİK TEMSİLİN ÖTESİNDE MODERN RESİMDE BEDENİN DEFORMASYONU VE İNSAN DENEYİMİ

Banu YÜCEL¹

1. GİRİŞ

Resim sanatının ortaya çıktığı tarih öncesi dönemlerden itibaren, dünyayı anlamlandırma ve hayat deneyimini kayıt altına alma ihtiyacı, insanın doğasında var olan bir eylem olmuştur. Dünyayı gözlemleyen insan, gözlemlediği görselleri yüzey üzerine aktarma ihtiyacı ile mimesis kavramı olarak açıklanan doğayı taklit etme durumuna zemin oluşturmuştur. Bu fikir özellikle Antik Yunan dönemi sanatının ideal güzellik arayışıyla yönlenmiştir. Ardından gelen Orta Çağ döneminin simgesel durumu dini temellerle şekillenerek, Antik Çağ'dan farklı bir anlayış oluşturmuştur. Sanatın dini konular üzerinden şekillenmesinin ardından ortaya çıkan Rönesans dönemi birçok keşfe zemin hazırlamıştır. Perspektifin resim sanatına sistematik olarak uygulanması, görünen dünyanın optik açıdan tutarlı bir anlayışla resmedilmesine olanak tanımıştır. Antik dönemden sonra güzel ile gerçeklik arasındaki bağ yeniden konumlanmış ve doğayı gözlem, anatomik tutarlılık ve optik görüntünün yüzeye aktarılması estetik değer ölçütleri arasında yer almaya başlamıştır.

Romantizmle birlikte sanatçının kilise, saray ve akademi gibi geleneksel otoritelerin belirlediği konulara bağlılığı görece azalmış; sanatçı, kendi konusunu seçme ve bireysel duyarlılığını

¹ Doçent, Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, Sanat ve Tasarım Fakültesi, Görsel Sanatlar Bölümü, ORCID: 0000-0002-9859-7890.

eserine yansıtma konusunda daha geniş bir özgürlük alanı kazanmıştır. Bu süreçte hayal gücü, duygu, öznellik ve kişisel deneyim sanatsal üretimin merkezine yerleşmiş; böylece gerçekliğin yalnızca gözlemlenebilir dış dünyaya, güzelliğin ise ideal oran ve uyuma dayandığı yönündeki yerleşik anlayış sorgulanmaya başlanmıştır.

Gözlemlenebilir gerçekliğin yanı sıra sanatçının bireysel duygu, hayal gücü ve içsel deneyimlerinin de sanatsal üretime dâhil edilmesi, sanatın gelişiminde köklü bir bakış değişiminin ilk adımlarını oluşturmuştur. Bu süreçte güzellik, sanat eserinin tek ve zorunlu ölçütü olmaktan çıkmış; optik gerçeklik içinde çirkin, kusurlu veya uyumsuz olarak değerlendirilen biçim ve figürler de sanatsal anlatımın konusu hâline gelmiştir. Böylece çirkin, yüce, grotesk ve tekinsiz gibi farklı estetik kategoriler değer kazanmış; sanatın görevinin yalnızca ideal güzelliği temsil etmek olmadığı düşüncesi güçlenmiştir.

İdeal güzellik arayışıyla başlayan bu tarihsel süreçte deformasyonun modern sanatla birlikte başat bir konuma gelmesi, birçok sanatçıya görünen gerçekliğin ötesine geçebilecekleri güçlü bir ifade olanağı sunmuştur. Bu bağlamda deformasyon, biçimin rastlantısal biçimde bozulmasından ya da doğaya uygun temsilin bütünüyle reddedilmesinden çok, mimetik temsilin sınırlarını genişleten bilinçli bir sanatsal strateji olarak değerlendirilmelidir. İnsan bedeninin anatomik bütünlüğünden uzaklaştırılması, dış görünüşün tek başına aktaramadığı bedensel, psikolojik ve varoluşsal deneyimlerin görünür hâle getirilmesine imkân tanımıştır. Böylece beden, yalnızca görülen bir nesne olmaktan çıkarak hissedilen, hatırlanan, parçalanan ve yeniden kurulan bir deneyim alanına dönüşmüştür.

Bu çalışmanın çıkış noktasını, Albertina Müzesi'nde düzenlenen *Picasso–Bacon: What It Feels Like to Be Human* başlıklı sergi oluşturmuştur. Picasso ve Francis Bacon'ın

eserlerini insan bedeni ve insan olma deneyimi ekseninde bir araya getiren sergi, iki sanatçının farklı dönem ve anlatım biçimlerine rağmen figürün deformasyonu üzerinden kurdukları düşünsel ve görsel yakınlığı görünür kılmıştır. Sergide bedenin parçalanması, yeniden yapılandırılması, hareket içinde çözülmesi ve tanınabilirliğinin sınırlandırılması; biçimsel bir üslup ortaklığının ötesinde, insanın bedensel, psikolojik ve varoluşsal deneyimini ifade etmenin farklı yolları olarak ele alınmıştır. Serginin sunduğu bu karşılaşma, mimetik temsilin sınırları ile deformasyonun deneyimi görünür kılma potansiyelini birlikte değerlendirme düşüncesini ortaya çıkarmıştır.

Bu çalışmada modern resimde bedenin deformasyonu, Picasso ve Bacon'ın seçilmiş eserleri üzerinden ele alınacaktır. Picasso'nun insan bedenini çoklu bakış açılarıyla parçalayıp yeniden kuran yaklaşımı ile Bacon'ın figürü hareket, et, basınç ve psikolojik gerilim içinde çözen resim dili karşılaştırmalı olarak incelenecektir. Bu doğrultuda çalışmanın temel amacı, deformasyonun yalnızca biçimsel bir bozulma olmadığını; görünen bedenin ötesinde modern insanın duyumsal, psikolojik ve varoluşsal deneyimini açığa çıkaran alternatif bir temsil biçimine dönüştüğünü ortaya koymaktır.

2. MİMETİK TEMSİLİN SINIRLARI VE DEFORMASYONUN İFADE OLANAKLARI

Mimetik temsilin sınırlarını tartışabilmek için öncelikle mimesisin doğrudan ve edilgin bir kopyalama işlemiyle özdeşleştirilmemesi gerekir. Sanatçının gerçekliğe bakışı, kullandığı malzeme ve başvurduğu teknik yöntemler, gözlemlenen biçimlerin yüzeye olduğu gibi aktarılmasını engeller. Dolayısıyla sanat eseri, temsil ettiği nesneye benzese bile o nesnenin eksiksiz bir karşılığı değil, belirli bir bakış açısıyla oluşturulmuş yorumudur.

Fotoğraf makinesinin icadı, optik görüntüdeki gerçekliği kaydetme konusunda sanatçılara farklı durumlara yönelme imkânı sağlayarak yeni ifade olanakları sunmuştur. Sanatçılar resim sanatında optik görüntünün ötesinde duyguya, hayal gücüne ve kendi deneyimlerine yer vermeye başlamışlardır. Böylece taklitten dışavuruma yönelen modern sanat anlayışında sanat eseri, yalnızca dış dünyanın temsili olmaktan çıkarak sanatçının öznel deneyimini görünür kılan ve izleyicide duygusal bir karşılık oluşturan bir iletişim alanına dönüşmüştür. Selçuk bu durumu şu şekilde açıklamaktadır:

Bu tartışmalar sanatın yalnızca estetik bir ifade biçimi değil; aynı zamanda bireyin içsel dünyasıyla kurduğu derin bir iletişim aracı olduğunu ortaya koyar. Özellikle modern dönemle beraber sanat, sanatçı için bir dışavurum biçimi olarak işlev görürken; izleyici için de duygularını tanıma, anlamlandırma ve dönüştürme sürecini başlatan bir uyarıcı haline gelir (Selçuk,2025, s. 2027).

Bu tarihsel dönüşüm, mimetik temsilin bütünüyle terk edilmesinden çok, görünen gerçekliğin sanatçının duygu, düşünce ve deneyimleri doğrultusunda yeniden biçimlendirilmesini beraberinde getirmiştir. Doğaya uygunluktan sapma, bu yeni anlayış içerisinde bir yetersizlik ya da kusur olarak değil; görünüşün aktaramadığı anlamları açığa çıkaran bilinçli bir ifade tercihi olarak değerlendirilmiştir. Bu noktada deformasyon, modern sanatın insanı ve gerçekliği yeniden yorumlamasında başvurduğu temel yöntemlerden biri hâline gelmiştir.

2.1. Mimesis, Benzerlik ve Görünür Gerçeklik

Mimesis, en genel anlamıyla, sanatın insanı, doğayı, nesneleri ve eylemleri taklit ve temsil etme biçimini açıklayan bir kavramdır. Çeşme ve Selçuk’a (2024) göre, “Taklit mevcut bir nesnenin, modelin veya bir tarzı izleyerek, benzerini oluşturma biçimidir” (s. 43). Bu tanım, mimetik temsilin özgün nesne ile onun sanatsal olarak yeniden oluşturulan benzeri arasındaki

ilişkiye dayandığını göstermektedir. Ancak mimetik temsil, görünen gerçekliğin edilgin ve eksiksiz bir kopyasının üretilmesiyle sınırlandırılmaz. Sanat eseri ile eserin temsil ettiği nesne birbirinden ayrıdır: Bir portre, betimlediği kişinin kendisi değil, o portreyi oluşturan kişinin bakış açısının temsidir. Benzer biçimde resim ve heykel kişileri ve nesneleri, tiyatro insan eylemlerini, edebî anlatılar olayları, müzik ise sesleri veya duygusal durumları temsil edebilir (Townsend, 2002, s. 107–108). Bu nedenle mimesis, sadece optik görüntünün birebir yansımaları olarak değil, sanat yoluyla gerçekliğin seçilmesi ve yeniden düzenlenmesi olarak da tanımlanabilir.

Özetle mimesis kavramı, yalnızca var olan bir nesnenin benzerini üretmeye dayanan taklit anlamıyla sınırlandırılmaz. Soykan, Antik Yunan düşüncesinde mimesisin hem taklit hem de tasvir anlamında kullanıldığını; taklidin bir orijinal ile onun kopyası arasındaki ilişkiye dayanmasına karşılık tasvirin önceden var olan bir modele bağlı olmak zorunda olmadığını belirtmektedir. Soykan’a (2020) göre, “Bu ikinci durumda tasvirin bir orijinali olması gerekmez. Daha doğrusu, buradaki orijinali tasvirin kendisi yaratır” (s. 154). Bu ayrım, mimetik temsilin yalnızca görünür gerçekliği yeniden üretmediğini, sanat eserinin kendi gerçekliğini ve temsil nesnesini de kurabildiğini göstermektedir. Bu bağlamda modern sanattaki deformasyon, önceden verilmiş bir biçimin eksik ya da hatalı taklidi olarak değil, insanın bedensel ve psikolojik deneyimini görünür kılan yeni bir tasvir biçimi olarak değerlendirilebilir.

Soykan’ın aktardığı Ksenophon yorumunda sanat, duyularla algılanabilen nesnelerin yanı sıra doğrudan görünür olmayan ruhsal ve tinsel nitelikleri de temsil edebilmektedir. Nitekim Soykan (2020), “Ksenophon için sanat yalnız duyusal objeleri değil, tinsel objeleri de taklit eder” demektedir (s. 159). Somut bir formu bulunmayan ruhsal özellikler; bakış, yüz ifadesi, bedenin duruşu ve insan eylemleri aracılığıyla görünürlük

kazanır. Böylece sanatçı, yalnızca bedenin optik görünüşünü değil, bu görünüş aracılığıyla açığa çıkan karakteri, duyguyu ve ruhsal durumu da temsil eder. Temsil bu anlamda gerçekliğin yüzeysel bir kopyası değil, görünmeyen niteliklerin görünür biçimler aracılığıyla ifade edilmesidir.

Bu yaklaşımdan hareketle modern sanattaki deformasyon da mimetik temsilin terk edilmesi değil, görünür gerçekliğin yeni bir tasvir anlayışı içinde yeniden kurulması olarak ele alınabilir. Bunun nedeni, deformasyon yöntemini kullanan sanatçının öncelikle bir gerçeklik seçmesi ve bu gerçekliğin optik görünümündeki belirli bölümleri değiştirerek, eksilterek veya bilinçli biçimde bozarak vurgulamak istediği özelliği öne çıkarmasıdır.

Duygu, karakter ve ruhsal durum gibi doğrudan görünmeyen nitelikler; yüz ifadesi, bakış ve beden hareketleri aracılığıyla somutlaştırılabilmektedir. Burada sanat aracılığı ile somutlaştırılan şey, temsilin nihai amacından çok, ruhsal ve düşünsel olanın aktarılmasını sağlayan bir araçtır.

2.2. Biçimsel Bozulmadan İfade Stratejisine: Deformasyon

Deformasyonun modern sanattaki işlevini anlayabilmek için temsil edilenin güzel algılanmasından çok biçiminin bozulması ve sanat eserinin estetik değeri arasında ayrımın önemszenmesi gerekir. Bu bağlamda Umberto Eco “Çirkinliğin Tarihi” adlı kitabında (2009) “yaradılıştan gelen çirkinlik, biçimsel çirkinlik ve sanatsal çirkinlik” arasında bir ayrım yapmaktadır (Eco, 2009, s. 365). Bu ayrım, çirkin kabul edilen bir varlığın sanatsal açıdan etkileyici biçimde temsil edilebileceğini; buna karşılık tanıdık veya güzel bir figürün biçimsel olarak bozulmasının eseri kendiliğinden estetik açıdan değersiz kılmayacağını göstermektedir.

Eco'ya göre avangart sanat karşısında gelişen olumsuz tepkilerin nedenlerinden biri, izleyicinin biçimsel deformasyon ile temsil edilen kişinin gerçek görünüşünü birbirinden ayıramamasıdır: “Picasso'nun resmettiği kadın yüzünün, çirkin bir kadının birebir portresi olarak değil (ki Picasso'nun resmi yaparkenki amacı bu değildi) bir kadının çirkin bir portresi olarak algıladıklarından bu tabloya tiksintiyle yaklaşmışlardır” (Eco, 2009, s. 365). Böyle bir değerlendirme hâlâ yüzeyde optik görüntü arayışı ve geleneksel güzellik beklentileri olduğunu göstermektedir. Oysa modern sanat anlayışında biçimin bozulması bir gerçeklik sorgulamasıdır. Picasso'nun henüz on dört yaşlarında yaptığı portreler, temsil yeteneğini gözler önüne sermektedir. Bu sebeple sanatçı deformasyon yöntemi ile gerçekliğin ötesinde farklı algı deneyimlerine yönelmiştir. Bu nedenle deformasyon, biçimsel bir kusur olmaktan çıkarak bilinçli bir ifade stratejisine dönüşmektedir.

Deformasyon, en genel anlamıyla nesnenin bilinen ya da gözlemlenebilir biçiminden uzaklaşması olarak değerlendirilebilir. Bu ifade ile birlikte modern sanat anlayışının ‘güzel nedir?’ sorusundan çok ‘gerçek nedir?’ sorusuna yönelmesi sanatta biçimin dönüştürülmesine sebep olmuştur. Deformasyonda amaç; nesnenin ya da figürün biçimine bilinçli olarak müdahale edilmesidir. Bu nedenle bu bilinçli bozma, temsilin yetersizliği olarak değil optik görüntünün aktaramadığı deneyimler olarak değerlendirilmelidir.

Özkan Eroğlu'nun Worringer'in duyumsama ve soyutlama kavramlarına ilişkin okuması, deformasyonun bu niteliğini açıklamak açısından önemli bir kuramsal zemin sunmaktadır. Eroğlu, Worringer'in modern estetik anlayışında dikkatin nesnenin nesnel biçiminden, onu gören ve anlamlandıran öznenin davranışına yöneldiğini belirtmektedir. Eroğlu'nun ifadesiyle, “Nesnenin biçimi değil, bilhassa öznellik kapsamında dile getirmek istediği ‘estetik nesne’yi görmede bulunan öznenin

davranışı önemlidir” (Eroğlu, 2016, s. 24). Böylece estetik değer, nesnenin dış görünüşüne uygunluğundan öznenin görme, duyumsama ve anlamlandırma biçimine doğru yer değiştirmektedir.

Eroğlu’nun aktardığı biçimiyle Worringer, duyumsama ile soyutlamayı sanatçının nesne ve dış dünya karşısındaki iki farklı eğilimi olarak ele almaktadır. Duyumsama organik biçimle kurulan öznel yakınlığı ifade ederken soyutlama, organik görünüşten uzaklaşan ve biçimi yeniden düzenleyen bir temsil eğilimine karşılık gelmektedir. Ancak bu iki eğilim, sanat tarihini kesin sınırlarla ayıran değişmez kategoriler olarak değil, farklı dönem ve sanat anlayışlarında değişen ağırlıklarla ortaya çıkan estetik yönelimler olarak değerlendirilmelidir.

Bu yaklaşımdan hareketle deformasyon, nesnenin biçiminin keyfi olarak bozulması değil, görünür gerçekliğin öznenin psikolojik ve estetik gereksinimleri doğrultusunda yeniden kurulmasıdır. Sanatçının doğaya uygun biçimden uzaklaşması, teknik bir yetersizliğe değil, dış görünüşün aktaramadığı duygu ve deneyimleri ifade etme arayışına işaret eder. Böylece deformasyon, biçimsel bir sapma olmaktan çıkarak modern sanatçının insanı ve gerçekliği yorumlamasını sağlayan bilinçli bir ifade stratejisine dönüşür.

3. BENZERLİĞİN ÖTESİNDE İKİ BEDEN YAKLAŞIMI

Picasso ile Bacon arasındaki ilişki, yalnızca biçimsel benzerlikler üzerinden değil, devralınan bir figür anlayışının dönüştürülmesi üzerinden de değerlendirilmelidir. Peppiatt iki sanatçıyı ele alırken şu ifadelerle yer vermiştir:

Anlaşılabilir biçimde, iki sanatçı arasındaki ilişkiyi ele alan sergi ve yazılar, Picasso’nun Bacon üzerindeki etkisine odaklanma eğiliminde olmuştur. Ancak bu vurgu sınırlı ve öncelikle tarihsel bir önem

taşımaktadır; aynı zamanda iki sanatçının yapıtlarının birbiriyle nasıl etkileşim kurduğuna ilişkin tartışmayı sınırlandırdığı için indirgemecidir. Bacon'ın resimleri, Picasso'nun yaratıcı ve çağrışım yüklü biçimlerinin merceğinden değerlendirildiğinde nasıl ölçülemeyecek ölçüde zenginleşiyorsa Picasso'nun yapıtları da Bacon'ın neredeyse çözülüp eriyen savaş sonrası imgeleriyle karşılaştırıldığında daha derin bir anlam kazanmaktadır. Sayısız farklı kaynaktan beslenen son derece karmaşık görsel dünyaları çarpışır, birleşir, birbirinden ayrılır ve yeniden kaynaşır. Her ikisi de her şeyden önce alımlayıcı sanatçılardı; seçkin ya da popüler ayrımı yapmaksızın her türlü kaynaktan gelen etkileri bir sünger gibi emmiş, bunları yaşadıkları döneme nüfuz eden olağanüstü bir göndermeler ve beklenmedik bilinç izleri arşivine dönüştürmüşlerdir (Peppiatt, 2026b, s. 16).

Ancak Bacon, ilerleyen yıllarda konu ve üslubunu olgunlaştırarak Picasso'nun etkisinden uzaklaşmış ve kendine özgü beden anlayışını geliştirmiştir. Bu nedenle iki sanatçı arasındaki ilişki, doğrudan bir taklitten çok, Picasso'nun açtığı biçimsel olanakların Bacon tarafından daha yoğun, tekinsiz ve duyumsal bir beden deneyimine dönüştürülmesi olarak ele alınabilir.

Mimetik temsilin dönüştürülmesi, modern resimde benzerliğin bütünüyle ortadan kaldırılması anlamına gelmemektedir. Peppiatt'a (2026a, s. 96) göre Picasso, portreyi yalnızca modelin görünüşünü aktarmaya dayanan durağan bir tür olarak ele almamış; onu algı, kimlik ve biçimin ifade olanaklarını araştırdığı deneysel bir alan olarak kullanmıştır. Bu yaklaşımda Picasso biçimi yöntemli bir şekilde parçalar ve yeniden kurarken Bacon, öznenin bedenine ve etine daha doğrudan müdahale ederek figürü şiddetli bir değişim ve akış içerisinde ele almaktadır (Peppiatt, 2026a, s. 97). Buna karşın deformasyon, modelle kurulan bağı tümüyle ortadan kaldırmaz. Peppiatt'ın (2026a), ifadesiyle, "Her iki ressam da bu radikal müdahalelere rağmen modellerinin belirgin benzerliğini korumayı ve kişiliklerinin farklı yönlerini yakalamayı mucizevi biçimde başarır" (s. 97).

Dolayısıyla Picasso ve Bacon'ın resimlerindeki deformasyon, mimetik temsilin reddedilmesinden çok, görünür benzerliğin insanın psikolojik ve bedensel deneyimini açığa çıkaracak biçimde yeniden düzenlenmesi olarak değerlendirilebilir.

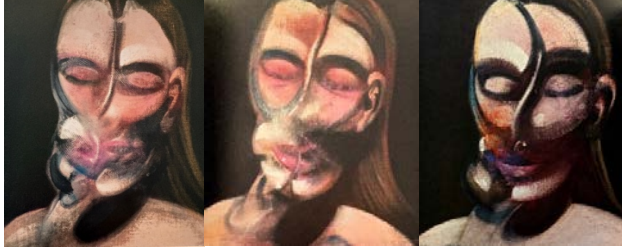
3.1. Görünen Bedenden Hissedilen Bedene: Francis Bacon

Geleneksel optik benzerliğe dayalı temsil, bedenin nasıl görüldüğüne odaklanırken deformasyonun, bedenin hissiyatını ön plana çıkardığı söylenebilir. Modern sanat anlayışında geçmişten bu yana geçen süreçte resmin işlevi değişiklik göstermiştir. Beden yalnızca dışarıdan görülen ve sınırları belirlenebilen bir nesne olarak değil duyumsayan, etkilenen ve çevresiyle ilişki kuran yaşantısal bir alan olarak ortaya çıkmaktadır. Bu yaklaşım, Francis Bacon'ın resimlerindeki figürleri açıklamak bakımından özellikle önemlidir. Bacon'ın figürleri anatomik görünüşün aktarılmasından çok, bedende hissedilen gerilim, hareket, acı ve kırılganlığı görünür kılmaktadır.

Filomythos Editörleri (2025), Bacon'ın resimlerindeki “et” anlayışını Merleau-Ponty'nin *Görünür ve Görünmez* adlı eserinde geliştirdiği *la chair* kavramıyla ilişkilendirmektedir. Bu yorumda et, yalnızca biyolojik bir madde değil, “hisseden ve hissedilen bir doku” olarak ele alınmaktadır (Filomythos Editörleri, 2025). ‘La chair’ kavramı ile Bacon'ın figürleri arasında doğrudan bir ilişki kurulamasa da yoruma dayalı bir okuma gerektirir. Bu bakış açısı ile Bacon'ın beden ifadesi çevresiyle ilişki içinde olan bir ifade biçimine dönüşür.

Bacon'ın figürlerindeki deformasyon da bedenin dış görünüşünün basitçe bozulması değildir. Silinen sınırlar, dağılan yüzler, bükülen uzuvlar ve çevresindeki mekânla iç içe geçen bedenin nasıl görüldüğünden çok nasıl algılandığını açığa çıkarır. Böylece görünen bedenin yerini; acı, hareket, basınç ve

kırılganlık aracılığıyla deneyimlenen, başka bir ifadeyle hissedilen beden alır.



Görsel 1. Francis Bacon, *Three Studies for a Portrait*, 1976, tuval üzerine yağlıboya, üç panel, her biri 35,5 × 30,5 cm, özel koleksiyon.

Bacon'ın 1976 tarihli *Bir Portre İçin Üç Etüt* adlı yapıtı, portrenin sabit ve tekil bir görünüş sunma işlevini üç panel aracılığıyla dönüştürmektedir. Üç resimde aynı modelin yüzü yinelenmekle birlikte her panel farklı bir ifade ve hareket izlenimi sunmaktadır. Alışlagelmiş portre resimlerinin aksine bu yüzler hareket halindeymiş gibi algılanır. Biçimsel olarak yüzü, alından burnun bitimine kadar ikiye bölmüş ve ağzı da parçalayarak hareket kazandırmıştır. Üç portrede de zeminde koyu renk kullanılmıştır ve yüz yüzeyleri yer yer sıcak tonlarla hareketlendirilmiştir. Gözlerin kapalı verilmesi, dikkati bakıştan yüzün parçalanan diğer bölgelerine yöneltmektedir. İzleyici bu portrelere baktığında yüzeyde göz gezdirmektedir. Bunlarla birlikte portrenin ayırt edici özellikleri bırakılarak deformasyon sağlanmıştır. Yüzeyde yer yer silinmeler, belli belirsiz renk geçişleri, biçimin eğilip bükülmesi gibi durumlar portrenin durağanlığının ortadan kalkmasını sağlamıştır. Bu nedenle yapıt, kişinin yalnızca nasıl görüldüğünü değil, bedensel varlığının nasıl hissedilebileceğini araştıran bir portre anlayışı ortaya koymaktadır.

Bacon'ın resimlerine ilişkin açıklamaları, bedenin görünüşten duyumsamaya yönelişinin yalnızca ortaya çıkan

biçimde değil, resmin oluşum sürecinde de gerçekleştiğini göstermektedir. Bacon'ın ifadesiyle, “Bu sayede sanatçı içini ya da duygu vanalarını açabiliyor diyebilirim; böylece resme bakını daha şiddetle yaşama döndürüyor” (Sylvester, 2022, s. 17). Bu açıklama, Bacon'ın resminde deformasyonun dış görünüşü bozmakla sınırlı olmadığını; izleyiciyi daha yoğun, doğrudan ve bedensel bir deneyimle karşılaştırmayı amaçladığını ortaya koymaktadır. Figürün optik benzerlikten uzaklaşması, böylece gerçekliğin reddedilmesi değil, onun hissedilen ve yaşanan boyutunun görünür kılınması anlamına gelmektedir.

Bedenin optik görünüşten uzaklaştırılarak yeniden ifade edilmesi yalnızca Bacon'ın figürlerinde karşılaşılan bir yaklaşım değildir. Birçok sanatçıya yeni bir bakış açısı kazandıran Picasso, optik görünüşü temsilin tek ölçütü olarak kabul etmeyerek görüne yeni ifade olanakları sunan ilk sanatçılardan biridir denilebilir. Peppiatt, Picasso'nun yapıtlarıyla “modern durumla karşılık bulan, insanlığa ilişkin çarpıcı biçimde yeni imgeler” oluşturmanın hâlâ mümkün olduğunu ortaya koyduğunu belirtmektedir (Peppiatt, 2026b, s. 15). Yazara göre Picasso'nun insan ve hayvan dünyasına ait organik biçimlerin olanaklarını genişletmesi, Bacon'ın kendi sanatının yönünü belirlemesinde etkili olmuştur. Picasso'nun biyomorfik figürleri bedeni anatomik bütünlüğünden uzaklaştırırken Bacon, bu biçimsel mirası daha yoğun, kırılgan ve tekinsiz bir beden deneyimine dönüştürmüştür. Dolayısıyla iki sanatçıda da deformasyon, insan bedenini tanınmaz hâle getiren keyfi bir bozma işlemi değil; modern insanın değişken, parçalanmış ve duyumsal varoluşunu görünür kılan bir ifade stratejisi olarak değerlendirilmelidir.

3.2. Parçalanın ve Yeniden Kurulan Beden: Pablo Picasso

Kübizmin resim sanatına getirdiği başlıca yeniliklerden biri, Rönesans'tan itibaren hâkimiyetini sürdüren doğrusal

perspektif anlayışını sorgulamasıdır. Antmen'e (2008) göre Kübistler, üç boyutluluk yanılması oluşturmak yerine resim yüzeyinin iki boyutluluğunu vurgulamış; nesneyi aynı anda farklı açılardan göstererek doğanın betimleyici değil, kavramsal bir yorumunu ortaya koymuşlardır (s. 45). Böylece Kübizm, perspektifi bütünüyle reddetmekten çok, görünen gerçekliği tek ve sabit bir bakış noktasından düzenleyen temsil geleneğinin sınırlarını ortaya koymuştur. Kübist sanatçılara göre bir figürün veya nesnenin gerçekliği, belirli bir anda yalnızca tek bir açıdan görülen optik görüntüsüyle sınırlandırılmaz. Bir nesnenin görünen ön yüzünün yanı sıra arka, yan ve farklı açılardan algılanabilecek yüzleri de bulunmaktadır. Bu nedenle farklı bakış noktaları aynı resim yüzeyinde eş zamanlı olarak bir araya getirilmiş; nesne ve figürler parçalanarak yeniden düzenlenmiştir. Picasso'nun parçalanmış ve çok yönlü yüzeyleri de görünen biçimi ortadan kaldırmaktan çok, nesnenin tek bakışla kavranamayacak bütünlüğünü resim düzleminde yeniden kurma düşüncesine dayanmaktadır.

Aynı zamanda Picasso'nun bedeni parçalayıp yeniden kurması, sanat geleneğinin bütünüyle reddedilmesi anlamına gelmemektedir. Sanatçı; El Greco, Velázquez ve Goya gibi geçmiş ustaların yapıtlarıyla kurduğu ilişkiyi doğrudan bir kopyalama biçiminde değil, mevcut imgelerin biçimsel ve düşünsel olanaklarını yeniden değerlendiren yaratıcı bir karşılaşma olarak sürdürmüştür. Mahon'un da belirttiği üzere insan bedeni, Picasso'nun geçmişin sanatını "yeni adına" ele aldığı bu yaklaşımın merkezinde bulunmaktadır (Mahon, 2026, s. 28). Bu nedenle Picasso'nun geleneğe yönelişi geçmiş biçimlerin tekrarlanmasına değil; onların parçalanmasına, farklı kaynaklarla birleştirilmesine ve modern insan deneyimine karşılık verecek şekilde yeniden kurulmasına dayanmaktadır.

Picasso'nun çoklu bakış, parçalama ve yeniden düzenleme yoluyla geliştirdiği beden anlayışı, figürü optik

benzerliğin sınırlarından uzaklaştırmıştır. Bununla birlikte Picasso'da beden çoğunlukla resimsel düzlem içerisinde yeniden kurulan biçimsel bir yapı olarak varlığını sürdürür. Bacon ise bu biçimsel mirası farklı bir yönde dönüştürerek parçalanmış bedeni et, hareket, basınç, acı ve kırılganlık üzerinden ele almıştır. Böylece Picasso'nun yeniden kurulan bedeni ile Bacon'ın resminde kuvvetlerin etkisi altında çözülüp dönüşen bedeni deformasyonun iki farklı ifade olanağını ortaya koymaktadır.



Görsel 2. Pablo Picasso, *Woman with Hat Seated in an Armchair* (Koltuğa Oturmuş Şapkalı Kadın), 1941–1942, Kunstmuseum Basel.

Picasso'nun 1940'larda yaptığı Koltuğa Oturmuş Şapkalı Kadın resmine bakıldığında bedeni parçalayıp yeniden yorumlaması bariz şekilde görülmektedir. Sanatçı bu parçalanmayı burun ve yüzü profilden verip yüzü doğrudan izleyiciye yöneltmiştir. Figürün kıyafetleri saç biçimi gibi özellikleri karakterine dair ipuçları verirken burun, ağız, gözler ve kulaklara bakıldığında anatomik olarak bir bozulma görülmüştür. Gövde, kollar ve giysi parçalı yüzeylere ayrılarak hacimden çok yapısal ilişkiler üzerinden kurulmuştur. Figürün haricinde koltuğun biçimi vücuda bir destek olarak görünürken, arka plana yerleştirilmiş geometrik parçalar duvar ve tavanı

hissettirmektedir. Bedenin parçalanması ile mekânın ve koltuğun parçalanması birbirlerini tamamlayarak bir bütün oluşturmuştur. Biçim bozukluğu bir yetersizlik değil figürü tek bir görünüşe indirgememe yöntemidir. Bu resmi kübist bir resim olarak değerlendirmek yerine Picasso'nun Kübizm sonrası geliştirdiği yöntemin bir devamı olarak değerlendirilmelidir.

Picasso'nun resminde parçalanmış biçim, yeni bir görsel bütünlük içinde yeniden kurulurken Bacon'ın portrelerinde yüz daha kararsız ve akışkan bir yapıya dönüşmektedir. Bu bakımdan Picasso'nun yapısal deformasyonu ile Bacon'ın duyuşsal deformasyonu, görünür gerçekliğin aşılmasına yönelik iki farklı temsil stratejisi olarak değerlendirilebilir.

4. SERGİNİN KURDUĞU DİYALOG: İNSAN OLMA DENEYİMİ

Sergide Picasso ve Bacon'ın yapıtlarının yan yana getirilmesi, iki sanatçı arasındaki ilişkinin yalnızca biçimsel benzerlikler veya tarihsel bir etkilenme zinciri üzerinden değerlendirilmesini aşan bir okuma sunmaktadır. Bu karşılaşmanın merkezinde, insan bedeninin geleneksel temsil kalıplarından uzaklaştırılarak modern insanın yaşantısını ifade eden bir alana dönüştürülmesi bulunmaktadır. Her iki sanatçı da geçmişin ustalarıyla kurdukları ilişkiyi taklide dayalı bir bağlılık olarak değil, eski biçimlerin yeni bir görsel dil içinde yeniden ele alınması biçiminde değerlendirmiştir.



Görsel 3. *Picasso | Bacon: What It Feels Like to Be Human* sergisi, ALBERTINA Museum, Viyana, 18 Eylül 2026–31 Ocak 2027. Fotoğraf: Banu Yücel, Eylül 2026.

Mahon'a göre insan bedeni hem Picasso'nun hem de Bacon'ın geçmiş sanatla kurduğu ilişkinin ve biçimsel araştırmalarının merkezinde yer almaktadır. Picasso'nun bedeni dönüştüren deneysel yaklaşımı, Bacon'ın figüre yönelik özgün arayışları üzerinde etkili olmuştur. Bacon bu etkiyi kendi resim anlayışı içerisinde daha gerilimli ve tekinsiz bir yapıya dönüştürmüştür. Mahon, Bacon'ın Picasso'yla temsil edilen beden üzerinden kurduğu ısrarlı diyalogun, dünyaya çarpıtılmış bir ayna tutma çabası olarak değerlendirilebileceğini belirtmektedir (Mahon, 2026, s. 28). Bu bakımdan iki sanatçı arasındaki diyalog, birinin diğerini doğrudan taklit etmesine değil, insan imgesinin sınırlarını genişleten ortak bir sorgulamaya dayanmaktadır.

Beden aracılığıyla ideal ile deforme edilmiş, genç ile yaşlı, güzel ile hayvansı, kutsal ile dünyevi karşı karşıya getirilmekte; yaşam dürtüsü ile ölüm dürtüsü arasındaki gerilim görünür kılınmaktadır. Serginin kurduğu diyalog da tam olarak bu karşıtlıklar üzerinde yükselmektedir. Picasso ve Bacon'ın

figürleri birbirlerinden farklı biçimsel diller taşısa da her ikisi de insanı sabit, bütünlüklü ve yalnızca dış görünüşüyle tanımlanabilen bir varlık olarak ele almaz. Böylece deformasyon, iki sanatçının yapıtlarını birbirine bağlayan biçimsel bir özellik olmanın ötesine geçerek insan olma deneyiminin kırılganlığını, bedenselliğini ve çelişkilerini açığa çıkaran ortak bir ifade alanına dönüşmektedir.

Albertina'daki sergi ve ona eşlik eden katalog, Picasso ile Bacon'ı yalnızca kronolojik bir etkilenme ilişkisi içerisinde değerlendirmemektedir. Sergide iki sanatçının geçmişin ustalarıyla ve portre geleneğiyle kurdukları ilişkiler, insan bedenini dönüştüren ortak fakat farklılaşan ifade arayışları üzerinden ele alınmaktadır. “Daha insani” kavramı, figürün anatomik açıdan daha doğru betimlenmesini değil, insan varoluşunun kırılgan ve çelişkili yönlerinin daha yoğun biçimde görünür kılınmasını ifade etmektedir.

Picasso ve Bacon'ın yapıtları arasındaki ilişki yalnızca ortak biçimsel özelliklere değil, insanın bedensel, ruhsal ve varoluşsal deneyimini görünür kılma çabasına dayanmaktadır. Sergide deformasyon, biçimi bozan bir müdahale olmaktan çıkarak insan olmanın ne hissettirdiğini araştıran ortak bir ifade yöntemine dönüşmektedir.

5. SONUÇ

Mimetik temsili optik görüntüdeki gerçekliğin sanat eserine kopyalamak olarak tanımlamak bu kavramı anlamlandırmakta yetersiz kalacaktır. Mimesis birçok kaynaktan her ne kadar taklit olarak adlandırılabilir da sanatçının kullandığı malzemeden tekniğine, seçtiği konunun düzenlenmesinden kendi oluşturduğu sanatsal diline kadar bu kavramı taklitten öteye götürmektedir.

Modern sanat anlayışının ortaya çıkışıyla birlikte sanat, temsil ya da taklit kavramlarının ötesine bilinçli olarak geçmiştir. Deformasyon yönteminin, biçimin optik görüntüsünün estetik değerinden bilinçli olarak uzaklaşması yeni bir ifade alanı oluşturmaktadır. Bu bakımdan deformasyon, mimetik temsilin bütünüyle terk edilmesi değil, görünüşün tek başına aktaramadığı bedensel, psikolojik ve varoluşsal deneyimleri ifade edebilmek amacıyla temsilin sınırlarının genişletilmesidir.

Picasso'nun *Koltuğa Oturmuş Şapkalı Kadın* adlı yapıtında beden, profil ve cepheden görünüşlerin aynı yüzeyde birleştirilmesiyle tek ve sabit bir bakış açısından uzaklaştırılmıştır. Figürün anatomik yapısına yapılan müdahaleler, bedeni tanınmaz hâle getirmekten çok, onun farklı yönlerini eş zamanlı olarak görünür kılmaktadır. Yüz, gövde, koltuk ve mekânın parçalı yüzeyler hâlinde birbirine bağlanması, deformasyonun Picasso'da yapısal ve yeniden kurucu bir yöntem olarak işlediğini göstermektedir.

Bacon'ın *Bir Portre İçin Üç Etüt* adlı yapıtında ise aynı modelin yüzü üç panel boyunca yinelenmesine rağmen sabit bir kimlik görüntüsü sunmamaktadır. Yüzeydeki silinmeler, biçim kaymaları, renk geçişleri ve parçalanmalar, figürün hareket hâlindeymiş gibi algılanmasına yol açmaktadır. Bacon'ın deformasyonu, bedenin anatomik yapısını yeniden düzenlemekle sınırlı kalmamakta; acı, gerilim, kırılğanlık ve basınç gibi doğrudan görülemeyen duyumları görünür hâle getirmektedir. Böylece beden, dışarıdan gözlemlenen sınırları belirli bir nesne olmaktan çıkarak hissedilen, etkilenen ve dönüşen yaşantısal bir alana dönüşmektedir.

Picasso ile Bacon'ın yapıtları birlikte değerlendirildiğinde deformasyon iki farklı durumda izleyicinin karşısına çıkmaktadır. Picasso Kübizmden edindiği bakış açılarını parçalar halinde bir

bütüne dönüştürürken, Bacon figürlerini akışkan, belirsiz ve daha duygusal bir yapıyla ifade etmektedir.

Bu ayrım, Picasso'nun yaklaşımının yapısal deformasyon, Bacon'ın yaklaşımının ise duyumsal deformasyon olarak değerlendirilmesini mümkün kılmaktadır. Albertina Müzesi'ndeki serginin kurduğu diyalog da iki sanatçının insan bedenini sabit, bütünlüklü ve yalnızca dış görünüşüyle tanımlanabilen bir varlık olmaktan çıkardığını göstermektedir.

Sonuç olarak deformasyon, insan figürünü yok eden keyfi bir müdahale değil; görünüşe dayalı benzerliği dönüştürürken insan olma deneyiminin bedensel, psikolojik ve varoluşsal etkisini yoğunlaştıran bir temsil yöntemidir.

KAYNAKÇA

- Antmen, A. (2008). *20. yüzyıl Batı sanatında akımlar*. İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Çeşme, M., & Selçuk, N. M. (2024). Taklit ve günümüz sanat yapıtına bakmak: Ai Weiwei, Burçak Bingöl. *Uluslararası İletişim ve Sanat Dergisi*, 5(13), 40–55.
- Eco, U. (2009). *Çirkinliğin tarihi* (A. U. Ergün, Ö. Çelik, A. Uysal, E. N. Akbaş, M. Barsbey, K. K. Akbulut, D. Arslan ve B. Yılmazcan, Çev.). İstanbul: Doğan Kitap. (Orijinal çalışma 2007’de yayımlanmıştır.)
- Eroğlu, Ö. (2016). *Worringer: Soyutlama ve duyumsama—Bir okuma çalışması*. İstanbul: Tekhne Yayınları.
- Filomythos Editörleri. (2025, 2 Nisan). *Etin felsefesi: Francis Bacon’da beden ve yaralanma*. Filomythos. Erişim adresi: <https://www.filomythos.com/etin-felsefesi-francis-baconda-beden-ve-yaralanma/>
- Gleis, R., & Peppiatt, M. (Ed.). (2026). *Picasso–Bacon: What it feels like to be human*. Munich: Prestel.
- Mahon, A. (2026). The more human in the art of Pablo Picasso and Francis Bacon. İçinde R. Gleis ve M. Peppiatt (Ed.), *Picasso–Bacon: What it feels like to be human* (ss. 28–39). Munich: Prestel.
- Peppiatt, M. (2026a). *Picasso–Bacon: Catalogue—What it feels like to be human*. İçinde R. Gleis ve M. Peppiatt (Ed.), *Picasso–Bacon: What it feels like to be human* (ss. 60–162). Munich: Prestel.
- Peppiatt, M. (2026b). *Picasso–Bacon: What it feels like to be human*. İçinde R. Gleis ve M. Peppiatt (Ed.), *Picasso–Bacon: What it feels like to be human* (ss. 12–27). Munich: Prestel.

- Selçuk, N. M. (2025). Sanat uygulamalarına disiplinlerarası bir yaklaşım: Aile sanat terapisi. *Eskişehir Osmangazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 26(Özel Sayı), 2024–2038. <https://doi.org/10.17494/ogusbd.1766515>
- Soykan, Ö. N. (2020). *Estetik ve sanat felsefesi*. İstanbul: Bilge Kültür Sanat.
- Sylvester, D. (2022). *Francis Bacon'la söyleşiler* (M. Haydaroğlu, Çev.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Townsend, D. (2002). *Estetiğe giriş* (S. Büyükdüvenci, Çev.). Ankara: İmge Kitabevi Yayınları.

GÖRSEL KAYNAKÇA

- Görsel 1.** Francis Bacon, *Three Studies for a Portrait*, 1976, tuval üzerine yağlıboya, üç panel, her biri 35,5 × 30,5 cm, özel koleksiyon. Kaynak: *Picasso–Bacon: What It Feels Like to Be Human* sergi kataloğu, ss.18-19. Gleis, R., & Peppiatt, M. (Ed.). (2026). *Picasso–Bacon: What it feels like to be human*. Munich: Prestel.
- Görsel 2.** Pablo Picasso, *Woman with Hat Seated in an Armchair* (*Koltuğa Oturmuş Şapkalı Kadın*), 1941–1942, Kunstmuseum Basel. Kaynak: *Picasso–Bacon: What It Feels Like to Be Human* sergi kataloğu, s. 101. Gleis, R., & Peppiatt, M. (Ed.). (2026). *Picasso–Bacon: What it feels like to be human*. Munich: Prestel.
- Görsel 3.** *Picasso | Bacon: What It Feels Like to Be Human* sergisi, ALBERTINA Museum, Viyana, 18 Eylül 2026–31 Ocak 2027. Fotoğraf: Banu Yücel, Eylül 2026.

SANAT PİYASASINDA İZLEYİCİNİN KONUMU: SANATÇI, ESER VE İZLEYİCİ ARASINDAKİ ETKİLEŞİM ÜZERİNE BİR İNCELEME

Gülay KARAKUŞ¹

Şemsi ALTAŞ²

1. GİRİŞ

Sanat piyasası, sanatçı, eser ve izleyici arasındaki etkileşimlerin yanı sıra, bu ilişkileri biçimlendiren çeşitli kişi, kurum ve aktörlerin katılımıyla oluşan çok katmanlı bir yapı arz eder. Sanatsal üretimin dolaşıma girmesi ve değer kazanması sürecinde bu kişi, kurum ve mekanizmalar belirleyici olurken izleyici de bu dinamik yapı içerisinde kendi pozisyonunu alır. Bu çalışma, sanatın temel bileşenleri arasındaki ilişkiler ağını ve bu ilişkiler ağı içerisinde izleyicinin konumunu tartışmaya açmaktadır. Sanat ile izleyici arasındaki ilişki, tarihsel süreç içerisinde toplumsal, kültürel ve ekonomik dönüşümlere bağlı olarak farklı anlamlar kazanmıştır. Antik Çağ'da ritüel, kamusal yaşam ve toplumsal temsil bağlamında şekillenen izleyici deneyimi, Orta Çağ'da ağırlıklı olarak dinsel ve öğretici işlevlerle ilişkilendirilmiş, Rönesans sonrasında ise sanat eserinin özerkliği ve bireysel estetik deneyimin gelişimiyle yeni bir boyut kazanmıştır. Özellikle 18. yüzyıldan itibaren kamusal sergileme mekânlarının ortaya çıkması, izleyicinin sanatla kurduğu ilişkiyi

¹ Doçent, Hitit Üniversitesi, Güzel Sanatlar Tasarım ve Mimarlık Fakültesi, Resim Bölümü, ORCID: 0000-0002-2157-907X.

² Doçent Doktor, Niğde Ömer Halisdemir Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Resim Bölümü, ORCID: 0000-0001-9986-8915.

dönüştürürken, 20. yüzyılda modern ve çağdaş sanat pratikleriyle birlikte izleyicinin yalnızca eseri algılayan bir özne olmaktan çıkarak anlam üretim sürecine katılan etkin bir aktör olarak yeniden konumlandırılmasına zemin hazırlamıştır. Bu çalışma, söz konusu tarihsel dönüşümü özellikle 18. yüzyıldan günümüze uzanan süreç içerisinde ele alarak izleyicinin sanat piyasasındaki konumlanışını ve bu konumun değişen dinamiklerini incelemektedir.

2. SANAT-İZLEYİCİ İLİŞKİSİNİN TARİHSEL DÖNÜŞÜMÜ

Sanatın tarihsel gelişimi, yalnızca biçimsel ve estetik değişimlerle değil, aynı zamanda sanat eserinin üretildiği, sergilendiği, dolaşıma girdiği ve izleyici tarafından anlamlandırıldığı koşulların dönüşümüyle de ilişkilidir. Bu süreçte izleyici, sanat eserinin karşısında konumlanan edilgen bir gözlemci olmanın ötesinde, dönemin toplumsal, kültürel ve düşünsel yapısı içerisinde belirlenen bir özne olarak ortaya çıkmaktadır. Dolayısıyla sanat ile izleyici arasındaki ilişkinin tarihsel seyri, sanatın hangi amaçlarla üretildiği, kimlere sunulduğu ve hangi toplumsal çevreler tarafından değerlendirildiği sorularıyla birlikte ele alınmalıdır.

Antik Çağ'da sanat eserleri, büyük ölçüde dinsel ritüeller, kamusal yaşam, siyasal temsil ve toplumsal hafızanın inşasıyla ilişkili bir işlev üstlenmiştir. Hitit İmparatorluğunun ulusal tapınağı kabul edilen Yazılıkaya'da gerçekleşen dinî törenler, açık havada, tüm Hitit panteonunu tasvir eden kabartmaların (İ.Ö. 1275-50) önünde yapılmıştır (T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı, t.y.). Dini ritüellerini yerine getiren Hattuşa halkı için kayalar üzerine işlenmiş figürler kutsal bir anlatının görsellerini ifade etmektedir.

Antik Çağ'da heykel, mimari ve resim gibi sanat biçimleri, estetik haz üretmeye yönelik nesneler olarak değil, toplumsal değerlerin ve ortak inançların görünürlük kazandığı araçlar olarak değerlendirilmiştir. Bu dönemde izleyicinin sanat eseriyle kurduğu ilişki, eserin bulunduğu mekânın işlevi ve toplumsal bağlamı tarafından belirlenmiştir. Tapınaklar, kamusal alanlar ve anıtsal yapılar içerisinde karşılaşılan sanat eserleri, bireysel beğenin ötesinde kolektif bir algılama ve deneyim alanı oluşturmuştur. Bununla birlikte izleyicinin eserin anlamlandırılmasındaki rolü, günümüzdeki bireysel ve eleştirel alımlama anlayışından farklı olarak, ağırlıklı biçimde ortak kültürel kodlar ve toplumsal kabuller çerçevesinde şekillenmiştir.

Orta Çağ'da ise sanat-izleyici ilişkisi, Hristiyanlık merkezli düşünce sistemi ve dinsel kurumların belirleyiciliği doğrultusunda yeniden biçimlenmiştir. Kilise ve manastır gibi dinsel mekânlarda konumlandırılan sanat eserleri, kutsal anlatıların aktarılması, dinsel bilgilerin görselleştirilmesi ve inanç sisteminin güçlendirilmesi işlevlerini üstlenmiştir. Bu bağlamda izleyici, sanat eserini çoğunlukla dinsel anlamların taşıyıcısı olarak algılayan ve bu anlamları dönemin inanç sistemi içerisinde yorumlayan bir konumda yer almıştır. Sanat eserinin anlamı, bireysel yorumdan ziyade dinsel referanslar ve kurumsal otorite aracılığıyla belirginleşmiştir. Dolayısıyla izleyicinin sanatla ilişkisi, estetik deneyimin yanı sıra inanç, aidiyet ve kolektif belleğin oluşturduğu bir algı alanı içerisinde gelişmiştir.

Rönesans ile birlikte insan merkezli düşüncenin güç kazanması, sanat eserinin üretim ve alımlanma biçimlerinde önemli değişimlere zemin hazırlamıştır. Perspektifin gelişmesi, doğanın ve insan bedeninin gözleme dayalı temsili, bireysel portrelerin yaygınlaşması ve sanatçının toplumsal statüsündeki değişim, izleyicinin eserle kurduğu ilişkinin niteliğini de dönüştürmüştür. Raphael'ın Atina Okulu freski Rönesans sanatının tüm karakteristik özelliklerini temsil eden başlıca

yapıtlardan biridir. Merkezinde Platon ve Aristoteles'in yer aldığı eserde salonun her iki yanında insan aklı, bilimsel düşünce ve felsefi sorgulamaları ön plana çıkaran Antik Yunan filozofları, matematikçiler ve düşünürler yer alır.

Sanat eseri, yalnızca dinsel ya da siyasal bir temsil aracı olmaktan çıkarak sanatçının yaratıcı yetkinliğini ve bireysel ifade biçimini yansıtan bir üretim alanı hâline gelmeye başlamıştır. Bu gelişmeler, izleyicinin sanat eserini görsel gerçeklik, kompozisyon, teknik ustalık ve estetik değerler üzerinden değerlendirmesine olanak tanımıştır. Böylece izleyici, eserin karşısında konumlanan ve onun biçimsel özelliklerini değerlendiren bir özne olarak daha belirgin bir yer edinmiştir.

3. 18. VE 19. YÜZYILDA KAMUSAL İZLEYİCİNİN ORTAYA ÇIKIŞI

Artun'a göre 18. yüzyıldan itibaren kraliyet koleksiyonları dönüşerek modern müze anlayışının temelini oluşturmaya başlamıştır. Bu süreç, özellikle 19. yüzyılda Avrupa'nın önde gelen kentlerinde müzelerin yaygınlaşmasıyla belirginlik kazanmış ve söz konusu müzelerin kuruluşunda ulus öncesi dönemlere ait nadire kabineleri önemli bir başlangıç noktası oluşturmuştur (Artun, 2021). Bu koleksiyonların kapsamı herhangi bir dönem, mekân veya nesne türüyle sınırlandırılmamış; canlı ve cansız, doğal ve yapay, sıradışı, nadide ya da şaşırtıcı nitelik taşıyan çok çeşitli unsurlar koleksiyonlara dâhil edilmiştir. Doğal örneklerden deniz kabukları ve mercanlara; resim, heykel, mücevher, sikke, harita, pusula, teleskop ve halı gibi sanat ve gündelik kullanım nesnelerinden kavanozlanmış ceninlere, mumyalanmış beden parçalarına ve doğanın olağan işleyişinden sapma gösteren anomalilere kadar uzanan geniş bir nesne yelpazesi bu kabinelerde bir araya getirilmiştir. Bu yönüyle nadire

kabinelerinin, günümüz müzelerinden ziyade farklı ve sıra dışı nesnelerin bir arada bulunduğu aktarları andıran bir karakter taşıdığı ifade edilmektedir (Artun, 2021).

Sanat-izleyici ilişkisindeki belirgin dönüşümlerden biri, 18. yüzyılda Avrupa'da kamusal sergileme kültürünün gelişmesiyle gerçekleşmiştir. Aydınlanma düşüncesinin etkisiyle bilginin, kültürün ve estetik deneyimin daha geniş toplumsal kesimlere yayılması yönündeki eğilimler, sanat eserinin kamusal alandaki görünürlüğünü artırmıştır. “Artık sanat, toplumsal yapı üzerine konulmuş bir süs değildir, onun temellerinin bir parçasıdır” (Yılmaz, 2008, s.39). Özellikle sanat akademileri tarafından düzenlenen sergiler, sanat galerileri, müzeler ve basılı görsel materyaller, sanatın belirli bir saray veya aristokrat çevrenin sınırlarını aşarak daha geniş bir izleyici kitlesine ulaşmasını sağlamıştır. Duncan ve Wallach’a (2022) göre müzeler, sahip oldukları ideolojik işlev aracılığıyla ziyaretçilerin ve kullanıcıların toplum tarafından benimsenen temel inanç ve değerleri içselleştirmelerine katkıda bulunan kurumlar olarak değerlendirilebilir.

Artun’a göre (2018) British Museum, Fransız Devrimi sonrasında açılan Louvre ve onu takip eden Berlin Altes Müzesi gibi “evrensel müzeler”, kolonyalist kültür politikalarının en etkili biçimde görünürlük kazandığı kurumlardır. Bu bağlamda müze, modernliğin inşa edildiği ve bireysellik, ulusallık ve evrensellik gibi modern düşüncenin temel kavramlarının somutlaştırıldığı bir alan olarak değerlendirilebilir. Müze ve sanatın kurumsallaşmasıyla birlikte sanat, dinsel bağlamından uzaklaştırılarak seküler bir nitelik kazanmış; sanat tarihi de bu doğrultuda bir tür seküler ilahiyat işlevi üstlenmiştir. Sanatsal yaratının ilahi kaynaktan ziyade bireysel sanatçı dehasının ürünü olarak kabul edilmesiyle birlikte eserler, modern sanat tarihi ve müze düzenlemeleri içerisinde ulusal üsluplar ve evrensel bir kronoloji temelinde sınıflandırılmıştır. Böylece Fransız,

Flemenk, İtalyan, Alman, Çin ve Yunan gibi farklı kültürlerle ait sanatlar belirli ulusal ve tarihsel kategoriler içerisinde düzenlenmiştir.

Paris Salonu gibi sergileme organizasyonları, sanat eserlerinin kamusal olarak değerlendirilmesine olanak tanırken izleyiciyi sanat dünyasının önemli bileşenlerinden biri hâline getirmiştir. Bu süreçte sanat eserinin değeri, yalnızca sipariş veren kişi ya da kurumun beklentileri doğrultusunda değil, sergi ortamında oluşan kamusal beğeni, eleştiri ve değerlendirme mekanizmaları aracılığıyla da şekillenmeye başlamıştır.

Debord'a (2020) göre gösteri, toplumun belirli bir kesiminin dünyayı temsil etme gücünü elinde bulundurduğu ve kendisini diğerlerinden üstün bir konumda sunduğu bir ayrılık ilişkisi üzerine kuruludur. Gösteri, izleyiciler arasında bir birliktelik oluşturuyor görünse de bu birliktelik, bireylerin kendi tecrit durumlarını sürdürmelerine dayanan bir ilişki biçimi üretmektedir. Bu nedenle gösteri, birbirinden ayrılmış unsurları bir araya getirirken onları gerçek anlamda bütünleştirmek yerine, ayrılıklarını koruyarak bir arada tutmaktadır.

18. yüzyılın sonlarından itibaren müzelerin kamusal kurumlar olarak gelişmesi, sanat eserinin izleyiciyle bulunduğu mekânların niteliğini de değiştirmiştir. Özellikle 1793 yılında Louvre'un ilk büyük kamu müzelerinden biri olarak ortaya çıkışı, kültür varlıklarının aristokratik elitin özel mülkiyet ve denetim alanından çıkarılarak kamusal alana aktarılması ve böylece daha geniş bir toplumsal kesimin erişimine açılması bağlamında değerlendirilebilir (Nochlin, 2022). Bu gelişme, izleyicinin sanatla kurduğu ilişkiyi özel mülkiyet ve aristokratik himaye çerçevesinden çıkararak kamusal kültür ve estetik deneyim alanına taşımıştır. Bununla birlikte müzeler, yalnızca sanat eserlerinin sergilendiği mekânlar değil, aynı zamanda sanatın sınıflandırıldığı, tarihsel olarak konumlandırıldığı ve belirli

estetik ölçütler doğrultusunda değerlendirildiği kurumsal yapılar olarak da önem kazanmıştır.

Böylece izleyicinin sanat eserine yönelik algısı, yalnızca eserin kendi biçimsel özellikleriyle değil, eserin sergilendiği kurumsal ortam ve bu ortamın oluşturduğu anlam çerçevesiyle de ilişkilendirilmiştir. Müze, radikal düşünce ve eylem açısından farklı anlam ve işlevlerin kesiştiği tartışmalı bir alan olarak değerlendirilebilir. Müzenin anlamı ve işlevi, ona yaklaşan öznenin konumuna ve sahip olduğu bakış açısına göre farklılaşmaktadır. Radikal sanatçı açısından müze, sanat ile yaşam arasındaki sınırların ortadan kaldırılması ve hatta sanatın bütünüyle sonlandırılması düşüncesi doğrultusunda sorgulanabilir; bu yaklaşım, müzeyi ve sanat nesnesi fikrini de eleştirel bir biçimde karşısına alır. Buna karşılık siyasal açıdan radikal bir yaklaşım, sanatın daha anlaşılır, toplumsal ve doğrudan bir niteliğe sahip olması gerektiğini savunarak sanat karşıtı ya da geleneksel sanat anlayışının dışındaki üretim biçimlerine mesafeli yaklaşabilir. Müze çalışanı açısından ise müze, sanatın daha geniş kitlelere ulaştırılması ve yaygınlaştırılması amacıyla işlev alanını genişletebilen, farklı nesne ve etkinlik biçimlerini bünyesine dâhil edebilen toplumsal bir kurum olarak görülebilir (Nochlin, 2022).

19. yüzyılda sanayileşme, kentleşme, burjuva sınıfının yükselişi ve sanat piyasasının genişlemesi, sanat-izleyici ilişkisinin ekonomik boyutunu daha görünür hâle getirmiştir. Sanat eserinin üretimi ve dolaşımı, geleneksel sipariş sisteminin ötesine geçerek galeriler, sanat tacirleri, koleksiyoncular ve sergi organizasyonları aracılığıyla çeşitlenmiştir. Bu durum, izleyicinin yalnızca estetik bir deneyimin öznesi değil, aynı zamanda sanat piyasasının ekonomik ve kültürel dolaşımına katılan bir aktör olarak değerlendirilmesine zemin hazırlamıştır. Özellikle sergilerin yaygınlaşması, sanat eserlerinin karşılaştırmalı biçimde izlenmesini ve değerlendirilmesini mümkün kılmış;

eleştirmenler, sanatçılar, sergi düzenleyicileri ve izleyiciler arasında çok yönlü bir etkileşim alanı oluşturmuştur.

Quatremère'e göre bir sanat eseri dolaşıma girdiği andan itibaren başlangıçtaki amacını, toplumsal ve ahlaki işlevini ve özgün kullanım değerini kaybetmekte; buna karşılık, farklı işlemler aracılığıyla sürekli yeni anlamlar kazanan değişim değeri ön plana çıkmaktadır. (Artun, 2021). O'Doherty'ye göre ekonomik yapıda meydana gelen değişimler, buna bağlı olarak değerler sisteminin de dönüşmesine yol açmaktadır. Avrupa ve Amerika'da uzun süre egemenliğini sürdüren ürün temelli ekonomik model, sanat eserlerinin galeriler aracılığıyla koleksiyonculara ve kamusal kurumlara ulaştırılması, sanat yayınlarında görünürlük kazanması ve akademik alana dâhil edilmesi yoluyla sanatın tarihsel ve kurumsal değerinin oluşturulmasına katkıda bulunmaktadır. Bu süreçte sanat eserinin müze koleksiyonuna girmesi, yalnızca kültürel ve estetik bir kabulü değil, aynı zamanda eserin yatırım değerinin meşrulaştırılmasını da beraberinde getirmektedir. Dolayısıyla sanatın tarihsel konumunun giderek parasal değerle ilişkilendirildiği ve sanat eserinin değerinin, hak edilen niteliğinden çok ekonomik karşılığı üzerinden belirlendiği söylenebilir (O'Doherty, 2019).

4. MODERN SANATTA İZLEYİCİNİN DÖNÜŞEN ROLÜ

Bourdieu ve Darbel'e (2022) göre sanatsal kod, belirli bir tarihsel dönemde ve toplumda ortaya çıkan temsiller evreninin birbirini tamamlayan sınıflara ayrılmasını belirleyen ilkeler bütünü olarak, toplumsal bir kurum niteliği taşımaktadır.

20. yüzyılda modern sanat hareketleriyle birlikte sanat eserinin geleneksel temsil anlayışından uzaklaşması, izleyicinin konumunda da önemli değişiklikler meydana getirmiştir.

Empresyonizm, Kübizm, Dadaizm ve Sürrealizm gibi farklı sanatsal yaklaşımlar, sanat eserinin gerçekliği temsil etme biçimlerini sorgularken izleyicinin görme, algılama ve anlamlandırma alışkanlıklarını da dönüştürmüştür. Özellikle modern sanatın geleneksel estetik normları ve temsil biçimlerini sorgulayan yapısı, izleyicinin eseri yalnızca görsel bir bütünlük içerisinde değerlendirmesini güçleştirmiş; eserin anlamını oluşturan düşünsel, kavramsal ve biçimsel unsurların birlikte ele alınmasını gerekli kılmıştır.

Bu dönemde sanatçının yaratıcı özne olarak konumunun güçlenmesiyle birlikte sanat eseri, izleyiciye önceden belirlenmiş ve değişmez bir anlam sunan nesne olmaktan giderek uzaklaşmıştır. İzleyicinin kişisel deneyimleri, kültürel birikimi ve algılama biçimleri, eserin anlamlandırılmasında daha belirleyici hâle gelmiştir. Özellikle Marcel Duchamp'ın hazır nesne yaklaşımıyla sanat nesnesinin tanımı, sanatçının müdahalesi ve izleyicinin değerlendirme ölçütleri yeniden tartışmaya açılmıştır. Böylece sanat eserinin anlamı, yalnızca üretim sürecinde tamamlanan bir içerik olmaktan çıkarak izleyicinin katılımıyla yeniden oluşabilen bir yapıya dönüşmüştür.

Aykut'a (2021) göre çağdaş müzecilik anlayışı, eserlerin yalnızca sergilenerek izleyiciye sunulmasıyla sınırlı kalmayıp, geniş kitlelere ulaşmayı hedefleyen; deneyim, etkileşim ve yoruma dayalı yenilikçi bir yaklaşım çerçevesinde şekillenmektedir. 20. yüzyılın ikinci yarısında kavramsal sanat, performans, enstalasyon ve katılımcı sanat uygulamalarının gelişmesi, izleyicinin sanat eserine yönelik konumunu daha da farklılaştırmıştır. Geleneksel sergileme anlayışında eserin karşısında duran ve onu gözlemleyen izleyici, bu yeni sanat pratiklerinde kimi zaman eserin fiziksel bileşeni, kimi zaman ise anlam üretim sürecinin doğrudan katılımcısı hâline gelmiştir. Sanat yapıtının tamamlanması, izleyicinin hareketi, etkileşimi veya müdahalesiyle gerçekleşebilen bir süreç olarak ele alınmaya

başlanmıştır. Bu gelişme, izleyici ile sanat eseri arasındaki sınırların yeniden düşünülmesine ve sanat deneyiminin karşılıklı bir ilişki biçiminde değerlendirilmesine olanak sağlamıştır. İzleyici katılımı ve sergileme deneyimindeki bu dönüşüm, çağdaş sanatın temel tartışma alanlarından biri olarak öne çıkmıştır.

5. ÇAĞDAŞ SANAT VE SANAT PİYASASINDA İZLEYİCİNİN KONUMLANIŞI

21. yüzyılda dijital teknolojilerin gelişmesi, küreselleşme ve iletişim ağlarının yaygınlaşması, sanatın üretim, dolaşım ve alımınma biçimlerinde yeni dönüşümlere neden olmuştur. Geleneksel galeri ve müze mekânlarının yanı sıra dijital platformlar, çevrimiçi sergiler ve sosyal medya ortamları, sanat eserinin izleyiciyle bulunduğu alanları genişletmiştir. Bu gelişmeler, izleyicinin sanatla kurduğu ilişkinin fiziksel mekânla sınırlı kalmamasını sağlarken sanat eserinin görünürlüğünün ve dolaşımının farklı aktörler aracılığıyla şekillenmesine de olanak tanımıştır.

Sanat, modern bireyin terbiye edilmesinde ve modernliğin beraberinde getirdiği olumsuzluklardan korunmasında yol gösterici bir işlev üstlenmektedir (Artun, 2021). Artun'a (2021) göre kamusal müzeler, toplumun sıradan bireyleri ile seçkin kesimleri arasında karşılaşma ve bir arada bulunma imkânı sağlayan, bu yönüyle farklı toplumsal kesimlere eşit erişim olanağı sunan mekânlar olarak değerlendirilebilir.

Günümüz sanat ortamında izleyici, yalnızca eseri deneyimleyen veya estetik açıdan değerlendiren bir özne değildir. Aynı zamanda sanat eserinin görünürlüğünü artıran, dolaşımına katkıda bulunan, sanatsal üretim hakkında görüş bildiren ve kimi durumlarda eserin ekonomik değerinin oluşumuna dolaylı biçimde etki eden bir aktör olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu bağlamda sanat piyasası; sanatçı, eser ve izleyici arasındaki

ilişkinin yanı sıra galeriler, küratörler, koleksiyoncular, sanat danışmanları, müzeler, eleştirmenler ve dijital platformlar gibi farklı paydaşların etkileşimiyle şekillenen dinamik bir yapı niteliği kazanmıştır. Artun'a (2018) göre çağdaş sanatı değerlendirirken yalnızca sanatın üretilme, sergilenme ve tüketilme koşullarına değil, bu süreçleri mümkün kılan genel ekonomik ve toplumsal düzene de odaklanmak gerekmektedir. Burjuva ekonomik düzeninin sorgulanması güç bir yapıya dönüşmesi, çağdaş sanat alanında eleştirel ve radikal bir tutumun sınırlarını da belirlemektedir. Bu bağlamda çağdaş sanat ortamının fırsatçılık, spekülasyon ve manipülasyon gibi piyasa dinamiklerinin etkisine açık bir alana dönüştüğü ileri sürülebilir. Buna paralel olarak, toplumsal düzene karşı konumlanan radikal sanatçı figürünün yerini, sorunlara yaratıcı çözümler geliştiren ve girişimci nitelikleriyle öne çıkan yeni bir sanatçı profili almaktadır. Bunun yanı sıra, sanatçı, küratör ve diğer kültür üreticileri arasından piyasanın ve kültür endüstrisinin ilgisini çeken kişilerin orantısız biçimde ödüllendirilmesi de çağdaş sanat alanındaki dönüşümün önemli göstergelerinden biri olarak değerlendirilmektedir.

Dolayısıyla çağdaş sanat ortamında izleyicinin konumunu yalnızca eserin alımlanması üzerinden değerlendirmek yeterli değildir. İzleyicinin sanat eserine erişim olanakları, eserin sergilenme ve dolaşıma girme biçimleri, sanatsal değer ve ekonomik değer arasındaki ilişki, izleyici deneyiminin dönüşümünü belirleyen temel unsurlar arasında yer almaktadır. Bu durum, izleyicinin sanat piyasasında ne ölçüde etkin bir konuma sahip olduğu, bu konumun hangi kurumsal ve ekonomik ilişkiler tarafından belirlendiği ve izleyicinin sanatın değer üretim süreçlerine nasıl dâhil olduğu sorularını gündeme getirmektedir.

6. İZLEYİCİNİN SANAT PİYASASINDAKİ KONUMUNUN DÖNÜŞÜMÜ

Sanat-izleyici ilişkisinin tarihsel dönüşümü, sanat eserinin yalnızca üretim ve sergileme koşullarının değil, aynı zamanda değerinin nasıl oluşturulduğunun da yeniden değerlendirilmesini gerekli kılmaktadır. Sanat eserinin anlamı ve değeri, yalnızca sanatçının üretim sürecindeki niyeti ya da eserin biçimsel özellikleri üzerinden belirlenmemekte; eserin içerisinde yer aldığı kurumsal, toplumsal, kültürel ve ekonomik ilişkiler ağı tarafından da şekillendirilmektedir. Bu bağlamda izleyici, sanat eserinin karşısında konumlanan ve onu algılayan bir özne olmanın ötesinde, sanat alanındaki değer üretim süreçlerinin içerisinde yer alan aktörlerden biri olarak değerlendirilebilir. Artun'a (2018) göre sanatın bir üretim ve finans aracına, yaratıcılığın ise endüstriyel bir faaliyete dönüşmesi, her ikisinin de giderek "kültür ekonomisi" içerisinde değerlendirilmesine yol açmaktadır. Kültürün ekonomik süreçlerle bütünleşmesiyle birlikte ekonomik faaliyetler de giderek kültürel bir nitelik kazanmakta ve insanların düşüncelerini, duygularını ve davranışlarını biçimlendiren bir yapıya dönüşmektedir. Bu süreç sonucunda ekonomi, yalnızca maddi üretim ve tüketim ilişkileriyle sınırlı kalmayarak sembollerin üretimi ve dolaşımına dayanan bir ekonomik yapıya evrilmektedir.

Geleneksel sanat anlayışında sanatçı, yaratıcı özne; sanat eseri, bu yaratıcı eylemin somutlaşmış ürünü; izleyici ise ortaya çıkan eseri algılayan ve değerlendiren kişi olarak birbirinden görece ayrılmış konumlarda ele alınmıştır. Ancak modern ve özellikle çağdaş sanat pratikleriyle birlikte bu sınırlar giderek geçirgenleşmiştir. Sanat eserinin anlamının izleyicinin deneyimi ve yorumu aracılığıyla tamamlanabileceği düşüncesi, izleyiciyi pasif bir alımlayıcı olmaktan çıkararak sanat yapıtının anlam üretim sürecine dâhil etmiştir. Böylece sanat eseri, yalnızca sanatçının ortaya koyduğu tamamlanmış bir nesne değil, izleyici

ile karşılaşması sonucunda farklı anlamlar kazanabilen ilişkisel bir yapı olarak değerlendirilmeye başlanmıştır. Artun'a (2018) göre piyasanın kültürel bir nitelik kazanmasının temel göstergelerinden biri markalaşma sürecinin giderek önem kazanmasıdır. Bu süreçte marka ile tüketici arasında bir özdeşlik kurulmakta ve markalar, sanatın sunduğu estetik ve anlatsal olanaklardan yararlanılarak oluşturulmaktadır. Markaların temel unsurlarını oluşturan sembol ve imgeler, öyküler ve imajlar; sanat ve edebiyatın çeşitli biçimlerinden yararlanılarak üretilmektedir. Bunun yanı sıra pazarlama faaliyetlerinde modern rasyonalitenin dışında gelişen hayal, arzu, düş, fantezi, büyü ve erotizm gibi unsurlardan da yararlanılmaktadır. Böylece bir taraftan sanat piyasa ilişkileri içerisinde giderek ticarileşirken, diğer taraftan piyasa da sanatın estetik ve yaratıcı yöntemlerinden yararlanarak sanatsal bir nitelik kazanmaktadır.

Bu dönüşümün sanat piyasası açısından da önemli sonuçları bulunmaktadır. Sanat piyasası yalnızca sanat eserlerinin alınıp satıldığı ekonomik bir alan olarak ele alınamayacak kadar karmaşık bir ilişkiler bütünüdür. Sanatçıların yanı sıra galeriler, müzeler, küratörler, eleştirmenler, koleksiyoncular, sanat danışmanları, müzayedeler ve dijital platformlar gibi çok sayıda aktör, sanat eserinin görünürlüğünün, dolaşımının ve değerinin oluşumunda rol üstlenmektedir. Bu aktörlerin her biri sanat eserinin hangi bağlamda sunulacağı, nasıl yorumlanacağı, hangi izleyici kitlesine ulaşacağı ve hangi değer ölçütleri içerisinde değerlendirileceği konusunda farklı düzeylerde etkili olabilmektedir. Burjuva toplumunun ayrıcalıklı sınıfları, ekonomik alandaki toplumsal farklılıkları kültür alanına taşıyarak bu farklılıkları sanat eserleri gibi simgesel mallara sahip olma ve bunları kullanma biçimleri üzerinden yeniden üretmektedir. Böylece ekonomik ve simgesel sermayenin bir arada işlemesi, söz konusu sınıfların kendilerini toplumun diğer kesimlerinden ayıran kültürel bir ayrıcalık geliştirmelerine olanak

sağlamaktadır. Bu süreçte sınıfsal ayrıcalıklar doğal ve kendiliğinden bir nitelik kazanırken, eğitim aracılığıyla tarihsel olarak yeniden üretilen kültürel farklılıklar da “doğal olarak kültürlü” olan ile “doğal olarak doğal” olan arasındaki bir ayrım biçiminde görünürlük kazanmaktadır (Bourdieu ve Darbel, 2022).

Bu noktada izleyicinin konumu, sanat piyasasının diğer aktörlerinden farklı ve çok katmanlı bir nitelik taşımaktadır. İzleyici bir taraftan sanat eserinin anlamını deneyimleyen ve yorumlayan alımlayıcı konumundadır; diğer taraftan sergiye katılımı, ilgisi, beğenisi, eleştirisi ve paylaşımı aracılığıyla eserin kamusal görünürlüğüne katkıda bulunabilmektedir. Özellikle günümüzde sanat deneyiminin dijital iletişim ağları aracılığıyla genişlemesi, izleyicinin sanat eserine ilişkin değerlendirmelerinin daha geniş bir dolaşıma girmesine olanak sağlamaktadır. Böylece izleyici, sanat eserinin yalnızca son aşamadaki alıcısı olmaktan çıkarak eserin görünürlük ve dolaşım süreçlerine dolaylı biçimde katılan bir aktöre dönüşmektedir.

Bununla birlikte izleyicinin sanat piyasasındaki konumunu yalnızca etkinleşen ve güçlenen bir özne olarak değerlendirmek yeterli değildir. İzleyicinin tercihleri ve sanatla kurduğu ilişki de sanat alanının kurumsal ve ekonomik yapıları tarafından biçimlendirilmektedir. Sergileme biçimleri, müze ve galeri politikaları, küratöryel tercihler, sanat eleştirisi, medya ve dijital platformların oluşturduğu görünürlük mekanizmaları, izleyicinin karşılaşacağı eserleri ve bu eserleri değerlendirme biçimlerini etkileyebilmektedir. Dolayısıyla izleyici ile sanat piyasası arasındaki ilişki tek yönlü değil, karşılıklı ve dinamik bir yapı göstermektedir. Bu karşılıklılık, sanat eserinin değerinin oluşumu açısından özellikle önemlidir. Sanat eserinin ekonomik değeri ile estetik veya kültürel değeri birbirinden tamamen bağımsız süreçler değildir. Bir eserin görünürlüğünün artması, eleştirel söylem içerisinde yer edinmesi, kurumsal bir sergide

sunulması veya belirli bir koleksiyona dâhil edilmesi, eserin algılanan değerini etkileyebilmektedir. İzleyicinin ilgisi ve tepkisi de bu değer üretim zincirinin bir parçası hâline gelebilmektedir. Bu nedenle izleyicinin sanat piyasasındaki rolü, yalnızca ekonomik anlamda bir tüketici olarak tanımlanmasıyla sınırlandırılmaz.

Buradan hareketle sanat piyasasında izleyicinin konumlanışını belirleyen temel unsurlardan birinin, sanat eserinin üretildiği ve dolaşıma sokulduğu ilişkisel ağ olduğu söylenebilir. Sanatçı tarafından üretilen eser, sergileme ve aracılık kurumları yoluyla belirli bir bağlama yerleştirilmekte; izleyici bu bağlam içerisinde eseri deneyimlemekte ve yorumlamakta; ortaya çıkan ilgi, tartışma ve etkileşim ise eserin kültürel ve ekonomik dolaşımını yeniden etkileyebilmektedir. Böylece sanat piyasası, üretici ile tüketici arasındaki doğrusal bir ilişki modelinden ziyade, çok sayıda aktörün birbirini etkilediği karmaşık bir etkileşim alanı olarak ortaya çıkmaktadır.

Bu çerçevede izleyicinin sanat piyasasındaki konumunun belirlenmesi, yalnızca “izleyici kimdir?” sorusuyla değil, “izleyici hangi ilişkiler ağı içerisinde sanatla karşılaşmaktadır?”, “sanat eserinin değerinin oluşumuna hangi düzeylerde katılmaktadır?” ve “sanat alanındaki kurumsal ve ekonomik yapılar izleyicinin konumunu nasıl biçimlendirmektedir?” soruları üzerinden ele alınmalıdır. Böyle bir yaklaşım, izleyiciyi sanat piyasasının dışında ve sürecin son aşamasında yer alan bir unsur olarak görmek yerine, sanatın üretim, dolaşım, alımlama ve değer kazanma süreçleriyle ilişkili dinamik bir aktör olarak değerlendirmeye olanak sağlamaktadır. Artun’a (2018) göre sanat alanında gerçek anlamda radikal bir tutum geliştirmek, mevcut sanat sisteminin dayattığı politik ve kurumsal kabullerin aşılmasını gerektirmektedir. Bu bağlamda galeri, kamu desteği ve piyasa mekanizmalarıyla uyum içinde hareket eden ve sanatın hükümetin resmî temsil alanlarından biri hâline gelmesine karşı

eleştirel bir tavır geliştirmeyen anlayışın sorgulanması önem taşımaktadır.

Rancière'e (2021) göre özgürleşme, bakma ile eylemde bulunma arasındaki karşıtlığın sorgulanması ve söyleme, bakma ve yapma arasındaki ilişkilerin tahakküm ve boyun eğdirme mekanizmalarıyla bağlantısının fark edilmesiyle mümkün hâle gelmektedir.

7. SONUÇ

Bu çalışmada sanatçı, eser ve izleyici arasındaki ilişkisel ağın tarihsel gelişimi ve bu yapı içerisinde izleyicinin değişen konumu incelemiştir. Antik Çağ'da kolektif inançların ve dinsel ritüellerin somutlaştığı araçlar olarak işlev gören sanat nesneleri, izleyiciye kurumsal ve toplumsal kabuller çerçevesinde ortak bir algılama alanı sunmuştur. Orta Çağ'ın dinsel yönlendiriciliğinden Rönesans'ın bireysel estetik algısına ve deha kavramına uzanan bu süreç, izleyicinin edilgen bir gözlemci olmaktan çıkarak biçimsel ve teknik nitelikleri değerlendiren bir özneye dönüşmesinin ilk adımlarını oluşturmuştur.

18. yüzyıldan itibaren nadire kabinelerinin yerini alan modern müze anlayışı ve kamusal sergileme kültürünün doğuşu, sanat-izleyici ilişkisinde radikal bir kırılma yaratmıştır. Sanat eserlerinin aristokratik seçkinlerin tekelinden çıkarak kamusal alana taşınması, görünürde sanatı demokratikleştirmiş olsa da eserin dinsel bağlamından koparılarak seküler bir ilahiyata dâhil edilmesini ve sömürgeci kültür politikalarının yapı taşı hâline gelmesini beraberinde getirmiştir. Nitekim müzeler ve Paris Salonu gibi organizasyonlar, yalnızca sanatın sergilendiği mekânlar değil; aynı zamanda egemen ideolojinin, ulusal kimliklerin ve sınıf farklarının sanatsal beğeniler üzerinden yeniden üretildiği kurumsal yapılar olarak işlev görmüştür. Sanatın dolaşıma girmesiyle birlikte kazandığı "değişim değeri"

ve parasal karşılık, estetik deneyimi giderek piyasa manipölasyonlarına ve kültür ekonomisinin sınırlarına hapsetmiştir.

19. yüzyıl modern sanat hareketleri ve çağdaş sanat pratikleri ise izleyicinin konumlanışını kökten değiştirmiştir. Geleneksel temsil biçimlerinin yıkılması ve kavramsal sanatın yükselişi, izleyiciyi önceden belirlenmiş sabit bir anlamı tüketen pasif bir alımlayıcı olmaktan çıkarmıştır. Günümüzde izleyici; etkileşimli sergi teknolojileri, enstalasyonlar, dijital platformlar ve katılımcı uygulamalar sayesinde eserin fiziksel bir bileşeni ve anlam üretim sürecinin doğrudan bir ortağı hâline gelmiştir. İzleyicinin ilgisi, eleştirisi ve dijital ağlardaki etkileşimi, artık eserin yalnızca kültürel değerini değil, aynı zamanda piyasadaki ekonomik değerini ve meşruiyetini de doğrudan biçimlendirmektedir.

Ancak izleyicinin bu "etkinleşen" konumu, piyasa ilişkilerinden bağımsız ya da tamamen özgürleşmiş bir alanı temsil etmemektedir. Çağdaş sanat ortamı, burjuva ekonomik düzeninin, markalaşma stratejilerinin ve finansal spekülasyonların sanatsal yöntemleri estetikleştirdiği girift bir kültür endüstrisine dönüşmüştür. Sanatın ticarileştiği, piyasanın ise sanatsallaştığı bu çift taraflı mekanizmada izleyicinin beğenileri ve tercihleri; küratöryel seçimler, müze politikaları ve görünürlük araçları tarafından sürekli olarak manipüle edilmektedir.

Sonuçta sanat piyasasında izleyicinin konumunu doğrusal bir üretici-tüketici modeliyle açıklamak yetersizdir. İzleyici, sanatın üretim, dolaşım, alımlama ve değer kazanma zincirinin kurucu ve dinamik bir aktörüdür. Sanat alanında gerçek anlamda eleştirel ve radikal bir duruş geliştirmek; mevcut sanat sisteminin ve piyasa mekanizmalarının dayattığı kurumsal kabullerin sorgulanmasını gerektirmektedir. Bu doğrultuda izleyicinin

gerçek anlamda özgürleşmesi, bakma ile eyleme geçme arasındaki yapay karşıtlığın aşılması ve sanatın tahakküm ilişkilerinden arındırılarak ilişkisel, dinamik ve dönüştürücü bir deneyim alanı olarak yeniden kazanılmasıyla mümkündür.

KAYNAKÇA

- Artun, A. (Ed.). (2018). *Çağdaş sanat ve kültüralizm: Kimlik ve estetik* (T. Birkan, N. Öрге ve E. Gen, Çev.). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Artun, A. (Ed.). (2021). *Müze ve modernlik: Tarih sahneleri - sanat müzeleri 1*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Artun, A. (Ed.). (2021). *Müze ve modernlik: Tarih sahneleri - sanat müzeleri 1*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Ayktut, Z. (2022). Çağdaş müze sergileme mekanları & etkileşimli sergi teknolojileri ve bu teknolojilerin mekandaki görünürlüğünün tasarımı. A. Güney ve E. Bilici (Ed.), *Sergileme tasarımı: Bilim merkezleri ve müzeler için bir kılavuz* içinde (ss. 11-28). İstanbul: Çizgi Kitabevi.
- Bourdieu, P. ve Darbel, A. (2022). *Sanat sevdası: Avrupa sanat müzeleri ve ziyaretçi kitlesi* (S. Canbolat, Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.
- Debord, G. (2020). *Gösteri toplumu* (A. Ekmekçi ve O. Taşkent, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Duncan, C. ve Wallach, A. (2022). Evrensel müze (R. Akman, E. Soğancılar, T. Bora, E. Gen, U. Kılıç ve K. Atakay, Çev.). A. Artun (Ed.), *Müze ve eleştirel düşünce: Tarih sahneleri - sanat müzeleri 2* içinde (ss. 49-86). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Nochlin, L. (2022). Müzeler ve radikaller: Bir olağanüstü durumlar tarihi (R. Akman, Çev.). A. Artun (Ed.), *Müze ve eleştirel düşünce: Tarih sahneleri - sanat müzeleri 2* içinde (ss. 115-140). İstanbul: İletişim Yayınları.
- O'Doherty, B. (2019). *Beyaz küpün içinde: Galeri mekânının ideolojisi* (A. Antmen, Çev.). İstanbul: Sel Yayıncılık.

- Rancière, J. (2021). *Özgürleşen seyirci* (E. B. Şaman, Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.
- Yılmaz, E. (2008). Toplumsal değişme ve sanat ilişkisi üzerine bir deneme, *Selçuk Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi*, 20, s. 35-45.

İnternet Kaynakça

- T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı. (t.y.). *Hititlerin ulusal tapınağı: Yazılıkaya*. <https://ekitap.ktb.gov.tr/TR-80077/hititlerin-ulusal-tapinagi-yazilikaya.html> adresinden edinilmiştir.

TEMEL TASARIM EĞİTİMİNDE YENİDEN ÜRETİM VE YARATICI SÜREÇLER

Rukiye DİLLİ¹

Zeliha KAYAHAN²

1. GİRİŞ

Sanat eğitimi, toplumsal, kültürel ve teknolojik dönüşümler doğrultusunda sürekli olarak yeniden değerlendirilmesi gereken dinamik bir öğretim alanıdır. Geleneksel sanat öğretiminde ağırlıklı olarak benimsenen teknik beceri kazandırma, gözleme dayalı çalışma ve biçimsel yetkinlik geliştirme yaklaşımları, günümüz sanatının disiplinlerarası, deneysel ve kavramsal yapısı karşısında tek başına yeterli olmamaktadır. Çağdaş sanatın üretim ve düşünme biçimlerinde meydana gelen değişimler, sanat eğitiminin yalnızca teknik bilgi ve becerilerin aktarılmasıyla sınırlandırılmamasını; eleştirel düşünme, yaratıcı problem çözme, görsel okuryazarlık, araştırma ve sorgulama süreçlerini de kapsayacak biçimde yeniden yapılandırılmasını gerekli kılmaktadır. Bu bağlamda sanat öğretiminin, öğrenciyi önceden belirlenmiş biçimsel sonuçlara yönlendiren uygulamalar yerine, farklı malzeme, yöntem ve ifade olanaklarını keşfetmesine fırsat tanıyan, deneyim ve süreç odaklı pedagojik yaklaşımlarla desteklenmesi önem taşımaktadır.

Temel tasarım eğitimi, öğrencilerin görsel algılama, düşünme, çözümleme ve biçimlendirme becerilerini geliştirmeyi

¹ Prof. Dr., Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Resim Bölümü, ORCID: 0000-0003-0924-9593.

² Prof. Dr., Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Resim Bölümü, ORCID: 0000-0001-9644-9715.

amaçlayan temel bir sanat ve tasarım eğitimi alanıdır. Bu eğitim sürecinde nokta, çizgi, leke, doku, biçim, renk, ritim, denge, tekrar, zıtlık ve bütünlük gibi tasarım elemanları ve ilkeleri farklı uygulamalar aracılığıyla ele alınmaktadır. Günümüzde görsel kültürün çeşitlenmesi, dijital teknolojilerin yaygınlaşması ve imgelerin sürekli olarak dolaşıma girmesi, temel tasarım eğitiminde kullanılan yöntemlerin de yeniden değerlendirilmesini gerekli hâle getirmiştir. Bu bağlamda “yeniden üretim”, mevcut bir görselin, nesnenin, sanat eserinin ya da görsel verinin doğrudan kopyalanmasından farklı olarak, kaynak imgenin yeni biçimsel, anlamsal ve bağlamsal ilişkiler içerisinde dönüştürülmesine dayanan yaratıcı bir yöntem olarak değerlendirilebilir.

Bu çalışmada yeniden üretim kavramının temel tasarım eğitimindeki kullanım olanakları incelenmekte; yeniden üretimin öğrencilerin görsel çözümleme, dönüştürme, yorumlama ve özgün kompozisyon oluşturma becerilerine katkısı tartışılmaktadır. Araştırmada özellikle seçme, ayıklama, parçalama, çoğaltma, ölçek değiştirme, kolaj, deformasyon, soyutlama ve yeniden bağlamlandırma gibi yöntemler üzerinde durulmaktadır. Ayrıca sanat tarihinde ve çağdaş sanatta yeniden üretim uygulamalarından örneklerle yer verilerek bu yaklaşımların temel tasarım eğitimiyle ilişkisi kurulmaktadır. Çalışmanın uygulama bölümünde ise öğrenciler tarafından gerçekleştirilen yeniden üretime dayalı temel tasarım çalışmaları biçimsel ve kavramsal açıdan değerlendirilmektedir.

2. TEMEL TASARIM EĞİTİMİ

Görsel Sanatlar Eğitimi, Güzel Sanatlar Fakültesi bölümlerinde ve Eğitim Fakültesi Resim-İş Öğretmenliği programlarında yer alan resim, heykel, seramik, grafik, fotoğraf, özgün baskı, tekstil sanatları ve bunların alt dallarında,

şekillendirilebilme niteliği gösteren, boya, seramik çamuru, ahşap, kumaş, demir vb. malzemeleri sanatsal bir değerle biçimlendirebilme eğitimi ve öğretimidir. Görsel sanatlar eğitiminin temelinde görsel dilin öğretildiği Temel Tasarım- (Temel Sanat Eğitimi) dersi bulunmaktadır (Gemalmaz, 2014, s. 106-107). Temel tasarım dersi üniversitelerin sanat temelli bölümlerinde birinci sınıf öğrencilerinin güz ve bahar dönemlerinde genellikle zorunlu olarak aldıkları bir derstir.

Temel tasarım, 20. yüzyılın başlarında Almanya’da Tasarım Okulu olarak Bauhaus okulunda çalışma programlarının temeli olarak kabul edilen, altı aylık temel sanat eğitimi başlangıç kursudur. Öğrencilerin endüstriyi, malzemeyi, modern üretim problemlerini yakından tanımalarını ve bilgi sahibi olmalarını sağlamak amacıyla çalışma atölyelerinde, el sanatları konusunda uygulama yapmaları da okulun diğer önemli özelliğidir (Bulat, Bulat ve Aydın, 2014, s. 111). Turani’ye (1998, s. 21) göre; Basic Design; çizgi, nokta, hacim, yüzey ve renk olarak malzemelerin bünyesine uygun kompozisyon amaçlı araştırma, yaratıcı ve biçimlendirici çalışma ve malzemelerin imkânlarını araştırarak yapılabilecek sonsuz biçimlendirme ve düzen çalışmaları olarak tanımlanmaktadır. Temel tasarım eğitimi dersinde, öğrencinin görsel anlamda kişilik gelişimini sağlaması, plastik değerleri kavraması, duyu algılarını geliştirmesi, yeni formlar oluşturması, nesneler arası ilişkiler kurması ve bu ilişkileri belli tasarım ilkeleri doğrultusunda düzenlemesi amaçlanmaktadır. Ayrıca bu ders, öğrencinin yaratıcılığını geliştirmesinin yanı sıra, üretilen imgelere estetik açıdan değer kazandırarak, öğrencinin estetik üretim duyarlılığını çalışmalarına yansıtabilmesini amaçlar (Uysal, 2015, s. 52). Bu eğitim, öğrencilerin çevrelerini ve sanat eserlerini bilinçli bir biçimde gözlemlemelerine, görsel ilişkileri çözümlemelerine, farklı düşünme ve üretim yöntemlerini deneyimlemelerine olanak sağlayan araştırma ve keşif odaklı bir öğrenme ortamı sunmaktadır.

Bireye çeşitli problemler sunup çözümleyebilmelerini sağlamak yaratıcılığı geliştirmeye destekleyicidir. Temel Tasarım öğrencilerinin yaratıcılıklarını geliştirebilmek ise onları çeşitli malzemelerle tanıştırmak, görsel dökümanlar sağlamak ve onlara yeni problemlerle yeni çözümler ürettirebilme imkanları sunmakla gerçekleşir (Erim, 2011, s. 493). Bu yönüyle temel tasarım, sanat eğitiminin diğer disiplinlerine hazırlık sağlayan bir ders olmanın ötesinde, öğrencilerin sanatsal düşünme biçimlerini geliştiren, görsel duyarlılıklarını artıran ve özgün bir ifade dili oluşturmalarına katkıda bulunan çok yönlü bir öğretim alanı olarak karşımıza çıkar. Günümüz sanatının disiplinlerarası ve deneysel niteliği dikkate alındığında, temel tasarım eğitiminin geleneksel biçimsel uygulamalarla sınırlandırılmayarak çağdaş sanatın kavramsal ve yöntemsel olanaklarıyla ilişkilendirilmesi, öğrencilerin sanatsal üretim süreçlerine daha sorgulayıcı, eleştirel ve yaratıcı bir perspektiften yaklaşmalarını destekleyebilir.

2005 yılında gerçekleştirilen “Drama Destekli Öğretim Modelinin Plastik Sanatlar Temel Tasarım Edinimlerinin Transferine Etkisi” isimli çalışmanın sonuçlarına göre; 2000’li yıllarda öğrenciler kopya değil, hayal gücüne dayalı çalışmalar yapmak istediklerini; yapılan çalışmalar üzerine eğitimcilerin görsel okuma yapmadıklarını; alana ilişkin kaynak kitaplar verilmesini, konu bağlamında eserler incelemeyi, yaratıcı görme, yaratıcı düşünme ve bu düşünceleri uygulamaya geçirme sürecine ilişkin, yöntemler öğrenmek istediklerini; çalışmalarının doğru ya da yanlış gibi nitelermelerle yorumlanmasını, eğitimcinin kendilerini çalışma süreçlerinde yönlendirmesini beklediklerini belirtmişlerdir (Aktaran, Gemalmayan, 2014, s. 110). Bu bağlamda temel tasarım eğitiminin, öğrencilerin mevcut görsel birikimden yararlanarak yeni biçimsel ve kavramsal ilişkiler kurabilecekleri, sanat eserlerini farklı bakış açılarıyla değerlendirebilecekleri ve edindikleri bilgileri yaratıcı üretim süreçlerine aktarabilecekleri bir yapıda düzenlenmesi önem

taşımaktadır. Özellikle çağdaş sanatın üretim yöntemleri arasında yer alan yeniden üretim, bu gereksinimler doğrultusunda temel tasarım eğitimi dâhil edilebilecek yaklaşımlardan biri olarak değerlendirilebilir.

3. YENİDEN ÜRETİM KAVRAMI

Sanatta yeniden üretimin başlangıcı, insanların hikâyelerini, inançlarını ve kültürel değerlerini aktarmak için kullandıkları araçların gelişimiyle paralel bir yol izlemiştir. Mağara resimlerinden itibaren sanat, fiziksel ve estetik bir ifade biçimi olmanın ötesinde, bilgi aktarımının ve kolektif hafızanın bir yolu olmuştur. Ancak yeniden üretim kavramı, teknolojik yeniliklerle birlikte daha sistematik bir hale gelmiştir (Şahin Çeken ve Dinç, 2025, s. 305). Yeniden üretim, daha önce oluşturulmuş bir sanat eserinin, imgenin veya görsel düzenlemenin farklı teknik, malzeme ve yöntemlerle yeniden meydana getirilmesini ifade eden bir kavramdır. Sanat tarihi boyunca kopyalama, çoğaltma ve taklit gibi uygulamalarla ilişkilendirilen yeniden üretim, özellikle modern ve çağdaş sanatın gelişimiyle birlikte özgünlük, yaratıcılık, sanatçı kimliği ve sanat eserinin anlamı üzerine yürütülen tartışmaların önemli bir parçası hâline gelmiştir.

Geleneksel anlamda yeniden üretim, mevcut bir eserin biçimsel özelliklerinin korunarak tekrar oluşturulmasına dayanırken çağdaş sanat pratiklerinde bu süreç, eserin farklı bağlamlarda ele alınmasını, dönüştürülmesini ve yeniden yorumlanmasını da kapsayabilmektedir. Bu doğrultuda yeniden üretim, yalnızca var olanın tekrar edilmesine dayalı teknik bir uygulama olarak değil, mevcut imgelerle yeni biçimsel, düşünsel ve anlamsal ilişkiler kurulmasına olanak sağlayan bir sanatsal yaklaşım olarak da değerlendirilebilir.

Günümüzde sanat çalışmaları ütopyik gerçeklikler sunmak yerine, sanat tarihsel süreçte var olan imgelerden yeniden kurgulanabilmektedir. Postprodüksiyon, manipülasyon, metafor gibi sanatsal üretim stratejilerinden faydalanan sanatçılar imgelerin anlamsal dizgeleriyle oynayarak kavramsal boyutu ön plana alırlar (Boynukalın, 2019, s. 230). Özellikle kendine mal etme ve yeniden yorumlama gibi çağdaş sanat stratejileriyle ilişkilendirildiğinde yeniden üretim, sanat eserinin özgünlüğünü ve tekilliğini sorgulayan, sanatçının mevcut görsel kültürle kurduğu ilişkiyi görünür kılan bir üretim biçimine dönüşmektedir. Bu bağlamda yeniden üretimin sanatsal değeri, yalnızca kaynak esere olan biçimsel benzerliğiyle değil, yeniden üretim sürecinde gerçekleştirilen müdahaleler, kurulan yeni ilişkiler ve ortaya çıkan anlam olanaklarıyla da değerlendirilebilir.

Günümüz sanatını postprodüksiyon kavramıyla değerlendiren Nikolas Bourriaud, sanatın ne olduğuyla değil ne yaptığıyla ilgilenmeyi savunur. Bourriaud'ya göre günümüzdeki sanatsal anlayış bir şeyden yapıt üretmek ya da doğanın veya nesnelerin taklidini yapmak değil, “var olanlar arasından seçmek ve bunları özgün bir niyete göre kullanmak ya da onlarda değişiklik yapmaktır (Bourriaud, 2004, s. 26). Dolayısıyla yeniden üretim, sanatın geçmiş birikimi ile güncel üretim pratikleri arasında ilişki kurulmasına olanak sağlayan ve mevcut görsel biçimlerin yeni sanatsal ifadeler doğrultusunda yeniden ele alınmasını mümkün kılan bir yaklaşım olarak önem taşımaktadır.

Görsel 1 de yer alan Pablo Picasso'nun Velázquez'in Las Meninas adlı eserinden hareketle gerçekleştirdiği eser, kaynak eserin kompozisyon ve figür ilişkilerinin farklı bir biçimsel anlayışla yeniden yorumlanmasına dayanmaktadır.



Görsel 1. Pablo Picasso, *Diego Velázquez'in Las Meninas*, 1656.

Görsel 2. Andy Warhol, *Shot Light Blue, Orange, Sage Blue, Red Marilyns*, 1962.

Yeniden üretime dair verilebilecek örneklerden bir diğeri ise seri üretim mantığını serigrafi ile yansıtan Pop Art sanatçısı Andy Warhol'dur. Pop Art'ın yaşandığı dönemde serigrafi baskı en popüler zamanlarını yaşamıştır. Yaşam kalitesinin artması ile Amerika kültürünün cezbedici ve albenili renklerinin yanı sıra popüler yüzlerin posterlerinin kullanımı serigrafi baskıyı tercih edilebilir konuma getirmiştir (Kızılırmak ve Aslan, 2020, s. 1317). Warhol'un çalışmaları, geleneksel ve özgünlük kavramlarına meydan okuyarak izleyicileri; sanatın doğasını, onun kitle iletişim araçları ve metalaşmayla olan ilişkilerini sorgulamaya davet etmiştir. Yeniden üretim, kendine mal etme, pastiş ve alıntılama gibi teknikler aracılığıyla Warhol, postmodernist söylemin karakteristik özelliği olan çok sayıda perspektif ve yorumun önünü açmıştır (Grzymkowski, 2017, s. 44). Warhol'un fotoğrafik imgeleri serigrafi aracılığıyla çoğaltması, yeniden üretimi tekrar ve seri üretim kavramlarıyla ilişkilendirirken yeniden üretimin farklı kültürel ve düşünsel bağlamlar oluşturma potansiyelini ortaya koymaktadır. Bu örnekler, yeniden üretimin yalnızca mevcut bir eserin biçimsel özelliklerinin tekrarlanmasıyla sınırlı olmadığını; görsel çözümleme, dönüştürme, yeniden yorumlama ve yeniden

bağlamlandırma süreçleri aracılığıyla farklı sanatsal ifade olanakları geliştirebildiğini göstermektedir.

Sanatı sosyal yaşamın bir yansıması olarak okuduğumuzda günümüz dijital yeniliklerin sanata ve temelde sanat eğitime etkisi değinilmesi gereken önemli bir konu olmaktadır. Dahası bu durum yüzyıllardır sanatçıların eser üretme süreçlerinde yaşadığı duygusal ve düşünsel süreçleri de dönüştürmektedir. Ocvirk, Stinson, Wigg, Bone ve Cayton, “Sanatın Temelleri” isimli kitap çalışmasında sanatı tarihsel ve uygulama boyutunda ele almış temel tasarım eleman ve ilkelerinin çağdaş sanata uzanan bağlamını incelemiştir. Sanatçının günümüz bakışına dair söylemleri bu yazının önemini temellendirir niteliktedir. Yazarlara göre; Sanatçı bir nesneyi görür-örneğin bir ağaç dalı- ve orijinal olanı yeniden üretmek için ilham alırsa, sanatçı optik algılayışı ilham kaynağı olarak kullanıyordur. Sadece “gerçek dünyada” algılanan optik görüntüleri yeniden üreten sanatçı,” algısal sanatçı” olarak düşünülür. Ancak, bazı sanatçılar ağaç dalını görür fakat ağlayan çocuk ve ya at hayal ederler. Hayal gücü bu yaratıcı tasavvuru tetikleyip yeni görüntüler önerdiğinde, sanatçı kavramsal algıyı kullanır. İlhamını hayal ürünü kavramlardan alan sanatçılar “kavramsal sanatçılar” olarak adlandırılır (2018, s. 21). Bu anlayış, günümüz sanatının karakteristik bir uygulama alanı olan kavramsal sanatın bağlamını sanatçı üzerinden kuruyor olması açısından önemli bir noktadadır.

4. TEMEL TASARIM EĞİTİMİNDE YENİDEN ÜRETİME DAYALI UYGULAMALAR

20. yüzyılın ikinci yarısından sonra pek çok sanatçı teknolojiyi çözümlemeye çalışmış ve buna bağlı çıktılarla projeler üretmişlerdir. Artık sanat, dijitalleşen bir ekran üzerinden sorgulanan bir arayışa doğru yönelmiş ve bu arayış sonucu pek

çok sanatçı dünyadaki yeni gelişmeleri sorgulama denemelerine girişmiştir (Kırmızıgül, 2019, s. 207). Bu denemelerin sanat eğitimine yansıtılması öğrencilerin yaratıcı süreçlerini daha erken bir dönemde çözmeleri için bir fırsat olarak görülebilir. Yeniden üretim yoluyla öğrenci, var olan görüntüyü pasif biçimde kabul etmek yerine onun üzerinde işlem yapmaya başlar. Böylece görsel materyal, öğrencinin müdahalesine açık bir tasarım problemi hâline gelir.

Bu araştırma kapsamında Temel Tasarım dersinde yeniden üretime yönelik üç haftalık bir çalışma planı kurgulanmıştır. Uygulamanın birinci adımında öğrencilerden fotoğraf, sanat eseri veya görsel kaynaktan hareketle kolaj tekniği ile yapılacak olan yeni bir kompozisyon oluşturmaları istenmiştir. Kolaj, kelime anlamıyla “yapıştırma” anlamına gelir ve elde bulunan çeşitli basılı malzemelerin yüzey üzerine yapıştırılmasıyla oluşturulur (Karataş Karaçam ve Çevik, 2025, s. 22). Amaç, kaynak görüntünün birebir kopyalanması değil spontan bir tutum ile yeniden yapılandırılmasıdır.



Görsel 3 ve 4. Öğrenci Çalışması, Kolaj, 2024.

Öğrenciler tarafından seçilen kaynak görüntü amorf parçalara ayrılmış ve parçalar farklı yönlerde yeniden düzenlenmiştir. Yapılan çalışmalarda öğrencilerden kolaj tekniğini kullanarak farklı görsel ve yazılı materyaller arasında yeni anlam ilişkileri kurmaları beklenmiştir. Kolajın parçalı yapısı sayesinde öğrenciler; seçme, ayıklama, ilişkilendirme, yeniden düzenleme ve anlam üretme süreçlerini

deneyimlemişlerdir. Öğrencinin hazır imgeleri yeniden düzenleyerek kendi duygu, düşünce ve çağrışımlarını görsel bir anlatıya dönüştürmek hedeflenir. Çalışma aynı zamanda öğrencilerin görsel okuryazarlık, eleştirel düşünme, yaratıcılık ve özgün ifade becerilerinin gelişmesine de katkı sağlamaktadır. Öğrencinin oluşturduğu kompozisyonlarda farklı metin ve imgelerin bir araya gelmesi, zihinsel çağrışımların ve kişisel anlamlandırma sürecinin görsel olarak ifade edilmesi sağlanmıştır.

Uygulamanın ikinci adımında kolaj çalışmasından alınan farklı kadrajların yeniden renklendirmesi ile yeni aşamaya geçilmiştir (Görsel 5 ve 6).



Görsel 5. Öğrenci Çalışması, Kadraj Seçme ve Çoğaltma, 2024.

Bu aşamada öğrencilerin daha önce oluşturdukları kolaj kompozisyonundan farklı kadrajlar seçerek görsel bütün içerisindeki biçim, renk, ritim, denge ve kompozisyon ilişkilerini yeniden değerlendirmeleri ve seçtikleri parçaları guaj boya tekniğiyle özgün biçimde yorumlamaları amaçlanmıştır. Öğrencilerin kadrajlama yoluyla görsel gerçekliği parçalara ayırarak soyut düşünme ve yeniden anlamlandırma becerilerini geliştirmeleri, görünen nesne ve biçimlerin ötesinde renk, çizgi, doku ve ritim gibi plastik öğeleri fark etmeleri hedeflenmiştir. Çalışma sürecinde benzer (analog), tamamlayıcı (komplementer), sıcak-soğuk, açık-koyu, monokromatik ve kontrast renk

armonileri deneyimlenerek renklerin birbiriyle olan ilişkilerinin keşfedilmesini sağladıkları 15 alan oluşturulmuştur. Guaj boyanın örtücülük, katmanlama ve renk karıştırma özelliklerinden yararlanılarak öğrencilerin farklı renk armonilerini uygulamalı olarak denemeleri; seçtikleri kadrajı birebir kopyalamak yerine soyutlayarak, dönüştürerek ve kişisel yorumlarıyla yeniden yapılandırmaları hedeflenmiştir. Böylece çalışmanın, öğrencilerin teknik becerilerinin yanı sıra görsel analiz, estetik karar verme, yaratıcı ve soyut düşünme, renk duyarlılığı ve kişisel görsel anlatım becerilerini geliştirmesi amaçlanmıştır.



Görsel 6. Öğrenci Çalışması, Kadraj Seçme ve Çoğaltma, 2024.

Ayrıca bu çalışmalar öğrencilerin farklı yazı karakterlerini seçerek görsel imgelerle bir araya getirmeleri, yazı ile görüntü arasındaki anlam ve biçim ilişkisini araştırmalarına da olanak sağlamıştır. Bu süreçte yazının okunabilirliğinden ziyade, harf ve kelimelerin oluşturduğu ritim, hareket, denge, vurgu ve görsel doku ön plana çıkarılmıştır. Böylece yazı, kolajın içerdiği görsel anlatıyı destekleyen ve kompozisyona katkı sağlayan bir unsur olarak ele alınmıştır. Öğrencilerin metin ve imgeyi bir arada kullanmaları, tipografik öğeler aracılığıyla kişisel anlamlar üretmelerini ve görsel anlatım olanaklarını çeşitlendirmelerini desteklemiştir. Yazının biçimsel özelliklerinin ön plana çıkarılmasıyla harf ve kelimelerin anlamsal işlevlerinden

uzaklaşarak çizgisel, ritmik ve dokusal değerlere dönüşmesi, öğrencilerin yazıyı soyut bir plastik unsur olarak algılamalarına ve kullanmalarına olanak sağlamıştır.

Uygulamanın üçüncü adımında ise, önceki aşamada oluşturulan farklı kadrajlardan biri seçilerek ölçeklendirme ve yeniden yorumlama sürecine geçilmiştir. Seçilen kadrajın boyutlarının büyütülmesiyle öğrencilerin küçük bir görsel parçayı bağımsız bir kompozisyona dönüştürmeleri ve özgün bir görsel dil geliştirmeleri amaçlanmıştır. Bu süreçte kolajdan elde edilen görselin doğrudan aktarılması yerine, soyutlama, biçimsel dönüştürme ve renk varyasyonları yoluyla yeniden yapılandırılması üzerinde durulmuştur. Öğrencilerin farklı renk varyasyonları aracılığıyla renk armonisi, kontrast, açık-koyu, sıcak-soğuk, benzerlik ve karşıtlık ilişkilerini deneyimlemeleri sağlanmıştır. Bununla birlikte uygulamada çizgi, biçim, renk, doku, alan ve mekân gibi sanatın temel elemanları ile denge, ritim, tekrar, vurgu, birlik, çeşitlilik, oran-orantı ve hareket gibi sanat ilkelerinin bir kompozisyon içerisinde bilinçli biçimde kullanılmasına yönelik çalışmalar gerçekleştirilmiştir. Görsel kaynağın büyütülmesi ve yeniden renklendirilmesi, öğrencilerin gerçekçi temsil anlayışından uzaklaşarak soyut düşünme, görsel çözümleme ve biçimsel ilişkiler üzerinden anlam üretme becerilerini desteklemiştir. Böylece çalışma, kolajdan elde edilen hazır bir görüntünün yeniden üretilmesinden ziyade, öğrencinin renk, biçim, çizgi ve ritim gibi plastik değerleri bağımsız birer ifade aracına dönüştürmesini ve özgün bir soyut görsel kompozisyon oluşturmasını hedefleyen bir görsel uygulama süreci olarak yapılandırılmıştır.



Görsel 7 ve 8. Öğrenci Çalışması, Soyutlama, 2024.

Son aşama ile birlikte renk, yalnızca biçimleri tanımlayan bir unsur değil, duygusal ve estetik ifade sağlayan temel bir plastik eleman olarak ele alınmıştır. Öğrenciler, önceki aşamalarda elde ettikleri kadrajları farklı renk varyasyonları ve armonileri kullanarak yeniden yorumlamıştır. Böylece aynı görsel kaynağın farklı renk ilişkileri aracılığıyla farklı algısal ve duygusal etkiler oluşturabileceği deneyimlenmiştir. Nitekim renk, izleyicide doğrudan duygusal tepkiler oluşturabilen ve renk armonileri aracılığıyla estetik deneyimi destekleyen güçlü bir ifade aracıdır (Ocvirk, Stinson, Wigg, Bone ve Cayton, 2018: 184). Bu doğrultuda çizgi, biçim, renk, ritim ve denge gibi sanatın eleman ve ilkeleri yeniden ilişkilendirilerek öğrencilerin görsel gerçekliği soyutlama ve yeniden yorumlama yoluyla kişisel bir görsel dile dönüştürmeleri sağlanmıştır. Böylece renk, kompozisyonun yalnızca görsel bütünlüğünü sağlayan bir unsur olmaktan çıkarak duygusal, estetik ve anlatımsal boyutunu belirleyen temel bir ifade aracı olmuştur.



Görsel 9 ve 10. Öğrenci Çalışması, Soyutlama, 2024.

Ocvirk, Stinson, Wigg, Bone ve Cayton’a göre; bütün sanatçılar zaman zaman yaratıcılıklarının tıkanıldığı durumlar ile karşılaşabilir ve bu tıkanıklığı aşmak bazen yıllar alabilir. Henüz kariyerinin başındaki bir sanatçı için, bir projenin başlangıç noktasını bulmak bile çok zor olabilir (“Ne yapacağımı bilmiyorum!”) (2018, s. 27). Bu durum sanat eğitimi süreçlerinde yaratıcı çözümler bulmayı gerekli hale getirmektedir. Öğrencilere sunulan farklı deneysel yöntemler onların ileride yaşayacakları zorluklara dair bir çözüm önerisi durumuna gelmektedir.

5. SONUÇ

Günümüzde dijital görüntülerin ve yapay zekâ destekli üretim biçimlerinin yaygınlaşması, yeniden üretim kavramını temel tasarım eğitimi açısından daha önemli hâle getirmektedir. Bu nedenle temel tasarım programlarında yeniden üretim, yalnızca teknik bir çalışma yöntemi olarak değil; görsel düşünme, sorgulama, dönüştürme ve yeni anlamlar oluşturma süreçlerini kapsayan bir tasarım yaklaşımı olarak değerlendirilmelidir.

Temel tasarım eğitiminde yeniden üretim, var olan bir görüntünün tekrar edilmesinden çok daha kapsamlı bir yöntem

olarak değerlendirilebilir. Yeniden üretim sürecinde öğrenci kaynak görüntüyü analiz etmekte, parçalamakta, dönüştürmekte ve yeni görsel ilişkiler içerisinde yeniden yapılandırmaktadır. Böylece öğrenci yalnızca biçim oluşturmayı değil, biçimler arasında ilişki kurmayı ve görsel problemler karşısında alternatif çözümler geliştirmeyi öğrenmektedir. Özellikle kolaj, parçalama, çoğaltma, soyutlama, deformasyon gibi uygulamalar, öğrencinin kaynak görüntüyü pasif biçimde tekrar etmesinin önüne geçerek yaratıcı bir dönüştürme sürecine katılmasını sağlamaktadır.

Yöntemin temel tasarım eğitimi açısından; görsel algının geliştirilmesi, kompozisyon kurma becerisinin geliştirilmesi, biçimsel alternatif üretme, yaratıcı problem çözme, görsel kültüre eleştirel yaklaşma, deneysel çalışma alışkanlığı kazanma, geleneksel ve dijital yöntemleri birlikte kullanma gibi öne çıkan katkıları olduğu düşünülmektedir.

KAYNAKÇA

- Aslan, A. (2019). Kendileme kavramıyla sanat nesnesinin yeniden üretim olgusu. *Akdeniz Sanat*, 13(24), 11–28.
- Ayaydın, A. (2010). Temel tasarım eğitiminde bilgisayar teknolojisinin gerekliliği ve geleceği. *Dicle Üniversitesi Ziya Gökalp Eğitim Fakültesi Dergisi*, 15, 52–62.
- Baudrillard, J. (2008). Simülakrlar ve simülasyon (O. Adanır, Çev.; 4. bs.). Ankara: Doğu Batı Yayınları.
- Bayar, A. (2020). Çağdaş görsel sanatta yeniden üretim ve sınırların belirsizliğini Benjamin ve Adorno'nun izinden sürmek. *Sanat Tarihi Dergisi*, 29(2), 679–705.
- Bourriaud, N. (2004). Postprodüksiyon: Senaryo olarak kültür: Sanat dünyayı nasıl yeniden programlıyor? (N. Saybaşıllı, Çev.). İstanbul: Bağlam Yayınları.
- Boynukalın, A. R. (2019, Ekim). Dijital sanatta yeniden üretim olanakları ve imgesel aktarımlar. 2nd Erasmus International Academic Research Symposium, Paris, Fransa.
- Bulat, S., Bulat, M. ve Aydın, B. (2014). Bauhaus tasarım okulu. *Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 18(1), 105–120.
- Erim, G. (2011). Temel tasarım dersinde öğrencilerin estetik duyarlılıklarını ve yaratıcılıklarını geliştirme üzerine örnek çalışma. *Uludağ Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi*, 24(2), 487–501.
- Gemalmaz, R. Y. (2014). Görsel sanatlar eğitiminde görsel okuryazarlık ve temel tasarım öğretimi. *Sakarya Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi*, 27, 95–120.
- Grzymkowski, E. (2017). Sanat 101 (O. Düz, Çev.). İstanbul: Say Yayınları.

- Karataş Karaçam, A., ve Çevik, N., (2025). 2000 yılı sonrası kolaj/asamblajın heykel sanatına yansımaları bağlamında bir sergi önerisi. *Güncel Alan Eğitimi Araştırmaları VII* (pp.21-47), Ankara: Akademisyen Kitabevi.
- Kırmızıgül, F. Ç. (2019). İnternet ve sosyal medyanın sanattaki etkin rolü ve buna bağlı değişen dinamikler. *Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi Sanat ve Tasarım Dergisi*, 29, 205-221.
- Kızılırmak, B. ve Aslan, M. (2020). Pop Art'ın gelişiminde serigrafi baskı tekniğinin etkisi. *Ulakbilge*, 54, 1309–1321.
- Ocvirk, O. G., Stinson, R. E., Wigg, P. R., Bone, R. O. ve Cayton, D. L. (2018). Sanatın temelleri (N. Balkır Kuru, Çev.). İzmir: Karakalem Yayınevi.
- Seylan, A. (2005). Temel tasarım. Samsun: Dağdelen Basın Yayın.
- Şahin Çeken, K. ve Dinç, N. D. (2025). Sanatta yeniden üretimde teknolojinin payı. *LOKUM Sanat ve Tasarım Dergisi*, 3(2), 304–318.
- Turani, A. (1998). Sanat terimleri sözlüğü. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Uysal, E. (2015). Temel tasarım dersine ilişkin öğrenci görüşleri. *Yedi*, 14, 51–65.

Görsel Kaynaklar

- Görsel 1: <https://bayaiyi.com/pablo-picassonun-las-meninas-resmi/>
- Görsel 2: https://en.wikipedia.org/wiki/Shot_Marilyns
- Görsel 3-4-5-6-7-8-9-10: Yazarların arşivinden.

ÇAĞDAŞ SANATTA YENİ ROMANTİZM

Metin UÇAR¹

1. GİRİŞ

20. yüzyılın son çeyreği, sanat tarihinde yalnızca biçimsel değil, düşünsel düzeyde de köklü dönüşümlerin yaşandığı bir dönemdir. Modernizm’in evrenselci, ilerlemeci ve büyük anlatılara dayalı sanat anlayışı, bu süreçte yerini parçalı, çoğulcu ve yoruma açık postmodern yaklaşımlara bırakmıştır. Lyotard’ın (2000) büyük anlatıların sonu düşüncesiyle ilişkilendirilen bu dönüşüm, sanatı tekil bir hakikat arayışından çok katmanlı ve öznel anlatı biçimlerine yöneltmiştir. Jameson’ın (1991) belirttiği gibi postmodernizm, geç kapitalizmin kültürel mantığı olarak geçmiş üslupları eleştirel mesafeden yoksun pastiş ve eklektik alıntılar aracılığıyla yeniden dolaşıma sokar. Bu süreç, 19. yüzyıl Romantizm’inin doğa, bireysellik, duygu, sezgi, melankoli ve içsel deneyime dayalı duyarlılıklarının 1980 sonrası sanat pratiklerinde yeniden gündeme gelmesine zemin hazırlamış; literatürde “Yeni Romantizm” ya da “Neo-Romantizm” olarak adlandırılan estetik eğilim bu zeminde belirginleşmiştir (Löwy ve Sayre, 2001).

Teknoloji merkezli üretim biçimlerinin yaygınlaşmasına karşın insanın duygu, sezgi, bellek ve içsel deneyime dayalı anlatım ihtiyacı sürmektedir; resim sanatının tüm teknolojik dönüşümlere rağmen etkisini koruması da bu sürekliliğin göstergesidir. Sanat tarihi boyunca değişen yalnızca kullanılan araçlar değil, insanın kendini ifade etme biçimleri de olmuştur.

¹ Prof. Dr., Kastamonu Üniversitesi, Güzel Sanatlar ve Tasarım Fakültesi, Resim Bölümü Öğretim Üyesi, ORCID: 0000-0003-3196-9394

Bu bağlamda Yeni Romantizm, geçmişe ait romantik duyarlılıkların yeniden canlandırılmasından ibaret değildir. Doğaya dönüş, bireysel bellek, melankoli, yalnızlık ve kırılganlık gibi temalar aracılığıyla çağdaş insanın modern yaşamın hızına ve yabancılaştırıcı etkilerine karşı geliştirdiği duygusal tepkiyi görünür kılar.

Bu çalışmada Yeni Romantizm'in çağdaş sanatta nasıl ortaya çıktığı, hangi estetik ve düşünsel dinamiklerle geliştiği ve romantik kavramların çağdaş eserlerde nasıl yeniden üretildiği ele alınmaktadır. Yeni Romantizm'in tarihsel Romantizm'in nostaljik bir devamı olmadığı; modernitenin yarattığı yabancılaşma, ruhsal kırılma ve doğadan kopuş gibi sorunlara karşı geliştirilmiş güncel bir estetik yaklaşım olduğu savunulmaktadır. Romantik duyarlılığın postmodern çoğulculuk içinde ironi, sembol, metafor ve melez anlatım biçimleriyle yeniden şekillenışı Anselm Kiefer, Peter Doig, Marlene Dumas, Bill Viola, Nigel Cooke, Neo Rauch ve Olafur Eliasson'un eserleri üzerinden incelenmiştir. Eser seçiminde doğa, yalnızlık, melankoli, travma, bellek ve ruhsallık gibi Yeni Romantik estetiğin temel kavramlarını görünür kılan örnekler tercih edilmiştir.

2. ROMANTİZMDEN YENİ ROMANTİZME

Romantizm, 18. yüzyılın sonlarında Avrupa'da ortaya çıkan ve 19. yüzyılın ortalarına kadar etkisini sürdüren estetik, düşünsel ve kültürel bir harekettir ("Romanticism," t.y.). Akıl Çağı'nın ve Klasisizm'in düzen, ölçü, evrensellik ve rasyonalizm temelli sanat anlayışına karşı gelişen Romantizm; duygu, sezgi, bireysellik, hayal gücü ve doğayı sanatın merkezine yerleştirmiş, insanın dünyayı yalnızca akılla değil, duygu, içgüdü ve ruhsal deneyimle de kavrayabileceğini savunmuştur (Yıldırım, 2007). Fransız Devrimi, Sanayi Devrimi ve Aydınlanma düşüncesinin

yarattığı dönüşümler, kentleşme ve toplumsal yabancılaşma, sanatçıları daha öznel ve içsel anlatım biçimlerine yöneltmiştir. Bu süreçte doğa, insan ruhunun metafizik ve duygusal bir yansıması olarak görülmeye başlanmış; Caspar David Friedrich'in manzaraları doğayı yalnızlık, sonsuzluk duygusu ve “yüce” (*the sublime*) deneyimiyle ilişkilendirmiştir.

Romantik sanat anlayışında sanatçı figürü de dönüşmüş; Klasisizm'in estetik kurallarına bağlı sanatçının yerini bireysel sezgileriyle hareket eden, toplumsal normlara karşı çıkan ve içsel deneyimlerini sanat aracılığıyla ifade eden “yaratıcı birey” almıştır (Abrams, 1953). Isaiah Berlin (1999/2004) Romantizm'i Batı bilincinde yaşanmış en büyük dönüşüm olarak niteler; ona göre Romantizm'in asıl yeniliği, değerlerin keşfedilen değil yaratılan şeyler olduğu düşüncesidir. Bu düşünce, bireysel iç dünyanın ve öznel deneyimin sanatın merkezine yerleşmesinin önünü açmıştır.

19. yüzyılın sonlarından itibaren Modernizm'in yükselişiyle Romantik estetik geri planda kalmış görünse de romantik duyarlılık sanat tarihinden tamamen silinmemiştir. II. Dünya Savaşı'nın yol açtığı travmalar ve modernitenin ruhsal boşlukları, sanatçıları yeniden doğa, bellek, maneviyat ve içsel deneyime yöneltmiştir. Graham Sutherland, Paul Nash ve John Piper gibi İngiliz Neo-Romantik sanatçılar, savaş yıllarının ve sonrasının fiziksel ve psikolojik yıkımını doğa imgeleri üzerinden ifade etmiş; doğayı yalnızca yüce ve ideal bir alan olarak değil, kaybedilmiş bütünlüğün ve modern insanın ruhsal kırılmasının sembolü olarak da ele almışlardır (Tate, t.y.).

1980 sonrası postmodern süreçte romantik duyarlılık belirgin biçimde yeniden görünür hâle gelmiştir. Postmodernizm'in çoğulcu yapısı, geçmiş sanat biçimlerinin yeniden yorumlanmasına ve romantik estetiğin çağdaş sanatta farklı biçimlerde karşılık bulmasına olanak tanımıştır. Yeni

Romantizm (Neo-Romantizm) olarak adlandırılan bu yaklaşım, tarihsel Romantizm'in doğa, duygu ve bireysellik merkezli yapısını çağdaş dünyanın sorunlarıyla ilişkilendirerek yeniden üretir; ancak ondan daha melankolik, kırılgan ve içe dönüktür. Modern insanın yalnızlığı, bellek kaybı, travmaları, kimlik sorunları ve doğadan kopuşu bu sanatın temel sorun alanlarıdır. Bu yönüyle Yeni Romantizm, modernitenin akılcı ve mekanik yapısına karşı gelişen çağdaş bir “duygu estetiği” olarak değerlendirilebilir.

2.1. Romantizm, Modernizm, Postmodernizm ve Yeni Romantizm İlişkisi

Romantizm, Modernizm, Postmodernizm ve Yeni Romantizm arasında doğrusal bir ilerlemeden çok, birbirine tepki veren, birbirini dönüştüren ve eleştiren düşünsel bir süreklilik bulunmaktadır. Bu süreç, sanatın biçimsel dönüşümüyle birlikte insanın doğa, akıl, duygu, birey ve gerçeklik kavramlarına ilişkin algısındaki değişimi de yansıtır.

19. yüzyılın sonlarında gelişen Modernizm, Romantizm'in öznel ve duygusal yaklaşımına karşı daha deneysel, ilerlemeci ve biçimsel bir sanat anlayışı geliştirmiştir. Greenberg'in (1982) modernizm anlayışında sanat, temsil işlevinden uzaklaşarak kendi biçimsel yapısını sorgulayan özerk bir alan hâline gelmiştir. Modernizm'in ilerleme ve rasyonaliteye dayalı yaklaşımı zamanla insanın duygusal ve ruhsal yönünü geri plana itmiş olsa da Ekspresyonizm, Sembolizm ve sürrealist eğilimler romantik duyarlılığın izlerini sürdürmüştür. Özellikle Edvard Munch, Vincent van Gogh ve James Ensor gibi sanatçılar, bireyin içsel kaygılarını ve ruhsal kırılmalarını dışavurumcu bir anlatımla sanatın temel konusu hâline getirerek romantik içselliğin modern bir devamını oluşturmuşlardır.

20. yüzyılın ikinci yarısında ortaya çıkan Postmodernizm ise Modernizm'in evrensel doğrularına, ilerleme düşüncesine ve

sanatın özerkliğine yönelik eleştirel bir yaklaşım geliştirmiştir. Lyotard'ın (1979/2000) büyük anlatılara duyulan inançsızlık olarak tanımladığı postmodern durum, sanatın tek bir estetik anlayışla açıklanamayacağı düşüncesini beraberinde getirmiştir. Jameson'a (1991) göre alıntı, pastiş, ironi ve yeniden üretim üzerine kurulu postmodern kültürde geçmiş, yeniden yorumlanan bir görsel arşive dönüşmüştür. Ancak postmodernizmin yoğun ironiye ve yapısöküme dayalı yapısı, duygusal derinliği zayıflattığı ve sanatı yüzeysel bir çoğulculuğa yönelttiği gerekçesiyle eleştirilmiştir. Bu eleştiriler, 1980 sonrasında duygu, maneviyat, doğa ve bireysel deneyime yeniden yönelen eğilimlerin, dolayısıyla Yeni Romantizm'in zeminini oluşturmuştur.

Neo-Romantik yaklaşımda doğa artık ilahi düzenin ve sonsuz güzelliğin sembolü değil; kaybedilmiş bütünlüğün, travmanın ve modern insanın ruhsal kırılmasının metaforudur. Rosenblum (1975), romantik duyarlılığın Friedrich'ten Rothko'ya uzanan bir çizgide modern sanat boyunca sürdüğünü göstermiştir; 20. yüzyılın ortasından itibaren bu duyarlılık savaş sonrası melankoli, yabancılaşma ve tarihsel bellek ekseninde yeni anlamlar kazanmıştır. Özetle Romantizm akılcı düşünceye karşı duyguyu, Modernizm geleneğe karşı yeniliği, Postmodernizm evrenselliğe karşı çoğulculuğu savunurken Yeni Romantizm, çağdaş dünyanın ruhsal boşluklarına karşı doğayı, melankoliyi, maneviyatı ve içsel deneyimi yeniden görünür kılan bir estetik yaklaşım geliştirmiştir.

3. YENİ ROMANTİZM VE TEMEL ÖZELLİKLERİ

Yeni Romantizm, doğa, duygu, bireysellik, melankoli, bellek ve ruhsallık gibi romantik duyarlılıkları çağdaş sanat bağlamında yeniden yorumlayan estetik bir yaklaşımdır. Tarihsel

Romantizm'in doğrudan devamı olmamakla birlikte onun duygu merkezli yaklaşımını modernitenin yarattığı yabancılaşma ve ruhsal parçalanma deneyimleriyle ilişkilendirir. Vermeulen ve van den Akker (2010), 2000'lerden itibaren çağdaş sanatta postmodern pastiş, yapısöküm ve ironinin yerini, ironiyi tümüyle terk etmeden içtenlik, derinlik ve duygusal yoğunluk arayan, modern coşku ile postmodern ironi, umut ile melankoli arasında salınan bir duyarlılığın aldığını ileri sürer. Neo-Romantik eğilim, postmodern dönemin ironik ve parçalı estetiğine verilen böyle bir yanıt olarak okunabilir.

Neo-Romantizm'in ortaya çıkışında modernitenin yarattığı ruhsal boşluk, savaş sonrası travmalar, teknolojik yabancılaşma ve doğadan kopuş önemli rol oynamıştır. Yeni Romantizm'in temel kavramları arasında doğa, melankoli, bellek, yalnızlık, yüce, ruhsallık ve içsel deneyim öne çıkmaktadır.

3.1. Doğa ve Psikolojik Peyzaj

Neo-Romantik üretimlerde doğa, yalnızca estetik güzelliğin alanı değil, çağdaş insanın kaybettiği ruhsal bütünlüğün, yalnızlığın ve içsel kırılmanın metaforudur. Garlake'e (1998) göre Neo-Romantik sanatçılar doğayı, modernitenin yıkıcı etkilerine karşı bir ruhsal direnç alanı olarak yeniden yorumlamışlardır. Bu nedenle çağdaş Neo-Romantik peyzaj, dış dünyanın fiziksel temsilinden çok iç dünyanın psikolojik bir yansımasıdır; Peter Doig ve Nigel Cooke'un eserlerinde doğa sessizlik, yabancılaşma, bellek ve metafizik atmosferlerle birlikte ele alınır.

3.2. Melankoli ve Kayıp Duygusu

Tarihsel Romantizm'de melankoli çoğu zaman bireyin sonsuzluk karşısındaki yalnızlığıyla ilişkilendirilirken Neo-Romantik yaklaşımda modern insanın yabancılaşması, bellek kaybı ve varoluşsal kırılmalarıyla bağlantılıdır. Julia Kristeva'nın *Kara Güneş (Black Sun)* adlı çalışmasına göre melankoli, bireyin

adlandıramadığı bir kayıpla, yani “kayıp Şey”le kurduğu içsel ilişkiden doğar; sanat ise bu kaybın dile getirilerek yüceltildiği alandır (Kristeva, 1987/1989). Bu nedenle melankoli, Neo-Romantik sanatçılar için yalnızca karamsarlık değil, insanın kendi varoluşunu sorguladığı şiirsel ve düşünsel bir alandır. Marlene Dumas’ın kırılğan figürleri, Kiefer’in tarihsel yıkım imgeleri ve Bill Viola’nın yavaş zaman deneyimine dayalı video çalışmaları, çağdaş melankoli estetiğinin önemli örnekleridir.

3.3. Bellek ve Travma

Bellek, Neo-Romantik sanatın önemli düşünsel eksenlerinden biridir. Özellikle savaş sonrası sanat ortamında geçmişin travmaları, kayıplar ve tarihsel kırılmalar sanatçıların eserlerinde yoğun biçimde görünür hâle gelmiştir; Anselm Kiefer’in eserlerinde Nazi geçmişi, savaş sonrası Almanya’nın kültürel travması ve tarihsel bellek katmanlı yüzeyler aracılığıyla ifade edilir. Neo-Romantik sanat, geçmişi nostaljik biçimde tekrar etmekten çok, geçmişin ruhsal izlerini görünür kılan bir bellek estetiği oluşturur. Huyssen’e (1995, 2000) göre çağdaş kültürdeki bellek takıntısı, modernitenin hızlanan ve unutmaya yatkın zaman deneyimine karşı bir tepki olarak okunabilir; ancak bu bellek kültürü de paradoksal biçimde unutmayla iç içe geçmiştir.

3.4. Yüce (The Sublime) ve Karanlık Yüce

Romantik estetiğin temel kavramlarından “yüce” (*the sublime*), insanın doğa karşısındaki hayranlık, korku ve sonsuzluk deneyimini ifade eder; Burke ve Kant’ın estetik kuramlarında insanın duyusal kavrayışını aşan büyüklük ve belirsizlik deneyimiyle ilişkilendirilmiştir (Burke, 1757/2008; Kant, 1790/2011). Neo-Romantik yaklaşımda ise bu kavram “karanlık yüce” (*dark sublime*) biçiminde yeniden yorumlanır: Savaş, yıkım, ekolojik kriz ve modern dünyanın travmatik yapısı, çağdaş sanatın yüce anlayışını karanlık, kırılğan ve melankolik bir

boyuta taşımıştır. Anselm Kiefer'in yanmış yüzeyleri, kurşun ve kül kullanımıyla oluşturduğu ağır atmosferler bu anlayışın güçlü örneklerindendir.

3.5. Ruhsallık ve İçsel Deneyim

Yeni Romantizm, modernitenin seküler ve mekanik dünyasına karşı ruhsal deneyim arayışını da görünür kılar; sanat, görsel bir temsil alanı olmanın ötesinde insanın iç dünyasını anlamaya yönelik varoluşsal bir deneyimdir. Mark Rothko'nun geç dönem resimleri soyut yüzeyler aracılığıyla izleyicide metafizik bir deneyim oluşturmayı hedefleyen romantik bir içsellik taşırken (Rosenblum, 1975), Bill Viola'nın video çalışmaları zaman, ölüm, arınma ve ruhsal dönüşüm kavramlarını yavaş ve meditatif bir estetikle ele alır.

4. SANATÇI VE ESER ANALİZLERİ

Yeni Romantizm'in çağdaş sanattaki yansımaları, sanatçıların kurdukları görsel atmosfer, doğa anlayışı, melankolik duyarlılık ve ruhsal anlatım biçimleri üzerinden daha açık biçimde gözlemlenebilir. Bu bölümde, 1980 sonrası sanat ortamında yabancılaşma, yalnızlık, tarihsel travma ve doğadan kopuş gibi sorunları romantik estetiğin güncel yorumlarıyla ele alan yedi sanatçının eserleri incelenmektedir.

4.1. Anselm Kiefer ve Tarihsel Melankoli

Neo-Romantik yaklaşımın en güçlü temsilcilerinden biri kabul edilen Anselm Kiefer, eserlerinde tarih, mitoloji, bellek, ölüm ve yıkım temalarını yoğun biçimde ele alır. II. Dünya Savaşı sonrası Almanya'da büyümesi, tarihsel travma ve kolektif belleği çalışmalarının merkezine yerleştirmesinde belirleyici olmuştur. *Nigredo* (1984; Şekil 1), kül, saman, kurşun ve ağır dokusal yüzeyleriyle yalnızca fiziksel bir yıkımı değil, ruhsal çöküşü ve tarihsel belleğin ağırlığını da temsil eder. Romantik dönemde

doğa çoğu zaman metafizik bir bütünlüğün alanıyken Kiefer’de yılmış, parçalanmış ve travmatik bir bellek alanına dönüşür.



Şekil 1. Anselm Kiefer, Nigredo, 1984, 330 × 555 cm, Philadelphia Museum of Art.

Görsel kaynağı: <https://www.artchive.com/wp-content/uploads/2023/04/Nigredo-Kiefer-Anselm-1984.jpg>

Eserin karanlık atmosferi, Burke ve Kant’tan miras kalan yüce kavramının korku, yok oluş ve tarihsel travma üzerinden yeniden yorumlandığı “karanlık yüce” ile ilişkilendirilebilir. Huyssen (1995) de Kiefer’in resmini tarihin dehşeti ile mitin cazibesi arasındaki gerilim üzerinden okur. Bu yönüyle Kiefer’in sanatı, modernitenin yarattığı kültürel yıkıma karşı Neo-Romantik bir yüzleşmedir.

4.2. Peter Doig ve Belleğin Şiirsel Doğası

Peter Doig’in resimleri, Yeni Romantizm’in doğa, yalnızlık ve bellek kavramlarını çağdaş resim diliyle yeniden yorumlar. Sanatçı, fotoğraflardan, kişisel anılardan ve sinematik imgelerden yararlanarak gerçek ile hayal arasında belirsiz atmosferler kurar. *Echo Lake*’te (1998; Şekil 2) doğa, fiziksel gerçeklikten çok zihinsel ve duygusal bir alan olarak görünür; sisli yüzeyler, bulanık figürler ve belirsiz mekânlar izleyicide bellek, özlem ve yalnızlık duyguları uyandırır.



Şekil 2. Peter Doig, Echo Lake, 1998, 230 × 360 cm, Tate, Londra.

Görsel kaynağı:

https://media.tate.org.uk/art/images/work/T/T07/T07467_10.jpg

Friedrich'in yalnız figürlü doğa kompozisyonlarını anımsatan Doig resimleri, romantik manzara geleneğini çağdaş psikolojik peyzajla birleştirerek modern insanın doğa içindeki varoluşsal yalnızlığını görünür kılar. Ancak bu doğa artık huzurlu ve metafizik bir bütünlük değil, parçalanmış belleğin şiirsel bir yansımasıdır.

4.3. Marlene Dumas ve Kırılğan Beden

Marlene Dumas'ın resimleri, Neo-Romantik estetiğin insan bedeni ve duygusal kırılğanlık üzerinden gelişen yönünü temsil eder; sanatçı ölüm, yalnızlık, kimlik ve kırılğanlık gibi temaları çoğunlukla portreler aracılığıyla ele alır. *Face of the Painter* (1989; Şekil 3), idealize edilmiş bir “sanatçı portresi” sunmak yerine figürün yüz hatlarını belirsizleştirerek onu kimliksizleştirir. Soğuk tonlar ve akışkan fırça darbeleriyle kurulan atmosfer, izleyiciye fiziksel bir betimlemeden çok varoluşsal bir yalnızlık ve içsel bir dram hissettirir.



Şekil 3. Marlene Dumas, Face of the Painter, 1989, Hollanda Merkez Bankası Sanat Koleksiyonu.

Görsel kaynağı:

<https://www.denieuweschatkamer.nl/media/cwchnljz/dumas-klein-1989630000.jpg>

Eser, Julia Kristeva'nın abjeksiyon (1980/1982) ve semiyotik alan (1974/1984) kavramlarıyla da ilişkilendirilebilir. Toplumsal kimliğin ve egonun merkezi olan yüz, Dumas'ın tuvalinde deforme edilerek sabit sınırlarını yitirir ve tekinsiz bir bilinmezliğe sürüklenir; sanatçının dürtüsel ve serbest fırça kullanımını ise dil öncesi bedensel ritimleri barındıran semiyotik alanı görünür kılar.

4.4. Bill Viola ve Ruhsal Deneyim

Bill Viola, video sanatını Neo-Romantik duyarlılıkla birleştiren önemli sanatçılardandır. Eserlerinde zaman, ölüm, arınma, sessizlik ve ruhsal dönüşüm kavramları öne çıkar; yavaş çekim, izleyiciyi gündelik zaman algısından uzaklaştırarak meditatif bir deneyime yönlendirir. *The Crossing* (1996; Şekil 4), su ve ateş imgeleri aracılığıyla ölüm ve yeniden doğuş temasını işler; figürün suyla yok oluşu ve ateşle dönüşümü ruhsal bir

arınma süreci olarak yorumlanabilir. Viola'nın eserleri, modern dünyanın hızına karşı yavaşlık, sessizlik ve içsel düşünme alanı oluşturur.



Şekil 4. Bill Viola, The Crossing (Geçiş), 1996, video ve ses enstalasyonu.

Görsel kaynağı: <https://juanbutten.com/wp-content/uploads/2024/10/bill-viola.jpg>

Viola'nın yaklaşımı, Romantizm'in metafizik ve manevi yönünü çağdaş medya teknolojileriyle yeniden üreterek Neo-Romantik estetiğin video ve yeni medya alanında da sürdüğünü gösterir.

4.5. Nigel Cooke ve Kaotik Peyzaj

Nigel Cooke'un resimleri, çağdaş dünyanın karmaşık ve parçalanmış yapısını romantik peyzaj anlayışıyla birleştirir; terk edilmiş mekânlar, yıkım atmosferi, sisli doğa alanları ve belirsiz figürler bu resimlerin belirgin öğeleridir. *Things Fall Apart* (2003; Şekil 5), modern insanın varoluşsal çöküşünü ve toplumsal parçalanmayı alegorik bir doğa atmosferi içinde ele alır.



Şekil 5. Nigel Cooke, *Things Fall Apart*, 2003, 45 × 30 cm, özel koleksiyon.

Görsel kaynağı:

https://image.invaluable.com/housePhotos/Hindman/65/819365/H0587-LAtyV2Ukqr4iW0_original.jpg

Cooke, romantik yüce anlayışını çağdaş bir felaket estetiğine dönüştürür; doğa burada huzurlu bir kaçış alanı değil, ruhsal ve toplumsal krizleri yansıtan karanlık bir psikolojik mekândır.

4.6. Neo Rauch ve Tarihsel Bellek

Neo Rauch'un resimleri, gerçek ile düş arasında kurduğu belirsiz atmosferlerle Neo-Romantik estetiğin önemli örnekleri arasındadır. Doğu Almanya'nın tarihsel belleği, endüstriyel mekânlar ve bilinçaltını çağrıştıran figüratif sahneler bu resimlerde iç içe geçer. *Paranoia* (2007), parçalanmış mekân anlayışı ve metaforik figürleriyle çağdaş insanın kimlik krizini görünür kılar; sürreal atmosferi ve zamansız anlatımıyla romantik içselliliğin postmodern bir devamı niteliği taşır.

4.7. Olafur Eliasson ve Çağdaş Yüce Deneyimi

Olafur Eliasson'un ışık, sis, su ve atmosfer kullanımıyla oluşturduğu büyük ölçekli enstalasyonlar, romantik yüce kavramını çağdaş mekânsal deneyim üzerinden yeniden yorumlar; bu mekânlar izleyicide hem fiziksel hem de duygusal bir deneyim oluşturur.



Şekil 6. Olafur Eliasson, *The Weather Project*, 2003, Tate Modern, Türbin Salonu, Londra.

Görsel kaynağı:

https://images.cdn.kaldewei.com/data/magazin/062018_inszenierung_02/01_inszenierung_02.jpg

The Weather Project (2003; Şekil 6), modern insanın kaybettiği doğa deneyimini kent mekânı içinde yapay bir atmosferle yeniden üretir; bu yönüyle Neo-Romantik estetiğin çağdaş yüce anlayışıyla ilişkilendirilebilir.

İncelenen sanatçılarda Yeni Romantizm farklı biçimlerde ortaya çıkar: Bazıları doğa ve peyzaj üzerinden melankolik atmosferler kurarken bazıları tarihsel travma, ruhsallık, bellek ya da içsel kırılganlığı öne çıkarır. Ortak nokta, modern dünyanın yabancılaştırıcı ve hız odaklı yapısına karşı yavaşlık, düşünme, melankoli ve ruhsal derinlik üretme çabasıdır. Bu bağlamda Neo-Romantik sanat, postmodern çağın parçalanmış kültürel yapısı

içinde şiirsellik ve ruhsal derinlik üretmeye çalışan çağdaş bir estetik yaklaşım olarak değerlendirilebilir.

5. SONUÇ

20. yüzyılın son çeyreğinden itibaren gelişen postmodern yaklaşım, Modernizm'in akılcı, ilerlemeci ve evrenselci sanat anlayışının yerine çoğulcu, parçalı ve yoruma açık bir yapı getirmiştir. Ancak yoğun ironiye ve yapısöküme dayalı bu yapının insanın duygusal ve ruhsal ihtiyaçlarını karşılamakta yetersiz kaldığı ileri sürülmüş; bu durum, duygu, doğa, melankoli ve içsel deneyime yeniden yönelen Neo-Romantik eğilimlere zemin hazırlamıştır.

Kuramsal kaynaklar ve incelenen eserler, Yeni Romantizm'in tarihsel Romantizm'in basit bir devamı değil, çağdaş dünyanın ruhsal, kültürel ve varoluşsal krizlerine karşı geliştirilmiş güncel bir estetik yaklaşım olduğunu göstermektedir. Kiefer, Doig, Dumas, Viola, Cooke, Rauch ve Eliasson'un eserlerinde doğa, melankoli, travma, yalnızlık, ruhsallık ve bellek kavramları ortak biçimde öne çıkmakta; bu sanatçılar romantik mirası tekrar etmek yerine çağdaş insanın kırılğanlıklarını yeni anlatım biçimleriyle yorumlamaktadır. Bu bağlamda Yeni Romantizm, modernitenin mekanik ve rasyonalist yapısına karşı insanın duygusal ve içsel yönünü yeniden görünür kılmaya çalışan estetik bir direnç alanı olarak değerlendirilebilir.

Neo-Romantik sanatta doğa, romantik dönemdeki metafizik bütünlük ve sonsuzluk temsiline uzaklaşarak kaybedilmiş ruhsal bütünlüğün, yabancılaşmanın ve içsel kırılmanın metaforuna dönüşmektedir. Melankoli de yalnızca bireysel bir duygu değil, modern insanın toplumsal ve ruhsal krizlerini görünür kılan estetik bir ifade biçimi olarak yeniden anlam kazanmaktadır. Çalışma ayrıca resim sanatının dijitalleşmenin öne çıktığı çağdaş ortamda güçlü bir ifade alanı

olarak varlığını sürdürdüğünü göstermektedir; Neo-Ekspresyonist ve Neo-Romantik eğilimlerle figür, boya, yüzey ve dışavurum yeniden önem kazanmıştır.

Sonuç olarak Yeni Romantizm, geçmişe özlem duyan nostaljik bir yönelim değil, modern dünyanın yarattığı ruhsal boşluklara karşı geliştirilmiş güncel bir estetik yaklaşımdır. Doğa, melankoli, bellek, yalnızlık ve ruhsallık kavramları aracılığıyla çağdaş insanın içsel deneyimlerini görünür kılan bu yaklaşım, postmodern çağın parçalanmış yapısı içinde sanatın duygusal ve varoluşsal boyutlarını yeniden merkeze almaktadır.

KAYNAKÇA

- Abrams, M. H. (1953). *The mirror and the lamp: Romantic theory and the critical tradition*. New York, NY: Oxford University Press.
- Berlin, I. (2004). *Romantikliğin kökleri* (H. Hardy, Ed.; M. Tunçay, Çev.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları. (Orijinal çalışma 1999’da yayımlandı)
- Burke, E. (2008). *Yüce ve güzel kavramlarımızın kaynağı hakkında felsefi bir soruşturma* (Y. Alogan, Çev.). İstanbul: Bilgesu Yayıncılık. (Orijinal çalışma 1757’de yayımlandı)
- Garlake, M. (1998). *New art, new world: British art in postwar society*. New Haven, CT: Yale University Press.
- Greenberg, C. (1982). Modernist painting. F. Frascina ve C. Harrison (Ed.), *Modern art and modernism: A critical anthology* (s. 5–10) içinde. London: Harper & Row. (Orijinal çalışma 1960’ta yayımlandı)
- Huyssen, A. (1995). *Twilight memories: Marking time in a culture of amnesia*. New York, NY: Routledge.
- Huyssen, A. (2000). Present pasts: Media, politics, amnesia. *Public Culture*, 12(1), 21–38.
- Jameson, F. (1991). *Postmodernism, or, the cultural logic of late capitalism*. Durham, NC: Duke University Press.
- Kant, I. (2011). *Yargı yetisinin eleştirisi* (A. Yardımlı, Çev.). İstanbul: İdea Yayınevi. (Orijinal çalışma 1790’da yayımlandı)
- Kristeva, J. (1982). *Powers of horror: An essay on abjection* (L. S. Roudiez, Çev.). New York, NY: Columbia University Press. (Orijinal çalışma 1980’de yayımlandı)

- Kristeva, J. (1984). *Revolution in poetic language* (M. Waller, Çev.). New York, NY: Columbia University Press. (Orijinal çalışma 1974'te yayımlandı)
- Kristeva, J. (1989). *Black sun: Depression and melancholia* (L. S. Roudiez, Çev.). New York, NY: Columbia University Press. (Orijinal çalışma 1987'de yayımlandı)
- Löwy, M. ve Sayre, R. (2001). *Romanticism against the tide of modernity* (C. Porter, Çev.). Durham, NC: Duke University Press. (Orijinal çalışma 1992'de yayımlandı)
- Liotard, J.-F. (2000). *Postmodern durum: Bilgi üzerine bir rapor* (A. Çiğdem, Çev.). Ankara: Vadi Yayınları. (Orijinal çalışma 1979'da yayımlandı)
- Romanticism. (t.y.). *Encyclopaedia Britannica* içinde. <https://www.britannica.com/art/Romanticism> adresinden erişildi.
- Rosenblum, R. (1975). *Modern painting and the northern romantic tradition: Friedrich to Rothko*. New York, NY: Harper & Row.
- Tate. (t.y.). *Neo-romanticism*. <https://www.tate.org.uk/art/art-terms/n/neo-romanticism> adresinden erişildi.
- Vermeulen, T. ve van den Akker, R. (2010). Notes on metamodernism. *Journal of Aesthetics & Culture*, 2, 1–14. doi:10.3402/jac.v2i0.5677
- Yıldırım, A. (2007). Klâsik şiirde romantik söylem veya Osmanlı romantizmi. T. S. Halman (Ed.), *Türk edebiyatı tarihi* (C. 2, s. 153–162) içinde. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.

MOME PHOTOGRAPHY MA DIPLOMA EXHIBITION 2026’DA GÜNDELİK YAŞAM ANLATILARI: ERIKA NINA SUÁREZ VE HENRIETT PECZÁR PRATİKLERİ ÜZERİNDEN BİR KARŞILAŞTIRMA

Ersin BERK¹

1. GİRİŞ

Fotoğrafın çağdaş sanattaki konumu artık görüntünün sadece nasıl üretildiğiyle açıklanmasını zorlaştırmaktadır. Görüntünün hangi bağlamlarda dolaşıma girdiği, başka medyumlarla nasıl ilişki kurduğu ve izleyiciyle nasıl karşılaştığı da bu konumu belirlemektedir. Özellikle son yirmi yılda fotoğraf, tekil baskının dışına çıkarak kitap, video, yerleştirme, arşiv ve performans gibi farklı biçimlere doğru genişlemiştir. Bu bağlamda George Baker’ın (2005, s. 120) Fotoğrafın Genişleyen Alanı adlı makalesindeki “Fotoğrafik nesne, kriz içinde olan bir nesne görünümündedir; en azından köklü bir dönüşüm sürecinden geçtiği açıktır” ifadesini hatırlamak yerinde olacaktır. Baker’ın kriz olarak nitelediği dönüşüm aynı zamanda fotoğrafta son derece yaratıcı işlerin üretilmesine de zemin hazırlamaktadır. Fotoğraftaki bu güncel eğilimleri, 2–27 Eylül 2026 tarihleri arasında Budapeşte’deki Robert Capa Contemporary Photography Center’da düzenlenen MOME Photography MA Diploma Exhibition 2026 adlı sergi üzerinden izlemek mümkündür. Sergi, Moholy-Nagy University of Art and

¹ Öğr. Gör., Sakarya Uygulamalı Bilimler Üniversitesi, ORCID: 0000-0003-2249-7532

Design’ın Fotoğraf MA programını tamamlayan on üç sanatçının diploma projelerinden meydana gelmektedir. Çok fazla medyumun bir arada kullanıldığı, kavramsal ve toplumsal birçok yaklaşıma yer verilen serginin küratöryel metninde “evin” yalnızca dört duvarla sınırlı fiziksel bir yer olmadığına vurgu yapılmaktadır. Küratöryel metnin yazarı Imre Drégely, anıların, ilişkilerin, nesnelerin ve kimliklerin de ev kavramının içine dâhil edilebileceğinin altını çizmektedir. Drégely’ye göre ilk bakışta birbirinden farklı gibi yorumlanabilecek olan kişisel hikâye, aile geçmişi, çocukluk, kimlik arayışı ve yer değiştirme gibi konular ev başlığı altında buluşabilmektedir (Capa Center, 2026). Aynı metinde, her fotoğrafçının projesinde neyi araştırdığına dair bir soruya da yer verildiği görülmektedir. Bu sorular sanatçıların sorguladıkları ve üzerine gittikleri meseleleri anlamak adına çok önemli ipuçları sunmaktadır.

Bu çalışma, MOME Photography MA Diploma Exhibition 2026 adlı serginin 3 Eylül 2026 tarihinde yerinde gözlemlenmesi, sergi kataloğunun incelenmesi ve katalogda yer verilen metinlerin karşılaştırmalı olarak incelenmesiyle kurgulanmıştır. Nitel araştırma yöntemlerinin kullanıldığı çalışmada, yerinde gözlem ve doküman incelemesinden (Yıldırım & Şimşek, 2018, s. 189) yararlanılmıştır. Sergide yer alan tüm fotoğrafçıların projeleri, eser metnlerinde öne çıkan sorular ve “ev” kavramını ele alış biçimleri üzerinden değerlendirilmiştir. Bu fotoğrafçıları arasından gündelik yaşamı farklı kavramsal ve fotoğrafik yaklaşımlarla ifade ettiği düşünülen Henriett Peczár ve Erika Nina Suárez’in projelerine ayrı bir parantez açılmıştır. Araştırmanın evrenini (Karasar, 2018, s. 147) MOME Photography MA Diploma Exhibition 2026 sergisinde yer alan on üç sanatçı projesi, örneklemi ise bu projeler arasından amaçlı örnekleme (Yıldırım ve Şimşek, 2018, s. 118) yöntemiyle seçilen Erika Nina Suárez’in Will There Be Fire? Will There Be Bread? ve Henriett Peczár’ın Cherished Days adlı projeleri

oluşturmaktadır. Bu iki proje, sanatçıların kendi açıklamaları, sergi bağlamı, gündelik yaşamı ve değişimi ele alış biçimleri, doğayla kurulan ilişki, insanın konumu, “ev” kavramı ve bazı fotoğrafik özellikler üzerinden karşılaştırmalı olarak incelenmiştir.

2. MOME PHOTOGRAPHY MA DIPLOMA EXHIBITION

MOME Photography MA Diploma Exhibition 2026, Macaristan’ın başkenti Budapeşte’de bulunan Robert Capa Kortárs Fotográfiai Központ’ta (Robert Capa Contemporary Photography Center) düzenlenmiştir. Sergi kataloğunda sanatçıların fotoğraflarına yer verilirken küratörün sanatçıların projelerini hangi bağlamda ele aldıklarını yansıtan kısa bir metin de bulunmaktadır. Bu metinler eserlerin hangi bağlamlarda üretildiğini anlamak adına oldukça önemlidir. Nitekim bazı çalışmaları bu metinlerden bağımsız olarak algılamak veya yorumlamak pek de kolay değildir.



Görsel 1. MOME Photography MA Diploma Exhibition 2026 kapsamında yer alan Henriett Peczár, Emma Szabó, Dorottya Deák ve Erika Nina Suárez’in çalışmalarından bir seçki.

Kaynak: MOME Photography Instagram hesabı.

Dorottya Deák, sergi kataloğunda “Önce, sözcükler ve imgelerin bir araya gelmesiyle daha geniş dünyayı keşfediyoruz. Sayfaları çevirdikçe, dışarıdaki dünyada tam olarak nereye ait

olduğumuzu düşünüyoruz” demektedir. Katalogda On the Edges of Order adlı projenin, fotoğraf, metin ve çizimi bir araya getiren dokuz kısa etütten oluşan genişletilmiş bir fotoğraf-metin kitabı olduğu belirtilmektedir (MOME Photography Department, 2026). Sanatçı ev ve aidiyeti, fiziksel bir mekândan ya da nesneden ziyade bireyin dış dünyadaki konumunu ve çevresiyle kurduğu ilişkiyi sorgulayan bir zemin olarak yansıtmıştır.

Nusi Csejtej, katalogda “Ardından kendi ailelerimizi ve atalarımızı incelemeye geçiyoruz. Onlar kimler ve bizi nasıl etkiliyorlar? Bizi nasıl yetiştirdiler ve bize ne öğrettiler?” diye sormaktadır. Alma Mater adlı projede anne-kız ilişkisi, kuşaklar arası örüntüler, kırılmalık, kabul ve iyileşme kavramları üç kuşaktan kadınların ilişkileri üzerinden ele alınmaktadır (MOME Photography Department, 2026). Böylece sanatçının projesinde ev, aile bireyleri arasındaki duygusal ilişkilerin ve kuşaklar boyunca aktarılan deneyimlerin şekillendiği bir mekân olarak tasvir edilmektedir.



Görsel 2. MOME Photography MA Diploma Exhibition 2026 kapsamında yer alan Judit Gyuricza-Osváth, Sára Hecker, J. Hartelin ve Zoi Dontasz'ın çalışmalarından bir seçki.

Kaynak: MOME Photography Instagram hesabı.

Judit Gyuricza-Osváth, “Çocukluğumuz nasıldı ve daha o zamanlarda kendi güvenli sığınaklarımızı kurmayı nasıl öğrendik?” diye sormaktadır. The Clear Image of Paradise adlı projede çocuklukta yaratılan paralel dünyalar, saklanma alanları,

kostümler ve hikâye anlatımı öne çıkmaktadır (MOME Photography Department, 2026). Burada ev fikri, çocuğun dış dünyanın belirsizliğine karşı kendi güvenli alanını gerek zihinsel gerek fiziksel olarak kurma çabasıyla ilişkilendirilebilir.

Emma Szabó, katalogda “Kimmiş gibi davrandık ve ergenlik yıllarımızda hangi maskelerin ve kimliklerin arkasına saklandık?” diye sormaktadır. But Do You Like Me? adlı seri, Z ve Alfa kuşaklarının ergenlik deneyimlerini kırılabilirlik, kimlik arayışı ve güven üzerinden ele almakta; özellikle araba içlerini mahrem bir geçiş mekânı olarak kullanmaktadır (MOME Photography Department, 2026). Bu yönüyle çalışma, evin güvenli alan fikrini sabit bir konuttan çıkararak gençlerin kendilerini daha rahat ifade edebildikleri geçici ve kişisel mekânlara taşımaktadır.

Dániel Szarka, “Yetişkinliğe adım atarken, bütün bunlardan arınmak, zaman içinde biriken yaralarımızı temizlemek ve iyileştirmek için neler yapmak zorunda kaldık?” diye sormaktadır. Order Lives, Our Mess Remains adlı projede fotoğraf, video ve performatif jestler aracılığıyla temizlik eylemi aile içi duygusal gerilim ve kuşaklar arası çatışmayla ilişkilendirilmektedir (MOME Photography Department, 2026). Ev burada huzurun kendiliğinden var olduğu bir alan olmaktan çok, düzen ile çözümlenmemiş sorunların sürekli karşı karşıya geldiği bir mekân olarak yansıtılmaktadır.



Görsel 3. MOMÉ Photography MA Diploma Exhibition 2026 kapsamında yer alan Kymbat Muktarbekova, Nusi Csejtei ve Polina Kuprina'nın çalışmalarından bir seçki.

Kaynak: MOMÉ Photography Instagram hesabı.

J. Hartelin, katalogda “Sonra evlerimizin mekânlarına adım atıyoruz; bütün nesnelerimiz ve eşyalarımızla çevriliyiz” diyerek evdeki nesnelerin kişisel kimlikle ilişkisini sorgulamaktadır. Objects of Desire and Disgust serisinde buluntu nesneler, ticari fotoğraf tekniklerinden yararlanılarak natürmortlar hâlinde sunulmaktadır (MOMÉ Photography Department, 2026). Bu yaklaşım, ev duygusunun yalnızca insanlar ve mekânlarla değil, sahip olunan, tüketilen ve zamanla gözden çıkarılan nesnelerle de kurulduğunu düşündürmektedir.

Sára Hecker, “Gerçekten de kendimize ait diyebileceğimiz, bizi bir yere bağlayan bir evimiz var mı?” diye sormaktadır. This Is All I Had Wished For adlı fotoğraf ve video yerleştirmesi, uzun süre evsiz yaşamış beş kişinin sosyal konutlara yerleşmelerinden sonraki deneyimlerini güvenlik, mahremiyet ve temel ihtiyaçlara erişim üzerinden ele almaktadır (MOMÉ Photography Department, 2026). Hecker’ın çalışmasında ev, metaforik olmaktan çok doğrudan yaşamsal bir ihtiyaç ve bireyin gündelik yaşamını yeniden kurabilmesinin temel koşulu olarak karşımıza çıkmaktadır.

Kymbat Muktarbekova, katalogda “Öğrenmeyi ve keşfetmeyi seçme özgürlüğünden dolayı mı?” diye sormaktadır.

Limbo adlı projede göç; sınırlı hareket özgürlüğü, bekleme, belirsizlik, kimlik ve aidiyet üzerinden psikolojik ve sosyopolitik bir durum olarak ele alınmaktadır (MOME Photography Department, 2026). Çalışmada ev, geride bırakılan ya da ulaşılan sabit bir mekândan ziyade hareket edebilme ve bir yere ait olabilme imkânlarıyla sürekli yeniden belirlenen bir durumu yansıtmaktadır.

Polina Kuprina, “Yoksa tarih, bir zamanlar bildiğimiz her şeyi yeniden biçimlendirmeye ve düzenlemeye bizi zorladığı için mi?” diye sormaktadır. Exhibition That Never Happened adlı projede 2015–2022 yılları arasında Moskova’daki bir bilim müzesinin geliştirilmesi sırasında çekilen arşiv fotoğrafları, kurgusal varlıklar ve gerçekleşmemiş bir sergi fikri etrafında yeniden düzenlenmektedir (MOME Photography Department, 2026). Kuprina’nın yaklaşımında ev düşüncesi geçmişte bilinen ve güvenli kabul edilen dünyanın tarihsel süreç içerisinde yeniden kurulması ve yabancılaşması üzerinden okunabilmektedir.

Zoi Dontasz, katalogda “Bazen tuhaf bir gelecek düşleriz. Hayal, gerçeklik ve gerçeğe dönüşebilecek olan arasındaki çizgi nereden geçer?” diye sormaktadır. Fotoğrafçı, Promethean adlı projede biyoteknoloji, klonlama ve genetik müdahalelerden hareketle doğal ile yapay arasındaki sınırı sorgulamakta; kurgusal organizmaları gerçek dünyadaki ortamlarla bir araya getirmektedir (MOME Photography Department, 2026). Bu durumda tanıdık dünyanın kendisi yabancılaşmakta ve kişinin kendisini ait hissettiği gerçeklik anlayışı geleceğe ilişkin belirsizliklerle karşı karşıya kalmaktadır.

Enikő Dorogi, “Peki ya tesadüf olgusu, öngörülemeyen karşılaşmalar, rastlantılar ve eşzamanlılıklar, arada kalan alanlar?” diye sormaktadır. Out of the Blue adlı proje, gündelik yaşamdaki beklenmedik durumlara, hayret ve belirsizlik anlarına odaklanan bir fotoğraf serisidir (MOME Photography

Department, 2026). Dorogi'nin yaklaşımı, ev ve gündelik yaşamı sabit ve alışılmış olanla sınırlamak yerine sıradan çevrenin dikkatli bir bakışla yeniden keşfedilip keşfedilebileceğini araştırmaktadır.



Görsel 4. MOME Photography MA Diploma Exhibition 2026 kapsamında yer alan Enikő Dorogi ve Dániel Szarka'nın çalışmalarından bir seçki.

Kaynak: MOME Photography Instagram hesabı.

Henriett Peczár, sergi kataloğunda “En değer verdiğimiz günlerin mekânlarını gerçekten bulabilir miyiz?” diye sormaktadır. Cherished Days adlı çalışmasında, dünya çapında umutsuzluk yayılmasına rağmen çevredeki iyiliği fark edebilme gücüne inandığını; yaşamı lirik bulduğunu ve zamanın geçişine tanıklık etmekten etkilendiğini belirtmektedir. Dünyanın ayrıntılarında neşe ve büyü gördüğünü ifade eden Peczár, fotoğraf kitabı biçiminde hazırladığı çalışmasını “görsel bir şükran günlüğü” olarak tanımlamaktadır (MOME Photography Department, 2026).

Erika Nina Suárez ise katalogda “Bazen evlerimizden ayrılırız. Doğaya ve onun hazinelerine daha fazla bağlanmaya yönelik içsel bir istekle mi?” diye sormaktadır. Will There Be Fire? Will There Be Bread? adlı projesi, kırsalda yeni yaşamlar kurmak amacıyla Budapeşte’den ayrılan gençleri ve aileleri belgelemektedir. Katalogda bu tercihin artan yaşam maliyetleri, istikrarsızlık ve mevcut sistemlere yönelik hayal kırıklığıyla ilişkili olduğu; projenin daha fazla özgürlük ve istikrar, daha az

metalaşma ve dijital ve fiziksel dünyayla farklı bir ilişki kurma arzusuna odaklandığı belirtilmektedir (MOME Photography Department, 2026).

Çalışmanın devamında, gündelik yaşamı farklı perspektiflerden ele alan Peczár'ın Cherished Days ve Suárez'in Will There Be Fire? Will There Be Bread? projelerine odaklanılacaktır. İki proje, sanatçıların gündelik yaşamı ele alış biçimleri ve fotoğrafik yaklaşımları bakımından karşılaştırmalı olarak incelenecektir.

3. PECZÁR VE SUÁREZ'DE GÜNDELİK YAŞAM ANLATILARI

Fotoğraf, ticari ve sanatsal kullanım biçimlerinin yanı sıra gündelik yaşamın sıradan görünen ayrıntılarını görünür kılma ve onları yeniden anlamlandırma gücüne de sahiptir. Ev içleri, hayatın telaşı ve hızı içinde bazen anlamı küçümşenen kişisel bağlar ve yakınlıklar, toplumca sıradanlaştırılmış rutinler, basite indirgenmiş ritüeller ya da doğayla kurulan derin ilişkiler gibi gündelik deneyimler, fotoğraf aracılığıyla hem kişisel hem de toplumsal bağlamlarda ele alınabilmektedir. Güncel fotoğraf pratiklerinde sergileme ve sunum biçimlerinde yaşanan dönüşüm ise kimi zaman görüntünün anlamsal gücünü başkalaştırabilmekte ve bu pratik aracılığıyla açığa çıkarılmak istenen değişim arzusunu görünür kılabilmektedir. Ev kavramını farklı bağlamlarda ele alan Henriett Peczár ve Erika Nina Suárez'in projeleri de gündelik yaşama farklı perspektiflerden yaklaşmak adına önemli ipuçları sunmaktadır. Erika Nina Suárez'in Will There Be Fire? Will There Be Bread? adlı projesi, gündelik yaşamı olduğu hâliyle kabul etmekten çok onu değiştirme arzusuna odaklanıyor gibi görünmektedir.

Suárez, yayımlanan bir röportajında benzer kararlar alan insanlarla tekrar tekrar karşılaştığını; bu kişilerin kent yaşamında

aşırı uyarılmış ve tükenmiş hissettiklerini, konut maliyetlerini karşılamakta zorlandıklarını ve gelecek konusunda belirsizlik yaşadıklarını belirtmektedir. Bazılarının ise kendi yiyeceklerini yetiştirmek, zamanları üzerinde daha fazla kontrol sahibi olmak ve topluluk kavramını yeniden düşünmek istediğini ifade etmektedir (Booooooom, 2026). Suárez'in ifadesiyle, fotoğraflar "alternatif yaşam biçimlerini aktif olarak kuran" insanların bu süreçte karşılaştıkları gerçeklikleri ve belirsizlikleri birlikte belgelemektedir (Booooooom, 2026). Bu açıdan proje, gündelik yaşamı ekonomik koşullar, kentin kaotik baskısı, zamanın kullanımı, üretim biçimleri ve topluluk arayışıyla ilişkili daha geniş bir yaşam tercihi biçimine dönüştürmektedir. Sanatçının ürettiği fotoğraflarda karşılaşılan tonlar, biçimler ve anlar da bu savları destekler niteliktedir. Onun projesinde zaman zaman hissedilen şey, bir grup gencin kentin gürültüsünden birkaç gün uzaklaşmak için kamp yapmak ve doğayla buluşmak amacıyla tasarlanmış bir tatil kaçamağını anımsatmaktadır. Oysa fotoğrafların temelinde zorlu bir mücadeleden yorularak yerini değiştirmek zorunda kalan insanların uyum sağlama sancıları ve yeni bir yaşam inşa etme telaşı bulunmaktadır.

Fotoğrafta (Görsel 5) bir ineğin sağılması, romantik bir kırsal yaşam imgesinden ziyade doğrudan emek üzerinden kurulmaktadır. Kadrajın büyük bölümünü hayvanın gövdesi kaplarken insan bedeni yalnızca el ve koldan ibarettir. Çamurlu zemin, kirlenmiş kıyafet ve sütün ince bir çizgi hâlinde aşağı doğru akışı, yeni yaşam biçiminin gündelik pratiklerini oldukça yalın ancak çarpıcı şekilde yansıtmaktadır. Fotoğrafçı burada doğayla kurulan ilişkinin çok da huzurlu olmadığını anlatmak ister gibidir. Ancak fotoğrafta huzursuzluktan ziyade, zoraki göçün beraberinde getirdiği öğrenme ve uyum sağlama zorunluluğu sezilmektedir. Bu bağlamda fotoğrafı, kentten uzaklaşmayı geçici bir kaçıştan ziyade gündelik hayatın

zorluklarıyla mücadele etme mecburiyeti olarak yorumlamak mümkündür.



Görsel 5. Erika Nina Suárez'in *Will There Be Fire? Will There Be Bread?* projesinden bir fotoğraf, 2026.

Kaynak: Sanatçının kişisel web sitesi.

Bu mecburiyet Suárez'in diğer bazı fotoğraflarında da görülmektedir. Keza kent yaşamında çoğu zaman yalnızca faturası ödenerek kolayca elde edilebilen su gibi temel bir ihtiyaca ulaşmak, kırsal alanda aynı ölçüde kolay değildir. Ayrıca temizlik, depolama ve kişisel bakım gibi temel ihtiyaçlar, bu yeni yaşam biçiminde daha fazla zorluk ve düzenleme içermektedir. Fotoğraftaki (Görsel 6) plastik bidonlar, temizlik malzemeleri, raf sistemi ve aynada kısmen görünen insan yüzü, gündelik hayatın hazır bir düzen içinde sürmediğine işaret etmektedir. Ayrıca her iki fotoğrafta da insanın doğa ve nesnelere kıyasla daha geri planda ele alınması da insanın doğa ve nesneler karşısındaki konumunu anlamak adına önemli bir ipucudur.



Görsel 6. Erika Nina Suárez'in *Will There Be Fire? Will There Be Bread?* projesinden bir fotoğraf, 2026.

Kaynak: Sanatçının kişisel web sitesi.

Sanatçı, fotoğrafında kentte yaşanan zorlukların içinde temel ihtiyaçlarını karşılayabildiği için parıldadığını sanan insanın yerine doğanın içinde sönüşen, adapte olmakta ve düzen kurmakta güçlük çeken donuk bir figür yerleştirmiştir. Proje bu kapsamda bir yandan reddedişi sembolize ederken diğer yandan da uyum sağlama mecburiyetini göstermektedir. Bu bağlamda projenin çıkış noktasında göçe zorlanmanın yarattığı belirsizlik ile buna yol açan ekonomik ve toplumsal koşullara duyulan öfkenin hissedildiği söylenebilir.

Henriett Peczár'ın *Cherished Days* adlı projesinde ise gündelik yaşam, değiştirilmesi gereken bir gerçeklikten ziyade bir kabulleniş içerir. Sanatçıya göre insanlar kendi mutlulukları üzerinde daha fazla söz sahibi olabilirler (MOME Photography Department, 2026). Capa Center'da yayımlanan sergi metninde de *Cherished Days*'in "gündelik yaşamın küçük anlarıyla ilgilendiği" ve "mevcudiyete odaklandığı" belirtilmektedir (Capa Center, 2026). Metinde ayrıca kişisel ilişkiler, manzara ve

doğanın projenin temel unsurları arasında olduğu ifade edilmektedir (Capa Center, 2026).



Görsel 7. Henriett Peczár, *Cherished Days*, 2026.

Kaynak: Sanatçının Instagram hesabı.

Punkt ise projeyi, gündelik hayatın “küçük ama anlamlı anlarını” öne çıkaran “lirik bir görsel günlük” olarak tanımlamaktadır (Punkt, 2026). Bu bağlamda Peczár’ın fotoğraflarında gündelik yaşamdan uzaklaşmak ya da onu bütünüyle değiştirmekten ziyade gözden kaçan ayrıntılara odaklanma eğiliminin öne çıktığı düşünülebilir.

Peczár’ın fotoğraflarında doğa, gündelik yaşamın içinde anlam üreten temel bileşenlerden biri olarak yansıtılmaktadır. Fotoğrafta (Görsel 7) suyun içinde duran beden ve dizlerin üzerine bırakılmış küçük taşlar, sıradan bir anı kişisel bir ritüele dönüştürmektedir. Taşların bedene yerleştirilmesi, doğayla kurulan temasın fiziksel boyutunun yanı sıra sembolik bir anlam da taşıdığını düşündürürken Peczár’ın gündelik ayrıntılarda aradığı “büyü” duygusunu destekliyor gibi görünmektedir.

Fotoğrafta (Görsel 8) birbirine sarılan figürler, geniş doğa manzarasının önünde kişisel bağları ve yakınlığı öne çıkarmaktadır. Fotoğraftaki bedenlerin birbirini saran yapısı, gündelik yaşam içinde belki kısa süreli ancak yoğun bir güven duygusunu yansıtmaktadır. Doğa ise bu yakınlığa şahitlik eden bir fondan ziyade bizzat o anı çevreleyen uyumlu ve kucak açıcı bir aktörü anımsatmaktadır.



Görsel 8. Henriett Peczár, Cherished Days, 2026.

Kaynak: Sanatçının Instagram hesabı.

Fotoğrafta (Görsel 9) karpuz yiyen eller aracılığıyla son derece sıradan bir yeme anı renkleri ve dokunuşlarından yansıtılmaktadır. Fotoğrafta figürün üstünün çıplak olması ve güneş ışınlarının kadrageye süzülmesi, fotoğrafın yaz günü gerçekleşen bir piknik esnasında çekildiği izlenimini vermektedir. Meyvenin tazeliği ve parlak rengi gündelik bir eylemi Peczár'ın ifade ettiği “neşe” duygusuna yaklaştırmaktadır.



Görsel 9. Henriett Peczár, Cherished Days, 2026.

Kaynak: Sanatçının Instagram hesabı.

Fotoğrafta (Görsel 10) su kenarında vakit geçiren çocuklar ve çevrelerini saran bitki örtüsü, su ve yeşillik gündelik bir doğa deneyimini neredeyse zamandan kopmuş bir ana dönüştürmektedir. Fotoğraftaki ana figürler olan çocukların üzerine düşen belli belirsiz ışıklar ve gölgeler fotoğrafa masalsı ya da Peczár'ın deyimiyle “büyülü” bir hava katmaktadır. Peczár'ın görüntülerinin genelinde küçük ritüeller, temaslar, kişisel bağlar ve doğayla kurulan ilişkiler öne çıkarken gündelik yaşamdaki “neşe”, insanın öncelikle kendi içinde bulması gereken bir kavram olduğu izlenimini vermektedir.



Görsel 10. Henriett Peczár, Cherished Days, 2026.

Kaynak: Sanatçının Instagram hesabı.

4. GÜNDELİK YAŞAMI FARK ETMEK VEYA DEĞİŞTİRMEK

Suárez ve Peczár'ın çalışmaları birlikte değerlendirildiğinde, Suárez'in projesinde gündelik yaşam, mevcut koşulların değişmesiyle birlikte yeniden kurulması gereken bir düzen olarak ortaya çıkmaktadır. Peczár'ın çalışmasında ise gündelik yaşamın kendisinden çok, kişinin içinde bulunduğu anı ve çevresindeki küçük ayrıntıları nasıl algıladığı ve anlamlandığı önem kazanmaktadır. Dolayısıyla iki proje arasındaki temel farklılıklardan birinin, gündelik yaşamı değiştirme isteği ile mevcut yaşam içerisinde anlam arama biçimi arasında olduğu söylenebilir.

Projelerdeki bir diğer farklılık ise değişimin hangi koşullar içerisinde gerçekleştiğidir. Suárez'in çalışmasında artan yaşam maliyetleri, ekonomik belirsizlik, kent yaşamının yarattığı baskı ve mevcut sistemlere yönelik hayal kırıklığı, insanları başka bir yaşam kurmaya yönelten nedenler arasında yer almaktadır. Peczár'ın projesinde ise değişim, dış koşullardan çok kişinin gündelik yaşama yönelik bakışıyla ilişkilendirilmektedir. Küçük karşılaşmaların, kişisel ilişkilerin ve doğayla kurulan temasın önem kazanması, gündelik hayatın başka bir gözle değerlendirilmesine olanak sağlamaktadır. Bu açıdan Suárez'de değişim yaşam koşullarının yeniden düzenlenmesiyle, Peczár'da ise zaten var olan yaşamın yeniden fark edilmesi ya da bir açıdan keşfedilmesiyle ilişkilendirilebilir.

Doğayla kurulan ilişki açısından da iki proje birbirinden ayrılmaktadır. Suárez'in çalışmasında doğa, yeni bir yaşam biçiminin beraberinde getirdiği emek, üretim, uyum sağlama ve temel ihtiyaçların karşılanmasıyla birlikte ele alınmaktadır. Bu bağlamda Suárez'de doğanın gündelik yaşamın yeniden kurulmasını gerektiren koşulların kaotik ve tedirgin edici bir parçası olduğu söylenebilir. Oysa Peczár doğayla daha kişisel ve

lirik bir ilişki kurmaktadır. Peczár'da doğa, yakınlıkların, küçük ritüellerin ve hatırlanmaya değer anların kaydedildiği uyumlu bir çevresel faktör olarak öne çıkmaktadır.

İki çalışmada da insanın gündelik yaşam içerisindeki konumunda bazı farklılıklar göze çarpmaktadır. Suárez'in projesinde insan, yeni koşullara uyum sağlamaya ve kendi yaşam düzenini yeniden kurmaya çalışan bir figürdür. Peczár'ın projesinde ise kişinin yakınlıkları, çevresiyle ve yaşadığı anla kurduğu ilişki öne çıkmaktadır. Bu nedenle Suárez'in çalışmasında mücadele, zorunluluk ve uyum sağlama gibi kavramlar daha belirgin hâle gelirken Peczár'ın çalışmasında yakınlık, neşe, kabulleniş ve hatırlama gibi kavramlar ağırlık kazanmaktadır. Bu durum, aynı sergi içerisinde yer alan iki projenin gündelik yaşamı farklı yönlerden ele aldığını; birinin yaşamı yeniden kurma çabasına, diğerinin ise mevcut yaşam içerisinde anlamlı olanı fark etmeye yöneldiğini göstermektedir.

5. SONUÇ

Sergide yer alan çağdaş fotoğraf pratikleri ve sergileme biçimlerine genel olarak bakıldığında, fotoğrafın günümüzde yalnızca görüntünün üretildiği teknik bir araç olarak tanımlanamayacağı açıktır. Fotoğrafların yanında metinle ilişkili kitapların, video yerleştirmelerinin, arşiv görüntülerinin, nesnelerin ve performatif uygulamaların bulunması, fotoğrafın sınırlarının farklı üretim ve sunum biçimlerine doğru genişlediğini göstermektedir. Sanatçıların görüntüyü kurgulama, bağlam oluşturma ve izleyiciye sunma biçimleri, George Baker'ın fotoğrafın geçirdiği yapısal dönüşüme dair saptamasıyla paralellik göstermektedir. Sergide fotoğrafik görüntünün öneminin korunduğu söylenebilir. Ne var ki bazı projelerde metin, hareketli görüntü, nesne ve sergileme mekânının da anlatıya katılması, fotoğrafik anlamın farklı medyumlar ve

bağlamlarla kurulan ilişki içerisinde şekillendiğini göstermektedir.

MOME Photography MA Diploma Exhibition 2026'nın dikkat çekici yönlerinden biri ortak bir kavramın birbirinden oldukça farklı üretimlere olanak tanımasıdır. “Ev”, bazı projelerde fiziksel bir mekân olarak ele alınırken bazılarında aile, çocukluk, kimlik, yer değiştirme, ekonomik koşullar, kişisel hatıralar ve doğayla kurulan ilişkiler üzerinden anlam kazanmaktadır. Böylece serginin ortak kavramsal çerçevesinin, sanatçıları aynı anlatıya yöneltmekten ziyade farklı deneyimlerin, yaklaşımların ve medyumların somutlaşmasına zemin hazırladığı söylenebilir.

Sergi güncel fotoğraf üretiminin kişisel deneyimlerle sınırlı kalmadığını göstermek açısından da önemlidir. Bazı çalışmalar bireysel yaşam öykülerinden ve gündelik ilişkilerden hareket ederken bazılarında toplumsal, ekonomik ya da kavramsal meselelerin öne çıkması bunu kanıtlamaktadır. Bu çeşitlilik, fotoğrafın belgesel gücüne ek olarak toplumsal ve sosyopolitik konulara da dikkat çekebilecek geniş anlatım yelpazesini hatırlatmaktadır. Peczár ve Suárez'in projelerinde görülen farklılıklar da bu durumun açık örnekleri arasında yer alır. Ne var ki çalışmanın yalnızca bu iki sanatçının projeleriyle sınırlandırılmış olması, serginin tamamına ilişkin genelleyci sonuçlara ulaşılabilceği anlamına gelmemelidir.

Sonuç olarak günümüzde fotoğrafın hangi tekniklerle hangi açılardan çekildiğinin yanı sıra hangi bağlamlar içerisinde üretildiği ve nasıl sergilendiği de artık fotoğrafik anlatımın bir parçası hâline gelmektedir. Bu bağlamda MOME Photography MA Diploma Exhibition 2026, güncel fotoğrafın değişen yapısını ve içerik, biçim, bağlam ile sergileme arasındaki ilişkinin giderek

daha fazla önem kazandığını gösteren bir örnek olarak değerlendirilebilir.

KAYNAKÇA

- Baker, G. (2005). Photography's expanded field. *October*, 114, 120–140. <https://images.xhbtr.com/v2/pdfs/1007/george-baker-photographys-expanded-field.pdf>
- Booooooom. (2026, 15 Temmuz). *Photographer Erika Nina Suárez*.
<https://www.booooooom.com/2026/07/15/photographer-erika-nina-suarez/>
- Capa Center. (2026, 16 Eylül). *MOME Photography MA diplomakiállítás 2026*. CAPA BLOG.
<https://blog.capacenter.hu/2026/09/16/mome-photography-ma-diplomakiallitas-2026/>
- Karasar, N. (2018). *Bilimsel araştırma yöntemi: Kavramlar, ilkeler, teknikler*. Ankara: Nobel Akademik Yayıncılık.
- MOME Photography Department. (2026). *MOME Photography MA Diploma Exhibition 2026* [Sergi kataloğu]. Budapeşte: Moholy-Nagy University of Art and Design.
- Punkt. (2026, 17 Nisan). *Fresh Meat 2026 – Láttelel a fiatal hazai kortárs fotográfiáról*. <https://punkt.hu/2026/04/17/fresh-meat-2026-lattelet-a-fiatal-hazai-kortars-fotografiarol/>
- Robert Capa Contemporary Photography Center. (2026). *MOME Photography MA Diploma Exhibition 2026*.
<https://capacenter.hu/kiallitasok/mome-photography-ma-diplomakiallitas-2026/>
- Suárez, E. N. (2026). *Will There Be Fire? Will There Be Bread?* [Fotoğraf serisi].
<https://www.erikaninasuarez.com/personal-projects/willtherebefore>
- Yıldırım, A., & Şimşek, H. (2018). *Sosyal bilimlerde nitel araştırma yöntemleri* (11. bs.). Ankara: Seçkin Yayıncılık.

GÖRSEL KAYNAKÇA

Görsel 1–4. MOME Photography MA Program. (2026). *MOME Photography MA Diploma Exhibition 2026* [Instagram paylaşımları].

https://www.instagram.com/mome___photography/

Görsel 5–6. Suárez, E. N. (2026). *Will There Be Fire? Will There Be Bread?* [Fotoğraf serisi].

<https://www.erikaninasuarez.com/personal-projects/willtherebefore>

Görsel 7–10. Peczár, H. (2026). *Cherished Days* [Fotoğraf serisi; Instagram paylaşımları].

<https://www.instagram.com/henriett.peczar/>

TONUN ESTETİĞİ: JAMES ABBOTT MCNEİLL WHISTLER VE AMERİKAN TONALİZMİNİN BİÇİMLENİŞİ: BİYOGRAFİK BİR ELEŞTİRİ DENEMESİ

Deniz GÖKDUMAN¹

Şafak GÜNEŞ-GÖKDUMAN²

1. GİRİŞ: YAŞAMIN İÇİNDEN OKUNAN BİR SANAT

Bir sanatçının yapıtını, onu biçimlendiren yaşam deneyimlerinden bütünüyle bağımsız düşünmek, kimi durumlarda eksik bir okuma doğurabilir. James Abbott McNeill Whistler (1834–1903) söz konusu olduğunda bu ilişki özellikle dikkat çekicidir; sanatçının farklı coğrafyalarda geçen çocukluğu, Amerika ile Avrupa arasındaki konumu, estetik tartışmaları, John Ruskin ile yaşadığı dava, iflası ve Venedik dönemi, sanat anlayışının gelişiminde önemli kırılma noktaları oluşturur. Bu çalışma, Whistler'ı biyografik eleştiri perspektifinden ele alarak yaşamöyküsündeki bu kırılmalar ile resminde belirginleşen tonal, atmosferik ve müzikal yönelimler arasındaki ilişkiyi incelemekte; amacı yalnızca bir yaşamöyküsü aktarmak değil, biyografik kırılmaların sanatçının estetik düşüncesi ve Amerikan Tonalizmi üzerindeki etkisini birlikte değerlendirmek olarak belirlemektedir. Buradaki temel sav, Whistler'ın Amerikan Tonalizminin tek kurucusu olmadığı; ancak ton, atmosfer, yüzey, biçimsel uyum ve sanatın özerkliği

¹ Doç. Dr., Trakya Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Resim Bölümü, ORCID: 0000-0003-3982-0199.

² Dr.

konularındaki yaklaşımıyla Amerikan Tonalizminin biçimlenmesinde önemli ve etkili bir rol üstlendiğidir. Bu katkının ölçüsü, dönemin iki ayrı damarı yan yana bulunduğu daha iyi görülür: George Inness'in³ Amerikan manzarasına dayalı duyarlığı ile Whistler'ın Avrupa'da geliştirdiği biçimsel ve atmosferik arayışlar aynı tarihsel süreçte farklı yönlerde ilerlemiş; iki eğilim birlikte, 19. yüzyılın son çeyreğinde Amerikan resminde tonal duyarlığın güçlenmesine katkıda bulunmuştur. Whistler'ın müzik terimlerinden yararlanan adlandırmaları, sınırlı renk alanları ve atmosferik etkileri, resmi betimleyici içerikten ziyade renk, ton ve biçim arasındaki ilişki üzerinden düşünmeye imkân vermiş; bu estetik tavır, sanatçının kendi kimliğini ve kamusal imgesini kurma biçimiyle de birleşmiştir.

Whistler'ın konumu belirgin bir paradoks taşır: sanat yaşamının büyük bölümünü Paris, Londra ve Venedik gibi Avrupa merkezlerinde geçiren bir Amerikalıdır; buna karşın Amerikan sanatındaki etkisi, özellikle tonal ve estetikçi eğilimlerin gelişimi bakımından dikkate değerdir. (Cleveland, 2010, s. 125) Bu etkinin nasıl sınıflandırılacağı ise tartışmalı kalmıştır; kimi eleştirel çevrelerde Whistler, ülkesinin duyarlığına kök salmış bir Amerikalı ressam olmaktan çok Anglosakson-Fransız ekolüne bağlı bir Avrupalı sanatçı olarak görülmüştür. Biyografik eleştirinin temel sorusu burada ortaya çıkar: Bir sanatçının yaşamındaki coğrafi ve kişisel kopuşlar, başka bir ülkedeki sanat anlayışının dönüşümüne nasıl katkıda bulunabilir? Aşağıdaki bölümler bu soruyu, Whistler'ın yaşamöyküsündeki kırılma noktaları ile estetik tercihleri arasındaki ilişki üzerinden tartışmaktadır.

³ George Inness: (01 Mayıs 1825 – 03 Ağustos 1894), Amerikalı bir manzara ressamıydı.

2. BİR SÜRGÜNÜN BİYOGRAFİK KÖKLERİ

James Abbott McNeill Whistler, 1834 yılında Merrimack ve Concord ırmaklarının birleştiği Lowell'de doğmuş kabul edilse de doğum yeri konusunda kaynaklar arasında görüş ayrılıkları bulunmaktadır. Sanatçı, kendi anlatımında St. Petersburg'u doğum yeri olarak belirtirken Champlin'in *Cyclopedia of Painters and Paintings*'i, Lippincott's *Biographical Dictionary* ve Appleton's *Cyclopedia of American Biography* Lowell'i göstermiştir. Theodore Child, *Harper's Magazine*'in Eylül 1889 sayısında Baltimore'u belirtirken sanatçının yakınlarından biri Stonington, Connecticut'ı öne sürmüştür. Whistler'ın bu belirsizliği bilerek koruduğu aktarılmaktadır (Forsyth & Harrison, 1895, s. 1)

Babası, West Point mezunu başarılı bir mühendis olan Binbaşı George Washington Whistler'dı; 1833'te askerlikten ayrılınca 1834'te Lowell'de Merrimack Irmağı üzerindeki kanal ve bent işletmesinin mühendisliğine getirilmişti (Mansfield, 1909, s. 24). Annesi, Wilmington doğumlu Dr. C. D. McNeill'in kızı Anna Matilda McNeill'di (Forsyth & Harrison, 1895, s. 3). İş değişiklikleri aileyi 1837'de Stonington'a, 1840'ta Springfield'a taşımış; 1842'de Çar I. Nicholas'ın davetiyle St. Petersburg-Moskova demiryolu hattının yapımını üstlenen baba Whistler, Nisan 1849'da St. Petersburg'da ölmüştür (Forsyth & Harrison, 1895, s. 3). James, 1843'te annesi ve kardeşleriyle birlikte St. Petersburg'a gitmiş (Mansfield, 1909, s. 24); 1847 yazını ve 1849 kışını ise Rusya ikliminin sağlığına iyi gelmemesi nedeniyle İngiltere'de geçirmiştir (Van Dyke, 1919, s. 5). Bu yıllarda St. Petersburg Güzel Sanatlar Akademisi'nde çizim dersleri almış ve sonradan yetkin biçimde kullanacağı Fransızcasını öğrenmeye başlamıştır (Mansfield, 1909, s. 25).

Babasının ölümünden sonra aile Amerika'ya dönmüş, Whistler Connecticut'ta Pomfret'teki okula verilmiştir

(Mansfield, 1909, s. 25); annesi bu dönemde onu "azimden yoksun, kolay heyecanlanan bir mizaç" ve "tembelliğe eğilimli" olarak kaydetmiştir (Van Dyke, 1919, s. 5). 1851'de, 16 yaş 11 aylıkken Başkan Fillmore'un doğrudan atamasıyla West Point Askerî Akademisi'ne giren Whistler'ın akademi karnesi parlak değildir: ilk yıl 60 kişilik sınıfta 42. sırada yer almış, ikinci yıl sağlık nedeniyle devamsızlık yapmış ve yalnızca çizim dersinden sınava girerek en yüksek notu almıştır (Forsyth & Harrison, 1895, s. 3). Çizimde babası gibi sınıfının başında yer alırken kimyada son sıralarda kalmış, Haziran 1854'teki sınavlarda yetersiz bulunarak kimyadan başarısız olduğu için okuldan çıkarılmıştır (Mansfield, 1909, s. 25). Akademiye geri alınma talebi Washington'da reddedilmiş, kendisine Coast Survey'de bir görev önerilmiştir; birkaç ay hükümet haritaları üzerinde çalıştıktan sonra 1855'te bu görevden de ayrılmıştır (Van Dyke, 1919, s. 5). Akademi yılları, sanatçının disiplinli bir kurumsal düzenle kurduğu gerilimin ilk örneği olarak değerlendirilebilir.

Aynı yıl Paris'e giderek Charles Gleyre'in⁴ atölyesine giren Whistler'ın burada geçirdiği süre kaynaklara göre değişir; bir kaynak iki yıllık bir çalışmadan söz ederken (Forsyth & Harrison, 1895, s. 4), bir diğeri atölye dönemine ilişkin anlatımların çelişkili olduğunu belirtir (Van Dyke, 1919, s. 6). Buna karşın Gleyre'in öğrettiği palet düzenleme yöntemini sanatçı hayatı boyunca korumuş; hocasının "Le noir d'ivoire est la base des tons" ("Fildişi siyahı tonların temelidir") sözünü kendi resim pratiğinin dayanağı yapmıştır (Mansfield, 1909, s. 26). Aynı atölyede George Du Maurier,⁵ Armstrong ve Edward

⁴ Charles Gleyre: (02 Mayıs 1806 – 05 Mayıs 1874), İsviçreli ressam ve sanat eğitimcisiydi.

⁵ George du Maurier: (06 Mart 1834 – 08 Ekim 1896), Fransız doğumlu Britanyalı karikatürist ve yazardı.

John Poynter⁶ ile arkadaşlık kurmuş (Forsyth & Harrison, 1895, s. 4), dönemin Courbet çizgisindeki isimlerinden Fantin-Latour ve Degas ile de yakınlaşmıştır (Van Dyke, 1919, s. 6). Gleyre yıllarına bir ara olarak Alsace'a bir gezi yapmış ve "Fransız Dizisi" olarak bilinen gravürlerini hazırlamış, 1857'de Manchester sergisindeki resimleri incelemek üzere İngiltere'ye gitmiş, ardından 1859'a kadar Louvre'da kopyalar çıkararak Paris'te kalmıştır (Van Dyke, 1919, s. 7).

Cleveland,⁷ Whistler'ın farklı coğrafyalarda geçen çocukluğunu sanatçının duyarlılığının oluşumuyla ilişkilendirir: Lowell, Connecticut Irmağı, St. Petersburg, West Point, Paris ve Londra bu hareketliliğin başlıca duraklarıdır. Bu durakların her birinde su kenarında bulunmuş olması rastlantı sayılmaz: Lowell'de Merrimack ile Concord ırmakları, Springfield'da Connecticut Irmağı, St. Petersburg'da kanallar, West Point'te Hudson, Paris'te Seine ve Londra'da Thames (Cleveland, 2010, s. 127). Sanatçının kırsal manzaradan çok deniz ve nehir görüntülerine ilgi göstermesi bu süreklilik içinde okunabilir. Thames'i ilk kez 1859'da resmetmeye başlamış (Cleveland, 2010, s. 127), 1863'te Londra'da Embankment'e yerleşerek konularını hemen yakınındaki nehir yaşamından seçmiştir (Forsyth & Harrison, 1895, s. 4). Noktürnlerde sanayi yapıları, köprüler ve tekneler ayrıntılı bir topografik betimlemeden ziyade atmosferik bütünlüğün parçaları hâline gelir; böylece Whistler'ın manzara anlayışı, fiziksel çevrenin doğrudan kaydından çok ışık, sis ve tonal ilişkiler yoluyla yeniden kurulmuş bir görsel deneyime yönelir.

Çağdaşlarının anlatımları da Whistler'ın kişiliğine ilişkin önemli izlenimler sunar. 1892 tarihli bir kaynakta sanatçı,

⁶ Edward Poynter: (20 Mart 1836 – 26 Temmuz 1919), İngiliz ressam, tasarımcı ve sanat eğitimcisiydi.

⁷ David Adams Cleveland, Amerikalı sanat tarihçisi, bağımsız küratör, sanat eleştirmeni/yazarı ve romancıdır.

çalışırken yoğun bir dikkat ve gerilim sergileyen, bağımsız ve alışılmışın dışında davranan bir ressam olarak betimlenir (Forsyth & Harrison, 1895, s. 5). Bu anlatımlar, Whistler'ın sanatçı kişiliğinin yalnızca yapıtlarından değil, kamusal davranışlarından ve çevresiyle kurduğu ilişkilerden de oluştuğunu göstermektedir. Dolayısıyla biyografik eleştiri açısından Whistler'ın kişiliği, estetik anlayışından bütünüyle ayrı düşünülemeyecek bir unsurdur.



Resim 1. James Abbot McNeill Whistler, *Battersea Reach* / *Battersea Irmak Kesimi*, (yaklaşık 1863), T.ü.y.b. 50,8 cm × 76,36 cm. National Gallery of Art, Washington

3. "LANETLİ GERÇEKÇİLİK" TEN ESTETİK İSYANA

Whistler'ın Paris'te tanıştığı önemli sanatsal yaklaşımlardan biri, Gustave Courbet'nin⁸ gerçekçilik anlayışıydı; ancak sanatçı, ilerleyen yıllarda doğrudan gözleme dayalı bu anlayıştan giderek uzaklaştı. Fırça kullanımı bakımından Courbet'den etkilenen atölye arkadaşları Fantin-Latour ve Degas'ın Whistler üzerinde etkili olduğu belirtilmektedir (Van Dyke, 1919, s. 5). Whistler'ın 1867'de

⁸ Jean Désiré Gustave Courbet: (10 Haziran 1819 - 31 Aralık 1877), Fransız ressam.

erken dönem çalışmalarını geriye dönük olarak “lanetli Gerçekçilik” diye nitelemesi, resmi görünen dünyanın doğrudan taklidine indirgeyen anlayışa karşı çıktığını gösterir. Aynı yıl Fantin-Latour’a⁹ yazdığı mektupta geçmişte benimsediği gerçekçi kabulleri sorgulayan Whistler, eleştirisini özellikle *The White Girl* üzerinde yoğunlaştırmıştır (Torchia, Chotner, & Miles, 1998, s. 260). Cleveland, 1862–1871 dönemini, sanatçının Paris’te öğrencilik yıllarında benimsediği Courbet etkisindeki gerçekçilikten sıyrılma çabası olarak yorumlar (Cleveland, 2010, s. 129). *Harmony in Blue and Silver: Trouville* gibi yapıtlarında figürler ve çevre, yalnızca anlatıyı kuran öğeler olarak değil, kompozisyonun renk ve ton düzenine katılan biçimsel unsurlar olarak işlev görür.



Resim 2. James Abbot McNeill Whistler, *Harmony in Blue and Silver: Trouville* / Mavi ve Gümüş Armoni: Trouville, (1865), T.ü.y.b. 51 cm × 76,7 cm. Isabella Stewart Gardner Museum, Boston

Symphony in White, No. 1: The White Girl (1862) ve *At the Piano* (1858–1859) gibi erken dönem yapıtları, Whistler’ın biçimsel unsurlara, düzleştirilmiş modellemeye ve tonal uyuma verdiği önemi ortaya koyar. *At the Piano*, 1859 Salonu’na

⁹ Henri Fantin-Latour: (14 Ocak 1836 - 25 Ağustos 1904), Fransız ressam ve grafiker.

gönderilmiş ancak kabul edilmemiş; yalnızca sanatçının iki gravürü sergide yer almıştır. Buna karşılık aynı yıl Royal Academy'ye sunulan resim ve gravürler olumlu karşılanmıştır (Van Dyke, 1919, s. 7). *The White Girl*'de Whistler, figürü belirli bir anlatısal çerçeveye bağlamaktan kaçınmış; farklı tekniklerle zenginleştirdiği dokulu yüzeyi ve ağırlıklı olarak beyazlardan oluşan paletiyle akademik resmin pürüzsüz ve tekdüze bitiriş anlayışından ayrılmıştır (Torchia vd., 1998, s. 260). John C. Van Dyke'in¹⁰ değerlendirmesi de resim yüzeyinin bütünlüğünü ve tonal sürekliliği vurgular: Tuvalin gri ya da kahverengi bir zeminle kaplanması, çizim, ışık ve rengin tek bir "tonal zarf" içinde bütünleşmesini sağlamış; bu nedenle tuval bir düzenleme, armoni, senfoni ya da noktürn olarak nitelendirilmiştir. Van Dyke'in Cleveland üzerinden aktarılan ilkesi de aynı yönü gösterir: Resim belirli bir tonal anahtara oturtulmalı ve ton baştan sona korunmalıdır; resmin bütün anlamı görünüşünde aranmalı, başka bir çağrıda bulunmamalıdır (Cleveland, 2010, s. 129). Bu yaklaşım, resimde nesnelerin fiziksel hacminden ziyade yüzey üzerindeki biçimsel ve tonal ilişkileri öne çıkarır.

Bu estetik dönüşümün kamusal alandaki en görünür örneklerinden biri *The White Girl*'dür. Aşağıda ele alınan sergi ve eleştiri kayıtları, yapıtın biçimsel özelliklerinden çok nasıl karşılandığını ortaya koymaktadır. Whistler'ın öngördüğü gibi resim, Royal Academy'nin 1862'de düzenlenen yıllık sergisine kabul edilmemiş; daha sonra Matthew Morgan'ın Berners Street'teki galerisinde "Whistler's Extraordinary picture The Woman in White" ilanı ile sergilenmiştir. (Torchia, vd., 1998, s. 257) Paris Salonu'na gönderilen yapıt burada da reddedilmiştir. Bununla birlikte, 1863'te Salon des Refusés'de sergilenmesi,

¹⁰ John Charles Van Dyke: (21 Nisan 1856 – 05 Aralık 1932), Amerikalı sanat tarihçisi, eleştirmen ve yazardı.

Manet'nin¹¹ *Déjeuner sur l'herbe*'yle karşılaştırılabilecek bir "succès de scandale" yaratmıştır (Forsyth & Harrison, 1895, s. 4). Emile Zola¹², sergiye ilişkin değerlendirmesinde resimden olumlu biçimde söz etmiş ve izleyicilerin "birbirlerini dürtüp neredeyse histeriye kapıldıklarını ve resmin önünde sürekli sırtan bir kalabalık bulunduğunu" bildirmiştir (Torchia, vd., 1998, s. 257). Paul Mantz¹³ ise yapıta "Symphonie en blanc" adını vermiş; baskın beyaz tonun Jean-Baptiste Oudry'nin¹⁴ yapıtlarını anımsattığını belirterek Whistler'ı Fransız resim geleneğinin devamı olarak değerlendirmiştir (Torchia, vd., 1998, s. 257). Whistler, kendisine danışılmadan konulan bu adı benimsemediğini belirtmiş ve resmi "beyaz bir perdenin önünde beyaz giysili bir kız" şeklinde tanımlamıştır (Torchia, vd., 1998, s. 256). Bununla birlikte, yapıtın başlığının bugünkü biçimiyle yerleşmesi zaman almıştır: 1905'te Londra'daki retrospektifte "The Woman in White, Symphony in White, No. 1", aynı yıl Paris'te düzenlenen sergide ise "Symphony in White No. 1, The White Girl" adıyla kataloglanmıştır (Torchia, vd., 1998, s. 256). Böylece başlık, resmi belirli bir anlatıyı açıklayan bir görüntü olarak değil, müziğin soyutlama ve düzenleme ilkeleriyle ilişkilendirilebilecek bir yapıt olarak sunan bir çerçeve oluşturmuştur. (Spencer, 1998, s.300-311)

Whistler'ın müzik terminolojisine dayanan başlıkları, aynı estetik yaklaşımın başka bir ifadesidir. *Harmony*, *Symphony*, *Arrangement* ve *Nocturne* gibi adlandırmalar, dönemin Baudelaire'ci resim ile müzik arasında karşılıklılık kuran düşüncesinden beslenmiştir. "Nocturne" başlığını kullanma önerisinin, sanatçının destekçilerinden Frederick

¹¹ Édouard Manet: (23 Ocak 1832, Paris - 30 Nisan 1883, Paris), Fransız ressamdır.

¹² Émile François Zola: (2 Nisan 1840 – 29 Eylül 1902), Fransız yazardır.

¹³ Paul Mantz: (28 Nisan 1821 - .30 Ocak 1895), Paris'te yaşayan bir Fransız sanat tarihçisidir.

¹⁴ Jean-Baptiste Oudry: (17 Mart 1686 – 30 Nisan 1755), Fransız Rokoko ressamı, gravürçüsü ve duvar halısı tasarımcısıydı.

Leyland'dan geldiği belirtilir (Cleveland, 2010, s. 133). Whistler'ın kendisi bu koşutluğu reddetmiş, müziğin sesin şiiri olduğu gibi resmin de görünün şiiri olduğunu ve konunun ses ya da renk armonisiyle ilgisi bulunmadığını savunmuştur. Ancak siyah ile beyaz arasındaki ton skalası — kimi zaman ton değeri ya da tint skalası diye de anılır — müzik skalasıyla işlevdeş bir yapıya sahiptir ve asıl benzerlik, ilişkili tonların ince geçişlerinde ortaya çıkar (Cleveland, 2010, s. 133). Nitekim Whistler'ın orta tonların bütün gamını kullanma becerisi kendi döneminde eşsiz kalmıştır (Cleveland, 2010, s. 134). Dönemin *London Times* eleştirisi de bu anlayışı, resim ile müziğin yakınlığı üzerinden açıklar: Renkler, müzikteki düzenli sesler gibi kullanılmalı; resim dramatik duyguları aktarmak, tarihsel olayları betimlemek veya doğa olgularını kaydetmek yerine ruh hâlleri oluşturmali ve imgelemi harekete geçirmelidir (Cleveland, 2010, s. 136) Whistler'ın 1885 tarihli "Ten O'Clock" konferansında sanatın doğrudan ahlaki ya da öğretici amaçlara indirgenmesine karşı çıkması da bu estetik özerklik düşüncesini destekler. Van Dyke, metnin kendisini dahi gerçekçiden çok dekoratif bulur (Van Dyke, 1919). Whistler'ın sanat anlayışına göre sanat, dışsal amaçlardan bağımsız olmalı; kendi başına varlık göstererek göze veya kulağa sanatsal duyarlılık üzerinden seslenmeli ve sanata yabancı bağlılık, acıma, sevgi ya da vatanseverlik gibi duygularla karıştırılmamalıdır (Cleveland, 2010, s. 134). Bu biçimci yaklaşım, 1880'ler ve 1890'larda Amerika'da yaygınlaşan sanat-sanat-içindir hareketinin temelini oluşturmuştur (Cleveland, 2010, s. 134). Nitekim *Symphony in White* dizisinin sonraki iki yapıtı—*No. 2: The Little White Girl* (1864) ve *No. 3* (1865–1867)—anlatısal yorumlara daha açık olmakla birlikte biçimci estetik bildirimler olarak da başarılıdır (Torchia vd., 1998, s. 260).

Van Dyke'ın 1860'lara tarihlendiği bu Whistler'cı değerler, Cleveland'a göre Amerikan Tonalizminin "dekoratif doğuş

hakkını" (*decorative birthright*) açıklar; aynı değerler 1900'e gelindiğinde Atlantik'in iki yakasında belirleyici bir estetik tavra dönüşmüştür (Cleveland, 2010, s. 129). Cleveland, bu estetikçiliğin Avrupa'dan önce ve daha bütünlüklü biçimde Amerika'da benimsenmesini, sanatçının ülkesinde "dünya sahnesinde başarı kazanmış bir memleket çocuğu" (*hometown boy made good*) olarak yıldızlaşmasına ve Amerikan sanat çevrelerinin özgün bir ulusal üslup arayışına bağlar (Cleveland, 2010, s. 129). Böylece bölüm boyunca izlenen müzikal adlandırma, biçimsel uyum ve sanatın özerkliği çizgisi, Amerikan Tonalizminin estetik temellerinden birine bağlanmış olur. Cleveland'ın değerlendirmesi bu noktada makalenin sınırlamasından daha ileri gider: Sanatçıyı "tepeden tırnağa bir Tonalist" olarak tanımlar ve hareketin estetik paradigmasını neredeyse tek başına yarattığını, sentezlediğini ve yükselttiğini belirtir (Cleveland, 2010, s. 126). Bu çalışma ise Whistler'ın katkısını tek kuruculuk iddiası yerine, akımın biçimlenmesini sağlayan belirleyici etkilerden biri olarak değerlendirmektedir.



Resim 3. James Abbot McNeill Whistler, *Symphony in White, No. 1: The White Girl* / *Beyaz Senfoni No. 1: Beyaz Kız*, (1861–1863, 1872), T.ü.y.b. 213 cm × 107,9 cm. National Gallery of Art, Washington

4. RUSKİN DAVASI, İFLAS VE VENEDİK: KIRILMA ANI

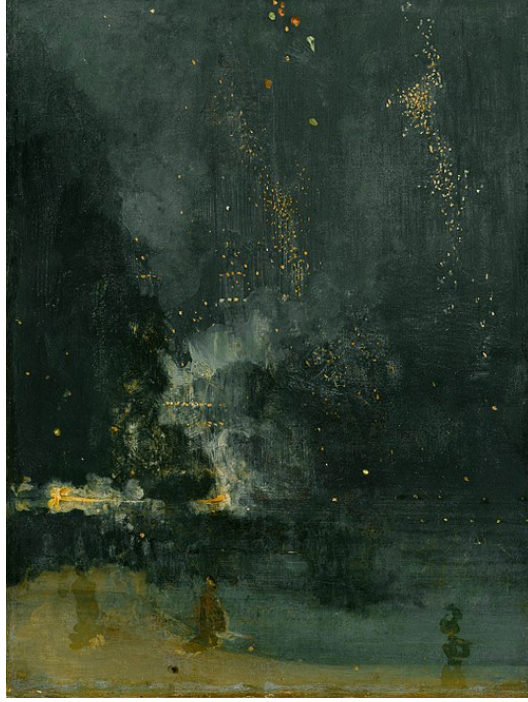
Biyografik eleştirinin en açıklayıcı olduğu noktalardan biri, yaşam krizlerinin sanatçının üretiminde yeni yönelimler oluşturduğu anlardır. Whistler'ın hayatında John Ruskin¹⁵ ile yaşadığı dava bu bakımdan önemlidir. Ruskin, *Noktürn in Black and Gold: The Falling Rocket* üzerine sert bir eleştiri yayımlamış; Whistler ise Kasım 1878'de hakaret davası açmıştır. Ruskin'in eleştirisi *Fors Clavigera*'nın 2 Temmuz 1877 tarihli altmış dokuzuncu mektubunda yer almış; eleştirmen, Sör Coutts Lindsay'in¹⁶ "sanatçının kötü eğitilmiş kendini beğenmişliğinin neredeyse bile bile bir sahtekârlık görünümüne yaklaştığı" yapıtları galeriye kabul etmemesi gerektiğini yazmış ve bir "züppenin" "halkın yüzüne bir teneke boya fırlatmak" karşılığında iki yüz gine istemesine şaşıtığını belirtmiştir (Mansfield, 1909, s. 32). Dava, 25–26 Kasım 1878'de Baron Huddleston başkanlığındaki bir jüri önünde görülmüş; jüri Whistler lehine karar vermiş, ancak verilen tazminat yalnızca bir çeyrek peni olmuş ve tarafların kendi masraflarını üstlenmesine hükmedilmiştir. (Forsyth & Harrison, 1895, s. 4-5). Whistler, dava sürecini 24 Aralık 1878 tarihli "Whistler v. Ruskin" başlıklı bir risaleyle kamuoyuna taşımıştır (Mansfield, 1909, s. 32). Dava, sanatçının estetik anlayışı ile dönemin eleştiri otoritesi arasındaki çatışmayı görünür kılmıştır. Bununla birlikte dava sonucunu Whistler'ın tek başına Amerikan Tonalizmini dönüştüren bir olay olarak değil, sanatın özerkliği konusundaki düşüncelerinin kamusal biçimde tartışılmasına katkıda bulunan bir dönüm noktası olarak değerlendirmek gerekir.

¹⁵ John Ruskin: (08 Şubat 1819 – 20 Ocak 1900), İngiliz sanat eleştirmeni, yazar ve düşünürdü.

¹⁶ Sör Coutts Lindsay: (02 Şubat 1824 – 07 Mayıs 1913), bir İngiliz sanatçı ve suluboya ressamıydı

Cleveland, Whistler'ın bu çatışmayı bilinçli bir konumlandırmaya dönüştürdüğünü belirtir: sanatçı sürgün kimliğini neredeyse bir onur nişanı gibi taşımış, "dışarıdan gelenin" kartını oynamış ve eleştirmenlerini kışkırtarak kendi sanat görüşünü yaymıştır. Joseph Pennell'e¹⁷ *The Falling Rocket*'ı göstererek bir "ada sakini" dışında herkesin anlayacağını söylemesi, İngiliz eleştirmenin göremediğini bir Amerikalının görebileceği imasını taşır (Cleveland, 2010, s. 130). Dava masraflarının yarattığı mali güçlükler de sanatçının sonraki üretim koşullarını doğrudan etkilemiştir. Nitekim hukuki masraflar mali kaynaklarını tüketmiş, dava çevresinde oluşan olumsuz kamuoyu olası hamileri uzaklaştırmış ve Whistler 1879'da iflasını açıklamak zorunda kalmıştır (Torchia vd., 1998, s. 250). Van Dyke'ın anlatımıyla Londra eğlenmiş, sanatçının elindekiler el konularak satılmış ve neredeyse hiçbir gelir getirmemiş; ressam "gelgitin en düşük noktasında" ortada kalmış, ancak "ne ölü ne de ölmek üzere" bir hâlde yeniden ayağa kalkmıştır (Van Dyke, 1919).

¹⁷ Joseph Pennell: (04 Temmuz 1857 – 23 Nisan 1926), Amerikalı sanatçı, gravürücü, illüstratör ve yazardı.



Resim 4. James Abbot McNeill Whistler, *Nocturne in Black and Gold: The Falling Rocket* / *Siyah ve Altın Noktürn: Düşen Roket*, (1875), Panel ü.y.b. 60,3 cm × 46,7 cm. Detroit Institute of Arts.

Whistler bu dönemde estetik gerekçelerini daha açık biçimde ortaya koyuyordu. "Noktürn" adlandırmasıyla resmi anlatısal ilgilerden uzaklaştırarak çizgi, biçim ve renk arasındaki düzenlemeye dayalı bir sanat anlayışı geliştirdi. Bu başlığın ilk kez 1872'de, Dudley Gallery'de gece izlenimi taşıyan bir yapıt için kullanıldığı belirtir (Mansfield, 1909, s. 32) İflasın ardından Eylül 1879'da Venedik'e gitti ve Fine Arts Society ile gravürler üretmek üzere bir sözleşme yaptı (Cleveland, 2010, s. 138). Cleveland'a göre Whistler Venedik'e, Ruskin davasının ve iflasın ardından evini ve atölyesini yitirmiş, resimlerinin çoğu dağılmış bir hâlde gelmiştir; sözleşme on iki Venedik gravürünü kapsıyordu, ancak sanatçı çok daha fazlasını üretti ve aralarında ortamı kökten yenileyecek pasteller de vardı (Cleveland, 2010,

s. 139). Cleveland bu dönemi Whistler için "dönüştürücü bir imbik" olarak tanımlar: sanatçı alışılmış Chelsea ve Paris çevresinden kopmuş, kendisini kuşatan yardımcı kadrosundan yoksun kalmış, yeteneğini ve teknik parlaklığını yeniden keşfetmek zorunda kalmıştır (Cleveland, 2010, s. 129). Bu zorunluluk, tonalist katkının maliyetini de açıklar; Cleveland, Whistler'ın 1880'den itibaren Amerikan Tonalizm hareketine yaptığı "derin ve kapsamlı katkının" büyük kişisel bedelle geldiğini, olgun Noktürnler ile Venedik'in sadeleştirilmiş, maddesizleştirilmiş pastellerine giden yolun yıllarca süren deneme, mücadele ve kendinden kuşkuyla döşendiğini belirtir (Cleveland, 2010, s. 133). Venedik dönemi, Whistler'ın grafik üretiminde belirgin bir yoğunlaşmaya yol açtı. Bu nedenle Venedik'i yalnızca bir kaçış mekânı olarak değil, sanatçının teknik ve estetik araştırmalarını yeniden düzenlediği bir çalışma ortamı olarak değerlendirmek mümkündür. Cleveland'ın ifadesiyle Whistler Venedik'te "Venedik içinde bir Venedik" keşfetmiştir: ünlü manzaraların ve tanınmış anıtların değil, küçük kanalların, gizli kapı aralıklarının, gölgeli meydanların ve ışığın çekilip gecenin çöktüğü alacakaranlık anlarının Venedik'i (Cleveland, 2010, s. 139). Whistler'ın gravür üretimi sanat yaşamının önemli bir bölümünü kapsar: 1858 tarihli French Set, 1871 tarihli Thames Set ve 1880 ile 1886'da yayımlanan Venedik dizileri bu gelişimin başlıca örnekleridir (Forsyth & Harrison, 1895, s. 8-9). Kataloglara göre French Set, Delatre'nin Paris'te bastığı 13 gravürden oluşur; 1871'de yayımlanan Thames Set 16 gravürü kapsar ve ilk baskıları başarılı olmamıştır; Venedik dizilerinin ilki 1880'de Fine Art Society tarafından 12 gravür hâlinde, ikincisi ise 1886'da Dowdeswell tarafından 26 gravür hâlinde yayımlanmıştır (Forsyth & Harrison, 1895, s. 8). Venedik yapıtlarında dar kanallar, kapı aralıkları, köprüler ve alacakaranlıkta eriyen mimari biçimler öne çıkar. Sanatçı, ışığın ve atmosferin değişken etkilerini yakalamak için gravür çizgisini son derece ekonomik biçimde

kullanmış; bu nedenle Venedik gravürleri, resimsel etkilerle grafik çizginin birleştiği özgün bir alan oluşturmıştır. Bu dizinin tonal karakteri, 1879–80 tarihli *Nocturne* gravüründe en açık biçimde görülür: Cleveland, plaka tonuyla dolu bu tek renkli görüntünün, baskı öncesinde plakada bırakılan mürekkep miktarına göre büyük ölçüde değiştiğini ve her baskının neredeyse bir monokotip gibi işlediğini belirtir; yatay silme, koyudan açığa uzanan dikey bölgeler oluşturarak lagünün üzerinde bir derinlik ve havada asılı bir kasvet duygusu yaratır, atmosfer yarım tonların birbirine çarpmasıyla titreşir (Cleveland, 2010, s. 139). Cleveland'a göre bu gravür, Whistler'ın tonal sanatını siyah ile sepya-krem arasındaki en çarpıcı aralıkta sergiler; aradaki griler canlı ve ritmik hareketle doludur (Cleveland, 2010, s. 139). Whistler'ın Venedik gravürlerinin ve pastellerinin boyutu ve malzemesi, bunların iyi seyahat etmesini ve Amerika'da sergilenip satılmasını kolaylaştırmıştır. Cleveland, Whistler'ın erken etkisini ve ardından ününü Amerika'da kuran şeyin "gravür ve pastelin ustası Venedikli Whistler" olduğunu, *The Little Mast* gibi bir gravürün ilerici çevrelerde yeni bir ölçüt oluşturduğunu belirtir (Cleveland, 2010, s. 139). Frank Duveneck'in¹⁸ çevresindeki genç Amerikalı ressamlar Whistler'ın öğretisini yaymış; Jerome Blum,¹⁹ John White Alexander,²⁰ Otto Bacher,²¹ William Gedney Bunce,²² Henry Muhrman²³ ve Joseph Pennell gibi sanatçılar onun teknik inceliklerini ve estetik atılımlarını Amerika'ya taşımıştır. Cleveland'ın değerlendirmesine göre

¹⁸ Frank Duveneck: (09 Ekim 1848 – 03 Ocak 1919), Amerikalı ressam ve sanat eğitimcisiydi.

¹⁹ Jerome S. Blum: (1884-1956), Amerikalı modernist ressam.

²⁰ John White Alexander: (07 Ekim 1856 – 31 Mayıs 1915), Amerikalı ressam ve illüstratördü.

²¹ Otto Henry Bacher: (31 Mayıs 1856 – 16 Ağustos 1909), Amerikalı ressam ve gravür sanatçısıydı.

²² William Gedney Bunce: (19 Eylül 1840 – 05 Kasım 1916), Amerikalı ressamdı.

²³ Henry Muhrman: (1854 – 1916), Amerikalı ressam ve pastel sanatçısıydı.

bunun sonucu, her iki mecranın da yeniden canlanması ve genç Amerikalı sanatçıların biçimsel kompozisyon stratejileri ile ince ton geçişlerini kullanma konusunda daha fazla yetkinlik kazanmasıdır (Cleveland, 2010, s. 129). Venedik dizisinin ikinci sergisi için hazırlanan ve alt başlığı "Bay Whistler ve eleştirmenleri" olan katalog ise sanatçının, birinci dizinin yayımlanması sırasında eleştirmenlerden gelen olumsuz yorumları başlıklar altında topladığı, en az altı baskı yapan alışılmadık bir yayındır (Mansfield, 1909) Venedik'ten önceki Chelsea yılları da aynı dönüşümün önemli bir aşamasıdır. 1871 tarihli *Noktürn: Blue and Silver—Chelsea*, Battersea çevresindeki endüstriyel manzarayı düşük tonlar, sis ve ışık ilişkileri üzerinden yeniden kurar (Cleveland, 2010, s. 135-136). Cleveland'a göre bu yapıt, sanatçının Lindsey Row'daki evinin penceresinden yaptığı ilk Noktürnlerden biridir ve Westminster ile Battersea köprüleri arasındaki nehrin alacakaranlıktaki yoğun mavi tonlarını betimler; her şeyi uyumlu bir ışıltıyla kaplayan yansıtıcı bir ışık, güçlü aydınlatmada görünmeyen ince ton değişimlerini görünür kılar (Cleveland, 2010, s. 136) Karanlık gri zeminin üzerine sürülen krem rengi boya, bu ara tonları olağanüstü biçimde ortaya çıkarır (Cleveland, 2010, s. 136). Burada sanayi yapıları, nehir ve gökyüzü arasındaki tonal bütünlüğün parçaları hâline gelir. Katalog değerlendirmesi de bu erken Thames manzaralarını Whistler'ın üslup gelişiminde bir geçiş noktası olarak tanımlar: sanatçı, Wapping'in ayrıntılı gerçekçiliğini yavaş yavaş bırakarak 1870'lerin "noktürn"lerinde doruğa ulaşan estetik idealizme ve tonalizme yönelmiştir; alacakaranlığa kurulan sahneye nehrin üzerinde yuvarlanan yoğun sis, düşsel ve şiirsel bir atmosfer katar (Torchia vd., 1998, s. 262). Whistler'ın ışık ve sisin dönüştürücü gücüne verdiği önem, gündelik bir kentsel manzarayı ayrıntılı bir belge olmaktan çıkararak atmosferik bir görüntüye dönüştürür. Cleveland bu eğilimi, sanatçının atmosferi maddesizleştirilmiş biçime çevirmesinin "en çarpıcı örneği" olarak nitelendirir ve

sisli Thames'in ince ton oyunlarını tam olarak ancak bir Amerikalının, bir Londralı olmayanın takdir edebildiğini ekler (Cleveland, 2010, s. 126). Bu yaklaşım, onun daha sonraki Noktürnlerinde geliştireceği estetik dilin önemli bir aşamasını oluşturur. Cleveland'ın "doğuştan sürgün" diye tanımladığı sanatçının bu kopuşu yalnızca kişisel bir kırılma değil, tonalist duyarlılığın Amerikan sanatına taşınmasının da koşuludur (Cleveland, 2010, s. 126). Cleveland, Whistler'ın estetik tavrının 1880–1910 arasında Amerika'daki başlıca modernist dinamiğe dönüştüğünü belirtir (Cleveland, 2010, s. 126). Kaynak bu noktada makalenin sınırlamasından daha ileri gider: sanatçıyı "tepeden tırnağa bir Tonalist" olarak tanımlar ve hareketin estetik paradigmasını neredeyse tek başına yarattığını, sentezlediğini ve yükselttiğini belirtir (Cleveland, 2010, s. 126). Bu çalışma ise Whistler'ın katkısını tek kuruculuk iddiası yerine, akımın biçimlenmesini sağlayan belirleyici etkilerden biri olarak değerlendirmektedir.



Resim 5. James Abbot McNeill Whistler, *Nocturne: Blue and Silver—Chelsea* / *Noktürn: Mavi ve Gümüş—Chelsea* (1871), Ahşap ü.y.b. 50,2 cm × 60,8 cm. Tate, Londra

5. TONALİZMİN ESTETİK ÖNDERİ: TEKNİK VE İNCE BOYA KARIŞIMI

Whistler'ın Tonalizme katkısı yalnızca konu seçiminde değil, boya yüzeyini ele alış biçiminde de görülür. Pennell'lerin aktardığına göre sanatçı, terebentinle inceltilmiş ve kendi ifadesiyle "ince boya karışımı" adını verdiği çok ince boya katmanlarından yararlanıyordu. Bu uygulama, yüzeyde yoğun bir pigment tabakası oluşturmaktan çok ince tonal geçişler elde etmeye hizmet ediyordu. Cleveland'ın Pennell'lerden aktardığı ayrıntılar yöntemi somutlaştırır: sanatçı copal, mastik ve terebentinle oluşan bir karışım kullanmış; paletinde renk düzenini kurduktan sonra o kadar bol "sauce" ile çalışmıştır ki tuval zaman zaman akan boyayı tutmak için yere yatırılmak zorunda kalmıştır (Cleveland, 2010, s. 133). Boya sıvı hâlde sürülmüş, tonlar çalışma sırasında açılıp koyulaştırılmış, gökyüzü ile su "tam olarak doğru tonda" büyük fırça darbeleriyle kurulmuştur (Cleveland, 2010, s. 133). Aynı tanıklık, doğru tonların ertesi güne su altındaki kâselerde saklandığını da ekler; yani ton ilişkileri tek bir oturumda değil, aynı değerler günler boyunca korunarak kurulmuştur (Cleveland, 2010, s. 133).

Yardımcısı William Greaves'in²⁴ aktarılan gözlemleri de bazı mavi Noktürnlerde hazırlanan sıcak zemin ile üstteki soğuk tonlar arasındaki ilişkinin önemine işaret eder. Greaves'e göre Noktürnler çoğunlukla çok emici bir tuvale, kimi zaman panele, kimi zaman da tutkallanmış çıplak kahverengi Hollanda bezine yapılmıştır; mavi Noktürnlerde tuval kırmızı bir zeminle kaplanmış ya da öğrencilerin gemi yapım tezgâhından edindiği maun panel kullanılmış, kırmızı üzerine sürülen mavileri yukarı doğru itmiştir (Cleveland, 2010, s. 133). Gri bir gece için

²⁴ William Greaves: (1852 – 1930), İngiliz ressam ve James McNeill Whistler'ın bir dönem yardımcısı ve öğrencisiydi.

sanatçının kendi kuralı kesindir: "Gökyüzü gri, su gri, öyleyse tuval de gri olmalı" (Cleveland, 2010, s. 133). Cleveland bu zemini Birge Harrison'ın "vibration" (titreşim) ve "refraction" (kırılma) diye adlandırdığı, yan yana gelen tonların izleyicinin gözünde birbiriyle yarışmasına dayanan tekniğin temeli olarak sunar; "ısınmış alt ton" soğuk üst tonları ortaya çıkarır, yer yer açıkta bırakıldığında ya da üst katmanlardan sızdığında ise resme bütünleştirici bir zemin kazandırır (Cleveland, 2010, s. 133). Cleveland, saydam boya yıkamalarının hazırlanmış zemin üzerine uygulanmasının sanatçının tercih ettiği yöntem hâline geldiğini ve genç sanatçılar üzerinde son derece etkili olduğunu belirtir; Dorment'e göre Whistler'ın 1860'ların ortasındaki daha gevşek ve saydam pigment uygulamasına geçişi, İngiliz sulu boya geleneğinin ince yıkamalarından ve Gainsborough'nun terebentinle inceltilmiş saydam boya sırlarından beslenmiştir (Cleveland, 2010, s. 133). Bu teknik yaklaşım, Whistler'ın resminde nesnelerin sınırlarını kesin çizgilerle belirlemek yerine atmosferik geçişleri öne çıkarmasına katkıda bulunmuştur.

Whistler'ın yöntemini Empresyonizmden ayıran önemli unsurlardan biri de gözlem ile uygulama arasına mesafe koymasıdır. Sanatçının Thames üzerindeki sahneleri uzun süre gözlemlediği, ayrıntıları belleğinde tutarak daha sonra atölyesinde yeniden düzenlediği aktarılır. Cleveland bu süreci ayrıntılı biçimde betimler: Whistler nehre bakan bir balkondan çalışır ya da bir dostuna kendisini nehrin ortasına kürek çektirir, saatler boyunca birkaç çatı hattını, pencere ışığını, birkaç lambayı ve loş ışıktaki görünür hâle gelen ton çeşitliliğini ezberlemeye çalışır; karanlıkta yerinde renk notu almak güç olduğu için ezberlemede ustalaşmış, gözlemlerini kimi zaman arkadaşlarına yüksek sesle tekrarlayıp doğruluklarını teyit ettirirdi (Cleveland, 2010, s. 136). Atölyede ise inceltilmiş boyalarla hızlı çalışarak bellekte kalan izi tuvale geçirirdi (Cleveland, 2010, s. 136). Cleveland bunu Empresyonist plein-

air resmi ile Tonalist resim arasındaki "temel fark" olarak tanımlar: her ikisi de yer ve anın verisiyle, dış mekândaki ışığın neredeyse bilimsel kaydıyla başlar; ancak Tonalist deneyimi, iç mekânda kullanılmak üzere bellek ya da bellek notları üzerinden kaydeder (Cleveland, 2010, s. 136). Pennell'lerin ifadesiyle, "geceleyin renge ve düzenlemeye bakıp belleği ertesi sabaha kadar korumak, gözlem ile uygulama arasında daha uzun bir aralık anlamına gelir" (Cleveland, 2010, s. 136). Böylece resim, anlık görsel izlenimin doğrudan kaydı olmaktan çıkar; seçme, ayıklama ve yeniden düzenleme süreçlerinden geçer. Cleveland'ın vurguladığı üzere, bellek görüntüsü tuvale geçirilirken sanat yapıtının kendisi taleplerde bulunmaya başlar; biçimi, rengi ve tonu yakalama dürtüsü, yapıtın gerektirdiği biçimsel değerlerin ardında ikinci plana çekilir (Cleveland, 2010, s. 136). Bu yöntem, Whistler'ın manzarayı yalnızca dış dünyanın görünüşü olarak değil, bellekte yeniden kurulan bir görsel deneyim olarak ele aldığını düşündürür. Gravür üretimindeki ekonomik çizgi ve mürekkep kullanımı da benzer bir seçme ve yoğunlaştırma mantığı taşır. Mansfield'in katalog değerlendirmesi bunu doğrular: Whistler yalnızca usta bir gravürcü değil, aynı zamanda usta bir baskıcıdır ve en iyi baskılar üstün çekiciliğini onun pres başındaki becerisine borçludur; sanatçı, plakanın yüzeyinde kalan mürekkep filminden şaşırtıcı etkiler elde etmiştir (Mansfield, 1909, s. 71) Cleveland'ın Venedik gravürü *Nocturne* (1879–80) değerlendirmesi de aynı mantığı tonal dile bağlar: her baskı, plakada bırakılan mürekkep miktarına göre büyük ölçüde değişir ve neredeyse bir monokotip gibi işler; yatay silme, koyudan açığa uzanan dikey bölgeler oluşturur ve "atmosfer, birbiriyle oynayan sayısız yarım tonla titreşir" (Cleveland, 2010, s. 139)

Whistler'ın teknik anlayışını özetleyen ifadelerden biri, 1881'de Otto Bacher'a söylediği aktarılan ve boyanın kalın değil, son derece ince uygulanması gerektiğini belirten sözdür.

Cleveland bu sözü "Boya kalın sürülmemeli. Cam bir pencere yüzeyindeki nefes gibi olmalı" biçiminde aktarır ve tuvalin zemininin pigmenti emmesi sonucu nehir, set ve gökyüzü yataylarının yüzeye sızan "hayalet lekeler" gibi görüldüğünü ekler (Cleveland, 2010, s. 138). Bu incelik ilkesi, yüzeyin dokusal ağırlığından çok tonların birbirine geçişini öne çıkarır. Böylece Whistler'ın resminde biçimsel sınırlar, kesin konturlardan ziyade tonal geçişler ve renk değerleri aracılığıyla kurulmaktadır. Van Dyke da bu dönüşümü fırçanın serüveni üzerinden tarif eder: Courbet günlerinde ağır yüklü olan ve serbestçe akan fırça, zamanla ince, sulu, emici ve neredeyse saydam bir tüy hafifliğinde dokunuşa dönüşmüş; sonunda resmi bir araya getirmek için tuvalin tamamını kaplayan ve çizimi, ışığı ve rengi tek bir "tonal zarfa" bağlayan ince, saydam bir gri ya da kahverengi katman eklenmiştir (Dyke, 1919, s. 228). Katalogların teknik notları da aynı yöne işaret eder: sanatçının boyayı sürdükten sonra ovarak inceltmesi, yapıtlarda neredeyse saydam, "lekeleşmiş" bir görünüm doğurmuştur (Torchia vd., 1998, s. 273); 1870'lerin resimleri ise daha büyük bir özgüvenle, genellikle yatay formatta ve boya tek biçimde ince sürülerek yapılmış, *Grey and Silver: Chelsea Wharf* bu geçişin "proto-noktürn"ü olarak tanımlanmıştır (Torchia vd., 1998, s. 263). *Battersea Reach* için katalog, yaya figürlerinin ve mavna yelkenlerinin o kadar ince serildiğini, altlarındaki mimari biçimlerin görünür kaldığını belirtir (Cash, 2012, s. 133); Whistler'ın kendi ifadesi de resmin "çok basit" yapıldığını, boyanın "hızlı sürülüşünde kalın olmaktan uzak" olduğunu ve tuvalin yer yer ancak hafifçe kaplandığını aktarır (Cash, 2012, s. 132); Bu özellik, daha sonraki Tonalist ressamların atmosferik manzara anlayışıyla ilişkilendirilebilse de, iki yaklaşım arasında doğrudan ve tek yönlü bir neden-sonuç ilişkisi kurmak yerine tarihsel etkileşimden söz etmek daha uygundur. Cleveland, 1880'lerde Amerika'nın önemli Tonalist ressamlarının neredeyse tamamının Whistler'dan "ruh ya da teknik ya da her ikisi

bakımından" etkilendiğini, aralarında Chase,²⁵ Hugh Bolton Jones,²⁶ Ryder,²⁷ Martin,²⁸ J. Alden Weir²⁹ ve Inness'in bulunduğunu belirtir; sanatçının orta tonların bütün gamını kullanması ise kendi döneminde aşılamamıştır (Cleveland, 2010, s. 134). Corcoran kataloğu da Dewing'in tekniğinin ve arkasındaki estetik duyarlılığın Whistler'ın çığır açan işinden türediğini; boyanın alt katmanları kısmen örten çok sayıda ince uygulamayla kurulduğunu ve yaşken silinip ovularak yüzeyin dokusuna yerleştirildiğini aktarır (Cash, 2012, s. 206). Kataloğun Dewing için kurduğu bu bağ, teknik aktarımın tek bir örnekle sınırlı olmadığını gösterir; değerlendirme, Whistler'ın geç XIX. ve erken XX. yüzyıl Amerikan sanatı üzerinde "uzun bir gölge" bıraktığı sonucuyla kapanır (Cash, 2012, s. 206).

6. AMERİKA'YA DÖNEN ETKİ: DUVENECK ÇOCUKLARI VE TAKİPÇİLER

Venedik gravürleri ve küçük ölçekli yapıtları, taşınabilir olmaları sayesinde Amerika'da sergilenmiş ve koleksiyonerlere ulaşmıştır. Cleveland, Whistler'ın Amerika'daki erken etkisini ve ardından gelen ününü kuran şeyin Venedik'teki gravür ve pastel ustası Whistler olduğunu belirtir; *The Little Mast* gibi bir gravür, havadar sadeliği, yalnızca birkaç ayrıntıya işaret etmesi ve gayri resmî ama incelikli biçimsel düzenlemesiyle ilerici çevrelerde yeni bir ölçüt oluşturmuştur (Cleveland, 2010, s. 139). Whistler'ın Venedik'te Frank Duveneck'in çevresindeki genç Amerikalı sanatçılarla kurduğu ilişki, onun etkisinin Amerika'ya aktarılmasında önemli kanallardan biri olarak değerlendirilir.

²⁵ William Merritt Chase: (1849–1916), Amerikalı ressam ve sanat eğitimcisidir.

²⁶ Hugh Bolton Jones: (1848–1927), Amerikalı manzara ressamıdır.

²⁷ Albert Pinkham Ryder: (1847–1917), Amerikalı ressamdır.

²⁸ Homer Dodge Martin: (1836–1897), Amerikalı manzara ressamıdır.

²⁹ Julian Alden Weir: (1852–1919), Amerikalı ressamdır.

Torchia vd., 1998, s. 106-196) Cleveland'ın "Duveneck Çocukları" diye andığı bu grup, Whistler'ın öğretisini yurttaşları arasında geniş ölçüde yaymıştır; grubun büyük bölümü Münih'te eğitim görmüş Amerikalılardan oluşuyordu ve sanatçıya hem hayranlık hem çekingenlikle yaklaşmışlardı (Cleveland, 2010, s. 139). Whistler da onlara açılmış, yöntemlerini paylaşmış ve çabalarını teşvik etmiştir; Bacher, sanatçının bir rakibin işine karşı sert olabildiğini, ancak bir öğrencinin işini bütünüyle başka bir tonla eleştirdiğini aktarır, Alexander ise onun resmi yemek yerine kompozisyonun nasıl iyileştirilebileceğini ve hangi rengin daha yüksek bir tona ihtiyaç duyduğunu öneren yapıcı üslubunu hatırlar (Cleveland, 2010, s. 141). John White Alexander, Otto Bacher, William Gedney Bunce, Henry Muhrman ve Joseph Pennell gibi sanatçılar, Venedik deneyimi aracılığıyla Whistler'ın tonal ve grafik yaklaşımıyla karşılaşmışlardır. Bacher plaka tonunun kullanımını doğrudan ondan öğrenmiş; Duveneck'in gravür üslubu ile Whistler'ın karşılaştıkları karşılıklı olarak birbirini beslemiştir (Cleveland, 2010, s. 141). Duveneck'in öğrencisi olmayan Jerome Blum da aynı dönemde Venedik'te bulunmuş, Whistler'ın yalnızca telkin edici öze odaklanan indirgemeci yöntemini özellikle pastellerinde geliştirmiş ve 1880'lerin başında New York'ta Pastel Ressamları Derneği'nin kurucuları arasında yer alarak bu çizgiyi kurumsal düzeyde de yaymıştır (Cleveland, 2010, s. 140). Venedik pastelleri, sanatçının Merceria yakınındaki bir depoda bulduğu kahverengi, pembe ve mavi kâğıtları kullanmasıyla mecranın kendisini yenilemiş ve Amerikan sanatında pastel ile sulu boya beğenisi üzerinde kalıcı bir etki bırakmıştır; tonlu zemin böylece kompozisyonun büyük bölümünü taşır hâle gelmiştir (Cleveland, 2010, s. 140). Taslak görünümlü bu yalınlık — döneminde bitmemiş sanılan şey — genç Amerikalı sanatçılar arasında yeni, yani modern üslup olarak benimsenmiştir (Cleveland, 2010, s. 140). Cleveland, Whistler'ın Amerikan sanatı üzerindeki etkisini iki ardışık dalga hâlinde tanımlar: ilki

1880'lerin başında Venedik'te ürettiği küçük ölçekli gravür ve pastellerin oluşturduğu etkidir ve bu yapıtlar sanatçılar ile koleksiyonerlere küçük ölçekli, düşük tonlu, doğal biçimlerin izleyeni saran desenleriyle kurulmuş manzaralara yönelik bir beğeni geliştirmiştir; ikinci dalga ise 1900'e doğru, daha büyük portreler ve Noktürnler üzerinden daha koyu ve gölgeli bir anlatım üslubuna bağlanır ve bu üslubu Sembolistler devralır (Cleveland, 2010, s. 125).

Whistler'ın etkisinin farklı sanatçılarda farklı biçimlerde görüldüğü anlaşılmaktadır. John Singer Sargent'ın³⁰ Venedik sahnelerinde, Henry Ossawa Tanner'ın³¹ bazı mistik atmosferlerinde ve Thomas Dewing³² ile John Twachtman'ın³³ tonal duyarlıklarında Whistler'la ilişkilendirilebilecek özellikler görülür (Pyne, 1992, s. 298–299). Sargent 1880'de Venedik'te bulunmuş, Whistler'ın ince tonlarından ve alışılmadık bakış açılarından Venedik iç mekânlarında ve arka sokaklarında etkilenmiştir (Cleveland, 2010, s. 141); katalog değerlendirmesi de Amerikalı sanatçıların Venedik imgelerinin çeşitliliğini Whistler'ın kapı aralıkları ve yan sokaklara ilişkin narin çizim ve gravürlerinden Sargent'ın güneşli cepheleri betimleyen cesur sulu boylarına ve serin, gölgeli iç mekânlardaki Venedikli kadınları resmeden yapıtlarına uzanan bir aralıkta kurar (Torchia vd., 1998, s. 224). Bunce, Whistler Venedik'teyken orada çalışmış, kariyerini Venedik gün batımlarını resmederek kurmuş ve Whistler'ın sanatının soyut özünü ateşli lagünler ile gökyüzünü konu alan ton şiirlerine taşımıştır (Cleveland, 2010,

³⁰ John Singer Sargent: (12 Ocak 1856 – 15 Nisan 1925), döneminin önde gelen portre ressamı " olarak kabul edilen Amerikalı bir sanatçıydı.

³¹ Henry Ossawa Tanner: (21 Haziran 1859 – 25 Mayıs 1937), kariyerinin büyük bir bölümünü Fransa'da geçiren Amerikalı bir sanatçıydı.

³² Thomas Wilmer Dewing: (04 Mayıs 1851 – 05 Kasım 1938), 20. yüzyılın başlarında çalışan Amerikalı bir ressamdı.

³³ John Henry Twachtman: (04 Ağustos 1853 - 08 Ağustos 1902), kariyeri boyunca farklı stillerde eserler üreten, ancak en çok izlenimci manzara resimleri ile bilinen Amerikalı ressam.

s. 141). Twachtman Venedik'te Whistler'la kesişmemiş, ancak onun işini ve üslubunu Duveneck çevresindeki arkadaşları aracılığıyla tanımıştır; 1880'ler ve sonrasındaki pastelleri temelde Whistler'dan etkilenmiştir (Cleveland, 2010, s. 141). Twachtman'ın Whistler'ın resimlerine aşinalığı, işinin daha ince boyanmış ve atmosferik bir nitelik kazanmasına da katkıda bulunmuş olabilir (Torchia vd., 1998). Muhrman 1881'de Twachtman, Duveneck, Bacher ve Blum ile Venedik'te çalışmış, kariyeri boyunca Whistler'dan derin biçimde etkilenmiş ve 1890'larda Londra'da onunla birlikte sergilemiştir (Cleveland, 2010, s. 141). Pennell ise 1880'lerde ve sonrasında Venedik'te çalışmış, Whistler'ın etkisine girmiş, üslubunun birçok ögesini benimsemiş ve zamanla hem dostu hem biyografi olmuştur (Cleveland, 2010, s. 142). Tanner'ın olgun İncil sahneleri, belirgin tonalizmiyle Whistler'ın etkisini taşır ve bu özellik yapıtlardaki ince ama her yeri kaplayan mistik niteliği güçlendirir (Torchia vd., 1998, s. 213). Dewing'de ise katalog değerlendirmesi doğrudan bir soykütüğü kurar: sanatçının büyüleyici tekniği ve arkasındaki estetik duyarlılık Whistler'ın çığır açan işinden türemiştir ve Whistler geç XIX. ile erken XX. yüzyıl Amerikan sanatı üzerinde uzun bir gölge bırakmıştır; Dewing yapıtını alttaki katmanları kısmen örten çok sayıda ince boya uygulamasıyla kurmuş, renkleri desatüre etmiş, açık-koyu karşıtlıklarını en aza indirmiş ve fırça dokunuşlarını incelikle noktalamıştır (Cash, 2012, s. 206); J. Alden Weir ile Twachtman'ın yüzyıl dönümü manzaraları ise aynı katalog değerlendirmesine göre kişisel bir duyguya dokunan içe dönük görüşlere yönelik dönemsel bir beğeniyi yansıtır ve bu beğeni, sis ya da karanlıkla örtülü manzaraları sıkça resmeden Whistler'ın sonraki Amerikalı sanatçı kuşaklarınca benimsenen etkisini sürdürür (Torchia vd., 1998, s. 247).

Bununla birlikte bu sanatçıların her birinin kendi estetik ve tarihsel bağlamları bulunduğundan, Whistler etkisini

doğrudan bir kopyalama ilişkisi olarak değerlendirmek doğru değildir. Amerikan Tonalizmi de yalnızca Whistler'dan türememiş; George Inness, Alexander Wyant³⁴ ve George Fuller³⁵ gibi sanatçıların geliştirdiği Amerikan manzara geleneğiyle birlikte biçimlenmiştir. Cleveland bu ayrımı keskin biçimde kurar: Inness tonalist hareketin manevi vaftiz babası ise, Whistler onun estetik önderi ve usta zanaatkâridir; Inness içe dönük Amerikan manzarasının ikonik imgesini sağlarken, Whistler üslubun biçimsel öğelerini, anlatı dışı ve soyut değerlerini ve dekoratif bağlarını biçimlendirmiştir (Cleveland, 2010, s. 125). Aynı değerlendirme, dönemin modernist vizyonunun Whistler ile Inness tarafından, arka planda La Farge'ın belirleyici varlığıyla kurulduğunu belirtir (Cleveland, 2010, s. 125). Whistler, Chase, Currier,³⁶ Duveneck ve Twachtman gibi Amerikalı sanatçılar için de geleneksel teknikleri radikal sonuçlara taşıyan bir öncü işlevi görmüştür (Cleveland, 2010, s. 129).

Bu etkinin yerel bir kökü de bulunmaktadır. Henry R. Poore,³⁷ 1903'te Lyme ressamı üzerine yazarken tonal duyarlılığı Van Eyck,³⁸ Rubens,³⁹ Tiziano⁴⁰ ve Velázquez'den⁴¹

³⁴ Alexander Helwig Wyant: (11 Ocak 1836 – 29 Kasım 1892) Amerikalı bir manzara ressamıydı.

³⁵ George Fuller: (17 Ocak 1822 – 21 Mart 1884) Amerikalı bir figür ve portre ressamıydı.

³⁶ Nathaniel Currier: (27 Mart 1813 – 20 Kasım 1888) Amerikalı bir litograf sanatçısıydı. James Ives ile birlikte Currier & Ives şirketinin başındaydı.

³⁷ Henry Rankin Poore: (21 Mart 1859 – 15 Ağustos 1940), Amerikalı ressam, illüstratör, sanat eleştirmeni ve yazardı.

³⁸ Jan van Eyck: (yak. 1390 – 09 Temmuz 1441), Erken Hollanda resminin önde gelen Flaman ressamlarındandı.

³⁹ Peter Paul Rubens: (28 Haziran 1577 – 30 Mayıs 1640), Flaman Barok ressamıydı.

⁴⁰ Tiziano Vecellio (Titian): (yak. 1488/1490 – 27 Ağustos 1576), Venedik Rönesansı'nın önde gelen İtalyan ressamlarındandı.

⁴¹ Diego Velázquez: (06 Haziran 1599 – 06 Ağustos 1660), İspanyol Barok ressamıydı.

Cuyp⁴² ve Claude Lorrain'e,⁴³ İngiliz ve Fransız ustalara, ardından Inness, Wyant ve Fuller gibi Amerikalı ressamlara uzanan geniş bir gelenek içinde değerlendirir. (Poore, 1903, s.1) Poore'un kurduğu çizgi Van Eyck'ten Rubens, Tiziano ve Velázquez'e, oradan Cuyp ile Claude Lorrain'e uzanır; İngiltere'de Constable⁴⁴ ve Reynolds,⁴⁵ Fransa'da Rousseau,⁴⁶ Diaz⁴⁷ ve Corot⁴⁸ ile 1830 kuşağı bu çizgiyi güçlendirmiş, sonunda Amerika'da Inness, Wyant ve Fuller'ın işlerinde gelişmiştir (Poore, 1903, s.1). Poore'a göre Lyme okulu bir yörenin çekiciliğinden değil, bir fikirden ve o fikri taşıyan bir kişilikten doğmuştur; okulun kurucusu olarak andığı Ranger ton bilgisini esirgmeden aktarmış ve Amerikan manzara resminin hızlı gelişimini tonallığın sağlam ve ölçülü kanalına yöneltmeye çalışmıştır (Poore, 1903, s.1). Aynı metin, sanat gelişiminin tarihini bireylerin değil, ortak bir kanaate dayanan küçük grupların tarihi olarak tanımlar (Poore, 1903, s.2). Poore'un tonallık tanımı da müzikal bir benzetmeyle işler: tonistin ısrar ettiği şey doğanın derinlik ve gücüdür ve teknik olarak bu, yapıt bu derinliği ve gücü kazanana kadar süren çok sayıda yeniden boyama ve renk sırlaması anlamına gelir; ortaya çıkan etki ise birçok enstrümandan gelen derin bir müzikal tonun yankısına benzetilir (Poore, 1903, s.1). Poore'a göre tonist bu etkiyi resmin her yerinde rengin bir tür titreşimi olarak üretir: bir rengin ötekinin içinden oynatılması ya da tek bir fırça darbesine

⁴² Aelbert Cuyp: (20 Ekim 1620 – 15 Kasım 1691), Hollandalı Altın Çağ manzara ressamıydı.

⁴³ Claude Lorrain: (yak. 1600 – 23 Kasım 1682), Fransız Barok dönemi manzara ressamıydı.

⁴⁴ John Constable: (1776–1837), İngiliz romantik manzara ressamıdır.

⁴⁵ Sör Joshua Reynolds: (1723–1792), İngiliz portre ressamı ve sanat kuramcısıdır.

⁴⁶ Théodore Rousseau: (1812–1867), Fransız manzara ressamı ve Barbizon Okulu'nun önde gelen temsilcilerindendir.

⁴⁷ Narcisse Virgilio Díaz de la Peña: (1807–1876), İspanyol kökenli Fransız ressam ve Barbizon Okulu'nun önemli temsilcilerindendir

⁴⁸ Jean-Baptiste-Camille Corot: (1796–1875), Fransız manzara ve figür ressamıdır.

yüklenmiş kırık renkler, İzlenimcinin küçük lekeler hâlinde saf pigmenti yan yana koyarak elde ettiği sonuca başka araçlarla ulaşmayı amaçlar (Poore, 1903, s.2). Metin, bu yeni tonallık hareketinin 1830 kuşağına göre bir avantaja sahip olduğunu da ekler: İzlenimciliğin kazandırdığı bakış, eski manzaracıları sınırlayan alışkanlıklardan kurtulmayı ve bitüm hakkındaki yanlış bir kanıdan doğan karartıdan kaçınmayı mümkün kılar (Poore, 1903, s.3). Bu tarihsel süreklilik, Amerikan Tonalizminin tek bir sanatçının etkisiyle açıklanamayacağını gösterir. Whistler'ın katkısı, söz konusu geleneğe Avrupa'daki estetikçi ve müzikal yaklaşımın belirli unsurlarını eklemesi ve bunları kendi özgün yüzey, renk ve atmosfer anlayışıyla yeniden düzenlemesidir.

7. KİŞİLİK, EFSANE VE KELEBEK: BİR AMERİKALININ MARKALAŞMASI

Biyografik eleştiri açısından Whistler'ın dikkat çekici özelliklerinden biri, sanatçı kişiliği ile yapıtları arasındaki ilişkinin güçlü olmasıdır. Joseph Pennell'in aktardığı bir anekdotta The Falling Rocket üzerine yapılan yorum, Whistler'ın sanatının Amerikalılık ve özgünlük iddialarıyla birlikte düşündüğünü gösterir. Cleveland bu karşılaşmayı ayrıntılı biçimde aktarır: Pennell, sanatçının Chelsea atölyesinde onunla ilk kez karşılaştığında resme ilişkin izlenimini söylemesi istendiğinde "havai fişek" yanıtını verir ve yapıtı Cremorne'u konu alan resimlerden biri sandığını ekler; Whistler bunun üzerine, çocuklar, budalalar ve körler dâhil bir "ada sakini" dışında herkesin resmi bildiğini söyler (Cleveland, 2010, s. 130). Cleveland'ın okumasına göre bu alışverişteki ima, Amerikalının "çocuk ya da budala kadar masum gözüyle" İngiliz'in göremediğini görebileceği yönündedir; Whistler sürgün kimliğini neredeyse bir onur nişanı gibi taşımış ve Viktorya

dönemi Londra'sının gözü önünde kendi "çok Amerikalı" devrimini yaymak için bunu bir koz olarak kullanmıştır (Cleveland, 2010, s. 130). Sanatçının kendisini bir yabancı ve Amerikalı olarak sunması, Avrupa sanat çevresinde farklı bir konum oluşturmaya yardımcı olmuştur. Cleveland, bu tutumun bilinçli bir strateji olduğunu düşünür: kendisinden bir kuşak genç olan Currier, Alexander Harrison, Twachtman ve Bunce gibi Amerikalı sanatçılar yeniliklerini Münih okulu ile Fransız akademik geleneğinin içinden geliştirip görece sessiz kalırken, Whistler "dışarıdan gelenin" kartını oynamış, eleştirmenlerini karşısına alıp kışkırtmış ve sanat görüşünü yaymak için her fırsatı kullanmıştır (Cleveland, 2010, s. 130). Kelebek biçimli imzası da bu kimlik inşasının görsel işaretlerinden biridir. Whistler'ın imzası, sanatçının yalnızca yapıtı değil, kendi adını ve sanatçı kişiliğini de estetik bir bütünlük içinde tasarladığını düşündürür. (de Montfort, 2005, s. 161–174)

Whistler'ın Amerikalılığı çağdaşları tarafından da sık sık vurgulanmıştır. Pennell'lerin anlatılarında sanatçının gündelik yaşamı, çalışma biçimi ve kişisel alışkanlıkları bu kimliğin parçaları olarak sunulur (Cleveland, 2010, s. 131). Sanatçının İngiliz ve Amerikan söyleyişleri arasında geçiş yaptığına ilişkin anlatılar da onun kimliğini sabit bir ulusal kategori yerine performatif bir özellik olarak kullandığını düşündürür. Bu durum, Whistler'ın sanatçı imgesini yapıtlarından bağımsız olmayan bir estetik strateji hâline getirdiğini gösterir. Cleveland, bu imgenin Amerikan sanat çevrelerinde nasıl karşılık bulduğunu ayrıntılı biçimde tartışır: sanatçı, ülkesinde dünya sahnesinde başarı kazanmış bir isim olarak yıldızlaşmış; Amerikan sanat kurumu, özellikle Society of American Artists ve Charles de Kay⁴⁹ gibi destekçileri aracılığıyla, uluslararası sanata özgün bir Amerikan katkısı olarak sahiplenilebilecek bir

⁴⁹ Charles Augustus de Kay: (25 Temmuz 1848 – 23 Mayıs 1935) bir dilbilimci, şair, eleştirmen ve eskrimciydi.

ulusal üslup arayışı içindeydi (Cleveland, 2010, s. 129). de Kay, 1878 tarihli *The Bohemian, A Tragedy of Modern Life* adlı romanında Whistler'dan esinlenen bir karaktere yer vermiş; 1880'lerin başında Inness, Currier, Ryder ve Blakelock⁵⁰ ulusal sanatın taşıyıcıları olarak anılırken Whistler'ın kısa sürede bu isimler arasında öne çıktığı belirtilmiştir (Cleveland, 2010, s. 129). de Kay'ın 1904'te Boston'daki anma sergisi vesilesiyle yaptığı değerlendirme bu sahiplenmenin tonunu gösterir: eleştirmen, Noktürnler ile manzaraları sanatçının asıl katkısı saymış, Whistler'ı alacakaranlıkta sıradan insanlardan daha iyi gören kişilere benzeten bir tanımla anmış ve İngiliz atmosferini ondan daha iyi resmetmiş bir İngiliz bulunmadığını yazmıştır (Cleveland, 2010, s. 130). Cleveland, sanatçının ölümünün ardından İngilizlerin onu kendilerinden saymaya başladığını, Fransızların ise İzlenimci ve Post-İzlenimci devrime katkısı üzerinden sahiplendiğini, oysa Whistler'ın devriminin özünde "çok Amerikalı" bir şey olduğunu belirtir; sanatçının yaşamının sonuna doğru gerçek mirasının ve gerçek hayranlarının Amerika'da olduğunu görerek işini ülkesine yönelttiğini ve Charles Freer gibi Amerikalı koleksiyonerlere açıldığını ekler (Cleveland, 2010, s. 130).

Whistler'ın kelebek imzası, bu kişisel estetik stratejinin en görünür göstergelerinden biridir. Sanatçının adını, üslubunu, sergileme biçimini ve kişisel görünümünü birlikte düzenlemesi, modern sanatçının kamusal imgesinin oluşumuna ilişkin erken örneklerden biri olarak değerlendirilebilir. (de Montfort, 2005, s. 161–174) İmzanın kendisi de bir gelişim gösterir: erken gravürler yalnızca baş harflerle ya da adın açık yazımıyla imzalanmış, 1871'e kadar genellikle tarihli "Whistler" imzası kullanılmış, bu tarihten sonra ise yerini alışılmış kelebek imzasına bırakmıştır (Mansfield, 1909, s. 52) Kataloqlara göre

⁵⁰ Ralph Albert Blakelock: (15 Ekim 1847 – 09 Ağustos 1919), öncelikle Tonalizm akımıyla bağlantılı manzara resimleriyle tanınan Amerikalı romantik bir ressamdı.

sanatçı, 1869'dan itibaren resimlerini baş harflerinden oluşan kelebek monogramıyla imzalamaya başlamıştır (Torchia vd., 1998, s. 249). Cleveland, bu monogramın bugün moda endüstrisinin benimsediği tanıtım ve markalaşma yöntemlerini çağrıştırdığını belirtir (Cleveland, 2010, s. 142) Markalaşma stratejisi imzayla sınırlı kalmamıştır: Whistler, ikinci Venedik gravür dizisinin kataloğuna, kendisine yöneltilmiş olumsuz eleştirileri başlıklar altında toplayarak "Bay Whistler ve eleştirmenleri" alt başlığını vermiş ve en az altı baskı yapan bu yayını eleştirmenlerinin sözlerini kendi lehine çeviren bir araca dönüştürmüştür (Mansfield, 1909, s. 35). Cleveland'a göre sanatçı düşmanlarını kendi sözleriyle alt etmiş, eleştirmenlerin alayını "Ten O'Clock" konferansları ile katalogları için malzemeye çevirmiştir (Cleveland, 2010, s. 130); polemiklerini 1890'da *The Gentle Art of Making Enemies* başlığı altında kitaplaştırması da bu çizginin devamıdır (Torchia et al., 1998). Van Dyke'ın değerlendirmesi "Ten O'Clock" metnini başlı başına bir düzenleme olarak okur: Ona göre metin gerçekçi olmaktan çok dekoratiftir, cümlelerin ve paragrafların düzeni çekicidir ve ne anlama geldikleri pek önemli değildir, çünkü Whistler cümlelerinin anlamını bilinçli olarak ritmine ve tonuna tabi kılmıştır (Dyke, 1919, s.229). Atölye ve sergi mekânlarında açık tonların ve seyrek asım düzenlerinin kullanılması da bu bütünlüğün bir parçasıdır. Böylece Whistler'ın kişiliği, yalnızca biyografik bir arka plan değil, sanatının kamusal olarak algılanma biçimini etkileyen bir unsur hâline gelir.

Cleveland'ın anlatımı, bu kişisel stratejinin sanatçının ölümünden sonra bir efsaneye dönüştüğünü gösterir: koleksiyonerler resimleri için birbirini iterken eski eleştirmenler izlerini örtmeye çalışmış, biyografi yazarları ise dehasına ilişkin yarı mitolojik anekdotları toplamaya girişmiştir (Cleveland, 2010, s. 130). Efsane yalnızca metinlerde değil, mekânlarda da yaşamıştır: Venedik'te bir araya gelen genç sanatçılar Florian'da

ya da Riva'daki Oriental'de oturup Whistler'ın Venedik günlerine ilişkin anekdotlarını anlatmış, bu anlatılar kenti öylesine kaplamıştır ki üslubunun gösterişinden kaçınmak mümkün olmamıştır (Cleveland, 2010, s. 142). Cleveland, 1907'de John Marin'in⁵¹ dahi, reddetmeye çalışsa da plaka üzerindeki mürekkebi silerek elde edilen yumuşak atmosferik etkiyi kullanmaktan kendini alamadığını belirtir (Cleveland, 2010, s. 142). Bu süreklilik, Whistler'ın kişisel imgesinin yalnızca bir tanıtım aracı olarak kalmadığını, tonalist duyarlığın Amerikan sanatına taşınmasını kolaylaştıran bir kanala dönüştüğünü gösterir. Cleveland'ın değerlendirmesine göre sanatçının yarattığı imge, temsil ettiği estetik tavrın Amerika'da bir pazar bulmasına da hizmet etmiştir: yaşamlarında alternatif bir manevi odak arayan Amerikan kültürel seçkinleri, sanat-sanat-içindir anlayışının taşıyıcılarına yönelmiş, genç Amerikalı sanatçılar ise Whistler'ın yeteneğinden büyülenmiştir (Cleveland, 2010, s. 130). Cleveland'ın anlatımına göre birçok Amerikalı için Whistler, kendinden emin bir estetik, keskin dilli bir tartışmacı ve sanatı bir tür sivil din olarak yücelten, ruhsal derinliği olan bir kişilik olarak modern sanatçı idealini kişileştirmiştir (Cleveland, 2010, s. 131), sanatçı böylece yapıtlarıyla olduğu kadar kamusal varlığıyla da akımın biçimlenmesine katkıda bulunmuş olur.

8. SONUÇ

Whistler'ın estetik yaklaşımı bir paradoks içerir: Sanatın doğrudan ahlaki veya anlatsal amaçlara bağımlı olmaması gerektiğini savunurken, bu yaklaşımı eski ustaların teknik ve biçimsel mirasıyla ilişkilendirir. Cleveland'ın "muhafazakâr radikal" nitelemesi bu ikiliği açıklamak için kullanılabilir.

⁵¹ John Marin: (23 Aralık 1870 – 02 Ekim 1953), erken dönem Amerikalı modernist görsel sanatçıydı

Nitelemenin gerekçesi açıktır: Sanatçının devrimci öğretisi eski ustaların — özellikle Velázquez ile Vermeer'in,⁵² muhtemelen de Gainsborough⁵³ ile İngiliz sulu boya geleneğinin — resimsel değerlerine ve renk inceliklerine dayanıyordu; Amerika'da bu "muhafazakâr devrim" modern sanat tarihyazımına İzlenimcilerden daha az radikal görünmüşse de, biçimsel değerler açısından çok daha cüretkârdı (Cleveland, 2010, s. 126). Van Dyke'ın fırçanın serüvenine ilişkin anlatımı aynı ikiliği somutlaştırır: Courbet günlerinde ağır yüklü olan ve serbestçe akan fırça, zamanla ince, sulu, emici ve neredeyse saydam bir dokunuşa dönüşmüş; sonunda çizimi, ışığı ve rengi tek bir "tonal zarf" içinde birleştiren ince, saydam bir gri ya da kahverengi katman resmi bir arada tutmuştur (Dyke, 1919, s. 228). Whistler'ın yeniliği, geçmişle bağını koparmasından çok, eski resim geleneklerinden seçtiği unsurları yeni bir tonal ve müzikal düzen içinde yeniden kurmasında ortaya çıkar. Bu nedenle sanatçının Amerikan modernizmi üzerindeki etkisini doğrudan bir "başlangıç" olarak değil, modernist estetik duyarlığın gelişimindeki önemli eşiklerden biri olarak değerlendirmek daha uygundur. Sanat piyasasıyla kurduğu ilişki de sanatın özerkliği ile ticari dolaşım arasındaki gerilimi görünür kılar. (Tsui, 2006)

Whistler'ın etkisi ölümünden sonra da farklı biçimlerde sürmüştür. Ölümünün ardından 1904'te Boston'da, 1905'te ise Londra ve Paris'te anma sergileri düzenlenmiş (Torchia vd., 1998, s. 250); Cleveland ise sanatçının tonal manzara anlayışının Amerikan resminde uzun süre etkili olduğunu ve daha sonraki modernist eğilimlerle çeşitli bağlantılar kurduğunu tartışır (Cleveland, 2010, s. 131-132). Cleveland'ın

⁵² Johannes ya da Jan Vermeer: (31 Ekim 1632 - 15 Aralık 1675). Evlerin içindeki gündelik hayatı betimlediği tablolarıyla tanınan Hollandalı Barok ressam.

⁵³ Thomas Gainsborough: (14 Mayıs 1727 – 02 Ağustos 1788) portre ve manzara resminde uzmanlaşmış İngiliz ressam, çizer ve gravürcüydü

değerlendirmesi bu sürekliliği güçlü ifadelerle kurar: Sanatçının estetik tavrı 1880–1910 arasında Amerika'daki "başlıca modernist dinamiğe" dönüşmüş ve önüne çıkan silip süpürmüştür; aynı etki daha sınırlı ölçüde Avrupa'da da görülmüş, geç dönem Monet⁵⁴ ile Degas'ı,⁵⁵ Bonnard,⁵⁶ Vuillard⁵⁷ ve Picasso'yu⁵⁸ ve Sembolistleri etkilemiştir (Cleveland, 2010, s. 126). Cleveland'a göre Whistler'ın devrimi Amerikan modernizminin gerçek doğuşunu oluşturur ve Ashcan Okulu ile 1913 Armory Show'unu neredeyse otuz yıl önceler; Robert Henri⁵⁹ ile izleyicileri de büyük ölçüde Whistler kalıbında biçimlenmiştir (Cleveland, 2010, s. 126). Sembolistlerin ondan devraldığı şey, gözlemden çok belleğe, imgeleme ve çağrışıma dayanan temelde öznel bir yöntemdir; Rothko⁶⁰ yıllar sonra kendi "bedensizleştirilmiş" sanatı için bu "yaşanmış hayat"ı vazgeçilmez sayacaktır (Cleveland, 2010, s. 136). Ne var ki bu etkinin tanınması kesintisiz olmamıştır: Caffin, sanatçının ölümü sıralarında ilkelerinin başkalarınca çok farklı biçimlerde kullanıldığını ve "bütün sanat dünyasını" etkilediğini yazmıştır (Cleveland, 2010, s. 132); ancak Alfred Barr'ın⁶¹ 1936 tarihli Cubism and Abstract Art kataloğunun kapağındaki kronolojik şema, bir kuşağın belleği silinmişçesine

⁵⁴ Claude Monet:(14 Kasım 1840 - 05 Aralık 1926), Fransız empresyonist ressam.

⁵⁵ Edgar Degas: (19 Temmuz 1834 - 27 Eylül 1917), tam adı Hilaire-Germain-Edgar Degas olan, Fransız ressam, heykeltıraş ve çizerdir.

⁵⁶ Pierre Bonnard: (03 Ekim 1867 - 23 Ocak 1947), Fransız illüstratör, ressam ve baskı resim sanatçısı.

⁵⁷ Jean-Édouard Vuillard: (11 Kasım 1868 – 21 Haziran 1940) Fransız ressam, dekoratif sanatçı ve gravürcüydü.

⁵⁸ Pablo Picasso: (25 Ekim 1881 - 08 Nisan 1973), Fransa'da yaşamış İspanyol ressam, heykeltıraş, sahne tasarımcısı, şair ve oyun yazarıdır.

⁵⁹ Robert Henry: (24 Haziran 1865 - 12 Temmuz 1929), Ashcan okulunun kurucularından, öğretmen ve gerçekçi Amerikan ressam.

⁶⁰ Mark Rothko / Markus Yakovlevich Rothkowitz: (25 Eylül 1903 – 25 Şubat 1970), Letonya doğumlu Amerikalı soyut, renk alanı resimleriyle tanınır.

⁶¹ Alfred Hamilton Barr Jr.: (28 Ocak 1902 – 15 Ağustos 1981), Amerikalı bir sanat tarihçisi ve New York'taki Modern Sanat Müzesi'nin ilk direktörüydü.

Whistler'ın etkisini dışarıda bırakmıştır ve bu rolün yeniden tanınması için yaklaşık elli yıl geçmesi gerekmiştir. (Cleveland, 2010, s. 132). Aynı değerlendirme, sanatçının 1880'den itibaren Tonalist harekete yaptığı katkının "büyük kişisel bedelle" geldiğini de hatırlatır (Cleveland, 2010, s. 133). Bununla birlikte bu etkiyi kesintisiz bir çizgi olarak düşünmek yerine, farklı sanatçıların Whistler'ın ton, atmosfer, yüzey ve estetik özerklik konularındaki yaklaşımlarını kendi dönemlerinin sorunları içinde yeniden yorumladıkları bir süreç olarak görmek gerekir. Böyle bir yaklaşım, Whistler'ın Amerikan modernizmi içindeki yerini hem etkili hem de tarihsel olarak sınırlı bir figür olarak değerlendirmeye olanak verir.

Biyografik eleştiri açısından Whistler'ın yapıtı ile yaşamı arasındaki ilişki, özellikle coğrafi hareketlilik, Ruskin davası, iflas, Venedik deneyimi ve sanatçı kimliğinin bilinçli biçimde kurulması üzerinden izlenebilir. Bir sürgünlük deneyimi olarak yorumlanan hareketlilik, sis, su ve atmosfer ilgisiyle; estetik çatışmalar ise sanatın özerkliği ve resmin müzikal yapısı düşüncesiyle ilişkilendirilebilir. Ancak bu bağlantıları doğrudan nedensellikler olarak değil, biyografik deneyim ile sanatsal tercihin birbirini etkilediği tarihsel bir bağlam içinde değerlendirmek gerekir. Cleveland'ın "doğuştan sürgün" diye andığı sanatçının bu konumu yalnızca kişisel bir yazgı değil, Amerikan resmine yeni bir görme biçimi kazandıran estetik bir koşuldur: sisli Thames'in ince ton oyunlarını tam olarak ancak bir Amerikalı, bir Londralı olmayan takdir edebilmiştir. (Cleveland, 2010, s. 126), sanatçının soyut, maddesizleştirilmiş ve resimsel sanatı ise New England düşüncesine, Emerson'cu⁶² öznel içgörü ve yükseliş anlayışına denk düşen bir karşılık sunmuştur (Cleveland, 2010, s. 126). Whistler'ın Amerikan Tonalizmine katkısı da bu çerçevede ele alınmalıdır: sanatçı

⁶² Ralph Waldo Emerson: (25 Mayıs 1803, Boston - 27 Nisan 1882), Amerikan düşünür ve yazardır. Amerikan transandantalizminin en önemli temsilcisidir.

hareketin tek kurucusu değildir; George Inness ve diğer Amerikalı manzara ressamlarının oluşturduğu gelenek içinde, tonal bütünlük, atmosfer, yüzey ve müzikal adlandırma gibi özelliklerin yeni bir estetik dil içinde birleşmesine önemli katkıda bulunmuştur. Cleveland'ın ayrımı bu noktada yol göstericidir: Inness tonalist hareketin manevi vaftiz babası ise, Whistler onun estetik önderi ve usta zanaatkâridir; Inness içe dönük Amerikan manzarasının ikonik imgesini sağlarken, Whistler üslubun biçimsel öğelerini, anlatı dışı ve soyut değerlerini ve dekoratif bağlarını biçimlendirmiştir (Cleveland, 2010, s. 125). Poore'un 1903'te çizdiği soykütüğü de aynı sonuca varır: tonallık tek bir sanatçının buluşu değil, Van Eyck'ten Rubens, Tiziano ve Velázquez'e, oradan Cuyp ile Claude Lorrain'e, Constable ve Reynolds'un katkısıyla Fransa'da Rousseau, Diaz ve Corot'nun 1830 kuşağına ve nihayet Inness, Wyant ve Fuller'a uzanan uzun bir geleneğin ürünüdür (Poore, 1903, s.1). Poore'a göre sanatın gelişim tarihi zaten bireylerin değil, ortak bir kanaate dayanan küçük grupların tarihidir (Poore, 1903, s.2). Bu nedenle Whistler, Amerikan Tonalizminin "kurucusu" olmaktan çok, onun biçimlenişinde Avrupa ile Amerika arasındaki estetik dolaşımı güçlendiren başlıca figürlerden biri olarak değerlendirilebilir.

RESİMLER

- Resim 1:** James Abbot McNeill Whistler, Battersea Reach / Battersea Irmak Kesimi, (yaklaşık 1863), T.ü.y.b. 50,8 cm × 76,36 cm. National Gallery of Art, Washington.
- Resim 2:** James Abbot McNeill Whistler, Harmony in Blue and Silver: Trouville / Mavi ve Gümüş Armoni: Trouville, (1865), T.ü.y.b. 51 cm × 76,7 cm. Isabella Stewart Gardner Museum, Boston.
- Resim 3:** James Abbot McNeill Whistler, Symphony in White, No. 1: The White Girl / Beyaz Senfoni No. 1: Beyaz Kız, (1861–1863, 1872), T.ü.y.b. 213 cm × 107,9 cm. National Gallery of Art, Washington.
- Resim 4:** James Abbot McNeill Whistler, Nocturne in Black and Gold: The Falling Rocket / Siyah ve Altın Noktürn: Düşen Roket, (1875), Panel ü.y.b. 60,3 cm × 46,7 cm. Detroit Institute of Arts.
- Resim 5:** James Abbot McNeill Whistler, Nocturne: Blue and Silver—Chelsea / Noktürn: Mavi ve Gümüş—Chelsea (1871), Ahşap ü.y.b. 50,2 cm × 60,8 cm. Tate, Londra.

KAYNAKLAR

1. Cash, S. (Ed.). (2012). Corcoran Gallery of Art: American paintings to 1945. Washington, DC: Corcoran Gallery of Art; Manchester, VT: Hudson Hills Press.
2. Cleveland, D. A. (2010). A history of American tonalism: 1880–1920. Manchester, VT: Hudson Hills Press.
3. de Montfort, P. (2005). The ‘Atlas’ and the butterfly: James McNeill Whistler, Edmund Yates and the World. In L. Brake & J. F. Codell (Eds.), Encounters in the Victorian press: Editors, authors, readers (pp. 161–174). Basingstoke, England: Palgrave Macmillan. https://doi.org/10.1057/9780230522565_10
4. Forsyth, W. G., & Harrison, J. L. R. (1895). Guide to the study of James Abbott McNeill Whistler. Albany, NY: New York State Library.
5. Kelly, F. (1996). American paintings of the nineteenth century: Part I. Washington, DC: National Gallery of Art.
6. Mansfield, H. (1909). A descriptive catalogue of the etchings and dry-points of James Abbott McNeill Whistler. Chicago, IL: The Caxton Club.
7. Poore, H. R. (2025, 25 Mayıs). Lyme’lı ressamların sergisi (D. Gökdoğan, Çev.). KolajART. <https://kolajart.com/wp/2025/05/25/henry-r-poore-lymeli-ressamlarin-sergisi/>
8. Poore, H. R. (1903, 12 Eylül). The exhibition of the painters of Lyme. The Sound Breeze.
9. Pyne, K. (1992). Resisting modernism: American painting in the culture of conflict. In T. W. Gaehtgens & H. Ickstadt (Eds.), American icons: Transatlantic perspectives on

- eighteenth- and nineteenth-century American art (pp. 289–317). Santa Monica, CA: Getty Center for the History of Art and the Humanities.
10. Spencer, R. (1998). Whistler's "The White Girl": Painting, poetry and meaning. *The Burlington Magazine*, 140(1142), 300–311.
 11. Torchia, R. W., Chotner, D., & Miles, E. G. (1998). American paintings of the nineteenth century: Part II. Washington, DC: National Gallery of Art.
 12. Tsui, A. (2006). The phantasm of aesthetic autonomy in Whistler's work: Titling *The White Girl*. *Art History*, 29(3), 444–475. <https://doi.org/10.1111/j.1467-8365.2006.00509.x>
 13. Van Dyke, J. C. (1919). American painting and its tradition: As represented by Inness, Wyant, Martin, Homer, La Farge, Whistler, Chase, Alexander, Sargent. New York, NY: Charles Scribner's Sons.

**PLASTİK SANATLAR ALANINDA
GÜNCEL KONULAR VE
AKADEMİK DEĞERLENDİRMELER**

yaz
yayınları

YAZ Yayınları
M.İhtisas OSB Mah. 4A Cad. No:3/3
İscehisar / AFYONKARAHİSAR
Tel : (0 531) 880 92 99
yazyayinlari@gmail.com • www.yazyayinlari.com