

PLASTİK SANATLAR ALANINDA AKADEMİK TARTIŞMALAR

Editör: Dr.Öğr.Üyesi Murat Benan YILDIZ

yaz
yayınları

Plastik Sanatlar Alanında Akademik Tartışmalar

Editör

Dr.Öğr.Üyesi Murat Benan YILDIZ

yaz
yayınları

2026

**Plastik Sanatlar Alanında Akademik
Tartışmalar**

Editör: Dr.Öğr.Üyesi Murat Benan YILDIZ

© 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 978-625-8996-57-9

Haziran 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

- Yapay Zeka Kullanımıyla Seramik Sanatında Boşluk Kavramı.....1**
Deniz TUTGUN, Kadir SEVİM
- Ursula Von Rydingsvard: Surface, Trace and Repetition.....24**
Gülen EREN YANIÇOĞLU
- Aesthetic Modes of Expression of Fundamental Design Elements in Ceramic Art and Artist Examples40**
Bedriye GÖZGÖR, Tahsin BOZDAĞ
- Batı Sanatında Zehirlenme Konulu Resimler71**
Pınar CEYLAN
- Türk Resim Sanatı Tarihinde Defterin Kullanım Biçimleri.....84**
Yiğit ALTIPARMAKOĞULLARI
- Soyutlamannın Teatral Görünümü: Sophie Taeuber-Arp'ın King Stag Marionetlerinde Disiplinlerarası Tasarım Pratiği.....103**
Murat Benan YILDIZ
- Sofie Calle ve Elina Brotherus'ta Fotoğrafik Günlükler: Melankoli ve Öznel Deneyim121**
Yasemin DOĞAN KUTLUCAN
- Post-Dijital Baskıresimde Kalıp ve Yüzeyin Yeniden Düşünülmesi136**
Burçak BALAMBER

"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."

YAPAY ZEKA KULLANIMIYLA SERAMİK SANATINDA BOŞLUK KAVRAMI

Deniz TUTGUN¹

Kadir SEVİM²

1. GİRİŞ

Bilgisayar destekli sistemlerin sanatsal üretim süreçlerine dahil edilmesi, 1970’li yıllardan itibaren deneysel uygulamalar aracılığıyla görünürlük kazanmıştır (bkz. Görsel 1). Harold Cohen’in AARON çalışması gibi erken dönem örnekler, sanatçının belirlediği kurallar doğrultusunda çalışan sistemler aracılığıyla insan ve makine arasında yaratıcı iş birliği modelinin oluştuğunu işaret etmektedir (Cohen, 1994).

Bu yaklaşım, günümüzde derin öğrenme temelli üretken yapay zekâ sistemleriyle birlikte değişime uğramış, metinsel girdilerin doğrudan görsel çıktılara dönüştürülebildiği yeni üretim pratiklerinin gelişmesine zemin hazırlamıştır.

¹ Bilecik Şeyh Edebali Üniversitesi, Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, Seramik ve Cam Bölümü, ORCID:0009-0001-9707-1870.

² Prof., Bilecik Şeyh Edebali Üniversitesi, Güzel Sanatlar ve Tasarım Fakültesi, Seramik ve Cam Bölümü, ORCID:0000-0003-0712-3743.

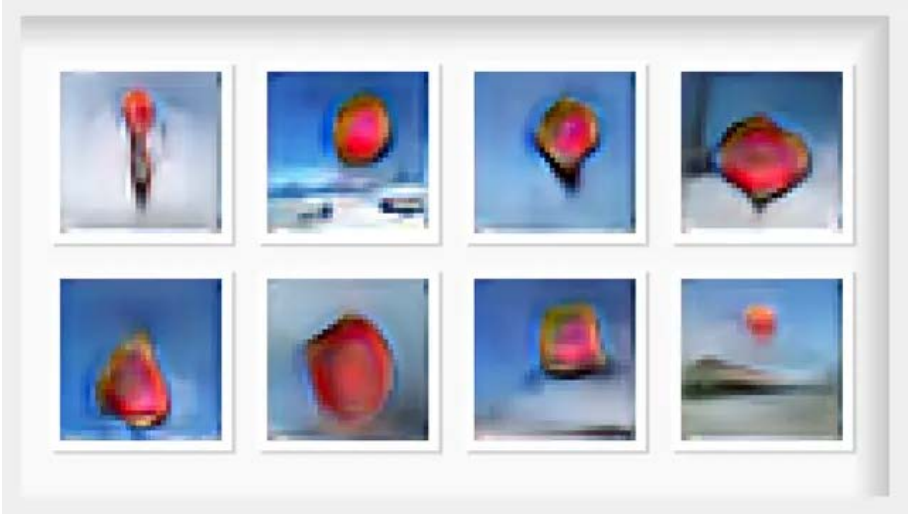


Görsel 1. Harold Cohen'in AARON çalışması.

Kaynak: SpeakART. (2023).

Derin öğrenme yöntemlerinin gelişmesiyle birlikte, bilgisayar destekli sanatsal üretim süreçleri yeniden biçimlenmiş, metinsel tanımların doğrudan görsel çıktılara dönüştürülebildiği üretken yapay zekâ sistemleri geliştirilmiştir. Mansimov ve arkadaşlarının 2016 tarihli çalışmasında tanıtılan, *AlignDraw* (metin -görsel eşleştirmesi yapan, derin öğrenme tabanlı üretken model) modeli, metin açıklamalarını doğrudan girdi olarak alan ve bu açıklamalara uygun, düşük çözünürlüklü görüntüler üretebilen, ilk metinden-görsele (text-to-image) modellerden biridir (bkz. Görsel 2).

Model, Microsoft COCO (nesne algılama ve görsel açıklama için kullanılan, büyük ölçekli veri tabanı) üzerinde eğitilmiş ve kullanıcı tarafından verilmiş “*Mavi Gökyüzünde Uçan Bir Dur İşareti Dalgalanıyor*” gibi komutları daha önce görülmemiş sahnelere uygun şekilde görselleştirebilmiştir (Mansimov ve ark., 2016).



Görsel 2. Metinden görsel üretiminin ilk örneklerinden biri. Mansimov ve ekibinin AlignDRAW (2015) çalışmasında yer alan, “Mavi Gökyüzünde Uçan Bir Dur İşareti Dalgalandıyor” görseli (Mansimov et al, 2016, Fig.1).

Kaynak: Fellowship. (t.y).

Bu tür metinden-görsele üretim sistemleri, görsel üretimin dijital ortamlarda kullanımının yanı sıra fiziksel üretime dayalı sanat disiplinlerin de yeniden düşünülmesini gerekli kılmıştır. Günümüzde üretken yapay zekâ sistemlerinin görsel tasarım süreçlerinde kullanımı, sanatsal ve tasarım alanlarında yeni estetik olanaklar sunmaktadır. Cetinic ve She, metinden görsel üreten sistemlerin sanatçılar için teknik araçlar olmasının yanı sıra yaratıcı süreçlerine de eşlik eden öneri mekanizmaları haline geldiğini belirtmektedir (Cetinic & She, 2022, s. 66:2). Benzer biçimde Günay (2024), yapay zekâ destekli araçların tasarımcıların yaratıcı engelleri aşmalarına katkı sunduğunu vurgulamaktadır (Günay, 2024, s.452).

Üretken yapay zekâ sistemlerinin sunduğu estetik olanaklar, dijital görsel tasarım alanının ötesine geçerek, malzemeye ve fiziksel üretime dayalı sanat disiplinlerinin de

dikkatini çekmektedir. Bu ilişki üzerinden seramik sanatı, yapay zekâ destekli görsel üretim etkilerinin tartışılabileceği özgün bir alan olarak değerlendirilebilir.

Seramik, insanın, çamurun ateşle kazandığı direnci keşfetmesiyle başlayan tarihsel süreç içerisinde, farklı biçimlendirme yöntemleri ve malzeme çeşitliliği üzerinden dokusal ve estetik zenginlikler üretebilen bir ifade alanı olarak şekillenmiştir (Ağatekin, 2002, s.27).

Bu süreçte çamur ile ateş arasındaki etkileşimin özerk davranışları, biçim, doku ve yüzey gibi unsurların, sanatçı tarafından her zaman tam anlamıyla denetlenemeyeceğini göstermekte ve seramik üretimini sezgisel, deneyime dayalı, açık uçlu bir üretim süreci haline getirmektedir. Günümüzde yapay zekâ destekli görsel tasarım çıktılarının bu sürece dahil edilmesi ise, tasarımcıların form, doku ve olası estetik sonuçları üretim öncesinde öngörebilmelerine ve üretim süreçlerine yeni bakış açıları kazandırmalarına olanak tanımaktadır.

Literatürde yer alan bazı çalışmalar yapay zekâ destekli görselleştirme araçlarını seramik tasarımı bağlamında, eğitim ve kavramsal temsil düzeyinde ele almaktadır. Örneğin Woojin Kang ve Jin-Hyuk Hong'un Gwangju Institute of Science and Technology (GIST) ile Hyun-Soo Lee'nin Hanyang Women's University bünyesinde yürüttükleri çalışma, AI Ceramics Imagination (AICIT) adlı sistem aracılığıyla öğrencilerin metin ve eskiz girdilerinden yüksek kaliteli, seramik tasarım prototipleri üretmelerine olanak tanımaktadır. Araştırma bulguları, yapay zekâ destekli üretim yöntemlerinin öğretici ve öğrenen arasındaki iletişimi güçlendirdiğini, geri bildirim süreçlerini iyileştirdiğini ve teknik terminoloji öğrenimini hızlandırdığını göstermektedir (Kang, Lee & Hong, 2025).

Türkiye'de gerçekleştirilen çalışmalarda ise Işır ve Başar'ın Güzel Sanatlar Fakültelerinde görev yapan

akademisyenlerle yürüttükleri araştırma önemli bulgular sunmaktadır. Söz konusu çalışma, üretken yapay zekâ uygulamalarının sanat eğitiminde yaratıcılığı ve üretkenliği artırma potansiyeline sahip olduğunu ortaya koymakla birlikte, özgünlük ve etik sorunların bu süreçte dikkatle gözetilmesi gerektiğine de işaret etmektedir. Elde edilen bulgular, yapay zekâ uygulamalarının Grafik Tasarım ve Animasyon gibi alanlarda daha yaygın biçimde benimsendiğini; Resim bölümlerinde ise yapay zekâ ile tasarım konusuna daha temkinli bir yaklaşım sürecinde olduğunu ve bu alana yönelik çekincelerin sürdüğünü göstermektedir (Işır & Başar, 2025, s.662, 667).

Bununla birlikte, bu çalışmalar yapay zekâ destekli görsel üretimin, bireysel, elle şekillendirmeye dayalı seramik üretim süreçleri üzerindeki etkilerini doğrudan ele almamaktadır. Özellikle uygulamaya ve malzemeye dayalı disiplinlerde, yapay zekâ destekli görsel üretimin, üretim süreçlerine nasıl entegre edildiği konusu, sınırlı sayıda çalışmada ele alınmaktadır.

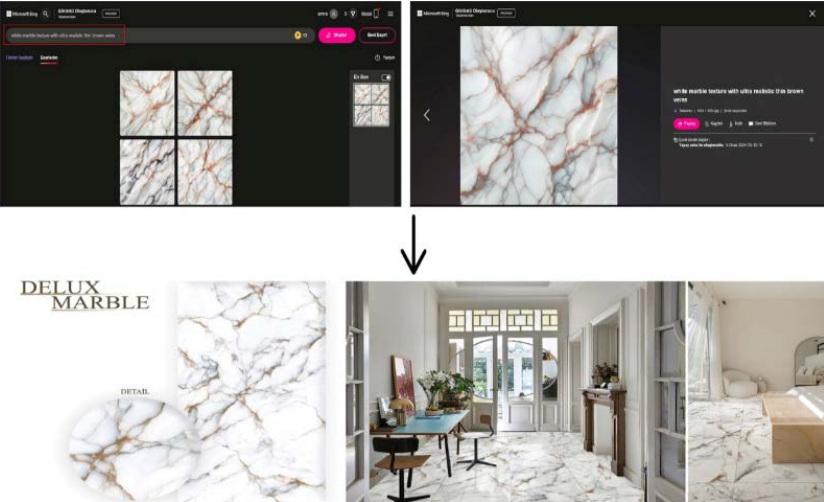
Endüstriyel seramik karo tasarım sürecinde metinden-görsele üretim yapabilen DALL-E gibi yapay zekâ destekli sistemler; doğal doku tasarımı, geometrik motiflerin yorumlanması ve yüzey kurgusu gibi pek çok tasarım aşamasının dijital ortamda önceden planlanmasına olanak tanımaktadır (Koçak & Davraz, 2025). Benzer biçimde, Microsoft'un yapay zekâ destekli sohbet ve görsel üretim aracı Bing AI, endüstriyel karo tasarımında, konsept temelli tasarım arayışlarında hız ve verimlilik sağlamakta, sektörde sıklıkla başvurulmuş, lüks, doğa ve geri dönüşüm gibi temaların kısa sürede görselleştirilebilmesine imkân tanımaktadır. Bu bağlamda, yapay zekâ- tasarımcı iş birliğinin sektöre yenilikçi ve esnek tasarım önerileri sunduğu ifade edilmektedir (Tutgun, Öktem & Bebek, 2024; Koçak & Davraz, 2025).



Görsel 4. Solda Roma konseptli tasarımın ChatGPT ile mekân giydirmesinin sunumu, sağda Adobe Photoshop ile manuel olarak mekân giydirmesinin sunumu.

Kaynak: Koçak & Davraz. (2025).

LÜKS KONSEPTİ



Görsel 5. Lüks konsept tasarım süreci, mermer dokusu ve hazırlanan paftası.

Kaynak: Tutgun, Öktem & Bebek. (2024, Kişisel Arşiv).

Buna karşın, yapay zekâ tarafından üretilen iki boyutlu görsellerin, seramikte elle şekillendirmeye dayalı üç boyutlu tasarım süreçleri ve farklı pişirim teknikleriyle nasıl ilişkilendirilebileceği, form ve yüzey tasarımı bağlamında sanatçıyla kurduğu etkileşim açısından ele alındığında, literatürde yeterince incelenmemiştir.

Bu çalışma, “boşluk” kavramı etrafında şekillenen uygulama temelli bir araştırma olarak, yapay zekâ araçları tarafından üretilen eskizlerin ortak bir yaratıcı model oluşturularak, belirlenen kavram doğrultusunda, sürecin yürütülmesini kapsamaktadır. Böylece eskiz, görsel üretim ve fiziksel form arasında döngüsel bir tasarım hattı kurulmakta, tasarım süreci biçimsel sonuçlara ulaşmanın yanı sıra estetik öngörü geliştirme, yüzey kararlarını yönlendirme ve sezgisel üretimi destekleme işlevleriyle tartışılmaktadır.

Çalışmanın temel yaklaşımlarından bir diğeri, günümüzde çeşitli etik tartışmaların odağında yer alan yapay zekaya farklı bir perspektiften yaklaşarak, sanatçı ile yapay zekanın yaratıcı süreç içerisindeki ortaklığını sınırlarını ve sınırlılıklarını ele almaktır. Bu doğrultuda yürütülen araştırma, yapay zekâ araçlarını üretimin yerini alan bir sistem olarak değerlendirmek yerine; tasarımcıyla birlikte çalışan, üretim kararlarını farklı varyasyonlarla çeşitlendirebilen ve estetik öngörüye destekleyen yaratıcı bir ortak olarak ele almaktır. Ayrıca seramik tasarımın fiziksel üretim aşamasına geçmeden önce, bisküvi ve sır uygulamaları gibi süreçlerin dijital ortamda önceden görselleştirilmesine olanak sağlaması, tasarımcıya fikir geliştirme sürecinde rehberlik ederek üretim sürecini desteklemektedir.

2. SERAMİK TASARIMINDA YAPAY ZEKÂ ASİSTANLIĞI VE SANATÇI İŞ BİRLİĞİ

21.yüzyılın başlarından itibaren toplumun farklı kesimlerinde günlük yaşama dahil olan yapay zekâ teknolojileri, yaratım süreçlerinde giderek daha fazla “yaratıcı asistan” rolü üstlenmektedir. Bu araçlar, sanatçının sezgisel üretim pratiğini destekleyen, alternatif görsel öneriler sunan ve biçimsel kararların öngörülmesini kolaylaştıran bir işlev görmektedir.

Yaşanan bu gelişmeler birçok sanat alanında olduğu gibi seramik alanına da yansımış, yapay zekâ ve sanatçı ile üretim aşamalarının belirli kısımlarında görünür hale gelmiştir. Seramik alanında yaşanan bu görünürlük, görsel üretimle sınırlı kalmayıp, malzeme simülasyonu ve görsel üretim varyasyonları üzerinden de temsilini sürdürmektedir.

Örneğin Derek Philip Au, üretim süreçlerinde yapay zekâ destekli görüntü üretim modellerini deneysel bir araç olarak ele alan sanatçılardan biridir. Sanatçı, GAN tabanlı modeller ve StyleGAN gibi sistemlerle vazo formu üzerine çalışmalar gerçekleştirmiş, ancak bu yöntemlerin veri seti sınırları nedeniyle belirli bir yaratıcılık tavanına ulaştığını ifade etmiştir. Bu doğrultuda, metin-görüntü üretim modellerine (DALL-E2 ve DALL-3) yönelerek daha geniş ve beklenmedik form üretim olanaklarını araştırmıştır. Özellikle “uzaylılar tarafından üretilmiş seramik vazo” gibi bilimkurgu temelli metin girdileri kullanarak, algoritmanın geleneksel seramik form anlayışını aşan görsel sonuçlar üretmesini hedeflemiştir (Au, 2023).



Görsel 5. DALL-E ile üretilmiş “uzaylı vazo” görselleri.

Kaynak: Derek Au. (2023).

Benzer bir yaklaşım, Erin Lynn Smith’in 2019-2020 yıllarında John Michael Kohler Sanat-Endüstri Programı kapsamında gerçekleştirdiği seramik heykel serisinde görülmektedir. Sanatçı, yapay zekâ destekli sistemler aracılığıyla üretilen iki boyutlu görselleri başlangıç noktası olarak kullanmış ve bu görsel çıktıları üç boyutlu seramik formlara dönüştürmüştür. Smith, geçmiş çalışmalarına ait fotoğrafları ve kişisel görsel hafızasında yer alan imgeleri (örneğin 1980’ler televizyon programları ve oyuncak reklamları gibi) yapay zekâ sistemine veri olarak sunmuş, sistem tarafından üretilen görsel önerileri referans alarak formları elle modellemiş ve büyük ölçekli döküm kalıplarına aktarmıştır.

Yapay zekâ çıktılarının formun tek yüzeyini göstermesi nedeniyle seramik heykeller başlangıçta yarım form olarak tasarlanmıştır. İki ayrı parçanın birleşmesiyle tam çok boyutlu heykel formuna ulaşılmıştır (Smith, 2025).



Görsel 6. Yapay zekâ görüntülerinden türetilmiş, yarı heykellerin birleşimi.

Kaynak: Smith. (t.y)

Adam Chau'nun *Generated Love* serisi (2023) ise, yapay zekâ tarafından üretilen görselleri mavi-beyaz porselen estetiğiyle birleştirerek kimlik ve mahremiyet konularını gündeme getirmiştir. Chau'nun çalışması, dijital görsel üretim ile bireysel kimlik ve toplumsal temalar arasında köprü kurarak, AI destekli estetik deneyimin ve görsel sürecin, seramik aracılığıyla somutlaşabileceğini göstermektedir (MoCA/NY, 2024).



Görsel 7. Adam Chau'nun Yapay Zekâ ve 3D baskı ile seramik üretim sürecine dair örnek çalışma.

Kaynak: MoCA/NY. (2023).

3. YAPAY ZEKÂ DESTEKLİ İKİ BOYUTLU GÖRSEL VERİNİN ÜÇ BOYUTLU BİÇİME DÖNÜŞÜMÜNDE BOŞLUK VE UZAM KAVRAMLARININ KAVRAMSAL VE BİÇİMSEL OKUNMASI

Boşluk ve uzam kavramları, bu çalışma kapsamında iki boyutlu yapay zekâ görselleri ile üç boyutlu seramik üretim süreçleri arasında kurulan temel kavramsal ilişkiyi oluşturmaktadır. Yapay zekâ tarafından metinler (promptlar) aracılığıyla üretilen görseller, yüzey üzerinde boşluk, derinlik ve mesafe algısı oluşturan iki boyutlu düzenlemeler olarak ortaya çıkarken; bu görsellerin seramik üretim sürecine aktarılması, söz konusu ilişkilerin fiziksel bir hacim ve uzamsal karşılık kazanması anlamına gelmektedir. Yapay zekanın sunduğu uzamsal kurgu bir simülasyon niteliği taşıırken, seramik üretim sürecinde bu kurgu fiziksel ve plastik bir uzama dönüşmektedir.

Bu süreçte temel problemlerden biri, iki boyutlu yüzeyde önerilen biçimsel ilişkilerin üretilebilir üç boyutlu seramik formlara ne ölçüde aktarılabilirdir. Çalışma, bu dönüşümü doğrudan bir kopyalama yöntemi olarak değil, yorumlama yeniden kurma ve malzemenin fiziksel olanakları doğrultusunda biçimlendirme süreci olarak ele almaktadır.

Son yıllarda seramiğin sanatsal ifade aracı olarak daha yoğun biçimde kullanılması, işlevsellikten uzaklaşarak çağdaş sanat pratiğine yaklaşması ve özellikle çağdaş seramik heykel örneklerinde görünür hale gelmesi, boşluk ve uzam ilişkisini biçimsel araştırmalar açısından önemli bir noktaya taşımaktadır.

Boşluk kavramı, formun çevresinde yer alan edilgen bir alanı kapsamanın yanı sıra form ile birlikte anlam kazanan etkin bir bileşen olarak da ele alınmaktadır. Uzamdan söz etmekse bize uzay, güneş sistemi, sonsuz evren ve ötesini düşündürüyor (Ocvirk, Stinson, Wigg, Bone, Cayton, 2015).

Sanatçılar, ele aldıkları konu, kavram ve duygu doğrultusunda yüzeyi biçimlendirerek, işlevi dönüştürerek ve farklı dekor tekniklerinden yararlanarak, seramiği kullanım nesnesinin ötesine taşıyan sanatsal bir ifade aracı olarak ele almaktadır. Bu doğrultuda malzeme ve plastik değerler, üç boyutlu üretim sürecinin temel bileşenleri olarak değerlendirilirken, biçim ve organizasyon ilkeleri aracılığıyla kavramın farklı yönlerden okunabilmesine olanak sağlamaktadır.

Bu ilişkinin düzenlenmesi ise üç boyutlu biçim ve organizasyon ilkeleri doğrultusunda gerçekleşirken, denge, görsel ağırlıkların uzam içerisindeki dağılımını; oran ve orantı, parçalar arasındaki büyüklük ilişkilerini düzenlemektedir. Baskınlık, belirli öğelerin diğerine göre öne çıkarılmasıyla algıyı yönlendiren bir unsur olarak tanımlanırken, hareket ilkesi izleyicinin bakışının form üzerinde dolaşımını sağlayan bir etki oluşturmaktadır. Armoni, benzerlikler aracılığıyla bütünlük kurarken, varyasyon ilkesi ise bu bütünlük içerisinde farklılık yaratarak görsel ilgiyi artırmaktadır (Ocvirk, Stinson, Wigg, Bone, Cayton, 2015).

Bu doğrultuda söz konusu ilkeler, üç boyutlu üretimde boşluk ve kütle arasındaki ilişkinin nasıl algılanacağını belirleyen temel araçlar olarak işlev görmektedir. Yapay zekâ tarafından üretilen iki boyutlu görsellerde ise benzer biçimde çok sayıda boşluk kurgusunun hızlı biçimde üretilmesi, dijital üretim süreçleri ile seramik üretimi arasında kavramsal bir paralellik kurulmasını mümkün kılmaktadır.

Yüzey üzerinde önerilen uzamsal ilişkiler, üç boyutlu seramik üretim sürecinde yeniden yorumlanarak farklı kütle-boşluk ilişkileri üzerinden çeşitlenmektedir. Böylece uzam, sabit bir yapı olmaktan çıkarak sürekli dönüştürülebilen dinamik bir alan haline gelmektedir.

Dolayısıyla uzam ve boşluk ilişkisi, hem iki boyutlu yüzeyde derinlik ve ilizyon oluşturan bir araç hem de üç boyutlu seramik üretiminde uzamı kurgulayan, sınırlandıran ve yeniden tanımlayan temel bir yapı unsuru olarak çalışmanın kavramsal odağını oluşturmaktadır.

4. YAPAY ZEKÂ DESTEKLİ GÖRSEL ÜRETİM SÜRECİ VE SERAMİK FORMA AKTARIMI

Bu çalışma kapsamında, boşluk kavramı iki boyutlu yüzey üzerindeki biçimsel karşılıklarını incelemek amacıyla yapay zekâ destekli görsel üretim yöntemlerinden yararlanılmıştır. Üretim sürecinde yapay zekâ modeli olarak ChatGPT'nin ücretsiz sürümü tercih edilmiş ve kavram doğrultusunda oluşturulan tek bir prompt üzerinden görsel üretimi gerçekleştirilmiştir. Oluşturulan promptta boşluk kavramı, derinlik, geçirgenlik, süreklilik, kütle-boşluk ilişkisi ve uzamsal hareket gibi kavramsal ve biçimsel ifadeler aracılığıyla tanımlanmıştır.

Belirlenen yönlendirme doğrultusunda ChatGPT modeli dokuz farklı görsel üretmiştir. Elde edilen görsel, boşluk ve uzam ilişkisini farklı biçimsel düzenlemeler üzerinden yorumlayan alternatif öneriler olarak değerlendirilmiştir.

Bu süreçte elde edilen veri, doğrudan üretilecek formun kesin karşılığı olarak değil, üç boyutlu seramik üretimine yön verecek kavramsal ve görsel bir kaynak olarak ele alınmıştır. Ardından, üretilen görsel içerisinden, boşluk-kütle ilişkisini üç boyutlu forma aktarabilecek, seramik malzemenin teknik olanakları doğrultusunda üretilebilir olduğu düşünülen görsel seçilmiştir. Seçim sürecinde özellikle formun taşıyıcı dengesi, boşlukların uygulanabilirliği ve seramik malzemenin üretim sırasında izin verdiği yapısal sınırlar dikkate alınmıştır. Seçilen görsel, eskiz çizimi, şekillendirme, bisküvi pişirimi ve nihai sonuç olan pişirim sürecinin temelini oluşturmuştur.

4.1. Kavrama Dayalı Promptun Oluşturulması ve Görsel Seçimi

Bu aşamada, boşluk kavramının iki boyutlu yüzey üzerindeki biçimsel karşılıklarını incelemek amacıyla, yapay zekâ modeli olan ChatGPT'ye ilgili kavram verilmiş ve metinsel yönlendirme aracılığıyla görsel üretim oluşturulmuştur.

Tasarım hattı, üç farklı prompt aracılığıyla ilerleyecektir. Süreç; tasarım geliştirme, eskiz üretimi ve yüzey öngörüsüne yönelik pişirim aşaması olmak üzere üç farklı aşamada gerçekleştirilecektir.

Tasarım İçin Kullanılan Prompt:

“Boşluğun aktif bir yapıya dönüştüğü soyut bir seramik heykel, formun kütleden değil, içsel gerilimden ortaya çıktığı, mekânsal sınırları belirsiz ne tamamen dolu ne de tamamen boş olan, seramik bir varoluş hissi uyandıran, parçalı bir süreklilik barındıran, doğrudan temsil içermeden dönüşüm izleri taşıyan yüzeylere sahip, işlevsiz, asimetric olabilir, açık bir yoruma direnen, boşluk kavramını yeniden tanımlayan, çağdaş ve kavramsal, yüksek detaylı, plastik bir uzamda seramik formu tasarla”

Bu prompt doğrultusunda, ChatGPT modeli tarafından tek bir metinsel yönlendirme üzerinden toplam dokuz adet form görseli üretilmiştir. Elde edilen görseller, aynı kavramsal çerçeve içerisinde boşluk ilişkisini farklı biçimsel yaklaşımlarla yorumlamıştır.

Üretilen form görselleri arasından bir adet görsel seçilmiştir. Seçilen formun tercih edilme nedeni, boşluk ve kütle arasındaki ilişkiyi daha güçlü biçimde yansıtması, yüzey hareketlerinin süreklilik hissi oluşturması ve seramik üretim teknikleri açısından uygulanabilir bir yapıya sahip olmasıdır.



Görsel 8. ChatCPT modeli tarafından, boşluk kavramına yönelik oluşturulan dokuz farklı form görseli.

Oluşturulan promptta, belirli bir sayı ve sınırlama verilmediği için modelin en fazla dokuz adet görsel ürettiği gözlemlenmektedir. ChatCPT tarafından oluşturulan dokuz farklı form varyasyonu arasından, kurulan ilişkiyi en güçlü biçimde yansıttığı düşünülen dördüncü görsel seçilmiş ve sonraki üretim sürecine temel oluşturmuştur. Seçilen form doğrultusunda eskiz çizimleri chatcpt tarafından hazırlatılarak üç boyutlu seramik formun pişirim aşamasına geçilmiştir.

4.2. Seçilen Formun Eskiz Çizimi Süreci

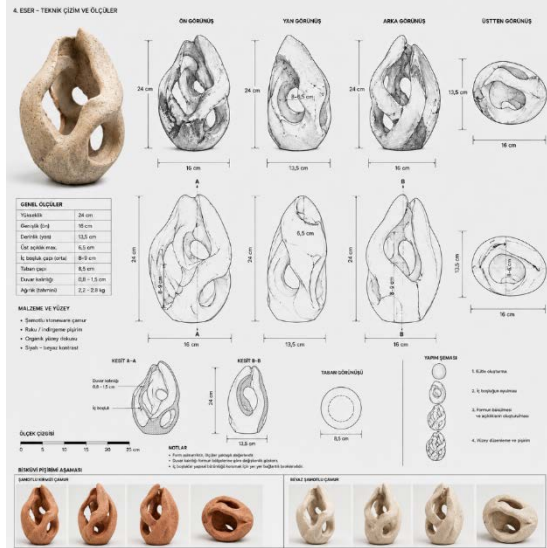
Seçilen yapay zekâ görseli üzerinden formun üretilebilirliğini değerlendirmek ve üç boyutlu yapısını daha anlaşılır hale getirebilmek amacıyla eskiz çalışması yapılmıştır.

Bu doğrultuda, tek bir prompt hazırlanarak ChatGPT modelinden formun teknik çizim niteliğinde yeniden oluşturulması istenmiştir.

Hazırlanan prompt içerisinde formun ölçüleri, ön, arka ve yan görünüşleri ile birlikte bisküvi pişirimi uygulanmış, yüzey görünümünün oluşturulması talep edilmiştir. Böylece dijital ortamda üretilen formun, seramik üretim sürecine aktarılabilir yapısal ve biçimsel özellikleri daha net bir şekilde değerlendirilmiştir.

Eskiz İçin Kullanılan Prompt:

“Ürettiğin görseller içerisinden dördüncü görselin eskiz çizimini oluştur. Formun ön, arka ve yan görünüşlerini ayrı şekilde göster. Formun yaklaşık ölçülerini belirt ve boşluk ilişkisini koruyan, asimetrik ve organik yüzey hareketlerine sahip üç boyutlu seramik formu teknik çizim mantığıyla hazırla. Seramik üretimine uygun olması açısından seçilen görsel üzerindeki dengeleri dikkate al. Çizim sade arka plan üzerinde, eskiz ve teknik sunum estetiğinde, yüksek detaylı olsun.”



Görsel 9. Seçilen forma ait eskiz çizimi.

4.3. Alternatif Pişirim Denemeleri

Çalışma kapsamında seramik yüzey oluşumuna yönelik beş farklı pişirim denemesi gerçekleştirilmiştir. Raku, bakır kırmızısı, obvara, naked raku ve lüster pişirim teknikleri aynı form üzerinde varyasyonel bir sistem olarak ele alınmış, her biri yüzeyin farklı bir dönüşüm katmanı olarak değerlendirilmiştir.

Denemelerde amaç, kontrollü ve rastlantısal etkilerin birlikte çalıştığı alternatif pişirim süreçleri üzerinden seramik yüzeyin malzeme hafızasını, yüzey öngörüsünü ve görsel dönüşüm potansiyelini araştırmaktır. Her pişirim yaklaşımı, formun yüzeyinde farklı termal izler, renk geçişleri ve doku oluşumları olarak gözlemlenmiştir.

Yüzey (Pişirim) için Kullanılan Prompt:

“Seramikte alternatif pişirim süreçlerini tasarlıyoruz. Organik seramik heykel üzerinde beş farklı deneysel sır ve pişirim varyasyonları oluştur. Raku pişirim tekniği, bakır kırmızısı sır reaksiyonları, obvara organik yanık yüzeyi, naked raku ile sır tabakasının ayrılması son olarak bakır bazlı altın lüster ile metalik yüzey oluşumunu tasarla.”



Görsel 10. Çoklu pişirim varyasyonları.

5. SONUÇ

Günümüzde yapay zekâ sistemleri birçok tasarım alanında aktif olarak kullanılmakta ve üretim süreçlerinde önemli roller üstlenmektedir. Özellikle görsel üretim temelli sistemler, sanat alanlarında tasarımcılara farklı alternatifler sunarak, yeni öngörüler geliştirme olanağı sağlamaktadır. Seramik üretiminde ise bu sistemler, verilen komutlar (promptlar) doğrultusunda gene tasarımcı yönlendirmesi ile konseptte uygun denemeler oluşturarak tasarım sürecine yaratıcı ortak katkılar sunabilmektedir.

Bununla birlikte bu çalışma kapsamında kullanılan ChatCPT modeli, iki boyutlu temsiller üzerinden çalıştığı için üç boyutlu formun fiziksel gerçekliğini tam olarak karşılayamamaktadır. Ancak tasarımcının yönlendirmesi, teknik çizimler ve malzeme bilgisi ile bu eksiklik kısmen giderilerek üç boyutlu formun olası karşılıkları üzerine öngörüler geliştirilebilmektedir.

Seramik üretimi sürecinde bu modellerinin kullanımı, form geliştirme, yüzey öngörülerini ve üretimden pişirime kadar uzanan aşamalarda insan ve makine arasındaki etkileşimlerle sürekli dönüşmektedir. Bu noktada, yapay zekanın sunduğu yüzey öngörülerini ile seramik pişirimini doğasında yer alan öngörümezlik arasında bir yakınlık kurulabilir. Elde edilen görsel çıktılar, fiziksel sonucu birebir karşılamasa da özellikle alternatif pişirim tekniklerinde ortaya çıkan sürprizli ve değişken yüzey etkileriyle benzer bir düşünsel alan oluşturabilmektedir.

Yapay zekâ destekli tasarım düşüncesi, seramik üretimi kapsamında ele alındığında, kavramsal üretim ve alternatif pişirim süreçleri arasındaki ilişki, öngörü, rastlantı ve malzeme davranışı ekseninde kurulan paralellik üzerinden değerlendirilebilir.

Bu süreçte tasarımcı, eskiz aşamasından formun pişirimine kadar uzanan üretim pratiğinde yapay zekayı yaratıcı ve geliştirici bir ortak olarak kullanabilmektedir.

Görsel veriler üzerinden tercih yaparak, üretim sürecine uygulanabilir kararlar geliştirebilmektedir. Özellikle seramik üretim aşamasında da kullanılmaya başlanan yapay zekâ modelleri, süreci kolaylaştıran bir araç olarak tasarımcıya farklı alternatifler sunmakta, yüzey ve form üzerindeki öngörülerini sayesinde, olası sonuçlara dair önceden geliştirdiği ipuçları ile kolaylıklar sağlayabilmektedir.

Bu sayede üretim süreci, hem zaman açısından daha verimli hale gelmekte hem de malzeme açısından daha etkin bir kullanım sağlayarak kayıpların önüne geçilebilmektedir. Yapay zekanın sunduğu bu simülasyon ve öngörü kapasitesi, formun yaklaşık nihai görünümüne dair tasarımcıya fikir vererek karar alma süreçlerini desteklemekte böylece tasarımcının zihnindeki bitişe en yakın veya olası sonucu üretim öncesinde görselleştirebilme imkânı tanımaktadır.

Sonuç olarak, seramik sanatında teknolojinin kullanımı hem sanatsal hem de endüstriyel üretim anlayışında önemli dönüşümler yaratmakta; yenilikçi yöntemler aracılığıyla çağdaş seramik pratiğine yeni ifade biçimleri kazandırmaktadır. İnsan ve teknolojinin birlikte şekillendirdiği sanatsal üretimler ise plastik dilin değişen ve gelişen yapısını dönüştürmeye devam etmektedir.

Teknolojik dönüşümlerin seramik sanatı üzerindeki etkileri, günümüz çağdaş seramik sanatının tasarım anlayışını ve düşünce bazlı altyapısını yeniden şekillendirirken, süreç içerisinde insan faktörünün hala merkezi bir konumda olduğunu da göstermektedir.

Hızlı gelişen ve değişen teknoloji alanı ise, farklı disiplinlerde çalışan tasarımcıların kendi alanlarına yönelik

merakını da artırmaktadır. Söz konusu alanda yapılan araştırmalar ve teknolojik ilerlemeler, gelecek nesiller için ilham verici kaynaklar oluşturmakta, sanat ile teknoloji arasındaki etkileşime dair önemli referanslar olma özelliği de taşımaktadır.

KAYNAKÇA

- Ağatekin, E., (2002). *Artistik Seramik Biçimlendirmede Doku*. (Yüksek Lisans Tezi). Anadolu Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Eskişehir.
- Au, D. (t.y.). *Ceramics*. Derek Au. <https://www.derekau.net/work/> Erişim: 16. 05. 2026.
- Cohen, H. (t.y). AARON's Home. <http://aaronshome.com/> Erişim: 15. 05. 2026.
- Günay, M. (2024). Artificial Intelligence and Originality in Design, *ART/icle: Journal of Art and Design*, 4(3), 449–469.
- Işır, Ö., & Tanyel Başar, Ç. (2025). Academicians' views on the use of artificial intelligence in fine arts. *The Turkish Online Journal of Design, Art and Communication (TOJDAC)*, 15(3), 662–675.
- Kang, W., Lee, H.-S., & Hong, J.-H. (2025). AI-assisted design communication in ceramic-crafts education: Investigating image generation tools for concept representation and pedagogical practice. *Computers & Education*, 239, 105419.
- Koçak, Ş., & Davraz, Ç. (2025). Yapay zekâ ile seramik yüzeylerde doğal dokuların tasarlanması ve geometrik motiflerin yorumlanması. *International Social Mentality and Researcher Thinkers Journal*, 11(6), 870–883.
- Mansimov, E., Parisotto, E., Ba, J.L. & Salakhutdinov, R. (2016). Generating Images From Captions With Attention, *Published as a conference paper at ICLR*, Toronto, Ontario, Canada, s.1-12.
- Museum of Contemporary Art New York. (2023). *Ceramics and AI: Tech fusion with Adam Chau*. <https://moca->

ny.org/2023/10/17/artificial-intelligence-and-clay-with-adam-chau/ Erişim: 16. 05. 2026.

Ocvirk, O. G., Stinson, R. E., Wigg, P. R., Bone, R. O., & Cayton, D. L. (2015). *Sanatın temelleri: Teori ve uygulama* (N. Balkır Kuru & A. Kuru, Çev.). Karakalem Kitabevi Yayınları.

Smith, E. L. (t.y.). *About*. Erin Lynn Smith Studio. <https://erinlynsmith.studio/> Erişim: 16. 05. 2026.

Tutgun, D., Öktem, E., & Bebek, O. (2024). Endüstriyel karo tasarımında yeni bir asistan olarak: Yapay zekâ. *Sanat Yazıları*, (51), 474–489.

GÖRSEL KAYNAKÇA

Au, D. (2023). *Work*. Derek Au Studio. <https://www.derekau.net/work/> Erişim: 20. 05. 2026.

Balloch, S. (2023). *The founder of AI art: Harold Cohen and AARON*. SpeakART. <https://www.speakart.it/en/the-founder-of-ai-art-harold-cohen-and-aaron/> Erişim: 16. 05. 2026.

Koçak, Ş., & Davraz, Ç. (2025). *Yapay zekâ ile seramik yüzeylerde doğal dokuların tasarlanması ve geometrik motiflerin yorumlanması*. *International Social Mentality and Researcher Thinkers Journal*, 11(6), 870–883. <https://doi.org/10.5281/zenodo.17790390> Erişim: 20. 05. 2026.

Mansimov, E., Parisotto, E., Ba, J. L., & Salakhutdinov, R. (2016). *Generating images from captions with attention*. <https://arxiv.org/abs/1511.02793> Erişim: 16. 05. 2026.

Museum of Contemporary Art New York. (2023). *Ceramics and AI: Tech fusion with Adam Chau*. <https://moca->

ny.org/2023/10/17/artificial-intelligence-and-clay-with-adam-chau/ Erişim: 25. 05. 2026.

Smith, E. L. (t.y.). *About*. Erin Lynn Smith Studio. <https://erinlynsmith.studio/> Erişim: 22. 05. 2026.

Tutgun, D., Öktem, E., & Bebek, O. (2024). *Lüks konsept tasarım süreci, mermer dokusu ve pafta çalışması* [Kişisel arşiv].

URSULA VON RYDINGSVARD: SURFACE, TRACE AND REPETITION

Gülen EREN YANIÇOĞLU¹

1. INTRODUCTION

Understanding Ursula von Rydingsvard's art involves deciphering a map of human nature and memory that spans from the personal to the universal. While the artist's childhood traumas play a central role in her sculptural language, they also document the processes of collective memory, creating a dynamic that bridges the past and the present. Although the artist was born in the final years of Nazi Germany in 1942, she experienced the severe effects of World War II and spent the first eight years of her life in refugee camps. Von Rydingsvard's early childhood was, in a sense, shaped by feelings of displacement, rootlessness, uncertainty, and transience. At the same time, as one of seven children of a Polish mother and a Ukrainian father, the artist experienced at an early age not the reassuring sense of belonging to a single place, but rather the awareness of having multiple identities and the richness of her personal history. The multicultural environment in which the artist was raised and the contrasting nature of his experiences have enabled the visual language of his sculptures to serve as a vehicle for memory. Von Rydingsvard's sculptures, which invite multi-layered interpretations and blend with both the physical and psychological landscape, appear as structures that are part of nature, yet with their masterfully crafted, intellectually shaped

¹ Dr., Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Heykel, ORCID: 0000-0002-7133-3609.

monumentality, they also stand as landmarks that have found their place in the world.

Ursula von Rydingsvard, one of the most significant female artists of the 21st century, explains that her preference for carving wood—specifically massive cedar trees—stems from her Polish heritage, noting that her love for wood is rooted in her past and reflects the connection Polish peasant families have with wood in their daily lives (Sculpture Center: 2016).

Just as the artist's works cannot be described merely as objects representing personal memory, her pieces—which can be characterized as possessing an abstract and monumental structure from a visual perspective—do not remain confined within the definitions and limitations of a single concept. Although the forms the artist creates emerge as psychological layers of formal concern, the scope to which the works can be reduced cannot be limited solely to past traumas.

While exploring the expressive possibilities of the language of sculpture, Von Rydingsvard's forms allow for the discovery of the practical manifestations of process, physical traces, rhythm, and the act of repetition in sculpture. Thus, the artist's path becomes a space of discovery for the viewer, and her works transform into images of living entities—like organisms—that do not represent a specific point in a temporal journey. At this point, the artist does not merely express a reflection of the past and the present; rather, she uses the traces of sculpture's and humanity's accumulated history as a metaphor.

The artist assembles his wooden sculptures from large blocks, constructing and creating them in layers. The method he applies to the material allows him to draw on his personal symbols while enabling physical repetition to emerge on the surface and merge with the metaphor itself. For him, the material and the surface are not merely an outer shell, but the word itself.

The artist's practice consists of images interwoven with personal traces and memories; she also employs wood—a material she uses in parallel with the multilayered structure of memory—to create textures, layers, and marks. It would be apt to describe Ursula von Rydingsvard's artistic vision as a form of expression where intellectual layers overlap, offering the viewer a synthesis of time, the past, accumulated experience, and the present.

This study focuses on the artistic practice of Ursula von Rydingsvard—one of the most significant living female sculptors of the 21st century—and the sources of that practice. It aims to facilitate a deeper understanding of the artist's work among viewers and to contribute an English-language academic resource to the field.

2. THE RELATIONSHIP BETWEEN FORM AND PERSONALITY IN RYDINGSVARD

When memory is conceived as an organism that stores within itself the infinite knowledge pertaining to the human mind and behavior, it can be viewed as a parallel world in which the individual exists amidst countless associations. As a realm of experience, memory functions as an endless network of connections that stores and contains information. Memory, while not merely a repository of records, acts as a driving force within time and process. By encompassing the present within the past, it has become a point of reference for artists as well. “Even though every act of recollection is inextricably linked to a past event or experience, the temporal status of any act of recollection is always the present—not the past itself, as a naive epistemology might suggest. It is this very fine fissure between the past and the present that constitutes memory” (Huyssen, 1999: 13).

According to Aristotle, however, memory is entirely a matter of the past. If Aristotle's ideas on recollection are viewed as traces of past experiences, Ursula von Rydingsvard's artistic practice can be seen as a bridge between the intellectual foundations of Aristotle—who lived around 350 B.C.—and those of the German-born scholar and writer Andreas Huyssen. The feeling and sensibility in the artist's sculptures point precisely to this bridge. While the artist references a specific trace in the creation of her works, she also incorporates the historical context in a plastic sense. When viewing the artist's sculpture, the viewer instinctively explores what lies beyond the surface and the space in which it exists. The field of inquiry in question is the stance of the being known as "human" on Earth. Von Rydingsvard deepens this sensibility through her sculpture. "We call the place where the work positions itself—and the emergence that occurs in this positioning—the earth. It is the hidden thing that emerges. The earth is unforced, tireless, and effortless. Historical man establishes his own homeland in and upon the earth. Through his work, he constitutes the world and produces it. Production must be understood in the narrow sense of the word. The work emerges and leads the earth toward the unfolding of a world. The work makes the earth into the earth" (Heidegger, 2011: 41).

When considering Ursula Von Rydingsvard's relationship with the past, the words of the French philosopher Paul Ricoeur's "When a person remembers something, they remember themselves" (Ricoeur, 2012: 115) words may also come to mind. When personal memory is viewed as a person's own memories, experiences, and traumas, the emotions and expressions that cannot be found in another person have also become the primary material for artists.

In this sense, the artist uses memories that cannot be passed from one person to another as metaphors and transforms them into artistic works. Ursula von Rydingsvard's incorporation

and transformation of fragments of her personal memory in her works can be interpreted both as a temporal connection and as a way of considering the present alongside the past.

Between 2000 and 2012, Ursula von Rydingsvard primarily created monumental spoons, plates, and forms featuring large, circular, moving masses. The artist's childhood spent in refugee camps and her family's Polish heritage find expression in these sculptures.

In the sculpture *Spoon Ladle with Bent Handle*, the artist has transformed the image of an ordinary wooden spoon from his childhood into a treasure trove of kitchen objects that evoke small joys and playful moments for him. At the same time, through the forms created by circular movements and the interlocking textural details, he has sought to bring his memories to life.

“In the German refugee camps, Ursula Karoliszyn had no toys; instead, she played with wooden objects like sticks and balls. Kitchenware, farm tools, and the rough wooden floor and wall panels of the barracks fueled her imagination. She lived very close to nature and the earth. She played by building her first imaginary spaces with bricks scattered about in meadows, in the forest, or among the ruins of bombed-out buildings. Memories of these earliest experiences find expression in her art. Although most of her work is abstract, some of Rydingsvard's sculptures clearly embody memories from the early years of her childhood. She takes ordinary objects—such as spoons, ladles, shovels, or bowls—found in the camp barracks where his family lived and transforms them into works of art. Carved from red cedar and exaggerated in size, these objects hang on the wall or sit on the floor. They serve to evoke the war and the postwar years—a time when even the simplest object seemed extraordinary to a child.” (Agnieszka Tworek, 2014)

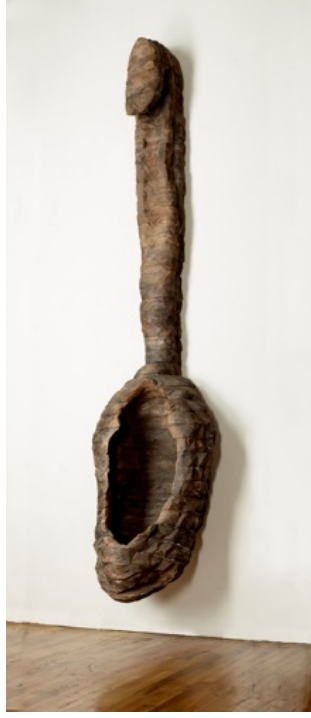


Image 1. Ursula von Rydingsvard, *Spoon Ladle with Bent Handle* (2011), Cedar and graphite , 350.5 x 86.4 x 43.2 cm, Date Accessed: 25 May 2026, <http://cosmopolitanreview.com/ursula-von-rydingsvard/> taken from the link.

The artist, who typically uses kiln-dried red cedar in her works, has achieved a sense of both monumental grandeur and resilient fragility in her forms due to the wood's softness and its structure, which allows for intricate detail.

Ursula Von Rydingsvard has held over thirty solo exhibitions both nationally and internationally, participated in numerous group exhibitions, and received countless awards and grants, particularly in the United States, Italy, and Poland.

3. THE CONSTRUCTION OF METAPHORICAL LANGUAGE IN THE RYDINGSVARD SCULPTURES

When observing the artist's fifty-year artistic practice, it is clear that the artist does not focus solely on their own story. By following her personal memory, the artist has also produced a series of symbols and forms related to the nature-human dichotomy; she has included herself in the human journey of existence. The bodily processes evident in her sculptures, along with movement and the process itself, have embodied the sculpture's existence and meaning. This embodiment becomes a metaphor, entering into an entirely different form and unity of meaning.

The concept of metaphor does not contain a definition aimed at directly altering a meaning. As a word derived from Ancient Greek, it is formed from the combination of the words "beyond" and "to carry." Carrying a concept beyond itself—creating a meaning other than its own—has been one of the methods humanity has employed since ancient times to express itself, both in language and in art. "Novalis says, 'All returns are to the nest.' The nest is metaphors, and all returns are metaphors. Metaphors are our home. Humans can construct the reality they inhabit only through metaphors and in a metaphorical manner. Metaphors are the sole way to understand life, ourselves, and the 'other'" (Lakoff, Johnson, 2015: 9). In this context, creating a meaning that goes beyond the surface—for both the viewer and the artist—is perhaps Ursula von Rydingsvard's central concern.

When viewed as a form of figurative language and a means of transformation, the metaphor—even though Ursula von Rydingsvard connects the forms and shapes she creates to the past—does not directly represent the sculpture's meaning in this way. It is the sum and extension of everything it contains. By

observing the universe from within it, the artist leaves a mark and opens up a space of association for the viewer. According to Umberto Eco, a metaphor (Eco, 2000: 79) is the expression of thought through form; however, in Ursula von Rydingsvard's sculptures, the analogy between the union of material and form and nature expands upon this direct and one-dimensional definition of the metaphor.

By using nature's own materials, the artist seems to draw attention to the dilemma and relationship between nature and human existence. Rydingsvard states that she feels a deep connection to Rainer Maria Rilke, one of the notable representatives of German lyric poetry, and follows in the footsteps of the body and nature by embodying in her sculptures the psychological state of modern humanity that Rilke addressed. The artist's work titled *Droga*, with its structure resembling a reptile and drawing strength from the ground, is like nature made flesh, and humanity is a part of this struggle.



Image 2. Ursula Von Rydingsvard, *Droga* (2009) Cedar, 137,2 x 292x 556,3 cm, Date Accessed: 25 May 2026, <http://cosmopolitanreview.com/ursula-von-rydingsvard/> taken from the link.

In the exhibition text for “The Contour of Feeling”, which the artist opened at the National Museum of Women in the Arts in 2019, it is stated that *Droga* (2009), as a work placed horizontally on the floor, is depicted as a heavy creature that has collapsed to the ground, bound by the Earth’s gravity (National Museum of Women in the Arts, 2018); the concepts of body and nature have merged to take on a new meaning.

Droga embodies a structure that is both resilient and forward-moving. This quality, frequently seen in the artist’s sculptures, stems from their dynamic composition, marked by cuts and hollows. When the viewer looks at *Droga*, they sense a creature gasping for breath or a living being that refuses to give up the struggle. This contrast seems to point to the stubbornness and struggle inherent in life and existence. The embodiment of nature complements the texture and fluid plasticity of form in the artist’s work. The metaphors are varied; transcending limitations, they persist by shifting from one to another.

Throughout her fifty-year artistic career, Ursula von Rydingsvard has created works ranging from monumental spoons to massive forms spread across public spaces; from textured forms bearing traces of her childhood and past to sculptures resembling living organisms that contain archaic elements. These sculptures can be likened to living, breathing beings. The meaning in the artist’s sculptures lies in the emphasis on the process and the repetition of her own handprints. At the same time, the representational nature of the form becomes a space where time, repetition, intervention, and the physical process accumulate within the body of the emphasized form, rather than stemming solely from past memories carried in the artist’s mind. It could be said that Ursula von Rydingsvard’s intervention in the material goes beyond merely reflecting nature as it is; rather, it reveals the traces of nature within life, the memory of humanity,

and perhaps those areas that are not meant to remain on the surface.

Architectural elements are also evident in the artist's large-scale, monumental sculptures, which she continues to create. Rather than being conceived as functional architectural structures, these sculptures can be viewed as spaces created by memory and bodily experience. In her artistic practice, Ursula von Rydingsvard addresses memory and spatial experience through repetition, transforming the artistic experience into a matter of the present. In doing so, it can be said that space reflects the remnants of the past, lived experience, and the current psychology of universal heritage. For example, while the artist refers to the sculpture as a shelter, the sculptures' bodies also feature fissures and folds reminiscent of skin. The sculptures are both constructed objects and organisms that evoke the body. At the same time, the sculptures are far removed from the modernist idea of wholeness; they are fragile yet organic structures that have shouldered the weight of time.



Image 3. Ursula von Rydingsvard, *Bronze Bowl With Lace*, Bronze and Interior Electrical Lighting System, 609.6 × 287 × 304.8 cm, 2015, LongHouse Reserve, New York, Date Accessed: 27 May 2026 <https://www.meijergardens.org/sculpture/bronze-bowl-with-lace/> taken from the link

Ursula von Rydingsvard's sculpture *Bronze Bowl With Lace*, with its massive, skyward-reaching form, is crafted with a delicacy that defies materiality, creating a structure that both incorporates architecture and spans the spectrum from the physicality to the spirituality of the body metaphor. In the sculpture *Bronze Bowl With Lace*, the concept of the bowl encompasses many other concepts.

The monumentalized giant bowl makes the concepts of concealment, protection, and an interior space visible. The wooden bowls and dishes from the artist's childhood memories have been embodied through the artist's physical labor and care, consisting of organic, layered cuts, hollows, and positive surfaces. The work, which also incorporates spatial memory, merges with the earth and all that pertains to it. The lace-like bronze details at the top of the sculpture resemble a contrasting blend of physical experience and a sense of delicacy and fragility.

The concepts the artist explores in her work possess a multi-layered structure, both conceptually and visually. While incorporating his own roots, family culture, or past experiences into his art, she simultaneously seems to reflect on humanity, the universe, and nature itself. The embodiment of physical labor or the intricate carving of massive wooden blocks can be seen as the artist's process of unifying and personalizing forms with contrasting structures into a single cohesive artistic expression. The artist's sculpture titled *Luba* is a work open to the multilayered and metaphorical contexts mentioned. Created between 2009 and 2010, this sculpture has been added to the collection of the Storm King Art Center in New York and is situated on a vast expanse of land, appearing almost as if it were a part of nature itself. According to information on the art center's website (Storm King Art Center, n.d.), the *Luba* sculpture is the artist's first large-scale work to utilize solid cedar wood. . When naming her sculptures, the artist likes to use names that evoke

roots, so that the associations of the past come to life linguistically as well. The name *Luba* means ‘the woman you are close to’ in Polish and Russian.



Image 4. Ursula von Rydingsvard, *Luba*, Cedar, Bronez Casting ve Graphite, 538.5 x 353.1 x 223.5 cm, 2009-2010, Date Accessed: 29 May 2026, Storm King Art Center Collection, New York, <https://manpodcast.com/portfolio/no-345-ursula-von-rydingsvard/> taken from the link.

Luba is a sculpture that could be described as a massive figure standing over five meters tall. However, on one side of the sculpture there is a delicate element—which we might describe as fragile—intended to resemble the arm of a mother cradling a baby. The tips of this piece, which bends toward the ground and resembles a mother’s arm, are made of bronze, creating a

structure that supports itself both physically and conceptually. This sculpture, the artist's first work combining cedar wood with bronze, possesses a sculptural depth created by saw marks and hollows. The physical expression and traces of nature found in her sculptures can also be interpreted in this piece within the triangle of woman, nature, and memory. Within the universal history of labor, the body, and struggle, the woman is, in addition to these, a being that symbolizes embracing, protecting, and renewal.

4. CONCLUSION

As the child of a Polish and Ukrainian family, Ursula von Rydingsvard grew up in a multi-identity and multicultural environment, having spent part of her life in refugee camps in Germany. After immigrating to the United States with her family in 1959, she experienced both geographical and cultural transitions firsthand, incorporating this structure—both conceptually and visually—into her artistic practice.

Although the artist focuses on wood—due to his familiarity with the wooden shacks and tools in the refugee camps of his childhood—he goes beyond the material's physical qualities. For him, the material is both a connection and a reflection of his current process and action. The artist's quest for meaning is essentially a topography that originates from personal memory, traces the accumulation of time, and bears traces of humanity's journey. The ground on which Ursula Von Rydingsvard's sculptures stand is, like the sculptures themselves, intertwined and unfolding in layers, yet they are sculptures that have taken root within the void and space as a colossal entity. In this sense, while the artist's sculptures bear traces of her personal memory, they also serve as bearers of a far more ancient legacy

Ursula von Rydingsvard's sculptures treat the surface not merely as the outer layer of form, but as a vessel for memory, labor, and the accumulation of time. The artist's relationship with cedar wood transcends the material's physical limitations, creating a sensory narrative space through the traces and repetitions concentrated on the surface. In this context, the surface moves away from being a finished and closed structure; it transforms into a living organism that is constantly evolving, layering, and revealing past interventions. The practice of repetition seen in her works is not merely a formal rhythm but also a material record of time. Layers of wood added one upon another, combined with carving and various repetitions of marks, create a cumulative memory on the surface. Thus, the artist's sculptures can be read not so much as singular forms but as a state of becoming that reveals the dynamics of the production process. The marks that emerge on the surface—defined as cuts and indentations—directly reveal the artist's physical labor. The traces the artist leaves behind become not merely a technical intervention, but a structure that reveals memory, primal accumulations, and the process itself.

As one of the world's leading living and prolific artists, Ursula von Rydingsvard creates a foundation in contemporary sculpture where the surface is liberated from being a passive outer shell, allowing meaning and the use of materials to advance in tandem. The artist draws inspiration from a primal symbol, an image from her childhood, or the image of a mother reaching out to the earth. Yet the resulting sculpture stands as an entity in its own right, existing in its own time.

REFERENCES

- Eco, U. (2000). Açık Yapıt, Trans. Nilüfer Uğur Dalay, First Edition, İstanbul: Turkey, Can Publishing
- Heidegger, M. (2011). Sanat Eserinin Kökeni, Trans. Fatih Tepebaşı, 2nd Edition Ankara: Turkey, De Ki Basım Publishing
- Huyssen, A. (1999) *Alacakaranlık Anıları- Bellek Yitimi Kültüründe Zamanı Belirlemek*. Trans. Kemal Atakay, , İstanbul: Turkey, Metis Publishing
- National Museum Of Women In The Arts (2018). *Ursula von Rydingsvard: The Contour of Feeling*, November 2018, Date Accessed: 27 May 2026, https://nmwa.org/press/ursula-von-rydingsvard-nmwa/?utm_source=chatgpt.com
- Lakoff, G., Johnson, M. (2015). *Metaforlar, Hayat, Anlam ve Dil*, Trans. Gökhan Yavuz Demir. 2nd Editon, İstanbul: Turkey, İthaki Publishing
- Ricouer, P.(2012). Hafıza, Tarih, Unutuş, Trans. M. Emin Özcan, İstanbul: Turkey, Metis Publishing
- Sculpture Center (2016). Raw Grace: Ursula von Rydingsvard's Monumental Cedar Sculptures. Date Accessed: 28 May 2026, <https://www.artsy.net/article/sculpturecenter-raw-grace-ursula-von-rydingsvard-s-monumental-cedar-sculptures>
- Storm King Art Center. (n.d.). *Ursula von Rydingsvard*, Date Accessed: 30 May 2026 <https://collections.stormking.org/Detail/objects/427>
- Tworek, A. (2014) . Ursula von Rydingsvard's Sculpted Metaphors, March 2014, Vol. 6 No.1 Winter, Spring Date

Accessed: 27 May 2026,
<http://cosmopolitanreview.com/ursula-von-rydingsvard/>

LIST OF VISUAL SOURCES

1. <http://cosmopolitanreview.com/ursula-von-rydingsvard/>
2. <http://cosmopolitanreview.com/ursula-von-rydingsvard/>
3. <https://www.meijergardens.org/sculpture/bronze-bowl-with-lace/>
4. <https://manpodcast.com/portfolio/no-345-ursula-von-rydingsvard/>

AESTHETIC MODES OF EXPRESSION OF FUNDAMENTAL DESIGN ELEMENTS IN CERAMIC ART AND ARTIST EXAMPLES

Bedriye GÖZGÖR¹

Tahsin BOZDAĞ²

1. INTRODUCTION

Ceramics, as one of humanity's oldest forms of creative expression, has undergone a continuous process of evolution since the Neolithic period. This medium, born from the union of clay and fire, was initially used to produce functional objects, but over time transformed into a powerful tool of artistic expression (Leach, 1940; Cardew, 1969). The unique position of ceramics derives from its simultaneous accommodation of both three-dimensional form and two-dimensional surface, a condition that creates the ground for fundamental design elements to function in ways distinct from other art forms.

Design elements — point, line, texture, color, and form — are recognized as the building blocks of any visual art practice (Wong, 1993; Ocvirk et al., 2013). However, the operation of these elements in ceramic art constitutes a separate domain of inquiry owing to the medium's distinctive plastic realities. Clay as a material contains within itself both the duality of malleability and transformation-permanence; the permanence acquired during firing renders virtually every

¹ Öğretim Görevlisi, İnönü Üniversitesi, Güzel Sanatlar ve Tasarım Fakültesi, Seramik Bölümü, ORCID: 0000-0003-1353-8523.

² Öğretim Görevlisi Dr., İnönü Üniversitesi, Güzel Sanatlar ve Tasarım Fakültesi, Seramik Bölümü, ORCID: 0000-0001-7412-9323.

intervention by the artist into something akin to an archaeological trace (Wood, 2011).

From the second half of the twentieth century onward, ceramic art has systematically questioned the boundary between traditional pottery and contemporary art practices, generating a rich zone of tension for both artists and theorists (Adamson, 2010). In this process, five selected artists Picasso, Rie, Coper, Voulkos, and Perry emerge as figures who have pushed the possibilities of ceramics within different cultural and ideological contexts. Each has carried fundamental design elements into a uniquely personal semantic register, thereby transforming the ceramic object from a mere formal problem into a vehicle for broader cultural and aesthetic discourses.

The primary aim of this study is to reveal how these design elements operate through selected works, which layers of meaning they activate, and how they determine their place in the broader aesthetic history of ceramic art. Conducted within the framework of critical visual analysis and comparative art historical methodology, this investigation seeks to offer both a theoretical and a pedagogical contribution.

2. CONCEPTUAL AND THEORETICAL FRAMEWORK

The role of design elements in art practice began to be addressed systematically from the beginning of the twentieth century. Kandinsky's *Point and Line to Plane* (1926) constitutes one of the foundational texts of modern design theory, discussing the abstract semantic potential of visual elements with philosophical depth. According to Kandinsky, the point symbolizes the most concentrated silence, while the line is the point in motion; this dual relationship transforms the surface

from a passive ground into a dynamic field of meaning (Kandinsky, 1926/2019).

The Bauhaus design pedagogy transformed this abstract theory into an applied educational system. Johannes Itten's courses on form and color represent an approach that integrates both the sensory and conceptual dimensions of visual elements (Itten, 1975). Moholy-Nagy defined the relationships between material, texture, and light as the fundamental determinants of plastic values; this approach created a productive theoretical ground for the surface-form dialectic in ceramic art (Moholy-Nagy, 1947).

Rudolf Arnheim's *Art and Visual Perception* (1954) illuminated the perceptual dynamics of visual elements by applying Gestalt psychology to art analysis. For Arnheim, balance, rhythm, and tension are not abstract concepts but forces directly experienced by human perception. This approach provides a highly appropriate framework for explaining the bodily and emotional resonance that a ceramic object produces in the viewer (Arnheim, 1954/2004). Similarly, Merleau-Ponty's phenomenology of embodied perception places the haptic dimension of ceramics — the tactile and kinesthetic experience — at the center of meaning production (Merleau-Ponty, 1945/2005).

Pierre Bourdieu's sociology of the aesthetic field and taste argues that art objects do not merely carry autonomous formal qualities but also encode class relations, cultural capital, and structures of symbolic power (Bourdieu, 1984). This perspective is particularly manifest in Grayson Perry's ceramic practice. Howard Risatti, in *A Theory of Craft* (2007), questions the epistemological distinction between art and craft, positioning ceramics as one of the most productive sites for this debate.

In the context of ceramic art's specific theory, Bernard Leach's *A Potter's Book* (1940) provides a pioneering framework for the synthesis of Eastern and Western ceramic tradition, both technically and philosophically. Glenn Adamson's *Thinking Through Craft* (2007) repositions ceramic art as a critical practice in the post-industrial age, while Garth Clark's comprehensive art-historical studies document the aesthetic transformations of twentieth-century ceramics (Clark, 1995; Adamson, 2007).

3. FUNDAMENTAL DESIGN ELEMENTS IN CERAMIC ART

3.1. Point

The point, which in Kandinsky's theoretical framework is zero-dimensional and symbolizes the absolute beginning (Kandinsky, 1926/2019), produces a series of complex semantic relations when applied to a ceramic surface. In ceramics, the point encompasses a wide range of applications, from the marks left by brushstrokes in underglaze decoration to small volumetric accents in relief techniques. Its size, density, and distribution across the surface directly shape design principles such as rhythm, balance, and visual movement.

One context in which the point gains particular significance in ceramics is in repeating decorative patterns. The point motifs in traditional Iznik tiles can be read not merely as decorative elements but also as iconographic signs symbolizing infinity, wholeness, and universal order (Atasoy and Raby, 1989). In modern ceramics, the point has acquired a more freely syntactic function as a unit of abstract composition.

3.2. Line

Line in ceramic art serves both as an instrument defining the boundaries of form and as the principal carrier of narrative and rhythm on the surface. As a three-dimensional object, the silhouette of ceramics — the contour the form traces against the sky from its surface profile — constitutes one of the most determinative linear expressions (Hamer and Hamer, 2004). This silhouette line is the primary visual tool by which the dominant rhythm, tension, or tranquility of the whole object is conveyed to the viewer.

Lines on the surface are produced through various techniques including incising (sgraffito), stamping, painting, and slip application. These lines, while determining the organization of the surface, simultaneously reinforce or counterpose the dialectical relationship between form and surface. Departing from Paul Klee's metaphor that 'a line is a dot that went for a walk' (Klee, 1953), it may be said that a line on a ceramic surface transforms time and movement into spatial continuity.

3.3. Texture

In ceramic art, texture acquires a dimension of both visual and haptic experience, unlike other visual art forms. By virtue of its specific constitution, clay records and retains fingerprints, tool marks, fabric impressions, and the traces of natural materials, transforming ceramics into a unique instrument of tactile recording (Cardew, 1969). This recording on the surface can be read as a kind of embodied dialogue between artist and material.

Visual texture imitates the optical perception of actual texture, while actual texture speaks directly to the viewer's bodily experience. In ceramics these two types of texture frequently intertwine: a relief decoration provides both visual and tactile information, while matte or glossy glaze surfaces

scatter light in different ways to create optical texture. Within Merleau-Ponty's phenomenological framework (1945/2005), this dual dimension of texture profoundly affects how the viewer makes sense of the body-object relationship.

3.4. Color

In ceramics, color is a phenomenon arising from the complex interaction of glaze chemistry and firing processes. This essentially distinguishes it from the directly controllable color application of painting; the ceramicist cannot fully predict or control the chemical transformations within the kiln (Hamer and Hamer, 2004). This uncertainty adds a distinctive tension to ceramic practice: a negotiation of power between artist and material is at stake.

The cultural and symbolic meanings color carries in ceramics vary greatly by geography and period. Glaze colors in Chinese ceramics — particularly celadon green and cobalt blue — evoke specific Taoist and Confucian meanings, while the reds and navy blues of Ottoman tile-work constituted both an aesthetic and a political language of discourse (Carswell, 2000). In modern ceramics, color maintains a relationship of both continuity and rupture with these traditional codings.

3.5. Form

Form is the most fundamental and most complex element of ceramic art; for as an object existing in three-dimensional space, ceramics simultaneously contains within itself the relationship of both solid and void volume. While this relationship bears resemblance to Henry Moore's understanding of sculpture (Moore, 1937), the fact that form in ceramics often harbors an interior that is, forming a closed or semi-closed structure possessing an interior volume creates uniquely ceramic phenomenological conditions.

While Risatti (2007) treats the functional dimension of ceramic form as the basic criterion separating it from the art object, Adamson (2007) opens this very distinction to debate as an ideological construction. The tension between designing a vessel to fulfill a functional need inherent in the origins of pottery and producing form with sculptural concerns has been one of the most productive critical axes of twentieth-century ceramics. Peter Voulkos's deliberate production of this tension demonstrates that such tension can become both an aesthetic and a political statement.

4. PLASTIC INTERPRETATIONS OF ARTISTS AND THEIR WORKS

In this section, the works of five selected artists are examined in detail within the defined methodological framework. Each analysis begins with a brief biography and artistic approach of the artist, followed by the technical characteristics of the work, an analysis of design elements, and an aesthetic-symbolic evaluation.

4.1. Pablo Picasso – Grand Vase aux Femmes Voilées (1950)

4.1.1. Brief Biography and Artistic Approach

Pablo Ruiz Picasso (1881–1973), born in Malaga, Spain, spent the greater part of his working life in France. One of the principal architects of Cubism, Picasso led a prolific creative life across numerous media including painting, sculpture, printmaking, and ceramics. He began his ceramic practice in 1946 at the Madoura workshop in Vallauris, southern France, leaving behind a permanent ceramic oeuvre of more than 4,000 works produced from that date until his death (Ramié, 1988). For Picasso, ceramics served simultaneously as a technical

challenge and as an experimental terrain for translating his pictorial investigations into three dimensions.

In terms of artistic approach, Picasso treated ceramics primarily as a pictorial surface, using the clay object as a ground upon which to apply the strategies of deformation, fragmentation, and reassembly explored on his large canvases. This approach creates a direct tension with the traditional craft discourse of ceramics, transforming the object into a hybrid entity in dialogue with both the pottery tradition and modernist painting practice (Utley, 2000).



Source: <https://www.artsy.net/artwork/pablo-picasso-grand-vase-aux-femmes-voiles>

4.1.2. Technical Characteristics of the Work

Grand Vase aux Femmes Voilées (Large Vase with Veiled Women) was produced in 1950 at the Madoura workshop. Approximately 48 cm in height, the work is a vase form thrown on the wheel and subsequently modified by hand modeling. Engobe, oxide, and glaze applications are visible on the surface. Black, red, and grey colors were applied over a cream-beige ground, and figurative motifs were worked in with a brush. The work holds the status of an original prototype of which a limited number of copies were authorized (Ramié, 1988).

4.1.3. Analysis of Design Elements

Point:

In Picasso's Grand Vase, the point manifests not as an independent compositional element but as a component of line and surface painting. Small spots and partly enclosed rounded forms between brushstrokes function as rhythmic accents within the figurative narrative. These pointual emphases concentrate particularly around the facial regions of the veiled figures, marking areas where the body becomes ambiguous and identity is rendered uncertain.

Line:

The work presents one of the most distinctive examples of Picasso's linear discourse. Free, fluid, and uninterrupted lines define the silhouettes of the figures while simultaneously interacting with the three dimensional curve of the form to acquire backbone and dynamism. The sharp turns of the line may be read as a residue of Cubist fragmentation, while the curved lines depicting the veils of the figures visualize themes of covering and concealment. These lines also create the

impression of an almost independent graphic layer detached from the form's surface (Utley, 2000).

Texture:

The vase's surface demonstrates dense organization in terms of visual texture. The varying thickness glaze layer left by brushstrokes interacts with light in different ways, producing optical texture variability. Additionally, in areas where the glaze has accumulated and thinned, actual texture also becomes pronounced. Picasso transforms these textural differences into a deliberate compositional device, simultaneously emphasizing and blurring the boundary between figurative areas and the ground.

Color:

The dominant cream-beige ground reflects the characteristic warmth of Picasso's Mediterranean palette. The black lines applied over this ground allow the figurative elements to acquire strong narrative power, while red and grey tones establish intermediate values. Color here assumes both a decorative and a narrative function, encoding the relationships between the figures' garments, their skin, and their surroundings. The limited use of red creates visual hierarchy by determining focal points in the composition.

Form:

The form of the Grand Vase, while based on the traditional vase form, transforms it through a figurative integrity. The swelling of the body and the narrowed neck region establish a referentiality that corresponds to human proportions, rendering the object almost anthropomorphic. This formal choice creates an internal consistency with the female figures on the surface, allowing object and representation to interpenetrate. The mouth region of the vase stands out as an

ambiguous element that simultaneously preserves the functional reality of the object and becomes a metaphor for openness within the figurative narrative.

4.1.4. Visual Analysis and Aesthetic Evaluation

When examined in terms of surface organization, Grand Vase aux Voilées (Grand Vase aux Femmes Veilées) reveals that figurative elements spread across the volumetric surface of the object in four directions, creating a continuous and encompassing narrative band. Balance in the composition is based not on a symmetrical arrangement, but on a dynamic understanding of balance established by the equal distribution of visual weights. Rhythm is achieved through the intermittent placement of repeated figural motifs; this placement embodies both the principles of unity and diversity. In terms of form-texture relationship, the work produces a constant tension between the painterly intervention on the surface and the volumetric reality of the form. This tension is a natural consequence of Picasso's transfer of the multiple perspectives inherited from Cubist understanding to the ceramic object. In the form-space relationship, the inner volume of the vase acquires a symbolic meaning as a hidden dimension that cannot be seen from the outside but whose presence is felt; this creates a deep correlation with the theme of covering and concealment in the veiled female figures. The work is one of the most striking examples of an attempt to transform the ceramic object into an extension of the painterly discourse. Picasso's Cubist legacy manifests here not only at the level of surface decoration but also at the level of a strategy to transform form itself into a figurative narrative. The veiled woman image reflects Picasso's orientalist interest in the Middle East and North Africa, while simultaneously opening up universal inquiries into identity, visibility, and secrecy. The significance of the work in the history of ceramics stems from its symbolism of a painter

embracing ceramics not as a secondary medium, but as a creative field equivalent to mainstream practice. This attitude represents a significant identity shift that moves ceramics outside the hierarchy of high art and craft (Adamson, 2007).

4.2. Lucie Rie – Footed Bowl (yakl. 1980)

4.2.1. Brief Biography and Artistic Approach

Lucie Rie (1902–1995), born in Vienna, received an art education bearing the strong influence of Bauhaus aesthetics and the Vienna Secession movement. Fleeing Nazi Germany in 1938, she settled in London, where she became one of the leading figures in the renewal of ceramic art. Her long-standing collaboration with Hans Coper played a critical role in shaping the twentieth-century identity of British ceramics (Houston, 1981).

Rie's artistic approach represents a distinctive aesthetic in which minimalism and elegance are in perfect harmony. Although contemporary with the Leach tradition, Rie rejected that tradition's emphasis on Japanese ceramics, developing a more European-centered and modernist discourse. Employing the wheel technique with consummate mastery, Rie created thin-walled and aristocratic forms while developing glaze chemistry with an investigative disposition (Birks, 1987).



Source: <https://www.oxfordceramics.com/artworks/5531-lucie-rie-footed-bowl-c.-late-1970s/>

4.2.2. Technical Characteristics of the Work

Footed Bowl is an elegant bowl form rising on a foot ring, from Rie's mature period. Approximately 20–25 cm in diameter, the work is produced from thin-walled porcelain thrown on the wheel. A specific glaze formulation was applied to the surface; the thinned glaze flowing from outside inward created a unique surface texture. The work is held in the collection of the Victoria and Albert Museum (Houston, 1981).

4.2.3. Analysis of Design Elements

Point:

In Rie's Footed Bowl, the point is almost entirely absent in the conventional sense. As a requirement of minimalist aesthetics, Rie, who reduces decorative elements to a minimum, employs the point at a conceptual level as the focal accent at the center of the form. The geometric center of the glaze flow spiraling outward from the exact center of the bowl functions as an invisible but sensed point, directing all the rotational energy of the composition toward this center.

Line:

The most determinative design element of the Footed Bowl is undoubtedly line. The fine horizontal lines arising from the wheel create an extremely subtle but decisive rhythm on both the interior and exterior surfaces of the bowl. Additionally, the flow and retreat movements of the glaze on the surface produce vertical or diagonal dynamics. The sharp contour line formed where the foot ring meets the bowl body symbolizes the meticulous care Rie devoted to transitions between forms. These lines construct the visual rhythm of the work, resonating like a musical instrument within its tonality (Birks, 1987).

Texture:

Rie's glaze applications constitute a unique field of technical peculiarity in ceramic history. The glaze formulation employed in the Footed Bowl partially contracts during firing, forming crazing that produces both visual and tactile richness. This crazing creates a textural layer across the whole surface that, while uniform in its uniformity, carries an unrepeatable uniqueness in each bowl. The glaze surface simultaneously lends a silken aesthetic through its smoothness and evokes a sense of fragility through its tension cracks.

Color:

Rie obtained tones outside the standard glaze color spectrum by experimentally combining metal oxides such as manganese, iron, copper, and rutile. The dominant color in the Footed Bowl hovers between a nuanced pale pink-beige and yellow-cream. This color choice complicates the work's relationship with light; under different lighting conditions the bowl acquires almost different color identities. In Rie's works, color never functions as a decorative overlay; rather, it is used as a device that renders visible the inner texture of the form and the behavior of light.

Form:

The form of the Footed Bowl represents one of the purest and most refined expressions of the traditional bowl schema. The elegant expansion of the body's slightly outward-opening profile is in perfect balance with the neat cylindrical structure of the foot ring. The form presents itself as a unified plastic entity containing no superfluous decoration or division. This formal simplicity is possible only with an extremely developed wheel mastery and material knowledge; simplicity is thus read not as deficiency or inadequacy but as the quiet manifesto of a matured mastery (Rawson, 1984).

4.2.4. Visual Analysis and Aesthetic Evaluation

Although the Footed Bowl is based on a purely radial symmetry in terms of composition, this symmetry is not static. The rotational movement of the bowl, originating from the potter's wheel, produces a visual dynamism and spiral energy; the object is perceived as continuing its rotation even though it is stationary. Balance is based not on mathematical calculation, but on a subtle form-space relationship; the ratio between the foot ring and the body of the bowl distributes the visual weight so delicately that it gives the impression of the object floating. Lucie Rie's Footed Bowl is one of the rare examples of how much meaning can be conveyed through the minimalist language of ceramic art. The absence of ornamentation makes every detail of the form meaningful: the height of the foot ring, the delicacy of the rim, the color transitions of the glaze—all are the product of conscious formal decisions. The work oscillates between a simple functional object and a profoundly meditative one; it invites the viewer both to immerse themselves in it and to decipher its meaning. The importance of the work in terms of ceramic history stems particularly from its demonstration that a European-modernist alternative to the Anglo-Japanese aesthetic of the Leach tradition in British ceramics is possible and valuable. Rie enriched the nonlinear historiography of ceramics at both the practical and discursive levels (Cooper, 1997).

4.3. Hans Coper – Cycladic Form (1969–1975)

4.3.1. Brief Biography and Artistic Approach

Hans Coper (1920–1981), born in Chemnitz, Germany, fled persecution and arrived in London in 1939, where he began working in Lucie Rie's workshop. Despite lacking formal ceramics training or rather experiencing this absence as a freedom Coper quickly transformed the possibilities of ceramics into a sculptural field of investigation (Birks, 1983). His works

harbor a deep cultural memory evoking the archaic figurines of the Cycladic island civilizations, the modern sculpture of Henry Moore and Brancusi, and Egyptian temple architecture.

Coper's artistic approach represents one of the most radical departures from the craft tradition in ceramics. Transforming wheel-thrown forms by subsequently cutting, compressing, combining, and incising them, Coper produced an archaic-antique visual quality through the application of heavy manganese oxide to clay surfaces. Each form is a unique object inherently bearing both an architectural and a bodily scale (Birks, 1983).



Source: <https://sainsburycentre.ac.uk/art-and-objects/838am-cycladic-arrow-form-on-black-cylindrical-base>

4.3.2. Technical Characteristics of the Work

Cycladic Form is one of the composite body forms from Coper's mature period, created by joining two wheel-thrown parts. Approximately 28–35 cm in height, the work was treated with manganese oxide and engobe applications before firing. Deep hollows, incision marks, and the dark-matte color texture created by manganese are visible on the surface. The work is represented in numerous international collections, including the Boymans van Beuningen Museum (Birks, 1983).

4.3.3. Analysis of Design Elements

Point:

In Cycladic Form, the point forms a scattered but rhythmic pattern through the manganese oxide marks applied to the surface. These marks are not placed within a mathematical order but demonstrate an organic distribution. Nevertheless, the denser application of pointual marks in the lower section of the form and their sparser presence in the upper section creates a gradient of weight-lightness, functioning as a device visualizing the tension between gravity and vertical ascent.

Line:

Line manifests in two primary forms in the work. The first consists of incised horizontal and diagonal lines, which carry a symbolic weight evoking an archaic writing system or the traces of memory on the surface. The second is the lines of the form's overall silhouette: the sharp contour at the neck where the body narrows, the dramatic fracture line separating the pronounced disc form of the upper body from the lower cylindrical structure, constitutes one of the most distinctive expressions of Coper's formal understanding. This fracture fixes the form at a complex point of balance, inducing in the viewer

simultaneously a sense of both tension and equilibrium (Birks, 1983).

Texture:

Coper's understanding of texture stands in direct opposition to Rie's smooth glaze aesthetic. The surface of the Cycladic Form presents a layered archaeology of hand marks, incision work, and manganese oxide applications made before firing. This surface evokes the eroded surface of an organic material such as stone or bone. The dense matte texture absorbs light and reinforces the volumetric presence of the form, constructing a visual identity that renders the object both ancient and timeless.

Color:

In Cycladic Form, color is employed within an extremely limited range: the dark brown-black tones created by manganese, the light cream of the underlying engobe, and the intermediate grey tones emerging in firing. This deliberate color restriction both facilitates a focus on form and evokes the palette of archaic-archaeological materials. Color here functions as an element that almost effaces its own presence, submitting to the form's narrative while finding its own expressive space within that submission.

Form:

Coper's formal understanding constitutes the most fundamental source of his unique position in ceramic history. In Cycladic Form, the body possesses a complex geometry obtained through the joining of two or three separate wheel-thrown parts. This geometry vibrates with both a cosmic force and a human fragility. The asymmetric balance on the vertical axis of the form does not contain a static but rather a dynamism suspended at the threshold of potential movement. This quality

necessitates evaluating Coper's works within both sculptural and ceramic categories (Cooper, 1997).

4.3.4. Görsel Analiz ve Estetik Değerlendirme

In terms of spatial relations, the Cycladic Form dramatically manages both filled and empty volumes. The transition created by the narrow neck of the form almost conceals the inner void, creating an abstract energy field against the weight of the outer volume. The form-void relationship is one of the aesthetic problems that Coper explored most consistently, and it finds its most intense solution in this work. Hans Coper's Cycladic Form is a powerful call to the primal memory of ceramics. The object simultaneously blends the Bronze Age idols of the Aegean rocky islands, the African sculptural tradition, and Brancusi's abstractionism; it then re-embodies this blend with clay and fire. The archaeological texture of the surface acts as a protective layer, carrying not the erosive effects of time, but the memory of civilization. The work is considered one of the pieces in ceramic history that permanently negotiates the boundary between the functional object and pure sculpture. Coper's approach has created a decisive point of reference for subsequent generations, both technically and conceptually (Adamson, 2007).

4.4. Peter Voulkos – Rocking Pot (1956)

4.4.1. Brief Biography and Artistic Approach

Peter Voulkos (1924–2002) is one of the most transformative figures in American ceramic art of the twentieth century. Born in Montana, while serving as faculty member at the Otis Art Institute in Los Angeles in the mid-1950s, the deep dialogue he established with Abstract Expressionist painters radically transformed his vision of ceramics (Slivka, 1978). Layering upon his traditional pottery training the spontaneity

and bodily language specific to Pollock's action painting, he transformed ceramics into a fully expressionist artistic medium.

Voulikos's artistic approach represents a conscious and resolute assault on every idealization of the ceramic object both the ideal of functionality and that of beauty. He pierced, crushed, cracked, stacked, and reassembled vessels; within this process, violating the integrity of the object prepared the ground for the revelation of a new kind of integrity (Levin, 1988). Voulikos's legacy largely explains why subsequent generations began to take ceramics seriously as an artistic medium.



Source: <https://americanart.si.edu/artwork/rocking-pot-25786>

4.4.2. Technical Characteristics of the Work

Rocking Pot, dated 1956, is a large-scale work consisting of multiple wheel-thrown sections joined together. Approximately 35–40 cm in height, the work was produced from stoneware clay; thick, layered glaze applications along with incision and deformation interventions were carried out on the surface. The curvature at the base of the work creates the ground for the rocking motion that gives it its name. The work is in the collection of the Berkeley Art Museum (Slivka, 1978).

4.4.3. Analysis of Design Elements

Point:

In the Rocking Pot, the point takes on existence through the brushstrokes of Voulkos's expressionist interventions in the nature of traces. The glaze marks and fingerprints randomly visible on the surface carry a parallel aesthetic discourse with the pointual marks produced by Pollock's drip method into the ceramic context. These pointual traces, as deliberately preserved vestiges of the production process, can be read as timestamps upon the form.

Line:

Voulkos's understanding of line is charged with deliberate raw energy. The lines observed on the surface the sharp edges formed in areas of incision, compression, and extrusion stand in direct opposition to the refined line of traditional ceramics. These lines expose the tension and breaking points within the form, conveying to the viewer the violence and intensity of the production act. The indentations and depressions formed in areas of deformation carry line into a volumetric dimension.

Texture:

The Rocking Pot displays an extremely rich and layered texture repertoire. The horizontal rhythmic lines from the wheel, organic depressions created by hand pressure, volumetric protrusions produced by thick glaze droplets, and unglazed areas opened by flames on the surface bring together different textural layers within a single form. This multilayered texture invites the viewer to reconceptualize the object not merely visually but intellectually, repeatedly.

Color:

The dominant color palette in the work consists of the earth colors of dark brown, amber yellow, grey-green glaze tones, and unglazed clay surface. This palette corresponds with Voulkos's primitivist aesthetics, distancing the object from industrial production and giving it a natural and raw identity. The sharp transitions between color zones function as an accentuation device within the composition, sending the viewer's eye on a journey across the surface (Levin, 1988).

Form:

The most striking formal characteristic of the Rocking Pot is its deliberately preserved curved base. This curvature declares that the object cannot be fixed, stable, or static; on the contrary, it is in a state of potential movement. The form is one of the most dramatic embodiments of the tension between being simultaneously a vessel and a sculpture. The crushed, compressed, and reshaped sections of the body have permanently recorded the physical energy traces of the production process. In the Rocking Pot, the point takes on existence through the brushstrokes of Voulkos's expressionist interventions in the nature of traces. The glaze marks and fingerprints randomly visible on the surface carry a parallel aesthetic discourse with the pointual marks produced by Pollock's drip method into the ceramic context. These pointual traces, as deliberately preserved vestiges of the production process, can be read as timestamps upon the form.

4.4.4. Visual Analysis and Aesthetic Evaluation

Compositionally, Rocking Pot has a structure that directly rejects the ideal of symmetry and balance in traditional ceramics. Balance is established here not as symmetry, but as a tense equality of opposing forces. The apparent chaos in the surface organization points to the existence of an internal order

upon careful examination; Voulkos's interventions are not entirely accidental, but the product of an intuitive judgment process.

Voulkos's Rocking Pot transforms the ceramic object into a kind of declaration of individual freedom. The work exists as a state suspended between two extremes, neither a finished object nor an abandoned endeavor, testing the limits of both the material and the artist. The rocking motion metaphorically symbolizes that art never fully settles, always harboring a disturbing potential.

The work's importance in the history of ceramics is immense: Voulkos's work is considered one of the works symbolizing the birth of the American Ceramic Movement. It played a decisive role in ceramics being accepted as a legitimate art form within academic art institutions (Slivka, 1978).

4.5. Grayson Perry – The Tomb of the Unknown Craftsman (2011)

4.5.1. Brief Biography and Artistic Approach

Grayson Perry (born 1960), born in Essex, England, has gained wide international recognition as one of today's most celebrated and controversial contemporary artists. Awarded the Turner Prize in 2003, Perry develops a sharp critical discourse on class, gender, identity, and the politics of craft both in his artistic identity and in the content of his works (Perry, 2014). Using ceramics as his primary production tool alongside tapestry and printmaking, Perry brings together pop culture references, folkloric motifs, and forceful political content on a single surface.

Perry's artistic approach works on two planes: on one hand he establishes a deep knowledge relationship with the craft tradition of ceramics, while on the other he shakes and

interrogates this tradition with striking content. The alter ego he employs in his works 'Claire,' defined by Perry as his inner girl child objectifies the performance of class and gender, while his decorative programs fuse a wide referential universe stretching from Goya to digital popular culture on a single surface (Higgins, 2011).



Source: <https://www.ianvisits.co.uk/articles/the-tomb-of-the-unknown-craftsman-at-the-british-museum-38775/>

4.5.2. Technical Characteristics of the Work

The Tomb of the Unknown Craftsman, introduced in the British Museum's comprehensive exhibition of 2011–2012, is a large-scale ceramic work. Approximately 1.3 meters in height, the work was produced from high-fired stoneware clay, with mixed techniques including underglaze painting, overglaze decoration, and transfer printing applied to the surface. The iconography of the work is extremely dense: ancient archaeological motifs, references to Meso-American temple architecture, symbols from the digital age's culture, and imagery relating to the history of craft all appear together (Perry, 2011).

4.5.3. Analysis of Design Elements

Point:

In Perry's *The Tomb of the Unknown Craftsman*, the point functions both as a technical decorative unit and as a device for narrative emphasis. The numerous small figures and objects within the iconographic program on the surface function as point-like elements that are sharply separated from each other yet rhythmically organized. The density of these elements establishes a visual rhythm that guides the viewer's gaze from one section of the work to another.

Line:

In the work, line assumes a decisive function both in defining the boundaries of the decorative organization and in arranging transitions between different iconographic zones. Perry's line carries the expressive spontaneity of the cartoon line, in contrast to the sharp edge of traditional ceramic decoration. This characteristic lends the work simultaneously a sense of familiarity and of subversion. The both narrative and formal function of the line necessitates the viewer reading the work on multiple planes.

Texture:

Due to its dense visual information load, the work's understanding of texture operates almost entirely on the optical plane. The iconographic density on the surface figures, texts, motifs creates its own visual texture. Actual texture manifests in areas where the glaze thickens and where melting transfers leave rough patches, but overall, visual texture dominates tactile texture in the work. This choice indicates that Perry prioritizes ceramics as a legible rather than a tactile medium (Perry, 2014).

Color:

The Tomb of the Unknown Craftsman contains an extremely rich and strategic palette in terms of color. Earth tones, anthracite blacks, vivid reds, and gold yellow separate the different layers of the iconographic program from each other through color coding, guiding the viewer's eye within the narrative. Color use deliberately produces a tension between the measured palette of traditional British ceramics and the vivid color sensibility of popular culture.

Form:

The form of the work is a conscious reference to Meso-American pyramidal temple architecture. Symbolizing both sacrificial rituals and productive labor, this form allows Perry to carry the craft debate into an architectural and anthropological dimension. The large scale of the form contains a direct challenge to the high-art tradition in which ceramics is typically positioned as 'small' or 'intimate'. This scale choice transforms the physical presence of the work in the museum space and the viewer experience.

4.5.4. Visual Analysis and Aesthetic Evaluation

Grayson Perry's The Tomb of the Unknown Craftsman presents a unique interpretation positioning the ceramic object between an archaeological relic and a contemporary political manifesto. The title 'Unknown Craftsman' contains a critique that historiography, in focusing on famous names, erases the anonymous bearers of labor. Perry lays claim to this monumentality for ceramics itself, positioning craft practice as a radical oppositional voice within the discourse of high art. The significance of the work, both in the context of the British Museum exhibition and in the broader contemporary art scene, derives from its production of a powerful and accessible

discourse that problematizes the hierarchical order between art, craft, and popular culture (Perry, 2011; Adamson, 2010).

5. CONCLUSION

This study has comprehensively demonstrated that the fundamental design elements in ceramic art point, line, texture, color, and form are not merely formal tools but carriers of meaning production, cultural identity, and critical discourse. Each element acquires a semantic potential within the unique material conditions of ceramics that differentiates it from other visual art forms. The capacity of clay for transformation, the irreversibility of the firing process, and ceramics' simultaneous accommodation of both volumetric and surface realities condition the distinctiveness of the meaning layers these design elements acquire here.

The five artists examined diverge markedly from each other in terms of the prioritization of design elements. Picasso uses line and color as primary tools, transforming ceramics into a three-dimensional extension of his pictorial investigations. Lucie Rie represents a holistic aesthetic that subordinates all elements to the service of form. Hans Coper employs form and texture as dominant elements, creating an archaic-archaeological aesthetic. Peter Voulkos brings design elements together in a chaotic but vital simultaneity, translating the Abstract Expressionist ideology of individual freedom into the ceramic language. Grayson Perry treats all elements as units of meaning production, transforming the surface into an archive of political and cultural context.

The findings of this research offer important pedagogical implications for ceramic education. Above all, design elements must be taught not independently of one another but in their mutual relationships; grasping how they work together within a

holistic vision is a fundamental condition of artistic development. Secondly, ceramic education requires a curriculum structure that integrates technical mastery with aesthetic theory. The examples of Rie and Coper demonstrate how technical excellence, combined with theoretical depth, can generate a uniquely distinctive artistic language.

Thirdly, this research suggests that ceramic educators should incorporate the cultural and symbolic dimensions of design elements into their curricula. The analysis of Perry's works provides students with a valuable model for understanding how ceramics can be used as a political and social tool. Finally, the comparative examination of how different artists prioritize design elements provides a productive investigative ground for students to develop their own artistic identities and discourses.

The fields of inquiry opened by this study point toward several future research directions. The examination of the function of design elements in ceramic art from a comparative perspective encompassing East Asian and Islamic ceramic traditions will significantly broaden the existing Western-centered literature. Additionally, the impact of digital technologies 3D printing, digital glaze applications, AI-assisted form generation — on the function of design elements in ceramic art constitutes an urgent research agenda. Finally, examining how Post-Colonial ceramic practices, particularly contemporary applications in Africa, Latin America, and Southeast Asia, reinterpret design elements will expand the theoretical horizon of the field.

REFERENCES

- Adamson, G. (2007). *Thinking through craft*. Berg Publishers.
- Adamson, G. (Ed.). (2010). *The craft reader*. Berg Publishers.
- Arnheim, R. (2004). *Art and visual perception: A psychology of the creative eye* (Expanded ed.). University of California Press. (Original work published 1954)
- Atasoy, N., & Raby, J. (1989). *Iznik: The pottery of Ottoman Turkey*. Thames and Hudson.
- Barrett, T. (2011). *Criticizing art: Understanding the contemporary* (3rd ed.). McGraw-Hill.
- Birks, T. (1983). *Hans Coper*. Collins.
- Birks, T. (1987). *Lucie Rie*. Alphabooks.
- Bourdieu, P. (1984). *Distinction: A social critique of the judgement of taste* (R. Nice, Trans.). Harvard University Press.
- Cardew, M. (1969). *Pioneer pottery*. Longmans.
- Carswell, J. (2000). *Blue and white: Chinese porcelain around the world*. British Museum Press.
- Clark, G. (1995). *The eccentric teapot: Four hundred years of invention*. Abbeville Press.
- Clark, G., & Hughto, M. (1978). *A century of ceramics in the United States, 1878–1978*. E. P. Dutton.
- Cooper, E. (1997). *A history of world pottery* (3rd ed.). Batsford.
- Dormer, P. (1994). *The art of the maker: Skill and its meaning in art, craft and design*. Thames and Hudson.
- Feldman, E. B. (1994). *Practical art criticism*. Prentice Hall.

- Hamer, F., & Hamer, J. (2004). *The potter's dictionary of materials and techniques* (5th ed.). University of Pennsylvania Press.
- Higgins, C. (2011, October 5). *Grayson Perry: The tomb of the unknown craftsman*. The Guardian. Retrieved from <https://www.theguardian.com/artanddesign/2011/oct/05/grayson-perry-tomb-craftsman-review>
- Houston, J. (Ed.). (1981). *Lucie Rie*. Crafts Council.
- Itten, J. (1975). *Design and form: The basic course at the Bauhaus* (J. Maass, Trans., Rev. ed.). Thames and Hudson.
- Kandinsky, W. (2019). *Noktadan çizgiye yüzeye* (A. Eker, Trans.). Agora Kitaplığı. (Original work published 1926)
- Klee, P. (1953). *Pedagogical sketchbook* (S. Moholy-Nagy, Trans.). Praeger.
- Leach, B. (1940). *A potter's book*. Faber and Faber.
- Levin, E. (1988). *The history of American ceramics: 1607 to the present*. Abrams.
- Merleau-Ponty, M. (2005). *Phenomenology of perception* (C. Smith, Trans.). Routledge. (Original work published 1945)
- Moholy-Nagy, L. (1947). *Vision in motion*. Paul Theobald.
- Moore, H. (1937). The sculptor speaks. *The Listener*, 18, 449–451.
- Ocvirk, O., Stinson, R., Wigg, P., Bone, R., & Cayton, D. (2013). *Art fundamentals: Theory and practice* (12th ed.). McGraw-Hill.
- Perry, G. (2011). *The tomb of the unknown craftsman* [Exhibition catalogue]. British Museum Press.

- Perry, G. (2014). *Playing to the gallery*. Penguin.
- Ramié, G. (1988). *Picasso: Catalogue of the edited ceramic works*. Madoura.
- Rawson, P. (1984). *Ceramics* (2nd ed.). University of Pennsylvania Press.
- Risatti, H. (2007). *A theory of craft: Function and aesthetic expression*. University of North Carolina Press.
- Slivka, R. (1978). *Peter Voulkos: A dialogue with clay*. New York Graphic Society.
- Utley, G. (2000). *Picasso: The communist years*. Yale University Press.
- Wong, W. (1993). *Principles of form and design*. Van Nostrand Reinhold.
- Wood, N. (2011). *Chinese glazes: Their origins, chemistry and recreation* (2nd ed.). A&C Black.

BATI SANATINDA ZEHİRLENME KONULU RESİMLER

Pınar CEYLAN¹

1. GİRİŞ

Zehir, kimyasal ve doğal maddelerden oluşabilmektedir. Zehirlenme, zehire doğrudan veya sürekli maruz kalınarak gerçekleşmektedir. Zehir, sanat alanı için uzak bir malzeme gibi algılansa da geçmişte konu olarak ressamların sanat eserlerinde yer almıştır. Bu çalışmanın amacı; Ressamların tablolarında zehirlenme sahnelerini konu almalarıyla birbirinden farklı alanlara ait görülen sanat ve zehirin birlikteğinin araştırılmasıdır. Sanat tarihinde zehirlenme olaylarına odaklanıldığında ressamlar genellikle; Yaşadıkları dönemlere ait önemli kişilerin zehirlenme olaylarını yada geçmiş dönemlere ait çeşitli zehirlenme efsanelerden etkilenerek resimler yapmışlardır. Zehirlenme sahneleri konu olarak dram içermekte olmasıyla resimlerde de genel olarak depresif ve karamsar bir atmosfer hissedilmektedir. Ölüm anını ve zehirlenme anını konu almalarıyla resimlerde koyu renkler ve karanlık ışık kullanılarak resimde dramatik atmosferin vurgusu arttırılmıştır. İç dünyayı yansıtan kaotik düşünceler figürlerin ifadelerine yansıtılmış, resimlerde ruhani bir atmosfer oluşturulmuştur. Makalenin oluşmasıyla tespit edilen bulgular sonucunda; Sanatın ve zehirin birbirinden farklı alanlar içerisinde geçmişten günümüze varolmuş olmalarıdır. Makalenin konu olarak resim sanatında zehirlenme olayları özeline

¹ Dr. Öğr. Üyesi Pınar Ceylan, İstanbul Beykent Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, İletişim ve Tasarımı Bölümü, ORCID: 0000-0002-0299-9829.

odaklanmasıyla literatürde konuyla ilgili kaynağın az olması açısından katkıda bulunabilir. Bu makalede, Jacques Louis David,

Alexandre Cabanel, Simon Vouet, Henryk Siemiradzki, Henry Wallis ve Dante Gabriel Rossetti 'nin zehirlenme sahnelerini içeren resimler araştırılmıştır. Yöntem olarak literatür taraması yapılmıştır. Basılı ve internet kaynaklarından faydalanılmıştır.

Doğal veya kimyasal olarak görülen zehir türleri ile temas halinde olunması ile zehirlenme belirtileri ortaya çıkmaktadır. Zehir sözlük anlamıyla; “Organizmaya girdiğinde kimyasal etkisiyle fizyolojik görevleri bozan ve miktarına göre canlıyı öldürebilen maddedir” (Türk Dil Kurumu, t.y.). Zehire doğrudan temas oluşmasıyla, yüksek miktarda maruz kalınması veya küçük miktarlarda tekrarlanarak uzun süre ile temas edilmesiyle maruz kalınan zehirin dozuna göre ölümcül, kalıcı veya geçici hasarlara yol açabilmektedir. 16. Yüzyılda zehir ile araştırmalar yapan İsviçreli bilim adamı Paracelsus (1493-1541), “Her madde zehirdir. Zehir olmayan madde yoktur; zehir ile ilacı ayıran onun dozudur” diye bahsetmiştir (Mahamat ve Altıntaş (2020).

2. SANATTA ZEHİRLENME ÜZERİNE

Güzel sanatlar alanında da sanatçılarda sanat eserlerini oluştururken zehirlenme ve ölüm konularını işlemişlerdir. Canlıların bir daha canlanmamak üzere hayati özelliklerini tamamıyla yitirmesiyle ölüm ortaya çıkmaktadır. Ölümü hayatın bitişı olarak tanımlayabiliriz (Widera, 2002). Ölüm gerçeği, nedeni ne olursa olsun insanlık tarafından zor algılanabilmektedir. İnsan , hayvanlardan farklı olarak ölümün farkında olma halindedir (Foulque, 1998). Sanat tarihine bakıldığında geçmişten günümüze ölüm sahnelerinin resim sanatında konu olarak varolduğu görülmektedir. İnsanoğlu ölüm ve hayat arasındaki ilişkiyi yüzyıllar boyunca anlamaya çalışmıştır. Sanatçılar, yaşadıkları dönem içerisindeki

savaşlardan, şiddet içeren olaylardan ölümlerden etkilenerek eserlerini üretmişlerdir. Eserlerinde ölüm anlarını, yaşama sevincini, veya hayatta her şeyin gelip geçiciliğini hatırlatan eserler oluşturmuşlardır (Tanrıverdi ve Boydaş, 2021).

3. BATI SANATINDA ZEHİRLENME KONULU RESİMLER

Fransız sanatçı Alexandre Cabanel (1823-1889) 1887 yılı eseri resim 1'deki Kleopatra'da bir zehirlenme sahnesini resmetmiştir. Resim, iki bölümden oluşmaktadır. Önde, üzeri kumaş ve aslan postu kaplanmış bir minderde oturan Kleopatra resmedilmiştir. Kleopatra, mısırın geleneksel tacını giymiştir. Bu tac mısır geleneklerine göre akbabayı temsil etmektedir. Kuşun kanatları yüzünün kenarlarını kaplamakta, kuşun başı ise alınının üstünden dışarı doğru çıkmaktadır. Resmin sağ tarafında çığlak bir hizmetkar ise Kleopatra'ya yelpazesini sallayarak yanında bulunmaktadır. Resmin en önünde ise görkemli bir aslan Kleopatra'ya eşlik etmektedir. Resmin arka tarafında görülen sahne ise önde görülen Kleopatra'nın şehvetli görüntüsünden çok farklıdır. Burada, zehirlenerek ölüme mahkûm edilmiş, acı çeken insanların olduğu bir olay sahnesi görülmektedir. Ölüme mahkûm insanların yanında ise elinde zehir şişesindeki zehiri insanlara vermiş bir kadın yer almaktadır. Yerde zehrin etkisiyle acıyla kıvranan bir mahkûm bulunmakta, zehirlenerek ölen başka bir mahkûmun cesedini de iki kişinin taşıdığı görülmektedir. Kleopatra'nın resmin sol tarafındaki bu olayı uzaktan soğukkanlı ve kayıtsız bir şekilde göz ucuyla izlediği görülmektedir (Wikipedia, t.y.). Alexandre Cabanel'in Kleopatra isimli eserinde hizmetkarıyla birlikte resmin sağ tarafında oturmakta, resmin sol tarafında ise beş figür yer almaktadır. Mısır kraliçesi VII. Kleopatra'nın hayatı para, güç, seks ve ölüm gibi unsurları bir araya getirmesiyle efsanevidir. M.Ö. 31'deki ölen Kleopatra'nın hayatı

birçok kitaplarda, filmlerde, Tv şovlarında, müziklerde ve elbette resimlerde tasvir edilmiştir.



Resim 1. Alexandre Cabanel, “Kleopatra”, 1887. Tuval üzerine yağlıboya, 165 cm × 290 cm, Belçika.

Cabanel, Kleopatra'sında egzotik ve erotik olanı keşfeder. 1887'deki Batılı kadınlar kadar ağır giyinmemiş kadınları tasvir eder. Kleopatra, lüks ve gösterişli ortamlarda cazibesini gururla sergiler. Göğüsleri dolgun, dik ve açıktır. Canlı kumaşlar ve ışıltılı mücevherler takar. Kozmetikleri koyu kırmızı dudaklar ve sürmeli siyah gözlerle doludur. 1880'lerin Batı toplumu ve günümüzün birçok insanı için Kraliçe Kleopatra, en üst düzey femme fatale'i (ölümcül kadın) temsil eder. Resmin sol tarafındaki figürler ne yapıyor? Yerde yatan bir figür ve onun üzerine çömelmiş biri, diğerinin ise iki kişinin kollarında gevşekçe uzandığı görülüyor. Kleopatra'nın ölü ve ölmekte olan tutsaklarına tanık oluyoruz. Kleopatra, zehrinin belirtilerini ve etkinliğini değerlendirmek için onları zehirliyor. Yerde ölmekte olan adamın ayaklarının dibine atılmış boş bir gümüş kadeh var. Üstündeki kefenli figür yeşil cam bir şişe tutuyor. Burada kısa bir anlatı betimleniyor. Kefenli figür zehri gümüş kadehe döküyor, adam zehri içiyor, kadehi düşürüyor ve şimdi acı içinde yere yığılıyor. Arkasındaki üç figür son anları gösteriyor. Ölüler iki görevli tarafından taşınıyor. Kraliçe Kleopatra neden mahkumlarını zehirliyor? Birçok tarihçi, Kleopatra, düşmanlarını ortadan kaldırmak için zehir de dahil olmak üzere

çeşitli yöntemler kullanan uzun bir hanedan katili soyundan geliyordu. Birçok tarihçi, Kleopatra'nın zehirle intihar etmiş olmasının daha olası olduğuna ve bu nedenle acısız ama etkili bir zehir yaratmanın son günlerinde onun için önemli olduğuna inanıyor. Dolayısıyla Kleopatra, mahkûmları zehirleri için denek olarak kullanmış olabilir. Mahkûmlar ölüme mahkûmsa, Kleopatra'nın kendi nihai kullanımı için zehir tarifini mükemmelleştirmesine de yardımcı olabilirlerdi (Singer, 2025).



Resim 2. Simon Vouet, “Sophonisba’nın zehirli kadehi içmesi”.

1623. Tuval üzerine yağlı boya, 126 x 157 cm, Kassel.

Fransız ressam Simon Vouet (1590-1649), 1623 yılında resim 2’deki Sophonisba’nın zehirli kadehi içmesi isimli resmini yapmıştır. Sophonisba, Kartaca generalinin kızıdır. Pön savaşı sırasında Roma müttefik Numidya prensiyle evlenmiştir. Ancak prens, bir başka Numidya lideri Masinissa tarafından esir alınmıştır. Masinissa ise Sophonisba’ya aşık olmuş, ve onunla evlenmiştir. Roma generali Scipio, Sophonisba’nın esir olarak Roma’ya gönderilmesini talep etmiştir. Bu talep sonrasında kocası Masinissa, Sophonisba’ya bir kadeh zehir vererek onu zehirlemiştir. Ressam Simon Vouet, genç Sophonisba’nın hayatındaki bu dramatik son anını resmetmiştir. Resimde Sophonisba’nın üzerindeki Ermin kaftanı ve parlak tacı, kraliçe unvanını temsil etmektedir. Sophonisba’nın zehirlendiğinin farkında olan yaşlı hizmetçi,

karamsar bir bakış sergiliyor. Arkadaki peysaj ise dramatik atmosfere uygun olarak akşam karanlığındadır. Dramatik bir sahne konu olarak resmedilmiştir. Dramatik atmosfer resimdeki figürlerin birbirleriyle olan bakışlarının yanı sıra resimde keskin bir ışık ve gölge zıtlığı hakimdir (Sophonisba receiving the poisoned chalice, t.y.).



Resim 3. Jacques Louis David, “Sokrates'in Ölümü”, 1787. Tuval üzerine yağlıboya, 129,5 x 196,2 cm, 1787, New York.

Resim 3'teki Sokrates'in ölümü isimli eser, 1789 yılında yaşanan Fransız devriminin başlamasına yakın bir tarihte Fransız ressam Jacques Louis David (1748-1825) tarafından neoklasik tarzda resmedilmiştir. Yunan filozof Sokrates (MÖ 469-399), Atina mahkemeleri tarafından dinsizlikle suçlanmış; inançlarından vazgeçmek yerine, ruhun ölümsüzlüğü üzerine düşünerek gönüllü olarak ölmüş ve ardından zehirli baldıran otu içmiştir. David'in resmindeki Sokrates'in hayatının sona erişini izleyen figürler, mimikleri ve ifadeleriyle resmin duygu yükünü arttırmıştır. Resimde Sokrates'in zehirli baldıran otunu uzatan bir figürün elinden aldığı görülmektedir (The death of socrates, t.y.).



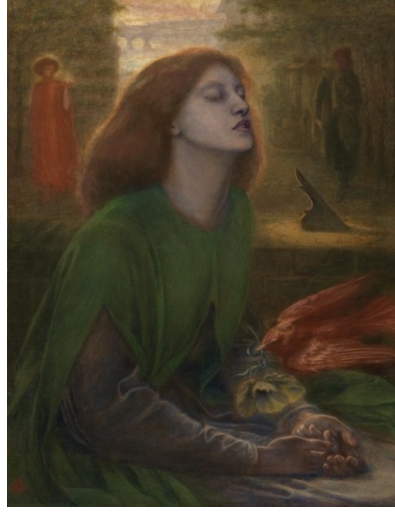
Resim 4. Henryk Siemiradzki, “Büyük İskender ve Akarnanyalı doktor Philip”, 1870. Tuval üzerine yağlı boya, Belarus.

Polonyalı sanatçı Henryk Siemiradzki'nin (1843-1902), yaklaşık 1843-1902 yılları arasında yaptığı resim 4'te yer alan resimde M.Ö. 333 yıllarında Büyük İskender ateşlenerek yatak döşek hasta olmuştur. Büyük İskender çok hasta olmuş, hayatı hekimlere emanettir. Dönemin kraliyet ailesinin hekimlerinden Akarnanyalı Philippe, İskenderi iyileştirmek için bir ilaç geliştirmiştir. Bu ilacı kullanıp kullanmamayı düşünürken, kraliyet ailesinin generallerden birisine hekimin hazırlamış olduğu ilacın zehirli olabileceği konusunda bir uyarı mektubu ulaşmıştır. Bu durumdan sonra; Philippe hazırladığı ilacı İskender'e içmesini önermiştir. Resimde İskender ise elindeki mektupla birlikte bu ilacı almış, mektubu da Philippe'ye uzatmıştır. Resimde hekim, generale ulaşan hakkındaki uyarı mektubunu okumaktadır. İskender, hekimin mektubu okurken ki tavrını incelemiş, masum veya suçlu olup olamayacağını incelemiştir. İskender, şüpheli uyarı mektubunu dikkate almak yerine hekim Philippe hakkındaki içgüdülerine güvenmeyi seçmiştir. İskender, zehirlenmemiş ve hızla iyileşmiştir. Hekim Philippe'nin ise hazırlamış olduğu ilaçta hiçbir sorun olmadığı anlaşılmıştır (Hansley, 2020).



Resim 5. Henry Wallis, “Chatterton”, 1856, tuval üzerine yağlıboya, 622x933 cm, Londra.

İngiliz ressam Henry Wallis'in (1830-1916) resim 5'teki “Chatterton” isimli eseri, Viktorya dönemi resminin bir örneğidir. Resimde şair Thomas Chatterton'ın (1752-1770) intiharını tasvir etmektedir. Edebi başarı eksikliğinden umutsuzluğa kapılan genç şair yazdığı kağıtları parçalamış ve fazla dozda arsenik alarak zehirlenmiştir. Chatterton, solgun ve hareketsiz bedeniyle yatakta yatmaktadır. Başı ve sağ kolu yatağın kenarından gevşekçe sarkmıştır. Figür açık renkli ve parlak bir görünümde iken resmin arka planı koyudur. Cesedin üzerindeki pencerede gün doğumu ve St. Paul Katedrali görülmektedir. Şair Thomas Chatterton'ın kopyalanabilecek gerçek bir portresi bulunmadığı için, bir diğer yazar olan George Meredith, ölen Chatterton olarak tasvir edilmiştir (Easby, t.y.).



Resim 6. Dante Gabriel Rossetti, “Beata Beatrix”, 1864-1870, tuval üzerine yağlıboya, Londra.

İngiliz ressam Dante Gabriel Rossetti (1828-1882), resim 6’daki Beata Beatrix (Güzel Beatrice) isimli resim de sanatçı afyon içerek intihar eden modeli ve eşi Elisabeth Siddal’ı resmetmiştir. Elisabeth Siddal’ın Rossetti için modellik yapmasıyla tanışmış ve daha sonra da evlenmişlerdir. Ancak Rossetti, Elisabeth Siddal ile olan evliliğini önemsememiş ve sıradan bir ilişki olarak görmüştür. Elisabeth Siddal ‘da afyon içerek hayatına son vermiştir. Ressam Rossetti, eşinin ölümünden sonra pişmanlık ve üzüntü duymuştur. Meşhur İtalyan şair Dante Alighieri’nin (1265–1321) Beatrice’nin ölümsüz aşkını eserlerinde yansıması gibi, ressam Rossetti’de Elisabeth Siddal ile olan arasındaki aşka benzeterek Beata Beatrix “Güzel Beatrice” isimli resmini yapmıştır. Resimde Beatrice (Elisabeth Siddal), kendinden geçmiş bir şekilde uykulu olarak resmedilmiştir. Resimde simgesel anlatımlar mevcuttur. Siddal’ın elinde afyon bitkisinin bir sembolü olarak beyaz bir gelincik yer almaktadır (Beata Beatrix,t.y.). Siddal’ın arkasından süzülen ışığın içinde belli belirsiz bir köprü görülmektedir. Bu köprü’nün ise Dante’nin Floransa’sına gönderme mi yoksa

sanatçının Siddal ile birlikte yaşadığı Londra’da bulunan Blackfriars köprüsü mü olduğu bilinmemektedir. Resmin sol tarafında elinde alev tutan figür yaşadıkları aşkı, sağ taraftaki figür ise Dante’yi simgelemektedir (Jargalsaikhan, B., 2024).

4. SONUÇ

Zehirlenme sahnelerinin olduğu resimlerin konu olarak izleyiciler için ürkütücü olmasıyla; Resimde karanlık, dramatik ve ruhani bir atmosfer oluşmaktadır. Bu resimler genellikle tarihte yaşamış önemli kişilerin efsaneleşmiş olaylarını veya zehirlenme hikayelerini yansıtmaktadırlar. Makale, geçmiş dönemlerde zehirlenme sahnelerini konu alan resimlere odaklanmasıyla sanat alanı için literatürde kaynak oluşturması hedeflenmiştir. Makalede resim sanatında zehirlenme sahnelerinin araştırılmasıyla Toksikoloji yani zehir bilimi ile, sanat eserlerinin disiplinler arası birlikteliğinin görselleştirildiği görülür. Konu olarak dramatik sahnelerin olduğu bu resimler, izleyiciye de bu etki renk, ışık ve kompozisyonun kurgulanmasıyla yansımaktadır. Makale, sanat tarihinde zehir ve resim ilişkisi üzerinde araştırılan resimler özelinde oluşturulmuştur. Jacques Louis David, Alexandre Cabanel, Simon Vouet, Henryk Siemiradzki, Henry Wallis ve Gabriel Rossetti ‘in zehirlenme olaylarını konu alan resimleri üzerine incelemeler yapılmıştır.

KAYNAKÇA

- Beata Beatrix (t.y.), Art Institute of Chicago, <https://www.artic.edu/artworks/16551/beata-beatrix>
- Bolor Jargalsaikhan (20 Ekim 2024), Masterpiece Story: Beata Beatrix by Dante Gabriel Rossetti, *Daily Art Magazine*, <https://www.dailyartmagazine.com/symbolism-in-beata-beatrix/>
- Easby. (t.y). *Henry Wallis, Chatterton*. Smarthistory. <https://smarthistory.org/wallis-chatterton/> adresinden erişilmiştir.
- Foulquie, P. (1998). *Varoluşunun Varoluşu*. İstanbul: Toplumsal Dönüşüm Yayınları,
- Hansley, C. (2020, 24 Haziran). *Alexander the Great and the Physician Philip of Acarnania, painted by Henryk siemiradzki (1843-1902)*. The historianshut. <https://thehistorianshut.com/2020/06/24/alexander-the-great-and-the-physician-philip-of-acarnania-painted-by-henryk-siemiradzki-1843-1902/>
- Mahamat, A., & Altıntaş, L. (2020). Akut zehirlilik denemeleri ve öldürücü doz 50. *Veteriner Farmakoloji ve Toksikoloji Derneği Bülteni*, 11(3), 151-160. <https://doi.org/10.38137/vetfarmatoksbulen.799062>
- Singer, j. (2025, 11 Mart). *Masterpiece story: Cleopatra by Alexandre Cabanel*. Daily art magazine. <https://www.dailyartmagazine.com/alexandre-cabanel-cleopatra/>
- Sophonisba receiving the poisoned chalice (t.y.). Web gallery of art. 5 Mart 2026 tarihinde https://www.wga.hu/html_m/v/vouet/1/7sophoni.html adresinden erişilmiştir.

Tanrıverdi, S. & Boydaş, O. (2021). Görsel sanatlarda ölümün nesneleştirilmesi ve imgeleştirilmesi üzerine bir araştırma. *International Social Sciences Studies Journal*, (83), 2468-2473. <http://dx.doi.org/10.26449/sss.3245>

The death of socrates (t.y.). The met museum. 8 Şubat 2026 tarihinde

<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/43610>

5 adresinden erişilmiştir.

(Türk Dil Kurumu. t.y.). Zehir. [Sozluk.gov.tr](http://sozluk.gov.tr) Güncel Türkçe Sözlük içinde. 20 Mart, 2026, tarihinde

<https://sozluk.gov.tr/> adresinden erişilmiştir.

Widera, A. (2002). Everyday awareness of death: A qualitative investigation, *Journal of Humanistic Psychology*, 39(3): 73-95.)

Wikipedia. t.y.). Cleopatra Testing Poisons on Condemned Prisoners. 10 Mart, 2026, tarihinde

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

adresinden erişilmiştir.

RESİM KAYNAKÇASI

Resim 1: Cabanel, A. (1887). *Kleopatra* (Resim). Anvers Kraliyet Güzel Sanatlar Müzesi, Belçika.

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

Resim 2: Vouet, S. (1623). Sophonisba'nın zehirli kadehi içmesi (Resim). Staatliche Müzesi, Kassel.

https://www.wga.hu/html_m/v/vouet/1/7sophoni.html

Resim 3: David, J. (1787). Sokrates'in Ölümü (Resim). The Metropolitan Müzesi, New York.

<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/436105>

Resim 4: Siemiradzki, H. (1870). Büyük İskender ve Akarnyalı doktor Philip (Resim). Belarus Cumhuriyeti Ulusal Sanat Müzesi, Minsk.

<https://thehistorianshut.com/2020/06/24/alexander-the-great-and-the-physician-philip-of-acarnania-painted-by-henryk-siemiradzki-1843-1902/>

Resim 5: Wallis, H. (1856). Chatterton (Resim). Tate Britain, Londra. <https://smarthistory.org/wallis-chatterton/>

Resim 6. Rossetti, D. (1864-1870). Beata Beatrix (Resim). Tate Britain Müzesi Koleksiyonu, Londra.

<https://www.tate.org.uk/art/artworks/rossetti-beata-beatrix-n01279> adresinden edinilmiştir.

TÜRK RESİM SANATI TARİHİNDE DEFTERİN KULLANIM BİÇİMLERİ¹

Yiğit ALTIPARMAKOĞULLARI²

1. GİRİŞ

Defter çoğu zaman not alma ihtiyacını karşılamak üzere tercih edilen, kullanıcısının yanında taşıyabileceği, gerektiğinde başvurulabilecek bir araç olarak özellikle plastik sanatlar için önemi tartışılmaz bir uygulama alanı sağlamaktadır. Kişisel çalışma alanında veya bu alanın konforundan uzakta, belirli bir gözlem, aniden aklan gelen bir fikir kaydedilmek istendiğinde; bir tasarımı, bir kompozisyon düşüncesini not etmek gerektiğinde pratik çözüm olanakları sunan, acil durumlarda başvurulabilecek bir malzemedir. Ayrıca daha özenli bir yaklaşımla, uzun süren, planlı çalışmalar için ve tek tek kâğıtlara yapılan çalışmaların toplandığı bir bütün elde etmek için tercih edilebilir.

Özellikle yolculuklarda: Yağlıboya, suluboya kullanmanın pratikte güçleştiği, tuvalin ya da büyük boy kâğıt kullanımının hemen hemen olanaksızlaştığı koşullarda, ressam taşınabilirliği açısından da en elverişli araç görünümündeki defteri yeğler. Bağımsız kâğıtların kolayca dağılabildiği, güçlkle korunabildiği de düşünülürse, defteri doğal çalışma mekânından

¹ *Mehmet Güleriyüz ile Burhan Uygur'un Resimleri ile Defterleri Arasındaki İlişkilerin Karşılaştırmalı Olarak İncelenmesi* başlıklı yüksek lisans eser metninden üretilmiştir.

² Dr. Öğr. Üyesi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi Resim Bölümü, ORCID: 0000-0003-4671-4124.

uzaklaşmış sanatçının seçmesini eşyanın mantığı saymak gerekir. (Batur, 1995, s. 55)

Çinliler tarafından icat edilen kâğıdın ve üretiminin, icadından yüzyıllar sonra Araplar vasıtasıyla Avrupalılara öğretilmesi, burada kâğıt fabrikaları kurulması ve ciltleme tekniğinin geliştirilmesiyle sistematik olarak üretilen ilk defterler ortaya çıktı. Matbaanın olmadığı dönemlerde kitap olarak hazırlanan el yazmaları, defterin en önemli kullanım alanlarından biri hâline geldi. Manastırlarda yapılan ‘örnek defterler’ minyatür ustalarının el yazmalarını resimlemesinde bir başvuru kaynağı olarak kullanıldı. Rönesans ile birlikte statü kazanan sanatçılar için defter, doğa ve insan gözlemine dayalı kendi izlenimlerini ve araştırmalarını kaydettiği bir araç hâline geldi ve bilinen alanda eskiz defterleri kullanılmaya başlandı. Aynı zamanda bu ustalar, yeri geldiğinde atölyelerinde kullandıkları ve çıraklarına aktardıkları kendi örnek defterlerini oluşturdular. Dekoratif, geleneksel ortak ifadenin yanında bireyin öznel bakışının ve kişisel ifadesinin ortaya çıkmasına, doğa ve insan gözlemine dayalı desen, dolayısıyla kâğıt üretimi ve eskiz defterleri büyük ölçüde katkı sağladı.

Batı sanatına yönelik ilginin yaygınlaştığı 18. yüzyıl öncesinden 2000’li yıllara kadar, Türk resim sanatında defterin çok çeşitli ve farklı kullanım biçimleri olmuştur. Batı sanatına paralel şekilde Türk sanatında kullanılan ilk defterlerin de kitap olarak hazırlanan el yazmaları olduğu görülmektedir.

2. BATILILAŞMA ÖNCESİ TÜRK RESİM SANATINDA DEFTER

Türk resim sanatına dair bilinen erken dönem uygulamaların minyatür (nakış-resim) sanatı eserleri olduğu bilinmektedir. 11. yüzyılda ‘Nakkaşhane (Nigârthane)’ adlı okullarda yetişen ve dönemin esnaf birliklerine kayıtlı minyatür

ustaları, kendi atölyelerinde sipariş üzerine çalışırlardı. Genellikle küçük boyutlarda olan minyatürler, el yazmalarının resimlenmesi amacıyla yapılmaktaydı. Batı sanatında illuminated manuscript, codex, book of hours gibi resimli el yazması türlerinde görüldüğü gibi Türk sanatında kullanılan ilk defterlerin de kitap olarak hazırlanan ve çoğunlukla minyatürlerle görsel açıdan zenginleştirilen el yazmaları olduğunu varsaymak mümkündür. “Batı’da Orta Çağ döneminde, manastır merkezlerinde icra edilen el yazması (Codex) kitaplardaki minyatürler yardımcı örnek defterler/kitaplar kullanılarak oluşturuldu. Doğu’da ise 'Nakkaşhane' ve 'Nigarhane'lerde böyle bir yardımcıya gerek duyulmadan minyatür sanatçısı/nakkaş kendisini egzersiz yaparak geliştirdi” (Müftüoğlu, 2005, s. 69, 70).

Çeşitli konularda hazırlanan el yazmaları ancak önemli ve varlıklı kişilerin sahip olabileceği değerli kitaplardı. İçerdikleri minyatürler el yazmasında söz edilen konuyla ilgili eserlerdi. “Bazı falcılar, resimlerle dolu bir defterin sahifelerini karıştırarak tesadüfen çıkan minyatüre göre fal açarlar, hal, istikbal hakkında kehanette bulunurlarmış” (Berk, 1943, s. 10). Paris Ulusal Kitaplığı’nda bulunan, Konya’da 1271 yılında yapılmış olan, büyülerle, cinlerle, perilerle ilgili bir resimli el yazması, bu uygulamaların çeşitli içeriklerine örnek teşkil etmektedir. Ayrıca, sadece minyatürlerden oluşan defterler / el yazmaları da bulunmaktaydı.

13. yüzyılda çoğunluğu yazar ve nakkaş olan Konya Mevlevileri şehrin kültür ve sanat hayatında oldukça etkili kişilerdi. Bu dönemde Konya’da faaliyet gösteren Abdülmümin isimli nakkaşın, Anadolu’da üretilen, bilinen en eski minyatürlü el yazması örneği olan *Varka ve Gülşah* yazması minyatürlerinin sanatçısı olduğu bilinmektedir. Bir aşk hikâyesinin anlatıldığı ve dili Farsça olan el yazmasında, belirli bir düzen içerisinde konuyla ilgili canlandırmaların yapıldığı 71 adet minyatür

bulunmaktadır. Sezer Tansuğ tarafından bu minyatürlerin Maniheizt kitap resmine kadar uzanan doğu kökenlerine özellikle dikkat çekilmiştir (Tansuğ, 1996, s. 30). MS 3. yüzyılda Sasaniler döneminde yaşamış, Babil doğumlu, Çin'e giderek resim öğrenimi görmüş ve İran'a döndükten sonra peygamberliğini ilan etmiş bir ressam olan Mani, Maniheizm isimli Gnostik dinî öğretisi ile paralel bir resim üslubu geliştirmiştir (Yaylalı, 2018, s. 169, 170). Maniheizm'de resim sanatı dinsel amaçlar için kullanılmıştır ve bu dini yayan maniheiztlerin geliştirdiği resim üslubu yüzlerce yıl Asya sanatında etkili olmuştur. "Maniheizt minyatürlerin, Irak, İran ve Anadolu'da gelişen İslam kitap ressamlığının öncüsü olduğu, üslubun Asya bölgelerindeki Budist duvar ressamlığından kazanılmış deneyimlerle zenginleştirildiği ve giderek yöresel üslup ifadelerine kavuştuğu ileri sürülen savlardır" (Tansuğ, 1996, s. 30).



Görsel 1. Hunernâme'den bir minyatür. Sultan II. Selim'in, Kanuni Sultan Süleyman'ın Belgrad'a getirilen cenazesi başında dua etmesi.

Görsel 2. Hunernâme'den bir minyatür. Mohaç Savaşı.

15. yüzyılda Fatih Sultan Mehmet şehnamecilik kurumunu oluşturdu. Şehnameci adı verilen yazarlar tarafından yaşanan olayların günü gününe kaydının tutulduğu bir tarih kurumuydu ve minyatür sanatçıları için yeni bir uygulama alanı hâline geldi. Türk sanat tarihinin önemli eserlerinden

Hünernâme 16. yüzyılda Şehnameci Feyzullah tarafından yazılmaya başlandı. Nakkaş Osman'ın atölyesinde resimlenen bir minyatürlü el yazması olan *Hünernâme*'de, Osmanlı padişahlarının kahramanlıkları ve gündelik saray yaşamından kesitler konu edilmiştir (Görsel 1, 2). Nakkaş Osman'ın resimlediği bir diğer el yazması olan *Şemalnâme-i Al Osman*'da ise padişah portreleri tasvir edilmiştir.

16. yüzyıldan itibaren edebî tür hâline gelen bir diğer el yazması formu yalnızca Osmanlılarda görülen ve genellikle minyatürlerle resimlenmiş surnâmedir. Nakkaş Osman'ın atölyesinde 16. yüzyılda resimlenen *III. Murat Surnâmesi*'nde 400'den fazla minyatür bulunmaktadır. *III. Ahmet Surnâmesi (Surnâme-i Vehbi)* ise 18. yüzyıl başlarında Levni tarafından resimlenmiştir. Padişah çocuklarının sünnet düşünlerinin konu edildiği bu surnâmeler belgesel bir yaklaşımla hazırlanmıştır. Ayrıca, dinî konular üzerine hazırlanan ve resimlenen *Siyer-i Nebî* el yazmaları, İslamiyet yorumlarındaki tasvir sorunu düşünüldüğünde ilginç bir örnek teşkil etmektedir. Bu eserlerde bulunan minyatürlerde İslam peygamberi Hz. Muhammed'in yaşamından kesitler tasvir edilmiştir. Matrakçı Nasuh'un yazıp resimlediği *Beyan-ı Menazil-i Sefer-i Irakeyn* ve *Süleymanname* yazmaları da Türk sanat tarihinin önemli eserlerindedir. 16. yüzyıla tarihlenen, Osmanlı padişahı Kanuni Sultan Süleyman'ın Bağdat ve Belgrad seferlerinin anlatıldığı bu eserlerdeki minyatürlerde figürsüz manzara görünüşleri yer almaktadır.

3. BATILILAŞMA SONRASI TÜRK SANATINDA DEFTER

Osmanlı İmparatorluğu'nda Batı sanatına karşı duyulan ilgi 18. yüzyıl başlarında yoğunlaşmaya başlamıştır. Ordudaki reformla başlayan çağdaşlaşma ve kurumsal yapının

Avrupa'daki yapılar örnek alınarak yenilenmesi 1839 yılında Gülhane Hatt-ı Hümayunu (Tanzimat Fermanı) ile hız kazanmıştır.

Çağdaş Türk resim sanatının gelişmesine batılılaşma hareketi doğrultusunda, Mühendishane-i Bahrî Hümayun ve Mühendishane-i Berrî Hümayun gibi yenilenen askeri okullar ve bu okullarda yetişen asker ressamlar öncülük etmiştir. Öncelikle askeri gereksinimler doğrultusunda planlanan resim eğitimi programı perspektif kuralları ve tonal düzenlemeyle derinlik etkisi yaratılması ve hacimlendirme gibi disiplinin temel öğretilerini kapsamaktaydı. Askeri okullar dışında batı sanatı eğitimi veren, 1869 yılında kurulan Galatasaray Mektebi Sultânîsi ve 1873 yılında kurulan Darüşşafaka Lisesi de Batı resim sanatının yaygınlaşmasında etkili olmuştur (Tansuğ, 1996, s. 36).

Harbiye'li asker ressamlardan Ahmet Ziya Akbulut'un perspektif kitapları, Rönesans sanatçısının insanı ve doğayı gözlemlemeye başlayan bakışını ve defterlerle olan ilişkisini düşündürmektedir. Doğanın ve insanın araştırılıp incelenmesi sanatçının bir anlamda bilim adamı gibi çalışmasına neden olmuş, anatomi, geometri, perspektif gibi alanlarda deneyler ve kuramsal çalışmalar yapmasını sağlamıştır. Rönesans sanatçıları tarafından defter sayfaları arasında çalışılarak geliştirilen bu konular batı sanatının temel taşlarını oluşturmuş aynı zamanda pozitivist düşüncenin ve bilimin gelişmesine katkıda bulunmuştur. Rönesans sonrası Avrupa sanatının Türk sanatçılar tarafından benimsenmesi yüzyıllar sonra gerçekleşse de yaygınlaşması kısa sürmüştür. Rönesans dönemi sanatçı defterlerinde bulunan metinler ve çizimler geniş kitlelere ulaşmaktan uzaktı. Ahmet Ziya Akbulut da muhtemelen, hazırladığı kitapların taslaklarını defterlerine yapmıştır ancak bu kaynakların basılıp yayımlanarak geniş kitlelere ulaştırılması 19.

yüzyılda oluşan çağdaş Türk sanatının gelişmesinde önemli rol oynamıştır.

Batı resminin ilk uygulayıcıları olan asker ressamlar yaşadıkları çevreden, gezip gördükleri yörelerden manzara çalışmaları yapmışlardır. Gözleme dayalı natüralist bir anlayış içeren bu çalışmalar genellikle atölyede yapılmış tuval üzerine yağlı boya kompozisyon çalışmalarıdır. Resimler için hazırlık aşamasında doğa karşısında desenler çizerek, renkli eskizlerde suluboya kullanarak ön çalışmalar yapmışlardır. Açık hava koşullarındaki, çizerek ve yazarak acil not alma ihtiyacı pratik malzemeler gerektirmektedir. Bu çalışmaların önemli bir kısmının, pek çoğu günümüze ulaşamamış olmasına rağmen, kolayca taşınabilen ve istendiği an çıkarılıp kullanılabilen defterlere yapıldığı bilinmektedir. Üçüncü kuşak asker resamlardan, manzara kompozisyonlarıyla tanınan Hoca Ali Rıza bir açık hava ressamıdır ve Türk sanat tarihinin defterleriyle tanınan en önemli sanatçılarından. Yanından ayırmadığı eskiz defterlerine yaptığı etütler ve diğer çalışmalarıyla Türk Resim Sanatı'nın ilk desen ustalarından biridir. İkinci kuşak asker resamlardan Süleyman Seyyid'in öğrencisi olan Hoca Ali Rıza çok sayıda ressam yetiştirmiştir. "Çizimlerini, öğrencilerin sanat eğitimine yardımcı olması için Harbiye Matbaasında taşbaskı albümler hâline getirerek Orta Çağ'da Batı sanatındaki yardımcı örnek defterler ya da kitapların bir benzerini oluşturmuştur" (Müftüoğlu, 2005, s. 82). Topladığı sağa sola atılmış kâğıtları düzenleyerek kendi eskiz defterlerini yaptığı ve bir kısmını defter tutma alışkanlığı sağlamak amacıyla öğrencilerine hediye ettiği anlatılmaktadır. Harbiye yıllarında öğrencisi olan Mehmet Ali Lâga'nın eskiz defterleri bilinmektedir. Hakkında günümüze pek az bilgi ulaşan Mehmet Ali Lâga'nın defterlerinde genellikle peyzaj, natürmort ve iç mekân çalışmaları yer almaktadır.

Hoca Ali Rıza'nın resimlerinden anlaşılan belgeselci kişiliği defterlerinde de görülmektedir. Bitmiş bir eser olarak görülebilecek manzara desenleri ve suluboya ile yaptığı ön çalışmaların yanında çok sayıda eskiz, kroki, etüt yapmıştır. Türk sanatından nakış, süsleme ve bezeme örneklerini, günlük kullanım nesnelere çizimlerini belgeselci bir anlayışla defterlerine kaydetmiştir. Ayrıca bu defterlerde bulunan portre ve diğer figür desenleri, Türk sanatında figür resminin tam olarak yetkinleşmediği bir dönemde Hoca Ali Rıza'nın çizgiye olan hâkimiyetini ve desen ustalığını göstermektedir.

“Son derece değerli olan bu defterlerde boya denemeleri, nasıl hazırlanacağına dair bilgiler, ilaç tarifeleri, edebi ve manzum alıntılar, resimle ilgili özlü sözleri, eboşlar, doğadan çizimler, ayrıntılar, öğrencileriyle ve Üsküdar iskelesi üstündeki resim sergisinde ödediği kirayla ilgili hesaplar, gündelik nesne çizimleri, portreler, Osmanlı Ressamlar Cemiyeti'nin ilk başkanlığını yaptığı (1909) dönemdeki yönetim kurulu üyelerinin lakaplarıyla adları, eski Türkçe yazılmış notlar, çizimler çizimler... İnanılmaz bir merakla dünyaya bakan bir gözün ve kaybolmasın diye kaydedip saklamaya yönelik bir içgüdünün, dikkatli bir belleğin bütün malzemesi bulunur.” (Beykal, 2003, s. 17)

Bilindiği kadarıyla Türk Sanat Tarihi'nde ilk etkili örneklerini Hoca Ali Rıza'da gördüğümüz sanatçı defterleri sonraları çok sayıda Türk sanatçı tarafından kullanılmıştır. Hoca Ali Rıza gibi Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun da Akademi'de öğrencilerine defter tutturduğu bilinmektedir. 'Hoca dedi ki defteri' ismini verdiği bu defterlere sanat ve resim hakkında anlattıklarının, öğrencilerinin atölyede edindiği birikimin kaydedilerek not alınmasını istemektedir.

20. yüzyılın son dönemlerinden itibaren Türkiye’de sanatçı defterleri, sergilenen bir eser hâline geldi. Sanatçıların sergilenen işleri arasında defterleri, defterlerinin tıpkıbasımları ve video görüntüleri yer aldı. Sadece defterler üzerine geniş kapsamlı sergiler düzenlendi. 2003 yılında İstanbul’da Yapı Kredi Kazım Taşkent Sanat Galerisi’nde gerçekleştirilen *Sanatçı Defterleri: Osman Hamdi Bey’den Günümüze* isimli sergide 75 sanatçının defterleri sergilendi. 19. yüzyılda Batı sanat anlayışını benimsemiş ilk Türk ressamlardan o dönemde yaşayan ve sanatsal üretimini sürdüren sanatçılara kadar deftere birbirinden farklı yaklaşımların bulunduğu sergi ile Hoca Ali Rıza, Osman Hamdi Bey, Hikmet Onat, Cevat Dereli, Orhan Peker, Cihat Burak, Abidin Dino, Füreya Koral, Sabri Berkel, Özer Kabaş, Mehmet Gülerüz, Burhan Uygur, Ergin İnan, Nevhiz gibi ressamların ve Kuzgun Acar, Nevzat Sayın, Haldun Taner, Fazıl Say, Nazif Topçuğlu, Turhan Selçuk, Ferhan Şensoy, Ömer Kavur, Atıf Yılmaz gibi çeşitli sanat disiplinlerinden sanatçıların defterlerinin bir arada görülebilmesi sağlandı.

Yapı Kredi Kazım Taşkent Sanat Galerisi’nde 2003 yılında defterlerin de dâhil edildiği, Mehmet Gülerüz’ün sanat hayatının her döneminden izler taşıyan *Kırk Yıl Desen Retrospektif Desen Sergisi (1963 – 2003)* adı altında bir başka sergi daha düzenlendi. Mehmet Gülerüz’ün birçok defterinin yer aldığı sergide ayrıca defterleri üzerine belgesel filmler gösterildi. Galeriye yerleştirilen ekranlarda gösterilen filmlerin her birinde Mehmet Gülerüz’ün bir defteri, sırasıyla tüm sayfalarının çevrildiği bir kayıtle sergilendi.

2006 yılında yine Yapı Kredi Kazım Taşkent Sanat Galerisi’nde düzenlenen heykeltıraş Zühtü Müridoğlu sergisi sanatçının her döneminden eserlerinin yanında eskiz defterlerinin renkli fotokopilerini de kapsamaktaydı. Zühtü Müridoğlu’nun yaşamının son dönemlerinde, bir deftere metinler yazarak ve desenler çizerek hayatını anlattığı özel bir

çalışma içerisinde bulunduğu bilinmektedir. Önemli yayıncılık kuruluşlarından biri tarafından bu defterin veya defterlerin basımı yapılmak üzere kendisinden alındığı, defterlerin basımı yapılmadığı gibi geriye iade edilmediği ve kaybedildiği iddia edilmektedir. Sakin yaratılışlı ve kibar bir beyefendi olan Zühtü Müridoğlu'nun bu duruma ses çıkarmadığı ve hiç üşenmeden bu çalışmayı tekrar gerçekleştirdiği anlatılmaktadır.

Yakın dönemlerde, özellikle 2000'li yılların başında sanatçı defterlerinin kavramsal sanat, video sanatı, yerleştirme gibi sanat disiplinleri ve disiplinlerarası çalışmalar tarafından konu edildiği görülmektedir. İstanbul'da bulunan Sabancı Üniversitesi Kasa Galeri'de, *İşin Başı: Çizime Farklı Yaklaşımlar* dizisinin 2006 yılındaki bir sergisinde Türkiye'den Seda Özen ve İtalya'dan Matteo Fato'nun eserlerine yer verildi. Seda Özen'in *Resim Defteri* isimli eseri, internet ortamında araştırılarak bulunmuş 80'li yıllara ait imajların, bir ilkokul resim defteri sayfalarının ortasına, küçük boyutlarda, bir film şeridi gibi yan yana dizilen karelerin içerisine kurşun kalemle çizilmesinden oluşmaktaydı. Eserde, bağlı buldukları ortamdan kopartılarak rastlantısal bir şekilde yan yana dizilip yeniden üretilen imajlarla bir yakın tarih dokümantasyonu oluşturma amacı güdüldüğü ifade edilmiştir. Aynı sergide yer alan Matteo Fato'nun *Defter* isimli eseri de sanatçı defterleri üzerine bir video art çalışmasıydı. Bu eserde izleyici, bir ekrandaki arayüz ile karşılaşmakta ve mouse aracılığıyla sayfadaki butonlara bastırılarak yönlendirilmekteydi. Birinci buton iki elin küçük bir eskiz defterinin sayfalarını teker teker çevirerek izlettirdiği videoyu çalıştırmaktaydı. Buradaki defter muhtemelen sanatçının kendi eskiz defteriydi ve karikatüre yakın bir anlayışla hızlıca çizilmiş desenleri içermekteydi. Diğer buton ise ikinci bir video çalışmasına yönlendirmekteydi. Burada da aynı eller bir kalem alıp aynı defterin boş bir sayfasını açarak daha önce izlenen videodaki desenlerin bir

benzerini çizmekte ve izleyici sanatçının defterle baş başa kaldığı anın tanıklığına davet edilmekteydi. Tüm bu süreç içerisinde kulaklıkla dinlettirilen müzik eserin bütünü için bir fon oluşturmaktaydı.

2006 yılında düzenlenen bir diğer geniş kapsamlı sanatçı defterleri sergisi ise İstanbul'da Karşı Sanat'ta gerçekleştirildi. *İstanbul Defterdarları* isimli sergi kapsamında çok sayıda sanatçı ve sanatçı adayının defterlerinden bir ya da birkaç sayfanın aslı veya fotokopilerine yer verildi. Sergi bütününe bakıldığında underground fanzinleri anımsatmaktaydı ve katılımcıların ortak noktasının sanatçı olmaktan çok defter sevgisi ve defter taşıma alışkanlığı hatta bağımlılığı olduğuna dair bir izlenim edinilmekteydi. Zihinlerinde oluşan çeşitli düşünceleri ve imgeleri yazarak, çizerek dışa vuran insanların defterlerinin bir araya getirildiği ilk bakışta fark edilmekteydi. Bu sergideki imaj bombardımanı içerisinde her türlü ruh hâlinin izlerine rastlamak mümkün oldu. Defterlerde bir eser meydana getirmekten çok yaratıcı yeteneğin, yaratma bilincinin izlenebilmesinin yanında bilincin tamamen ortadan kaldırıldığı bir rastlantısallık da görüldü. Defterlere çok sayıda malzemeyle çeşitli uygulamalar yapılmış, hatta kullanılmış bir defterin kendisi, dokusal özellikleri de gözetilerek sanat nesnesinin oluşturulmasında bizzat bir malzeme olarak kullanılmıştı. Sergide yer alan Güçlü Öztekin'in defteri tüm içerdikleriyle beraber yakılarak, eğilip bükülerek ve çeşitli müdahalelerle bir defter heykeline dönüştürülmüştü (Görsel 3). Deforme edilerek üç boyutlu ve soyutlanmış bir form hâline getirilen defterin oluşturulmasında kavramsal ve rastlantısal bir yaklaşım hissedilmektedir. Sonuç ve sürecin izleri, bir sanat nesnesi olan defterin gizliliği, defter tutan sanatçının samimiyeti ve defterde oluşmakta olanı estetik hale getirme kaygısı gibi konuların sorgulandığını düşündürmektedir. Sanatçının hayatındaki özel alanlardan birinin herkes tarafından izlenebilir olmasının kabul

edilmesiyle birlikte sanatsal bir dille eleştirilmesi söz konusudur. Defter sergilenmektedir ancak içeriği yok edilmiştir ve görülememektedir. Sanatçı yazıp çizerek, kesip yapıştırarak vb. yöntemlerle bir birikim meydana getirmiştir. Bu birikimi oluşturma sürecini bir sanat eseri oluşturma süreciyle birleştirerek yok etmiştir.



Görsel 3. İstanbul Defterdarları isimli sergide yer alan Güçlü Öztekin'in defteri

İstanbul Defterdarları sergisinde yer alan işlerin büyük bir kısmı *İstanbul Defterdarları: Defter Tutan 69 Arkadaştan Seçmeler* adı altında hazırlanan bir kitapta, sergiyle eş zamanlı

olarak yayınlandı. Türkiye’de yerli, yabancı pek çok yazarın ve sanatçının defterleri, günlükleri kitap formatında yayınlanmıştır. Bu kitaplara verilecek ilk örnek Leonardo da Vinci’nin resim başta olmak üzere sanat üzerine görüşlerinin ve çok yönlü çalışmalarının bulunduğu defterleridir. Albert Camus’nün 1953’ten ölümüne kadar tuttuğu, eserlerini oluşturma sürecinin izlerini gösteren yedi adet defterini kapsayan, *Defterler* adıyla üç cilt hâlinde yayınlanan kitaplar ve Paul Klee’nin müzik, resim, edebiyat başta olmak üzere sanatla ilgili düşüncelerinin ve yaşamından kesitlerin yer aldığı, 19 yaşından itibaren düzenli olarak tuttuğu çok sayıda günlüğü düzenleyip topladığı dört defteri kapsayan, *Günlükler 1898–1918* adıyla yayınlanan kitap önemli örneklerdir.

Türk sanatçıların defterlerinden hazırlanmış yayınlar içerisinde Mehmet Gülerüz’ün defterleri önemli bir yer teşkil etmektedir. Desenlerinden derlenen *Günce* isimli bir kitap Galeri Nev tarafından 1986 yılında sergi kataloğu olarak yayınlanmıştır ve bir defter gibi düzenlenmiş olmasıyla dikkat çekicidir. Kâğıt üzerine siyah mürekkeple yapılmış desenlerin orijinaline çok yakın röprodüksiyonları, kullanılan kâğıdın kalitesiyle birlikte bir tıpkıbasım ortaya çıkarmıştır. İlgili kısımlar bir Mehmet Gülerüz defteri izlenimi uyandırmaktadır. İçeriğinde Mehmet Gülerüz’ün fırçayı bir kalem gibi kullanarak suluboyayla yaptığı desenlerin yer aldığı, 1997 yılında yayınlanan *Suluboya Defteri* adında bir tıpkıbasım daha bulunmaktadır. 1995 yılında yayınlanan, Fikret Muallâ’nın Nisan, Mayıs ve Temmuz 1953 tarihli desenlerini ve yanlarında yer alan metinleri içeren iki adet defterinden oluşan *Albastı Defterleri* (Görsel 4), 2006 yılında yayınlanan, grafik sanatçısı İhap Hulusi Görey’in defterlerini kapsayan *Çizgi Dünyasına Yolculuk İhap Hulusi Görey’in Skeç Defterleri (1922,1961)*, 1995 yılında yayınlanan Orhan Peker’in *İspanyol Defteri* önemli örneklerdir. İspanyol Defteri 1963 tarihinde kazandığı bursla İspanya’ya giden Orhan Peker’in,

orada edindiği izlenimlerden hazırladığı bir görsel güncedir. Boğa güreşleri başta olmak üzere İspanyol kültüründen etkilenerek yaptığı resimleri, desenleri, aldığı notları, kolajları, Velázquez, Goya gibi ustalardan yaptığı yorum kopyaları içermektedir (Görsel 5).



Görsel 4. Fikret Muallâ. Albastı Defterleri'nden bir sayfa.

Görsel 5. Orhan Peker. İspanyol Defteri'nden bir sayfa.

4. SONUÇ

Batılılaşma öncesi Türk Resim Sanatı'nda defterin erken dönem kullanım alanı, aynı zamanda dönemin kitapları olan minyatürlü el yazmaları olmuştur. Şehname, surnâme, siyer-i nebî gibi türleri bulunan el yazmaları, içerdiği konuya yönelik, nakkaşlar tarafından yapılan minyatürlerle resimlenmiştir. 18. yüzyılda başlayan batılılaşma hareketi ile Türk sanatında defter, eskiz defteri, genel bir ifadeyle sanatçı defterleri kullanılmaya başlanmıştır. Batı resminin ilk uygulayıcıları olan asker ressamlar natüralist bir anlayış içeren kompozisyonları için

hazırlık aşamasında doğa karşısında desenler çizerek, renkli eskizlerde suluboya kullanarak ön çalışmalar, yaşadıkları çevreden, gezip gördükleri yörelerden manzara etütleri yapmışlardır. Bu çalışmaların önemli bir kısmının kolayca taşınabilen ve istendiği an çıkarılıp kullanılabilen defterlere yapıldığı bilinmektedir. Üçüncü kuşak asker ressamından, manzara resimleri ve desen ustalığıyla tanınan Hoca Ali Rıza için defter vazgeçilmez bir araç olmuştur. Hoca Ali Rıza'nın defterlerinde belgeselci bir yaklaşım, eskiz, kroki ve etütler, nakış süsleme ve bezeme örnekleri, renk araştırmaları gibi çizim ve yazıyla yapılmış sanatsal çalışmalar yanında, ilaç tarifleri, edebi alıntılar, ekonomik hesaplar gibi farklı alanlarda ve gündelik hayatla ilgili alınmış kişisel ve mahrem notlar yer almaktadır.

Sonraki yıllarda resim sanatındaki sanatçı defterlerinin kullanımındaki en büyük farklılıklardan biri deftere yapılan çalışmaların resimler için ön hazırlık ve kaynak olarak değerlendirilmesinin yanında tamamlanmış ve sergilenen bir iş olarak görülmeye başlanmasının yaygınlaşmasıdır. 20. yüzyılın son dönemlerinden itibaren bu anlayışın geldiği noktada sanatçı defterleri geniş izleyici kitlelerine ulaştırıldı. Defterden ayrılan sayfalar ve bir bütün olarak defter veya kopyası çeşitli yöntemlerle sergilendi, defterin kendisi sergilenecek bir eser olarak hazırlandı. Defterlerin tıpkı basımları kitap hâline getirilerek yayınlandı. Galerilerdeki ekranlarda sanatçının defterlerinin konu edildiği belgeseller gösterildi. Sanatçıların yazarak, çizerek, boyayarak, yapıştırarak uygulamalar yaptıkları defterlerde zihinlerindeki düşüncelerin, sanatsal imgelerin, görsel güncelerin, yaratılmış bir eserin yanında yaratma bilincinin, yaratıcı bilinçaltının, hayatın farklı alanlarına dair izlerin hatta özel hayatın izleyicinin erişimine sunulduğu görüldü. Defter, başlı başına bir eser olarak değerlendirilmesinin yanında, yakma, eğip bükme gibi müdahalelerle hem içeriği

hem biçimsel yapısı soyutlanmış üç boyutlu, sanatsal bir forma dönüştürüldü. Bu örnekte görüldüğü gibi 2000’li yıllarda defterler resim sanatı yanında farklı sanat disiplinlerinin ve disiplinlerarası yaklaşımların konusu oldu. Sergilenmek amacıyla defter kavramı üzerine kurulu işler yapıldı. Dijital ortamda interaktif bir anlayışla izleyicinin sanatçının defterlerine müdahale edebildiği yerleştirmeler sergilendi.

Sanatçı için özel, kişisel ve mahrem özgürlük alanları olan, sanat profesyonellerinin ilgilendiği, sanatın sorunları üzerine merak uyandıran defterlerin izleyiciye sunulması beraberinde sanatsal açıdan etik sorunlar getirdi. Sanatçının deftere uygulamalar yaparken görülebilirliğini düşünmesi, bu yaklaşım içerisindeki samimiyeti ve sansür olgusu, sanatsal bir süzgeçten geçirip estetik kaygı duyup duymadığı tartışıldı. Bu tartışma aslen sadece defterle değil, sanatçının sanat görüşüyle, oluşturduğu biçim diliyle de ilgilidir ve samimiyet konusu başta olmak üzere sanatçının kendi kendisiyle hesaplaşması sonucu cevaplar bulacağı sorular barındırmaktadır. Deftere yaklaşımdaki kaygılar sanatçının kendi problemidir: Ancak buradaki samimiyet genellikle defterin gizliliğinde saklı olsa da, sanatçı ne kadar kaygıyla yaklaşırsa yaklaşsın, defter olabilecek en saf, en samimi hâlinin görülebileceği yerdir.

KAYNAKLAR

- Atıl, E. (1999). *Levni ve surnâme*. İstanbul: Koçbank (Yayına Hazırlayan: Apa Tasarım Yayıncılık ve Baskı Hizmetleri A.Ş.).
- Batur, E. (2003). Defter müzesi için. *Sanatçı Defterleri: Osman Hamdi Bey'den Günümüze* (Sergi kataloğu). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Batur, E. (1995), Görünmez Cin'in İspanya seferi, *Orhan Peker İspanyol Defteri* (Haz. Ö. Küçükerman). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Berk, N. (1943). *Türkiye'de Resim*. İstanbul: Güzel Sanatlar Akademisi Neşriyatından.
- Beykal, C. (2003). Hoca Ali Rıza ve defterleri. *Sanatçı Defterleri: "Osman Hamdi Bey'den Günümüze"* (Sergi kataloğu). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Edgü, F. (1995). *Fikret Muallâ albastı defterleri*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Encyclopedia Of world Art, Mc Graw Hill Book Company, Inc.
- Ergüven, M. (2003). Sanatçı defterleri. *Sanatçı Defterleri: "Osman Hamdi Bey'den Günümüze"* (Sergi kataloğu). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Güleryüz, M. (1997). *Suluboya defteri*. İstanbul: Artist Yayın Endüstrisi.
- Klock, K. H. (1986). Gerçeğin resmi değil onun fikri (Çev. S. Osmay). *Günce: Mehmet Güleryüz Desen Sergisi* (Sergi kataloğu). İstanbul: Galeri Nev Yayınları.
- Müftüoğlu, M. O. (2005). *Batı anlayışına dönük Türk resim sanatında Desen'in işlevi* (Yayınlanmamış sanatta

yeterlik eser metni). MSGSÜ, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

Tanıncı, Z. (1984). *Siyer-i Nebî: İslam tasvir sanatında Hz. Muhammed'in hayatı* (Ed. F. Edgü). İstanbul: Hürriyet Vakfı Yayınları.

Tanıncı, Z. (1996). *Türk minyatür sanatı*. Ankara: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

Tansuğ, S. (1996). *Çağdaş Türk sanatı*. İstanbul: Remzi Kitabevi.

Yaylalı, Y. (2018). Klasik Fars Şiirinde Ressam Mani. *Sosyal Bilimler Araştırmaları Dergisi*, 13(1), 169-177.

..... (2006). *İstanbul defterdarları: defter tutan 69 arkadaştan seçmeler* (Der. T. C. Genç). İstanbul: Hafriyat Yayınları.

..... (1976). *Matrakçı Nasuh: beyan-ı menazil-i sefer-i irakeyn-i Sultan Süleyman Han* (Haz. Prof. H. G. Yurdaydın). Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi.

..... (2003). *Mehmet Güleriyüz, kırk yıl desen retrospektif desen sergisi 1963-2003* (Sergi kataloğu), İstanbul.

GÖRSEL KAYNAKLARI

Görsel 1: Tanıncı, Z. (1996). *Türk minyatür sanatı*. Ankara: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

Görsel 2: Tanıncı, Z. (1996). *Türk minyatür sanatı*. Ankara: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

Görsel 3: (2006). *İstanbul defterdarları: defter tutan 69 arkadaştan seçmeler* (Der. T. C. Genç). İstanbul: Hafriyat Yayınları.

Görsel 4: Edgü, F. (1995). *Fikret Muallâ albastı defterleri*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Görsel 5: (1995). *Orhan Peker İspanyol defteri* (Haz. Ö. Küçükerman). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

SOYUTLAMANIN TEATRAL GÖRÜNÜMÜ: SOPHIE TAEUBER-ARP'IN KING STAG MARİONETLERİNDE DİSİPLİNLERARASI TASARIM PRATIĞI

Murat Benan YILDIZ¹

1. GİRİŞ

20. yüzyılın başlarında modern sanat, yalnızca biçimsel yeniliklerle değil, aynı zamanda farklı sanat disiplinleri arasındaki konvansiyonel sınırları sorgulayan radikal kırılmalarla şekillenmiştir. Resim, heykel, tasarım, tekstil, dans ve sahne sanatları arasındaki geleneksel ayrımların kademeli olarak geçirgenleşmesi, sanatçıların üretim pratiklerini tek bir disiplinin sınırlarına hapsetmeyen yeni bir bütünsel deneyim alanının doğmasına zemin hazırlamıştır. Bu dönüşüm sürecinde sanat nesnesi, artık yalnızca statik ve seyirlik bir meta olarak değil; mekân, hareket, zaman ve performansla bütünleşik dinamik bir deneyim alanı olarak ele alınmaya başlanmış ve avangard üretimin temel karakterine dönüşmüştür (Augsburg, 2022: 45-47).

Bu bağlamda Sophie Taeuber-Arp, modernizmin bu disiplinlerarası ve çok katmanlı karakterini şahsında ve eseninde temsil eden en kurucu figürlerden biri olarak öne çıkar. Sanatçının üretim yelpazesi; tekstil tasarımı, mimari iç mekân düzenlemeleri, uygulamalı sanatlar, modern dans, kukla tasarımı ve geometrik soyut resim gibi ilk bakışta birbirinden uzak görünen geniş bir alana yayılmıştır. Taeuber-Arp'ın pratiğinde

¹ Dr. Öğr. Üyesi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Sahne Dekorü ve Kostümü Bölümü, ORCID: 0000-0002-5774-8701.

geometri, ritim, denge ve hareket kavramları, salt birer görsel kompozisyon aracı olmanın ötesine geçerek, disiplinlerüstü bir düşünsel mimarinin ve tasarım felsefesinin kurucu unsurları olarak işlev görür. Bu nedenle onun sanatsal arayışı; soyutlamayı saf biçimcilikten kurtarıp gündelik yaşam nesnelere sahne mekânına kadar uzanan geniş bir ontolojik düzlemde yeniden üreten bütünleşik bir yaratım modelini somutlaştırır (Umland vd., 2021: 14; Veroli, 2020: 15).

Sanatçının 1918 yılında, İsviçre Kukla Tiyatrosu'nun talebi üzerine Carlo Gozzi'nin *King Stag* (Kral Geyik / Il Re Cervo) adlı oyunu için tasarladığı marionetler, bu disiplinlerarası yaklaşımın modern sanat tarihi içindeki en radikal ve rafine örneklerinden birini oluşturur. Söz konusu marionetlerin, sanat ve endüstriyel tasarımı birleştirmeyi misyon edinen İsviçre Werkbund'unun (Schweizerischer Werkbund) Zürih'teki sergi açılışında sahnelenmek üzere üretilmiş olması, nesnenin en başından itibaren disiplinlerarası bir tasarım manifestosu olarak kurgulandığının tarihsel tescilidir (Kotte vd., 2005: 112). Üstelik Carlo Gozzi'nin bu klasik metni, René Morax tarafından dönemin popüler teorisi olan psikanalizi tiye alan Dadaist bir parodiye dönüştürülerek sahnelenmiştir; bu durum, Taeuber-Arp'ın kuklalarındaki ironik ve biçimsel anti-konformist Dada jestini edebi ve kavramsal düzeyde destekler (Kunsthau Zürich, 2026). Keskin geometrik hacimler, asgari düzeye indirgenmiş piramidal ve silindirik figürler, kontrast renk ilişkileri ve kinetik hareket potansiyeli etrafında kurgulanan bu kuklalar, yalnızca dramatik metne hizmet eden işlevsel tiyatro aparatları olarak görülemez. Aksine bu tasarımlar; soyut sanat, heykel sanatı ve sahne kurgusu arakesitinde konumlanan, dönemi için benzersiz birer melez/hibrit sanat nesnesi olarak değerlendirilmelidir (Paris Musées, 1989: 34; McMillan, 2021: 18).

Bu çalışma, Sophie Taeuber-Arp'ın *King Stag* kuklalarını, sanatçının farklı disiplinlerde olgunlaştırdığı soyutlama anlayışının sahne üzerindeki üç boyutlu ve zamansal bir karşılığı olarak incelemeyi amaçlamaktadır. Bu doğrultuda çalışmanın temel araştırma sorusu şudur: *Söz konusu kuklalar, Taeuber-Arp'ın disiplinlerarası tasarım pratiğini hangi biçimsel, strüktürel ve kavramsal özellikleriyle yansıtmakta ve dönemin diğer avangard sahne tasarımlarından nasıl ayrılmaktadır?* Bu izlek üzerinden makale, marionetleri düz birer kukla tasarımı örneği olarak ele almak yerine; soyutlama, hareket, form ve icranın kesişiminde doğan "hibrit nesnelere" olarak analize tabi tutar. Çalışma sırasıyla; Taeuber-Arp'ın disiplinlerarası sanat ekosistemini, *King Stag* kuklalarının biçimsel ve yapısal anatomisini ve son olarak bu üretimin modern sanat ve tasarım tarihindeki yerini kuramsal düzeyde tartışmaya açmaktadır.

2. SOPHIETAEUBER-ARP'IN SANAT ANLAYIŞINDA SOYUTLAMAVE DİSİPLİNLERARASILIK

Sophie Taeuber-Arp'ın sanat pratiği, 20. yüzyılın başlarındaki modern sanatın disiplinlerarası karakterinin en somut ve açık örneklerinden biridir. Sanatçının üretim alanı, tekil bir ifade biçimi çevresinde değil; farklı medyumlar arasında kurulan "geçişken bağlantılar" üzerinden şekillenmiştir. Bu yaklaşım, sanatın yalnızca estetik bir nesne üretimi olarak değil; aynı zamanda hız, yapı ve organizasyon *dinamikleri* üzerinden düşünen bir tasarım pratiği olarak ele alınmasını mümkün kılar. Söz konusu disiplinlerarası ilkelerin köklerini sürmek için, sanatçının eğitim sürecinin analitik açıdan incelenmesi zorunludur.

Taeuber-Arp, 1910 yılında Münih'te Hermann Obrist ve Wilhelm von Debschitz tarafından kurulan *Lehr- und*

Versuchsateliers für angewandte und freie Kunst (yaygın adıyla Debschitz Okulu) bünyesinde eğitim almıştır. Arts and Crafts hareketi, Jugendstil ve Henry van de Velde'nin teorik önerileriyle yapılandırılan bu atölye, uygulamalı sanat ile serbest sanatı birlikte ele alan reformcu bir eğitim anlayışını benimsemekteydi. Burada tekstil tasarımı ve ahşap heykel gibi farklı alanlarda eş zamanlı olarak eğitim alan Taeuber-Arp, bir sanatçının üretiminin tek bir mecra ile sınırlanamayacağını, aksine farklı üretim pratiklerini birleştiren bütünsel bir düşünme biçimine dayanması gerektiğini bu dönemde içselleştirmiştir. Ayrıca Hamburg Güzel Sanatlar Okulu'nda dokuma eğitimi alan sanatçı, 1914'te İsviçre'ye dönmüş ve 1916-1929 yılları arasında Zürih Uygulamalı Sanatlar Okulu'nda (Kunstgewerbeschule) Tekstil Tasarımı Bölüm Başkanlığı görevini yürütmüştür (Umland vd., 2021: 16).

Bu eğitim arka planı, Taeuber-Arp'ın soyutlamaya nasıl ulaştığını açıklayan özgün bir bakış açısı sunmaktadır. Dönemin diğer soyutlamacılarının figüratif formları parçalayıp sadeleştirerek soyutlamaya varmasının tersine; Taeuber-Arp soyutlamaya doğrudan tekstilin yapısal geometrisinden hareketle erişmiştir. Sanatçının *Dikey-Yatay* (Vertical-Horizontal) serisi, çözümlü ve atkının kesişim mantığından damıtılan bir organizasyon ilkesinin görsel sanata aktarılmasıdır. Bu ilke, formun temsili bir referanstan değil, yapısal ilişkilerin bütününden ortaya çıkmasını sağlar. Tekstil, burada yalnızca bir uygulama alanı değil, soyutlamanın bizzat kurucu zeminidir. Bu yaklaşım, dönemin diğer soyutlama pratiklerinden keskin biçimde ayrışır: Piet Mondrian'ın *De Stijl* çerçevesindeki dik açılı ve birincil renk sistemi, evrensel bir düzen ilkesine ulaşma çabasıyla yönlendirilmiş iki boyutlu bir tasarım dilidir; Wassily Kandinsky'nin soyutlaması ise tinsel ve dışavurumcu bir içeriği görsel biçime dönüştürme amacı taşır. Taeuber-Arp'ın pratiği ise bu iki modelden ayrışarak, formun yalnızca mekânsal değil, aynı

zamanda ritmik ve zamansal bir kategori olarak düşünüldüğü özgün bir soyutlama mantığı kurar (Umland vd., 2021: 23,).

Sanatçının Dada çevresiyle kurduğu ilişki, bu soyutlama anlayışının bağlamsal zeminini oluşturur; ancak bu yakınlığın analizde doğru konumlandırılması gerekmektedir. Taeuber-Arp, Zürih Dada'nın uygulamalı sanat kökenli tek sanatçısı olarak, bu hareketin soyut sanat anlayışına sunduğu katkıyı doğrudan somutlaştırmıştır. Dada'nın geleneksel sanat yaklaşımlarını ve yüksek-alçak sanat ayrımlarını sarsan tavrı, sanatçı için yalnızca estetik bir referans değil, üretim mantığının serbestleştiği bir özgürlük alanı olmuştur. Bununla birlikte, Taeuber-Arp'ın pratiği Dada'nın rastlantısallık ve irrasyonellik boyutundan belirgin biçimde ayrışır; çünkü onun üretimi geometrik düzen, ölçü ve ritmik yapı üzerinden kurulan son derece kontrollü bir soyutlama mantığına dayanır (Stiftung Arp, 2022).

Sanatçının farklı disiplinler arasında kurduğu bu bütünleşik bakışın en somut kanıtlarından biri, onun dans pratiğiyle görsel üretimi arasındaki yapısal ilişkidir. 1915'ten itibaren Taeuber-Arp, koreograf Rudolf von Laban ve Mary Wigman'ın öncülüğünü yaptığı *Ausdruckstanz* (dışavurumcu dans) dersleri almış; 1916-1919 yılları arasında Cabaret Voltaire ve Galerie Dada'daki Dada gösterilerinde modern dışavurumcu danslar sergilemiştir. Ancak dans burada yalnızca bir performans pratiği değil, sanatçının görsel soyutlama anlayışını doğrudan besleyen biçimsel bir zemin olarak işlev görmektedir. Konu üzerine yapılan akademik çalışmalar, Laban'ın kinetografi (hareket notasyonu) sistemi ile Taeuber-Arp'ın erken dönem geometrik kompozisyonları arasındaki yapısal benzerliklerin tesadüfi olmadığını öne sürerek; görsel soyutlama ile dans eden beden arasında Avrupa avangardında kurucu bir bağ bulunduğunu savunmaktadır. Bu tez, Taeuber-Arp'ın pratiğindeki ritim kavramının hem görsel hem de performatif bir kategori olarak analitik düzeyde incelenmesini sağlar. Sanat ve

tasarım arasındaki sınırların silinmesi, bu bağlamda eklektik bir tercih değil, aynı organizasyon ilkesinin farklı mecralarda yeniden tezahür etmesidir (Veroli, 2020: 67).

Sanatçının üretim çizgisi bu perspektiften değerlendirildiğinde, biçimsel farklılıklara karşılık ortak bir düşünme biçimini paylaşan sürekli bir sistem olarak ortaya çıkar: Tekstil desenlerindeki uyum mantığı, soyut resim serilerindeki dikey-yatay örgütlenmede; Laban dansındaki ritim ve denge duygusu, kukla eklemlerinin kinematik yapısında; Aubette Kompleksi'nin iç mekân tasarımındaki yüzey-renk-mekân bütünleşmesi ise mimarının bir bütünleşik sanat nesnesi (Gesamtkunstwerk) olarak kurgulanmasında izlenebilir. Marcel Duchamp'ın da tanıklık ettiği üzere, Taeuber-Arp'ın özgün sanatçı kimliği, geometrik soyutlama disiplini oyunculuk ve mizah duygusuyla birleştirerek, bu yeni sanatın tüm radikal yoğunluğunu hafiflikle taşıyabilmesinde yatmaktadır.

Bu birliktelik, Taeuber-Arp'ın pratiğinde modernist soyutlamanın salt yüzeysel bir indirgeme süreci olmadığını; aksine farklı disiplinler arasında dolaşan, dönüşen ve yeniden tanımlanan bir organizasyon modeli olduğunu ortaya koyar. Disiplinlerarasılık bu pratik içinde, medyumların "safılık" iddialarını parçalayan ve bu sınırların ötesinde yeni üretim alanları kuran bir mantıkla işler (Augsburg, 2022: 39). Bu durum, Taeuber-Arp'ı modern sanat içinde yalnızca bir soyut ressam olarak değil; tasarımı, performansı ve mekânsal düşünceyi aynı yapı içinde birleştiren, bunu da programatik bir ideolojinin diktesiyle değil, içselleştirilmiş bir üretim kapasitesiyle gerçekleştiren özgün bir kurucu olarak konumlandırır.

3. KİNG STAG MARİONETLERİ: GEOMETRİK SOYUTLAMANIN SAHNE ÜZERİNDEKİ KARŞILIĞI

Sophie Taeuber-Arp'ın *King Stag* (Kral Geyik) kuklaları, sanatçının soyutlama anlayışının resimsel ya da tekstil yüzeyleriyle sınırlı kalmayıp doğrudan sahneleme ve hareket düzlemine taşındığı radikal bir üretim alanı olarak okunabilir. Carlo Gozzi'nin metnine dayanan bu yapıt, 1918 yılında Zürih Uygulamalı Sanatlar Okulu (Kunstgewerbeschule) ve Alfred Altherr'in davetiyle hayata geçirilmiştir. Kuklaların üç boyutlu yapısı, heykeltıraş Carl Fischer tarafından torna tezgâhında biçimlendirilmiş; 11 Eylül 1918'de İsviçre Marionet Tiyatrosu'nda (Schweizerisches Marionettentheater) sahnelenen üretim, başta Tristan Tzara olmak üzere dönemin önde gelen Dadaistlerinden büyük övgü toplamıştır (Kotte, vd., 2005:95). Bu bağlamsal zemin, tasarım sürecinin yalnızca görsel bir arayıştan ibaret olmadığını; aksine sanatçının dans pratiğinden beslenen ve sahne üzerindeki hareketi bütünlük bir düşünce disiplini olarak kurgulayan bir yaklaşıma dayandığını göstermektedir.

Marionetlerin form yapısı, bu düşünce pratiğinin en doğrudan ifadesidir. Doğal şekil anlayışından bilinçli bir biçimde uzaklaşan Taeuber-Arp, insani figüre özgü anatomik gerçekliği bir kenara bırakarak, bedeni küre, silindir ve koni gibi temel geometrik hacimler üzerinden yeniden inşa eder. Bu birimler metalik halkalarla birbirine eklemlenerek hem hareket kabiliyeti kazanır hem de görsel açıdan yapısal bir bütünlük oluşturur (Bruno, 1988: 42, McMillan, 2021:32). Sonuç olarak sahnedeki figür, organik bir taklidi değil, modüler bir tasarım mantığını karşılar; böylece kukla bir temsil nesnesi olmaktan çıkıp doğrudan bir "yapı sorunu" olarak ortaya çıkar. Dikey ve yatay eksenlerin tekstil ızgarasından damıtılan bu organizasyon prensibinin üç boyutlu ve hareketli bir forma dönüştürülmesi,

Taeuber-Arp'ın üretim çizgisindeki soyutlama ilkesinin sahne düzlemindeki özgün dinamiklerini oluşturmaktadır.

Bu yaklaşım, 1918 yılı avangard üretimi içindeki diğer arayışlarla karşılaştırıldığında oldukça dikkat çekicidir. Nitekim aynı dönemde Rus Avangardı bünyesinde Kazimir Maleviç, Süprematist saf soyutlama ilkelerini sahneye taşıyarak insanın maddesel varlığını iki boyutlu geometrik düzlemlere indirgemiş ve figürü sahne mimarisi içinde tamamen eritmiştir. Benzer şekilde, yine 1918 yılında İtalyan Fütürist Fortunato Depero, Gilbert Clavel ile birlikte geliştirdiği *Balli Plastici*'yi (Plastik Danslar) Roma'daki Teatro dei Piccoli'de sahneye koymuştur. İnsan aktörün dışlandığı; parlak renkli, geometrik biçimli ahşap kuklaların yer aldığı bu gösteride, dekorun bizzat canlandığı ve her türlü akrobatik devinimin gerçekleştirildiği fantastik bir evren yaratılmıştır. Depero'nun kuklaları, Fütürizm'in hızı, makineleşmeyi ve mekanik bedeni yücelten anlayışıyla şekillenmiş figürlerdir. Bu figürler de temel geometrik formlara ve canlı renklere dayanmakla birlikte, Taeuber-Arp'ın kuklalarından içsel mantık açısından keskin bir biçimde ayrışır. (Beauchamp, 1989: 38-41)

Depero'nun plastik tiyatro anlayışında, insan ve makineyi birleştiren mekanik otomat fikri, modern dünyanın teknolojik coşkusu bir övgü olarak kurgulanmıştır; Maleviç'te ise geometri, tözsel ve mistik bir kurtuluşun aracıdır. Taeuber-Arp'ın tasarımında ise Fütürizm'in mekanik ve ideolojik bedeni ya da Süprematizmin dünyayı tamamen reddeden radikal boşluğu değil; geometrinin ritmi, ölçüsü ve denge üzerinden kontrol edilen rasyonel bir organizasyon prensibi hakimdir. (Schlemmer, 2009: 33-34) Buna rağmen her üç üretim de 1918 yılında, avangardın kukla figürünü klasik temsil işlevinden koparıp saf biçimsel bir öğeye dönüştürdüğü geniş bir ortak paydada buluşur. Bu dönemde kukla, taklit ya da nesnel gerçekliğe bağlılığın boyunduruğundan özgürleşmiş mekanik bir

beden olarak algılanmış ve sanatsal icadın kaynak nesnesi haline gelmiştir.

Bu dönemin kuramsal zeminini, Edward Gordon Craig'in 1908 tarihli "Aktör ve Über-Marionette" metni açık biçimde ortaya koyar. Craig, sahnedeki ideal icracının, bireysel yorumun ve kişisel duyguların müdahalesinden arındırılmış, heykelsi formu kontrollü hareketle birleştiren bir "üst-kukla" (über-marionette) olması gerektiğini öne sürmüştür (Le Bœuf, 2010: 56; Craig, 1911: 35). Taeuber-Arp'ın kuklaları bu kuramsal iddiayı biçimsel düzeyde somutlaştırır: Sahnedeki figür psikolojik bir özne değil, geometrik bir ilke olarak var olur. Ancak Craig'in tasarımı bir aktör kuramı olarak teoride kalmış, somut bir kukla üretimine dönüşmemiştir. Taeuber-Arp'ın özgünlüğü tam da bu noktada belirginleşir: Sanatçı, soyut kuramsal bir öneriyi kendi üretim pratiğinin doğal bir uzantısı olarak fiziksel mekana ve maddeye taşımayı başarmıştır.

Renk kullanımı, bu yapısal mantığın kurucu bileşenlerinden biridir. Marionet yüzeyleri anlatsal veya yanılısamacı bir atmosfer yaratma amacı taşımaz; aksine, farklı form geçişlerini ve hacimsel birimleri birbirinden ayıran işaretleyici alanlar olarak işlev görür. Renk ile form arasındaki ilişki bu bağlamda dekoratif bir ekleme değil, kurucu bir düzenleme aracıdır; yüzey, temsili kuran değil, formu inşa eden bir öge olarak kurgulanmıştır. Bu yaklaşım, De Stijl'in ızgara ve birincil renk sistemiyle ya da Bauhaus'un renk-form bütünleşmesine ilişkin ilkeleriyle kavramsal bir akrabalık gösterse de Taeuber-Arp'ta bu kurallar programatik bir ideolojinin diktesi değil, önceden içselleştirilmiş bir zanaat ve üretim dilinin doğal parçası olarak açığa çıkar (Umland vd., 2021: 56-59).

Hareket boyutu, bu tasarımın en kritik düzlemidir. Marionetlerin bağlantı noktaları, ağırlık merkezleri ve form

geçişleri, sahne üzerindeki hareketin ritmik ve kontrollü bir sistem içinde gerçekleşmesine olanak tanır. Sanatçının Rudolf von Laban'ın modern dans pratiğinden edindiği ritim, alan ve denge anlayışı bu tasarımlarda kurucu bir ilke olarak izlenebilir. Laban'ın hareket notasyonu ile Taeuber-Arp'ın geometrik soyutlaması arasındaki bu yapısal ilişki, görsel soyutlama ile dans eden beden arasında Avrupa avangardında tesadüfi olmayan organik bir bağın varlığına işaret eder. Hareket, bu yapıda sonradan eklenen bir performans özelliği değil, tasarımın kurucu unsurudur; kukla salt görsel bir nesne olarak değil, potansiyel bir devinim sistemi olarak tasarlanmıştır. (Veroli, 2020: 29-30)

Bu bütünsel yaklaşımın sonucu olarak *King Stag* kuklaları, sahne sanatları için tasarlanmış dekoratif parçaların ötesinde, soyutlamanın üç boyutlu ve zamansal bir düzleme taşındığı bir düşünce uzamı olarak değerlendirilmelidir. Form, renk ve hareket arasındaki ilişkiler burada temsilin sınırlarını aşarak doğrudan özerk bir estetik sistem oluşturur. Bu sistem, hem görsel sanatların hem de sahne sanatlarının ortak bir üretim mantığı içinde organize edildiği özgün ve disiplinlerarası bir kesişim noktasını işaret etmektedir.

4. MARİONETLERİN DİSİPLİNLERARASI KİMLİĞİ: “HİBRİT NESNE” OLARAK KİNG STAG

King Stag (Kral Geyik) marionetleri, tek bir sanat disiplininin sınırları içinde tanımlanamayacak ölçüde çok katmanlı bir nesnel statü taşır. Bu çok katmanlılık, farklı disiplinlerin sadece yan yana getirilmesinden değil; aksine birbirinin içine çözünerek dönüşen yapısal bir üretim mantığından kaynaklanmaktadır. Söz konusu ontolojik durumun analizde doğru konumlandırılması kritik bir önem taşır: Kuklalar

eklektik birer bileşim değil, disiplinlerarası örgütlenme ilkesinin biçimsel düzeyde somutlaşmış radikal ifadeleridir.

Söz konusu nesnel statünün analitik olarak ele alınması, "hibrit nesne" kavramının operasyonel kılınmasını zorunlu kılar. Kuklaların imalatında geleneksel yontma veya oyma heykel teknikleri yerine, torna tezgahında dairesel hareketle şekillendirilmiş (turned wood) silindirik, konik ve geometrik parçaların bir araya getirilmesine dayanan bir montaj yönteminin seçilmesi; Taeuber-Arp'ın zanaat, endüstriyel imalat ve yüksek sanat arasındaki sınırları erittiği disiplinlerarası yapma bilgisinin (know-how) somut bir kanıtıdır (digital.kunsthau.ch, 2026). Bu bağlamda, biçimsel açıdan değerlendirildiğinde; geometrik hacimlerin üç boyutlu örgütlenmesi bu kuklaları heykel kategorisine yaklaştırır. Yüzeylerin pürüzsüzlüğü ve renk bloklarının kullanımı, onları grafik tasarım diliyle ilişkilendirir. Sahip oldukları hareket potansiyeli ve eklemli yapıları ise sahne sanatlarının zamansallık ve mekânsallık boyutunu metne dahil eder; nihayetinde işlevsel bağlamları bu nesnelere kukla tiyatrosu geleneği içinde konumlandırır. Ancak bu nesnelere, söz konusu geleneksel kategorilerin hiçbirinde tamamen erimez; aksine her birinin çerçevesinde, bu sınırların kendisini sorunlaştıracak biçimde konumlanır. Disiplinlerarası sanatlar üzerine yapılan kuramsal çalışmalar, bu durumun modern sanat tarihi içindeki daha geniş bağlamını ortaya koymaktadır: Geleneksel avangardın disiplinlerarası anlayışı, birden fazla sanat mecrasını eş zamanlı olarak ve radikal bir karşıtlık prosedürüyle bir araya getirerek özgün üretim pratikleri icra etmiştir. *King Stag* kuklaları, bu yaklaşımın erken ve en bütünlük örneklerinden birini oluşturur (Augsburg, 2022: 29).

Taeuber-Arp'ın kendi üretim çizgisinden iki paralel örnek, bu hibrit nesne mantığını daha geniş bir perspektiften değerlendirmeyi mümkün kılar. Sanatçının 1917-1920 yılları

arasında ürettiği *Dada Kafaları* (Dada Heads) serisi, geometrik desenlerin işlendiği ahşap şapka/kulaklık askılarından oluşur. Bu nesnelere eş zamanlı olarak bir kullanım objesi, bir heykel, bir portre ve bir Dada jesti olarak okunabilir; hangi kategori üzerinden değerlendirildiklerine bağlı olarak tamamen farklı anlam sistemleriyle eklemlenirler (Schlemmer. 2009: 74-75). *King Stag* kuklalarıyla paylaşılan bu çoğul statü, hibrit nesne yapısının Taeuber-Arp'ın pratiğinde rastlantısal bir deneme değil, sistematik bir tasarım ilkesi olduğunu kanıtlar. Aynı dönemde tasarlanan *Aubette Kompleksi* iç mekân projesi ise bu metodolojik yaklaşımı mimari ölçüğe taşır: Duvar yüzeyleri, tavan ve zemin; grafik soyutlamanın müdahalesiyle mimari mekândan ayrılamaz hale gelerek bütünlük bir tasarım sistemi oluşturur. Sanat nesnesinin mekânsal bir deneyime dönüştüğü bu proje, disiplinlerarası üretimin tek bir mecraya sığdırılamayacağını gösteren özgün bir mekân deneyimi sunar (McMillan, 2021: 46). Bu örnekler, Taeuber-Arp'ın pratiğinde disiplinlerarasılığın sadece içerik düzeyinde kalmadığını, doğrudan nesnenin yapısal ve kurgusal mantığında tezahür ettiğini göstermektedir. Bu bağlamda marionetler, sahne üzerindeki varlıklarıyla yalnızca çoklu kategorilere ait kalmaz; hareket ve zamansallık boyutu sayesinde bu statik kategorilerin birbirini fiilen dönüştürdüğü dinamik bir süreç inşa eder.

Karşılaştırmalı bir perspektif, *King Stag*'in bu özgünlüğünü daha net çerçevelemeye olanak tanır. Oskar Schlemmer'in *Triadik Bale*'i (Triadisches Ballett), disiplinlerarasılığı Bauhaus'un kurumsal programı ve "sanat ile zanaatın, insan ile teknolojinin birliği" ideolojisinin bir ürünü olarak somutlaştırmıştır. Schlemmer'de kostüm ve koreografi; temel geometri ve stereometri (cisimlerin hacim ölçümü) teorisine dayalı, insan bedenini modern bir yapısal malzemeye dönüştüren bütünlük bir tasarım sistemi olarak kurgulanmıştır. El Lissitzky'nin *Güneşe Karşı Zafer* (Victory over the Sun)

opera sahne tasarımları ise aynı bütünleşme amacını Sovyet avangardının ütopyik-siyasi çerçevesinde, elektro-mekanik bir kitle gösterisi olarak hayata geçirmeyi hedeflemiştir. Taeuber-Arp'ın kuklaları ise bu iki modelden net biçimde ayrışır: Onlar programatik, kurumsal ya da siyasi bir ideolojinin diktesine değil; sanatçının farklı disiplinlerde eş zamanlı olarak geliştirdiği kişisel üretim kapasitesine ve zanaat bilgisine dayanır. Bu durum, disiplinlerarasılığın kuramsal bir söylem ya da yukardan aşağıya dayatılan kurumsal bir hedef olarak değil, doğrudan yapma eyleminin (know-how) kendisinden neşet ettiği nadir avangard örneklerden birini oluşturur (Augsburg, 2022: 56).

Bu bağlamda *King Stag* kuklaları, salt birer sahne nesnesi olmanın ötesinde, disiplinlerarası düşüncenin cisimleştiği kuramsal bir "ara alan" (in-between space) olarak değerlendirilmelidir. Tasarım bu alanda yalnızca üretime yönelik bir hazırlık aşaması değil, doğrudan düşünsel bir inşa sürecidir. Sahne, sadece bir gösterim mekânı değil; form, nesne ve hareket ilişkilerinin soruşturulduğu deneysel bir laboratuvardır. Soyutlama ise görsel bir indirgeme eylemi olmaktan çıkarak, farklı disiplinlerin ortak bir örgütlenme dili çevresinde yeniden yapılandırılmasını sağlayan kurucu bir bağlamsa dönüşür. Söz konusu ara alan; sanat, tasarım ve performans arasında katı sınırlar çizmek yerine, bu sınırların geçirgenliğini ve bizzat ötesini mümkün kılan bütünsel bir yaratım modelini temel koşul olarak benimser.

5. SONUÇ

King Stag kuklaları, Sophie Taeuber-Arp'ın sanat pratiğinde yalnızca belirli bir döneme ait spesifik bir tasarım nesnesi olmanın ötesinde; sanatçının disiplinlerarası düşünce yapısının yoğunlaştığı ve farklı üretim biçimlerinin birbirini

dinamik olarak dönüştürdüğü kuramsal bir kesişim noktası olarak okunmalıdır. Bu marionetler, soyutlama ilkesinin iki boyutlu yüzey sınırlarını aşarak; üç boyutlu, hareketli, zamansal ve mekânsal bir yapıya bürünmesinin en somut estetik karşılığını üretir.

Çalışma boyunca ele alındığı üzere, Taeuber-Arp'ın üretim ontolojisinde geometri, ritim ve hareket; farklı disiplinler arasında serbestçe dolaşan bütünsel bir organizasyon mantığının kurucu ilkeleridir. Tekstil çalışmalarındaki dokuma dengesi ve soyut resim serilerindeki dikey-yatay örgütlenme; Taeuber-Arp'ın Rudolf von Laban ekolünden bizzat aldığı aktif modern dans eğitimi, beden farkındalığı ve bu bedensel ritim deneyiminin marionetlerin eklemli kinematik yapısına doğrudan aktarılışı (Franko, 2021: 46-48; Veroli, 2020: 18); *Aubette Kompleksi*'nde yüzey, renk ve mekânın kurduğu mimari bütünleşme.. Tüm bu pratikler, aslında aynı evrensel yapı ilkesinin farklı mecralardaki özgün tezahürleridir. *King Stag* kuklaları, bu saklı mantığın sahne üzerinde nasıl cisimleşeceğini gösterirken; formun yalnızca temsili/mimetik bir araç değil, kendi başına yapı kurucu ve özerk bir fail olduğunu savunan bir tasarım anlayışını görünür kılar.

Dönemin avangard üretimiyle kurulan karşılaştırmalı çerçeve, bu marionetlerin modern sanat tarihindeki biricikliğini daha da netleştirmektedir. Fortunato Depero'nun 1918 tarihli *Balli Plastici*'si, Oskar Schlemmer'in *Triadik Bale*'i ve El Lissitzky'nin *Güneşe Karşı Zafer* sahne tasarımları; geleneksel temsili özneyi ve illüzyonist sahneyi reddederek geometrik-strüktürel bir düzeni merkeze almaları bakımından Taeuber-Arp'ın marionetleriyle ortak bir zemini paylaşır. Ne var ki, bu kurucu örneklerin her biri ya kurumsal bir ideolojinin (Bauhaus), ya ütopyik-siyasi bir doktrinin (Sovyet avangardı) ya da radikal bir akım manifestosunun (İtalyan Fütürizmi) programatik sınırları içinde kurgulanmışken; Taeuber-Arp'ın

kuklaları herhangi bir dışsal söylemin diktesine değil, sanatçının içselleştirilmiş şahsi üretim kapasitesine ve zanaat bilgisine dayanır. Yapıtların 1965 ve 1993 yıllarında aslına sadık kalınarak yeniden sahnelenmesi ve çağdaş tiyatrodaki uyandırdığı yankı, bu üretimin salt tarihsel birer arşiv belgesi ya da nostaljik birer nesne olarak kalmadığını; aksine biçimsel, kavramsal ve işlevsel gücünü bugün de sürdüren zamansız birer "yaşayan form" olduğunu açıkça kanıtlamaktadır (Plassard, 1989: 11).

Sonuç olarak *King Stag* kuklaları, sahne sanatları ile görsel sanatların arakesitinde üretilmiş bir performans nesnesinin, sanat ve tasarım tarihi yazımı içinde nasıl radikal bir paradigmaya dönüşebileceğine dair en yetkin örneklerden birini sunar. Bu marionetler, disiplinlerarasılığın dışsal/eklektik bir montaj değil, nesnenin varoluşuna ait içsel bir üretim ilkesi olduğunu dünyaya gösterir. Taeuber-Arp'ın soyutlama anlayışını mekânsal, kütleli ve sahnesele bir düşünme biçimine doğru genişleten bu melez nesnelere, modern sanat ve tasarım tarihindeki kurucu ve sarsıcı yerini bugün hâlâ çok güçlü bir biçimde talep etmeye devam etmektedir.

KAYNAKÇA

- Augsburg, P. (2022). Interdisciplinary arts. R. Frodeman (Ed.), *The Oxford handbook of interdisciplinarity* (2. baskı) içinde. Oxford: Oxford University Press. <https://courses.physics.illinois.edu/phys495/fa2023/Augsburg.pdf>
- Craig, E. G. (1911). *On the art of the theatre*. Londra: Heinemann.
- Franko, M. (2021). Sophie Taeuber-Arp'ın dansı. A. Umland, W. Krupp ve C. Healy (Eds.), *Sophie Taeuber-Arp: Living abstraction* (ss. 42–57) içinde. New York: The Museum of Modern Art.
- Innes, C. (2004). *Avangart tiyatro 1892–1992* (Çev. B. Güçbilmez ve A. V. Kahraman). Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.
- Kotte, A., Gojan, S., Aguet, J. ve Lepori, P. (Eds.). (2005). *Theaterlexikon der Schweiz / Dictionnaire du théâtre en Suisse / Dizionario teatrale svizzero / Lexicon da teater svizzer*. Berne: Chronos.
- Kunsthau Zürich. (2026). *König Hirsch (King Stag)*. Dada on Paper Digital Archive. Erişim tarihi: 15 Ocak 2026, <https://digital.kunsthau.ch/dadaismus/en/dada-on-paper#!artwork/sophie-taeuber-jean-arp-koenig-hirsch>
- Le Bœuf, P. (2010). On the nature of Edward Gordon Craig's Über-marionette. *New Theatre Quarterly*, 26(2), 102–114. <https://doi.org/10.1017/S0266464X10000242>
- McMillan, A. (2021). Sophie Taeuber-Arp's joyous abstractions. *PIN-UP Magazine*. Erişim tarihi: 12 Şubat 2026, <https://www.pinupmagazine.org/articles/sophie-taeuber-arp-joyous-abstractions>

- Mikol, B. (1988). Figures d'art: les marionnettes de Sophie Taeuber et de Otto Morach. *Puck*, (1). Charleville-Mézières: Éditions de l'Institut international de la marionnette.
- MoMA. (2024). *El Lissitzky. Figurines: Three-dimensional design of the electro-mechanical show "Victory over the Sun"*. The Museum of Modern Art. Erişim tarihi: 12 Şubat 2026, <https://www.moma.org/collection/works/62893>
- Paris Musées. (1989). *Sophie Taeuber* (Exhibition catalogue). Paris: Éditions Paris Musées.
- Passamani, B. (1970). *Depero e la scena. Da « Colori » alla scena mobile, 1916-1930*. Turino: Martano.
- Plassard, D. (1989). L'avant-garde et la marionnette. *Puck*, (1). Charleville-Mézières: Éditions de l'Institut international de la marionnette.
- Plassard, D. (1992). *L'acteur en effigie. Figures de l'homme artificiel dans le théâtre des avant-gardes historiques (Allemagne, France, Italie)*. Lausanne: L'âge d'Homme / Institut international de la marionnette.
- Beauchamp, H. (1989). Les plasticiens et les marionnettistes. *Puck*, (2). Charleville-Mézières: Éditions de l'Institut international de la marionnette.
- Schlemmer, O., Moholy-Nagy, L. ve Molnár, F. (2009). *The theater of the Bauhaus* (Çev. A. S. Wensinger). Middletown: Wesleyan University Press. (Orişinal eser basım tarihi 1925).
- Sophietaeuberarp.org. (y.y.). *Sophie Taeuber-Arp: Biography*. Stiftung Arp e.V. Erişim tarihi: 22 Ocak 2026, <https://sophietaeuberarp.org/english/biografie/>

- Stiftung Arp e.V. (2022). *Sophie Taeuber-Arp, Hans Arp and their contemporaries*. Berlin/Rolandswerth: Stiftung Arp e.V. / Gerhard-Marcks-Haus. https://stiftungarp.de/wp-content/uploads/2022/09/STA_Stipendiatenzeitschrift_210x275_RZ_digital_Doppelseiten.pdf
- Tate Modern. (2021). *Sophie Taeuber-Arp: Exhibition guide*. Erişim tarihi: 10 Şubat 2026, <https://www.tate.org.uk/whats-on/tate-modern/sophie-taeuber-arp/exhibition-guide>
- Umland, A., Krupp, W. ve Healy, C. (Eds.). (2021). *Sophie Taeuber-Arp: Living abstraction*. New York: The Museum of Modern Art.
- Veroli, P. (2020). On a strange coincidental resemblance: Rudolf von Laban's kinetography and Sophie Taeuber-Arp's geometric abstractions. *Arts*, 9(1), 15. <https://doi.org/10.3390/arts9010015>

SOFHIE CALLE VE ELINA BROTHERUS'TA FOTOĞRAFİK GÜNLÜKLER: MELANKOLİ VE ÖZNEL DENEYİM

Yasemin DOĞAN KUTLUCAN¹

1. GİRİŞ

Günlük tutmak, hem yazıda hem de görüntüde, öznel deneyimin kaydedilmesine yönelik önemli bir pratiktir. Bireyin gündelik yaşamını, düşüncelerini, duygularını ve kişisel deneyimlerini kayıt altına almasına olanak sağlayan günlükler, aynı zamanda benliğin zaman içerisinde dönüşümünü izlemeye imkan veren önemli bir anlatı biçimidir. Susan Sontag, bazı günlüklerin temel niteliğini açıklarken “günceler sonuçta, uzun bir iç hesaplaşma, kendini sorgulama dizisidir” ifadesini kullanmaktadır (Sontag, 2008, s. 77). Bu tanım, günlüğü yalnızca gündelik olayların kaydedildiği bir metin olarak değil, bireyin kendi iç dünyasıyla kurduğu ilişkinin yazılı bir yansıması olarak değerlendirmektedir. Nitekim Sontag’ın da aktardığı üzere bu tür günlüklerde gündelik yaşamın ayrıntıları, aile ilişkileri ya da sıradan olayların betimlenmesinden çok, kişinin düşünsel uğraşları, okudukları, yazdıkları ve kendi varoluşuna ilişkin sorgulamaları ön plana çıkmaktadır (2008, s.77). Bu yönüyle günlükler, yaşananları kaydetmenin ötesinde, bireyin kendisini anlamlandırmaya çalıştığı öznel bir düşünce alanı oluşturmaktadır.

Geleneksel anlamda yazılı metinler aracılığıyla sürdürülen bu pratik, resim ve fotoğrafla birlikte görsel bir anlatım alanına da taşınmıştır. Böylece bireyin yaşamından

¹ ORCID: 0009-0009-7317-4515.

sıradan görünen anlar, kişisel ilişkiler ve içsel deneyimler görsel imgeler aracılığıyla kayıt altına alınarak öznel anlatının parçası haline gelmiştir.

Görsel günlükler içerisinde fotoğraf, gündelik yaşamı doğrudan kayıt altına alma özelliği ile ön plana çıkmaktadır. Fotoğrafik günlükler, yaşanmış olayların belgelenmesine yönelik kayıtlar olmasının yanında, bireyin kendisiyle kurduğu ilişkinin ifadeleri haline de gelmektedir. Bu yönüyle fotoğraf, gündelik yaşamın akışı içerisinde çoğu zaman fark edilmeyen anları görünür kılarken, hafıza, yalnızlık ve melankoli gibi anlatımlarla da yakın bir ilişki kurmaktadır. Özellikle çağdaş sanat içerisinde öznel deneyimin görünürlüğünün artmasıyla birlikte fotoğrafik günlükler, sanatçıların yaşam öykülerini, duygusal anlarını görünür kıldıkları önemli anlatım biçimlerinden biri haline gelmiştir. Bu bağlamda Sofie Calle ve Elina Brotherus, kişisel yaşam deneyimlerini fotoğrafik günlük yaklaşımıyla ifade eden önemli sanatçılar arasında yer almaktadır. Bu çalışma, söz konusu iki sanatçının fotoğrafik günlüklerinde öznel deneyimin nasıl görünür kılındığını ve melankolik anlatının bu üretimlerde nasıl biçimlendiğini incelemeyi amaçlamaktadır.

2. ÇAĞDAŞ SANATTA ÖZNEL DENEYİMİN GÖRÜNÜRLÜĞÜ

Sanat tarihi boyunca sanatçılar farklı dönemlerde farklı ifade biçimleri kullanmış olsalar da, kendi varlıklarını ve iç dünyalarını anlama çabası sanat üretiminin temel dinamiklerinden biri olmuştur. Fineberg'e göre "büyük sanat yapıtları, olağanüstü bireylerin kendi varoluşlarının –kendi içlerinde ve dünyada – hakikatiyle heaplaşma çabalarından doğar" (2014, s. 13). Benzer biçimde Jung da insanın kendisini

anlatma girişiminin kaçınılmaz olarak benliğe yöneldiğini vurgular. Ona göre:

“İnsan, insan- olmak hususunda bir anlatıya giriştiğinde, irdeleyeceği hep kendisi olacaktır. Bu kendini- anlatma, anlatının hem içeriğinde hem de biçiminde içkindir. Hiçbir özgün kuram öteki’nden çıkmaz. Her şey “kendi”nin kuramıdır. Öteki, ancak bir ilişki sürecinde, öteki’nde kendini bulmak ve oluşturmak içindir (Jung, 2015, s. 7).

Jung’un vurguladığı bu kendini anlama ve görünür kılma isteği sanat tarihinde yalnızca çağdaş döneme özgü değildir. Sanatçılar dini ya da mitolojik konuları ele aldıkları dönemlerde bile kendi kimliklerini, düşüncelerini ve varoluşsal sorgulamalarını eserlere dahil etmişlerdir. Örneğin Michelangelo da Carravaggio (1573- 1619), ideal güzellik anlayışını reddederek doğrudan gözlemlediği gerçekliği resmetmeye yönelmiş, eserlerinde kendisini aramış ve kendi bakış açısını eserlerine yansıtmıştır (Gombrich, 2007, s. 252). Benzer şekilde Rembrandt van Rijn’in çok sayıdaki otoportresi, sanatçının kendi benliğini görünür kılma çabasının önemli örnekleri arasında yer almaktadır. Gombrich’e göre Rembrandt’ın döneminin diğer büyük ustalarından ayıran özelliklerinden biri, yaşamının farklı dönemlerini çok sayıda otoportresi aracılığıyla adeta belgelemiş olmasıdır. Sanatçı, gençlik yıllarından yaşlılığına kadar geçen süreci resimlerine yansıtarak yalnızca fiziksel olarak meydana gelen değişimlerini değil, yaşam deneyimlerinin bıraktığı izleri de görünür hale getirmiştir. Bu nedenle Rembrandt’ın otoportreleri, sanatçının kendi varoluşunu ve iç dünyasını araştırdığı görsel anlatı niteliği taşımaktadır (2007, s. 427).

Otoportre aracılığıyla sanatçının kendi yaşamını ve benliğini sanatının konusu haline getirmesi, ilerleyen dönemlerde daha görünür ve doğrudan anlatım olarak ortaya çıkan özyaşamsal anlatılar ve görsel günlükler için de önemli bir zemin hazırlamıştır. Özellikle modern sanatın ortaya çıkışıyla birlikte sanatçılar dış dünyanın temsilinden çok bireysel deneyimlere, duygulara ve kendi iç dünyalarına yönelmeye başlamışlardır. Kuspit'e göre modern sanat, Romantizm döneminde insanın iç dünyasına ve bilinçdışına yönelik ilginin artmasıyla şekillenmiştir (2006, s. 103). Dolayısıyla sanat yapıtı yalnızca dış dünyanın temsili değil, sanatçının kendisiyle kurduğu ilişkinin de bir yansımasına dönüşmüştür. .

Modern sanatla birlikte belirginleşen bu içe dönüş eğilimi, 1960'lı yıllardan itibaren çağdaş sanat içerisinde daha belirgin hale gelmiştir. Özellikle feminist sanat hareketleriyle birlikte uzun yıllar özel alana ait kabul edilen deneyimler kamusal görünürlük kazanmıştır. Sanatçılar kendi bedenlerini, aile ilişkilerini, gündelik yaşamlarını, duygusal kırılmalarını ve toplumsal normların belirlediği rollerini kendi sanat üretimlerinin konusu haline getirmişlerdir. Böylece bireysel deneyimler toplumsal yapıları görünür kılan anlatılar olarak da çağdaş sanat içerisinde yer almıştır. Dolayısıyla bu süreçte sanatçının kişisel yaşamı, gündelik deneyimleri ve bireysel hafızası giderek daha görünür hale gelmiştir.

Çağdaş sanat içerisinde öznel deneyimin görünürlüğünün artması, özyaşamsal anlatıların yaygınlaşmasını da beraberinde getirmiştir. Sanatçılar kendi yaşamlarından, anılarından ve gündelik deneyimlerinden hareket ederek ürettikleri çalışmalarda bireysel hafızayı sanatın önemli kaynaklarından biri haline getirmişlerdir. Günlükler, mektuplar, aile albümleri, kişisel arşivler gibi özyaşamsal unsurlar sanat üretiminin bir parçası olmuş ve böylece sanatçının iç dünyasını görünür kılma isteği, otoportreden özyaşamsal anlatılara ve fotoğrafik

günlüklere uzanan yeni ifade biçimlerinin ortaya çıkmasına zemin hazırlamıştır.

Öznel deneyimin görünürlüğünün artmasında fotoğraf önemli bir rol üstlenmiştir. Fotoğrafın gündelik yaşamı kayıt altına alma kapasitesi, sanatçıların kendi yaşamlarını doğrudan sanat üretimlerinin bir parçası haline getirmelerine olanak sağlamıştır. Sontag, fotoğrafın ilk dönemlerinde estetik açıdan güzel kabul edilen görüntülerin üretilmesi amaçlanırken, zamanla fotoğraf fotoğrafçılar gündelik yaşamın sıradan, hatta kimi zaman banal olarak değerlendirilen yönlerine yönelmeye başladıklarını vurgular (2026, s. 44).

Rıfat Şahiner'e göre ise "postmodern fotoğrafik anlayış, modernizmin sanatsal yönelimlerini bozguna uğratarak kameranın arkasındaki müellifin öznelliğine ilişkin alternatif varoluş alanları açmış görünüyor" (2014, s.20). Bu dönüşümle birlikte fotoğraf, yalnızca dış dünyanın nesnel kaydı olmaktan çıkarak sanatçının kişisel deneyimlerini, duygu durumlarını ve bireysel yaşam öyküsünü görünür kılan bir anlatı aracına dönüşmüştür. Böylece fotoğrafik günlükler, bireysel deneyimin sanatsal bir anlatıya dönüştüğü önemli ifade biçimlerinden biri haline gelmiştir.

Fotoğrafın özyaşamsal anlatıdaki kullanımına ilişkin dikkat çekici örneklerinden biri Nan Goldin'in çalışmalarında görülmektedir. Goldin, yakın çevresini, arkadaşlarını ve kendi yaşamını fotoğraflayarak oluşturduğu *The Ballad Of Sexual Dependency* adlı çalışmasında gündelik yaşamının sıradan anlarını, duygusal ilişkileri ve kırılma deneyimleri görünür kılmıştır. Benzer biçimde Jo Spence ve Hannah Wilke de kendi hastalık deneyimlerini sanatın merkezine yerleştirerek fotoğrafı özyaşamsal bir anlatı aracı olarak kullanmışlardır. Spence, meme kanseri sürecini konu alan çalışmalarında hastanelerde hastanın edilgen ve nesneleştirilmiş bir konuma indirgenmesini

eleştirirken, beden üzerindeki tıbbi ve toplumsal denetim mekanizmalarını görünür kılmıştır. Wilke ise kanser tedavisi sürecinde ürettiği *Intra- Venus* serisinde hastalığın bedende yarattığı dönüşümleri doğrudan kayıt altına alarak kadın bedeni üzerine kurulu ideal güzellik arayışını ve toplumsal normları sorgulamıştır.

Bu bağlamda Sofie Calle ve Elina Brotherus'un çalışmaları da fotoğrafik günlüğü yalnızca yaşanan olayların kaydı olarak değil, öznel deneyimin, hafızanın ve kişisel anlatının görünür kılındığı sanatsal bir ifade biçimi olarak değerlendirmeleri bakımından önem taşımaktadır. Bu iki sanatçının üretimleri, fotoğrafik günlüklerin çağdaş sanattaki farklı kullanım biçimlerini ortaya koymaktadır. Ayrıca her iki sanatçının üretimleri, fotoğrafik günlüklerin kişisel hafızanın korunması, kimliğin inşası ve bireysel deneyimlerin anlamlandırılması süreçlerinde nasıl işlev gördüğünü ortaya koyması bakımından dikkat çekicidir.

3. MELANKOLİK BİR ANLATIM OLARAK FOTOĞRAFİK GÜNLÜKLER

Melankoli tarih boyunca yalnızca bir ruh ya da tıbbi bir durum olarak değil, belirli bir kişilik yapısını ve dünyayla kurulan ilişki biçimini tanımlayan bir kavram olarak da ele alınmıştır. Serol Teber melankolinin özellikle toplumsal huzursuzlukların ve güvensizlik ortamlarının arttığı dönemlerde görünürlük kazanan bir yaşam biçimi ve kişilik örüntüsü olduğunu vurgular. Kendisini içinde bulunduğu toplumsal çevreye ait hissedemeyen, diğer insanlarla uyum kurmakta zorlanan melankolik kişiliklerin ilk örneklerine Homeros'un destanlarında rastlanmaktadır. Teber, Bellerophon, Aias ve Agamemnon gibi figürleri melankolik karakterlerin erken örnekleri arasında değerlendirirken, bu kişilerin yalnızlık, içe

kapanma, toplumsal uyumsuzluk ve duygusal dalgalanmalarla karakterize edilen özelliklerine dikkat çeker (2013, s.9).



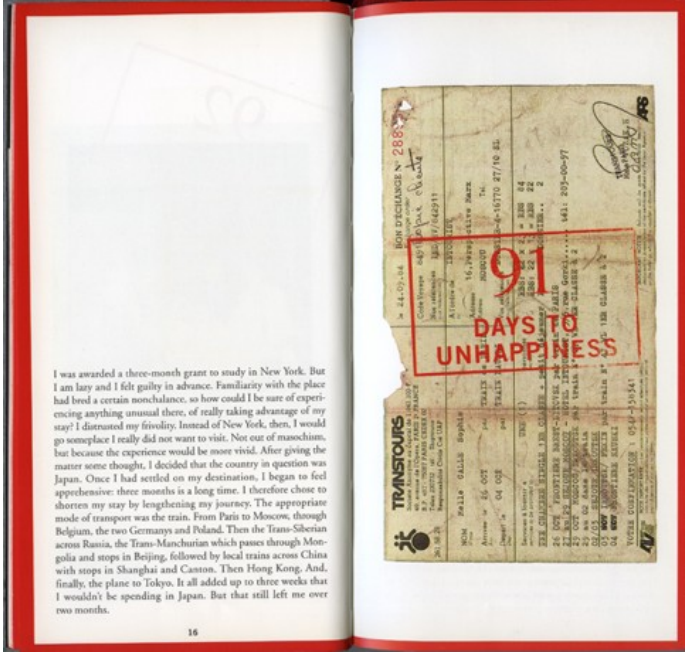
Görsel 1. Albrecht Dürer, *Melencolia I*, 1514, gravür.

Bu nedenle melankoli, yüzyıllar boyunca sanatçıların ve düşünürlerin ilgisini çeken kavramlardan biri olmuştur. Teber, melankolinin tarihsel sürüvenini ele alırken onun yalnızca tıbbın ve ruhbilimin konusu olmadığını, aynı zamanda tragedyalardan romanlara, şiirden görsel sanatlara kadar uzanan geniş bir kültürel üretim alanının merkezinde yer aldığını belirtmektedir. Teber'e göre melankolinin sanat tarihindeki en güçlü temsillerinden bir Albrecht Dürer'in 1514 tarihli *Melencolia I* adlı gravürüdür (Görsel 1). Düşünceye dalmış figürü, hareketsizlik hissi ve sembolik öğeleriyle bu yapıt, melankoliyi insanın bilgiye, hakikate ve kendisine yönelik bitmeyen

arayışının görsel ifadesi olarak ortaya koymaktadır. Dolayısıyla Dürer'in gravürü, melankolinin karmaşık ve çok katmanlı yapısını anlamaya yönelik en etkili sanatsal imgelerden biri olarak kabul edilir (2013, s. 15).

Melankolinin sanat tarihinde böylesine güçlü bir yere sahip olması, modern ve çağdaş dönemde de farklı biçimlerde varlığını sürdürmüştür. Özellikle öznel deneyimin sanatın merkezine yerleşmesiyle birlikte kayıp, ayrılık, yalnızlık, özlem ve geçmişe duyulan bağlılık gibi melankolik temalar sanatçıların kişisel anlatılarında daha görünür hale gelmiştir. Fotoğrafın gündelik yaşamı kayıt altına alma özelliği ise bu duyguların ifade edilmesinde yeni olanaklar sunmuştur. Böylece fotoğrafik günlükler, bireyin hafızayla, zamanla ve kayıp duygusuyla kurduğu ilişkinin görünür kılındığı öznel anlatılar olarak önem kazanmıştır.

Melankolik anlatının fotoğrafik günlüklerdeki dikkat çekici örneklerinden biri Sofie Calle'in çalışmalarında görülmektedir. Sanatçı, kendi yaşamından yola çıkarak oluşturduğu projelerinde kişisel deneyimlerini sanatının temel malzemesine dönüştürmektedir. Calle'in melankolik anlatısının en çarpıcı örneklerinden biri, yaşadığı ayrılık deneyimi sonrasında ürettiği *Exquisite Pain (Büyük Acı)* adlı serisidir. Yapıt, sanatçının 1985 yılında gerçekleştirdiği Paris- Japonya yolculuğu sırasında çektiği fotoğrafları ve kişisel notlarını içeren doksan iki günlük bir görsel günlük niteliğindedir. Ancak bu yolculuğun sonunda sevgilisi tarafından terk edilmesi, çalışmanın anlamını bütünüyle değiştirmiştir. Calle, ayrılığın ardından yolculuk boyunca çektiği fotoğrafların üzerine kırmızı mühürler basarak günleri geriye doğru saymış, böylece yaşadığı travmatik deneyimi zamansal bir anlatıya dönüştürmüştür (Doğan, 2018, s.24).



Görsel 2. Sophie Calle, *91 Days To Unhappiness, Exquisite Pain* adlı serisinden, 2000.

91 Days To Unhappiness ve *20 Days To Unhappiness* (*Mutsuzluğa 91 Gün Kala* ve *Mutsuzluğa 20 Gün Kala*) adlı fotoğraflar (Görsel 2 ve 3), henüz gerçekleşmemiş bir olayın geçmişe dönük olarak yeniden anlamlandırılmasının göstergesidir. Sanatçı, yaşadığı acıyı fotoğraf ve metin aracılığıyla kaybın, bekleyişin ve hatırlamanın görsel bir anlatısına dönüştürmüştür. Calle, Japonya'dan Paris'e döndüğünde yolculuğunun nasıl geçtiğini soran arkadaşlarına yolculuğunu anlatmak yerine “en çok ne zaman acı acı çektin?” (Akt. Doğan, 2018, s. 25) sorusunu yöneltmeye başlamıştır. Bu soru, “sanatçının varoluşsal olarak da kendini sorgulamaya başladığının işaretini verir” (Doğan, 2018, s.25).



Görsel 3. Sophie Calle, *20 Days To Unhappiness, Exquisite Pain* adlı serisinden, 2000.

Fotoğrafı öznel deneyiminin kaydı için kullanan bir diğer sanatçı ise Elina Brotherus'tur. Sanatçı, üretimlerinde çoğunlukla kendi yaşamını, ilişkilerini ve duygusal deneyimlerini merkeze alarak otobiyografik bir anlatım geliştirmiştir. Brotherus'a göre fotoğraf, kişinin kendisini gözlemleyebilmesi için güçlü bir araçtır (Akt. Doğan, 2018, s. 25). Bu nedenle sanatçının çalışmaları sıklıkla otoportreler ve kişisel yaşamından izleri taşımaktadır. Evlilik döneminde ürettiği Evlilik Portreleri serisi ile özel yaşamını görünür kılan Brotherus, boşanma sonrasında gerçekleştirdiği *I Hate Sex (Seksten Nefret Ediyorum)* adlı çalışmasında ise ayrılık sonrası yaşadığı duygusal kırılmayı doğrudan çalışmasının konusu haline getirmiştir (Görsel 4). Yatağa uzanmış halde görüldüğü bu otoportrede sanatçının yüz ifadesi, yalnızlık hayal kırıklığı ve içe kapanma duygularını güçlü biçimde yansıtmaktadır.



Görsel 4. Elina Brotherus, *I Hate Sex*, 1998, 80x110 cm.

Brotherus'un melankolik anlatımı yalnızca ayrılık ve yalnızlık deneyimiyle sınırlı değildir. Sanatçının 2009-2013 yılları arasında gerçekleştirdiği *Annonciation (Müjde)* serisi (Görsel 5), beş yıl boyunca devam eden kısırlık tedavileri ve çocuk sahibi olamama deneyimi etrafında şekillenmiştir. Adını Hıristiyan ikonografisinde Meryem'e hamile kalacağına müjdelendiği sahneden alan seri, geleneksel "müjde" anlatısını tersine çevirerek gerçekleşmeyen bir beklenti üzerine kurmaktadır. Dolayısıyla sanatçı bu dinsel anlatıyı çağdaş bir bağlamda yeniden yorumlamaktadır.

Seri boyunca izleyici, umut ve hayal kırıklığı arasında gidip gelen uzun bir bekleyiş sürecine tanıklık etmektedir. Bu yönüyle *The Annonciation*, gerçekleşmeyen arzular, ertelenen umutlar ve kaybedilen olasılıklar üzerine kurulu melankolik bir yaklaşımla gerçekleştirilmiştir. Bu seride sessizlik, bekleyiş ve belirsizlik hissi öne çıkmakta; sanatçının kişisel deneyimi

bireysel sınırlarını aşarak benzer süreçlerden geçen pek çok insanın ortak duygularına seslenmektedir. Bu nedenle sanatçının bu serisi, fotoğrafik günlüğün dile getirilemeyen yas süreçlerinin görünür kılındığı öznel bir anlatı alanı olması bakımından güçlü bir örnektir.



Görsel 5. Elina Brotherus, *Annonciation 21*, New York 11.07.2012, part 4, 2012, 20x25 cm.

Sofie Calle ve Elina Brotherus'un çalışmaları, fotoğrafik günlüğün yalnızca gündelik yaşamın kaydını tutan bir belge olmadığını, bireyin kendi yaşam deneyimini anlamlandırma biçimlerinden biri olduğunu göstermektedir. Her iki sanatçı da kişisel yaşamlarında karşılaştıkları kayıp, ayrılık, yalnızlık ve duygusal kırılma anlarını fotoğraf aracılığıyla görünür kılarken, bu deneyimleri bireysel sınırların ötesine taşıyarak izleyicinin kendi yaşamıyla ilişki kurabileceği anlatılara dönüştürmektedir.

4. SONUÇ

Fotoğrafik günlükler, bireyin gündelik yaşamını kayıt altına alan görsel belgeler olmanın ötesinde, öznel deneyimin anlamlandırıldığı ve yeniden kurulduğu anlatı alanlarıdır. Çağdaş sanatta özyaşamsal anlatıların yaygınlaşmasıyla birlikte fotoğraf, sanatçının kendi yaşamını, duygularını ve kişisel hafızasını görünür kılabildiği önemli araçlardan biri haline gelmiştir. Bu durum, fotoğrafik günlüğü sanatçının benliğini, hafızasını ve duygusal deneyimlerini görünür kıldığı bir ifade biçimine dönüştürmüştür.

Sofie Calle ve Elina Brotherus'un eserleri, fotoğrafik günlüklerin bu dönüşümünü görünür kılan önemli örnekler arasında yer almaktadır. Her iki sanatçı da kişisel yaşamlarından hareket etse de, deneyimlerini yalnızca bireysel bir itiraf ya da anı aktarımı olarak sunmaz. Aksine, ayrılık, yalnızlık, özlem, kayıp ve zaman gibi evrensel duygular üzerinden izleyicinin kendi deneyimleriyle ilişki kurabileceği anlatılar oluştururlar. Böylece kişisel olan, bireysel sınırları aşarak ortak bir duygusal alana dönüşür.

Bu bağlamda melankoli, her iki sanatçının çalışmalarında geçmişini hatırlama, kaybı anlamlandırma ve benliği yeniden kurma sürecinin bir parçası olarak ortaya çıkmaktadır. Calle'de melankoli, yaşanan bir olayın sonradan yeniden kurgulanması ile görünür olurken; Brotherus'ta daha çok yalnızlık, kırılma ve içe dönüş üzerinden ifade edilmektedir. Sonuç olarak, her iki sanatçı da fotoğrafik günlüğü melankolinin estetik bir dille yapılandırıldığı birer anlatı olarak kullanır.

KAYNAKÇA

- Doğan, Y. (2018), *Monolog deneyimlerim*, (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). Hacettepe Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Ankara.
- Fineberg, J. (2014). *1940'tan günümüze sanat: Varlık stratejileri*, (Çev. Atay- Eskier, S ve Yılmaz, G. E). İzmir: Karakalem.
- Gombrich, E. H. (2007). *Sanatın öyküsü*. (Çev. Erduran, Ö ve Erduran, E). İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Jung, C. G. (2015). *Dört arketip*. (Çev. Yılmaz, Z. A). İstanbul: Metis.
- Kuspit, D. (2006). *Sanatın sonu*. (Çev. Tezgiden, Y). İstanbul: Metis.
- Sontag, S. (2008). *Sanatçı: Örnek bir çilekeş*. (Haz. Salman, Y ve Gürsoy Sökmen, M). İstanbul: Metis.
- Sontag, S. (2026). *Fotoğraf üzerine*. (Çev. Akınhay, O). İstanbul: Can Yayınları
- Şahiner, R. (2014). Nan Goldin'in fotoğraflarında öznel varoluş stratejileri. *Kontrast Dergisi*, (40), 20-24. Erişim adresi: <https://kontrastdergi.com/nan-goldinin-fotograflarinda-oznel-varolus-stratejileri-prof-rifat-sahiner/>
- Teber, S. (2013). *Melankoli: Normal bir anomali*. İstanbul: Say Yayınları

Görsel Kaynakça

Görsel 1: https://tr.wikipedia.org/wiki/Melankoli_I

Görsel 2:

<https://laurensnotes.wordpress.com/2012/10/18/sophie-calle/>

Görsel 3: <https://www.artsy.net/artwork/sophie-calle-exquisite-pain-count-down-20>

Görsel 4: <https://www.elinabrotherus.com/still#/das-madchen-sprach-von-liebe/>

Görsel 5: <https://www.elinabrotherus.com/still#/annonciation/>

POST-DİJİTAL BASKİRESİMDE KALIP VE YÜZEYİN YENİDEN DÜŞÜNÜLMESİ

Burçak BALAMBER¹

1. GİRİŞ

Günümüzde teknoloji yalnızca amaca yönelik spesifik araçlar bütünü olmaktan çıkmıştır. Yaratıcı ve sosyal olarak bütünüyle içinde var olduğumuz kapsayıcı bir ortama dönüşmüştür. Dijital devrim dönemi artık büyük ölçüde geride kalmış ve teknoloji sanatçıların atölye pratiğinin sıradan bir parçası hâline gelmiştir. Bu dönüşüm, özellikle baskiresim alanında dikkat çekici bir görünürlük kazanır. Çünkü baskiresim tarihsel olarak çoğaltma, kalıp, yüzey, aktarım, pres ve tekrar ilişkileri üzerine kurulu bir üretim alanıdır. Bu nedenle dijital üretim teknolojileri baskiresme dışarıdan eklenen yabancı araçlar olarak değil, mevcut kalıp ve yüzey mantığını yeniden biçimlendiren üretim bileşenleri olarak değerlendirilebilir.

Kim Cascone, 2000 yılında *Computer Music Journal*'da yayımlanan makalesinde post-dijital kavramının etkili kullanımlarından birini ortaya koymuş ve bu kavramı elektronik müzikte glitch, hata ve sistem bozulmaları üzerinden tartışarak görünür kılmıştır (Cascone, 2000, s. 12). Post-dijital kavramı, dijital teknolojilerin artık yenilik ya da devrimsel kırılma olarak değil, gündelik üretim kültürünün yerleşik bir parçası olarak düşünülmesiyle ilişkilidir. Bu kavram, dijital devrim çağının artık kapandığını ve teknolojinin herkesin hayatına olağan biçimde sızdığını ifade eder. Cramer (2012, s. 162), bu tespitin

¹ Doç. Dr., Balıkesir Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Baskı Sanatları Bölümü, ORCID: 0000-0003-1098-6128.

günümüzde görsel sanatlar ve baskıresim pratikleri için de geçerli bir durumu özetlediğine işaret etmektedir. Dijital olanın yepyeni veya şaşırtıcı olma vasfı artık büyük ölçüde kaybolmuştur. Geleneksel üretim biçimleri ile dijital teknolojiler arasındaki eski katı karşıtlık çağdaş baskıresim pratiklerinde giderek erimektedir. Geçmişte var olan analog ve dijital ikiliği yerini melez üretim modellerine bırakmaktadır. Bilgisayar destekli tasarım yazılımları, zengin ve kişisel tasarım olanaklarını çağdaş üretim pratikleriyle bütünleştirerek yetenekli sanatçı ve zanaatkârlara yeni yollar açmaktadır (Zoran vd., 2015, s. 384). Bu durum elbette geleneksel el becerilerinin yok olacağı anlamına gelmez. Aksine dijital üretim araçları stüdyo ortamına daha çok girdikçe geleneksel yöntemlerle aralarında yeni bir etkileşim alanı doğmaktadır. Sanatçılar pikselleri ve algoritmaları mürekkep, plaka, merdane ya da oyma aletleri gibi gündelik stüdyo malzemeleriyle birlikte düşünmeye başladıkça bu birleşim daha önce denenmemiş yeni ifade olasılıkları sunar. Bu nedenle post-dijital hibritleşme, çağdaş baskıresim açısından hem teknik hem de metodolojik olarak araştırılmaya değer bir alan açmaktadır.

El işçiliğine ve fiziksel malzemeye dayalı baskıresim süreçleri doğası gereği her zaman belirli bir belirsizlik ve teknik risk barındırır. Araştırmacı David Pye geleneksel zanaatların bu öngörülemeyen doğasını risk işçiliği kavramı ile detaylı biçimde tanımlamaktadır (Zoran ve Buechley, 2013, s. 4-5). Ortaya konulan bu kavramsal tanım, kalıp ve mürekkep ile fiziksel bir mücadelenin verildiği baskıresim stüdyoları için de bütünüyle geçerlidir. Geleneksel baskıresim pratiği her zaman kesin bir sonuç garantisi olmadan yürütülen fiziksel bir mücadeleyi ifade eder. Kalıbın oyulması veya asitle indirilmesi sırasında sanatçının aldığı anlık kararlar baskının nihai niteliğini derinden etkiler. Her oyma hamlesi veya kimyasal asit banyosu kalıbı tamamen bozma ihtimali taşır. Pye geleneksel zanaatın aksine dijital seri üretimlerin sonuçları önceden kesin olarak belirlenmiş bir

kesinlik işçiliği sunduğunu belirtir. Dijital teknolojiler, bazı fiziksel üretim risklerini azaltırken sürece yazılım, dosya, kalibrasyon ve makine kaynaklı yeni belirsizlikler de dâhil eder. Bilgisayar ekranındaki pürüzsüz düzeltmeler atölyedeki doğrudan ve fiziksel müdahalenin yerini alır. Ancak dijital verinin fiziksel bir baskı kalıbına aktarıldığı melez baskıresim uygulamaları bu üretim riskini stüdyoya yeniden geri çağırır. Dijital ortamda tasarlanan bir verinin üç boyutlu yazıcılar veya CNC freze sistemleri aracılığıyla fiziksel bir kalıba dönüşmesi malzeme direnciyle tekrar karşılaşmayı gerektirir. Makinenin sanal kusursuzluğu analog dünyanın fiziksel sınırlarına ve kâğıt üzerindeki baskı presinin yarattığı yüksek basınca çarpar. Bu tür fiziksel ve dijital karşılaşmalar post-dijital baskıresim kavramının temel araştırma iskeletini oluşturur.

Öte yandan dijital üretim araçları kendi içlerinde önceden kodlanmış çeşitli estetik önyargılar barındırır. Tasarım yazılımlarının sunduğu hazır algoritmalar baskıresim sanatçısına hızlı ve risksiz çözümler sağlayarak onu teknik kolaycılığa yönlendirebilir (Merriam, 2020, s. 2). Yazılımın bu yönlendirici yapısı kalıp yaratım sürecini pasifleştirme tehlikesi taşır. Sanatçının dijital ekran ile fiziksel kalıp arasına kendi teknik kurallarını koyması yaratıcı eylemi yönetebilmesi açısından son derece önemlidir. Post-dijital dönemde baskıresim sanatçıları eklemeli üretim teknolojilerini² ve bilgisayar kontrollü eksiltici üretim yöntemlerini³ baskıresim gelenekleriyle birlikte

² Eklemeli üretim (additive manufacturing), dijital bir modelin katmanlara ayrılarak malzemenin üst üste eklenmesi yoluyla fiziksel nesneye dönüştürüldüğü 3B baskı süreçlerini ifade eder. FDM/FFF, SLA, DLP, MSLA ve SLS bu kapsamda değerlendirilen başlıca yöntemlerdir.

³ Eksiltici üretim (subtractive manufacturing), mevcut bir malzemedan kesme, oyma, frezeleme, kazıma veya aşındırma yoluyla malzeme çıkarılarak form oluşturulan üretim süreçlerini ifade eder. CNC freze, lazer kesim, oyma ve kazıma bu kapsamda değerlendirilebilir. Baskıresim bağlamında eksiltici üretim, özellikle ahşap, linolyum, pleksi veya benzeri yüzeylerin dijital ya da manuel araçlarla işlenerek baskı kalıbına dönüştürülmesiyle ilişkilidir.

kullanarak bu soruna farklı yanıtlar geliştirmektedir. Örneğin ağaç baskı tekniğiyle çalışan baskiresim sanatçısı Mike Lyon bilgisayar kontrollü freze makinesini atölyesindeki bir oyma bıçağı veya merdane gibi sıradan bir el aleti olarak konumlandırır (Catanese ve Geary, 2012, s. 127). Bu bağlamda dijital kalıp üretim makinesi kendi başına özerk bir yaratıcı değildir. Makine yalnızca sanatçının elinin ve zihninin dijital bir uzantısıdır. Bu yaklaşım makinenin hesaplanmış kusursuzluğu ile elin öngörülemezliği ve baskı atölyesinin değişken doğası arasında yeni bir denge kurmayı hedefler. Dijital üretim araçları atölyedeki geleneksel yöntemlerin yerini bütünüyle almaz. Tam tersine el işçiliğiyle bütünleşerek yeni estetik dillerin oluşumunu doğrudan destekler (Zoran ve Buechley, 2013, s. 7). Kalıp üretimi aşamasında makine ile baskı ustasının bu karmaşık etkileşimi baskiresim atölyesi içindeki üretim dinamiklerinin geleceğine dair ipuçları düşündürmektedir.

Baskiresim en temelde bir yüzey sanatıdır ve dijital üretim süreçlerinde yüzeyin inşası dokunsallık ile pürüzsüzlük arasındaki gerilimi her zaman beraberinde getirir. Pelzer-Montada (2008, s. 78) modern baskiresmin yüzey algısını tartışırken yoğun ve dokunsal yüzeyler ile dijitalleşmiş zayıf yüzeyler arasındaki ayrıma bilhassa dikkat çeker. Yalnızca piksellerden oluşan ve standart dijital yazıcılarla kâğıda doğrudan püskürtülen iki boyutlu çıktılar genellikle yavan ve pürüzsüz bir yüzey hissiyatı yaratır. Geleneksel kalıpların barındırdığı o karmaşık ve derin katmanlar bu tür standart dijital çıktılarda tamamen kaybolur. Baskiresim sanatçıları bu düz ve dokunma duyusundan yoksun yüzeyi aşmak için dijital imgeyi geleneksel baskı presleriyle veya fiziksel materyallerle yeniden buluştururlar. Dijital tasarım verisinin eklemeli üretim yöntemleriyle veya fotopolimer reçineler kullanılarak fiziksel bir yüksek baskı kalıbına dönüşmesi esere o kayıp fiziksel derinliğini tekrar geri kazandırır. Kalıbın yüzeyindeki mikro girinti ve

çıkıntılar mürekkebin kâğıt üzerindeki yoğunluğunu belirler. Kâğıdın yüksek basınçlı pres altındaki fiziksel ezilmesi ve mürekkebin katmanlar halinde yüzeye aktarımı dijital imgeye atölye içinde yeniden dokunsal bir beden verir. Sanal bilgi ile fiziksel malzemenin bu şekilde kalıp üzerinde iç içe geçmesi melez baskiresmin algılanma biçimine dair yeni üretim senaryolarını gündeme getirir.

Baskiresim atölyesinde dijital ve fiziksel süreçlerin iç içe geçmesi, yalnızca teknik bir yenilik değil, aynı zamanda kalıp, yüzey, iz ve çoğaltma kavramlarının yeniden düşünülmesini sağlayan metodolojik bir tartışma alanı açar. Dijital tasarım verisinin fiziksel rölyef kalıba dönüşmesi, baskiresim pratiğini yazılım, makine, malzeme, mürekkep ve pres arasındaki ilişkiler üzerinden yeniden değerlendirmeyi mümkün kılar. Bu nedenle post-dijital baskiresimde hibrit üretim, yalnızca yeni araçların kullanımıyla değil, baskiresmin temel üretim bileşenlerinin yeniden yorumlanmasıyla ilgilidir.

Bu bölümün temel amacı, geleneksel baskiresim yöntemleri ile dijital üretim pratiklerinin hibritleşmesini tamamlanmış ve kusursuz bir çözüm olarak sunmak değildir. Aynı şekilde post-dijital üretim uygulamalarının baskiresim sanatı için mutlak bir standart oluşturduğunu savunmak da hedeflenmemektedir. Bunun yerine, dijital üretim araçlarının baskiresim atölyesinde kalıp, yüzey, mürekkep, kâğıt ve pres gibi temel bileşenlerle nasıl ilişkilendiği literatürdeki örnekler üzerinden tartışılmaktadır. Metin boyunca dijital verinin fiziksel yüksek baskı kalıbına dönüşmesi ve bu kalıbın yüzey, iz, mürekkep, kâğıt ve presle kurduğu ilişki kavramsal ve metodolojik açıdan ele alınmaktadır. Bu çerçevede SLA tabanlı fotopolimer kalıp üretimi de bağımsız bir deneysel araştırma raporu olarak değil, post-dijital baskiresimde kalıp kavramının genişlemesine işaret eden güncel bir örnek olarak değerlendirilmektedir.

2. POST-DİJİTAL BASKİRESİMDE TEKNOLOJİ, ZANAAT VE MÜDAHALE

Bilgisayar destekli tasarım yazılımları ve dijital fabrikasyon araçları, temelde endüstriyel verimlilik, ölçülebilirlik ve tekrarlanabilirlik üzerine kurgulanmış sistemlerdir. Eklemeli üretim süreçleri genellikle dijital bir modelin katmanlara bölünmesi ve bu verinin kontrollü bir fiziksel nesneye dönüştürülmesi mantığıyla çalışır (Campbell vd., 2011, s. 3). Ancak bu sistemlerin sanat atölyesinde kullanılması, sanatçıyı yazılımın ve makinenin önceden belirlenmiş sınırlarıyla karşı karşıya bırakır. Çoğu dijital araç, renk yönetiminden yüzey düzeltmelerine, katman ayarlarından dosya optimizasyonuna kadar birçok aşamayı otomatikleştirerek süreci standartlaştırmayı amaçlar. Günümüzde baskıresim sanatçılarının kullandığı Adobe Photoshop gibi ticari grafik yazılımlarının standartları, sanatçıların bireysel ihtiyaçlarından ziyade büyük teknoloji şirketlerinin endüstriyel renk yönetimi ve dijital uyumluluk talepleri doğrultusunda şekillenmiştir (Laidler, 2011, s. 88). Dolayısıyla bu araçların amaçları ve işlevleri çoğu zaman güzel sanatlar baskıresim pratiğinin estetik kaygılarının dışında kalır. Bu durum, sanatçıyı belirli bir çalışma mantığına yönlendirme ve üretimi yazılımın hazır çözüm yollarına yaklaştırma riski taşır. Bu nedenle sanatçının teknolojiyle kurduğu ilişki, yalnızca aracı kullanma becerisinden ibaret değildir. Yazılımın otomasyon mantığını fark etmek, gerektiğinde onu esnetmek, bozmak ya da fiziksel atölye koşullarına göre yeniden düzenlemek, post-dijital baskıresimde temel müdahale alanlarından biri hâline gelir.

Sanatçının teknolojiyle girdiği bu mücadele, her zaman dışarıdan bir teknik uzman ya da dijital usta baskıcı gerektiren bir süreç olarak düşünülmemelidir. Çağdaş post-dijital baskıresim pratiklerinde sanatçı çoğu kez yazılım, dosya hazırlama, üç boyutlu modelleme, baskı parametreleri ve fiziksel üretim aşamalarına doğrudan hâkimdir. Bununla birlikte, karmaşık

yazılımların ve gelişmiş donanımların kullanıldığı bazı üretim ortamlarında bu teknik bilgi sanatçı, usta baskıcı, teknisyen ya da atölye yürütücüsü arasında paylaşılabilir. Önemli olan, dijital sürecin otomatik ve kapalı bir sistem olarak kabul edilmemesi, sanatçının niyeti doğrultusunda yeniden yönlendirilmesidir. Bu bağlamda aracı rol, tek bir kişiye ait sabit bir meslek tanımından çok, yazılımın sunduğu hazır algoritmaların, takım yollarının, çözünürlük değerlerinin, yüzey ayarlarının ve baskı parametrelerinin sanatsal amaç doğrultusunda dönüştürülmesini ifade eder. Geleneksel atölyede kimyasal süreçler, pres basıncı ya da mürekkep yoğunluğu üzerinden kurulan müdahale alanı, dijital atölyede piksellerin, vektörlerin, katman kalınlıklarının ve üretim kodlarının düzenlenmesiyle yeniden kurulur.

Günümüzde ekranlar ve sosyal ağlar, görsellerin hızla tüketildiği bir izlenme kültürü üretmektedir. İzleyicinin çoğu zaman pasif bir tüketici konumuna itildiği bu sanal döngüde, sanat eserinin fiziksel nitelikleri geri planda kalabilir (Merriam, 2020, s. 3-4). Oysa baskıresim, kâğıt üzerinde doğrudan dokunsal bir gerçeklik kuran bir alandır. Üç boyutlu üretim teknolojisiyle elde edilmiş bir kalıbın kâğıt üzerinde yarattığı çökertme, kabartma, basınç izi ya da yüzey gerilimi, düşük çözünürlüklü bir dijital ekran üzerinden tam olarak deneyimlenemez. Bu nedenle sanatçının dijital dosyayı fiziksel bir kalıba dönüştürme kararı, eseri ekranın yüzeysel dolaşımından çıkararak ona atölye içinde yeniden ağırlık ve direnç kazandırma çabası olarak değerlendirilebilir. Dijital verinin fiziksel bir araca aktarımı, kalıp kavramının sınırlarını da yeniden şekillendirir. Geleneksel anlamda baskı eylemi mürekkep, basınç ve kâğıt ekseninde düşünülse de, kavramsal temelde süreç üç ana bileşenin ilişkisinden oluşur. José Roca'nın da (2010) tanımladığı üzere, baskı eylemi bilgiyi taşıyan bir kalıp, bu bilgiyi aktaran bir medyum ve bilgiyi kabul eden taşıyıcı bir yüzeyin bir araya gelmesidir. Dijital verinin bu döngüye doğrudan dâhil olması,

baskiresim sürecini yeni fiziksel tepkiler, yüzey etkileri ve malzeme karşılaşmalarıyla zenginleştirir.

Bu zenginleşme, çoğu zaman dijital makinelerin üretim sürecine kendi izlerini, sınırlılıklarını ve beklenmedik etkilerini katmasıyla belirginleşir. Dijital sistemler standartlaşma ve kontrol vaadiyle çalışsa da post-dijital baskiresim pratiklerinde makine hataları, donanımsal sapmalar, katman izleri ya da üretimden kaynaklanan yüzey farklılıkları estetik ve teknik tartışmanın parçası hâline gelebilir. Özellikle 3B baskı ve fotopolimer tabanlı üretim yöntemleri, dijital ortamda tasarlanan yüzeylerin fiziksel kalıplara dönüşmesini sağlayarak baskiresimde kalıp kavramını genişletir. Bu tür üretimlerde reçinenin sertleşme davranışı, katman oluşumu, destek izleri, yüzey sertliği ya da pres basıncıyla kurulan ilişki, yalnızca teknik ayrıntılar değil, post-dijital baskiresimin maddi karakterini belirleyen unsurlar olarak değerlendirilebilir.

Bu nedenle post-dijital baskiresimde teknoloji, yalnızca üretimi hızlandıran ya da kolaylaştıran bir araç olarak görülemez. Yazılım, makine, kalıp, mürekkep ve kâğıt arasındaki ilişki, sanatçının müdahalesiyle yeniden biçimlenir. Sanatçı, dijital sistemlerin sunduğu kesinlik ve tekrarlanabilirliği olduğu gibi kabul etmek yerine, bu sistemleri geleneksel baskiresim süreçlerinin maddi belirsizliğiyle karşı karşıya getirir. Böylece teknoloji, baskiresim atölyesinde yalnızca yardımcı bir araç değil, yüzeyi, kalıbı ve üretim kararlarını dönüştüren etkin bir bileşen hâline gelir.

3. POST-DİJİTAL BASKİRESİMDE HİBRİT ÜRETİM MODELLERİ

Güncel atölye pratiklerinde dijital üretim araçları, geleneksel yöntemlerle melezlenerek yeni teknik ve metodolojik araştırma alanları açmaktadır. Çağdaş baskı sanatlarının güncel

örnekleri de baskiresmin teknik sınırlarının sabit olmadığını, farklı malzeme ve üretim yöntemleriyle sürekli genişlediğini göstermektedir (Kılıç Ateş, 2017, s. 207). Bu alandaki erken dönem denemelerden biri Jon Cone tarafından gerçekleştirilmiştir. Cone, 1990'ların başından itibaren dijital mürekkep püskürtmeli çıktıları serigrafiyle, 1996 yılında ise geleneksel ağaç baskı ve çinko kalıplarla birleştirerek baskiresimde yenilikçi melez üretimler gerçekleştirmiştir (Laidler, 2011, s. 96). Bu tür öncü adımlar, geleneksel kalıplar ile dijital süreçlerin birlikte çalışabileceğini, ancak bu ilişkinin teknik uyum kadar malzeme direnci ve yöntemsel müdahale üzerinden de düşünülmesi gerektiğini göstermektedir. Günümüzde ise bu melezleşme, kâğıt yüzeyinden kalıp inşasına kadar pek çok farklı aşamada kendini göstermektedir.

Örneğin Siobán Piercy, dijital ve geleneksel yöntemleri tek bir kâğıt yüzeyinde birleştiren bir yaklaşım benimsemiştir. Piercy, büyük boyutlu dijital çıktıları bir alt katman olarak kullanarak bu inkjet yüzeyin üzerine ipek baskı tekniğiyle geleneksel mürekkep ve sır katmanları basar (Laidler, 2011, s. 120-121). Bu yöntem, dijitalin yavan yüzeyini fiziksel ve dokunsal bir müdahaleyle yeniden inşa etmeye işaret eder. Benzer şekilde Charlotte Hodes, dijital ortamda çizdiği desenleri kâğıt üzerine bastıktan sonra geleneksel kesici aletler yerine bilgisayar kontrollü lazer kesim cihazları kullanır. Makinenin fiziksel bir kesici el aleti gibi kullanılması, uygulamanın zanaat yönünü destekler niteliktedir. Paul Laidler'ın lazerle işlediği kâğıt yüzeyleri, dijital üretim aracının yalnızca kesme ya da çoğaltma amacıyla değil, mürekkep kullanmadan yüzeyde fiziksel iz ve ton değerleri oluşturmak için de kullanılabileceğini göstermektedir. Lazerin gücünü hassas biçimde ayarlayarak kâğıdı tamamen kesmeden yüzeyin farklı derinliklerini yakar ve alttaki liflerin açığa çıkmasıyla mürekkepsiz bir görüntü elde eder (Laidler, 2011, s. 237). Kâğıdın yanık liflerinin baskı ögesine dönüşmesi,

dijital aracın fiziksel yüzey üzerindeki etkisini incelemek için güçlü bir örnek sunmaktadır.

Dijital verinin doğrudan yeni bir kalıp malzemesine dönüştüğü örnekler de melez üretim geleneğinin önemli bir parçasını oluşturur. Baskıresim sanatçısı Mike Lyon, dijital verileri ahşap ya da metal yüzeylere aktarmak için CNC freze teknolojisinden yararlanır. Bu teknoloji, bilgisayar kontrollü kesici uçlar aracılığıyla yüzeyi oyarak baskı kalıbının oluşturulmasını sağlar. Lyon, dijital veriyi fiziksel bir ize dönüştürürken aletin ve malzemenin direncini de sürekli test eder. Phyllis Merriam ise bu süreci üç boyutlu baskı teknolojileriyle bir adım öteye taşır. Merriam, bilgisayar destekli tasarım yazılımlarında oluşturduğu verileri üç boyutlu baskı teknolojisiyle fiziksel yüksek baskı kalıplarına dönüştürür. Elde ettiği bu yeni nesil kalıpları geleneksel pres makinesinde mürekkeple basarak kâğıt yüzeyinde belirgin rölyef etkileri ve basınç izleri oluşturur (Merriam, 2020, s. 2-5).

Bu örnekler, post-dijital baskıresimde hibritleşmenin yalnızca dijital görüntünün kâğıda aktarılmasıyla sınırlı olmadığını göstermektedir. Dijital veri, kimi zaman inkjet baskının alt katmanında, kimi zaman lazerle kesilen kâğıdın yapısında, kimi zaman CNC ile oyulan ahşap kalıpta, kimi zaman da 3B baskı yoluyla üretilen rölyef plakada görünür hâle gelir. Bu nedenle post-dijital baskıresimde asıl dönüşüm, dijital olanın geleneksel olanın yerini alması değil, dijital verinin kalıp, yüzey, mürekkep, pres ve kâğıt gibi baskıresmin temel bileşenleriyle yeniden ilişkiye girmesidir.

Bu bağlamda SLA tabanlı fotopolimer kalıp üretimi de çağdaş baskıresimde hibrit üretim modellerinin güncel örneklerinden biri olarak değerlendirilebilir. SLA teknolojisi, dijital ortamda tasarlanan bir yüzeyin ışıkla sertleşen reçine aracılığıyla fiziksel bir rölyef plakaya dönüşmesini sağlar. Bu

dönüşüm, dijital görüntünün yalnızca ekranda ya da mürekkep püskürtmeli baskıda kalmadığı, geleneksel yüksek baskı mantığına dâhil olabildiği bir üretim alanı açar. Fotopolimer kalıp, merdane ile mürekkeplenip pres altında kâğıda aktarıldığında, dijital tasarım yeniden basınç, temas, yüzey direnci ve malzeme davranışıyla karşılaşır. Bu karşılaşma, post-dijital baskiresmin temel gerilimlerinden birini görünür kılar. Dijital ortamda kontrollü biçimde üretilen veri, atölye koşullarında kâğıt, mürekkep ve pres aracılığıyla yeniden maddi bir deneyime dönüşür.

Dolayısıyla SLA tabanlı kalıp üretimi, burada bağımsız bir deneysel araştırma raporu olarak değil, post-dijital baskiresimde kalıp kavramının genişlemesine işaret eden bir örnek olarak ele alınabilir. Bu örnek, dijital fabrikasyon araçlarının baskiresimde yalnızca üretimi hızlandıran yardımcı teknolojiler olmadığını, kalıp yüzeyinin yapısını, baskı izinin niteliğini ve görüntünün maddi kuruluşunu dönüştürebilen araçlar olarak düşünülebileceğini göstermektedir.

4. POST-DİJİTAL BASKİRESİMDE YÜZEY, İZ VE DOKUNSALLIK

Baskiresim, kalıp, yüzey, mürekkep, basınç ve kâğıt arasındaki maddi ilişkiler üzerine kurulu bir üretim alanıdır. Geleneksel yöntemlerde kâğıt ve mürekkep, presin yarattığı basınç altında fiziksel bir etkileşime girer. Bu etkileşim, yüzeyde yalnızca görsel bir imge değil, aynı zamanda kalınlık, doku, iz ve basınç etkisi oluşturur. Standart dijital çıktılar ise özellikle yüzey müdahalesi içermeyen örneklerde bu fiziksel derinlikten uzak görünebilir. Sanat tarihçisi Terry Smith, modern imgelerdeki yüzey algısını geleneksel sanatın fiziki derinliği ve ekran görüntülerinin zayıflatılmışlığı olmak üzere iki zıt kavramla açıklar (Smith, 2001; akt. Pelzer-Montada, 2008, s. 77). Pelzer-

Montada (2008, s. 78) ise Smith'in ekran kültürü için geliştirdiği bu teoriyi alıntılar ve dijital baskının zayıflığı ile bazı mürekkep püskürtmeli çıktılarının cansız düzlüğünü açıklamak üzere doğrudan baskiresim alanına uyarlar. Piksellerden oluşan ve kâğıda ince bir katman hâlinde püskürtülen imgeler, geleneksel baskı yüzeylerinin barındırdığı maddi yoğunluğu her zaman taşımaz. Bu tür pürüzsüz yüzeyler, izleyiciyi esere dokunmaya çağırmaktan çok, onu mesafeli bir bakışla algılamaya yönlendirebilir.

Bu noktada Laura Marks'ın optik ve dokunsal görme ayrımı önem kazanır. Marks'a göre optik görme, izleyici ile imge arasında mesafe kuran, merkezi ve bütünlüklü bir bakış konumu gerektirir. Dokunsal görme ise izleyicinin yüzeye yaklaşmasını ve imgeyi yalnızca uzaktan kavranan bir temsil olarak değil, duysal olarak deneyimlenen bir yüzey olarak algılamasını sağlar. Marks'ın ifadesiyle, optik ve dokunsal arasındaki ilişkide “uzaktan görme dokunmaya yer açar” (Marks, 2002, s. xvi). Bu yaklaşım, baskiresim yüzeyinin yalnızca görülen değil, göz aracılığıyla adeta dokunularak deneyimlenen bir alan olarak düşünülmesine imkân verir. Pelzer-Montada (2008, s. 84), baskiresmin doğası gereği izleyicide bu dokunsal bakışı harekete geçirdiğini belirtir. Geleneksel baskı yüzeyleri mikro düzeyde bir yüzey fazlalığı barındırır (Pelzer-Montada, 2008, s. 86). Mürekkebin yüzeydeki birikimi, kâğıdın pres altında ezilmesi, kalıp izleri ve yüzeyde oluşan küçük farklılıklar esere dokunsal bir nitelik kazandırır. Bu nedenle dijital üretim süreçlerinde fiziksel hissin nasıl yeniden kurulabileceği, post-dijital baskiresim açısından önemli bir tartışma alanı oluşturur.

Baskiresimde iz, yalnızca yüzeyde görülen fiziksel bir kalıntı değildir. Aynı zamanda atölyede gerçekleşen temasların, basıncın, aşınmanın ve malzeme karşılaşmalarının belleğini taşır. Adrian Ranger'ın (2024, s. 7) baskı atölyesini fiziksel etkileşimlerin biriktiği bir alan olarak ele alması bu açıdan

önemlidir. Asit banyolarının kalıp üzerinde bıraktığı aşınmalar, presin kâğıt üzerinde yarattığı basınç ve mürekkebin yüzeydeki izi, baskının yalnızca bir görüntü değil, üretim sürecinin maddi kaydı olarak da okunabileceğini gösterir. Ranger'ın sıkışma anı olarak kavramsallaştırdığı bu süreç, atölyedeki farklı eylemlerin, malzeme izlerinin ve dış dünyaya ait yaşantıların tek bir baskı yüzeyinde yoğunlaşması olarak düşünülebilir. Bu nedenle post-dijital baskıresimde yüzey meselesi, yalnızca dijital imgenin kâğıda aktarılmasıyla değil, izlerin ve üretim sürecine ait maddi belleğin nasıl yeniden kurulduğuyla da ilgilidir.

Post-dijital dönem sanatçıları, dijital yüzeyin pürüzsüz ve tekdüze yapısını aşmak için çeşitli melez yöntemler geliştirmektedir. Parraman (2013, s. 31), dijital baskılara yönelik en yaygın eleştirilerden birinin yüzeydeki tekdüzelik olduğunu vurgular. Bu sorunu aşmak için geleneksel ve dijital süreçler çoğu zaman üst üste bindirilir. Örneğin Laidler (2011, s. 108), Coriander Studio'nun kurucusu Brad Faine'in dijital mürekkep püskürtmeli baskıların üzerine geleneksel serigrafı sırları veya şeffaf katmanlar eklenerek kaybolan yüzey kalitesini nasıl yeniden ürettiğini aktarır. Bu tür müdahaleler, sanatçının dijital imgeye yeniden maddi bir yoğunluk ve dokunsal bir varlık kazandırma çabası olarak değerlendirilebilir. Böylece sanal ortamın pürüzsüz ve kontrollü yapısı, atölyenin fiziksel malzemeleriyle bilinçli biçimde dönüştürülür.

Yeni nesil üretim teknolojileri, bu dokunsal inşayı doğrudan kalıp aşamasında yeniden düşünme olanağı sunar. Phyllis Merriam, bilgisayar destekli tasarım yazılımlarından elde ettiği verileri üç boyutlu baskı teknolojisiyle fiziksel kalıplara dönüştürür. Merriam'ın çalışmaları, dijital verinin yalnızca ekran ya da iki boyutlu çıktı düzeyinde kalmadığını, geleneksel baskı presiyle temas ettiğinde kâğıt yüzeyinde fiziksel izler ve basınç etkileri oluşturabildiğini gösterir. Merriam (2020, s. 5), akıllı telefonlarda veya standart dijital ekranlarda düşük çözünürlükle

görülen bir görselde bu kabartma, çökertme ve yüzey etkilerinin tam olarak algılanamayacağını altını çizmiştir. Ekran, görüntünün yüzeysel dolaşımını mümkün kılar. Buna karşılık baskı presi, aynı görüntüyü kâğıt, mürekkep ve basınç aracılığıyla fiziksel bir varlığa dönüştürür.

SLA tabanlı fotopolimer reçine kalıplar da bu dokunsal inşanın güncel örneklerinden biri olarak düşünülebilir. Işıkla sertleşen reçine katmanları, dijital veriyi fiziksel bir rölyef yüzeye dönüştürür. Bu kalıp merdane, mürekkep, kâğıt ve presle karşılaştığında dijital tasarım yalnızca görsel bir çıktı olmaktan çıkar, baskıresmin maddi koşulları içinde yeniden biçimlenir. Böylece sanal veri, kâğıdın lifleri, mürekkebin yoğunluğu ve pres basıncı aracılığıyla maddi bir iz hâline gelir. Ortaya çıkan yüzey ne yalnızca dijital bir görüntüdür ne de bütünüyle geleneksel bir zanaat ürünüdür. İzleyici bu melez yüzeyde hem dijital tasarımın hesaplanmış yapısını hem de presin maddi etkisini aynı anda algılayabilir. Bu nedenle SLA ve benzeri dijital fabrikasyon süreçleri, baskıresimde dokunsallığın dijital araçlarla nasıl yeniden kurgulanabileceğini tartışmak için verimli bir alan sunar.

5. SONUÇ

Post-dijital baskıresim, dijital teknolojilerin geleneksel baskıresim yöntemlerinin yerini aldığı bir kırılma alanı olarak değil, bu yöntemlerle yeni ilişkiler kurduğu hibrit bir üretim zemini olarak değerlendirilmelidir. Bu bağlamda dijital üretim araçları, baskıresim atölyesine yalnızca hız, çoğaltma kolaylığı ya da teknik kesinlik kazandıran yardımcı sistemler olarak görülemez. Aksine bu araçlar, sanatçının müdahalesiyle kalıp, yüzey, iz, temas ve dokunsallık gibi baskıresmin temel kavramlarını yeniden düşünmeye açan etkin bileşenler hâline gelir.

Çalışmada ele alınan post-dijital hibritleşme, dijital olan ile geleneksel olan arasında basit bir karşıtlık kurmaz. Dijital veri baskıresim sürecine dâhil olduğunda, ekranın pürüzsüz ve geri alınabilir yapısından çıkarak malzemenin direnciyle karşılaşır. Kalıp, mürekkep, kâğıt ve pres arasındaki ilişki bu karşılaşmayı görünür kılar. Bu nedenle post-dijital baskıresimde kalıp, yalnızca görüntüyü aktaran teknik bir araç olmaktan uzaklaşır. Yazılım, makine, malzeme ve sanatçı müdahalesi arasında kurulan dinamik bir ara yüz olarak yeniden tanımlanır.

Yüzey kavramı da bu süreçte yeniden anlam kazanır. Geleneksel baskıresimde yüzey, mürekkep birikimi, pres basıncı, kâğıdın ezilmesi ve kalıp izleri aracılığıyla dokunsal bir varlık kazanır. Dijital üretim süreçlerinde ise bu dokunsallık, pürüzsüz ekran görüntüsü ile fiziksel baskı yüzeyi arasındaki gerilim üzerinden yeniden kurulur. Post-dijital baskıresimde yüzey, yalnızca görüntünün taşıyıcısı değil, temasın, direncin, üretim sürecine ait izlerin ve maddi belleğin yoğunlaştığı bir alan olarak düşünülebilir. Bu nedenle baskı yüzeyi, dijital verinin maddi dünyaya geçişini görünür kılan temel zeminlerden biridir.

SLA tabanlı fotopolimer kalıp üretimi de bu dönüşümü görünür kılan örneklerden biridir. Ancak burada önemli olan belirli bir teknolojiyi tek başına öne çıkarmak değil, dijital fabrikasyon araçlarının baskıresmin kalıp, yüzey, iz ve malzeme ilişkilerini nasıl genişlettiğini göstermektir. Dijital ortamda üretilen verinin fiziksel kalıp, mürekkep, kâğıt ve presle karşılaşması, baskıresmin tarihsel olarak sahip olduğu çoğaltma, aktarım ve kalıp mantığını ortadan kaldırmaz. Aksine bu mantığı yeni teknolojik ve maddi koşullar içinde yeniden yorumlanabilir hâle getirir.

KAYNAKÇA

- Campbell, T., Williams, C., Ivanova, O., & Garrett, B. (2011). *Could 3D printing change the world? Technologies, potential, and implications of additive manufacturing*. Atlantic Council.
- Cascone, K. (2000). The aesthetics of failure: “Post-digital” tendencies in contemporary computer music. *Computer Music Journal*, 24(4), 12–18. <https://doi.org/10.1162/014892600559489>
- Catanese, P., & Geary, A. (2012). *Post-digital printmaking: CNC, traditional and hybrid techniques*. A&C Black.
- Cramer, F. (2012). Afterword. A. Ludovico, *Post-digital print: The mutation of publishing since 1894* içinde (ss. 162–166). Onomatopée.
- Kılıç Ateş, S. (2017). Baskı sanatlarının günümüz örnekleri. *İnönü Üniversitesi Sanat ve Tasarım Dergisi*, 7(15), 199–210. <https://doi.org/10.16950/inustd.292679>
- Laidler, P. A. (2011). *Collaborative digital and wide format printing: Methods and considerations for the artist and Master Printer* [Doktora tezi, University of the West of England].
- Marks, L. U. (2002). *Touch: Sensuous theory and multisensory media*. University of Minnesota Press.
- Merriam, P. (2020). Grappling with technology: The post digital printmaker. *IMPACT Printmaking Journal*, 1.
- Parraman, C. (2013). Color in the age of digital reproduction. *Art in Print*, 3(3), 28–33.
- Pelzer-Montada, R. (2008). The attraction of print: Notes on the surface of the (art) print. *Art Journal*, 67(2), 74–91.

- Ranger, A. (2024). Post-print: The moment of compression as event. *IMPACT Printmaking Journal, IMPACT Proceedings, 3*.
- Roca, J. (2010). Prints, or contemporary art? *Philagrafika 2010, Concurrent with Southern Graphics Council Conference 2010*, Philadelphia.
- Smith, T. (2001). Enervation, viscosity, the fate of the image in modernity. T. Smith (Ed.), *Impossible presence: Surface and screen in the photogenic era* içinde (s. 1-39). Power Institute.
- Zoran, A., & Buechley, L. (2013). Hybrid reassemblage: An exploration of craft, digital fabrication and artifact uniqueness. *Leonardo, 46*(1), 4–10.
- Zoran, A., Valjakka, S. O., Chan, B., Brosh, A., Gordon, R., Friedman, Y., Marshall, J., Bunnell, K., Jorgensen, T., Factum Arte, Hope, S., Schmitt, P., Buechley, L., Qi, J., & Jacobs, J. (2015). Hybrid craft: Showcase of physical and digital integration of design and craft skills. *Leonardo, 48*(4), 384–398.

PLASTİK SANATLAR ALANINDA AKADEMİK
TARTIŞMALAR

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