

TÜRKİYE VE DÜNYADA PLASTİK SANATLAR

Editörler

Doç.Dr. Gökçe Aysun KILIÇ

Dr.Öğr.Üyesi Mehmet Ali GÖKDEMİR

yaz
yayınları

Türkiye ve Dünyada Plastik Sanatlar

Editörler

Doç.Dr. Gökçe Aysun KILIÇ

Dr.Öğr.Üyesi Mehmet Ali GÖKDEMİR

yaz
yayınları

2025

Türkiye ve Dünyada Plastik Sanatlar

Editörler: Doç.Dr. Gökçe Aysun KILIÇ

Dr.Öğr.Üyesi Mehmet Ali GÖKDEMİR

© 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 978-625-8678-26-0

Aralık 2025 – 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

Mekânın Kültürel Bellek Olarak İşlevi ve Sanat	1
<i>Serpil AKDAĞLI</i>	
Günümüz Heykel ve Yerleştirme Sanatında Anamorfik Uygulamalar ve Alternatif Üretim Biçimleri	24
<i>Asuman AYPEK ARSLAN, Zeynep TUNÇEL KAHYAOĞLU</i>	
Sanatın Nesneyle İmtihanı: Dönüşüm Estetiği Üzerine Teorik Bir Bakış	49
<i>Banu YÜCEL</i>	
Çağdaş Alman Resminde Figüratif Bir Dil: Yeni Leipzig Okulu	69
<i>Çiğdem DOĞAN ÖZCAN, Şemsi ALTAŞ</i>	
Sesin Sanat Nesnesine Dönüşümü ve Ses Enstalasyonları	86
<i>Aslı ASLAN SEVİNÇ</i>	
Sanat Nesnesi Olarak Çöp, Brikolör Olarak Sanatçı	106
<i>Mustafa SEVİNÇ</i>	
Başkaldırıdan Tüketime: Fotoğraf Sanatında “Estetik Hata”nın Ontolojik ve Kültürel Dönüşümü	124
<i>Yeliz TUNA</i>	
Sürdürülebilirlik Bağlamında Ahşap Heykel Uygulamaları: Bir Kampüs Projesi Örneği.....	150
<i>Mustafa SEVİNÇ, Aslı Aslan SEVİNÇ</i>	

Materyalite, Mekân ve Algı: Çağdaş Enstalasyon Sanatında Malzemenin Rolü	170
<i>Sibel TİMUR, Tolga GÜROCAK</i>	
Modern Türk Seramik Sanatında Kültürel Motifler.....	186
<i>Mehmet Ali GÖKDEMİR, Zehra ŞEN</i>	
Joshua Vermillion'un Mimari Alandaki 3B Tasarım Çalışmalarında Kullandığı Renkler	202
<i>Terfa AKYEL, Mehmet Ali GÖKDEMİR</i>	
Görünmeyi Temsil Etmek: Sanatın Bilime Katkısı Bilimin Sanata Etkisi	219
<i>Ayça ALPER AKÇAY, Basri GENÇCELEP, Murat ASLAN</i>	
Baskiresim Sanatında Minimalist Yaklaşımlar.....	239
<i>Rabiha ARSLAN YILDIRIM</i>	
Sanat Eğitimi Bağlamında Kültürel Kimlik ve Sanatsal Üretim	253
<i>Betül KURT</i>	
Erzurum Turnalı Opeli ile Yapılan Kadın Yüzük, Kolye Ucu ve Küpe Aksesuarları.....	261
<i>Mikail SEVİNDİK, Suna TOPÇULU, Atila DİLER</i>	
Çağdaş Sanatta Plastik ve Ekosistem: Posthümanist Bir Yaklaşım	286
<i>Neslihan Dilşad DİNÇ</i>	
Peter Kogler'in Baskiresimleride Karınca İmgesi: Kolektif Bilinç ve Mekânsal Algı	305
<i>Gökçe Aysun KILIÇ</i>	

"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."

MEKÂNIN KÜLTÜREL BELLEK OLARAK İŞLEVİ VE SANAT

Serpil AKDAĞLI¹

1. GİRİŞ

Sanat, mekânın kültürel bellek işlevini dönüştüren, zenginleştiren ve yeniden inşa eden bir araçtır. Mekân, sanatçılar için hem bir malzeme hem de bir anlatım alanı olarak işlev görür. Bu süreç, geçmişin izlerini bugüne taşıırken, aynı zamanda mekânın belleğini geleceğe dair yeni anlatılarla genişletir. Mekân, kültürel belleğin hem taşıyıcısı hem de inşasında kritik bir rol oynar. Toplumlar, mekânlar aracılığıyla geçmişlerini anımsar, toplumsal kimliklerini şekillendirir ve bu belleği gelecek kuşaklara aktarır. Mekân, kültürel belleği sadece barındırmakla kalmaz, aynı zamanda ona yeni anlamlar katar ve toplumsal kimliği pekiştirir. Bu nedenle, mekânların korunması, geçmişin hatırlanması ve kültürel mirasın sürdürülebilirliği açısından büyük önem taşır. Mekân ve sanatın buluştuğu bu diyalog, bireyler ve toplumlar için daha derin bir bağ ve anlayış yaratır. Mekânın kültürel bellek olarak işlevi ile sanat arasındaki ilişki, mekânın tarihsel, sosyal ve duygusal anlamlarının sanat yoluyla yeniden yorumlanması ve aktarılmasıyla şekillenir. Bu ilişki, hem mekânın geçmişte taşıdığı anlamları gün yüzüne çıkarır hem de sanatın belleği canlandırıcı, dönüştürücü ve eleştirel rolünü ortaya koyar.

Mekân, fiziksel, felsefi, sosyal ve kültürel bağlamlarda farklı yorumlanabilen bir kavramdır. Fiziksel olarak mekân, bir

¹ Doçent, Kütahya Dumlupınar Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Resim Bölümü, ORCID: 0000-0003-1617-6302.

nesnenin, olayın veya canlıların var olabileceği, yer kapladığı ve içinde hareket edebileceği üç boyutlu bir alanı ifade eder. Bu, fiziksel dünyada belirli sınırlarla tanımlanabilir ve gözlemlenebilir bir varlık ya da yer olabilir. Mekân, uzayda bir konumu bulunan, genişlik, yükseklik, derinlik ve hacim gibi ölçülebilir boyutlara sahiptir. Fiziksel sınırlarla tanımlanabilirliği bakımından mekânın doğal ve yapay birçok türü bulunmaktadır. Dağlar, denizler, ormanlar, göller doğal mekânlar iken evler, yollar, köprüler, parklar yapay fiziksel mekânlar olarak sayılmaktadır. Felsefi anlamda mekân, varlığın içinde bulunduğu ya da var olabileceği bir kavramdır. Zamanla birlikte ele alınarak, varlığın deneyimlenebilirliği açısından önemli bir yer tutar. Isaac Newton'a göre mekân, mutlak ve değişmez bir kavramdır. Newton, mekân kavramını fiziksel dünyadaki olayların yer aldığı, hiçbir şeyden etkilenmeyen ve kendisi de herhangi bir şey tarafından değiştirilemeyen bir "zaman dışı" altyapı olarak tanımlamıştır. Newton'un mekân anlayışı, zamanla birlikte ele alınır. Hem mekân hem de zaman mutlak ve değişmezdir. Zaman, mekândan bağımsız olarak akar ve her yerde aynı hızda ilerler. Bu nedenle, Newton'un mekâna bakışı, hem fizik hem de felsefi düşünce açısından klasik bir çerçeve sunar (Shein, 2012: 21-38). Gottfried Wilhelm Leibniz, mekân kavramını Newton'un mutlak mekân anlayışına karşı çıkarak, bağıntısal (relasyonel) bir kavram olarak tanımlamıştır. Ona göre mekân, nesnelerin birbirleriyle olan düzenlenişi ve ilişkilerinden ibarettir. Leibniz'e göre mekân, nesnelerin birbirine göre nasıl düzenlendiğini ve konumlandığını ifade eder. Mekân, nesneler olmadan düşünülemez. Yani, nesnelerin olmadığı bir mutlak mekân var olamaz. Mekân, nesnelerin birbirine göre uzaklıkları, yönleri ve ilişkileriyle tanımlanandır. Bağımsız bir varlık değil, nesneler arasındaki ilişkilerden türeyen bir kavramdır. Soyut olarak mekân, bir varlık ya da fiziksel bir şey değildir; yalnızca nesneler arası ilişkilerin bir ifadesidir (Lin, 2016: 447-464). Leibniz'in bağıntısal mekân anlayışı, modern fizikte görelilik teorisine daha yakın bir düşünce

olarak görülür. Özellikle Albert Einstein'ın genel görelilik teorisi, uzayın ve zamanın varlıkların ve enerjinin etkisiyle şekillendiğini göstererek, Leibniz'in mekân anlayışını bilimsel bir temele oturtmuştur. Leibniz'in fikirleri, hem felsefe hem de bilimde mekân kavramının yorumlanmasında önemli bir rol oynamıştır. Einstein, mekân kavramını genel görelilik teorisi çerçevesinde tanımlamış ve bu kavramı Newton'un mutlak mekân anlayışından köklü bir şekilde farklılaştırmıştır. Einstein'a göre mekân, sabit ve mutlak bir yapı değil, zamanla birlikte değişebilen ve şekillenebilen bir uzay-zaman dokusudur. Mekân (uzay) ve zaman, Einstein'ın teorilerinde birbirinden bağımsız değildir. Bu iki kavram, bir bütün olarak uzay-zaman adını alır. Uzay-zaman, evrendeki tüm olayların gerçekleştiği dinamik bir zemin oluşturur. Uzay-zaman, enerjinin ve kütlenin dağılımına bağlı olarak sürekli değişebilir. Mekân, gözlemcinin hareketine bağlı olarak farklı şekilde algılanabilir. Bu, Einstein'ın özel görelilik teorisinin temelidir. Einstein'ın görüşü, mekânın sabit bir sahne değil, evrendeki hareket ve etkileşimlerle şekillenen bir yapı olduğunu ortaya koymuştur (Sweeney, 2014: 811-834).

Gaston Bachelard, *Mekânın Poetikası*'nda (2014) mekânı yalnızca fiziksel bir alan olarak değil, aynı zamanda bireyin duygu dünyasıyla örülü bir “yaşantı mekânı” olarak ele alır. Ona göre mekân, “anıların ve düşlerin saklandığı bir iç dünya”dır; bu nedenle her mekân, kişisel tarihin izlerini taşır ve öznenin varoluşunu şekillendirir. Sanat pratiğinde ise bu anlayış, mekânın kişisel ve kültürel belleğin izlerini taşıyan bir anlatı aracı olarak kullanılmasına zemin sunar; sanatçılar mekânı, geçmişi duyusal ve sembolik biçimde yeniden kurmak için etkin bir hafıza mekânı olarak işlerler. Sosyal ve kültürel bağlamlarda mekân ise insan ilişkilerinin, toplumsal dinamiklerin ve kültürel üretimlerin gerçekleştiği fiziksel veya soyut bir alandır. Bu tür mekânlar, bireylerin ve grupların etkileşimde bulunduğu, anlam ürettiği ve kimliklerini inşa ettiği yerlerdir. Bu tür mekânlar insan

etkileşimlerine dayandığı için bir mekânın anlamı, onu kullanan bireylerin ve toplulukların deneyimleriyle şekillenir. Kültürel bağlamda mekân, kimlik, aidiyet ve toplumsal değerlerin yansıması olduğu için sosyal sınıf, cinsiyet, etnik köken gibi faktörlerin etkisiyle farklı anlamlandırılmakta ve şekillenmektedir (Masolo, 2002: 21-51). Zaman içinde fiziksel ve anlamsal değişimlere uğrayabilen sosyal ve kültürel mekânlar toplumsal değişimlerin gözlemlenebileceği ve yaşanabileceği bir bağlam sunmaktadır. Bu nedenle sosyal ve kültürel bağlamda mekân, sadece fiziksel bir yer değil, aynı zamanda toplumsal ilişkilerin, etkileşimlerin ve kültürel üretimin temel taşı olarak sayılmakta, toplumların ve kültürlerin dinamiklerini anlamak için büyük bir öneme sahip olmaktadır. Gerek fiziksel ve felsefi bağlamda olsun gerekse sosyal ve kültürel bağlamda olsun tüm mekânların sanatla arasında güçlü ve çok yönlü bir ilişki vardır. Sanat, tüm mekânların kimliğini oluştururken, aynı zamanda bu mekânlar da sanatın üretim, sergileme ve tüketim süreçlerini şekillendirir. Mekân, sanatın sadece bir sahnesi değil, onun ilham kaynağı, konusu veya mesajının taşıyıcısı olabilmektedir. Sanat, mekânların hikâyelerle, duyuşal deneyimlerle ve yaratıcı pratiklerle yeniden anlamlandırılmasını sağlarken aynı zamanda onların yaşayan bir bellek olarak yorumlanmasını olanaklı kılmaktadır. Özellikle kültürel bellek açısından değerlendirildiğinde mekânın, kültürel bellek ve sanat arasındaki ilişkinin, fiziksel mekânların taşıdığı tarihsel ve kültürel değerlerin kolektif bellekle buluştuğu bir noktada şekillendiği görülmektedir. Toplumsal olaylar, anlamlar, semboller, hikâyeler ve mitlerle kültürel bellek içinde yer edinen mekânlar, yalnızca fiziksel varlıklarıyla değil, aynı zamanda sanat aracılığıyla yeniden anlam kazanmaktadır.

2. KOLEKTİF BELLEK VE HAFIZA MEKÂNLARI

Bellek çalışmaları 20. yüzyılın sonlarından itibaren beşeri ve sosyal bilimlerin merkezi alanlarından biri hâline gelmiştir. Tarih, sosyoloji, antropoloji, kültürel çalışmalar ve sanat tarihi gibi disiplinler, bellek kavramını kimlik, mekân, hatırlama, unutma ve temsil meseleleri çerçevesinde incelemektedir. Kültürel bellek ve mekân ilişkisi, çağdaş sosyal bilimler, mimarlık, sanat, edebiyat ve medya çalışmaları açısından disiplinlerarası bir araştırma alanı olarak öne çıkmaktadır. Maurice Halbwachs ve Pierre Nora'nın kolektif bellek ve hafıza mekânları kuramları, bu ilişkinin kavramsal ve metodolojik temellerini oluşturan iki önemli yaklaşımı temsil etmektedir. Halbwachs'ın kolektif bellek kavramı, bireysel belleğin toplumsal çerçeveler içinde şekillendiğini ve mekânın bu çerçevelerin oluşumunda merkezi bir rol oynadığını savunur. Pierre Nora ise “lieux de mémoire” yani hafıza mekânları kavramıyla, modern toplumlarda toplumsal belleğin somut ve sembolik mekânlarda nasıl kristalize olduğunu tartışır. Bu iki kuram, geçmişin yeniden inşasında mekânın kültürel bellek olarak işlevini anlamak için temel bir teorik çerçeve sunar. Bu alanın kurucu figürleri arasında yer alan Halbwachs ve Nora, toplumsal belleğin niteliğini farklı teorik düzlemlerde açıklamışlardır. Belleğin toplumsal olarak nasıl üretildiğini ve mekânla ilişkisinin nasıl kurulduğunu ele alan Halbwachs ve Nora, modern toplumlarda geçmişin inşa edilme biçimlerine dair önemli kuramsal araçlar sunar.

Bellek kavramı, yalnızca bireysel bir zihinsel süreç olarak değil, aynı zamanda toplumsal ve kültürel bir olgu olarak da ele alınmaktadır. Halbwachs'ın “kolektif bellek” yaklaşımı, bireysel hatırlamanın toplumsal ilişkiler ve ortak deneyimler aracılığıyla şekillendiğini vurgular. Halbwachs'a göre, “bellek, toplumsal ilişkilerle oluşmakta ve yeniden inşa edilmektedir. Belleğin yeniden inşasında birçok araç bellek mekânı olarak işlev

görmektedir” (Uzun, 2023: 1518). Bu noktada, mekânın yalnızca fiziksel bir varlık değil, aynı zamanda toplumsal hafızanın taşıyıcısı ve yeniden üreticisi olduğu anlaşılmaktadır. Halbwachs’ın analizlerinde, mimari ve kentsel mekânlar, kolektif belleğin uzun süreli olarak varlığını sürdürebilmesi için bir tür “arşiv” işlevi görür. Can Bilsel’in Halbwachs’ın çalışmalarına dair yorumunda, “anılar, yalnızca mimari mekânlara indekslendikleri ve kentsel ve tarihsel bir topografyaya haritalandıkları ölçüde *longue durée*’de hayatta kalır” ifadesiyle bu vurgu açıkça ortaya konur (Bilsel, 2017: 1). Bilsel’in makalesinde, Halbwachs’ın “kolektif bellek” kavramının, “bilinçli olarak istikrarsız ve toplumsal olarak inşa edilmiş bir kategori” olarak tanımlandığı ve bu nedenle mimarlık ve kentsel tasarımda durağan, yekpare bir kültürel miras fikrinin sorgulandığı belirtilmektedir (Bilsel, 2017: 1). Bu yaklaşım, mekânın yalnızca geçmişin bir yansıması değil, aynı zamanda toplumsal belleğin sürekli olarak yeniden üretildiği bir alan olduğunu gösterir.

Nora ise, modern toplumlarda geleneksel kolektif belleğin çözülmesiyle birlikte, hafıza mekânlarının (*lieux de mémoire*) ortaya çıktığını ileri sürer. Nora’ya göre, “hafıza mekânları”, toplumsal belleğin artık doğal olarak aktarılamadığı, bunun yerine belirli mekânlarda, nesnelerde, ritüellerde ve sembollerde kristalize olduğu alanlardır. Bu bağlamda, “mekân, belleğin oluşturma aracı olması ya da hatırlatılması konusunda uyarı bir nesne olması bellek kavramının mimarlık disipliniyle doğrudan ilişkili olduğunu kanıtlar niteliktedir” (Mutlu, Kaya & Polat, 2019: 42). Toplumsal kimliğin ve aidiyetin inşasında, mekânların ve bu mekânlarda gerçekleşen ritüellerin, anma törenlerinin, sanat eserlerinin ve diğer kültürel pratiklerin rolü büyüktür. Nora’nın yaklaşımında, hafıza mekânları, “toplumsal kimliğin oluşumunda büyük bir etkiye sahiptir” ve “bireyin geldiği toplumun düşünce dünyası ile temeli atılan kimlikler bellek mekânı yoluyla kendine

süreklilik kazandırır” (Yücel, 2021: 195). Bu nedenle, mekânın kültürel bellek olarak işlevi, yalnızca geçmişin korunması değil, aynı zamanda kimliğin ve toplumsal bütünlüğün yeniden inşası açısından da kritik önemdedir.

Halbwachs ve Nora’nın kuramları, mekânın kültürel bellekle ilişkisini anlamak için farklı ama tamamlayıcı perspektifler sunar. Halbwachs, kolektif belleğin toplumsal çerçeveler içinde, özellikle de mimari ve kentsel mekânlarda nasıl şekillendiğini vurgularken, Nora ise modernitenin getirdiği bellek krizine karşı hafıza mekânlarının ortaya çıkışını analiz eder. Can Bilsel’in değerlendirmesine göre, Halbwachs’ın “kolektif bellek” kavramı, “yeni ve açık uçlu toplumsal oluşumların mimarlık ve kentsel mekânları nasıl dönüştürdüğünü anlamamıza olanak tanır” (Bilsel, 2017: 2). Bu dönüşüm, yalnızca fiziksel çevrenin değil, aynı zamanda toplumsal ilişkilerin, ritüellerin ve kültürel pratiklerin de sürekli olarak yeniden yapılandırıldığı bir süreçtir.

Mekânın kültürel bellek olarak işlevi, yalnızca mimari ve kentsel alanlarla sınırlı değildir. Sanat, edebiyat, müzik, sinema ve yeni medya gibi farklı disiplinlerde de mekân, toplumsal belleğin inşasında ve aktarımında merkezi bir rol oynar. Örneğin, Canan Tolon ve Sarkis Zabunyan’ın sanat eserlerinde, “mekân üzerinden bellek ve sanat ilişkisini net bir şekilde görebileceğimiz çalışmalar üretilmiştir” ve “bellekte yer alan deneyimlerin sanat eserine yansıdığı, belleğin yaratım sürecine etkisinin göz ardı edilemeyecek derecede güçlü olduğu” vurgulanmaktadır (Annepçioğlu & Kurt, 2019: 223). Sanatın, bireysel ve toplumsal deneyimleri mekâna taşıyarak, geçmişin yeniden inşasında aktif bir rol oynadığı görülmektedir. Aynı şekilde, edebî metinlerde de mekân, “belleğin tutunduğu bir yeri işaret eden” ve “toplumsal kimliğin oluşumunda büyük bir etkiye sahip olan” bir unsur olarak öne çıkar (Yücel, 2021: 195).

Mekânın kültürel bellek olarak işlevi, ritüel, anma ve toplu etkinlikler gibi toplumsal pratiklerle de desteklenir. Serkan Köse'nin "Ritüel Bellek" başlıklı çalışmasında, "ritüel, toplumun geleneksel kodlarını barındırır" ve "ritüel bellek, bilgi aktarımıyla birlikte bilgi depolama sistemi şeklinde görülmektedir" ifadeleriyle, ritüelin toplumsal belleğin sürekliliğinde oynadığı rol vurgulanmaktadır (Köse, 2021: 57). Ritüel bellek, yalnızca sözlü hatırlatıcı unsurlarla değil, aynı zamanda görsel, işitsel ve dokunsal duyularla da anımsatma işlevine sahiptir. Bu çoklu duyusal deneyim, mekânın kültürel bellek olarak işlevini güçlendiren önemli bir faktördür.

Kolektif bellek ve hafıza mekânları kuramları, kent kimliği ve kentsel bellek çalışmalarında da önemli bir referans noktasıdır. Şule Kısakürek ve Esra Bayazıt'ın Kahramanmaraş kenti üzerine yaptıkları araştırmada, "kolektif bellek kentlinin kültür ve fiziki çevresinde şekillenmektedir" ve "kentler, kolektif bellekte yer alan mekânsal bileşenlerden oluşmaktadır" ifadeleriyle, kentsel mekânların toplumsal belleğin taşıyıcıları olduğu vurgulanmaktadır (Kısakürek & Bayazıt, 2021: 1). Bu çalışma, "kent'in mekânlarını, kültürünü ve tarihini geçmişten geleceğe aktarmakta kolektif belleğin kullanıldığını" ve "kentsel kimlik bileşenlerinin geçmiş, bugün ve gelecek arasında köprü kurmakta ve kentsel belleği oluşturmakta" olduğunu göstermektedir. Bu tür çalışmalar, Halbwachs ve Nora'nın kuramsal yaklaşımlarının, somut kent örneklerinde nasıl işlediğini ortaya koymaktadır.

Mekânın kültürel bellek olarak işlevi, aynı zamanda toplumsal travmaların ve kolektif acıların hatırlanmasında da belirleyici bir rol oynar. Ozan Çavdar'ın Sivas Katliamı ve Madımak Otel'i üzerine yaptığı araştırmada, "hatırlamak, mekânların ve nesnelerin de dâhil olduğu bir süreçtir" ve "mekânın, hatırlama açısından önemi, travmatik olaylarda özellikle belirginleşir" ifadeleriyle, travma mekânlarının kolektif

bellekteki yeri analiz edilmektedir (Çavdar, 2017: 237). Bu tür mekânlar, toplumsal hafızanın hem taşıyıcısı hem de yeniden üreticisi olarak işlev görür.

Sanat ve medya alanında ise, bellek ve mekân ilişkisi, geçmişin yeniden inşasında yeni anlatı biçimleri ve teknolojiler aracılığıyla farklı boyutlar kazanır. Dijital anlatılar, sanal gerçeklik uygulamaları ve sosyal medya platformları, kolektif bellek ve hafıza mekânlarının günümüzdeki dönüşümünü hızlandırmaktadır. Ceren Yegen ve Servet Can Dönmez'in çalışmasında, "dijital anlatılar da bir tarih ve kolektif bellek aktarıcısı görevi görmektedir" ve "dijital teknolojiler, özellikle genç nesle yönelik kurgulanan bilgisayar oyunları ile anlatı ve kolektif birçok unsuru etkili ve etkileşimli şekilde işlemektedir" ifadeleriyle, dijital mekânların yeni hafıza mekânları olarak işlev gördüğü belirtilmektedir (Yegen & Dönmez, 2023: 412). Bu tür dijital pratikler, Halbwachs ve Nora'nın kuramlarının günümüz koşullarında yeniden yorumlanmasını gerektirmektedir.

Halbwachs ve Nora'nın kolektif bellek ve hafıza mekânları kuramları, mekânın kültürel bellek olarak işlevini anlamak için disiplinlerarası bir temel sunar. Mimarlık, sanat, edebiyat, ritüel, kent çalışmaları ve dijital medya gibi farklı alanlarda yapılan araştırmalar, bu kuramların güncel toplumsal ve kültürel dinamiklerle nasıl yeniden şekillendiğini göstermektedir. Mekân, yalnızca geçmişin bir arşivi değil, aynı zamanda toplumsal kimliğin, aidiyetin ve kültürel sürekliliğin yeniden inşa edildiği bir alan olarak, kültürel belleğin vazgeçilmez bir unsurudur. Bu bağlamda, Halbwachs ve Nora'nın yaklaşımları, geçmişin yeniden inşasında mekânın rolünü anlamak için vazgeçilmez teorik araçlar sunmaktadır.

3. GEÇMİŞİ YENİDEN İNŞA ETME

Sanat, mekânsal belleğin fiziksel unsurlarını görünür kılan ve anlamlandıran güçlü bir araç olmakla birlikte aynı zamanda onu dönüştüren, sorgulayan ve yeniden inşa eden bir güçtür. Sanat, mekânın belleğini anıtsal yapılarla somutlaştırır, mekânın geçmişini kolektif belleğe kazandırır. Kolektif bellek, zaman ve mekânla yakından ilişkilidir. Çünkü zihin hatırayı; yaşandığı zamanın içinde bulmak ya da onu yeniden oluşturmak için zamandan destek alır. Zaman, zihne ihtiyacı olduğu desteği ise değişime uğramamış, dünü bugünde bulduracak şekilde sağlar. Bunun yanında kolektif bellek, mekânsal bir çerçevede oluşmaktadır (Tekin, 2024: 890). Tarihi yapılar, anıtlar, meydanlar ve arkeolojik alanlar, geçmişte yaşanan olayların, deneyimlerin ve kolektif belleğin fiziksel taşıyıcılarıdır. Bu mekânlar, tarihsel izlerle doludur ve bireylerin kolektif belleğinde önemli bir yer tutar. Sanatın, mekânın hafızasını eleştirel ve yaratıcı bir şekilde canlandırma potansiyeli, geçmişle bugün arasında bir diyalog kurulmasına olanak tanımaktadır. Bu bağlamda birçok sanatçının mekânın kültürel belleğini farklı anlamlarda ve yorumlarla ele aldığı ve yeniden inşa ettiği görülmektedir.

Sanatçı, tasarımcı ve çevreci Maya Lin, bilim, tarih, politika ve kültür aracılığıyla doğal dünyayı yorumlayarak sanat ve mimaride dikkate değer eserler üretmektedir. Lin'in eserleri fiziksel ve psikolojik çevreyi birleştirerek dünyayı görmenin yeni bir yolunu sunarken, anıtlarında kritik toplumsal ve tarihi meseleler ele alınır. Lin'in, Washington National Mall'deki "Vietnam Veterans Memorial" eseri (Görsel 1), fiziksel bir mekânın belleği yeniden inşa etmek için sanatı nasıl kullandığının etkileyici bir örneğidir. "Vietnam Veterans Memorial", Vietnam Savaşı'nda hayatlarını kaybeden 58.000 kadın ve erkeğin isimlerinin kronolojik sırayla kazındığı, zemin seviyesinin altına yerleştirilmiş yetmiş granit panelin birleştiği iki siyah duvardan

meydana gelen bir anıttır. İki duvarın birleştiği tepe noktasında, savaşın başlangıcını ve sonunu işaret eden 1959 ve 1973 tarihleri bir araya gelmekte ve böylece savaşın zaman diliminin çemberi kapanmaktadır. Bir gazi duvarda kendi zamanını bulabilir ve tüm ziyaretçiler kendilerini isimlerde yansıtılmış olarak görebilir. Böylece her izleyici, anıt ve bu isimler arasında özel ve kişisel bir bağ kurabilir.



Görsel 1. Maya Lin, “Vietnam Veterans Memorial” 1982, National Mall, Washington D.C., ABD)

Lin’in “Vietnam Veterans Memorial” anıtı, mekânsal belleğin sembolü olarak tasarlanmıştır. Bu minimalist anıt, savaşta hayatını kaybedenlerin isimlerini içeren bir duvar şeklindedir ve ziyaretçiler için hem fiziksel hem de duygusal bir deneyim sunar. Mekân, kolektif bir yas alanı ve hatırlama mekânı olarak işlev görür.

Video, fotoğraf, resim, heykel ve multimedya enstalasyonları gibi çeşitli disiplinlerde yaşam ve ölüm temalarını araştıran Christian Boltanski’nin “Les Archives du Cœur” isimli eseri (Görsel 2), dünyanın dört bir yanındaki insanların kalp atışlarını kaydedip bir araya getirmektedir. Kayıt altına alınanların varlığının bir kanıtı olarak gören Boltanski, bu kalp atışlarını 2008'den beri kaydetmektedir. “Les Archives du Cœur”, arşivden gelen rastgele bir kalp atışının titreşimine uyum sağlayan bir ampulün yanıp söndüğü “Kalp Odası”, ziyaretçilerin kendi kalp atışlarını kaydedebildiği “Kayıt Odası” ve dünyanın

dört bir yanından toplanan kalp atışlarının bir bilgisayardan incelenip dinlenebildiği “Dinleme Odası” olarak üç odadan oluşmaktadır (Url 1). Bellek üzerine araştırmalarını sürdüren sanatçı, büyük kitaplarda saklanan “büyük bellek”ten ziyade, bireyselliği oluşturan, son derece kırılgan ve ölümle birlikte yok olan “küçük bellek”le ilgilendiğini vurgular. Bu bağlamda Boltanski, sergiye gelen her ziyaretçiyi özel olarak hazırlanmış bir kabinde kendi kalp atışlarını kaydetmeye ve kalbinin arşivlerini oluşturmaya davet eder (Url 2). Bu kolektif ses arşivi, mekânsal bellek için soyut ama güçlü bir metafor sunmaktadır. Kalp atışları, bir yerle fiziksel bir bağ kurmadan, insanların varlıklarını ve anılarını duyusal bir şekilde yeniden inşa etmektedir.



**Görsel 2. Christian Boltanski, “Les Archives du Cœur” 2005,
Japonya**

Sanat, mekânın kültürel belleği üzerindeki sabit anlatıları sorgulayıp yeniden şekillendirebilir. Ai Weiwei'nin “Sunflower Seeds” adlı eseri (Görsel 3), toplumsal belleği ve mekânsal hafızayı yeniden inşa eden bir çalışma olarak öne çıkarken çağdaş sanatın en etkileyici ve çok katmanlı eserlerinden biri olmaktadır. İlk kez 2010 yılında Londra'daki Tate Modern'in Turbine Hall'unda sergilenen bu enstalasyon, 100 milyonun üzerinde el yapımı porselen ayçiçeği tohumundan oluşmaktadır. Her bir ayçiçeği tohumu, Çin'in Jingdezhen şehrinde, geleneksel porselen üretim teknikleri kullanılarak, yerel zanaatkarlar

tarafından el yapımı olarak üretilmiştir. Üretim süreci, modern dünyada emeğin anlamı, toplumsal işbirliği ve el işçiliğinin değeri üzerine bir vurgu yaparken Çin'in tarihsel olarak porselen üretimiyle olan ilişkisinin ve bu kültürel mirasın altını çizer. Yüz milyonun üzerinde tohumun her biri benzersizdir ve bu durum, kitlesel üretimin anonimleştirici etkisini sorgular. Eser, bireylerin tek tek önemini ve büyük bir topluluğun parçası olarak oynadıkları rolü vurgular. Bu, modern toplumlarda birey ve kitle ilişkisine dair bir alegori sunar. Ayçiçeği imgesi, Mao Zedong döneminde Çin kültüründe yaygın bir semboldür. Mao genellikle “güneş” olarak tasvir edilirken, halk da onun ışığıyla büyüyen ayçiçekleri olarak temsil edilirdi. “Sunflower Seeds” bu metaforu tersine çevirir ve geçmişin propaganda dolu sembollerini yeniden değerlendirir. Bu, Çin'in siyasi tarihine eleştirel bir bakış olarak okunabilir. Aynı zamanda ayçiçeği tohumu, Çin kültüründe hem günlük yaşamın bir parçası hem de dayanışma ve toplumsallığın sembolüdür. Ancak eser, bu sade nesneyi, porselen gibi lüks bir malzemeyle birleştirerek küresel tüketim kültürüne ve Çin'in dünyadaki ekonomik rolüne dair sorular sorar. Porselenin Çin ile özdeşleşmiş bir ürün olması, eserin bu kültürel mirasın modern dünyada nasıl konumlandırıldığını sorgulamasına olanak tanır. Başlangıçta izleyicilerin tohumların üzerinde dolaşmasına ve onlara dokunmasına izin verilmiştir. Ancak, porselen tozunun sağlık riskleri nedeniyle bu etkileşim sonlandırılmıştır. Bu durum, sanat ile izleyici arasındaki ilişkiyi ve katılımın sınırlarını sorgulayan bir tartışmaya yol açmıştır. Weiwei'nin genel pratiği, sıkça siyasal eleştiriler içerir ve “Sunflower Seeds” de bu bağlamdan ayrı düşünülemez. Eser, bireysel özgürlük, insan emeği, tarihsel miras ve devlet otoritesi gibi konulara dair düşünceler uyandırır. Weiwei'nin Çin hükümetiyle yaşadığı gerilimler göz önüne alındığında, eser aynı zamanda kişisel bir ifade aracı olarak da değerlendirilebilir.

“Sunflower Seeds”, görsel etkileyciliği kadar kavramsal derinliğiyle de güçlü bir eserdir. Hem geleneksel hem çağdaş, hem bireysel hem kolektif bir ifade biçimi olarak, izleyiciyi düşündürten ve sorgulatan bir deneyim sunar. Weiwei, bu eserle bir mekânın geçmişteki endüstriyel ve toplumsal hafızasını, sanat, kültür, tarih ve siyaset arasındaki ilişkileri yaratıcı ve eleştirel bir şekilde yeniden inşa etmiştir.



Görsel 3. Ai Weiwei, “Sunflower Seeds” 2010, Londra

Anselm Kiefer’in eserleri, mekânsal belleği, tarihi, mitolojik ve bireysel hikâyelerle birleştirir. “Falling Stars” adlı eseri (Görsel 4), terk edilmiş binalar ve yıkıntılardan ilham alır. Kiefer, mekânsal bellek kavramını tarihsel trajedilerle ilişkilendirerek yeniden yorumlar. Kiefer’in bu eseri, insanın evrendeki yerini ve varoluşunun anlamını sorgulayan bir eser olarak görülebilir. Yıldızlar gibi uzak, erişilmez ve soğuk unsurlar, insanın evren karşısındaki küçük ve kırılgan yapısını hatırlatır. Bu, aynı zamanda insanın sınırsız merakını ve keşfetme arzusunu yansıtır. “Falling Stars”, yıldızların düşüşü metaforuyla, geçmiş medeniyetlerin çöküşünü, savaşların yıkıcılığını ve insanın sınırlı doğasını anımsatır. Aynı zamanda, yıldızların evrensel ve sürekli varlığı, insanlık tarihine karşı kozmik bir bağlam sunar. Yıldızlar, ölümsüzlük ve süreklilik simgesi olarak geçmişle geleceği birbirine bağlar. Eserdeki düşen yıldızlar, aynı zamanda yıkımı ve yeniden doğuşu simgeler. Kiefer, eserlerinde genellikle ağır, dokusal ve doğal malzemeler kullanır. “Falling

Stars” eserinde de çürümeye meyilli organik materyaller, kurşun, kül, kil ve tuz gibi unsurlar bir araya gelir. Bu malzemeler, zamanın ve doğanın yıpratıcı gücünü fiziksel olarak hissettirir ve geçiciliğin kaçınılmazlığını vurgular. Kiefer’in “Falling Stars” eseri, kozmik ve insani temaları birleştirerek geçmiş, şimdi ve gelecek arasında bir köprü kurar. Eser, hem bireysel hem de evrensel anlamda derin bir varoluşsal sorgulamayı tetikler ve izleyiciyi zamanın, mekânın ve insanlığın anlamını düşünmeye davet eder.



Görsel 4. Anselm Kiefer, “Falling Stars” 2007

Sanat, mekânın taşıdığı geçmişi yeniden yorumlayıp ona yeni anlamlar kazandırırken, onun sadece fiziksel izlerini değil, aynı zamanda atmosferini, seslerini ve dokusunu yeniden canlandırmaktadır. İngiliz sanatçı Rachel Whiteread’ın “House” adlı eseri (Görsel 5), Londra’nın Doğu Yakası’nda terk edilmiş bir evin içini betonla doldurup ardından tuğlaları çıkararak evin içini dışına çevirerek oluşturduğu bir heykeldir. Binanın iç yaşamı, merdivenlerin, elektrik prizlerinin, kapıların, pencere çerçevelerinin, süpürgeliklerin, şöminelerin ve kalan duvar kâğıdı parçalarının dikkatli bir şekilde kalıplanmasıyla görünür hale getirilmiştir. Başlangıçta uzun bir sıra ev kompleksinin parçası olan bu eser, daha sonra halka açık bir parkta tek başına, savunmasız ve izole bir biçimde konumlandırılmıştır. Bu yerleştirme, konut erişimi, kent hakkı, göç ve evsizlik gibi

toplumsal meselelerin yanı sıra "ev" kavramının duygusal ve kültürel çağrışımlarını tartışmaya açan güçlü bir kamusal platform oluşturmuştur. Aynı zamanda güvenlik, aidiyet, aile anlatıları ve kayıp temaları etrafında yoğunlaşan eleştirel bir düşünme alanı sunarak mekâna ilişkin sosyo-politik dinamikleri görünür kılmıştır (Url 3).



Görsel 5. Rachel Whiteread, “House” 1993, Londra

Sanatçı evin iç kalıbını aldıktan sonra dış cepheyi parçalarken duvarda kalan izleri muhafaza etmiştir. Soyulmuş duvar boyalarının ardında güçlü bir yaşanmışlık duygusu barınmaktadır. Sanki evin içinde yaşayan insanlara dair duygular, boyalar aracılığıyla seyirciye aktarılır. Hatta bunun da ötesinde duvardaki izler, heykelde sunulan mimariyle birleştiğinde daha da anlamlı hale gelir; tematik birliktelik oluştururlar (Akyol, 2021: 82). Bir zamanlar yüzlerce benzer konutun bulunduğu alanda tek başına duran bu eser, mekânın geçmişteki kullanımlarını ve yaşanmışlıklarını fiziksel bir forma dönüştürerek mekânsal belleği yeniden inşa etmiştir. Zaferleri, trajedileri ve kahramanca eylemleri anan anıtların aksine “House”, sıradan ev aracılığıyla hafızanın kendisini anarken, özel ve evsel alanı kamusal alana dönüştürüp, yaşanan alanlara,

günlük varoluşa ve evin önemine vurgu yapmıştır. 25 Ekim 1993'te başlatılan, on bir hafta sonra Londra Tower Hamlets Belediyesi tarafından yıkılan bir evin hatırasını kalıcı hale getiren bu eser, eleştirel bir bellek çalışmasıdır. “House” yıkım eylemiyle daha dokunaklı hale gelmiş ve eseri hiç görmemiş çok sayıda insan için bir hafıza izinin parçası olmuştur.

Tarihsel bellekle yüzleşmeyi, görmezden gelinen sömürü sistemlerini sorgulamayı, modern kapitalizm ve sömürgecilik arasındaki bağları görünür kılmayı amaçlayan sanatçı Kara Walker, genellikle Amerika'nın ırksal ve tarihsel gerçeklerini rahatsız edici bir şekilde yüzeye çıkarır. 2014 yılında Brooklyn'deki eski Domino Şeker Fabrikası'nda sergilediği “A Subtlety” alt başlığıyla “The Marvelous Sugar Baby” (Görsel 6), sanatçının en etkileyici ve tartışmalı eserlerinden biridir. Walker'ın “A Subtlety / The Marvelous Sugar Baby” adlı enstalasyonu, hem mekânsal hem tarihsel bağlamı araçsallaştıran kapsamlı bir bellek ve iktidar eleştirisi olarak değerlendirilebilir (Url 4). Eski Domino Şeker Fabrikası'nın seçilmesi tesadüfi değildir; mekân, ABD'nin endüstriyel kapitalizm tarihine ve şeker üretimi üzerinden kurulan sömürgeci ekonomik ağlara doğrudan referans taşır. Sergi, bu üretim zincirinin ardındaki sömürge ekonomileri, transatlantik köle ticareti ve ırksallaştırılmış emek tarihini görünür kılma amacı güder. Bu açıdan eser, mekânın tarihsel yükünü yalnızca yeniden çağırarak kalmaz, aynı zamanda belleğin maddesel ve duyuşal formunu yeniden kurgular.

Ana figür olan devasa sfenks biçimli heykel, beyaz şekerle kaplanmış olması sebebiyle “safılık”, “arılık” ve “tatlılık” gibi kolonyal söylemleri ters yüz ederken; aynı zamanda siyahi kadın bedenine yönelik tarihsel egzotikleştirme, cinselleştirme ve metalaştırma pratiklerine eleştirel bir göndermede bulunmaktadır. Figürün doğurganlık, üretkenlik ve verimlilik imgeleriyle harmanlanmış olması, plantasyon ekonomilerinde

siyah kadın bedeninin hem biyolojik hem ekonomik üretimin nesnesi hâline getirilmesini hatırlatır. Yakın çevreye yerleştirilen pekmez kaplı küçük figürler (Görsel 7), emek sömürsünü, bedenin nesneleşmesini ve endüstriyel üretim zincirinin görünmez kıldığı insan varlığını temsil eder. Bu figürlerin erimeye ve bozulmaya açık malzemeden yapılmış olması, hem bedensel kırılganlığı hem de tarihsel belleğin kaygan ve uçucu doğasını vurgular.



Görsel 6. Kara Walker, “A Subtlety”, beyaz şekerle kaplı ana figür 2014, New York



Görsel 7. Kara Walker, “A Subtlety”, pekmez kaplı küçük figür 2014, New York

Eserin üretim malzemesi olarak şekerin tercih edilmesi, şekerin Avrupa ve Amerika’da modern kapitalist birikimin temel hammaddelerinden biri olmasıyla ilişkilidir. Böylece şeker,

yalnızca tatlı bir tüketim ürünü değil, aynı zamanda tarihsel şiddetin, sömürünün ve sınıfsal-kırılgan emeğin maddeleştirilmiş bir izine dönüşür. Enstalasyon izleyiciyi estetik bir karşılaşmanın ötesine geçirerek, tarihsel suçluluk, sömürge hafızası, ırksal hiyerarşi ve kültürel travma ekseninde bir yüzleşmeye davet eder. Bu bağlamda “A Subtlety”, mekânın kültürel bellek arşivini sanatsal bir yorumlama süreciyle yeniden yapılandıran, tarihsel temsil rejimlerini sorgulayan ve izleyiciyi eleştirel bir okuma sürecine dahil eden çok katmanlı bir mekânsal hafıza çalışması olarak değerlendirilebilmektedir.

4. SONUÇ

Bu çalışma, mekânın kültürel bellek açısından taşıdığı kurucu işlevi ve sanatın bu belleği yeniden inşa etme süreçlerindeki rolünü kuramsal ve uygulamalı düzeyde ele almıştır. Giriş bölümünde ortaya konduğu üzere, mekân yalnızca fiziksel bir çevre değil, toplumsal belleğin oluşumuna, aktarımına ve sürekliliğine aracılık eden sosyo-kültürel bir çerçeve niteliğindedir. Mekâna atfedilen anlamlar ve deneyimler, bireylerin ve toplulukların tarihsel süreklilik algısını yapılandırmakta; mekân böylece kimliğin, aidiyetin ve kolektif geçmişin temel bileşenlerinden biri hâline gelmektedir.

Tartışma bölümünde incelenen sanat eserleri ve mekân temelli pratikler, mekân-bellek ilişkisini estetik, eleştirel ve kavramsal düzlemlerde görünür kılmıştır. Ele alınan örnekler, mekânın pasif bir tarih deposu olmadığı, aksine sanatsal müdahaleler ve kültürel üretim süreçleri aracılığıyla sürekli yeniden yorumlanan bir toplumsal bellek alanı olduğunu göstermektedir. Sanatın mekân üzerindeki etkisi, temsilden öte, belleğin yeniden çerçevelenmesi, tarihsel anlatıların sorgulanması ve toplumsal hafızanın dönüşümüne yönelik etkin bir araç olarak belirginleşmiştir. Bu durum, mekânı, tarihsel ve

kültürel olguların yeniden müzakere edildiği dinamik bir epistemolojik alan olarak konumlandırmaktadır.

Elde edilen bulgular, kültürel belleğin durağan bir birikim değil, mekânsal bağlamda sürekli yeniden yapılandırılan bir anlamlar bütünü olduğunu ortaya koymaktadır. Bu çerçevede sanat, mekânsal hafızanın eleştirel üretim süreçlerine müdahil olan, kolektif bilinç üzerinde yeniden düşünme, sorgulama ve dönüştürme işlevleri üstlenen bir araç görevi görmektedir. Bellek mekânlarının tekil, sabit ve otoriter anlatılar üretmekten ziyade, çağdaş sanat uygulamalarıyla çok katmanlı, çoğul ve eleştirel okumalara açık hâle geldiği görülmektedir. Böylece mekân, tarihsel sürekliliğin korunduğu bir zemin olmasının yanı sıra, toplumsal bellek politikalarının, kültürel müzakerelerin ve tarih yazımı süreçlerinin yeniden üretildiği bir platform niteliği kazanır.

Mekânın kültürel bellek açısından işlevi ve sanatın bu bağlama müdahalesi, geçmişin yalnızca korunarak taşınması değil, aynı zamanda yeniden tanımlanması ve güncel sosyo-kültürel bağlamlarla ilişkilendirilmesi süreçlerini içermektedir. Bu bağlamda mekân, kültürel bellek çalışmalarının temel inceleme birimi; sanat ise belleğin üretim, yeniden kurulum ve dönüşüm süreçlerinde etkin bir yorumlayıcı araç olarak değerlendirilmektedir.

KAYNAKÇA

- Akyol, T. (2021). Rachel Whiteread'in "ev" heykeli üzerine bir okuma: burjuva estetiği yara kabuğu gibi dökülüyor. *Akademik Sanat*, 12, 79-87.
- Annepçioğlu, H. K. & Kurt, C. (2019). Bellek ve sanat ilişkisi: Canan Tolon ve Sarkis Zabunyan. *Art-Sanat Dergisi*, 12, 223-241.
- Bachelard, G. (2014). *Mekânın poetikası*. (Çev. A. Berktaş). İstanbul: İthaki Yayınları.
- Bilsel, C. (2017). Architecture and the social frameworks of memory: a postscript to maurice halbwachs' "collective memory". *Iconarp International Journal of Architecture Planning*, 5(1), 01-09.
- Çavdar, O. (2017). Mekân ve kolektif bellek: Sivas Katliamı ve Madımak Otel. *Moment Dergi Hacettepe Üniversitesi İletişim Fakültesi Kültürel Çalışmalar Dergisi*, 4(1), 237-257.
- Kısakürek, Ş, Bayazıt, E. (2021). Kolektif bellek kentsel bellek ve mekânsal bileşenlerin kent kimliğindeki yeri: Kahramanmaraş kenti örneği. *Journal of Environmental and Natural Studies*, 3(1), 1-21.
- Köse, S. (2021). Ritüel bellek. *Motif Akademi Halkbilimi Dergisi*, 14(33), 57-70.
- Lin, M. (2016). Leibniz on the modal status of absolute space and time. *Noûs*, 50(3), 447-464.
- Masolo, D. A. (2002). Community, identity and the cultural space. *Rue Descartes*, 36(2), 21-51.
- Mutlu, E., Kaya, A. T. & Polat, A.H. (2019). Kent kimliğinin korunması ve kolektif bellek mekânlarının tespiti. *İleri Teknoloji Bilimleri Dergisi*, 8(2), 42-50.

- Shein, N. (2012). Newton's anti-cartesian considerations regarding space. *History of Philosophy Quarterly*, 29(1), 21-38.
- Sweeney, J. H. (2014). Einstein's dreams. *The Review of Metaphysics*, 67(4), 811-834.
- Tekin, F. (2024). Kolektif belleğin mekâna yerleştirilmesi: Kelime Müzesi örneği. *RumeliDE Dil ve Edebiyat Araştırmaları Dergisi*, 38, 887-907.
- Uzun, B. (2023). Kolektif bellek ve medya ile ilgili çalışmaların bibliyometrik analizi. *Korkut Ata Türkiyat Araştırmaları Dergisi*, 12, 1518-1532.
- Yegen, C. & Dönmez, S. C. (2023). Tarih ve kolektif bellek aktarımında sanal gerçeklik: “War Remains” örneği. *İstanbul Gelişim Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 10(1), 412-430.
- Yücel, Ö. F. (2021). Edebî metinlerde bellek ve mekân: Fatih Harbiye ve Dokuzuncu Hariciye Koğuşu romanları üzerine bir inceleme. *The Turkish Online Journal of Design, Art and Communication*, 11(1), 195-212.

İnternet Kaynakça

- Url 1- <https://sybaris.com.mx/les-archives-du-coeur/> Erişim Tarihi: 12.12.2024
- Url 2- <https://archives.lamaisonrouge.org/fr/expositions-archives-detail/activites/christian-boltanski-archives-du-coeur/> Erişim Tarihi: 12.12.2024
- Url 3- <https://archiveofdestruction.com/artwork/house/> Erişim Tarihi: 25.12.2024
- Url 4- <https://southernspaces.org/2014/kara-walkers-blood-sugar-subtlety-or-marvelous-sugar-baby/> Erişim Tarihi: 16.01.2025

Görsel Kaynakça

- Görsel 1. <https://www.surfacemag.com/articles/maya-lin-vietnam-veterans-memorial/>
- Görsel 2. <https://benesse-artsite.jp/en/art/boltanski.html>
- Görsel 3. <https://arthur.io/art/ai-weiwei/sunflower-seeds>
- Görsel 4. <https://arthur.io/art/anselm-kiefer/sternenfall-falling-stars>
- Görsel 5. <https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-rachel-whitereads-house-unlivable-controversial-unforgettable>
- Görsel 6. <https://www.vulture.com/2017/04/kara-walker-after-a-subtlety.html>
- Görsel 7. <https://southernspaces.org/2014/kara-walkers-blood-sugar-subtlety-or-marvelous-sugar-baby/>

GÜNÜMÜZ HEYKEL VE YERLEŞTİRME SANATINDA ANAMORFİK UYGULAMALAR VE ALTERNATİF ÜRETİM BİÇİMLERİ

Asuman AYPEK ARSLAN¹

Zeynep TUNÇEL KAHYAOĞLU²

1. GİRİŞ

Çağdaş heykel ve yerleştirme sanatındaki anamorfik uygulamalar, sanatsal pratik ile algısal fenomenlerin ilginç bir kesişimini temsil eder. Belirli bir açıdan bakıldığında görüntünün tamamen farklı bir form ortaya çıkardığı anamorföz, izleyicileri sanat eseriyle aktif olarak etkileşime girmeye davet eder ve uzamsal navigasyon yoluyla etkileşimlerini artırır. Günümüz sanat ortamında, özellikle sergiler ve yerleştirmelerde, anamorfik tekniklerin kullanılması görsel etkileşimi artırır ve kavramsal anlam katmanlarını derinleştirir. Bu araştırma, anamorfik sanatın tarihsel gelişimini ve ortaya çıkış örneklerini sunmaktadır. Çalışmanın odak noktasını, anamorfik heykel ve yerleştirmelerin günümüz sanatındaki uygulamaları oluşturmaktadır. Günümüzde, yanılısamanın farklı yöntemlerle yaratıldığı sayısız sanat eseri bulunmaktadır. Bu bağlamda, araştırma, anamorfik uygulamalarla yanılısama oluşturan ve bu teknikleri heykel ile yerleştirmelerinde kullanan sanatçılardan seçilmiş örneklerle yer vermektedir. Temel amaç, farklı yöntemlerle çeşitlenen anamorfik uygulamaların, günümüz heykel ve yerleştirme

¹ Prof. Dr., Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, Sanat ve Tasarım Fakültesi, Görsel Sanatlar Bölümü, ORCID: 0000-0002-9400-2642.

² Arş. Gör., Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, Sanat ve Tasarım Fakültesi, Görsel Sanatlar Bölümü, ORCID: 0000-0002-1285-253X.

sanatındaki yeni ve gelişen yöntemlerine değinerek literatüre güncel yapıt ve metot örnekleriyle katkı sağlamaktır.

Anamorfik terimini, görüntünün eni ve boyunda farklı oranlarda büyütme yapılarak optik sistemler yaratma olarak tanımlayan Keleşoğlu ve Uygungöz (2014), “Anamorphosis” kelimesinin tekrar etmek anlamındaki Yunanca “ana” kökünden türediğini, “morphe” ekinin ise şekil veya biçim anlamına geldiğini söylemiştir. Anamorfik sanatın uygulanma biçimleri Perspektif anamorfoz ve yansıtmalı anamorfoz olarak iki kategoriye ayrılmıştır. Perspektif anamorfozda görüntünün eni ve boyu belirli oranlarda esnetilerek, bakış açısına bağlı bir biçim meydana getirilmektedir. Gombrich (1992), anamorfoz terimini, çarpıtılmış ya da eğimli resimler için kullanılan bir teknik terim olarak nitelendirmiş ve geometrinin kullanımıyla bağlantılı olan bu uygulama alanını perspektif sanatıyla özdeşleştirmiştir. Yansıtmalı (Catoptric / Ayna) anamorfozda ise, yansıtıcı yüzeylerin eğimine bağlı olarak oluşacak formların biçimlendirilmesi değişiklik göstermektedir. Işığın kırılma yönüne ve yansıtıcı yüzeyle nesnenin birbirine olan uzaklıklarına göre biçimde esnetmelere ya da çarpıtmalara yer verilerek, yapıtta oluşturulmak istenen görselin yansıtıcı yüzeyde tam olarak görülebilmesi için biçimlendirilen formun yapısı yansıtıcı yüzeyin yapısına uygun olarak dönüşümlere uğratılmaktadır. Sanat yapıtı, sanatçının düş dünyasında şekillenen, izleyicinin katılımı ile devam eden bazen de teknolojik oluşumlarla süren, değişebilen, sonlanan ya da sonsuz bir süreç de varlığını sürdüren bir süreci kapsamaktadır. Dijital sanat, kavramların, teknolojinin, algı dünyasının sınırlarını zorlayarak sanat oluşumunun insanın deneyimi ile şekillenmesi, var olması olarak çağdaş sanat sürecinde yer almaktadır (Akengin ve Aypek Arslan, 2021).

Günümüzde heykel ve yerleştirme sanatı, anamorfoz ve alternatif üretim biçimleri gibi yaratıcı uygulamalarla yeniden şekillenen çok yönlü bir disiplin haline gelmiştir. Anamorfoz,

izleyicinin belirli bir bakış açısına bağlı olarak değişen perspektiflerden oluşan bir teknik olarak bilinir ve bu özellikleriyle, izleyici ile eser arasında etkileşim oluşturma potansiyeline sahiptir (Kanwar, 2025; Uğuz ve İnan, 2025). Anamorfoz, özellikle yerleştirme sanatında, mekânın dinamik doğasıyla birleşerek alana özgü ve deneyimsel sanatsal ifadeler geliştirilmesine katkı sağlamakta (Uğuz ve İnan, 2025). Bu tür uygulamalar, sanatın sınırlarını genişleterek, izleyiciyi sadece statik bir gözlemci olmaktan çıkarıp, aktif bir katılımcı haline getirmeyi hedefler.

Alternatif üretim biçimleri ise, sanatsal üretimin daha yenilikçi ve sürdürülebilir yollarını araştırma çabası olarak karşımıza çıkar. Örneğin, biyolojik ve çevresel etkileri göz önünde bulunduran yeni materyallerin kullanımı, estetik ve etik bir yaklaşım sunmaktadır (Çelik ve Kılıç, 2020). Geleneksel sanatsal pratikler ile günümüz teknolojilerinin birleşimi, sanatçılara anamorfoz gibi teknikleri daha yaratıcı ve katılımcı biçimde kullanabilmeleri için fırsatlar sunmaktadır (Kanwar, 2025). Böylece, sanatçılar için sadece yaratıcı bir ifade biçimi değil, toplumsal ve çevresel meselelere duyarlılık gösteren yeni bir platform ortaya çıkmaktadır (Sarı ve Mengi, 2022).

Anamorfoz ve alternatif üretim biçimlerinin sanattaki yeri, bireysel ve kolektif kimliklerin yeniden inşasında, sosyal dinamiklerin üzerine düşünülmesinde ve toplumsal dönüşüm süreçlerinde önemli bir rol oynamaktadır (Sarı ve Mengi, 2022). Yerleştirme sanatında bu tekniklerin kullanımı, izleyicilere sürekli değişen ve yeniden yorumlanan deneyimler sunarak, onları sanatın özünde var olan sorgulayıcı ve eleştirel bir bakış açısına yönlendirmektedir (Uğuz ve İnan, 2025). Ayrıca, dijital teknolojilerin yerleştirmelere entegrasyonu, anamorfik ifade için yeni yollar açmıştır. Ses entegrasyonu ve gerçek zamanlı görsel geri bildirim sistemleri gibi etkileşimli unsurlar, izleyicileri çoklu duyuşal düzeylerde etkileşime geçiren sürükleyici deneyimler

yaratmak için araştırılmıştır (Chun-xia ve ark, 2024). Ses sanatını görsel yerleştirmelerle birleştirme yönündeki bu değişim, anamorfik uygulamalarla elde edilebileceklerin kapsamını genişleterek, izleyici etkileşimi ve sanatsal niyet hakkında ilgi çekici içgörüler sağlamaktadır (Chun-xia ve ark., 2024). Video ve performans sanatını içeren multimedya yerleştirmeleri, sadece estetik beğeniye desteklemekle kalmaz, aynı zamanda sosyal ve ekolojik konular etrafında bir söylem başlatarak, çağdaş zorlukları ele alan sanata yönelik artan izleyici ilgisini karşılar (Ball ve ark., 2021). Kavramsal çerçeveler geliştikçe, tiyatro ve hikaye anlatıcılığı da dahil olmak üzere çeşitli sanatsal uygulamalar, izleyicinin sanat eseriyle olan ilişkisini yeniden tanımlamaya hizmet etmektedir (Ball ve ark., 2021). Ayrıca, çevre sorunları gibi küresel zorluklar, kamusal alanlarda anamorfik uygulamalarla ilgili tartışmaları zenginleştirmektedir. Sanatçılar, ekolojik anlatıları incelemek ve eserleri aracılığıyla izleyicilerin düşünmesini teşvik etmekle giderek daha fazla görevlendirilmektedir. Bu yerleştirmelerin tetiklediği diyalog, sanatsal ifadeyi acil çağdaş sorunlarla harmanlayarak kamuoyunun farkındalığını ve toplumsal tartışmayı güçlendirmektedir (Yang ve ark., 2023). Sonuç olarak, anamorfik ve alternatif üretim biçimleri günümüz heykel ve yerleştirme sanatında, sadece estetik bir arayüz oluşturma ötesine geçerek, izleyici ile eser arasında derin bir etkileşim yaratmaktadır.

2. ALGISAL OYNAMA VE BİLİŞSEL ZORLAMA: ANAMORFİK SANAT

Anamorfik sanat, izleyicinin görme biçimini ve gerçeklik algısını sorgulatan en güçlü sanatsal yöntemlerden biridir. Bu teknik, bilginin algılanma şeklini ve beynin görsel veriyi yorumlama sürecini manipüle ederek, izleyiciyi bilişsel bir zorlamaya tabi tutar (Kanwar, 2025). Anamorfik eserler, görsel

bilgiyi bilerek bozar. İzleyicinin beyni, bu bozulmuş formu otomatik olarak anlamlandırmaya çalışır ancak başarılı olamaz. Eserin gizli, anlamlı formunun ortaya çıkması için izleyicinin fiziksel olarak konumunu değiştirmesi gerekir. İzleyici, esere bakarken iki farklı deneyimi yaşar, tam karşıdan bakıldığında görülen amorf, bozulmuş veya anlamsız form. Bu durum, beynin kalıp tanıma yeteneğini devre dışı bırakır. Belirlenen kritik açıdan (perspektif anamorfoz) veya yansıtıcı yüzey aracılığıyla (ayna anamorfozu) bakıldığında aniden ortaya çıkan tanımlı ve anlamlı form. Bu durum, izleyicinin gözlerine güvenme konusunda bir tereddüt yaşamasına neden olur. Sanatçı, "Gördüğün şey mi gerçek, yoksa görmek için çabaladığın şey mi?" sorusunu doğrudan izleyicinin deneyimine yerleştirir (Keleşoğlu ve Uygungöz 2014).

Sanat tarihçisi E. H. Gombrich, sanatta perspektifin ve görsel temsillerin, izleyicinin zihninde bir yanılsama yaratarak gerçekliğe inanma eğilimini pekiştirdiğini savunmuştur. Anamorfik sanat ise bu tezi ilginç bir şekilde tersine çevirir, (Abella ve Raffaelli, 2012). Geleneksel perspektif, izleyicinin "Gördüğüm şey (üç boyutlu resim) gerçek olmalı" inancını destekler. Anamorfizm ise izleyiciye şunu söyler: "İlk başta gördüğünüz şeye inanmayın. Gerçeklik, sadece doğru perspektifi aradığınızda ortaya çıkar." Anamorfik sanat, izleyicinin inanmak için görmek yerine, doğru görmek için inanması (ve çabalaması) gerektiğini vurgular. Bu durum, sanatın nesnel bir gerçekliği yansıtmak yerine, tamamen öznel bir deneyim ve zihinsel bir keşif olduğunu gösterir. Bozulmuş form, izleyicinin sadece optik bir aldatmacaya değil, aynı zamanda kendi görsel algısının sınırlarına tanıklık etmesini sağlamaktadır.

3. DİSİPLİNLERARASI YAKLAŞIM, ANAMORFİZMİN SENTEZİ

Anamorfizm, özünde sanat, matematik, optik ve dijital teknolojileri ustaca bir araya getiren çok disiplinli bir yapıya sahiptir. Bu disiplinlerarası yaklaşım, tekniğin hem tarihsel gelişimini hem de güncel uygulamalarının karmaşıklığını ve zenginliğini açıklamaktadır. Anamorfizmin doğuşu, özellikle Rönesans perspektif anamorfozu ile doğrudan geometriye ve matematiğe dayanır. Eserin çarpıtılması ve ancak tek bir noktadan bakıldığında çözülmesi için projeksiyon ve oran hesaplamaları (matematiksel algoritma) şarttır. Sanatçı, eseri yaratırken bakış noktasını, resmin düzlemini ve görüntü ile göz arasındaki ilişkiyi titizlikle hesaplamak zorundadır. Çağdaş heykel uygulamalarında (Jonty Hurwitz), bu hesaplamalar milyarlarca algoritma üzerinden yapılmaktadır.

Anamorfizm, ışığın ve yansımanın kuralları ile görsel algı bilimini kullanarak çalışır. Ayna (Katoptrik) anamorfozu, ışığın yansıtıcı yüzeylerden (silindir, koni veya içbükey ayna) nasıl sekeceği (kırılma ve yansıma) üzerine kuruludur. Sanatçı, bozuk formun doğru yansımasını sağlamak için optik biliminin prensiplerini uygulamak zorundadır. Eser, izleyicinin beyninin veriyi nasıl işlediğini manipüle ederek, bir formu anlamsızdan anlamlıya anlık bir sıçrayışla dönüştürür. Günümüzde dijital yazılımlar (CAD, 3D modelleme) ve yeni medya araçları, anamorfik üretimi kolaylaştırmış ve olanaklarını artırmıştır (Ferretti, 2020). Heykel ve yerleştirmeler, artık elle değil, karmaşık matematiksel hesaplamaları hızlıca yapabilen dijital araçlarla tasarlanmakta ve hatta 3D baskı gibi yöntemlerle üretilebilmektedir. Bu, özellikle büyük ölçekli ve karmaşık yansıtıcı yüzeyler gerektiren uygulamalar için hayati önem taşır.

Anamorfik uygulamalar, sadece teknik bir gösteri olmanın ötesinde, güncel sosyal, kültürel ve siyasi meselelere

gönderme yapan güçlü bir eleştirel potansiyel taşır. Anamorfizmin ana fikri, mutlak bir gerçekliğin olmaması, gerçeğin bakış açısına bağlı olarak değişmesidir. Eser, izleyiciye bir şeyi anlamanın, tek bir doğru açıyı bulmayı gerektirdiğini hatırlatır. Bu, toplumsal meseleler, siyaset ve kültürel çatışmalar bağlamında "hakikat"ın ve "objektifliğin" sorgulanmasına yönelik güçlü bir metafor sunar (Keleşoğlu ve Uygungöz, 2014).

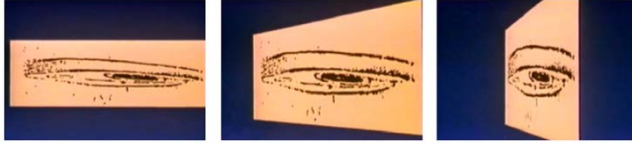
Rönesans döneminde (Holbein'in *Elçiler* tablosundaki kafatası örneği), anamorfizm gizli mesajlar veya fani hayatın hatırlatıcılarını izleyiciden saklamak için kullanılmıştır. Günümüzde bu gizlenme fikri, gözetim toplumu eleştirilerine uyarlanabilir. Eser, kamusal alanda yerleştirildiğinde, sanatçı, "Her şey açıkça ortada görünse bile, yalnızca doğru bakış açısına sahip olanlar (veya yetkili olanlar) gizli anlamı görebilir" mesajını verebilir. Anamorfik eserlerin bozunmuş halleri, gündelik hayattaki görsel kirlilik veya bilgi karmaşası metaforu olarak da okunabilir. Sanat, anlamı bulmak için dikkati odaklamanın ve karmaşayı aşmanın gerekliliğini vurgular.

Anamorfik yerleştirmeler, çevre sorunları gibi küresel zorluklara dikkat çekmek için etkileşimli bir araç olarak kullanılır. (Örn: Jonty Hurwitz'in nesli tükenmekte olan kurbağa heykeli gibi). İzleyicinin fiziksel çabası ile ortaya çıkan görüntü, sanatsal ifadeyi acil çağdaş sorunlarla birleştirerek kamuoyunun farkındalığını ve toplumsal tartışmayı güçlendirir.

4. GİZLENEN GÖRÜNTÜLERDEN ÇİFT YÜZEYLİ YAPITLARA: ANAMORFİK SANATIN TARİHSEL DÖNÜŞÜMÜ

Anamorfizmin ilk örnekleri Rönesans dönemine dayanmaktadır ve bu dönemde sanatçılar tarafından geliştirilen teknikler, perspektif ve görsel algının derinleşmesine katkı sağlamıştır. 15. Yüzyılda Leonardo Da Vinci, Holbein gibi

sanatçılar tarafından meydana getirilmiştir. Bu ilk örneklerde, tam karşıdan bakıldığında biçimi bozulmuş, iki tarafından esnetilerek biçimleri bozulmaya uğratılmış, bazı durumlarda da herhangi tanımlı bir forma dair çağrışım oluşturmeyen biçimler, belirli bir açıdan bakıldığında anlam kazanmaktadır. Bu örnekler perspektif anamorfoz kategorisinde incelenebilecek örneklerdir. “Leonardo’nun Gözü” ne (Görsel 1.) tam karşıdan bakıldığında, yanlara doğru genişlemiş, üstten ve alttan basılmış gibi duran bir göz algılanabilmektedir. Ancak bu şekilde resmedilmiş bir göz, doğru oranları ile görebilmek için resmin sol tarafından belli bir açıdan bakılması gerekmektedir.



Görsel 1. Leonardo’ s Eye/Leonardo’ nun Gözü, Leonardo Da Vinci, 1485

(Keleşoğlu ve Uygungöz, 2014).

Bir diğeri ise, Hans Holbein the Younger tarafından 1533 yılında yapılan "The Ambassadors" tablosudur (Görsel 2.). Bu eser, izleyiciye farklı bakış açılarından gözlemlendiğinde bir kafatası şeklinde bir anamorfik görüntü sunmaktadır. Holbein’in bu eseri, sanat tarihine damga vuran özelliklere sahip olup, astronomik aletlerin yer aldığı bir kompozisyon sunmaktadır, bu aletlerin tarihsel bağlamı 11 Nisan 1533 olarak kaydedilmiştir (Mee, 2020). Tablo yalnızca perspektif algısını sorgulamakla kalmaz, aynı zamanda izleyiciye varoluşsal bir derinlik de katmaktadır.



Görsel 2. Hans Holbein The Younger, The Ambassadors / Elçiler, Ahşap üzerine yağlıboya, 207 cm. x 209,5 cm, 1533

<https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/hans-holbein-the-younger-the-ambassadors> erişim tarihi: 29.04.2025.

Keleşoğlu ve Uygungöz ise (2014), bu yapıtın tamamı ile ilgili ortaya konan çeşitli hipotezlerden birinin yapıtın üç katmandan meydana geldiği yönünde olduğunu söylemiştir. Buna göre, birinci katmanın ilk rafta yer alan gökcisimlerin konumları ve yüksekliklerinin gözlemlenmesi amacıyla kullanılan aygıt ve diğer nesnelerle cenneti, ikinci katmanın alt rafta görülen enstrüman ve kitaplar aracılığıyla işaret edilen dünyevi değerler ile yaşanan dünyayı, kafatası ile görselleştirilen üçüncü katmanın ise ölümü temsil ettiğini ifade etmişlerdir. Diğer bir hipotezin ise yapıtın merdiven boşluğunda sergileneceği düşünülerek, izleyicinin basamakları çıkarken açı değişiminden dolayı kafatasını görerek şaşırması ve korkması amacıyla oluşturulduğunu belirten yazarlar, Rönesans sanatçılarının görüntülerde meydana getirdiği bu türden bozulmalarla izleyiciye görsel sürprizler hazırladıklarını söylemişlerdir. Ayrıca, perspektif anamorfozun çeşitli sözlerin, düşüncelerin ve görüntülerin gizlenmesi için bir yöntem olarak kullanılmasının 16, 17 ve 18. Yüzyıllarda oldukça popüler olduğunu ifade etmişlerdir. (Keleşoğlu ve Uygungöz, 2014).

Rönesans'ın yanı sıra, Barok döneminde de anamorfizmin kullanımı artmıştır. Örneğin, Giuseppe Arcimboldo, meyve ve sebzelerden oluşan portreleri ile anamorfizmi estetik bir boyutta ele almıştır. Bu eserler, günlük nesneleri bir araya getirerek

izleyicinin algısını manipüle etmiş ve sosyal ve kültürel eleştiriler sunmuştur. Ancak Arcimboldo'nun eserleri üzerine yapılan çalışmalar daha çok psikoloji ve kültürel imgeler üzerine yoğunlaşmakta, spesifik olarak anamorfizm ile ilgili kapsamlı bilgiler sunmamaktadır (Abella ve Raffaelli, 2012).



Görsel 3. William Scrots, Edward VI, 1546

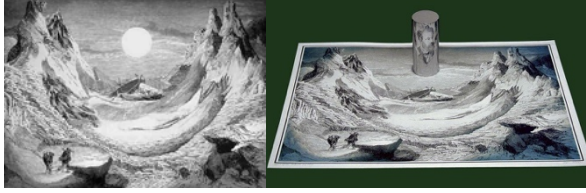
https://en.wikipedia.org/wiki/William_Scrots erişim tarihi: 29.04.2025.

Bir anamorföz örneği olan VI. Edward'ın on altıncı yüzyıldan kalma portresi, önden bakıldığında, tuhaf bir biçimde çarpıtılmış gözükten bir resimdir. Çerçevenin köşesine çok yakın bir noktadan yandan bakıldığında, çarpıklık ansızın silindiğini ifade eden Gombrich (1992), kafanın normal bir görünüm almakla kalmayıp, yerinden doğrularak havada asılı bir konuma gelecekmiş gibi bir etki yaratarak plastik bir görünüm kazandığını söylemiştir (Gombrich, 1992).

Anamorfik sanatın daima Rönesans yıllarıyla sınırlı kalmadığı, günümüzde de dijital sanat ve yeni medya uygulamalarıyla modernleşerek devam ettiğini görmekteyiz. Sanatçılar, bu teknikle etkileşimli ve dinamik eserler oluşturarak izleyici deneyimini zenginleştirmektedirler (Ferretti, 2020). Örneğin, çağdaş sanatçıların projeleri, izleyicilerin alanı deneyimlemelerini sağlayan teknolojik unsurları içermekte ve anamorfizmi yeni bir ifade biçimi olarak kullanmaktadır.

Anamorfik sanatın ortaya çıktığı ilk örneklerde, perspektif yanılısına yaratılarak oluşturulmuş uygulamalara rastlanırken, sonraki dönemlerde farklı teknik ve materyallerin kullanımı ile ayna (katoptrik) anamorfuzu örnekleri de görülmeye başlanmıştır. Ayna anamorfözünde, esnetilmiş formların

belirlenen bir noktasına koni ya da silindir biçimindeki yansıtıcılar konumlandırılarak, yansımanın olduğu yüzeyde, olması beklenen formdaki görsellerin belirdiği görülmektedir. Bu türden üretilmeye 20. yüzyılın sonlarına doğru perspektif anamorfoz örneklerine ek olarak sıklıkla rastlanmaya başlanmıştır. Bu yöntemle üretilen örneklerin en bilinenlerinden sayılabilecek olanlar, Istvan Orosz ve Philippe Comar gibi sanatçılar tarafından oluşturulmuş anamorfik yapıtlardır.



**Görsel 4. Istvan Orosz, Jules Verne in the Mirror
Cylinder/Silindir Aynadaki Jules Verne, 1983**

<https://www.zmescience.com/other/art-other/amazing-art-istvan-orosz/> erişim tarihi: 29.04.2025.

Macar sanatçı Istvan Orosz, bozulmuş görüntüleri yaratmak için perspektif ile oynayarak ya da kavisli aynaları kullanarak çalışmalar gerçekleştirmiştir. Anamorfik sanatın önemli isimlerinden olan sanatçı geleneksel sayılabilecek teknikler üzerine yenilikler getirerek, bozulmuş görüntülere de anlamlar yüklemiştir. Böylece sanatçı amorf görüntülerle uğraşmanın ötesinde aynada görünen veya belirli bir noktadan gözlemlenerek anlamlar içeren sonuçla ortaya koymuştur (Keleşoğlu ve Uygungöz, 2014). Orosz'un yapıtında (Görsel 4.) hem resmedilen yüzeyde hem de yansıyan yüzeyde tanımlı formları görmek mümkündür. Anamorfik uygulamaların ilk örneklerinde görülen biçimi bozulmuş, gizlenmiş formlar yerini, her iki tarafta da farklı bir görselin olduğu çok yönlü bir yapıt almıştır. Sanatçının resmi, etrafı dağlarla çevrili bir vadi görünümündeyken, silindir yüzeye vadinin tam ortasına

konumlandığı esnetilmiş portrenin doğru oranlara dönüşmüş hali yansımıştır.

Ayna anamorfozu ile gerçekleştirilmiş üretimlere verilebilecek bir diğer örnek ise Philippe Comar'ın çalışmalarıdır (Görsel 5.). Sanatçı, formunda bozulmalara uğrattığı nesnelerin görselinin yansıtılacağı yüzeylerin seçimlerini, silindirden farklı olarak koni şeklinde aynalardan yana kullanmıştır. Dairesel şekilde formları dönüştürülen nesneler yapıtın tam ortasına konumlandırılan koni biçimindeki aynanın üstünden bakıldığı zaman doğru biçim ve oranlarda gözlemlenebilmektedir.



Görsel 5. Philippe Comar, Sténopé - The Representation of Space, 1995

<https://www.anamorphosis.com/stenope.html> erişim tarihi: 20.08.2025.

5. ÇAĞDAŞ SANATTA KAVRAMSAL DÖNÜŞÜM: ANAMORFİK HEYKEL VE YERLEŞTİRME

21. yüzyılın başından itibaren yansıtıcı yüzeyler aracılığıyla meydana getirilen anamorfik uygulamalara heykel üretimlerinde de rastlanmaya başlanmıştır. Anamorfik sanatın ilk örneklerinde görülen yüzeyde biçimin bozulmasıyla elde edilen anamorfik görüntüler, Jonty Hurwitz ve Yung Hee Jo gibi sanatçıların heykel üretimlerinde kullanmaları ile yeni bir bakış açısı kazanmıştır. Bu türden üretimler gerçekleştiren sanatçılarla

birlikte anamorfik uygulamalara, heykel ve yerleştirme sanatında da sıklıkla rastlandığı görülmektedir.

Hurwitz ve Yung Hee Jo'nun heykellerinde oluşturulmak istenen görüntüler, dış bükey ya da silindir biçimindeki yansıtıcılarla sağlanmıştır. Bu sanatçılar, heykelleri yansıtılacak yüzeylere uygun biçimde esnetmiş ve yansıtıcı yüzeyin açısına bağlı olarak şekillendirip konumlandırmışlardır.

Oluşturmak istediği görüntüyü, meydana getirdiği heykellerini belirli bir mesafe ve konuma göre yerleştirdiği silindir biçiminde bir yansıtıcı yüzey sayesinde elde eden Jonty Hurwitz'in yapıtları, anamorfik sanatta dış bükey yansıtıcılar ve heykelin bir arada kullanılmasıyla üretilmiş yapıtlara örnek teşkil etmektedir. Sanatçı, anamorfik görüntüleri üç boyutlu formlar şekillendirerek meydana getirmektedir ve seçtiği formlara yüklediği anlamlarla oluşturduğu yapıtlarında zengin bir anlatım dili sunmaktadır.



Görsel 6. Jonty Hurwitz, Rejuvenation, Bakır ve Krom, 60 x 60 x 45 cm, 2013

<https://sentient.art/rejuvenation> erişim tarihi: 30.09.2025.

Hurwitz, hem perspektif hem de ayna anamorfozu kullanarak üretimler yapmaktadır. Ayna anamorfozu kullanarak heykel üretimi konusunda öncü olarak konumlandırılmaktadır. Meydana getirdiği “Rejuvenation” adlı yapıtı (Görsel 6.), sanatçının ayna anamorfozunu kullandığı anamorfik heykel üretimlerinin ilk örneğidir. Sanatçı, bu yapıtı meydana getirilene kadar, sanat tarihinde anamorfik heykellerin var olduğunun

bilinmediğini ifade etmiştir. Hurwitz'in heykellerinin her biri bir dizi algoritma kullanılarak yapılan milyarlarca matematiksel hesaplama içermektedir (Jonty Hurwitz Bio, t.y.).

Jonty Hurwitz'in silindir biçimindeki paslanmaz çelik yansıtıcılar aracılığıyla sunduğu anamorfik heykeller, formların yanılısma yoluyla dönüştürülerek algılandığı ve içerdiği anlamların bu görsel yanılısma ile ortaya çıktığı eserlerdir. Bu yapıtlar, sanatta algının nasıl yönlendirildiği ve formun nasıl değiştirildiği üzerine derin düşüncelere sevk eder. Sanatçının anamorfik heykelleri, insan-doğa ilişkisinden kişisel deneyimlere kadar uzanan farklı temellere dayanan formlardan oluşur. Hurwitz, biçim açısından benzer yöntemleri kullanmış olmasına karşın, eserlerini birçok farklı bağlamda ele alarak içerik yönünden oldukça zengin bir heykel serisi ortaya koymuştur.

Yung Hee Jo'nun 2014 tarihli "About Looking" adlı heykeli (Görsel 7.), Milo Venüs'ünün anamorfik yöntemle biçiminin bozulmasıyla oluşturulmuştur. Heykelin arkasına konumlandırılmış olan dış bükey aynaya yansıyan görüntüde, bilinen Venüs temsilinin görseli oluşmaktadır.

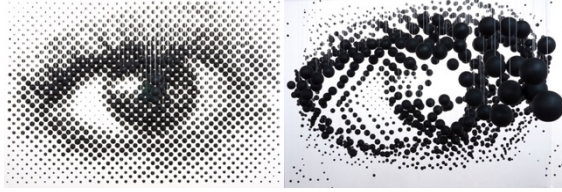


Görsel 7. Yung Hee Jo, About Looking, 2014

<https://www.artsy.net/artwork/yung-hee-jo-about-looking> erişim tarihi: 22.04.2025.

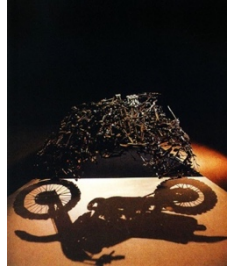
Michael Murphy "Perceptual Shift/Algısal Değişim" adlı yerleştirme eseri (Görsel 8.), belli bir açıdan bakıldığında "Leonardo'nun Gözü"nde olduğu gibi bir göz yapısı oluşturan 1252 adet ahşap topun tavandan asılması ile gerçekleştirilmiştir. Farklı boyutlarda oluşturulmuş topların asılmasıyla oluşturulan

yerleştirme, bazı açılardan bakıldığında nokta ve lekelerden oluşan tanımsız bir yerleştirme gibi gözükürken, izleyici belirlenen açıdan baktığında oluşan göz yapısını görmektedir. Bu durum, sanatçının izleyicinin algısında bir tür yanılsama yaratmayı amaçladığını göstermektedir.



Görsel 8. Michael Murphy, Perceptual Shift, 2015

<https://www.designboom.com/art/perceptual-shift-installation-michael-murphy-06-13-2015/> erişim tarihi: 21.04.2025.



Görsel 9. Shigeo Fukuda, Lunch With a Helmet On, çatal, kaşık ve bıçak, 1987

<https://spoon-tamago.com/illusionistic-shadow-art-by-shigeo-fukuda/> erişim tarihi: 22.04.2025.

Shiego Fukuda ise, heykel ve yerleştirmelerinde izleyicinin bakış açısından çok yansıttığı ışığın açısıyla oluşan gölgelerle bir tür yanılsama ortaya koymaktadır. 1987 yılında meydana getirdiği “Lunch With a Helmet On” isimli heykeli (Görsel 9.), ilk bakışta çatal, kaşık ve bıçaklardan oluşan tanımsız bir yığın gibi dururken, doğru açıyla yansıtılan ışık sonucu oluşan gölgenin bir motosiklet silüeti meydana getirmesiyle biçim ve anlam kazanmaktadır. Sanatçının bu yapıtında inşa edilmiş üç

boyutlu nesnenin kendisi ile birlikte oluşturduğu gölge de yapıta büyük ölçüde katkı sağlamaktadır. Yapıt, kullanılan aydınlatmanın konumu ve oluşan gölgenin bir bütünlük kurduğu bu yapıt, artık tek başına bir heykel olmaktan çıkarak, yerleştirme olarak nitelendirilebilecek bir yapıt haline dönüşmüştür.



Görsel 10. Louis Pratt, A Very Dutch Ghost, 2022

<https://www.louispratt.com/> erişim tarihi: 29.04.2025.

Pratt, Johnston ve Pietroni (2023), ayna anamorfozunun koni ve silindir olmak üzere yalnızca dışbükey yansıtıcılar aracılığıyla elde edildiğini ifade etmiş ve ayna anamorfozu ile ilgili daha önceki uygulamalarda rastlanmamış olan içbükey yansıtıcıları kullanarak çalışmaya odaklandıklarını söylemişlerdir. Pratt'ın daha önce örneğine rastlanmamış bu yöntemi kullanarak meydana getirdiği yapıt olan “A Very Dutch Ghost” (Görsel 10.), Hollandalı sanatçı Vincent Van Gogh'un 1886 yılında meydana getirdiği “Head of a Skeleton with Burning Cigarette” adlı tablosuna doğrudan atıfta bulunmakla birlikte, Holbein'e de saygı niteliğindedir (Pratt, Johnston ve Pietroni, 2023). İzleyicinin bu yapıtı sıra dışı ve etkileyici bulduğunu ve bu yapıtla holografik bir etki yaratan gerçek bir görüntü elde ettiklerini söyleyen yazarlar, “A Very Dutch Ghost”un yalnızca görsel değil, aynı zamanda deneyimsel bir nitelik taşıdığını ifade etmişlerdir (Pratt, Johnston ve Pietroni, 2023). İç bükey yansıtıcı anamorfozu ele alarak heykel sanatına yeni bir yaklaşım sunmuş ve anamorfik sanat alanında kullanılan üretim biçimlerine yeni bir yöntem eklemişlerdir.

Louis Pratt, katoptrik (ayna) anamorfozunu farklı bir yönden ele alarak daha önceki örneklerde görülen silindir ya da koni biçimindeki dış bükey yansıtıcılar yerine iç bükey yansıtıcıları kullanmaktadır. Sanatçının araştırmalarında yer verdiği açıklamalara ve yapılan araştırmalara bakıldığında bu şekilde bir uygulamaya daha önceki tarihlerde rastlanmamıştır. Sanatçı, aynı zamanda ışığın kırılması ile ilgili araştırmalara yer vermiş ve bu yöntemle de anamorfik görüntüler elde etmiştir.

Jonty Hurwitz ve Yifat Davidoff'un ortak yapıtı, 2023 yılında Makao'da gerçekleşen bienale dahil edilen paslanmaz çelikten yapılmış olan 400x400x300 cm boyutlarındaki "Alchemical Leap" isimli büyük ölçekli heykel (Görsel 11.), nesli tükenmekte olan bir kurbağanın temsilidir. Bu yapıt, yalnızca sanatsal bir ifade olmanın yanında, çevreyi korumanın kritik önemi ile ilgili de düşündürücü bir mesaj niteliği taşımaktadır. Yapıt, gezegenimizdeki azalan biyolojik çeşitliliğe ve küresel ekosistemin hassas dengesine bir övgü niteliğinde olduğu belirtilmektedir. Merkezinde kurbağanın olduğu yapıt; evrim, yeniden doğuş ve iki farklı alan olan deneysel kanıtlar ve mistik içgörüler bir araya geldiğinde meydana gelen derin dönüşüm temalarını yansıtmaktadır (Alchemical Leap, t.y.).



Görsel 11. Alchemical Leap, Paslanmaz Çelik, 400 x 400 x 300 cm, 2023

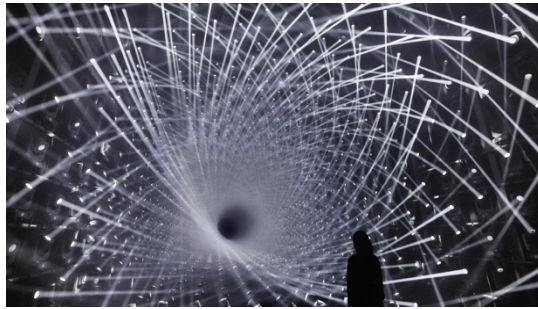
<https://sentient.art/alchemy> erişim tarihi: 30.09.2025.

Thomas Medicus'un "Eyeeye/ Gözgöz" (Görsel 12.) isimli yapıtı da Murphy'nin yerleştirmesinde olduğu gibi belli bir bakış açısından bakmayı gerektirmektedir. Geriye kalan açılardan bakıldığında herhangi tanımlı bir formu andırmamakta ve çeşitli boyutlarda ve yoğunluklarda yapıtın merkezinden dışarı doğru dağılan lekelerden başka bir şey algılanamamaktadır. Belirlenen açılar olan piramitlerin tam arkasından bakıldığında ise, birer adet göz çizimi açıkça görülebilmektedir.



Görsel 12. Thomas Medicus, Eyeeye, 2024

<https://www.thomasmedicus.at/en/projects/2024-eyeeye.php> erişim tarihi:
29.04.2025



Görsel 13. TeamLab, Tunnel into the Mirror Universe, 2024

<https://art.team-lab.cn/en/ew/tunnel-mirror-jeddah/jeddah/> erişim tarihi:
22.11.2025.

Anamorfik görüntüleri elde etmenin birçok farklı biçimi bulunmaktadır. Işıkla üretilen yerleştirmelerden TeamLab isimli kolektifin “Tunnel into the Mirror Universe” (Görsel 13.) adlı yerleştirmesi; uygulandığı alanı, bir tür yanılsama oluşturan ve uçsuz bucaksız bir tüneli andıran yeni bir mekâna dönüştürmüştür. Bu yerleştirmede kullanılan ışıklar belirli bir açıdan bakıldığında yarattığı yanılsamanın etkisiyle, izleyicinin sonsuz bir tünelin içinde dolaştığı izlenimini uyandırmaktadır. Mekânın düz duvarlardan oluşan sınırları, ışığın çizgisel bir şekilde ve doğru açılar verilerek mekâna yayılması sonucu farklı bir form kazanmaktadır. Mekân algısı ve izleyici deneyimine yönelik farklı bir bakış sunan ve ışığın çizgisel etkisi ile mekânın yapısını dönüştüren büyük ölçekli yerleştirme, izleyicinin mekân algısında fiziksel bir dönüşüm oluşturarak alternatif bir mekân kurgusu ve farklı deneyimlere olanak sağlamaktadır.



Görsel 14. JR (Jean-René), La Nascita, 2024

<https://www.jr-art.net/projects/la-nascita> erişim tarihi: 22.11.2025.

Kamusal alanlardaki iki boyutlu yüzeylerde üç boyut etkisi yaratan anamorfik uygulamaların çok sayıda örneği bulunmakta ve bu yöntem oldukça yaygın bir anamorfik üretim biçimidir. Bu türden anamorfik görüntülere benzer bir etki yaratan ancak anamorfik görüntüyü üç boyutlu malzemeler ile oluşturduğu yerleştirme ile elde eden JR (Jean-René), “La Nascita” (Görsel 14.) isimli yerleştirmesinde, tarihi bir tren istasyonunun merkezinde bir yarık oluşturmuştur. Bu

yerleştirmede oluşturulan paneller, alüminyum çıtaların birbirine tutturulması ile meydana getirilmiş üç boyutlu büyük ölçekli bir yapı meydana getirmiştir. Panellerin üzerine uygulanan siyah beyaz baskılarla geçmişin izlerinin binanın ortasından etrafına yayılan kayalıklarla binanın bugünkü hali arasında bir bağ kurulmuştur. İzleyicinin yerleştirmenin içinde dolaşarak, keşfetme, paylaşma ve göç etme konusunda düşünmeye davet edildiğini ifade eden JR, bu yapıyla zamanın ve mekânın sınırlarını bulanıklaştırarak, yapının bugünkü hali ile tarihi arasında bağlantı kuran gereküştü bir mimari yapı meydana getirdiğini söylemiştir (La Nascita, t.y.).

6. SONUÇ

Bu araştırmada, anamorfik uygulamaların ağdaş heykel ve yerleştirme sanatındaki yeni ve gelişen yöntemlerine odaklanarak, sanatın algısal fenomenlerle olan keşişim noktasını derinlemesine incelemiştir. Çalışmanın bulguları, anamorfik sanatın yalnızca Rönesans dönemine ait bir perspektif tekniği (Leonardo Da Vinci, Holbein) olmaktan çıkıp, mekânı ve izleyiciyi aktif olarak dönüştüren çok yönlü ve güncel bir ifade biçimi haline geldiğini göstermektedir. Anamorfizmin uygulama biçimleri, başlangıçtaki perspektif anamorfozdan (görüntünün açısı) sonraki dönemlerde ayna (katoptrik) anamorfozuna (yansıtıcı yüzeyler) ve gölge/ışık (Shigeo Fukuda) gibi alternatif yöntemlere doğru çeşitlenmiştir. Özellikle Jonty Hurwitz ve Yung Hee Jo gibi sanatçıların çalışmaları, anamorfik heykelleri dışbükey silindir/konik yansıtıcılarla birleştirerek, gizli formu üç boyutlu bir nesne üzerinden açığa çıkarma pratiğini heykel sanatına taşımıştır. Bu, anamorfizmin 21. yüzyılda heykel alanındaki en önemli yeniliklerinden biri olarak literatüre kaydedilmiştir. Louis Pratt'ın içbükey yansıtıcılar kullanarak gerçekleştirdiği uygulamalar ("A Very Dutch Ghost"), ayna

anamorfozu alanında daha önceki uygulamalarda rastlanmamış alternatif bir üretim biçimi sunarak teknik sınırları zorlamıştır. Bu, anamorfik sanatın teknolojik ve matematiksel hesaplamalarla sürekli olarak kendini yenilediğini kanıtlamaktadır.

Çağdaş anamorfik yerleştirmeler, yalnızca görsel bir sürpriz sunmanın ötesine geçerek kavramsal ve çevresel mesajlar taşımaktadır. Jonty Hurwitz ve Yifat Davidoff'un "Alchemical Leap" (Nesli tükenmekte olan kurbağa) heykeli örneğinde görüldüğü gibi, anamorfik teknikler ekolojik ve toplumsal meselelere dikkat çekmek için güçlü bir araç haline gelmiştir. Michael Murphy'nin "Perceptual Shift" ve Thomas Medicus'un "Eyeeye" gibi eserleri ise, izleyicinin alanda fiziksel olarak gezinerek doğru bakış açısını bulmasını zorunlu kılarak, onu statik bir gözlemci olmaktan çıkarıp, aktif bir katılımcı konumuna yükseltmiştir. TeamLab'ın "Tunnel into the Mirror Universe" ve JR (Jean-René)'nin "La Nascita" isimli büyük ölçekli yerleştirmeleri ise izleyicinin oluşturulan mekânın içine bizzat dahil olarak, alternatif mekân kurgusu içine dahil olmalarına ve yeni deneyimler kazanmalarına olanak tanıyan yapıtlardır. Bu araştırma, anamorfik uygulamaların sadece bir optik hile değil, aynı zamanda izleyici algısını, mekân deneyimini ve sanatsal anlatımı derinleştiren çağdaş sanatın ayrılmaz bir parçası olduğunu ortaya koymuştur. Sunulan güncel yapıt ve metot örnekleri, anamorfik sanatın heykel ve yerleştirme alanında dijital entegrasyon, çoklu duyuşal deneyim (ses ve görsel geri bildirim) ve sürdürülebilirlik odaklı temalarla nasıl evrildiğini göstermekte ve literatüre güncel bir perspektif katmaktadır. Sonuç olarak, anamorfik sanat, izleyiciyi yanılsamanın ardındaki anlamı keşfetmeye davet ederek, sanatsal ifadenin sınırlarını genişleten eleştirel ve deneyimsel bir platform sunmaya devam etmektedir.

KAYNAKLAR

- Abella, S. and Raffaelli, R. (2012). As estruturas antropológicas do imaginário de gilbert durand em cinco pinturas de arcimboldo. *Cadernos De Pesquisa Interdisciplinar Em Ciências Humanas*, 13(102).
<https://doi.org/10.5007/1984-8951.2012v13n102p224>
- Akengin A., Aypek Arslan A. “Çağdaş Sanatta İfade Unsuru Olarak Dijital Enstalasyon”. *Sanat Eğitimi Dergisi*, 9/2 (2021 Güz): s. 129–138. doi: 10.7816/sed-09-02-04
- Alchemical Leap (t.y.), <https://sentient.art/alchemy> erişim tarihi: 30.09.2025.
- Ball, S., Leach, B., Bousfield, J., Smith, P., & Marjanovic, S. (2021). Arts-based approaches to public engagement with research: lessons from a rapid review..
<https://doi.org/10.7249/rra194>
- Chun-xia, L., Bakar, S., Yao, Y., Li, T., & Guan, L. (2024). An exploration of the artistic design of integrated material fusion installation based on sound interaction..
<https://doi.org/10.3233/faia240054>
- Çelik, M. ve Kılıç, E. (2020). Bitkisel kaynaklı biyopolietilenin biyokompozit üretiminde ve polimer karışımlarında kullanımı. *Tekstil ve Mühendis*, 27(119), 197-215.
<https://doi.org/10.7216/1300759920202711908>
- Ferretti, G. (2020). Dotrompe l'oeilslook right when viewed from the wrong place?. *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 78(3), 319-330.
<https://doi.org/10.1111/jaac.12750>
- Gombrich, E. H. (1992). *Sanat ve Yanılsama*. (Çev. A. Cemal). Remzi Kitabevi.

- Jonty Hurwitz Bio (t.y.), <https://sentient.art/bio> erişim tarihi: 07.02.2025.
- Kanwar, R. (2025). The installation art using contemporary sculpture: a case study and review of its evolution. *Asian Research Journal of Arts & Social Sciences*, 23(5), 77-84.
- Keleşoğlu, B., Uygungöz, M. (Ocak, 2014). Sanat ve Tasarımda Anamorfik Görüntüler, *Sanat & Tasarım Dergisi*, Cilt 7, Sayı 7, S. 1-17. <https://doi.org/10.20488/austd.14315>
- La Nascita, Milan, Italy, 2024 (t.y.). <https://www.jr-art.net/projects/la-nascita> erişim tarihi: 22.11.2025.
- Mee, N. (2020). Optical skullduggery., 144-155. <https://doi.org/10.1093/oso/9780198851950.003.015>
- Pratt, L., Johnston, A., Pietroni, N. (2023). Reflections on Light: Developing New Methods for Producing Anamorphic Sculpture. *Leonardo* 2023; 56 (6): 568–574. doi: https://doi.org/10.1162/leon_a_02368
- Sarı, S. ve Mengi, O. (2022). The role of creative placemaking. *M/C Journal*, 25(3). <https://doi.org/10.5204/mcj.2899>
- Uğuz, Ö. ve İnan, E. (2025). Process and experimentation in regina silveira's printmaking. *Art and Interpretation*, (46), 164-174. <https://doi.org/10.47571/sanatyorum.1618712>
- Yang, F., Yi, J., & Ling, M. (2023). “carbon neutral” interactive science art installation., 977-983. https://doi.org/10.2991/978-94-6463-238-5_126

Görsel Kaynakça

Görsel 1: Leonardo’ s Eye/Leonardo’ nun Gözü”, Leonardo Da Vinci, 1485. Kaynak: Keleşoğlu, B., Uygungöz, M.

(Ocak, 2014). Sanat ve Tasarımda Anamorfik Görüntüler, Sanat & Tasarım Dergisi, Cilt 7, Sayı 7, S. 1-17. <https://doi.org/10.20488/austd.14315>

Görsel 2: Hans Holbein The Younger, The Ambassadors / Elçiler, Ahşap üzerine yağlıboya, 207 cm. x 209,5 cm, 1533. Web: <https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/hans-holbein-the-younger-the-ambassadors> erişim tarihi: 29.04.2025.

Görsel 3: William Scrots, Edward VI, 1546. Web: https://en.wikipedia.org/wiki/William_Scrots erişim tarihi: 29.04.2025.

Görsel 4: Istvan Orosz, Jules Verne in the Mirror Cylinder/Silindir Aynadaki Jules Verne, 1983. Web: <https://www.zmescience.com/other/art-other/amazing-art-istvan-orosz/> erişim tarihi: 29.04.2025.

Görsel 5: Philippe Comar, Sténopé - The Representation of Space, 1995. Web: <https://www.anamorphosis.com/stenope.html> erişim tarihi: 20.08.2025.

Görsel 6: Jonty Hurwitz, Rejuvenation, Bakır ve Krom, 60 x 60 x 45 cm, 2013. Web: <https://sentient.art/rejuvenation> erişim tarihi: 30.09.2025.

Görsel 7: Yung Hee Jo, About Looking, 2014. Web: <https://www.artsy.net/artwork/yung-hee-jo-about-looking> erişim tarihi: 22.04.2025.

Görsel 8: Michael Murphy, Perceptual Shift, 2015. Web: <https://www.designboom.com/art/perceptual-shift-installation-michael-murphy-06-13-2015/> erişim tarihi: 21.04.2025.

Görsel 9: Shigeo Fukuda, Lunch With a Helmet On, çatal, kaşık ve bıçak, 1987. Web: <https://spoon-tamago.com/illusionistic-shadow-art-by-shigeo-fukuda/> erişim tarihi: 22.04.2025.

Görsel 10: Louis Pratt, A Very Dutch Ghost, 2022. Web: <https://www.louispratt.com/> erişim tarihi: 29.04.2025.

Görsel 11: Alchemical Leap, Paslanmaz Çelik, 400 x 400 x 300 cm, 2023. Web: <https://sentient.art/alchemy> erişim tarihi: 30.09.2025.

Görsel 12: Thomas Medicus, Eyeeye, 2024. Web: <https://www.thomasmedicus.at/en/projects/2024-eyeeye.php> erişim tarihi: 29.04.2025

Görsel 13: TeamLab, Tunnel into the Mirror Universe, 2024. Web: <https://art.team-lab.cn/en/ew/tunnel-mirror-jeddah/jeddah/> erişim tarihi: 22.11.2025.

Görsel 14: JR (Jean René), La Nascita, 2024. Web: <https://www.jr-art.net/projects/la-nascita> erişim tarihi: 22.11.2025.

SANATIN NESNEYLE İMTİHANI: DÖNÜŞÜM ESTETİĞİ ÜZERİNE TEORİK BİR BAKIŞ

Banu YÜCEL¹

1. GİRİŞ

Sanat tarihi boyunca nesne, hem temsili hem de maddi bir varlık olarak sanatın merkezinde yer almıştır. Antik dönemin idealize edilmiş formlarından Rönesans'ın perspektifçi temsil anlayışına kadar nesne, çoğunlukla gerçekliğin sanatsal yorumu olarak ele alınmış; sanatın amacı nesneyi yeniden üretmek, güzelliğini çoğaltmak ve anlamını estetik bir düzen içinde sunmak olmuştur. Bu yaklaşımlar, nesneyi sanatçının elinde biçimlenen, işlenen ve estetik bir değere dönüştürülen bir araç konumuna yerleştirmiştir.

Ancak moderniteyle birlikte sanatın nesneye bakışı köklü bir dönüşüm geçirmiştir. Endüstriyel üretimin yükselişi, gündelik yaşam pratiklerinin değişmesi ve yeni görsel kültür formlarının ortaya çıkmasıyla birlikte nesne artık yalnızca temsil edilen değil, bizzat sanatın öznesi haline gelmiştir. Bu dönüşümün kırılma noktası olarak kabul edilen Marcel Duchamp'ın 1910'lu yıllarda geliştirdiği *hazır nesne* kavramı, sanat nesnesinin tanımını radikal biçimde sorgulamıştır. Duchamp'ın seçtiği sıradan bir pisuarı *Çeşme* adıyla sergilemesi, sanatın estetik yargılarla sınırlı olmadığını; niyet, bağlam ve kavramsal yönelimin nesneyi sanat kategorisine taşıyabileceğini göstermiştir.

Bu noktadan itibaren nesne, yalnızca biçimsel özellikleriyle değil; kültürel bağlamı, gündelik yaşamla ilişkisi ve

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

izleyicinin yorumlayıcı katılımı üzerinden anlam kazanan bir yapıya bürünmüştür. Nesnenin sanat içindeki rolü, modern ve postmodern dönemlerde sosyolojik, ekonomik ve ideolojik okumaların odağına yerleşmiştir. Tüketim kültürünün yükselişiyle birlikte Pop Art'ın seri üretim nesnelerini sanatsal bir göstergeye dönüştürmesi; kavramsal sanatın nesneyi düşüncenin bir aracına indirgemesi; Arte Povera'nın sıradan ve "değersiz" malzemeleri estetik sistemin içine dahil etmesi, bu dönüşümün farklı yönlerini ortaya koymuştur.

Bu çalışma, nesnenin sanatla kurduğu ilişkinin söz konusu tarihsel kırılmalar ışığında nasıl yeniden tanımlandığını incelemektedir. Nesnenin estetik bir unsurdan kavramsal, eleştirel ve hatta politik bir araca dönüşüm süreci; sanatçı, izleyici ve bağlam ekseninde tartışılarak, günümüz sanat pratiklerinde nesnenin sahip olduğu çok katmanlı anlam dünyası ortaya konacaktır.

2. NESNENİN ESTETİKTEN KAVRAMA EVRİMİ

Sanat tarihinde nesnenin konumu, temsil ve yeniden üretim ekseninde şekillenen bir estetik anlayışa dayanmıştır. Rönesans döneminde natürmort türünde karşımıza çıkan nesneler; ışık, perspektif ve kompozisyon ilkeleri çerçevesinde, gerçekliğin sadık birer yansıması olarak resmedilmiştir. Bu dönemde nesne, var olanın kusursuz taklidine dayanan *mimesis* ideali ile ilişkilendirilir. Barok dönemde ise nesne, alegorik bir dilin kurucu unsuru haline gelmiştir.

19.yüzyılın sonlarına doğru modernist kırılmalarla birlikte sanat, temsil odaklı yapısından uzaklaşarak nesnenin biçimsel özelliklerine yönelmiştir. Kübizm'de nesne parçalanarak yeniden düzenlenmiş, Fütürizm'de hareketin taşıyıcısına dönüşmüş, Bauhaus'ta işlevsel tasarımın temel bileşeni haline gelmiştir.

Ancak tüm bu arayışlarda nesne hâlâ sanatın biçimsel bir ögesi olarak değerlendirilmeye devam etmiştir.

20.yüzyılın başında Marcel Duchamp'ın hazır nesne müdahaleleri, sanat ve nesne ilişkisini köklü biçimde sarsmıştır. Duchamp'ın gündelik bir pisuarı sanat eseri olarak sunmasıyla, nesnenin sanatsallığı artık estetik ölçütlerle değil, sanatçının seçimi ve bağlamsal konumlandırma ile belirlenmiştir.

Bu kırılmanın teorik arka planı, sanatın tanımına ilişkin yerleşik kabullerin neden sanatçılar tarafından bilinçli biçimde zorlandığını da açıklar. Barrett'in belirttiği üzere, sanat literatüründe saygın ve kapsayıcı kabul edilen tanımlar, sanat eserinin hangi özelliklere sahip olması gerektiğini belirlediğinden, sanatçılar bu tür tanımlara çoğu zaman kasıtlı olarak karşı çıkarlar. Özellikle Duchamp'ın 1917'de *Çeşme* ile ortaya koyduğu müdahale, estetik açıdan “güzel” nesne üretme anlayışına doğrudan bir meydan okuma niteliğindedir. Barrett, bu jestin sanatın görsel niteliklerine odaklanmak yerine, sanatın ontolojik ve epistemolojik sorunlarını gündeme taşıdığını; sanatın ne olduğu, neye göre tanındığı ve buna kimin karar verdiği gibi temel soruları sanat düşüncesinin merkezine yerleştirdiğini vurgular (Barrett, 2019, 25,26).

Ayrıca Barrett, Wittgenstein'in dil oyunları yaklaşımından etkilenen Maurice Bates'in sanat kavramını “açık” bir kavram olarak değerlendirdiğini aktarır. Buna göre sanat, gerekli-yeterli koşullar dizisiyle tanımlanamayacak kadar dinamik ve yaşayan bir yapıya sahiptir. Bates'in sanatın tek bir özle sınırlandırılmayacağını, bunun yerine sanat eseri olarak kabul edilen nesneler arasında “aile benzerlikleri” aranması gerektiğini öne sürdüğü belirtilir. Barrett, Bates'in sanatın kesin bir tanımının yapılamayacağını söylemesinin bu çabayı anlamsızlaştırmadığını; aksine sanat eserlerine atfettiğimiz değeri görünür kıldığı için önemli olduğunu ifade eder. Böylece soru, bir

nesnenin sanat olup olmadığı ikileminden çıkıp, “nasıl bir sanat” olduğu tartışmasına yönelir. Barrett’in aktardığı bu yaklaşım, özcü tanımları reddeden anti-özcü bir çerçeve sunar (Barrett, 2019, 25,26).

Bu kırılmanın tarihsel sürekliliğine işaret eden Foster (2009), 1950 sonları ve 1960 başlarında radikal olarak tanımlanan iki geri dönüşten söz eder: Dada’nın hazır yapıtlarına ve Rus konstrüktivizminin rastlantısal yapılarından türeyen modernist mirasa yönelik tekrar ilgi. Foster, bu geri dönüşlerin nedenine ve tarihsel bağlamına yönelik iki önemli soruyu ortaya koyar: “...bu geri dönüler neden oluşur, ortaya çıkış ve kayboluş zamanları arasındaki ilişki neyi ortaya çıkarır? Savaş sonrası dönemler savaş öncesi dönemlerin edilgen birer tekrarı mıdır, yoksa yeni avangart tarihsel avangardı şimdi sadece takdir edebileceğimiz yöntemlerle mi etkilemiştir” (Foster, 2009, s.29). Bu sorgulama, nesnenin sanat içindeki dönüşümünün yalnızca biçimsel bir yenilik değil, tarihsel bir kopuş ve yeniden yazım olduğunu vurgular.

Bu süreçle birlikte nesne, sanat içinde dönüşerek yeni bir işlev kazanmış ve kavramsal bir dile evrilmiştir. Jean Baudrillard’ın tüketim nesnelerinin birer “gösterge”ye dönüşmesi üzerine yaptığı saptamalar da güncel sanat bağlamında nesnenin artık maddi gerçekliğinden çok simgesel sermayesi üzerinden değerlendirildiğini ortaya koyar. Böylece sanatçı, nesneyi yalnızca biçimlendiren kişi değil, ona anlam katan bir role geçmiştir.

Bu bağlamda Jean Baudrillard’ın tüketim nesnelerinin gösterge hâline geldiğine ilişkin çözümlemesi belirleyicidir. Baudrillard (2023), güncel teknolojik üretimin özünün artan işlevsellik değil; aynı yapısal işlevi sürdüren nesnelere yeni biçimsel ve simgesel kodlar yüklemek olduğunu belirtir. Elektrikli bir kahve öğütme makinesi örneği üzerinden,

makinenin esas değeri artık motorundan değil; tasarımındaki renk, biçim ve estetik varyasyonlardan kaynaklandığını ifade eder. Böylece işlevsel farklılık geri plana itilmekte; nesnenin değerini belirleyen şey, kullanımından çok kültürel olarak üstlendiği anlam olmaktadır (Baudrillard, 2023, s. 17). Bu durum, sanat alanındaki dönüşümle paralellik gösterir: Nesne artık yalnızca biçimlendirilen bir malzeme değil, sanatçının kavramsal müdahalesiyle yeni anlam dünyalarına taşınan bir oyuncudur.

Dolayısıyla nesnenin estetikten kavrama evrimi, sanatın temel yönelimini değiştiren bir kırılmayı temsil eder. Nesne; düşünsel üretimin, eleştirel söylemin ve kültürel dönüşümün aktif bir öznesi hâline gelmiştir. Bu yeni bağlam, sanat nesnesinin anlamını kuran temel dinamik olarak bağlam, yorum ve izleyiciyle kurulan ilişkiyi merkezî konuma yerleştirir.

3. DÖNÜŞÜM ESTETİĞİ: KAVRAMSAL TEMELLER VE NESNENİN KAVRAMSAL ALANI

Dönüşüm estetiği, nesnenin yalnızca biçimsel bir müdahale ile yeniden şekillendirilmesinden ziyade; anlam, işlev ve bağlam düzlemlerinde yeniden konumlandırılmasını ifade eder. Bu estetik anlayışta nesne, gündelik hayatın alışılmış akışından koparılarak sanatın düşünsel alanına taşınır. Böylece nesne yalnızca görülen değil, sorgulanan ve yorumlanan bir yapıya dönüşür.

Bu kırılmanın başlangıcı, Duchamp'ın hazır nesnelerinde belirginleşir. Sanatçının seçme edimi, izleyicinin algısını ve nesnenin kavramsal potansiyelini dönüştürerek sanat nesnesinin varlık koşullarını yeniden tanımlar. Bu dönemden itibaren nesne; Pop Art'ın tüketim kültürünü eleştiren seri üretim estetiği, Minimalizm'in yalın ve endüstriyel form arayışı ve Arte Povera'nın sıradan malzemelerle kurduğu eleştirel ilişki

aracılığıyla da dönüşüm sürecini sürdürür. Böylece nesne, modernizmden postmodernizme uzanan süreçte estetik bir kategori olmaktan çıkarak kavramsal ve düşünsel bir araca dönüşür.

Bu dönüşümün Pop Art bağlamında en görünür temsilcilerinden biri Andy Warhol'dur. Şahiner'in aktardığına göre Warhol, 1950'lerde başladığı sanat pratiğinde 1960'lardan itibaren reklam dünyasında edindiği deneyimleri sanat alanına taşımış ve Campbell çorba kutuları, Coca-Cola şişeleri gibi gündelik tüketim imgelerini sanat üretiminin merkezine yerleştirmiştir. 1962'den itibaren bu ürünlerin görsellerini kullanarak oluşturduğu çalışmalar, bir yıl sonrasında fotografik ipek baskı teknikleriyle seri üretime dönüşmüş; Warhol ayrıca ünlü kişilerin portrelerini parlak ve çarpıcı renklerle çoğaltarak imgenin mekanik çoğaltılabilirliğini sanatın temel yöntemi hâline getirmiştir. Şahiner, Warhol'un bu yaklaşımının sanat yapıtını sanatçının kişisel duygu ve jestlerinden arındırarak onu adeta endüstriyel bir ürüne dönüştürme isteğinden kaynaklandığını belirtir (Şahiner, 2008, 19-20).

Warhol'un seri üretim mantığıyla sanatın özgünlük fikrini tartışmaya açtığı bu dönemde, Minimalist sanatçılar da nesnenin algılanışını kökten dönüştüren başka stratejiler geliştirmiştir. Foster'ın yorumuna göre Minimalist yapıtlar ilk bakışta yalın ve kesin biçimli görünse de her biri algısal düzeyde çözülmesi güç bir belirsizlik taşır. Judd'ın "belirli nesneleri" olarak tanımladığı düzenlemelerde kompozisyon, tekil bir formdan çok ardışık ve birbirini izleyen bir bütünlük oluşturur; Morris'in durağan gibi görünen formları gerçekte mekânla ilişkisine bağlı olarak tesadüfi bir değişkenlik sergiler. Benzer biçimde Serra'nın ağır çelik levhaları da izleyicinin bedenini ve konumunu hesaba katarak zaman içinde yeniden tanımlanan bir algı üretir. LeWitt'in sistematik kafes yapıları rasyonel bir çerçeve sunsa da neredeyse takıntılı denebilecek ölçüde tekrar içerir; Bell'in mükemmel

küpleri dışa kapalı olmalarına rağmen çevredeki dünyayı yansıtarak yeni bir görme düzeyi yaratır. Stella'nın "gördüğünüz şey gördüğünüz şeydir" iddiası ise, Foster'ın belirttiği üzere, Minimalizm'in pozitif ve nesnel iddialarına rağmen bu çalışmaların hiçbir zaman göründükleri kadar basit olmadığını ortaya koyar. Böylece Minimalist yapıtlar, doğrudanlık iddiası taşısa da algının geri yansıdığı ve sürekli yeniden kurulduğu karmaşık bir deneyim üretir (Foster, 2009, s. 65).

Warhol ve Minimalist sanatçıların nesneye dair yaklaşımı sanatın dilini kökten dönüştürürken, İtalya'da 1960'ların ortasında şekillenen Arte Povera, bu dönüşüme farklı bir yön vermiştir. Hopkins'in aktardığı üzere, Arte Povera çevresinde toplanan İtalyan sanatçılar Minimalizmi fazla kurallı ve indirgemeci bulmuş, nesnenin bağlamla ve malzemeyle kurduğu çok katmanlı ilişkileri daha açık biçimde araştırma eğiliminde olmuşlardır. Michelangelo Pistoletto ve Jannis Kounellis gibi isimler, ülkelerinin geleneksel estetik anlayışına karşı çıkarak Fontana ve Manzoni gibi öncüllerin başlattığı yenilikçi tutumu radikalleştirmiştir. Pistoletto'nun cilalı paslanmaz çelik yüzeylerle izleyicinin yansımalarını yapıtın bir parçası hâline getiren çalışmaları ya da *Vietnam* (1965) işinde izleyiciyi savaş karşıtı bir yürüyüşün içine yerleştiren kurgusu, Arte Povera'nın hem mekânsal hem de politik bir duyarlık taşıdığını ortaya koyar. Kounellis'in 1967 tarihli yerleştirmesinde monokrom bir tablonun önüne canlı bir papağan yerleştirmesi ise, sanat nesnesini beklenmedik bir canlılığın içine taşımış ve resmin temsil gücünü altüst eden bir karşılaşma yaratmıştır (Hopkins, 2018, 192).

Hopkins'in belirttiği gibi bu eğilim, 1967'de Cenova'da açılan bir sergide eleştirilen Germano Celant tarafından "Arte Povera" adıyla kavramsallaştırılmıştır. Celant, bu sanatın heterojen yapısını ve didaktik olmayan tavrını vurgulayarak onu Amerikan Minimalizminin kuramsal katılığına karşı daha açık

uçlu, süreç odaklı bir yönelim olarak değerlendirmiştir. Ona göre Arte Povera sanatçısı, doğal süreçlerin —bir bitkinin büyümesi, bir mineralin kimyasal dönüşmesi veya ağır bir cismin düşmesi gibi— yalın ama etkili mantığını sanatsal üretimin merkezine taşır. Bu yaklaşımın düşünsel ilham kaynaklarından biri ise Joseph Beuys’tur. Beuys’un taş, balmumu, yağ ve metal gibi maddelere sembolik yoğunluk kazandıran çalışmaları, Pistoletto, Kounellis, Zorio, Anselmo, Merz ve Fabro gibi Arte Povera sanatçılarının malzemeye yaklaşımında belirleyici olmuştur (Hopkins, 2018, 192).

Hopkins’in yorumuna göre Arte Povera, nesneyi yalnızca biçimsel bir unsur olmaktan çıkarıp onu maddesel, süreçsel ve enerjik boyutlarıyla ele alan bir sanat pratiği olarak, Duchamp’tan Warhol’a ve Minimalizm’e uzanan nesne tartışmalarına yeni bir derinlik kazandırmıştır.

Nicolas Bourriaud, “ilişkisel estetik” kavramıyla sanat nesnesinin izleyiciyle kurduğu toplumsal ve deneyimsel ilişkiyi merkeze taşır. Bu yaklaşıma göre sanat, yalnızca bir nesne üretimi değil, izleyiciyle paylaşılan bir iletişim ve etkileşim alanıdır. Dolayısıyla nesne artık tek başına değil, kolektif bir deneyim mekânı olarak değer kazanır (Bourriaud, 2018). Bu bakış açısı, sanatın nesne merkezli olmaktan çıkıp toplumsal bir karşılaşma alanına dönüşmesini sağlar. Nesne, artık yalnızca fiziksel varlığıyla değil, birlikte geçirilen zaman, ortak deneyim ve karşılıklı etkileşim aracılığıyla anlam kazanır. Böylece sanat, estetikten çok ilişkisel bir düzleme yerleşir; izleyici de pasif bir konumdan çıkarak eserin kurucu unsurlarından biri hâline gelir.

Çiçek’in (2022) aktardığı üzere Jacques Rancière, sanatı yalnızca nesne, izleyici ya da ilişkisel pratikler üzerinden açıklamanın yetersiz olduğunu vurgular ve sanatın daha geniş bir duyuşal-düşünsel örgü içinde kavranması gerektiğini ileri sürer. Rancière’e göre *aisthesis*, son iki yüzyılda birbirinden çok farklı

teknikleri, üretim biçimlerini ve sanat formlarını ortak bir deneyim alanında bir araya getiren estetik bir algı rejimini ifade eder. Bir sanat yapıtını belirleyen şey, yalnızca onun nasıl karşılandığı değil; hangi duyuşsal, düşünşel ve kültürel dokunun içinde üretildiğidir. Bu doku, sergileme biçimlerinden dolaşım kanallarına; sınıflandırma sistemlerinden algılama tarzlarına kadar hem maddi hem zihinsel koşulları kapsar. Rancière'in yaklaşımına göre sözcüklerin, yüzeylerin, hareketlerin ya da ritimlerin "sanat" olarak hissedilebilmesini sağılayan da bu estetik rejimin kendisidir. Böylece sanat, yalnızca bireysel bir yaratım süreci değil, tarihsel olarak mümkün kılınmış belirli bir deneyim alanının parçası hâline gelir (Çiçek, 2022).

Bu kuramsal çerçeveler, dönüşüm estetiğinin yalnızca sanat içi bir değışim değil; aynı zamanda ideolojik, kültürel ve izleyici deneyimiyle iç içe geçmiş bir yapıda olduğunu gösterir. Postmodern sanatla birlikte nesne, kendi materyalliğini aşarak gösterge, metafor, eleştirel söylem ve toplumsal hafızanın taşıyıcısı haline gelmiştir.

Sonuç olarak dönüşüm estetiğı, nesnenin sanat içindeki varlığını ontolojik düzeyde yeniden tanımlar: Nesne artık yalnızca biçimiyle değil, içinde yer aldığı bağlam, işaret ettiğı kavramlar ve ürettiğı düşünşel etkileşim üzerinden sanatın bir parçasıdır.

4. SANATTA DÖNÜŞTÜRÜLMÜŞ NESNE PRATİKLERİ

Dönüşüm estetiğı bağlamında nesnenin sanat yapıtına dönüşmesi, sadece biçimsel bir müdahalenin sonucu değildir; aynı zamanda nesnenin toplumsal, kültürel ve politik bağlam içinde yeniden konumlandırılmasıyla mümkün olur. Çağdaş sanat pratiklerinde nesne, bireysel bellekle kolektif hafıza arasında bir ara yüz işlevi görürken, tüketim kültürüne yönelik eleştirel bir

söylem ya da travmatik deneyimlerin maddi bir tanığı hâline de gelebilir. Dolayısıyla nesnenin dönüşümü hem fiziksel boyutta hem de anlam üretim süreçlerinde eşzamanlı olarak gerçekleşir. Nesne artık yalnızca görülen değil, düşünsel olarak da yorumlanan bir yapıya bürünür.

Bu kapsamda çeşitli sanatçıların üretimleri, dönüşüm estetiğinin farklı yönlerini görünür kılar:

Bu sanatçıların en önemlilerinden biri olan Joseph Beuys, keçe, yağ, bakır, televizyon gibi gündelik nesneleri kişisel deneyimlerinin bir parçası haline getirir. Ona göre nesne, iyileştirici ve dönüştürücü bir “enerji alanı” taşır. Beuys’un pratiği, nesnenin politik ve ruhsal bir işlev kazanabileceğini gösterir.

Beuys, modern sanatın tüketim kültürüne doğrudan bir karşıtlık kurmaktan çok, insanın kendi doğasıyla yeniden bağ kurması gerektiğini savunur. Hopkins’in belirttiğine göre, sanatçının düşünsel referansları doğa tarihi, mitoloji, simya, Paracelsus’un öğretileri ve Rudolf Steiner’in “antroposofi” anlayışıyla yakından ilişkilidir. Ayrıca Steiner’in 1923 yılında verdiği *Arılar Hakkında* dersleri, Beuys’un özgün estetik yaklaşımının oluşumunda önemli bir başlangıç noktası olmuştur. Beuys, arı kolonisini insan gelişiminin bir modeli olarak görür; balmumunun sıvı hâlden katı hâle geçiş sürecini, kendi sanatında ısı, enerji ve biçim arasındaki etkileşimle ilişkilendirir. Sanatçının bu düşünceleri, daha sonra heykel anlayışında “süreç yönelimli” bir biçim anlayışına dönüşür. Hopkins’e göre, Beuys’un karatahtalara karmaşık şemalar çizerek yaptığı “ders” biçimindeki sunumları, aslında onun sanat pratiğinin kavramsal temelini oluşturur. Bu düşünsel temeller, sanatçının 1963 tarihli *Yağ Süzme Köşesi (Fat Corner)* adlı yapıtında somut biçimde görünür hale gelir. Beuys, bu yerleştirmede odanın ısısını bir tür dönüştürücü güç olarak kullanarak nesneyi geometrik bir yapının

içine sıkıştırır; böylece hem fiziksel hem sembolik düzeyde bir dönüşüm yaratır. Hopkins'e göre, bu çalışma Beuys'un heykel sanatına getirdiği yenilikçi yaklaşımın bir göstergesidir (Hopkins, 2018, s. 101).

Doris Salcedo, toplumsal şiddet, kayıp ve yas temalarını gündelik mobilyalarla ilişkilendirir. Dolap, masa ve sandalye gibi ev içi nesneleri dönüştürerek, görünmezleştirilen travmaların izini sürer. Nesne burada bir tanıklık aracıdır: Sessiz, ama politik.

Özturan ve Özturan'a (2023) göre Doris Salcedo, 2000'li yıllardan itibaren küresel ölçekte politik şiddet ve baskıya maruz kalan kişilerin yaşamlarını anmaya ve onların yasını tutmaya odaklanan çalışmalar üretmektedir. Sanatçı, farklı zaman, mekân ve koşullarda şiddete uğrayan insanların deneyimleri arasında ilişkiler kurarak bu deneyimleri maddi nesneler aracılığıyla görünür kılmaya çalışmaktadır. (Özturan ve Özturan, 2023, s. 75-76). Bu yaklaşım, Salcedo'nun sanatını yalnızca bir estetik üretim alanı olmaktan çıkarıp, travmanın maddi izlerini görünür kılan bir hafıza mekânına dönüştürür. Salcedo'nun çalışmalarında mobilya parçaları, kıyafetler veya gündelik eşyalar, hem bedeninin yokluğunu hem de bu yokluğun bıraktığı açığı temsil eder. Bu nesneler artık işlevsel değildir; üzerlerinde taşıdıkları görünmez hikâyelerin ağırlığıyla tanıklık eden bedenler hâline gelirler. Doris Salcedo'nun üretimi bu yönüyle, çağdaş sanatın politik potansiyelini görünür kılar: nesne, hem bireysel acının hem de kolektif tarihin taşıyıcısına dönüşür; izleyici ise bu acıya mesafeli bir tanık olmak yerine, onunla yüzleşmeye davet edilen bir özne haline gelir.

Eşyanın doğası gereği bellekle kurduğu ilişki ile Salcedo, mahkûm edilen toplumun acılarının ve travmalarının unutulmasını eleştirel bir dille işaret eder. Salcedo'nun amacı gündelik eşyaları kullanarak acıyı ve onun sosyo-politik nedenlerini açıklamak değil, izleyiciyi bir tür tanıklığa ve ortak insani değerlerin farkındalığına zorlamaktır (Abacı, 2025, 15).

Doris Salcedo'nun sanatsal pratiği, gündelik nesnelerin biçimsel sınırlarını aşarak, onları toplumsal hafıza ve travma üzerine düşünmenin araçları haline getirir. Kolombiya'da doğan sanatçı, hem Kolombiya'nın politik geçmişinden hem de evrensel ölçekteki g , kayıp ve unutma olgularından beslenir. Nesne, Salcedo'nun üretiminde yalnızca estetik bir form değil, aynı zamanda insanlık deneyiminin sessiz tanığıdır. Sanatçının yerleştirmelerinde nesneler, işlevsel kimliklerinden kopararak anı ve unutma arasındaki gerilimin maddi ifadesine dönüşür. Salcedo'nun yaptığı şey, nesneleri işlevinden çıkarıp, kaybolan hayatların ve yerinden edilmiş kimliklerin izlerini taşıyan sessiz bir hafıza mimarisi kurmaktır.

Thomas Hirschhorn, plastik, koli bandı, dergiler gibi ucuz tüketim nesnelerini yığınlar halinde kullanarak küresel kapitalizmin kitleleri kuşatan ideolojik düzenini sorgular. Onun çalışmalarında nesne, aşırılığın ve hızla tüketilen dünyanın bir aynasıdır.

Preece'e (2023) göre Thomas Hirschhorn, otuz yılı aşkın süredir politik, ekonomik ve kültürel meselelerle ilişki kuran düşünsel mekânlar üretmekte ve bu mekânları genellikle kendi sanat anlayışına yön veren filozoflara adadığı görülmektedir. Sanatçı, plastik, karton, bant, gazete kâğıdı, fotoğraf ve metin parçaları gibi ucuz ve "kırılğan" malzemelerden oluşturduğu düzenlemeleri bilinçli bir seçim olarak kullanır; bu malzemeler, onun için hem elitizme hem de sanatsal hiyerarşilere karşı bir tavrı temsil eder. Hirschhorn, toplumun dışlanan kesimleriyle dayanışma içinde olmayı amaçlayan bu yaklaşımı, sanatın katı estetik kategorilerden bağımsız, herkes için erişilebilir bir alan olması gerektiği düşüncesiyle ilişkilendirir. Kendi pratiğini ise "dünyayla etkin bir ilişki kurma" abası olarak tanımlar; izleyici katılımını önemseyen yapıtlarını bir tür eylemlilik ve aktif varoluş biçimi olarak görür (Preece, 2023).

Preece'in (2023) aktardığı üzere Thomas Hirschhorn, otuz yılı aşkın süredir politik, ekonomik ve kültürel meselelerle ilişki kuran düşünsel alanlar üretmekte ve bu alanları çoğu zaman kendi sanat anlayışını besleyen filozoflara adadığı mekânlarla somutlaştırmaktadır. Sanatçı, plastik, karton, bant, gazete kâğıdı ve fotoğraf gibi ucuz ve “kırılgan” malzemeleri bilinçli bir seçim olarak kullanmakta; böylece hem elitist estetik anlayışlara hem de sanat alanındaki hiyerarşik yapılara eleştirel bir duruş sergilemektedir. Hirschhorn'un bu tavrı, sanatın belirli bir toplumsal kesime ait bir ayrıcalık olmaktan çıkarak herkes için erişilebilir bir iletişim ve karşılaşma alanı olması gerektiği yönündeki inancı ile birleşir. Bu nedenle sanatçının üretimi, izleyicinin pasif bir gözlemci olmaktan ziyade aktif bir katılımcı hâline geldiği, “dünyayla etkin bir ilişki kurma” çabasının bir tür eylemsel dışavurumu olarak değerlendirilir (Preece, 2023).

Hirschhorn'un bu yaklaşımı, dönüşüm estetiği bağlamında nesneye yüklenen kavramsal ağırlığın anlaşılması açısından da belirleyicidir. Sanatçının kırılgan, değersiz ve çoğu zaman atık niteliği taşıyan malzemeleri kullanması, yalnızca estetik bir tercih değil, aynı zamanda nesnenin çağdaş tüketim kültürü içindeki dolaşımına yönelik eleştirel bir müdahaledir. Bu malzemeler, Hirschhorn'un düzenlemelerinde işlevsel bütünlüklerinden kopartılarak fazlalık, çürüme ve aşırılık gibi niteliklerin belirginleştiği yoğun bir yığına dönüşür. Böylece gündelik nesneler, adeta bir arkeolojik peyzajın katmanları gibi hem çağdaşlık hâlinin maddi fazlalığını hem de uygarlığın görünmez tarihsel yüklerini açığa çıkaran bir hafıza alanına dönüşür.

Bu bağlamda Hirschhorn'un pratiği, Preece'in vurguladığı demokratikleşme ve katılımcılık fikrinin dönüşüm estetiğiyle kesiştiği bir düzlem yaratır. Sanatçının seçtiği malzemeler hem sanatın elitist kodlarını boşa düşürmekte hem de tüketim kültürünün kendi fazlalıklarını malzeme ve metafor

hâline getirerek yeni anlam üretim süreçlerini tetiklemektedir. Bu yönüyle Hirschhorn, nesneyi yalnızca biçimsel bir unsur olarak değil, eleştirel, politik ve toplumsal bir düşünce alanı olarak dönüştüren çağdaş sanat pratiklerinin güçlü temsilcilerinden biri olarak konumlanır.

Bu örnekler, dönüştürülmüş nesnenin farklı estetik stratejilerle nasıl anlamlandırılabilirliğini gösterirken, dönüşümün politik ve belleksel dönüşümde gerçekleştiğini ortaya koyar: Politik dönüşümde nesne eleştirel bir söylemin taşıyıcısı olur, belleksel dönüşümde ise travmaların, kayıpların veya kişisel hafızanın arşivi gibi işler.

Bu bağlamda nesne, pasif bir malzemeden aktif bir kavramsal özneye dönüşür. Sanatçı müdahalesi, nesnenin görünmeyen tarihini açığa çıkarır; izleyici ise bu dönüşümün tamamlayıcısı olur. Böylece nesne, yalnızca fiziksel değil, düşünsel olarak da yeni bir gerçeklik kazanır.

5. İZLEYİCİ, BAĞLAM VE ANLAM ÜÇGENİ: ETKİLEŞİM, ALGI VE YORUM

Dönüştürülmüş nesne sanatının ayırt edici yönlerinden biri, anlam üretiminin yalnızca sanatçının niyetine bağlı olmaktan çıkarak izleyiciyle bir nitelik kazanmasıdır. Geleneksel sanat anlayışında izleyici, sanat eserinin karşısında anlamı alan pasif bir konumdayken; kavramsal sanatın yükselişiyle birlikte anlamı kuran aktif bir özneye dönüşmüştür. Bu değişim, nesneye atfedilen değer artık yalnızca estetik ölçütlerden değil; izleyicinin algısal, deneyimsel ve kültürel katkılarından doğduğunu gösterir. Sanat kuramı bu dönüşümü farklı perspektiflerle açıklamaktadır.

Nicolas Bourriaud, ilişkisel estetikte sanatın toplumsal ilişkiler üreten bir alan olduğunu vurgular. Burada nesne, bir

iletişim aracına dönüşür; değerini izleyiciyle kurduğu etkileşimden alır. İzleyici, yalnızca gözlemci değil, eserin anlamını etkin biçimde “tamamlayan” bir katılımcıdır.

Bourriaud’nun yaklaşımı daha geniş bir bağlamda değerlendirildiğinde,  ağdaş sanat eserinin anlamını kendi içsel formundan ziyade içinde yer aldığı koşullar, kurduğu ilişkiler ve izleyicinin katkısıyla belirlediğini savunduğu görülür. Ona göre güncel sanatta form, sabit bir estetik kalıp olmaktan çıkar; çeşitli olumsuzluklarla karşılaştığında yeniden şekillenen dinamik bir süreç hâline gelir. Geleneksel biçimde kendi içine kapanan ve sanatçının imzasıyla tanımlanan nesnenin aksine ilişkisellik temelindeki  ağdaş yapıt, farklı bağlamlar arasında dolaşarak var olur ve bu dolaşım içinde biçimini sürekli dönüştürür. Bourriaud, doğada kendiliğinden var olan kapalı bir form anlayışının geçerli olmadığını; formun ancak dünyadaki yoğunluklardan bir seçme, ayırma ve ilişki kurma eylemiyle ortaya çıktığını ileri sürer. Formlar zamanla birbirlerinden t reyip dönüşür, bu nedenle d n biçimsiz veya önemsiz görülen bir unsur bugün yeni bir estetik değer taşıyabilir. Estetik tartışmalar geliştikçe formun anlamı, işlevi ve görünümleri de buna paralel olarak sürekli evrilir (Bourriaud, 2018, 31).

Bir kürek, bir ayakkabı ya da plastik şişe — müze ya da galeri bağlamına girdiğinde yeni bir ontolojik statü kazanır.

Bu bağlam kayması, izleyiciyi de sorgulamaya zorlar: Neden bu nesne burada?, Sanatçının müdahalesi nerede?, Ben anlamı nerede üretiyorum?

Sanatçıların birebir hazır nesneyi bağlamından çıkararak sanat nesnesine dönüştürmesi, izleyicinin rolünü de değişirmiştir. İzleyicinin sanat nesnesi üzerinde konumunun değişmesi Duchamp’la başlamıştır.

Danto’ya (2019) göre, modern sanatın dönüm noktalarından birini anlamak için Duchamp’a sanat tarihinin bir

öncüsü olarak bakmak gerekir. Danto, Duchamp'ın gündelik yaşamın “Lebenswelt”ine ait, sıradan varoluşları olan nesneleri — bir saç tarağını, şişe rafını, bisiklet tekerleğini ya da pisuarı — hiçbir estetik kaygı taşımayan halleriyle sanat bağlamına taşımamasının, sanat düşüncesinde radikal bir kırılma yarattığını belirtir. Ona göre Duchamp, görsel cazibesi olmayan, hatta estetik haz vermesi neredeyse imkânsız görünen bu nesneleri seçerek, güzelliğin en az beklendiği yerlerde bile ortaya çıkabileceğine işaret eden örnekler sunmuştur. Danto'ya göre bu müdahale, sanatın özünü estetik niteliklerde değil, bağlam, niyet ve kavramsal konumlandırmada arayan modern sanat anlayışının başlangıcını oluşturmaktadır (Danto, 2019, 14).

Ai Weiwei'nin *Ay Çekirdekleri* işinde, milyonlarca porselen çekirdek arasında gezinen izleyici, politik ve kolektif üretim ilişkilerini bizzat deneyimler.

Kavrakoğlu'nun (2017) aktardığına göre Ai Weiwei'nin 2010 yılında Tate Modern'de sergilenen *Ay Çekirdekleri* yerleştirmesi, yüz milyon el boyaması seramik çekirdekten oluşan devasa bir üretim sürecinin ürünüdür. Kültür Devrimi döneminde ay çekirdeğinin hem temel bir besin hem de gündelik hayatın sıradan bir çerezi olması, sanatçının bu nesneyi seçmesinde belirleyici bir rol oynamıştır. Kavrakoğlu, Weiwei'nin her bir çekirdeğin el yapımı olmasıyla bireyin benzersizliğine işaret ettiğini, ancak tüm bu çekirdeklerin bir araya yığılmasıyla baskıcı rejimlerin bireyleri nasıl kişisizleştirdiğini görünür kıldığını belirtir. Weiwei, ziyaretçilerin bir avuç çekirdek alıp götüreceklerini öngördüğü için Tate Modern'e fazladan sekiz milyon çekirdek göndermiştir; böylece herkesin eserin bir parçasına sahip olabilmesi amaçlanmıştır (Kavrakoğlu, 2017).

Felix González-Torres'in şeker yığınları işinde izleyici şeker olarak eseri “eksiltir” ve yeniden üretir; eser ile etkileşim doğrudan bir anlam hareketine dönüşür.

Kesici'nin (2015) belirttiğine göre Félix González-Torres, kayıp, yas ve zaman kavramlarını kişisel deneyimlerinden yola çıkarak evrensel bir duygusal dile dönüştüren önemli bir kavramsal sanatçıdır. Sanatçının 1991'de partneri Ross Laycock'un anısına oluşturduğu ve Ross'un kilosu kadar şekerden oluşan yerleştirme, izleyicinin şekerleri almasıyla sürekli eksilip tekrar tamamlanan bir yapıya sahiptir. Kesici, bu döngüsel değişimin hem hastalığı nedeniyle yaşanan kaybı simgelediğini hem de izleyiciyi eserin aktif bir parçasına dönüştürerek ölüm, varlık ve yokluk temalarını deneyimleme olanağı sunduğunu vurgular (Kesici, 2015).

Bu örneklerde nesne ile izleyici arasında kurulan ilişki, statik değil akışkandır; her izleyiciyle yeniden şekillenen çoğul bir anlam yapısı ortaya çıkar. Bu nedenle dönüşüm estetiğinde nesne tek bir yoruma kapanmaz. Toplumsal, kültürel ve kişisel belleklerle sürekli yeniden yazılır. İzleyiciyi edilgenlikten etkin düşünce üreticiliğine taşır.

Sonuç olarak nesne, izleyici ve bağlam arasında kurulan üçgen; dönüşüm estetiğinin hem kavramsal temelini hem de deneyimsel boyutunu oluşturarak sanatın güncel yönelimlerini belirleyen en önemli dinamiklerden biri haline gelmiştir.

6. SONUÇ

Sanatın nesneyle kurduğu ilişki, yalnızca malzemenin dönüşümüne dair teknik bir değişim değil; sanatın düşünsel temellerinin, algısal süreçlerinin ve toplumsal işlevinin kökten yeniden tanımlandığı uzun soluklu bir evrimi ifade eder. Dönüştürülmüş nesne, modern ve çağdaş sanat bağlamında artık

estetik bir yüzey olmaktan çıkmış; kültürün, politikanın, hafızanın ve deneyimin kesiştiği çok katmanlı bir düşünce alanına dönüşmüştür. Bu durum, dönüşüm estetiğinin sanatın görüne indirgenemeyeceğini; aksine, görünmeyen kavramsal, duygusal ve sosyo-politik boyutların sanat deneyiminin asli bileşenleri hâline geldiğini gösterir.

Duchamp'ın ready-made'leriyle başlayan kırılma, sanat yapıtının hem tanımını hem de dolaşım koşullarını değiştirmiştir. Nesnenin gündelik işlevinden koparılıp yeni bir bağlama taşınması; hafıza, kimlik, tüketim, iktidar ilişkileri ve toplumsal travmalar gibi soyut kavramların somut karşılıklar bulmasına olanak tanır. Bu dönüşüm, izleyiciyi pasif konumundan çıkarıp yorumlayan, sorgulayan ve kimi zaman yapıtın anlamını bizzat üreten bir özneye dönüştürerek sanatın ontolojisine yeni bir boyut ekler.

Bu çerçevede dönüşüm estetiği, yalnızca sanatçının ifade repertuarını genişletmekle kalmaz; sanatın toplumsal konumunu da yeniden tanımlar. Sanat, artık yalnızca güzelliğin ya da estetik hazzın alanı değildir; çelişkinin, eleştirinin, kırılmalığın, travmanın ve karşı-söylemin de görünürlük kazandığı bir sahadır. Nesnenin biçimsel düzlemde kavramsal alana doğru kayışı, sanatın düşünsel derinliğini ön plana çıkararak gelecekte daha da akışkan, ilişkisel ve disiplinlerarası bir yapıya evrileceğinin güçlü bir göstergesidir.

Sonuç olarak denilebilir ki, sanatın nesneyle yürüttüğü imtihan bitmiş bir süreç değil; değişen toplumsal, kültürel ve teknolojik koşullar doğrultusunda sürekli yeniden kurulan, dönüşen ve genişleyen bir alandır. Nesnenin anlamı, tıpkı sanatın kendisi gibi, her dönemde yeniden yazılmaya devam edecektir.

KAYNAKÇA

- Abacı, Z. (2025). Maddenin Hatırlattıkları: Doris Salcedo'nun Eserlerinde Bellek Taşıyıcısı Olarak Eşya. Sanat ve İkonografi Dergisi(9), 13-20.
<https://doi.org/10.62425/sidd.1670169>
- Barrett, T. (2019). *Neden bu sanat? Çağdaş sanatta estetik ve eleştiri* (Çev.E.Ermert). İstanbul: Hayalperest Yayınları.
- Baudrillard, J. (2023). Nesneler Sistemi. (Çev. Oğuz Adanır, Aslı Favaro). Doğu Batı Yayınları. Ankara
- Bourriaud, N. (2018). *İlişkisel Estetik* (S. Özen, Çev., 2. baskı). İstanbul: Bağlam Yayınları.
- Çiçek, M. (2022, 15 Nisan). *Jacques Rancière: Estetik sanat rejimine giriş I. bölüm.* Art Unlimited.
<https://www.unlimiteddrag.com/post/jacques-ranciere-estetik-sanat-rejimine-giris-i-bolum>
- Danto, A. C. (2019). Sıradan Olanın Başkalaşımı. (Çev. Esin Berktaş&Özge Ejder). Ayrıntı Yayınları. İstanbul.
- Foster, H. (2009). Gerçeğin Geri Dönüşü. (Çev. Esin Hoşucu). Ayrıntı Yayınları. İstanbul.
- Hopkins, D. (2018). Modern Sanattan Sonra: Çağdaş Sanatın Öyküsü (Çev. E. Soğancılar). İstanbul: Akbank Kültür ve Sanat Yayınları.
- Kavrakoğlu, F. (2017, Şubat 21). Çağdaş Sanata Varış 280: Çağdaş Kavramsal Sanat 11 – Ai Weiwei. Erişim adresi: <https://kavrakoglu.com/cagdas-sanata-varis-280cagdas-kavramsal-sanat-11/>
- Kesici, Ö. (2025, Şubat 2). Sanatta Aşk ve Yasın Buluşması: Félix González-Torres. Söylenti Dergi. Erişim adresi: <https://www.soylentidergi.com/sanatta-ask-ve-yasin-bulusmasi-felix-gonzalez-torres/>

- Özturan, Ö., & Özturan, S. (2023). Travmayı İzlemek: Doris Salcedo'nun Heykellerinde Toplumsal Hafıza, Yas ve Melankoli. *Sanat ve Tasarım Dergisi*, 13(1), 64-83. <https://doi.org/10.20488/sanattasarim.1313820>
- Preece, R. (2023, June 27). Tools to Engage: A Conversation with Thomas Hirschhorn. Erişim adresi <https://sculpturemagazine.art/tools-to-engage-a-conversation-with-thomas-hirschhorn/>
- Şahiner, R. (2008). *Sanatta Postmodern Kırılmalar ya da Modernin Yapıbozumu*. İstanbul: Yeni İnsan Yayınevi.

ÇAĞDAŞ ALMAN RESMİNDE FİĞÜRATİF BİR DİL: YENİ LEİPZİG OKULU

Çiğdem DOĞAN ÖZCAN¹

Şemsi ALTAŞ²

1. GİRİŞ

20. yüzyılın ikinci yarısında sanat dünyasında yaşanan en belirgin kırılmalardan biri; soyut sanat, minimalizm ve kavramsalcılığın yükselişiyle figüratif geleneğin birçok merkezde geri plana itilmesidir. Ancak bu dönüşüm her coğrafyada aynı şekilde yaşanmamış; özellikle Doğu Almanya'daki politik izolasyon, figüratif resmin kesintiye uğramadan sürdüğü bir damar yaratmıştır. Yeni Leipzig Okulu olarak anılan kuşak, bu tarihsel sürekliliğin üzerine inşa olmuş; klasik resim disiplini post-sosyalist hafıza, çağdaş görsel kültür, parçalanmış mekân ve figür-mekân ilişkisini yeniden kuran bir estetik algıyla birleştirerek 2000'li yıllarda uluslararası ölçekte dikkat çekmiştir. Bu bölüm, Yeni Leipzig Okulu'nun ortaya çıkış koşullarını, sanatçıların üretimlerini ve bu kuşağı benzerlerinden ayıran estetik yaklaşımı incelemeyi amaçlamakta; bu doğrultuda Yeni Leipzig Okulu'nun önemli temsilcilerinden olan Neo Rauch ve Tim Eitel'in çalışmalarına odaklanmaktadır.

¹ Doç. Dr. Niğde Ömer Halisdemir Üniversitesi, Eğitim Fakültesi, Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü, ORCID: 0000-0002-7897-1216.

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

2. YENİ LEİPZİG OKULU

Leipzig Akademisi'nin kökeni 6 Şubat 1764 tarihine uzanmaktadır. Bu dönemde Dresden, Leipzig ve Meissen'deki Sakson sanat akademileri kurulmuş ve "Çizim-Resim-Mimarlık Akademisi" olarak işlev görmüştür. 19. yüzyıl boyunca farklı adlar ve örgütlenmelerle devam eden okul; 1876'da "Kraliyet Sanat Akademisi ve Sanat ve Zanaat Okulu" adını almıştır. Günümüzdeki adıyla "Leipzig Güzel Sanatlar Akademisi" ismi 1950'den itibaren kullanılmaktadır (Blume). İkinci Dünya Savaşı'nın ardından yaşanan Soğuk Savaş döneminde dünya, Doğu ve Batı blokları olarak ikiye ayrılmıştır. Bu dönemde ortaya çıkan kutuplaşma "Demir Perde" olarak adlandırılır. Bu kavram, Winston Churchill'in Avrupa'nın ikiye ayrıldığını vurguladığı konuşmasından sonra yaygınlaşmıştır. "Demir Perde, Soğuk Savaş döneminde Sovyetler Birliği ve onun Doğu ve Merkezî Avrupa'daki müttefiklerini tanımlamak üzere kullanılmış olan bir terimdir. 1947'de, başta Polonya, Romanya, Bulgaristan, Macaristan ve Doğu Almanya olmak üzere komünist rejim altına giren birçok ülke, Moskova'dan yönetilen bir blok haline" (Tunç ve Türkoğlu, 2007, s. 1133) gelmiştir. Almanya da bu bloğun merkezindeydi; Berlin Duvarı'nın inşa edilmesiyle ülke ikiye bölünmüş ve Leipzig kenti Doğu Almanya sınırları içinde kalmıştır. Sovyet etkisi altındaki ülkeler Batı'daki sanatsal gelişmelerle kesintisiz iletişim kuramamış; dolayısıyla soyut resmin, minimalizmin ve kavramsalcılığın hızla yükseldiği bu süreç, Doğu Almanya'da aynı şekilde yaşanmamıştır. Berlin Duvarı'nın 1961'de inşa edilmesiyle ayrım yalnız politik değil, estetik anlamda da belirginleşmiştir. Bu dönemde Doğu Almanya sınırları içinde yer alan Leipzig kentinde sanat söylemi sosyalist gerçekçilik doğrultusunda şekillenmiş ve figüratif resim üretimi desteklenmiştir. Böylece Batı'da modernizmin figürü geriletmediği yıllarda Leipzig'de çizim, anatomi, kompozisyon ve perspektif eğitimi kesintiye uğramadan devam etmiş; figür, resmin temel

taşı olmaya devam etmiştir. Yeni Leipzig Okulu'nun ortaya çıkışı tam da bu kesintisizlik zeminine dayanmaktadır. Arthur Lubow, 2006 yılında New York Times dergisinde kaleme aldığı yazısında, Doğu ve Batı Almanya'da yaşanan sanatsal farklılığı şu şekilde ifade etmektedir:

Demir Perde ve Berlin Duvarı, sanatın dönüşüm rüzgârlarının Demokratik Almanya Cumhuriyeti'ne ulaşmasını engelleyen etkili bir koruyucu perde işlevi gördü. Paris ve Düsseldorf'ta umutsuzca geçmişe ait sayılarak değersizleştirilen figüratif sanat, Leipzig'de hiçbir zaman etkisini kaybetmedi. Kent, Max Beckmann'ın doğum yeri olmakla gurur duyuyordu ve birkaç yüzyıl geriye, Saksonya'nın Wittenberg kentine doğru bakıldığında, Lucas Cranach'a dayanan bir resim geleneğine sahip olduğu vurgulanıyordu (2006, s. 1).

Lubow, aynı yazısında Berlin Duvarı yıkılmadan önce ve sonrasında müdürlük yapan emekli Profesör Arno Rink'in şu sözlerine yer vermektedir: “Duvarın dezavantajları herkesçe bilinir. Ama bir avantajından söz edeceksek, Cranach ve Beckmann geleneğini sürdürmemize olanak sağladığını söyleyebiliriz. Joseph Beuys'un etkisine karşı sanatı korudu” (2006, s. 1). Bu söylemden de anlaşılacağı üzere, tüm Avrupa'yı saran kavramsal sanattan etkilenmedikleri için Leipzig yönetimi ve akademisyenleri bu durumdan memnundur.

1990'lı yıllarda, başta Neo Rauch olmak üzere bu okulda eğitim gören genç sanatçılardan oluşan bir grup, “Yeni Leipzig Okulu” adı altında bir ekol haline gelmiştir. Annette Hamilton'ın sanatçı hakkında yazmış olduğu makalede; Neo Rauch ve aynı kuşağa mensup Leipzighli sanatçıların eğitim süreçlerinde klasik resim geleneğini sürdürdükleri ve bu nedenle Batı'daki çağdaş sanat ortamında aynı dönemde hâkim olan soyut eğilimlerin

dışında kaldıkları belirtilmektedir. Tim Eitel, Matthias Weischer, Tilo Baumgärtel, David Schnell ve Christoph Ruckhäberle gibi isimlerin de dahil olduğu bu grup için figüratif resim, yeniden keşfedilen bir alan değil, zaten hiç kopmamış bir sürekliliktir. Bu nedenle Yeni Leipzig Okulu'nun ortaya çıkışı, özellikle Amerika Birleşik Devletleri'nde oldukça hızlı ve geniş bir ilgi uyandırmıştır (2011, s. 179). Alman sanat tarihçisi ve küratör Ingrid Mössinger'e göre, soyut sanat ve kavramsal sanatın baskın olduğu yıllarda Eigen+Art galerisinin sahibinin Rauch'u o yıllarda en önemli sanat gösterilerinin yer aldığı New York Armory Show'a götürmesiyle Rauch büyük bir başarı elde etmiştir. Mössinger; sanatçının, figüratif resmin yeniden güç kazandığı dönemin öncülerinden biri haline geldiğini belirtmektedir. Ayrıca bu durum, sanatçının önemli temsilcilerinden olduğu "Yeni Leipzig Okulu" ekolünün ilk kez kıtalararası duyulmasını sağlamıştır (2025, s. 10). Rauch'un uluslararası ölçekte görünürlük kazanması, Berlin Duvarı'nın yıkılışı ve Soğuk Savaş sonrasında Doğu ile Batı'nın kültürel miraslarının yeniden buluştuğu bir döneme denk gelmiştir. Bu süreç, figüratif Alman resminin uzun süre sonra yeniden etkili bir biçimde ortaya çıkışı şeklinde yorumlanmış ve küresel sanat çevrelerinde dikkatle karşılanmıştır. Neo Rauch, bu hareketin görünürlük kazanmasında temel figür olsa da Yeni Leipzig Okulu yalnızca ondan ibaret değildir. Aynı dönemde yetişen Matthias Weischer, Tim Eitel, Tilo Baumgärtel, David Schnell ve Christoph Ruckhäberle gibi sanatçılar ekolün görsel dilini çoğaltmış ve farklı yönlerle taşımıştır.

3. NEO RAUCH

Neo Rauch, 1960 yılında Almanya'nın Leipzig şehrinde dünyaya gelmiştir (Zöllner, 2021, s.1). Sanatçının doğduğu yıllarda, Doğu Almanya tarafında yaşayan vatandaşların Batı'ya

geçmelerini engellemek amacıyla kurulan Berlin Duvarı ülkeyi ikiye bölmüştür. Sanatçı, böylesi bölünmüş bir bölgede doğan kuşaktır. David Molesky'nin sanatçı ile yapmış olduğu röportajdan; Rauch'un anne ve babasını henüz bebekken bir tren kazasında kaybettiğini, büyükanne ve büyükbabası tarafından büyütüldüğünü öğrenmekteyiz. Sanatçı, daha sonra ebeveynlerinin de mezun olduğu Leipzig Güzel Sanatlar Akademisi'ne gitmiş ve burada güzel sanatlar alanında yüksek lisans yapmıştır. 2005-2009 yılları arasında ise aynı kurumda profesör olarak görev yapmıştır (Molesky, 2019).

2002 yılında dünyaca önemli Van Gogh Avrupa Çağdaş Sanat Ödülü'nü alan sanatçı, büyük ölçekli tuvalerle oluşturduğu gizemli yapıtlarıyla tanınmaktadır. Yapıtlarında inşa ettiği farklı mekân ve figür ilişkilerindeki özgünlük ile renk kullanımındaki ustalığı, onun öne çıkmasının temel nedenlerinden biridir. Robert Hobbs'a göre, ilk bakışta Rauch'un tuvallerinde Alman romantizmi, Doğu Alman sosyalist gerçekçiliği ve Leipzig maniyerizminin unsurları yeniden işlendiği için tanıdık bir hava hâkimdir. Ancak bu eserler, bilinen stilistik gelenekleri o kadar farklı ve yeni bir şekilde bir araya getiriyor ki ilgi çekici bir bilmece oluşturuyorlar (2005, s. 79). Ayrıca Hobbs, sanatçının Doğu ve Batı Almanya birleşmesinden önce daha çok dışavurumcu-izlenimci bir üslupla çalıştığını; ancak birleşmenin ardından bu üslubu terk ederek 1990'ların başlarında bugünkü üslubunu geliştirmeye başladığını belirtir. Bu üslup çoklu perspektife dayalıdır. 1990'ların sonlarına doğru ise yapıtlarında çizgi roman estetiğine göndermeler yapan imgeler ve sosyalist gerçekçiliğin geleneksel unsurlarını harmanlayarak iki tür arasındaki ayrımı ortadan kaldırmıştır. 2003-2004 yıllarında ise bu harmanlanmış üslubun içine 18. yüzyıl giysileri giymiş figürleri eklemeye başlamıştır. "Bu figürler, Leipzig'in sanat ve edebiyat merkezi olarak yaşadığı görkemli döneme; kentte yaşamış ve çalışmış olan Johann Sebastian Bach'a ve yine

Leipzig’de eğitim görmüş Johann Wolfgang von Goethe’ye göndermeler taşımaktadır” (Hobbs, 2005, s. 80).

Görsel 1’de yer alan “Das Kreisen” (Dairesel) adlı yapıt, Hobbs’un sanatçının değişen süreçlerine dair verdiği iyi bir örnektir. Sanatçının kendine özgü üslubuyla dikkat çeken bu 2011 tarihli diptik resim, farklı kompozisyonu ile merak uyandırıcıdır. Resme genel olarak bakıldığında bir işlişe benzeyen iç mekânda farklı sahnelerin yer aldığı görülmektedir. Resmin yüzeyinde yer alan insan gruplarının ne yaptığı ya da neden bir arada oldukları belirsizdir. Mössinger; Rauch’un resimlerinin ilk bakışta açık ve tanıdık görüldüğünü, ancak hemen ardından derinlikli bir muğlaklık taşıyan ikili bir yapıya sahip olduğunu vurgulamaktadır. İzleyici resimle yüzeysel temas halindeyken sahne anlaşılır görünse de dikkat yoğunlaştıkça bu dünyanın aslında çözümlenmesi zor, çelişkili ve katmanlı olduğu fark edilir. Ona göre sanatçının figürleri; onun sezgisel ve duygusal dünyasından beslenen, kendi içinde kapalı ve bağımsız sahnelere yerleştirilir. Bu yorumlara göre Rauch; izleyiciyi resimlerine dikkatle yaklaştırmaya, zihinsel olarak bu dünyanın içine girmeye ve imgelerin yarattığı gizli titreşimlerin dönüştürücü etkisine kendini bırakmaya davet eder (2025, s. 10).



Görsel 1. Neo Rauch, Dairesel, Tuval Üzerine Yağlı Boya, Diptik, 300x500 cm, 2011

Mössinger'in sanatçının resimlerine yönelik yaptığı çıkarımdan yola çıkarak; resimlerin ilk bakışta açık ve tanıdık, fakat daha derinlemesine bakıldığında tuhaflaşan, belirsizleşen ve daha ileri gidildiğinde yabancılaşan halinin izleyiciyi tedirgin ettiğini söyleyebiliriz. Bu durum bizi Freud'un "Tekinsizlik" (Das Unheimliche) makalesine kadar götürebilir. Freud'a göre "tekinsiz gerçekte yeni ya da yabancı bir şey değil ama akıl için bildik ve köklü olan ve yalnızca bastırma süreciyle akla yabancılaşmış bir şeydir" (Freud, 2016, s. 347). Resme yeniden bakıldığında; merkezde yeşil bir elbise giymiş ve eteklerini tutan bir kadın, hemen yanında ise tuhaf bir ifadeye sahip bir erkek figürü görülür. Kadının sol tarafında, elinde bir çelenk tutan ve yanında köpeği bulunan bir başka erkek figürü yer almaktadır. Kompozisyonun sol kısmında kanatları olan bir adam ile ona yardımcı olmak için eğilen başka bir figür dikkat çeker. Sağ tarafta ise farklı bir iç mekânda bulundukları anlaşılan ve birbirleriyle konuşan, ölçekleri oldukça küçük olduğu için perspektifi bozan iki figür bulunmaktadır. En sağda ise bir figürün üstünü örten, kolaj benzeri bir düzenlemeyle yerleştirilmiş başka bir iç mekâna ait figürler yer almaktadır.

Resme dikkatlice bakıldığında bir belirsizlik hâkimdir. Michael Wilson, bu resmin sanatçının tipik eserlerinden biri olduğunu vurgulamakta; farklı zaman dilimlerinin bir araya getirilerek rahatsız edici bir kompozisyon oluşturulduğunu söylemektedir. Wilson, figürlerin özellikle kıyafetlerinden yola çıkarak bu durumu örneklendirmektedir. Ona göre figürlerin kıyafetleri çelişkilidir ve "19. yüzyılın ortalarından 1950'lere kadar tarihlendirilebilen belirli dönemlere aittir" (2015, s. 314).

Neo Rauch, resimlerinde yeni bir bakış rejimi önermektedir. Bu bakış rejimi, modernizme benzer şekilde perspektifi bozmaktadır; ancak Rauch'un mekânı, modernist yüzey kırılmalarını tekrar etmekten ziyade, bunları Doğu Almanya'nın tarihsel izleri, ideolojik hataları ve kolektif

hafızanın taşıdığı yük ile doldurarak bambaşka bir yoğunluk alanına taşımaktadır. Dolayısıyla mekân, Rauch'un resimlerinde sadece estetik bir unsur değil; geçmişe açılan bir yüzey, geçmişle kurulan ilişkiyi görünür kılan bir alan hâline gelir. Rauch, mekânı figürlerin yalnızca içinde bulunduğu bir arka plan olarak kurmamaktadır. Aksine mekân, figürlerin anlamını belirleyen, hatta zamanın akışını askıya alan bir ara alan olarak ortaya çıkar. Sanatçının resimlerindeki endüstriyel yapılar, terk edilmiş işlikler, geniş avlular ve iç içe geçmiş iç mekânlar hem kişisel hem de kolektif bir hafızanın izlerini taşır. Bu mekânlar ne tamamen tanıdık ne de bütünüyle yabancıdır; izleyiciyi gerçek ile düş arasında, çözümlenemeyen bir düşünsel bölgeye yerleştirir.

Görsel 1'deki mekâna dikkatlice bakıldığında, resmin sol tarafında iç mekândan dış mekâna açılan bir boşluk görülür. İlk bakışta sol üstteki dairesel pencereden rüzgârda sallanan bir ağacın silueti fark edilir. Bu pencere doğal bir biçimde iç ve dış mekânı ayırmaktadır; ancak göz aşağıya doğru indirildiğinde ağacın alt kısımlarının da görüldüğü anlaşılır. Bu küçük bölümde bağımsız bir manzara resmi karşımıza çıkar. Bu alanda, içeri ve dışarı arasında bir ayraç (separatör) görevi gören duvar ortadan kalkmıştır. Sanatçı, figürlerde olduğu gibi mekânda da izleyiciyi bir belirsizliğe sürüklemektedir.

Neo Rauch çoğu zaman sürrealizmle ilişkilendirilse de sanatçı bu sınıflandırmayı kabul etmez. Gary Tinterow da Rauch'un resimlerinin, sanatçının düşlerinden beslenen; geçmişin ve bugünün gerçek ya da hayali deneyimleriyle şekillenen bir yaratım sürecine dayandığını vurgular. Tinterow'a göre Rauch, Salvador Dalí veya René Magritte gibi sürrealistlerin aksine, burjuvaziyi şoke etmeyi ya da cinsel fantezilere biçim vermeyi amaçlamaz. Rauch'un ifadesiyle: "Klasik sürrealizmin kültüvari yönüne ya da dar yöntem repertuvarına ihtiyacım yok. Aslında tam tersi geçerli: Tuvalimde, tıpkı zihnimde olduğu gibi, her şey mümkündür." Tinterow, bu noktada "Rauch'un, benzer

bir strateji benimseyerek hemşehrisi Max Ernst'in sürrealist duyarlılığına yaklaştığını" belirtir (2007, s. 5).

Neo Rauch'un resimlerinde mekânın, tarihsel unsurların ve kolektif hafızanın yoğun biçimde işlendiği bir alan karşımıza çıkar. Perspektifin bilinçli biçimde bozulduğu bu resimlerde figür ve mekân arasındaki ilişki, izleyiciyi tekinsiz bir belirsizlik alanına sürüklemektedir. Parçalanmış zaman dilimlerinin bir aradalığıyla mekân ve figür, geçmiş ile şimdi arasında kalan bir alanda konumlanmaktadır. Rauch'un bu yaklaşımı, mekânın ve figürün nasıl tarihsel ve psikolojik bir taşıyıcı hâline getirildiğini göstermesi bakımından belirleyicidir. Ancak aynı kuşak içinde, mekânı ve figürü bu kez sessizlik, boşluk ve mesafe üzerinden yeniden düşünen farklı bir yönelim de söz konusudur. Bu bağlamda Tim Eitel'in resimleri, Rauch'un yoğun, katmanlı ve gürültülü mekân anlayışına karşılık; daha sade, soğuk ve içe kapanık mekânsal ve figüratif bir dil önerir. Aşağıda ele alınacak olan Tim Eitel'in yapıtları, Yeni Leipzig Okulu içinde mekânın nasıl farklı estetik stratejilerle üretilebildiğini ve figürle kurulan ilişkinin nasıl sessiz ve mesafeli bir hâl alabildiğini göstermesi açısından önemli bir karşılaştırma alanı sunmaktadır.

4. TİM EİTEL

Tim Eitel, 1971 yılında Güney Almanya'da, Stuttgart yakınlarındaki Leonberg'de dünyaya gelmiştir (Schöne, 2007, s. 17). Mirthe Berentsen'in sanatçı ile yaptığı röportajdan; sanatçının ilk önce felsefe ve edebiyat okuduğunu, sonrasında aralarında Neo Rauch'un mezun olduğu Leipzig Güzel Sanatlar Akademisi'nin de bulunduğu Almanya'daki birçok sanat okuluna başvurduğunu, ancak başlangıçta sadece Halle Sanat ve Tasarım Üniversitesi'ne kabul edildiğini öğreniyoruz. Sanatçı, portfolyosunda sadece teknik çizimlerin yer alması sebebiyle Leipzig tarafından reddedildiğini vurgulamaktadır. Sonrasında

asıl hedefi olan Leipzig’e geçiş yapmayı başaran sanatçı, yüksek lisansta Neo Rauch’un da hocası olan Arno Rink ile çalışmıştır (Berentsen, 2014).

Eitel de “Yeni Leipzig Okulu” sanatçılarından. Dorothea Schöne ile yapmış olduğu röportajında Leipzig okulunun temel sanat eğitiminin oldukça zor olduğunu ve diğer Batı Almanya okullarından farklılaştığını belirtmektedir. Sanatçı bu disiplinli eğitim için şunları dile getirmektedir: “İlk iki sene boyunca neredeyse yalnızca çıplak modelden desen çalışıyorduk. Bu tür bir disiplin başka okullarda yoktu. Bir resme başlamadan önce tuvalin nasıl astarlanacağını, çizgiyle yapının nasıl kurulacağını, yani işin temelini öğreniyorduk. Bütün öğrenciler aynı temel eğitimi aldığı için ortak bir görsel dil oluşmuştu” (2007, s. 17). Sanatçı Leipzig’den mezun olduktan sonra Berlin’e taşınmış ve birkaç Leipzighli sanatçı ile LİGA adında bir galeri kurmuştur. Bu galeri ilk yıllarda beklenen ilgiyi görmese de daha sonraları Doğu kökenli sanatçılara yönelen merakla birlikte dikkat çekmiştir. Eitel, Berlin’deki faaliyetleriyle figüratif resme dönüş eğiliminin önemli isimlerinden biri olarak kabul edilmiştir.

Tim Eitel’in resimlerinde figür ve mekân ilişkisi oldukça ilgi çekicidir. Sanatçı, Joachim Pissarro ile yaptığı röportajında resimlerinin kendi çektiği fotoğraflara dayandığını belirtir. Ona göre “Fotoğraflar oldukça gündeliktir; fakat her biri süregelen bir araştırmanın parçasıdır.” Çektiği fotoğraflarda belirli bir fikre veya motife odaklandığında, bu odağın peşine düşerek üzerine çalıştığını ifade eder (2009). Sanatçı çalışmalarında gereksiz ayrıntılardan uzak, minimalist bir tavır benimser. Genel olarak resimlerine bakıldığında, Rauch’un aksine daha soğuk ve nötr renkler kullandığı görülür. Yapıtlarında mekânlar kadar figürler de sessizdir. Christoph Tannert; Yeni Leipzig Okulu sanatçıları arasında en sade ve içine kapanık olanın Eitel olduğunu belirtir. Ona göre sanatçının üslubu melankoli ile süsleme arasında salınır ve “çalışmalarında aradığı iklim, neredeyse bir buzdolabı

serinliğidir” (2002, s. 37). Eitel’in resimlerinde kullandığı manzara ve iç mekânların mimari yapısı baskındır ve tıpkı figürler gibi soğuk bir görünüm sunar. Görsel 2’de yer alan yapıt ise neredeyse izleyiciyi üşüten bir mavi tonuna sahiptir; resmin alt kısmında, yalnızca sol köşede yer alan gri bir alan ve bu alanda oldukça küçük görünen figürler bulunmaktadır.



Görsel 2. Tim Eitel, Mavi Gökyüzü (Kalıntılar), Tuval Üzerine Yağlı Boya, 220x310x10,2 cm, 2018

Görsel 2’de yer alan resme bakıldığında, sanat tarihsel bir okuma çerçevesinde yapılan değerlendirme, izleyiciyi öncelikle Romantik dönemin “yüce” (sublime) manzara anlayışına yönlendirmektedir. Suzanne Altmann, Eitel için yazdığı katalog yazısında; sanatçının resimlerinde bulunan figürlerin böylesi baskın yapılarla ve manzaralara nasıl uyum sağladığını sorar ve modernist renk alanlarına ve seri düzenlemelere yerleştirilmiş bireylerle karşılaştığında bu sorunun kendiliğinden ortaya çıktığını belirtir. Ona göre sanatçının son dönem işlerinde, “etkileyici pozlar mekân ile yüzey arasındaki ilişkiyi bir tür ustaca ve aynı zamanda tehlikeli bir kıvraklıkla ifade eder.” Bu resimler için Mondrian’ın yüzeyleriyle ya da Caspar David

Friedrich'in yüce doğa karşısında kaybolmuş figürleriyle karşılaştırmalar yapılmıştır (Altmann, 2003).

Sanatçının resimlerindeki figürler genellikle mekânın sessizliği içinde durgun hâlde yer alır ve yüzlerini izleyiciden gizler. Görsel 3'te yer alan "Üç Tutum" başlıklı çalışmada, aynı figürün farklı duruş ve açılardan betimlenmiş üç ayrı görüntüsü yer almaktadır. Her bir panelde kullanılan renk tonları birbirine yakındır. Soyut resimleri andıran duvar görünümündeki mekânsal çizgiler, figürü bir ara alana sıkıştırmış gibidir. Geniş ve açık renkli yüzeyler resmin büyük bölümünü kaplarken figürler kenarlara itilmiş, mekânın sınırlarında konumlanmıştır. Buna karşın figür bu durumdan rahatsız görünmez; aksine gündelik varoluşunu sürdürür. Ancak tüm bu sakinlik içinde, sanatçının izleyiciye aktarmayı amaçladığı tuhaf ve bastırılmış bir yalnızlık hissi resmin genel atmosferine hâkimdir. İzleyici, figürün mekân karşısındaki kırılgan varlığıyla ve sessiz gerilimiyle karşı karşıya kalmaktadır.



Görsel 3. Tim Eitel, Üç Tutum, Tuval Üzerine Yağlı Boya, Üç Panelin Her Biri 90x74,9 cm, 2018

Christoph Tannert'a göre Eitel'in resimleri, zıt kutuplardaki varoluş hâllerini bir araya getirir. Tannert, sanatçının resimlerinde renk düzlemlerinin bağımsızlaşmasıyla oluşan özgür alanın, izleyiciyi temsil zorunluluğundan arınmış bir anlam arayışına yönelttiğini belirtir. Bu süreçte izleyici; açık bir anlatı ya da kesin bir gerçeklikle karşılaşmak yerine, belirsizlik

ve soru işaretleriyle baş başa kalır. Sanatçı izleyiciye açık bir anlatı ya da net bir cevap sunmaz. Tannert'a göre sanatçı, resimleri aracılığıyla “ruhu yakalama” iddiasında bulunmaz; mutluluğu erişilmez bir mesafede tutar. Sıklıkla izleyiciye sırtı dönük ve mahzun figürler, bu uzak mutluluğa yaklaşıp yaklaşamayacakları belirsiz bir hâlde var olur. Tannert, bu belirsizliğin umutsuzluk değil, yönü tanımlanamayan bir umut duygusu yarattığını vurgular. Resimlerin suskunluğu, sanatçının ne başkalarını ne de kendisini ifşa etmeye yönelik bir niyeti olmadığını gösterir. Tannert'a göre sanatçının bakışı, “dış görünüşe yönelen içe dönük bir bakıştır (sanat tarihindeki resimlere yönelen bakışı da buna dâhildir). Resimleri tamamen bugüne aittir; ancak zamandan düşmüş gibi görünürler” (2003, s. 37-38).

Sanatçının figürleri genellikle çevreleriyle jestler aracılığıyla iletişim kurmaktadır. Sanatçı bir röportajında jestlerin psikolojik olduğunu ve bastırıldığında istemsizce ortaya çıktıklarını vurgulamaktadır. Ona göre birçok insan tekrarlanan jestlere sahiptir; bu jestler ise popüler kültürün kurallarına göre icat edilir ya da bazen eski jestlere yeni anlamlar yüklenir. Böylece toplumda bazı davranış modelleri ortaya çıkar, işlev görmeye başlar ve yaygın olarak kopyalanır. Sanatçı, seçilen jestler aracılığıyla kendimizi belirli bir sosyal kavrama teslim ettiğimizi belirtmektedir (Peters, 2006, s. 57).

Tim Eitel'in resimleri, Yeni Leipzig Okulu içinde figüratif geleneğin tekil bir estetik anlayıştan ibaret olmadığını açıkça ortaya koymaktadır. Yeni Leipzig Okulu'nun en önemli temsilcisi olan Neo Rauch'un katmanlı, tarihsel göndermelerle yüklü ve anlatısal olarak yoğun resimlerinin aksine Eitel; figür ve mekân ilişkisini sessizlik, mesafe ve boşluk üzerinden yeniden kurar. Her iki sanatçı da figürü merkezde tutsa da figürün mekân içindeki konumlanması ve izleyiciyle kurduğu ilişki bakımından farklı estetik yönelimler geliştirir. Bu durum; okulun, figüratif

resme yönelik ortak tutumlarına rağmen kuşak içinde farklı ifade biçimlerinin de var olduğunu göstermektedir.

5. SONUÇ

İkinci Dünya Savaşı'nın ardından Almanya'nın içinde bulunduğu siyasal ve toplumsal bölünmeye rağmen, Yeni Leipzig Okulu kendi içinde özgün bir ekol oluşturmayı başarmıştır. Doğu ve Batı olarak ikiye ayrılan Almanya'da farklı yaşam biçimleri ve politik yönelimler gelişmiştir. Doğu Almanya, daha içine kapanık ve Sovyetler Birliği'ne yakın bir siyasal çizgi izlerken; Batı Almanya, Avrupa merkezli bir yönelim benimsemiştir. Doğu Almanya sınırları içinde yer alan Leipzig Güzel Sanatlar Akademisi ise Batı Almanya'da ortaya çıkan yeni sanatsal oluşumlardan görece uzak kalmış; bu durum akademide öğrencilere daha figüratif ağırlıklı ve disiplinli bir temel sanat eğitimi verilmesini sağlamıştır.

Bu tarihsel ve kurumsal koşullar, Yeni Leipzig Okulu sanatçılarının figüratif resimle kurdukları ilişkinin tesadüfi olmadığını ortaya koymaktadır. Neo Rauch ve Tim Eitel örnekleri üzerinden yapılan inceleme doğrultusunda bu kuşak için figür, farklı estetik yönelimlerle ele alınan etkin bir ifade aracıdır. Rauch'un resimlerinde figür, tarihsel ve ideolojik yoğun anlatılarla çevriliyken; Eitel'in resimlerinde figür, durağan, soğuk, mesafeli ve içe dönük bir estetik anlayışla işlenmektedir. Bu karşıt durum, Yeni Leipzig Okulu'nun figüratif resme dayalı ortak zeminine rağmen, kuşak içinde çoğul ve ayrışan sanatsal yaklaşımların varlığını görünür kılmaktadır.

Sonuç olarak Yeni Leipzig Okulu, figüratif resmin yalnızca tarihsel bir sürekliliğini temsil etmekle kalmaz; bu süreklilik içinde ortaya çıkan farklı estetik duyarlılıkları ve ifade biçimlerini bir arada barındıran çoğul bir yapı sunar.

KAYNAKÇA

- Altmann, S. (2003). Tim Eitel İn: Marion Ermer Preis, Oktagon Dresden, Lompartswalde, s. 8-12. <https://eigen-art.com/media/altmann.pdf> Erişim Tarihi: 04.11.2025
- Berentsen, M. (2014). Freunde von Freunden- Interview Tim Eitel. <https://www.mirtheberentsen.com/freunde-von-freunden-interview-tim-eitel-berlin-de> Erişim Tarihi: 11.11.2025
- Blume, J. HGB Leipzig'in kronolojisinden bir alıntı. <https://www.hgb-leipzig.de/hochschule/geschichte/> Erişim Tarihi: 05.10.2025
- Hamilton, A. (2011). Gerhard Fischer and Florian Vassen (eds), Collective Creativity. Collaborative Work in the Sciences, Literature and the Arts. Amsterdam and New York, NY: Rodopi, 2011. XXV, 368 pp. 2011, pp. 177-189
- Hobbs, R. (2005). "Neo Rauch's Purposive Ambiguities." In Neo Rauch, pp. 79-83. Málaga, Spain: CAC Málaga.
- Lubow, A. (2006). The New Leipzig School. The New York Times Magazine. https://eigen-art.com/files/nytm_lubow_8.01.06_en.pdf Erişim Tarihi: 24.09.2025
- Molesky D. (2019). Neo Rauch-Mechanic of Dreams. <https://www.juxtapoz.com/news/magazine/features/neo-rauch-mechanic-of-dreams/> Erişim Tarihi: 06.09.2025
- Mössinger, I. (2025). Ingrid Mössinger in conversation with Neo Rauch. İçinde Neo Rauch, Phadon Press
- Peters, C. (2006). Tim Eitel: A Stace. Jacqueline Todd (Çev.) Germany: Holzwarth Publications

- Pissarro, J. (2009). A Conversation- Tim Eitel and Joachim Pissarro.https://eigenart.com/media/pissarro_conversation_tim_eitel.pdf Erişim Tarihi: 10.11.2025
- Schöne, D. (2007). Interview With Tim Eitel. https://eigenart.com/media/schoene_interview_xtra.pdf Erişim Tarihi: 17.11.2025
- Sigmund, F. (2016). *Sanat ve Edebiyat*. Dr. Emre KAPKIN ve Ayşen TEKŞEN (Çev.). İstanbul: Payel Yayınları
- Tannert, C. (2002). Tim Eitel ‘Aussichten’ in: Tim Eitel, Aussicht/ Outlook (catalogue), Künstlerhaus Bethanien, Berlin
- Tinterow, G. (2007). Seeing through Smoke. Galerie EIGEN+ART (Edt.). İçinde Neo Rauch-Para. pp. 6-7. Druckerei Conrad, Berlin
- Tunç, H., & Türkoğlu, K. (2007). Doğu Bloku’nun Yıkılması Sonrasında (Post-Komünist) Devletlerde Anayasa Yapım Yöntemleri. Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi Hukuk Fakültesi Dergisi, 11(1), 1133-1164.
- Wilson, M. (2015). *Çağdaş Sanat Nasıl Okunur-21. Yüzyıl Sanatını Yaşamak*. Firdevs Candil ERDOĞAN (Çev.). İstanbul: Hayalperest Yayınevi
- Zöllner, F. (2021). Between Abstract and Figurative Art. Neo Rauch’s Pictorial Style before and after the Peaceful Revolution of 1989: A Question of Authenticity? Kunstgeschichte, Open Peer Reviewed Journal. https://www.kunstgeschichte-ejournal.net/582/2/Zöllner%20-%20Rauch_26.08.2021.pdf Erişim Tarihi: 01.09.2025

GÖRSEL KAYNAKÇA

Görsel 1. <https://www.artsy.net/artwork/tim-eitel-blue-sky-ruins>
Erişim Tarihi: 09.09.2025

Görsel 2. <https://www.artsy.net/artwork/tim-eitel-blue-sky-ruins>
Erişim Tarihi: 02.10.2025

Görsel 3. <https://www.pacegallery.com/artists/tim-eitel/> Erişim
Tarihi: 22.10.2025

SESİN SANAT NESNESİNE DÖNÜŞÜMÜ VE SES ENSTALASYONLARI

Aslı ASLAN SEVİNÇ¹

1. GİRİŞ

20. yüzyıl başlarında sanat yönelimlerinin çeşitlenmesi ve yeni malzemelerin keşfi, sanat eserinin mekânla ve izleyiciyle kurduğu ilişkileri de dönüştürmüştür. Müziğin ya da performans sanatlarının bir ögesi olarak kullanılan sesin de yine yüzyıl başlarında farklı bir malzeme olarak keşfedildiğini ve bir nesne olarak sanat eserlerinde yer almaya başladığını görebiliriz.

Günümüzde ses sanatı olarak adlandırılan uygulamalar, genel bir tanıma sahip olsa da sanatçıların uzmanlık alanlarındaki farklılık (örneğin müzik alanından veya heykel alanından olan sanatçıların yaklaşımları arasındaki ayrım) bu tanıma yönelik yaklaşımları da çeşitlendirmiştir. Bernd Schulz ses sanatını “sesin, genişletilmiş bir heykel kavramı bağlamında bir malzemeye dönüştüğü bir sanat formu” olarak tanımlamış ve bu eserlerin çoğunlukla mekânı şekillendiren ve mekânı sahiplenilen yapıtlar olduğundan söz etmiştir. David Toop ses sanatını “görsel sanat uygulamalarıyla birleştirilmiş ses” olarak adlandırırken (Licht, 2009, s. 3) Christoph Cox ve Daniel Warner ise “Sesi merkeze alan ve genellikle galeri veya müze enstalasyonu için üretilen sanat eserleri için kullanılan genel bir terim” olarak tanımlamışlardır (Cox ve Warner, 2017, s. 739). Bu tanımlamalar bağlamında ses sanatı uygulamalarında sesin yalnızca bir malzeme olarak ele alınmadığını, onun aynı zamanda mekânın

¹ Dr. Öğr. Üyesi, Erciyes Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Heykel Bölümü, ORCID: 0000-0003-3903-397X.

akustik, algısal ve fiziksel sınırlarını yeniden tanımlayarak geleneksel sanat yaklaşımlarının ötesinde bir diyalog alanı oluşturduğunu söyleyebiliriz. Müzik alanından ayrılan bu yaklaşımlar sesi heykel, enstalasyon, performans ve çevresel sanat gibi farklı bağlamlarda irdelemiştir.

Ses, enstalasyon çalışmalarında bir malzeme olarak kullanılmasının ötesinde mekânsal bir deneyime dönüşmektedir. Titreşim, yankı, gürültü ve sessizlik üzerinden izleyiciyi de içine çeken ses enstalasyonları, sundukları fiziksel ve psikolojik deneyimlerle mekânın içinde yeni algısal sınırlar çizerek bölgesel etkileşim alanları yaratır. Ayrıca mekânı sarmalayarak izleyiciyi çalışmanın bir parçası haline getirebilen ses; mekânın sınırlarını, atmosferini ve algısını manipüle ederek fiziksel görünürlüğün ötesinde bir araca dönüşür. Bu metinde öncelikle sesin bir nesne olarak sanat çalışmalarındaki görünürlüğü incelenmiş, sonrasında ise sanat eserinin ses ile deneyimlenme olasılıkları seçilen ses enstalasyonu örnekleri ile tartışılmıştır.

2. SESİN BİR NESNE OLARAK SANATTA YER ALMASI

Suzanne Delehanty müziğin geçici, gayri maddi ve soyut niteliği sayesinde antik çağlardan beri yüce bir sanat olarak kabul edildiğini belirtmiştir (Delehanty, 1981, s. 7-8). Zaman içinde var olan ve bir akış gerektiren müzik, mekâna ihtiyaç duyan ve sabit kalan resim ve heykel gibi sanat alanlarından ayrılmıştır. Ayrıca müziğin titreşim ve sestten ibaret soyut yapısı, plastik sanatların elle tutulur madde ihtiyacından ayrılarak, onu somut dünya temsilinin ötesinde duygusal ve ruhani bir ifade alanı haline getirmiştir.

Müziğin geçici ve soyut niteliğine dair yerleşik inanç, Arthur Schopenhauer'un 19. yüzyılda yayımlanan “The World As Will And Idea” kitabında yer alan düşüncelerinin sanat

çevresinde yayılması ve Thomas Edison'ın 1877 yılında fonografi icat etmesiyle birlikte 20. yüzyıl başlarında dönüşmeye başlamıştır. Schopenhauer müzikle ilgili “(...) o asla fenomeni değil, yalnızca tüm fenomenlerin iç doğasını, kendinde olanı, iradenin kendisini ifade eder” diye belirtmiş ve müziğin diğer sanatlarla aynı şekilde dünyayla bir temsil ilişkisi içinde olduğunu ancak bu ifade biçiminde dış dünyanın özsel doğalarını yansıttığını ileri sürmüştür (Schopenhauer, 2011, s. 338). Fonografin icadı ise, sesin fiziksel olarak kaydedilebileceği ve manipüle edilebileceği fikrinin önünü açmış, sesin sanatsal bir nesne olarak kabul görmesine aracılık etmiştir.

Yüzyıl başlarında ortaya çıkan yeni imkanlar ve düşünce sistemleri dönemin sanatçılarının da müzik ve ses ile ilgili yeni yaklaşımlar geliştirmesine temel olmuştur. Wassily Kandinsky 1911’de yayımladığı “Sanatta Tinsellik Üzerine” isimli kitabında müziğin soyut yapısını ve duygusal gücünü görsel sanatlara aktarma fikrini savunmuştur. Suzanne Delehanty, dönemin sanatçılarının müzikle kurduğu ilişkiye dair şu ifadelerde bulunur: “Kandinsky ve Kokoschka gibi ressamlar, dışsal nesneyi sadece bir uyarıcı olarak kullanıp renk ve biçimle doğaçlama yaparak, daha önce yalnızca bestecinin sahip olduğu ifade etme yöntemini benimsediler” (Delehanty, 1981, s. 7-8). Erik Satie'nin, sahne tasarımı Picasso'ya ait olan “Parade” balesinde (1912) ise daktilo, siren ve gemi düdüğü gibi gündelik gürültülerin kullanılması, geleneksel müzik sınırlarını zorlamış, gürültü olarak adlandırılan seslerin sanat eserinin bir parçası olarak kabul edilmesine zemin hazırlamıştır (Cox ve Warner, 2017, s. 677). 1913 yılında Luigi Russolo'nun “Gürültü Sanatı Manifestosu”nu yayımlaması ve gürültü enstrümanları üretmesiyle birlikte gürültü bir sanat malzemesi olarak kullanılmaya başlamıştır. Marcel Duchamp “Yeşil Kutu” isimli çalışmasına ait 1912 tarihli notlarda “Farklı konumlardan yayılıp sonlanan ve süreklilik arz eden bir ses heykeli oluşturan (veya çerçeveleyen) sesler”i

Müzikal Heykel olarak adlandırmıştır (Sanouillet ve Peterson, 1973, s. 31). Duchamp bu tanımıyla müzik ve heykel gibi iki farklı kategoriye bir araya getirerek disiplinlerarası bir yaklaşım sergilemiştir. Bu fikir heykelin kalıcı, görsel yapısıyla müziğin geçici ve işitsel yapısını bir araya getirerek sesin geleneksel müzik formlarından farklı bir şekilde düşünülmesine aracılık etmiştir.

1920 yılında Erik Satie ve Darius Milhaud, “Musique d’ameublement” (arka plan müziği) konseptini geliştirmiştir. Bu yeni yaklaşım, odada olduğu fark edilen ancak bilinçli olarak dikkat edilmeyen unsurlar gibi müziği de aktif olarak dinlenilmesi gerekmeyen, sadece ortamı doldurması amaçlanan ses olarak farklı bir kategoriye sokmuştur. 1935 yılında manyetik bant kaydedicisinin (teyp) piyasaya sürülmesi, ses manipülasyonu ve montaj için en önemli aracı sağlamış; kaydedilmiş bantların hızlandırılması, yavaşlatılması, bozulması gibi efektlerin uygulanmasına olanak tanımıştır. Bant kaydının belirli bölümlerini tekrar çalmaya olanak tanıyan bant döngüleri oluşturma kapasitesi, tekrarlanan bu eylemin donmuş bir görsel imgeyle ilişkilendirilmesine yol açmıştır (Licht, 2009, s. 4).

Teknolojinin getirdiği bu yeni imkân 1940’ların sonu ve 1950’lerde Pierre Schaeffer ve Pierre Henry’nin musique concrète (somut müzik) akımını başlatmasına temel teşkil etmiştir. Schaeffer ve Henry ses kayıtlarını alıp tanınmaz hale gelene kadar işlemiş böylece sesi onları oluşturan nesneden ayırmıştır. “Schaeffer’ın elektronik müdahaleleriyle, sesin kendisi bir nesne haline gelir ve bir taklit olmaktan çıkar-Schaeffer hatta “objet sonore” veya “sonik nesne” terimini kullanmıştır” (Licht, 2019 s. 26). Schaeffer için sonik nesne sesi üreten kaynağa bakılmaksızın sesin kendi akustik nitelikleri üzerinden bağımsız bir varlık olarak ele alınmasını ifade eder. “Sesler, nesnelerin veya öznelere nitelikleri değildir; aksine, ontolojik tikel varlıklar ve bireylerdir. (...) İşte bu yüzden *musique concrète* eserleri,

dünyadaki nesnelerin veya dünyevi seslerin temsilleri değil-sonik nesnelerin sunumlarıdır” (Cox, 2018, s. 33). Sesi bir nesnenin yansıması olarak değil kendi başına bir gerçeklik olarak kabul eden Schaeffer’ın sonik nesne ifadesi, sesin manipüle edilebilir bir malzeme olarak görülmesine ve izleyicinin sesin doğrudan kendisini deneyimlemesine olanak tanımıştır. Sese dair bu yeni yaklaşımlar teknolojinin verdiği imkanlarla birlikte tüm sanatların birleşeceği fikrini ortaya çıkarmıştır (Ashton, 1981, s. 18). László Moholy-Nagy tiyatroyu sanatın geleceği olarak adlandırmış ve sesin tüm sanatlarla bütünleşik ilişkisine dair şunları söylemiştir: “Gelecekte, (...)Konuşan veya şarkı söyleyen bir ark lambası, koltukların altında veya oditoryum zemininde bulunan hoparlörler, yeni amplifikasyon sistemlerinin kullanılması gibi beklenmedik kaynaklardan çıkan ses dalgaları, izleyicinin akustik sürpriz eşliğini o kadar yükseltecektir ki, diğer alanlardaki eşitsiz etkiler hayal kırıklığı yaratacaktır” (Gropius, 1961, s. 64).

Erik Satie’nin “arka plan müziği” ve Pierre Schaeffer’ın “bulunmuş sesleri manipüle etme” fikri birçok sanatçıya ilham vermiş, dinleme eyleminin ve sessizliğin doğasının sorgulanmasına kaynak oluşturmuştur. 1952 yılında bestelediği 4’33’ eserinde John Cage, dört dakika otuz üç saniye boyunca hiçbir nota çalmayarak rastlantısallık kavramını ve çevresel sesi müziğe dahil etmiştir. İracının planlı bir eylemde bulunmayıp mutlak bir sessizlik içinde olması, izleyicilerin çevresel sesleri dinlemesine ve bu seslere odaklanmasını sağlamıştır. 1960’lı yıllarda müdahale ettiği plaklarla müziğin niteliğini değiştiren Milan Knizak, 1965 yılında plakları çizmeye, yakmaya, delikler açmaya, kesmeye ve parçaları yeniden birleştirerek pikapta çalmaya başlamıştır. “Broken Music” isimli seri çalışmalarında yıkıcı eylemlerle bozulup bir araya getirilen parçalar sanatçı tarafından tamamlanarak, benzersiz ve yeni bir nitelik

kazanmıştır. Sanatçının seri çalışmaları ile ilgili Petr Ferenc şunları söyler:

Bana göre, Knížák'ın temel tekniği, LP'leri kesmek ve ardından birbirine bitişik olması gerekmeyen farklı segmentleri yapıştırmaktır –bir klasik müzik diskinin bir parçası bir pop müzik parçasının yanında, bir oompah parçası bir senfoni ve kabarenin yanında... Bu şekilde yapıştırılmış plakların birleşim yerleri, iğnenin nereye atlayacağına karar vermesi gereken düzensiz bir yüzey oluşturur (genellikle bantla kapatılmıştır), ancak aynı zamanda bu birleşim yerleri, segmentleri farklı hızlarda çalabilen melez taşıyıcının tek ve yegâne ritmik sabitidir. Böyle yapıştırılmış bir plağı çalmak ne dinleyicinin ne de çaların sonucunun ne olacağını önceden bilmediği bir maceradır: İğne hangi yolu seçecektir? (Ferenc, 2013, s.10).

Farklı disiplinlerle etkileşim içinde olan 20. yüzyıl sanatında, heykellerin malzemelerinin doğasında var olan ses potansiyeli de sanatçıların ilgisini çekmiştir. Sesler ve şekiller arasındaki uyumu araştıran François ve Bernard Baschet, 1950'li yıllardan itibaren ürettikleri ses heykellerinde kullandıkları malzemeleri, içsel sonik özellikleri ve rezonans kapasitelerine göre seçmiştir. Dokunulduğunda ya da rüzgârın etkisiyle ses üreten yenilikçi melez heykel enstrümanları tasarlamışlardır (Louvel, 2025, s. 54). Kullandığı malzemenin türünü, bileşenlerini ya da üreteceği heykelin formunu değiştirerek farklı sesler elde eden Harry Bertoia da Baschet kardeşlere benzer bir yaklaşım sergilemiştir; birbirine çarpıp sürtünen malzemeler derin, yankılanan sesler çıkarmıştır (“Harry Bertoia”, t.y.). Her iki yaklaşımda da heykelin biçimi ve malzemesi ortaya çıkan sesi doğrudan etkilemiştir. Dolayısıyla ses bu çalışmalarda ek bir yapı olarak değil, heykelin doğrudan ayrılmaz bir unsuruna dönüşmüştür. Çalışmalarında hareket, makine estetiği ve ses kavramlarını sorgulayan Jean Tinguely, Baschet kardeşler ve

Bertoia'dan farklı olarak uygulamalarında kinetik mekanizmalar kullanmıştır ve ses bu mekanizmalar aracılığıyla açığa çıkmıştır. Sanatçı, çatırdayıp gıcırdayan, birbirine çarpıp tıkırdayan çalışmalarını “The sound-mixing-machines” (ses karıştırma makineleri) olarak adlandırmıştır (“Tinguely”, t.y.).

Genel olarak bir nesneye bağımlı olan ses uygulamalarında, ses görsel gerçekliği destekleyen bir araç olarak yer almaktadır. Sesin geleneksel nesne algısından koparak zamansal ilişkileri merkeze alması ise ses enstalasyonları aracılığıyla görünür olmuştur. Bu çalışmalarda ses, dinleme eyleminin bir sonucu değil, dinleme pratiğiyle eş zamanlı üretilen bir olgu olmuştur. Dolayısıyla dinleyici deneyimin oluşumuna ortaktır. Salom  Voegelin konuyla ilgili şunları söyler:

Ses anlatır, ana hatlarını çizer ve doldurur, ancak her zaman geçici ve şüphelidir. Duyduğum şey ile sonik nesne/olgu arasında gerçeği asla bilemeyeceğim, ancak onu sadece icat edebilirim, bana özgü bir bilgi üretmiş olurum. Bu bilme, sesin zamansal ilişki olarak deneyimlenmesidir. Bu “ilişki”, şeyler arasında değil, şeyin kendisidir, yani sesin kendisidir. Dinleme, duyulan nesneyi/olguyu, işitme eyleminden ayrı olarak düşünemez, çünkü nesne dinlemeden önce var olmaz. Aksine, işitsel olan dinleme pratiği içinde üretilir: dinlerken ben sesin içindeyim, duyulan ile duyma arasında bir boşluk olamaz ya duyarım ya da duymam ve algıladığım şey duyduğum şeydir (Voegelin, 2010, s. 5).

Voegelin'e göre ses, bir nesnenin mekânda yer kaplaması gibi sabit, var olan bir şey değil, oluşan bir şeydir. Sesin varlığı zaman içinde deneyimlenmesiyle mümkün olacağı için sesi bilmek için zamansal ilişkinin de farkında olmak gerekir. Ses, duyulmaya başladığı anda var olur, dinleme pratiği ile aynı anda oluşur. Dolayısıyla ses ile izleyici ayrılmaz bir bağa sahiptir. Ses var olduğu anda izleyicinin de ses ile birlikte olduğu düşünülürse, duyulan sesin izleyici tarafından üretilen ya da meydana getirilen

bir deneyim olduğu düşünölebilir. Sesin mekân zaman ilişkilerinin görönlölüğü farklı düşünce sistemleri ile incelense de bu ilişkiler özellikle 1970 sonrası sanatta ses enstalasyonları aracılığıyla sıklıkla ele alınmıştır. Bu perspektifte bağlamından koparılan ses, izleyicinin yeni türden bir deneyimine yönelik kullanılmıştır.

3. SES ENSTALASYONLARI

Sesin bir nesne olarak sanat eserinde yer alması, sesin sunduğu yeni imkânların araştırılmasına ve mekanla kurduğu ilişkilerin incelenmesine yol açmıştır. Sesin bir mekânın atmosferini ve algısını manipöle etme potansiyeli, onun sanat çalışmalarında maddesel formdan mekânsal deneyim aracına dönüşmesine neden olmuş ve ses enstalasyonlarına temel teşkil etmiştir. Mekânın çalışmaların ayrılmaz bir parçası olduğu ses enstalasyonları geleneksel sanat algısındaki görsel iletişimi farklılaştırır; izleyici, eserdeki mekân-zaman ilişkisini işitsel ve bedensel bir düzlemde deneyimler. Sesin duvarların içinden, zeminlerin altından, bedenlerden titreşerek yol aldığını söyleyen Brandon LaBelle, sesi odaksız, eterik, uçucu ve titreşimli olarak tanımlamıştır. Bu yönüyle sesin, mekâna deneyimsel ve duysal bir anında olma unsuru kattığını ifade etmiştir. LaBelle “(...) ses enstalasyonu, müzikal anlayıştan yararlanırken, çoğunlukla mimari unsurlardan ve yapıdan, sosyal olaylardan, çevresel gürültüden ve akustik dinamiklerden faydalanarak, galerinin içinde ve dışında sesi ve mekânı provokatif ve teşvik edici bir şekilde bir araya getirir” diye belirtmiştir (LaBelle, 2006, s. 151).

20. yüzyıl sonları ve 21. yüzyıl başlarında ses teknolojilerinde yaşanan önemli gelişmeler sanatçılara sesle ilgili deneyler yapma ve sesin potansiyelini keşfetme özgürlüğü tanımıştır. Aynı zamanda bu yeni teknolojiler kayıt ve sesin bir mekânda yayılımı gibi uygulamaları da kolaylaştırmıştır. Böylece

sanatçılar müze ve galeri dışına çıkarak kamusal alanlarda, doğada ya da özel alanlarda mekâna özgü ses enstalasyonları kurgulayabilmişlerdir. Günümüzde ses üreten ve kaydeden birçok teknolojik aletin gündelik hayatın bir parçası olması, sanatçıların ses çalışmalarını da farklı şekilde kurgulamasına sebep olmuştur. Sessiz galeri ortamlarının yanı sıra ses akışıyla çevrili olan mekanlarda da kurgularını yapan sanatçılar, sesin mekânı dönüştürme potansiyellerini araştırmış ve sesin insan algısı üzerindeki etkilerini incelemişlerdir.

Sesi kamusal alanlarda bir mimari yapı ya da heykel gibi kalıcı olarak kullanan Max Neuhaus, çevresel sesleri, mimari ve sosyal yapıları çalışmalarında sıklıkla kullanmıştır. 1977 yılında ilk kurulumunu gerçekleştirdiği “Times Square” çalışması, New York Times Meydanı’ndaki 45. ve 46. Caddelerin kesişimindeki bir yeraltı havalandırma ızgarasının altına yerleştirilmiş rezonans sesinden oluşmaktadır (Görsel 1). Nereden geldiği tam anlaşılamayan ve 7/24 devam eden ses, altyapının bir parçası gibi kabul edilir; şehrin arka plan gürültüsüyle bütünleşerek mekânın bir parçası haline gelir. Neuhaus Times Meydanı’ndaki ses enstalasyonuna dair herhangi bir tabela ya da açıklayıcı bir metin kullanmamayı tercih etmiştir. Böylece çalışma kalıcı işitsel bir varlık olarak meydanda konumlanmış ve bu alanı kullanan izleyicinin mekânı ses ile algılama biçimini değiştirmiştir. Bedenin mekân içindeki konumuna bağlı olarak enstalasyondaki sesin algılanan niteliklerinin değişmesi, izleyicinin çalışmayı keşfetme sürecine yönelik farklı deneyim ve yaklaşımların ortaya çıkmasına olanak tanımıştır. Sanatçı çalışması ile ilgili şunları söylemiştir:

Eser, adanın kuzey ucunda, görünmez, işaretsiz bir ses bloğudur. Ses rengi, büyük çanların artçı çınlamasına benzeyen zengin bir harmonik ses dokusudur ve kendi bağlamı içinde bir imkânsızlıktır. Ancak, içinden geçen birçok kişi, bu sesi yerin altından gelen sıra dışı bir

makine sesi olarak geçiştirebilir. Yine de sesi bir imkânsızlık olarak bulan ve kabul edenler için ada, çevresini içeren, ancak ondan ayrı, farklı bir yer haline gelir. Eserin kasıtlı olarak yapıldığını bilme imkânı olmayan bu insanlar, genellikle eseri kendi keşifleri olarak sahiplenirler (Neuhaus, 1977).



Görsel 1. Max Neuhaus, “Times Square”, 1977-1992, 2002-günümüz.

İzleyiciyi pasif bir dinleyici olmaktan çıkararak aktif bir katılımcı haline getiren bir diğer çalışma Janet Cardiff’in “The Forty Part Motet” isimli ses enstalasyonudur (Görsel 2). 2001 yılında ilk kurgusunun yapıldığı çalışmada mekâna dairesel bir şekilde yerleştirilmiş kırk hoparlör yer almıştır. Thomas Tallis’in “Spem in Alium” (1573) eserinin bir yorumunu çalan hoparlörlerin her biri bir koro üyesini temsil etmiştir. Ayrı ayrı kayıt altına alınan koro üyelerinin sesleri kendilerine ait bir

hoparlörden çalmış ve hoparlörler kulak hizasında konumlandırılmıştır. Seyirci hoparlörlerin etrafında hareket edebilir; her bir koro üyesinin sesini, nefes alışını, kişisel performansını tek tek dinleyebilir ya da tüm koroyu duymak için dairesel yerleşimin ortasına geçebilir. “(...) galeri ziyaretçisi eserin içinde dolaşır, kendi dinleme avantaj noktasını seçmekte serbesttir ve eserin çalınması sırasında çeşitli ses kombinasyonlarını etkileme yeteneğine sahiptir (Kelly, 2017, s. 62).

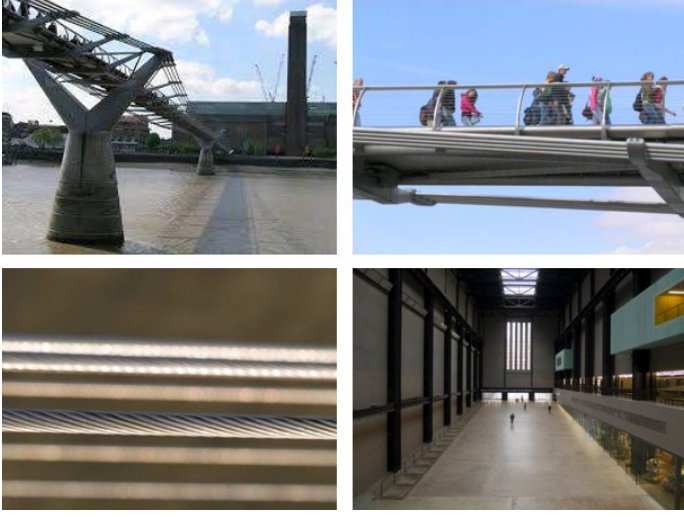


Görsel 2. Janet Cardiff, “The Forty Part Motet”, 2001

Cardiff’in bu enstalasyonu Pierre Schaeffer’in sonik nesne tanımıyla ilişkilendirilebilir. Schaeffer’in sesi kaynağından uzaklaştırarak kendi akustik özellikleriyle var olan bağımsız bir varlık olarak ele alma yaklaşımı, The Forty Part Motet çalışmasında uygulama alanı bulur. Enstalasyondaki sesler koro üyelerinin bireyselliğinden ayrılmasa da kırk ayrı hoparlörden yayılarak mekân içinde kendi başlarına var olan sonik nesneler olarak deneyimlenir. Ayrıca koro üyelerinin kendi aralarındaki konuşmaları ve çıkardıkları sesleri içeren üç dakikalık bir ara bölüm, çalışmanın bir parçası olarak hoparlörlerden çalınmıştır.

Bu durum sesin kaynağı ile dinleyici arasında bir bağlantı oluşmasına neden olduğu gibi aynı zamanda yaşanan bu deneyimi insani ve gündelik olana taşımıştır. Sesin mekânı heykelsi bir şekilde fiziksel olarak inşa ettiğini belirten sanatçı çalışmasına dair şunları söylemiştir: “Sesin bir korodan diğerine hareket ettiğini, ileri geri sıçradığını, birbirine yankılandığını duyabilir ve ardından tüm şarkıcılar şarkı söylerken ses dalgaları size çarptığında oluşan bunaltıcı hissi deneyimleyebilirsiniz” (Cardiff, 2025).

Çalışmalarında doğadaki ya da endüstriyel ortamlardaki sesleri kaydederek bu sesleri farklı alanlarda büyük akustik enstalasyonlara dönüştüren Bill Fontana’nın “Harmonic Bridge” isimli çalışması da benzer bir tema üstüne temellenmiştir (Görsel 3). Enstalasyon Londra’daki Millennium Köprüsü üzerine yerleştirilen titreşim sensörleri ağının kayıtlarından oluşmaktadır. Köprünün titreşimlerini, gerilimlerini, rüzgârın ya da köprüyü oluşturan mimari unsurların çıkardığı sesler kaydedilmiş ve Tate Modern’in Türbin Salonu’nda bir ses enstalasyonuna dönüşmüştür. Normalde duyulmayan bu sesler endüstriyel bir yapının (fiziksel bir nesnenin) içsel rezonansını anıtsal bir akustik deneyime dönüştürmüştür. Bill Fontana çalışmaları için şunları ifade eder: “Benim temel yaklaşımım, müziğin her yerde olduğu ve seslerin sonsuz derecede karmaşık olduğu yönünde. (...) Sanatım, gerçek dünyadan bir şeye odaklanıp onun müzikal yapısını ortaya koymaktan ibaret” (“Resoundings”, t.y.).



Görsel 3. Bill Fontana, “Harmonic Bridge”, 2001

Dış dünya sesleriyle izleyiciye farklı bir deneyim alanı yaratan Christina Kubisch 2004 yılından itibaren elektromanyetik alanları kullandığı “Electrical Walks” serisine başlamıştır (Görsel 4). Elektromanyetik alanların akustik özelliklerini yükseltip duyulabilir hale getiren özel kulaklıklar takan katılımcılar, kendilerine verilen haritayı takip ederek bu yürüyüşlere katılmışlardır. ATM’ler, güvenlik kameraları, aydınlatma sistemleri, antenler, gizlenmiş kablolar gibi farklı alanlardan yayılan ve normalde duyulamayan elektromanyetik sesler bu çalışma aracılığıyla bir keşif yolculuğuna dönüşmüştür. Sanatçı bu enstalasyonu ile modern şehir altyapılarının görünmez ses manzaralarını ortaya çıkararak şehrin gizli ve ritmik müziğini izleyiciyle buluşturmuştur. Kubisch seri çalışmasına dair şunları söyler:

Sesler, beklenenden çok daha müzikal. Yüksek ve düşük frekansların karmaşık katmanları, ritmik dizilerin döngüleri, küçük sinyal grupları, uzun süreli drone sesleri ve sürekli değişen, tarif edilmesi zor pek çok şey vardır. Bazı sesler tüm dünyada birbirine çok benzer duyulur. Diğerleri ise bir şehre veya ülkeye özgüdür ve

başka hiçbir yerde bulunamaz (“Christina Kubisch”, t.y.).



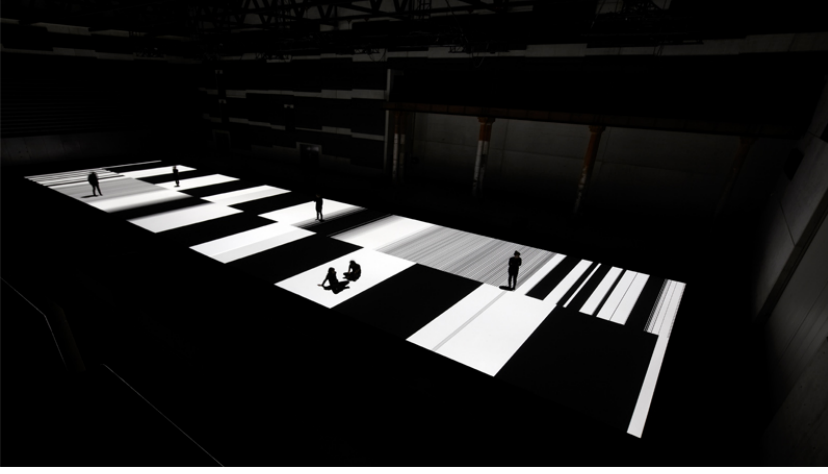
Görsel 4. Christina Kubisch, “Electrical Walks”, (2004-günümüz)

Ses enstalasyonlarında çalışmanın algılanma biçimi genellikle görsel olandan işitsel olana doğru yönlendirilir. Sesin mekân içinde dolaşımı ve yankılanması, izleyici için akustik bir mimari oluşmasına sebep olur. Görsel uyaranlara göre daha farklı etkilere sahip olan ses, titreşimleriyle izleyicinin bedensel hisler yaşamasına aracılık eder. Dolayısıyla izleyicinin mekân içindeki konumu değişken deneyimler edinmesine neden olur; izleyici bu duyuşal alanda tam olarak çalışmanın içinde bulunur. Michael Brewster sesin fiziksel yapısıyla ilgili şunları söyler:

Sesi katı ve sert yapamazsınız; ama onun yerinde asılı duruyormuşçasına durağan kalmasını sağlayabilirsiniz, öyle ki akustik yapılarının içinde dolaşabilirsiniz. (...) Sabit kalan ses, hiçbir şeye kafanızı çarpmadan içinden hareket edebileceğiniz boyutsal bir özdür. (...) Sesin, hatırı sayılır çağrışım güçlerinin ötesinde, kulaklarımızla ve bazen bedenlerimizle hissedebileceğimiz ve yerini tespit edebileceğimiz gerçek mekânsal fiziksel özellikleri vardır. Sesin; yoğunluk, canlılık, ritimler ve dokuların yanı sıra, ayak veya metre cinsinden gerçek boyutları, fiziksel bir hacmi mevcuttur. Onun rezonans halindeyken içinden yürümek, bir manzarayı dışarıdan, sadece gözlerinizle incelemeye benzer; ancak bu deneyimi içeriden, tüm bedeninizle yaşamanızı sağlar.

Bize “yakın alan”ı gösterir. Bir katı cisim gibi onun da hacimleri, kenarları, düzlemleri, dolgunlukları, düzlükleri, yuvarlaklıkları ve oyukları vardır: yani eksiksizdir. Deneyimimizi heykelsi bir şekilde zenginleştirmek için “tam donanımlı” olarak gelir (“Michael Brewster”, 1998).

Sesin mekanla kurduğu ilişkilerin yanı sıra onun fiziksel özellikleriyle izleyici üzerinde kurduğu etki de sanatçıların inceleme alanlarından olmuştur. Sanatçı Ryoji Ikeda görsel ve işitsel etkiyi çalışmalarında sıklıkla bir araya getirmiştir. Ses, metin ve görüntüleri siyah beyaz ikili kod (0’lar ve 1’ler) düzenine çevirdiği “Test Pattern” serisinde yüksek hızlı ve yoğun ses dalgalarıyla senkronize çalışan görseller kullanmıştır (Görsel 5). Büyük karanlık alanlara kurduğu enstalasyonlarında izleyici hızla titreşen bir ışık ve ses alanının içinde kalır. Bu yoğun deneyim sesin tüm fiziksel özelliklerinin hissedilmesini sağlayarak izleyicinin çalışmayı tüm bedeniyle yaşamasına olanak tanımıştır. Çalışmada tek renkli görsel veriler eşliğinde yüksek ritmik seslerin kullanımı, izleyicinin duyularında karmaşa yaratarak izleyiciyi hipnotik bir duruma sokmuş ve algı sınırlarını zorlamıştır. Ikeda’nın Test Pattern serisinin hem minimalist hem de anıtsal olduğunu belirten Finn Blythe, seriyle ilgili şunları söylemiştir: “Saniyede 100 kez yanıp sönen ışığın göz kamaştırıcı etkileri ile paradoksal olarak uyandırdığı meditatif dinginlik arasında Ikeda, dünyayı ve kendimizi görmenin farklı yollarının olasılığını açıyor” (Blythe, 2020).



Görsel 5. Ryoji Ikeda, “Test Pattern No 5”, 2013.

4. SONUÇ

Antik çağlardan itibaren soyut ve geçici özelliğiyle yüceltilen müzik, 20. yüzyılda sesin somut bir malzeme olarak kabul edilmesiyle fiziksel özelliklerinin araştırılmasına ve mekânsal bir deneyim aracı olarak kullanılmasına zemin hazırlamıştır. Fonografin icat edilmesiyle başlayan sesin nesneleşme süreci, gürültü olarak addedilen gündelik seslerin sanat eserinin bir parçası olarak kullanılması, Duchamp'ın müzikal heykel kavramını önermesi gibi gelişmeler yüzyıl

başında sesin sanat ortamındaki varlığına disiplinlerarası bir boyut kazandırmıştır.

Pierre Schaeffer'ın sesi kaynağından ayırarak kendi akustik özellikleriyle bağımsız bir gerçeklik olarak tanımladığı sonik nesne kavramı, günümüz ses sanatı uygulamalarının temelini oluşturmuştur. Sesin bağımsız bir nesne olarak incelendiği ses sanatı uygulamalarında sesin çevre ve mekân ilişkileri sorgulanmış, müziğin salt bir bileşeni olmaktan çıkarılan ses fiziksel, algısal ve toplumsal bir olay haline gelmiştir. Sesi mekânı şekillendiren ve algıyı yeniden tanımlayan özellikleriyle kullanan ses enstalasyonları bu teorik temeller üzerine kurulmuştur. Max Neuhaus sesi mimari bir eleman gibi kullanıp, mekânın bir parçası haline getirirken, Janet Cardiff sesi ayrı bir varlık olarak somutlaştırmış ve izleyiciyi aktif bir katılımcı haline getirmiştir. Bill Fontana ve Christina Kubisch'in yapı titreşimleri ve elektromanyetik alanlar gibi normalde duyulamayan ses manzaralarını deneyimlenebilir hale getirdikleri seri çalışmaları, şehrin gizli seslerini görünür kılarak izleyiciye çevresel sınırlarını yeniden tanımlama imkânı vermiştir. Çalışmalarında hipnotik bir etki yaratan Rjodi Ikeda ise sesi işitsel özelliğinden ayırarak sesin titreşim, ritim, hacim gibi fiziksel özelliklerini vurgulamıştır. İzleyicinin tüm bedeniyle tecrübe ettiği çalışmaları insan algısının sınırlarını zorlamıştır.

Ses enstalasyonları her ne kadar sanatçının kurgusuyla oluşsa da izleyicinin duysal ve fiziksel deneyimi aracılığıyla her seferinde yeniden inşa edilen yeni bir diyalog alanı sunmaktadır. Bireysel keşifler, ses uygulamalarının çok katmanlı yapısının çözümlenmesini ve izleyicinin kendi konumunu irdelemesini sağlayarak çalışmanın tamamlanma sürecine eşlik eder.

KAYNAKÇA

- Ashton, D. (1981). Sensoria, *Soundings* [Katalog], Neuberger Museum, 15-19.
- Blythe, F. (2020). Ryoji Ikeda: The Japanese Audio-Visual Artist Creating Moments of Transcendent Wonder. *Hero Magazine*. Erişim adresi: <https://hero-magazine.com/article/180414/ryoji-ikeda>
- Cardiff, J. (2025). *Special Exhibit: Janet Cardiff-The Forty Part Motet*, [Broşür], Hara Museum. https://www.haramuseum.or.jp/en/arc/wp-content/uploads/sites/3/2025/01/pr_e_cardiff_250117.pdf
- Christina Kubisch. (t.y.). Christina Kubisch- Electrical Walks. Erişim adresi: <https://christinakubisch.de/electrical-walks>
- Cox, C. (2018). *Sonic Flux: Sound, Art, and Metaphysics*, The University of Chicago Press
- Cox, C. ve Warner, D. (Ed.) (2017). *Audio Culture Readings in Modern Music* (Revised edition). Bloomsburry Publishing.
- Delehanty, S. (1981). Soundings, *Soundings* [Katalog], Neuberger Museum, 7-14.
- Ferenc, P. (2013). Half a Century of Milan Knížák's Broken Music, *Czech Music Quarterly*, 13(4), 9-17.
- Gropius, W. (Ed.). (1961). *The Theater of the Bauhaus*, Wesleyan University Press.
- Harry Bertoia. (t.y.). Sonambient-Sound Sculptures. Erişim adresi: <https://harrybertioia.org/sonambient-sound-sculptures/>
- Kelly, C. (2017). *Gallery Sound*, Bloomsburry Publishing.

- LaBelle, B. (2006). *Background Noise: Perspectives on Sound Art*, The Continuum International Publishing.
- Licht, A. (2009). Sound Art: Origins, development and ambiguities, *Organised Sound*, 14(1), 3-10.
- Licht, A. (2019). *Sound Art Revisited*, Bloomsbury Publishing.
- Louvel, O. (2025). Baschet's Voice Leaf: The Voice Wrapped in The Sculptural Leaf, *Organised Sound*, 30, 53-57.
- Michael Brewster. (1998). Where, There or Here? Erişim adresi: <http://www.michaelbrewsterart.com/where-there-or-here-article.html>
- Neuhaus, M. (1977). *Max Neuhaus-Times Square*, [Broşur], Dia ArtFoundation.
https://diaart.org/media/_file/brochures/23_1108_neuhaus%20brochureweb.pdf
- Resoundings. (t.y.). Bill Fontana-Harmonic Bridge. Erişim adresi: <https://www.resoundings.info/harmonic-bridge>
- Sanouillet, M. ve Peterson, E. (Ed.) (1973). *Salt Seller: The Writings of Marcel Duchamp*, M. Sanouillet and E. Peterson (Ed.), Oxford University Press.
- Schopenhauer, A. (2011). *The World As Will And Idea (Vol. 1 of 3)*, (R. B. Haldane ve J. Kemp, Çev.), [Ebook 38427].
- Tinguely. (t.y.). Jean Tinguely, Méta-Harmonie II 1979-A conservation project by Laurenz Foundation, Schaulager. Erişim adresi: <https://tinguely.schaulager.org/en>
- Voegelin, S. (2010). *Listening to Noise and Silence: Towards a Philosophy of Sound Art*, The Continuum International Publishing.
- Görsel 1. Erişim: 21.11.2025. <https://shorturl.at/5yxIJ>
- Görsel 2. Erişim: 25.11.2025. <https://shorturl.at/og3WA>

Görsel 3. Erişim: 22.11.2025. <https://shorturl.at/UXcZf>

Görsel 4. Erişim: 22.11.2025. <https://shorturl.at/WIjHh>

Görsel 5. Erişim: 25.11.2025. <https://tinyurl.com/mnypmzur>

SANAT NESNESİ OLARAK ÇÖP, BRİKOLÖR OLARAK SANATÇI

Mustafa SEVİNÇ¹

1. GİRİŞ

Üretim ve yaşamsal faaliyetlerin kaçınılmaz çıktısı olan “çöp”, yalnızca fiziksel bir atık ya da kirlilik sorunu değil, aynı zamanda Batı düşüncesinin ve sanatsal yaratıcılığın merkezinde yer alan bir metafordur. Gündelik dilde “yararsız” ve “değersiz” olanı imleyen çöp, modern dönemle başlayan süreçten itibaren toplumsal değer yargılarını, varoluşsal döngüleri, sistem dışında kalanları vb. sorgulamak için önemli bir unsura dönüşmüştür. Reddedileni, istenmeyeni, zamansal bir sonlanmayı, tanımsız olanı ima eden çöp; istenmeyen bir ikiz ve bir gölge tarihtir.

Modern dönemin başında Charles Baudelaire ve Walter Benjamin gibi düşünürler çöpü ve enkazı metropol yaşamının keşfine yönelik sorgulamışlardır. Tarihsel, kültürel ve sosyal çağrışımlarıyla çöp, modern dönem sonrasında da farklı birçok disiplin için merkezi bir inceleme konusu olmuştur. Dönem içinde ortaya çıkan çöpe/aşağılanana ait ilgi sanat alanında da gözlemlenir. 20. yüzyıl başında Kübizm, Dada, Sürrealizm gibi sanat yönelimleri, atık nesneyi sanatın bağlamını sorgulamak ve sanat nesnesinin biricikliğini sarsmak gibi amaçlar doğrultusunda kullanmışlardır. Sanat dışı, gözden düşmüş nesnenin sanat pratikleri içinde ele alınması, yüce sanat söylemini ve sanat nesnesinin süre gelen anlamını bozarken, yeni bir sanatçı tiplerinin gün yüzüne çıkmasına neden olmuştur. Sanatçılar,

¹ Dr. Öğr. Üyesi, Erciyes Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Heykel Bölümü, ORCID: 0000-0002-2298-0041.

geleneksel konulardan ziyade, Baudelaire ve Benjamin'in betimlediği kentin enkazını, döküntülerini toplayan paçavracının işleviyle örtüşen yeni bir görev ve sanatsal tavır geliştirmişlerdir.

Modern sanatta atık nesne kolaj, asamblaj gibi yöntemlerin gelişimine zemin sağlamıştır. Anna Dezeuze, asamblaj ve asamblaj sanatçısının Claude Lévi-Strauss'un brikolaj (el yordamıyla yaratma) kavramı ve brikolör figürüyle benzerliğini vurgular. Bu bakış açısı günümüze kadar uzanan sanatta atık malzeme kullanımını ve sanatçıların bu konudaki tutumlarını yorumlayabilmemiz için alternatif bir yol sunar. Bu çalışmanın ilk bölümünde çöpün değişken anlamsal içeriği sorgulanmıştır. Çalışmanın ikinci kısmında brikolaj ve brikolör kavramlarıyla ilişkili olarak çağdaş sanatta atık malzemenin kullanımı seçilen eserler üzerinden incelenmiştir.

2. BİR METAFOR OLARAK ÇÖP

Türkçede çöp sözcüğünün anlam karşılığı olarak verilen; “Saman inceliğinde herhangi bir sap, dal veya tahta parçası/yararsız, pis veya zararlı olduğu için atılan ufak tefek şeylerin hepsi; gübür” (TDK) gibi tanımlar döküntü ve değersizlik çağrışımlarına dayanır. Dilimizdeki çöp sözcüğü İngilizcede rubbish, garbage, trash gibi farklı kelimelerle ifade edilir. Bu kelimler dönemsel olarak çeşitli şekilde anlamlandırılrsa da ortak olarak nesnenin kullanım değerini yitirmesine gönderimde bulunur. Bu tanımlar aracılığıyla çöp sözcüğünün ilk olarak nesnenin fiziksel olarak parçalanmış durumuna ve işlev kaybına işaret ettiğini söyleyebiliriz. John Scanlan çöp hakkında şunları söyler;

“Çöp” her yerdedir. İstinasız olarak her şeyde bulunabilir, fakat aynı zamanda çoğumuz için büyük ölçüde görünmezdir de. Çöp insanı, yaşadığımız dünyayı nasıl var ettiğimize dair ve bu var edişin tuhaf bir

biçimde, sonunda yarattığı şeylerden bir anlamda tamamıyla ayırık (fakat yine de bir biçimde, bu hoş karşılanmayan bir tutunma olsa dahi, onlara bağlı) bir yerde duruşu üzerine derin bir düşünüşe iter. Sorun teşkil etmeyen bir anlamda, çöp ‘artık’ maddedir. İyi, bereketli, değerli, besleyici ve kullanışlı olandan geriye kalandır. Kendine mal etme, çöpün anasıdır (Scanlan, 2018, s. 13).

Scanlan’ın çöp hakkındaki bu söylemi; çöpün “artık” olarak yapılabilecek genel tanımının ötesinde dünyayı, nesneyi, insan varlığını sorgulamaya yönelik bir potansiyelinin olduğuna dikkat çeker. Sahip olduğu bu potansiyel öz sayesinde, çöp sözcüğünün anlamı fiziksel tezahürlerinin ötesine geçer ve zamana, mekâna, toplumsal değer yargılarına göre sürekli yeniden inşa edilen akış içindeki bir anlama doğru genişler. Çöpün sahip olduğu bu akışkan anlam onun karmaşık, muğlak ve anlamlandırmaya direnen bir kavram olduğunu vurgular. Başka bir ifadeyle çöp, anlam ve sınıflandırma dışında kalan her şeyi kapsayarak, değer kaybını, önemsizi, bayağıyı, yetersizi, aşağı ve küçültülmüş olanı işaret eder. Brice Jubelin çöp sözcüğü ile ilişkili olan atığı şu şekilde tanımlar;

Şüphesiz ki, hiçbir işe yaramayan ya da artık yaramayan şeydir. O, kusurlu, başarısız veya modası geçmiş olandır. Kusurluluk veya defolu olma, ister yıpranma, ister kaza, isterse içsel ve niteliksel bir eksikliğin sonucu olsun, onun varoluş biçimidir. Hâlâ bir "zaman nesnesidir"; geçmiş ya da geride bırakılmış, bizzat zamanın bir ürünüdür ve onun boyutuyla dolup taşmıştır. Görünür ve görünmez arasındaki diyalektik garip bir düzeyde olsa da onun içinde işler. O, kültürün her alanına ve düzeyine musallat olur (Jubelin, 2008).

Jubelin’e göre “Çöp: bir kenara itilen (sahne dışı/ob-scene) şey; aynı zamanda iten, iğrenme uyandıran ve kendi onursuzluğunu bir işaret gibi taşıyan şey”dir (Jubelin, 2008). Dolayısıyla çöpün varoluş durumu bir yandan ayrıldığı bütünün

izlerini taşıırken diğer yandan bütüne ait olmayanı, rahatsız edeni, kurtulunmak isteneni, yabancı haline geleni ihtiva eder. Bu paradoks çöpün sınırdan veya arada olan varoluşunu anlamamıza zemin sağlar.

Çöp, yaşamsal faaliyetlerin ve üretimin zorunlu bir çıktısıdır. Yaşamsal süreçler (bedenin yaşamsal sürecinde ortaya çıkan bedene ait atıklar veya ölüm sonucunda bedenin cesede dönüşümü) ya da üretim sistemlerindeki verimlilik ve kâr adına gözden çıkarılanlar sürekli olarak çöpü yaratır. Böylelikle çöpün ortaya çıkışı sadece bir kusurun sonucu olmaktan öte, insanın yaşam/ölüm döngüsüyle, sanayileşmeyle, ekonomik zenginlikle, aşırı üretim/tüketimle, lüksle doğrudan ilişkilidir.

Modern dönemin geçmişi reddeden, geleceği ve yeniye bir mit haline getiren genel yönelimiyle birlikte, yine bu dönemde kültürel altyapıdaki gelişmelerin üretim süreçlerini hızlandırması çöp yaratımını da arttırmıştır. Reddedilenin, arta kalanın izini taşıyan çöpün, modern dönemdeki köklü değişimi okumanın farklı bir yolunu sunduğunu ve bir ilham kaynağı haline geldiğini söyleyebiliriz. Döneme ait bu tavrı Charles Baudelaire, Walter Benjamin, Georges Bataille gibi düşünürlerin yaklaşımlarında görebiliriz. Baudelaire, toplum dışına itilmiş marjinal karakterlerin, modern yaşamın bayağı, iğrenç ve çirkin unsurlarının şiirsel potansiyelini vurgulamıştır (Whiteley, 2011, s. 16-17). Benjamin ise modern metropolün ve kapitalizmin yarattığı enkaza odaklanarak “(...) geleneksel tarih yazımının büyük adamlarını ve kutlanan olaylarını değil, aksine tarihin “artığı” ve “döküntüsü”, yani “kolektifin” gündelik yaşamının yarım gizlenmiş, çeşitli izleri”ni incelemiştir (Benjamin, 2002, s. ix). Bataille, sanayinin, aklın ve burjuvazinin dışladığı, kirli ve değersiz maddeye (atık, vücut sıvıları, kaba materyaller) odaklanır ve onun için çöp, burjuva düzenini tehdit eden, kuralları yıkan radikal bir araçtır. Bu görüşler dönemin dışlanana, aşağılık olana ilgisini özetler.

Scanlan çöpün modern döneme ait bir gölge tarih sunduğunu belirtir ve çöpe dair en yerinde kuramsal kavramlaştırmanın Freud'un tekinsiz anlayışı olduğunu söyler. Freud tekinsiz için; "hiç de yeni ya da yabancı bir şey değil, bilakis tanıdık ve eski bir şeydir-zihinde kurulan ve ona ancak bastırma süreciyle yabancılaşmış olan" der (Scanlan, 2018, s. 40). Bir gölge tarih ve tekinsiz olarak çöp, aşına olduğumuz ancak kendisinden sürekli kurtulmaya çalıştığımız istenmeyen bir kalıntıdır (Scanlan, 2018, s. 40).

Modern dönem gibi modern dönem sonrasında da tarihsel, kültürel, sosyal çağrışımlara sahip olan çöpün incelenmesi başlı başına bir araştırma konusu haline gelmiştir. Julia Kristeva'nın benliği dışkılama (abjection) kavramıyla irdelemesi, Michel Foucault'nun toplumun istenmeyenleri nasıl sınıflandırdığına yönelik sorgulamaları, Jacques Derrida'nın anlam dışında bırakılana odaklanması gibi yaklaşımlar farklı biçimlerde çöpe ait okumalarla ilişkili olarak düşünülebilir. Ayıklanmış, seçilmiş veya ideal olanın dışında kalanı imleyen, istenmeyeni ve sistem dışına itileni temsil eden çöp bir metafor haline gelerek birçok disiplinde muhalif okumaya zemin sağlamıştır. Çöpün bu dönemdeki bir tür anlamsal ganimete dönüşümünü Ella Shoat ve Robert Stam şu ifadelerle dile getirir;

Zenginlerin çöprü, yoksulların hazinesi haline gelir: karanlık ve sağlıksız olan, yüce ve güzele dönüştürülür... diaspora benzeri, heterotopik bir alan olarak, zengin ve yoksulun, merkezin ve çevrenin, endüstriyel olanın ve zanaatkârlığın, organik olanın ve inorganik olanın, ulusal olanın ve uluslararası olanın, yerelin ve küreselin rastgele karıştığı bir nokta olarak; karışık, senkretik, radikal bir biçimde merkezsizleştirilmiş bir sosyal metin olarak çöp, ideal bir postmodern ve postkolonyal metafor sunar (Whiteley, 2011, s. 7).

3. BRİKOLÖR OLARAK SANATÇI

Modern ve sonrası dönemde birçok alanın çöpu başlıca bir araştırma konusu haline getirmeleri gibi, 20. yüzyıldan itibaren çeşitli sanat pratikleri de çöpu sanat bağlamını sorgulamak için kullanmışlardır. Atık nesnenin sanatta yer alması modern dönem öncesi sanat anlayışlarında gözlemlense de modern sanat çöpu geleneksel sanata meydan okumak, kültürel ve sosyal değerleri eleştirmek için merkezi bir unsura dönüştürmüştür. Bu dönemde sanatçılar, gündelik ve buluntu nesnelerden ayrı ifade biçimleri geliştirmek için yararlanmışlardır. Georges Braque, Pablo Picasso gibi Kübizm sanatçıları sanat dışı nesnelere yönelerek kolaj ve asamblaj gibi tekniklerin gelişimine öncülük etmişlerdir. Marcel Duchamp, Kurt Schwitters gibi Dada sanatçıları hazır nesne, asamblaj ve fotomontajı sanat karşıtı bir söylem içinde ele almışlardır. Kurt Schwitters erken modern dönemde giderek artan sanatta atık malzeme için şunları söyler; “Bence bir resimde, tıpkı boyacıların ürettiği boyaları kullandığımız gibi, eski tramvay ve tren biletleri, denizden sürüklenmiş ağaç parçaları, vestiyer biletleri, ip uçları, bisiklet tekerlek telleri gibi - kısacası çöp kutularında veya çöplüklerde bulduğunuz tüm eski çöpleri - kullanmanın bir sakıncası yok” (Whiteley, 2011, s. 37). Sürrealistler ise buluntu nesnelerin çağrışımsal özelliklerini vurgulamışlardır. Sürrealizmle ilişkili sanatçılar hurda ve atık nesneleri beklenmedik görüntülerle yan yana getirerek, nesneleri bilinçdışı ve fetişe ait semboller olarak yorumlamışlardır. Dolayısıyla buluntu nesneler erken modern dönem sanatında önemli bir yere sahiptir. Avangard yaklaşımlar atık nesneler aracılığıyla sanat ve hayat arasındaki sınırları aşındırmış, yine bu yolla sanat eserinin orijinalliğini ve biricikliğini sorgulamışlardır.

20. yüzyılın ikinci yarısında sanat eserinde atık, hurda malzemelere yer verilmesinin, giderek artan tüketim kültürüyle ve kentin bir enkaz yığını olarak algılanmasıyla hızlandığını söyleyebiliriz. Bu sürece ait genel tavır Joseph Cornell, Robert

Rauschenberg, Arman vb. sanatçıların buluntu nesnelere yönelimleriyle gözlemlenebilir. Sanatçıların çöpe ait giderek artan ilgisi kentsel yabancılaşmaya, doğayla uyumsuzluğa ve toplumsal kopuşa gönderimde bulunan hurda kültürüyle bağlantılıdır (Whiteley, 2011, s. 40). Sanat eleştirmeni Lawrence Alloway'e göre, “hurda kültürü” basit bir malzeme meselesi olmaktan ziyade, kentsel kitle kültürünün tamamını kapsayan çok daha kapsamlı bir anlam taşıyordu (Whiteley, 2011, s. 41). Alloway için “Hurda Kültürü şehir sanatıdır. Kaynağı, kentlerin eskimiş, atılan malzemeleridir; çekmecelerde, dolaplarda, tavan aralarında, çöp kutularında, oluklarda, boş arazilerde ve şehir çöplüklerinde biriken malzemeler”dir (Whiteley, 2011, s. 40). Buluntu nesnelerin sanatta kullanımına yönelik 20. yüzyılın başından beri süregelen geniş tavır, 1961’de küratör William Seitz’in MoMA’da açtığı “The Art of Assemblage” sergisi ile bir araya getirilmiştir. Seitz bu başlıkta toparlanan sanat yönelimini “sabırsız, aşırı eleştirel ve anarşik genç sanatçılar için bir dil” olarak tanımlamıştır (Seitz, 1961, s. 87). Seitz, sergide yer alan sanatçıların çalışmalarıyla gelişen asamblaj yöntemi için şunları söyler;

Asamblaj, şaşırtıcı derecede merkezkaç potansiyellere sahip bir yöntemdir. Hem fiziksel hem de gerçekçi olmasının yanı sıra metafiziktir... [...]... Malzemeler tarafından dokunan anlam dokusu, zamanda ve uzayda uzakta olanı kapsayabilir, harabelere, mimari ve heykelsi parçalara ve eski duvarların veya ritüel kapların çağrıştırmacı zenginliğine karşı romantik bir tepki uyandırabilir. Öge, ögenin yanına konuldukça, izole edilmiş parçaların birçok niteliği ve aurası birleştirilir, kaynaşır, çelişir; öyle ki – sanki kendi karşı karşıya gelmiş iradeleriyle – fiziksel madde şiire dönüşür (Seitz, 1961, s. 84-86).

Kolaj, asamblaj, accumulation (biriktirme) gibi 20. yüzyıl sanatında ortaya çıkan yönelimler, sanatın ve sanat nesnesinin

geleneksel anlamını zayıflatırken sanatçının rolünü de değiştirmiştir. Bu kapsamda sanatçı, artık modernite öncesi dönemin görkemli konularını bırakarak, C. Baudelaire ve W. Benjamin'in eserlerinde ele aldığı, kentin hurdasını ve döküntülerini toplayan “paçavra toplayıcısı”nın işleviyle örtüşen bir görünüm ve misyon üstlenmiştir. Sanatçılar, gündelik yaşamın ve modern kentin değersiz gördüğü, bir kenara attığı nesneleri toplayarak, metropolün enkazından yeni bir değer, anlam yaratmaya girişmişlerdir. Anna Dezeuze, sanatçının rolündeki bu değişimin Claude Lévi-Strauss'un brikolaj ve brikolör kavramlarıyla benzerlikler taşıdığını belirtir. Claude Lévi-Strauss, 1962 tarihli “Yaban Düşünce” adlı eserinde, yaratıcı bir süreç olarak brikolaj (el yordamıyla birleştirme/tamir etme) kavramını detaylandırarak modern sanattaki asamblajla büyük benzerlik taşıyan bir yöntemi tanımlar. Sanatçı ve hobi ustası (brikolör), bu bağlamda üç temel ortak noktada buluşur: Birincisi, brikolör, tıpkı asamblaj sanatçısı gibi, yaratım sürecinde zamanla biriktirdiği, mevcut ve bulunmuş nesneler stoğundan yararlanır. İkinci olarak, brikolaj faaliyeti, dünyaya karşı somut ve dikkatli bir tutum gerektirir; bu, kullanılan her malzemenin kendine has özellikleriyle kurulan diyalogu içerir. Lévi-Strauss'un ifadesiyle, brikolör “yalnızca şeylerle konuşmakla kalmayıp, aynı zamanda şeyler aracılığıyla da konuştuğu” bir yöntemle sahiptir. Bu yaklaşım sayesinde hem brikolaj hem de asamblaj yoluyla üretilen yapılar, sadece fiziksel bir nesne olmaktan öte, onları inşa edenlerin bireysel tarihlerini, öznelliklerini ve çalıştıkları toplumsal koşulların izlerini taşır (Dezeuze, 2017, s. 55-56). Norman K. Denzin ve Yvonna S. Lincoln ise brikolaj ve brikolörü şu şekilde yorumlar;

Araştırmacı olarak brikolör teorisyeni, rekabet eden ve birbiriyle örtüşen bakış açıları ve paradigmlar arasında ve bunların içinde çalışır. Brikolör, sürecin kendi kişisel tarihi, biyografisi, cinsiyeti, sosyal sınıfı, ırkı ve etnik kökeni ile ortamdaki insanların bu özelliklerinden nasıl

etkilendiğini anlar... Brikolör'ün emeğinin ürünü bir brikolaj 'dır; araştırmacının dünyaya dair imgelerini, anlayışlarını ve yorumlarını temsil eden karmaşık, yoğun, dönüşlü (reflexive) ve kolaj benzeri bir yaratımdır (Whiteley, 2011, s. xii).

Brikolaj ve brikolör kavramları modern sanattan günümüz sanatına kadar çöpün sanat bağlamında kullanılmasını ve farklı çağrışımlar için sanatçılar tarafından sahiplenilmesini anlamamıza katkıda bulunur. Günümüz sanatçılarının birçoğu günlük yaşama ait reddedilmiş, unutulmuş veya son kullanım tarihi geçmiş nesneleri yani çöpü sıklıkla kullanmaya devam etmektedir. Sanatçıların sürdürdüğü bu tavır modern dönemden günümüze kadar hızlanan, doymak bilmez üretim ve tüketim kültürüne ait bir eleştiriyi barındırır. Çağdaş sanat gündelik ve geçici olan atıl malzemeyi kültürel bellek, teknoloji, sürdürülebilirlik ve çevre duyarlılığı temaları gibi oldukça geniş bir yelpazede ele alır. Dolayısıyla her bir sanatçının atık, hurda, çöp malzemeyle ortaya koyduğu bakış açısı oldukça çeşitlenen bir görünüm sunar. Çöpün çağdaş sanatta yarattığı anlam katmanlarını ve sanatçının brikolör rolünü üstlenmesini anlamamıza Tony Cragg, Cornelia Parker, Tim Noble & Sue Webster, Christoph Büchel, Pascale Marthine Tayou gibi sanatçıların eserleri aracılık eder.

Tony Cragg'ın “Stack” (Yığıntı, İstif) isimli çalışması, buluntu veya atık nesnelerin bir küp biçiminde düzenlenmesine dayanır (Görsel 1). Çalışma birbirine zıt malzemelerden, farklı doku ve renklerden oluşan heterojen yapıya sahiptir. Cragg biçimsiz olan, anlamlandırmaya direnen ve gözden düşmüş çöpü yeniden bir biçime sokar. Sanatçının bu tavrı bir tür çöpü yeniden tanımlama girişimi gibi görülebilse de aynı zamanda tanımlama ve anlamlandırma süreçlerine kuşkuyla yaklaşır. Eserde hem bir bütünü hem de bütüne direnen ayrık parçaları birlikte görürüz. Bu yolla eser, tanıdık ve anlamı olandan belirsiz bir duruma doğru

ilerler. Cragg, “Ben yalnızca bir şeyler öne sürüyorum... Bir malzeme ya da yeni bir imge tipi karşısında tıpkı bir çocuk naifliğiyle büyülenebilirim. Hiçbir şey bilmemek, aptalca her şeyi bilirmiş gibi yapmaktan daha iyi” (Scanlan, 2018, s. 135) demiştir. Sanatçının bu söylemi anlamın göreceliğini veya her türlü sabit anlama ve sınıflandırmaya karşı kuşkuyu dile getirir.

Cragg, atölyesinde yeni malzemelerle çalışmak yerine kentsel atıklardan topladığı kullanım zamanı geçmiş, ıskartaya çıkan nesnelerle çalışır. Sanatçı bu nesneleri ‘geçmişe ait, şimdiki zamanın fosilleşmiş anahtarları’ olarak gördüğünü belirtmiştir (“Unit London”, t.y.). Sanatçı tüketim kültürüne ait atıkları bir araya getirerek, bir nevi şimdiki zamana yönelik arkeolojik bir yöntem oluşturur. Dolayısıyla Cragg’in mevcut malzemeyi kullanması ve nesneye ait anlam olasılıklarını vurgulaması, birikolörün çabasına eş bir manzara sunar. Sanatçının “Stack” eseri sadece atıklardan oluşmuş bir yığın olmaktan öte bireysel tercihlerin, toplumsal koşulların izlerini taşır.



Görsel 1. Tony Cragg, Stack, 1975.

Tony Cragg gibi Cornelia Parker da sanatsal pratiğinde geçmiş zamanın izlerini taşıyan artık nesnelerden yararlanır ve Cragg'ın çalışmasında ortaya çıkan arkeolojik tutumla benzer bir yönelim sergiler. Sanatçının 1997 yılında yaptığı “Mass (Colder, Darker, Matter)” adlı çalışması, yıldırım isabet eden bir kiliseden geriye kalan yanmış enkazın aslına uygun biçimde yeniden düzenlenmesiyle oluşur (Heartney, 2013, s. 53). Havada asılı olarak kurgulanmış çalışma, merkezden kenarlara doğru yoğunluğunu kaybeden bir küp biçimindedir (Görsel 2). Eserin sahip olduğu bu yapısal özellik, onu bir patlamanın görselliğiyle ilişkili olarak yorumlamamıza imkân verir. Parker'ın bu çalışması zamanın şeyler üzerindeki yıkıcı etkisini ve yeniden doğuşun izlerini eş zamanlı olarak görmemizi sağlar. Kutsal bir mekândan geriye kalan manevi değerini kaybetmiş nesneler yığını, sanki evrenin oluşumundaki patlama gibi yeniden biçim ve anlam kazanmaya çalışıyor gibidir. Başka türlü söylemek gerekirse zamansal olarak sonlanmış, değer kaybına uğramış nesne hem hayaletimsi olarak geçmiş anlamına musallat olur hem de artık o olmayan olarak varlığını yeni bir biçimde sürdürür. Parker şunları söyler; “Maddenin bir başka maddeye dönüşmesi anlamına gelen transubstantiation kavramı, bir sanatçı olarak düşünme biçimimi açıkça etkiledi. Ve sonra, bir azizin kemiğinden kopmuş bir kıymık olduğunu bilene kadar bakmanın hiçbir anlamı olmayan kutsal emanetler vardı” (Frankel, t.y.). Sanatçının, “Kütle (Daha Soğuk Daha Karanlık Madde)” isimli eseri enkazdan arta kalan küçük parçaları yeni bir imgeye dönüştürür. Son ile başlangıcı, yüce ile sıradan olanı, yaşam ile ölümü karşılıklı olarak artık nesne üzerinden düşünmemize neden olan eser, karmaşık kavramsal bir bütünlük inşa eder. Eserin atık nesneyi kullanma ve anlamı inşa etme biçimi brikolaj mantığı taşır.



Görsel 2. Cornelia Parker, Mass (Colder Darker Matter), 1997.

Tim Nobel ve Sue Webster'in "Dirty White Trash (With Gulls)" isimli yapıtı alelade görünen bir çöp yığınının ve bu yığından beslenen iki doldurulmuş martıdan oluşur (Görsel 3). Çalışmanın bu düzensiz, kaotik görünümüne karşı çöpler oldukça titiz bir şekilde düzenlenmiştir. Sanatçıların belirli bir açıyla yığına yansıttıkları spot ışığının duvarda oluşturduğu gölge sigara ve şarap içen iki figürün silüetine dönüşür (Collins, 2014, s. 420). Mekâna yığılan çöpler sanatçıların altı ay boyunca biriktirdikleri kişisel çöplerinden oluşurken yine duvara yansıyan silüetler sanatçıların kendi silüetleridir ("MOMA", t.y.). Bu anlamda eser sanatçıların öz yaşamıyla ilişkili bir arşiv niteliğindedir. Sanatçılar tanıdık/yabancı olan, zarif/aşağılık olan arasındaki gerilime işaret ederek, tüketim çağının ironik doğasına göndermede bulunur.



Görsel 3. Tim Noble & Sue Webster, Dirty White Trash (With Gulls), 1998.

Atık nesneler Christoph Büchel'in "Home Affairs" adlı çalışmasında tekinsiz bir ev imgesine dönüşür. Christoph Büchel, San Francisco'daki Four Walls Galerisi için yarattığı "Home Affairs" başlıklı yerleştirmesinde, alışılmış sergi alanını bölgedeki evsizler için bir buluşma noktası olarak tasarlamıştır (Görsel 4). Bu proje, sanatçının, evsiz bireylerin hayatta kalma tekniklerini, geliştirdikleri stratejilerini gözlemleme merakından doğmuştur (Collins, 2014, s. 427). Sanatçının parçalanmış mobilyalar, kirli giysiler, inşaat atıklarıyla galeride oluşturduğu mekân terk edilmiş veya henüz tamamlanmamış gizemli bir evi çağırıştırır. Çalışma sadece nesnelerin mekânsal düzenlenmesinden oluşmaz. Yıkıntı dolu, derme çatma olan mekânın izleyiciler tarafından deneyimlenmesini de kapsar. Büchel kentsel kalıntıları mekânsal bir kurgu içinde kullanarak toplumsal ve politik bir eleştiri geliştirir.



Görsel 4. Christoph Büchel, Home Affairs, 1998.

Pascale Marthine Tayou'nun gündelik malzemeler, hurda ve atıklarla meydana getirdiği çalışmaları; kültürel kimlik, küreselleşme, tüketim ve göç temalarını işler. Sanatçının eserleri Afrika'dan Avrupa'ya ve ötesine uzanan kişisel ve kültürel yolculuklarını yansıtır. Tayou, atık malzemeden sömürgeciliğin, kültürel çarpışmaların ve küresel kimliklerin parçalı doğasının temsiline yönelik yararlanır. "Plastic Bags" eseri renkli plastik torbaların kentsel manzara içinde kurgulandığı büyük ölçekli bir enstalasyondur (Görsel 5). Eser tüketim alışkanlıklarıyla ilgili ortaya çıkan atıl nesnenin bir yandan estetik potansiyelini açığa çıkarırken diğer bir yandan onun değersiz, sıradan, geçici yönünü vurgular. Tayou şunları söyler;

Ben bir plastik poşetim, aynı anda hem dolu hem de boş... Sürekli bir geçiş halinde, başka yerlere doğru hareket eden bir nesne... Tüm dünyaya ait ortak bir eşya, sınırları aşıyor ve hem faydası hem de faydasızlığında evrensel bir şey var (Collins, 2014, s. 432).



Görsel 5. Pascale Marthine Tayou, Plastic Baggs, 2013.

4. SONUÇ

Çöp, döküntü ve değersizlikle ilgili olan sözlük tanımının ötesine geçerek, Scanlan'ın belirttiği gibi, modernitenin dışladığı ve bastırdığı “gölge tarihi” ve “tekinsiz” olanı temsil eden karmaşık ve çok katmanlı bir metafora dönüşmüştür. Modern dönemle başlayan süreçte çöp, geleneksel sanat anlayışlarını yıkmak için sanat alanı içinde farklı şekillerde görünürlük kazanmıştır. Bu dönemde kolaj, asamblaj, hazır nesne gibi ortaya çıkan yeni ifade biçimlerinin sanat dışı nesneleri/atıkları sanat bağlamı içinde değerlendirmeleri sanat nesnesinin algılanma sürecini değiştirirken, sanatçıyı da bir tür “paçavra toplayıcısı” rolüne büründürmüştür. Sanatçının rolündeki bu değişim aynı zamanda Lévi-Strauss'un brikolaj kavramıyla benzerlikler sergiler. Bu perspektifte sanatçı, mevcut, bulunmuş malzemelerle diyalog kurarak, eserine bireysel özneliğini ve toplumsal koşulların izlerini aktaran bir brikolör haline gelir. Brikolaj ve

brikolör kavramları çağdaş sanatta sanatçıların atık malzemeye yönelik ilgisini anlamamız için yeni bir yaklaşımın önünü açar.

Çağdaş sanat pratiğinde atık malzeme veya çöp; tüketim kültürüne yönelik eleştirilerden sosyal adaletsizliklerin görünür kılınmasına ve çevre duyarlılığının altının çizilmesine dek, oldukça geniş kapsamlı bir sorgulama alanı içinde kullanılmaktadır. Çalışmada, sınırsız bir alana yayılan bu yönelim Tony Cragg, Cornelia Parker, Tim Noble & Sue Webster, Christoph Büchel ve Pascale Marthine Tayou'nun yapıtları aracılığıyla daraltılmış bir pencerede sorgulanmıştır. Seçilen bu örnekler üzerinden, çöpü değersiz bir kalıntıdan çıkarıp, sanatsal yaratımın ve toplumsal sorgulamanın radikal bir aracı haline getiren sanatçıların brikolör kavramıyla kurduğu bağ incelenmiştir.

KAYNAKÇA

- Benjamin, W. (2002). *The Arcades Project*. (H. Eiland and K. McLaughlin. Çev.). Harvard University Press.
- Brice Jubelin. (2008). *Waste and Ontology*. Erişim adresi: <https://esse.ca/en/waste-and-ontology/>
- Collins, J. (2014). *Sculpture Today*. Phaidon Press.
- Dezeuze, A. (2017). *Almost Nothing-Observations on Precarious Practices in Contemporary Art*, Manchester University Press.
- David Frankel. (t.y.). *Cornelia Parker-Deitch Projects*. Erişim adresi: <https://www.artforum.com/events/cornelia-parker-5-209920/>
- Heartney, E. (2013). *Art & Today*. Phaidon Press.
- MOMA. (t.y.). *Tim Noble and Sue Webster*. Erişim adresi: <https://www.moma.org/calendar/exhibitions/4798>
- Scanlan, J. (2018). *Çöp Üzerine-Çöpün Sanat, Siyaset, Edebiyat ve Felsefedeki Yeri*. (B. Karayalçın. Çev.) SUB Yayınları.
- Seitz, W. C. (1961). *The Art of Assemblage*. [Katalog]. The Museum of Modern Art.
- Türk Dil Kurumu. (t.y.). *Çöp. Güncel Türkçe Sözlük* içinde. Erişim adresi: <http://sozluk.gov.tr>
- Unit London. (t.y.). *A Material World:Exploring the Sculptures of Tony Cragg*. Erişim adresi: <https://unitlondon.com/2018-06-14/a-material-world-exploring-the-sculptures-of-tony-cragg/>
- Whiteley, G. (2011). *Junk: Art and the Politics of Trash*, I.B.Tauris
- Görsel 1. Erişim:14.10.25. <https://shorturl.at/mYwxe>

Görsel 2. Erişim: 16.10.25. <https://shorturl.at/wJv6d>

Görsel 3. Erişim: 17.10.25. <https://shorturl.at/dLG0F>

Görsel 4. Kaynak: Collins, 2014, s. 433.

Görsel 5. Kaynak: Collins, 2014, s. 439.

BAŞKALDIRIDAN TÜKETİME: FOTOĞRAF SANATINDA “ESTETİK HATA”NIN ONTOLOJİK VE KÜLTÜREL DÖNÜŞÜMÜ

Yeliz TUNA¹

1. GİRİŞ

Fotoğraf, 19. yüzyıldaki icadından bu yana belge niteliği taşımasının yanı sıra hem bir kayıt aracı hem de estetik bir ifade biçimi olarak iki yönlü bir kimlik sergilemektedir. Ancak dijital teknolojilerin gelişimi ve özellikle sosyal medya platformlarının hızlı yükselişi, fotoğrafın üretim pratiklerinde, işlevinde ve algılanışında köklü bir varoluşsal dönüşüm yaratmaktadır. Dijitalleşme ile birlikte fotoğraf üretiminin demokratikleşmesi, estetik standartların yeniden tanımlanmasına ve gündelik, sıradan görüntülerin birer estetik nesneye dönüşmesine yol açmaktadır. Günümüzde fotoğraf, yalnızca bireysel bir ifade aracı ya da sanatsal üretim biçimi olmaktan çıkmış; iletişim, kimlik inşası ve sosyal performansın merkezine yerleşen egemen bir kültürel pratik haline gelmektedir.

Bu dönüşüm, fotoğraf tarihinde teknik mükemmeliyetçilik ile, kusurlu olanın estetiği arasındaki gerilimli karmaşık ilişki üzerinden okunabilir. Geleneksel fotoğraf sanatında teknik kusursuzluk, altın oranla belirlenmiş ideal kompozisyon kuralları ve estetik kontrol üzerine kurulu normatif bir anlayış hakimken; günümüzde gündelik ve anlık fotoğraf pratiklerinin yaygınlaşmasıyla bu normlar sorgulanır hale gelmektedir. Özellikle sosyal medya platformlarında yaygınlaşan ve “gelişigüzel”, fotoğraf akımları olarak

¹ Öğr. Gör. Dr. Ege Üniversitesi, Güzel Sanatlar, Tasarım ve Mimarlık Fakültesi, İzmir, Türkiye, ORCID: 0000-0002-0522-3348.

adlandırılabilir yeni görsel tutum; selfie'ler, "fotoğraf akımları" ve spontane görünümlü kurgusal pozlarla fotoğraf sanatının sınırlarını gittikçe bulanıklaştırmaktadır.

Bu çalışma, 1950'li yıllardan günümüze dek gelen fotoğraf sanatında "estetik hata"nın (bulanıklık, gren sorunsalı, hatalı kadraj, ışık patlaması v.b.) geçirdiği yapısal ve işlevsel dönüşümü örneklerle incelemektedir. Ayrıca kimyasallardan piksellere, karanlık odadan algoritmalara dek uzanan bu süreçte fotoğrafın ontolojik yapısı değişirken; hata kavramı da nasıl "tesadüfi/bedensel" niteliğini yitirerek çeşitli yazılımlar aracılığıyla üretilen bir "simülasyona" dönüşmüştür bunun incelenmesi gerçekleştirilecektir.

Bu konudan hareketle çalışma, Robert Frank ve Daido Moriyama, Nan Goldin, Thomas Ruff ve bunun gibi isimlerin elinde egemen görme biçimlerine karşı politik bir "başkaldırı" ve hakikat arayışı olarak kullanılan teknik "hata" estetik "kusur" kavramlarının; dijital çağda nasıl değişerek bir "tüketim" nesnesine dönüştüğünü tartışmaktadır.

Gündelik fotoğraf üretiminin hızlı şekilde gelişen çoğalışı, fotoğrafı tarihsel ve kavramsal bağlamından koparma riski taşımakta ve oluşan görsel gürültü içinde estetik değerlerin aşınmasına neden olmaktadır. Sanat fotoğrafı tarihsel olarak düşünsel ve kavramsal bir çerçeve içerisinde değerlendirilirken, sosyal medya fotoğraflarının anlık beğeni alabilmek uğruna bir anlamda tüketime odaklanması, fotoğrafın ne olduğuna ve neyi temsil ettiğine dair soruları yeniden gündeme getirmektedir.

Bu çalışma fotoğraf sosyolojisi, kültürel çalışmalar ve sanat kuramlarını bir araya getirerek; bu yeni görsel akımların fotoğraf sanatına zarar verebileceği noktaları eleştirel bir dille tartışırken, sunduğu yeni estetik olanakları da dengeleyici bir yaklaşımla analiz etmeyi amaçlamaktadır.

Fotoğrafın icadından bu yana devam eden fotoğraf “sanat mı, belge mi?” gibi tartışmalar dijital çağda yerini daha karmaşık ve çok daha katmanlı bir probleme bırakmıştır. Bu yeni süreç beraberinde, fotoğrafın yalnızca temsil gücünü değil, diğer yandan estetik rejimini, üretim hızını ve dolaşım biçimini de kapsamaktadır. Günümüz fotoğraf anlayışında temel sorumuz artık “fotoğraf sanat mıdır?” değil; “kusursuz bir imge mi, kusurlu gerçeklik mi?” gibi bir soru etrafında şekillenmektedir.

Bu çalışma, anlık fotoğraf akımlarının fotoğraf sanatında yarattığı dönüşümü çalışmanın sınırlayıcılıkları dolayısıyla çok kapsamlı olamasa da, disiplinlerarası bir perspektifle ele almaya çalışmaktadır. Çalışmada, her geçen gün bir yenisi eklenen fotoğraf çekim akımlarının fotoğraf sanatına zarar verebileceği noktalar eleştirel bir dille tartışılırken, sunduğu yeni estetik imkanlar da Susan Sontag ın fotoğraf sanatı üzerine düşünceleri ile ayrıca, Roland Barthes’ın punctum–studium ayrımı, Jean Baudrillard’ın simülasyon kuramı ve Lev Manovich’in Instagram estetiği kavramları ışığında ele alınmaktadır.

2. KAVRAMSAL ÇERÇEVE: MÜKEMMELİYETÇİLİĞİN REDDİ VE "SNAPSHOT" ESTETİĞİ

Fotoğraf sanatı tarihi, büyük ölçüde teknik gelişimin, optik netliğin ve kompozisyonel olarak dengenin tarihi olarak yazılmış olsa da; bu tarihin gölgesinde daima "kusurlu", "özensiz" ve "amatör" görünenin estetik bir direniş potansiyeli taşıdığı görülmektedir. Günümüzde "Snapshot Estetiği" diğer bir değişle Şipşak Estetiği olarak adlandırılan ve sosyal medya görselliğini işgal eden bu akım dinamikleri, temellerini bu tarihsel durumdan alır demek yanlış olmamaktadır. Fotoğrafın teknik mükemmellik, kontrollü kompozisyon ve estetik ustalık ideallerine karşı geliştirilen bilinçli bir karşı duruşunu ifade

etmektedir. Bu yaklaşım, gündelik yaşamdan kesitleri plansız ve kendiliğinden görünümüyle sunarken, rastlantısallığı estetik bir stratejiye dönüştürmektedir; böylece fotoğraf, yalnızca görsel bir kayıt olarak görülmenin ötesinde, sıradan olanın estetik ve politik potansiyelini açığa çıkaran bir ifade alanına dönüşmektedir. Diğer yandan da, teknik kusur sayılan netsizlik, kötü pozlama veya kadraj, açı hataları, birer yetersizlik belirtisi olmaktan çıkarak, kavramsal bir “gerçeklik arayışı”nın araçları haline gelmektedir.

Bu konuyla ilgili olarak ,yüzyıllardır teknik kusursuzluk, doğru pozlama, dengeli kompozisyon modernist fotoğraf geleneğinin önemli temsilcilerinden olan Henri Cartier-Bresson’un fotoğraf literatürüne kattığı “karar anı” ilkesi üzerinden tanımlanmaktadır. Bu yaklaşımda fotoğraf sanatçısının işlevi, karmaşık gerçeklikten estetik olarak sadeleşmiş zamansız ve mükemmel bir an üretmek olarak kurgulanmıştır. Fakat dijital teknolojilerin ve özellikle de mobil telefon kameralarının gelişerek yaygınlaşmasıyla birlikte fotoğrafın, uzmanlık gerektiren bir sanat pratiği olma işlevinden çıkarak gündelik yaşamın olağan bir uzantısı haline geldiği de görülmektedir.

Bu dönüşümle birlikte ortaya çıkan anlık, özensiz ve hızlı tüketilen fotoğrafçılık anlayışı, teknik kusurları, rastlantısallığı ve anlık üretimi farklı bir anlayışla estetik bir değer olarak öne çıkarmaktadır. Flu, pikselleşmiş,vb teknik hatalara sahip kadrarlar artık yalnızca amatörlük göstergesi değil; çağın algılama biçimini yansıtan yeni bir görsel dilin parçalarıdır. Bu anlayış da fotoğraf estetiğinin çağdaş fotoğraf sanatında yarattığı dönüşümü, estetik, ontolojik boyutlarıyla ele almayı gerektirmektedir.

Bu anlamda “hatanın” kaynağı ve amacı bakımından iki ayrı dönemi ayrı olarak inceleyip ele almak gerekmektedir. Bu çalışma içinde bahsedilen “hata” kavramı estetik kusur olarak ele

alınmaktadır. Dolayısıyla çalışmada ayrımı yapılan bu iki döneme “Analog Hata” ve “Dijital Hata” demek mümkün olmaktadır. Bu durum özellikle 1950 li yıllardan itibaren fotoğrafçının içinde yaşadığı ruh halinin ve bedensel hareketinin bir sonucu olarak ortaya çıkmaktadır. Fotoğraflarda beliren bulanıklık, titreme fotoğrafçının o an dünyayı daha flu gördüğünün netlik içinde olmadığını veya dünya ile düşüncesele anlaşmazlık yaşadığının bir göstergesi şeklinde ortaya çıkmaktadır. Bahsi geçen yıllardan başlayarak fotoğrafların grenli, flu, devrik kadrajlı bir şekilde karşımıza çıkması tesadüfi sayılamaz. O yıllar göz önüne alındığında bu fotoğrafçılar için “dünya düzgün, net ve anlaşılır bir yer sayılmamaktadır ve o zaman fotoğrafı da öyle olmamalıdır” anlayışı ile fotografik hatalar bilinçli bir şekilde yapılmaktadır. Demek oluyor ki bu fotoğrafçılara göre fotoğraf, bir belge değil, bir “eylem” niteliği taşımaktadır.

Sanat fotoğrafçılığı ile, bu yeni gelişen fotoğraf çekim akımını anlamlandırmak için, fotoğrafın estetik, ontolojik ve kültürel boyutlarını konu alan birçok kuramsal yaklaşımı birlikte düşünmek gerekmektedir. Fotoğraf estetiğindeki “hatanın” 1950 lerden günümüze geçirdiği dönüşüm analog dönemde fotoğrafçının “öznelliğini ve bedensel varlığını” kanıtlama aracından, dijital çağda medyumun “yapısal sınırlarını ve yapaylığını” ifşa etme aracına nasıl dönüşmüştür sorunsalı bu çalışmanın temeli olmaktadır. Bu dönüşümü anlamlandırmak için de özellikle fotoğrafın ontolojik yapısını ve toplumsal işlevini irdeleyen fotoğraf kuramcılarının yaklaşımlarına, “hata”nın tarihsel sürecine de ışık tutarak önemli fotoğraf sanatçılarının çalışmaları üzerinden bakmak çalışma için önemli olacaktır.

3. POLİTİK BİR SİLAH OLARAK “ANALOG HATA” VE BAŞKALDIRI (1950–1980)

Bu dönemde teknik kusur (flu, gren, titretme) egemen medyaya ve “güzel” olana karşı bilinçli bir saldırı niteliğindedir. Özellikle dünya genelinde 1950’li yıllardan sonra kentleşme, Vietnam Savaşı, 68 Kuşağı, toplumsal huzursuzluklar vb. bu dönemin önemli olayları olarak sanatçıları derinden etkilemiştir. O yıllarda fotoğraf sanatçıları da, parlatılmış görüntülerin gerçeği sakladığını düşünmekteydiler ve izleyiciyi rahatsız etmek, sarsmak düşündürmek ve “bakın, gerçek dünya sizin dergilerde gördüğünüz gibi net, parlak ve temiz değildir” diyebilme düşüncesiyle fotoğraf üretmişlerdir.

"Sontag’a (1977) göre; “Fotoğraf çekmek bir başkasının ya da başka bir şeyin ölümlülüğüne, kırılğanlığına, değişkenliğine tanıklık etmektir. Tam da bu kırılğanlığı yakalayan, parçalayan, bozan fotoğrafçı, aslında gerçekliğin dokunulmazlığına saldırır.” Bu bağlamda analog dönemde bilinçli olarak üretilen gerçekleştirilen teknik kusurlar, izleyiciyi estetik bir hazdan çok etik bir rahatsızlığa sürüklemeyi amaçlamaktadır Bu anlamda konuya uygunluk açısından bahsedilmesi gereken en önemli fotoğraf sanatçılarından birisi Robert Frank tır.

3.1. Robert Frank

Robert Frank, *The Americans* (1955–1958) adlı fotoğraf kitabıyla klasik belgesel fotoğrafçılığın netlik, dengeli kompozisyon ve teknik mükemmeliyetçilik ilkelerini radikal biçimde sorgulamaktadır. Robert Frank’ ın bulanıklık, gren, kesik kadrajlar ile yaptığı şey Amerikan rüyasının sert bir eleştirisi bir anlamda da bu rüyaya bir sabotaj mahiyetindedir.

Frank’in bu çalışmada benimsediği yaklaşım, iyi kompozisyonlu ve nesnel bir belgesel dil yerine; devrik kadrajlar, belirgin gren yapısı ve ilk bakışta “özensiz” izlenimi veren görsel stratejiler üzerine kurulmaktadır. Ancak bu biçimsel tercihler,

estetik bir yetersizlikten ziyade, Amerikan toplumunun gündelik yaşamına dair duygusal ve eleştirel bir bakış üretmektedir. “Frank, Amerikan halkını siyah ve beyaz, askeri ve sivil, kentsel ve kırsal, yoksul ve orta sınıf fark etmeksizin eczanelerde ve lokantalarda, şehir sokaklarında buluşurken, cenazelerde yas tutarken ve arabaların içinde veya çevresinde toplanırken görüntülemişti. Delici vizyonu, şiirsel iç görüşü ve farklı fotoğraf tarzıyla Frank, ülkenin yüzeyinin hemen altındaki politikayı, yabancılaşmayı, gücü ve adaletsizliği ortaya koyuyordu. İçeriğindeki fotoğraflar dönemin popüler dergilerinde görülen sağlıklı, basit fotoğraflardan çok uzaktı.” (gezginfoto.com.tr)

The Americans, sokak fotoğrafçılığında duygunun ve öznel tanıklığın teknik doğruluğun önüne geçtiği yeni bir görsel dil inşa etmektedir. Frank’ın fotoğrafları, anlık, kırılgan ve kesintili bir görme biçimini yansıtarak, belgesel fotoğrafın tarafsızlık ve nesnellik iddiasını zayıflatmaktadır. Jack Kerouac kitabının önsözünde “Bu fotoğrafları gördükten sonra bir müzik kutusunun mu, yoksa bir tabutun mu daha hüzünlü olduğunu bilemeyeceksiniz” (Kerouac, 1959) diyordu.



Fot 1. Robert Frank, Parade -Hoboken, New Jersey-1958

Fot 2. Robert Frank - The Americans -1958

Bu konu çerçevesinde gren, bulanıklık ve kadraj hataları; görüntünün yapay kusurları değil, toplumsal gerçekliğin sıkıntılarını görünür kılan anlatı araçları olarak işlev görmektedir. Robert Frank “*The Americans*” adlı fotoğraf serisinde belgesel fotoğrafın temsil ettiği düzenli ve idealize edilmiş gerçeklik

anlayışını alaşağı ederek, gelişigüzel fotoğraf estetiğinin duygusal gücünü merkeze alan bir sokak fotoğrafçılığı anlayışının önünü açmaktadır. “Bir fotoğraf, fotoğrafı çekilen olayın içinde var olduğu zamanın akışını durdurur. Bütün fotoğraflar geçmişe dairdir. Kayda geçirilen an ile fotoğrafa bakılan şimdiki an arasında bir uçurum vardır.” (Mohr ve Berger, 2007:79) Robert Frank, bu çalışması ile fotoğrafın yalnızca “ne gösterdiğini” değil, “nasıl hissettirdiğini” de temel bir estetik ve en önemlisi etik mesele haline getirmektedir.

3.2. Daido Moriyama

Fotoğraf sanatının yerleşik estetik kurallarını yapıbozuma uğratarak ontolojik sınırlarını yeniden tanımlayan en önemli kişilerden biri, fotoğraf sanatçısı Daido Moriyama’dır. Daido Moriyama’nın yüksek kontrastlı, bulanık ve kontrolsüz görüntüleri, Sontag’ın tarif ettiği anlamda fotoğrafın “şok edici” ve uyarıcı potansiyelini açığa çıkarmaktadır. Moriyama’nın fotoğrafları, izleyiciyi pasif bir seyir konumundan çıkararak, gerçekliğin kaotik ve düzensiz doğasıyla yüzleştirmektedir.

Japon Sanatçı Moriyama, fotoğraflarında görüldüğü üzere kamerayı yalnızca dış dünyayı belgeleyen bir araç olarak değil, öznel deneyimi ve varoluşsal sorgulamayı ifade eden bir aygıt olarak konumlandırmıştır. 1961 yılında başladığı fotoğraf kariyerinde, özellikle üyesi olduğu Provoke grubu ve aynı adlı dergi aracılığıyla o dönemin sosyo-politik çalkantılarına ayna tutmuş; kendisini yeni dönem fotoğraf estetiğinin kurucu aktörlerinden biri olarak inşa etmiştir. Genellikle kamusal alanlarda, metropollerin tekinsiz arka sokaklarında sıradan insanları ve olayları mercek altına alan Moriyama, klasik kompozisyon kurallarını reddeden bir yaklaşım sergilemektedir. Fotoğrafları genellikle yüksek kontrastlı, aşırı grenli, ufuk çizgisi devrik ve bulanıktır. Moriyama, fotoğrafın “net” ve “gerçek”

olması gerektiği fikrine karşı çıkar; ona göre dünya kaotiktir ve fotoğraf da içinde bulunulan bu kaosu yansıtmalıdır.

Moriyama'nın özellikle "Bye Bye Photography" serisine bakıldığında bu izlere rastlamak mümkündür Japonya'daki Provoke dergisi çevresinde (Daido Moriyama, Takuma Nakahira gibi sanatçılar) gelişen "bulanık, odaksız" akımı ve bu estetik, Amerikan işgali sonrası Japonya'nın yaşadığı kimlik krizinin görsel dışavurumu olarak tezahür etmektedir.

Moriyama'nın fotoğraf üzerine bildiğin her şeyi bir anlığına unut ve sadece çek. Düşünmeden, duraksamadan, gözüne ne takılırsa onu fotoğrafla söylemi, fotoğrafı akademik dogmalardan ve estetik sterilizasyondan kurtarma arzusunun bir manifestosu niteliğindedir. Bu çağrı, fotoğraf eylemini önceden kurgulanmış teknik bir süreçten çıkarıp; doğrudan deneyime, sezgisel reflekse ve gündelik hayatın kaotik akışına teslim edilen bir pratiğe dönüştürmektedir. Bu anlamda Moriyama'nın yaklaşımı, fotoğrafın sadece görsel bir temsil (mimesis) aracı olmadığını, aynı zamanda fenomenolojik bir algılama ve düşünme biçimi olduğunu ortaya koymaktadır. Onun ünlü "başıboş köpek" (Stray Dog) fotoğrafı da bu düşüncelerle çekilmiştir.



Fot 3. Daido Moriyama -Stray Dog, Misawa -1971



Fot 4. Daido Moriyama -A Photo Theater-1968

Sonuç olarak Daido Moriyama'nın sanatsal üretimi, gündelik fotoğraf pratiklerinin sanat fotoğrafını nasıl

dönüştürdüğüne dair paradigmatik bir örnek teşkil etmektedir. Moriyama'nın yaklaşımı, teknik mükemmeliyetçilik ve estetik kontrol üzerine inşa edilmiş modern fotoğraf anlayışının çözülüşünü imgelerken; fotoğrafı rastlantısallık, tekrar etme ve dolaşım dinamikleri üzerinden yeniden kurgulayan çağdaş bir görsel düşünme pratiği olarak konumlandırılmaktadır.

4. SAMİMİYETİN GÖRSELLEŞTİRİLMESİ: BEDEN, HATA VE GÜNDELİK HAYAT (1980– 2000)

Çalışmanın bu bölümünde, 1980–2000 yılları aralığında fotoğrafın mahremiyetle kurduğu ilişkinin köklü bir dönüşüm geçirdiği bir evre ele alınmaktadır. Bu dönemde “analog hata”, teknik bir kusur olarak değerlendirilen bir unsur olmaktan çıkarak görsel samimiyetin temel taşıyıcılarından biri haline gelmektedir. Netliğin, kusursuz kadrajın ve estetik mesafenin bilinçli biçimde terk edilmesi, izleyici ile görüntü arasındaki hiyerarşik ilişkiyi zayıflatmakta, fotoğrafı daha “yakın”, daha hassas ve daha insani bir tecrübe olarak konumlandırmaktadır. Bu paralelde hata kavramı, fotoğrafın profesyonel ve otoriter dilini bir anlamda askıya alan, görüntüyü “içimizden birisi” hissiyle ilişkilendiren bir estetik plana dönüşmektedir. Gündelik hayatın filtresiz temsili konusunu ön plana alırsak ilk aklımıza gelmesi gereken sanatçılardan birisi şüphesiz Nan Goldin dir.

4.1. Nan Goldin

Nan Goldin'in *The Ballad of Sexual Dependency* (1986) adlı çalışması, “gelişigüzel” fotoğraf estetiğinin çağdaş sanattaki en belirleyici örneklerinden biri olarak değerlendirilmektedir. Goldin in fotoğraf serisi, flaş patlamaları, dengesiz kadrajlar ve bulanıklıklar gibi teknik olarak “kusurlu” görünen öğeler içermektedir. Ancak bu unsurlar, estetik bir yetersizlikten öte, izleyiciyi sahnenin içine alan bir samimiyet ve duygusal

yoğunluk üretmektedir. Bu noktada bahsedilen estetik hata, fotoğrafın içerden gerçekleşen bir tanıklık alanı kurmasına olanak kılan temel bir araç haline gelmektedir.

Goldin'in snapshot (şipşak) estetiği, fotoğrafı estetik bir nesne olmaktan çok, kişisel ve de ilişkisel bir anlatı alanı olarak konumlandırmaktadır. Sanatçı, bu konuda gerçekleştirdiği çalışmasını "okunmasına izin verilen bir günlük" olarak tanımlayarak, fotoğrafın belgesel, otobiyografik ve kişiye özel mahrem anlatı kapasitesini bilinçli bir biçimde ön plana çıkarmaktadır. "Fotoğraflar bana bir gece öncesinde ne olduğunu hatırlatır. Fotoğraf çekmek, bana aynı anda hem kontrollü hem kontrol dışı olmamı söyler. Onlar benim hafızam olurlar." (Goldin ve Coulthard, 1996) der. Goldin görüntüleri tamamlanmış bir eser fikrini reddetmekte; bunun yerine süreklilik, kırılganlık ve zamansallık üzerinden devamlı işleyen bir görsel anlatı sunmaktadır.

Goldin'in slayt gösterisi biçimini tercih etmesi, bu konudaki amatör anlayışı estetik ve politik bir stratejiye dönüştürmektedir. Devamlı bir şekilde değiştirilebilen ve yeniden düzenlenebilen bu yapı, sabit bir gerçeklik iddiası taşımamakta; öznel, duygusal ve ilişkisel bir gerçeklik üretmektedir. Bu yönüyle *The Ballad of Sexual Dependency*, fotoğrafın nesnel temsil gücünden ziyade, deneyim aktarma kapasitesini de öne çıkarmaktadır.



Fot 5. Nan Goldin-Tricia and Mark Dancing -1976

Fot 6. Nan Goldin- Greer and Robert on the Bed -1982

Nan Goldin'in kamusal alana taşıdığı özel anlar, bedenler, ilişkiler, bağımlılık ve kayıp deneyimleri etik sınırları zorlamaktadır. Ancak bu teşhir, dijital kültürdeki pornografik açıklıktan farklı olarak, kırılabilirlik ve duygusal yoğunluk üretmektedir. Görüntüler seyirlik olmaktan çok, izleyiciden tanıklık talep eden bir yapı sergilemektedir. Nan Goldin karşı durduğu reddettiği bir anlayışın içinde olmakla beraber, onu görüntüleyip dışavurarak ve bu görüntüleri adeta bir günlük gibi kullanarak bu reddin en büyük parçası da kendisi olmaktadır.

Goldin'in fotoğrafları Roland Barthes'in studium ve punctum kavramları çerçevesinde değerlendirildiğinde, planlı estetik düzenlemelerden ziyade, izleyiciyi sürpriz bir biçimde "yaralayan" punctum etkisi yaratmaktadır. Roland Barthes'in punctum kavramı bizlere Nan Goldin'in snapshot estetiğini anlamak için merkezi bir açıklama sunmaktadır. Barthes (2011) punctum için; "beni delip geçen, beni yaralayan o kazadır" (s.45). der

Goldin'in fotoğraflarındaki flaş patlamaları, kadraj bozuklukları ve bulanıklıklar, izleyiciye düzenli bir anlam alanı sunan studium'u zayıflatırken; duygusal bir yaralanma hissi yaratan punctum'u güçlendirmektedir. Bu teknik "kusurlar", fotoğrafın izleyiciyle kurduğu mesafeyi ortadan kaldırarak, mahrem deneyimin doğrudan aktarımına olanak tanımaktadır. Bu noktada geline bu durum snapshot estetiğinin estetik bir zayıflık değil; aksine güçlü bir duygusal aktarım biçimi üretebildiğini göstermektedir. Dolayısıyla Nan Goldin'in bu pratiği, mahremiyet ve samimiyetin de fotoğraf estetiğinde bilinçli ve etkili bir gösterge olarak kullanılabileceğini ortaya koymaktadır.

Nan Goldin'in mahrem alanın sınırlarını teknik kusurlarla ihlal eden yaklaşımı, çağdaş fotoğraf sanatında Wolfgang Tillmans ile birlikte daha kavramsal bir boyuta evrilmektedir. Goldin için "hata" bir tanıklık biçimi olarak sayılmaktayken,

Tillmans'ta bu durum görüntünün üretilmesinden sergilenmesine kadar uzanan bütüncül bir algı pratiğine dönüşmektedir.

4.2. Wolfgang Tillmans

“Yerleştirmelerimi, dünyayı algılama biçiminin bir yansıması olarak görüyorum.”

Tillmans 2017

Wolfgang Tillmans tarafından oluşturulan fotoğraf duvarlarının deneyimlenmesi, yukarıdaki ifadesinde belirttiğı gibi fotoğrafın sadece bir kare değıl, dünyanın kaotik yapısını anlayabilme yöntemi olduğunun altını çizmektedir. Ona göre fotoğraf yanıltıcı derecede gündelik bir hassasiyetle kurgulanmış ve duygusal etkisi yüksek bir görsel düzenle karşılaşmaya benzemektedir. Büyük boyutlardaki inkjet baskılardan dergi sayfalarına, elde taşınabilecek ölçekteki küçük fotoğraflara kadar uzanan geniş bir malzeme yelpazesıyla titizlikle inşa edilen Tillmans ın yerleştirmelerin de sanatçı bir fotoğraf medyumunun sunduğı tüm olanakları kapsayıcı bir biçimde kullanmaktadır. Sanatçının pek çok imgesinde, görsel deneyimin ilerisine geçen işitsel çağrışımların hissedildiğı görölmektedir.

Tillmans'ın yerleştirmelerindeki bu hiyerarşisiz ve kapsayıcı yapıyı Charlotte Cotton (2004) şu şekilde kuramsallaştırmaktadır:

"Tillmans'ın sergileme pratiğı, fotoğrafların fiziksel mevcudiyetini ve birbirleriyle olan ilişkilerini ön plana çıkararak, izleyiciyi görüntülerle dolu bir dünyanın içine hapseder. Bu yerleştirmeler, tek bir imgenin otoritesini sarsarak; her bir fotoğrafın, bütünü içinde birer 'not' gibi işlev gördüğü görsel bir senfoni yaratmaktadır." (s.88).

Bu bağlamda Wolfgang Tillmans'ın fotoğrafları, izleyiciyi sadece bakmaya değıl, görüntüler arasındaki o işitsel ve duygusal boşlukları doldurmaya davet etmektedir. Sanatçı, devasa

baskılar ile dergi sayfalarını aynı düzlemde buluşturarak, sanat nesnesi ile gündelik nesne arasındaki ontolojik sınırı ortadan kaldırmaktadır.

Tillmans'ın disiplinlerarası sınırları bilinçli biçimde göz ardı eden bu yaklaşımı, 1993 yılında Köln'de açılan sergisinde belirginlik kazanmaktadır. Bu sergide, küçük bir galeri mekanı içerisinde, dergilerden özenle kesilmiş sayfalar ile bir bantla duvara tutturulmuş çerçevesiz fotoğraflar yoğun bir düzenleme anlayışıyla sergilenmiştir. Arkadaşlar, sevgililer, yabancılar ve müzisyenler yan yana getirilerek sipariş üzerine üretilmiş çalışmalar ile kendiliğinden çekilmiş fotoğraflar arasındaki ayrımlar bilinçli olarak ortadan kaldırılmaktadır. Bir duvar boyunca sıralanan küçük ölçekli siyah-beyaz yakın planları ise flaş ışığında terle parlayan bedenler aracılığıyla gece hayatının dinamizmini görünür kılmaktadır.



Fot 7. Wolfgang Tillmans -Jochen taking a bath -1997



Fot 8. Wolfgang Tillmans-Concorde L449-11 -1997

Tillmans *Jochen taking a bath* (1997) adlı çalışmasında, bir hatadan teknik bir bozulmadan ziyade, geleneksel sanat

konularının reddedilmesi ve gündelik olanın olduğu gibi kabul edilmesi şeklinde bir yaklaşımda bulunmuştur. Bu yaklaşım, Tillmans'ın yerleştirmelerini dünyayı algılama biçiminin bir yansıması olarak kurgulamasının temelini oluşturmaktadır. Sahnenin içe dönük atmosferinin, musluk damlalarının ritmiyle neredeyse işitsel bir deneyime dönüştüğü algılanmaktadır. Öte yandan Wolfgang Tillmans'ın bir başka fotoğrafı olan, Concorde L449-11 serisinde ise dönemin en gelişmiş teknolojik uçağını, bir moda veya reklam fotoğrafçısı gibi net ve ihtişamlı çekmek yerine; sanki yoldan geçen sıradan birinin tesadüfen gökyüzünde yakaladığı, grenli, uzak ve flu bir anı fotoğrafı şeklinde kaydetmiş olmasıdır.

Bu yaklaşım, analog hatanın estetik bir tercih olmanın ötesinde, sistemin sunduğu mükemmeliyetçiliğe karşı politik bir direniş alanı olarak kullanıldığı dönemin en tepe noktasını temsil etmektedir.

Ancak Tillmans ve bahsedilen diğer fotoğraf sanatçılarının ve hatta burada örnekleme alınamamış pek çoğunun daha kurduğu bu özgün “hata” dili, 2000’li yıllardan itibaren teknolojinin hızla dijitalleşmesi ve görüntü işleme yazılımlarının hızla yaygınlaşmasıyla birlikte keskin bir şekilde ontolojik değişime uğramıştır.

Analog dönemde farklı şekil bulan ancak milenyum sonrası yeni medya düzeninde dijital verilere hapsedilmiş; dijital filtreler aracılığıyla saniyeler içinde taklit edilebilir bir duruma gelen bahsettiğimiz bu estetik “hata” lar karşımıza sıklıkla farklı şekilde çıkmaktadırlar. Bu teknolojik dönüşüm, hatanın doğasını değiştirerek onu özgün bir direniş biçimi olmaktan çıkarmış ve simülasyon evreninin tüketilebilir estetik bir figürü olarak hızlı bir şekilde yol almaktadır.

5. DİJİTAL ÇAĞDA TÜKETİM NESNESİNE DÖNÜŞEN "HATA" VE SİMÜLASYON EVRENİ

Günümüzde “analog hata”, Instagram filtreleri ve *photo dump* kültürü aracılığıyla bir nostalji objesi olarak tüketimi sağlanırken; Thomas Ruff gibi sanatçıların dijital bozulmaları ve ayrıca yapay zeka algoritmalarıyla taklit edilen teknik kusurları, hatanın artık rastlantısal bir başkaldırı değil, bilinçli olarak tüketilen sahip olunması arzu ettirilen bu yüzden de sürekli estetize edilen bir simülasyon nesnesine dönüştüğünü kanıtlamaktadır.

Bu noktada zamanın ruhuna uygun bir şekilde gelişen Glitch sanatı kavramını da kısaca değinmek gerekmektedir. Glitch sanatı; dijital veya analog hataların estetik amaçlarla kullanılmasıyla elde edilen bir görsel üslup sayılmaktadır. Ancak bu üslup, tasarım yoluyla benzer bir estetiğin elde edildiği bilinçli müdahaleleri içerebildiği gibi, sistemsel bir bozukluğun insan eli müdahalesi olmaksızın ortaya çıktığı rastlantısal durumları da içermektedir. “Dijital teknolojinin mükemmelliğine dair söylemleri ters yüz eden, insan yapımının önemini vurgulayarak hatanın estetik bileşenlerini ortaya çıkaran glitch pratikleri ile teknolojik, ideolojik ve sosyal yapısalığa meydan okuyan sanatçılar, yazılımın ve algoritmaların hegemonyasını yıkarak mülkiyet, toplumsal bellek, kimlik, cinsiyet, gözetim ve denetim gibi aktivizmin evrensel temalarını eserlerinin merkezine yerleştirmişlerdir. Bu anlamda glitch sanatı, veri manipülasyonu ve algoritmalar tarafından yönlendirildiğimiz çağda, disiplinlerarası, ideolojik ve estetik bağlamlar yaratarak yeni direnç stratejileri geliştiren, radikal bir sanat formu olma potansiyeli taşımaktadır.” (Demircan;2023) Thomas Ruff da değinilen bu konuda örnek verilebilecek önemli sanatçılardan birisi olmaktadır.

5.1. Thomas Ruff

Thomas Ruff, Düsseldorf Okulu geleneği içinde yetişmiş olmakla birlikte, fotoğrafın belgesel ve temsil edici işlevini erken dönemden itibaren sorgulayan bir sanatçı olarak konumlanmaktadır. Bernd ve Hilla Becher'in tipolojik ve nesnel fotoğraf anlayışından hareket eden Thomas Ruff, zamanla fotoğrafın yalnızca ne gösterdiği değil, nasıl üretildiği, ne şekilde dolaşıma girdiği ve algılandığı sorularına odaklanmıştır. Bu yönüyle Ruff'un pratiği, fotoğrafın teknik, epistemolojik ve ontolojik sınırlarını görünür kılan deneysel bir alan açmaktadır.

Sanatçının, 2000'li yılların başında üretmeye başladığı *Jpegs* fotoğraf serisi, dijital çağda görüntünün konumunu tartışmaya açan en önemli çalışmaları arasında yer almaktadır. Ruff bu seride, internet ortamından indirilen düşük çözünürlüklü JPEG formatındaki görüntüleri, herhangi bir teknik iyileştirme ya da iyileştirme yapmaksızın, devasa boyutlarda basmaktadır. Bu süreçte pikselleşme, bulanıklık ve veri kaybı gibi dijital hatalar gizlenmemekte; aksine görünür kılınarak estetik bir forma dönüştürülmektedir. *Jpegs* serisinde kullanılan imgelerin önemli bir kısmı, 11 Eylül saldırıları gibi küresel ölçekte travmatik olaylara ait görsellerden oluşmaktadır. Ancak bu imgeler Ruff tarafından, geleneksel, belgesel fotoğrafın sunduğu netlik, açıklık ve tanıklık iddiasından bilinçli olarak uzaklaştırılmaktadır.

Fotoğrafın ontolojik karakterine dair kuramsal bir derinlik sunan Roland Barthes (2014), fotoğrafın zamanı durduran doğasını ve nesnenin görüntüdeki sabitliğini şöyle tanımlamaktadır: “Fotoğrafi hareketsiz bir alan olarak tanımladığımızda, bu, onun temsil ettiği biçimlerin de hareket etmediği anlamına gelmez: Onların fotoğraftan çıkmadığı, ayrılmadığı anlamına gelir: aynı kelebekler gibi uyuşturulmuş ve yere mihlanmıştır bu biçimler. Oysa Punctum bulunduğu bir kör alan yaratılır” (s. 72).

Barthes'ın bu görüşüyle paralel olarak, Thomas Ruff'un *Jpegs* serisinde, görüntülerin aşırı büyütülmesiyle ortaya çıkan pikselleşmiş yüzey, olayın kendisini temsil etmekten ziyade, dijital dolaşım sürecinde uğranılan yapısal bozulmayı görünür kılmaktadır. Sanatçı *Jpegs* serisi aracılığıyla dijital görüntüde hatanın estetik ve kavramsal boyutlarına odaklanmaktadır. Bu durum herkesi etkileyen bu travmatik olayın doğrudan sergilenmesi yerine; görüntünün medya aracılığıyla nasıl soyutlandığını, belirsiz hale getirildiğini ve Barthes'çı anlamda o mih gibi çakılmış gerçekliğin dijital bir gürültü ve kaos içinde nasıl kaybolduğunu düşündürmektedir. Böylece Ruff, pikseller aracılığıyla yarattığı görsel engelle, izleyiciyi fotoğrafın sunduğu net bilginin dışındaki o bakılmayana kör alana bakmaya davet etmektedir. Dolayısıyla, Ruff'un çalışmaları, dijital çağda fotoğrafın artık "gerçeğin izi" olmaktan çok, veri temelli görsel yapıya büründüğünü ortaya koymaktadır.

Görüntünün referansla kurduğu bağ gittikçe zayıflamakta; izleyici, neye baktığından çok, baktığı şeyin hangi teknik süreçlerden geçerek üretildiğini sorgulamaya yönlendirilmektedir. Pikselleşme burada yalnızca teknik bir kusur değil, dijital medyanın tüm yapısal sınırlarını açık veren eleştirel bir araç olarak işlev görmektedir.



Fot 9. Thomas Ruff' *Jpegs* -2004



Fot 10. Thomas Ruff' *Jpegs* - 2004

Thomas Ruff'un bu çalışması, dijital çağda fotoğrafın belgesel gerçeklik iddiasını sorunsallaştırmakta; estetik hatayı, görüntünün yapaylığını ve teknik olarak inşa edilmiş doğasını açığa çıkaran eleştirel bir strateji olarak konumlandırmaktadır. Bu konunun paralelinde *Jpegs* serisi, analog dönemdeki rastlantısal kusurlardan farklı olarak, dijital görüntünün yapısal sınırlarını ve simülasyon niteliğini görünür kılan çağdaş bir fotoğraf pratiği olarak değerlendirilmektedir.

Ruff'un *Jpegs* serisi, Jean Baudrillard'ın simülasyon kuramı ekseninde incelendiğinde, dijital çağda görüntünün gerçeklikle kurduğu ontolojik bağın köklü bir biçimde dönüştüğünü gözler önüne sermektedir. Baudrillard, *Simülakrlar ve Simülasyon* (2011) adlı çalışmasında bu süreci; "Simülasyon, kökeni ya da gerçekliği olmayan bir gerçeğin modeller aracılığıyla üretilmesidir" (s. 14) şeklinde tanımlamaktadır. Baudrillard'a göre simülasyon, gerçekliğin bir temsili ya da basit bir çarpıtılması değil; aksine gerçeğin yerini alan, onunla rekabet eden ve nihayetinde onu gereksiz kılan hipergerçek bir düzen kurmaktadır. Bu kuramsal düzlemde Ruff'un imgeleri, artık bir dış gerçekliğe referans vermekten ziyade, Baudrillard'ın ifadesiyle 'kökeni olmayan bir gerçeklik' üretmekte ve sadece kendi dolaşım mantıkları içerisinde anlam kazanmaktadır. (Baudrillard, 2011). Özellikle 11 Eylül saldırılarına ait bu pikselleşmiş görüntüler, tarihsel bir olayın belgesel temsili olarak değil; medyatik dolaşım içinde soyutlanmış, aşırı çoğaltılmış ve anlamı bulanıklaşmış simülasyonlar olarak vazife görmektedir. Bu durum, Baudrillard'ın simülasyon evreninde gerçekliğin yerini alan imgeler fikriyle de doğrudan uyuşmaktadır.

6. ALGORİTMİK KUSURSUZLUK ÇAĞINDA HAKİKAT ARAYIŞI

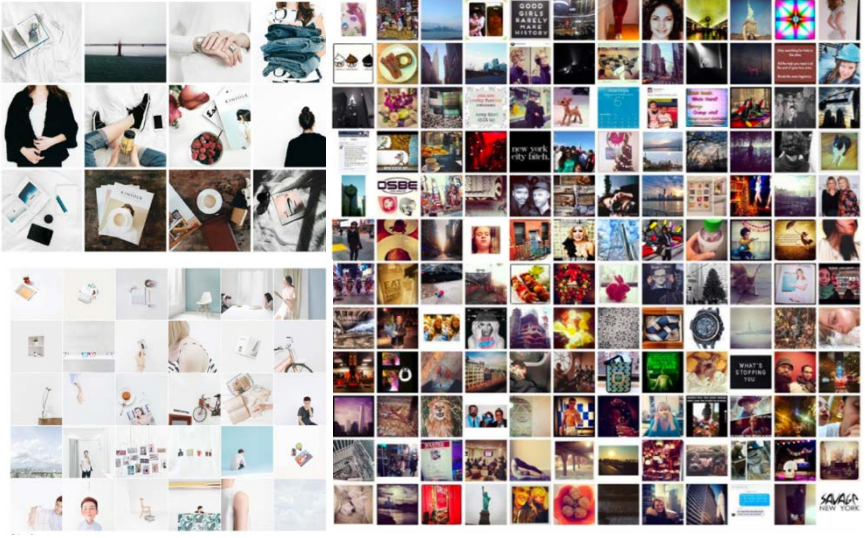
“Her çağın kendine has bir yürüyüşü, bakışı ve jesti vardır.”

Charles Baudelaire

Bu çalışma kapsamında izlenen tarihsel hat, fotoğraf estetiğinde hatanın yalnızca biçimsel bir tercih olarak değil; fotoğrafın ontolojik statüsü, toplumsal işlevi ve hakikat iddiasıyla doğrudan ilişkili bir gösterge olarak işlediğini ortaya koymaktadır. Analog dönemde fotografik anlamda hata, fotoğrafçının bedensel varlığını ve öznel tanıklığını görünür kılan, geri döndürülemez ve rastlantısal bir sapma olarak ortaya çıkmaktadır. Bu yönüyle de fotoğrafın mekanik nesnelliğini kıran ve öznel müdahaleye alan açan politik bir görev üstlenmektedir.

1980’lerden itibaren ise “hata”, mahremiyet, samimiyet ve duygusal kırılmalık üretmenin bilinçli bir estetik stratejisine dönüşmektedir. Bu dönemde hata kavramı teknik bir başarısızlıktan ziyade, izleyiciyle duygusal bağ kurmayı hedefleyen bir anlatım aracına dönüşmüştür. Ancak dijitalleşme ve özellikle sosyal medya pratikleriyle birlikte eleştirel konumunu giderek yitirmektedir.

Günümüz de hızla gelişen ve her geçen gün daha fazla kişiye ulaşan sosyal medya kültüründe “hata”, artık gerçeğin istemsiz bir izi olmaktan çok; bilinçli biçimde üretilen, dolaşıma sokulan ve tüketilen bir estetik efekt olarak işlemektedir. Instagram filtreleri, *photo dump* pratikleri ve düşük çözünürlük taklitleri, analog dönemin rastlantısal kusurlarını stilize ederek yeniden üretmektedir. Bu noktada bahsedilen estetik kusurlar, fotoğrafın ontolojik sınırlarını açığa çıkaran eleştirel bir araç olmaktan çıkarak, algoritmik görünürlük rejimlerine uyum sağlayan bir görsel dile indirgenmektedir.



Fot 11-12-13. Instagram “fotoğraf akımları” örnek

Bu dönemde görüntü, izleyicide rahatsızlık ya da sarsıntı yaratmaktan ziyade, samimiymiş gibi görünen bir etkiyi güçlendirmeyi amaçlamaktadır. Özellikle görsel aktiviteyi daha yaygın ve çabuk olarak tüketen Instagram ve Tik Tok kullanıcıları, akıllı telefonlarla üretilmiş gündelik yaşam görüntülerini sürekli bir şekilde dolaşıma sokmaktadırlar. Instagram’ı önceki popüler fotoğraf pratiklerinden ayıran temel unsur, filtrelerin ve yazılımsal müdahalelerin yaygın kullanımı olmaktadır. Bu araçlar, teknik açıdan kusurlu ya da sıradan kabul edilebilecek fotoğrafları estetik olarak mükemmel görünür kılmakta; böylece popüler fotoğrafçılık tarihini ve çağdaş görsel kültürünü köklü biçimde dönüştürmektedirler.

Bu dönüşüm, sosyal medyada ortaya çıkan çeşitli fotoğraf akımlarıyla daha da görünür hale gelmektedir. En popüler fotoğraf akımlarını keşfedin ve ilham alın! politikasıyla ortaya çıkan Tik Tok fotoğraf akımları yani *Photo dump* lar (gündelik görüntü yığınları) “ham estetik (müdahalesiz görünüm estetiği)”,

lo-fi görünüm (bilinçli teknik yetersizlik etkisi) ya da kasıtlı düzensizlik gibi eğilimler, rastlantısal fotoğraf estetiğini kolektif ve tekrar edilebilir bir stile dönüştürmektedir.

Yapay zeka destekli görsel üretim pratiklerinde ise bu süreç daha ileri bir aşamaya taşınmakta; hata artık rastlantısal bir sonuç olarak değil, algoritmalar tarafından önceden hesaplanan ve bilinçli olarak simüle edilen bir görsel özellik olarak üretilmektedir. Böylece sosyal medya ve yapay zeka çağında fotoğraf, tanıklık üreten bir kayıt olmaktan çok dolaşım, etkileşim ve görünürlük odaklı görsel akımların parçası haline gelmektedir.



Fot 14. Instagram Face App akımı örnek fotoğraf

Lev Manovich'e göre "estetik toplum", yalnızca mekan tasarımcıları, kullanıcı deneyimi tasarımcıları, mimarlar, fotoğrafçılar ve stilistler gibi tasarım ve medya alanında çalışan profesyonelleri değil; aynı zamanda Instagram, sosyal ağlar, blog platformları ve medya düzenleme araçlarını etkin biçimde kullanan bireyleri de kapsamaktadır. Bunun sonucunda "kullanmak", yalnızca teknik bir beceriye değil; "başarılı bir içerik üretme, bu içeriği dolaşıma sokma, takipçilerle iletişim kurma ve belirli hedeflere ulaşma" pratiklerine işaret etmektedir. Yine Manovich'e göre de sosyal medya, gündelik yaşamı "tasarlanan, stilize edilen ve sergilenmek üzere edinilen" bir alana dönüştürmektedir (Manovich,2017). Bu durum, estetik toplumda samimiyetin kendiliğinden bir deneyim olmaktan çıkarak, görsel

olarak düzenlenen ve dolaşıma sokulan bir performans haline geldiğini göstermektedir.

Bu dönüşüm, fotoğrafın hakikatle kurduğu ilişkiyi de köklü biçimde dönüştürmektedir. Analog ve erken dijital dönemde hata, görüntünün yapıldığını açığa vuran bir iz işlevi görürken; yapay zeka çağında hata, görüntünün herhangi bir referansa ihtiyaç duymadığını gizleyen bir yüzeye dönüşmektedir. Sosyal medyada dolaşıma giren bu imgeler, tanıklık talep etmemekte; hızlı tüketim, duygusal yüzeysellik ve sürekli görünürlük üretmektedir.

7. SONUÇ

Bu çalışma, fotoğraf estetiğinde “hatanın” yalnızca biçimsel bir tercih olmadığını; her dönemde fotoğrafın ontolojik statüsü, toplumsal işlevi ve gerçeklik iddiasıyla doğrudan ilişkili bir gösterge olduğunu ortaya koymaktadır. Analog dönemde hata, fotoğrafçının bedensel varlığını ve öznel tanıklığını görünür kılan eleştirel bir müdahale alanı olarak işlev görmektedirken; zamanla mahremiyet, samimiyet ve duygusal kırılabilirlik üretmeye yönelik bir estetik stratejiye dönüşmektedir.

Dijital çağda ise hata, özellikle sosyal medya ve yapay zeka destekli görsel üretim pratikleriyle birlikte, köklü bir anlam değişimine uğramaktadır. Günümüzde bu durum, gerçeğin istemsiz bir izi olmaktan çıkarak, bilinçli biçimde üretilen, dolaşıma sokulan ve tüketilen bir estetik etki haline gelmektedir. Filtreler, düşük çözünürlük taklitleri ve gelişigüzel görünüm, analog dönemin rastlantısal kusurlarını stilize ederek yeniden üretmektedirler. Dolayısıyla, bu “hata”nın eleştirel potansiyelini zayıflatmakta ve onu algoritmik görünürlük rejimlerine uyum sağlayan bir görsel dile indirgemektedir.

Yapay zeka çağında ise bu dönüşüm sert bir şekilde daha da belirginleşmektedir. Burada hata, ne fotoğrafçının bedensel varlığının bir izi ne de olayın zamansal kırılmasının sonucu olarak ortaya çıkmaktadır; aksine Vilém Flusser’in aygıt ve program kavramları ışığında değerlendirildiğinde, hata artık aygıtın sınırlarını ihlal eden bir sapma değil, onun estetik repertuarının bir parçası olarak işlemektedir. (Flusser,1983) Bu dönüşüm, fotoğrafın hakikatle kurduğu ilişkiyi köklü biçimde değiştirmektedir. Analog dönemde hata, görüntünün “yapıldığını” ele verirken; yapay zeka çağında hata, görüntünün bir referansa ihtiyaç duymadığını gizleyen bir yüzeye dönüşmektedir. Sosyal medyada dolaşıma giren bu imgeler, tanıklık üretmekten çok hızlı tüketim ve sürekli görünürlük talebini karşılamaktadır. Bu noktadan hareketle fotoğraf, Barthes’ın tanımladığı anlamda izleyiciyi yaralayan bir punctum üretme kapasitesini giderek kaybetmektedir (Barthes,1981). Bir yandan fotoğraf tarihinin kusur ve rastlantı üzerinden gelişen eleştirel mirasına yaslanmakta; diğer yandan bu miras, sosyal medya ve yapay zeka tarafından stilize edilerek etkisizleştirilmektedir. Hatanın herkes tarafından üretilebilir ve dolaşıma sokulabilir duruma gelmesi, onun politik ve ontolojik gücünü zayıflatmaktadır. Bu nedenle “gelişigüzel” fotoğrafın, günümüzde yalnızca “nasıl çekildiği” değil; kimin tarafından üretildiği, neyin tanıklığını yaptığı ve hangi görsel rejimlere hizmet ettiği sorularını da gündeme getirmektedir.

Sonuç olarak, fotoğrafın bu konudaki tarihsel gelişimine bakıldığında 1950 ler ve 60’lı yıllarda fotoğrafik “hata” izleyiciyi “fotoğrafçı o an ne hissediyordu?” sorusuna yöneltmekteyken, yapay zeka ve sosyal medya çağında aynı hata, izleyiciyi “gördüğüm şey gerçek mi yoksa yalnızca dolaşıma sokulmuş bir veri mi?” sorusuyla baş başa bırakmaktadır.

KAYNAKÇA

- Barthes, R. (1981). *Camera Lucida: Reflections on photography*. New York, NY: Hill and Wang.
- Barthes, R. (1996). *Camera Lucida: Fotoğraf üzerine düşünceler* (R. Akçakaya, Çev.). İstanbul: Altıkırkbeş Yayınları. (Orijinal eser 1980 yılında yayımlanmıştır).
- Baudelaire, C. (2021). *Modern hayatın ressamı* (A. Berktaş, Çev.). İletişim Yayınları. (Orijinal eserin yayımlanma tarihi 1863).
- Baudrillard, J. (2011). Simülakrlar ve simülasyon (O. Adanır, Çev.). Ankara: Doğu Batı Yayınları. (Orijinal eser 1981 yılında yayımlanmıştır).
- Berger, J., & Mohr, J. (2007). *Anlatmanın bir başka biçimi* (O. Akınhay, Çev.). İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Cotton, C. (2020). *Çağdaş sanat olarak fotoğraf* (E. Özbay, Çev.). İstanbul: Hayalperest Yayınevi. (Orijinal eser 2004 yılında yayımlanmıştır).
- Demircan, Ö. (2023). 21. yüzyılda karşı sanat olarak glitch. *YEDİ: Sanat, Tasarım ve Bilim Dergisi*, 30, 43–56. <https://doi.org/10.17484/yedi.1219249>
- Flusser, V. (1983). *Towards a philosophy of photography*. London: Reaktion Books.
- Frank, R. (1959). *The Americans* (Introduction by J. Kerouac). New York, NY: Grove Press.
- Gezgin Foto. Robert Frank. Erişim adresi: <https://www.gezginfoto.com.tr/tr/makale/robert-frank.html> Erişim Tarihi:17.12.2025
- Goldin, N. (1986). *The ballad of sexual dependency*. New York, NY: Aperture.

- Goldin, N., & Coulthard, E. (1996). I'll be your mirror BBC.
Museum of Modern Art. Wolfgang Tillmans. Erişim adresi:
<https://www.moma.org/artists/8044-wolfgang-tillmans>
Erişim Tarihi:17.12.2025
- Sontag, S. (2008). *Fotoğraf üzerine* (O. Akınhay, Çev.). İstanbul:
Agora Kitaplığı. (Orijinal eser 1977 yılında
yayınlanmıştır).
- Tillmans, W. (2017). *Wolfgang Tillmans: 2017*. London: Tate
Publishing.

Görsel Kaynak Notları

- Fot 1-2: <https://www.gezginfoto.com.tr/tr/makale/robert-frank.html>
- Fot 3: www.finarte.it/auction/photographs-milan-2023-03-16/daido-moriyama-stray-dog-misawa Erişim
Tarihi:19.12.2025
- Fot 4: 1000wordsmag.com/daido-moriyama-a-retrospective/ Tarihi:17.12.2025
- Fot 5–6: <https://fineartmultiple.com/blog/thomas-ruff-photography/> Erişim Tarihi:17.12.2025
- Fot 7- 8: www.moma.org/artists/8044-wolfgang-tillmans Erişim
Tarihi:18.12.2025
- Fot9-10: www.aperture.org/editorial/nan-goldin-reflects-on-art-addiction-and-activism/ Erişim Tarihi:18.12.2025
- Fot11-12-13: Instagram akışı . Ekran görüntüsü
. <https://www.instagram.com> Erişim Tarihi:16.12.2025
- Fot14: <https://dergice.com/sosyal-medyada-gelmis-gecmis-en-sacma-akimlar/> Erişim Tarihi:17.12.2025

SÜRDÜRÜLEBİLİRLİK BAĞLAMINDA AHŞAP HEYKEL UYGULAMALARI: BİR KAMPÜS PROJESİ ÖRNEĞİ¹

Mustafa SEVİNÇ²

Aslı Aslan SEVİNÇ³

1. GİRİŞ

1960 sonrası gelişen Land Art, Ekolojik Sanat gibi sanat olayları, doğayı temsil etmekten ziyade doğanın kendisini bir sanat nesnesi olarak görmüşlerdir. Doğanın sanat nesnesine dönüşümü sadece fiziksel bir söylemi içermez, yaşamsal bir durumu vurgulayarak deneyim ilkesini de kapsar. Bu yeni yönelime sahip sanatçılar galeri/müze gibi mekânları reddetmiş ve zayıf, çürüten, dönüşen, geri dönüştürülebilir doğal malzemeleri ön plana çıkarmışlardır. Dolayısıyla sanat eserinin kalıcılığı ilkesi yerine geçici olma durumunu vurgulamışlardır. Sanat/doğa etkileşimindeki değişen bu bakış açıları sanatta yeni yönelimlerin gelişmesine imkân verirken, aynı zamanda sanat aracılığıyla çevreye karşı duyarlılığın ve farkındalığın artmasını sağlamıştır. Sanatçılar; çevre kirliliği, çevrenin tahrip edilmesi, atık politikaları, doğaya ve türlere saygı, biyolojik çeşitlilik, ekolojik denge, genetik mirasın korunması, sürdürülebilirlik gibi birçok temayı çalışmalarında kullanmışlardır ve toplumu bu kapsamda bilinçlendirmek için kararlı bir rol üstlenmişlerdir.

¹ Bu çalışma Erciyes Üniversitesi Bilimsel Araştırma Projeleri Birimi tarafından SST-2023-13206 kodlu proje ile desteklenmiştir.

² Dr. Öğr. Üyesi, Erciyes Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Heykel Bölümü, ORCID: 0000-0002-2298-0041.

³ Dr. Öğr. Üyesi, Erciyes Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Heykel Bölümü, ORCID: 0000-0003-3903-397X.

Sanat ve sürdürülebilirlik ilişkisi hakkında Sadhbh Moore ve Alison Tickell şu ifadelerde bulunur:

Sanat, çevremizdeki dünyayı tahayyül edebilen, etkileyebilen ve hatta belki de onu inşa edebilen bireysel ve kolektif deneyimlerle bir bağ kurar. Diğer bir deyişle, sanatın kültür üzerinde belirleyici bir etkisi vardır. Bu itibarla sanat, sürdürülebilir bir dünya görüşünün tam merkezinde yer almalıdır” (Moore ve Tickell, 2014, s. 5).

Sürdürülebilirlik ve ekoloji gibi kavramları merkeze alan sanatçılar, sanatsal üretimle doğaya karşı duyarlılığın arttırılmasını ve sanat aracılığıyla doğanın sürdürülebilirliğine katkı sağlamayı hedeflemişlerdir. Metnin ilk kısmında sürdürülebilirlik ve sanat ilişkisi seçilen örnekler üzerinden tartışılmıştır. Metnin devamında ise, bu ilişki üniversite yerleşkesinde yapılan ahşap heykel projesi kapsamında incelenmiştir.

2. SANAT VE SÜRDÜRÜLEBİLİRLİK İLİŞKİSİ

İnsan ve doğa arasındaki simbiyotik ilişki, temel hayati ihtiyaçların karşılanması ötesinde; toplumsal belleğin, estetik algının ve kültürel kimliğin inşasında belirleyici bir rol üstlenmektedir. Dolayısıyla doğa, insan için yalnızca temel ihtiyaçların karşılandığı bir kaynak deposu olmanın ötesinde, varoluşun anlamlandırıldığı bir düzlemi temsil eder. Caner Karavit doğa ve insan varoluşu arasındaki bu ilişkiyi şu şekilde ifade eder: “Yerkabuğu, insanoğluna barınma, ticaret, savunma, mezarlık ve tapınma için mekân işlevini üstlenirken, insanın, çevresini süsleme içtepisi için de olanak sağlamıştır” (Karavit, 2008, s.10). Karavit bu sözleriyle yerkabuğunu insan hayatının tüm evrelerini kapsayan bir mekân olarak tanımlarken, aynı

zamanda onun insanın tinsel dünyası için tetikleyici bir unsur olduğunu vurgular.

Modern ve sonrası dönemle beraber teknolojinin insan hayatını belirleyen temel bir unsura dönüşümü, doğa-insan ilişkisini tarihsel kökenlerinden ayırarak yeni bir düzleme taşıırken, bu ilişkinin güncel dinamiklerle birlikte yeniden tanımlanmasını gerekli kılmıştır. Söz konusu dönemlerde üretim ve tüketim pratiklerinin kontrolsüz bir ivme kazanması, doğanın salt bir sömürü nesnesine indirgenmesine sebebiyet vermiştir. Doğa üzerindeki tahakkümün yol açtığı ekolojik bozulmalar, çevresel farkındalığı tetikleyerek sürdürülebilirlik politikalarının temel bir gereklilik olarak gündeme taşınmasını sağlamıştır. En yalın anlamda “(...) doğanın hayati işlevlerinin ve sunduğu hizmetlerin korunması” ekolojik yaklaşımın temel odak noktasıdır (Kroismayr, Tuitjer, Machold ve Mahon, 2025, s. 229). Sürdürülebilirlik ise “Gelecek nesillerin kendi ihtiyaçlarını karşılama yeteneğinden ödün vermeden bugünün ihtiyaçlarını karşılayan kalkınma”dır (Demos, 2009, s.18). Doğaya karşı üstlenilen bu sorumluluklar, yalnızca kaynakların ekonomik kullanımını kapsamakla kalmaz; aynı zamanda ekosistem döngülerinin sağlıklı bir şekilde sürdürülmesini ve korunmasını da zorunlu kılar. Bu süreçte ortaya çıkan sanat pratikleri de bu temel misyonu sahiplenerek, sürdürülebilirlik anlayışını ve ekolojik etiği üretimlerinin merkezine alır. Sue Spaid ekolojik sanatçılarla ilgili şunları söyler:

Ekolojik sanatçılar sürdürülebilirlik, uyum sağlama, karşılıklı bağımlılık, yenilenebilir kaynaklar ve biyolojik çeşitlilik konularını ele alırlar, ancak yerel ekolojiyi dönüştürmeye çalışmazlar. Tüm ekolojik sanatçılar yaratıcı stratejiler kullanmaz veya doğal kaynakları restore etmeyi, yerel ortamları istikrara kavuşturmayı, yeniyi değerlendirmeyi veya insanları potansiyel olarak çatışmacı koşullara karşı uyarmayı amaçlamazlar (Spaid, 2002, s.12).

S. J. Kagan ise çevresel problemlerle yüzleşerek projeler üreten sanatçıların onarım ve iyileştirme çalışmaları yaptığı gibi aynı zamanda toplumu bilgilendirdiklerini, sürdürülebilirlik için yaratıcı önerilerde bulunduğunu belirtir (Kagan, 2014, s.1). Bu bağlamda Kagan sürdürülebilirliği temel alan sanatçılar için, doğrudan sanat alanına ait olmayan sanat dışı misyonları da üstlendiklerini vurgular. Sanatçıların sergilediği bu tavır, üretim stratejilerine de yansır ve ekolojik dengeyi bozmayan disiplinlerarası yaklaşımlar geliştirmelerine aracılık eder. Doğal kaynakları tüketmek yerine geri dönüştürülmüş ya da kurtarılmış malzemeleri tercih eden sanatçılar, çalışmalarında biyolojik olarak çözünebilir materyalleri tercih eder ve ekosisteme zarar vermeyen yöntemleri kullanırlar. Ağır kimyasallardan ve toksik maddelerden kaçınarak ekolojik bir duyarlılığı ortaya koyan sanatçılar, yapıtları aracılığıyla bireysel farkındalıklarını toplumsal bir yapıya taşır ve sürdürülebilirlik bilincine katkı sağlarlar.

1990'ların sonundan itibaren çağdaş sanat dünyasında küratörler ve yazarlar sürdürülebilirliğin sanatla ilişkisini ve farklı boyutlarını tartışmaya başlamışlardır. “Yeşilin Ötesinde: Sürdürülebilir Bir Sanata Doğru” (2005) sergisinin küratörü Stephanie Smith, sergi kataloğunda sürdürülebilir tasarımın çevresel, sosyal, ekonomik ve estetik kaygıları dengeleyen bir yaklaşımla, gündelik hayatımızı dönüştürme potansiyeline sahip olduğunu belirtir. Sürdürülebilir tasarımların ekoloji merkezli anlayışlara göre daha kapsamlı olduğunu söyleyerek, şu ifadelerde bulunur:

Ortaya çıkmakta olan bu strateji, kaynakların sorumlu ve adil kullanımını vurgular; çevresel adalet ile sosyal adalet arasında bir bağ kurar. Bunu yaparak, daha dar bir eko-merkezli veya “yeşil” yaklaşıma odaklanan önceki nesil anlayışların ötesine geçer. Henüz yeni filizlenen bir hareket olsa da bu bütüncül (holistik), etik, pragmatik ve

son derece yaratıcı yöntem; tasarımı ilerici amaçlara doğru yeniden yönlendirme potansiyeline sahiptir (Smith, 2005, s. 13).

Sürdürülebilirlik, kültür ve sanat arasındaki ilişkileri ele alan Hildegard Kurt ise, “sürdürülebilirliğin estetiği” kavramını ortaya atarak bunu “estetik sorulara yönelik yeni bir hassasiyet” olarak tanımlamaktadır (Kagan, 2013, s. 346). Kurt sürdürülebilirliğin estetik kriterlerini şu şekilde sıralar:

Az olanın formlarını aramak, ancak aynı zamanda doğa dostu bir zenginliğin/bolluğun formlarını da keşfetmek. Kültürel çeşitlilik yaratmak. İnsanları yeni bir zaman kültürüne ve çevreye saygılı mekân planlama biçimlerine karşı duyarlı hale getirmek. Duyusal farkındalığa ve estetik yetkinliğe üretken ve yapıcı bir güç atfetmek; bu gücü yaşamı destekleyen geleceklerin tasarımı için kullanmak. Kültürümüzdeki ‘unutulmuş doğaya’ ışık tutmak. Adalet, katılım ve topluluk bağlamında sosyal boyutu bu temele dahil etmek; zira sürdürülebilirliğin estetiği her zaman aynı zamanda bir katılım estetiği olacaktır (Kagan, 2013, s. 346).

Sanat ve sürdürülebilirlik kavramları, özellikle malzeme seçimi ve üretim süreçlerinin çevresel etkisi bağlamında, günümüzün en önemli tartışma konularından birini oluşturmaktadır. Bu çerçevede sanatçılar, insan kaynaklı karbon ayak izini en aza indirgeyen, doğal ve geçici malzemeleri tercih eder. Heykel alanında kullanılan malzemelerden biri olan ahşabın; doğal, yaşamsal ve geçici özellikler barındırması, onu sürdürülebilirlik ilkesine uygun bir malzeme haline getirir. Bu uygunluk sadece ahşap malzemenin söz edilen özellikleriyle ilgili değil, aynı zamanda temin edildiği kaynağına, işlenme biçimine ve sanatçının malzemeye yönelik tutumuyla da bağlantılıdır. Geleneksel insan merkezli bakış açısını reddeden; insan-doğa diyalektiğini bütüncül bir perspektifle savunan ve doğayı estetik bir temsil nesnesinden ziyade yaşayan bir özne olarak kurgulayan

sanatçıların yönelimleri, çağdaş sanat ortamında belirgin bir eğilim oluşturmaktadır. Giuseppe Penone, Andy Goldsworthy ve Alison Crowther gibi sanatçıların eserleri, ortaya çıkan bu genel yönelimi anlamamıza aracılık eder.

Eserlerinde toprak, taş, ahşap gibi doğal malzemeleri kullanan Giuseppe Penone, endüstriyel topluma ve sanatın ticarileşmesine karşı bir duruş sergiler. Penone, çalışmalarında ağacı geleneksel anlamda şekillendirmek yerine onun zamansallığı üzerine yoğunlaşır. Sanatçı eserlerinde ağacın doğal büyüme süreçlerini, sahip olduğu enerjiyi açığa çıkarmayı hedefler. Penone'nin bu tavrı onun ağacın kendisine duyduğu saygıdan kaynaklanır. Penone; “Bana göre bir ağaç... mükemmel bir heykeldir” der (“Galleries Now”, 2025).

Giuseppe Penone'nin 1968 yılında başlattığı “Continuerà a crescere tranne che in quel punto” (O nokta hariç her yerde büyümeye devam edecek) adlı yapıtı zaman ve insan müdahalesi arasındaki ilişkiyi ele alır (Görsel 1). Eser, sanatçının kendi elinden kalıplanmış bir bronz elin, genç bir ağaç fidanının gövdesine kenetlenmesinden oluşur. Zaman geçtikçe ağaç büyür, kalınlaşır ve bronz elin etrafını sararak onu gövdesinin içine hapseder. Eserin sanatçının müdahalesinden sonra ağacın büyümesiyle sürekli değişen görünümü, bir nevi sanatçı rolünü doğaya yükler. Yavaş ilerleyen bu süreç sadece biçimsel dönüşüme işaret etmez, geçen zamanın nesnel kaydını gösterir ve eser böylelikle insan/doğa diyalogunu vurgulayan bir hafıza nesnesine dönüşür. Penone'nin ağacı olduğu gibi kabul etmesi, onun içindeki yaşam gücüne ve barındırdığı hafızaya saygı duyması, sanatçının doğaya karşı duyduğu etik sorumluluğun kanıtıdır. Penone, insanın doğa üzerindeki egemenliğini reddederek, insanı doğanın bir parçası, onunla değişen ve dönüşen bir öge olarak konumlandırır. Sanatçının sahip olduğu bu yönelimler onun eserlerini sürdürülebilirlik anlayışıyla bağlantılı kılar.



Görsel 1. Giuseppe Penone, “Continuerà a crescere tranne che in quel punto”, 1968–2003

Giuseppe Penone’ye benzer bir biçimde Andy Goldsworthy de doğaya karşı hassas bir tutum sergiler. Eserlerini, doğadan ödünç aldığı doğal malzemeleri basit biçimde ve geçici olarak bir araya getirerek oluşturur. Goldsworthy çalışmalarını gerçekleştirmek için ağaçları kesmez, o bunun yerine fırtınalarla devrilmiş dallardan, nehirlerle sürüklenmiş kütüklerden, yere düşmüş yapraklardan yararlanır. Doğal buluntu malzemelerden oluşan eserleri rüzgâr, yağmur, kar veya gelgit gibi süreçlerin etkisiyle yavaşça bozular ve yok olur.

Andy Goldsworthy’nin 1983 tarihli “Red Leaf Patch” (Kırmızı Yaprak Yaması) adlı çalışması, sürdürülebilir sanat anlayışına örnek olarak gösterilebilir (Görsel 2). Goldsworthy, bu çalışmasında yalnızca yapıtı oluşturduğu bölgedeki yere düşmüş olan vişne veya akçaağaç yapraklarını kullanır. Sanatçı, yaprakları birbirine tutturmak için kimyasal yapıştırıcılar yerine sadece kendi tükürüğünden veya sudan yararlanır. Goldsworthy bu eseri oluşturmak için başka bir alandan malzeme getirmez ve endüstriyel imkanlardan yararlanmaz. Yaprakların zayıf ve geçici şekilde bir araya getirilmesiyle, doğal süreçlere dayanıklı olmayan bir yapı olarak tasarlanan bu yapıt zaman içinde çürür, bozular ve arkasında insana ait hiçbir karbon ayak izi bırakmadan

doğa içinde kaybolur. Goldsworthy çalışmalarıyla ilgili şu ifadelerde bulunur: “Bir kaya üzerindeki yaprak veya buz olsun, tüm çalışmalarımda olduğu gibi, nesnelerin yüzeydeki görünüşlerinin altına inmeye çalışıyorum” (Goldsworthy, 1990, s. 3).



Görsel 2. Andy Goldsworthy, “Red Leaf Patch”, 1983

Doğaya yönelik hassas tutumla çalışmalarını üreten sanatçılardan birisi de Alison Crowther’dır. Sanatçı ahşabı sadece bir malzeme olarak görmez, onun yaşamsal yönünü göz önünde bulundurur. Crowther çalışmalarında, sürdürülebilir orman yönetiminden aldığı meşe ağaçlarını kullanır. Sanatçı, ahşap malzemenin ham ve girintili yapısını koruyarak geleneksel el oymacılığı teknikleriyle çalışmalarını üretir. Crowther, ahşabın yaşlanma, çatlama ve hava koşullarıyla incelme gibi fiziksel değişimlerini birer “deformasyon” olarak değil, yapıtın karakterini zenginleştiren estetik bir süreç olarak görür (“Alison Crowther”, 2020).

Alison Crowther’ın 2022 yılında “RHS Chelsea Çiçek Gösterisi” kapsamında oluşturulan “Place2Be Yarını Güvence Altına Alma Bahçesi” için tasarladığı oturma elemanları

sürdürülebilir sanatın sosyal, çevresel ve etik boyutlarını birleştiren işlevsel bir çalışmadır (Görsel 3). Bu oturma alanlarının alışıla gelmişin dışındaki, kıvrımlı ve kucaklayıcı formu, Viking İlköğretim Okulu öğrencilerinden birinin oyun hamuruyla yaptığı puf koltuk tasarımıyla ilham alınarak yaratılmıştır. Bu koltuklar, çocukların kendilerini güvende hissetmelerini, kıvrılıp oturabilmelerini ve rehberlerle rahatça iletişim kurabilmelerini sağlayacak “güvenli bir liman” gibidir (“Rhs Org”, t.y.; “Gardens Illustrated”, t.y.). Sanatçı bu tasarımlarıyla sürdürülebilirliği, teknik bir zorunluluk sınırlarından çıkarıp; çocuk ruh sağlığını iyileştirme ve doğayla bütünleşme amacı güden etik bir misyona dönüştürür.



Görsel 3. Alison Crowther, “Place2Be Oturma Alanları”, 2022

Penone, Goldsworthy ve Crowther gibi sanatçıların pratikleri; doğayı tahakküm altına alınacak bir nesne değil, estetik ve etik bir diyalog ortağı olarak konumlandırır. Bu sanatçılar, seçtikleri sürdürülebilir materyaller ve doğaya saygılı üretim yöntemleriyle, sanatın sadece görsel bir deneyim değil, aynı zamanda ekolojik bir onarım ve bellek aktarım aracı olduğunu kanıtlamaktadır. İncelenen bu yaklaşımlar, malzemenin kendi döngüsüne (doğum, büyüme, kuruma ve geri dönüşüm) müdahale

etmek yerine, bu süreci yapının bir parçası haline getirmenin önemini vurgular.

3. KAMUSAL ALANDA/KAMPÜSTE SANAT: SÜRDÜRÜLEBİLİR DOĞA, MEKÂN VE BELLEK

Kamusal sanat anlayışı, müze ve galeri gibi steril mekânlardan çıkarak, sanatı toplumdaki her bireyin erişebileceği bir ortama taşır. Bunun yanı sıra kamusal alanda yer alan sanat eserleri o mekânı “yer” haline getiren en önemli unsurlardandır. Marc Augé’ye göre bir mekânın “yer” vasfı kazanması; onun tarihsel bir derinliğe sahip olması, kimlik sunması ve bireyler arasında ilişki bir bağ kurmasıyla mümkündür (Augé, 1995, s. 77). Başka bir ifadeyle bir mekânın geçmişin yaşamsal izlerini taşıması, bireylerde aidiyet hissi uyandırması ve insanların birbiriyle etkileşime girmesini mümkün kılması o mekânı yer haline getirir. Kamusal alanlarda yer alan çalışmalar sahip oldukları zamansal içerikle hem toplumsal belleğin oluşumuna katkı sağlarlar hem de mekâna aidiyet duygusu geliştirirler. Böylelikle toplumsal bir diyalog alanı oluşmasına aracılık ederler. Kamusal alanda yer alan sanat eserleri nesneye yönelik biçimsel bir kurguyu ifade etmekten öte yer aldıkları mekânın anlamını ve fiziksel yönünü doğrudan etkilerler. Dolayısıyla kamusal alana yönelik tasarlanan hem geleneksel anıt uygulamalarında hem de güncel sanat pratiklerinde sanat nesnesinin yorumlanmasında mekân önemli bir bileşendir. Miwon Kwon mekâna özgü üretilen sanat çalışmalarının bulunduğu mekânın özelliklerine göre biçimlenerek o alanla ayrılmaz bir bütün oluşturduğunu belirtir. Kwon ayrıca sanat çalışmalarının, ancak izleyicinin o mekândaki varlığı ve kurduğu duysal temas sayesinde gerçek anlamda tamamlanmış sayılacağını ekler (Kwon, 2002, s. 11-12). Kamusal sanat

uygulamaları mekâna ait bir hafıza modeli oluşturur. Dolayısıyla kamusal sanat, mekanları toplumsal bir “yer” haline getirerek, onları kimlikli kılma ve ilişkisel yaşam alanlarına dönüştürme potansiyeline sahiptir. Sanatın mekâna yönelik bu “canlandırıcı” etkisi, Pierre Nora’nın hafıza tanımıyla doğrudan örtüşür. Nora’ya göre; “Hafıza hayattır; onun adına kurulmuş yaşayan toplumlar tarafından taşınır. Sürekli bir evrim halindedir; hatırlama ve unutma diyalektiğine açıktır... uzun süre uykuda kalmaya ve periyodik olarak yeniden canlandırılmaya müsaittir” (Nora, 1989, s. 8). Bu bağlamda kamusal sanat eseri, Nora’nın bahsettiği o “uykuda olan” toplumsal belleği periyodik olarak uyandıran bir katalizör görevi görür.

Kamusal sanatın mekânı dönüştürücü etkisi, akademik ve sosyal yaşamın kesiştiği üniversite kampüslerinde farklı bir şekilde görünürlük kazanır. Üniversite kampüsleri, bilginin sadece sınıflarda değil, mekânsal deneyimlerle de üretildiği, kültürel etkileşimin ve toplumsal farkındalığın inşa edildiği kamusal alanlardır. Bu bağlamda kamusal sanatın mekânı “yer”e dönüştürme ve insanlar arasında “diyalog” oluşturma işlevi, kurumsal kimlik ile bireysel aidiyetin kesiştiği kampüs sınırları içerisinde yeniden anlamlandırılır. Kampüste hayata geçen sanat uygulamaları; öğrenci, akademisyen ve çalışanların günlük yaşantısını, estetik algısını ve ekolojik bilincini doğrudan etkiler.

“Kamusal Alanda/Kampüste Sanat: Sürdürülebilir Doğa/Mekân/Bellek” adlı proje, Erciyes Üniversitesi kampüs alanına uygulanan sanat eserleri aracılığıyla; kampüsün mekânsal kimliğine ve hafızasına, çevresel duyarlılığa, estetik deneyime katkı sağlamayı amaçlamıştır. 2023-2025 yılları arasında gerçekleştirilen projenin ekibinde Dr.Öğr.Üyesi Mustafa Sevinç (yürütücü), Dr.Öğr.Üyesi Aslı Aslan Sevinç (araştırmacı), Öğr.Gör. İsmayıl Hüseyinov (araştırmacı) ve Öğr.Gör. Recep Özer (araştırmacı) yer almıştır. Proje kapsamında Erciyes Üniversitesi Kampüsü Tıp Fakültesi Dekanlık Binası ile Gevher

Nesibe Tıp Derslikleri arasında bulunan yedi adet kurumuş Batı Ladin cinsi ağaç, tasarımları gerçekleştirmek için kullanılmıştır (Görsel 4). Projenin ilk etabında bahse konu olan alandaki ağaçların kurumuş oldukları ve proje kapsamında değerlendirilebileceği Erciyes Üniversitesi Park Bahçeler Birimi tarafından tespit edilmiş ve bu bağlamda gerekli izinler alınmıştır. Tespit edilen ağaçlar proje kapsamında iki adet ahşap çalıştayında değerlendirilmiştir.



Görsel 4. Proje alanında yer alan kurumuş ağaçlar

İlk çalıştayda seçilen kurumuş dört adet ağaç, kökleri sökülmeden ve bulundukları yerlerde ahşap heykel teknikleri kullanılarak biçimlendirilmiştir. Bu çalıştayda mekânın kimliği, ekolojik hayat, sürdürülebilir doğa, sıfır atık vb. temalar üzerinden eserler ortaya konmuştur. Mekâna özel tasarım ön planda tutularak, kurumuş ağaçların sanat bağlamıyla yeniden yaşamsallık kazanması hedeflenmiştir.

Mustafa Sevinç'in “Kadüse” isimli çalışması, Tıp Fakültesi kimliğiyle örtüşen tasarımı sayesinde çok katmanlı bir okuma sunar (Görsel 5). Kökeni mitolojiye dayanan Kadüse, günümüzde tıbbın sembolü olarak kabul edilir. Bu sembol; şifa ve hastalık gibi zıt kutupları ve bu kutuplar arasındaki uzlaşmayı temsil eder. Sembolün barındırdığı bu karşıtlıklar, hastalık

sebebiyle kurumuş bir ağaca yontulan Kadüse formuyla yeniden somutlaşır. Çalışma; ölüm, yaşam, hastalık ve şifa döngülerine gönderme yaparak, kampüs belleğinden silinmek üzere olan kurumuş bir ağaca sanat yoluyla yeniden yaşamsallık kazandırmayı amaçlar.



Görsel 5. Mustafa Sevinç, “Kadüse”, 2023. Ahşap Heykel Çalıştay I.

Doğaya duyarlılıktan hareket ederek ortaya çıkan tasarımlar aynı zamanda kampüs içindeki yaban hayatının gelişimine ve korunmasına da katkı sağlamayı hedeflemiştir. Aslı Aslan Sevinç’in “Yuva” isimli çalışması kampüs ekosistemini koruma amacı güden bir yaklaşıma sahiptir (Görsel 6). Kurumuş bir ağacın üzerine yontulan kuş evi, eserin zamanla yaşayan bir ekosisteme dönüşmesini amaçlar. Bu müdahale, ölü bir ağaç

gövdesini canlıların yeniden yaşam bulduğu bir “yuva” haline getirerek sanata ekolojik bir misyon yükler.



Görsel 6. Aslı Aslan Sevinç, “Yuva”, 2023. Ahşap Heykel Çalıştayı I.

İsmayıl Hüseyinov’un “İsimsiz” adlı çalışması, tekerlekler, koçbaşı ve gelengi figüründen oluşmaktadır (Görsel 7). Tekerleğin temsil ettiği süreklilik ve ilerleme fikri, koç başının simgelediği güç ve kararlılıkla birleşerek öğrencilerin akademik yolculuklarında karşılaştıkları engelleri yıkma azmini, ilerleme düşüncesini simgeleyen bir metafora dönüşmüştür. Ayrıca Erciyes Üniversitesi ekosisteminin simgesi haline gelen gelengi figürünü çalışmasında kullanan Hüseyinov, kampüs biyoçeşitliliğine dikkat çekerek ekolojik bir yaklaşım sergiler. Recep Özer ise, “İsimsiz” adlı çalışmasında dilimlere ayırdığı ağacın iç katmanlarını açığa çıkarır (Görsel 8). Bu dilimler sayesinde görünürlük kazanan ağacın yaş halkaları, ağacın

kampüs tarihindeki tanıklığını da ortaya çıkarır. Özer’in çalışması doğaya ait zamanın imgesini yakalamaya çalışır.



Görsel 7. İsmayıl Hüseyinov, “İsimsiz”, 2023. Ahşap Heykel Çalıştayı I.



Görsel 8. Recep Özer, “İsimsiz”, 2023. Ahşap Heykel Çalıştayı I.

İlk çalıştayda yerinden sökülmeden ve doğa özgünlüğü bozulmadan dönüştürülen kurumuş ağaçlar, hem çevresel duyarlılığa sanat aracılığıyla dikkat çekmiş hem de sürdürülebilir kampüs modeli için örnek teşkil etmiştir. İkinci çalıştayda ise üretilen çalışmalar, sosyal bir etkileşimi tetiklemek üzere işlevsellik özelliği ön planda tutularak üretilmiştir (Görsel 9-10-11). Bu amaç doğrultusunda üç adet kurumuş ağaç oturma elemanı fonksiyonuna sahip tasarımlara yönelik kullanılmıştır. İşlevsel birimler, estetik deneyime aracılık etmesinin yanı sıra kampüs bireyleri arasındaki etkileşimi desteklemiş ve hedeflenen bölgenin sosyal kullanımına katkı sağlamıştır. İki farklı çalıştayda üretilen eserler aracılığıyla dönüştürülen alan bir nevi açık hava müzesi kimliği kazanmıştır. Estetik bir yaklaşım aracılığıyla dönüştürülen bu alan, doğa-sanat ilişkisinin sorgulanmasına ve bu ilişkinin gündelik hayatta/kamusal alanda deneyimlenmesine aracılık etmiştir.



Görsel 9. Mustafa Sevinç, “Kayık”, 2024. Ahşap Heykel Çalıştayı II



Görsel 10. Aslı Aslan Sevinç, “Open House”, 2024. Ahşap Heykel Çalıştay II.



Görsel 11. İsmayıl Hüseyinov, “İsimsiz”, 2024. Ahşap Heykel Çalıştay II.

4. SONUÇ

1960'lı yıllardan itibaren sanat ortamında yeniden tanımlanan doğa algısı, güncel ekolojik sorunların yarattığı küresel hassasiyetle birlikte radikal bir dönüşüm geçirmiştir. Bu süreç, sürdürülebilirlik ilkelerini sanatsal pratiklerin temel bir unsuru haline getirmiştir. Ekoloji, sürdürülebilirlik gibi söylemleri yaratım süreçlerinin merkezine alan sanatçılar; doğadaki sanatsal ifade arayışlarını farklı disiplinlerin uzmanlık alanlarıyla sentezlemişler ve doğadaki atıl ya da ölü maddeleri sanatsal müdahaleleriyle dönüştürmüşlerdir. Sanatçılar, doğaya karşı hassas bir tutum sergileyen bireysel yönelimlerini, eserleri aracılığıyla toplumsal boyuta taşımışlar ve toplumsal farkındalığın gelişimine katkı sağlamışlardır.

“Kamusal Alanda/Kampüste Sanat: Sürdürülebilir Doğa/Mekân/Bellek” başlıklı proje; Erciyes Üniversitesi kampüsü içerisinde sanat aracılığıyla çevre bilincinin gelişmesine, doğal özgünlüğün/ekolojik hayatın korunmasına, atık yönetimine ve çevresel sürdürülebilirlik politikalarına katkı sağlamayı hedeflemiştir. Proje kapsamında düzenlenen çalıştaylarda üretilen eserler, yer aldıkları alanı kamusal bir sergi mekânına dönüştürerek, kampüs yaşamında estetik bir deneyim oluşmasını sağlamıştır. Mekânın dinamiklerine yönelik düşünülen bu eserler; sahip oldukları geçmiş/şimdi/gelecek içerimleriyle kampüsün hafızayla yeniden anlamlandırılmasına aracılık etmiştir. Böylelikle proje, hem geçmişteki mekânsal öğelere yönelik bir anımsama sağlamış hem de dönüştüğü yeni haliyle bu belleğin geleceğe aktarılmasını mümkün kılmıştır. Üretilen eserler, hafızanın korunmasını ve sürdürülmesini sağlayarak, bulundukları alanı adeta bir bellek mekânı haline getirmiştir.

KAYNAKÇA

- Alison Crowther, (2020). Alison Crowther. Erişim adresi: <https://www.alisoncrowther.com/about>
- Auge, M. (1995). *Non-places: Introduction to an Anthropology of Supermodernity*, (J. Howe Çev.), Verso
- Demos, T. J. (2009). The Politics of Sustainability: Contemporary Art and Ecology, *Radical Nature: Art and Architecture for a Changing Planet 1969–2009*, 16-30, Barbican Art Gallery
- Galleries Now, (2025). Giuseppe Penone: Thoughts in the Roots Erişim adresi: <https://www.galleriesnow.net/giuseppe-penone/>
- Gardens Illustrated, (t.y.). Sanctuary gardens at Chelsea Flower Show 2022. Erişim adresi: <https://www.gardensillustrated.com/chelsea/sanctuary-gardens-chelsea-2022>
- Goldsworthy, A. (1990). *Andy Goldsworthy: A Collaboration with Nature*. New York: Abrams.
- Karavit, C. (2008). *Doğadaki İz: Yeryüzü Sanatı*. Telos Yayıncılık.
- Kagan, S. J. (2014). *The Practice of Ecological Art*. https://www.researchgate.net/publication/274719395_The_practice_of_ecological_art
- Kagan, S. (2013). *Art and Sustainability Connecting Patterns for a Culture of Complexity*, Transcript Verlag.
- Kroismayr, S., Tuitjer, G., Machold, I. ve Mahon, M. (2025). Arts and Culture For a Sustainable Future in Rural Areas, *European Countryside*, 17(2), 228-233. DOI: 10.2478/euco-2025-0013.

- Kwon, M. (2002). *One Place After Another: Site-Specific Art and Locational Identity*, The MIT Press.
- Moore, S. ve Tickell, A. (2014). The Arts And Environmental Sustainability: An İnternational Overview, *D'Art Topics in Arts Policy*, No. 34b, Julie's Bicycle and the International Federation of Arts Councils and Culture Agencies, Sydney.
- Nora, P. (1989). Between Memory and History: Les Lieux de M  moire, *Representations*, 26, 7-24.
- Rhs Org, (t.y.). The Place2Be Securing Tomorrow Garden. Erişim adresi: <https://www.rhs.org.uk/shows-events/rhs-chelsea-flower-show/history/2022/gardens/the-place2be-securing-tomorrow-garden>
- Smith, S. (2005). *Beyond Green: Toward a Sustainable Art*. [Katalog]. Smart Museum of Art.
- Spaid, S. (2002). *Ecovention Current Art to Transform Ecologies*. Contemporary Arts Center.
- G  rsel 1. Erişim: 06.09.2025 <https://shorturl.at/x8NaM>
- G  rsel 2. Erişim: 08.09.2025 <https://shorturl.at/y61Rr>
- G  rsel 3. Erişim: 15.09.2025 <https://shorturl.at/hVaDn>
- G  rsel 4-11. Kaynak: Mustafa Sevin   kişisel arşiv

MATERYALİTE, MEKÂN VE ALGI: ÇAĞDAŞ ENSTALASYON SANATINDA MALZEMENİN ROLÜ

Sibel TİMUR¹

Tolga GÜROCAK²

1. GİRİŞ

20. yüzyılın ortasından itibaren sanat dünyasında yaşanan köklü dönüşümler, modernizmin katı biçimsel ve nesne merkezli yaklaşımlarına karşı gelişen yeni sanat akımlarının etkisiyle şekillenmiştir. Minimalizm, Kavramsal Sanat, Fluxus, Arte Povera, Performans Sanatı ve daha sonra Yeni Medya Sanatı gibi akımlar, sanat nesnesinin geleneksel konumunu sorgulayarak, malzemenin anlamını, işlevini ve izleyiciyle kurduğu ilişkiyi yeniden tanımlamıştır. Modernizmin biçimsel ve nesne merkezli yaklaşımına karşı gelişen bu akımların temelinde, sanatın anlamının ve işlevinin yeniden sorgulanması yatmaktadır. 1960'lı yıllardan itibaren plastik sanatlarda ve sanat ortamında yaşanan büyük değişim, sanatın nesneyle arasındaki bağın zayıflamasına, düşünce ve anlamın ön plana çıkmasına sebep olmuştur. Kavramsal sanat, bu dönüşümün en belirgin örneklerinden biri olarak, sanat için önemli olanın nesne değil, düşünce olduğunu savunmuş ve estetik kaygıların yerini felsefî kavramlara bırakmasını sağlamıştır. Bu bağlamda, kavramsal sanatın temelinde, sanat nesnesinin anlamla kurduğu ilişki ve bu ilişkinin

¹ Arş.Gör. Dr, Afyon Kocatepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Temel Eğitim Bölümü, ORCID: 0000-0002-0067-3489.

² Dr.Öğr. Üyesi, Afyon Kocatepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sinema ve Televizyon Bölümü, ORCID: 0000-0002-5284-8447.

modernist ve postmodernist sanat algıları çerçevesinde yeniden değerlendirilmesi yer almaktadır (Samsun, 2021). Bu süreçte, sanat nesnesi yalnızca sonuç odaklı bir üretim olmaktan çıkmış; süreç, mekân, düşünce ve deneyim odaklı bir estetik anlayışın hâkimiyet kazandığı bir ortama evrilmiştir. Özellikle enstalasyon sanatı, malzemenin mekânla ve izleyiciyle kurduğu etkileşim üzerinden yeni bir estetik yaklaşım ortaya koyarak, sanat nesnesini “tekil bir obje” olmaktan çıkarıp mekânsal bir bütünlük, deneyimsel bir bağlam ve çokduyulu bir ortam olarak ele almıştır.

Çağdaş enstalasyon sanatıyla birlikte, sanatın nesne, mekân, algı ve malzeme ile ilişkisini kökten dönüştüren bir anlayış ortaya çıkmıştır. Bu yeni anlayış ile, sanatçı geleneksel malzemelerin ötesine geçerek; ışık, ses, hava, su buharı, tekstil, geri dönüştürülmüş nesneler, video projeksiyonu, dijital veri, canlı varlıklar, dokunsal yüzeyler gibi geleneksel olmayan malzemelerin bir araya toplanmasını sağlayarak, mekânı bir düşünce ve algı merkezine dönüştürür. Bu dönüşüm, özellikle materyalite ve yeni materyalizm tartışmalarının sanat kuramına dahil olmasıyla birlikte, sanat eserinin yalnızca bir temsil veya anlam taşıyıcısı olmanın çok ötesinde, maddesel varlığı ve mekânsal ilişkileriyle izleyiciyle doğrudan bir etkileşim kurmasını sağlamıştır. Bu bağlamda, Jane Bennett’in canlı madde (vibrant matter), Graham Harman’ın nesne yönelimli ontolojisi (object-oriented ontology) ve Bruno Latour’un aktör-ağ teorisi gibi çağdaş kuramsal yaklaşımlar, enstalasyon sanatının materyalite, mekân ve algı ile kurduğu ilişkileri anlamak için önemli teorik çerçeveler sunmaktadır. Bu çeşitlilik sonucunda, sanat görsel bir deneyim olmanın ötesine geçerek, izleyiciyle çok katmanlı bir iletişim kurulmasını sağlar.

Çağdaş enstalasyon sanatında malzemenin, mekânın ve izleyici algısının nasıl dönüştüğünü anlamayı sağlayan bu teorik çerçeve ekseninde, Olafur Eliasson, Ann Veronica Jahnssens, Carsten Höller, Chiharu Shiota, Yayoi Kusama ve Ann

Hamilton'un sanat anlayışları, malzeme ve mekânın ilişkisini izleyici etkileşimli ve deneyimsel yapılar üzerinden sorgulamaları örnek olarak değerlendirilmiştir.

2. YENİ MATERYALİZM VE ÇAĞDAŞ ENSTALASYON SANATINDA NESNE

20. yüzyıl öncesinde sanat eserinin değeri çoğunlukla kullanılan malzemenin teknik ustalığı ve işçiliği üzerinden değer bulmuştur. Ancak modernizmle birlikte, özellikle Duchamp'ın “hazır nesne” (readymade) anlayışı, malzeme kavramını köklü biçimde dönüştürerek gündelik nesnelerin de sanat eseri olarak ele alınabileceğini ortaya koymuştur. 20. yüzyılın ikinci yarısından itibaren felsefi düşüncede yaşanan dönüşümler, malzemenin çağdaş sanattaki konumunun yeniden sorgulanmasını zorunlu kılmıştır. Modernizmin rasyonel ve biçim merkezli yaklaşımına karşı gelişen postmodern ve post-yapısalcı düşünceler, insan-merkezci ve temsil odaklı sanat anlayışlarını eleştirerek, malzemenin ontolojik statüsünü tartışmaya açmıştır. Bu süreçte ortaya çıkan nesne ve malzeme odaklı çağdaş kuramsal yaklaşımlar, enstalasyon sanatında malzeme, mekân ve izleyici arasındaki ilişkinin yeniden tanımlanmasına zemin hazırlamıştır.

Bu çağdaş kuramlardan birisi Jane Bennett'in 1990'lardan itibaren ortaya çıkan ve malzemenin pasif bir “madde” olduğu yönündeki modernist düşüncüyü sorgulayan yeni materyalizm yaklaşımıdır. Buna göre: malzeme, insan ile aynı ontolojik düzlemde “eyleyici” bir varlıktır. Sanat bağlamında bu yaklaşım, malzemeyi yalnızca biçimsel bir unsur olmaktan çıkararak epistemolojik bir özne hâline getirir. Bu yaklaşımın temel referanslarından biri “vibrant matter” (canlı, titreşen malzeme) kavramıdır. Bennett'in bu düşüncesine göre malzeme, insanın

anlam yüklediği nesnelerden ibaret değildir; kendi varoluşsal enerjisini taşıyan, etkileyen ve etkilenen başlıca aktördür.

Nesnenin duyular ve duyuşsal ilişkilerden bağımsız olarak var olabildiğinin vurgulandığı bir diğer kuram Graham Harman'ın nesne yönelimli ontolojisi (object-oriented ontology)'dir. Harman'ın açıklamasına göre; “Nesne yönelimli ontoloji sahnesinde nesnenin yekpare maddi şeylerden çok daha geniş bir anlamı bulunur” (Harman, 2020, s. 20). Buna göre; materyalite, mekân ve algı çağdaş enstalasyon sanatının temel kavramları arasında yer alır.

Çağdaş enstalasyon sanatında nesnenin algılanışına dayanak bulduğu bir diğer teori Bruno Latour'un, gerçekler ve değerlerin ayrılmazlığı konusundaki iddialarının genel çerçevesini belirlediği, aktör-ağ teorisidir. Bu teori ile; sosyal, kültürel, tarihsel ve doğal varlıkların kendi aralarındaki ya da diğer aktörler arasındaki bütünleşik ilişkileri ele almış ve bu ilişkilerin dışında bir biçim ya da gerçeklik olmadığı düşüncesini savunmuştur. O'na göre; doğa ve kültür, gerçekler ve toplum ya da nesneler ve durumlar arasında basit bir ayrım yoktur. Latour'un teorisinin çağdaş sanattaki anlamı, nesnelerin yalnızca tarihsel ve toplumsal olarak şekillenmiş belirli ilişkiler ağının ürünü olarak değil, aynı zamanda bu ilişkileri görünür kılan ve bizzat konu edinen etkin unsurlar olarak ele alınmasını sağlamasıdır (Hallsal, 2016, s. 448). Enstalasyon sanatında bu yaklaşım, malzeme, mekân, izleyici, teknoloji, ışık kaynağı, nem, hava akımı gibi tüm öğelerin eşit derecede önemli olduğu bir sistem önerir. Bu çerçevede malzemenin, bağımsız bir “özne” gibi davranarak sanatçıyla birlikte üretim sürecine katkı sağlaması enstalasyon sanat anlayışını besleyen bir yapı oluşturmaktadır.

3. SANATTA KAVRAMSAL DÖNÜŞÜM VE ENSTALASYON

Enstalasyon sanatındaki ışık, ses, hava, su, organik madde, bitki, toprak ve endüstriyel atık gibi farklı materyaller, yalnızca mekânı dolduran unsurlar değil; yapıtın kavramsal ve duyuşsal yönünü aktif biçimde belirleyen unsurlar hâline gelir. Kelime anlamı düzenleme, kurma, yerleştirme gibi anlamlara gelen Enstalasyon kelimesi; kavramsal sanat pratikleri ve diğer sanat disiplinleri arasında anlam kazanan bir ifade şekli, üretim biçimi ve sanat anlayışıdır (Taştan, 2018, s. 49). “Bu anlayış, birtakım sıradan nesnelerin belirlenen bir mekânda kurulumu ve düzenlemesinden oluşan sanatsal üretim şekli olarak ifade edilir. 1960’lı yıllardan itibaren gerçekleştirilen enstalasyon uygulamaları modern sanatın önemli bir parçası olmuştur. Enstalasyon çalışmaları hem iç hem dış mekanlarda uygulanmaktadır. Günlük yaşamda varolan birçok nesne sanatçının üretim sürecinde işlevselliğinden tamamen sıyrılarak sanat yapıtı haline gelmektedir” (Toluyağ, 2020, s. 103).

Malzemenin, bağımsız bir “özne” gibi davrandığı ve sanatçıyla birlikte üretim sürecine katkı sağladığı bu yaklaşım özellikle Olafur Eliasson, Ann Veronica Janssens, Carsten Höller, Chiharu Shiota, Yayoi Kusama ve Ann Hamilton gibi sanatçıların çalışmalarında belirginleşir. Işık, sis, su buharı, hava akımı gibi fiziksel fenomenlerin izleyici bedeninde doğrudan duyuşsal etkiler yaratması, malzemenin özneleştiği bir ortam üretir. Bu bağlamda enstalasyon sanatı, sanat yapıtını tekil ve sabit bir nesne olmaktan çıkararak, zamansal, mekânsal ve bedensel bir deneyim alanına dönüştürür. Yapıtın anlamı, yalnızca kullanılan nesnelerde değil; bu nesnelerin mekânla, izleyiciyle ve algısal süreçlerle kurduğu ilişkilerde üretilir. İzleyici, enstalasyon içinde hareket ederek, yapıtın deneyimsel bir parçası hâline gelir ve böylece sanat ile alımlayıcı arasındaki hiyerarşik ilişki ortadan kalkar. Bu durum, sanatın temsil eden bir

yapı olmaktan çok, yaşantılanan ve bedensel olarak deneyimlenen bir sürece dönüşmesini sağlar.

Enstalasyon pratiğinde malzemenin özneleşmesi, insan-merkezci estetik anlayışın sorgulanmasıyla doğrudan ilişkilidir. Işık, ses, sis ya da organik maddeler gibi unsurlar, sanatçının kontrolünden bağımsız biçimde değişkenlik gösterebilir; bu da eserin sergilendiği her anda yeniden üretilmesine yol açar. Böylece enstalasyon sanatı, tamamlanmış bir formdan ziyade, sürekli dönüşen ve izleyicisiyle birlikte var olan bir yapı şeklinde ele alınır.

İzleyicinin duyuşal deneyimini merkeze alan enstalasyonlarıyla tanınan Olafur Eliasson, eserlerinde mekânı, yalnızca fiziksel bir alan değil, aynı zamanda izleyicinin bedensel ve algısal katılımıyla şekillenen dinamik bir deneyim alanı olarak oluşturur. Olafur Eliasson'un, Londra'daki Tate Modern Turbine Hall için yarı daire şeklinde bir ekran, aynalardan oluşan bir tavan ve yapay sis kullanarak güneş illüzyonu yarattığı “The Weather Project” isimli mekâna özgü enstalasyonu bunun başarılı bir örneğidir. Buradaki “güneş”, yalnızca bir ışık kaynağı değil, mekânın davranışını belirleyen bir materyal aktördür. Bennett’in “malzemenin etkin kuvveti” ifadesi (2010, s. 20) bu eserdeki ışık davranışını açıklar: Işık, mekânı manipüle eden bir güçtür.



Görsel 1. Olafur Eliasson, “The Weather Project”, 2003

Eliason bu eseriyle ayna folyosu ile kaplı alüminyum çerçeveleri tavandan sarkıtarak salonun hacmini görsel olarak iki katına çıkaran dev bir ayna oluşturmuştur. Bu ayna, uzun kenarı ayna tavana bitişik olan uzak duvara monte edilmiş yarım daire şeklindeki ekranla birlikte kullanılmıştır. Yaklaşık 200 tek frekanslı ışığın arkadan aydınlatılmış yarım daire ve yansıması ile, odaya yayılan yapay sisin içinden görünen bir iç mekân gün batımı görüntüsü yaratmıştır. Kullanılan materyaller sayesinde izleyici mekânın yalnızca fiziksel değil, duygulanımsal ve bedensel bir deneyim alanı olduğunun farkına varır.

Eserlerinde günlük deneyim ve algıdan gelişen mekânsal soyutlamalara yer veren sanatçı Ann Veronica Janssens'in "Blue, Red and Yellow" eseri ziyaretçilerini, üç ana renk olan *Mavi*, *Kırmızı* ve *Sarı* ile kaplanmış bağımsız bir yapıyla karşılaşmıştır.



Görsel 2. Ann Veronica Janssens, "Blue, Red and Yellow", 2001

Eserde kullanılan mavi, kırmızı ve sarı renkte yoğunlaştırılmış ışık ile mekânı dolduran yapay sis benzeri atmosferik öğeler, doğrudan algıyı şekillendiren etkin bir unsur olarak ele alınmıştır. Işık ve renk, mekânın fiziksel sınırlarını görünmez kılarak, izleyicinin derinlik, mesafe ve yön duygusunu askıya alır. Bu bağlamda mekân, mimari bir yapı olmaktan çıkarak, algısal bir duruma dönüşür. Böylece izleyici,

enstalasyonun içine girdiği anda hacimsel sınırlarının silikleştiği mekânı, sürekli değişen bir renk ve yoğunluk alanı olarak deneyimler.

Sanat yapıtının kavramsal ve duyuşal boyutuna dikkat çeken enstalasyonlar tasarlayan bir diğler nesne enstalasyon sanatçısı Alman Carsten Höller'in, Tate Modern için ürettiğı "Test Site" (2006) enstalasyonu, maddi yapının mekânsal unsur olmanın ötesinde, izleyicinin de dahil edilmesi gereken ve deneyim üreten etken bir varlık olarak konumlanmasına güçlü bir örnektir. Çelik ve polikarbon kaydıraklar vasıtasıyla, izleyicinin bedenini hız, yerçekimi ve denge duygusuyla karşı karşıya bırakarak öznenin sabit yapısını kıran, süreçsel ve haptik bir algı alanı yaratmaktadır. Eser, bir yandan mimari ölçekle insan hareketi arasındaki ilişkileri test ederken, diğler yandan çağdaş enstalasyonun görsel deneyimden çok bedensel ve duyuşal etkinliğe yönelen yapısını da açık biçimde ortaya koymaktadır.



Görsel 3. Carsten Höller, Test Site, 2006

Höller bu enstalasyonu sayesinde nesne aracılığıyla sanatçı ile alıcı *arasındaki etkileşimli* aktivitenin temellerinden

birini oluşturmanın yanısıra, sanatın bir oyun alanı olabileceğinin sağlamasını yapmış olur.

Enstalasyonlarında, iplik, eski eşyalar ve kişisel nesneler aracılığıyla hafıza, kayıp ve beden yokluğu temalarını ele alan Chiharu Shiota, kullandığı dokuma iplikleri ve nesnelerle mekânı *örerek* fiziksel bir ağ yapısı oluşturmanın yanında, sembolik bir amaca da hizmet eder. “İplikler tam da bu noktada araçsal bir amaca dönüşmektedir. Shiota, iki boyutlu bir tuval üzerinde sınırlanmak yerine, iplikleri, üç boyutlu bir evrende bir resimdeki çizgiler gibi görmüş ve malzemelerle yeni mekânlar oluşturmuştur. Ana malzeme olarak kullandığı iplerle, mekânın, içinde bulunan nesneler ve insanlarla olan ilişkilerini keşfetmektedir” (Akdağlı, 2021, s. 1099).

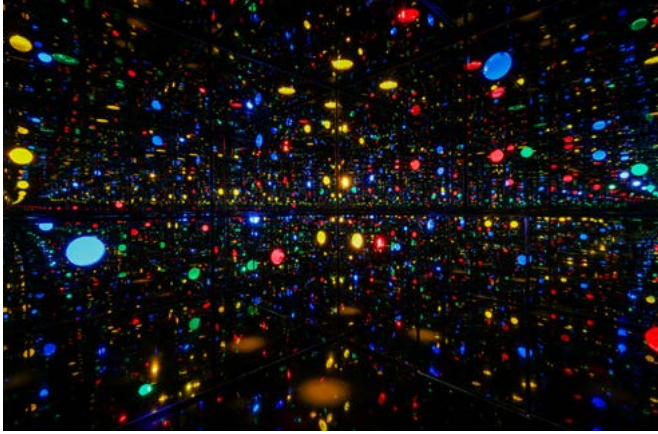
Chiharu Shiota’nın 2015 tarihli enstalasyonu “The Key in the Hand”, sergi alanının tavanından sarkan devasa bir kırmızı iplik ağı, ağın altındaki zeminde duran iki tekne, ağı oluşturan her bir ipliğın ucuna takılı 50.000’den fazla anahtar, avuçlarında bir anahtar tutan bir çocuğun fotoğrafı ve küçük çocukların doğumlarından önceki ve hemen sonrasındaki anılarını anlattıkları videoları gösteren dört monitörden oluşmaktadır. Bu çok katmanlı kurgu, bireysel ve kolektif hafıza, umut, aidiyet ve insan ilişkileri gibi temaları, sembolik nesneler ve mekânsal düzenleme aracılığıyla izleyicinin bedensel ve duygusal deneyimine dönüştüren bütüncül bir enstalasyon ortamı sunmaktadır.



Görsel 4. Chiharu Shiota, “The Key in the Hand”, 2015

Zaman içerisinde özellikle Pop Art, minimalizm ve feminist sanata örnek olacak çalışmalar yapan Yayoi Kusama’nın, 1990’lardan sonra “...yaptığı göz kamaştırıcı renkli-aynalı düzenlemeleri ve kendi yaptığı puantiyeli kıyafetleri, puantiyeli kabak heykelleri, optik desenleri, siyah-kırmızı noktalar ile baş döndürücü performansı ile dikkat çekmiş, her yaptığı çalışma değişik çevreler tarafından sürekli ilgiyle izlenmiştir” (Kıran, 2013, s. 121). Bunlardan biri olan “Infinity Mirror Rooms” serisi, malzemenin algısal yoğunluğunu ve mekânı dönüştürme gücünü gösterir. Aynalar, ışık ve tekrar eden noktalar, izleyicinin mekân içinde sonsuzluk hissi yaşamasını sağlar. Harman’ın nesne yönelimli ontolojisi ışığında, Kusama’nın eserleri, malzemenin “geri çekilen” doğası ile görünüşü arasındaki gerilimi görselleştirir (Harman, 2011). “Oda tamamen aynalarla kaplıdır ve zeminde sığ bir havuz yer alır. Bu karanlık uzam havada asılı duran, kırmızı, sarı ve mavi renkli yüzlerce LED ampül tarafından hafifçe aydınlatılır. Aynalar ve havuz, ışık yansımalarını sonsuz sayıda yansıtarak çoğaltır. Böylece pırıltılı, büyüleyici, optik bir haz veren bir etki yaratılır” (Bell, 2012: 82) Bu yansımalar ve tekrarlar, nesnenin çoklu

düzlemlerde varoluşunu açığa çıkarır ve izleyici ile malzeme arasında yeni bir ilişki kurar.



Görsel 5. Yayoi Kusama, “Infinity Mirror Rooms – Illusion Inside the Heart”, 2025

Kusama’nın mekânları, maddesel dünyanın algısal sınırlarını zorlayarak izleyicinin deneyimini yeniden yapılandırır. Eserlerinin merkezindeki sonsuzluk kavramı sadece biçimsel bir araç olarak değil, yaşanmış, ruhani bir gerçekliğin temsili olmayı başarmıştır. Onun ayırt edici motifleri olan puantiyeler, ağlar, aynalar ve tekrarlayan formlar, yaşam ve ölüm döngüleri, benliğin çözülmesi ve aşkınlık arzusu üzerine derin bir meditasyonu yansıtan estetik imzalarından daha fazlasıdır.

Enstalasyonlarında ses, kumaş ve hareket malzemelerini deneyimsel biçimde bir araya getiren Ann Hamilton’ın 2012 tarihli “The Event of a Thread” eserinde, devasa bir kumaş yüzey izleyicilerin hareketiyle nefes alır ve beden ile mekân arasındaki duyuşsal etkileşimi somutlaştırır (Smith, 2013).



Görsel 6. Ann Hamilton, “The Event of a Thread”, 2012

Hamilton, malzemeyi yalnızca görsel bir öge değil, izleyiciyle fiziksel ve işitsel bir diyalog kuran bir aktör olarak kullanır. Hamilton’un bu çok katmanlı düşünce uygulaması, haptik algı ve bedenin mekânla ilişkisine dair fenomenolojik yaklaşımlarla uyumludur. Malzeme burada deneyimin eş merkezli bileşeni olur. Sanatçıların sanatsal unsurlar olarak düzenledikleri ancak izleyicinin deneyimleri sayesinde günlük hayatı etkileyen eylemlere dönüşen aydınlatma enstalasyonları, izleyiciye, görmenin ötesine geçen bir algı yoluyla, hayal gücünü harekete geçirme ortamı yaratır. Böylece izleyiciye, estetik, beden veya dünyayı anlama deneyimini bütünleştiren ışık yolculuğunu deneyimleme imkânı sunar.

4. SONUÇ

Çağdaş enstalasyon sanatı, modernizmin nesne merkezli ve biçimsel estetik anlayışını aşarak, sanat yapıtını mekânsal, deneyimsel ve çokduyulu bir yapı olarak yeniden tanımlamaktadır. Bu bağlamda malzeme, yalnızca biçimsel bir araç ya da temsil unsuru olmaktan çıkarak, mekânla ve izleyiciyle kurduğu ilişkiler üzerinden anlam üreten etkin bir bileşen hâline

gelmiştir. Enstalasyon sanatı, sanat nesnesini tekil ve durağan bir varlık olarak görmek yerine, maddesel, zamansal ve algısal bir ilişkiler ağı içerisinde ele alarak, izleyiciyi içinde bulunduğu sürecin önemli bir bileşeni olarak değerlendirmektedir.

Burada ele alınan Olafur Eliasson, Ann Veronica Janssens, Carsten Höller, Chiharu Shiota, Yayoi Kusama ve Ann Hamilton'un enstalasyon pratikleri, çağdaş sanatta malzemenin rolünün nasıl dönüştüğünü açık biçimde ortaya koymaktadır. Bu sanatçılar, geleneksel sanat malzemelerinin ötesine geçerek ışık, sis, ses, tekstil, gündelik nesneler, hareket, dijital görüntü ve bedensel deneyim gibi unsurları bir araya getirmekte; böylece mekânı yalnızca fiziksel bir sergileme alanı olmaktan çıkararak, algının yeniden üretildiği deneysel bir ortama dönüştürmektedir. Bu yaklaşım, izleyicinin pasif bir gözlemci konumundan çıkarak, bedeniyle, duyularıyla ve duygulanımlarıyla eserin etkin bir öznesi hâline gelmesini sağlamaktadır.

Materyalite kavramı, çağdaş enstalasyon sanatında yeni materyalizm ve ilişkisel ontoloji bağlamında ele alındığında, malzemenin edilgen bir unsur olmadığı, aksine algıyı yönlendiren, mekânı dönüştüren ve anlam üretimine katılan canlı bir yapı olduğu görülmektedir. Jane Bennett'in "canlı madde" kavramı, enstalasyonlarda kullanılan ışık, sis, iplik, ses ya da gündelik nesnelerin, izleyiciyle kurduğu etkileşim aracılığıyla özerk bir etki alanı yarattığını açıklamasından dolayı, önemli bir kuramsal altyapı sunmaktadır. Benzer şekilde, nesne yönelimli ontoloji ve aktör-ağ teorisi, enstalasyon sanatında insan ve insan dışı varlıklar arasındaki hiyerarşinin ortadan kalktığı, çok aktörlü ve çok katmanlı bir anlam üretim sürecine işaret etmektedir.

Mekân, bu bağlamda, yalnızca fiziksel sınırları olan bir yapı değil; duyusal, zamansal ve algısal olarak sürekli yeniden kurulan bir deneyim alanı olarak ele alınmaktadır. Enstalasyon sanatı, mekânı izleyicinin hareketi, bedensel konumu ve algısal

farkındalığı üzerinden etkinleştirerek, görme merkezli estetik anlayışın ötesine geçer. Dokunsallık, işitsel algı, denge, yönelim ve bedensel farkındalık gibi unsurlar, çağdaş enstalasyon sanatının temel bileşenleri hâline gelmektedir.

Sonuç olarak, çağdaş enstalasyon sanatında malzeme, mekân ve algı arasındaki ilişki, sanat yapıtının anlamını sabit bir nesnede değil, izleyiciyle kurulan deneyimsel etkileşimde üretmektedir. Bu yaklaşım, sanatı temsil odaklı bir pratik olmaktan çıkararak, düşünce, beden ve duyular aracılığıyla deneyimlenen bir süreç hâline getirmektedir. İncelenen sanatçı örnekleri, çağdaş sanatın estetik sınırlarını genişletirken, materyalitenin algısal ve duygulanımsal potansiyelini görünür kılmakta ve enstalasyon sanatını, çağdaş sanatın en kapsayıcı ve dönüştürücü ifade biçimlerinden biri olarak konumlandırmaktadır.

KAYNAKÇA

- Akdağlı, S. (2021). Chiharu Shiota'nın Enstalasyonlarında Gündelik Nesnelerin Varlık ve Yokluk Durumu. *The Turkish Online Journal of Design Art and Communication*, 11 (3), 1098-1112. Doi no: 10.7456/11103100/020.
- Bell, D. (2010). The beautiful stars at night: the glittering artistic world Yayoi Kusama. *New Zealand Journal of Asian Studies*, 12(2), 81-106.
- Bennett, J. (2010). *Vibrant Matter: A Political Ecology of Things*. Duke University Press.
- Caldarola, E., & Leñador, J. (2024). On Affective Installation Art. *Topoi*, 43(3), 699-711.
- Halsall, F. (2016). Actor-Network Aesthetics: The conceptual Rhymes of Bruno Latour and Contemporary Art. *New Literary History*, 47(2), 439-461.
- Harman, G. (2020). *Sanat ve Nesneler* (çev. Oğuz Karayemiş). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Hornby, L. (2017). Appropriating the weather: Olafur Eliasson and climate control. *Environmental Humanities*, 9(1), 60-83.
- Kıran, H. (2013). Puantiyeli sonsuzluğun obsesif sanatçısı: Yayoi Kusama. *Sanat ve Tasarım Dergisi*, 4(4), 117-126.
- Samsun, M. (2021). Düşünce Olarak Sanat ya da Kavramsal Sanatın Anlam Sorunu, *Karadeniz Uluslararası Bilimsel Dergi* 1(50), 64-74. <https://doi.org/10.17498/kdeniz.903049>
- Smith, J. (2013). The Sensory Spaces of Ann Hamilton. *Art Journal*, 72(2), 24-39.

Taştan, R. T. (2018). Türkiye’ de Çağdaş Sanatta Yerleştirme (Enstalasyon) ve Kültür, Gazi Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Resim Anasanat Dalı. Sanatta Yeterlik Tezi, Ankara.

Toluyağ, D. (2020). Sanat pratiğinde enstalasyon, mekân ve nesne. Akademik Sanat, 5(11), 101-114.

GÖRSEL KAYNAKÇA

Görsel 1: <https://olafureliasson.net/artwork/the-weather-project-2003/>

Görsel 2: https://www.estherschipper.com/artists/42-ann-veronica-janssens/introduction_works/image14774/

Görsel 3: <https://www.urban75.org/london/tate-modern.html>

Görsel 4: <https://joslynhobbis.wordpress.com/2016/04/05/post-modern-review-two-chiharu-shiota-the-key-in-the-hand/>

Görsel 5: <https://www.dreamideamachine.com/?p=110810>

Görsel 6: <https://www.robischongallery.com/news/9/>

MODERN TÜRK SERAMİK SANATINDA KÜLTÜREL MOTİFLER¹

Mehmet Ali GÖKDEMİR²

Zehra ŞEN³

1. GİRİŞ

“Kültür” sözcüğü, köken olarak Latince’de “ekin” anlamına gelen culture teriminden türetilmiştir. Günümüzde kültür kavramı, yalnızca insan davranışlarını değil, aynı zamanda insanın ortaya koyduğu maddi ve manevi tüm üretimleri kapsayan; inanç, düşünce, değer ve anlam sistemlerini içeren bir olgu olarak tanımlanmaktadır (Maletzke, 1996, s. 15). Amerikalı antropolog ve kültürlerarası iletişim araştırmacısı Edward T. Hall ise kültürü, insan topluluklarının temel gereksinimlerini karşılamak amacıyla oluşturdukları ve ürettikleri her türlü insan yapımı unsurun bütünü olarak değerlendirmiştir (Kartarı, 2019, s. 7). Her iki tanım da kültürün hem somut hem de soyut bileşenlerden oluştuğu vurgulanmaktadır. Bu bağlamda, kültürün maddi yönünü temsil eden en önemli unsurun sanat olduğu söylenebilir; zira sanat, kültürel değerlerin görünür biçimde ifadesine olanak sağlayan temel bir üretim alanıdır.

¹ Bu kitap bölümü, 4-5 Kasım 2025 tarihleri arasında Dicle Üniversitesinde düzenlenen Dicle Üniversitesi lisans Üstü Bilimsel Araştırmalar Sempozyumunda sunulan sözlü bildiriden üretilmiştir.

² Dr. Öğr. Üyesi, Dicle Üniversitesi Sanat ve Tasarım Fakültesi Görsel Sanatlar Bölümü. ORCID: 0000-0002-5100-5026.

³ Yüksek lisans öğrencisi, Dicle Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Görsel Sanatlar Bölümü, ORCID: 0009-0006-2801-4350.

Kültürün önemli bir boyutu olan sanat, yalnızca izleyiciyle sanatçı arasında bir iletişim köprüsü oluşturmakla kalmayıp, farklı topluluklar ve dönemler arasında da etkileşim sağlayan evrensel bir dil niteliği taşımaktadır. Bu yönüyle sanat, geçmiş çağlarla günümüz arasında bir aktarım aracı olarak işlev görür. Ünver'in (2002) belirttiği gibi, sanat “gerçek dünyanın yok edici etkisini aşarak geçmişi bugüne taşıyabilme” özelliğine sahiptir (s. 221). İnsanlık tarihi boyunca bireyler çevrelerinde buldukları çeşitli malzemeleri biçimlendirerek sanatsal üretimlerde bulunmuşlardır. Bu malzemeler arasında yer alan kil, en eski çağlardan itibaren şekillendirilip pişirilerek seramik ürünlere dönüştürülmüş ve günlük yaşamın vazgeçilmez bir unsuru hâline gelmiştir. Günümüzden yaklaşık 30 bin yıl önce başlayan, seramiğin yaygınlaştığı döneme denk gelen süreç, seramiğin “keşif evresi” olarak değerlendirilmektedir. Bu evrede, kilin plastik yapısının ve ateşle etkileşime girdiğinde yeni bir maddeye, yani seramiğe dönüşme özelliğinin fark edilmesi, insanlık için büyük bir buluş olmuştur (Yoleri & Öztürk, 2023).

Arkeolojik bulgular, Anadolu'da seramik teknolojisinin yaklaşık 8000 yıllık bir geçmişe sahip olduğunu göstermektedir. Bu köklü geçmiş, seramiği yalnızca işlevsel bir üretim alanı olmaktan çıkarıp kültürel belleğin taşıyıcısı hâline getirmiştir. Seramik, tarih boyunca farklı uygarlıkların izlerini bugüne taşıyarak, kültürel kimliğin oluşumunda ve zenginleşmesinde önemli bir rol oynamıştır (Karaman, 2015'ten aktaran Çelik & Gökdemir, 2025). Türkiye'de modern seramik endüstrisinin temelleri 1940'lı yıllarda atılmış, 1950'lerden itibaren ise endüstriyel ölçekte üretime geçilmiştir. Bu süreçte Paris'te seramik eğitimi alan Vedat Ar'ın 1931 yılında Türkiye'ye dönerek sektöre öncülük etmesi, Türk seramik sanatının kurumsallaşmasında önemli bir dönüm noktası olmuştur. 2000'li

yıllara gelindiğinde ise sektörde yenilikçi ve özgün tasarımların ön plana çıktığı görülmektedir (Çevik, 2013).

Cumhuriyet'in ilanıyla birlikte (1923), Türkiye'de yaşanan toplumsal ve kültürel dönüşümler sanat alanına da yansımıştır. Bu süreç, geleneksel üretim anlayışından çağdaş ve yenilikçi bir seramik sanatına geçişin zeminini oluşturmuştur. Erman'a (2010) göre, Cumhuriyet dönemiyle başlayan bu dönüşüm, "sanatta çağın gereksinimlerine yanıt verebilecek teknik ve teknolojik atılımların" önünü açmıştır (s. 78). Böylece çağdaş Türk seramik sanatı, hem tarihsel hem de kültürel birikimden beslenen, aynı zamanda modern estetik anlayışla harmanlanan bir ifade alanı kazanmıştır.

Geleneksel nesnelerin kültürel kimliği yansıtırma gücü, çağdaş Türk seramik sanatında önemli bir esin kaynağı olmuştur. Yılmaz'a (2020) göre, çağdaş seramik sanatı özellikle Anadolu uygarlıklarının zengin kültürel mirasından ve Türk toplumunun geleneksel nesnelerinden beslenmektedir. Geleneksel objelerin kuşaktan kuşağa aktarılması, kültürel sürekliliğin sağlanmasında kritik bir rol oynamaktadır. Bu bağlamda, Anadolu kapı tokmakları gibi nesneler, geçmişte ailelerin sosyal ve kültürel kimliklerini simgeleyen öğeler olarak dikkat çekmiş; bugün ise kültürel hafızanın yaşatılmasında önemli semboller hâline gelmiştir.

Motif ve desenler, geleneksel nesnelerin biçimsel zenginliğini ve estetik değerini yansıtan temel unsurlardır. Her medeniyetin renk, biçim ve tasarım anlayışı farklılık gösterirken, Anadolu'daki kültürel çeşitlilik seramik sanatında kültürel kimliğin görsel bir dili olarak karşımıza çıkar. Örneğin, Mehmet Tüzüm Kızılcın'ın çalışmalarında geleneksel motif ve teknikleri kullanması, (Görsel 1) geçmişin teknik mirasını çağdaş biçim diliyle yeniden üretme çabasını ortaya koymaktadır (Yılmaz, 2020). Türk toplumlarının sanatında yer alan motifler —örneğin

hayat ağacı, spiral ya da geometrik desenler— kültürel kodların ve sembolik anlatıların taşıyıcısıdır. Kurt Kırtay (2023), kültürü “var olmanın ve değişmenin temeli” olarak tanımlarken (s. 132–133), bu kodların geçmişle gelecek arasında bir köprü kurduğunu vurgulamaktadır.



**Görsel 1. Mehmet Tüzüm Kızılcın, “Hamam Serisi” 2012-
Hamam Tası (Gökbel, 2019:63).**

Bu çalışmanın amacı, modern Türk seramik sanatında kültürel unsurların nasıl yorumlandığını, yeniden üretildiğini ve çağdaş sanat dili içinde nasıl bir kimlik kazandığını ortaya koymaktır. Araştırma, Anadolu uygarlıklarının zengin kültürel mirasının, geleneksel motif, sembol ve metaforlar aracılığıyla çağdaş seramik sanatına nasıl aktarıldığını incelemeyi hedeflemektedir. Bu bağlamda çalışma, seramik sanatının yalnızca estetik bir ifade aracı değil, aynı zamanda kültürel bellek, toplumsal kimlik ve tarihsel sürekliliğin taşıyıcısı olarak işlev gördüğünü vurgulamaktadır. Ayrıca, modern Türk seramik sanatçıların geleneksel form ve anlamları nasıl dönüştürdüklerini analiz ederek, kültürel miras ile modern estetik arasında kurulan ilişkiyi değerlendirmek amaçlanmaktadır. Bu amaç doğrultusunda, Sadi Diren, Mehmet Tüzüm Kızılcın, Jale Yılmabaşar, Zehra Çobanlı, Tevfik Türen Karagözoğlu, Tufan Dağıstanlı ve Hamiye Çolakoğlu gibi

seramik sanatçılarının eserleri incelenerek, kültürel unsurların çağdaş sanattaki konumuna eleştirel bir perspektiften yaklaşılmıştı

2. MODERN TÜRK SERAMİK SANATINDA KÜLTÜREL UNSURLAR



Görsel 2. Sadi Diren, “İsimsiz”, Seramik, Sadi Diren Retrospektif (1957-2008) Sergi Kataloğu, 34x35x34 cm, 1975 (Diren, 2003: 153).

Sadi Diren’in görsel 2’deki eserlerinde Anadolu uygarlıklarında sıklıkla rastlanan keman biçimli kadın idollerinin biçimsel özelliklerini yeniden yorumlaması, onun geçmiş ile bugün arasında bir köprü kurma çabasını yansıtmaktadır. Figürinler (İdoller) oluşturulma amaçları ve kullanım bağlamları açısından arkeoloji disiplini içerisinde çeşitli biçimlerde yorumlanan eserler arasında yer almaktadır. Mellaart ve Gimbutas’ın öncü nitelikteki araştırmaları (Mellaart, 1967, s.179; Gimbutas, 1982, 152, s.237-238), bu nesneleri ritüel işlevleri kapsamında; doğurganlık, bereket ve anaerkil toplum yapısı üzerinden değerlendirmiştir. Buna karşın, son dönem araştırmaları figürin ve idollerin tanrısal bir varlık olarak yorumlanmasını romantik bir yaklaşım olarak görmekte (Belcher ve Croucher, 2017, s.4) ve bu objeleri çoğunlukla insan bedeninin somutlaştırılması bağlamında ele almaktadır. Bu

çerçeve, figürin ve idollerin; oyuncak, atalar soyuna ait portreler, koruyucu tılsımlar, adak nesneleri, öğretici materyaller ve büyü amaçlı objeler olarak değerlendirilebildiği ifade edilmektedir (Erdoğan, 2028, s.195). Keman biçimli idoller, tarihsel olarak bereket, doğurganlık ve kadın kimliğine ilişkin sembolik anlamlar taşımaktadır. Sanatçının bu arkaik formları çağdaş seramik estetiği içinde yeniden üretmesi, Anadolu'nun kadim kültürel mirasını günümüz sanat diliyle bütünleştirmesine olanak tanımaktadır. Eserlerinde tercih ettiği toprak tonları ise, hem kullanılan malzemenin doğallığına hem de toprağın Anadolu kültüründeki yaşamsal ve simgesel değerine göndermede bulunmaktadır. Bu bağlamda sanatçının üretimleri, kültürel kökleriyle bağını korurken aynı zamanda geçmişin biçimsel ve kavramsal kodlarını çağdaş bir anlatım diliyle yeniden inşa eden bir yaklaşım sergilemektedir.



Görsel 3. Mehmet Tüzüm Kızılcın Hamam Serisi 2012- H (Gökçe & Tepe, 2021, s. 5131).

Mehmet Tüzüm Kızılcın'ın görsel 3'teki bu seramik eserinde hamam taşı formuna yönelmiştir. Buradaki hamam taşı imgesi, 1945-1955 yılları arasında ortaya çıkan Yeni Roman, Yeni Gerçekçilik ve Pop Sanat akımlarıyla birlikte “nesne” kavramı sanatçıların dikkatini çeken temel bir ifade aracına dönüşmüş; bu dönemde sanatçılar, nesnelerin yalnızca görsel temsilinden ziyade onların arkasında yer alan kavramsal ve

simgesel anlamları sorgulamaya yönelmişlerdir. Magritte'in İmgelerin İhaneti (La trahison des Images) adlı eserinde bir pipo çizip altına "Bu bir pipo değildir" (Ceci n'est pas une pipe) ifadesini yazması, nesnenin temsilinin kendisiyle özdeş olmadığını vurgulayan çarpıcı bir örnek olarak değerlendirilebilir (Demir Bağatır, 2011). Bu yaklaşım, seramik sanatında hamam tası formunu kullanan sanatçının eserinde de benzer bir düşünsel arka plana işaret etmektedir. Sanatçı, hamam tasını yalnızca işlevsel bir nesne olarak değil, kültürel belleği, temizlik ve arınma ritüellerini, hatta toplumsal birlikteliği çağrıştıran bir simge olarak yeniden üretmektedir. Böylelikle eser, tıpkı Magritte'in piposunda olduğu gibi, nesnenin kendisini değil; onun temsil ettiği kültürel ve kavramsal anlam katmanlarını sanatın diliyle görünür kılmaktadır. Mehmet Tüzüm Kızılcan'ın bu eserde hamam tasını kullanması, Anadolu kültüründe temizlik, arınma ve sosyalleşme pratiklerinin taşıdığı sembolik anlamlara dikkat çeken bir yaklaşımdır. Hamam tası, yalnızca işlevsel bir obje olmanın ötesinde, geçmişten günümüze toplumsal ilişkilerin, geleneksel yaşam biçimlerinin ve kültürel sürekliliğin bir göstergesi olarak değerlendirilebilir. Sanatçının bu formu seramik malzeme aracılığıyla yeniden yorumlaması, gündelik yaşam nesnelerini sanatsal bir bağlama taşıyarak kültürel kimliğin maddi yansımalarına estetik bir perspektiften yaklaşmasını sağlamaktadır. Bu bağlamda eser, hem geçmişe ait bir kültürel simgeyi çağdaş sanatın diliyle görünür kılmakta hem de izleyiciyi kültürel belleğin sürekliliği üzerine düşünmeye yönlendirmektedir.



Görsel 4. Jale Yilmabaşar, Anneler ve uçurtmalı çocuk, bebekli kız, 125 x 88 cm 1963-1983 20. yıl anısına seramik rölyef. (<http://jaleyilmabasar.com/seramikleri.html>).

Jale Yilmabaşarın görsel 4 ‘teki seramik pano çalışmasında çocuklu kadın figürlerine yer vermesi, Anadolu kültüründe kadının aile içindeki koruyucu, üretken ve birleştirici rolünü simgesel bir biçimde yansıtmaktadır. Kadınların boyunlarında yer alan boncuk dizileri, hem geleneksel süslenme biçimlerine hem de kötülüklerden korunma inancına dayalı tılsımsal bir geleneğe gönderme yapmaktadır. Figürlerin kıyafetlerinde kullanılan yazma motifleri ise, Anadolu’nun farklı yörelerine özgü el sanatları geleneğini, yerel kimlikleri ve kültürel çeşitliliği temsil ettiği ifade edilebilir. Bu bağlamda sanatçının bu eseri, kadın figürü üzerinden toplumsal kavramları, kuşaktan kuşağa aktarılan sembolik değerleri ve Anadolu insanının gündelik yaşamlarından bir kesiti çağdaş bir yaklaşımla görünür kılmaktadır. Zehra Çobanlı’nın görsel 5’te yer alan seramik çalışmasında geleneksel Türk sanatında sıkça kullanılan lale motifini çağdaş bir biçimde yeniden yorumlaması, kültürel mirasın modern sanat bağlamında yeniden anlamlandırılmasına yönelik önemli bir örnek teşkil etmektedir. Lale motif, Selçuklu ve Osmanlı sanatında Allah’ı temsil eden bir sembol olarak ilahî varlığın simgesi olarak sıkça kullanılmıştır (Gökdemir, 2024, s. 1297). Benzer biçimde,

Şeyban (2007), lale motifinin vahdet-i vücud anlayışını, yani tüm varlıkların kaynağının tek bir ilahî öz olduğunu sembolize ettiğini belirtmektedir. Ayrıca lalenin güzelliği, varoluşu ve ilkbaharın yenileyici gücünü temsil ettiği de ifade edilmektedir (Wilkinson, 2008, s.85). Aygün'e (2011, s.40) göre ise, lale motifi yaşamın, aşkın ve ölümsüzlüğün simgesidir. Bu çok anlamlı özelliğiyle lale, Osmanlı sultanlarının kişisel amblemlerinde dahi yer alarak estetik ve manevi bir sembol olarak kültürel temsilde önemli bir konum edinmiştir (Aygün, 2020, s.1232). Sanatçının bu motifi seramik eserinde çağdaş biçimsel düzenlemeler ve özgün kompozisyon anlayışıyla ele alması, inanç temelli sembolizmin günümüz sanatsal ifade biçimleriyle bütünleştirilmesine olanak tanımaktadır. Bu yaklaşım, geleneğin yalnızca biçimsel bir öge olarak değil, kültürel belleğin taşıyıcısı ve inanç temelli bir simge olarak yeniden üretildiğini göstermektedir. Dolayısıyla eser, lalenin tarihsel ve manevi anlam katmanlarını koruyarak, kültürel kimliğin çağdaş sanat aracılığıyla sürekliliğini sağlayan estetik bir sentez ortaya koymaktadır.



Görsel 6. Türev Karagözoğlu, Seramik, Narlı Kaftan (Gökdemir, 2024, s. 1299).

Türev Karagözoğlu'nun görsel 6'daki eseri Osmanlı kaftan formunu temel alan ve yüzeyinde nar motiflerini barındıran bir seramik eserdir. Bu eser kültürel kimlik ve

sembolik anlam katmanlarını bir araya getiren özgün bir ifade biçimi olarak değerlendirilebilir. Kaftan formu, Osmanlı kültüründe gücü, asaleti ve toplumsal statüyü temsil eden bir simge olarak tarihsel bir derinliğe sahiptir. Kaftan, elbise, yelek ya da ceket gibi giysilerin üzerine giyilen; iç mekânlarda kolaylıkla çıkarılabilen, uzun ve önü açık bir dış giyim türüdür (Himam, 2013, s.6-7). Osmanlı döneminde hem kadınlar hem de erkekler, günlük ya da törensel kıyafetlerinin tamamlayıcısı olarak kaftanları tercih etmişlerdir. Gösteriş ve ihtişamın bir sembolü olarak değerlendirilen bu giysiler, özel olarak dokunmuş ve isimlendirilmiş işlemeli kumaşlardan üretilmiş, bazı örneklerinde ise kenar ve iç kısımlarında kürk detaylarına yer verilmiştir (Karagöz, 2017, s.133). Eserde kullanılan kaftan biçiminin seramik malzeme ile yeniden yorumlanması, geçmişin estetik kodlarının çağdaş sanat anlayışı içerisinde yeniden üretimini ortaya koymaktadır. Eserin yüzeyinde yer alan nar motifi ise hem Doğu hem Batı kültürlerinde bereket, bolluk, doğurganlık ve yaşamın sürekliliği gibi anlamlarla yüklü bir semboldür (Oral, 2014, s.159). İslam sanatında nar, cennet meyvesi olarak da görülmüş; içindeki çok sayıda taneyle birlik içinde çokluğu, yani vahdet-i vücud anlayışını çağrıştırmıştır. Bu bağlamda sanatçının kaftan formu ile nar motifini bir araya getirmesi, hem Osmanlı estetik mirasına hem de evrensel sembolizme göndermede bulunan bir kültürel sentez niteliği taşımaktadır.



Görsel 7. Tufan Dağıstanlı, seramik, Turna kuşları (Url-1).

Tufan Dağıstanlı'nın Turna formunu merkezine alan ve yüzeyinde geleneksel çini motiflerine yer veren bu seramik eseri, Anadolu kültürünün sembolik zenginliğini ve estetik mirasını çağdaş sanat bağlamında yeniden yorumlayan bir örnek olarak değerlendirilebilir. Anadolu kültüründe turna, saflığın, bolluğun sadakatin ve ruhsal yüceliğin simgesi olarak görülmüş (Demirkaya, 2022, s.889); aynı zamanda halk inanışlarında kutsal bir kuş olarak kabul edilmiştir. Turnanın göç edici doğası, yaşamın döngüsünü, dönüşüm ve süreklilik kavramlarını da temsil etmektedir. Sanatçının bu formu seçmesi, doğa ve insan arasındaki sembolik ilişkiye, ruhsal bir arayış ve aidiyet duygusu üzerinden yaklaşımını ortaya koymaktadır. Eserin yüzeyinde kullanılan çini motifleri ise Selçuklu ve Osmanlı dönemlerinden günümüze taşınan süsleme geleneğini hatırlatarak, kültürel sürekliliği vurgular. Böylece sanatçı, turna figürüyle ruhsal sembolizmi, çini bezemelerle ise tarihsel estetiği bir araya getirerek Anadolu'nun çok zengin kültürel mirasını çağdaş seramik sanatı aracılığıyla gözler önüne sermektedir.



Görsel 8. Hamiye Çolakoğlu, Seramik Panel, 30x60. (Köpüklü, 2018, s.2543).

Hamiye Çolakoğlu'nun görsel 8'deki Güneş formunu, yuvarlak kemerli bir mimari yapı ve üzerlik biçimli nazarlık motifleriyle bir araya getiren seramik pano, Anadolu kültürünün köklü sembolik dilini çağdaş sanat bağlamında yeniden yorumlayan bir kompozisyon olarak değerlendirilebilir. Güneş, insanlık tarihi boyunca mitolojik bir unsur olarak görülmüş; insan varoluşunun temel kaynağı kabul edilmiş ve doğuşunun insanlar üzerinde olumlu etkiler oluşturduğuna inanılmıştır (Bozdemir, 2023, s.81). Anadolu inanç sistemlerinde yaşamın kaynağı, aydınlanma, bereket ve yeniden doğuşun simgesi olarak önemli bir yere sahiptir. Yuvarlak kemer formu ise sembolik anlamda süreklilik, bütünlük ve ilahi koruma kavramlarını çağırıştırır. Eserde yer alan üzerlik biçimli nazarlık figürleri, kötülüklerden korunma, şifa ve ruhsal arınma inançlarıyla ilişkilendirilerek halk kültüründe yaygın bir koruyucu sembol işlevi görmektedir. Sanatçının bu unsurları seramik yüzeyinde bütüncül bir düzen içinde birleştirmesi, Anadolu'nun hem maddi hem de manevi kültürel mirasına gönderme yapan çok katmanlı bir anlatım alanı yaratmaktadır. Böylece eser, geçmişin sembolik değerlerini çağdaş plastik ifade

biçimleriyle harmanlayarak kültürel kimliğin sürekliliğini vurgulayan estetik bir söylem ortaya koymaktadır.

3. SONUÇ

Sonuç olarak araştırma kapsamında ele alınan modern Türk seramik sanatçılarının eserlerinde gözlemlenen Anadolu kadın idolleri, çini motifleri, Osmanlı lalesi, Anadolu takı ve kıyafet desenleri, turna, kaftan, güneş, nar ve üzerlik gibi sembolik unsurlar, sanatçıların kültürel unsurlara dayalı bir estetik anlayış geliştirdiklerini göstermektedir. Bu unsurlar aracılığıyla sanatçılar, Anadolu'nun çok zengin tarihsel ve sembolik mirasını çağdaş seramik diliyle yeniden yorumlamakta, geleneksel değerlerle modern sanat anlayışı arasında bir köprü kurmaktadır. Eserlerde görülen sembolik çeşitlilik, yalnızca biçimsel bir zenginlik değil, aynı zamanda kimlik, aidiyet ve kültürel süreklilik temalarının da sanat aracılığıyla yeniden yorumlanıp inşa edilmesini sağlamaktadır. Dolayısıyla, modern Türk seramik sanatı, geçmişin tarihsel ve kültürel öğelerini günümüz estetik ve düşünsel bağlamına taşıyarak, hem yerel hem de evrensel düzlemde özgün bir sanat dili ortaya koymaktadır. Bu sanat dilinin gelecekteki seramik sanatçılarına da bir ilham kaynağı olacağı kuşkusuzdur.

KAYNAKÇA

- Aygün, M. (2020). Giyim süsleme sanatında lale motifi. *Ulakbilge Sosyal Bilimler Dergisi*, 8(53), 1230-1241. <https://www.ceeol.com/search/article-detail?id=974226>
- Aygün, M.(2011) Kütahya ve Çevresi Geleneksel Kadın Giysilerinin Motif, Grafiksel Desen ve Kompozisyon Özelliklerinin İncelenmesi. Dumlupınar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Grafik Anasanat Dalı Yüksek Lisans Tezi, Kütahya.
- Belcher, E., ve Croucher, K. (2017). Prehistoric figurines in Anatolia (Turkey). T. Insoll (Ed.), *The Oxford Handbook of Prehistoric Figurines* içinde (ss. 443-469).
- Bağatır, R. D. (2011). Nesnenin ötesi: kavramsal sanatın dayanak noktaları. *Sanat ve Tasarım Dergisi*, 1(7), 23-33.
- Bozdemir, O. (2024). Orta Asya'dan Anadolu'ya güneş sembolizmi: mezar taşları üzerine bir inceleme. *Dicle Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, (35), 79-104.
- Demirkaya, B. (2022). Âşık Şiirinde Kuş Motifleri. *Korkut Ata Türkiyat Araştırmaları Dergisi*, (8), 888-898.
- Diren, S. (2003). Sadi Diren retrospektif sergisi. *Türk Seramik Derneği Sergi Kataloğu*, İstanbul: 2003.
- Erdan, E. (2018). Yeni Bir Disk Yüzlü Figürin ve Anadolu'da Tanrıça Tapınımı Kapsamında İncelenmesi. *Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi*, 35(2), 189-201.
- Himam, D. (2013). 16. Yüzyıl Giysi Tarihi Yazımı Üzerine: Giysilerde Doğu-Batı Etkileşimi, Egzotizm Ve Güç. *Süleyman Demirel Üniversitesi, Fen Edebiyat Fakültesi, Sosyal Bilimler Dergisi*. 29, (Ağustos) ,91-116.

<https://dergipark.org.tr/en/pub/sufesosbil/issue/11408/136215>

- Gökbel, F. M. (2019). “Hamam Kültürü ve Seramik Yansımaları”. Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi, 43, 57-68.
- Gökçe, E.& Tepe, G.(2021). Türk hamam kültürünün çini sanatında uygulama örnekleri. Social sciences studies journal. 7(91), 5128-5136.
- Gökdemir, M. A. (2024). Tevfik Türen Karagözoğlu ve seramik sanatında konu olarak Osmanlı kaftanları. Elektronik Sosyal Bilimler Dergisi, 23(91), 1294-1305.
- Gimbutas, M. (1982). The Goddesses and Gods of Old Europe. Los Angeles: University of California Press
- Karacabey, M.F.(2021). Nitel veri toplama teknikleri. Şen, S.& Yıldırım, İ.(Edt.). Eğitimde araştırma yöntemleri. Ankara: Nobel
- Karagöz, Z. Ö. (2017). Selçuklu devleti ve Osmanlı İmparatorluğu’nda kadın kıyafetleri. Yeditepe Üniversitesi Tarih Bölümü Araştırma Dergisi, 1(1), 130-137. <https://dergipark.org.tr/en/download/article-file/264834>
- Kartarı, A.(2019). Kültürlerarası iletişim. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Yayınları.
- Kenan, L. (2020). Çokluk İçinde Birlik: Zehra Çobanlı'nın" Laleleri". Sanat Dergisi, (35), 123-129.
- Köpüklü, M. (2018). Hititlerden etkilenen öncü çağdaş Türk seramik sanatçıları. Hitit Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, 11(3), 2528-2548. doi: 10.17218/hititsosbil.412799

- Mellaart, J. (1967). Çatal Hüyük: A Neolithic town in Anatolia. New York: McGraw-Hill.
- Maletzke, G. (1996). Interkulturelle Kommunikation : zur Interaktion zwischen Menschen. Opladen, Westdeutscher.
- Oral, E.(2014). Anadolu’da ana tanrıça kültü. Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi.2(8), 154- 164.
<https://www.ceeol.com/search/article-detail?id=429382>
- Şeyban, L. (2007) Osmanlı Dönemi Taraklı Mezar Taşları ve Kitabeleri. Adapazarı: Sakarya Büyükşehir Belediyesi Kültür Yayınları.
- Wilkinson, K. (2008) Semboller ve İşaretler. İngilizce aslından çeviren S. Toksoy(çev.), İstanbul: Alfa Yayınları
- Yıldırım, A. ve Şimşek, H.(2016). Sosyal bilimlerde nitel araştırma yöntemleri (1. Baskı). Ankara: Seçkin.
- URL-1: <https://leylakdali.blogspot.com/2017/03/>. Alıntılanma tarihi: 01.11.2025.

JOSHUA VERMILLION’UN MİMARİ ALANDAKİ 3B TASARIM ÇALIŞMALARINDA KULLANDIĞI RENKLER¹

Terfa AKYEL²

Mehmet Ali GÖKDEMİR³

1. GİRİŞ

Yapay zekâ (YZ) / Artificial Intelligence (AI) insanın algılama, akıl yürütme süreçlerimizi modellemek için birçok akıllı yolu keşfetmeyi sağlayan bilişsel bir bilimdir. Çeşitli türdeki metinleri, resimleri ve sesleri vb veri kümesini analiz edebilmektedir. Makinenin yaptığı bu analize dayanarak bir veri kümesine benzeyen ancak oldukça farklı, yeni ve benzersiz bir içerik oluşturabilir. Yapay zekâ algoritmalar aracılığıyla öğrenmesiyle – eğitilmesiyle aktivitesini gerçekleştirir. Algoritmalar, verileri analiz ederken içeriği daha doğru üretmek ve beklenen sonucu daha iyi eşleştirebilmek için önceden eğitilirler. Bilgisayarlarda çalışan özel bir program olan algoritmalar aslında birer programlar ve kodlardır. Algoritmalar etkili problem çözücü olmasından daha çok bize evrenin çalışma prensipleri hakkında da bilgi verir. Doğanın bir düzeni olduğuna, tüm oluşumların belli bir ritme sahip olduğuna da işaret eder. Algoritmalar bilgisayarlarla mükemmel bir uyum

¹ Bu kitap bölümü, 4-5 Kasım 2025 tarihleri arasında Dicle Üniversitesinde düzenlenen Dicle Üniversitesi lisans Üstü Bilimsel Araştırmalar Sempozyumunda sunulan sözlü bildiriden üretilmiştir.

² Yüksek lisans öğrencisi, Dicle Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Görsel Sanatlar Bölümü, ORCID: 0009-0005-9662-388X.

³ Dr. Öğr. Üyesi, Dicle Üniversitesi Sanat ve Tasarım Fakültesi Görsel Sanatlar Bölümü. ORCID: 0000-0002-5100-5026.

içinde olmuştur. Bilgisayarlar bir algoritmayı, kodlar sayesinde konuya özgü hale getirir ve belirli bir problemi çözmek için basit yöntemler sunar. Bu yöntemler bilgisayar ortamında kodlara çevrilerek bir yazılım dili oluşturur (Deveci, 2022, s.2). Zaman geçtikçe gelişen uygulamalar bunlarla sınırlı kalmıyor, hayal gücü ve yaratıcılık gerektiren alanlarda da insanlara yardımcı olmaya devam ediyor. Bu alanlar arasında yapay zekanın oldukça etkili şekilde kullanıldığı sanat ve mimari de yer almaktadır.

Yapay zeka ile görüntüler, modeller ve müzik üretimleri yapmak gün geçtikçe yaygınlaşıyor. Çeşitli sanatçıların kullandığı Midjourney isimli program metinlerden yola çıkarak görüntüler oluşturabilmeye olanak sağlıyor. Akla gelebilecek her konuyu görselleştirebilen bu programla yaratıcı ve sıra dışı tasarımlar yapmak olasılıklıdır (Aspen, 2023). Nevada Üniversitesi'nde akademisyen olarak görev yapan, Amerikalı kitap yazarı; Joshua Vermillion, mimari arka planı sayesinde bu alanda yaratıcı ve dikkat çekici üretimler yapmaktadır. Joshua Vermillion , "Dijital Zanaat" alanında seçkin bir kariyer inşa etmiştir. Yapay zekanın gelişile birlikte Vermillion, insan yaratıcılığını AI dil modelleriyle birleştirmenin potansiyelini keşfederek sanal gerçeklik alanına adım atmıştır. Bu akıllı sistemlere bir miktar kontrol vererek, beklenmedik, çarpıcı derecede alışılmadık tasarımlar keşfetti. AI odaklı iş birliği, Vermillion'un kendi hayal gücünün bir uzantısı olarak hizmet etti ve ona ilk tasarım konseptlerine sıklıkla meydan okuyan büyüleyici sonuçlar sunmuş. Bu yenilikçi yaklaşım, insan yaratıcılığı ile makine öğrenimi arasındaki sınırları bulanıklaştırarak heyecan verici bir sanatsal ifade füzyonu yaratmış. Sanatçı şu anda, yenilikçi yaklaşımını sergileyen yapay zeka destekli sanat eserleri üretmeye odaklanmıştır. Organik formlara tasarımlarında sıklıkla yer veren Vermillion, farklı renkleri, ışık açılarını ve dokuda şeffaflık derecelerini

üretimlerinde yapay zeka sayesinde etkili şekilde kullanıyor (Url-1).

2. JOSHUA VERMILLION KİMDİR?

Nevada Üniversitesi, Las Vegas Mimarlık Okulu'nda görevli doçent Joshua Vermillion , "Dijital Zanaat" alanında seçkin bir kariyer inşa etti. Joshua Vermillion, teknoloji, endüstri bilgili Ar-Ge ve toplum katılımını birleştiren disiplinler arası bir tasarım-araştırma grubu olan at-LAS Lab'ı koordine eder. "Dijital Zanaat"ın keşfi, geliştirilmesi ve yürütülmesinde çok yıllık bir kariyer oluşturan Vermillion'un araştırma, pedagoji ve uygulama alanındaki çabaları yapay zeka ve makine öğrenimini; hesaplamalı, parametrik ve algoritmik tasarımı; dijital üretim araçlarını ve tekniklerini; ve robotiği kapsar (Url-2)

Joshua, UNLV'deki görevinden önce Ball State Üniversitesi Mimarlık Bölümü'nde tasarım stüdyoları, seminerler ve ders dersleri vermiştir. Oradayken -Eli Lilly Vakfı'ndan aldığı bir hibeyle- öğrencileri, öğretim üyelerini ve tasarım profesyonellerini, hesaplama ve üretim kullanarak karşılıklı olarak faydalı projeler üzerinde çalışarak uygulamalı araştırma, sürükleyici öğrenmeye teşvik eden enstitü i-MADE'i kurdu. Joshua, akademiye tam zamanlı katılmadan önce NBBJ'nin Columbus Ofisi de dahil olmak üzere çeşitli mimarlık firmalarında profesyonel olarak çalışmıştır. Joshua dünya çapında konuşmalar yaparak ve ACADIA, SIGRADI, eCAADe, ACSA, NCBDS ve ARCC konferanslarında ve ayrıca International Journal of Architecture Computing'de hakemli araştırmalar yayınlamış ve sunmuştur. İki kitabın ortak editörlüğünü yapan "Digital Design Exercises for Architecture Students" ve "Bottom-Up Social Change Symposium Proceedings". Bir eğitimci olarak Joshua'nın öğrencileri tasarım

ödülleri ve yarışmaları kazandı ve bir tasarımcı olarak işbirlikçi çalışmaları çeşitli sergiler, dergiler, kitaplar ve bloglar dahil olmak üzere çeşitli medya kuruluşlarında yer aldı. Joshua, Mimarlık Okulu'nda Lisansüstü Koordinatörü ve Yardımcı Yönetmen olarak görev yaptı ve 2017'de Fielden Madalyası verilmiş, ayrıca, 2023'te Virginia Tasarım Madalyasına sahip olmuştur (Url-3).

3. RENK TEORİSİ VE RENKLERİN 3B TASARIMDAKİ ROLÜ

Joshua Vermillion'un renk teorisi, görsel sanatlar ve dijital tasarım bağlamında birçok unsuru içermektedir. Renklerin, izleyicinin duygusal ve psikolojik tepkilerini şekillendirme gücüne inandığı için renklerin seçiminde çok dikkatli olmuştur. Sanatçı renk teorisini, renklerin birbiriyle olan etkileşimini, uyumunu ve kontrastını anlamaya dayalı olarak kullanmaktadır. Renk Dairesi ve İlişkileri: Vermillion, renk dairesi ve renkler arasındaki ilişkileri anlamamanın önemli olduğunu vurgular. Örneğin, tamamlayıcı renkler (zıt renkler) kullanarak görsel vurgu yaratma ya da benzer renk tonlarıyla (analog renkler) daha yumuşak bir geçiş elde etme gibi teknikler kullanılır. Bu teknikler, özellikle 3boyutlu tasarımlarda derinlik ve görsel çekicilik yaratmak için sanatçı eserlerinde yaygın bir şekilde uygulanmaktadır (Url-4)

Sıcak renklerin kırılma açıları daha az olduğu için, gözde bir yakınlık hissi uyandırır. Sıcak renk grubunda en fazla sarı renk ortaya çıkar. Çünkü hem sıcak hem de en açık renk olma özelliği vardır. Soğuk renkler ise insan üzerinde uzaklık ve serinlik hissi verir. Dinlendirici, sakinleştirici özellikleri vardır. Vermillion, sıcak renklerin (kırmızı, turuncu, sarı gibi) daha yakın ve dikkat çekici görünmesini sağladığını, soğuk renklerin (mavi, yeşil, mor gibi) ise uzaktaki objeleri daha belirgin hale

getirdiğini vurgular. Sanatçı sanat alanında 3B tasarımlarda görsel derinlik oluşturmak açısından renklerden faydalanmıştır (Alakuş, 2009, s.96).

“Renk fiziksel bir titreşim hissettir. Bu fiziksel etkileşim çok hızlı ikinci adımla psikolojiyi etkiler. Sıcak renk olan kırmızı merak ettiricidir. Çünkü kana çok benzerliği, ağır ve acı duygusunu bize algılatır. Bir başka fiziksel etkileşim içinde olduğumuz, acı ifadesine neden olan bir renk daha vardır. Açık sarı; bizde ekşi ve asidik bir duygu uyandırır. Çünkü bizim limon hakkında düşünmemizi sağlar” (Kandinsky, 1969). Vermillion, renklerin izleyici üzerinde psikolojik etkiler yarattığını çalışmalarında göstermektedir. Açık tonlardaki sıcak renkler, insan algısı yönünden etkiler. İzleyici çalışmalardan bu etkilemeyi göz yolu ile algılamaktadır. Örneğin, kırmızı renk enerjik, tehlikeli ya da tutkulu bir izlenim bırakırken, mavi renk sakinlik ve güven duygusu yaratmaktadır. Sanatçı 3 boyutlu tasarımlarında bu etkiyi kullanmak, belirli bir atmosfer yaratmak için önemli olmuştur (Erim, 1999, s.49-54).

Renkler, genel kullanıcı deneyimini şekillendirmede, kullanıcıların ruh hallerini etkilemede ve dikkatlerini yönlendirmede önemli bir rol oynar. Renk, 3 boyutlu tasarımlarda yalnızca estetik bir araç değil, aynı zamanda mekânsal algıyı ve derinliği yönetme konusunda da aktiftir (Bozbek, 2023, s.3). Görsel sanatlarda renk tonlarının kullanımı, mekânsal derinlik ve hacim algısının oluşturulmasında belirleyici bir rol üstlenmektedir. Arka planda yer alan nesneler çoğunlukla daha solgun ve soğuk renk değerleriyle betimlenirken, izleyiciye daha yakın konumdaki öğeler daha doygun ve sıcak renklerle ifade edilmektedir. Bu ton karşıtıllıkları, nesneler arasındaki uzaklık ilişkilerinin algılanmasına ve derinlik hissinin güçlenmesine olanak tanır. Bunun yanı sıra, ışık ve gölge düzenlemeleri de biçimlerin üç boyutlu algılanmasını destekleyen önemli görsel unsurlar

arasında yer almaktadır (Ekin, 2024, s.48). Vermillion, sanatında tasarımın izleyici tarafından daha doğal bir şekilde algılanmasına yardımcı olmak için organik doğal dokular seçmektedir. Sanatçı tasarlamak istediği eserin önceden dijital alanda renk, ışık ve gölge ile birleşen nesnelerin biçimini ve hacmini belirlemektedir. Vermillion, yapay zeka sanatında yapay ışık kaynağına göre renklerin nasıl değiştiğini anlamının, 3b modelleme ve animasyonlarda çok önemli olduğunu çalışmalarında göstermiştir. Sanatçı; Midjourney yapay zeka uygulamasını kullanarak dikkat çeken renkler seçerek farklı dokuları 3b tasarımlarda ışık –gölge ambiyansını yakalamaktadır. 3B mimari tasarımlarda sanatçının kullandığı renklerin, alan algısını, derinliği ve insan algısını değiştirme gücüne sahip olduğu gözlemlenmiştir. Renkler, soyut mekanı 3boyutlu tasarımla somut olarak izleyiciye sunulmaktadır. Soğuk renkler, uzaktaki ve daha küçük görünen tasarımı yaratırken, sıcak renkler eseri daha yakın ve daha sıcak gösterir. Renklerin ışıktan nasıl etkilendiği, mimari tasarımda önemli bir faktör olmuştur. Mekanın algılanabilir yapılması için seçilen yapay ışık ve analog renkler ışığı algılanabilir olarak aktarmaktadır. Sanatçının seçmiş olduğu renk, dokuyu şekillendirmekte önemli bir etken olmaktadır. Çalışmalarında hissettirdiği psikolojik etkiler, bir tasarımında renklerin doğru seçilmesi gerektiğini göstermektedir (Url-5). Sanatçı, kullandığı Midjourney uygulamasını mimari alana aktarırken şöyle dile getirmektedir:

"AI (Artificial intelligence) araçları, bir binanın nasıl görünebileceğini veya performans gösterebileceğini ya da içinde veya dışında olmanın nasıl hissettirebileceğini hızla simüle etmemize olanak tanıyor," diye belirtiyor. "Atmosferik etkiler, malzeme özellikleri, yansımalar -bir zamanlar elde edilmesi günler veya haftalar süren şeyler- 60 saniyede üretebiliyor. Tasarım sürecinin erken bir aşamasında bu kadar üretken

olabilmek harika çünkü işleri hızla önceliklerine göre sıralayarak hangi yöne gideceğinizi anlamanıza yardımcı oluyor”. Sanatçının bu ifadeleri doğrultusunda yapay zekâ (AI) araçlarının tasarım ve görselleştirme süreçlerinde sunduğu hız ve simülasyon imkânları, günümüz sanat anlayışının süreç odaklı, deneyim temelli ve çokdisiplinli yapısını açık biçimde yansıtmaktadır. Çağdaş sanatta üretim, yalnızca ortaya konan nihai ürüne değil, bu ürünün oluşum sürecinde alınan estetik ve kavramsal kararlara da odaklanmakta; AI destekli uygulamalar ise atmosfer, malzeme, ışık ve mekânsal algı gibi unsurları kısa sürede görünür kılarak sanatçıya çoklu olasılıkları eşzamanlı biçimde değerlendirme imkânı sunmaktadır. Bu durum, sanatsal üretimin lineer bir ilerleyiştten uzaklaşarak esnek, deneyimselliğe açık ve hızla yeniden kurgulanabilen bir yapıya dönüşmesine katkı sağlamaktadır. Erken aşamada yapılan bu tür görselleştirmeler, sanatçının estetik yönelimlerini sınamasına ve önceliklerini belirlemesine yardımcı olurken, teknoloji ile sanat arasındaki ilişkinin araçsal bir boyutun ötesine geçerek algı, deneyim ve anlam üretimi ekseninde yeniden şekillendiğini ortaya koymaktadır.

4. RENK TEORİSİ VE RENKLERİN 3B TASARIMDAKİ ROLÜ

Vermillion, soyut kavramları elle tutulur nesnelere dönüştürmek için teknolojiyi kullanarak mimari alanda oluşturduğu dijital üretimi izleyiciye aktarmaya odaklanmıştır. Sanatçı Işık, renk, doku ve malzemelerin etkileşimi yoluyla mekanları değiştirmek için yenilikçi yöntemleri geliştirerek çok sayıda soyut olanı somut kılarak mekânsal kurulum tasarlamıştır (Salinas, 2023). Dijital sanat eserlerini genellikle ışık, renk, doku ve yarı saydamlık kullanarak akıl almaz etkiler elde etme arzusuyla çalışmaktadır. Eserlerin de 3 boyutlu sanal gerçekliği,

kullandığı analog ve kontrast renkleri mimari alanda hissedilebilir bir mekan algısı içine çekmektedir. Sanatçı, Yapay zekanın “Midjourney” uygulamasını yazılımın basit metinsel açıklamalara veya görüntü istemlerine dayalı ayrıntılı sonuçlar oluşturma becerisinden etkilenecek izleyiciye olağan üstü tasarımlar sunmaktadır (Salinas, 2023). Sanatçının üretimde tasarıma dönüştürdüğü başlıca eserleri güncel sanatın yaratıcı örnekleri arasında yer almaktadır.

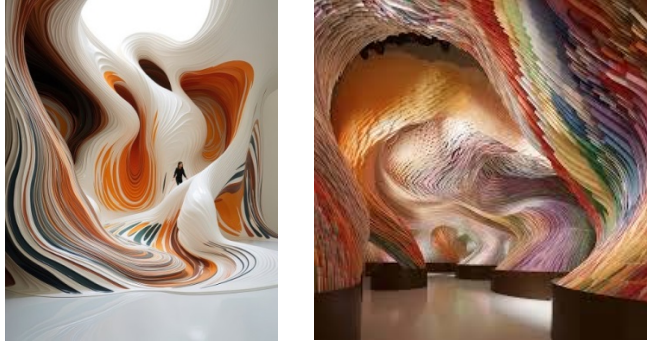


Görsel 1-2. “Organik Cam Yapılar” 3B Yapay Zeka Enstalasyon, Joshua Vermillion (Sheth, 2023).

Vermillion bu çalışmalarında organik cam formundan yola çıkarak tasarlamış olduğu eseri, çölde benzersiz renkli cam yapılarla farklı dokular yaratmayı hedeflemiştir. Tasarımlarda (görsel 1-2) kullandığı verilerle 3 boyutlu tasarımı, insan-yapay zeka yaratıcı ortaklığının tuhaf doğasını yakalayan benzersiz organik yapılar yaratarak seride oluşan katmanlı dokuyu havada uçuşan kanat gibi izleyiciyle buluşturmaktadır (Url-6)Eserlerde seçilen cam doku ve uygulamış olduğu aynı rengin tonlarını, birbirinin devamı olarak büyüleyici 3 boyutlu tasarıma dönüştürmektedir. Yapılan tasarımda dokuyu hissedilebilir kılmak için güçlü renk seçimleri ile doğallık ve gerçeklik algısı

yaratmıştır. Tasarımın yaratmış olduğu doku kişide çok farklı bir atmosferde hissederken, izleyicide daha önce hissedilmemiş bir mekan algısı yaratmaktadır.

Vermillion' un çalışmaları ağırlıklı olarak iyi aydınlatılmış alanlarda organik formların ve canlı renklerin kullanımını keşfetmeyi ve bir rengin ton çeşitliliği olan analog veya zıt (kontrast) renkleri ile birbirine geçmiş veya katmanlar halinde oluşan tasarımlar yaratmayı amaçlamaktadır (Url-3). Sanatçı gelişen teknoloji ile sanatını izleyiciye, eserlerinde yapay zekanın harikalarını 3boyutlu olarak sanal gerçeklik olarak aktarmaktadır. Vermillion, AI'nın insanların çalışma, etkileşim kurma ve dünyayı algılama biçimleri üzerindeki derin etkisini olduğunu dile getirmektedir. Yapay zeka (AI) sanatı, Vermillion için fikirlerini çizimler yerine kelimelerle ifade etme zorluğu için ilgi çekici olmuştur. Sanatçı için bu yeni yaklaşım onu en önemli kavramlar ve bunların öncelikli kılması hakkında daha eleştirel ve net düşünmesine yol açmıştır (Url-3).



Görsel 3-4. “Mimaride eriyen sıvı yapılar ve Çizgili uzamsal yapılar” 3B Yapay Zeka Eseri, Joshua Vermillion (Salinas, 2023)

Vermillon, mimari alanda yapay zekanın algoritmalarını kullanarak devrim niteliğindeki göstermiş olduğu potansiyelini öngörerek, başarılı tasarımlara imza atmaktadır. Vermillon bir röportajını değerlendirirken, "Mimarlık için heyecan verici zamanlar. Yapay zeka araçları iş akışlarımızı devrim niteliğinde

değiştirme ve tasarımın temel yönlerine odaklanmamızı sağlama potansiyeline sahip” olduğunu açıklamaktadır (Url-7).

Sanatçının tasarlamış olduğu (görsel 3-4) eserlerinde, mimari bir yapının içinde seçilen zıt (kontrast) renklerin üst üste eriyip biriken bir dokuyu izleyiciye duygusal olarak sakinliği aktarmaktadır. İnsan algısında yaratmış olduğu dokunma duyusunu harekete geçirmektedir. Eserde, 3 boyutlu dijital sanatın harikalarını renklerin psikolojik etkisini hissettirebilmektedir. Çalışmanın en önemli tarafı seçilen rengin yapay ışıkla mimaride aydınlatıcı bir hava katarken zıt renklerin hakim olduğu bir odada beyaz rengin sakinliği göze çarpmaktadır. Temel tasarım ögesi olan renk çalışmada güçlü bir eleman olarak, esere yumuşak doku vererek 3 boyutlulukla izleyici kitlesine aktarmakta. Sanatçı, yapay zekanın “Midjourney” yazılımı ile mimari alanı olağanüstü eserlerle şekillendirmektedir. İkinci eserde ise, insan algısı üzerinde ilk olarak kağıt parçalarının yan yana veya üst üste dizilimini algılarken, renklerin oluşturduğu art arda geçen çizgisel uzamsalların verdiği pastel renklerin geçişini görebilmekteyiz. Vermillion’un seçmiş olduğu materyal ve renk kullanımı, mimari alanda başka bir hava katarken, 3 boyutlu dijital sanatın eşsiz doku harikalarını izleyiciye sunmakta. Vermillion, yapay zeka sanatının mimari alanda 3 boyutlu olarak tasarlarken ve izleyici kitlesine entegre etmektedir.



Görsel 5-6. “Lotus Çiçeği ve Plastik Baloncuklar” 3B Yapay Zeka Enstalasyonu, Joshua Vermillion. (Vermillion, 2024)

Sanatçı mimari alanın ambiyansını farklı materyaller seçerek izlenebilir harikalar yaratmaktadır. Vermillion lotus çiçeği (görsel-5) eserinde seçmiş olduğu tül kumaş malzemesinde analog renklerle başlayıp eserin ana merkezinde soğuk renkler seçerek dokuyu insan algısında başka bir boyuta taşımaktadır. Son eserde (görsel 6) sanatçı baloncuk mesaneler gibi şekillendirdiği tasarımda, tavanda asılı olarak zıt-analog renklerle sayısızca sarkan plastik baloncukları için dikkatleri çeken bir doku tasarlamıştır. Tasarımda kullanılan renklerin dijital sanatın midjourney yazılımı ile harika dokuları izleyiciyle buluşturmaktadır. Sarkan baloncuklar izleyicide hayal gücünün sınırlarını zorlayan eserler ile sanal gerçeklik alanında muhteşem izlenimler yaratmaktadır. Vermillion tasarımlarında 3 boyutlu yapay zeka sanatını, soyut olanı somut olarak izleyiciye sunarak, sanatını daha çok geliştirmektedir.

Vermillion, en son teknolojiyi benimsemenin yanı sıra, bilgisini aktardığı üniversitenin atölyeleri ve laboratuvarlarında elle tutulur malzemelerle etkileşim kurma fırsatlarını yakalamaktadır. Sanatçı seçtiği renklerin insan algısı üzerinde

renklerin psikolojisi ve duygusal gücüne hitap etmektedir. Vermillion'a göre "Mimarlık alanı için heyecan verici zamanlar, Yapay zeka araçları iş akışlarını devrim niteliğinde değiştirme ve tasarımın temel yönlerine odaklanmalarını sağlama potansiyeline sahip olabildiğini göstermektedir. Hem öğrencilerin hem de profesyonellerin bu yeni teknolojiyi benimsemesi ve sürekli olarak değişen manzaraya uyum sağlamasının önemli olduğunu vurgulamaktadır. Sanatçı, çoğunlukla Instagram'da yayınladığı resimleri oluşturmak için, çoğunlukla metin istemlerini ve görüntüleri kabul eden Midjourney ile çalışmayı sürdürmeye devam etmektedir. Vermillion için yapay zeka, tasarımcıları kodlamanın tüm inceliklerini öğrenmek zorunda kalmaktan kurtarıırken yine de onu kullanmalarını sağlayan ve karmaşık teknolojileri, teknoloji uzmanı olmayanlarımız için erişilebilir hale getiren araç olduğunu işleyiciye aktarmaktadır (Url-8).

4. SONUÇ

Joshua Vermillion, mimari alandaki 3B tasarım çalışmalarında yapay zekanın Midjourney uygulamasını kullanarak çığır açan bir sanatçıdır. Vermillion'un çalışmaları, dijital sanat, renk teorisi, doku ve mimari tasarım arasındaki bağlantıyı vurgulamaktadır. Sanatçı, renklerin psikolojik ve duygusal gücünü derinlemesine anlayarak, eserlerinde belirli bir atmosfer ve his yaratmak için sıcak ve soğuk renkleri, tamamlayıcı renkleri ve analog renkleri ustaca kullanmaktadır. Vermillion'un organik dokulara ve malzemelere olan ilgisi, tasarımlarına bir doğallık ve gerçekçilik katmaktadır. Yapay zeka algoritmalarının sunduğu olanakları kullanarak, ışık, renk ve doku arasındaki etkileşimi manipüle ederek büyüleyici ve deneysel mekânlar yaratmaktadır. Tasarlamış olduğu; "Organik Cam Yapılar", "Mimaride Eriyen Sıvı Yapılar ve Çizgili

Uzamsal Yapılar" ve "Lotus Çiçeği ve Plastik Baloncuklar" gibi eserleri, Vermillion'un sanal gerçeklik ve mimari alanlarındaki ustalığını sergilemektedir.

Vermillion'un çalışmaları, sanat ve teknolojinin birleşmesinin geleceğine ışık tutmaktadır. Yapay zeka ve dijital sanat tasarım araçlarının mimari pratiği nasıl dönüştürebileceğini göstermektedir. Vermillion'un eserleri, geleceğin mimarisine dair heyecan verici ipuçları sunmaktadır. Yapay zeka ve dijital teknolojilerin gelişmesiyle birlikte, mimarinin daha da inovatif ve etkileyici hale gelmesi beklenmektedir. Sanatçının yenilikçi yaklaşımı, hem öğrenciler hem de profesyoneller için ilham kaynağı olmakta ve mimarinin geleceği hakkında heyecan verici olasılıklar sunmaktadır.

Sanatçı, “Joshua Vermillion” çalışmalarını, mimari tasarımda yapay zekânın potansiyelini ve sanatçıların yaratıcı süreçlerini nasıl zenginleştirebileceğini gösteren çarpıcı bir örnek tasarımcı mimardır. Vermillion'un çalışmaları, sanat, teknoloji ve mimarinin nasıl bir araya gelebileceğinin çarpıcı bir örneğidir. Sanatçı, yapay zeka ve dijital üretim tekniklerini kullanarak, mimari tasarımda yeni olasılıkların kapılarını aralamaktadır. Vermillion'un eserleri, izleyiciye yeni bir gerçeklik algısına davet ederken, dijital sanatın sınırlarını zorlarken ve genç mimarlık öğrencilerini dijital sanatın harikalarını tanıtmaktadır. Günümüz teknolojisinin ulaştığı düzey, yapay zekânın yalnızca bilimsel ya da endüstriyel alanlarda değil, sanat gibi insana özgü yaratıcı süreçlerde de etkin bir biçimde kullanılabileceğini ortaya koymaktadır.

Yapay zekâ destekli uygulamalar, sanatçılara hem yeni ifade biçimleri hem de, Joshua'nın mimari ve görsel sanatları birleştirdiği gibi disiplinler arası üretim olanakları sunarak, estetik anlayışın sınırlarını genişletmektedir. Bu durum, sanatın yalnızca bir üretim pratiği olmaktan çıkarak teknolojik

yeniliklerle etkileşim içinde dönüşen dinamik bir anlatım alanına dönüşmesine zemin hazırlamaktadır.

Dolayısıyla, yapay zekâ ve sanat arasındaki bu birbirini besleyen ilişki, çağdaş sanatın diline çeşitlilik, derinlik ve çok boyutluluk kazandırmakta; sanatçılara benzersiz bir yaratım özgürlüğü ve renkli bir ifade yelpazesi sunmaktadır.

KAYNAKÇA

- Alakuş, Y. Z. (2009) Renk olgusu ve günümüz mimarisindeki yeri, MSÜ./Fen Bilimleri Enstitüsü Yüksek Lisans Tezi. İstanbul.
- Aspen. (2023) Sanat, Mimarlık ve Yapay Zeka: İlgi Çeken Tasarımlarıyla 5 Midjourney Sanatçısı, Aspen Dergisi. Kaynağa erişim tarihi: 06.11.2024
- Bozbek, Ç.(2023). *Tasarımda renk tercihlerini belirleyen kriterler ve mekan tasarımı kapsamında bu kriterlerin öncelikleri üzerine bir değerlendirme*. (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). Mimar Sinan Üniversitesi, İstanbul.
- Deveci, M. (2022). Yapay Zekâ Uygulamalarının Sanat ve Tasarım Alanlarına Yansıması. Vankulu Sosyal Araştırmalar Dergisi(9), 118-140. <https://doi.org/10.55089/yyuvasad.1115961>.
- Ekin, İ., N. (2024). *Dijital illüstrasyonda derinlik ve boyut*. (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). Necmettin Erbakan Üniversitesi, Konya.
- Erim, G. (1999). *Temel sanat eğitiminde renk algılamaları*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Marmara Üniversitesi, İstanbul.

İNTERNET KAYNAKLARI

- Url-1:<https://aatonau.com/joshua-vermillion-bridging-architecture-and-ai-driven-art/>. (Erişim tarihi: 17.11.2024, 15-16.01.2025).
- Url-2: <https://www.unlv.edu/people/joshua-vermillion>. (Erişim tarihi: 18.11.2024
- Url-3: <https://www.unlv.edu/people/joshua-vermillion>. (Erişim tarihi: 16.01.2025).

Url-4: <https://www.aspen.com.tr/blog/sanat-mimarlik-ve-yapay-zeka-ilgi-ceken-tasarimlariyla-5-midjourney-sanatcisi>. (aErişim tarihi: 16.01.2025).

Url-5: <https://vermillion.faculty.unlv.edu/about/>. (Erişim Tarihi: 18.01.2025).

Url-6: <https://www.yankodesign.com/2023/06/27/top-5-midjourney-artists-using-ai-to-blur-the-lines-between-art-and-architecture/>. (Erişim tarihi: 15.01.2025)

Url-7: <https://parametric-architecture.com/exploring-the-ai-frontier-in-architecture-insights-from-joshua-vermillion/?srsltid=AfmBOopKWC31LbgXmP18h4zqRkZLJEYuXzbCDNd-KuFv0JsIyEl6myi5>. (Erişim tarihi: 16.01.2025)

Url-8: <https://hellofuture.orange.com/en/architect-j-vermillion-on-ai-the-start-of-what-looks-to-be-a-big-sea-change/>. (Erişim tarihi: 16.01.2025).

GÖRSEL KAYNAKÇA

Görsel 1-2 “Organik Cam Yapılar” 3B Yapay Zeka Enstalasyon, Joshua Vermillion.
<https://www.yankodesign.com/2023/06/27/top-5-midjourney-artists-using-ai-to-blur-the-lines-between-art-and-architecture/>. (Erişim tarihi: 15.01.2025).

Görsel 3-4 “Mimaride eriyen sıvı yapılar ve Çizgili uzamsal yapılar” Joshua Vermillion. <https://aatonau.com/joshua-vermillion-bridging-architecture-and-ai-driven-art/>. (Erişim tarihi: 16.01.2025).

Görsel 5-6 “Lotus Çiçeği ve Plastik Baloncuklar” 3B Yapay Zeka Enstalasyon, Joshua Vermillion.

<https://wepresent.wetransfer.com/stories/joshua-vermillion-ai-architecture>. (Erişim tarihi: 16.01.2025).

GÖRÜNMEYENİ TEMSİL ETMEK: SANATIN BİLİME KATKISI BİLİMİN SANATA ETKİSİ

Ayça ALPER AKÇAY¹

Basri GENÇCELEP²

Murat ASLAN³

1. GİRİŞ

İnsanlık tarihi boyunca bilgi üretimi, yalnızca görünen olguların betimlenmesiyle değil, aynı zamanda doğrudan deneyimlenemeyen, ölçülmesi güç ya da algı sınırlarının ötesinde kalan “görünmeyen” olguların temsil edilmesiyle mümkün olmuştur. Bu bağlamda sanat ve bilim, çoğu zaman birbirinden ayrı ve hatta karşıt disiplinler olarak ele alınsa da, özünde ortak bir bilişsel zemini paylaşır: bilinmeyeni görünür kılma çabası. Bilim, doğanın ve evrenin işleyişini ölçüm, deney, modelleme ve matematiksel soyutlama yoluyla açıklamaya yönelirken; sanat, duyuşsal, estetik ve simgesel araçlar aracılığıyla insanın içsel dünyasında, algısında ve hayal gücünde yer alan görünmeyen katmanları temsil eder.

Sanat ve bilimin bu ortak temsiliyet arayışı, yalnızca bilgi üretim süreçlerini değil, bilginin nasıl algılandığını, paylaşıldığını ve anlamlandırıldığını da doğrudan etkiler. Bilimsel bilgi çoğu zaman soyut, karmaşık ve uzmanlık gerektiren yapılar içerirken;

¹ Prof. Dr., Atatürk Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Resim Bölümü, ORCID: 0000-0003-3403-4383.

² Doç., Atatürk Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Grafik Bölümü, ORCID: 0000-0002-2887-2420.

³ Sanatta Yeterlik Öğrencisi, Atatürk Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Resim Programı, ORCID: 0009-0004-2020-8922.

sanat, bu bilgiyi görselleştirerek, duyusallaştırarak ve estetik bir düzleme taşıyarak daha geniş bir algı alanına açar. Bu yönüyle sanat, bilimin yalnızca bir anlatım aracı değil, aynı zamanda bilginin kavranmasını ve içselleştirilmesini sağlayan epistemolojik bir bileşen olarak işlev görür. Öte yandan bilim de sanata yeni teknik olanaklar, araçlar ve kavramsal çerçeveler sunarak sanatsal üretimin ifade sınırlarını genişletir; perspektif, optik, anatomi, hareket, zaman, veri ve yapay zekâ gibi alanlar sanatın düşünme biçimini dönüştürür.

Bu karşılıklı etkileşim, özellikle disiplinlerarası yaklaşımların önem kazandığı modern ve çağdaş dönemlerde daha görünür hâle gelmiştir. Sanat ve bilim arasındaki ilişki, yalnızca tarihsel bir kesişim alanı değil; aynı zamanda insanın evreni, doğayı ve kendisini anlama biçimlerini yeniden tanımlayan dinamik bir düşünce alanıdır. Rönesans’tan itibaren sanatçılar, bilimsel gözlem ve deneyimden beslenerek doğayı ve insan bedenini daha doğru temsil etmeye yönelmiş; bilim insanları ise sanatsal görselleştirme yöntemlerinden yararlanarak soyut bilgileri anlaşılır kılma arayışına girmiştir. Bu süreç, sanatın bilime katkısını yalnızca estetik bir destek olarak değil, bilginin üretimi ve aktarımı sürecinde aktif bir rol üstlenen bir alan olarak konumlandırmaktadır.

Günümüzde bu etkileşim, dijital teknolojiler, veri görselleştirme, yapay zekâ, biyoteknoloji ve nörobilim gibi alanların gelişimiyle birlikte yeni bir boyut kazanmıştır. Sanatçılar artık bilimsel araştırma ekiplerinde “görsel düşünür” olarak yer almakta; karmaşık veri setleri, soyut teoriler ve etik sorunlar sanatsal üretim yoluyla kamusal tartışma alanına taşınmaktadır. Bu durum, sanatın yalnızca bilimi temsil eden değil, aynı zamanda bilimin yönünü, sınırlarını ve etik çerçevesini sorgulayan eleştirel bir alan hâline geldiğini göstermektedir.

Bu bölüm, sanat ile bilim arasındaki karşılıklı etkileşimi “görünmeyi temsil etme” kavramı üzerinden ele almayı amaçlamaktadır. Tarihsel örneklerden çağdaş sanata uzanan bir çerçevede, sanatın bilime sağladığı görselleştirme, kavramsallaştırma ve eleştirel katkılar ile bilimin sanata sunduğu yöntemsel, teknik ve düşünsel açılımlar incelenecektir. Böylece sanat ve bilimin, birbirini tamamlayan ve dönüştüren iki ayrı alan değil; insan bilgisinin çok katmanlı yapısını birlikte kuran bütüncül bir düşünce sistemi olduğu ortaya konulacaktır.

2. SANAT İLE BİLİMİN KESİŞİMİ

Sanat ve bilim; birbirinden ayrı gibi görünen iki alan olmasına rağmen görünmeyi temsil etme çabasında artık ortak bir zeminde buluşur. Her iki disiplinin amacı bilinmeyi açığa çıkartma arzusudur. Bilim doğanın gizli düzenini ölçüm, deney ve modellemeler ile görünür kılarken, sanat insanın duyuşsal, estetik ve düşünsel dünyasında saklı olan renk, ses, imge ve form aracılığıyla ifade eder.

Sanat; bilimin karmaşık ve soyut verilerini duyuşsal ve estetik düzleme taşıyarak anlaşılmasına katkı sağlar. Bilim ise; Sanata yeni araçlar, yöntemler ve kavramsal açılımlar sunarak onun ifade gücünü dönüştürür. Bu karşılıklı etkileşim yalnızca bilgi öğretiminin sınırlarını genişletmekle kalmaz aynı zamanda insanın evreni; toplumu ve kendisini anlama biçimlerine yeni boyut katar.

Bugün disiplinler arası çalışmaların araştırılması birlikte sanat ve bilim iş birliği bilinmeyenin sorgulanması, geleceğe dair yeni paradigmlar üretmenin en verimli yollarından biri haline gelmiş bulunmaktadır.

Bu iki alanın etkisini Leonardo Da Vinci’nin anatomi çizimlerinden başlayarak günümüz sanatında Cern’de sanatçılar

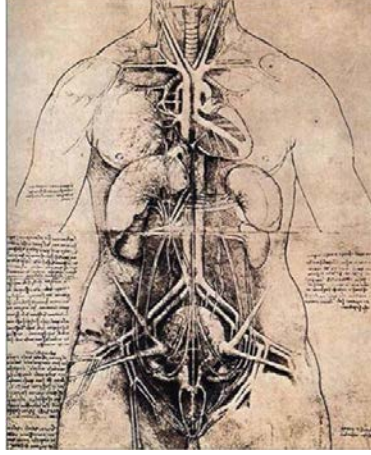
ve bilim insanlarının ortak projelerini görmemize olanak sağlar. Leonardo Da Vinci'nin anatomi çizimlerine baktığımızda sadece bilimsel gözlem değil aynı zamanda sanatın estetik diliyle birleşen bir temsil biçimini gözlemleriz bu da sanatın bilime katkısı olarak görselleştirmeyi görebiliriz. Tıbbi illüstrasyonlarda, astronomi çizimlerine bilimin bulgularını anlaşılabilir ve paylaşılabılır hal getirmesi görülebilir. Aynı zamanda sanatçının mekanik eskizleri ile bilim ve sanatın nasıl birleşebileceğini en güçlü örneklerinden biridir.



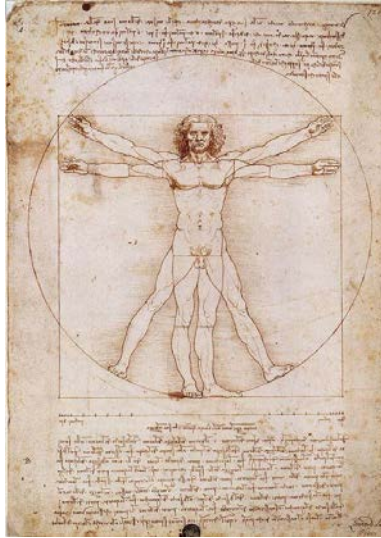
**Şekil 1. Doğum zamanındaki İnsan Fetüsü ve plasentanın çizimi
(URL-1)**

Leonardo da Vinci, sanat ve bilimi ayrılmaz bir bütün olarak ele almış; optik, perspektif, anatomi ve doğa bilimleri üzerine yaptığı çalışmalarla görme, ışık ve hareket kavramlarını derinlemesine sorgulamıştır. Camera obscura ilkesini açıklayarak görüntü oluşumunu tanımlamış, resmin karanlık-aydınlık, renk, biçim, konum ve hareket gibi görsel unsurlarla ilişkisini ortaya koymuştur. Anatomik çizimleri, altın oran araştırmaları ve Vitruvius Adamı ile insan bedenindeki ideal oranları göstermiştir. Bunun yanında yerçekimi, sürtünme, rezonans, ses, ışığın yansımaları, perspektif, uçuş ve mekanik ilkeler üzerine

öngörleriyle pek çok bilimsel keşfin temellerini sezgisel olarak ortaya koymuştur. Botanik, fosilbilim ve paleontoloji alanındaki gözlemleri de doğa bilgisini derinleştirmiştir. Leonardo'nun bu çok yönlü çalışmaları, hayal gücü ve gözleme dayalı yaklaşımıyla sanat ile bilimin bütüncül bir birlik oluşturduğunu göstermektedir (Bayav, 2009: 130-132).



Şekil 2. Da Vinci, Bir kadın vücudundaki organların yeri (Bayav, 2009: 131)



Şekil 3. Da Vinci, Kare ve dairenin içine yerleştirilmiş insan figürü (URL-2)

XVI. yüzyılda Albert Dürer in perspektif ve matematik üzerine yazdığı eserler, geometrik bilgi ile görsel sanat arasındaki bağları güçlendirmiştir (Maltaş, 2019: 230).



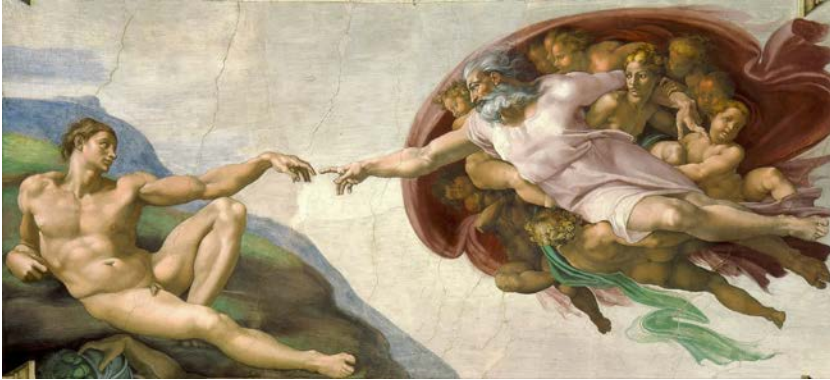
Şekil 4. Albert Dürer, perspektif öğretimi ile ilgili baskı resim, 1525 (Maltaş, 2019: 230).

Filippo Brunelleschi'nin *Öksüzler Hastanesi* ilk perspektif örneklerindendir. Tek bakış açılı perspektifi ortaya koyan sanatçı, ayna kullanarak doğrusal perspektif prensibini yeniden keşfetmiş, optik tekerlekler ve mekanik üzerinde de çalışmıştır. İlk Rönesans örneklerinden olan Öksüzler hastanesi hem mimar hem de heykeltıraş olan Brunelleschi kabartma tekniği ile yaptığı çalışmalarını perspektif konusu içinde ele almıştır. Rönesans'ın Brunelleschi, Uccello, Leonardo da Vinci ve Dürer gibi ressamı henüz perspektif ile ilgili bilimsel bir çalışmanın dahi netleşmediği bu dönemde tek noktalı perspektifi doğru kullanarak perspektifi kurallara bağlamaya başlamışlardır (Akçay, 2008: 8).



Şekil 5. Filippo Brunelleschi, *Öksüzler Hastanesi*, (1419) (Akçay, 2008: 8).

Yüksek Rönesans döneminde Michelangelo'nun insan bedenini, anatomi biliminin ışığında çalışması ve kadavra incelemeleri yapması ve hepimizin hayranlıkla seyrettiği Sistina Şapeli freskleri de bu anatomik doğruluğu bilimsel bir gözlemin sonucu olarak görürüz. Özellikle *Ademin Yaratılışı* freski dramatik kompozisyon tercihi ve anatomik bilgisinin güçlü bir örneği olarak karşımıza çıkart (Öner, 2025: 145).



Şekil 6. Michelangelo'nun *Âdem'in Yaratılışı* tablosundaki "Baba Tanrı" tasviri (Öner, 2025: 152).

Raffaello Sanzio'nun *Atina Okulu* fresklerinde bilim insanları (Aristoteles, Platon) ve o dönemin matematiksel düzen

anlayışını bir arada yansıtmıştır. Raffaello, ayrıntıcı gözlemi ve kapsamlı araştırmalarıyla öne çıkan bir sanatçıdır. Perspektif, anatomi ve fizyonomi bilgisini sentezleyerek Yeni-Platoncu bir anlatım kurmuş; kutsalı vurgularken doğa bilimlerinin gerçekliğini dışlamamış ve bu yaklaşımı Ficino ile Pico della Mirandola'nın düşünceleriyle örtüşmektedir (Özyılmaz, 2022: 185-186).



Şekil 7. R. Santi, *Atina Okulu*, 1509-1511 (Özyılmaz, 2022: 185).

Barok döneminde Chiaroscuro adını verdiğimiz ve optik gözleme dayalı bir teknikle resmedilen Caravaggio'nun eserleri ışık yönünü, yüzeysel yansımaları ve perspektif anlayışı fizik biliminin etkisinde olduğunu gösterir. Leonardo da Vinci ve Caravaggio, ışık-gölgeyi ustaca kullanarak dramatik anlatımlar oluşturmuş; Barok Dönemde ise ışık, güçlü karşıtlıklar ve hareketli kompozisyonlar aracılığıyla duygusal yoğunluğu vurgulayan temel bir ifade aracı hâline gelmiştir (Gürocak & Timur, 2025: 141). Caravaggio'nun *Kuşkucu Thomas* çalışmasında ışık kullanımı, zarafet ve yumuşaklıktan ziyade sert ve derin gölgelerle güçlü kontrastlar yaratmaya dayanır (Gürocak & Timur, 2025: 152).



Şekil 8. Caravaggio, *Kuşkucu Thomas*, 1602-1603 (Gürocak & Timur, 2025: 152).

Vermeer *camera obscura* (karanlık kutu) olarak adlandırılan kutuyu kullanarak perspektif doğruluğunu ve ışığın kırılmasını incelemiştir. Çok bilinen günümüzde popülist olarak bir ikon olan *İnci Küpeli Kız* çalışması yansımalar ve ışık noktaları, optik bilimin etkisini göstermektedir. Vermeer, *İnci Küpeli Kız* eserinde koyu arka plan ve mekândan bağımsız bir düzenleme ile figürün yüzünü öne çıkarmış, izleyiciyle kurulan doğrudan bakışla portrenin etkisini güçlendirmiştir. Soldan gelen ışık, yüzü ve küpenin maddesel yapısını vurgularken, ışık-karanlık karşıtlığı ve yüzeyler arası renk etkileşimi eserin görsel ifadesini belirginleştirmiştir (Dartar, 2022: 949-950).



Şekil 9. Jan Vermeer, *İnci Küpeli Kız*, 1665, (Dartar, 2022: 949).

Rembrant Von Rijn, *Dr. Nicolaes Tulp'un Anatomi Dersi* çalışması bilimsel bilginin sanatsal kompozisyonun merkezine alınmış olduğunun örneğidir. Rembrandt, Amsterdam'da tanıştığı anatomist Nicolaes Tulp'us'un diseksiyon çalışmalarından etkilenerek anatomi konusunu sanata taşımış; *Dr. Nicolaes Tulp'un Anatomi Dersi* adlı eserinde, kendine özgü ışık-gölge ve renk anlayışıyla çok figürlü bir kompozisyon içinde izleyicilerin meraklı bakışları eşliğinde gerçekleştirilen anatomik incelemeyi betimlemiştir (Avcı, 2018: 31).



Şekil 10. Rembrandt, *Dr. Nicolaes Tulp'un Anatomi Dersi* 1632 (URL-3)

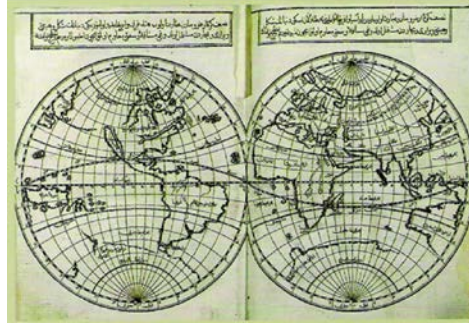
Tabi hep Batı'dan örnek vermek bu anlamda doğru olmaz. Mimar Sinan'ın statik, geometrik ve akustik bilgilerini kullanarak Süleymaniye ve Selimiye camilerinde mükemmel bir mühendislik ve sanat birleşimi olmuştur. Sinan döneminde tasarım süreci esnek olup yapı tamamlandığında kesinleşmektedir. Taşıyıcı sistem, özellikle büyük camilerde plan ve örtü seçimine bağlı olarak belirlenmiş; strüktürel elemanların konumu ve yaklaşık boyutları süreç içinde netleşmiştir. Sütun ve başlıklarda, algılanan mekânlarda bezeme artarken, görünmeyen alanlarda biçim ve ölçüler estetikten çok strüktürel gerekliliklerle şekillenmiştir. Bu doğrultuda sütun başlıklarının biçim ve

boyutları yapısal sistem ve kemerlerle ilişkisine göre farklılaşmıştır (Orbiye, 2012: 176).



Şekil 11. Süleymaniye Camii (URL-4)

İbrahim Müteferrika'nın *Tarihi Hindi Garbi* kitabında kullanılan baskılar ilk matbaa örneğidir. Bu eser, Türk basımcılığının ilk resimli kitabı olup İbrahim Müteferrika tarafından basılmıştır. İçindeki gravürler ve gök haritası, görsel basım açısından önem taşır. Topkapı Sarayı'ndaki renkli baskı nüsha, padişaha sunulmak üzere özel baskılar yapıldığını göstermektedir (Kalafat Alparslan, 2006: 198).



Şekil 12. Tarihi Hindi Garbi'nin iç sayfalarından örnekler (Kınık, 2014: 34).

Matrakçı Nasuh'un minyatürlerinde topografik doğrulukla bilimsel gözlem birleşmiştir ve bu çalışmalarda

mekân temsili, matematiksel ölçeklere dikkat edilerek oluşturulmuştur. Bu disiplinler arasında çalışma örnekleri XX. yüzyılda da devam etmiştir. XVI. yüzyıl Osmanlı haritacılığında önemli bir dönemdi. Özellikle Piri Reis ile aynı dönemde yaşamış olmasına rağmen Matrakçı Nasuh'un minyatürleri haritacılık açısından yeterince değerlendirilmemiştir. Oysa Matrakçı'nın seferler sırasında ürettiği çok sayıdaki minyatür, kent planı ve harita niteliği taşımaktadır (Selvi & Bekiroğlu Keskin, 2017: 26).



Şekil 13. Matrakçı Nasuh'un Galata minyatürü (URL-5).

Bilim insanları ki özellikle kuantum fiziği ve görelilik teorisiyle uğraşanlar nesnelerin tekil bir perspektiften gözlemleyeceği fikrini benimsemiştir. Einstein, Picasso'nun çoklu perspektif düşüncesini, evrenin zamansal göreceliğini açıklamak için örnek vermiştir.

Yine 1960'lardan itibaren NASA, MIT ve MEDIALAB'da çalışan sanatçılar (E.A.T. grubu) veri sunumlarında sanatsal renk, kompozisyon ve deneme prensiplerini kullanmıştır. Aynı dönemde makineleşme, mekanik ve şehir dinamikleri Umberto Boccioni'nin eserlerinde fütürizm akımının örneği olarak karşımıza çıkmıştır.

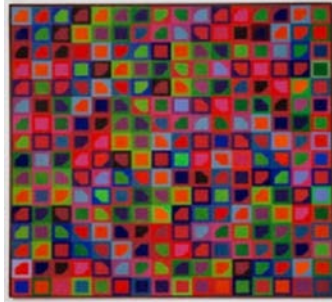
Boccioni, ışık, ses, hareket ve enerji gibi kavramları parçalı ve üst üste binen alanlar aracılığıyla ele alarak hareket ve devinimi görselleştirmiştir. Nesnelerin yoğunluk ve sıklıklarını ustaca kullanması, fütürist resimdeki hız ve dinamizm anlayışını yansıtır. *Ruh Halleri – Uğurlamalar* serisi, kübist etkilerle

birlikte teknoloji ve devinimi öne çıkarırken; *Sokağın Gürültüsü İçerde* adlı eser, parçalı formlar, sert fırça darbeleri ve izleyiciyi sahnenin içine katan dördüncü boyut etkisi ile dikkat çeker (Karataş & Arslan, 2020: 470).



Şekil 14. Boccioni, *Sokağın Gürültüsü İçerde* (Karataş & Arslan, 2020: 470).

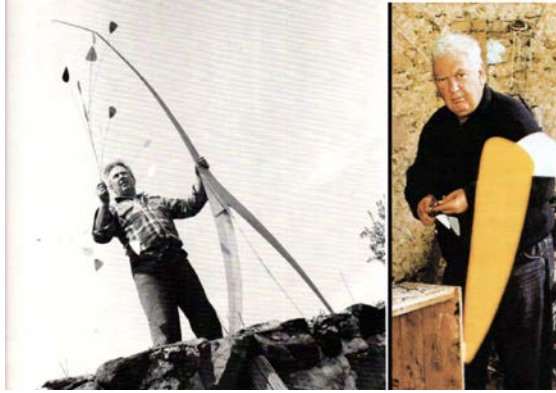
1960’larda Victor Vasarely görsel algı psikolojisi (Gestalt teorisi) ve nöroestetik araştırmalarında doğrudan seri olarak kullanıldı. Op Art’ın öncü isimlerinden Victor Vasarely, Bauhaus geleneğinden beslenen eğitimiyle geometrik biçimler, renk ve optik yanılsama üzerine yoğunlaşmıştır. Yapıtlarında matematiksel düzen, ışık ve renk değişimleri aracılığıyla derinlik, uzam ve hareket yanılsaması yaratmayı amaçlamış; Gestalt kuramından yararlanarak izleyicinin algısını aktif kılan dinamik ve titreşimli yüzeyler oluşturmuştur (Beyoğlu, 2015: 338).



Şekil 15. Victor Vasarely, *Metsh*, 1964 (Beyoğlu, 2015: 338).

Alexander Calder'in hareket, ışık ve algı fiziği üzerine çalıştığı hareketli heykeller, Nom June Poik, Roy Ascott ve Hans Hoocke'in sibertik (geri besleme sistemi) bilgi teorisi ve sistem bilimi "kavramsal sanat" olarak video sanatı, telekomünikasyon ve elektronik veri algısıyla birleşti.

Alexander Calder, teller ve metal plakalarla çalışarak hareketi heykelin temel unsuru hâline getirmiş, malzemeyle oyun ve deneyim üzerinden ilişki kurmuştur. Sanatçı, kesintisiz çizgiler ve dengeye dayalı konstrüksiyonlarla geliştirdiği mobil ve stabil heykelleriyle soyut sanat içinde özgün bir konum edinmiştir. Mühendislik kökeninin de etkisiyle hareketi mekanik olmaktan çıkararak duysal ve estetik bir boyuta taşıyan Calder, Duchamp'ın adlandırdığı *mobiller* ve Arp'ın tanımladığı *stabiller* aracılığıyla kinetik heykelin öncülerinden biri olmuştur. Paris'teki sanat çevresi, sirk teması ve özellikle Mondrian'ın atölyesindeki deneyimi, sanatçının devinen soyut formlara yönelmesini hızlandırmıştır (Bulat, Bulat & Aydın, 2014: 34-35).



Şekil 16. Alexander Calder ve Mobil Heykelleri (1898 –1976).
(Bulat, Bulat & Aydın, 2014: 34-35).

1970'lerden itibaren ekoloji bilinci ve çevresel sorunlar, sanat–bilim etkileşimini toplumsal ve etik bir boyuta taşımıştır. Joseph Bouys bilimsel ekoloji, sürdürülebilirlik ve doğa insan ilişkisi üzerine çalışmıştır. Beuys, 1982 yılında *Documenta 7*

kapsamında Kassel’de başlattığı “7000 Meşe” projesiyle, doğaya yönelik tahribata karşı katılımcı ve dönüştürücü bir sanat eylemi ortaya koymuştur. Sosyal heykel anlayışının bir parçası olan bu proje, bireyleri toplumsal değişimin aktif birer öznesi olarak konumlandırırken, çevresel denge, sanayileşme ve insan-doğa ilişkisine dikkat çekmektedir. Meşe ağaçları ve bazalt taşlar aracılığıyla geçmiş ile geleceği “şimdi”de birleştiren proje, Beuys’un sanatı toplumsal ve ekolojik farkındalık yaratmanın evrensel bir aracı olarak kullandığını göstermektedir (Zengin & Kaya, 2024: 260-261).

Şekil 17. Joseph Beuys. Dokumante 7 sergisi, 1982 (Kaya, 2024: 260).

1980’lerden sonra dijital teknolojilerin gelişimi, sanat ve bilim arasındaki ilişkiyi radikal biçimde dönüştürmüştür. Yeni medya sanatı, veri görselleştirme, yapay zekâ ve nörobilim gibi alanlar, sanatın ifade sınırlarını genişletirken bilimsel araştırmalar için de yeni iletişim olanakları sunmuştur. Refik Anadol’un çalışmaları, bilimsel verilerin sanatsal temsili açısından güncel ve güçlü örnekler arasında yer almaktadır. Anadol’un özellikle fMRI verileri ve büyük veri setleriyle ürettiği görselleştirmeler, insan belleği, zihin ve algı gibi görünmeyen süreçleri estetik bir

deneyime dönüştürmektedir. Refik Anadol, bilim ve sanatı bir araya getiren yeni medya çalışmalarıyla dijital uygulamalar üretmektedir. Sanatçının “Eriyen Hatıralar” adlı sergisi, hatıra, zihin ve teknoloji arasındaki ilişkiyi bilimsel sorular üzerinden ele alarak, dijital teknolojiler aracılığıyla insan belleğinin sanatsal bir temsiline odaklanmaktadır (Bozok & Bostancı, 2022: 170-171).

1990’lardan itibaren Bio-Art sanatçıları genetik mühendislik ve biyoteknoloji üzerine işler üretmişlerdir. Bu sanat çalışmaları bilim dünyasında etik komitelerin yeniden yapılandırılmasına katkı sağlar. Bilim insanları sanatsal üretimin toplumsal algı üzerindeki etkisini görünce, bilimsel iletişimde görsellik ve etik dengenin önemini hatırlatır.

Eduard Kac GFP Bunny çalışması transgenetik sanat, genetik biliminin toplum tarafından nasıl algılandığını değiştirmiştir. Biyosanat, biyoteknoloji ile ilişkili genetik müdahaleler, doku kültürü ve hibrit canlılar gibi uygulamaları kapsayan, yaşamı üreten ya da dönüştüren sanatçıların yer aldığı gelişmekte olan bir alandır. Bu bağlamda Eduardo Kac’ın *GFP Bunny* adlı projesi, genetiği değiştirilmiş bir tavşan üzerinden biyosanatın bilimsel ve toplumsal boyutlarını görünür kılmaktadır. Projede, denizanasından türetilmiş yeşil floresan geninin tavşan genomuna mikroenjeksiyon yoluyla aktarılmasıyla, mavi ışık altında yeşil ışık yayan bir canlı elde edilmiştir. Kac, bu uygulamanın bilimsel olarak geçerli, canlıya zarar vermeyen ve etik sınırlar içinde bir genetik deney olduğunu vurgulayarak, genetik müdahalelerin doğa ve canlılar üzerindeki etkilerine kamusal farkındalık oluşturmayı amaçlamıştır (Çakıroğlu, 2021: 78).



Şekil 19. Eduard Kac, *GFP Bunny*, 2000 (Çakıroğlu, 2021: 78).

Sanatçıların bilimsel araştırma ekiplerine dahil edilmeye başlandığı 1960’larda başlayan E.A.T (Experiments in Art and Technology) projesi sanatçıların bilimsel laboratuvarlarda görev aldığı ilk programlardandır. NASA, CERN, MIT, MEDIALAB gibi kurumlar sanatçıları artık “görsel düşünür” olarak ekiplere dahil etmişlerdir. Böylelikle bilim insanları yapay zekâ, veri haritalanması, sinir ağları astrofizik modellerinde karmaşık verileri yorumlamak için sanatçılardan destek almışlardır.

Sonuç olarak çağdaş ve dijital sanat, bilimin sunduğu teknolojik ve kuramsal olanakları yalnızca estetik üretim için kullanmakla kalmaz; aynı zamanda bilimsel bilginin algısal, toplumsal ve etik boyutlarını sorgulayan eleştirel bir alan oluşturur. Bu süreçte sanat ve bilim, birbirini destekleyen iki ayrı disiplin olmaktan çıkarak, görünmeyeni temsil etme ortak amacı doğrultusunda bütünleşen bir düşünce sistemi hâline gelmektedir.

KAYNAKÇA

- Alper, A. (2008). *Modern resim sanatında geometri* (Yüksek lisans tezi). Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Erzurum.
- Avcı, S. (2018). Günümüz sanat eğitiminde sanat anatomisi dersi. *Yedi: Sanat, Tasarım ve Bilim Dergisi*, 20, 25–37. <https://doi.org/10.17484/yedi.395613>
- Bayav, D. (2009). Leonardo da Vinci’de sanat, bilim ve etkileşim *Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 11(2), 123–142. <https://dergipark.org.tr/en/download/article-file/321633>
- Beyoğlu, A. (2015). Sanat eğitiminde algı, görsel algı ve yanılama: Victor Vasarely’nin çalışmaları üzerine bir inceleme. *Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 17(1), 333–348. <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/321351>
- Bulat, M., Bulat, S., & Aydın, B. (2014). Alexander Calder’in açık yapıtları (1898–1976). *Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi*, 31, 31–49. <https://dergipark.org.tr/en/download/article-file/28731>
- Bozok, E., & Bostancı, M. (2022). Yeni medyanın sanata yansımaları: Refik Anadol çalışmaları. *Dijital İletişimi Anlamak*–3, 162–177. https://www.researchgate.net/profile/Mustafa-Bostanci-4/publication/377020317_Yeni_Medyanin_Sanata_Yansimlari_Refik_Anadol_Calismalari/links/659292d62468df72d3ee617a/Yeni-Medyanin-Sanata-Yansimlari-Refik-Anadol-Calismalari.pdf
- Çakıroğlu, E. (2021). Biyosanat: Selin Balcı ve Ayşe Gül Süter’in biyosanat projelerinin incelenmesi. *Yedi: Sanat, Tasarım*

- ve *Bilim Dergisi*, 26, 75–89.
<https://dergipark.org.tr/en/download/article-file/1647446>
- Dartar, S. (2022). Jan Vermeer’in resimlerinde günlük yaşamın izleri. *Erciyes Akademi*, 36(2), 938–954.
<https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/2440049>
- Gürocak, T., & Timur, S. (2025). Resimden sinemaya ışık kullanımı ve Caravaggio’nun tenebrizm kavramı. *Modular Journal*, 8(1), 139–161.
<https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/4384624>
- Kalafat Alpaslan, T. D. (2006). Türk grafik sanatının doğuşu ve İbrahim Müteferrika. *Türkbilig / Türkoloji Araştırmaları Dergisi*, 7(12), 192–200
<https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/989576>
- Karataş, T., & Arslan, A. A. (2020). Fütürizm’de toplumsal yapı ve Umberto Boccioni. *Iğdır Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 22, 459–472.
<https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/2154465>
- Kınık, M. (2014). İbrahim Müteferrika ve yayımladığı ilk kitaplar. *Kalemişi – Türk Sanatları Dergisi*, 2(4), 23–40.
<https://www.kalemisidergisi.com/makale/pdf/1414370987.pdf>
- Maltaş, M. Ş. (2019). Rönesans’ta, matematik içerikli yeni bir sanat bağlamında doğrusal (linear) perspektif. *Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, (44), 223–238.
<https://dergipark.org.tr/tr/pub/yyusbed/article/584774>
- Orbeyi, N. K. (2012). Mimar Sinan camileri revak sütunları üzerine bir araştırma: Süleymaniye Camisi, Selimiye Camisi ve Kara Ahmet Paşa Camisi örnekleri. *Erciyes Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü Dergisi*, 28(3), 175–

182. https://dergipark.org.tr/en/download/article-file/236167?utm_source=chatgpt.com
- Öner, Y. (2025). Sinemada teofani: Hristiyanlık bağlamında Tanrı'nın filmlerdeki tasviri. *Dokuz Eylül Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, 60(1), 148–168. <https://doi.org/10.21054/deuifd.1628309>
- Özyılmaz, J. A. K. (2022). Yeni Platoncu ışıktta Raffaello'nun Atina Okulu. *Yedi: Sanat, Tasarım ve Bilim Dergisi*, 28, 181–190. <https://doi.org/10.17484/yedi.1025790>
- Selvi, H. Z., & Bekiroğlu Keskin, G. (2017). Matrakçı Nasuh'un Galata ve İstanbul minyatürlerinin harita tekniği açısından incelenmesi. *İSTEM: İslâm, Sanat ve Medeniyet Dergisi*, (29), 25–39. <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/401659>
- URL-1: <https://en.muzeo.com/art-print/the-human-foetus-in-the-womb/leonardo-da-vinci>
- URL-2: <https://www.pivada.com/leonardo-da-vinci-anatomi>
- URL-3: <https://www.pivada.com/rembrandt-van-rijn-dr-nicolaes-tulpun-anatomi-dersi>
- URL-4: [https://tr.wikipedia.org/wiki/S%C3%BCleymaniye_Camii#/media/Dosya:S%C3%BCleymaniyeMosqueIstanbul_\(cropped\).jpg](https://tr.wikipedia.org/wiki/S%C3%BCleymaniye_Camii#/media/Dosya:S%C3%BCleymaniyeMosqueIstanbul_(cropped).jpg)
- URL-5: <https://picryl.com/media/matrakci-nasuh-istanbul-cropped-galata-3e969a>
- Zengin, M. H., & Kaya, İ. (2024). Sosyal heykel kavramı ve ekoloji sanat ilişkisinde ağaç dikimi. *International Journal of Social Sciences*, 8(4), 256–273. <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/4334682>

BASKİRESİM SANATINDA MİNİMALİST YAKLAŞIMLAR

Rabiha ARSLAN YILDIRIM¹

1. GİRİŞ

Baskiresim, ortaya çıktığı ilkel çağlardan günümüze kadar hem teknik olarak hem de yenilikçi anlamda sürekli bir değişim ve gelişim içerisinde olmuştur. Bununla birlikte baskı teknikleri, sanatçıların üretimlerinde söylemlerini istedikleri gibi yansıtmalarında yeni, farklı ve tercih edilen bir teknik olmakla beraber, ifade biçimlerini geliştirmelerinde de önemli bir rol üstlenmiştir.

İlk olarak 5. yüzyılda Çin’de geliştirilen ağaçbaskı vb. gibi baskı teknikleri, her çağda gelişmeye devam etmiş, 16. yüzyıla gelindiğinde daha da yaygınlaşmıştır. Başlangıçta ağaç kalıplar kullanılarak kumaş ve sonrasında kâğıda baskılar alınmıştır. Sanatçılara eserlerini seri baskılar halinde çoğaltma imkânı sunan baskı teknikleri, sanatsal anlamda görsel ve metinlerin dolaşımını tamamen değiştirmiştir (Dickerson, 2021:165). Bu bağlamda baskiresim sanatı, geçmişten günümüze kadar yaşanan teknolojik gelişmelerle birlikte değişip dönüşerek sanatçılara farklı ifade biçimleri sunmaya ve sanat akımları içerisinde de sanatçıların üretimlerinde tercih edilen bir teknik olmaya devam etmiştir.

20. yüzyılın ortalarında Amerikan sanat ortamında ortaya çıkan Minimalizm, ağırlıklı olarak heykel çalışmalarının yapıldığı ve fazlalıkların atıldığı, tamamen öz’e indirgemenin

¹ Öğr. Gör. Dr., Dicle Üniversitesi, Sanat ve Tasarım Fakültesi, Görsel Sanatlar Bölümü, Diyarbakır, ORCID: 0000-0003-2223-1005.

benimsendiği bir tür soyut sanat biçimidir. Bu sanat akımının sanatçıların çalışmalarında geometri, biçimsel yalınlık, birim tekrarı, bütünlük ve nesnellik ön plandadır. Minimalist sanatçılar, eserlerinde fazlalıklardan arındırarak biçimsel bir sadeleştirmeyi tercih ettikleri gibi resim veya heykelden farklı bir ifade biçimi ortaya koymaya çalışmışlardır. Baskiresim sanatı, yapısal ve teknik açıdan çoğaltma ve tekrar esasına dayanmasından dolayı minimalist yaklaşım için uygun bir ortam oluşturmaktadır. Bu çalışmada baskiresimlerini minimalist yaklaşımlarla üreten Donald Judd, Richard Serra ve Sol Lewitt’ in baskiresim eserleri incelenmiştir.

2. SANATTA MİNİMALİZM

Minimalizm terim olarak İngiliz filozof Richard Wollheim’in yazmış olduğu “Minimalist” başlıklı makalesinden türetilmiştir. Wollheim yazdığı makale de, “Ad Reinhardt’ın renk alanı resimlerini ve Marcel Duchamp’ın hazır nesne heykellerini” anlatmaktadır. Ancak 1960’larda New York’ta fazlalıklarından arındırılmış tamamen sadeleştirilmiş Minimalist çalışmalar üreten Carl Andre, Sol LeWitt, Donald Judd, Robert Morris ve Dan Flavin için de bu tanım kullanılmaya başlanmıştır (Farthing, 2014:520). Böylelikle yeni bir sanat akımı olarak ortaya çıkan ve 1960’lı yıllarda; “ABC Sanatı”, “Retçi Sanat”, “Soğuk Sanat”, “Dizisel Sanat” ya da “Temel Strüktürler” şeklinde adlandırılan Minimalizm sanat akımı ile Pop Art’ın popülerliğini yaşadığı, Amerikan sanat ortamında kitle kültürünün farklı bir yönüyle tanışılmıştır (Antmen, 2010:181). Minimalizm, ikinci dünya savaşı sonrasındaki süreçte ortaya çıkan sanat akımları içerisinde “... en çok Amerikalı öz bilincine sahip olanı; tam saflık ve bütünlük, sanatın ifade aracının içinde mevcut niteliklerine indirgenmesi ve diğer

niteliklerin ortadan kaldırılmasını hedefleyen” bir akım olmuştur (Honour & Fleming, 2020:851).

Minimalist sanatçılar eserlerinde “... seri üretilmiş nesnelere yer verirken kişisel dışavurumdan soyutlanmış bir biçimselliğe önem vermişler, mekânsal yanılsamalar yaratmaksızın gerçek mekanı görünür kılmışlar, üç boyutluluk söz konusu olduğu için heykelle ilişkilendirilen her türlü geleneksel yöntemi (yontmak, modle etmek, yapıştırmak vb.) reddederek malzemeyi kullanmanın yeni yollarını” aramaya yönelmişlerdir (Antmen, 2010: 184).

Minimalizm Judd’un sanatındaki daimi tema, gerçek nesnelerdeki negatif ve pozitif alanların birbirini etkilemesi ve nesnelerin hemen yakınlarındaki ortamları etkileşimidir. Morris’in aynalı küp şeklindeki kutuları da benzer kaygılara işaret eder. Aynalı devasa nesnelerin, izleyicilerin ve galeri mekânının karşılıklı etkileşiminde, izleme deneyiminin teatrallliğini dramatize eden sürekli değişim halinde bir sanat eseri ortaya çıkar. Flavin, floresan lambalarla oluşturduğu duymusal enstalasyonlarıyla, Andre ise heykeli gerçek bir mekân haline getiren ve bunun insan bedeniyle ilişkisini sorgulayan, yere serdiği sıradan, prefabrik malzeme üniteleriyle yaptığı düzenlemeleriyle tanınır (Dempsey, 2019:135).

Minimalizm, biçimsel yalınlık ve tekrar ilkesine dayalı bir anlayışla, endüstriyel malzemelerin kullanıldığı, modüler ve ilişkisel olmayan kompozisyonları öne çıkarmıştır. Geometrik formlar, geleneksel sergileme biçimlerinden bağımsız olarak duvara ya da zemine yerleştirilmiş; böylece eser ile mekân arasındaki sınırlar belirsizleşmiştir. Büyük ölçekli ve sade yapıtlar, algıyı destekleyen yalın sergi mekânlarında sunulmuş; mekân, izleyici deneyiminin ve eserin bütünlüğünün ayrılmaz bir parçası hâline gelmiştir. Bu bağlamda Minimalist sanatta

mekân, yalnızca bir sunum alanı değil, eserin anlam ve algı üretimine katkı sağlayan temel bir unsur olarak ele alınmıştır (Kılıç Ateş, 2017:2314). Ayrıca Minimalist sanatçılar, ürettikleri eserlerinde tamamen soyutlamacı ve yalın ifadenin ön planda olduğu bir yaklaşım içerisinde olmuş, görselliğin değil sadece eserin kendisini çağrıştırması gerektiğini savunmuşlardır.

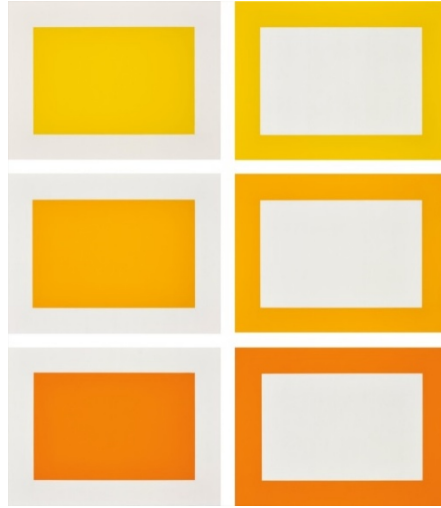
3. BASKİRESİM SANATINDA MINİMALİZM

Baskiresim, sanatçının özgün çalışmalarını ağaç, linol, çinko vb. malzemelere aktarıp oyma veya kazıma işleminden sonra hazırladığı kalıba boya vererek, istediği sayıda baskı alması, çoğaltması ve numaralandırmasıdır. İlkel mağara dönemine tarihlenen baskiresim sanatı, günümüze kadar birçok teknik değişim ve dönüşüm yaşamış, çoğaltma ve deneysel özelliğiyle sanatın her döneminde sanatçıların tercih ettiği bir ifade yöntemi olmuştur. Baskiresim sanatı, teknik olarak çoğaltılabilir özelliği ve birim tekrarı ile linol, ağaç, çinko gibi malzemelerin yüzeylerinin sadeleştirmeyi mümkün kılması, Minimalist sanatçıların da tekniği tercih etmelerinin sebebi olmuştur. Yanı sıra az renk kullanımı; monokrom ve siyah beyaz renk kullanımı, geometrik formlarla oluşturulan sade kompozisyonlar, birim tekrarı Minimalist sanatçıların ifade biçimlerini güçlü kılmıştır.

Linol malzemenin yumuşak olması ve kolay oyulabilmesi, sanatçının yalın ve güçlü formlar yaratmasını, ağaç malzemenin dokulu yapısının çizgisel dokular üretmesini, çinkonun aquatint tekniği ile istenilen lekesele etkiyi vermesini, serigrafı baskının ise, sanatçının renk düzenlemelerinde ve minimal formlar üretmesini mümkün kılmaktadır. Bu bağlamda, resim ve heykel alanında yapılan Minimalist çalışmaların yanı sıra baskiresim alanında da sanatsal üretimler yapıldığı gözlenmiştir. 1950’lerde Amerika sanat ortamında, baskiresim

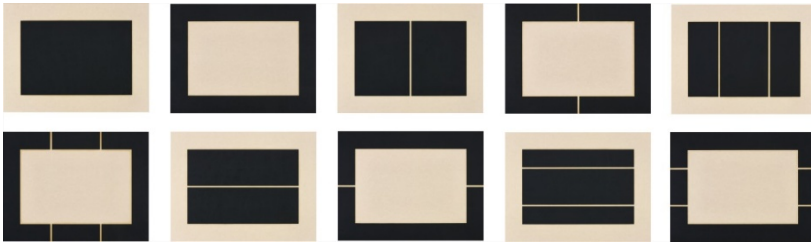
sanatının yaygınlaşmasında kurulan baskı atölyelerinin önemli bir rolü olmuştur. Bu süreçte baskıresim teknikleri ile tanışan ve daha çok heykel çalışmaları ile tanınan Minimalist sanatçıların ilgisini çekmiş ve bu sanatçıların ifade biçimlerinden biri haline gelmiştir.

Minimalizmin önemli temsilcilerinden Donald Judd, heykel çalışmalarının yanı sıra üretimlerinde kullandığı mekânsal tekrar, geometri ve renk düzlemlerini, baskıresim tekniklerinden ağaçbaskı ile yapmıştır. Judd, 1953 yılında ağaçbaskı tekniğini keşfetmiş ve figüratif sanattan soyut sanata yönelmiştir. Öncelikle organik yuvarlak şekiller oyup basmış daha sonra 1960-1961 yıllarında babası Roy ile birlikte çalışarak, mekanik aletler ve daha az içgüdüsel, düz çizgiler ve açılar üzerinde çalışmaya başlamıştır. Judd'ın oğlu Flavin'in belirttiği gibi, “Bunlar belirleyici yıllardı. Yeni bir düşünme biçimine geçmişti: bir şeye bir şey dayatmak yerine, alanı bölüp kullanacaktı.” (URL 1, 2025).



Görsel 1. Donald Judd, “İsimsiz” Tosa Hanga kâğıdı üzerine sarı tonlarında basılmış, altı ağaçbaskı, 60x80 cm, 1988-90

Donald Judd, başlangıçta ağaçbaskı tekniğine temkinli yaklaşmış ancak bu baskı tekniği sanatçının süreç içerisinde sanatsal düşüncesinin şekillenmesinde önemli bir rol oynamıştır. Sert bir yapıya sahip olan huş ağacının keskin ve çizgisel yapısı, Judd'un figüratif anlatımdan uzaklaşarak soyut anlatıma yönelmesinde etkili olmuştur. Sanatçı, ağaçbaskı tekniği ile 1955-1960 yılları arasında deneysel çalışmalar yapmaya, organik soyut biçimlerle ilgilenmeye başlamıştır. Ağacın keskin ve çizgisel yapısı, 1961 yılında Judd'un geometrik formlara yönelmesine; böylece çizgisel dilinde sadeleşme ve yapısal kesinlik kazanmasına katkıda bulunmuştur. Sanatçı, *İsimsiz* adlı (Görsel 1) adlı altı ağaçbaskıdan oluşan seri ile izleyicinin görsel olarak dikdörtgen bir alanla ilişki kurmaya tek bir renk ve özenle oyulmuş ince çizgi aracılığıyla sınırsız bir mekânsal olasılığı zihinsel olarak kurgulamaya davet etmektedir. (URL 2, 2025). Donald Judd, bu ağaçbaskı çalışmasında; sadeliği, geometriyi ön plana çıkararak, sarı ve turuncu tonlarıyla bastığı renk dikdörtgeninin pozitif ve negatif çiftlerini oluşturmuştur. Sanatçı, geometri, sadelik, tekrar ve tek renk kullanımı ile ürettiği bu ağaçbaskı çalışmalarında Minimalist yaklaşımını vurgulamaktadır.



Görsel 2. Donald Judd, “İsimsiz”, Okawara kâğıdı üzerine siyah renkte basılmış 10 ağaçbaskı, 1988

Donald Judd, ağaç baskı tekniği ile yapmış olduğu *İsimsiz* (Görsel 2) adlı on baskıdan oluşan çalışmasıyla; mekânla kurduğu ilişkiyi daha ileri bir aşamaya taşımış; resimsel mekânın bölünebilirliğine odaklanan bir dizi üretim

gerçekleştirmiştir. Bu seri, birbirinin karşısı olarak kurgulanan beş çift setten oluşmaktadır. Söz konusu sette yoğun mürekkeple kaplanmış katı yüzeyler ile kâğıdın boş bırakılan alanları dönüşümlü biçimde kullanılmıştır. Çiftlerin ritmik bir düzen içinde yarıya ve üçte birine ayrılması, izleyicinin içinde bulunabileceği sınırsız mekân olasılıklarının ortaya çıkmasına olanak tanımaktadır (URL 2, 2025). Sanatçının bu çalışmasında uyguladığı mekân bölümlendirmeleri izleyicinin gözünü içine hapseden katı ve kuralcı kutular olmadığı gibi sonsuz tekrarın başlangıcı olduğu söylenebilir.

Minimalizm'in önemli temsilcilerinden ve Minimalist heykel çalışmaları ile bilinen bir diğer sanatçı Richard Serra, baskiresim sanatıyla Gemini G.E.L. baskı atölyesinde tanışmıştır. “Benzer bir heykelsi dürtünün ifadesi olarak Richard Serra, Gemini G.E.L.’de, basılı yüzeylerin son derece kalın ve dokulu olduğu; bu nedenle görmeye olduğu kadar dokunma duyusuna da seslenen bir gravür (etching) süreci geliştirmiştir.” (Wye, 2004:27). Yanı sıra Serra, baskiresim eserlerinin üretiminde geleneksel gravür, serigrafî, litografî, mono vb. gibi baskiresim tekniklerini kullanmıştır. Baskiresim sanatının teknik ve malzeme olarak deneysellik ve sınırsız üretim imkânı tanınması, sanatçının ilgisini çekmiş ve özgün bir ifade biçimi geliştirmesinde önemli bir oynamıştır. Serra'nın Minimalist heykellerinin hacimsel, estetik etkisi, baskı çalışmalarının yüzeyindeki dokusal farklılıklar izleyiciye mekânsal bir deneyim sunmaktadır. Sanatçının, baskiresim eserlerinde yoğun siyah renk kullanımı, yoğunluk, sadelik ve geometrik kompozisyonlar Minimalist yaklaşımını göstermektedir.

Serra'nın baskiresimleri, boyut ve renk kullanımı açısından heykellerinde olduğu gibi güçlü ve etkileyici bir anlatım dili ortaya koyar. Bu yapıtlar, özellikle yukarıdan algılandıklarında, sanatçının anıtsal çelik heykellerinde görülen spiral biçimde dönen ve giderek genişleyen duvar formlarını

çağırıştırır. Soyut çizimler ve baskılar aracılığıyla Serra, iki boyutlu yüzeyde fiziksel olduğu kadar duygusal ve psikolojik bir yoğunluk da barındıran, sağlam ve tutarlı bir yapı kurgulamıştır. Sanatçının erken dönem baskıresim üretiminde ise litografi tekniğinin belirleyici bir yer tuttuğu görülür (Kılıç Ateş, 2017:2317).



Görsel 3. Richard Serra, Deftere Çizim IV, Gravür, 62,2 x 69,9 cm, 2023.

Richard Serra, heykel çalışmaları dışında çizim ve baskıresim çalışmaları da üretmiştir. Sanatçının bu çizim defterlerinden gravür baskıya aktardığı çalışmalarından biri olan *Deftere Çizim IV* adlı gravür baskısında siyah ve yoğun bir mürekkep kullanarak dokulu ve hacimsel bir yüzey elde etmiştir. Yoğun bir şekilde kullandığı siyah rengin ve oluşan dokunun yarattığı derinlik, izleyiciye teknik anlamda düşündürücü bir alan yaratmıştır. “Sanatçı, üst görünümünden yapılan eskizler, dokusal etkiler ve merkezi arayan dairesel formlarla heykel sanatının hareket anlayışını, yoğunluğunu ve fiziksel özelliklerini baskıya aktarmıştır. Serra, büyük boyutlu baskı denemelerinden sonra, küçük boyutlardaki notebook çizimlerinin samimiyetini izleyiciye sunmuştur.” (Kılıç Ateş, 2017:2320).



**Görsel 4. Richard Serra, “Double Level IV (Çift Seviye IV)”,
Gravür, 198,1 x 150,5 cm, 2013.**

Richard Serra, yatay formlardan oluşturduğu *Double Level IV (Çift Seviye IV)* adlı eserini gravür baskı tekniği ile yapmıştır. Sanatçı, büyük boyutlu ve yoğun siyah mürekkep kullandığı baskiresim çalışmasında plakaları derin bir oyma yaparak üretmiştir. Serra, gravür baskıda kullandığı yoğun siyah renk, yüzeydeki doku ve derinlik izleyici üzerinde düşündürücü bir izlenim yaratmaktadır.

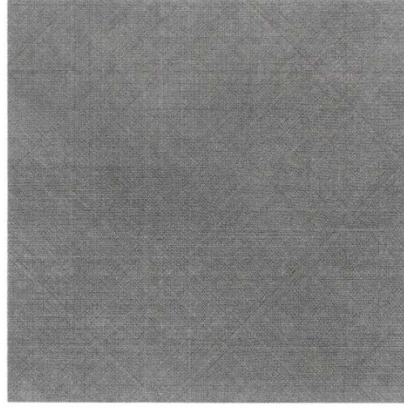
1960’lı yıllarda, Minimalizm ve Kavramsal sanat akımlarının öncülerinden biri olan Sol LeWitt, hem sanatsal üretimi hem de düşünsel yaklaşımıyla sanat ortamında geniş bir çevre üzerinde etkili olmuştur. Sanatçı, duvar çizimleri ve modüler yapılar üretiminin dışında baskiresim çalışmaları da yapmıştır. LeWitt, litografi, serigrafi, gravür, akuatint, ağaç baskı ve linolyum baskı gibi birçok teknikle yapılan geniş bir baskiresim pratiğinde önemli eserler üretmiştir (URL 3, 2025). Minimalist sanatçı Sol LeWitt’in serigrafi baskıları, modüler yapı, tekrar ve geometrik form kullanımıyla minimalizmin temel ilkelerini baskiresim ortamına taşımıştır. Sanatçının seri üretim

imkanı veren serigrafi tekniği ile yaptığı baskıresimleri ve çizgisel kompozisyonlardan oluşan baskıları ile minimalist baskıresmin önemli bir ismi olmuştur. Baskıresimlerinde; düzen, tekrar, geometrik formlar, sistematik çizgiler Minimalist sanatın ruhunu yansıtmaktadır.



Görsel 5. Sol Lewitt, “Dört Yönde Çizgiler, Üst Üste Bindirilmiş (Sarı)” Gravür, 28 x 28 cm, 1971

Sol LeWitt, *Dört Yönde Çizgiler, Üst Üste Bindirilmiş (Sarı)* adlı baskıresim çalışmasını gravür tekniği ile yapmıştır. Kare levha üzerinde sistematik bir şekilde dört yönde ve üst üste çizgilerden oluşan kompozisyonu sarı renk kullanarak basmıştır. Sanatçının çizimlerinde olduğu gibi baskıresimlerinde de sistematik bir yaklaşım söz konusudur.



Görsel 6. Sol Lewitt, Beş Serigrafi Baskı, Plaka #04, 50,8 × 50,8 cm, 1971

Sol LeWitt, 1971 yılında serigrafi baskı tekniğini kullanarak yaptığı baskıresim çalışması, beş plakadan oluşmaktadır. Bu serinin dördüncü plakası olan çalışmada; üst üste gelen yatay, dikey, çapraz çizgilerle kompozisyon oluşturmuş ve siyah renk kullanarak baskı almıştır (Görsel 6). Kare levha üzerinde sistematik bir şekilde dört yönde ve üst üste çizgilerden oluşan kompozisyonu sarı renk kullanarak basmıştır.

4. SONUÇ

Minimalizm sanat akımı, 1960'lı yıllarda Amerikan sanat ortamında ortaya çıkmıştır. Minimalist sanatçıların yenilikçi fikirlerle ortaya koydukları heykel çalışmaları ile mekanla etkileşim ön planda olmuş ve mekan sanat eserinin bir parçası haline gelmiştir. Yenilikçi yaklaşımlarla eserlerini üreten Minimalist sanatçılar, farklı sanat pratiklerini kullanarak eserlerini üretmişlerdir. Baskıresim sanatıyla tanışmaları ile

birlikte üretimlerinde baskı tekniklerini kullanmaya başlamışlardır.

Bu çalışma kapsamında eserleri incelenen Minimalist sanatçılar; Donald Judd'un, ağaçbaskı tekniği ile tanıştıktan sonra baskiresimlerini bu teknikle ürettiği gözlenmiştir. Sanatçının Minimalist yaklaşımını vurguladığı ağaçbaskı çalışmalarında; sadelik, geometri, tekrar ve tek renk kullanımı ön plana çıkmaktadır. Richard Serra, baskiresimlerinde yoğun siyah renk, yüzeydeki doku ve derinliği yansıtarak izleyici üzerinde düşündürücü bir izlenim yaratmakta olduğu gözlenmiştir. Sol LeWitt ise baskiresimlerinde; düzen, tekrar, geometrik formlar, sistematik çizgilerle Minimalist sanatın ruhunu yansıtmaktadır.

Baskiresim sanatı, Minimalist sanatın estetik ve düşünsel anlamda sanatçıların ifade biçimlerinde etkili olduğu gibi; deneysel yönü, görsel sadeleşme, tekniğin sunduğu sınırsız çoğaltma ve tekrar sanatçının özgün ama derin bir ifade biçimi oluşturmasında etkili olmuştur. Minimalizm, baskiresim sanatı ile teknik ve kavramsal bir boyut kazanmıştır. Minimalist sanatın az malzeme ve sade formlarla derin anlamlar yaratmasında önemli rol oynayan baskiresim sanatı, çağdaş sanat pratikleri içerisinde hâlâ güncelliğini ve gücünü koruyan bir anlatım biçimi olarak varlığını sürdürmektedir.

KAYNAKÇA

- Antmen, A. (2010). *20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar* (3. Baskı). İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Dempsey, A. (2019). *Modern sanat*. İstanbul: Hep Kitap (Kitabın orijinal basım yılı: 2018).
- Dickerson, M. (2021). *A'dan Z'ye Sanat Tarihi Tarihöncesinden Postmodern Zamanlara Görsel Sanatlar*. (3.Baskı, O. Düz, Çev.). SAY Yayınları. (Çalışmanın orijinali 2013'te yayımlanmıştır).
- Farthing, S. (2014). *Sanatın Tüm Öyküsü*. (2. Baskı, G. Aldoğan & F. C. Çulcu, Çev.). Hayalperest. (Çalışmanın orijinali 2010'da yayımlanmıştır).
- Honour H., & Fleming, J. (2020). *Dünya sanat tarihi* (H. Abacı, Çev.). Alfa Kitap.
- Kılıç Ateş, S. (2017). Baskiresimleri ile Minimalist Bir Sanatçı: Richard Serra. *İdil*, 6 (36), s.2311-2323.
- URL 1, (2025).
<https://www.paulacoopergallery.com/exhibitions/woodcutprints#tab:slideshow;tab-1:thumbnails;slide:2>
- URL 2, (2025). Line and Color: Donald Judd's Woodcuts.
<https://www.phillips.com/article/25964484/line-and-color-donald-judds-woodcuts>
- URL 3, (2025).
<https://www.paulacoopergallery.com/news/strict-beauty-sol-lewitt-prints>
- Wye, D. (2004). *Artists And Prints: Masterworks From The Museum Of Modern Art*. New York: The Museum Of Modern Art.

Görsel kaynaklar

Görsel 1. <https://www.phillips.com/article/25964484/line-and-color-donald-judds-woodcuts>

Görsel 2. <https://www.phillips.com/article/25964484/line-and-color-donald-judds-woodcuts>

Görsel 3. <https://joniweyl.com/art/rs22-3604>

Görsel 4. <https://joniweyl.com/exhibition/richard-serra-levels-weights-rifts-2008-2013>

Görsel 5. <https://www.moma.org/collection/works/70128>

Görsel 6. <https://www.solle Wittprints.org/artwork/lewitt-raisonne-1971-01/>

SANAT EĞİTİMİ BAĞLAMINDA KÜLTÜREL KİMLİK VE SANATSAL ÜRETİM

Betül KURT¹

1. GİRİŞ

Günümüz sanat eğitimi ortamlarında sanatsal üretim süreçlerinin, bireyin kültürel kimliğiyle kurduğu ilişki üzerinden yeniden düşünülmesi giderek önem kazanmaktadır. Küreselleşme, dijitalleşme ve görsel kültürün hızla dolaşıma girmesiyle birlikte sanat üretimi, yerel olan ile evrensel olan arasında sürekli bir müzakere alanına dönüşmüştür. Bu süreçte kültürel kimlik, yalnızca tematik bir unsur olarak değil; bireyin sanatsal düşünme biçimini, ifade dilini ve üretim motivasyonunu belirleyen kurucu bir yapı olarak öne çıkmaktadır. Ancak çağdaş sanat pratiklerinin çeşitliliği ve görsel referansların yoğunluğu, sanat eğitimi bağlamında kültürel kimliğin sanatsal üretim süreçlerine nasıl dâhil edildiği sorusunu daha görünür hâle getirmektedir.

Sanatsal üretim, bireyin yaşadığı toplumsal ve kültürel çevreyle kurduğu ilişkiden bağımsız ele alınamaz. Bireyin değerleri, yaşantıları, belleği ve aidiyetleri üretim sürecinde bilinçli ya da bilinçsiz biçimde sanatsal dile yansımaktadır. Bu bağlamda kültürel kimlik, bireyin kendisini tarihsel, toplumsal ve kültürel bir bağlam içinde konumlandırmasını sağlayan dinamik bir süreçtir (Artut, 2020). Kültürel kimlik yalnızca sosyolojik bir kategori değil, aynı zamanda bireyin dünyayı algılama ve yorumlama biçimini şekillendiren düşünsel bir zemin

¹ Arş. Gör., Dicle Üniversitesi, Sanat ve Tasarım Fakültesi, Görsel Sanatlar Bölümü, ORCID: 0000-0002-7706-418X.

sunmaktadır. Dolayısıyla sanatsal üretim, kültürel kimliğin görünürlük kazandığı temel ifade alanlarından biri olarak değerlendirilebilir.

Sanat eğitiminde kültürel referansların üretim süreçlerine yeterince dâhil edilmemesi, öğrencilerin sanatsal gelişimlerinin çoğu zaman teknik becerilerle sınırlı kalmasına neden olmaktadır. Türkiye gibi tarihsel ve kültürel açıdan zengin bir coğrafyada yer alan ülkelerde, kültürel mirasın sanat eğitimi bağlamında daha etkin kullanılması önemlidir. Bu bağlamda, kültürel kimliğin sanatsal üretim süreçlerine entegre edilmemesi, öğrencilerin kültürel mirası çağdaş bir ifade diliyle yeniden yorumlama becerilerini sınırlandırabilmektedir (Gökdemir, 2024).

2. KÜLTÜREL KİMLİK VE SANATSAL ÜRETİM

Kültür, bir toplumun tarihsel süreç içerisinde ürettiği, paylaştığı ve kuşaktan kuşağa aktardığı anlamlar, değerler, inançlar, bilgi biçimleri ve yaşam pratiklerinin bütünüdür (Yıldırım ve Gürcüm, 2018). Bu bütünlük, yalnızca maddi üretimleri değil; düşünme biçimlerini, sembolik anlatıları ve toplumsal ilişkileri de kapsayan dinamik bir yapı olarak bireylerin dünyayı algılama, yorumlama ve ifade etme biçimlerini şekillendirir. Kültür bu yönüyle durağan bir miras değil, toplumsal ve bireysel deneyimlerle sürekli yeniden üretilen ve dönüşen bir süreçtir.

Sanat eğitimi bağlamında kültürel kimlik, sanatsal üretim süreçlerinin derinliği ve özgünlüğü açısından belirleyici bir rol üstlenmektedir. Mason ve Vella (2013), sanat üretiminin bireyin kültürel arka planı ile doğrudan ilişkili olduğunu ve sanatçının kimliğini oluşturan unsurların tema seçimlerinden anlatım biçimlerine kadar pek çok aşamada etkili olduğunu vurgulamaktadır. Kültürel kimliğin fark edilmesi ve üretim sürecine bilinçli bir biçimde dâhil edilmesi, sanatsal üretimi

çok katmanlı bir ifade alanına dönüştürmektedir. Bu durum, sanat üretiminin yalnızca estetik bir nesne ortaya koyma süreci olmadığını; aynı zamanda bireyin kendisini konumlandığı düşünsel bir alan olduğunu göstermektedir.

Kültürel kimlik, bireyin ait olduğu topluma, coğrafyaya, tarihsel geçmişe ve sosyo-kültürel değerlere ilişkin deneyimlerinin, inançlarının ve sembollerinin bir bütün olarak kişiliğine yansımaları ifade etmektedir (Bilgin ve Oksal, 2018). Bu yönüyle kültürel kimlik, bireyin geçmişine ait bir yapı olmasının ötesinde, bugünü anlamlandıran ve geleceğe yönelik sanatsal yönelimleri şekillendiren dinamik bir süreçtir. Sanatsal üretimde kültürel kimliğin bilinçli biçimde ele alınması, bireyin kendine özgü bir ifade dili geliştirmesini destekleyen temel bir faktör olarak öne çıkmaktadır.

Sanatsal kimlik kavramı ise bireyin yaratıcı süreci nasıl kavradığını, sanatsal üretiminde hangi değerleri öncelediğini ve kendine özgü ifade biçimlerini nasıl geliştirdiğini belirleyen çok boyutlu bir yapı olarak ele alınmaktadır. Akbulut'a (2012) göre sanatsal üretim, bireyin kimlik yapılanmasıyla doğrudan ilişkilidir ve bu yapı göz ardı edildiğinde üretim süreçlerinde yönsüzlük ve yüzeysellik ortaya çıkabilmektedir. Sanatsal kimliğin yeterince desteklenmediği eğitim ortamlarında bireyin özgün bir ifade dili oluşturmakta zorlandığı, üretim sürecinde kararsızlık ve süreksizlik yaşandığı görülmektedir.

Vaniuha vd. (2024), sanatsal kimliği bireyin yaratıcı sürecini yapılandıran temel bir unsur olarak ele almakta; kimlik boyutunun ihmal edilmesinin üretim süreçlerinde yüzeyselleşmeye yol açtığını belirtmektedir. Umralieva vd. (2025) ise “artistic and creative cultural values” kavramını, bireyin iç dünyasını, ideallerini ve kültürel mirasını sanat yoluyla ifade edebilme kapasitesi olarak tanımlamakta ve sanatsal kimliği kültürel değerlerle bütünleşen çok katmanlı bir yapı olarak

değerlendirmektedir. Bu yaklaşımlar, sanatsal üretimin yalnızca bireysel yaratıcılıkla değil, kültürel bağlamla da şekillendiğini ortaya koymaktadır.

Çağdaş sanat pratikleri incelendiğinde, kimlik, bellek, göç, mekân, aidiyet ve kültürel temsil gibi kavramların üretim süreçlerinde merkezi bir konuma sahip olduğu görülmektedir. Küresel ölçekte artan kültürel etkileşim, sanat üretiminde melez anlatıların, çoklu kimlik temsillerinin ve eleştirel yaklaşımların ön plana çıkmasına neden olmuştur. Bu durum, kültürel kimliğin çağdaş sanatta sabit bir yapı değil; sürekli dönüşen ve yeniden müzakere edilen bir ifade alanı olduğunu göstermektedir. Kültürel kimlik geçmişe referans veren bir unsur olarak karşımıza çıkmasının yanında aynı zamanda toplumsal ve bireysel deneyimlerin yorumlandığı dinamik bir düşünme süreci ve ifade biçimi olarak ele alınmaktadır.

Sanat eğitimi açısından değerlendirildiğinde, kültürel kimlik temelli yaklaşımlar bireyin sanatsal ve entelektüel gelişimini destekleyen önemli bir çerçeve sunmaktadır. Kültürel kimliğin üretim sürecine dâhil edilmesi, bireyin kendi referans noktalarını fark etmesini, sanatsal anlatısını bu referanslar üzerinden yapılandırmasını ve üretim sürecinde içsel bir tutarlılık geliştirmesini mümkün kılmaktadır. Mladenova (2025), kültürel kimlik farkındalığının bireyin çağdaş sanat tartışmalarını kavrama ve bu tartışmalarla ilişkili üretimler gerçekleştirme kapasitesini güçlendirdiğini ifade etmektedir.

Kültürel çeşitliliğin yoğun olarak yaşandığı coğrafyalarda gerçekleştirilen sanatsal üretimler, kimlik temsillerini daha görünür ve anlamlı hâle getirmektedir. Kùltürler arası etkileşimlerin sanatsal biçim ve içerik üzerinde belirleyici olduğu; sanat eserlerinin ise kültürel kimliklerin çok katmanlı yapısını yansıtan önemli göstergeler olduğu bilinmektedir (Akbaş, 2024). Bu bağlamda kültürel kimlik temelli sanatsal

üretimler, bireysel ifade biçimlerini yansıtan, kültürlerarası diyalog ve toplumsal duyarlılığı da besleyen bir potansiyel taşımaktadır.

Ulusal literatür, kültürel kimlik farkındalığının sanat eğitimi süreçlerinde belirleyici bir değişken olduğunu ortaya koymaktadır. Bilgin ve Oksal (2018), kültürel kimlik farkındalığının çok kültürlü eğitim yaklaşımlarının geliştirilmesinde temel bir unsur olduğunu vurgularken; Akbaş (2024), sanat ve ritüel ilişkisini kültürel antropoloji bağlamında ele alarak sanatın toplumsal kimlik inşasındaki işlevsel rolüne dikkat çekmektedir. Özrili ve Başak (2021) ise müzelerin kültürel bellek aktarımındaki rolünü vurgulayarak kültürel kimliğin kuşaklar arası aktarımındaki önemini ortaya koymaktadır.

Uluslararası alanda yapılan çalışmalar da çağdaş sanatın kimlik temsilleri açısından güçlü bir ifade alanı sunduğunu göstermektedir. Jahanbakhsh, Soltani ve Moridi (2024), görsel anlatılar aracılığıyla kültürel kimliğin genç kuşaklara aktarılma biçimlerini incelemiş; Mladenova (2025), çağdaş görsel sanatların kültürel kimliklerin inşası ve sorgulanmasında kritik bir rol üstlendiğini ortaya koymuştur. Mason ve Vella (2013) ise çağdaş sanatın kimlik temelli öğrenme süreçlerinde etkili bir pedagojik araç sunduğunu vurgulamaktadır.

3. SONUÇ

Sanat eğitimi bağlamında kültürel kimlik ve sanatsal üretim arasındaki ilişki, günümüzün hızla dönüşen toplumsal ve kültürel yapıları içerisinde yeniden ele alınması gereken temel bir tartışma alanı olarak öne çıkmaktadır. Küreselleşme, dijitalleşme ve görsel kültürün etkisiyle sanat üretiminin çok katmanlı anlatılar üzerinden şekillenmesi, sanat eğitiminin yalnızca teknik becerilere odaklanan bir alan olmanın ötesine geçmesini gerekli kılmaktadır. Bu bağlamda kültürel kimlik, bireyin sanatsal

düşünme biçimini, ifade dilini ve üretim yönelimlerini belirleyen kurucu bir unsur olarak değerlendirilebilir.

Bu kitap bölümünde ele alınan kavramsal çerçeve, kültürel kimliğin sanatsal üretim süreçlerinde yalnızca tematik bir içerik değil, bireyin düşünme ve ifade etme biçimlerini şekillendiren dinamik bir yapı olduğunu ortaya koymaktadır. Kültürel kimliğin üretim sürecine bilinçli biçimde dâhil edilmesi, sanatsal üretime anlam, tutarlılık ve özgünlük kazandırmakta; bireyin kendi kültürel referanslarıyla ilişki kurmasını ve bu referansları çağdaş bir anlatı diliyle yeniden yorumlamasını mümkün kılmaktadır.

Sanatsal kimlik gelişimi ile kültürel kimlik arasındaki etkileşim, sanat eğitimi açısından belirleyici bir önem taşımaktadır. Bireyin kendi kültürel bağlamını fark etmesi ve sanatsal üretim sürecine dâhil etmesi, üretimin yüzeysel bir teknik etkinlikten uzaklaşarak düşünsel derinlik kazanmasına katkı sağlamaktadır. Bu durum, sanat eğitiminin bireyin estetik duyarlılığını geliştirmenin yanı sıra, kültürel ve entelektüel farkındalığını da destekleyen bütüncül bir alan olduğunu göstermektedir. Sonuç olarak kültürel kimlik, sanat eğitimi ve sanatsal üretim süreçlerinde göz ardı edilemeyecek temel bir bileşen olarak ele alınmalıdır. Kültürel kimlik temelli sanatsal üretim yaklaşımlarının kavramsal düzeyde tartışılması, sanat eğitimi ve çağdaş sanat alanında üretim süreçlerini anlamaya yönelik yeni düşünsel perspektiflerin geliştirilmesine katkı sunmaktadır.

KAYNAKÇA

- Akbaş, A. (2024). Sanat ve ritüel: Kültürel antropoloji bağlamında güncel tartışmalar. *YAZIT Kültür Bilimleri Dergisi*, 4(1), 73–99. <https://doi.org/10.59902/yazit.1480999>
- Akbulut, D. (2012). Küresel siyaset, kimlik ve sanat. *İnönü Üniversitesi Sanat ve Tasarım Dergisi*, 2(6).
- Artut, K. (2020). *Sanat eğitimi kuramları ve yöntemleri*. Ankara: Anı Yayıncılık.
- Bilgin, A., & Oksal, A. (2018). Kültürel kimlik ve eğitim. *Academy Journal of Educational Sciences*, 2(1), 82–90. <https://doi.org/10.31805/acjes.346729>
- Gökdemir, M. A. (2024). A case study on the use of the blue top theme in the ceramic practices course. *International Journal of Eurasian Education and Culture*, 28, 603–628. <https://doi.org/10.35826/ijoecc.2854>
- Jahanbakhsh, L., Soltani, H., & Moridi, M. (2024). An overview of the representation of Iranian cultural identity in illustrated YA books using social semiotics. *Glory of Art (Jelve-y Honar) Alzahra Scientific Quarterly Journal*, 16(1), 39–52.
- Mason, R., & Vella, R. (2013). Lessons about identity formation from contemporary art. *International Journal of Education through Art*, 9(2), 235–252. https://doi.org/10.1386/eta.9.2.235_1
- Mladenova, P. (2025). Narratives of identity in contemporary visual arts and cultural expression. *European Review of Contemporary Arts and Humanities*, 1(1), 3–7.

- Özrili, Y., & Başak, O. (2021). Hafıza odası müzeler ve kültürel kimlik. *Dicle Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, (26), 83–93.
- Umrallieva, L., Tanirbergenov, M., Mussakulov, K., Beisenbekov, Z., & Kerimbai, B. (2025). Model of developing artistic and creative cultural values in prospective vocational education teachers. *Frontiers in Education*, 10, 1631036. <https://doi.org/10.3389/educ.2025.1631036>
- Vaniuha, L., Spolska, O., Ostapchuk, L., Kravtsova, N., & Borysjve, I. (2024). Development of students' artistic self-identification: Finding their own style. *Journal of Curriculum and Teaching*, 13(3, Special Issue), 115–129. <https://doi.org/10.5430/jct.v13n3p115>
- Yıldırım, R., & Gürcüm, B. H. (2018). Adıyaman ili geleneksel el örgüsü patikler üzerine etnografik bir araştırma. *İdil Sanat ve Dil Dergisi*, 7(44). <https://doi.org/10.7816/idil-07-44-06>

ERZURUM TURNALI OPELİ İLE YAPILAN KADIN YÜZÜK, KOLYE UCU VE KÜPE AKSESUARLARI¹

Mikail SEVİNDİK²

Suna TOPÇULU³

Atıla DİLER⁴

1. GİRİŞ

Erzurum ilçeleri arasında yüzölçümü açısından en büyük ilçelerinden biri olan Oltu dağlık ve ormanlık bir alana sahiptir. Oltu'nun tarihi yaklaşık 3000 yıl öncesine dayanmaktadır. Bereketli toprakları stratejik konumu nedeni ile birçok medeniyete ev sahipliği yapan Oltu, tabiat güzelliği ve tarihi kalıntıları ile her daim gözde ilçeler arasında olmuştur. Oltu'nun tanınma yüzü şüphesiz ki meşhur Oltu taşıdır. Son yıllarda Oltu ilçesine sınır Şenkaya İlçesinin Turnalı köyünden çıkarılan ve Oltu zümrüdü olarak adlandırılan, Turnalı Opel'i taşının işlenerek kadın takılarında yer alması araştırmanın amacını oluşturmaktadır.

Bu çalışmada gümüş üzerine işlenen Oltu zümrüdünün kadın ziynet eşyalarının yapım aşamaları anlatılmış ve görsellikleri paylaşılmıştır. Çalışmanın asıl hedefi takı sanatında

¹ Öğr. Gör. Muş Alparslan University, Teknik Bilimler Meslek Yüksekokulu, El Sanatları Bölümü, Muş, ORCID: 0000-0001-9890-9412.

² Öğr. Gör. Ağrı İbrahim Çeçen University, Doğubayazıt Ahmed-i Hani Meslek Yüksekokulu, El Sanatları Bölümü, ORCID: 0000-0001-8415-8224,

³ Öğr. Gör. Kastamonu University, Kastamonu Meslek Yüksekokulu, Tasarım, Grafik Tasarım Bölümü, Kastamonu, ORCID: 0009-0007-2924-9925

kullanılan gümüş ve opal taşının kadın aksesuarlarında buluşması ve literatüre bu konu hakkında gereken kaynağın eklenmesidir.

Oltu coğrafi konumu nedeni ile topraklarının bir kısmı Orta Karadeniz bölgesinde bulunmaktadır. Bereketli toprakları, ulaşım rahatlığı, tabiat güzelliği ile Erzurum'un gözde ilçeleri arasındadır.

Oltu İlçesi bu kadar özel kılan en önemli nedenlerden birisi, yörede çıkan dünyaca meşhur Oltu taşıdır. Oltu taşının hafifliği ve kolayca şekil alması nedeni ile ülkemizde kıymetli taşlar arasında yer almaktadır. Kendine has dokusu ve parlaklığı ile her daim dikkatleri üzerine çekmiştir. Erzurum ilinin kültürel sembolleri arasında bulunan Oltu taşından çeşitli objeler yapılmaktadır. Genellikle gümüşle birlikte işlenerek kadın ziynet eşyası ve tesbih yapımında ön plana çıkmaktadır. Ayrıca kişiye özel ürünler ile yapılan tasarım göz doldurmaktadır. Taşın işlenmesi biçim alması usta maharetine bağlıdır. Oltu taşı bezeme sanatkarlığı usta-çırak aracılığıyla uzun yıllardır Erzurum ilinde devam etmektedir.

İnsanoğlu var olduğu günden beri güzelin ve güzelliğin peşine gitmiştir. Bu nedenle kendi beğenisi doğrultusunda yaşadığı alanı süslerken kendini güzel gösteren çeşitli materyallere yönelmiştir. İlk önceleri çeşitli hayvan kemiklerinden, taşlardan, ağaçlardan ve metallere biçim verilerek yapılan çeşitli bezeme elemanları zamanla elde edilen kıymetli taşlarla farklı objeler takı sanatında ön plana çıkmıştır. İlk çağlardan itibaren kullanılan takıların dini, sosyal statüyü belirleme, güç, kudret ve zenginliğin gösterilmesi gibi amaçlarla kullanılmıştır. İlerleyen dönemlerde dini, sosyal statünün yanında, estetik kaygılar, ekonomik durumlar ve teknolojik gelişimler de takı kullanımını etkileyen faktörler olmuştur. Takılar ayrıca geçmiş medeniyetlerin kültürel yapısını ve

ekonomik yapılarını yansıtan unsurlar olarak karşımıza çıkmaktadır.

Orta Asya'dan Anadolu'ya gelen Türkler arasında takı yapımı ve kullanım alanları çok eskiye dayanmakla beraber özellikle kadınların vazgeçilmez süsleme elemanı olmuştur.

Kadınların kullandıkları takıların renkleri, formları kendi iç dünyalarının yansımaları şeklinde biçim almıştır. Boydan boya ve yöreden yöreye değişen takı formlarının değişmeyen tek özelliği her dönemde beğenilerek kullanımı ve her geçen gün farklı formlarda bulunan geniş yelpazeye sahip olmasıdır. Özellikle tabiatla doğal bulunan taşlardan elde edilen takılar genellikle, akik, ametist, aytaşı, avanturin, hematit, inci, kalsedon, kaplangözü, kehribar, kuvars, lal taşı, lapis, lüle taşı, malahit, mercan, oltu taşı, opsidyen, oniks, opal, safir, sedef, firuze, yakut, yeşim, zümrüt, zirkon gibi kıymetli taşlarla ön plana çıkmıştır.

Bu çalışmada, “Oltu Zümrüdü” olarak anılan ama Oltu ilçesine sınır olan Şenkaya'nın Turnalı Köyü'nde çıkarılan ve “Oltu Zümrüdü” adıyla bilinen opal taşından üretilen kadın takıları arasında yer alan kolye, küpe ve kolye ucunun tanıtımı amaçlanmıştır. Türk kültürünün sürekliliğini yansıtan önemli unsurlardan biri olan küçük el sanatları içerisinde, kıymetli taş işçiliği bu bağlamda ön plana çıkmaktadır.

2. MATERYAL VE YÖNTEM

Araştırma kapsamında Erzurum Oltu ilçesi hakkında literatür taraması yapılmış ve Oltu el sanatlarında Oltu taşının kullanım alanları tespit edilmiştir. Ayrıca son yıllarda Oltu yöresine yakın Şenkaya'nın Turnalı Köyünde çıkarılan literatürde opal taşı olarak bilinen fakat Oltu yöresinde ve Erzurum da Oltu Zümrüdü adıyla anılan taşın yüzük, küpe ve kolye ucu formunda

kadın takılarında kullanımı ve tanıtılması hedef alınmıştır. Araştırma yöntemi nitel araştırma yöntemi olarak belirlenmiş olup gerekli resimler çekilmiş, opal taşının kadın ziynetine gelen kadar geçirmiş olduğu yapım aşamaları anlatılarak bilgi formları ile çalışmaya eklenmiştir.

3. BULGULAR

Son yıllarda Oltu yöresine yakın Şenkaya'nın Turnalı Köyünde çıkarılan ve kendine has dokusu, damarlı yapısı ve yeşilin en güzel tonlarını bünyesinde barındıran Oltu zümrüdünün kullanım alanları ve kadın takılarında ön plana çıktığı tespit edilmiştir. Oltu zümrüdü gerek kişiye özel tasarımlarında gerekse yöresel zevk ve beğeni doğrultusunda hazırlanan tasarımlar her geçen gün insanların daha da beğenisini kazanmaktadır. Zümrüt Opal (kalsedon-opal); Bölgede Oltu zümrüdü olarak adlandırılan ve yeşil renkli olan kalsedon-opal, dünyada 99 çeşidi bulunan opalin 31 çeşidi Erzurum yöresinden çıkmaktadır (Zaimoğlu & Kaplanoğlu, 2012, s. 1106). Oltu ve Erzurum da ki kuyumcu atölyelerinde takıya dönüşen bu nadide süs taşı ile ilgili elde edilen diğer bir bulgu ise opal taşının üç çeşidinin Erzurum ilinden çıkarıldığıdır. Kuyumculuk sanatında çeşitli tekniklerle hazırlanan ve beğeniye sunulan Oltu zümrüdü, İstanbul, Ankara gibi büyük şehirlerdeki atölyelerin yanı sıra Erzurum'un bazı kuyumcu atölyelerinde işlenerek beğeniye sunulmaktadır.

4. ERZURUM'DA OPAL İŞLEMECİLİĞİ

Erzurum'un doğal zenginlikleri arasında, son yıllarda dikkatleri üzerine çeken değerli minerallerden biri olan ve Oltu-Şenkaya arasında bulunan Turnalı köyü civarında çıkarılan opal taşıdır. Süs taşı niteliği taşıyan bu özel mineral, barındırdığı renk çeşitliliği ve estetik görünümüyle bölgenin el sanatları geleneğine yeni bir ivme kazandırmaktadır. Özellikle zümrüt yeşili ve zümrüt yeşilinin farklı tonlarıyla öne çıkan Turnalı Opali; mavi,

mor, turuncu, kahverengi, sarı, gri ve beyaz gibi geniş bir renk yelpazesine sahip olması nedeni ile tasarımcıların her geçen gün ilgi alanına girmektedir.

Parlak yüzeyi ve dikkat çekici dokusuyla mermerimsi bir görünüm sunan opal, aynı zamanda ebru sanatını anımsatan doğal desenler taşımaktadır. Ancak mermerimsi sert yapısından dolayı işlenmesi oldukça güçtür. Bu nedenle taşın işçiliği hem ustalık hem de sabır gerektiren bir süreçtir. Ustanın elinde biçimlendikçe taşın ilk sertliği yerini daha yumuşak dokuya ve ışığı zarif biçimde yansıtan bir estetiğe bırakır. Kesim ve şekillendirme aşamalarından geçirilen opal, köşelerinden arındırılarak oval formlara dönüştürülür ve takılara karakteristik bir zarafet kazandırır. Bu zarafet yuvarlak, baklava dilimi, mekik, oval, kare, dikdörtgen, beyzi, çok yapraklı yonca dilimi, damla, kalp gibi modellerde yeniden nefes alır. Bu modellerin farklı ölçülerde kalıpları olup, üçlü setlerde ve tek modellerde farklı bir tarz yaratırdı.

Turnalı Opali, bölgede yer alan bazı atölyelerde işlenerek kolye, yüzük, küpe, üçlü setler, bileklik, gerdanlık, broş ve anahtarlık gibi birçok kadın ve erkek aksesuar formuna dönüştürülmektedir. Erzurum'un tarihi Rüstem Paşa Bedesteni ve halk arasında "Taşhan" olarak bilinen kuyumcular çarşısında sergilenen bu el emeği göz nuru ziynetler hem modern tasarım anlayışını hem de yöresel el sanatlarının inceliğini ve zarafetini bir araya getirmektedir. Telkâri teknikleriyle birleştirilen opal taşları vitrinlerin en göz alıcı unsurları arasında yer almakta, özellikle büyük yüzüklerde ve büyük broşlarda taşın doğal güzelliği daha belirgin şekilde ortaya çıkmaktadır. Bu haliyle gözlere ve zevklere hitap etmektedir. Zirkon taşlarla desteklenmiş tasarımlar ile gümüş ve pirinç kullanılarak oluşturulan kompozisyonlar opalin cazibesini artırmaktadır.

Turnalı Opali erkek yüzük kaşlarında farklı şekilleriyle de kullanılmaktadır. Özellikle elışı yüzüklerin kaşları bu taşın eklenmesiyle ve kullanılmasıyla beraber yapılır ve hayranlık verircesine erkek aksesuarına bir renk katardı. Bunun yanında, işlenmemiş opal örnekleri vitrinlerde doğal hâliyle sergilenmekte ve dekoratif amaçlarla da değerlendirilmektedir.

Turnalı Opali hem estetik özellikleri hem de el işçiliği geleneğine kattığı dinamizmle Erzurum'un kültürel ve sanatsal mirasında önemli bir yere sahip olmaya aday bir taş olarak öne çıkmaktadır. (Sevindik, 2016, s.108-109).



Resim 1. Turnalı Opali taşın hammaddesi (Mikail Sevindik)

4.1. Yüzük, Kolye Ucu ve Küpe Aksesuarları Yapımı İçin Gerekli Malzemeler

Turnalı Opalinin değişik modellerinin işlenmesiyle oluşan yüzüklerdir. Bu özel taş; yuvarlak, kare, mekik, oval, çok yapraklı yonca, dikdörtgen, beyzi, baklava dilimi, damla ve kalp gibi daha birçok farklı çeşitlerden oluşur. Bu modeller çeşitli boyutlarda kalıpları olup ustanın aldığı siparişe göre şekillenirdi.

Her modelin farklı boyutlarda hazırlanmış kalıpları bulunmaktadır. Taş sanatkarı aldığı sipariş doğrultusunda taşı istenen biçimde şekillendirir. Böylece yüzük hem kişiye özel hem de ustalığın izlerini taşıyan benzersiz bir sanat eserine dönüşür.

Yüzük yapım aşamalarında birbirinden farklı materyaller kullanılmaktadır. Üretim sürecinde kullanılan temel alet ve

ekipmanların bu aşamada tanıtılması önem arz etmektedir. Bir takımın ortaya çıkışı; doğru seçilmiş hammadde, uygun teknikler ve ustanın maharetini destekleyen nitelikli işleme araçlarıyla mümkün olmaktadır. Bu nedenle, üretimde yararlanılan başlıca araç ve gereçler aşağıdaki şekilde sıralanabilir;

Yüzük yapımında temel hammadde olarak altın veya gümüş tercih edilir. Maddenin eritilmesi için şaloma ve şaloma başlıkları, gaz akışını kontrol etmek üzere tüp ve tüp dedantörü kullanılır. Eritilecek madenin içine konduğu pota ve potayı tutmaya yarayan maşa, eritme sırasında madenin rahat bir şekilde erimesini sağlayan boraks eritme aşamasının temel araçlarıdır.

Eritilen maden çeşitli şekillere dönüştürülürken tel şide veya düz şide kullanılır. Tel hâline getirilen madenin inceltilmesi için hadde (silindir makinesi), haddenin deliklerinden geçirmede ise karga burnu ve pense gereklidir. Maddenin tel veya levha formuna getirilmesi için haddeleme makinasına ihtiyaç duyulmaktadır.

Tel ve levha madenlerin kesiminde yan keski ile farklı tür makaslar kullanılır. İnce ve hassas kesimler için kıl testere tercih edilir. Delme ve yüzey temizleme işlemleri freze motoru ve freze başlıklarıyla yapılır. Maden kalınlığını ölçmek için mikrometre kullanılır.

Madenin şekillendirileceği forma göre çeşitli demir-çelik kalıplar hazırlanır. Kalıplama sürecinde ahşap tokmak ve metal çekiçler kullanılır. Yüzük halkasının düzeltilmesi için demir malafa, ölçü kontrolü için ise rakamlı malafa kullanılır. Küpe gibi ürünlerde eğme-bükme işlemleri pense ve karga burnu çeşitleri ile yapılır. Daha kalın tel ve levhalarda eğme işlemini kolaylaştırmak için mengene ve küçük tezgâh üstü örs kullanılır.

Üretim aşamasında metali sabitlemek için düz ve yaylı çifte kullanılır. Kaynak işlemlerinde madenin konulduğu zemin olarak amyant taşı tercih edilir. Amyant taşının üzerine kaynak

işleminin daha iyi yapılması için ızgara konur. Madenlerin birbiriyle kaynaştırılmasında gümüş kaynak kullanılır. Gümüş kaynak; gümüş, pirinç ve bakır karışımından yapılan bir alaşımdır. Kaynağın metal yüzeyinde rahatça hareket edebilmesi ve erimeyi kolaylaştırmak için boraks (Erzurum ağzıyla “teneker”) uygulanır. Boraksı tatbik etmek için orta kalınlıkta bir fırça kullanılır.

Kaynak sonrası oluşan oksit tabakasını gidermek için sülfürik asit (zaç yağı) kullanılır. Tesviye işlemlerinde eğe çeşitleri ve zımpara türleri tercih edilir. Bu işlemlerden kalan izleri yok etmek için ponza, son parlak görünüm için cila uygulanır. Ponza ve cila uygulaması için ponza-cila makinası kullanılır. Ürünlerin temizliği özel makinaların yanı sıra geleneksel olarak ise, su ve sıvı deterjan ile, kurutma işlemi ise talaşla yapılır.

4.1.1. Ustanın Elinden Kadın Takıları

Turnalı Opali, ustasının maharetli ellerinde sadece bir taş olmaktan çıkar; zarafetin, estetiğin ve geleneksel işçiliğin bir araya geldiği özel bir takıya dönüşür. Çoğunlukla kadınlara hitap eden bu eşsiz taş, yeşilin birbirinden güzel renk tonlarıyla her bakışta yeni bir ışık yakalar.

Turnalı Opal taşı, özenle şekillendirilen kare, yuvarlak, beyzi, badem, damla ve kalp formundaki modeller; yüzükten kolyeye, küpeden bilekliğe ve broştan üçlü setlere kadar geniş bir koleksiyonda hayat bulur. Ustanın elinde her parça hem sanatı hem de zarafeti taşıyarak benzersiz bir izlenim bırakır. Turnalı Opali doğanın hediyesi, ustalığın inceliği ve zamansız şıklığın insan elinde yeniden hayat bulan sihirli dokunuştur.

4.1.1.1. Sade Kadın Yüzük Yapım Aşaması

Yüzük; kadın ve erkeklerin giyimlerini estetik açıdan tamamlayan, şıklık kazandıran ve çoğu zaman duygu ile

düşüncelerini parmaklarında taşımalarını sağlayan simgedir. Değerli ya da yarı değerli madenler ile çeşitli doğal taşlardan üretilen yüzükler hem kişisel bir aksesuar hem de kültürel bir ifade biçimi olarak uzun yıllar kullanılmaktadır.

Oltu Zümrüdünün ustalıkla işlenmesiyle ortaya çıkan yüzükler, zengin model çeşitliliğiyle dikkatleri üzerinde toplamaktadır. Bu özel taş; yuvarlak, kare, mekik, oval, çok yapraklı yonca, dikdörtgen, beyzi, baklava dilimi, damla ve kalp gibi daha birçok farklı formda şekillendirilir.

Her yüzük modelinin farklı boyutlarda hazırlanmış kalıpları bulunmaktadır. Taş sanatkarı aldığı sipariş doğrultusunda taşı istenen biçimde şekillendirir. Böylece yüzük hem kişiye özel hem de ustalığın izlerini taşıyan benzersiz bir sanat eserine dönüşür.

Bir yüzüğün yapımındaki ilk basamak, tasarım aşamasıdır. Tasarım; herhangi bir konu hakkında zihnimizde oluşan şekiller bütünü olarak tanımlayabiliriz. Kişinin duyu ve düşüncelerini kâğıt üzerine aktarması ise bu tasarımın somut hâle gelmesidir.

Yüzük tasarım yapım formu genellikle prizma yöntemiyle yapılmaktadır. Öncelikle belirli ölçülere göre bir prizma çizilir. Prizmanın ön yüzeyinin köşelerinden yatay ve dikey doğrular çekilerek merkez noktası belirlenir. Daha sonra bu yüzeyde, köşelere yakın bir noktaya daire veya elips formu çizilir. Çizilen daire ya da elipsin kalınlığı ayarlanarak yüzük halkasının ölçüsü belirlenir. Ardından yüzük kaşının yerleşimi perspektife uygun şekilde konumlandırılır ve çizilir. Son olarak yüzüğün et kalınlığı gösterilir ve böylece yüzüğün perspektif, yani iki boyutlu taslak görünümü tamamlanmış olur.

Tasarım aşamasından sonra, bu yüzükten ne kadar üretileceği belirlenir. Kullanılacak maden altın, gümüş, bakır ve kıymetli/yarı kıymetli taşlar seçilir. Yüzüğün ne kadar

yapılacağına ve hangi madenden yapılacağına karar verdikten sonra yüzük yapım aşamasına geçilir. Yüzük üretimi yapılacak oranda gümüş ve bakır potaya konur. Tüp vanası açılır, dedantörle gaz basıncı uygun derece seviyesinde ayarlanır. Şaloma ve şalona eritme başlığı takılarak tüp yakılır. Şaloma başlığı potanın içindeki gümüşe doğru tutularak şaloma ateşi gümüş üzerine gelerek madenin eritmesi sağlanır. Madenin rahat eriyebilmesi için üzerine boraks serpilir. Seramik malzemeden yapılan karıştırma çubuğu ile maden karıştırılarak homojen hale gelen bir alaşım ortaya çıkarılır. Maden belirli bir sıcaklığa ulaştıktan sonra erimeye başlar ve yoğun kıvamlı bir sıvı haline gelir. Potanın içindeki erimiş haldeki maden maşa yardımı ile geniş şidenin içine dökülür bir taraftan da ateş tutularak madenin ani soğuması önlenir. Şideye dökülen maden çifte veya pense yardımı ile alınır örsün üzerine konur. Çekiçle dövülerek düzleştirilir. Maden tavllanır tekrar aynı işlem uygulanır. Bu işlemden sonra maden yeniden tavllanır. Madenin ateşle tavlانmasının sebebi; madenin maruz kaldığı çekiç darbeleriyle çatlamasını önlemek rahat bir şekil almasını sağlamaktır. Maden tavlandıktan sonra soğuk suya atılır. Silindirden yani haddeleme makinasından geçmeye hazır hale gelmiş olur. Yüzük yapım aşamasında yüzüğün halka kısmının et kalınlığı, yüzük kaşı tablasını inceliği ve yüzük kaşı çerçevesinin ölçüsü ustanın yapacağı işe ve aldığı siparişin özelliklerine göre belirlenir. Genelde gümüş maden ile yapılan takılarda yüzük halkası, yüzük kaşı çerçevesi aynı kalınlıkta tutulur. Yüzük kaşı alt tablası bunlara göre biraz daha ince ayarlanır. Bu ölçüler belirlendikten sonra gümüş madenimiz hadde makinasından geçirilir yüzük halkasında istenilen kalınlığa gelene kadar işleme devam edilir bir taraftan da tavlama yapılır ve hadde makinasından yeniden geçirildikten sonra tavllanır. Yüzük halkası ve yüzük çerçevesi için ayarlanan maden kalınlığı makas yardımı ile kesilir. Kesilen gümüş maden tavllanır. Yüzük halkası ve yüzük kaşı çerçevesi işlemeye hazır hale getirilmiş olur. Geri kalan maden belirlenen

inceliğe gelinceye kadar tavlanaarak hadde makinasından geçirilir ve işlemeye hazır hale gelmiş olur. Tüm parçalar hazırlandıktan sonra yüzüğün bir sonraki aşaması olan şekillendirmeye geçilir.

Yüzük yapımında yüzük kaş çerçevesi, kullanılacak kalıba göre ayarlanır. Hangi boyutta yüzük isteniyorsa o boyuttaki kalıp alınır. Normalde usta ihtiyaç duyduğu boydaki kalıbı alır. O kalıptan yüzük kaş çerçevesini çıkarır ve yüzük tablasına kaynak yapar. Normalde sipariş Oltu taşı olsaydı Oltu taşını bu çerçeveye göre yontarak yerleştirirdi. Oltu taşının aksine Turnalı Opali maden türü olduğu için çok serttir. Elle şekillendirme yapılamaz, bu nedenle özel makinalarda işlemesi yapılır. Ustalar elinde hazır bulundurduğu kalıplara göre taşı bu makinalarda şekillendirerek hazır hale getirirler. Taşa şekil verildikten sonra uygun kalıba göre yüzük kasnağı yapılır. Bu örnekte de yüzük kasnağı, şekillendirilen taşa göre yapılmıştır.

Yüzük yapımında ilk önce yapılacak yüzüğün taşı seçilir ve taşa uygun kalıp ayarlanır. Ardından yüzüğün kaş kısmının yapılmasına geçilir. Haddeden geçirilen gümüş levha yüzük çerçevesinden biraz büyük olacak şekilde makas yardımı ile kesilir. Kesilen metal plaka tavlanaır. Eğe yardımı ile yüzeyi düzeltilir.

Yüzük kaşı çerçevesi için, yüzük kalıbının çapı ölçülerek bu boyda yaklaşık iki milimetre genişliğinde bir kâğıt şerit kesilir. Kesilen bu kâğıt yüzük çerçevesi için hazırlanan metal plaka üzerine sabitlenir ve makas yardımı ile kesilir. Ortalama beş santim uzunluğunda ve iki milimetre genişliğinde dar bir plaka şerit elde edilir. Ustalar bu şekilde işlemi tekrarlayarak aynı ölçülerde çok sayıda metal plaka çerçeve şeridi keserek çoğaltır ve böylece her seferinde yeniden ölçü almaya gerek kalmaz.

Çerçeve için kesilen metal plaka kaynak yapılarak yuvarlak bir şekle dönüştürülürdü. Bunun için plaka düz ağızlı mini pense yardımı ile bir ucundan, ardından diğer ucundan

katlanarak “L” şekline getirilir. Usta, karga burnu ile bu metal plaka şeridin tam orta noktasından tutar her iki ucu aşağı doğru eğerek bir hizaya getirir. Metal plaka şeridin uçları pense yardımı ile sabitlenerek dik üçgen formunu alır.

Daha sonra hazırlanan metal plaka, amyant taşı üzerindeki metal tel ızgaranın üzerine yerleştirilir ve yanan şaloma alevi ile hafif bir şekilde ısıtılır. Isıtılan metal parça çifte yardımı ile tutularak daha önce hazırlanan boraks sulu karışıma daldırılır. Ardından amyant taşının üzerine konarak şaloma ateşi yardımı ile her iki uç kısım, daha önceden kesilen küçük gümüş kaynak parçaları ile kaynak yapılır. Sol el ile şaloma tutulur, sağ el ile çifte tutulur. Çifte ile kaynak yapılacak her iki uca daha önceden çok küçük parça kare şekilde kesilen gümüş kaynak konur şaloma ateşi bunun üzerine tutularak gezdirilir. Özellikle şalomanın mavi ateşi kullanılarak, boraks yardımı ile eriyen kaynak metalin her iki ucunu birleştirir. Kaynak yapılan yer parlak bir görünüm alır ve işlem tamamlanır. Şaloma ateşi kaynak yapılan parçaların üzerinden çekilir.

Kaynak tamamlandıktan sonra metal plakada sıcak şekilde iken, önceden hazırlanan su ağırlıklı zaç yağı karışımın bulunduğu kaba atılır. Bu işlem ile ateşin metalin üzerinde oluşturduğu siyah oksit tabakasının kaybolmasını sağlayarak gümüşü beyazlaştırır. Plaka bakır tel yardımı ile su karışımlı zaç yağından çıkarılır. Zaç yağı karışımına demir türü metaller kullanılmaz. Bu tür metaller karışımı bozarak, gümüşün ağarmasını yani beyazlaşmasını engeller. Bu yüzden karışıma atılan metal parçalar bakır tel yardımıyla çıkarılır. Karışımdan alınan metal plaka temizlenmesi için su dolu bir başka kaba atılır. Suda tamamen temizlenen plaka karga burnu yardımı ile yuvarlak hale getirilir ve sade yüzük malafasına takılarak odun tokmak yardımı ile şekli düzeltilir.

Daha sonra hazır hale getirilen plaka, yüzük çerçeve kalıbına karga burnu yardımı ile geçirilir. Metal plaka kalıba yerleştikten sonra düz pense ile çerçevenin etrafı sıvazlama yapılarak tam form alması sağlanır. Bu işlemin ardından yuvarlatılmış metal plakanın alt ve üst kısımları “0” numara su zımparasının üstüne konarak zımparalanır. Bu işlem ile metal plakanın her iki tarafı eşit ve düz hale getirilir kaynağın kolay yapılması sağlanırdı.

Yüzük kaşı tablasının kaynak yapılacak yerleri fırça veya ege ile temizlenir. Her iki tarafı zımparalanan yuvarlak plaka amyant taşının üzerinde kaynak yapılmaya hazır olan kare şeklinde kesilmiş yüzük kaşı tablasının ortasına yerleştirilir. Yuvarlak halka plaka ile yüzük kaşı tablasının arasında boşluk kalmaması gerekir, boşluk kalır ise kaynak tutmaz. Bu yüzden bunların üzerine düz ege veya çifte yardımı ile bastırılarak kaynak yapılır. Parçalar şaloma alevi ile hafif bir şekilde ısıtılır. Fırça yardımıyla sulu boraks karışımından alınarak halka plaka ile yüzük kaşı tablasının birleştiği yerin her tarafına sürülür. Şaloma ateşi, parçanın üzerinde gezdirilerek her tarafın ısınması sağlanır. Şaloma ateşi her iki parçaya iyi temas ettirilmelidir. İş nar gibi kızardığında halkanın bir yanından kaynak yerleştirilerek kaynağın tüm halkanın etrafını sarması sağlanarak parçaların birleştirilir. Bu şekilde halka plaka tablaya kaynatılmış olur. Daha sonra metal parça zaç yağı karışıma atılarak ağartılır ve suya atılarak temizlenir. Temizlenen metal parçanın fazlalıkları eğri uçlu makas yardımı ile kesilir. Makastan arta kalan çapaklar ege yardımıyla temizlenerek pürüzsüz hale getirilir. Böylece yüzük kaşı çerçevesi tamamen hazır hale getirilmiş olur. Bir sonraki aşama ise yüzük halkası yapılarak işe devam edilir.



Resim 2. Taşsız yüzük kasnakları Ahmet Kara ustanın atölyesinden (Ahmet Kara)

Yüzük halkası ise; yüzük kaşı çerçevesinde olduğu gibi benzer yöntemle yapılır. İlk önce yüzük ölçüsü belirlenir. Bu ölçüye uygun olarak dört-beş santim uzunluğunda ve iki milimetre genişliğinde plaka kesilir. Kesilen plaka haddeme makinasının tel halka çekim kısmından çekilerek plakaya hafif bombelik verilir. Bu aşamada metal plakanın alt kısmı düz, üst kısma ise hafif kavis verilmiş olur. Form verilen plakanın uç kısımları daha önce anlatıldığı gibi birleştirilir, kaynak yapılır ve kalıba alınarak sıvazlanır tam yuvarlak form verilir. Bu aşamalardan sonra yüzük halkası iki farklı şekilde kullanım yöntemi vardır;

İlk yöntemde; yuvarlak form verilen yüzük halkası küçük düz makas ile ortadan kesilir. Kesilen yüzük halkasının her iki ucu eğelenir pürüzsüz ve düz şekle getirilir. Ardından boraks karışımına batırılarak kaynağa hazır hale getirilir. Yüzük tablasının tam ortasına çifte yardı ile yerleştirilen halkanın uç kısımlarına gümüş kaynak koyarak, şaloma ateşi bu parçaların üzerine tutulur kaynak eriyip iki parça birleştiğinde kaynak tamamlanmış olur. Ardından parça zaç yağı karışıma atılır ve sonra suya atılarak temizlenir. Bu aşamadan sonra yüzük taş yerleştirmeye hazır hale gelmiş olur.

İkinci yöntemde; yuvarlak şekil verilen yüzük halkası makas ile ortadan kesilerek ikiye ayrılır. Daire formunu bozmadan yüzük halkasının her iki ucun tam ortasından üç-dört milimetre kesilir. Kesilen bu uçlar düz pense yardımı ile birbirinden ayrılarak aralarında belirli bir mesafe oluşur. Bu uçlar alt kenarı olmayan üçgene benzer. Belirli bir mesafe ayrılan her iki uçun başları, yüzük tablasına temas edecek kenarları belirli bir oranda eğelenir. Yüzük tablasının üzerine her iki başın uçları belirli bir oranda açılarak çifte yardımı ile yerleştirilir. Yüzük halkası kaynağa hazır hale getirilir. Ardından yüzük halkasının kesilen her iki uç kısımlarına fırça yardımı ile boraks sürülür. Her uca ayrı ayrı gelecek şekilde küçük gümüş kaynak parçaları yerleştirilir. Şaloma ateşi parçaların üzerine dikkatlice uygulanarak kaynakların erimesi sağlanır. Kaynak tamamen eriyip yüzük halkası ile yüzük tablası birleştirdikten sonra parça, zaç yağı karışımına ve ardından suya atılarak temizlenir. Kaynak yapılan parça tesviye işlemine hazır hale gelir.

Tesviye işlemi; yüzük yapımında eğeleme aşaması işlemidir. Kaynağı yapılan yüzüğün fazla kaynaklardan arındırılması ve düzensiz yüzeylerin temizlenmesi için ince ve kalın diş gibi farklı yapıya sahip eğeler kullanılır. Sol elde yüzük sabit bir şekilde tutulurken sağ elde ise eğe olup yüzüğün kaynak yapılan bölümleri ile yüzüğün üzerinde şekilsiz kısımların dikkatlice tıraşlanarak düzgün bir forma girmesi sağlanır. Kalın dişli eğe ile yapılan kaba tesviyenin ardından ince diş eğe ile tesviye işlemi yapılır parçanın yüzeyi pürüzsüz hale getirilir. Tesviye işleminden sonra zımparalama işlemine geçilir.

Zımparalama işlemi, ponza ve cila makinasında yapılır. Makinaya uygun numarada zımpara takılır ve yüzük dikkatli bir şekilde zımparalanır. Bu aşamada zımparalamanın amacı, eğelemez sırasında yüzük üzerinde kalan eğe izlerinin giderilmesi ponza ve cilaya hazır hale getirme işlemidir. Zımparalama yapılırken zımpara numarasını, yüzüğün kalınlık ve inceliğine

göre ayarlanır. Böylece yüzüğün formuna zarar vermeden, yani yapısını bozmadan işlem gerçekleştirilir. Bir sonraki aşama olan ponza ve cila işlemine hazır hale getirilir.

Ponza ve cila işlemi; zımparalama işlemin ardından yüzüğün üzerinde kalan ince çiziklerin tamamen temizlenmesi ve yüzeyin pürüzsüz hale getirilmesi işlemidir. İlk önce ponza-cila makinasına, ponza yapmak için keçe veya kıl fırça takılır ve makine çalıştırılır. Keçe fırça üzerine ponza sürülür. Sonra yüzük keçe fırçanın üzerine temas ettirilerek yüzük üzerindeki çiziklerin giderilmesi sağlanır. Yani zımparalama sonrasında oluşan yüzük yüzeyindeki pürüzler ve çizikleri ortadan kaldırmaktır. Ponza işlemi, yüzüğün kaba temizliğinin yapılmasını sağlar. Bu işlemin ardından yüzük üzerinde mat bir görüntü oluşur; bu matlık ise son aşama olan cilalama işlemi ile temizlenir, pürüzsüz ve parlak bir görünüme kavuşturulur.

Cilalama işlemi; ponza yapımından sonra yüzüğün üzerinde kalan mat görüntünün giderilerek, yüzüğün parlaklık kazanması ve ıslıl ıslıl görünmesi için yapılan son yüzey temizleme işlemidir. Yani kaba işçiliğin tamamlanarak yüzüğün estetik bir yapıya kavuştuğu kritik bir adımdır. Ponza-cila makinasına keçe veya kıl fırça takılır makine çalıştırılır keçe yüzeyine cila sürülür. Yüzük dikkatli bir şekilde keçeye temas ettirilerek yüzüğün yüzeyinin parlak bir görünüm alması sağlanır. Bu işlemin ardından tüy fırça takılır ve cilalamanın son aşaması gerçekleştirilir. Bu aşamada yüzük daha parlak bir görünüm alır cam gibi bir yüzeye kavuşur. Cilalama aşaması tamamlandıktan sonra yüzük yıkama aşamasına hazır hale gelir.

Kuyumculukta yıkama işi hem özel makinelerde hem de klasik yöntemlerle yıkama yapılabilir. Erzurum'daki geleneksel atölyelerde ise genellikle bitirilen iş el ile fırça kullanılarak yıkama yapılır. Yıkama işleminde öncelikle sıcak su hazırlanır geniş bir kaba boşaltılır. Ponza ve cilalama işlemi bitmiş işler bu

sıcak suyun içine konur. Fırçanın üzerine bir miktar sıvı deterjan dökülür ve sudan alınan yüzüğün yüzeyine bastırılarak yıkanır. Bu işlem ile yüzük üzerinde kalan ponza, cila kalıntıları tamamen temizlenir. Tüm yüzükler bu şekilde temizlendikten sonra başka bir kaptaki temiz su ile durulanır. Böylece yüzük, son aşama olan kurutma aşamasına gelmiş olur.

Kuyumculukta kurutma işlemi, özel makinalarda yapılabildiği gibi Erzurum'daki atölyelerde sıkça kullanılan geleneksel yöntemlerle gerçekleştirilir. Atölyelerde kullanılan yöntem, su ile durulanan ürünlerin talaş içinde kurutulmasıdır. Talaş dolu kaba koyulan ürünlerin üzeri talaşla kapatılır. Talaş, yüzük yüzeyindeki nemi kısa sürede emerek doğal bir şekilde kurummasını sağlar. Belirli bir zaman geçtikten sonra ürünler talaş içinden çıkarılır ve son aşama olan taş yerleştirme aşamasına geçilir.

Yüzük taşı yerleştirme işlemi; önceden yüzük kasnağına uygun ölçülerde hazırlanmış yüzük taşın yuvaya yerleştirilmesiyle gerçekleştirilir. Bu aşamada iki farklı yapıştırma tekniği uygulanmaktadır.

Domerika ile Yapıştırma adı verilen ilk teknikte, kuyumculukta geleneksel bir yöntem olan domerika denilen özel bir alaşım ile yapıştırma şeklidir (Sevindik, 2016, s.170). Domerika ince pul şeklinde parçacıklara ayrılmış özel bir karışımdır. Öncelikle düz metal bir zemin üzerine bir miktar domerika dökülür. Üzerine şaloma ateşi tutularak eritilir, bu eriyik yuvarlak bir ahşap çubuğun ucuna yapıştırılarak çalışma kolaylığı sağlanır. Daha sonra ahşaptaki eriyik yüzüğün yuvasına şaloma ateşi yardımı doldurulur. Daha sonra eriyik sıcak iken yüzük taşı yuvaya el ile veya düz bir ege yardımı ile bastırılarak sabitlenir. Taş yuvaya yerleşirken eriyik fazlalıkları yuvanın kenarından dışarı boşalır bu fazlalıklar kuruduktan sonra, keski bıçaklarıyla temizlenir.

Diğer bir teknik olan Japon yapıştırıcısı ile yapıştırma tekniğidir. Günümüzde kuyumculuk sektöründe tercih edilen yapıştırma şekli Japon yapıştırıcısıdır. Kullanımı çok pratik olup özellikle ince işçilik isteyen çalışmalarda büyük kolaylık sağlar. Yapım aşamasında yüzük yuvasına çok az miktarda Japon yapıştırıcısı dökülür ve taş yuvaya yerleştirilir. Yuvaya yerleştirilen taşın üzerinden çok hafif şekilde şaloma alevi gezdirilir. Japon yapıştırıcısı günümüzde her ne kadar kullanım rahatlığı nedeniyle yaygın olarak tercih edilse de domerika kadar yüksek dayanım sağlamaz. Buna mukabil domerka, ince detaylı işçiliklerde alaşım yapısı gereği kullanışlı olmadığından çoğu atölyelerde bu tür çalışmalarda genellikle Japon yapıştırıcısı tercih edilmektedir (Sevindik, 2016, s.170).

Her iki yöntemle yapılan taş yerleştirmeden sonra yüzük yeniden tesviye işlemi yapılır. Taşın ve taş yuvasının dış yüzeyinde kalan fazla domerika ya da Japon yapıştırıcısı önce ince dış ege ile, ardından ponza ve cila yardımıyla temizlenir. Bu uygulama ile yüzüğün yüzeyi tamamen pürüzsüz hale getirilmiş olur. Yüzeyi temizlenen yüzük tekrar yıkanır, kurutulur ve böylece ürün kullanıma hazır hale gelir.



Resim 3. Turnalı Opali (Oltu Zümrüdü) Taşından Sade Yuvarlak Yüzük. (Turnalı Opali İşleyen Usta: Ahmet Kara).

4.1.1.2. Sade Kadın Kolye Yapım Aşaması

Kolyeler; insanların başkalarına karşı üstünlüklerini gösterebilmesinin yanında, kişilerin girdiği ortamda kendini ifade etmesini, stilini vurgulamasını ve bazen de statüsünü göstermesini sağlayan, değerli ve yarı değerli maden ve taşlardan yapılan boyun aksesuarlarıdır. Genelde kadınlar tarafından tercih edilse de erkelerin kullandığı kolyelerde mevcuttur.

Turnalı Opalinin değişik modellerinin üretilmesiyle oluşan kolyelerdir. Bunlar; yuvarlak, kare, üçgen, çok yapraklı yonca, dikdörtgen, beyzi, baklava dilimi, mekik, oval, damla, kalp ve yıldız gibi pek çok farklı modellerden oluşur. Her model için farklı boyutlarda kalıplar var olup ve ustalar, aldıkları siparişe göre kolyeyi bu kalıp üzerinden şekillendirirler. Şekillendirme çeşitli tekniklerle yapılır.

Kuyumculukta çeşitli tekniklerle üretilen kolyeler, sadece madenden üretilmediği gibi maden ve taşın birlikte kullanılmasıyla da farklı görünüm kazanır. Kolye uçları küçük ve zarif boyutlarda tasarlandığı gibi, büyük ve taşın ön plana çıktığı modeller de kişisel zevklere göre üretilmektedir.

Kolye çizimleri, kare veya üçgen prizma formu kullanılarak oluşturulur. Kolye modeli belirlendikten sonra, uygun prizma tercih edilerek kolye ucu tasarlanır. Daha önce açıklanan yüzük çizim aşamaları, kolye tasarımı için de geçerlidir.

Yüzük çizim aşamasında anlatılan çizim şekli kolye çizim aşamasında da geçerlidir. Kolye çizimleri, kare veya üçgen prizma formu kullanılarak oluşturulur. Kolye modeli belirlendikten sonra, uygun prizma tercih edilerek kolye ucu tasarlanır. Daha önce açıklanan yüzük çizim aşamaları, kolye tasarımı için de geçerlidir.

Yuvarlak model kolye çizimi tamamlandıktan sonra üretim aşamasına geçilir. Kolye yapım aşaması, yüzük yapımıyla büyük ölçüde benzerlik gösterir; yüzükten tek farkı ise, kolye ucunun üst kısmına eklenen kulptur. Kulp, yuvarlak halka şeklinde olabileceği gibi üçgen veya papyon şeklinde de tasarlanabilir. Yapılan bu ek ile zincirin takılması sağlanır.

Ana kasnağı oluşturulan kolyenin üst kısmına, yuvarlak telden hazırlanmış halka kaynak yapılır. Hazır hale getirilen kolye ucunun üst bölümü hafifçe eğelenir ve kaynak yapımı için ızgara üzerine yerleştirilir. Eğelenen kısma fırça yardımı ile boraks sürülür. Ardından şaloma ateşi tutulur ve daha önce kesilen küçük kaynak parçası eğelenen yere kaynatılır.

Kaynak işleminin ardından, çifte yardımı ile yuvarlak tel halka, kaynak noktasına paralel şekilde sabitlenir. Şaloma ateşi tutularak halka ile kolye ucu kaynak yapılarak birleştirilir. Kaynak tamamlanan kolye ucu, su ile seyreltilmiş zaç yağına atılarak temizlenir ve yüzeyi parlatılır. Ardından su ile durulanır.

Kıl testere veya küçük eğri makas kullanılarak, kaynağı yapılan halkanın yan tarafı hafifçe kesilir ve halka çok az açılır. Bu açılan kısma, başka tel halka ya da üçgen veya papyon şeklinde hazırlanmış aparat takılır. Halkanın uçları birleştirilerek ilave kaynak yapılır. Son aşamada, yüzük yapım aşamasında olduğu gibi tesviye işlemi uygulanır. Ponza ve cila işlemleri yapıldıktan sonra, önceden hazırlanan taş yuvasına taş, Japon yapıştırıcısı veya domerika ile sabitlenir. Ürün son kez ponza ve cila yapılarak yıkanır, kurutulur ve satışa hazır hale getirilir.



Resim 4. Turnalı Opali (Oltu Zümrüdü) Taşından Sade Yuvarlak Kolye. (Turnalı Opali İşleyen Usta: Ahmet Kara).

4.1.1.3. Sade Bayan Küpe Modeli

Küpe, kişilerin yüzük ve kolyelerini tamamlayan önemli bir aksesuardır. Üçlü setlerin bir parçası olabileceği gibi, tamamen farklı şekillerde tasarlanan modellerde üretilebilir. Küpe; kişinin statüsünü, bulunduğu ortamı ve karşı kişilerde oluşturmak istediği etkiyi yansıtan bir takı olarak karşımıza çıkar. Aynı zamanda giyilen elbisenin tamamlayıcısı niteliğinde olup, zarafet ve şıklığını ön plana çıkarır. Değerli maden ve taşlardan veya yarı değerli maden ve taşlardan üretilen, kulaklara takılan bu aksesuarlar “küpe” olarak tanımlanır.

Kepeler hem bayanların hem de erkeklerin ortak olarak kullandıkları aksesuarlardır ve üretim şekline göre farklılıklar gösterir. Erkek küpeleri genellikle tek ve sade tasarımlı olduğu gibi, ikili küpe modeller de tercih edilebilir. Kadın küpelerinde ise üretim yelpazesi oldukça geniştir; sade olmalarının yanı sıra taşlı tasarımlar yaygın olarak kullanılır. Kuyumculuk sektöründe küpeler çeşitli tekniklerle üretilir ve farklı tasarım şekilleri mevcuttur. Bir küpenin tasarım aşaması, yüzük ve kolye tasarımlarında olduğu gibidir. Bu süreçte tek fark ise, Erzurum kuyumculuk terminolojisinde “küpe gerleri” olarak adlandırılan

mengeç teli, kıskaç ve klips gibi kulağa takılma aparatlarının çizim aşamasına dahil edilmesidir. Tasarın sırasında kare prizma veya üçgen prizma kullanılır. Küpenin ana formu oluşturulduktan sonra, siparişe göre kulağa takılacak bölümün nasıl yapılacağına kara verilir ve çizim tamamlanır.

Yuvarlak model çizimi tamamlanan küpelerde yapım aşamasına geçilir. Küpe yapım aşaması, yukarıda açıklanan yüzük ve kolye yapım aşamasıyla büyük ölçüde paralellik gösterir; tek fark ise, küpeye “ger” olarak adlandırılan mengeç telinin eklenmesidir. Ana yapısı oluşturulan küpenin mengeç telinin kaynağı yapılmadan önce, tel haddeleme makinesinin tel çekme bölümünden geçirilir ve şaloma ateşiyle tavllanır. Tel, hadde deliklerinden sırayla geçirilerek istenilen mikron kalınlığına ulaşır. Bu aşamanın ardından yeniden tavlama işlemi yapılır. Hazırlanan mengeç telleri belirli uzunluklarda kesilir. Mengeç telinin bir ucu düz pense yardımıyla “L” şeklinde bükülür. Bükümü yapılan telin uç kısmına yuvarlak karga burnu ile telin diğer uğunun geçebileceği “U” şekli biçimde içe doğru kıvrılır. Bu şekliyle, küpenin arka tabla kısmının tam ortasına mengeç telinin “L” şeklindeki bölümü dışa bakacak şekilde kaynak yapılır. Telin kalan kısmı malafa yardımıyla küpe kasnağının üst kısmından ileri doğru bombe verilerek yuvarlak bir şekil oluşturulur. Yuvarlak form verilen mengeç tel ucu “U” şeklinde kıvrılan çengelden geçecek şekilde ayarlanır. Fazla kısım yan keski yardımı ile kesilir ve telin çengelin arkasında kala bilmesi için dışı doğru bir eğim verilir. Telin uç kısmı eğe ile ovalleştirilir. Küpenin diğer eşi de aynı işlemlerden geçirilerek hazırlanır ve ardından tesviye aşamasına geçilir. Ponza ve cila işlemleri tamamlandıktan sonra ürün deterjanlı su ile yıkanır. Küpe yuvasına taşı, Japon yapıştırıcısı veya domerika ile monta edilir. Taş montajından sonraki fazlalıklar temizlenir. Son kez ponza ve cila uygulanır, tekrar yıkanır ve kurutularak ürün satışa

hazır hale getirilir. Bu işlemin soncunda yüzük, kolye ve küpeden oluşan bir üçlü set elde edilmiş olur.



Resim 5: Turnalı Opali (Oltu Zümrütü) Taşından Sade Yuvarlak Küpe. (Turnalı Opali İşleyen Usta: Ahmet Kara).

5. SONUÇ

Erzurum’da geçmişten günümüze birçok el sanatı bulunmasına rağmen birçoğu birtakım nedenlerden dolayı zaman içerisinde unutulmuş birçoğu ise yaşatılmaya devam etmektedir. Bu sanatlar arasında kuyumculuk önemli bir yere sahiptir. Orta Asya’dan Anadolu’ya gelen Türkler, beraberlerinde çeşitli el sanatlarını getirmişlerdir. Bu sanatları başında ise hiç şüphesiz kuyumculuk gelir. Anadolu’nun farklı bölgelerinde kendine özgü teknik ve üsluplarla gelişen kuyumculuk sanatı, Erzurum’da da kendine has yöntemleriyle ön plana çıkmaktadır.

Geçmişten bu yana Oltu taşının bölgede yoğun olarak kullanılması, kuyumculuk sanatının yaygınlaşmasını sağlamış; bu taş etrafında tüm kuyumcu teknikleri gelişerek yöreye has bir üslup oluşturmuştur. Oltu taşının yanı sıra, Oltu ilçesine sınır olan Şenkaya’nın Turnalı köyünden çıkarılan ve halk arasında Oltu Zümrütü olarak anılan Turnalı Opel’i Erzurum kuyumculuk sanatına farklı bir boyut kazandırmıştır. Sert yapısı nedeniyle her ustanın işleyemediği bu taş, genellikle büyük şehirlerdeki

kuyumcu atölyelerinde şekillendirilmekte, ardından taş usta ellerde takıya dönüştürülerek şehrin sanat zenginliğini artırmaktadır.

Turnalı Opel'i; sade yüzük, kolye, küpe, bileklik, broş, anahtarlık ve tespih gibi çeşitli ürünlere işlenmektedir. Ayrıca yüzük, kolye ve küpeden oluşan üçlü setler hâlinde de kuyumcu vitrinlerinde yerini alarak Erzurum'un geleneksel takı sanatına yeni soluk getirmektedir.

KAYNAKLAR

- Kılıç, S. (2016). Oltu'nun İşgali, Kurtuluşu ve Anavatan'a Katılımı (1878-1920), Atatürk Araştırma Merkezi, Kasım Cilt XXXII- Sayı 94, s. 29-48
- Sevindik, M. (2016). Rüstem Paşa Bedesteninin Geleneksel El Sanatları Açısından Önemi, Atatürk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, (Basılmamış Yüksek Lisans Tezi) Erzurum. s. 108-109
- Zaimoğlu, Ö. & Kaplanoglu, M. (2012). Takılarda Oltu Zümrüt'ü, Batman University International participated Science and Culture Symposium, 18-20 April, Batman, TURKEY

GÖRSEL KAYNAK

Resim 1. Turnalı Opali taşın hammaddesi

Sevindik, M. (2016). Rüstem Paşa Bedesteninin Geleneksel El Sanatları Açısından Önemi, Atatürk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, (Basılmamış Yüksek Lisans Tezi) Erzurum. s.108

Resim 2: Taşsız yüzük kasnakları (Ahmet Kara)

Resim 3: Turnalı Opali (Oltu Zümrüdü) Yüzük (Ahmet Kara)

Resim 4: Turnalı Opali (Oltu Zümrüdü) Kolye (Ahmet Kara)

Resim 5: Turnalı Opali (Oltu Zümrüdü) Küpe (Ahmet Kara)

ÇAĞDAŞ SANATTA PLASTİK VE EKOSİSTEM: POSTHÜMANİST BİR YAKLAŞIM

Neslihan Dilşad DİNÇ¹

1. GİRİŞ

21. yüzyıl, doğanın artık “insan dışı” bir kategori olarak tanımlanamayacağı bir döneme işaret etmektedir. Çünkü bugün doğa, insan faaliyetlerinin sonsuz etkisiyle yeniden şekillenmiş, antropojen madde ve süreçlerle iç içe geçmiştir. Bu yeniden şekillenme, klasik hümanist estetik anlayışların ötesinde bir okuma imkânı sunar: doğa artık yalnızca bir referans noktası değil, insan–teknoloji–ekosistem ilişkilerinin ortak bir ajans olarak yeniden kurgulandığı bir etkileşim alanıdır. İşte bu yeni ekolojik gerçeklik, posthümanizm çerçevesinde çözümlenebilir. Posthümanizm, insan merkezli düşünceyi aşarak, doğa, teknoloji ve diğer türlerle ilişkimizin ontolojik temellerini sorgular; böylece sanatın ekolojik temsil pratiklerini radikal bir yeniden düşünmeye açar (Ferrando, 2013).

Posthümanizm, antropomerkezmi reddederek insan dışı varlıkların güç ve etki kapasitesini kabul eder; bu bağlamda yalnızca insan değil, hayvanlar, malzemeler, teknoloji ve ekosistemler de dünyanın varlık üretimine dâhil edilmektedir. Örneğin Francesca Ferrando, posthümanizmi antropomerkezmin ötesine geçen bir teori olarak tanımlamakta ve tüm varlıkların birbirine bağlı, ilişkisel bir ağ içinde olduğuna vurgu yapmaktadır. Bu bağlamda insanın rolü sabit bir merkez olmaktan çıkarılmıştır (Ferrando, 2013).

¹ Doç. Dr., Bitlis Eren Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Resim Bölümü, ORCID: 0000-0003-0785-8803.

Çağdaş sanat pratikleri de benzer biçimde, doğayı artık saf bir referans olarak kullanmak yerine yapay süreçler, endüstriyel kalıntılar ve antropojen materyallerle ilişkilendirir. Özellikle plastik gibi sentetik materyaller, bugün doğal peyzajların kendisiyle özdeşleşmiş birer varlık olarak ortaya çıkmakta ve bu peyzajlar posthuman ekolojinin birer temsilcisi hâline gelmektedir. Bu çalışmada, “plastik peyzajlar” kavramı etrafında sanatın nasıl posthümanist bir ekoloji tahayyülü sunduğu incelenmiştir. Örnek olarak incelenen eserler, insan-doğamalzeme ilişkilerini sabit bir hiyerarşik düzlemde değil, karşılıklı etkilenim ve ortak varoluş ağları olarak kurmaktadır. Ryszard W. Kluszczyński’nin çalışması, post-anthropocentrism ve çağdaş sanat arasındaki ilişkilerin, insan-olmayan ajansları sanatsal üretimin merkezine alarak paradigmatic bir kırılma yarattığını göstermektedir; bu yaklaşım, sanatın sadece insan perspektifiyle değil, insan-merkezci olmayan bir etkileşim alanı olarak okunmasını önerir (Kluszczyński, 2025).

Bu çalışmada, posthümanist kuram ile ekolojik sanat pratiklerinin nitel betimsel analizi arasında disiplinlerarası bir okuma amaçlanmaktadır. Bu metodolojik yaklaşımda, sanatsal temsiller biçimsel öğeler olarak değerlendirilmekle birlikte plastik gibi antropojen materyallerin ekosistem içindeki etki ve ilişkisel ajansları bağlamında çözümlemeleri de yapılmıştır. Böylece analiz, sanat eserlerini insan-merkezli bir eleştiri olarak değil, posthüman etik ve ekolojik ilişkiler ağı içinde konumlandırır. Ivan C. H. Liu’nun önerdiği gibi, sanat aracılığıyla sürdürülebilirlik, kognitif-duygusal-sistemik bir etkileşim olarak okunabilir. Bu, sanatın epistemik bir araç olarak ekolojik farkındalığı bilinçli bir ağ hâline getirme potansiyelini ortaya koymaktadır (Liu, 2025). Araştırmada sınırlılık sağlamak adına tek sanatçıdan örnekler yer verilmiştir. Fotoğraf tekniğine odaklanarak, plastik malzemenin doğa ve insan ile etkileşimine vurgu yapan işler üretmesi bakımından örneklem

olarak Edward Burtynsky seçilmiştir. Örneklem seçimi, çağdaş sanat alanında plastik ve antropojen malzemeleri ekosistem bağlamında temsil eden eserler üzerinden yapılmıştır.

Bu bağlamda çalışma, plastik maddelerin sürdürülebilirlik söylemleriyle ilişkisini, onların ekosistem içindeki hareketlerinin sanat pratiklerinde nasıl temsil edildiğini ve bu temsillerin posthüman ekolojik düşünce ile nasıl örtüştüğünü ortaya koymayı amaçlamaktadır. Böylece hem ekolojik sanatın geleneksel çevre-aktivist yaklaşımı aşılmış, hem de insan-merkezci olmayan bir estetik-politik perspektif sunulmuştur. Bu yaklaşım, sanat eserlerini yalnızca bir eleştiri aracı olarak değil, etkileşimli etkiler olarak okuyan posthüman teoriyle uyumlu bir kurgu sunmaktadır. Çünkü insan dışı aktörler (plastik atıklar, mikropplastik parçacıklar, endüstriyel kalıntılar) bu ekolojik ağ içinde hem sanat üretimine hem de ekosistemlere etki eder. Böylece çağdaş sanat, posthüman etik ve ekolojik bilinç arasındaki arayüzü görsel-ünsel olarak üretmektedir.

2. POSTHÜMANİZM VE EKOLOJİK DÜŞÜNCEDE PLASTİK: İNSAN MERKEZCİLİKTEN MALZEME MERKEZLİ OKUMAYA

Posthumanizmden bahsetmeden önce humanizm ve kapsamından bahsetmek konuya açıklık getirmek ve daha iyi anlaşılmasını sağlamak adına faydalı olacaktır. Hümanizm, kökenleri Antik Yunan ve Roma düşüncesine uzanan, Rönesans'la birlikte özellikle 15. ve 16. yüzyıl Avrupa'sında sistematik bir düşünce geleneği hâline gelen, insanı evrenin merkezine yerleştiren felsefi ve kültürel bir yaklaşımdır. Bu düşünce geleneği, insan aklını, bireysel yetileri ve etik değerleri temel alarak, doğa ve insan ilişkisini metafizik açıklamalardan bağımsız, ussal bir zeminde ele almayı amaçlamıştır. Ayrıca

insanı her şeyin ölçüsü ve en yüce değer olarak kabul etmiştir. (Gökberk, 2011). Bu yönüyle hümanist düşünce, insanın özgür iradesini, eleştirel düşünme kapasitesini ve kültürel üretimini merkeze alarak hem felsefi hem de sanatsal alanlarda belirleyici olmuştur. Cevizci'ye göre hümanizm, yalnızca bir felsefi akım değil, aynı zamanda insanın dünyayı anlamlandırma biçimini dönüştüren kapsamlı bir zihniyet değişimini ifade eder (Cevizci, 2019). Benzer şekilde Ülken, hümanizmi insanı doğanın ve tarihin pasif bir unsuru olmaktan çıkararak etkin bir özne konumuna yerleştiren düşünsel bir kırılma olarak tanımlar (Ülken, 2016). Bu bağlamda hümanizm, modern düşüncenin ve insan merkezli dünya görüşünün temelini oluşturan başat referans noktalarından biri olarak değerlendirilmektedir.

Posthümanizm ise, insan, insan olmayan ve teknolojik dünyaların kesiştiği bir düşünce biçimi olarak kabul edilir. Özellikle ekolojik bilinç ve insanların Dünya'nın kaderini şekillendirmedeki rolünü sorgulayan çevre kampanyalarının ardından, yirminci yüzyılın sonlarında ve yirmi birinci yüzyılda teorik olarak önem kazanmıştır (Nayar, 2023). Nayar (2023)'a göre; posthümanizm, Avrupa-Amerika geleneğinde yerleşmiş olan Doğa/Kültür ikiliğini yıkmaktadır. Teknolojiler ve insanlar, tıpkı insanlar ve insan olmayan varlıklar gibi birlikte evrimleşirlerdir. Ayrıca insan geliştirmenin, yapay zekanın genişlemesinin ve bu gelişmelerin insanları, hukuku, "kişilik" kavramlarını ve sosyal düzeni nasıl etkilediğinin etik yönlerini incelemektedir. Aslında posthümanist düşünce, insanı merkeze alan klasik doğa anlayışını sorgular ve ekolojik krizi, insan ile insan-olmayan varlıklar arasındaki ilişkisel ağlar üzerinden ele alır. Bu yaklaşımda plastik, çevresel bir “sonuç”tan ziyade, ekolojik sistemlerin işleyişine dâhil olan etkin bir unsur olarak değerlendirilir (Ferrando, 2019).

Bu bağlamda özellikle yeni materyalizm ve post-anthropocentric ekoloji yaklaşımları belirleyici olarak kabul

edilir. Jane Bennett’in “canlı madde” (vibrant matter) kavramı, cansız olarak görülen materyallerin dahi çevresel süreçlerde etkili olduğunu savunmaktadır. Plastik, dayanıklılığı ve dolaşıma açıklığı sayesinde ekosistemlerde kalıcı izler bırakmakta; bu da onu posthümanist düşünce açısından merkezi bir materyal hâline getirmektedir (Bennett, 2010).

Klasik ekolojik tartışmalar, genellikle insanın çevre üzerindeki etkilerini merkeze alarak “doğa-insan” ikiliğini sürdürmüştür; buna karşılık posthümanist ekoloji, insanı doğanın ayrıcalıklı faili olarak görmek yerine, insan-olmayan aktörlerle ilişkisel bir ağ içinde konumlandırır. Posthümanizm, insanı bütün bilgi ve değer sistemlerinin biricik merkezinden çıkararak, diğer varlık biçimlerinin örneğin; bitkiler, hayvanlar, mikroorganizmalar hatta materyallerin toplumsal ve ekolojik süreçlerde etki gücüne sahip aktörler olduğunu vurgulamaktadır (Ferrando, 2019; Braidotti, 2014).

Bu perspektif, plastik gibi antropojen materyallerin yalnızca insan yaşağı veya tüketim sonucu atık üretimi olarak algılanmasının önüne geçmektedir. Plastik, ekosistem süreçleriyle birlikte güç ilişkisi kuran bir materyal olarak değerlendirilir. Jane Bennett’in canlı madde (vibrant matter) kavramı, cansız kabul edilen materyallerin bile “etki yapabilme” kapasitesi olduğunu ileri sürer ve bu nedenle plastik, sadece insan ürünü bir nesne değil, çevresel etkileşimin aktif bir ögesi olarak görülebilir (Bennett, 2010). Bennett’e göre maddenin bu etkinliği, insan-merkezli bakışla açıklanamayacak kadar kompleks ve ilişkiseldir; plastik, sucul ortamlarda mikropplastik dolaşımıyla, biyolojik süreçlere sızarak ve besin zincirini dönüştürerek ekosistemin birlikte işleyen bir parçası hâline gelmektedir (Bennett, 2010).

Yeni materyalizm kuramı da benzer şekilde, materyalin sadece insan kullanımına tabi bir araç olmadığını, fakat dolaylı

veya doğrudan çevresel süreçleri şekillendiren etkileşimsel ağların bir parçası olduğunu savunur. Bu çerçevede malzeme-merkezli bir ekoloji anlayışı, yalnızca insan eyleminin sonuçlarını değil, materyalin içinde bulunduğu sistemdeki ilişkisel gücünü ve biçimlenişini tartışmaktadır (Barad, 2007). Karen Barad'ın "agential realism" yaklaşımı, varlıkları atomize ve sabit parçalar olarak değil, birbirleriyle sürekli ilişkide olan performatif ajanslar dizgesi olarak okur; bu nedenle plastik, sadece bir atık nesne değil, ekolojik ağın içinde roller ve etkiler üreten bir "etki birimi"dir (Barad, 2007).

Bu bakış açısı, geleneksel antroposentrik ekoloji yaklaşımlarının aksine, çevresel krizleri insan eylemlerinin etik sınavı olarak algılamaktan ziyade, insan-olmayan aktörlerin dünya süreçleriyle birlikte nasıl etkileşime girdiğini, dönüştüğünü ve anlam ürettiğini sorgulamaktadır. Böylece plastik, çevresel bir sorun olmaktan çıkarak, ekosistem ilişkilerindeki materyal etkisinin somut bir göstergesi hâline gelmektedir (Tsing, 2015). Tsing'in "kapitalizm sonrası ekosistem ilişkileri" üzerine çalışmaları da insan-olmayan aktörlerin ekonomik ve ekolojik ağlar içinde kendine özgü roller üstlendiğini; dolayısıyla insan merkezli olmayan bir ekoloji yorumunun zorunlu olduğunu vurgulamaktadır (2015).

Sonuç olarak, posthumanist ve yeni materyalist yaklaşımlar, çevresel sorunları insan merkezli niyetler veya sorumluluk hesapları üzerinden açıklamaktan ziyade, materyallerin ve diğer varlık biçimlerinin birlikte kurduğu ilişkisel sistemleri analiz etmeyi önermektedir. Plastik, bu açıdan bir çevresel problem değil, ekosistemin diğer aktörleriyle birlikte anlam ve etki üreten bir materyal ajans (güç) olarak düşünülebilir.

3. PLASTİK PEYZAJ KAVRAMI: ANTROPOSEN SONRASI MANZARANIN DÖNÜŞÜMÜ

Manzara kavramı, Batı resim geleneğinde uzun süre doğanın estetik, düzenli ve insan bakışına göre yapılandırılmış bir temsili olarak ele alınmıştır. Rönesans'la birlikte perspektif bilgisinin gelişmesi, doğanın ölçülebilir, kontrol edilebilir ve görsel olarak düzenlenebilir bir alan olarak resmedilmesini mümkün kılmıştır. Bu bağlamda klasik manzara resmi, insanın doğa karşısındaki hâkim konumunu pekiştiren, doğayı seyredilen ve biçimlendirilen bir nesneye dönüştüren bir anlayış yansıtmaktadır (Gombrich, 2015). Özellikle 17. ve 18. yüzyıl manzara resminde doğa, insan aklının düzenleyici gücüyle idealize edilmiş; pastoral sahneler aracılığıyla uyum, denge ve süreklilik fikri ön plana çıkarılmıştır.

Romantik dönemde ise manzara resmi, doğanın yüceliğini ve insan karşısındaki aşkın gücünü vurgulayan bir ifade alanına dönüşmüştür. Ancak bu yücelik algısı dahi, doğayı insan duygulanımı üzerinden anlamlandıran öznel bir bakışa dayanmaktadır. Tansuğ (2011)'a göre; Türk resim geleneğinde de özellikle Cumhuriyet dönemi peyzaj resimleri, doğayı ulusal kimliğin bir göstergesi, estetik bir değer ve görsel hafıza alanı olarak ele almış; doğa çoğunlukla bozulmamış, idealize edilmiş bir mekân olarak sunulmuştur.

Geleneksel manzara sanatı, doğayı insanın karşısında konumlandıran ve çoğu zaman romantize eden bir bakış üretirken, çağdaş sanatta peyzaj artık insan faaliyetlerinin izlerini taşıyan melez bir alan hâline gelmiştir. Antroposen çağına ilişkin tartışmalar da doğa ve kültür arasındaki sınırların geri dönülmez biçimde bulanıklaştığını ortaya koymaktadır (Crutzen ve Stoermer, 2000). Ancak 20. yüzyılın ikinci yarısından itibaren sanayileşme, kentleşme, teknolojik üretim ve tüketim pratiklerinin yoğunlaşmasıyla birlikte, manzara kavramı köklü bir

dönüşüme uğramıştır. Antroposen kavramı, insanın jeolojik bir güç hâline geldiği bu dönemi tanımlarken, doğa ile insan arasındaki sınırların geri dönülmez biçimde bulanıklaştığını ortaya koyar. Bu bağlamda manzara artık insan dışı, saf ve dokunulmamış bir alan olmaktan çıkmış, insan müdahalesinin izlerini taşıyan, hibrit ve parçalı bir yapıya dönüşmüştür (Özbek, 2020).

Plastik peyzaj kavramı, tam da bu dönüşümün görsel ve kavramsal bir ifadesi olarak ortaya çıkmaktadır. Plastik, modern üretim süreçlerinin simgesi olmasının yanı sıra, doğada çözünmeyen yapısıyla ekosistemin sürekliliğini bozan kalıcı bir materyal hâline gelmiştir. Bu durum, manzaranın yalnızca doğal unsurlardan değil, insan üretimi atıklar ve sentetik malzemelerden oluşan yeni bir ekolojik gerçekliğe işaret etmesine neden olur. Plastik peyzaj, insan-merkezli estetik anlayışın ötesine geçerek, doğa ve insan yapımı olanın iç içe geçtiği post-doğal bir manzara tipini tanımlar (Yetişkin, 2019).

Bu yeni manzara anlayışında plastik Antroposen sonrası dünyanın maddi hafızası olarak okunabilmektedir. Karaman (2021), plastik atıkların doğanın döngüsel zaman anlayışını bozan, kalıcılığıyla jeolojik bir katman oluşturan unsurlar hâline geldiğini ifade etmiştir. O'na göre, böylece manzara, estetik bir seyir alanı olmaktan çıkarak, ekolojik krizlerin, insan-malzeme ilişkilerinin ve çevresel etik sorunların görünür olduğu bir sorgulama alanına dönüşmektedir (Kahraman, 2021).

Sonuç olarak plastik peyzaj, klasik manzara resminin doğayı merkezden uzaklaştıran ve idealize eden yaklaşımına karşı, insan ve insan-olmayan aktörlerin birlikte var olduğu, çatışmalı ve çoğul bir ekolojik alanı temsil eder. Bu dönüşüm, manzaranın yalnızca görsel bir tema değil, aynı zamanda çağdaş sanatın ekolojik, politik ve etik sorularını taşıyan eleştirel bir düşünme biçimi hâline geldiğini göstermektedir. Tsing,

endüstriyel atık alanların, plastikle kaplanmış kıyıları ya da sentetik maddelerle dönüşmüş doğal yüzeylerin, çağdaş sanatta yeni bir manzara dili ürettiğini söylemiştir. Bu manzaralar, doğanın yüceltilmesinden çok, insanın ekosistem üzerindeki kalıcı etkilerini görünür kılmaktadır. Bu sebeple plastik peyzaj, posthumanist bağlamda, insanın kontrolünü aşan ekolojik süreçlerin estetik bir ifadesi olarak değerlendirilebilir (Tsing, 2015).

4. SANATTA PLASTİK VE İNSAN DIŞI ETKİ: EDWARD BURTYNSKY ÖRNEĞİ

Edward Burtynsky'nin uzun yıllardır çevre ve iklim değişikliklerine sanatıyla ışık tutan küresel endüstriyel bir manzara fotoğrafçısı olarak bilinmektedir. Kanadalı sanatçının fotoğraf pratiği, çağdaş sanatta insan müdahalesinin doğa üzerindeki etkilerini görünür kılan en güçlü örneklerden biri olarak değerlendirilmektedir. Sanatçı, endüstriyel üretim alanları, maden sahaları, petrol rafinerileri ve plastik atık yığınlarını konu alan büyük ölçekli fotoğraflarıyla, insan etkinliğinin yeryüzünde bıraktığı maddi izleri belgesel niteliğinde ele almaktadır. Burtynsky'nin çalışmalarında plastik, insan-dışı etkisiyle ekosistemi dönüştüren, kalıcı ve özerk bir madde olarak karşımıza çıkar (Burtynsky, Baichwal ve de Pencier, 2018).

Burtynsky'nin işleri, esasen endüstriyel ve çevresel dönüşümlerin toplum ve ekosistem üzerindeki ağır bedellerini hatırlatmaktadır. İzleyiciyi hem görsel olarak etkiler hem de eleştirel bir sorgulamaya davet eder. Özellikle su krizine odaklanan Aqua Shock serisinin, Burtynsky'nin kavramsal, teknik ve estetik açıdan en yoğun çalışmaları arasında yer aldığı söylenebilir. Gemi mürettebatı, vinç, uçak veya uzaktan kumandalı UAS (insansız hava sistemleri) gibi hayli gelişmiş teknolojik ekipmanlar kullanarak ürettiği bu imgelerde sanatçı,

küresel su kaynaklarının insan eliyle radikal biçimde yeniden düzenlenmesini eleştirir ve kolektif sorumluluk bilincine dikkat çeker. Şaşırtıcı nitelikteki içeriklerine rağmen parlak, etkileyici ve umut duygusu uyandıran görsellikleriyle bu çalışmalar, Burtynsky'nin belgeleyici ve soyutlayıcı yaklaşımını güçlü bir biçimde yansıtmaktadır (Ewing, 2017).

Posthümanist düşünce bağlamında değerlendirildiğinde Burtynsky'nin imgeleri, insanı merkeze alan anlatıyı geri plana iterken, malzemenin (bu bağlamda plastiğin) kendi etkisini ve sürekliliğini öne çıkarır. Plastik atıklar, fotoğraflarda çoğu zaman insan figüründen bağımsız, neredeyse jeolojik bir oluşum gibi görünür. Eserlere dair izlenim, insanın doğa üzerindeki hâkimiyetini vurgulamaz bunun yerine, insan üretimi maddelerin insan kontrolünden çıkarak ekolojik sistemin aktif bir parçası hâline geldiğini düşündürmektedir. Böylece plastik, pasif bir nesne olmaktan çıkarak çevresel süreçleri şekillendiren insan-dışı bir aktör olarak okunabilir (Bennett, 2010). Burtynsky'nin çalışmaları, plastiğin ve endüstriyel materyallerin, insan niyetinden bağımsız olarak ekosistemleri şekillendirdiğini gösterir. Böylece fotoğraf, insan merkezli bir belgeleme aracı olmaktan çıkmakta, malzemenin kendi etkisini açığa çıkaran bir görsel alan hâline gelmektedir.

Burtynsky'nin özellikle plastik atık temalı işleri, Antroposen sonrası dünyada manzara kavramının nasıl dönüştüğünü ve çevremizi saran görüntünün neye benzemeye başladığını açık biçimde yansıtmaktadır. Okyanuslara karışan plastikler, geri dönüşüm sahaları ve atık depolama alanları, doğa ve kültür ayrımının artık geçerliliğini yitirdiğini gösteren görsel kanıtlar olmuştur. Bu bağlamda sanatçının fotoğrafları, klasik çevreci betimlemelerden farklı olarak izleyiciyi maddi gerçeklikle yüzleştiren soğukkanlı bir bakış açısı sunmaktadır. Bu yaklaşım, posthümanist estetikte sıkça vurgulanan “insan-sonrası algı” ile örtüşmektedir (Braidotti, 2014).

Ayrıca Burtynsky'nin estetik anlayışı, felaketin güzelleştirilmesi tartışmalarını da beraberinde getirmiştir. Ancak bu estetikleştirme, doğanın tahrip edilmesini normalleştirmekten ziyade, izleyiciyi alışıldık çevresel imgelerin ötesine taşıyarak plastiğin ölçeğini, yaygınlığını ve sürekliliğini kavramaya davet etmektedir (Resim 1). Demos (2016), bu yönüyle Burtynsky'nin işlerinin, insan merkezli çevre söylemlerinden ayrılarak, insan ve insan-olmayan varlıkların iç içe geçtiği karmaşık bir ekolojik gerçekliği görünür hale getirdiğini ifade etmiştir.



Resim 1. Edward Burtynsky- China Recycling # 8, Plastic Toy Parts, Guiyu, Guangdong Province, China, 2004

Örneğin, son dönem çalışmalarından biri olan Antroposen Projesi (*The Anthropocene Project*) kimyager Paul Jozef Crutzen tarafından 2000 yılında gezegen üzerindeki "insan izinin" resmi olarak tanınması ve kabul edilmesi amacıyla ortaya atılan yeni jeolojik çağ "Antroposen"den doğrudan etkilenmiştir. Proje, Edward Burtynsky, Jennifer Baichwal ve Nicholas de Pencier iş birliğiyle geliştirilen, insanın yeryüzü üzerindeki etkisini çok katmanlı bir biçimde ele alan disiplinlerarası bir sanat ve araştırma projesi olarak oluşturulmuştur. Fotoğraf, film, artırılmış gerçeklik, bilimsel veri ve mekâna özgü yerleştirme gibi sanatsal formların bir araya getirilmesiyle oluşan bu proje, insan

faaliyetlerinin jeolojik ölçekte belirleyici hâle geldiği Antroposen çağını görünür kılmayı amaçlamaktadır (Resim 2-3). Mevcut dönemin sonlarında, 20.yüzyılın sonlarından bu yana karbondioksit emisyonlarında ve deniz seviyesinin yükselmesinde belirgin yükselme, küresel türlerin toplu halde yok oluşu ve ormanların tahribatı ve kalkınma yoluyla arazinin dönüşümü bilim insanlarının gerçekleşeceğini ön gördüğü tabloyu oluşturmaktadır. Bu da çağımızın içinde bulunduğu tedirgin edici duruma bir kanıt olarak gösterilebilir.



Resim 2. Edward Burtynsky- Dandora Landfill #3, Plastics Recycling, Nairobi, Kenya 2016

Resim 3. Edward Burtynsky- Fondazione Mast Bologna, Italy 2020

John K. Grande'ye göre The Anthropocene Project, insanın dünyayı dönüştürme kapasitesini yüceltmekten ziyade, bu dönüşümün kontrol edilemeyen sonuçlarını açığa çıkaran eleştirel bir görsel dil sunmaktadır. Grande, projenin izleyiciyi mesafe ve estetik düzen aracılığıyla insan etkisinin büyüklüğüyle yüzleştirdiğini söylemiştir (Grande, 2018). Bu bağlamda projede yer alan imgeler, insanı merkeze alan bakışı geri çekerek, endüstriyel malzemelerin, atıkların ve altyapı sistemlerinin çevresel süreçlerde kazandığı insan-dışı etkiyi görünür kılmaktadır. Böylece *The Anthropocene Project*, çağdaş sanatta sürdürülebilirlik ve ekoloji tartışmalarını temsil düzeyinden çıkararak, maddesel gerçekliğin kendisi üzerinden düşünen posthümanist bir estetik yapı sunmaktadır.



Resim 4. Edward Burtynsky- Uralkali Potash Mine #4, Berezniki, Russia, 2012

Resim 5. Edward Burtynsky- Phosphor Tailings Pond #4, Near Lakeland, Florida, 2012

Bu proje insan etkinliğini jeolojik, maddi ve teknolojik süreçlerle iç içe geçmiş bir unsur olarak ele almaktadır. Burtynsky'nin fotoğraflarında endüstriyel altyapılar, atık alanları ve sentetik materyaller, insan kontrolünden bağımsız etkiler üreten insan-dışı aktörler olarak görünürlük kazanmaktadır (Resim4-5). Bu yaklaşım, posthümanist teoride öne çıkan, insan ve insan-olmayan varlıklar arasındaki hiyerarşik ayrımların çözülmesi fikriyle de örtüşmektedir (Braidotti, 2014).

Benzer şekilde sanatçının *Oil* serisi (1997–2009), fosil yakıt üretimi ve tüketiminin çevresel sonuçlarını ele alırken, plastik kültürün altyapısını oluşturan enerji sistemlerini görünür kılar. Petrol rafinerileri, otoyol kavşakları ve araç mezarlıkları, doğayla iç içe geçmiş endüstriyel peyzajlar olarak sunulmaktadır (Resim 6-7). Bu imgeler, insan merkezli ilerleme anlatısını sorgulayarak, modern yaşamın maddi temellerinin ekolojik yıkımla nasıl iç içe geçtiğini ortaya koymaktadır (Grande, 2018) (Resim 8).



**Resim 6. Edward Burtynsky- Oil Tanker and Refineries
Pasadena, Texas, USA, 2004**

**Resim 7. Edward Burtynsky- Oil Refineries, #34 Houston-Texas-
USA, 2004**



**Resim 8. Edward Burtynsky- Oil Fields #19, Belridge, California-
USA, 2003**

Burtynsky, *Oil* serisine ait fikrin ortaya çıkışının bir araba seyahati sırasında olduğunu ifade etmiştir. Endüstri ortamını fotoğraflamaya başladığı dönemde insanın üretmeyi başardığı bu sisteme hayranlık duyarken zamanla ne kadar yıkıcı sonuçlara sebep olduğunu fark ettiğini söylemiştir. Ülke çağında araç kullanırken perol’ün “hem her şeyi mümkün kılan enerji kaynağı, hem de yaşam alanımızı sürekli tehlikeye attığı için bir korku kaynağı olduğunu düşünmeye başlamış. Otomobilin endüstriyel dünyanın temelini oluştursa da fiziksel dünya için tehlikeler oluşturduğunu fark etmiştir (Burtynsky, 2025).

Sonuç olarak Edward Burtynsky'nin plastik temalı fotoğrafları, çevresel yıkımı belgelemekle birlikte insanın ürettiği maddelerin insan-dışı etkilerinin, ekosistemin geleceğini nasıl şekillendirdiğini görünür kılmaktadır. Bu bağlamda Burtynsky'nin pratiği, eleştirel bir dil barındırır. Bu dil maddi gerçekliğin kaçınılmazlığını gösterirken, kendine has bir ifade gücü barındırır.

5. SONUÇ VE DEĞERLENDİRME

Bu araştırmada, çağdaş sanatta plastik malzemenin ekosistem bağlamında ele alınışını posthümanist bir perspektifle değerlendirmeyi amaçlamıştır. İncelenen örnekler, insanın doğa üzerindeki etkisinin artık yalnızca çevresel bir bozulma ya da etik bir sorun olarak değil, gezegensel ölçekte maddesel ve ilişkisel bir dönüşüm olarak ele alınması gerektiğini ortaya koymaktadır. Plastik, insan üretiminin bir sonucu olarak doğaya eklenmiş; zamanla biyolojik, coğrafi ve kültürel süreçlerin aktif bir bileşeni hâline gelmiştir. Bu durum, insanın doğayı dönüştürme biçiminin tek yönlü bir hâkimiyet ilişkisi olmaktan çıkarak, geri dönülmez karşılıklı etkileşimler yarattığını göstermektedir.

Posthümanist yaklaşım, bu dönüşümü anlamlandırmada önemli bir kuramsal zemin sunmaktadır. Bu yaklaşım insan-merkezci düşüncenin aksine, plastik gibi insan-dışı maddeleri pasif birer atık olarak değil, ekolojik ağlar içinde etki ve güç sahibi varlıklar olarak ele almaktadır. İncelenen sanat pratiklerinde plastik, hareket eden, biriken, canlı organizmalarla etkileşime giren ve ekosistemleri yeniden biçimlendiren bir unsur olarak temsil edilmiştir. Bu noktada insan, çevresel sürecin merkezinde yer alan mutlak özne olmaktan çıkarak insan-olmayan varlıklarla birlikte hareket eden çok katmanlı bir sistemin yalnızca bir bileşeni hâline gelmiştir. Böylece posthümanizm, ekolojik krizi yalnızca insan hatalarının sonucu

olarak değil, insan ve insan-dışı aktörlerin birlikte ürettiği karmaşık bir durum olarak kavramamıza olanak tanıyabilmektedir.

Bu ilişkiler ağında estetik, yalnızca görsel bir ifade biçimi değil, aynı zamanda eleştirel bir düşünme aracıdır. Çağdaş sanat, plastik atıkları estetik formlar içinde sunarak izleyiciyi ilk aşamada cezbeden, ancak devamında rahatsız eden bir deneyim üretir. Bu estetik strateji, çevresel yıkımı didaktik bir söylem yerine duyuşsal ve algısal bir düzlemde görünür kılar. Posthümanist bağlamda estetik, insan ile insan-dışı varlıklar arasındaki mesafeyi azaltan; empatiyi yalnızca insana değil, maddesel dünyaya da genişleten bir arayüz işlevi görür.

Bu bağlamda, Edward Burtynsky'nin çalışmaları, posthümanist estetiğin çağdaş sanattaki somut karşılıklarını ortaya koyan güçlü bir örnek olarak değerlendirilebilir. Burtynsky'nin Anthropocene projesi ve endüstriyel peyzajlara odaklanan büyük ölçekli fotoğrafları, insan faaliyetlerinin yeryüzü üzerindeki jeolojik ve maddesel etkilerini görünür kılarak, insanı ekosistemin merkezinde konumlandıran anlatıyı sorgulamaktadır. Sanatçı çevresel yıkımı doğrudan betimlemek yerine, izleyiciyi estetik bir karşılaşma aracılığıyla etik ve ontolojik bir sorgulamaya çağırmıştır. Bu yönüyle söz konusu çalışmalar, posthümanist düşüncenin önerdiği insan-merkezcilik sonrası perspektifi güçlendirirken, çağdaş sanatın ekolojik krizleri kavramsallaştırmadaki dönüştürücü potansiyelini de ortaya koymaktadır.

Sonuç olarak bu araştırma, çağdaş sanatta plastiğin ekosistemle ilişkisini posthümanist bir yaklaşımla ele alarak, çevresel meselelerin insan-merkezci bakışın ötesinde düşünülmesi gerektiğini ortaya koymaktadır. Sanat, bu yeni düşünme biçiminde yalnızca temsil edici bir alan değil; insan, madde ve doğa arasındaki ilişkilerin yeniden müzakere edildiği

eleştirel bir alan olarak öne çıkmaktadır. Plastik üzerinden kurulan bu posthümanist okuma, Antroposen sonrası dünyada estetik, etik ve ekolojik sorumlulukların birlikte ele alınmasının gerekliliğini vurgulamaktadır.

KAYNAKÇA

- Barad, K. (2007). *Meeting the universe halfway: quantum physics and the entanglement of matter and meaning*. Duke University Press.
- Bennett, J. (2010). *Vibrant matter: a political ecology of things*. Durham: Duke University Press.
- Braidotti, R. (2014). *The Posthuman*. Cambridge: Polity Press.
- Burtynsky, E. (2025). Oil/ Projects /Photograph. Erişim: 04.05.2025.
<https://www.edwardburtynsky.com/projects/photographs/oil>
- Burtynsky, E., Baichwal, J., ve de Pencier, N. (2018). *Anthropocene*. Steidl.
- Cevizci, A. (2019). *Felsefe sözlüğü*. İstanbul: Say Yayınları.
- Crutzen, P. J., ve Stoermer, E. F. (2000). The Anthropocene. *Global Change Newsletter*, 41, 17–18.
- Demos, T. J. (2016). *Against the anthropocene: visual culture and environment today*. Berlin: Sternberg Press.
- Ewing, W. (2017). Edward Burtynsky: Aqua Shock su projesinden bir seçki. Borusan Contemporary. Geçici sergi broşürü.
- Ferrando, F. (2013). Posthumanism, transhumanism, antihumanism, metahumanism, and new materialisms differences and relations, *An International Journal in Philosophy Religion, Politics and The Art*, 8 (2), s:26-32.
- Ferrando, F. (2019). *Philosophical posthumanism*. Bloomsbury Academic.
- Gombrich, E. H. (2015). *Sanatın öyküsü*. İstanbul: Remzi Kitabevi.

- Gökberk, M. (2011). *Felsefe tarihi*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Grande, J. K. (2018). Edward Burtynsky & Jennifer Baichwal: Anthropocene. *Art Papers*, 42(4), 34–39.
- Kahraman, H. B. (2021). *Sanat, doğa ve antroposen*. İstanbul: Everest Yayınları.
- Kluszczyński, R.W. (2025). The Art of Post-anthropocentrism: concepts, challenges, dilemmas, *Art Inquiry*, 27(2). S:371-396.
- Liu, I.C.H. (2025). *Toward a cognitive-affective-systemic framework for art and sustainability*, Human-Computer Interaction
- Nayar, P. (2023). Posthumanizm. Oxford Bibliographies. Erişim: 12.04.2025.
<https://www.oxfordbibliographies.com/display/document/obo-9780190221911/obo-9780190221911-0122.xml>
- Özbek, M. (2020). Antroposen tartışmaları ve kültürel dönüşüm. *Toplum ve Bilim*, 150, 45–63.
- Tansuğ, S. (2011). *Çağdaş Türk sanatı*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Tsing, A. L. (2015). *The mushroom at the end of the world: on the possibility of life in capitalist ruins*. Princeton University Press.
- Ülken, H. Z. (2016). *Felsefeye giriş*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Yetişkin, E. (2019). *Ekolojik kriz ve sanat*. İstanbul: İletişim Yayınları.

PETER KOGLER’İN BASKİRESİMLERİDE KARINCA İMGESİ: KOLEKTİF BİLİNÇ VE MEKÂNSAL ALGI

Gökçe Aysun KILIÇ¹

1. GİRİŞ

Dijital teknolojilerin sanat üretimine entegrasyonu, baskıresim alanında hem teknik hem de kavramsal düzeyde köklü bir dönüşüm yaratmıştır. Geleneksel yöntemlerden uzaklaşan dijital baskıresim, özellikle mimari mekânla ilişkisinde yeni anlatı biçimlerinin ortaya çıkmasına imkân tanımaktadır. Bu dönüşümün önemli temsilcilerinden olan Peter Kogler, baskıresmi yalnızca bir üretim tekniği olarak değil, mekânsal bir deneyim aracı olarak kullanmaktadır. Kogler, dijital mecraları fiziksel gerçeklikten arındırarak, mekânı zihinsel ve algısal bir deneyim alanı olarak yeniden kurgular (Albayrak, 2015, s. 24). Bu çalışmada, sanatçının özellikle karınca imgesi üzerinden oluşturduğu dijital baskıresim temelli yerleştirmelerde simgesel ve kavramsal anlamların nasıl yapılandığı incelenmekte; karıncanın kolektif bilinç, dijital sistemler ve mekânsal algı arasında kurduğu ilişki değerlendirilmektedir.

Sanatçının karınca imgesi etrafında geliştirdiği yerleştirmeler, izleyicinin mekânla olan ilişkisini sorgulayan bir görsel dil sunar. Karıncanın doğasında var olan kolektif hareket, Kogler’in çalışmalarında tekrar yoluyla çoğaltılır ve bireysel algının kolektif bilinçle bütünleştiği bir düzlem oluşturur. Mimari yüzeylerde tekrarlanan bu figür, yön­süzlük ve yoğunluk

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

aracılığıyla izleyicinin mekânsal algısını dönüştürür (Sağlam, 2024, s. 61). Bu figür, aynı zamanda çağdaş dijital sistemleri, veri akışları ve toplumsal ağ yapıları gibi temsil eden görsel bir metafor hâline gelir (Winkelhofer, 2010). Kogler'in sanatsal yaklaşımı, izleyiciyi edilgen bir konumdan çıkararak bedensel katılımı teşvik eden bir mekân deneyimi sunar. Karınca figürünün ritmik tekrarları mekânın sınırlarını belirsizleştirir ve izleyiciyi yapının aktif bir parçası hâline getirir. Bu durum, bireyin kendini dijital çağın sürekli tekrar ve veri temelli yapıları içinde konumlandırma biçimini yansıtır. Boris Podrecca'ya göre, sanatçının aynı temayı farklı varyasyonlarla kullanması, onu her defasında yeni bir anlatım aracına dönüştürür (Podrecca, 2014, s. 227). Kogler'in karınca ile kurduğu ilişki, estetikten öte kültürel ve toplumsal referansları da içerir. Sanatçının karıncayı kullanma fikri, 1980'li yıllarda çektiği bir filmde rastlantısal olarak karşısına çıkan bir karıncayı gözlemlemesiyle şekillenmiştir (Wye, 2006). Bu figür, zamanla onun sanatında biçimsel ve düşünsel bir sürekliliğin simgesine dönüşmüştür.

Karınca doğada organize hareketin, sistematik iş bölümünün ve kolektif yapının simgesidir. Aynı zamanda mitolojik ve kültürel bağlamlarda çalışkanlık, düzen ve kolektivizmi çağrıştırır (Wilkinson, 2011, s. 73). Kogler, bu çok yönlü anlamı dijital araçlarla yeniden üretir, ölçeklendirir ve mekâna yerleştirir. Edelbert Köb'e göre, karınca Kogler için “beden ile mimari, doğal ile yapay yaşam alanı arasındaki ilişki için ideal bir metafor”dur (Köb, 2008). Rainer Fuchs ise bu figürü, doğa ile teknoloji arasındaki geçişkenliğin sembolü olarak tanımlar (Fuchs, 2008). Kogler'in karınca imgesi ile kurduğu ilişki hem bireysel hem kolektif hem estetik hem de eleştirel bir düzlemi kapsar. Bu figür, onun sanatında yalnızca tekrar eden bir form değil, çağdaş dijital toplumun yapısını görünür kılan güçlü bir metafora dönüşür (Berg, 2004). Karınca, dijitalleşmiş toplumsal yapılar içindeki bireyin yerini, yaşadığı karmaşıklığı ve

sistem içindeki devinimini de temsil eden bir görsel işarete dönüşür. Dolayısıyla Kogler'in bu çok yönlü yaklaşımı, sanat ve teknoloji arasındaki sınırları bulanıklaştırarak izleyiciyi hem fiziksel hem düşünsel bir deneyimin parçası hâline getirir.

2. BASKİRESİMDEN YÜZEYE: PETER KOGLER'İN KARINCA İMGESİ İLE MEKÂNIN YENİDEN İNŞASI

Peter Kogler'in karınca imgesi yalnızca biyolojik ya da estetik bir unsur değil; aynı zamanda tarihsel, kuramsal ve kültürel bağlamlarla şekillenen bir sanat ögesidir. Sanatçı, Pop Art, Minimal Sanat ve Kavramsal Sanat'tan beslenerek, sade ve tekrar eden bu figürü çalışmalarının merkezine yerleştirir. Karıncanın tekrar ve düzen içeren yapısı, seri üretim, dijitalleştirme ve modüler yapı anlayışıyla örtüşür; bu da Kogler'in karınca figürünü sistematik bir sanat diline dönüştürmesine olanak tanır. Kogler'in karınca desenini mimari yüzeylerde kullanması, onun mekânla kurduğu çok katmanlı ilişkiyi gösterir. Yüzeyleri yalnızca dönüştürmekle kalmaz, aynı zamanda yönelimsel ve algısal sınırları değiştirmeyi amaçlar. Andy Warhol ile kurduğu estetik bağ, bu bağlamda önemlidir. Warhol'un tekrar, yüzey estetiği ve raster tekniğiyle geliştirdiği görsel dil, Kogler'in dijital ızgara sistemine dayanan yüzey kompozisyonlarıyla benzerlik gösterir. Kuramsal olarak, Warhol'un sanat eserinin yeniden üretilebilirliğine dair yaklaşımı, Kogler'de daha ileri bir noktaya taşınır. Karınca figürü sadece yeniden üretilmez; dijital olarak manipüle edilir, yönü değişir, çoğalır ve mekân içinde hareket ettirilir. Bu yönüyle karınca, Pop Art'ın tekrar estetiği ile Kavramsal Sanat'ın düşünce merkezli yapısını bir araya getirir. Sol LeWitt'in metin temelli sanat anlayışı da Kogler'in dijital süreçleri esas alan sistematik yaklaşımında etkili olmuştur (Rhombert, 2008, s. 63). Böylece

karınca, yalnızca bir imge değil, sistemin yapıtaşı hâline gelir. Yönsüz ve tekrarlı hareketleriyle izleyicide yön kaybı hissi yaratır.

Kogler'in karınca imgesini mimaride 'desen' ve 'kaplama' kavramlarıyla birlikte ele alması önemlidir. Desen, dekoratif olmanın ötesine geçerek mimariyi örten ve onun anlamını dönüştüren bir katman hâline gelir. Bu da sanatçının estetikle birlikte düşünsel ve mimari bağlamı da göz önünde bulundurduğunu gösterir. Stadler'e göre, bu yaklaşım Kogler'i müzelerin merdiven boşluklarını dönüştürmek için ideal bir sanatçı olarak kılar (Stadler, 2007). Karınca imgesi aynı zamanda dijital çağın metaforu olarak konumlanır. Dijitalleşmenin temel kavramları olan ağ, veri ve algoritma, Kogler'in sanatında karınca üzerinden temsil bulur. Sanatçı, karıncayı bireysel hareketlerin kolektif yapılar oluşturduğu bir sistemin simgesi olarak görür. Bu figür, doğal bir varlık olmanın ötesinde, dijital sistemlerin organik temsiline dönüşür.

Kogler'in karınca figürüne yüklediği anlam, yalnızca görsel ya da mekânsal değil, aynı zamanda toplumsal düzeyde de okunabilir. Karınca, sanatçının gözünde yalnızca ideal organizasyonun değil; düzen ile kaos, üretim ile yıkım arasındaki gerilimin de sembolüdür. Berg'e göre, karınca "hem düzenin hem kaosu hem üretimin hem de yıkımın sembolüdür" (Berg, 2004). Böylece Kogler'in karıncayla kurduğu ilişki, estetik olduğu kadar eleştirel bir nitelik de taşır.



Görsel 1. Peter Kogler, “İsimsiz”, serigrafi baskı, Dokümenta IX, Fridericianum Müzesi Kassel, 1992.

Peter Kogler’in en dikkat çekici projelerinden biri, 1992’de documenta IX kapsamında Kassel’deki Fridericianum’un giriş salonuna yerleştirdiği eserdir (Görsel 1). Sanatçı, Bruce Nauman’ın videosunun sergilendiği bu alana, serigrafi tekniğiyle üretilmiş ve tüm yüzeyi kaplayan bir karınca desenli duvar kâğıdı uygulamıştır (Chougnet, 2007). Bu yerleştirme yalnızca görsel değil, aynı zamanda bedensel yönelim üzerinde etkili olan bir mekânsal deneyim sunar. Karınca figürü burada mekânın sınırlarını silikleştirir ve yüzeyi ikinci bir deri gibi sarar. İzleyici, mimarının yönlendiriciliğini kaybeder ve görsel yoğunluğun içinde yönsüzleşir. Bu durum, baskiresmin dijital çağda mekânsal bir organizmaya dönüşümünü de simgeler. Serigrafi tekniğiyle üretilen desen, figürün çoğaltılabilir olmasından kaynaklı karıncanın doğasına uygun biçimde yayılır. Tek bir karınca imgesinin baskiresim üzerindeki kullanımı, Kogler’in algoritmik düşünceyle biçimlenen üretim anlayışını yansıtır. Andy Warhol’un ‘İnek Duvar Kâğıdı’ adlı baskiresminde olduğu gibi, Kogler de yüzeyi baskı figürleriyle dönüştürür. Ancak Kogler’in karıncaları daha dinamik ve çevreleyicidir. Warhol’un ikonlaştırılmış figürlerinden de farklı olarak, Kogler’in karıncaları hareketli ve düzensizdir. Bu

bağlamda, karınca figürü estetik bir öge olmanın ötesinde, algısal ve yönlendirici bir unsur hâline gelir. Figür ile yüzey arasındaki sınır ortadan kalkar ve izleyici eserin bir parçası hâline gelir. Böylece iki boyutlu baskı, mekânın tüm derinliğine yayılmış bir görsel dile evrilir. Karıncaların tekrar eden düzeni, serigrafi tekniğinin çoğaltmaya dayalı yapısıyla örtüşür ve mekân içinde örgütlenme biçimlerine dair alegorik bir yorum sunar.



Görsel 2. Peter Kogler'in Franz West ve Marcus Geiger ile 16. Uluslararası Lozan Bienali, için gerçekleştirdiği ortak yerleştirme, 1995.

Peter Kogler'in, Franz West ve Marcus Geiger ile 1995 yılında 16. Uluslararası Lozan Bienali için gerçekleştirdiği yerleştirme, karınca imgesinin baskıresim aracılığıyla nasıl disiplinler arası bir mekânsal dile dönüştüğünü gösteren çarpıcı bir örnektir (Görsel 2). Bu enstalasyonda kullanılan jakarlı dokuma kumaşlar, karınca figürlerini hem paravan yüzeylere hem de mobilya döşemelerine taşıyarak baskıresmi geleneksel sınırlarının dışına çıkarır. Kogler, baskıresmi sadece görsel bir üretim değil, aynı zamanda mekânsal ve nesnel bir öge olarak yeniden kurgular. Karınca figürü bu bağlamda resimsel olduğu kadar mimari bir unsur hâline gelir. Karınca imgesinin tekstil yüzeye aktarımı hem tekrarın vurgusunu güçlendirir hem de figürün modüler doğasını mekâna entegre eder. Bu durum, sanat

ile tasarım arasındaki sınırların silikleştirildiği bir üretim anlayışını ortaya koyar. Barak’a göre perde, “hem gizleyen hem ayıran bir unsur” olarak mekânda heykel ile tablo arasında bir geçiş işlevi görür ve kıvrımları hacimsel bir algı yaratır (Barak, 2000, s. 16). Kogler’in kullandığı karınca motifleri, sadece yüzeyi dolduran figürler değil, aynı zamanda mekânı saran ve yapılandıran bir ağ gibi davranır. Bu yoğun tekrar, görsel ritmi artırırken aynı zamanda mekânın sınırlarını yeniden tanımlar. Koltuk döşemelerinde kullanılan desenler, sanat ve tasarımın birbirine geçişli yapısını vurgular. Bu yerleştirmeye birlikte, baskiresmin uygulama alanları gündelik nesnelere kadar genişletilmiştir. Görsel dil, mobilya gibi işlevsel nesneler aracılığıyla izleyicinin bedenine ve yaşam alanına temas eder. Karınca figürü burada yalnızca estetik değil, toplumsal organizasyon ve iletişim sistemlerinin de metaforu olarak işlev görürken Kogler’in çoklu malzeme kullanımı, baskı yüzeyini disiplinler ötesi bir platform hâline getirir. Dolayısıyla karınca imgesi üzerinden bu yerleştirme baskiresmi yalnızca görsel bir ifade olarak değil, aynı zamanda yaşanan mekânın ayrılmaz bir parçası hâline getirir.



Görsel 3. Peter Kogler, “İsimsiz”, dijital baskı, CAN Sanat merkezi, İsviçre, 2002.

Peter Kogler'in 2002 yılında İsviçre'deki CAN Sanat Merkezi'nde gerçekleştirdiği kırmızı zemin üzerine dijital baskı yerleştirmesi, sanatçının karınca figürüne yüklediği estetik ve kavramsal anlamları etkileyici biçimde yansıtır (Görsel 3). Yerleştirmedeki karınca figürleri yalnızca süsleme unsuru değil, mekânın yapısal algısını dönüştüren öğelerdir. Dijital baskı tekniğiyle üretilen yüzey, mekânı yeniden organize eden bir sistem gibi işler. Kırmızı ve siyah renk kontrastı, karıncaların hareket hissini artırarak izleyici üzerinde yoğun bir algısal etki yaratır. Kogler'in tekrar ve sistematik düzen anlayışı, yüzeyde dijital bir halüsinasyon etkisi yaratır. Bu etkide mekânı adeta bir simülasyon alanına dönüştürür. Sanatçı, karınca figürünü dijital bir algoritma gibi işleyerek mekânı içeriden yapılandırır. Bu durum, figürlerin zeminde kalmayıp mekânın genel yapısına etki eden bir sistem hâline gelmesini sağlar. Böylece yüzey yalnızca görsel değil kavramsal bir yoğunluk da kazanırken karınca, doğaya ait bir figür olmanın yanı sıra dijital çağın tekrar ve ağ temelli sistemlerinin simgesi olarak öne çıkar.



Görsel 4. Peter Kogler, “İsimsiz”, dijital baskı, Kunstverein Hannover, 2004.

Peter Kogler'in Hannover'de gerçekleştirdiği dijital baskı, mekânsal algıyı dönüştürme potansiyelini etkileyici biçimde ortaya koyar (Görsel 4). Tüm yüzeyi kaplayan karınca imgesi,

yalnızca estetik bir yüzey değil, aynı zamanda mekânın psikolojik düzenleyicisi olarak işlev kazanır. Yeşil tonlardaki ışıklandırma ile senkronize çalışan bu imgeler, dijital baskı yoluyla üretildiği hâliyle geleneksel baskıresmin sınırlarını aşarak mekânla bütünleşir. Işıkla birlikte değişen görünürlük, imgeyi sabit değil, devinimsel bir öge hâline getirir. Kogler bu tercihiyle, baskıresmin yalnızca iki boyutlu bir çoğaltma tekniği olmadığını; aynı zamanda zamansal ve algısal bir araç olabileceğini gösterir. Tekrarlayan karınca motifleri, izleyicinin görüş alanında ritmik bir dalgalanma etkisi yaratır. Bu etki, mekânın sabit yapısını bozar ve her hareketle yeniden biçimlenen bir yüzey algısı oluşturur. Bu yönüyle eser, baskıresmin dijital çağdaki dönüşümüne dair güçlü bir temsil oluşturur (Plankensteiner, 2012, s. 34). Karınca figürü, dijital baskıyla birleşerek mekâna işlemiş bir algoritma gibi davranır. Renk, ışık ve desenin birleşimi, izleyicide hem zihinsel hem de bedensel bir sarsıntı etkisi yaratır. Bu durum, karınca imgesinin baskıresim bağlamındaki anlamını tekrar ve desen sürekliliğinin yanı sıra deneyimsel boyutu temelinde ele almayı gerekli kılar.



Görsel 5. Peter Kogler, tekstil üzeri dijital baskı, 97x210x3 cm, Art Basel, Miami sahili, 2004.

Peter Kogler'in 2004 yılında Art Basel Miami'de sunduğu dijital baskı enstalasyonu, karınca figürünü zihinsel ve toplumsal ağların metaforu olarak kullandığı eseridir (Görsel 5). Bez

üzerine uygulanan bu yerleştirme, izleyiciyi dar bir koridordan geçmeye zorlayarak bedensel deneyimi öne çıkarır. Koridorun iki yanındaki yüzeyler, kırmızı ve siyah tonlarda üst üste bindirilmiş karınca ve beyin desenleriyle kaplanmıştır. Karınca figürleri ile beyin kıvrımları arasında kurulan paralellik, sinirsel iletişim ağlarını çağırıştırır. Işıklandırmanın nötr tutulması ise tüm dikkatin yüzeydeki desenlere yönelmesini sağlar. Dijital baskının sunduğu olanaklarla da karınca imgesi, yüzeyin ötesine geçerek mekânın tamamını sarmalar. Görsel içerik, sadece izlenen bir unsur değil, izleyiciyi çevreleyen bir atmosfer hâline gelir. Karıncaların geçit boyunca çoğalması, süreklilik ve döngüsellik duygusu yaratır. Beyin ve karınca motiflerinin aynı düzlemde buluşması, bireysel düşünce ile kolektif yapı arasında bir bağ kurar. Bu bağlamda eser, dijital çağın bilgi akışını ve insanın bu akışla olan ilişkisini mekânsal bir deneyime dönüştürür.



Görsel 6. Peter Kogler, İsimlessiz, dijital baskı, Openairs, Liege, 2012.

Peter Kogler'in 2012 yılında Liège'de gerçekleştirdiği "İsimlessiz" adlı dijital baskı enstalasyonu, baskıresim ile kamusal mekân arasında özgün bir bağ kurar (Görsel 6). Sanatçı, tarihsel bir avlunun zeminine şeffaf folyo üzerine dijital olarak basılmış dev karınca desenleri yerleştirerek doğrudan izleyiciyle temas kurar. Bu açık hava yerleştirmesi, Kogler'in mimariye bütünleşmiş sanat yaklaşımını kamusal alana taşır. Ölçek olarak büyütölmüş karıncalar, zemini sıradan bir yüzey olmaktan çıkarır

ve mekânsal deneyimi dönüştüren bir organizmaya dönüştürür. Tarihsel mimarinin simetrisi ile karıncaların organik hareket izlenimi arasında kurulan karşıtlık, geçmiş ve şimdi arasında görsel bir etkileşim oluşturur. Bu hareket izlenimi, mekânda dinamik bir akış hissi yaratır. Yüzeydeki baskı, yalnızca zemine ait bir dekor değil, izleyicinin algısını yönlendiren aktif bir unsura dönüşür. Kogler'in şeffaf folyo kullanımı, karınca imgesinin yüzeyde hafifçe yüzer gibi görünmesini sağlar ve görselin maddi etkisini azaltır. İzleyici de baskıresim üzerinde yürüyerek sanatın doğrudan bir parçası hâline gelir. Sanatçı bu yerleştirme aracılığıyla baskı sanatını gündelik yaşama entegre ederken hem erişilebilirliği artıran hem de katılımcı bir deneyim öneren bir yaklaşım geliştirir.



Görsel 7. Peter Kogler, Kurulum Görünümü, Kunsthhaus Graz, 2024.

Peter Kogler'in Kunsthhaus Graz'da gerçekleştirdiği yerleştirme, yürüyen merdiven duvarlarını ve tavanını kaplayan karınca figürleriyle izleyiciyi tamamen çevreleyen bir mekân

deneyimi sunar (Görsel 7). Gündelik bir taşıma aracı olan yürüyen merdivenin yüzeyine dijital baskı uygulamak, izleyiciyi beklenmedik bir sanatsal atmosferle karşı karşıya bırakır. Karınca motifleri, duvarlar ve tavan boyunca kesintisiz bir akışla ilerleyerek mekânın perspektifini bozar. Figürlerin aşağıya doğru yönelimi, merdivenin hareket yönüyle uyumlu çalışarak bedensel hareket hissini artırır. Siyah baskıların iç mekânın aydınlatmasıyla kurduğu kontrast, algısal bir gerilim üretir. Figürlerin abartılı büyüklüğü, onları hem tehditkâr hem de soyut bir görsel unsura dönüştürür. Sanatçı, bu yolla mikroskobik bir varlığı mimari ölçekte yeniden yorumlarken figür ve mimari yapı arasındaki sınırı silerek sanat ile yapı elemanları arasında yeni bir geçiş alanı oluşturur. Lineer bir strüktüre sahip olan yürüyen merdiven, figürlerin ritmik dizilimi aracılığıyla hem yönlendirme hem de yönsüzlük hissini eşzamanlı olarak üretir. Bu mekânda hareket eden izleyici, desenlerle senkronize bir akış deneyimlemenin yanı sıra, algısal düzlemde yön duygusunu yitirme riskiyle karşı karşıya kalır.



Görsel 8. Peter Kogler, Alucore üzerine dijital baskı, 97x210x3 cm, 2025.

Peter Kogler'in Sevil Dolmacı Galerisi'ndeki yerleştirmesi, dijital estetik ile tarihî mimari arasında dikkat çekici bir karşıtlık kurar (Görsel 8). Barok süslemelere sahip tavan ve klasik iç mekân, sanatçının hiper gerçekçi karınca figürüyle çarpıcı bir etkileşim oluşturur. Alucore yüzeye uygulanan dijital baskı, metalik parlaklığı sayesinde üç boyutlu bir yanılsama etkisi yaratır. Yerleştirmenin merkezine konumlanan mor renkli karınca figürü, optik odak noktası olarak izleyicinin dikkatini üzerine çeker. Arka plandaki radyal çizgiler, figürü çevreleyerek hem yönlendirme hem de titreşim hissi sağlar. Bu çizgiler, izleyiciyi kompozisyonun merkezine doğru yönlendiren dinamik bir yapı oluşturur. Işığın yüzeyde yansımaları, eserin sınırlarını aşarak çevresel bir etkiye dönüşür. Böylece baskı, iki boyutlu olmaktan çıkarak mekânın tamamına yayılan bir deneyime dönüşür. Hiper-gerçekçi karınca figürü, yalnızca doğal bir varlık değil; teknolojik simülasyonun bir temsili olarak kurgulanır. Figür, bireysel varoluş ile kolektif düzen arasındaki sınırları sembolik olarak yansıtır. Eser, izleyiciyle doğrudan bir etkileşim kurarak görsel teması bedensel bir farkındalığa taşır. Kogler bu yerleştirmede, baskıresmi klasik resim yüzeyinin dışına taşıyarak mekâna yayılan bir enstalasyon diline dönüştürür. Tarihî bir mekânda dijital bir yüzey kullanımı, zamanlar arası bir karşılaşma ve gerilim yaratır. Figürün merkezdeki konumu ile çizgilerin hareketi arasındaki denge eserin kompozisyon etkisini güçlendirir. Bu yerleştirme, karınca motifinin sadece görsel değil, kavramsal bir öge olarak nasıl kullanıldığını gösteren rafine bir örnektir.

3. SONUÇ

Peter Kogler'in sanatsal pratiğı, karınca figürü etrafında şekillenen görsel stratejiler, mekânsal müdahaleler ve dijital baskı uygulamaları yoluyla çağdaş sanatın hem biçimsel hem de

kavramsal sınırlarını sorgulamaktadır. Bu araştırma kapsamında ulaşılan bulgular, sanatçının karınca motifini yalnızca estetik bir unsur olarak değil; sistem, tekrar, yönsüzlük, kolektiflik ve algoritmik yapı gibi çağdaş kavramsal meselelerin bir temsili olarak ele aldığını ortaya koymuştur. Kogler'in sanatında karınca, sıradan bir böcek formundan çıkarak bir organizmanın, bir yapının ya da bir ağın metaforuna dönüşmektedir.

Sanatçının bu imgesel yolculuğu, 1980'li yılların başında rastlantısal biçimde bir gazete sayfasında hareket eden karıncayı Super 8 filmle kaydetmesiyle başlamış; zaman içinde dijital üretim tekniklerinin gelişmesiyle birlikte çok yönlü bir anlatıya evrilmiştir. Kogler'in serigrafi ve dijital baskı teknikleriyle geliştirdiği üretim dili, karınca figürünü çoğaltılabilir bir desen hâline getirmiştir. Bu yaklaşım, sanatçının Pop Art'tan ve Kavramsal Sanat'tan beslenen yönünü görünür kılar. Warhol'un tekrara dayalı raster mantığı ile LeWitt'in sistematik üretim anlayışı, Kogler'in görsel diline temel oluşturan iki önemli referans noktasını temsil eder. Ancak Kogler'i bu iki isimden ayıran temel fark, mekâna doğrudan müdahale etmesi ve mekânı da üretimin bir bileşeni olarak kullanmasıdır.

Bu bağlamda analiz edilen çeşitli sergiler Documenta IX, Lausanne Bienali, CAN Sanat Merkezi, Kunstverein Hannover, Art Basel Miami, ING Art Center, Openairs Liège, İstanbul Bienali paralel etkinliği ve Kunsthau Graz sanatçının karınca figürünü her defasında yeni bir bağlamda yeniden kurguladığını göstermektedir. Karınca, burada yalnızca bir ikon değil; aynı zamanda Kogler'in üretim mantığını tanımlayan bir işleyiş biçimidir. Optik örüntülerle desteklenen tekrar eden karınca dizilimleri, izleyicide yön kaybı hissi yaratırken aynı zamanda mimari mekânın sınırlarını bulanıklaştırır. Yüzey, Kogler'in dijital müdahalesiyle akışkan, geçişli ve kıvrımlı bir yapıya dönüşür. Bu durum, dijital estetiğin sadece teknik bir araç değil, mekânsal düşünmenin bir yöntemi olarak sanatçının pratiğine

nasıl dâhil olduğunu göstermektedir. Bununla birlikte, Kogler'in baskıresimle kurduğu ilişki, teknik boyutu aşarak kavramsal bir düzleme taşınır. Sanatçı, geleneksel baskıresmin sınırlarını zorlayarak bu yöntemi yalnızca yüzeye uygulanan bir işlem değil, mekânla etkileşen bir anlatı biçimi olarak yeniden tanımlar. Dijital baskılar sayesinde duvar, zemin ve tavan yüzeylerinde gerçekleştirilen görsel müdahaleler, eseri iki boyutlu yüzeyden çıkararak üç boyutlu deneyim alanına taşır. Karıncaların yönsüz ama organize hareketi, dijital çağın veri akışları, algoritmalar ve ağ yapılarıyla doğrudan örtüşmektedir. Bu yönüyle Kogler'in eserleri yalnızca doğaya değil, aynı zamanda dijital kültüre de referans verir.

İzleyicinin bu yüzeyler karşısında yaşadığı yön kaybı, karınca deseninin hipnotik tekrarı ve yoğunluğu ile birleştiğinde sergi mekânı deneyimsel bir alana dönüşür. Mekân artık yalnızca bir arka plan değil, sanatın kurucu bir ögesi olur. Böylelikle Kogler'in işleri, izleyiciyi içine çeken, bedensel ve algısal sınırları zorlayan bir yerleştirme pratiği sunar. Ayrıca sanatçının işlerinde karınca figürünün çok yönlü okunabilirliği de dikkat çekicidir. Karınca kimi zaman organize bir sistemin ideal formu olarak yorumlanırken, kimi zaman da tehditkâr, kaotik ve rahatsız edici bir yapı olarak algılanabilir. Dolayısıyla Kogler'in her yeni mekânsal kurgu ile figüre farklı bir bağlam yüklemesini mümkün kılar. İzleyici, her yeni yerleştirmede farklı bir deneyim ve anlam üretir.

Sonuç olarak, Peter Kogler'in karınca figürüne dayalı dijital baskı yerleştirmeleri, yalnızca görsel bir tekrar değil; çağdaş sanatın üretim, algı ve mekân ile kurduğu ilişkileri derinlemesine sorgulayan işlerdir. Sanatçının sistematik üretim yaklaşımı, dijital estetikle birleşerek günümüz sanatının kavramsal çerçevesine güçlü bir katkı sunar. Karınca figürü bu bağlamda hem mekânsal algıyı dönüştüren hem de dijital çağın kolektiflik, kontrol ve kaos gibi meselelerine işaret eden dinamik

bir simgeye dönüşmektedir. Kogler'in bütüncül yaklaşımı, onu sadece çağdaş sanatın değil, dijital kültürün de önemli bir yorumcusu ve dönüştürücüsü olarak konumlandırmaktadır.

KAYNAKÇA

- Albayrak, A. (2015). *Dijital sanatı anlamak: Miguel Chevalier, Peter Kogler ve NOHlab'ın işleri üzerinden bir değerlendirme*. Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi Bodrum Güzel Sanatlar Fakültesi Uluslararası Sanat Sempozyumu “Sanat, Gerçeklik ve Paradoks, 21. Uluslararası Sanat Sempozyumu”, Muğla: Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi, 19–29.
- Barak, A. (2000). Peter Kogler – Daedalus in the labyrinth of the 20th century. In E. Köb & Kunsthaus Bregenz (Ed.), *Peter Kogler* (11–20). Kunsthaus Bregenz.
- Berg, S. (2004). *Between disembodiment and embodiment*. <https://www.kogler.net/wordpress/2020/06/21/between-disembodiment-and-embodiment/>
- Fuchs, R. (2008). *Verkettungen*. Retrieved from [https://www.kogler.net/wordpress/2020/06/19/verkettungen](https://www.kogler.net/wordpress/2020/06/19/verkettungen/Gappmayr, G. (2023). Peter Kogler – Ikonen der Vernetzung. Galerie Widauer. Retrieved from https://galeriewidauer.com/pk-exh-2023)
- Grimmer, V., & Podrecca, B. (2014, June 23). Unique poetics – Diverse signs. *Oris Magazine*, (89), 213–229.
- Köb, E. (2000). Memorable afterimages in a maze of signs. <https://www.kogler.net/wordpress/2020/06/21/edelbert-koeb-memorable-afterimages-in-a-maze-of-signs/>
- Plankensteiner, A. (2012). *Peter Kogler: Construction of spatiality as deconstruction of space* (Unpublished master's thesis). University of Vienna.
- Prinzhorn, M. (2000). Structure and ornament, symbol and chance. In Kunsthaus Bregenz (Ed.), *Peter Kogler* (169–174). König

<https://www.kogler.net/wordpress/2020/06/21/structure-and-ornament-symbol-and-chance/>

- Rhomberg, K. (2008). Peter Kogler im Gespräch mit Kathrin Rhomberg. In E. Köb & Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien (Ed.), *Peter Kogler (Aust. Kat.)*, MUMOK, Wien, 31.10.2008–25.01.2009 (61–75).
- Sağlam, F. (2020). Peter Kogler'in dijital mekânları. *Sanat ve Tasarım Dergisi*, 10(1), 52–67.
<https://doi.org/10.20488/sanattasarim.830550>
- Stadler, E. M. (2007). *Peter Kogler*. Retrieved from <https://www.kogler.net/wordpress/2020/06/21/peter-kogler-eva-maria-stadler/Winkelhofer>, G. (2010). *İstanbul'un ritmi* [PDF]. Akbank Sanat. <https://www.akbanksanat.com/content/file/54.i%CC%87stanbul%E2%80%99unritmi.pdf>
- Wilkinson, K. (2021). *Semboller ve işaretler: Kökenleri ve anlamlarıyla* (Çev. S. Toksoy). Alfa Yayıncılık.
- Wye, D., & Weitman, W. (2006). Peter Kogler: Untitled, 1992. *The Museum of Modern Art*. Retrieved from <https://www.moma.org/audio/playlist/229/2940>

TÜRKİYE VE DÜNYADA
PLASTİK SANATLAR

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