



E-ISSN: 1309-7156

Uluslararası Hakemli ve Açık Erişimli Elektronik Dergi
International Peer-Reviewed and Open Access Electronic Journal

Cilt / Volume 10
Yıl / Year 2026

<http://sanatveinsan.com>
journalofartandhuman@gmail.com

Malatya / TÜRKİYE

EDİTORYAL KURUL / EDITORIAL BOARD

Baş Editör (Editor-in-Chief): Levent İSKENDEROĞLU
Dr. Öğr. Üyesi — İnönü Üniversitesi / Malatya-Türkiye
Uzmanlık Alanı: Sanat Tarihi
ORCID: [0000-0002-2300-654X](https://orcid.org/0000-0002-2300-654X)

Dergi Editörü: Egemen Umut ŞEN
M.A. — Atatürk Bilim ve Sanat Merkezi / Amasya-Türkiye
Uzmanlık Alanı: Görsel İletişim Tasarımı
ORCID: [0000-0001-7518-0737](https://orcid.org/0000-0001-7518-0737)

Web Editörü: Alaaddin Revaha KÜRÜN
Dr. — Malatya-Türkiye
Uzmanlık Alanı: Müzik
ORCID: [0000-0003-3287-2543](https://orcid.org/0000-0003-3287-2543)

Alan Editörleri

Editör- Prof. Ali Ayhan (Müzik)
Editör- Prof. Fatih Özdemir (Grafik Tasarım/Tipografi)
Editör- Prof. İsmail Aytaç (Sanat Tarihi)
Editör- Prof. Özer Kanburoğlu (Fotoğraf)
İngilizce Dil Editörü- Prof. Bilal Genç
Türkçe Dil Editörü- Prof. İlhan Erdem

Yayın Kurulu

Prof. Ali Korkut Uludağ – Müzik/Erzurum/Türkiye
Prof. Ata Yakup Kaptan – Grafik Tasarım/Samsun/Türkiye
Prof. Khaled Tadmori – Mimarlık Tarihi/Trablusşam/Lübnan
Prof. Marcella Frangipane – Arkeoloji/Roma/İtalya
Prof. Omar Tadmori – Tarih/Trablusşam/Lübnan
Prof. Zakir Azizov – Heykel/Malatya/Türkiye
Doç. Ceyda Alparıslan Kuzu – Plastik Sanatlar/Girne/Kuzey Kıbrıs
Doç. Francesca Balossi Restelli – Protohistorya/Roma/İtalya
Doç. Kübra Dilek Tankız – Müzik Eğitimi/Malatya/Türkiye
Doç. Sevtap Kanat – Grafik Tasarım/Malatya/Türkiye
Dr. Andrei Budescu – Sanat ve Tasarım/Romanya
Dr. Justyana Warwas – Resim ve Fotoğraf/Polonya
Dr. Tuna Taşdemir – Müzik/Malatya/Türkiye

Bilim ve Danışma Kurulu

Prof. Ali Korkut Uludağ – Müzik Eğitimi/Erzurum/Türkiye
Prof. Abdulkadir Baharçipek – Uluslararası İlişkiler/Malatya/Türkiye
Prof. Ata Yakup Kaptan – Grafik Tasarım/Samsun/Türkiye
Prof. Ahmet Çaycı – Sanat Tarihi/Konya/Türkiye
Prof. Alaybey Karoğlu – Plastik Sanatlar/Ankara/Türkiye
Prof. Ayşe Budak – Sanat Tarihi/Nevşehir/Türkiye
Prof. Bekir Kocadaş – Sosyoloji/Adıyaman/Türkiye
Prof. Besim Özcan – Yakınçağ Tarihi/Erzurum/Türkiye
Prof. Bülent Yılmaz – Peyzaj Mimarlığı/Malatya/Türkiye
Prof. Burhan Yılmaz – Resim/Düzce/Türkiye
Prof. Camil Mihaescu – Güzel Sanatlar/Timisoara/Romanya
Prof. Cemal Yurga – Müzik/Malatya/Türkiye
Prof. Derya Şahin – Resim, Malatya, Türkiye
Prof. Emine Koca – Tekstil ve Moda/Ankara/Türkiye
Prof. Emine Yıldız Doyran – Resim/Düzce/Türkiye
Prof. Engin Gürpınar – Müzik, Malatya/Türkiye
Prof. Erol Yıldır – Resim/İstanbul/Türkiye
Prof. Ersan Çiftçi – Müzik/Malatya/Türkiye
Prof. Esen Çoruh – Moda Tasarımı/Ankara/Türkiye
Prof. Fahrettin Geçen – Resim/Malatya/Türkiye

Prof. Fatih Özdemir – Grafik Tasarım/Nevşehir/Türkiye
Prof. Fatih Özkafa – İslam Sanatları/İstanbul/Türkiye
Prof. Fatma Koç – Moda Tasarımı/Ankara/Türkiye
Prof. Hatice Harmankaya – Tekstil ve Moda/Konya/Türkiye
Prof. Hüseyin Elmaz – Resim/Ankara/Türkiye
Prof. İbrahim Sarıtaş – Siyaset Bilimi/Ankara/Türkiye
Prof. İlhan Erdem – Türkçe Eğitimi/Malatya/Türkiye
Prof. İrfan Yıldız – Türk İslam Sanatı/Dicle/Türkiye
Prof. İsmail Aytaç – Türk İslam Sanatı/Elazığ/Türkiye
Prof. Khaled Tadmori – Mimarlık Tarihi/Trablusşam/Lübnan
Prof. Kutgun Eyüpgiller – Mimarlık/İstanbul/Türkiye
Prof. Marcella Frangipane – Arkeoloji/Roma/İtalya
Prof. Mehmet Karagöz – Yeniçağ Tarihi/Malatya/Türkiye
Prof. Mehmet Ocakçı – Şehir Planlaması/İstanbul/Türkiye
Prof. Melda Özdemir – El Sanatları/Ankara/Türkiye
Prof. Metin Sözen – Sanat Tarihi/İstanbul/Türkiye
Prof. Murat Sezik – Siyaset Bilimi/Malatya/Türkiye
Prof. Mustafa Diğler – Resim/Karaman/Türkiye
Prof. Neslihan Durak – Genel Türk Tarihi/Malatya/Türkiye
Prof. Neslihan Durak – Resim/Kocaeli/Türkiye
Prof. Nihat Sezer Sabahat – Heykel/Ordu/Türkiye
Prof. Omar Tadmori – Tarih/Trablusşam/Lübnan
Prof. Onur Zahal – Müzik Eğitimi/Malatya/Türkiye
Prof. Özer Kanburoğlu – Fotoğraf ve Video/İstanbul/Türkiye
Prof. Pınar Göklüberk Özlü – Tekstil ve Moda/Ankara/Türkiye
Prof. Recep Özman – Eskiçağ Tarihi/Malatya/Türkiye
Prof. Şebnem Ertaş Beşir – İç Mimarlık/Antalya/Türkiye
Prof. Şerife Tali – Sanat Tarihi/Ordu/Türkiye
Prof. Xu Li – Çağdaş Sanat/Çin
Prof. Yeliz Selvi – Disiplinler Arası Sanat, Şanlıurfa/Türkiye
Prof. Yüksel Göğebakan – Plastik Sanatlar/Malatya/Türkiye
Prof. Yüksel Şahin – Temsil ve Moda/Eskişehir/Türkiye
Prof. Zeki Umay – Resim/Mersin/Türkiye
Prof. Zakir Azizov – Heykel/Malatya/Türkiye

Doç. Ali Ertuğrul Küpeli – Resim/Ankara/Türkiye
Doç. Ayça Gülten – Mimarlık/Elazığ/Türkiye
Doç. Aysun Tuna – Bölge Planlama/Bolu/Türkiye
Doç. Aytaç Özmutlu – Grafik Tasarım/Ordu/Türkiye
Doç. Azize Reva Boynukalın – Resim/Sinop/Türkiye
Doç. Betül Aytepe Serinsu – Seramik/Nevşehir/Türkiye
Doç. Beyler Yetkiner – Radyo, Tv, Sinema/Malatya/Türkiye
Doç. Bülent Ümit Erutku – Fotoğraf/İstanbul/Türkiye
Doç. Binnaz Koca – Resim/Malatya/Türkiye
Doç. Ceyda Alparslan Kuzu – Plastik Sanatlar/Girne/Kuzey Kıbrıs
Doç. Emine Tok – Bizans Sanatları/İzmir/Türkiye
Doç. Esra Yıldırım – Güzel Sanatlar Eğitimi/Bartın/Türkiye
Doç. Evren Selçuk – Heykel/Düzce/Türkiye
Doç. Fehime Yeşim Gürani – İç Mimarlık/Adana/Türkiye
Doç. Ferdi Karaönçel – Müzik/Hakkari/Türkiye
Doç. Francesca Balossi Restelli – Protohistorya/Roma/İtalya
Doç. Fuat Şancı – Sanat Tarihi/Adıyaman/Türkiye
Doç. Gülşah Polat – Tekstil ve Moda/Çanakkale/Türkiye
Doç. Hanife Neris Yüksel – Heykel/Antalya/Türkiye
Doç. Halil Fazıl Ercan – Seramik/Malatya/Türkiye
Doç. Irmak Bayburtlu – Tekstil ve Moda/İstanbul/Türkiye
Doç. Kübra Dilek Tankız – Müzik/Malatya/Türkiye
Doç. Levent Değirmencioğlu – Müzik/Kayseri/Türkiye
Doç. Mehmet Göktepe – Resim/Van/Türkiye
Doç. Mehmet Ali Büyükparksız – Resim/Kahramanmaraş/Türkiye
Doç. Mehmet Güneş Açıkgöz – Müzik/Malatya/Türkiye
Doç. Nilüfer Nazende Özkanlı – Seramik/Aksaray/Türkiye
Doç. Nurşen Işık – Mimarlık/Diyarbakır/Türkiye
Doç. Nurtaç Çakar – Seramik/Van/Türkiye
Doç. Olcay Baratav – Seramik/Ankara/Türkiye
Doç. Ozan Eroy – Müzik/Malatya/Türkiye

Doç. Özgür Ballı – Heykel/Düzce/Türkiye
Doç. Sadık Çalışkan – İletişim/Malatya/Türkiye
Doç. Selçuk Ulutaş – Sinema ve Estetik/Nevşehir/Türkiye
Doç. Selda Güzel – Tekstil ve Moda/Konya/Türkiye
Doç. Seniha Ünay Selçuk – Resim/Düzce/Türkiye
Doç. Serkan Vural – Tipografi /Yalova/Türkiye
Doç. Sevtap Kanat – Grafik Tasarımı/Malatya/Türkiye
Doç. Sinem Budun Gülas – Tekstil ve Moda/İstanbul/Türkiye
Doç. Şahabettin Öztürk – Kent Tarihi/Van/Türkiye
Doç. Şener Şentürk – Eğitim Programları/Samsun/Türkiye
Doç. Teymur Erol – Türkçe Eğitimi/Muş/Türkiye
Doç. Vildan Tok Dereci – İllustrasyon/İstanbul/Türkiye
Doç. Yeşim Aydoğın – Resim/Malatya/Türkiye
Doç. Yusuf Aydoğdu – Yeni Türk Edebiyatı/Bingöl/Türkiye
Doç. Zeynep Pehlivan Baskın – Görsel İletişim Tasarımı/Ankara/Türkiye

Dr. Andrei Budescu – Sanat ve Tasarım/Romanya
Dr. Atilla Emre Keskin – Sahne Tasarımı/Van/Türkiye
Dr. Ayda Gök – Ürün ve Marka Yönetimi/Malatya/Türkiye
Dr. Bahtiyar Bahşı – Çağdaş Türk Lehçeleri/Malatya/Türkiye
Dr. Eda Demir Tosunoğlu – Geleneksel Türk Sanatları/Malatya/Türkiye
Dr. Ahmet Bolat – Eğitim Bilimleri/Çorum/Türkiye
Dr. Funda Aksüt – Resim/Malatya/Türkiye
Dr. Hasan Tahsin Selçuk – Mimarlık/Samsun/Türkiye
Dr. Hilal Bozkurt – Halı Kilim Dokuma/Çanakkale/Türkiye
Dr. Justyana Warwas – Resim ve Fotoğraf/Polonya
Dr. Mehriban Ganberova – Müzik/Azerbaycan
Dr. Nilay İşlek – Fotoğraf/İngiltere
Dr. Nurcan Pınar Eke – Görsel İletişim Tasarımı/Ankara/Türkiye
Dr. Pınar Biçici Çetinkaya – Seramik/Malatya/Türkiye
Dr. Sanem Soylu Yılmaz – Mimari Restorasyon/İstanbul/Türkiye
Dr. Sinem Miraç Öztürk – Müzik Eğitimi/Kahramanmaraş/Türkiye
Dr. Tuna Taşdemir – Müzik/Malatya/Türkiye
Dr. Yaşar Subaşı Direk – Mimarlık/Van/Türkiye
Dr. Yeliz Cantekin – Seramik ve Cam/Düzce/Türkiye

Bu sayfa en son 30/11/ 2025 tarihinde güncellenmiştir.

İÇİNDEKİLER / CONTENT

1	Geleneksel Kadın Giysilerinin Sanatsal Temsili: Kültürel Bellek ve Biçim-Yüzey İlişkisi Bağlamında Bir İnceleme Yüksel GÖĞEBAKAN & İkranur DOĞAN	1-12
2	Kolektif Belleğin Estetik Dönüşümü: Sembol, Yüzey Ve Kültürel Kodun İnşası Hamide VURAL	13-26
3	Çağdaş Sanatta Doğayı Yeniden Vurgulamak: Lavanta Üzerinden Doğa-İnsan İlişkisi, Sanatsal Dönüşüm ve Üretim Biçimleri Ecrin AYKUT	27-39
4	Adana Hafif Raylı Sistem Yönlendirme ve Bilgilendirme Grafiklerinin Tasarım İlkeleri Açısından İncelenmesi Cihangir EKER	40-53
5	Çağdaş Sanatta Metaforik Bir İmge Olarak Saat Objесinin Yeri ve Anlamı Kürşat AZILIOĞLU	54-68

Sayıdaki Makale Türleri

Araştırma Makalesi	Derleme Makale	Çeviri Makale	Diğer Yayınlar
4	1	0	0

Yüksel GÖĞEBAKAN

Profesör, İnönü Üniversitesi, yuksel.gogebakan@inonu.edu.tr, Malatya-Türkiye
ORCID: 0000-0003-1144-1744

İkranur DOĞAN

Görsel Sanatlar Öğretmeni, ikrarun455@gmail.com, Malatya-Türkiye
ORCID: 0000-0003-2780-8483

Geleneksel Kadın Giysilerinin Sanatsal Temsili: Kültürel Bellek ve Biçim-Yüzey İlişkisi Bağlamında Bir İnceleme¹

Özet

Bu çalışma, geleneksel Anadolu kadın giysilerinin kültürel, simgesel ve sanatsal boyutlarını inceleyerek bu giysilerin çağdaş Türk resim sanatındaki temsilini biçim-yüzey ilişkisi bağlamında değerlendirmektedir. Giysi, yalnızca estetik bir unsur olarak değil; kimlik, toplumsal aidiyet, kültürel bellek ve kadın emeğine ilişkin göstergeler taşıyan bir kültürel anlatı unsuru olarak ele alınmıştır. Araştırma nitel yaklaşım çerçevesinde yapılandırılmış ve etnografik desen benimsenmiştir. Bu kapsamda Malatya'nın Öncü Köyü'nde yürütülen saha çalışmalarlarıyla geleneksel kadın giysilerinin güncel kullanım biçimleri, yerel adlandırmaları ve toplumsal bağlamları incelenmiştir. Küllük, keten, zıbın, köynek, bervanik ve tuman gibi temel giysi unsurları işlevsel ve simgesel yönleriyle analiz edilmiştir. Çalışmanın devamında Batı ve Türk resim sanatında kadın figürünün geleneksel giysilerle temsili tarihsel bir perspektifle ele alınmış; son bölümde ise sanat temelli araştırma yaklaşımı doğrultusunda üretilen eserler biçim-yüzey ilişkisi bakımından değerlendirilmiştir. Bulgular, geleneksel kumaşların özellikle pazen resim yüzeyi olarak kullanılmasının, giysiyi görsel anlatının yapısal bir bileşeni hâline getirerek çağdaş sanatsal temsilde yeni olanaklar ürettiğini göstermektedir.

Anahtar Kelimeler: Geleneksel Giysi, Kadın Figürü, Kültürel Bellek, Türk Resim Sanatı, Biçim-Yüzey İlişkisi

The Artistic Representation of Traditional Women's Clothing: An Analysis in the Context of Cultural Memory and the Form-Surface Relationship

Abstract

This study investigates the cultural, symbolic, and artistic dimensions of traditional Anatolian women's clothing and evaluates their representation in contemporary Turkish painting within the framework of the form-surface relationship. Clothing is approached not merely as an aesthetic element but as a cultural signifier conveying identity, social belonging, cultural memory, and women's labor. The research is structured within a qualitative framework and adopts an ethnographic design. Fieldwork conducted in Öncü Village (Malatya) examines the contemporary use of traditional garments, their local terminology, and social contexts. Core clothing elements such as küllük (headdress), keten (headscarf), zıbın (three-panel dress), köynek (shirt), bervanik (apron), and tuman (shalwar) are analyzed in terms of both function and symbolic meaning. The study also presents a historical overview of the representation of the female figure in traditional attire within Western and Turkish painting traditions. Finally, from an arts-based research perspective, the produced artworks are evaluated through form-surface relations. The findings demonstrate that the use of traditional fabrics particularly pazen as pictorial surfaces transforms clothing into a structural component of visual narration and expands expressive possibilities in contemporary art.

Keywords: Traditional Clothing, Female Figure, Cultural Memory, Turkish Painting, Form-Surface Relationship

¹ Bu çalışma; İnönü Üniversitesi Bilimsel Araştırma Projeleri Birimi tarafından Syl -2021- 2439 numaralı proje ile desteklenmiştir.

1. Giriş

Sanat, insanlık tarihinin en köklü anlatım biçimlerinden biri olarak bireysel deneyimleri, toplumsal yapıları ve kültürel kimlikleri görünür kılan bir ifade alanı oluşturmuştur. Kültürel bağlamdan bağımsız düşünülemez olan sanat, yalnızca estetik bir üretim alanı değil; aynı zamanda bellek, kimlik ve kolektif hafızanın taşıyıcısıdır. Tansuğ'a (1990, s. 36–37) göre her sanat eseri, üretildiği coğrafyanın tarihsel, kültürel ve geleneksel kodlarından beslenir. Bu durum, Batı resim sanatında olduğu gibi Türk resim sanatında da belirgin biçimde gözlemlenmektedir.

Anadolu'nun çok katmanlı kültürel yapısı, Türk resim sanatında önemli bir referans alanı oluşturmuştur. Özellikle kadın giysileri; renk, motif ve biçim özellikleri aracılığıyla yalnızca estetik bir unsur olarak değil, aynı zamanda kültürel belleği taşıyan bir anlatı ögesi olarak sanat üretiminde yer almıştır. Kadınların gündelik yaşamda kullandıkları giysiler, bireysel beğenilerin ötesinde toplumsal aidiyet, yerel kimlik ve geleneksel değerlerle ilişkili göstergeler sunmaktadır. Anadolu'ya özgü süsleme unsurları, bu giysiler aracılığıyla kadınların sözsüz bir ifade dili geliştirmelerine olanak tanımış; sanatçılar tarafından resimsel anlatım içerisinde yeniden yorumlanmıştır. Süsleme unsurlarının ana formu destekleyen bir uyum içerisinde kullanılması, bu öğelerin estetik bütünlüğün oluşumunda belirleyici bir rol üstlenmesini sağlamaktadır (Koç & Koca, 2015). Bu yönüyle geleneksel kadın giysileri, sembolik anlamlar taşıyan ve kimlik inşasına katkı sağlayan kültürel öğeler olarak değerlendirilebilir. Bu çalışmanın temel problemi, geleneksel Anadolu kadın giysilerinin çağdaş Türk resim sanatında nasıl temsil edildiğidir. Araştırma, söz konusu temsilleri biçim–yüzey ilişkisi çerçevesinde ele alarak estetik ve sosyo-kültürel boyutlarıyla incelemeyi amaçlamaktadır.

2. Yöntem

Bu çalışma, geleneksel Anadolu kadın giysilerinin resim sanatı bağlamında sanatsal bir forma dönüşümünü incelemek amacıyla nitel araştırma yaklaşımı çerçevesinde yürütülmüştür. Araştırma deseni olarak, kültürel pratiklerin yerinde ve bağlamsal olarak incelenmesine olanak tanıyan etnografik yöntem benimsenmiştir. Elde edilen veriler, sanatsal üretim süreciyle ilişkilendirilerek sanat temelli araştırma yaklaşımı doğrultusunda değerlendirilmiştir. Nitel araştırma yöntemleri, sosyal bilimlerde geçerlilik ve güvenilirlik açısından yaygın biçimde kullanılan yöntemler arasında yer almaktadır (Yıldırım & Şimşek, 2011).

Sanat temelli araştırmalar, sayısal verilerden çok yaşantı ve deneyimlerden anlam üretmeye yönelik, kültürel bağlam içerisinde yorum geliştirmeyi esas alan nitel araştırma yaklaşımları arasında değerlendirilmektedir (Aydın Çelikcan & Aksoy, 2020). Bu yaklaşımda sanatsal üretim, araştırmanın yalnızca sonucu değil, aynı zamanda veri üretme ve yorumlama sürecinin bir parçası olarak ele alınır. Bu doğrultuda saha gözlemleri, görüşmeler ve geleneksel giysi örneklerine ilişkin elde edilen veriler; resimsel kurgu, yüzey düzeni ve malzeme tercihlerini yönlendiren araştırma verileri olarak değerlendirilmiştir.

2.1. Etik İlkeler ve Katılımcı Onamı

Bu çalışma, yüksek lisans tezi kapsamında yürütülen saha araştırmasına dayanmaktadır. Araştırmanın yürütüldüğü dönemde etik kurul onayı alınmamıştır. Bununla birlikte araştırma sürecinde katılımcılara çalışmanın amacı açıklanmış; görüşmelere katılım gönüllülük esasına dayandırılmış ve sözlü onam alınmıştır. Katılımcıların kimlik bilgileri gizli tutulmuş, alan notları yalnızca araştırma amacıyla kullanılmış ve bulgular anonimleştirilerek rapor haline getirilmiştir. Kullanılan fotoğraflar ise katılımcıların izni doğrultusunda değerlendirilmeye tabi tutulmuştur.

2.2. Araştırma Süreci ve Veri Toplama Yöntemleri

Araştırma sürecinde veri toplamak amacıyla literatür taraması, saha çalışması ve eser inceleme yöntemleri birlikte kullanılmıştır. İlk aşamada YÖK Tez Merkezi ve ilgili akademik veri tabanları üzerinden konuya ilişkin tezler incelenmiş; kitaplar, hakemli makaleler ve çevrim içi kaynaklar taranarak çalışmanın kavramsal çerçevesi oluşturulmuştur. Bu süreç, araştırmanın kuramsal altyapısını desteklemeyi amaçlamıştır. Saha çalışması, Malatya ili

Yeşilyurt ilçesine bağlı Öncü Köyü'nde yürütülmüş ve köyde hâlen kullanılmakta olan geleneksel kadın giysileri araştırmanın odak noktasını oluşturmuştur. Araştırma kapsamında köy muhtarı ile geleneksel giyim kültürünü sürdüren kadınlarla görüşmeler yapılmış; giysilerin yöresel adları, kullanım biçimleri ve kültürel anlamlarına ilişkin veriler doğrudan yerinde edinilmiştir. Görüşmeler yüz yüze gerçekleştirilmiş, yapılandırılmamış görüşme tekniği kullanılmış ve elde edilen veriler araştırmacı tarafından alan notları şeklinde kaydedilmiştir. Veriler, folklor araştırmacıları ile yapılan görüşmelerle desteklenmiştir. Görüşmeler, geleneksel giyim pratiğini sürdüren farklı yaş gruplarından kadınlar ile yerel kültüre ilişkin bilgi sahibi kaynak kişilerle gerçekleştirilmiştir.

Saha süresince giysi unsurlarına ilişkin yerinde gözlemler yapılmış, görsel belgeler incelenmiş ve geleneksel kullanım bağlamları araştırmacı gözlemlerine dayalı olarak belgelenmiştir.

2.3. Katılımcılar

Araştırmanın katılımcıları, geleneksel kadın giysilerini günlük yaşamlarında aktif olarak kullanan ve bu kültürü sürdüren köy sakinlerinden seçilmiştir. Katılımcı seçiminde amaçlı örnekleme yöntemi kullanılmış; geleneksel giyim kültürünü doğrudan deneyimleyen bireylerin görüşlerine öncelik verilmiştir. Bazı katılımcılar, sağladıkları bilgilerin niteliği ve kapsamı nedeniyle kaynak kişi olarak değerlendirilmiştir.

2.4. Veri Analizi ve Sanatsal Üretim Süreci

Literatür taraması ve saha çalışması sonucunda elde edilen veriler, betimsel analiz yöntemi kullanılarak değerlendirilmiştir. Geleneksel kadın giysilerinin biçimsel özellikleri, dokusal yapıları ve taşıdıkları simgesel anlamlar, sanatsal üretim sürecinin temel referanslarını oluşturmuştur. Bu veriler doğrultusunda üretilen resimsel çalışmalar, biçim-yüzey ilişkisi bağlamında analiz edilerek araştırmanın görsel çıktıları olarak ele alınmıştır.

2.5. Sınırlılıklar

Araştırma, Malatya ili Öncü Köyü ile sınırlı olup, elde edilen bulgular bu yerel bağlam çerçevesinde değerlendirilmiştir. Bulguların farklı coğrafi bölgeler için genellenmesi araştırmanın kapsamı dışında tutulmuştur.

3. Bulgular

3.1. Geleneksel Kadın Giysilerinin Kültürel ve Simgesel Anlamları

Geleneksel kadın giysileri, yalnızca örtünme ya da korunma işleviyle sınırlı olmayan; estetik, kültürel ve simgesel anlam katmanlarıyla zenginleşmiş görsel ifadelerdir. Bu giysiler, tarihsel süreç içerisinde kadınların sosyal kimliklerini, toplumsal rollerini ve yaşadıkları coğrafyanın kültürel kodlarını yansıtan önemli araçlar olarak ifade edilebilir. Renk, motif, desen ve kumaş gibi unsurlar, yalnızca görsel tercihler olarak değil; taşıdıkları anlamlar aracılığıyla kültürel belleğin temsilcileri olarak değerlendirilmektedir.

Geleneksel toplumlarda kadın kimliği, kültürel süreklilik ve değer aktarımı üzerinden biçimlenmektedir. Modern toplumlarda değişim daha hızlı ilerlerken, geleneksel yapılarda dönüşüm daha sınırlı ve temkinli bir seyir izler. Metin'in (2011, s. 83-84) ifade ettiği üzere geleneksel kadın kimliği, kutsal kabul edilen değerlerin korunması ve bu değerlerin kuşaktan kuşağa aktarılmasıyla ilişkilidir. Bu değerlerin içerisinde de renk ve motif unsurları öne çıkar.

Geleneksel giysilerde kullanılan renkler, kadınların yaşamsal evrelerine ve duygusal durumlarına işaret edebilir. Siyah renk yası simgelerken, beyaz ya da kırmızı neşeye olan vurguya göndermede bulunur. Motifler ise toplumsal değerleri, inanç sistemlerini ve doğayla kurulan ilişkiyi yansıtan sembolik bir dil niteliği taşır. Anadolu coğrafyasında kumaş seçimi ve giysi biçimleri, yerel kimlik, ekonomik koşullar ve toplumsal statü hakkında dolaylı bilgiler sunabilmektedir. Motiflerdeki bu özellik coğrafyanın konumunu, insanların hayatlarındaki değişim dönüşümleri ve sahip oldukları kimliklere ilişkin veriler sağlayabilir. Bu renk ve motif bütünlüğü aslında sözsüz bir lisanın varlığını ortaya koyar. Renk ve motiflerin anlamlı bir bütün oluşturduğu yerlerden biri de çalışmamızın ana konusunu oluşturan Malatya'nın Öncü köyüdür. Malatya ve özelden Öncü Köyü'nde kadınların giyim tercihleri, bireysel estetik beğeninin ötesinde kültürel aktarım ve kimlik temsiliyle ilişkilidir. Bölgeye özgü kumaşlar, desenli başörtüleri ve motifli entariler; işlevselliği

kadar taşıdıkları anlamlarla da kültürel sürekliliğin bir parçası olarak varlığını sürdürmektedir. Bu giysiler, toplumsal hafızayı taşıyan ve bireyin kimliğini kültürel bir zemin üzerinde kurmasına olanak sağlayan simgesel yapılardır.

3.2. Malatya Yöresi Geleneksel Yaşam Biçimi İçerisinde Kadın Giysileri

Malatya, tarih boyunca farklı uygarlıkların yerleşim yeri olmakla beraber Anadolu'nun da en eski yerleşim merkezlerinden biri olma niteliğiyle öne çıkar. Bu bölgede bulunan Arslantepe Höyüğü'ndeki yürütülen arkeolojik kazılar, bölgenin Neolitik Çağ'dan itibaren yerleşime açık olduğunu gösterir. Hititler, Urartular, Romalılar, Bizanslılar, Selçuklular ve Osmanlılar gibi birçok medeniyetin izlerini taşıyan Malatya, tarihsel süreçte Akdeniz, İç Anadolu ve Doğu Anadolu bölgeleri arasında stratejik bir geçiş noktası olmuştur. Kral Yolu ve İpek Yolu gibi ticaret yollarının kavşağında yer alması, bölgenin ekonomik gelişiminin yanı sıra kültürel etkileşimini de artırmıştır (Sayım, 2007). Bu tarihsel ve coğrafi birikim, bölgenin yaşam pratikleriyle birlikte kadınların giyim kültürünü de şekillendirmiştir.

Malatya'da kadın giyimi; kültürel değerler, inanç yapısı, sosyal ilişkiler ve iklim koşulları doğrultusunda biçimlenmiştir. Zamanla giyim anlayışı işlevsel bir gereksinim olmaktan çıkmış, aynı zamanda çizgi, motif ve renk kullanımı üzerinden estetik ve simgesel anlamlar kazanmıştır. Bu nedenle kadın giysileri, bireysel tercihlerden çok yerel gelenekleri ve inanç sistemlerini yansıtan bir görsel ifade alanı olarak ifade edilebilir. Bu araştırmaya konu olan Yeşilyurt ilçesine bağlı Öncü Köyü, geleneksel yaşam biçimlerinin büyük ölçüde sürdüğü kırsal bir yerleşim alanıdır. Tarım ve hayvancılığa dayalı ekonomik varlığı, geleneksel değerlerin korunmasına yönelik güçlü bir toplumsal yapı üretmektedir. Bu yapı, kadın giyiminde geleneksel unsurların günümüzde de devam etmesini sağlar. Köyde giyim; yalnızca işlevsel bir örtünme biçimi değil, aynı zamanda kimlik, aidiyet, sosyal statü ve estetik anlayışı yansıtan simgesel bir göstergedir.

Kırsal topluluklarda geleneksel giysilerin kuşaktan kuşağa aktarılması; estetik ve ekonomik nedenlerin yanında kültürel bağlılık ve sosyal süreklilik ile ilişkilidir. Bu çerçevede Öncü Köyü'nde yapılan saha çalışmaları, kadınların halen kullandığı geleneksel giysilerin başlık (küllük), keten başörtüsü, zıbın, köynek, kuşak, bervanik ve tuman olmak üzere yedi temel unsur etrafında toplandığını göstermektedir. Bu giysiler, işlevsel özellikleri yanında taşıdıkları simgesel anlamlarla geleneksel kadın giyimini yaşayan bir kültürel anlatı biçimi olarak görünür kılmaktadır.



Görsel 1. Öncü Köyü'nde Kullanılan Zıbın Kıyafeti

3.2.1. Temel Giysi Unsurları

Öncü Köyü'nde kadınların günlük ve özel yaşamlarında kullandıkları geleneksel giysi unsurları, işlevsel özelliklerinin yanı sıra toplumsal kimliği ve kültürel aidiyeti ifade eden sembolik anlamlar taşımaktadır. Bu unsurlar yalnızca beden örtüsü değil, aynı zamanda sosyal statüyü, yaş dönemlerini ve kültürel sürekliliği görünür kılan göstergeler olarak değerlendirilmektedir. Bu durum Görsel 2'de açıkça görülmektedir. Giyim biçimleri, bireysel tercihlerin ötesinde, topluluk tarafından paylaşılan ortak bir görsel dil oluşturarak köy yaşamında kültürel aidiyetin somut bir ifadesine dönüşmektedir. Bu giyim formlarında dikkat çekici olan giysi küllüktür.

Kadın başlıkları arasında yer alan küllük, katmanlı kumaş yapısı ve süsleme öğeleriyle kullanıcının evlilik durumu, yaş hâli ve ekonomik konumuna ilişkin mesajlar taşıyan önemli bir kültürel simgedir. Başlığın kullanım biçimi, köy yaşamında toplumsal bir norm niteliği taşıırken yas dönemlerinde daha sade formlara dönüşerek sembolik anlamını güçlendirmektedir. Böylece başlık, yalnızca tamamlayıcı bir aksesuar değil, bireyin yaşam döngüsündeki değişimleri görünür kılan bir kimlik göstergesi işlevi üstlenir.

Günlük kullanımda tercih edilen keten başörtüsü, doğal lif yapısı sayesinde iklim koşullarına uyum sağlayan işlevsel bir örtü olmasının yanında, geleneksel yaşam biçimine bağlılığın da göstergesi olarak kabul edilmektedir. Bu unsurun kullanımına ilişkin toplumsal beklentiler, giyim pratiğinin kültürel aidiyetle olan güçlü ilişkisini ortaya koymaktadır. Başörtüsünün bağlanma biçimi, katlanma düzeni ve kullanım sıklığı, yerel yaşam ritmini yansıtan alışkanlıklar bütünü içerisinde anlam kazanmaktadır.

Bu giyim formlarından Zıbin ya da üçetek entari ise dayanıklı kumaşlardan üretilen yapısı ve hareket kolaylığı sağlayan formuyla kırsal yaşamın üretim odaklı karakterine uyum gösterir. Hem gündelik işlerde hem de özel günlerde kullanılan bu giysi, kadın emeği ve üretkenliğiyle özdeşleşmiş bir kültürel unsur olarak öne çıkmaktadır. Zıbinin altında kullanılan köynek ise sade yapısıyla üst giysisinin dokusal yoğunluğunu dengeleyen tamamlayıcı bir katman oluşturur. Katmanlı giyim anlayışı, hem kullanım kolaylığı sağlamak hem de geleneksel estetikte görülen bütüncül form algısını desteklemektedir.

Bele sarılan kuşak, giysiyi sabitlemenin ötesinde günlük yaşamda işlevsellik sağlayan bir unsur olarak kullanılırken; bervanik adı verilen önlükler taş baskı geleneğinin izlerini taşıyan estetik öğeler olarak kıyafetin bütünlüğünü tamamlamaktadır. Bu yüzeylerde görülen motif ve renk tercihleri, yerel üretim tekniklerinin ve el emeğine dayalı zanaat kültürünün devamlılığını yansıtmaktadır. Tuman ise rahat kesimi ve kullanım kolaylığı sayesinde hem gündelik işlerde hem dinlenme zamanlarında tercih edilen temel giysi parçalarından biridir.

Bu giysi unsurlarının birlikte oluşturduğu yapı, Öncü Köyü kadın giyiminin yalnızca pratik bir örtünme biçimi olmadığını; toplumsal ilişkileri, üretim kültürünü ve kolektif belleği taşıyan yaşayan bir gelenek olduğunu göstermektedir. Giysilerin hazırlanma, saklanma ve kullanım süreçleri kuşaktan kuşağa aktarılan bilgi biçimleri aracılığıyla sürdürülmekte; böylece giyim kültürü, sözlü anlatılar ve uygulamalı öğrenme yoluyla devam eden bir kültürel aktarım alanı oluşturmaktadır.

Bu çerçevede geleneksel kadın giysileri, maddi kültür ürünü olmanın ötesinde, gündelik yaşam pratikleri ile estetik anlayışın kesiştiği bir ifade alanı olarak değerlendirilebilir. Kullanılan malzeme, renk, motif ve form özellikleri, yerel yaşamın çevresel koşulları, üretim ilişkileri ve toplumsal değer sistemiyle doğrudan bağlantılıdır. Dolayısıyla bu giysiler, yalnızca geçmişe ait folklorik kalıntılar değil; güncel yaşam içerisinde anlam üretmeye devam eden dinamik kültürel göstergeler olarak varlığını sürdürmektedir.



Görsel 2. Öncü Köyü Geleneksel Kadın Giyim Unsurları

- (a) Küllük
- (b) Keten Başörtüsü
- (c) Zıbın (Üçetek Entari)
- (d) Köynek
- (e) Kuşak
- (f) Bervanik
- (g) Tuman

3.3. Sanat Tarihinde Kadın Figürü ve Giyim İlişkisi

Sanat tarihinde kadın figürü yalnızca estetik bir özne olarak değil, toplumsal yapıların, kültürel kodların ve tarihsel süreçlerin görsel temsil alanlarından biri olarak değerlendirilir. Kadın bedeninin sanattaki temsili, dönemin değer yargıları, toplumsal cinsiyet rolleri ve kimlik anlayışıyla ilişkili bir anlatım düzlemi oluşturur. Figürün giyimi ise bedeni

örtmenin ötesinde statü, aidiyet ve kültürel kimliği görünür kılan bir gösterge niteliği taşır (Hollander, 1993). Bu bakımdan giyim ve beden ilişkisi tarihsel bir bağlama yaslanır.

Giysi, erken dönemlerden itibaren koruyucu işlevinin yanında toplumsal düzen ve hiyerarşiyi yansıtan sembolik bir unsur hâline gelmiştir. Antik Yunan ve Roma sanatında kadın figürleri Tunika ve Peplos gibi giysilerle idealize edilmiş beden anlayışı doğrultusunda betimlenmiş; bu giysiler estetik ideali destekleyen biçimsel araçlar olarak kullanılmıştır. Orta Çağ'da kadın giyimi daha çok dinsel temsiller içinde ele alınmış ve örtünme biçimleri ahlaki değerlerin görsel ifadesi olarak anlam kazanmıştır. Rönesans'la birlikte kadın figürü mitolojik ve gündelik sahnelerde de yer almaya başlamış; giysi bedeni tanımlayan ve biçimi belirginleştiren estetik bir öge olarak işlev görmüştür (Gombrich, 2004, s. 289–295).

Sanat tarihi boyunca kadın figürü farklı dönemlerde değişen anlam katmanlarıyla ele alınmış ve resim sanatının temel temalarından biri olmuştur. Bu süreçte giysi, figürün ait olduğu kültürel çevre, inanç sistemi ve toplumsal konum hakkında bilgi aktaran görsel bir gösterge olarak değerlendirilmiştir. Kumaş türleri, desen ve renk tercihleri eserin anlam yapısını genişleten unsurlar arasında yer almaktadır.

Giysi-figür ilişkisi, kadın bedeninin sanatsal temsil içindeki konumunu belirleyen başlıca öğelerden biridir. Giysi aracılığıyla figür kimi zaman idealize edilmiş, kimi zaman sembolik anlamlarla yüklenmiş, kimi zaman da toplumsal normların yansıtıldığı bir temsil alanına dönüşmüştür. Bu nedenle giysi, anlatının yapısal bileşeni olarak dönemin ideolojik ve kültürel yapısını görünür kılan bir unsur olarak ele alınmaktadır (Göğebakan, 2016).

Kadın figürünün giyimle birlikte değerlendirilmesi, sanat eserinin yalnızca biçimsel açıdan değil, sosyo-kültürel düzlemde de okunmasını mümkün kılar. Giysi, figür üzerinden kimlik, aidiyet ve kültürel süreklilik kavramlarının görsel dil içinde değerlendirilmesine imkân vermektedir. Geleneksel toplumlarda kuşaktan kuşağa aktarılan giyim biçimleri; üretim teknikleri, malzeme seçimi, renk kullanımı ve motif düzenlemeleri aracılığıyla kültürel belleğin somut göstergelerini oluşturur. Sanatçılar bu görsel birikimi eserlerine dâhil ederken geçmişe ait kültürel kodları yeniden yorumlamakta ve onları çağdaş sanat dili içinde yeniden üretmektedir. Bu durum, geleneksel giyim unsurlarının sanat eserlerinde yalnızca betimlenen bir nesne olarak değil, kimlik ve kültürel sürekliliği görünür kılan yapısal bir öge olarak yer almasını sağlamaktadır.



GörSEL 3. Pablo Picasso, Türk Kostümlü Jacqueline, 1932, Yağlıboya.

GörSEL 4. Vincent Van Gogh, Sandalyeye Oturan Kadın, 1887, Yağlıboya

GörSEL 5. Paul Gauguin, Bretonlu Köylü Kadınlar, 1886, Yağlıboya

Geleneksel giysi kültürü, tarihsel süreç içerisinde yalnızca işlevsel bir unsur olarak değil; estetik, simgesel ve kültürel anlamlar taşıyan bir ifade biçimi olarak varlık göstermiştir. Dolayısıyla giysi, sanatçılar için güçlü bir görsel ve tematik kaynak oluşturmuştur. Figürle birlikte ele alındığında, giysi bireyin kimliğini, toplumsal konumunu ve ait olduğu dönemsal bağlamı izleyiciye aktaran görsel bir metin niteliği taşımaktadır. Artun'un da belirttiği üzere, geleneksel giysi kültürü estetik ve kullanım biçimleriyle sanatsal üretim açısından hâlen araştırılmayı bekleyen önemli bir alan olarak değerlendirilmektedir (Artun, 2006, s. 4). Bu bağlamda Türk Resim Sanatı önemli bir yer edinmiştir.

Türk resim sanatı, özellikle Cumhuriyet sonrası dönemde kadın figürü üzerinden hem geleneksel kültürü görünür kılmaya hem de modernleşme sürecine ilişkin söylemler üretme çabası içerisinde olmuştur. Bu dönemde Anadolu'ya özgü giyim kültürü; yerel motifler, kumaş dokuları ve başlık biçimleri aracılığıyla sanat eserlerine dâhil edilmiş, böylece ulusal bir sanat dili oluşturulmaya çalışılmıştır. Folklorik öğeler, yalnızca betimleyici unsurlar olarak değil; modern sanat anlayışıyla yeniden yorumlanan kültürel göstergeler olarak ele alınmıştır (Tansuğ, 1997, s. 153).



Görsel 6. Bedri Rahmi Eyüboğlu, Köylü Kadınlar, Tuval üzerine yağlıboya.



Görsel 7. Nuri İyem, Köylü Kadın, Tuval üzerine yağlıboya.



Görsel 8. Fikret Otyam, Otyam'ın Fırçasından, Tuval üzerine yağlıboya.

Bedri Rahmi Eyüboğlu, Nuri İyem ve Fikret Otyam gibi sanatçıların eserlerinde kadın figürü, geleneksel giysi öğeleri aracılığıyla Anadolu yaşamının kültürel ve toplumsal katmanlarını yansıtan önemli bir temsil unsuru hâline gelir. Bu eserlerde yer verilen giysi biçimleri ve kumaş dokuları, figürün ait olduğu coğrafyaya, toplumsal yapıya ve kültürel belleğe ilişkin görsel göstergeler sunar (Görsel 6–8).

Kadın figürünün geleneksel giysilerle temsili, yalnızca nostaljik bir yaklaşım ya da estetik tercih olarak değerlendirilmemektedir. Bu temsiller, kültürel mirasın aktarımı ve ulusal kimlik söylemlerinin kurulmasında işlevsel bir rol üstlenmiştir. Anadolu gibi kültürel çeşitliliğin belirgin olduğu coğrafyalarda giysi; etnik, mezhepsel, sosyal ve ekonomik yapıya ilişkin veriler taşıyan bir gösterge niteliği taşımaktadır. Pazen kumaşlar, yemeniler, üçetekler, şalvarlar ve geleneksel başlıklar; kırsal yaşam pratikleriyle birlikte kadının toplumsal statüsünü ve toplum içindeki konumunu simgesel düzeyde görünür kılmaktadır.

Sanatçılar, geleneksel giysi unsurlarını eserlerine dâhil ederken yalnızca biçimsel bir etki oluşturmayı değil; kültürel sürekliliği görünür kılmayı ve toplumsal bellekte yer etmiş değerleri yeniden üretmeyi de amaçlamışlardır. Bu yaklaşım, folklorik öğelerin dekoratif bir süsleme unsurunun ötesinde, bellek ve kimlik anlatısını kuran yapısal öğelere dönüşmesine imkân tanımıştır. Giysilerdeki motifler, dokular ve renk düzenleri, bireysel kimliğin ötesinde kolektif deneyimin görsel ifadesi olarak sanat eserlerinde yer bulmuştur.

Batılı sanatçıların da Doğu'nun süsleme geleneklerinden etkilendiği görülmektedir. İslam sanatı, minyatür, hat, nakış ve geleneksel giyim unsurları Batılı sanatçılar tarafından kendi estetik yaklaşımları içerisinde yeniden yorumlanmıştır.

Karoğlu'nun (2014) belirttiği üzere Picasso, Klee ve Kandinsky'nin Magrip sanatından; Matisse ve Hartung'un ise İslam minyatürleri ve dokusal anlatım geleneğinden beslendiği ifade edilmektedir. Bu etkileşim, giysinin sanatsal bir ifade aracı olarak yalnızca yerel bir kültürel öge değil, aynı zamanda disiplinler arası estetik bir kaynak olduğunu göstermektedir.

Bu yönüyle kadın figürü ile giysi arasındaki ilişki, salt estetik bir tercihin ötesinde; toplumsal kimliklerin, tarihsel süreçlerin ve kültürel belleğin temsil edildiği çok katmanlı bir anlatı alanı olarak değerlendirilmektedir. Türk resim sanatında bu ilişkinin anlam alanı, geleneksel giysilerin estetik değerlerinin yanı sıra kültürel aidiyetin ve ulusal kimliğin sanatsal dile dönüşümü üzerinden genişlemektedir. Kadın figürü, giysi aracılığıyla bir dönemi ve kültürel yapıyı temsil eden sembolik bir karaktere dönüşmekte; sanatçı ise bu temsili estetik ve sosyo-kültürel bağlamda yeniden kurgulamaktadır.

Bu çalışma kapsamında geleneksel kadın giyim pratikleriyle ilişkili görsel kültür unsurları (motif, başlık, oya, dokuma ve el emeğine dayalı üretimler), çağdaş sanatsal temsil açısından bir kaynak alanı olarak ele alınmıştır. Saha verileri ve literatür bulgularıyla ilişkilendirilen bu unsurlar, sanat temelli araştırma yaklaşımı doğrultusunda üretilen çalışmalarda biçimsel ve kavramsal bir çerçeveye yerleştirilmiştir. Böylece geleneksel giyim öğeleri yalnızca bezeme unsuru olarak değil; kimlik, toplumsal cinsiyet rolleri ve kültürel süreklilik gibi kavramların görsel dil içinde tartışılmasını sağlayan yapısal bileşenler olarak konumlandırılmıştır. Bu doğrultuda bir sonraki bölümde araştırma kapsamında üretilen eserler, malzeme kullanımı ve biçim-yüzey ilişkisi temelinde çözümlenecektir.

3.4 Araştırma Kapsamında Yapılan Eser Çözümlemeleri



Görsel 9. Doğum, Kumaş Üzerine Yağlı Boya, 130 cm × 150 cm, 2020, Malatya.

Bu eser, sanat temelli araştırma yaklaşımı kapsamında geleneksel Anadolu kadın giysilerinin çağdaş resim dili içerisindeki biçim-yüzey ilişkisini inceleyen bir çalışmadır. Geleneksel giyim unsurlarına ait kumaşların doğrudan resim yüzeyi olarak kullanılması, figür ile zemin arasındaki sınırları belirsizleştirerek giysiyi kompozisyonun temel taşıyıcı ögesi hâline getirir. Pazen kumaşın yüzey olarak tercih edilmesi, dokusal özelliklerin resimsel kurguya aktif biçimde katılmasını sağlamakta; böylece malzeme ile temsil edilen figür arasında bütüncül bir ilişki kurulmaktadır. Kumaşın yalnızca taşıyıcı yüzey olarak değil, kültürel anlamı bünyesinde barındıran bir malzeme olarak kullanılması,

giysiyi temsil edilen bir nesne olmaktan çıkarak eserin kavramsal yapısına dâhil etmektedir. Yağlı boya ve akrilik teknikleriyle oluşturulan katmanlı yüzey düzeni, figür–arka plan ilişkisini görsel süreklilik içerisinde ele alarak biçimsel bütünlüğü güçlendirmektedir.



Görsel 10. Başım Üstünde Yerin Var, Kumaş Üzerine Yağlı Boya, 80 cm × 100 cm, 2024, İstanbul.



Görsel 11. Anadolu'yu Örmek 1, Kumaş Üzerine Yağlı Boya, 80 cm × 100 cm, 2024, İstanbul

Bu iki eser, “Anadolu Kadınları” serisi kapsamında biçimsel ve tematik süreklilik gösteren çalışmalar arasında yer alır. Başımın Üstünde Yerin Var adlı eserde, pazen kumaş üzerine yağlı boya tekniğiyle konumlandırılan kadın figürü, geleneksel motiflerle kurulan biçim–yüzey ilişkisi üzerinden değerlendirilir. Kompozisyonda zemin ile figür arasında oluşturulan simetrik ve dengeli düzen, geleneksel giyim unsurlarının görsel anlatımın yapısal bir parçası hâline gelmesini sağlamaktadır. Başörtüsü ve başlık gibi giysi detayları, figürün kültürel kimliğine ilişkin göstergeler olarak kompozisyonun anlam katmanlarını destekler.

Benzer biçimde Anadolu'yu Örmek adlı çalışmada da kadın figürü, geleneksel bir kumaş yüzeyi üzerine yerleştirilmiş; örgü eylemi, geleneksel kadın emeğine gönderme yapan bir temsil unsuru olarak kullanılmıştır. Kumaşın özgün motiflerinin figürle bütünleşmesi, yüzey ile figür arasında görsel bir süreklilik oluşturmaktadır. Her iki eser, geleneksel kadın figürünün çağdaş sanat dili içerisinde biçim–yüzey ilişkisi bağlamında yeniden ele alındığını göstermektedir.



Görsel 12. Üç Güzeller 1, Kasnak Pano Kumaş Üzerine Yağlı Boya, 30 cm × 30 cm, 2024, İstanbul.

Görsel 13. Üç Güzeller 2, Kasnak Pano Kumaş Üzerine Yağlı Boya, 30 cm × 30 cm, 2024, İstanbul.

Görsel 14. Üç Güzeller 3, Kasnak Pano Kumaş Üzerine Yağlı Boya, 30 cm × 30 cm, 2024, İstanbul.

“Üç Güzeller” serisi, geleneksel pazen kumaşın resim yüzeyi olarak kullanılmasıyla biçim–yüzey ilişkisini merkezine alan çalışmalardan oluşmaktadır. Kırmızı zemin üzerindeki çiçek motifleri, yer yer boyanmadan bırakılarak kumaş dokusunun kompozisyonun etkin bir ögesi olarak algılanması sağlanmış; böylece yüzey, yalnızca arka plan değil, anlatının taşıyıcı katmanlarından biri hâline getirilmiştir. Kasnak formunun kullanımı, geleneksel el işi pratiğine gönderme yaparak malzemenin gündelik kullanım alanından sanat nesnesine dönüşümünü vurgulamaktadır. Seride yer alan kadın figürleri, bireysel portreler olarak değil, Anadolu kadın kimliğine ilişkin kolektif bir temsili işaret eden imgeler olarak ele alınmıştır. Başlık, örtü ve kumaş ilişkisi üzerinden kurulan görsel yapı, geleneksel giyim unsurlarının çağdaş resim dili içerisinde yeniden yorumlanmasına olanak tanımaktadır. Kumaşın kasnak dışına taşarak sarkıtılması ise yüzeyin iki boyutlu sınırını aşan mekânsal bir etki oluşturarak izleyicinin eserin maddeselliğini fark etmesini sağlamaktadır.

Bu yönüyle seri, geleneksel tekstil malzemesini yalnızca betimlenen bir unsur olarak değil, resmin kurucu ögesi hâline getirerek kültürel belleğin malzeme aracılığıyla yeniden üretilmesini amaçlamaktadır.

4. Sonuç

Bu çalışma, geleneksel Anadolu kadın giysilerinin sanatsal bir forma dönüşümünü estetik ve kültürel boyutlarıyla ele alarak, bu giysilerin çağdaş sanat pratiği içerisindeki temsil olanaklarını incelemiştir. Malatya'nın Öncü Köyü'nde gerçekleştirilen saha çalışmaları, geleneksel kadın giysilerinin yalnızca estetik bir nesne olarak değil; tarihsel, toplumsal ve kültürel anlamlar taşıyan bir anlatı unsuru olarak değerlendirilebileceğini ortaya koymuştur. Giysilerde yer alan motif, desen ve renkler, kültürel belleğin görsel bir ifadesi olarak ele alınmış ve bu unsurların sanatsal temsildeki işlevi analiz edilmiştir.

Çalışma kapsamında, geleneksel kumaşların özellikle pazen resim yüzeyi olarak kullanılması, giysi ile figür arasında biçim–yüzey ilişkisine dayalı bütüncül bir anlatım dili oluşturmuştur. Bu yaklaşım, geleneksel giyim unsurlarının çağdaş sanat içerisinde yalnızca betimlenen bir öge olarak değil, anlatının yapısal bir bileşeni olarak ele alınabileceğini göstermektedir.

Elde edilen bulgular, geleneksel giysilerin sanatsal yorumlanmasının kültürel sürekliliğin görünür kılınmasında etkili bir yöntem olduğunu ortaya koymaktadır. Disiplinler arası bir yaklaşımla ele alınan bu çalışma, sanat ve halk bilimi alanları

arasında kavramsal bir köprü kurarak, modern sanat pratiği içerisinde geleneksel öğelerin nasıl yeniden ele alınabileceğine dair kuramsal ve uygulamaya dayalı bir çerçeve sunmaktadır. Bu yönüyle çalışma, geleneksel kadın giyim kültürünün çağdaş sanatsal anlatım içindeki temsil potansiyeline ilişkin ileride yapılacak araştırmalar için bir referans niteliği taşımaktadır.

Kaynakça

- Artun, E. (2006). Halk kültürünün gelecek kuşaklara taşınması. *Halk Kültürlerini Koruma, Yaşatma ve Geleceğe Aktarma Uluslararası Sempozyumu*'nda sunulmuş bildiri. <http://turkoloji.cu.edu.tr/HALKBILIM/49.php>
- Aydın Çelikcan, H., & Aksoy, Ş. (2020). Sanat temelli araştırma yöntemi: otoetnografi. *Journal of Arts*, 3(4), 353–366 <https://doi.org/10.31566/arts.3.023>
- Gombrich, E. H. (2004). *Sanatın öyküsü*. Remzi Kitabevi.
- Göğebakan, Y. (2016). Kültür varlığı ve kültür mirasına ait unsurların çağdaş Türk resim sanatına yansımaları. *Sanat Dergisi*, 26, 91–108.
- Hollander, A. (1993). *Seeing through clothes*. University of California Press.
- Karoglu, A. (2014). Folklorik unsurların resme yansımaları ve yaşatılması bağlamında bazı düşünceler. *Millî Folklor*, 26(104), 99–109.
- Koç, F., & Koca, E. (2015). Türk halk giyiminde kullanılan süslemelere tipolojik bir yaklaşım. *İdil*, 5(19), 237–262 <https://doi.org/10.7816/idil-05-19-02>
- Metin, A. (2011). Kimliğin toplumsal inşası ve geleneksel kadın kimliğinin aktarımı. *Çankırı Karatekin Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 2(1), 74–92.
- Sayım, F. (Ed.). (2007). *Malatya ili yerel ekonomik araştırma alan incelemesi raporu*.
- Tansuğ, S. (1990). *Türk resminde yeni dönem*. Remzi Kitabevi.
- Tansuğ, S. (1997). *Çağdaş Türk sanatına temel yaklaşımlar*. Bilgi Yayınevi.
- Yıldırım, A., & Şimşek, H. (2011). *Sosyal bilimlerde nitel araştırma yöntemleri*. Seçkin Yayıncılık.

Notlar

1. Bu çalışma, İkranur Doğan'ın İnönü Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Resim Ana Sanat Dalı'nda 2025 yılında tamamlanan "Biçim Yüzey İlişkilendirmeleri Bağlamında Geleneksel Kadın Görünümlerine Yönelik Resimsel Betimlemeler" başlıklı yüksek lisans tezinden üretilmiştir.
2. Bu çalışma, İnönü Üniversitesi Bilimsel Araştırma Projeleri Koordinasyon Birimi tarafından SYL-2021-2439 numaralı proje kapsamında desteklenmiştir.

Hamide VURAL
Dr. Öğretim Üyesi, Dicle Üniversitesi, hamidevural@dicle.edu.tr, Diyarbakır-Türkiye
ORCID: 0000-0001-6417-2379

Kolektif Belleğin Estetik Dönüşümü: Sembol, Yüzey ve Kültürel Kodun İnşası

Özet

Bu çalışma, çağdaş sanat üretiminde kolektif belleğin estetik düzlemde nasıl dönüştüğünü incelemeyi amaçlamaktadır. Bellek kuramları (Halbwachs, Assmann, Nora ve Connerton) çerçevesinde geliştirilen kuramsal arka plan, görsel sanat yapıtlarının yalnızca temsili bir alan değil; aynı zamanda kültürel kodların, tarihsel kırılmaların ve toplumsal aidiyet biçimlerinin yeniden kurulduğu bir üretim zemini olduğunu ortaya koymaktadır. Çalışmada geliştirilen üç aşamalı estetik model, kolektif belleğin (1) sembolik kodlar aracılığıyla görünür kılınması, (2) yüzey ve malzeme üzerinden maddeselleştirilmesi ve (3) mekânsal bağlamda yeniden dolaşıma sokulması süreçlerini açıklamaktadır.

Çalışma nitel çözümleme yöntemiyle yürütülmüş; görsel malzeme üzerinden sembolik yoğunlaşma, maddesel kazınma ve kültürel kodlaşma süreçleri incelenmiştir. Elde edilen bulgular, kolektif belleğin yalnızca tematik bir temsil değil, estetik stratejiler aracılığıyla yeniden kurulan dinamik bir üretim alanı olduğunu göstermektedir.

Direnış serisi üzerinden yapılan çözümleme, belleğin yalnızca geçmişe referans veren bir anlatı değil; güncel kültürel, politik ve mekânsal bağlamlarda yeniden kurulan bir estetik süreç olduğunu göstermektedir. Bu yönüyle çalışma, kolektif belleğin estetik dönüşümüne dair kavramsal bir okuma önererek bellek kuramları ile çağdaş sanat üretimi arasında eleştirel bir temas alanı açmakta ve görsel sanatın kültürel bellek inşasındaki kurucu işlevini görünür kılmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Kolektif bellek, estetik dönüşüm, görsel sanat, kültürel kod, mekân.

The Aesthetic Transformation of Collective Memory: The Construction of Symbol, Surface, and Cultural Code

Abstract

This study aims to examine how collective memory is transformed at an aesthetic level within contemporary art production. The theoretical framework developed through memory theories (Halbwachs, Assmann, Nora, and Connerton) demonstrates that visual artworks are not merely representational spaces, but also production grounds in which cultural codes, historical ruptures, and forms of social belonging are reconstructed.

The three-stage aesthetic model developed in the study analyzes the processes of (1) rendering collective memory visible through symbolic codes, (2) materializing it through surface and medium, and (3) re-circulating it within spatial contexts.

Conducted through qualitative analysis, the study examines processes of symbolic intensification, material inscription, and cultural codification through visual material. The findings indicate that collective memory is not merely a thematic representation, but a dynamic field of production reconstructed through aesthetic strategies.

The analysis of the Direniş series demonstrates that memory is not solely a narrative referring to the past, but a dynamic aesthetic process reproduced within contemporary cultural, political, and spatial contexts. In this respect, the study proposes an analytical model of collective memory's aesthetic transformation and establishes a critical interdisciplinary

contact zone between memory theories and contemporary art production, making visible the constitutive role of visual art in the construction of cultural memory.

Keywords: Collective memory, aesthetic transformation, visual art, cultural codes, space.

1. Giriş

Kolektif bellek tartışması, hatırlamanın yalnızca bireysel bir zihin faaliyeti değil, toplumsal ilişkiler, kurumlar, söylemler ve ortak temsil biçimleri içinde kurulan bir süreç olduğunu varsayar. Bu çerçeve, özellikle savaş, yerinden edilme ve göç gibi kolektif kırılmaların yoğunlaştığı toplumsal zeminlerde daha görünür hale gelir. Çünkü hatırlama pratikleri, sadece “geçmişin korunması” değil, aynı zamanda geçmişin bugün içinde yeniden anlamlandırılması ve dolaşıma sokulmasıdır. Bu nedenle kolektif bellek alanında, bir yandan bireylerin hatırlama deneyimleri ile öte yandan “kolektif” olanın nasıl kurulduğu sorusu (temsil, aktarım, çerçeve ve dolaşım mekanizmaları üzerinden) temel problem olarak belirir (Olick, 2014).

Bu bağlamda Olick’in belirttiği gibi, “kolektif bellek terimi hâlihazırda sürmekte olan politik ve toplumsal dönüşümlerin güçlü bir sembolü haline gelmiş durumda” (Olick, 2014, s. 176). Bu vurgu belleğin yalnızca geçmişe ilişkin bir kavram değil, güncel dönüşümlerin estetik ve kültürel düzlemde yeniden üretildiği dinamik bir alan olduğunu göstermektedir.

Bu çalışma, kolektif bellek tartışmalarını yeniden özetlemeyi değil; söz konusu kuramsal çerçevenin görsel sanat üretiminde nasıl estetik bir dönüşüme uğradığını incelemeyi amaçlamaktadır. Halbwachs’ın bellek için önerdiği toplumsal çerçeve kavramı (1992), Assmann’ın kültürel aktarım ve sembolik süreklilik vurgusu (1995) ve Nora’nın hafızanın somut taşıyıcılara bağlanması yönündeki yaklaşımı (1989), burada sanat pratiğinin iç dinamikleriyle birlikte yeniden düşünülmektedir. Direniş serisi, belleği yalnızca temsil eden imgeler üretmez; aksine belleğin biçimlenişini, maddeselleşmesini ve kültürel kod sistemine dönüşümünü görünür kılan estetik bir süreç sunar. Seri altında toplanan ve bünyesinde oldukça iddialı kültürel diploması, kamu diplomasisi örnekleri barındıran, uluslar aşırı mekanlarda yayılan etkinlikler toplamını merkezine alır. Sanatın geleneksel ve çağdaş halini özellikle görsel öğeler yoluyla harmanlayarak, tarihsel süreklilik içinde uzun yıllara yayılan bir toplumsal kırılmayı kolektif bellek üzerinden görünür kılmayı amaçlamaktadır. Aynı zamanda seri, bir trajedinin, kolektif bellek ve sanatsal imgeler üzerinden ifade edilmesidir. Bu nedenle çalışma, kolektif belleğin sanat alanında nasıl bir “biçimsel evrim” geçirdiğini tartışmayı hedefler.

Bu üç yaklaşım birlikte düşünüldüğünde, kolektif belleğin yalnızca içerik olarak değil, aynı zamanda sembol, yüzey ve maddesel taşıyıcılar aracılığıyla estetik bir kurguya dönüştüğü görülmektedir.

Bu problem alanının kurucu isimlerinden Maurice Halbwachs, bellek tartışmasını “bireysel anıların toplamı” fikrinden çıkarıp, hatırlamanın toplumsal çerçeveler içinde kurulduğunu öne süren bir zemine taşır. Yazara göre bireyin hatırladığı şey, yalnızca zihinsel bir kayıt değil; ait olduğu grupların (aile, sınıf, cemaat, kuşak vb.) dili, değerleri, gündelik pratikleri ve ortak referansları aracılığıyla biçimlenen bir yeniden-kurmadır. Bu nedenle kolektif bellek, toplumsal uzlaşımlar ve çerçeveler aracılığıyla kurulan dinamik bir yapıdır (Halbwachs, 1992, s. 45). Bu çerçevede, Olick, kolektif bellek kavramının bireysel ve toplumsal bellek arasındaki ayrımı yeniden sorgulamayı gerektirdiğini belirtir (Olick, 2014, s. 177).

Jan Assmann ve John Czaplicka, kolektif bellek tartışmasını “kültürel kimlik” ve “sembolik aktarım” ekseninde genişleterek, hatırlamanın yalnızca sosyal bağlamda değil, ritüel, alıntı, metin ve imgeler gibi kültürel taşıyıcılar aracılığıyla süreklilik kazandığını vurgular. Böylece kuşaklar arası aktarım yalnızca sözlü deneyimle değil, sembolik düzenekler üzerinde kurulur. Bu yaklaşım, Direniş serisinde “sembol-yüzey-kültürel kod” hattını tartışırken, özellikle

üçüncü aşamadaki kodlaşma ve arşivleşme boyutunu kuramsal olarak temellendirmektedir (Assmann & Czaplicka, 1995).

Pierre Nora ise bellek ile tarih arasındaki gerilimi tartışırken, belleğin modern toplumda doğal dolaşım alanlarını kaybederek somut mekânsal düğüm noktalarında yoğunlaştığını ileri sürer ve bu odaklanmaları “lieux de mémoire -hafıza mekânları” kavramıyla açıklar. Bu kavram, belleğin yalnızca içerik düzeyinde değil, maddi ve mekânsal formlar aracılığıyla da kurulduğunu gösterir. Bu nedenle görsel sanat üretiminde yüzey, malzeme, motif ve tekrarlanan semboller yalnızca estetik tercihler değil, belleğin biçimlendiği maddesel düzenlemeler olarak düşünülebilir (Nora, 1989).

Bu çerçevede çalışma, Direniş serisini üç aşamalı model üzerinden analiz eder. İlk aşama, belleğin arketipsel bir sembolde yoğunlaştığı sembolik yoğunlaşma evresini; ikinci aşama, belleğin yüzey ve malzeme aracılığıyla iz bıraktığı maddesel kazanma evresini; üçüncü aşama ise bireysel imgelerin kültürel motif sistemine dönüşerek arşivsel bir yapı kazandığı kültürel kodlaşma evresini ifade eder. Bu üçlü yapı, kolektif belleğin yalnızca içerik olarak değil, biçim ve malzeme üzerinden de dönüştüğünü göstermektedir. Böylece bellek, toplumsal çerçeve (Halbwachs), kültürel aktarım (Assmann) ve somut taşıyıcılık (Nora) eksenlerinde estetik bir süreç olarak yeniden okunmaktadır.

Çalışmada önerilen üç aşamalı model, kolektif belleğin estetik dönüşümünü sembol, yüzey ve kültürel kod düzlemlerinde açıklamaktadır. İlk aşama olan Sembolik Yoğunlaşma, belleğin arketipsel bir imge etrafında sıkışarak yoğunlaştığı evreyi ifade eder. Bu bağlamda arketiplerin evrensel semboller olarak işlediği belirtilmektedir (Aktulum, 2008, s. 4). İkinci aşama olan maddesel kazanma, bu imgesel yoğunlaşmanın yüzey ve malzeme üzerinde iz bırakarak somutlaştığı süreci tanımlar. Üçüncü aşama ise kültürel kodlaşma evresidir, burada imge bireysel anlatım sınırını aşarak motif sistemine dönüşür ve arşivsel bir yapı kazanır. Böylece kolektif bellek, yalnızca içerik düzeyinde değil, biçimsel ve maddesel dönüşüm süreçleri üzerinden de okunabilir hale gelir. Bu yapı, Direniş serisindeki imgesel dönüşümün yalnızca tematik bir anlatım değil, estetik bir yeniden kodlama süreci olarak ele alınmasını mümkün kılar.

Kültürel belleğin çağdaş resimde imge aracılığıyla yeniden üretildiğini ortaya koyan çalışmalar, belleğin simgesel ve estetik düzlemde güncellenen bir yapı olduğunu göstermektedir (Türkmenoğlu, 2021).

Direniş serisinin üretim zemini, savaş, yerinden edilme ve göç gibi kolektif kırılmaların yoğunlaştığı bir tarihsel arka plana yaslanmaktadır. Ancak bu çalışma, göçü tematik bir merkez olarak değil; kolektif belleğin estetik biçimlenmesini tetikleyen toplumsal bir bağlam olarak ele alınmaktadır. Halbwachs'ın bellek için işaret ettiği toplumsal çerçeveler (1992) ve Assmann'ın kültürel aktarım vurgusu (1995) düşünüldüğünde, göç yalnızca mekânsal bir hareket değil; aynı zamanda hafızanın yeniden düzenlendiği, sembollerin ve anlatıların yeniden kodlandığı bir süreç olarak okunabilir. Bu nedenle Direniş serisindeki imgesel dönüşüm, doğrudan bir göç temsili olmaktan ziyade, kolektif belleğin kırılma anlarında sembol, yüzey ve kültürel kod aracılığıyla biçimlenen estetik biçimlenişini görünür kılmaktadır. Bu çerçevede Direniş serisi, önerilen üç aşamalı model doğrultusunda sembolik yoğunlaşma, maddesel kazanma ve kültürel kodlaşma düzlemlerinde analiz edilecektir.

Bu kapsamda çalışmada, Direniş serisindeki görsel dönüşüm üç aşamada izlenecektir. İlk olarak sembolik yoğunlaşma düzleminde seride öne çıkan arketipsel imge çekirdeğinin nasıl kurulduğu; ikinci olarak maddesel kazanma düzleminde bu yoğunlaşmanın yüzey, malzeme ve üretim tekniği üzerinden nasıl iz bıraktığı; üçüncü olarak ise kültürel kodlaşma düzleminde imgenin motif sistemine dönüşerek arşivsel bir dolaşıma nasıl eklemelendiği tartışılacaktır. Böylece analiz bölümü, kuramsal çerçevedeki kavramların doğrudan görsel malzeme üzerinden izlenebilir karşılıklarını ortaya koymayı amaçlar.

Bu çalışma, nitel araştırma yaklaşımı çerçevesinde yürütülmüş olup görsel çözümleme yöntemine dayanmaktadır. İnceleme kapsamında sanatçının Direniş I- II- III serisine ait her bir sergiden birer adet olacak şekilde üç eser seçilmiştir. Eserlerin serinin önerilen üç aşamalı estetik modelini (sembolik yoğunlaşma, maddesel kazanma ve kültürel

kodlaşma) temsil edebilme güçleri dikkate alınarak belirlenmiştir. Analiz sürecinde kompozisyon yapısı, figür-sembol ilişkisi, yüzey ve malzeme kullanımı, tekrar eden motif sistemi ve kültürel kodlaşma biçimleri temel ölçütler olarak alınmıştır. Görseller, sanatçının kendi arşivinde yer alan ve serinin farklı üretim aşamalarını temsil eden çalışmalar arasından seçilmiştir. Bu nedenle çalışma, betimleyici olmanın ötesinde, görsel malzeme ile kuramsal çerçeve arasında ilişki kuran yorumlayıcı bir nitel çözümleme olarak yapılandırılmıştır.

2. Kuramsal Çerçeve

2.1. Kolektif Belleğin Toplumsal İnşası

Kolektif bellek kavramı, Maurice Halbwachs'ın çalışmalarıyla birlikte sistematik bir kuramsal çerçeveye kavuşur. Halbwachs'ın "belleğin toplumsal çerçeveleri" yaklaşımı, bireysel anının mutlaklığını sorgular. Ona göre birey tek başına hatırlamaz; hatırlama, grup içindeki etkileşimler sayesinde anlam kazanır. Bu nedenle bellek, geçmişin aynen korunması değil, sosyal ilişkiler ağı içinde yeniden kurulmasıdır. Kolektif bellek, burada bir "ortak temsil alanı" olarak ortaya çıkar: bireysel deneyim, ancak kolektif referanslarla görünür ve paylaşılabilir hale gelir. Bu durum, görsel sanat üretiminde tekrar eden sembollerin ve figürlerin yalnızca estetik tercih değil, aynı zamanda toplumsal referans alanları olduğunu düşündürür (Halbwachs, 1992).

Halbwachs'ın yaklaşımı, belleğin içerik kadar çerçeveye de ilgili olduğunu vurgular; neyin hatırlandığı kadar, nasıl ve hangi bağlamda hatırlandığı da belirleyicidir. Bu perspektif, sanat üretiminde yüzey, malzeme ve kompozisyon gibi biçimsel unsurların, yalnızca temsil alanı değil, belleğin kurulduğu yapısal düzlemler olarak düşünülmesini mümkün kılar. Böylece kolektif bellek, yalnızca anlatsal bir içerik değil, estetik bir yapı içinde biçimlenen toplumsal bir süreç olarak ele alınabilir (Halbwachs, 1992).

2.2. Kültürel Bellek ve Sembolik Aktarım

Jan Assmann, kolektif bellek tartışmasını toplumsal çerçeve kavramının ötesine taşıyarak, belleğin kültürel taşıyıcılar aracılığıyla süreklilik kazandığını vurgular. Assmann'a göre kolektif bellek yalnızca gündelik iletişim içinde aktarılan bir deneyim değildir; aynı zamanda semboller, ritüeller, metinler ve imgeler aracılığıyla kurumsallaşan bir yapıya sahiptir. Bu ayrım, "iletişimsel bellek" ile "kültürel bellek" kavramları üzerinden formüle edilir: iletişimsel bellek kısa süreli ve kuşak içi aktarımı ifade ederken, kültürel bellek uzun süreli ve sembolik kodlar yoluyla aktarılan bir yapıyı tanımlar (Assmann & Czaplicka, 1995).

Güven'in (2020, s.72) belirttiği gibi, "hatırlama kültürü, geçmişin yalnızca aktarımı değil; güncel bağlamda yeniden anlamlandırılmasıdır". Bu bağlamda kültürel bellek, durağan değil, yeniden üretilen bir süreçtir.

Bu çerçevede bellek, yalnızca bireylerin zihinsel alanında değil; kültürel üretim alanlarında, özellikle de estetik nesnelere aracılığıyla kalıcılaşır. Sembol ve imge, burada yalnızca temsil aracı değil, belleğin somut taşıyıcısıdır. Bu nedenle kültürel bellek, görsel sanat üretiminde tekrarlanan motifler, arketipsel figürler ve desen sistemleri aracılığıyla yeniden inşa edilebilir bir alan sunar. Assmann'ın bu ayrımı, sembolün kültürel koda dönüşme sürecini açıklamak açısından belirleyicidir (Assmann & Czaplicka, 1995).

2.3. Hafıza Mekânı ve Maddesel Taşıyıcılık

Pierre Nora, bellek ile tarih arasındaki ayrımı tartışırken, modern toplumlarda belleğin doğal dolaşım alanlarını kaybettiğini ve bu nedenle belirli mekânlarda, nesnelere ve sembolik yapılarda yoğunlaştığını ileri sürer. Nora'nın 'lieux de mémoire' (hafıza mekânları) kavramı, belleğin yalnızca zihinsel bir süreç değil; aynı zamanda maddi, mekânsal ve sembolik taşıyıcılara bağlanan bir yapı olduğunu gösterir. Bu mekânlar, geçmişin yaşadığı yerler olmaktan ziyade, geçmişin yeniden kurulduğu ve sembolik olarak yoğunlaştırıldığı düğüm noktalarıdır (Nora, 1989).

Bu yaklaşım, estetik üretimde yüzey ve malzemenin rolünü yeniden düşünmeyi mümkün kılar. Eğer kültürel bellek semboller aracılığıyla kodlaşıyorsa (Assmann), hafıza mekânı kavramı da bu sembollerin maddesel ve mekânsal taşıyıcılığını açıklar. Özellikle yüzey üzerinde iz bırakma, oyma, katmanlaştırma gibi estetik işlemler, belleğin yalnızca anlatıldığı değil; maddesel olarak işlendiği süreçler olarak okunabilir (Nora, 1989). Bu noktada hafıza mekânı kavramı, Direniş serisinin ikinci aşamasında görülen maddesel kazanma pratiğini kuramsal olarak temellendirmektedir. Böylece bellek yalnızca sembolik düzlemde değil, maddesel üretim süreçleri içinde de izlenebilir hale gelir.

2.4. Görsel Sanatta Belleğin Estetikleşmesi

Kolektif bellek kuramları, sosyoloji ve kültürel çalışmalar alanında geliştirilmiş olsa da, bellek yalnızca söylemsel ya da anlatsal düzeyde değil; görsel üretim alanında da estetik biçimler aracılığıyla kurulur. Bu yaklaşım, belleğin maddesel ve estetik düzlemde nasıl bedenleştiğini düşünmek açısından önemlidir. Yazara göre; toplumsal bellek, bedensel pratikler ve tekrar yoluyla sürdürülür. Bu yaklaşım, hatırlamanın yalnızca zihinsel değil, maddesel ve estetik düzlemde somutlaşan bir süreç olduğunu gösterir (Connerton, 1989).

Görsel kültür ve sanat kuramı literatürü, imgelerin yalnızca temsil edici araçlar olmadığını, aynı zamanda kültürel belleğin dolaşımını sağlayan aktif yapılar olduğunu göstermektedir. Aby Warburg'un imgelerin tarihsel dönemler arasında dolaşan kültürel enerjiler taşıdığına ilişkin yaklaşımı, görsel motiflerin yalnızca estetik biçimlerde değil, kolektif deneyimlerin sürekliliğini sağlayan bellek izleri olarak düşünülmesine imkan verir. Bu perspektif çağdaş sanat üretiminde tekrarlanan figür, sembol ve motiflerin kültürel hafızanın yüzeyde görünürlük kazanan kodları olarak okunabileceğini göstermektedir. Georges Didi-Huberman da imgeyi, geçmişin izlerini bugünde yeniden görünür kılan zamansal olarak katmanlı bir alan şeklinde değerlendirir. Bu yaklaşım, sanat eserinin yalnızca geçmişi temsil eden bir nesne değil, geçmişin izlerini yüzey, malzeme ve görsel kırılma noktaları üzerinden yeniden üreten farklı tarihsel zaman katmanlarının üst üste geldiği bir bellek alanı olarak okunabileceğini düşündürmektedir (Didi-Huberman, 2003).

Andreas Huyssen'in bellek kültürü yaklaşımı ise çağdaş sanat üretiminde travma, kırılma, göç ve savaş gibi deneyimlerin imgeler, mekanlar ve estetik stratejiler aracılığıyla yeniden işlendiğini vurgular. Bu bağlamda çağdaş sanat, geçmişin yalnızca tarihsel anlatılarla değil, görsel ve mekânsal düzenlemeler yoluyla da yeniden kurulduğu bir bellek alanı haline gelir. W.J.T. Mitchell'in görsel kültür kuramı da imgelerin pasif temsiller değil, kültürel ve politik anlam üretiminde etkin rol oynayan yapılar olduğunu ortaya koyar. Böylece sanat yapıtı, yalnızca bir şeyi gösteren yüzey değil, aynı zamanda belleğin sembolik, politik ve kültürel biçimlerde yeniden üretildiği dinamik bir görsel alan olarak değerlendirilebilir. Mitchell'in resimlerin ne istediği sorusuyla temellenen bu yaklaşım, imgenin yalnızca hatırlatıcı bir nesne değil, kültürel taleplerini izleyiciye doğrudan ileten aktif bir özne olarak konumlandığını teyit eder (Huyssen, 2003).

Karaçalı Anneçioğlu ve Kurt'un (2019, s. 229-231) vurguladığı üzere, çağdaş sanatta bellek yalnızca temsili bir içerik değil; sanatçının mekân, malzeme ve üretim süreciyle kurduğu ilişki içinde yeniden inşa edilen bir yapıdır. Aynı şekilde Tamm'da (2013), belleğin kültürel üretim alanlarında yeniden kurulan dinamik bir yapı olduğunu belirtir.

Sanat eseri, yalnızca belleği temsil eden bir yüzey değil; belleğin üretim sürecinde dönüştüğü estetik bir yapı olarak da okunabilir. Nitekim Ayşe Nur İpek'e göre sanat eseri doğası gereği "hafıza kayıdır" ve hafıza sanat eserinin kaynağını oluşturur (İpek, 2018, s.3).

Nitekim görsel sanat yapıtlarının bireysel ve toplumsal bellek katmanlarını somutlaştırarak kültürel bellek alanında değerlendirildiği belirtilmektedir (Ünay Selçuk, 2018, s. 1054).

Güncel literatür, kültürel belleğin taşıyıcılarının dönüşümüne dikkat çekmektedir. Başbatan'ın (2025) dijital sanat bağlamında vurguladığı üzere, bellek yalnızca sabit imgeler aracılığıyla değil; değişen teknikler ve yeni estetik

taşıyıcılar üzerinden de yeniden kodlanmaktadır. Bu perspektif, kolektif belleğin estetikleşmesini tarihsel bir tekrar değil, biçimsel dönüşüm süreci olarak okumayı mümkün kılar.

Türkiye çağdaş sanat literatüründe de belleğin mekân, iz ve yüzey üzerinden yeniden kurulduğu vurgulanmaktadır. Bellek, mekân ve kimlik ilişkisini ele alan çalışmalar da belleğin yalnızca anlatsal değil, mekânsal ve simgesel pratikler üzerinden yeniden üretildiğini vurgulamaktadır. Mezarlık ve ritüel alanları örneğinde kültürel belleğin kimliğin sürekliliğini sağlayan bir hatırlama pratiği olarak mekân bağlı biçimde işlevselleştiği belirtilmektedir (Güven, 2020, s.77). Bu çalışmalar, tarihsel olayların salt aktarımından ziyade toplumsal belleğin yeniden yorumlandığı bir zemin olarak değerlendirilmektedir (Sabancılar & Çalışkan, 2016, s. 6).

3. Yöntem

Bu çalışma nitel araştırma yaklaşımı çerçevesinde yürütülmüş olup görsel analiz yöntemine dayanmaktadır. Bu doğrultuda çalışma, görsel malzeme ile kuramsal çerçeve arasında ilişki kuran yorumlayıcı bir sanat analizi olarak yapılandırılmıştır. Görsel çözümleme sürecinde Panofsky'nin ikonografik yaklaşımı ile görsel kültür kuramı perspektiflerinden yararlanılmıştır. Araştırmanın inceleme nesnesini sanatçının Direniş I, II, III serisine ait üç eser oluşturmaktadır. Eserler, serinin önerilen üç aşamalı estetik modelini (sembolik yoğunlaşma, maddesel kazanma ve kültürel kodlaşma) temsil edebilme kapasiteleri dikkate alınarak seçilmiştir. Bu nedenle analiz kapsamına alınan eserler, serinin farklı üretim evrelerini temsil eden örnekler olarak değerlendirilmiştir.

Çalışmada kullanılan görseller, sanatçının kişisel arşivinde yer alan ve serinin üretim sürecine ait çalışmalardan oluşmaktadır. Analiz sürecinde kompozisyon yapısı, figür-sembol ilişkisi, yüzey ve malzeme kullanımı, tekrar eden motif sistemi ve kültürel kodlaşma biçimleri temel inceleme ölçütleri olarak ele alınmıştır. Görsel analiz, eserlerin estetik yapılarını kuramsal çerçevede tartışılan bellek yaklaşımlarıyla ilişkilendirerek yorumlayıcı bir nitel çözümleme olarak gerçekleştirilmiştir.

Bu doğrultuda çalışma, görsel malzeme ile kuramsal çerçeve arasında ilişki kuran bir analiz olarak yapılandırılmıştır.

4. Eser Analizi ve Çözümleme

4.1. Direniş Serisinin Kavramsal Konumlanışı

Direniş serisi, kolektif belleği doğrudan tematik bir temsil alanı olarak değil; estetik bir dönüşüm süreci olarak ele alan bir üretim hattı sunar. Seri boyunca tekrar eden figürler (at, turna, balık, kadın-erkek bedeni), sembolik yoğunlaşmalar (nar, kök, zeytin-zeytin dalı, elma, karpuz, geometrik desenler, kilim motifi) ve yüzey işlemleri (oyma, yakma, katmanlaşma) yalnızca görsel tercih değil; belleğin farklı düzlemlerde biçimlenişine işaret eden yapısal unsurlar olarak okunabilir. Bu bağlamda seri, kolektif belleğin kuramsal olarak tanımlanan üç düzlemini estetik bir zeminde görünür kılar.

Direniş serisi, yalnızca tekrar eden biçimsel öğelerden oluşan bir yapıdan ziyade, sanatçının üretim sürecinde belirginleşen dönüşüm momentleri üzerinden okunabilecek dinamik bir estetik gelişim hattı sunar. Bu nedenle Direniş, tematik bir birliktelikten çok, üretim süreçleri içindeki değişim üzerinden okunmalıdır. Bu dönüşüm, erken dönem işlerdeki tekil yoğunlaşmadan, sonraki üretimlerde çoğalma ve kodlaşmaya doğru ilerler. Böylece seri, yalnızca içerik bakımından değil, üretim stratejileri bakımından da bir evrim sergiler.

Serinin erken dönem üretimlerinde sembolik yoğunlaşma dikkat çeker: tekil figür, arketipsel bir nesneyle birlikte frontal bir düzlemde konumlanır. Bu yapı, belleğin henüz kültürel kod sistemine dağılmadığı; tek bir imge etrafında yoğunlaştığı bir evreyi düşündürür. Daha sonraki üretimlerde yüzeyin maddesel olarak işlenmesi, oyma, yakma ve kazıma pratikleriyle belleğin iz bırakma boyutu öne çıkar. Bu dönüşüm, belleğin yalnızca temsil edilmediğini; maddesel olarak işlendiğini gösterir. Son aşamada ise sembol, tekrar eden motif sistemine dönüşerek kültürel bir arşiv mantığı içinde çoğalır. Böylece seri, içeriksel bir tematik birlikten ziyade, biçimsel bir evrim çizgisi izler.

Direnış serisi, sanatçının üretim pratiğinde bireysel anlatıdan kolektif temsil alanına geçişı görünür kılan bir eşik olarak değerlendirilebilir. Bu bağlamda seri, yalnızca tematik bir süreklilik değil, estetik stratejilerin dönüşümü üzerinden izlenebilen yapısal evrim sunar.

4.2. Sembolik Yoğunlaşma

Kolektif belleğin estetik dönüşümünün ilk aşaması, belleğin tekil ve yoğun bir sembolde kristalize olduğu evredir. Direniş I kapsamında değerlendirilen Kırmızı Miras (2024) adlı çalışma, bu yoğunlaşmanın görsel karşılığını figür ve karpuz imgesini merkeze alarak hibrit bir teknikte üretilerek oluşturulmuş kompozisyonla sunar. Kompozisyonun merkezinde yer alan frontal figür, elinde taşıdığı karpuz ile birlikte arketipsel bir temsil alanı oluşturur. Aktulum'un (2018) belirttiği gibi, arketipsel imgeler kültürel bilinçaltının sürekliliğini sağlayan imgesel yapılarıdır. Bu açıdan karpuz imgesi, yalnızca güncel politik bir sembol değil; kolektif hafızada köklenen arketipsel bir yoğunlaşma noktasıdır. Karpuz burada yalnızca kültürel bir motif değil; direnişin, sürekliliğin, çoğalmanın ve kuşaklar arası aktarımın yoğunlaşmış bir göstergesi olarak konumlanır. Bu bağlamda sembolik yoğunlaşma, Warburg'un kültürel hafızanın imgeler üzerinden dolaşımına ilişkin yaklaşımıyla birlikte düşünüldüğünde, tekil imgenin tarihsel ve kültürel enerjiyi yoğunlaştıran bir bellek taşıyıcısı olarak işlediğini göstermektedir. Bu bağlamda imge, Warburg'un "duygulanım formülü" (pathosformel) olarak tanımladığı şekilde, geçmişin kolektif heyecanlarını ve travmatik enerjisini şimdiki zamanın görsel yüzeyine aktaran bir dinamizm kazanır (Warburg, 1999). Figürün doğrudan izleyiciye yönelmiş duruşu ve kompozisyonun merkezine yerleştirilmesi belleğin bireysel bir anlatı olmaktan çıkarak kolektif bir tanıklık alanına dönüşmesine işaret eder. Figürün karpuzu göğüs hizasında ve iki elle kavrayarak taşıması, sembol ile özne arasında doğrudan bir ilişki kurar. Bu ilişki sembolün görsel ağırlığını artırarak kolektif belleğin tek bir imge etrafında yoğunlaşmasını görünür kılar. Karpuz burada pasif bir motif değil, yüklenen, taşınan ve korunmaya çalışılan bir kültürel mirasın göstergesi olma konumunu alır. Ölçek olarak figürün bedenine oranla büyük tutulması, bu mirasın ağırlığını ve tarihsel yükünü görünür kılar. Böylece sembol, yalnızca politik bir gönderme değil, kuşaktan kuşağa aktarılan bir direniş belleğinin somutlaşmış biçimi haline gelir. Figürün karpuzu göğüs merkezinde taşıması, sahiplenme ve koruma jesti olarak okunabilir. Bu jest, kolektif belleğin bireysel bedende somutlaşmasını temsil eder. Böylece imge, soydan gençliğe, geçmişten bugüne aktarılan bir direniş hattını estetik düzlemde yoğunlaştırır. Kırmızı rengin baskınlığı, hem travmatik belleğin yoğunluğunu hem de direnişin sürekliliğini estetik düzlemde kristalize eder. Renk burada yalnızca duygusal bir tercih değil, politik anlam üretiminin taşıyıcısıdır. Bu yönüyle Filistin direniş bağlamında karpuz, bayrak renklerini taşıyan yasaklanmış ya da bastırılmış sembollerin dolaylı dolaşım biçimini temsil eden alternatif bir kültürel kod olarak işler (Bkz. Görsel 1).



Görsel 1. Hamide Vural, Direniş I, Kırmızı Miras, 2024, Hibrit Teknik (Manuel müdahale+dijital üretim / CGD) Fine Art Baskı, 35x50.

Bu yoğunlaşma, kolektif belleğin henüz dağılmamış, tekil bir sembole kristalize olmuş ilk estetik evresini temsil eder. Eserdeki kırmızı tonun baskınlığı, belleğin duygusal yoğunluğunu tek bir renk düzleminde sabitler. Bu estetik tercih, belleğin henüz dağılmamış, kod sistemine dönüşmemiş; tekil bir simgesel merkez etrafında toplandığı bir aşamayı düşündürür. Böylece kolektif bellek, kültürel kod sistemine dönüşmeden önce, arketipsel bir imgeye sıkışır. Bu durum, kolektif belleğin henüz maddesel olarak kazanmadığı ve henüz arşivsel çoğalmaya ulaşmadığı ilk evreyi temsil eder. Sembolik yoğunlaşma, estetik dönüşüm modelinin başlangıç noktasıdır.

4.3. Maddesel Kazınma

Kolektif belleğin estetik dönüşümünün ikinci aşaması, belleğin yüzey üzerinde iz bırakmasıyla belirginleşir. Direniş II kapsamında yer alan ahşap oyma-yakma çalışmada figürün yüzeyle kurduğu ilişki, hatırlamanın yalnızca sembolik değil; maddesel bir süreç olduğunu görünür kılar. Oyma tekniği, yüzeyin direncini açığa çıkarır; yakmayla oluşan iz, yalnızca görsel bir hat değil, belleğin kazanmış bir formudur. Bu bağlamda eser, belleğin temsil edilmesinden çok, yüzey üzerinde işlenmesini ve maddesel olarak sabitlenmesini gösterir. (Bkz. Görsel 2)



Görsel 2. Hamide Vural, Direniş II, Şefkat, 2025 Hibrit Teknik (Ahşap üzeri oyma (rölyef) ve Pirogravür Tekniği- Çift katmanlı panel), 50x70.

Bu yaklaşım, Nora'nın hafıza mekânı kavramıyla ilişkilendirilebilir: belleğin belirli nesne ve alanlarda yoğunlaşması, onun maddesel taşıyıcılara bağlandığını gösterir (Nora, 1989). Ahşap yüzey, burada bir "hafıza mekânı" işlevi görür; geçmiş, yüzey üzerinde somutlaşır ve iz olarak kalıcılaşır.

Eserde figürün yüzünü örten eller, hatırlama ile unutma arasındaki gerilimi işaret eder. Bellek burada şeffaf değildir; örtülüdür, bastırılmıştır ve ancak yüzey kazındıkça görünür hale gelir. Oyma tekniğinin çizgisel sertliği, belleğin travmatik boyutunu maddesel bir karşılıkla üretir. Didi-Huberman'ın imgenin geçmişin izlerini bugünde yeniden görünür kılan katmanlı yapısına ilişkin yaklaşımı düşünüldüğünde, yüzey üzerinde oluşan bu izler yalnızca teknik müdahale değil, zamansal olarak katmanlaşmış bir bellek görünürlüğü üretmektedir. Yüzeydeki her bir fiziksel müdahale, Huberman'ın ifadesiyle geçmişin "her şeye rağmen" (malgré tout) bugünde hayatta kalan parçalanmış birer parçası olarak, imgenin anakronik ve çok zamanlı yapısını somutlaştırır (Huberman, 2008). Connerton'un toplumsal belleğin bedensel pratikler aracılığıyla sürdürüldüğüne dair vurgusu düşünüldüğünde, yüzeyle kurulan bu fiziksel temas, belleğin yalnızca zihinsel değil; somut ve bedensel bir deneyim olduğunu düşündürür (Connerton, 1989).

Direnış II kapsamında değerlendirilen ahşap oyma çalışmada yüzeye, yalnızca taşıyıcı bir zemin değil, müdahaleye direnen bir malzeme olarak belirir. Ortalama derinlikte açılan oyuklar, bazı bölgelerde sert ve keskin izler üretirken, kimi alanlarda daha yumuşak geçişler oluşturur. Bu farklılık, belleğin homojen değil, adeta yüzeye kaynaşmış bir form olarak konumlandırır. Bu kaynaşma, hatırlamanın dışsal bir temsili değil, maddesel bir biçimi olduğunu ima eder. Bu nedenle oyma tekniği, estetik bir tercih olmanın ötesinde, belleğin işlenişine dair bedensel bir metafor reter. Yüzeye uygulanan her müdahale, hem iz bırakma hem de dirençle mücadele etme eylemidir. Bu bağlamda maddesel kazınma, kolektif belleğin yalnızca anlatı düzleminde değil; emek, temas ve fiziksel g aracılığıyla üretildiğini gösterir.

Ahşap yüzeyde yalnızca oyma değil, pirogravr (yakma) tekniğinin kullanılması da maddesel müdahalenin ikinci bir boyutunu oluşturur. Yakma işlemi, yüzeyden malzeme eksiltmekten ziyade, yüzeyi karartarak ve iz bırakarak ‘belleğin yanık izini’ görünür kılar. Bu müdahale biçimi, hatırlamanın yalnızca kazınarak değil, iz bırakarak, koyulaşarak ve kalıcı bir leke haline gelerek de üretildiğini düşündürür. Böylece maddesel kazınma, hem çıkarma hem yakma yoluyla çift yönlü bir belleksel işleme pratiğine dönüşür. Çift katmanlı panel yapısı ise belleğin tek yüzeyli değil, katmanlı ve st üste inşa edilen bir yapı olduğunu maddesel düzlemde somutlaştırır.

Maddesel kazınma aşaması, sembolik yoğunlaşmadan farklı olarak, belleğin tek bir imge etrafında toplanmasından ziyade, iz üretme pratiğine dayanır. Burada estetik strateji, yoğunlaştırma değil; kazınma ve açığa çıkarma eylemidir. Halbwachs’ın vurguladığı gibi bellek toplumsal erevesler içinde yeniden kurulum (1992); burada ise bu yeniden kurma süreci, maddesel bir dirençle karşılaşır. Yüzey, belleğin yalnızca aktarıldığı değil; mücadele ederek işlendiği bir alan haline gelir. Bu müdahale biçimi, yalnızca estetik bir yüzey işleme değil, bastırılan, örtülen ya da yakılarak susturulmak istenen hafızanın maddesel karşılığı olarak da okunabilir.

Bu yaklaşım, Türkiye’de bellek ve yüzey ilişkisini tartışan çalışmalarla da örtüşmektedir. Türkiye bağlamında sanat eseri, kolektif kültür kodlarının kaydını tutan ve mekân aracılığıyla toplumsal belleği yeniden üreten bir alan olarak değerlendirilmektedir (İskenderoğlu & Göğebakan, 2022, s. 514).

4.4. Kültürel Kodlaşma

Kolektif belleğin estetik dönüşümünün nc aşaması, sembolün tekil bir yoğunlaşma alanından çıkarak kültürel bir kod sistemine dönüşmesiyle belirginleşir. Direniş III kapsamında değerlendirilen elma ağacı ve kilim motifli at kompozisyonu, bu dönüşümün görsel karşılığını sunar. Elma burada artık tekil bir nesne değildir; çoğalmış, desenleşmiş ve arka planı kaplayan bir arşivsel alan oluşturmuştur. Sembol, bireysel taşıyıcısından ayrılarak kültürel bir motif sistemine dahil olur (Bkz. Görsel 3). Bu oğalma ve desenleşme süreci, Huyssen’in bellek kültürüne ilişkin yaklaşımıyla birlikte düşünüldüğünde, imgenin bireysel anlatıdan çıkıp kültürel dolaşıma açık kamusal bir bellek formuna dönüştüğünü göstermektedir. Aynı zamanda bu oğalma, Huyssen’in kentsel bellek için önerdiği ‘palimpsest’ kavramına benzer Şekilde, kültürel kodların st üste binerek toplumsal mekânda yeni anlam katmanları oluşturmasını sağlar (Huyssen, 2003).

Mitik ve arketipsel ögelerin ağdaş sanat içinde yeniden işlenmesi, kolektif ve kültürel belleğin görsel kodlar aracılığıyla güncellenmesine imkan tanımaktadır. Campoli’ye (2020) göre, mit ile kolektif bellek arasındaki ilişki ağdaş görsel sanat pratiklerinde yeniden kurulmaktadır.



Görsel 3. Hamide Vural, Direniş III, Kùltùrel Katman / Kodlanmış İz, 2026 , Hibrit Teknik (Kilim, Mdf üzerine Akriik, Pastel; Çok Katmanlı Yerleştirme ve Yüzey Müdahalesi), 80X120.

Bu dönüşüm, Assmann'ın kùltürel bellek kavramıyla doğrudan ilişkilendirilebilir. Kùltürel bellek, sembollerin, ritüellerin ve görsel kodların uzun süreli aktarım yoluyla kurumsallaşmasını ifade eder (Assmann & Czaplicka, 1995). Direniş III'te nar ağacının çoğalması ve kilim motifinin tekrarı, belleğin artık tekil bir anlatı olmaktan çıkıp kodlanmış bir kùltürel düzene dönüştüğünü gösterir.

Kompozisyonun çerçeve içinde çerçeve yapısı, belleğin katmanlaşmasını görünür kılar. İç alan, hareket halindeki at figürüyle dinamik bir zaman algısı üretirken; arka plandaki elma ağacı ve desenli yüzey, belleğin sürekliliğini ve kùltürel kalıcılığını temsil eder. Bu yapı, Nora'nın hafıza mekânı kavramı bağlamında okunabilir: Bellek belirli nesne ve alanlarda yoğunlaşır ve bu alanlar sembolik taşıyıcılara dönüşür (Nora, 1989). Eserde çerçeve, yalnızca kompozisyonel bir sınır değil; belleğin tutulduğu ve düzenlendiği bir alan olarak işlev görür.

Bu aşamada estetik yaklaşım, yoğunlaştırma ya da kazıma yerine çoğaltma ve kodlama üzerine kuruludur. Kilim motifi, bireysel bir süsleme ögesi olmaktan ziyade, kùltürel belleğin aktarım mekanizması haline gelir. Halbwachs'ın belirttiği gibi bellek toplumsal çerçeveler içinde kurulur (1992); ancak burada söz konusu çerçeve artık somut bir desen sistemine dönüşmüştür. Figür, belleği taşıyan özne olmaktan çıkar; kùltürel kodun bir parçası haline gelir. Böylece kolektif bellek, estetik düzlemde arşivsel bir yapıya ulaşır. Bu artık yalnızca çoğalma değil, aynı zamanda tanınabilirlik ve dolaşıma girme sürecidir.

Kodlaşma, sembolün tanınabilir ve dolaşıma açık bir forma kavuşmasıdır. Motif artık tekil bir anlatı değil; kolektif belleğin paylaşılan görsel dili haline gelir. Bu durum, Direniş III'te kilim ve elma ağacı motifinin kompozisyon boyunca yayılmasıyla görünür olur. Sembol bireysel deneyimin sınırını aşarak kùltürel hafızanın kamusal yüzüne dönüşür. Bu çoğulluk, Direniş III'te yer alan nazarlık, Süryani boncuğu, inanç nesnesi gibi korunma sembolleriyle genişler. Bu unsurlar yalnızca inançsal ya da folklorik referanslar değildir, travma karşısında belleğin kendini koruma refleksini temsil eder. Böylece politik direniş sembolleri ile bireysel korunma pratikleri aynı görsel düzlemde buluşur. Kolektif bellek, burada hem kamusal mücadele hem de kùltürel sürekliliği muhafaza eden bir yapı olarak kodlanır.

4.5. Direniş Serisindeki Eserlerde Kùltürel Diplomasi

Direniş serisi yalnızca üretim ve sergileme süreciyle sınırlı kalmamış; farklı kùltürel bağlamlarda yeniden okunmuş ve yorumlanmıştır. Brunei Darussalam'da gerçekleştirilen uluslararası sergi kapsamında, yerel sanat çevrelerinin önde

gelen temsilcileriyle yapılan söyleşiler, serinin sembol, siyaset ve estetik arasındaki ilişkisini farklı bir kültürel perspektiften tartışmaya açmıştır. Bu bağlamda eserler, yalnızca Türkiye merkezli bir hafıza üretimi olarak değil, küresel politik imgeler ve direniş estetiği çerçevesinde çok katmanlı biçimde değerlendirilmiştir.

Sergi sürecinde gerçekleştirilen sanatçı söyleşileri ve kamusal tartışmalar, kolektif belleğin sembolik kodlar üzerinden nasıl işlediğini görünür kılmış; bu tartışmalar diplomatik temsil alanında sanatın dönüştürücü gücünü ortaya koymuştur. Yunus Emre Enstitüsü ve Türkiye Cumhuriyeti temsilcilerinin katkısıyla gerçekleşen bu program, sanatın kültürel diplomasi bağlamında işlev kazanabileceğini ayrıca göstermiştir.

Serginin pedagojik boyutu ise ayrı bir alımlama düzlemi oluşturmuştur. Yerel sanat öğrencilerinin eserleri inceleyerek eskiz çalışmaları üretmeleri, kolektif belleğin görsel dilinin yeniden yorumlanma sürecine girdiğini göstermektedir. Bu süreç belleğin yalnızca temsili bir içerik değil; öğrenilebilir, aktarılabilir ve yeniden üretilebilir bir estetik sistem olduğunu ortaya koyar.

Direniş serisinin Ulusal olarak gerçekleştirilen ikinci ayağında ise disiplinlerarası bir genişleme gerçekleşmiş; müzik alanında üretim yapan akademisyenler ve sanatçılar tarafından seriye dair besteler hazırlanmış ve performatif sunumlar gerçekleştirilmiştir. Ayrıca seriye, edebiyat bölümü akademisyenlerinin sergiye dair söyleşi katkıları da eklenmiştir. Böylece görsel üretim, işitsel bir katmanla genişlemiş; kolektif belleğin yalnızca imgesel değil, çoklu duysal bir dolaşım alanına taşındığı görülmüştür.

Bu süreç, Assmann'ın kültürel belleğin semboller aracılığıyla dolaşıma girdiği ve yeniden kodlandığı yönündeki yaklaşımını somutlaştırmaktadır. Direniş serisi, farklı coğrafyalarda ve farklı dillerde (İngilizce, Çince, Malayca ve diğer kültürel bağlamlarda) yeniden okunarak kültürel kodlaşmanın dinamik bir örneğine dönüşmüştür. Türkiye'den Güneydoğu Asya'ya uzanan bu dolaşım hattı, serinin yalnızca ulusal bir bağlamda değil; transkültürel bir bellek üretimi olarak konumlandığını göstermektedir. Dolayısıyla sergi, Türkiye'nin kültürel temsil alanında sanat yoluyla görünürlük kazandığı diplomatik platforma dönüşmüştür.

Sergi süreci yalnızca yerel sanat çevreleriyle sınırlı kalmamış; farklı ülkelerden sanat profesyonelleri, akademisyenler ve diplomatik temsilcilerin katılımıyla çok katmanlı bir uluslararası alımlama alanı oluşturmuştur. Polonya, Portekiz, Malezya, Singapur, İtalya, Çin, Kore, İran, Pakistan, Fransa, Kanada, Birleşik Krallık ve diğer Avrupa ülkelerinden katılımcılar, eserleri kendi kültürel referans sistemleri içinde yeniden yorumlamış; böylece sergi, çok uluslu bir estetik tartışma zemini üretmiştir.

Ev sahibi ülkedeki diplomatik temsilcilikler, kültür bakanlığı birimleri ve üniversite yönetim kadrolarının sergiye gösterdiği kurumsal ilgi, üretimin yalnızca sanatsal değil; kültürel temsil bağlamında da değerlendirildiğini göstermekte, sanatın uluslararası düzeyde bir kültürel arabuluculuk alanı oluşturduğunu ortaya koymaktadır.

Ev sahibi ülkenin önde gelen kültür ve sanat destekçileri tarafından düzenlenen, gerçekleştirilen özel davet programları ve kültürel protokol buluşmaları, sanat üretiminin yalnızca sergi mekânıyla sınırlı kalmadığını; serginin yerel sanat çevreleri nezdinde sosyal ve kültürel ağlar içerisinde dolaşıma girerek güçlü bir karşılık bulduğunu ve farklı temsil katmanları kazandığını göstermektedir. Böylece Direniş serisi, bu çok katmanlı alımlama süreciyle eserin yalnızca sabit bir anlam alanı, estetik bir üretim hattı değil; uluslararası kültürel ağlar içerisinde kültürel bağlama göre yeniden yorumlanan ve konumlanan dinamik bir bellek üretimine-pratiğine dönüşmüştür.

Uluslararası platformlarda farklı dil ve arka planlara sahip izleyicilerle buluşan eserler, sembollerin sabit anlamlar taşımadığını, aksine yeni bağlamlarda çoğalarak yeniden kodlandığını göstermektedir. Assmann'ın kültürel belleğin semboller aracılığıyla dolaşıma girdiği ve kurumsallaştığı yönündeki yaklaşımı düşünüldüğünde, Direniş serisinin sergileme süreçleri bu kültürel kodlaşmanın dinamik bir örneği olarak nitelendirilebilir.

Özellikle Filistin direnişiyile ilişkilendirilen karpuz imgesi, farklı bağlamlarda yalnızca politik sembol değil, yasaklanmış bir işaretin dolaylı dolaşımı ve dolaylı bir sembolik temsil biçimi olarak okunmuştur. Benzer biçimde kilim, nazarlık, inanç sembolü, Süryani boncuğu gibi unsurlar, bireysel korunma pratikleri ile kolektif direnç sembollerini aynı görsel düzlemde birleştirerek çok katmanlı bir alımlama alanı oluşturur. Böylece eser, yalnızca temsil eden bir nesne değil, izleyiciyle kurduğu ilişki üzerinden belleği yeniden üreten bir etkileşim alanına dönüşür.

Bu bağlamda Direniş serisi, üretim-dolaşım-alımlama üçgeninde işleyen bir bellek mekaniği sunar. Kolektif bellek, burada yalnızca geçmişe referans veren bir içerik değil; farklı kültürel ortamlarda yeniden anlam kazanan, çoğalan ve dönüşen bir estetik yapı olarak varlık gösterir. Uluslararası sergileme ve alımlama süreci, kolektif belleğin, farklı dilsel ve kültürel bağlamlarda yeniden yorumlanarak temsil edildiğini ortaya koyar. Bu durum serinin, yalnızca sanatsal bir üretim hattı değil; kültürel diplomasi pratiği olarak da okunabileceğini göstermektedir. Böylece Direniş serisi, hem kuramsal hem de sanatsal düzlemde işleyen dinamik bir bellek dönüşüm alanı olarak konumlanır.

5. Tartışma ve Sonuç

Bu çalışma, kolektif bellek kuramlarını yeniden özetlemekten ziyade, söz konusu kuramsal çerçevenin görsel sanat üretiminde nasıl estetik bir dönüşüme uğradığını tartışmayı amaçlamıştır. Halbwachs'ın bellek için önerdiği toplumsal çerçeve yaklaşımı (1992), Assmann'ın kültürel kodlama ve sembolik aktarım vurgusu (1995) ve Nora'nın hafıza mekânı kavramı (1989), Direniş serisinin biçimsel evrimi üzerinden yeniden okunmuştur. Böylece kolektif bellek, yalnızca içerik düzeyinde değil; yüzey, malzeme ve motif sistemi üzerinden işleyen estetik bir süreç olarak ele alınmıştır.

Önerilen üç aşamalı estetik model, kolektif belleğin yalnızca temsile dayalı bir içerik değil, bu üç sistem üzerinden işleyen dinamik bir üretim süreci içinde olduğunu göstermektedir. Bu modelin katkısı iki noktada değerlendirilebilir. İlk olarak, kolektif bellek kuramlarını görsel sanat üretimiyle ilişkilendirerek disiplinler arası bir köprü kurar. İkinci olarak, sanat eserlerini yalnızca geçmişi temsil eden bir nesne olarak değil; belleği kuran ve dönüştüren bir alan olarak konumlandırır.

Göç, savaş ve yerinden edilme gibi toplumsal kırılmalar bu estetik dönüşümün bağlamsal zeminini oluşturur; ancak çalışmanın temel iddiası bu kırılmaların temsili değil; belleğin bu anlarda nasıl biçimlendiğidir. Böylece kolektif bellek, tarihsel olayların yansımaları olarak değil; estetik bir yeniden kurma pratiği olarak ele alınmıştır.

Sonuç olarak, Direniş serisi üzerinden geliştirilen üç aşamalı estetik model, kolektif belleğin sembol, yüzey ve kültürel kod ekseninde dönüştüğünü göstermektedir. Bu model, yalnızca söz konusu seri için değil; benzer biçimde kültürel hafızayla çalışan görsel üretimler için de analitik bir çerçeve sunabilir. Bu bağlamda kolektif belleğin estetikleşmesi, geçmişin yeniden temsilinden çok, biçimsel olarak yeniden kurulmasıdır.

Direniş serisi üzerinden geliştirilen bu yaklaşım, kolektif belleğin estetikleşmesini yalnızca sanat tarihsel bir okuma değil; aynı zamanda kültürlerarası karşılaşmalar ve uluslararası dolaşım bağlamında işleyen bir kültürel diplomasi pratiği olarak konumlandırmaktadır. Bu yönüyle çalışma, bellek kuramları ile çağdaş sanat üretimi arasında disiplinlerarası bir köprü kurmakta ve kolektif belleğin estetik dönüşümüne dair analitik bir model önermektedir.

Bu çalışmanın sınırlılığı, önerilen üç aşamalı estetik modelin tek bir seri üzerinden test edilmiş olmasıdır. Ancak modelin, kültürel bellekle çalışan farklı sanat pratiklerine uygulanabilir analitik bir çerçeve sunduğu düşünülmektedir. Gelecek araştırmalarda, modelin farklı coğrafyalarda üretilen bellek temelli sanat örnekleri üzerinden karşılaştırılmalı olarak sınanması, kolektif belleğin estetik dönüşüm biçimlerine dair daha geniş bir kuramsal harita çıkarılmasına katkı sağlayabilir. Bu yönüyle çalışma, yalnızca bir seri çözümlemesi değil, bellek kuramları ile çağdaş sanat üretimi arasında yönetsel bir tartışma zemini açmayı amaçlamaktadır.

Bu model, Türkiye'deki bellek ve sanat ilişkisini tartışan güncel çalışmalarla birlikte düşünüldüğünde, kolektif belleğin yalnızca temsili bir içerik olmadığını; mekân, yüzey ve sembolik üretim süreçleri aracılığıyla yeniden kurulan dinamik

bir estetik yapı olduğunu ortaya koymaktadır. Bu çalışmanın özgün katkısı, kolektif belleğin görsel sanat üretiminde nasıl estetik bir dönüşüme uğradığını açıklamak üzere geliştirilen üç aşamalı analitik modelde somutlaşmaktadır. Böylece çalışma, kolektif bellek kuramlarını görsel sanat üretimi bağlamında yeniden düşünmeye olanak tanıyan ve sanat eserlerini yalnızca geçmişin temsili olarak değil, belleğin estetik düzlemde yeniden üretildiği bir süreç olarak ele alan kavramsal bir okuma önermektedir.

Kaynakça

- Aktulum, K. (2018). İmgelemin antropolojik yapıları ve folklor: Gilbert Durand'ın arketipsel sınıflandırma modeline giriş. *Yeni Türk Edebiyatı Araştırmaları*, 19 (19), 1 – 16.
- Assmann, J., & Czaplicka, J. (1995). Collective memory and cultural identity. *New German Critique*, (65), 125–133.
- Campoli, A. (2020). Art, myth and memory: An investigation into the relationship between ancient myths, collective and cultural memory and the visual arts. *Visual Review: International Visual Culture Review / Revista Internacional de Cultura Visual*, 7(2), 199–206. <https://doi.org/10.37467/gka-revvisual.v7.2647>
- Connerton, P. (1989). *How societies remember*. Cambridge University Press.
- Didi- Huberman, G. (2008). Images in spite of all: Four photographs from Auschwitz (S. B. Lillis, Trans.). University of Chicago Press.
- Güven, F. (2020). Bellek sanatı “hatırlama kültürü” etrafında Kars Ölü Bayramı ve yeniden doğma ideali. *Karadeniz Uluslararası Bilimsel Dergi*, 48, 69–80. <https://doi.org/10.17498/kdeniz.819490>
- Halbwachs, M. (1992). On collective memory (L. A. Coser, Ed. & Trans.). University of Chicago Press.
- Huysen, A. (2003). Present pasts. *Urban palimpsests and politics of memory*. Stanford University Press.
- Mitchell, W. J. T. (2005). What do pictures want? The lives and loves of images. University of Chicago Press.
- İpek, A. N. (2018). Sanat eserine dönüşen hafıza. *Tyche Sanat ve Tasarım Dergisi*, 3(4), 243–257.
- İskenderoğlu, L., & Gögebakan, Y. (2022). Sanat, mekân ve bellek. *Journal of Turkish Studies*, 17(3), 511-521. <https://doi.org/10.7827/TurkishStudies.58194>
- Karaçalı Annepçioğlu, H., & Kurt, C. (2019). Bellek ve sanat ilişkisi: Canan Tolon ve Sarkis Zabunyan. *Art-Sanat*, 12, 223–241.
- Nora, P. (1989). Between memory and history: Les lieux de mémoire. *Representations*, 26, 7–24. <https://doi.org/10.2307/2928520>
- Olick, J. K. (2014). Kolektif bellek: İki farklı kültür (M. Güneşdoğmuş, Çev.). *Moment Dergi*, 1(2), 175–211. <https://doi.org/10.17572/moment.398569>
- Sabancılar, D., & Çalışkan, S. (2016). Tarih ve hafıza kavramları üzerinden Türk resmine bir bakış. *İnönü Üniversitesi Sanat ve Tasarım Dergisi*, 6(14), 1–12.
- Tamm, M. (2013). Beyond history and memory: New perspectives in memory studies. *History Compass*, 11(6), 458–473. <https://doi.org/10.1111/hic3.12065>
- Türkmenoğlu, D. (2021). Kültürel bellek bağlamında Ergin İnan ve Hüsamettin Koçan'ın resimlerinde el imgesi. *Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 9(122), 50–67. <https://doi.org/10.29228/ASOS.52820>
- Ünay Selçuk, S. (2018). Görsel sanat yapıtlarında bellek üzerine okumalar. *İdil Sanat ve Dil Dergisi*, 7(49), 1049–1060.

Warburg, A. (1999). *The Renewal of Pagan Antiquity*. Contributions to the cultural history of The European Renaissance (D.Britt, Trans.). Getty Research Institute.

Görsel Kaynaklar

Görsel 1. Vural, H. (2024). *Direnış I: Kırmızı miras* [Hibrit teknik]. Sanatçı arşivi.

Görsel 2. Vural, H. (2025). *Direnış II: Şefkat* [Ahşap üzeri oyma (rölyef) ve pirogravür, çift katmanlı panel]. Sanatçı arşivi.

Görsel 3. Vural, H. (2026). *Direnış III: Kültürel katman / Kodlanmış iz* [Kilim, MDF üzerine akrilik ve pastel; çok katmanlı yerleştirmeye]. Sanatçı arşivi.



Ecrin AYKUT

Düzce Üniversitesi Sanat Tasarım ve Mimarlık Fakültesi, ecrinaykutt14@gmail.com, Bolu-Türkiye
ORCID: 0009-0003-2294-9364

Çağdaş Sanatta Doğayı Yeniden Vurgulamak: Lavanta Üzerinden Doğa-İnsan İlişkisi, Sanatsal Dönüşüm ve Üretim Biçimleri

Özet

Bu makale, çağdaş sanatta doğa-insan ilişkisini bitkisel formlar üzerinden yeniden düşünmeyi amaçlayarak özellikle lavanta bitkisinin duyuşal, sembolik ve üretimsel katmanlarını incelemektedir. Çalışma, nitel araştırma yöntemlerinden literatür incelemesi ve görsel analiz yaklaşımına dayanmaktadır. Bu kapsamda Land Art ve Ekolojik Sanat akımlarının tarihsel bağlamını ele almakta ve bu akımların doğayı temsil edilen bir imge olmaktan çıkararak sanat üretiminin ontolojik bir zemini hâline getirdiğini ortaya koymaktadır. Bu bağlamda Richard Long'un yürüyüşü bir sanat eylemine dönüştüren yaklaşımı, mekân, beden, zaman ve doğa arasındaki ilişkinin dönüşümü üzerinden görsel ve kavramsal analiz yöntemiyle değerlendirilmiştir. Ayrıca Hamish Fulton ve Francis Alÿs gibi sanatçıların yürüyüşe yükledikleri kavramsal ve politik anlamlar incelenmiştir. Marina Abramović ve Ulay'ın Çin Seddi'nde gerçekleştirdikleri Great Wall Walk performansı ise yürüyüşün duyuşal ve ritüelistik boyutunu görünür kılan bir örnek olarak ele alınmıştır.”

Agnes Denes'in Wheatfield – A Confrontation adlı çalışması, tarımsal üretimi ekolojik, ekonomik ve politik bir tartışma alanına dönüştüren öncü bir pratik olarak değerlendirilmiştir; Jean-François Millet'in tarım emeğini görünür kılan yapıtları ve Mel Chin'in bitkiler aracılığıyla kirlenmiş toprakları iyileştirmeye yönelik projeleriyle bu düşünsel çizgi genişletilmiştir. Andy Goldsworthy'nin doğanın büyüme, çözülme ve yeniden oluş döngülerine dayanan yerleştirmeleri, doğayı kendi zamansallığı içinde var olan bir özne olarak konumlandıran ekolojik bir estetik ilişkilendirilmiştir. Son olarak Gülnur Ekşi ve Işık Güner'in güncel yaklaşımları, lavanta bitkisinin yapısal ve duyuşal özellikleriyle birlikte ele alınmıştır. Lavantanın kokusu, rengi, mevsimsel döngüsü ve toprağa bağlı varlığı, doğa-insan etkileşiminin estetik ve ontolojik bir göstergesi olarak değerlendirilmiştir. Bu çerçevede çalışma, lavantayı çağdaş sanatta bitkisel düşünme biçimlerini görünür kılan sembolik bir ara madde olarak konumlandırmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Lavanta, Tarla, Doğa, Bitki, Çağdaş Sanat

Re-emphasizing Nature in Contemporary Art: Nature-Human Relationship, Artistic Transformation, and Modes of Production Through Lavender

Abstract

This article examines the nature-human relationship in contemporary art through vegetal forms, with a particular focus on the sensory, symbolic, and productive layers of the lavender plant. The study addresses the historical context of the Land Art and Ecological Art movements, revealing how these practices have transformed nature from a represented image into an ontological ground for artistic production. In this framework, Richard Long's approach of turning walking into an artistic act is evaluated through its transformation of the relationship between space, body, time, and nature; the conceptual and political meanings attributed to walking by artists such as Hamish Fulton and Francis Alÿs are also

examined. Marina Abramović and Ulay's Great Wall Walk, performed along the Great Wall of China, is discussed as an example that makes visible the emotional and ritualistic dimensions of walking.

Agnes Denes's Wheatfield – A Confrontation is considered a pioneering practice that transforms agricultural production into a field of ecological, economic, and political debate; this conceptual trajectory is further expanded through Jean-François Millet's works that render agricultural labor visible and Mel Chin's projects aimed at remediating polluted soils through plants. Andy Goldsworthy's installations, based on cycles of growth, dissolution, and regeneration in nature, are associated with an ecological aesthetic that positions nature as a subject existing within its own temporality. Finally, the contemporary approaches of Gülnur Ekşi and Işık Güner are examined in relation to the structural and sensory characteristics of the lavender plant. Lavender's scent, color, seasonal cycle, and soil-bound existence are evaluated as aesthetic and ontological indicators of the nature–human interaction. Within this framework, the study positions lavender as a symbolic intermediary that renders vegetal modes of thinking visible in contemporary art.

Keywords: Lavender, Field, Nature, Plant, Contemporary Art

1.Giriş

Doğayla birlikte oluşan sanatsal üretimler, sanatçının bitki evrenine yönelen duyarlılığını, doğadaki canlı döngülerle kurduğu sezgisel bağı ve bir şeyi dolaylı yollarla bitki üzerinden anlatma eğilimini görünür kılar. Bitki, bu bağlamda yalnızca bir tema değil; sanatçının kendi hikâyesiyle doğanın ritmi arasında kurduğu alışverişin, yani varlığını doğayla birlikte ifade etme biçiminin maddesel bir aracıdır. Bu makalede ise bu eğilim, lavanta bitkisi üzerinden ele alınmakta; lavantanın kokusu, rengi, mevsimsel devinimi ve insanla kurduğu üretim ilişkisi, çağdaş sanatta doğa–insan etkileşiminin somut bir yansıması olarak yorumlanmaktadır. Doğa, insanın varoluşunu anlamlandırdığı ilk kaynaktır. Sanat tarihi boyunca doğa, insanın hem esin aldığı hem de yeniden şekillendirdiği bir alan olmuştur. Ancak modernleşme ve endüstrileşme süreçleriyle birlikte insan, doğayla kurduğu bağı giderek kaybetmiş; doğa bir gözlem ya da tüketim nesnesine indirgenmiştir. Bu kopuş, yalnızca çevresel değil, aynı zamanda insani bir uzaklaşmadır.

20. yüzyılın ikinci yarısında ortaya çıkan Land Art ve Ekolojik Sanat akımları, bu uzaklaşmaya güçlü bir karşılık olarak doğayı yeniden merkeze taşımıştır. Sanatçılar, doğayı yalnızca temsil eden değil, onunla birlikte üreten, onunla etkileşim kuran bir anlayışı benimsemişlerdir. Bu dönemde sanat, doğayı izlemekten çok onunla birlikte dönüşen bir süreç hâline gelmiştir.

Söz konusu düşünceden hareketle önce Land Art ve Ekolojik Sanat kavramlarının tarihsel bağlamını incelemekte, ardından Joseph Beuys, Richard Long, Agnes Denes, Andy Goldsworthy ve Olafur Eliasson gibi sanatçıların doğayla kurdukları ilişkileri çözümlenmektedir. Son bölümde ise çağdaş sanatta bitki merkezli sanatsal yaklaşımlarıyla öne çıkan Gülnur Ekşi ve Işık Güner'in üretimleri, lavanta bağlamı üzerinden değerlendirilmektedir. Böylece makale, lavantayı da içeren daha geniş bir çerçevede doğa–insan ilişkisinin çağdaş sanatta nasıl yeniden kurulduğunu, bitkilerin sanatın düşünsel zemini hâline nasıl geldiğini ve doğanın sanatsal üretim biçimlerine nasıl yön verdiğini ortaya koymayı amaçlamaktadır.

Bu çalışma kapsamında lavanta, yalnızca bir bitki türü olarak ele alınmamış; çağdaş sanatta doğa–insan ilişkisinin yeniden kurulma biçimlerini açığa çıkaran kavramsal bir analiz aracı olarak konumlandırılmıştır. Lavantanın mevsimsel döngüsü, tekrar eden üretim ritmi, kokusal yayılımı ve mekânsal sürekliliği, doğanın edilgen bir temsil nesnesi olmaktan çıkıp üretimin aktif bir bileşeni hâline geldiği yönündeki temel iddiayı görünür kılmaktadır. Bu bağlamda makale boyunca incelenen sanatçı pratikleri, lavantanın temsil ettiği döngüsellik, emek ve duyuşal deneyim kavramları üzerinden çözümlenerek, doğanın çağdaş sanatta nasıl ontolojik bir zemine dönüştüğü analitik olarak tartışılmaktadır.

2.Yöntem

Çağdaş sanatta doğa-insan ilişkisini bitkisel formlar üzerinden inceleyen nitel bir araştırma olarak kurgulanmış; literatür incelemesi ve görsel analiz yöntemlerinin birlikte kullanıldığı yorumlayıcı bir yaklaşıma dayandırılmıştır. Araştırma kapsamında incelenen sanatçı ve eserler, amaçlı örnekleme yöntemi doğrultusunda belirlenmiştir. Bu seçimde, sanatçıların doğa ile kurdukları ilişkinin niteliği, bitkisel formları üretim süreçlerine dahil etme biçimleri, Land Art ve Ekolojik Sanat bağlamındaki temsiliyet güçleri ve alan yazında kuramsal tartışmalara katkı sunmaları temel ölçütler olarak dikkate alınmıştır. Bu doğrultuda Joseph Beuys, Richard Long, Agnes Denes, Andy Goldsworthy ve Olafur Eliasson'un yanı sıra güncel sanat pratikleri bağlamında Gülnur Ekşi ve Işık Güner'in üretimleri çalışma kapsamına dahil edilmiştir.

Görsel analiz süreci, sanat yapıtlarını yalnızca biçimsel özellikleri üzerinden değil, aynı zamanda bağlamsal ve kavramsal katmanlarıyla birlikte ele alan yorumlayıcı sanat eleştirisi ve fenomenolojik yaklaşım çerçevesinde yürütülmüştür. Bu bağlamda eserler, izleyici deneyimi, sanatçının doğayla kurduğu ilişki, malzeme kullanımı ve üretim süreci gibi unsurlar üzerinden çok katmanlı bir okuma ile değerlendirilmiştir.

Analiz süreci üç temel aşama üzerinden gerçekleştirilmiştir. İlk aşamada, seçilen eserlerin görsel ve bağlamsal özellikleri betimlenmiş; ikinci aşamada bu eserler, doğa-insan ilişkisi, ekolojik farkındalık ve bitkisel düşünme biçimleri gibi kavramsal temalar doğrultusunda çözümlenmiştir. Üçüncü aşamada ise elde edilen bulgular, çağdaş sanatın doğayı temsilden üretime taşıyan dönüşümü bağlamında yorumlanarak bütüncül bir değerlendirmeye tabi tutulmuştur. Bu süreçte görsel ve yazılı veriler birlikte ele alınmış; sanat yapıtları, doğayla kurulan ilişkinin estetik olduğu kadar ontolojik boyutlarını da açığa çıkaran düşünsel yapılar olarak değerlendirilmiştir.

3. Land Art ve Ekolojik Sanatın Bağlamı

Land Art, 1960'ların sonunda Amerika ve Avrupa'da doğa ile doğrudan temas kuran, genellikle galeri dışında gerçekleştirilen sanat üretimlerini tanımlar. Robert Smithson'un Spiral Jetty (1970) adlı eseri bu akımın simgesel örneklerinden biridir (Smithson, 1996).



Görsel 1. Joseph Beuys, 7000 Meşe, Kassel, 1982

Land Art'ın ortaya çıkışında belirleyici olan bu yaklaşım, yalnızca doğayla kurulan fiziksel bir temasın değil, doğanın kendi zaman örgüsüyle uyumlu bir düşünme biçiminin sanatın içine yerleştirilmesidir. Böylece doğa, sanatçının üzerinde çalıştığı bir yüzey olmaktan çıkar; sürecin yönünü belirleyen, kendi ritmiyle şekil veren, dönüştüren ve kimi zaman sanatçının müdahalesini tamamen görünmez kılan aktif bir özneye dönüşür. Land Art'ın bu sürece dayalı yapısı, Ekolojik Sanat'ın 1970'lerde güçlenen politik ve çevresel söylemleriyle birleşerek sanatın mekansal sınırlarını ve temsil biçimlerini radikal biçimde dönüştürmüştür.

Ekolojik Sanat, insanın doğayla kurduğu tahakküm ilişkisini eleştirirken onarma (restorasyon), iyileştirme (rehabilitasyon) ve sürdürülebilirlik kavramlarını sanatsal eylemin merkezine alır. Doğa, bu bağlamda hem maddesel bir varlık hem de insanın varoluşunu şekillendiren ontolojik bir mekân olarak yeniden tanımlanır. Böylece bu iki akımın kesişiminde, doğayı bir estetik manzara olarak gören bakış yerini, doğayı sanatın düşünsel zemini olarak kabul eden bir bilinç hâline bırakır. Sanatçı artık doğayı bir görüntü olarak kopyalamaz; doğanın zamanla, mevsimle, bozulmayla ve katmanlaşmayla kurduğu ilişkiyi üretimin kendisine dönüştürür. Bu nedenle Land Art ve Ekolojik Sanat yalnızca birer estetik yönelim değil, insanın doğayla ilişkisini yeniden kurmaya yönelik ontolojik ve etik bir çağrıdır.

Ekolojik Sanat, 1970'lerden itibaren ekolojik krizlerin artışıyla birlikte doğayı koruma, onarma ve sürdürülebilirlik fikrini öne çıkarır. Joseph Beuys'un 1982'de gerçekleştirdiği 7000 Oaks (7000 Meşe) projesi bu yaklaşımın simgesel örneklerinden biridir. Beuys'un şu ifadesi, bu yaklaşımın düşünsel zeminini özetler niteliktedir: "Toplumu şekillendiremeyen, dolayısıyla toplumun yüreğine de nüfuz edemeyen sanata sanat denmez" (Beuys, 1982/1993, s. 12).

Toprak ve tarla, Land Art ve Ekolojik Sanat bağlamında yalnızca fiziksel bir zemin değil; insanın doğayla kurduğu ilişkinin tarihsel, kültürel ve ontolojik bir taşıyıcısı olarak ele alınır. Land Art'ın erken örneklerinde toprak, çoğunlukla ölçek, mekân ve maddesellik üzerinden düşünülürken; Ekolojik Sanat'ta tarla, emek, süreklilik, bakım ve iyileştirme kavramlarıyla birlikte okunur. Bu dönüşüm, Michael Heizer ve Mel Chin'in üretimleri arasında belirginleşir.

Michael Heizer'in Double Negative (1969) adlı çalışması, toprağın bir yüzey olmaktan çıkarılarak doğrudan oyulan, eksiltelen ve boşluk üzerinden anlam kazanan bir mekân hâline gelmesini sağlar. Nevada Çölü'nde iki karşılıklı kaya kütlelerinin çıkarılmasıyla oluşturulan bu müdahalede toprak, insan eliyle biçimlendirilen bir kütle olarak ele alınır. Tarla kavramının üretim, döngü ve bakım gibi anlamlarından kopuk olan bu yaklaşım, doğayı bir deney alanı ve heykelsi bir malzeme olarak konumlandırır. Heizer'in pratiğinde toprak, zamanla iyileşmesi ya da dönüşmesi beklenen bir varlık değil; insanın mekânla kurduğu güç ilişkisini görünür kılan kalıcı bir iz olarak okunur.

Buna karşılık Mel Chin'in Revival Field (1990) projesi, toprağı yeniden tarla kavramıyla ilişkilendirir. Kirlenmiş arazilerde gerçekleştirilen bu çalışma, toprağın üretkenliğini yitirmiş bir yüzey değil; doğru koşullar sağlandığında kendini yenileyebilen canlı bir sistem olduğunu ortaya koyar. Chin, bitkiler aracılığıyla toprağın temizlenmesini hedeflerken tarla fikrini yalnızca ekim yapılan bir alan olarak değil, bakım, sabır ve süreklilik gerektiren bir iyileştirme alanı olarak ele alır. Bu bağlamda sanat, görünür bir form üretmekten çok toprağın biyolojik ve zamansal süreçlerine eşlik eden bir eyleme dönüşür.

Heizer'in toprağı eksilterek anlamlandırılan yaklaşımı ile Chin'in toprağı yeniden üretken kılmayı amaçlayan pratiği birlikte düşünüldüğünde, Land Art'tan Ekolojik Sanat'a uzanan düşünsel kırılma daha net biçimde görünür hâle gelir. Toprak, birinde müdahale edilen ve iz bırakılan bir alan; diğerinde ise onarılan, beslenen ve geleceğe taşınan bir yaşam zemini olarak konumlanır. Bu dönüşüm, insanın doğa karşısındaki konumunun da değiştiğini gösterir: tahakküm eden ve biçimlendiren özne yerini, sorumluluk alan ve birlikte var olmayı öğrenen bir özneye bırakır. Bu bağlamda toprak ve tarla, yalnızca doğal unsurlar değil; insanın doğayla kurduğu etik ilişkiyi belirleyen düşünsel alanlar hâline gelir bu bağlamda lavanta tarlaları, Land Art ve Ekolojik Sanat'ın sunduğu düşünsel çerçeve içinde yeniden okunabilir. Lavanta, belirli bir mevsimde ekilen, büyüyen ve hasat edilen döngüsel yapısıyla, doğanın zamansallığını görünür kılan bir üretim alanıdır. Bu yönüyle lavanta tarlası, yalnızca tarımsal bir yüzey değil; zaman, emek ve doğa arasındaki ilişkinin katmanlaştığı bir mekân olarak değerlendirilebilir. Dolayısıyla Land Art'ın mekânsal müdahaleleri ile Ekolojik Sanat'ın onarıcı yaklaşımları, lavanta üretiminin döngüsel yapısında somut bir karşılık bulur.

4. Richard Long: Yürüyüş ve İz

Yürümek, çağdaş sanat bağlamında yalnızca bedensel bir hareket olmanın ötesinde, mekân, zaman ve varoluş arasındaki ilişkinin duyusal olarak açığa çıktığı bir deneyim alanıdır. Yürüyüş sırasında bedenin ritmiyle doğanın devinimi arasında kurulan uyum, sanatçının mekânı yalnızca gözleyen bir özne değil, mekânın kendi oluş sürecine dâhil olan bir varlık hâline gelmesini sağlar. Adımların tekrarı, yön değiştirmeler, zeminle kurulan temas, sessizlik, rüzgârın akışı ve doğanın eşlik eden sesleri; yürüyüşü hem fenomenolojik hem de şiirsel bir deneyim biçimine dönüştürür. Bu nedenle yürümek, çağdaş sanat içinde yalnızca bir hareket değil; mekânın düşünülme biçimini, bedenin kendini konumlayışını ve insanın doğayı algılayışını dönüştüren kavramsal bir üretim yöntemidir.

Yürüyüş boyunca gerçekleşen her adım, hem zamanın akışını hem de sanatçının mekânla kurduğu ilişkiyi sürekliliği görünür kılar. Bu nedenle yürümek, modern kent yaşamının hızından ve tüketim odaklı yapısından uzaklaşarak doğanın ritmine uyumlanan eleştirel bir tavır olarak da okunabilir.



Görsel 2. Bir Yürüyüş Boyunca Çizgi, İngiltere, 1967

Richard Long'un *A Line Made by Walking* (1967) adlı çalışması, ilk bakışta çimen üzerinde oluşmuş basit bir çizgi gibi görünse de sanatçının dikkat çekmek istediği asıl unsur bu fiziksel iz değildir. Long'un amacı, belirli bir bitki türü olan çimi vurgulamak ya da çimin biçimsel özelliklerini sanatsal bir mesele hâline getirmekten çok uzaktır. Burada çim, yalnızca eylemin gerçekleştiği bir yüzey, yürüyüşün kaydını tutan geçici bir zemin niteliği taşır. Eserin esas odağı ise yürümek eyleminin kendisi; bu eylemin ritmi, süresi, bedensel deneyimi ve doğayla kurduğu ilişkidir. Sanatçı, bu işinde doğada yürümeyi bir üretim biçimi olarak ele alır; ona göre sanat, bir nesnenin ortaya çıkışından değil, süreç boyunca bedeninin mekânla kurduğu temastan doğar. Long bu yaklaşımını şu sözlerle ifade eder: "Sanatın yürüyerek yapılabileceğini fark ettim. Bu, bir esere zaman ve mesafe kattı" (Long, 1987, s. 45). Bu alıntı, Long'un sanat anlayışının merkezinde "iz"den çok "eylem" in yer aldığını açık biçimde gösterir. Çimen üzerinde oluşan çizgi yalnızca bir sonuç, yürüyüşün bıraktığı geçici bir kayıttır; ancak sanatçının sunmak istediği tek şey bu fiziksel iz değildir. Long'un asıl vurgusu, doğa içerisinde tekrarlanan adımların oluşturduğu ritim, bedeninin hareketiyle mekânın sessizliği arasındaki etkileşim ve bu süreçte ortaya çıkan düşünsel deneyimdir. Bu nedenle *A Line Made by Walking*, çimi konu alan bir çalışma olarak değil, eylemin kendisini sanatlaştıran, yürüyüşü bir ifade biçimine dönüştüren kavramsal bir yapıt olarak okunmalıdır. İşin özü, çime basılması değil; yürüyüş boyunca bedeninin zamanla ve mekânla kurduğu ilişkidir.

Long'un açtığı bu yol, yürüyüşün farklı sanatçılar tarafından farklı düşünsel ve politik bağlamlarda kullanılmasına imkân tanımıştır. Hamish Fulton, yürümeyi tamamen bağımsız bir sanat disiplini olarak ele alır ve "yapıt"ı fiziksel bir nesneden çok yürüyüşün kendisinin yarattığı deneyim, hava koşulları, rota, mesafe ve beden-zaman ilişkisi üzerinden tanımlar. Fulton için yürüyüş, doğanın içinde geçirilen sürenin kayıdır ve doğanın dönüşüm gücünün sessiz bir tanıklığıdır.

Francis Alÿs ise yürüyüşü politik bir eylem biçimine dönüştürür. Özellikle *The Green Line* performansında attığı adımlar, bireysel bir yürüyüşün ötesine geçerek coğrafi sınırların, devlet politikalarının ve sosyo-politik gerilimlerin görünmez yapısını açığa çıkarır. Böylece yürüyüş, çağdaş sanatta yalnızca bir bedensel süreç değil; politik, mekânsal, duygusal ve fenomenolojik bir ifade yöntemine dönüşür. Bu bağlamda Marina Abramović ve Ulay'ın 1988'de gerçekleştirdiği *The Lovers: The Great Wall Walk* performansı, yürüyüşün yalnızca beden-mekân ilişkisini değil, iki insan arasındaki duygusal, ritüelistik ve varoluşsal bağları da görünür kılan çarpıcı bir örnektir. Sanatçılar, Çin Seddi'nin iki ucundan birbirlerine doğru yürümeye başlar; üç ay boyunca süren bu yolculuk boyunca bedeninin yorulması, mekânın sertliği, mesafenin uzunluğu ve zamanın ağırlığı yürüyüşü adeta törensel bir deneyime dönüştürür. Yaklaşık 2.000 kilometrelik bu yürüyüşün sonunda orta noktada buluşan sanatçılar, yıllar süren birlikteliklerini

sonlandırarak birbirlerine veda ederler. Böylece yürüyüş, yalnızca bir performans değil; duygusal bir kapanış, bedensel bir yolculuk ve zamanın insan ilişkileri üzerindeki dönüştürücü etkisini gösteren bir varoluş metaforuna dönüşür.

5. Agnes Denes: Ekolojik Sanat Bağlamında Tarımsal Üretim

Agnes Denes'in *Wheatfield – A Confrontation* (1982) adlı ikonik çalışması, çağdaş ekolojik sanatın sınırlarını yeniden tanımlayan; mekân, ekonomi, çevre ve insan emeği arasındaki ilişkileri görünür kılan öncü bir yapıt olarak kabul edilir. Manhattan'ın merkezinde, Dünya Ticaret Merkezi'nin tam karşısında yer alan bir çöplük alanın dönüştürülerek buğday ekilmesi, sanat tarihinde yalnızca estetik bir eylem değil, aynı zamanda politik, ekolojik ve ekonomik bir karşı duruş olarak da okunur. Denes, bu müdahalesiyle atıkla kaplanmış bir yüzeyi yeniden canlandırarak doğanın kendini yenileme potansiyelini hem maddesel hem de düşünsel düzlemde görünür kılar.



Görsel 3. Agnes Denes- *Wheatfield- A Confrontation*, 1982, *The Harvest*, Battery Park Çöplüğü, Manhattan Şehit Merkezi

Bu çalışma, ilk bakışta sıradan bir tarımsal faaliyet gibi görünse de Denes'in amacı yalnızca "buğday yetiştirmek" değildir. Sanatçı, kent dokusu ile tarım arasındaki kopuşu, modern dünyanın tüketim odaklı yapısını ve ekonomik sistemlerin yol açtığı ekolojik eşitsizlikleri buğday tarlası aracılığıyla çarpıcı bir biçimde gözler önüne serer. Bu yönüyle *Wheatfield – A Confrontation*, doğanın modern kent içinde bastırılmış varlığını görünür kılan güçlü bir eleştirel jest olarak öne çıkar.

Denes, bu çalışmasını şu sözlerle açıklar: "Buğday tarlası yaratmak siyasi bir eylemdi. Dünya ticaretini, ekonomisini, açgözlülüğünü ve kötü yönetimini, dünya açlığını ve ekolojik endişeleri ele alıyordu" (Denes, 2013, s. 27). Bu ifade, sanatçının üretiminin yalnızca çevresel bir farkındalık projesi olmadığını; aynı zamanda küresel sistemlerin eleştirisini içeren çok katmanlı bir düşünsel yapı sunduğunu ortaya koyar. Buğdayın yetiştirildiği alanın geçmişte bir çöp depolama sahası olması, eserin temel kavramsal gerilimini oluşturur: doğanın bozulmuş yüzeyi ile doğanın kendini onarma gücünün karşılaşması.

Denes'in müdahalesi, hem var olan ekolojik krize bir yanıt hem de insanın doğayla yeniden kurabileceği ilişkinin sembolik bir ifadesidir. *Wheatfield*, yalnızca bir sanat nesnesi değil, aynı zamanda bir süreçtir: ekim, bakım, hasat ve yeniden dağıtım. Bu süreç, sanatın nesneden çok eyleme, maddesel dönüşüme ve kolektif deneyime dayandığı bir anlayışı temsil eder. Denes, doğayı bir temsil nesnesi olarak kullanmaz; doğayı bizzat üretimin öznesi hâline getirir. Böylece sanat, doğanın ritmine eklemlenen bir pratik olarak konumlanır; sanatçı ise doğa ile insan arasında işleyen ekolojik döngünün aktif bir parçasına dönüşür.

Bu yönüyle Denes'in çalışması, ekolojik sanatın temel kavramlarından biri olan onarma (restoration) fikrini hem fiziksel hem de kavramsal anlamda içerir. Manhattan'ın yoğun ekonomik sembollerinin karşısında büyüyen buğday tarlası, kapitalist düzenin kırılmasını görünür kılarken aynı zamanda insan-doğa ilişkisinin yeniden kurulabileceğine dair bir umut alanı yaratır. Denes, doğayı taklit etmek yerine onunla birlikte çalışarak toprağın potansiyelini açığa çıkarır ve bu potansiyeli küresel ölçekte düşündürücü bir metafora dönüştürür.

Denes'in buğday ekimiyle görünür kıldığı tarımsal üretim pratiği, sanat tarihinde toprağı, emeğı ve üretim döngüsünü merkezine alan başka sanatçılarla da düşünsel bir ortaklık taşır. Jean-François Millet'in Patates Hasadı gibi çalışmaları, tarımın sessiz ve döngüsel yapısını insan emeğıyle bütünleştirir; toprağın kazılması, ürünün ortaya çıkarılması ve hasadın ritmi, insanın doğayla kurduğu ontolojik bağın görsel bir temsiline dönüşür. Bu yaklaşım, Denes'in Manhattan'ın ortasında yeniden canlandırdığı buğday tarlasıyla benzer bir düşünsel çizgide konumlanır: doğa, ekonomik sistemlerin karşısında varlığını sürdüren bir direnç alanı olarak belirir.

Mel Chin'in Revival Field projesi ise bitkileri, kirlenmiş toprakları ağır metallere arındıran bir araç olarak kullanarak tarımı doğrudan ekolojik bir onarım pratiğine dönüştürür. Böylece tarımsal üretim, yalnızca ekonomik değil; aynı zamanda ekolojik ve politik bir mesele olarak sanatın içine dâhil olur. Toprak, bu bağlamda hem yaralanmış bir beden hem de iyileştirilmesi gereken bir hafıza alanı olarak konumlanır. Bu örnekler, Denes'in üretimini daha geniş bir bağlama yerleştirerek tarımın çağdaş sanatta yalnızca bir üretim faaliyeti değil, doğayla kurulan sürdürülebilir ilişkinin felsefi bir göstergesi olduğunu ortaya koyar.

Agnes Denes'in buğday tarlası, tarımsal üretimi politik ve ekolojik bir tartışma alanına dönüştürürken, lavanta üretimi bu tartışmayı duyuşsal bir boyuta taşır. Buğday, temel bir gıda ürünü olarak ekonomik ve politik anlamlar üretirken; lavanta, kokusu ve rengiyle doğa deneyimini duyuşlar üzerinden kurar. Bu fark, tarımsal üretimin yalnızca ekonomik değil, aynı zamanda estetik ve algısal bir deneyim alanı olduğunu ortaya koyar. Dolayısıyla lavanta, Denes'in açtığı ekolojik tartışmayı genişleterek, doğa-insan ilişkisinin hem üretim hem de deneyim boyutunu bir araya getiren bir kavramsal ara yüz oluşturur.

6. Andy Goldsworthy ve Olafur Eliasson: Malzeme Olarak Doğa

Olafur Eliasson'un sanatsal yaklaşımı, doğayı doğrudan maddesel bir malzeme olarak kullanmaktan çok, doğanın algısal, atmosferik ve duyuşsal niteliklerini yeniden kurgulayan deneyimsel mekânlar yaratmasıyla öne çıkar. Işık, renk, sıcaklık, buhar, sis ve yansıma gibi unsurlar, sanatçının üretiminde doğanın duyuşsal izlerini taşıyan araçlara dönüşür. Böylece Eliasson'un çalışmaları, izleyicinin hem mekânla hem de kendi algısıyla kurduğu ilişkiyi sorgulatan çok katmanlı yapılar hâline gelir.



Görsel 4. Olafur Eliasson, The Weather Project/Hava Durumu Projesi, 2012

Sanatçının en bilinen projelerinden biri olan The Weather Project (2003), Tate Modern'in Turbine Hall'unda devasa bir güneş illüzyonu yaratarak izleyicilere yapay ama etkileyici bir atmosfer sunmuştur. Mekânı sarı ışıkla dolduran bu yapay güneş, sisli bir ortam yaratarak izleyicileri yeniden inşa edilmiş bir gökyüzünün içine çeker. Eliasson, bu tür çalışmalarında doğayı taklit etmek yerine doğanın duyuşsal karşılığını yeniden üretmeyi amaçlar. Bu yaklaşımını şu sözlerle ifade eder: "Sanat, dünyayı nasıl algıladığımızı yeniden düşünmemizi sağlar; çünkü görmek, dünyayla kurduğumuz ilişkinin temelidir" (Eliasson'dan aktaran Grynsztejn, 2007). Bu ifade, Eliasson'un doğa anlayışının neden algı merkezli olduğunu açıkça ortaya koyar.

Goldsworthy'nin doğanın maddeselliğine temas eden yaklaşımından farklı olarak Eliasson, doğayı bir duygu alanı, bir atmosfer ve algısal bir yapı olarak ele alır. Dolayısıyla sanatçı, doğayı doğrudan mekâna taşımak yerine izleyicinin algısal deneyimini dönüştürerek doğanın varlığını hissettiren ortamlar kurar. Bu bağlamda Eliasson'un işleri, izleyiciyi pasif bir gözlemci olmaktan çıkararak etkin bir deneyim öznesine dönüştürür. Işığın kırılışı, sisin yoğunluğu, rengin titreşimi ve mekânın sıcaklığı gibi unsurlar, izleyiciyi doğayı yalnızca izlemek değil; hissetmek, algılamak ve yeniden düşünmek zorunda bırakan bir deneyime taşır.

Andy Goldsworthy'nin pratiği ise doğanın kendi içindeki döngüsellığe dayanan güçlü bir zaman bilinci taşır. Yaprakların bir araya getirilmesi, dalların birbirine eklenmesi, taşların üst üste dizilmesi ya da buzun erime süresi; doğanın üretim, çözülme ve yeniden oluş döngüsünü görünür kılar. Goldsworthy, doğanın bu döngüsel ritmini yönlendirmek yerine onu takip eder; mevsimlerin yönünü, rüzgârın akışını, nem oranını ve güneşin eğimini birer malzeme gibi kullanır.

Bu nedenle Goldsworthy'nin çalışmalarındaki her halka, her örgü ve her çizgi; tarımsal döngüdeki ekim, büyüme, olgunlaşma ve çözülme süreçlerinin sanatsal bir karşılığı olarak okunabilir. Doğa burada yalnızca bir mekân değil, üretimi yönlendiren ve zamanın akışını belirleyen bir ortak özne olarak konumlanır. Goldsworthy'nin geçici yerleştirmeleri, doğanın kendi zamansallığı içinde var olan bir estetik anlayışı temsil eder. Yapıtlar zamanla dağılır, erir ya da yok olur; ancak bu yok oluş, eserin anlamını eksiltmez, aksine onu doğanın sürekliliğiyle bütünleştirir.

Goldsworthy ve Eliasson'un yaklaşımları birlikte düşünüldüğünde, çağdaş sanatta doğanın bir temsil nesnesi olmaktan çıkarak algısal, zamansal ve maddesel bir üretim ortağına dönüştüğü görülür. Biri doğanın maddesel süreçlerini izleyerek, diğeri ise doğanın algısal deneyimini yeniden inşa ederek, insanın doğayla kurduğu ilişkiyi farklı ama tamamlayıcı düzlemlerde yeniden tanımlar. Bu iki yaklaşım, doğanın çağdaş sanatta nasıl çok katmanlı bir düşünme alanına dönüştüğünü açık biçimde ortaya koyar.

Goldsworthy'nin doğanın geçiciliğine dayanan üretim anlayışı ile lavantanın mevsimsel döngüsü arasında doğrudan bir paralellik kurulabilir. Lavanta, belirli bir zamanda yoğunlaşan ve ardından çözülen varlığıyla, doğanın süreksizlik içindeki sürekliliğini görünür kılar. Bu durum, doğanın sabit bir form değil, süreçsel bir oluş hâli olduğunu ortaya koyan temel iddiayı destekler.

Eliasson'un doğayı algısal bir deneyim olarak yeniden kuran yaklaşımı ise lavantanın kokusal ve görsel etkisiyle birlikte düşünüldüğünde, doğa deneyiminin yalnızca görsel değil, çok duyulu bir yapı olduğunu gösterir. Bu bağlamda lavanta, hem Goldsworthy'nin maddesel süreçlerine hem de Eliasson'un algısal kurgularına bağlanan bir kavramsal düğüm noktası oluşturarak, makale boyunca kurulan doğa-insan ilişkisi tartışmasının sürekliliğini sağlar.

7. Gülnur Ekşi ve Işık Güner: Doğa-İnsan İlişkisine Güncel Yaklaşımlar



Görsel 5. Gülnur Ekşi, "Allium Akaka" Bellevalia rixii, kâğıt üzerine sulu boya, 2006

Çağdaş sanatta bitki merkezli yaklaşımlar, doğanın yalnızca estetik bir unsur olarak değil; düşünsel, duyuşsal ve ontolojik bir alan olarak ele alındığı üretim biçimlerini içerir. Bu bağlamda Gülnur Ekşi ve Işık Güner, doğayla kurdukları özgün ilişkiler aracılığıyla bitkileri, toprağı ve tarımsal pratikleri sanatsal üretimlerinin merkezine yerleştiren sanatçılar arasında öne çıkar. Her iki sanatçı da doğayı temsilden çok, deneyimlenen, hissedilen ve süreklilik içinde dönüşen bir yapı olarak ele alır.

Gülnur Ekşi'nin sanatsal üretimi, doğanın dokusunu ve bitkisel formların taşıdığı hafızayı odağına alır. Sanatçı, özellikle lavanta tarlaları, toprak yüzeyleri ve tarımsal izler üzerinden doğayla kurulan bağın sürekliliğini araştırır. Ekşi'nin işlerinde lavanta, yalnızca mor rengi ve kokusuyla estetik bir öge değil; aynı zamanda emek, mevsimsellik ve üretim döngüsünü temsil eden çok katmanlı bir simgedir. Lavantanın hasat süreci, toprağı temas eden bedenlerin ritmi ve tarımsal üretimin tekrar eden yapısı, sanatçının görsel dilinde hem şiirsel hem de belgesel bir karşılık bulur.

Ekşi'nin çalışmalarında doğa, romantize edilmiş bir manzara olarak sunulmaz; aksine toprağın yorulmuş yüzeyi, tarımın bıraktığı izler ve üretim süreçlerinin görünmeyen emek boyutu öne çıkarılır. Bu yaklaşım, doğayı yalnızca seyredilen bir alan olmaktan çıkararak insanın varoluşuyla iç içe geçmiş yaşayan bir yapı olarak konumlandırır. Sanatçı, bitkisel formlar aracılığıyla doğanın taşıdığı hafızayı görünür kılar; toprağı ve lavantayı, insanın doğayla kurduğu tarihsel ilişkinin sessiz tanıkları hâline getirir.

Işık Güner'in sanatsal pratiğı ise doğayı daha çok içsel bir deneyim alanı ve zihinsel bir peyzaj olarak ele alır. Güner'in resimlerinde ve yerleştirmelerinde doğa, dış dünyaya ait bir görüntüden çok, insanın içsel dünyasında karşılık bulan bir duygu hâline dönüşür. Bitkisel formlar, figüratif öğelerle iç içe geçerek doğa ile insan arasındaki sınırların belirsizleştiğı bir görsel dil oluşturur. Bu yaklaşım, doğayı bir karşıtlık unsuru olarak değil, insanın varoluşunun ayrılmaz bir parçası olarak ele alır.

Güner'in çalışmalarında doğa, sakin, dingin ve zamanın yavaşladığı bir alan olarak hissedilir. Bu mekânlarda insan figürü çoğu zaman doğayla bütünleşmiş, onun içinde eriyen ya da onun bir uzantısı hâline gelmiş şekilde betimlenir. Böylece doğa, insanın dışında konumlanan bir "öteki" olmaktan çıkar; insanın kendini yeniden keşfettiğı, içsel bir yüzleşme alanına dönüşür. Bu yönüyle Güner'in üretimi, ekolojik kaygılardan çok varoluşsal bir doğa algısını ön plana çıkarır.

Gülnur Ekşi ve Işık Güner'in yaklaşımları birlikte düşünüldüğünde, çağdaş sanatta doğa-insan ilişkisinin farklı ama tamamlayıcı yönleri görünür hâle gelir. Ekşi, doğayı emek, üretim ve tarımsal döngüler üzerinden ele alırken; Güner, doğayı içsel deneyim ve duyusal peyzajlar aracılığıyla işler. Bu iki yaklaşım, doğanın çağdaş sanatta hem maddesel hem de zihinsel bir üretim alanı olarak nasıl konumlandığını açık biçimde ortaya koyar.

Bu bağlamda lavanta, yalnızca bir bitki türü olarak değil; kokusu, rengi, üretim süreci ve taşıdığı kültürel anlamlarla birlikte çağdaş sanatta doğa-insan ilişkisini görünür kılan güçlü bir anlatı aracına dönüşür. Bitkiler, bu tür sanatsal üretimlerde, insanın doğayla kurduğu ilişkinin hem kırılğanlığını hem de sürekliliğini temsil eden sessiz ama etkili bir dil hâline gelir.

Gülnur Ekşi ve Işık Güner'in üretimleri, lavantanın çağdaş sanatta nasıl iki farklı düzlemde işlediğini ortaya koyar. Ekşi'nin çalışmalarında lavanta, emek, üretim ve toprağı bağlılık üzerinden maddesel bir gerçeklik olarak ele alınırken; Güner'in pratiğinde lavanta benzeri bitkisel formlar, doğanın duyuşsal ve algısal bilgisini taşıyan birer görsel yapı hâline gelir.

Bu iki yaklaşım birlikte düşünüldüğünde lavanta, bir yandan doğanın üretim süreçlerini görünür kılan somut bir varlık, diğer yandan doğanın algısal deneyimini taşıyan soyut bir temsil alanı olarak işlev görür. Bu ikili yapı, makalenin temel

iddiasını destekler: doğa, çağdaş sanatta artık yalnızca temsil edilen bir nesne değil, hem maddesel hem de duyuşal düzeyde üretimin kurucu unsuru hâline gelmiştir.

8. Gülnur Ekşi: Doğanın Ontolojisi ve Maddesel Düşünme

Gülnur Ekşi'nin sanatsal üretimi, doğanın maddesel döngüsüyle insanın varlık sürecini iç içe geçirir. Toprak, taş, yaprak ve su gibi organik unsurları kullanarak oluşturduğu yerleştirmeler, doğanın sürekliliğini, kırılğanlığını ve dönüşümünü aynı anda yansıtır. Ekşi'nin eserlerinde doğa, statik bir peyzaj değil; kendi içinde devinen, soluyan, bozulan ve yeniden doğan bir bedendir. Onun çalışmaları, Heidegger'in "varlığın ikamet ettiği yer" olarak tanımladığı doğayı hatırlatır. Ekşi'nin pratiğinde sanat, "oluş"un (becoming) maddesel formuna dönüşür; bu, doğanın insanla birlikte şekillendiği ve insanın doğanın bir parçası olarak yeniden tanımlandığı bir süreçtir.

Sanatçı, organik malzemelerin geçiciliğini kullanarak süreç temelli bir estetik (processual aesthetics) geliştirir. Bu estetikte nesne, tamamlanmış bir form değil, süregelen bir varoluş deneyimidir. Bu yönüyle Ekşi'nin üretimi, Joseph Beuys'un "sosyal heykel" anlayışıyla kesişir; çünkü her malzeme, her iz, her çözülme bir toplumsal farkındalık çağrısına dönüşür. Ekşi'nin toprakla kurduğu ilişki, fenomenolojik bir deneyim olarak okunabilir; sanatçı, doğayı biçimlendiren değil, doğanın dönüşüm sürecinde biçimlenen bir özneye evrilir. Bu yaklaşım, Bachelard'ın "madde şiirselliği" (poétique de la matière) kavramını somutlar: madde, düşüncenin ham hâlidir; toprak, artık yalnızca bir unsur değil, belleğin taşıyıcısı, varlığın dokusudur. Sanatçının Kırılğanlık ve Toprakta Beden gibi çalışmalarında organik malzemelerin zamanla çözülmesi, doğanın döngüsünü görünür kılar. Bu eserler, doğanın ölüm ve yeniden doğuş diyalektiğini temsil eder. Ekşi, doğayı taklit etmez; onunla konuşur, onun ritmine uyar. Bu nedenle onun sanatı, "taklit" (mimesis) düzeyinden çıkıp doğayı yeniden var eden bir poiesis düzeyine ulaşır.

9. Işık Güner: Bitkisel Bilgi, Görsel Duyarlık ve Duyusal Epistemoloji

Işık Güner, doğayı mikroskobik düzeyde gözlemleyen bir sanatçıdır; onun botanik illüstrasyonları yalnızca bilimsel belgeler değil, aynı zamanda doğanın duyuşal bilgisini taşıyan estetik metinlerdir. Güner, suluboya tekniğiyle doğanın ritmini, ışığın kırılışını ve yaprak damarlarının görünmez haritalarını betimler. Bu görsel dokular, Merleau-Ponty'nin "algı fenomenolojisi"ni hatırlatır: görmek, dokunmanın bir biçimidir. Güner'in resimleri, bu anlamda bir "görsel dokunma" eylemidir; sanatçı doğayı yalnızca gözle görmez, elleriyle hissederek, sezgisel bir temas kurar. Onun üretimleri, doğayı belgeleyen bilimsel bir disiplinle sanatsal duyarlığın birleştiği noktada konumlanır. Bu noktada doğa, yalnızca temsil edilen bir nesne olmaktan çıkar; kendi varlık dilini konuşur. Güner'in Flora of Nepal ya da European Trees gibi projeleri, doğanın evrensel çeşitliliğini hem bilimsel doğruluk hem de estetik incelikle ortaya koyar. Bitkiler, bu bağlamda yalnızca biyolojik örnekler değil, varlık fragmanlarıdır; her biri, yaşamın döngüsüne dair bir tanıklık taşır. Sanatçı, doğanın özünü biçimle değil, renkle, ışıkla ve boşlukla duyulur kılar. Bu yönüyle Güner'in sanatı, doğayı bir bilgi alanı olarak değil, bir duyuşal epistemoloji olarak ele alır.



Görsel 6. Işık Güner, Rhododendron Arboreum, kâğıt üzerine suluboya.

Sanatçı için bitki, insanın dışındaki bir canlı türü değil; insanın varlık dünyasını tamamlayan, onunla birlikte bir ekosistem oluşturan ontolojik bir unsurdur. Bu nedenle Güner'in çizimlerinde bitki, yalnızca görünüşüyle değil; yaşam enerjisiyle, devingenliğiyle ve zaman içindeki sessiz hareketiyle temsil edilir. Onun sanatında renk, ışık ve boşluk, bitkinin varlık alanını genişleten duyuşsal elemanlar hâline gelir. Güner'in üretimi, ekolojik sanat ile bilimsel illüstrasyon arasında benzersiz bir köprü kurar. Bitkiyi hem bilimsel bir veri hem de estetik bir imge olarak ele alır. Böylece doğa, yalnızca bilimsel bir gözleme konu olan bir nesne olmaktan çıkıp insanın duyuşsal, düşünsel ve varoluşsal dünyasında yeniden yer edinir. Güner'in pratiğinde bitki, bilginin olduğu kadar şiirselliğin de taşıyıcısıdır.

10. Doğa ve Sanat Arasında Varlık Diyalektiği

Gülnur Ekşi ve Işık Güner'in üretimleri, çağdaş sanatta doğa-insan ilişkisinin iki farklı ama birbirini tamamlayan yönünü ortaya koyar. Ekşi'nin işlerinde toprak, yaprak ya da taş zamanla değişir; bazen kurur, çatlaklar, bazen de kendiliğinden dağılır. Bu geçicilik, doğayı bir oluş hâli içinde düşündürür. Güner'in botanik çizimlerinde ise bitki, tam tersi yönde, zamanın akışı içinde sabitlenmiş, korunmuş bir an gibi görünür. Böylece biri doğanın geçiciliğini, diğeri doğanın sürekliliğini görünür kılar. Bu karşıtlık, doğa ve insan arasındaki ilişkinin iki kutbunu oluşturur: biri doğanın içindeki geçiciliği, diğeri doğanın içindeki sürekliliği temsil eder. Bu iki uç, çağdaş ekolojik sanatın özünü oluşturur: dönüşümün estetiği.

Her iki sanatçının da üretiminde doğa, artık sanatın nesnesi değil, sanatın ontolojik eşidir. Doğa, insan için bir dış dünya olmaktan çıkar; insanın varlık biçimini belirleyen bir iç dünyaya dönüşür. Böylece çağdaş sanat, doğayı temsil eden değil, onunla birlikte nefes alan bir bilince ulaşır.

Bu nedenle Ekşi ve Güner'in üretimleri, doğayı yalnızca estetik bir unsur olarak değil, varoluşun temel bir bileşeni olarak yeniden düşünmeye çağırır. Doğa ile insan arasındaki bu diyalektik ilişki, çağdaş sanatın ekolojik duyarlılığını derinleştirirken aynı zamanda varlığın sürekliliği ve dönüşümü üzerine düşünsel bir alan açar. Böylece sanat, doğayı temsil eden bir ifade biçimi olmaktan çıkar ve insan ile doğa arasında kurulan ontolojik bir diyalogun alanına dönüşür.

11. Sonuç

Çağdaş sanatta lavanta, yalnızca bir bitki değil; doğa ile insan arasındaki varoluşsal bağı yeniden kuran sembolik bir "ara-madde"dir. Onun kokusu, rengi ve mevsimsel döngüsü, doğanın kendini yeniden üretme iradesinin insan eliyle sanata dönüşen bir yankısıdır. Lavantanın bu çok katmanlı yapısı, çağdaş sanatçılara hem ekolojik hem de estetik bir dil sunar.

Bu çalışma boyunca lavanta, yalnızca bir bitki olarak değil; çağdaş sanatta doğa-insan ilişkisini görünür kılan süreklilik taşıyan bir kavramsal eksen olarak ele alınmıştır. Bu doğrultuda araştırmanın temel sorusu olan "çağdaş sanatta doğa-insan ilişkisi bitkisel formlar aracılığıyla nasıl yeniden kurulmaktadır?" sorusuna, doğanın temsilden üretime, nesneden özneye ve yüzeyden ontolojik zemine doğru dönüşümü üzerinden yanıt verilmiştir. İncelenen sanatçı pratikleri, bitkilerin —özellikle lavantanın— yalnızca estetik bir imge değil; üretim, süreç, emek ve duyuşsal deneyimle iç içe geçmiş bir varlık biçimi olarak sanatın kurucu unsurlarından biri hâline geldiğini ortaya koymuştur.

Bu bağlamda Agnes Denes'in tarımsal üretimi politik ve ekolojik bir zemine taşıyan yaklaşımı, Jean-François Millet'in emeği görünür kılan pratiği ve Richard Long, Andy Goldsworthy ile Olafur Eliasson'un doğayla kurdukları farklı ilişki biçimleri birlikte değerlendirildiğinde, doğanın çağdaş sanatta edilgen bir temsil nesnesi olmaktan çıkarak üretimin aktif bir bileşeni hâline geldiği görülmüştür. Lavanta ise bu dönüşümü hem maddesel hem de duyuşsal düzeyde somutlaştıran bir kavramsal ara yüz olarak işlev görmüştür.

Çalışmanın özgün katkısı, lavantayı yalnızca tematik bir unsur olarak değil; çağdaş sanatta bitkisel düşünme biçimlerini görünür kılan ve farklı sanat pratikleri arasında kavramsal süreklilik kuran bir analiz eksenini ele almasıdır. Bu yönüyle araştırma, bitkilerin sanat içindeki rolünü temsil düzeyinden çıkararak ontolojik ve üretimsel bir bağlamda yeniden konumlandırmakta; doğa-insan ilişkisinin duyuşsal, maddesel ve duşünsel katmanlarını bütüncül bir çerçevede değerlendirmektedir.

Sonuç olarak lavanta, patates ve diğer bitkilerin bu makaledeki yer alış biçimi, doğayı yalnızca izlenen bir yüzey olmaktan çıkarıp insanın varoluşunu taşıyan bir hafıza alanına dönüştürmüştür. Doğa, sanat için bir malzeme değil; sanatın duşünsel zemini, insanın kendisiyle kurduğu bağın en sessiz tanığıdır. Bu karşılıklı bağlılık, çağdaş sanatta bitkilerin neden bu denli güçlü bir anlatı malzemesine dönüştüğünün en sade ama en derin açıklamasını sunmaktadır.

Kaynakça

- Abramović, M. (2010). **The Artist Is Present**. Museum of Modern Art.
- Antmen, A. (2014). **Sanatçılardan yazılar**. İletişim Yayınları.
- Barrett, T. (2014). **Sanatı eleştirmek** (G. Metin, Çev.). Hayalperest Yayınevi.
- Beuys, J. (1993). **Joseph Beuys: Mapping the legacy** (Cilt 1). Distributed Art Publishers. (Orijinal çalışma 1982’de yayımlanmıştır).
- Bois, Y.-A., Krauss, R., Foster, H., & Buchloh, B. (2005). **Art since 1900**. Thames & Hudson.
- Chin, M. (2006). **Mel Chin: Revival Field**. Contemporary Arts Museum.
- Coccia, E. (2018). **The life of plants: A metaphysics of mixture**. Polity Press.
- Delibaş, L. (2008). **Kelt kültürü bağlamında Joseph Beuys ve eserleri** (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). Marmara Üniversitesi.
- Denes, A. (2013). Agnes Denes in conversation with Alexandra Schwartz. **Afterall Journal**, 34(2), 25–35. <https://doi.org/10.1086/afterall.34.2.25>
- Friedman, T. (1995). **Andy Goldsworthy: Touching nature**. Abrams.
- Grynsztejn, M. (2007). **Take your time: Olafur Eliasson**. San Francisco Museum of Modern Art.
- Heizer, M. (2005). **Double Negative**. Museum of Contemporary Art.
- Kastner, J., & Wallis, B. (1998). **Land and environmental art**. Phaidon Press.
- Kedik, A. (1999). Sanat ve izleyici ilişkisinin değişen görünümu ve zaman kavramı bağlamında Land-Art. **Türkiye’de Sanat**, (38), 36–41.
- Kwon, M. (2002). **One place after another: Site-specific art and locational identity**. MIT Press.
- Lippard, L. R. (1997). **The lure of the local: Senses of place in a multicentered society**. New Press.
- Long, R. (1987). **Walking in circles**. Thames & Hudson.
- Malpas, J. (2008). **Place and experience: A philosophical topography**. Cambridge University Press.
- Public Art Fund. (2008). *Olafur Eliasson: The New York City Waterfalls*. <https://www.publicartfund.org>
- Smithson, R. (1996). *The collected writings* (J. Flam, Ed.). University of California Press.
- Strauss, D. L. (2006). Beuys in Ireland: 7000 Oaks on the Hill of Uisneach. *Alternatives: Global, Local*,
- Yaman, Z. Y. (2012). *Modern ve çağdaş Türk sanatı*. Akbank Yayınları.

Görsel Kaynakça

Görsel 1. Beuys, J. (1982). 7000 Oaks (7000 Meşe) [Enstalasyon]. Documenta 7, Kassel, Almanya

Görsel 2. Long, R. (1967). A Line Made by Walking [Arazi sanatı]. İngiltere. Tate Collection.

Görsel 3. Denes, A. (1982). Wheatfield – A Confrontation [Arazi yerleştirmesi]. Battery Park Landfill, Manhattan, New York.

Görsel 4. Eliasson, O. (2003). The Weather Project [Enstalasyon]. Tate Modern, Londra.

Görsel 5. Ekşi, G. (2006). Allium Akaka (Bellevalia rixii) [Kâğıt üzerine suluboya]. Sanatçı koleksiyonu

Görsel 6. Güner, I. (t.y.). Rhododendron arboreum [Kâğıt üzerine suluboya]. Sanatçı arşivi.



Cihangir EKER

Dr. Öğr. Üyesi, Çukurova Üniversitesi, cihangireker01@gmail.com, Adana-Türkiye
ORCID: 0000-0001-5191-8469

Adana Hafif Raylı Sistem Yönlendirme ve Bilgilendirme Grafiklerinin Tasarım İlkeleri Açısından İncelenmesi

Özet

Bu çalışmada, Adana'da işletilen hafif raylı sistemin sahip olduğu yönlendirme ve bilgilendirme tasarımları incelenerek bu tasarımların biçim, içerik ve konumlandırma özellikleriyle yeniden değerlendirilmesi amaçlanmıştır. Çalışma durum çalışması desenine göre şekillendirilmiş olup, incelemeyi kuramsal olarak destekleyebilmesi amacıyla okunabilirlik, bilişsel harita ve wayshowing kavramları kuramsal çerçeve olarak ele alınmıştır. İncelenen grafiklerin sahip olması gereken tasarım özelliklerinin belirlenebilmesi ve kuramsal bir temellendirme yapabilmek için doküman incelemesi yapılmıştır. İncelemeler sonucunda: Adana hafif raylı sisteminin yönlendirme ve bilgilendirme grafiklerinin yetersiz konumlandırmaya sahip olduğu, tasarım dilinde bütünlüğün olmadığı ve yerellikten uzak olduğu, ayrıca eskimelere ve güncellemelere karşı sürdürülebilir bir tasarım uygulamasının gerçekleştirilmediği görülmüştür. Raylı sistemin yönlendirme ve bilgilendirme grafiklerinin tasarım, konum, bütünlük gibi unsurlar bağlamında yeniden değerlendirilmesi, sistemin kullanılabilirliğinin artması açısından önemlidir. Bu araştırmanın, Adana özelinde raylı sistem yönlendirme ve bilgilendirme grafiklerine yönelik literatüre katkıda bulunması, ayrıca Adana'nın hafif raylı sisteminin yönlendirme ve bilgilendirme grafiklerinin yeniden gözden geçirilmesi için bir hareket noktası oluşturması beklenmektedir.

Anahtar Kelimeler: Yönlendirme Tasarımı, Bilgilendirme Tasarımı, Grafik Tasarım, Hafif Raylı Sistem, Adana

Examination of the Wayfinding and Information Graphics of the Adana Light Rail System in Terms of Design Principles

Abstract

This study examines the wayfinding and information design elements of the metro system in Adana, aiming to reassess their form, content, and spatial placement. The research is structured as a case study and is theoretically grounded in the concepts of legibility, cognitive mapping, and wayshowing. A document analysis was conducted to establish design criteria and provide a conceptual framework for evaluation. The findings reveal that the system's graphics suffer from inadequate placement, lack of visual and structural consistency, and limited reflection of local identity. Additionally, the designs do not demonstrate sustainability in terms of maintenance, aging, and updates. Reconsidering these elements—particularly in relation to design coherence, positioning, and system integration—is crucial for improving usability. This study is expected to contribute to the literature on transit wayfinding design in the context of Adana and to serve as a reference point for future improvements in the system's visual communication strategies

Keywords: Wayfinding Design, Informational Design, Graphic Design, Light Rail System, Adana.

1. Giriş

Bilgilendirme ve yönlendirme tasarımları, kamusal alandaki çeşitli ihtiyaçların hızlı ve etkili biçimde çözülebilmesi adına tasarlanan grafik ürünlerdir. Bu ürünler, özellikle yer ve yön bulma gereksinimlerine yönelik bireylerin

hareketlerini önemli ölçüde belirler, karmaşayı ve karışıklığı giderirler. Bilgilendirme grafikleri bir konuyla ilgili bilgi ve verilerin görselleştirilerek yalın ve anlaşılır biçimde sunulduğu tasarımlardır. Bir anlamda bilgilendirme tasarımı ham bilginin işlenip anlamlı bilgi tasarımına dönüştürülmesi ve hedef kitleye sunulmasıdır (Ay, 2021, s. 7). Yönlendirme grafikleri ise kamusal alanda belirli bir yere veya yöne doğru gerçekleşecek yönelimin doğru biçimde sağlanması adına mekâna yerleştirilen grafik ürünlerdir. “Yönlendirme tasarımı, kullanıcıyı belirli bir tarafa doğru yönlendirmeyi amaçlayan görsel grafiklerden meydana gelmektedir. Yönlendirme tasarımı, bir yön bulma programının dolaşım sistemini oluşturur” (2021, s. 11).

Hem yönlendirme hem de bilgilendirme tasarımları, kentsel mekânda bireyin hareket ve ulaşma ihtiyaçlarının çözümlenmesinde etkilidir. Bununla birlikte, bu grafiklerin bulunduğu çevrede bir kimlik unsuruna dönüşebilmesi mümkündür. “Bilgilendirme ve yönlendirme grafiklerinin kent kimliği bağlamında tasarlanması çokça önemlidir; çünkü bu tür uygulamaların artması tüm görsel kimlik öğeleriyle tutarlı olması gereken kent kimliği bütünselliğini sağlamada önemli bir katkı sağlayıcı olabilmektedir” (Kayabaş ve Sayın, 2022, s. 1420). Hem işlevsel, hem de kimliğe sahip yönlendirme ve bilgilendirme sisteminin geliştirilebilmesi, belirli tasarım ilkeleri doğrultusunda mümkündür. Yönlendirme ekip çalışmasıdır ve projeye bağlı olarak mimarlar, mühendisler ve grafik tasarımcılar bir arada çalışırlar. Burada çalışacak ekip kullanıcının davranışlarını önceden tahmin edilebilmeli, buna yönelik olarak yapılacak hatalar gibi unsurları doğru olarak planlayabilmelidir (Taşcıoğlu ve Erdoğan Aydın, 2015, s. 232). “Yönlendirme ve işaretleme dizgeleri açık ve kapalı alanların çehresini değiştirebilir, bir şehrin kimliğini oluşturabilir, markalaştırabilirler. Ayrıca, bu sayede günümüzde oldukça yaygınlaşan görsel kirliliğinde önüne geçebilirler. Şehirler kültürel etkinliklerin yanında çevresel grafik tasarım uygulamalarıyla da marka ve kimlik kazanabilirler” (Topaklı, 2022, s. 558).

Kentsel mekânda karmaşanın önüne geçebilmek için sistemli yönlendirme ve bilgilendirme grafiklerine ihtiyaç vardır. Bu ihtiyacın görünür olduğu düşünülen kentsel/kamusal mekânlardan biri de, bu araştırmanın konusu olan Adana Hafif Raylı Sistemi (HRS)’dir. Adana HRS, 1990’lı yıllardan itibaren yapımına başlanan ve 2010’da hizmete giren toplu taşıma sistemidir. Metro yapılırken güzergâh üzerinde toplam 13 istasyon, her biri 311 yolcu kapasiteli katarların kullanılması ve her seferde 933 yolcu taşınarak trafik yükünün hafifletilmesi amaçlanmıştır (Yaşar vd., 2003, s. 32). 2024 yılında Adana HRS’nin 2. Etapı Cumhurbaşkanlığı Yatırım Programı’na alınmış ve 2026 yılı itibariyle ikinci etabın başlanması beklenmektedir (Küçüksaat, 2026). Hali hazırda 13 istasyonu bulunan ancak ikinci etabının tamamlanmasıyla birlikte istasyon sayısı 20’ye erişecek olan raylı sistemin sahip olduğu yönlendirme ve bilgilendirme grafiklerinin incelenmesi; gelecekte kullanımı daha da artacak olan raylı sistemin vatandaşlar tarafından daha etkili kullanılabilmesi, aynı zamanda kimlikli bir tasarım diline göre hazırlanmış grafiklere sahip olabilmesi açısından önemlidir.

Bu bağlamda araştırmada Adana HRS’nin bilgilendirme ve yönlendirme grafikleri, belirlenmiş tasarım ilkeleri çerçevesinde, bununla birlikte okunabilirlik, bilişsel haritalama ve wayshowing gibi alana özgü kavramlar çerçevesinde incelenerek değerlendirilecektir. Araştırma problemi, “Adana HRS yönlendirme ve bilgilendirme grafiklerinin tasarım ilkeleri bakımından mevcut durumu nasıldır?” olarak belirlenmiştir. Çalışmanın Adana HRS yönlendirme ve bilgilendirme grafikleri özelinde kent içi raylı sistemlere yönelik grafik tasarım ürünlerinin uygunluk ve etkinliğinin değerlendirildiği bir örnek olarak literatüre katkıda bulunacağı düşünülmektedir.

1.1. Yönlendirme ve Bilgilendirme Grafikleri

Yönlendirme ve bilgilendirme grafiklerine yönelik gerçekleştirilmiş araştırmalarda, bu tasarımların önemine yönelik kavramsal bir çerçeve oluşturulmuştur. Özmutlu ve Yozgat (2019, s. 370-371), bilgilendirme grafiklerinin alanının haritalar, belge tasarımları, kullanım kılavuzları, veri grafikleri ve çevre grafiklerini kapsayacak şekilde geniş olduğunu

söyler. Bilgilendirme tasarımları bağlamında reklam afişlerini incelediği çalışmasında Çitçi (2019, s. 62); anlaşılır bilgilendirme tasarımının aktarılması gereken mesajları doğru biçimde sunması ve hedef kitlenin çözebileceği kodların kullanılmasının uygunluğuna işaret etmiştir. Ay (2021, s. 8); bilgilendirme tasarımının amacının bilgi yığınlarını alıcılara aktarırken doğru ve anlaşılır bir eyleme dönüştürmek olduğunu ifade eder. Denli (2016, s. 1477); bilgilendirme tasarımlarının bilginin ham halini görselleştirerek sunduğunu ve iletişime dayalı bu tasarımın hedefinin doğru açıklanmış şekilde iletilmiş olan mesajı geliştirmek olduğunu söyler. Kayabaş ve Sayın (2022, s. 1406); grafik tasarımın yalınlık ve işlevselliğe yönelik ilkelerinin bilgilendirme tasarımı çalışmalarında özenle uygulanması gerektiğinin altını çizer. Uzuntaş (2025, s. 1006), bilgilendirme grafiklerinin bilgi ve tasarımın birlikteliğinden doğduğunu ve bilginin gereksiz ayrıntılardan arındırılarak kullanıcılara aktarılmasını sağladığını söyler. Bilgilendirme grafikleriyle ilgili yapılmış çalışmalarda yer alan tanımlamalar ve açıklamalara bakıldığında, bu grafik ürünlerin amacı ve özellikleri de belirginleşmektedir. Çeken ve Büyükçakılcı da (2023, s. 1178) bilgilendirme tasarımlarının verileri anlamlı ve anlaşılır görselleştirmelere dönüştürmeyi amaçladığını ve bilginin hedef kitle tarafından daha anlaşılır olmasını sağladığını belirtmektedir.

Tıpkı bilgilendirme grafikleri gibi, yönlendirme grafikleri de belirli ihtiyaçlara cevap veren tasarımlardır. Bu tasarımlar sayesinde bireyin yön ve yer bulması hızlı ve etkili biçimde çözülebilir. Yönlendirme grafiklerine yönelik yapılan akademik araştırmalarda, bu grafik ürünlerin tasarım, uygulama, özellik ve etkililiği gibi nitelikleri ele alınmıştır. Özer Gönül ve Erol (2022, s. 314), yönlendirme tasarımının nerede olduğumuzdan nereye nasıl ulaşacağımıza kadar yol gösteren işaret araçlardan oluştuğunu söylemiştir. Uyan Dur (2011, s. 161), yönlendirme tasarımının kullanıcıların gidecekleri noktayı bulabilmelerini amaçladığını ve kullanıcıyı bir yöne yönlendirme amaçlı tasarımlardan oluştuğunu söyler. Asan ve Asan (2022, s. 36); metropollerde, hastanelerde, ofislerde, otopark ve meydan gibi alanlarda yer alan yönlendirme sistemlerinde kullanılan tipografi, renk, ikon ve sembollerle birlikte mekânlara kimlik kazandırdığını ifade etmektedir. Yılmaz ve diğerleri (2018, s. 537), yönlendirme tasarımlarının herkes tarafından algılanabilecek, anlaşılabilir ve yönelme ihtiyacını karşılayabilecek tasarım çözümleri sunması gerektiğini söylemektedir. Sayın ve Erden (2022, s. 1688), yönlendirme grafiklerinin görsel nitelikleri nedeniyle estetik ve işlevsel yönden katkı sunduğunu, dolayısıyla yaşamı güzelleştirebilirken hayatı kolaylaştırabildiklerini ifade etmiştir. Yönlendirme tasarımıyla ilgili yapılan tanım ve açıklamalara bakıldığında, söz konusu grafik tasarım ürünlerinin yalnızca işlevsel bir niteliğe değil, aynı zamanda estetik açıdan da buldukları mekânlarda bir önemi olduğu anlaşılmaktadır. Bilgilendirme ve yönlendirme grafikleri mekânın birer parçası olarak buldukları yere bir kimlik kazandıran ve estetik açıdan mekânı tanımlayıp güzelleştirme potansiyeli de taşıyan ürünlerdir.

1.2. Okunabilirlik, Bilişsel Harita ve Wayshowing Kavramları

Kevin Lynch'in okunabilirlik (legibility) kavramı, kentsel çevrenin kullanıcı tarafından algılanabilir, ayırt edilebilir ve bütünlük arz edebilen çevresel bir kalite ölçütü olarak değerlendirilebilir. Lynch okunabilirliği "çevrenin belirli bir doku olarak organize edilme kolaylığı" (2016) ve "fark edilebilir unsurların tutarlı bir örüntü içinde bir araya gelebilmesi" (Lynch'ten akt. Köseoğlu ve Erinsel Önder, 2010: 53) şeklinde tanımlayarak, bu niteliğin bireyin zihninde süreklilik gösteren imgesel temsillerin oluşumunu mümkün kıldığını belirtir. Nitekim Herzog ve Leverich okunabilirliği, geniş ölçekli çevresel özelliklerin yön bulma ve anlamlandırma süreçlerine katkısı üzerinden tanımlarken; O'Neill, tasarlanmış öğelerin etkili bir zihinsel imaj oluşturma derecesine vurgu yapmaktadır (2010: 53). Passini ise okunabilirliği hedeflenen bilginin anlamlandırılmasına olanak tanıyan çevresel uygunluk olarak ifade etmektedir. "Yön bulma, okunabilir çevrelerin bir özelliği olarak ele alınır; yön bulma davranışı için gerekli çevresel bilgiyi sağlayan ve bu bilginin kavranıp anlaşılmasına olanak tanıyan çevreler, okunabilir çevreler olarak tanımlanır" (Yavuz vd., 2020: 2). Okunabilir çevrelerin sahip olduğu nitelik ve çeşitlilik, mekândaki yön bulma ihtiyacının daha kolay ve yardımcı unsurlara ihtiyaç duyulmadan gerçekleşmesine yardımcı olur. Mekânsal ipuçlarının; özellikle girişler, çıkışlar, yollar ve

işaretleme sistemlerinin belirginliği arttıkça, kullanıcıların çevreyi çözümüleme kapasitesi yükselmekte ve ek grafik yönlendirme araçlarına duyulan ihtiyaç azalmaktadır (Arthur ve Passini'den akt. Wilding, 2019). Ancak söz konusu işaretlerin düzeni ve görsel hiyerarşisi de bireylerin mekân içinde konumlarını belirlemelerine ve alternatif rotaları ayırt etmelerine olumlu etki yapabilmektedir (Karagöz ve Kozak, 2014: 79). Bunlarla birlikte okunabilirlik, kentsel mekânın kimliğinin anlaşılması ve farklı alanların birbirinden ayrıştırılabilmesiyle de doğrudan ilişkilidir; kullanıcı, bulunduğu yeri çevresel doku içinde konumlandırabildiği ölçüde mekânı anlamlandırmaktadır (Tibet, 2024: 1800). Miles (2004: 11) ise okunabilirliği, kentsel çevrenin görsel manzarasının biçimsel unsurlar aracılığıyla bütüncül bir imgeye dönüşmesi olarak değerlendirerek, bu niteliğin tasarım yoluyla üretilebileceğine dikkat çeker. Aktarılanlar ışığında Lynch'in yaklaşımının okunabilirliği yalnızca görsel algıya indirgemeyen; bilişsel haritalama, yön bulma, çevresel bilgi organizasyonu ve mekânsal kimlik üretimi gibi süreçleri bütünlükten, disiplinlerarası bir kavramsal çerçeve olarak değerlendirilebileceğini söylemek mümkündür.

Okunabilirlik kavramıyla birlikte, bilişsel harita kavramı da kentsel mekândaki yönelme ve bilgi edinme gibi işlemlerle ilişkili olan önemli bir kavramdır. Bu kavrama yönelik ilk çalışma, Tolman tarafından 1948'de gerçekleştirilmiştir. "Tolman'a göre bilişsel harita kavramı labirent içindeki farelerin, ışık veya yiyecek olan hedefe ulaşmada nasıl bir davranış sergilediklerini açıklamaktadır. Tolman'ın uyguladığı bu deneylerde oryantasyon, yön ve zihinsel haritalar arasındaki ilişki kolaylıkla görülebilmektedir" (Sürücü, 2015: 9). Bu çalışmanın ardından Passini'nin gerçekleştirdiği bilişsel haritalama yaklaşımı, yön bulmayı çevresel bilginin algılanması, işlenmesi ve davranışa dönüştürülmesini (Passini, 1981) içeren bir problem çözme süreci olarak değerlendirmektedir. Bu doğrultuda yön bulmanın bilgi işleme, karar verme (planlama) ve kararın uygulanması süreçlerinden oluştuğu (Passini'den akt. Ibrahim, 2019: 31) ifade edilebilir. Bu süreçte bilişsel haritalar, çevreden elde edilen bilgilerin zihinsel olarak yapılandırılmasını sağlayan araçlar olarak devreye girer. Nitekim bilişsel haritalama, "fiziksel çevreye ait başta uzaklık ve konumsal bilgiler olmak üzere her türlü bilginin hatırlanma, depolanma ve organize edilmesine dayanan ilişki örüntüsünün oluşturduğu bir araç" olarak (Gifford ve Gulliver'den akt. Kılıçaslan ve Babul Koç, 2025: 342) da tanımlanmaktadır. Bu tanım bilişsel haritaların bilgi işleme yapıları olduğunu da ortaya koymaktadır. Ancak elbette ki bu yapılar statik değildir; mekânla kurulan etkileşimler doğrultusunda zihinsel haritalar da sürekli güncellenip yeniden organize edilmektedir. Dolayısıyla, bilişsel haritaların dinamik doğasının bireyin değişen çevresel koşullara uyum sağlayabilmesini mümkün kıldığı (Kandemir ve Uçar, 2015: 30) ifade edilebilir.

Passini, bilişsel haritalar bağlamında yön bulma sürecinde kullanılan çevresel bilginin çoğu zaman eksik ve parçalı olduğunu ifade etmektedir. Bu nedenle bireyler, bilişsel haritalarını kullanarak bir dizi alt karardan oluşan planlar geliştirir. Bu durum yön bulmanın esnek bir karar verme süreci olduğunu göstermektedir (Passini, 1984: 154). Yön bulma yalnızca önceden oluşturulmuş zihinsel temsillere dayanmaz; aynı zamanda anlık algılar ve geçmiş deneyimlerle de sürekli gelişir. Bireyler, alışık olmadıkları güzergâhlarda hareket ederken her davranışı bir karar olarak üretir ve bu kararlar hem çevreden algılanan hem de bilişsel haritalardan türetilen bilgilere dayanır (Passini, 1996: 322). Bu bağlamda bilişsel haritaların, bireyin "neredeyim?" ve "hedefe nasıl ulaşırım?" sorularına yanıt üretmesini sağlayan bir yönelim mekanizması (Kandemir ve Uçar, 2015: 30) olduğu söylenebilir. Bununla birlikte Passini; mekânsal organizasyon, dolaşım sistemleri ve işaretleme tasarımları gibi çevresel unsurları da sürecin ayrılmaz bileşenleri olarak değerlendirilir (Passini'den akt. Erçevik Sönmez ve Erinsel Önder, 2015: 359). Özellikle karmaşık yapılarda, bireyin geçmiş deneyimlerinden yararlanamadığı durumlarda, yönlendirme sistemleri bilişsel haritaların oluşumunu kolaylaştırır. Bu durum, tasarımın bilişsel süreçleri tamamlayıcı bir rol üstlendiğini göstermektedir (Arthur ve Passini'den akt. Güler, 2014: 66). Ancak çevresel uyarıcıların yoğunluğu veya işaretlerin yanlış konumlandırılması bu

sistemlerin etkinliğini azaltabilmektedir. Bu tür durumların bilişsel haritaların oluşumunu ve kullanımını doğrudan etkileyerek yön bulma performansını zayıflatabileceği (Sürücü, 2015: 34) söylenebilir. Bilişsel haritalamaya yönelik aktarılanlar, Passini'nin yaklaşımının bilişsel haritalamayı yön bulmanın merkezine yerleştirdiğini ve bu sürecin algısal, deneysel ve görsel/grafiksel tasarım gibi değişkenlerle etkileşim içinde bir yapı olduğunu göstermektedir.

Okunabilirlik ve bilişsel haritalamayla birlikte, "wayshowing" kavramı da kamusal mekândaki yön bulma ve bilgi edinme süreçleri için önem arz eden bir diğer kavram olarak kabul edilebilir. Per Mollerup'un "wayshowing" kavramı, yön bulma sürecini tasarımcı perspektifinden ele alarak, mekânsal yönlendirme bilgisinin nasıl üretildiğine odaklanan bir yaklaşımdır. Kavram, yönlendirme sistemlerinin planlanmasına yönelik profesyonel bir faaliyet olarak tanımlanır (Mollerup'dan akt. Pelosi, 2015: 33). Bu yönüyle wayshowing, wayfinding sürecinin tamamlayıcısı olup, bilgi üretimi ile bilgi kullanımı arasındaki ilişkiyi "yazma ve okuma" benzetmesi üzerinden açıklar; yani wayshowing bilginin tasarlanması, wayfinding ise yorumlanması sürecidir (Mollerup'tan akt. Jeffrey, 2017: 511). Bu ayrım, yön bulmanın tasarlanmış çevresel ipuçlarıyla da şekillendirilebildiğini ortaya koymaktadır. Mollerup, yön bulma davranışını destekleyen dokuz strateji (yol izleme, rota izleme, bilinçli gözlemlene, çıkarsama, tarama, hedefleme, harita okuma, kapsayıcılık ve sosyal navigasyon) tanımlayarak, bu stratejilerin etkin biçimde çalışabilmesi için çevredeki işlev ve yerlerin açık biçimde tanımlanması gerektiğini vurgular (Mollerup, 2009). Bu vurgu da wayshowing'in mekânsal anlam üretimini düzenleyen bir tasarım pratiği olduğunu göstermektedir. Bu bağlamda wayshowing, kullanıcıların hedeflerine "kolay ve konforlu" biçimde ulaşmalarını sağlamak üzere bilinçli olarak kurgulanan bir çözüm olarak (Alotaishan, 2024: 643) değerlendirilebilir. Ancak bu çözüm, yalnızca tabelalar ve haritalar gibi geleneksel araçlarla sınırlı değildir; kentsel çevrenin kendisi de bir bilgi kaynağı olarak tasarlanmalı ve yön bulmayı destekleyen ipuçları içermelidir (Alotaishan, 2024: 643). Bu noktada çevresel düzenleme ile grafik iletişim arasındaki ilişki, belirleyici hâle gelmektedir. Calori ve Vanden-Eynden'in belirttiği gibi, wayshowing'in temel amaçlarından biri kullanıcıların mekâna dair bilişsel haritalar oluşturmasını sağlamaktır; ancak fiziksel çevre karmaşıksa, en iyi tasarlanmış yönlendirme sistemleri bile yeterli olmayabilir (Calori ve Vanden-Eynden, 2015: 6). Bu durum, wayshowing'in mekânsal organizasyonla birlikte düşünülmesi gereken bir tasarım stratejisi olduğunu ortaya koyar. Bununla birlikte Grau, wayshowing'i doğrudan tasarımcının yönlendirme unsurlarını nasıl konumlandığına odaklanan bir yaklaşım olarak tanımlar (Grau, 2025: 29-30). Bu yaklaşımın pratikte nasıl karşılık bulduğunu açıklayan Mollerup (2009: 113), yönlendirme sistemlerinin kendine özgü "gramer"e sahip olduğunu ve bu gramerin tasarımcılara ilkeler ışığında rehberlik ettiğini belirtir. Bu tür ilkeler, wayshowing'in görsel iletişim boyutunun önemini göstermektedir. Ancak, bilginin kullanıcıya etkili biçimde ulaşabilmesi için tekrar edilmesi ve farklı kanallar üzerinden desteklenmesi gerekir; "tekrar" ilkesi bilginin algılanabilirliğini artırır (Wilding, 2019: 29). Tüm bu bileşenler birlikte değerlendirildiğinde, wayshowing'in mekânsal deneyimi yapılandıran, bilişsel haritalamayı destekleyen ve yön bulma performansını doğrudan etkileyen bir tasarım yaklaşımı olduğu söylenebilir.

2. Yöntem

Nitel bir araştırma olan bu çalışma, durum çalışması desenine göre gerçekleştirilmiştir. "Durum çalışması; tek bir durum ya da olayın derinlemesine boylamsal olarak incelendiği, verilerin sistematik bir şekilde toplandığı ve gerçek ortamda neler olduğuna bakıldığı bir yöntemdir" (Davey'den akt. Subaşı ve Okumuş, 2017, s. 420). Araştırmanın amacı, Adana Hafif Raylı Sistemi (HRS)'nin bilgilendirme ve yönlendirme grafiklerinin mevcut durumunun değerlendirilmesidir. Araştırmada incelemeyi gerçekleştirebilmek ve kavramsal bir çerçeve oluşturabilmek için doküman incelemesi

gerçekleştirilmiştir. İncelemenin yapılacağı Adana HRS'ye ait tasarım ürünleri; tren araçlarının içinden, Adana'nın Çukurova ilçesinin Mavi Bulvar ve Anadolu Lisesi metro istasyonlarından ve aynı ilçede yer alan Güzelyalı Mahallesi'nden araştırmacı tarafından edinilmiştir. Seçilen görseller, amaçlı örneklem türlerinden kolay uygulanabilir örneklem yöntemine göre gerçekleştirilmiştir. "Bu yöntemde araştırmacı, yakın olan ve erişilmesi kolay olan bir durum seçer" (Yıldız, 2017, s. 437). Bu örneklem türünün seçilmesinin sebebi, araştırma kapsamında değerlendirilecek olan yönlendirme ve bilgilendirme grafiklerinin 13 istasyonda da uygulanmış olmasıdır. Bu sebeple araştırmada, araştırmacıya daha yakın olan Anadolu Lisesi ve Mavi Bulvar istasyonlarında yer alan grafikler fotoğraflanmıştır. Görseller incelenirken benzer tasarım ürünü olanlar kendi içerisinde gruplandırılarak değerlendirilmiştir. Gruplamalar dahilinde yer alan görsellerdeki tasarım ürünleri görsellerin altındaki paragraflarda açıklanmış ve betimlenmiştir.



Görsel 1. Araştırmada incelenecek tasarımların değerlendirme kriteri olarak belirlenen tasarım ilkeleri. (Yazarın arşivi)

Elde edilen görsellerdeki bilgilendirme ve yönlendirme tasarımları, Aybek ve Taşçıoğlu'nun (2021) çalışmasında raylı sistemlerin grafiklerine yönelik yer alan tasarım ilkelerinden okunaklılık, erişilebilirlik ve konumlandırma; ayrıca tasarım ilkelerinden olan bütünlük ilkesi gözetilerek değerlendirilmiştir (Görsel 1). Aynı temel biçime, boyuta, dokuya, renge ya da duyguya sahip unsurların ideal bütünlüğü oluşturduğuna yönelik yapılan (Becer, 2019, s. 72) tanımdan hareketle, HRS dahilinde uygulanan grafik ürünler arasındaki dil birliğinin yorumlanabilmesi adına bütünlük ilkesi bir değerlendirme ölçütü olarak belirlenmiştir. Toplanan görsel veriler "Bulgular ve Yorum" başlığı altında sunulmuş, belirlenen ilkeler ve kuramsal çerçevede açıklanan "okunabilirlik", "bilişsel harita" ve "wayshowing" kavramları ışığında değerlendirilmiş ve yorumlanmıştır.

3. Bulgular ve Yorum

Görsel	İçerik
	Acil Çıkış Yönlendirme Tabelası
	Güzergâh Yönü Yönlendirme Tabelası
	Metro Aktarma Durağı Tabelası
	Durak, Çıkış ve Asansör Yönlendirme Tabelası
	Durak Yer İmi Tabelası

Tablo 1. Adana HRS'de bulunan yönlendirme grafikleri. (Yazarın arşivi)

Tablo 1’de, Adana HRS’den elde edilen yönlendirme grafikleri görülmektedir. Tasarımlara bakıldığında, turuncu ve beyaz rengin çeşitli amaçlarla kullanıldığı görülmektedir. Tipografik unsurlar aynı yazı karakteriyle ve siyah kullanılmıştır. Yön okları, koşan figürler anlamın daha hızlı algılanabilmesi adına yerleştirilmiştir. Durak grafiğinde HRS’ye ait M harfli ve turuncu kare şekilli amblem ile durağı temsilen mavi dikdörtgen üzerine beyaz D harfi kullanılmıştır. Tipografik unsurlar, piktogram kullanımları ve kısmen renk seçimleri noktasında bir dil birliği görülmektedir. Ancak bu bir bütünlük oluşturma düzeyinden uzaktır. Turuncu ve beyaz renginin farklı levhalarda zemin rengi olarak seçilmiş olması bu durum için önemli bir örnektir. Uygulanan grafikler göz hizasında, yeterli büyüklükte konumlandırılmıştır. Yayalar için tasarlanmış çevresel grafiklerin ayakta duran insanın göz seviyesine göre yerleştirilmesi gerekliliğinden hareketle (Ay, 2021, s. 63), bu durumun okunaklılık açısından olumlu olduğu söylenebilir. Ancak yönlendirme grafiklerine eşlik eden herhangi bir kabartma yüzey ya da sesli uyarı sisteminin olmaması HRS duraklarında dezavantajlı grupların erişilebilirliğini zorlaştırmaktadır.

Görsel	İçerik
	Yolculuk Kuralları Grafik ve Listeleri
	Güzergâh Saatleri Duyurusu
	Yolculuk Kuralları
	“Sarı Çizgiyi Geçmeyiniz” Uyarı Bilgisi
	Tehlike İkaz ve Yardım Grafikleri
	Raylı Sistem Haritası
	Tehlike Uyarı Levhası

Tablo 2. Adana HRS’de bulunan bilgilendirme grafikleri. (Yazarın arşivi)

Tablo 2’de, Adana HRS’nin istasyonlarında yer alan çeşitli bilgilendirme grafikleri görülmektedir. Tablodaki görsellere bakıldığında ilk olarak bütünlük noktasında bir uyumsuzluğun olduğu görülebilmektedir. Görselde yer alan iki adet kurallar listesinin biri piktogram temelli, diğeri de metin temelli olarak uygulanmıştır. Piktogram temelli örnekte metinler piktogramların altına yerleştirilerek kurallar açıklanmıştır. Metin temelli olan listede ise metinlerin solunda

anlamı destekleyen piktogramlar yer almaktadır. Bu listedeki yazıların punto büyüklüğü okunaklılığı zorlaştırmaktadır. Seyahat tarifelerini gösteren bilgilendirme tasarımında metinler ve tablolar kullanılmış, ancak metin büyüklükleri ve yazı karakterleri farklı tercih edilmiştir. Bu üç liste birbiri arasında bütünlükten uzak bir görünüm sergilemektedir. Listelerde farklı yazı karakterleri, farklı büyüklük ve renkte uygulanmış; belediyenin amblemi de farklı ebat ve biçimlerde yerleştirilmiş ya da hiç yerleştirilmemiştir. Merdivenlere yerleştirilmiş olan uygulamalarda zemin rengi farklı farklı tercih edilmiştir. Bu yerleştirmeler yıpranmış, yer yer okunaklılık zedelenmiştir. “Sarı çizgiyi geçmeyiniz” uyarısı beyaz zemin üzerine sarı renk tercih edilerek uygulanmıştır; bu da okunaklılığı zorlaştırmaktadır. “Çevresel grafik, renk kodları dahil, dikkat çekmek, yönü işaret etmek ya da hafızada kalıcılığı artırmak üzere tasarımlar, mekânlar renkle kodlanırlar” (Asan ve Asan, 2022, s. 43). Yangın ve yangın söndürücüsüne yönelik iki bilgilendirme grafiği de, kırmızı ve beyaz renkler kullanılarak uygulanmıştır. Bu durum yangın çağrışımı ve fark edilebilirlik açısından uygundur ve okunaklılık ile erişilebilirlik açısından olumludur. Sarı zemin üzerine siyah harflerle kurgulanmış uyarı levhası, rengi ve yazı karakteri itibarıyla diğer levhalardan bütünlük anlamında ayrılmaktadır. HRS'nin güzergâh bilgisini sunan harita, Harry Beck'in Londra Metrosu'nda uyguladığı tasarım diliyle üretilmiştir. Günümüzde neredeyse tüm metro hatlarında uygulanan ve bilginin aktarımı konusunda önemli bir örnek (Taşçıoğlu ve Erdoğan Aydın, 2015, s. 233) olarak Adana HRS'de de uygulanmıştır. Harita, renk ve tipografi açısından diğer grafik ürünlerle daha uyumludur. Yolcuların beklediği durak bölümünün tam karşısına yerleştirilen harita, kontrast değerleri ve vurgularıyla birlikte algılanabilir bir niteliktedir.

Görsel	İçerik
	Asansör yanı sigara ve kamera uyarı piktogramları
	Metro içi tekerlekli sandalye piktogramı
	Metro içi sigara ve çöp piktogramları
	Yürüyen merdiven yanı merdiven kural piktogramları
	Yürüyen merdiven trabzan üstü kural piktogramları

Tablo 3. Adana HRS'de bulunan piktogram uygulamaları. (Yazarın arşivi)

Tablo 3'te, Adana HRS'nin incelenen istasyonlarında yer alan piktogram uygulamaları görülmektedir. Piktogramların tasarım dillerine bakıldığında, birbirlerinden farklı renk ve üsluplarda uygulandığı görülmektedir. Kimi yerde zemin

koyu iken kimi yerde açık; kimi yerde daha stilize bir anlatım varken kimi yerde daha fotografik bir anlatım mevcuttur. Siyah, turuncu, mavi, kırmızı, beyaz, gri ve yeşil gibi birbirinden farklı pek çok renkle piktogramlar oluşturulmuştur. Bu anlamda değerlendirildiğinde bütünlük açısından olumsuz bir durum görüldüğü söylenebilir. Piktogramların kimisi kolay algılanabilir ve göz hizasında, kimi piktogramlar ise görmesi ve algılaması daha zor yerlere konumlandırılmıştır. Bu da erişilebilirlik anlamında kısmen, konumlandırma anlamında ise tamamen olumsuz bir durumun oluşmasına sebep olmuştur. Bazı metinlere eşlik etmesi için uygulanan piktogramlar küçük kalmış, bu da algılanabilirliği zorlaştırmıştır.

Yukarıda paylaşılan görseller ve görsellere yönelik yapılan incelemeler ışığında, Adana HRS'nin yönlendirme ve bilgilendirme grafiklerinin hem olumlu, hem de geliştirilmesi gereken özelliklere sahip olduğu söylenebilir. Büyük metin boyutları, kontrast renk ve değerlerin uygulanmış olması, yolcuların göz hizasında ya da herkesin görebileceği şekilde üst bölgelere yapılmış yerleştirmeler olumlu değerlendirmelerde temel gerekçeler olmuştur. "Bilgilendirme ve yönlendirme elemanlarının mekânın diğer donatılarıyla uyum içerisinde fakat ayırt edilebilir bir formda olması gerekir. Böylece mekân içerisinde görünürlüğü artar, algılanabilir ve hafızalarda kalınabilirliği sağlanır (Bulut ve Uslu, 2017, s. 2565). Bununla birlikte yönlendirme grafiklerinde tercih edilen yazı tipi ve büyüklüğü de, okunaklılığı olumlu yönde etkilemektedir. Tabelalarda kullanılan yazıların genellikle sans-serif özelliğinde olması, tüketici açısından daha kolay anlaşılması ve okunmasına yardımcı olmasını kolaylaştırır (Yılmaz vd., 2021, s. 99). Adana HRS'nin yönlendirme grafiklerinin erişilebilirlik ve bütünlük noktasında olumsuz bir durumu söz konusudur. Bunların sebepleri ise dezavantajlı gruplara yönelik düzenlemelerin eksikliği ve farklı renklendirmelerin uygulanmış olmasıdır. "Görme engellilerin başkalarına ihtiyaç duymadan evlerinden çıkabilmeleri, gitmek istedikleri yerlere ulaşabilmelerine yardımcı olabilecek sistemler dokunsal yönlendirme tasarımları ile mümkün olabilmektedir" (Yılmaz vd., 2018, s. 543).

	Okunaklılık	Erişilebilirlik	Konumlandırma	Bütünlük
Yönlendirme Grafikleri	+	×	+	×
Bilgilendirme Grafikleri	×	×	×	×
Piktogramlar	+	+	×	×
Adana HRS Yönlendirme ve Bilgilendirme Grafikleri	+	×	×	×

Görsel 2. İncelenen yönlendirme ve bilgilendirme grafikleri ile piktogramlara yönelik tasarım ilkeleri değerlendirmesi.

(Yazarın arşivi)

Adana HRS'nin bilgilendirme grafiklerine bakıldığında okunaklılık, erişilebilirlik, konumlandırma ve bütünlük ilkelerine yönelik olumlu durum gözlemlenememiştir. Bilgilendirme grafiklerinin birbiri arasındaki tasarım dili uyumsuzluğu, küçük yazıların kullanılması, dezavantajlı gruplara yönelik eksiklikler ve farklı yükseklikler ile sürekli okumaya uygun olmayan konumlara yerleştirilmiş olmaları, bu olumsuz durumun oluşmasında temel etkenlerdir. "Bilgilendirme tasarımlarında en önemli grafik tasarım öğelerinden biri tipografidir. Bilgiyi aktaran metinlerin okunabilir olması doğru font seçimi, metin boyutu ve zemin ile metin rengi arasında kurulan zıtlık ile mümkündür" (Özmutlu ve Yozgat, 2019, s. 371). Tipografinin bilgilendirme tasarımlarındaki bahsedilen öneminin aksine, Adana HRS'deki bilgilendirme grafiklerinde farklı boy, renk ve çeşitlerde yazı karakterleri uygulanmıştır. "Tasarımı yapılan bir mekânda, bilgilendirme ve yönlendirme elemanları, mekân içerisinde; konum, şekil, boyut ve görsel uyum olarak bir bütün halinde ele alınmalıdır" (Bulut ve Uslu, 2017, s. 2566). Küçük ve uzun yazılar aynı zamanda yolcular için bir

zaman kaybına da sebep olabilmektedir. “Görsel olarak iyi planlanmış bir bilgi ve yönlendirme grafiği kullanıcıyı rahatlıkla ulaşmak istediği noktaya taşır” (Akman vd., 2019, s. 271). Bunlarla birlikte, bazı bilgilendirme grafiklerinin kırışık uygulanmış olması ve bazılarının yıpranmış olması, okunaklılık açısından sorun teşkil etmekte, uyumlu bir görüntünün oluşmasını engellemektedir.

Adana HRS'deki piktogramların, tasarım ilkeleri açısından hem olumlu hem olumsuz yönleri vardır. Piktogramlar okunaklılık ve erişilebilirlik anlamında olumlu iken, konumlandırma ve bütünlük noktasında olumsuz görünümündedir. “Anlatılmak istenileni doğrudan belirten birer imge oldukları için piktogramlar dolaysız iletişimde bulunmaktadır” (Uyan Dur, 2011, s. 172). Herkesin anlayabileceği biçimde tasarlanan piktogramların, birbirleriyle uyum içerisinde olması önem taşımaktadır. Mert ve Gezer (2018: 30) görsel bütünlüğün istasyonlar özelinde renk, şekil, yazı ve piktogramlarla sağlanması gerektiğini vurgularken; piktogramın mekân içerisinde bütünlüklü bir görsel dil oluşturmadaki önemini ifade etmektedir. Adana HRS özelinde incelenen piktogramların okunaklılık ilkesi çerçevesinde olumlu olduğu söylenebilir. Piktogram uygulamaları dezavantajlı gruplar düşünülerek kontrast değerlerle tasarlanmışlardır. Ancak her piktogram uygulamasının uygun biçimde yerleştirildiğini söylemek mümkün değildir; özellikle yürüyen merdivenlerde yer alan uygulamalar riskli konumlarda uygulanmıştır. Bununla birlikte, piktogram tasarımlarında bir dil birliği olmadığından bütünlük ilkesi de olumsuzdur. Renk uygulamaları ve üslup değişkenlik göstermektedir.

Adana HRS'nin yönlendirme, bilgilendirme ve piktogram tasarımlarına bütüncül olarak bakıldığında, Lynch'in okunabilirlik kavramı ışığında bu tasarımların metro istasyonu dahilinde genel olarak bir bütünlük arz edebildiği söylenebilir. Ana tabela ve tasarımların genelinde kullanılan turuncu-siyah kontrastı ile bu tabelalardaki yazı karakteri uyumu metro istasyonunda yön bulma eylemini kolaylaştıracak biçimde organize edilmiştir. Bu durum algılanabilirliği olumlu yönde etkilemektedir. Kentle özdeşleşmiş renklerden biri olan turuncunun zemin rengi olarak tercih edilmesi de bu olumlu etki için önemli bir başka detaydır. Ancak piktogramların ve bilgilendirme grafiklerinin konum, tasarım dili, güncellik noktalarında gösterdiği olumsuz durumlar, okunabilir bir çevrenin tam anlamıyla inşa edilmesini zedelemektedir. Okunabilirlik noktasında tasarlanmış öğelerin zihinsel bir imaj yaratabilme potansiyeline sahip olduğu düşünüldüğünde; HRS'de yer alan grafiklerin bütününde görülen uyumsuzluk, söz konusu zihinsel imajın oluşabilmesini ve okunabilirlik olgusunu olumsuz yönde etkilemektedir.

“Wayshowing” kavramı açısından bakıldığında ise Adana HRS'nin grafik ürünleri, kendi içerisindeki uyumsuzluğundan ötürü olumsuz bir görüntü ortaya çıkartır. Kimi uygulamaların yanlış ve tehlikeli yerlerde yerleştirilmiş olması ve kurallara yönelik bilgilendirme levhalarının özensiz konumlandırılması; wayshowing'in mekânsal organizasyonla birlikte düşünülmesi gerekliliğinin HRS'de görülemediği sonucunu ortaya çıkartır. Piktogram ve bilgilendirme grafiklerindeki farklı renk ve üslupsal uygulamalar, bilişsel haritalamayı destekleyen ve yön bulma eylemini kolaylaştıran wayshowing yaklaşımının Adana HRS'deki grafiklerde yetersiz biçimde uygulandığını göstermektedir.

4. Sonuç

Yapılan bu araştırmada, Adana'da faaliyette olan Hafif Raylı Sistem'in (HRS) sahip olduğu yönlendirme ve bilgilendirme grafiklerinin, tasarım ilkeleri ve kentsel estetiğe yönelik çeşitli kavramlar çerçevesinde incelenmesi amaçlanmıştır. Araştırma sonucunda, Adana HRS'nin yönlendirme ve bilgilendirme grafiklerine yönelik hem olumlu hem de olumsuz bir tablonun ortaya çıktığı görülmüştür. Görsel 2'de yer alan şemada, HRS'nin yönlendirme ve bilgilendirme grafiklerinin yalnızca okunaklılık ilkesi bakımında olumlu olduğu belirlenmiştir. Bununla birlikte erişilebilirlik, konumlandırma ve bütünlük ilkeleri açısından olumsuz bir durum olduğu da görülmüştür. Kullanılan

tasarımlarda yer alan tipografik ve piktogram unsurlarının okunabilir ve algılanabilir olduğu görülmüştür. Serifsiz yazı karakterleri, kontrast değeri yüksek tasarım çözümleri ve herkes tarafından anlaşılabilir piktogram tasarımlarının raylı sistem istasyonları ve trenlerde kullanılmış olması, bu olumlu durumun ortaya çıkmasındaki önemli etmenlerdir. Engellilere yönelik düzenlemelerin incelenen tasarım ürünleri bağlamında yetersiz olması ve kimi tasarımlarda (yolculuk kuralları) okunaklılığı zorlaştıracak derecede küçük puntoların ve uzun metinlerin kullanılması, erişilebilirlik noktasında olumsuz bir duruma sebep olmuştur.

Adana HRS'deki yönlendirme ve bilgilendirme grafiklerinin, bütünlük ilkesi söz konusu olduğunda büyük ölçüde olumsuz bir görüntü sergilediği saptanmıştır. İyi bir yönlendirme grafiğinin genel görüntüsü ile de bir anlam taşıyıp kimlik yaratabildiği (Irmak'tan akt. Ay, 2021, s. 3) ve şehirlerin çevresel grafik uygulamalarıyla bir marka ve kimlik kazanabildiği (Topaklı, 2022, s. 558) düşünüldüğünde; Adana HRS'de yer alan yönlendirme ve bilgilendirme grafiklerinin sahip olduğu tasarım dilinin bütünlükten uzak olmasının yarattığı olumsuz durum daha iyi anlaşılmalıdır. Kamusal mekândaki grafik uygulamaların ilk işlevi olan iletişimi yerine getirmesi gerekliliği ile birlikte, bu tasarımların buldukları mekâna bir kimlik kazandırabileceği ya da var olan kimliği görünür kılıp temsil edebileceği de göz ardı edilmemelidir.

Belirlenen ilkeler doğrultusunda yapılan incelemeler neticesinde, Adana HRS'nin yönlendirme ve bilgilendirme grafiklerinin sahip olduğu olumlu ve olumsuz durumlar yukarıda betimlendiği biçimde gözlemlenmiştir. Çalışmanın tek yazar tarafından yürütülmüş olması ve farklı metro sistemlerinin tasarımlarıyla karşılaştırma yapılmamış olması, çalışmanın zayıf olduğu düşünülen yönleridir. Araştırma bulgularını destekleyecek altyapıyı oluşturmak adına gerçekleştirilmiş olan literatür taraması sonucu bir kavramsal çerçevenin oluşturulmuş olması ve incelemelerin bu çerçeveye araştırma boyunca desteklenmiş olması ise araştırmanın güçlü olduğu düşünülen bir yanıdır. Gelecekte yapılabilecek benzer çalışmalar ve yönlendirme bilgilendirme tasarımı uygulamaları için, aşağıdaki önerilerin sunulmasının uygun olacağı düşünülmektedir:

- Benzer bir çalışmanın farklı tasarım ilkelerini de kapsayacak şekilde, ayrıca farklı şehirlerde yer alan metro sistemlerinin yönlendirme/bilgilendirme grafikleriyle karşılaştırılarak yapılması, daha farklı sonuçların elde edilebilmesini sağlayabilir. İnceleme çalışmasıyla birlikte, benzer bir çalışmada sunulacak yönlendirme ve bilgilendirme tasarım örneği çalışmalarının, inceleme ve değerlendirmeyle birlikte doğrudan çözüm önerisi getirme noktasında daha özgün bir çıktı sağlayabileceği düşünülmektedir.
- Toplu taşıma sistemlerinde uygulanacak yönlendirme ve bilgilendirme grafiklerinin; ortak bir tasarım diline sahip olması, bulunduğu bölgenin ve coğrafyanın niteliklerini tasarım üslubunda barındırması, yaşanabilecek her türlü olası duruma karşın belirli bir sistematik ve tasarım kılavuzu doğrultusunda uygulanması önemlidir. Böylelikle çevresiyle ve bulunduğu kentle uyumlu, sürdürülebilir ve işlevini yerine getirebilen bir tasarım sistemi hem iletişim hem de kenti kimliklendirme görevlerini yerine getirebilir olacaktır.
- Her koşulda okunabilir, her yaş ve fiziksel durumdaki insan tarafından rahatça seçilebilir ve algılanabilir, farklı zemin ve malzemelerde uygulanabilir, okunması ve algılanması bir tehlikeye yol açmayacak şekilde konumlandırılmış, aynı zamanda ortak bir tasarım diliyle bütünlük arz edebilen yönlendirme ve bilgilendirme grafiklerinin tasarlanması hususları, kentler ve ulaşım sistemleri açısından yerel yönetimler tarafından titizlikle ele alınmalıdır.

Kaynakça

Akman, M., Üstündağ, L. ve Avcı, Y. (2019). Gönen şehir içi toplu taşıma ulaşım bilgilerinin görsel açıdan incelenmesi ve görselleştirilmesi örneği. 2. *International Symposium of Bandırma and its Surroundings* içinde, (s. 269-279). Bandırma On Yedi Eylül Üniversitesi, Balıkesir.

- Alotaishan, H. K. (2024, 23-25 September). Do we really need signs? Urban wayshowing designed from within the surroundings. In proceedings of *13th International Conference on Sustainable Development and Planning*, (p. 643-644). Seville, Spain.
- Asan, H., ve Asan, T. (2022). Çevresel grafik ve (Environmental graphic design) yaratıcı estetik çözümler. *Bir İletişim Aracı Olarak Mekân Kongresi* içinde, 29-46, İstanbul Topkapı Üniversitesi, İstanbul.
- Ay, Ş. (2021). *Bilgilendirme ve yönlendirme tasarımı bağlamında otopark grafikleri ve bir uygulama*. [Yayımlanmamış yüksek lisans tezi]. Hacettepe Üniversitesi.
- Aybek, U. ve Taşcıoğlu, M. (2021). Tren istasyonlarına ve raylı sistemlere yönelik yönlendirme sistemlerinin tasarım ilkeleri. *Sanat - Tasarım Dergisi*(12), 18-24.
- Becer, E. (2019). *İletişim ve grafik tasarım* (12. Baskı). Dost.
- Bulut, D. M. ve Uslu, Ö. (2017). Mekân tasarımında bilgilendirme ve yönlendirme elemanlarının incelenmesi, Forum Mersin örneği. *İdil Sanat ve Dil Dergisi*, 6 (37), 2557-2579.
- Calori, C. & Vanden-Eynden, D. (2015). *Signage and wayfinding design* (2nd edition). Wiley.
- Çeken, B. ve Büyükçakılcı, A. (2023). Bilgilendirme grafiği kapsamında turizm haritaları: Eskişehir odunpazarı örneği. *Ulakbilge Sosyal Bilimler Dergisi*, 90, 1168–1180.
- Çitçi, E. (2019). Bilgilendirme tasarımı ilkeleri bağlamında reklam afişlerinin incelenmesi. *Sanat ve Tasarım Dergisi*, 23, 59-75.
- Denli, S. (2016). Görsel iletişimde infografik. *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 9(42), 1475-1479.
- Erçevik Sönmez, B. ve Erinsel Önder, D. (2015). Bir tasarım ölçütü olarak yön bulma kavramı: Tanımlar ve tartışmalar. *Megaron*, 10(3), 35-364.
- Grau, V. (2025). *Implicit wayfinding in open world games*. [Unpublished Master's thesis]. South-Eastern Finland University of Applied Sciences.
- Güler, T. (2014). Dokuz Eylül Üniversitesi Uygulama ve Araştırma hastanesi örneğinde yönlendirme ve işaretleme tasarımında stratejik planlama. *Yedi*, 12, 65-75. <https://doi.org/10.17484/yedi.78607>
- İbrahim, M. (2019). *Effects of art and design on orientation in healthcare architecture: A study of wayfinding and wayshowing in a Swedish hospital setting*. [Doctoral Thesis]. Lund University.
- Jeffrey, C. (2017). Wayfinding perspectives: static and digital wayfinding systems - Can a wayfinding symbiosis be achieved? Black, A., Luna, P., Lund, O., Walker, S., (Ed.), In *Information Design: Research and Practice*, 509–526. Routledge.
- Kandemir, Ö. Ve Uçar, Ö. (2015). Değişen müze kavramı ve çağdaş müze mekanlarının oluşturulmasına yönelik tasarım girdileri. *Sanat ve Tasarım Dergisi*, 5(2), 17-47. <https://doi.org/10.20488/austd.01850>
- Karagöz, D. ve Kozak, N. (2014). Deneyimsel bir hizmet uzantısı olarak okunabilirlik: Seminerlerin okunabilirlik boyutlarının belirlenmesine yönelik bir çalışma. *Anatolia: Turizm Araştırmaları Dergisi*, 25(1), 75-87. <https://doi.org/10.17123/atad.vol25iss160429>
- Kayabaş, T. D. ve Sayın, Z. (2022). Grafik tasarım bağlamında kent kimliğinde bilgilendirme ve yönlendirme grafiklerinin önemi. *Art-E Sanat Dergisi*, 15(30), 1403-1429.

- Kılıçaslan, H. ve Babul Koç, E. (2025). Uzaktan eğitimden yüz yüze eğitime: KTÜ Kanuni Kampüsü mekânsal imgeleri. *Black Sea Journal of Engineering and Science*, 8(2), 341-353. <https://doi.org/10.34248/bsengineering.1597989>
- Köseoğlu, E. ve Erinsel Önder, D. (2010). Mekansal okunabilirlik kavramının çözümlenmesi. *Yapı*, 343, 52-56.
- Küçüksaat (2026, Ocak 16). *Adana metrosunun 2. etabı için geri sayım başladı*. Haberler, Gündem. <https://www.kucuksaat.com/adanada-2-etap-metro-icin-geri-sayim-basladi-48478h.htm>
- Lynch, K. (2016). *Kent imgesi* (Çev.: İrem Başaran) (8. Basım). Türkiye İş Bankası Yayınları.
- Mert, Ö., ve Gezer, Ü. (2018). İstanbul Marmaray raylı istasyonlarının bilgilendirme tasarımlarının kullanıcı görüşleri açısından değerlendirilmesi. *Sanat Dergisi*, 32, 17-31.
- Miles, M. (2004). Legibility and livability: A critique. *Urban Perspect*, 5, 7-19.
- Mollerup, P. (2009). Wayshowing in hospital. *AMJ*, 1(10), 112-114.
- Özer Gönül, F. ve Erol, U. E. (2022). Çevresel grafik tasarımda okunabilirlik: Afyon Kocatepe Üniversitesi yerleşkesi örneği. *Mehmet Akif Ersoy Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü Dergisi* 13, 311-320.
- Özmutlu, A. ve Yozgat, S. (2019). Bilgilendirme grafiği olarak ulaşım haritaları ve ordu şehiriçi ulaşımı için uygulama önerisi. *Ulakbilge Sosyal Bilimler Dergisi*, 36, 369-381.
- Passini, R., 1981. Wayfinding: a conceptual framework. *Urban Ecol.*, 5, 17-31.
- Passini, R. (1984). Spatial representations, a wayfinding perspective. *Journal of Environmental Psychology*, 4, 153-164.
- Passini, R. (1996). Wayfinding design: Logic, application and some thoughts on universality. *Design Studies* 17, 319-331.
- Pelosi, A. (2015). *Distance: a framework for improving spatial cognition within digital architectural models* [Unpublished master's thesis]. RMIT University.
- Sayın, Z. ve Erden, N. K. (2022). Kültürel göstergeler olarak bilgilendirme ve yönlendirme grafikleri. *Uluslararası Türkçe Edebiyat Kültür Eğitim Dergisi*, 11(4), 1680-1696.
- Subaşı, M. ve Okumuş, K. (2017). Bir araştırma yöntemi olarak durum çalışması. *Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 21(2), 419-426.
- Sürücü, S. (2015). *Metro mekânsal organizasyonunun yön bulmaya etkisi*. [Yayımlanmamış yüksek lisans tezi]. İstanbul Teknik Üniversitesi.
- Taşcıoğlu, M. ve Erdoğan Aydın, D. (2015). Grafik tasarımın bilgilendirme ve yönlendirme tasarımındaki rolü ve Londra-Eskişehir örnekleri üzerinden bir inceleme. *Sanat ve Tasarım Dergisi*, 5(2), 227-245.
- Tibet, F. A. (2024). Kent meydanlarındaki dokuların okunabilirlik ve karmaşıklık niteliklerine göre incelenmesi: Paşa Camii ve Şeyh Lütfullah Camii meydanları. *International Journal of Social and Humanities Sciences Research (JSHSR)*, 11(111), 1799-1813.
- Topaklı, A. (2022). Kent kimliğini etkileyen yönlendirme ve işaretleme tasarımları üzerine bir değerlendirme. *The Turkish Online Journal of Design Art and Communication*, 12(3), 555-576.
- Uyan Dur, B. İ. (2011). Çevresel grafik tasarım'ın uygulama alanları. *Sanat Ve Tasarım Dergisi*, 1(7), 159-178.
- Uzuntaş, H. (2025). Kültürel Mirasın Aktarılması Açısından Arkeolojik Alanlarda Bilgilendirme Grafiği Kullanımı. *Art-E Sanat Dergisi*, 17(34), 998-1024.

- Wilding, E. (2019). *Facilitating wayfinding through effective wayshowing maps*. [Unpublished Master's thesis]. Swinburne University of Technology.
- Yağar, F. ve Dökme, S. (2018). Niteliksel araştırmaların planlanması: Araştırma soruları, örneklem seçimi, geçerlik ve güvenilirlik. *Gazi Sağlık Bilimleri Dergisi*, 3(3), 1-9.
- Yavuz, A., Ataoğlu, N.C. ve Acar, H. (2020). The identification of the city on the legibility and wayfinding concepts: A case of Trabzon. *Journal of Contemporary Urban Affairs*, 4(2), 1-12. <https://doi.org/10.25034/ijcua.2020.v4n2-1>
- Yaşar, E., Erdoğan, Y., Çelik, A. G. ve Tapınç, A. (2003). Adana hafif raylı taşıma sistemindeki aç kapa tünelleri. *Bilimsel Madencilik Dergisi*, 42(3), 31-39.
- Yıldız, S. (2017). Sosyal bilimlerde örnekleme sorunu: nicel ve nitel paradigmalardan örnekleme kuramına bütüncül bir bakış. *Kesit Akademi Dergisi*, 11, 421-442.
- Yılmaz, İ., Ayçe, M.T. ve Sevindik, O. (2021). Kentsel yönlendirme ve işaretleme tasarımlarını algılama biçimlerinin çeşitli değişkenler açısından incelenmesi. E. Çiçek, G.Ghojoghi (Ed.), *Görsel Kültürde İletişim, Sanat ve Temsil* içinde (s. 87-111). Efe Akademi.
- Yılmaz, M., Ersan, M. ve Ağca, Ç. (2018). Görme engelliler için erişilebilir yönlendirme tasarımı: Ankara Kızılay mahallesi örneği. *Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 6 (74), 535-544.

Kürşat AZILIOĞLU

Arş. Gör. Dr., Gazi Üniversitesi, kursatazilioglu@gmail.com, Ankara-Türkiye
ORCID: 0000-0002-2525-8134

Çağdaş Sanatta Metaforik Bir İmge Olarak Saat Objesinin Yeri ve Anlamı

Özet

Bu çalışma, çağdaş sanat bağlamında zaman olgusunun temsilinde kullanılan saat objesinin yalnızca işlevsel bir araç olarak değil, aynı zamanda anlam yüklü bir metafor olarak nasıl değerlendirildiğini incelemeyi amaçlamaktadır. Zamanın ölçülmesine yönelik teknik bir aygıt olan saatin, farklı sanat disiplinlerinde nasıl simgesel bir anlatı ögesine dönüştüğü araştırılarak, saat imgesinin çağdaş sanatçılar tarafından bireysel, toplumsal ya da varoluşsal temaları ifade etmek amacıyla kullanımı analiz edilmiştir. Araştırma, literatür tarama yöntemiyle gerçekleştirilmiş olup, seçilen örnekler üzerinden saat nesnesinin metaforik anlam katmanları çözümlenmiştir. Bu bağlamda çalışma, zaman kavramının sanatsal temsiline dair disiplinlerarası bir perspektif sunmayı hedeflemektedir.

Anahtar Kelimeler: Çağdaş Sanat, Saat, İmge, Metafor

The Place and Meaning of the Clock Object as a Metaphorical Image in Contemporary Art

Abstract

This study focuses on the question of how the clock object, used in the representation of the concept of time in the context of contemporary art, is evaluated as a metaphor laden with meaning that goes beyond its functional aspect. The clock, which serves as a technical device for measuring time, is examined in terms of how it is transformed into a symbolic narrative element across different artistic disciplines, and its use by contemporary artists to express individual, social, and existential themes is analyzed. The research is conducted through a literature review, and the metaphorical layers of meaning of the clock object are explored through selected examples. In this context, the study presents an interdisciplinary perspective on the artistic representation of the concept of time.

Keywords: Contemporary Art, Clock, Image, Metaphor

1. Giriş

İnsanoğlu, varlığının başlangıcından bu yana zaman kavramını sorgulamış, zamanın doğasını çözümlenmeye ve yaşam deneyimiyle ilişkilendirerek anlamlandırmaya çalışmıştır. Tarih boyunca pek çok büyük düşünür, zaman kavramını insan varoluşunun en temel meselelerinden biri olarak ele almış, bu olgunun mahiyeti üzerine farklı görüşler ileri sürmüştür. Kimi düşünürler zamanı ölçülebilir ve nesnel bir gerçeklik olarak değerlendirirken, kimileri ise öznel algı ve bilinçle ilişkili bir olgu şeklinde yorumlamıştır. Bu çeşitlilik, zamanın fiziksel bir fenomen olmasının yanı sıra ontolojik, epistemolojik ve fenomenolojik boyutları olan çok katmanlı bir kavram olduğunu göstermektedir. Hançerlioğlu'nun kaleme aldığı Felsefe sözlüğünde zaman "Tüm var olanların birbirlerinin yerini alarak zincirlendikleri sonsuz süre" olarak tanımlanmaktadır (Hançerlioğlu, 1996, s. 471).

Zamanın saat, gün, hafta, ay ve yıl gibi ölçülebilir birimlere ayrılması, insanoğlunun evrensel bir olgu karşısında geliştirdiği anlamlandırma çabalarının bir ürünü olarak değerlendirilebilir. Sonsuzluk kavramı, başlangıcı ve sonu olan insan zihni tarafından doğrudan kavranamadığından, zamanın sınırlı parçalara bölünmesi, onun daha anlaşılır ve yönetilebilir bir düzleme indirgenmesini sağlamıştır. Bu yaklaşım tarihsel süreçte farklı uygarlıkların takvimler, güneş

saatleri ve kronolojik sistemler geliştirmesine zemin hazırlamış; böylece bireysel yaşamın düzenlenmesinin ötesinde tarım, ticaret, dinî ritüeller ve toplumsal örgütlenme gibi alanlarda da belirleyici bir rol üstlenmiştir. Felsefi açıdan ise zamanın parçalanabilir bir olgu olarak ele alınması, insanın varoluşunu sonsuzluk karşısında anlamlandırma çabasının temel göstergelerinden biri olarak yorumlanabilmektedir.

Zamanı ölçmek için farklı coğrafi bölgelerde, farklı dönemlerde, farklı toplumlarda güneş, kum, mum ve su saatleri gibi farklı saat türleri icat edilmiştir. M.Ö 4000'lerde Antik Mısır'da, Babil ve Çin'de, güneş, kum, mum ve su saatlerinin kullanıldıkları bilinmektedir. Hiç kuşkusuz günümüzde bilinen akrep ve yelkovanlı mekanik saatler, zaman kavramını ölçen araçlar arasında en bilinen ve en yaygın olanıdır. Mekanik saatler 1300'lü yıllarda ortaya çıkmış, zaman içinde geliştirilmiş ve günümüzdeki halini almıştır. "Saatçiliğin gelişiminde önemli dönüm noktaları arasında, 15. yüzyılda ev saatlerinin ortaya çıkışı, 16. yüzyılda köşe saatlerinin üretimine imkân tanıyan mekanik küçülme, 1657'de güvenilirliği büyük ölçüde artıran sarkacın kullanımı, 1761'de denizcilikte mesafe ölçümüne çözüm getiren deniz kronometresinin geliştirilmesi ve 1823'te anahtarsız mekanizmanın icadı yer almaktadır (Emiroğlu, 2024, s.76)." 1762 yılında John Harrison tarafından zamanı en doğru şekilde gösteren sarkaçsız mekanik saat modeli icat edilmiştir. Günümüze kadar farklı dönemlerde, farklı şekillerde, teknik ve teknolojilerde birçok saat üretilmiştir.

Saat, modern yaşamın hem pratik hem de simgesel bir parçası olarak gündelik yaşantının merkezinde yer almaktadır. Zamanın ölçülmesi ve düzenlenmesinde oynadığı işlevsel rolün ötesinde, bireysel ve toplumsal kimlikleri yansıtan bir objeye dönüşmüştür. Özellikle kol saatleri zamanla sosyal statü göstergesi ve moda unsuru haline gelirken, anıtsal duvar saatleri teknik gelişmenin, toplumsal refahın ve kültürel belleğin temsilcisi olarak öne çıkmaktadır. Kent meydanlarında, tarihi yapılarda ve kamusal alanlarda yer alan büyük boyutlu saatler, zamanı göstermelerinin dışında bir medeniyet sembolü olarak da anlam kazanmaktadır. Genellikle evlerde, iş yerlerinde saatler en ayrıcalıklı duvarlara asılmakta, en özel alanlara yerleştirilerek onları sıradan eşyalardan ayıran simgesel bir değerle donatılmaktadır. Saatler evlerin, iş yerlerinin duvarlarında, çalışma masalarında, insanların ceplerinde ve kollarında günlük yaşamlarını organize etmek ya da stillerinin bir parçası olarak sosyal yaşamda uzun zamandır önemli rol oynamaktadır. Nohl'un (2018) eşya ve insan yaklaşımı, eşyaların yalnızca gündelik yaşamın işlevsel parçaları olmadığını, bireyin dünyayı algılayışını, varoluşunu ve kültürel kimliğini biçimlendiren anlam katmanları da taşıdığını vurgulamaktadır. Bu bağlamda saat, işlevselliği ile sınırlı kalmayan; zamanın ölçülmesi üzerinden insanın varlık deneyimini belirleyen temel bir eşya olarak dikkat çekmektedir. Saat, insanın gündelik yaşamını düzenleyen bir araç olmasının yanında, varoluşsal anlamda sonluluğun ve zamansallığın da simgesi haline gelmiştir. İnsan, saatin ritmine uyum sağlayarak yaşamını belirli bir düzene oturtur; fakat bu ritim, insana zamanın geçiciliğini ve yaşamın sınırlılığını hatırlatmaktadır. Bu ikili işlev, saati hem düzen kurucu bir eşya hem de ontolojik bir simge konumuna yerleştirmektedir.

Çağdaş sanatın nesneyle kurduğu ilişkiyi anlamak için Harman'ın nesne yönelimli ontolojiye dayanan düşünceleri önemli bir kuramsal zemin sunmaktadır. Harman'a göre (2022) nesnelere, yalnızca insanlar için taşıdıkları işlev ya da temsil ettikleri anlam üzerinden kavranamaz; her nesne, insanla kurduğu ilişkiden bağımsız, kendine özgü bir varoluş alanına sahiptir. Bu yaklaşım, saat objesini yalnızca zamanı ölçen bir araç ya da sembolik bir simge olarak değil, kendi başına var olan, ilişkilerden taşınan bir varlık olarak ele almamızı sağlamaktadır. Saat, gündelik yaşamda işlevsel rolüyle öne çıkarken; sanatsal bağlamda, temsil, zaman ve varoluş üzerine yeni düşünme biçimlerini mümkün kılan bir nesne hâline gelmektedir. Böylece saat, sanat tarihinde ikonografik ya da metaforik anlamlarla sınırlı kalmayıp, insan-merkezci yorumların ötesine geçen çok katmanlı bir ontolojik varlık olarak da konumlanmaktadır. Nohl'un (2018) öne sürdüğü eşya ve insan pedagojisi bağlamında da olduğu gibi saat objesi, çağdaş sanatta salt zaman kavramına değil, bireyin toplumsal konumu, aidiyeti ve moderniteyle kurduğu ilişkiye dair derinlikli anlamlar taşıyan metaforik bir imgeye de dönüşmektedir.

Bu makalenin konusu, sanat eserlerinde saat objesinin zaman kavramını temsil ediş biçimleri ve bu temsilin felsefi, estetik ve kültürel bağlamda taşıdığı anlamlardır. Çalışmanın amacı, saat nesnesinin yalnızca işlevsel bir araç olarak değil, aynı zamanda sanatın dilinde metaforik, simgesel ve düşünsel bir unsur olarak nasıl konumlandığını ortaya koymaktır. Problem durumu, sanat tarihinde farklı dönemlerde karşılaşılan saat imgesinin çoğu zaman yalnızca “zaman ölçer” bir araç olarak görülmesi, buna karşın sanatçılar tarafından üretilen farklı bağlamlarda derinlikli bir anlam katmanına sahip olduğunun göz ardı edilmesidir. Bu bağlamda araştırma soruları, “Sanatçılar saat objesini hangi estetik ve düşünsel amaçlarla eserlerine dahil etmişlerdir?”, “Saat nesnesi zaman algısının dönüşümünde nasıl bir temsil aracıdır?” ve “Felsefi yaklaşımlar sanat eserlerinde zamanın yorumlanışına nasıl yansımaktadır?” şeklinde belirlenmiştir. Çalışmanın önemi, zaman kavramının çağdaş sanatla birlikte yeni anlam katmanları kazanmasının incelenmesi ve bu sürecin kavramsal sanatın gelişimiyle ilişkilendirilmesinde yatmaktadır. Alana katkısı ise, sanat felsefesi, estetik ve sanat tarihi açısından saat objesinin ikonografik bir simge olmasının yanı sıra zaman algısını yeniden düşünmeye imkân tanıyan bir araç olduğunu ortaya koyarak literatüre özgün bir bakış açısı kazandırmasıdır.

2. Dijital Çağda Zaman Algısı ve Simgesel Bir Öge Olarak Saat Objesi

Zaman kavramı tarih boyunca yalnızca fiziksel bir ölçü birimi değil, bununla birlikte varoluşsal bir soru olarak da düşünürlerin ilgisini çekmiştir. Bu bağlamda, çağdaş sanatın zamanla ilişkisini anlamlandırmak için felsefi yaklaşımlar önemli bir zemin sunar. Heidegger (2010), zamanın varoluşsal bir deneyim olduğunu savunarak, zamanı ölçülebilir bir dışsal kategoride sınırlamaz, insanın dünyadaki “oluş” haliyle iç içe geçmiş bir olgu olarak da tanımlar. Heidegger’e (2010) göre “asıl zaman”, bireyin geçmiş, şimdi ve gelecek arasında kurduğu anlam ilişkileriyle ortaya çıkar; dolayısıyla saat gibi ölçü araçları bu varoluşsal derinliği temsil etmekten uzaktır. Sanatta saat imgesinin varoluşsal bir sorgulama nesnesi hâline gelmesi, Heidegger’in zaman anlayışıyla doğrudan örtüşmektedir (s.47).

Virilio, hız (dromology) kavramı üzerinden modern çağın zaman anlayışını tartışmaktadır. Virilio’ya (2020) göre modernlik ve sonrasında dijital çağ, zamanı hızla özdeşleştirerek mekânı ve deneyimi erozyona uğratmıştır. Bu çerçevede, zaman artık sadece deneyimlenen bir süre değildir. Zaman; veri akışının, anlık iletilerin ve görsel bombardımanın parçaladığı bir gerçekliktir. Saatin sanat içinde bu hız çağının eleştirisi olarak kullanımı, Virilio’nun zaman-mekân-hız üçgeninde kurduğu teorik yapı ile okunabilir. Saat, sabitlenmiş bir gösterge olarak, dijital çağın akışkanlığına karşı bir direnç alanı yaratmakta ve bu yönüyle hız çağının eleştirisinde kavramsal bir araç hâline gelmektedir (s.123).

Baudrillard (2020) ise postmodern toplumda zamanın simülasyonlara dönüştüğünü ve gerçek zamanın yerini sanal zamanın aldığını öne sürmektedir. Ona göre saat artık zamanı ölçmez, yalnızca zamanın temsiliyi yeniden üretmektedir. Zamanın bu temsil hâline gelişi, saatin görsel bir imge olarak sanatın içinde çoğalmasını da açıklamaktadır. Sanatçılar, saat imgesi aracılığıyla zamanı ve onun ideolojik temsillerini sorgulamaktadır. Bu yaklaşım, saati çağdaş sanatta yalnızca estetik bir nesne olmaktan çıkararak, zamanın deneyimlenişini ve kültürel yapılarla ilişkisini açığa çıkaran çok katmanlı bir kavramsal kapıya dönüştürmektedir. Baudrillard’a göre (2020), "ayna, görüntüsünü yansıttığı kişiyi mekâna nasıl hapsediyorsa, duvar saati de kişiyi zamanın içine hapseder" (s.34-35). Bu görüş, saat objesinin fiziksel bir araç olmanın ötesinde varoluşsal bir simge olarak da değerlendirilebileceğini ortaya koymaktadır. Bu bağlamda, zaman toplumsal yükümlülüklerle ilişkili olduğunda baskılayıcı bir niteliğe bürünmektedir; ancak saat aracılığıyla nesnelleştirilip parçalara ayrıldığında birey üzerinde rahatlatıcı bir etki yaratmaktadır. Çoğu insanın, duvar saati ya da sarkaçlı saatin çıkardığı tik-tak seslerinin mekâna mahremiyet ve kutsallık kattığını düşünmesinin nedeni, bu seslerin iç dünyamızla kurduğu özdeşliktir. Saat, adeta kalp atışlarımızın sürekliliğini sağlayan mekanik bir kalp işlevi görmektedir. Tıpkı diğer dışa kapanıklık simgelerinde olduğu gibi, zamanın bu biçimde içselleştirilmesi ve nesneye dönüştürülmesi, modern dünyanın dış görünüm, mekân ve nesnel ilişkiler üzerine kurulu yapısıyla yakından ilişkilidir. Cirlot’a göre (2001) “Bir dizi iç elemanı içeren tüm dairesel formlar gibi saat bir çeşit mandala olarak yorumlanabilir. Bir makine, bir otomat olarak saatler kendi özerk varoluşlarını sürdüren varlıkların büyüülü yaratılışını sembolize eder” (s.50).

3. Sıradan Objenin Çağdaş Sanatta Temsili ve Dönüşümü

En genel tanımıyla “beş duyu organıyla algılanabilen belli bir ağırlığı, kitlesi, oylumu, rengi, maddesi olan üç boyutlu her türlü cansız varlığa kısaca obje, nesne denilmektedir” (TDK sözlüğü). Objeler, nesne ya da eşya olarak adlandırılan unsurlar, işlevsel özelliklerinin yanı sıra, zamanın tanıklığını üstlenen, toplumların kültürel birikimlerini yansıtan ve bireyler için manevi değerler taşıma potansiyelleri olan maddi varlıklardır. Bu unsurlar, kimi zaman sahip olunmaları için üstün çaba ve emek harcanan, taşıyabildikleri manevi temsillerinden ötürü nesilden nesile aktarılabilen ve korunan öğeler olarak, bireysel ve toplumsal belleğin sessiz taşıyıcıları hâline gelebilmektedirler (Azılıoğlu, 2024, s.104).

Sıradan işlevleri olan gündelik objelerin sanat bağlamına taşınması ilk olarak 20. yüzyılın başlarında gerçekleşmiştir (Lynton, 2004, s.127). Postmodernizmin sınırları kesin çizgilerle belirlenemese de ortaya koyduğu perspektif sanat alanına önemli katkılar sağlamıştır. Sanat, bu dönemde yalnızca estetik kaygılar veya temsil sorunları etrafında şekillenmekten çıkarak kimlik, cinsiyet, kültür ve bellek gibi kavramlarla ilişkilendirilmiştir. Postmodernizm, sanatın ele aldığı temaları çeşitlendirerek gündelik yaşama ait sahnelerin ve sıradan objelerin doğrudan sanatın konusu haline gelmesine zemin hazırlamıştır. Bu süreçte sanatçılar, belleğin bireysel ve toplumsal boyutlarını irdeleyen projelere, sözlü tarih çalışmalarına ve gündelik nesnelerin sembolik anlamlarına yönelmiştir. Böylece, sanat üretiminde hem tematik çeşitlilik artmış hem de farklı disiplinlerle kurulan ilişkiler güçlenmiştir (Bayraktar, 2019, s. 61). Ready-made kavramı Türkçeye “hazır nesne” olarak çevrilmiş olup, sanat tarihinde ilk kez Marcel Duchamp’ın 1910’lu yıllardan itibaren gündelik nesnelere seçerek herhangi bir dönüştürüme uğratmadan sanat yapıtı olarak sunmasıyla görünürlük kazanmıştır. Ready-made kavramı gündelik kullanımda sıradan olan objelerin sanatçılar tarafından seçilerek doğrudan sanatın bağlamına taşınmasıyla açıklanabilir. Bu nesnelere, üretim amacı ve kullanım değerinden arındırılarak sanat alanında sunulmakta; böylece hem metaforik anlamlar yüklenmekte hem de sanat yapıtının niteliği, kimliği, geleneksel üretim ve sergileme yöntemleri ile sanat piyasalarındaki ticarî boyutu sorgulanmaktadır. Bu durum, nesnenin gündelik bağlamından kopararak bir anlamda yüceltilmesi ve sanat nesnesine dönüştürülmesi sürecini ifade eder (Azılıoğlu, Yılmaz, 2022, s.497). Duchamp’ın bu yaklaşımı, sanat nesnesinin üretim sürecinden bağımsız olarak, yalnızca sanatçının seçimiyle meşruiyet kazanabileceğini ortaya koymuş ve modern sanatın yönünü köklü biçimde değiştirmiştir. Kavramın yazılı ve kuramsal düzeyde tanımlanması ise daha sonraki yıllarda gerçekleşmiştir. Nitekim André Breton, 1938 yılında kaleme aldığı Sürrealizm sözlüğü’nde ready-made’i “sanatçının özgün seçimiyle bir sanat eserinin asaleti kazandırılmış sıradan bir obje” olarak tanımlanmıştır (Breton, 1938, s. 71). Bu tanım, nesneyi betimlemekten çok izleyicinin düşüncesini biçimsel özelliklerden uzaklaştırarak kavramsal boyuta yönlendirmeyi hedeflemiş ve böylelikle sanat yapıtının yalnızca estetik ölçütler üzerinden değil, aynı zamanda düşünsel ve dilsel bağlamda da okunabileceğini ortaya koymuştur (Batur, 2015, s. 322). Dolayısıyla kavram, Duchamp’ın öncü uygulamalarıyla fiilen ortaya çıkmış, Breton’un teorik çerçevesiyle ise kavramsal düzlemde yerleşiklik kazanmıştır.

4. Bir İmge Olarak Saat Objesi

İmge; Bir nesneyi doğrudan doğruya yeniden tanıtmaya yarayacak bir biçimde göz önüne seren şey, duyu organlarıyla algılanmış olan bir şeyin somut ya da düşüncel kopyasıdır (Türk Dil Kurumu, 2006). Keser’e (2009) göre imge gerçekliğin tıpatıp kopyası değil, gerçekliğin zihni süreçlerle yeniden kurulmuş biçimidir ve bu nedenle yeni bir şeyi temsil etmektedir. Bu tür nesnelerin yalnızca estetik birer unsur olmadığını bunun yanı sıra tanıklık etme, anımsama, özlem ve hayal kurma gibi bireysel ve kültürel taleplere de yanıt verdiğini belirtmektedir. Sanatta yer alan kimi nesnelere örneğin; barok, folklorik, egzotik ya da nostaljik objeler geleneksel sınıflandırma sistemlerinin dışında kalsa da anlam üretimi bağlamında son derece güçlüdür. Bu nesnelere, modernliğin düzenleyici ve işlevsel yapısına karşı bir tür direniş alanı yaratmaktadır; böylece geleneksel ve simgesel düzenin sürekliliğini koruma çabasının bir parçası hâline gelmektedirler. Saat objesi de bu bağlamda zamanı gösteren bir araç olmanın ötesinde geçmişe, belleğe ve zamansal deneyime açılan bir imgesel kapıdır (s.168).

İmge kavramı, insanlık tarihindeki sembolik anlatım biçimlerinin temelinde yer alır ve sanatın oluşum sürecinde belirleyici bir rol üstlenir. Farklı kültürlerle ait düşünce, inanç ve yaşam biçimlerinin sanat yoluyla görünür kılınmasında imge önemli bir araçtır. Sanatçının bireysel dünyası ile toplumun ortak değerleri arasındaki ilişkiyi kurarak, sanatsal üretimin anlamını derinleştirir. Sanatçının duygu ve düşünceleri, imgeler aracılığıyla estetik bir forma bürünerek toplumsal hafızada yer bulur. Bu sayede sanat eseri, yalnızca bireysel bir ifade aracı değil, kolektif anlam üretiminin de bir parçası haline gelir. İmgenin taşıdığı çok katmanlı anlam yapısı, sanatın hem içerik hem de biçim yönünden zenginleşmesini sağlar (Karabulut, Taşdemir, 2020, s.233).

Farklı dönem ve sanat akımlarına mensup sanatçılar, saat imgesini kendi dönemsel bağlamları ve sanatsal yaklaşımları doğrultusunda farklı biçimlerde yorumlamışlardır. Natüralist ressamlar, saat imgesini çoğunlukla resmin arka planında, bazen mekânla bütünleşik bir unsur olarak, bazen de mekândan bağımsız bir biçimde kullanmışlardır. Bu yaklaşımda saat, günlük yaşamın olağan bir parçası olarak yer alırken, zamanın akışına dair doğrudan bir gönderme taşımaktan ziyade sahneye gerçeklik katma işlevi üstlenmiştir. Örneğin Jean-Baptiste-Siméon Chardin (1699-1779) gibi 18. yüzyıl ressamlarının natürmortlarında görülen saat betimlemeleri, dönemin gündelik yaşantısına dair bir belge niteliğindedir (Gombrich, 2007, s. 422). Öte yandan, 20. yüzyılın ortalarından itibaren çağdaş sanatçılar, saat objesini bir zaman göstergesi olmaktan çıkararak kavramsal ve metaforik bir anlama taşımışlardır. Özellikle Duchamp'ın "ready-made" yaklaşımıyla birlikte, gündelik nesnelere sanatın salt bir parçası hâline gelmiş; bu bağlamda saat de zamanın akışına, geçiciliğe ve bireyin zamansal algısına dair eleştirel bir imgeye dönüşmüştür.



Görsel 1. Philippe De Champaigne, Kafatası ile Natürmort, Ahşap Üzeri Yağlı Boya, 28 x 37 cm, 1671

Yukarıdaki "Philippe De Champaigne"nin (1602-1674) "Kafatası ile Natürmort" isimli (Görsel 1) eserinde karanlık bir ortamda kurukafa ve zambak çiçeği yanında kum saati görülmektedir. Sanatçı bu objeleri aynı düzlem üzerinde yan yana tasvir ederek yaşam, ölüm ve zaman kavramını ele almıştır. Cam vazunun içinde bulunan çiçek, dalından ve toprağından koparılmış su dolu bir vazunun içinde sınırlı yaşamını sürdürmektedir. Çiçeğin cam vazunun içerisinde uzun ömürlü bir yaşamı olamayacağı açıktır. Ortada bulunan kafatası ise ölümü ve ölümün sonuçlarını gözler önüne sermek istemektedir. Hemen yanında bulunan kum saati ise tüm canlılar için yaşamın bir gün mutlaka sonlanacağı gerçeğini ve zamanın akıp gitmesini anlatmaktadır. Vanitas natürmortlarında saat objesinin metaforik iletisi genellikle zamanın akıp gittiği gerçeğini vurgulamaktır.



Görsel 2. Giorgio de Chirico, Filozofun Zaferi, 1914, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 126 x 100 cm, Chicago Sanat Enstitüsü

Giorgio de Chirico'nun (1888-1978) "Filozofun Zaferi" (Görsel 2) adlı yapıtında saat, resimdeki diğer gündelik nesnelere ayrılarak sahnenin anlamını derinleştiren metaforik bir unsur olarak belirmektedir. Enginarlar, top ve endüstriyel yapılarla kurulan düzen, izleyiciye gündelik gerçekliğin sıradanlığını çağrıştırırken; saat, bu durağan kompozisyon içinde zamanın akışına dair belirsiz bir gerilim yaratmaktadır. Lynton'un (2004) yorumunda da vurgulandığı gibi, trenin bacasından çıkan duman yaşamın sürmekte olduğuna işaret ederken, saatin varlığı zamanı askıya almış bir atmosferin kapısını aralamaktadır. Böylece saat, işlevsel yönünün ötesinde mekânın tekinsizliğini artıran, düşünsel bir sorgulama alanı açan bir göstergedir (s.148-149).

Bu kompozisyonda yer alan saat, yalnızca bir nesne olarak kompozisyonun içinde bulunmaz; aynı zamanda mekânın sessizliği ve durağanlığı içinde zamanın akışını sorgulatan bir metaforik unsur haline gelmektedir. De Chirico'nun ısrarla tekrar ettiği mimari öğeler, endüstriyel nesnelere ve gündelik objelerle birlikte sahnede beliren saat, izleyiciye işlevsel bağlamını aşan bir düşünsel alan açmaktadır. Bu bağlamda saat, hem modern yaşamın ölçülebilir zamansallığını temsil eder hem de sahnedeki durağan atmosfer aracılığıyla zamanın kesintiye uğradığı, askıya alındığı ve kavramsal bir boyuta taşındığı bir deneyim üretmektedir. Böylece, sanatçının metafizik resim anlayışı doğrultusunda, sıradan bir obje düşünsel ve felsefi bir derinlik kazandıran görsel bir simgeye dönüşmektedir.



Görsel 3. Salvador Dalí, "Belleğin Azmi", Tuval Üzerine Yağlı Boya, 24.1 x 33 cm, 1931, Museum of Modern Art

Salvador Dalí (1904-1989) kendisine neden böyle yumuşak görünümlü saatler yaptığını soranlara bir Camembert peynirini güneşte erirken izlediğini ve bundan ilham aldığını söylemiştir (Hodge, 2024, s.152). Dalí bu eserinde (Görsel 3) zamanı ölçen bir tür teknik araç olan saat objesinin zamanı ölçmek için yeteri kadar güvenilir olmadığını vurgulamak istemiştir. Resmin sol alt köşesinde yer alan cep saatinin üzerinde yer alan karıncalar ise sanatçının eserlerinde sıklıkla vurguladığı çürümeyi simgeleyen ortak bir temadır. Eriyen saatin üstündeki sinek imgesi ise mekândan ayrı ele alınması gereken zamanın da çürümüşlüğüne göstermektedir.



Görsel 4. Edvard Munch, Saat ile Yatak Arasında Otoportre, Tuval üzerine yağlıboya,1940-1943, Munch Müzesi, Oslo.

Edvard Munch (1863-1944), sanat hayatının altmış yılı boyunca 43 oto portre yapmıştır. Oto portrelerinin çoğunda kendisini hasta, acınası ve yalnız olarak tasvir etmiştir. Ancak saat ve yatak arasında kendisini tasvir ettiği bu tablosunda (Görsel 4) hiçbir şekilde duygusallık içermeden, hiçbir örtbas etmeden kendi hayatının gözlerinin içine bakıyor gibidir. Arkasında ışıkla ve geçmiş resimlerle dolu aydınlık bir oda görülmektedir. Ancak şu anki halini bir saat ile bir yatağın arasına yerleştirmiş, bu da zamanın kaçınılmaz geçişini ve sonunda son kez uzanacağı yeri simgelemektedir. Arkadaki resimler, Munch'un önceki eserlerine göndermeler içerir, adeta hayatını gözden geçirdiği bir "galeri" hissi yaratır. Saat; zamanın geçişi ve yaklaşan ölümün simgesi, yatak hem doğumun hem ölümün yeri olarak yaşam döngüsünü temsil etmektedir. Munch'un nötr ama doğrudan bakışı, bu iki uç, yaşam ve ölüm arasındaki varoluşsal gerilimi yansıtır. Saat imgesi bu eserde çok anlamlı bir yapıdadır. Geçmiş zaman, günümüz ve çok az sanatçı kendi yaşlılığını Munch kadar korkunç bir netlikle görmüştür. Zaman, görkemli bir büyükbaba saati şeklinde tasvir edilerek akıp gitmekte, çapraz çizgilerden oluşan şık ve modern bir desenle kaplanmış tek kişilik yatak, onun yalnızlığına tanıklık etmektedir. Sanatçı bu eserinde kendisi donmuş, düzleşmiş görmekte ve kendisini zaten katılmış bir ceset olarak kabul etmektedir. Munch, bu sert veda tablosunu yaptıktan kısa bir süre sonra 1944'te hayata gözlerini yummuştur (Kaynak: <https://www.edvardmunch.org/self-portrait-between-the-clock-and-the-bed.jsp>).



Görsel 5. Robert Rauschenberg, Rezervuar, 217.2 x 158.8 x 39.4 cm, Tuval Üzerine Yağlı Boya, Kalem, Kumaş, Ahşap ve Metal, İki Elektrikli Saat, Kauçuk Tekerlek ve Telli Tekerlek Jantı, Smithsonian Sanat Müzesi, ABD, 1961.

Rauschenberg'in (1925-2008) Rezervuar (Görsel 5) adlı eserinde, kompozisyonun sol üst ve alt köşelerine yerleştirilmiş iki farklı saat dikkat çekmektedir. Sanatçının genel üretim yaklaşımında, resim yüzeyine çeşitli objeleri kolaj tekniğiyle eklediği bilinmektedir. Bu çalışma da bu yaklaşımı yansıtır; resmin üst yüzeyini paralel olarak bölen metal şeridin

hemen alt köşesinde bir saat, diğer kenarda ise ikinci bir saat bulunmaktadır. Rauschenberg'in çoğu eserinde, objelerin resme dahil edilme sürecinde rastlantısallık ve anlamsızlık ön plana çıkabilmektedir. Ancak Rezervuar çalışmasında saatlerin yerleştirilmesi, zaman kavramı üzerinden bozulma, çürüme, eskime ve yok olma gibi temalara işaret etmektedir. Bu yönüyle eser, sadece fiziksel objeleri bir araya getiren bir kolaj olmanın ötesine geçerek, zamana ve varoluşun geçiciliğine dair bir anlatım sunmaktadır.



Görsel 6. Joseph Kosuth, "Saat (Bir ve Beş) / Latin Versiyon", Saat, Fotoğraf ve Baskı Alınmış Kağıtlar, 1965-1974

Joseph Kosuth'un (1945-...) "(Saat (Bir ve Beş) / Latin Versiyon" (1965) adlı yapıtı, sanatçının kavramsal sanatın temsil anlayışına getirdiği eleştirinin güçlü örneklerinden biridir. Kosuth, bu eserde saat objesini zamanı ölçen salt bir araç olarak görmekten ziyade, dil, görsellik ve nesnellik düzlemlerinde yeniden üretilen bir kavram olarak ele almaktadır. Gerçek bir duvar saati, onun birebir ölçekteki fotoğrafını ve "time, machination, object" kavramlarının sözlük tanımlarını yan yana getirerek, izleyiciyi zamanın ne olduğuna dair düşünsel bir sorgulamanın içine çekmektedir. Böylece saat, işlevsel boyutunun ötesinde hem dilin hem de temsil biçimlerinin bir metaforu hâline gelmektedir. Bu çalışma, sanat tarihindeki modernist temsil anlayışından kopuşu işaret etmesi bakımından da önemlidir. Rönesans'tan itibaren sanat, nesnelerin görsel olarak yeniden üretilmesine dayanırken; Kosuth, nesnenin kendisini, onun fotoğrafını ve dilsel tanımını aynı düzlemde sunarak temsilin doğasını problematize eder. Burada saat, yalnızca zamanı göstermez; "zamanın tanımı" ile "zamanın temsili" arasındaki farkları da açığa çıkarır. Böylece eser, çağdaş sanatın temel eğilimlerinden biri olan "sanatı bir düşünce olarak görme" anlayışını somutlaştırmaktadır.

Öte yandan Kosuth'un bu yapıtı, çağdaş sanatın dil ile kurduğu yakın ilişkinin de örneğidir. Sanatçı, Wittgenstein'in "dil sınırları, dünyanın sınırlarıdır" yaklaşımıyla örtüşen bir biçimde, saati dilsel ve görsel düzeylerde parçalara ayırarak izleyicinin anlam üretme sürecine müdahale eder. Bu durum, saat imgesinin çağdaş sanatta yalnızca işlevsel bir obje olmaktan çıkarak, zamanın, temsilin ve dilin doğasını tartışmaya açan bir metafor hâline geldiğini göstermektedir.



Görsel 7. (solda): Şakir Gökçebağ, Timeless / Sonsuz, 700, 300, 4 cm, 1996

Görsel 8. (sağda): Şakir Gökçebağ, Times Square / Kare Zaman, 68, 68,5 cm, 2010

Sanat hayatını Hamburg/Almanya'da sürdüren Türk Sanatçı Şakir Gökçebağ'ın eserlerinde de saat objesini sıklıkla ele aldığı görülmektedir. Sanatçı gündelik kullanımı olan yerel-evrensel eşyaları salt kimliğinden soyutlayarak, estetik ve mizahi unsurlarla tekrar yorumlayarak izleyiciye alışılmadık görünümüleriyle sunan enstalasyonlar yapmaktadır. Sanatçının "Sonsuz" ve "Kare Zaman" isimli eserlerinde saat objesini kullanarak zamanın sonsuz döngüsüne vurgu yapılmaktadır. Sanatçının eserlerinde tarihin en eski sembolleri olan kare, üçgen ve daire formunu sıklıkla kullandığı göz önüne alındığında bu eserindeki anlamı üzerinde de ayrıca durulmaktadır.

Kare, evrensel ve spiritüel morfoloji dünyasında çok yaygındır. Özellikle Hindistan ve Tibet mandalılarında ve Çin amblemlerinde sıklıkla görülmektedir. Çin kültüründe dünya siyah bir kare ile, cennet ise beyaz bir daire ile sembolize edilmektedir. Üçgen ise üç sayısına denk sayılmaktadır. Üçgen'in her şeyin daha yüksek bir birliğe olan arzusunu da sembolize etmektedir. Yaklaşık 5000 yıllık bir geçmişe sahip olan bu geometrik şekil, daire ve kare gibi, din eğitime yardımcı ilk semboller arasında yer almıştır. Geometrik biçimlerin onları oluşturan sayıların sembolizmiyle yakın ilişkileri bulunmaktadır. Üçgen de üç sayısının yegâne ürünüdür. Üçgen, geometrik alanların ilki, en basiti ve diğerlerine oranla en az gelişmiş olanıdır. Bundan sonra gelenler, çeşitli dörtgenler, kare, beşgen, altıgen, sekizgen ve nihayet daire, bu gelişme tablosunun en mükemmel zirvesinde yerlerini alırlar. Üçgen özellikle Avrupa sanatında en çok benimsenen biçim olmuştur. Çünkü bu form her şeyden önce sağlamlığı, duruluğu ve yükselişi yansıtmaktadır (Cirlot, 2001, s.72).



Görsel 9. Cengiz Çekil, "1200 Saat", "Cengiz Çekil" sergisi, Rampa, 2010.

Cengiz Çekil'in 1200 saat ismini verdiği enstalasyonu 2010 yılında sergilenmiştir. Bu çalışma 2008 yılındaki "Saat Kaç" isimli serinin bir devamı niteliğindedir. Kol saatleri modern yaşamın içindeki bireylerin her an için zamanı takip edebilmelerine olanak veren teknik bir araç olmasının yanında sembolik özellikleriyle de icat edildiği günden günümüze değin önemini korumuştur. Kol saatleri nesillerden nesillere bir hatıra, bir anı malzemesi olarak aktarılmış ve aynı zamanda sosyal, ekonomik statü göstergesi olmuştur. Evlerdeki özellikle yatak odalarındaki çalar saatler, modern yaşamın bir döngüsü olan mesai kavramına yönelik sembolik öğeler taşımaktadır.

Bir nesne olarak saat ile insan arasında kurulan özdeşlikler de işin içine girmektedir. Saat zamanın ölümlü bir canlı için sınırlı olduğunu hatırlatmaktadır. Tıklayan saat de nabızı atan beden de bir gün duracaktır. Ölen kişiden geriye kalan kol saati hem maddi hem manevi anlamda değer taşıdığı için çocuklarına ya da sevdiği bir yakınına verilmektedir. Takıldığı kolda ya da saklandığı köşede her göze çarptığı an, kurulan estetik özdeşleştirme aracılığıyla ölen şahıs akla gelir. Ayrıca halen çalışıyor, tıkıyor olmasıyla ölüm sonrasında o şahsın bir şekilde anısıyla birlikte yaşamaya devam ettiği hissini uyandırmaktadır (Sönmez, s.227, 2008).



Görsel 10. Cengiz Çekil “Saat Kaç”, 2008, gümüş damgalı duvar saatleri, 12 adet, her biri Ø 36 cm



Görsel 11. Nicolás Bacal, Senden Sonra Uzun-Zamanın Geometrisi, 2010, Fotoğraf: Nicolás Bacal

Arjantinli Sanatçı Nicolás Bacal’ın 2010 yılında 12. İstanbul Bienalinde sergilenen çalışması “senden sonra uzam” zaman kavramını duvar saati objesi üzerinden ele almaktadır. Sanatçının yapıtında standart bir duvar saatinin akrep ve yelkovanını sökerek sadece saniye ölçen kadrani bıraktığı görülmektedir. Her bir rakamın yanına yazılan “vos” kelimesi ise Türkçede “sen” karşılığını bulur ve hem yapıtın ismi hem de anlatmak istediği düşünceyi gözler önüne serer. Sanatçı bu çalışmasını şu sözlerle tanımlamaktadır. “Önce saati ve dakikaları gösteren akrep ve yelkovanı kaldırdım ve tam zamanı değil, zamanın geçişini göstermek üzere yalnızca saniye ibresini bıraktım. Sonra saat kadrannın kenarlarına vos (yalnızca Arjantin genelinde kullanılan İspanyolca “sen”) sözcüğünü yazdım” (12.İstanbul Biennial Kataloğundan, s.121). Akrep ve yelkovan’ı kaldırılmış bir saat ve dakikaları işaret etmiyor olsa da saniye kadrannın ilerlemeye devam etmesi zamanın akışının durdurulmaz oluşunu, bir döngü halinde dönmeye devam ettiğini ifade etmektedir.



Görsel 12. Marek Brzozowski, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 60 x 80 cm, 2017

Marek Brzozowski, üretimlerinde zaman, hafıza ve varoluş temalarını sembolik imgeler yoluyla işleyen bir sanatçıdır. Özellikle saat, dişli ve mekanik parça temsilleri, Brzozowski'nin figüratif kompozisyonlarında hem estetik hem de kavramsal düzeyde ön plana çıkar. Sanatçının 2017 tarihli bu çalışmasında, vanitas geleneğini anımsatan bir sahne yer almaktadır: müzik aleti çalan bir figürün sağ kolu üzerine yerleştirilmiş, oyuncak formunu andıran telden tekerlekler ve dişliler dikkat çekicidir. Bu detaylar, zamanın mekanik işleyişinin yanı sıra bedensel deneyim ve ruhsal süreklilik üzerindeki yıpratıcı etkisine de gönderme yapmaktadır. Brzozowski'nin bu yaklaşımı, zamanı bir ölçü birimi olmanın ötesine taşıyan bir anlayışı temsil etmektedir. Brzozowski'nin çizgisel anlatımı, post-vanitas estetiğiyle birleşerek, zamanın insanın fiziksel ve duygusal varoluşu üzerindeki izlerini vurgulayan çağdaş bir alegoriye dönüşmektedir. Bu bağlamda sanatçının saat imgesine yaklaşımı, sadece grafiksel bir motif olarak değil, insanın zamanla kurduğu çok katmanlı ilişkiyi görünür kılan eleştirel ve şiirsel bir dilin parçası olarak değerlendirilmelidir.



Görsel 13. Christian Marclay, "The clock /saat", 2010

Görsel ve işitsel disiplinlerde heykel, video, performans, kolaj ve müzik gibi çeşitli mecalarda ortaya koyduğu eserlerle bilinen Christian Marclay'ın 2010 tarihli "The clock/saat" isimli video çalışması da zaman metaforu üzerine odaklanmaktadır. Bu çalışmasında Marclay, saatin temsili ve kurgusal zamanın çakışmasını ele almaktadır. The Clock'ta saat bir zaman göstergesi olmaktan çıkarak gözlemcinin zamanla kurduğu ilişkiyi sorgulayan bir metafora dönüşür. Bu eser, geniş bir film yelpazesinden saatlerin görüldüğü sahneleri kesip birleştirerek oluşturulmuş ve 24 saat boyunca gerçek zamanla senkronize çalışan bir video enstalasyonudur. Hem işlevsel bir saat gibi çalışır hem de sinema tarihi üzerinden zaman algısına dair düşündürür. Marclay'ın tüm bu eserleri, kitlesel görsel ve işitsel kültürün bilinçaltındaki etkilerini araştırmakta ve yorumlamaktadır. Marclay'ın kolaj yöntemi, sinema tarihinin arşivsel saatlerini toplayarak, zamanın bireysel değil kolektif bir yapıda inşa edildiğini göstermektedir. İzleyiciyi zamanın farkında olmaya zorlayan yapısı

“The Clock / Zaman”, izleyiciyi içinde yaşadığı zamanı tekrar deneyimlemeye zorlamakta, bu da sanat eserinin zamansal farkındalık yaratma işlevine işaret etmektedir.



Görsel 14. Felix Gonzalez-Torres – “Untitled” (Perfect Lovers), 1991 Duvar Saatleri ve Duvar Üzerine Boya, duvar saatleri ve duvar üzerine boya, her bir saat: 35,6 cm çap × 7 cm derinlik (14 inç × 2 ¾ inç)

Felix Gonzalez-Torres’in 1991 tarihli “Untitled” (Perfect Lovers) adlı çalışması, zaman, aşk ve ölüm temalarını sade ama derinlikli bir biçimde işleyen çağdaş sanat örneklerinden biridir. Eserde, yan yana duvara monte edilmiş iki yuvarlak saat, ilk bakışta sıradan birer endüstriyel nesne gibi görünse de izleyiciye güçlü bir duygusal ve kavramsal çağrışım sunar. Başlangıçta tamamen senkronize olan saatler, zamanın ilerleyişiyle kaçınılmaz biçimde birbirinden sapar; bu da insan ilişkilerinde kaçınılmaz olan ayrılık, kayıp ve ölüm temalarına işaret eder. Gonzalez-Torres, bu çalışmasında mekanik zamanın ölçülebilirliğini, duygusal zamanın kırılgenliğiyle karşı karşıya getirerek, özellikle AIDS krizinin yaşandığı bir dönemde kişisel bir yas anlatısını evrensel bir metafora dönüştürür. Eserin başlığı olan “Perfect Lovers” (Kusursuz Âşıklar), bu birlikteliğin geçiciliğini ve kusursuzluğun olanaksızlığını ironik biçimde yansıtır. Minimalist bir biçimle kurulan bu yerleştirme hem bireysel hem kolektif hafızada yer edinen aşkın zamansallığına dair güçlü bir poetik ifade niteliğindedir.



Görsel 15. Tatsuo Miyajima, L.E.D. panel (10mm aralık, 16 x 32 cm), IC, elektrik teli, çelik çerçeve, PC (Windows), LAN kablosu, Video denetleyicisi, 256 x 128 x 1200 cm

Japon sanatçı Tatsuo Miyajima, çağdaş sanatın dijital estetikle kesiştiği noktada zaman olgusunu ele alan en çarpıcı isimlerden biridir. Sanatçının LED paneller, dijital sayaçlar, bilgisayar sistemleri ve video denetleyicilerle inşa ettiği büyük ölçekli enstalasyonları, zamanın mekanik değil, yaşamsal bir döngü ve enerji biçimi olarak okunmasına olanak tanır. Görselde yer alan 256 x 128 x 1200 cm boyutlarındaki LED panel enstalasyonu, kırmızı dijitalden oluşan sürekli akan sayı dizileriyle izleyiciyi karşılar. Miyajima’nın eserlerinde genellikle 1’den 9’a kadar olan sayılar yer alırken, 0 (sıfır) hiçbir zaman gösterilmez. Bu tercih, sanatçının Budist felsefeye referansla geliştirdiği “ölüm yoktur, sadece

dönüşüm vardır” ilkesine dayanmaktadır. Zaman burada yalnızca ölçülen bir değer değil; varoluşun sürekliliğini, hareketin kaçınılmazlığını ve bireysel yaşamların sonsuz akış içindeki geçiciliğini temsil eden bir metafordur. Bu yönüyle Miyajima'nın işleri, Christian Marclay'in sinema tarihi üzerinden inşa ettiği zaman kolajları ya da Felix Gonzalez-Torres'in senkronize saatleriyle kurduğu duygusal birliktelikler gibi, zamanı simgesel ve deneyimsel düzeyde sorgular. Ancak onlardan farklı olarak Miyajima'nın zamanı dijital, anonim ve tekrar eden biçimde sunması, çağımızın teknolojik yaşam ritmini ve insanın bu ritim karşısındaki konumunu da eleştirel biçimde gündeme getirir. Bu bağlamda LED sayılar, zamana işaret eden nesnel göstergeler değil, insan yaşamının dijital çağdaki temsili olarak da okunabilir.

5. Sonuç

Sanat tarihi boyunca saat imgesi, yalnızca zamanı ölçen bir araç olmanın ötesinde, her dönemin düşünsel ve kültürel yaklaşımına bağlı olarak farklı anlam katmanları kazanmıştır. Orta çağ sanatında saat, Tanrı'nın düzenini ve kozmik zamanın döngüselliğini sembolize eden bir unsur olarak ele alınırken, Rönesans döneminde resimlerin arka planında yer alan ayrıntılar arasında zamanın geçiciliğini ve yaşamın faniliğini hatırlatan bir simgeye dönüşmüştür. Özellikle vanitas geleneğinde görülen saat tasvirleri, insanın dünyevi arzularının geçiciliğini vurgulayan önemli göstergelerden biri olmuştur. Modern dönemde, özellikle sanayileşme ve mekanikleşmenin artmasıyla birlikte saat, bireyin yaşamını disipline eden ve gündelik hayatı düzenleyen merkezi bir araç hâline gelmiştir. Bu bağlamda 20. yüzyıl avangard hareketleri, saati bir metafor olarak kullanarak modern yaşamın yarattığı yabancılaşmayı, kaygıyı ve zamanın birey üzerindeki baskısını görünür kılmıştır. Dada sanatçılarının kolajlarında ya da Sürrealistlerin düşsel kompozisyonlarında saat, bilinçaltının ve varoluşsal sorgulamaların bir göstergesi olarak öne çıkmıştır. Dal'inin ünlü eriyen saat imgeleri, zamanın sabit ve ölçülebilir bir olgu olmadığını, aksine esneyen ve görelî bir kavram olduğunu görselleştiren güçlü bir örnek niteliğindedir. Duchamp'ın hazır-yapıt geleneğiyle açtığı yol, saat objesinin de işlevsel bir nesne olmaktan çıkarılıp kavramsal bir sorgulama aracına dönüşmesine zemin hazırlamıştır.

Çağdaş sanat alanında ise saat objesi, söz konusu çift yönlü doğasıyla sanatçılar tarafından sıklıkla metaforik bir imge olarak kullanılmıştır. Özellikle kavramsal sanat pratiklerinde saat, zamanı gösteren bir araç olarak ele alınmaz. Bu obje artık dil, temsil, imge ve gerçeklik arasındaki ilişkilerin sorgulanmasına aracılık eden bir nesneye dönüşmüştür. Saat objesi, gündelik eşyadan sanat nesnesine evrilerek bireyin zamanla, mekânla ve kendi varoluşuyla kurduğu ilişkiye dair çok katmanlı okumalar sunar. Dolayısıyla saat örneği, eşya-insan ilişkisini derinlemesine anlamamıza imkân veren özgün bir örnek sunmaktadır. Hem gündelik yaşamı düzenleyen işlevsel bir nesne hem de sanat tarihinde zamana, ölüme ve varoluşa dair metaforik anlamların taşıyıcısı olan saat, insan deneyiminin merkezinde yer alan güçlü bir imge olarak değerlendirilebilir. Mesela bir dede ile torunun saat objesi ile kurdukları pedagojik bağın aynı olması beklenilemez. Bir an önce yetişkin olmayı arzulayan genç yaştaki birey zamanın bir an önce akıp ilerlemesini arzularken, ilerlemiş yaşlardaki birey zamanın akış hızından dolayı hayıflanabilmektedir. Kısacası zaman kavramı ve onu ölçen objelerle kurulan ilişki de ortak ya da bireysel anlatımlar içerebilmektedir.

Günümüzde sanatçılar, saati yalnızca zamanı ölçen bir araç olarak değil; belleği taşıyan, geçmişi çağıran, geleceğe dair beklentiler kuran ve dijital çağın hızla akan zamansallığını sorgulayan bir metafor olarak kullanmaktadır. Bu çok yönlü kullanım, saati hem bireysel hem de toplumsal zamansallığın kırılma noktalarını görünür kılan güçlü bir temsil aracına dönüştürmüştür.

Dolayısıyla sanat tarihinin farklı dönemlerinde saat imgesine yüklenen değişen anlamlar, zamanın insanlık için daima sorgulanan ve yeniden yorumlanan bir kavram olduğunu göstermektedir. Saat, çağdaş sanatta yalnızca estetik bir unsur değil, aynı zamanda tarihsel sürekliliğin ve değişimin bir belgesi, bireysel ve toplumsal varoluşun eleştirel bir metaforu olarak konumlanmaktadır.

Kaynakça

Azılıoğlu, K. (2024). *Obje sanatının ortaokul öğrencilerinin yaratıcılığına etkisi* (Yayımlanmamış doktora tezi). Gazi Üniversitesi, Eğitim Bilimleri Enstitüsü.

Batur, E. (2015). *Modernizmin Serüveni*. İstanbul: Alkım

Bayraktar, G. (2019). Sanatta Sosyal Bir Organizma: Eşya. *İdil Sanat ve Dil Dergisi*, 8(59), 899-912.

Bauman, Z. (2003). *Akışkan modernlik* (İ. Türkmen, Çev.). İstanbul: Can Yayınları. (Orijinal eser 2000)

Cirlot, J. E. (2001). *Semboller sözlüğü* (Çev. J. Sage). Londra: Routledge Yayınları.

Emiroğlu, K. (2024). *Gündelik hayatımızın tarihi*. İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları.

Gombrich, E. H. (2007). *Sanatın öyküsü* (Çev. B. K. Yavuz). İstanbul: Remzi Kitabevi.

Hançerlioğlu, O. (1996). *Felsefe sözlüğü*. İstanbul: Remzi Kitabevi.

Harman, G. (2022). *Sanat ve Nesneler* (Çev. O. Karayemiş). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Heidegger, M. (1962). *Being and Time* (J. Macquarrie & E. Robinson, Trans.). Harper & Row. (Original work published 1927).

Heidegger, M. (2010). *Varlık ve Zaman* (A. Kadir Çüçen, Çev.). Remzi Kitabevi. (Original work published 1927)

Karabulut, N., & Daşdemir, F. (2020). İmge, imgelem ve imgeleme kavramları bağlamında sanat eserinin oluşumu. *Ekev Akademi Dergisi*, 82, 231-244.

Keser, N. (2009). *Sanat sözlüğü*. Ütopya Yayınları.

Lynton, N. (2004). *Modern Sanatın Öyküsü* (C. Çapan, S. Öziş, Çev.). İstanbul: Remzi Kitabevi.

Nohl, A. M. (2018). *Eşya ve insan: Bir pratik ilişkinin felsefesi, pedagojisi ve sosyolojisi* (Ö. Saatçi, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Okumuş, E. (2010). *Zaman sosyolojisi: Bir giriş denemesi*. *Dilbilimleri Akademik Araştırma Dergisi*, 10(2), 121-174.

Rosa, H. (2020). *Modernlik, hız ve yabancılaşma: Zamanın toplumsal yapıları üzerine* (M. Sert, Çev.). İstanbul: Vakıfbank Kültür Yayınları. (Orijinal eser 2005)

Sönmez, N. (2008). *Cengiz Çekil Bir Tanık*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Taylor, B. (2012). *Sanatın gücü* (Çev. F. Mutlu). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Urry, J. (1999). *Mekânları tüketmek* (Çev. R. G. Ögdül). İstanbul: Ayrıntı Yay.

Virilio, P. (2020). *Açık gökyüzü* (D. Ünalın, Çev.). İstanbul: Otonom Yayıncılık. (Orijinal eser 1997)

Görsel Kaynaklar

Görsel 1: <https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/a/ae/StillLifeWithASKull.jpg> (Erişim: 10. 07. 2025)

Görsel2: <https://www.wikiart.org/en/giorgio-de-chirico/the-conquest-of-the-philosopher-1914> (Erişim:10.07.2025)

Görsel 3: <https://www.moma.org/collection/works/79018> (Erişim: 10. 07. 2025)

Görsel 4: https://en.wikipedia.org/wiki/Self-portrait._Between_the_Clock_and_the_Bed.#/media/File:Edvard_Munch,_Selvportrett._Mellom_klokken_og_sengen.JPG (Erişim: 12.07.2025)

Görsel 5: https://www.si.edu/object/reservoir%3Aasaam_1969.47.70 (Erişim: 12.07.2025)

Görsel 6: <https://www.tate.org.uk/art/artworks/kosuth-clock-one-and-five-english-latin-version-t01909> (Erişim: 12.07.2025)

Görsel 7: <https://sakirgokcebag.com> (Erişim: 12.07.2025)

Görsel 8: <https://sakirgokcebag.com> (Erişim: 14. 07. 2025)

Görsel 9: <https://archives.saltresearch.org/handle/123456789/47771> (Erişim: 15.07.2025)

Görsel 10: <https://archives.saltresearch.org/handle/123456789/49764> (Erişim: 15.07.2025)

Görsel 11: <https://12b.iksv.org/tr/sololar.asp?id=11&c=2&show=gorsel> (Erişim: 15.07.2025)

Görsel 12: https://dokusanat.com/eser/mb121p2036/?exhibition_id=39 (Erişim: 17.07.2025)

Görsel 13: <https://www.tate-images.com/preview.asp?image=T14038> (Erişim: 17.07.2025)

Görsel 14: <https://www.felixgonzalez-torresfoundation.org/works/untitled-perfect-lovers> (Erişim: 18. 07. 2025)

Görsel 15: <https://tatsuomiyajima.com/work-projects/time-waterfall-panelmam/> (Erişim: 18. 07. 2025)

sanat
ve insan

