



E-ISSN: 1309-7156

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

Cilt / Volume 8
Sayı / Issue 2
Aralık / December 2024

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

Malatya / TÜRKİYE

EDİTORYAL KURUL / EDITORIAL BOARD

İmtiyaz Sahibi ve Baş Editör: Levent İSKENDEROĞLU

Dergi Editörü: Egemen Umut ŞEN

Alan Editörleri

Editör- Prof. Ali Ayhan (Müzik)
Editör- Prof. Ata Yakup Kaptan (Plastik Sanatlar)
Editör- Prof. Emine Koca (Moda Tasarım)
Editör- Prof. Fatih Özdemir (Grafik Tasarım)
Editör- Prof. İsmail Aytaç (Sanat Tarihi)
Editör- Doç. Fırat Arapoğlu (Sanat Eleştirisi)
Editör- Doç. Selçuk Ulutaş (Sinema ve Estetik)
Editör- Doç. Teymur Erol (Türk Dili ve Edebiyatı)
Editör- Süleyman Topaloğlu (Sosyoloji)
İngilizce Dil Editörü- Prof. Bilal Genç
Türkçe Dil Editörü- Prof. İlhan Erdem

Yayın Kurulu

Prof. Ali Korkut Uludağ – Müzik/Erzurum/Türkiye
Prof. Zakir Azizov – Heykel/Malatya/Türkiye
Doç. Binnaz Koca – Resim/Malatya/Türkiye
Doç. Kübra Dilek Tankız – Klasik Batı Müziği/Malatya/Türkiye
Doç. Sevtap Kanat – Grafik Tasarımı/Malatya/Türkiye
Doç. Teymur Erol – Türk Dili ve Edebiyatı/Muş/Türkiye
Dr. Öğr. Üyesi Eda Demir Tosunoğlu- Geleneksel Türk Sanatları/Malatya/Türkiye
Dr. Öğr. Üyesi Pınar Biçici Çetinkaya – Seramik Malzemeler/Malatya/Türkiye
Dr. Öğr. Üyesi Tuna Taşdemir – Müzik/Malatya/Türkiye
Araştırma Görevlisi Eşranur Kılınç – Resim/Malatya/Türkiye
Araştırma Görevlisi Mehmet Erkan Turan – Resim/Van/Türkiye

Danışma Kurulu

Kurul Başkanı Prof. İsmail Aytaç – Türk İslam Sanatı/Malatya/Türkiye
Prof. Ata Yakup Kaptan – Grafik Tasarım/Samsun/Türkiye
Prof. Fatih Özdemir – Grafik Tasarım/Nevşehir/Türkiye
Prof. Özer Kanburoğlu – Fotoğraf ve Video/İstanbul/Türkiye
Doç. İbrahim Sarıtaş – Siyaset Bilimi/Ankara/Türkiye

Bilim Kurulu

Prof. Abdulkadir Baharçipek - Uluslararası İlişkiler, Malatya, Türkiye
Prof. Ahmet Çaycı - Sanat Tarihi, Konya, Türkiye
Prof. Alaybey Karoğlu - Plastik Sanatlar, Ankara, Türkiye
Prof. Ali Ayhan - Müzik Eğitimi, Malatya, Türkiye
Prof. Ali Korkut Uludağ - Müzik Eğitimi, Erzurum, Türkiye
Prof. Ata Yakup Kaptan - Grafik Tasarım, Samsun, Türkiye
Prof. Bekir Kocadaş - Sosyoloji, Adıyaman, Türkiye
Prof. Besim Özcan - Yakınçağ Tarihi, Erzurum, Türkiye
Prof. Bülent Yılmaz - Peyzağ Mimarlığı, Malatya, Türkiye
Prof. Camil Mihaescu - Güzel Sanatlar, Timişoara, 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. 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. 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. Mustafa Diğler - Resim, Karaman, Türkiye
Prof. Neslihan Durak - Genel Türk Tarihi, Malatya, 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. Yeliz Selvi - Disiplinler Arası Sanat, Şanlıurfa, Türkiye
Prof. Yüksel Gögebakan - Plastik Sanatlar, Malatya, Türkiye
Prof. Yüksel Şahin - Temsil ve Moda, Eskişehir, 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. Ayşe Budak - Sanat Tarihi, Nevşehir, Türkiye
Doç. Aytaç Özmütlu - Grafik Tasarım, Ordu, Türkiye
Doç. Azize Reva Boynukalın - Resim, Sinop, Türkiye
Doç. Beyler Yetkiner - Radyo, Tv, Sinema, Malatya, Türkiye
Doç. Betül Aytepe Serinsu - Seramik, Nevşehir, Türkiye
Doç. Binnaz Koca - Resim, Malatya, Türkiye
Doç. Bülent Ümit Erutku - Fotoğraf, İstanbul, Türkiye
Doç. Emine Tok - Bizans Sanatları, İzmir, Türkiye
Doç. Esra Yıldırım - Güzel Sanatlar Eğitimi, Bartın, Türkiye
Doç. Evren Selçuk - Heykel, Düzce, Türkiye
Doç. Fahrettin Geçen - Resim, Malatya, 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. Halil Fazıl Ercan - Sanat Eserleri Restorasyonu, Malatya, Türkiye
Doç. Hanife Neris Yüksel - Heykel, Antalya, Türkiye
Doç. İbrahim Sarıtaş - Siyaset Bilimi, Ankara, Türkiye
Doç. Kübra Dilek Tankız - Müzik, Malatya, Türkiye
Doç. Levent Değirmencioğlu - Müzik, Kayseri, Türkiye
Doç. Mehmet Göktepe - Resim, Van, Türkiye
Doç. Mehmet Güneş Açıkgöz - Müzik, Malatya, Türkiye
Doç. Murat Sezik - Siyaset Bilimi, Malatya, Türkiye
Doç. Nurşen Işık - Mimarlık, Diyarbakır, Türkiye
Doç. Nurtaç Çakar - Seramik, Van, 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. Sevtap Kanat - Grafik Tasarımı, Malatya, Türkiye
Doç. Şahabettin Öztürk - Kent Tarihi, Van, Türkiye
Doç. Şener Şentürk - Eğitim Programları, Samsun, Türkiye
Doç. Sinem Budun Gülas - Tekstil ve Moda, İstanbul, Türkiye
Doç. Teymur Erol - Türk Dili ve Edebiyatı, Muş, Türkiye
Doç. Vildan Tok Dereci - İllustrasyon, İstanbul, Türkiye
Doç. Yeşim Aydoğan - Resim, Malatya, Türkiye
Doç. Yusuf Aydoğdu - Yeni Türk Edebiyatı, Bingöl, Türkiye
Dr. Öğr. Üyesi Alahattin Kanlıoğlu - Fotoğraf, İzmir, Türkiye
Dr. Andrei Budescu - Sanat ve Tasarım, Romanya

Dr. Öğr. Üyesi Atilla Emre Keskin – Sahne Tasarımı, Van, Türkiye
Dr. Öğr. Üyesi Ayda Gök – Ürün ve Marka Yönetimi, Malatya, Türkiye
Dr. Öğr. Üyesi Bahtiyar Bahşi – Çağdaş Türk Lehçeleri, Malatya, Türkiye
Dr. Öğr. Üyesi Eda Demir Tosunoğlu – Geleneksel Türk Sanatları, Malatya, Türkiye
Dr. Öğr. Üyesi Hasan Tahsin Selçuk – Mimarlık, Samsun, Türkiye
Dr. Öğr. Üyesi Hilal Bozkurt – Halı Kilim Dokuma, Çanakkale, Türkiye
Dr. Justyana Warwas – Resim ve Fotoğraf, Polonya
Dr. Öğr. Üyesi Mehriban Ganberova – Müzik, Azerbaycan
Dr. Nilay İşlek – Fotoğraf, İngiltere
Dr. Öğr. Üyesi Nurcan Pınar Eke – Görsel İletişim Tasarımı, Ankara, Türkiye
Dr. Öğr. Üyesi Pınar Bıçıcı Çetinkaya – Seramik, Malatya, Türkiye
Dr. Öğr. Üyesi Sanem Soylu Yılmaz – Mimari Restorasyon, İstanbul, Türkiye
Dr. Öğr. Üyesi Tuna Taşdemir – Müzik, Malatya, Türkiye
Dr. Xu Li – Çağdaş Sanat, Çin
Dr. Öğr. Üyesi Yaşar Subaşı Direk – Mimarlık, Van, Türkiye
Dr. Öğr. Üyesi Yeliz Cantekin – Heykel, Düzce, Türkiye

sanat
ve insan



İÇİNDEKİLER / CONTENT

1	Tekinsiz Kavramı Açısından Sanat Eseri Olarak Oyuncak Engin Ümer	169-185
2	Ambigram ve Palindrom Logolar Özlem Kum	186-197
3	Dijital Sanatın Kökeni: Sanatta Bulanık Mantık Burhan Yılmaz	198-210
4	Deneysel Resim Uygulamaları Üzerine Bir İnceleme Mihrimah Akın & Yeşim Aydoğın	211-228
5	Antroposen Çağı Ekseninde Ekofeminizm Sanatı Sümeyye Candan	229-244
6	Kültürel Miras Bilinci Oluşumu Üzerine: Bir Durum Çalışması Yeşim Aydoğın	245-258
7	Gum Bikromat Fotoğraf Baskısında Kök boya, Hibiskus ve Pancarın Pigment Etkisinin Araştırılması Bülent Ümit Erutku	249-267
8	Grafik Tasarımda Yapay Zekâ ve Deneysel Uygulamalar Tilbe Şeyda Tilbe & Levent Mercin	268-285
9	Kayıslı Kabuğu ve Gövde Külünden Kül Sırı Araştırmaları Pınar Bıçıcı Çetinkaya & Özlem Özdemir	286-304
10	İsmail Hakkı Oygur ve Erken Cumhuriyet Dönemi Sanatı: Bir Biyografik Araştırma Bilge Su Reyhan & Zeynep Kuban	305-315
11	Gerçekleşemeyen Bir Proje Olarak: Konya Tarım Müzesi Muzaffer Yılmaz	316-328

Sayıdaki Makale Türleri

Araştırma Makalesi	Derleme Makale	Çeviri Makale	Diğer Yayınlar
11	0	0	0

Engin ÜMER

Doç., Ordu Üniversitesi GSF Resim Bölümü, umerengin@gmail.com, Ordu-Türkiye

ORCID: 0000-0001-9685-3531

Tekinsiz Kavramı Açısından Sanat Eseri Olarak Oyuncak

Özet

Sanatta temsil olgusu moderniteden bu yana sorunlu hale gelmiştir. Bu özgürlük olduğu kadar da sanatta hakikat konusunda yeni üretim ve düşüncelere sebep olmuştur. Bunlardan birisi temsil edilemeyen temsil etmektir. Sanatçılar geçen yüzyıldan bu yana temsil edilemezi çeşitli yollardan göstermişlerdir. Sanatta malzeme kullanımının genişlemesi buna örnek olmaktadır. Çeşitli atıklar, nesnelere veya başka şeyler eser statüsünde düşünülmüş, eser fikrini genişletmiştir. Bunlardan bir tanesi oyuncaklardır. Oyuncak, sembolik anlam boyutuyla hazır anlam kapasitelerine sahiptir. Oyuncakın sembolik anlam boyutu, kültürel ve bireysel anlamda çocukluk hakkında olmaktadır. Bu anlam boyutu çeşitli şekillerde incelenebilir. Bunlardan bir tanesi de "tekinsiz" kavramıdır. Tekinsiz, Sigmund Freud ve O'nun düşünceleri etrafında üzerine düşünülmüş bir kavramdır. Tekinsizin teorik olanakları, temsillerin gizil anlamları, arka planları hakkında düşünmeyi sağlamasıdır. Bu çalışmada seçilen sanatçıların oyuncak kullanımı da tekinsiz kapsamında düşünülmektedir. Çalışmada oyuncakın tekinsiz kapsamında okuması benlik imgesinin bozulması, kültürel açıdan kimlik örüntülerinin eleştirisi olarak sonuç vermektedir.

Anahtar Kelimeler: Görsel Sanatlar, Tekinsiz, Oyuncak, Sanat Eseri, Sanat Felsefesi.

Toy as a Work of Art in Terms of the Uncanny Concept

Abstract

The phenomenon of representation in art has become problematic since modernity. This freedom has also led to new productions and thoughts about truth in art. One of these is to represent what cannot be represented. Artists have shown the unrepresentable in various ways since the last century. The expansion of the use of materials in art is an example of this. Various wastes, objects or other things were considered as artifacts, expanding the idea of artifacts. One of these is toys. The toy has ready-made meaning capacities with its symbolic meaning dimension. The symbolic meaning of the toy is about childhood in cultural and individual terms. This meaning dimension can be examined in various ways. One of these is the concept of "uncanny". The uncanny is a concept thought about around Sigmund Freud and his thoughts. The theoretical possibilities of the uncanny are that it enables thinking about the latent meanings and backgrounds of representations. The use of toys by the artists selected in this study is also considered uncanny. In the study, reading the toy in its uncanny context results in distortion of the self-image and criticism of cultural identity patterns.

Keywords: Visual Arts, Uncanny, Toy, Work Of Art, Philosophy Of Art.

1. Giriş

Görsel sanatlarda sanat yapıtının sınırlarının genişlemesi, geleneksel anlamda heykel ve resim sanatlarının yeniden düşünülmesine ve yeni yaklaşımlar meydana gelmesine sebep olmuştur. Resim sanatında kolaj ile birlikte yüzeye

bindirilen kağıtlar, kumaşlar veya boya dokusunu güçlendiren yılgmalar, heykel sanatında da gündelik nesnelere heykel malzemesiyle buluşması, hazır nesnelere hatta enstalasyonların heykel statüsünde düşünülmesi bu genişlemenin pratiklerini özetlemektedir. Malzeme genişlemesinin meydana getirdiği sonuçların teorik olarak düşünülmesinde pek çok yol gözlemlenebilse de iki açıdan bir özet geçilebilir: İlk olarak geleneksel malzeme ile ilişkili resim ve heykelde yapıt fikrini bozma yeni malzemelerle düşünülmüştür. Yani malzemenin yapıtı bozan bir kendilik sergilemesi (hazır nesne gibi) yeni yapıt fikirlerine ve deneyimlerine sebep olmuştur. İkinci olarak da ontolojik anlamda sorgulama imkanı olarak malzeme genişlemesinin yapıta angaje olması, malzemenin sanatta gösterim ve deneyim hususunda güçlendirici göreve sahip olmasıdır. Elbette bu ikili durumun keskin ayrımlarla düşünülebileceği önerilemez. Olgusal anlamda bir sanatçının kimi eserleri birinciye uygun olabilirken kimi eserleri ikinciye de uygun olabileceği düşünülmektedir.

Yapıtın malzeme ve buna bağlı kendi durumundaki genişlemesine örneklerden birisi de oyuncaklardır. Ancak oyuncakların, kolajdaki nesnelere veya gündelik objelerden farklı ilk kendileri olarak görünür olmalarıdır. Oyuncak, hali hazırda kendinde saklı sembolik bir karakterdedir. Gündelik sıradan nesnelere eser statüsü kazanmasındaki yer değiştirmeler ve anlam kaydırmalarına karşılık oyuncakın kendisine özgü çağrışımlarının, oyuncak nesnesinin sanatta kullanımını daha da kolaylaştırdığı veya etkili kıldığı iddia edilebilir. Oyuncak, çocuga, çocukluğa, aileye dönük çağrışımlarıyla geçmişte kalmış olan anıları hatırlatmayı akla getirmektedir. Anı nesnesi olarak oyuncak aynı zamanda travmatik olana dönük bir anlama da sahiptir. Oyuncakın eleştirel bir konum olarak aile ve toplum, çocukluğa ait baskılayıcı mekanizmaları gösterebilme imkanına sahip olduğu da öne sürülebilir. Bu çalışmada da bütün bunlar tekinsiz kelimesiyle ele alınacaktır.

“Tekinsiz” odağında oyuncakın sanat nesnesi statüsüne bakılması, estetik deneyim açısından etkisini keşfetmek ve üzerine düşünmek anlamına gelmektedir. Tekinsiz, Sigmund Freud’un 1919 yılına ait aynı isimli makalesinde psikanalitik açıdan köken anılar ve travmatik sahneler ve sembollerle açıklanmıştır. Bastırılanın geri dönüşü olarak tekinsiz, sanatta, çoğunlukla yazın sanatında folklorik anlatılarda görünmesinden başka gerçeküstücülerden güncel sanata bir dizi sanatçının kullandığı kavramlardan birisi olmuştur. Tekinsiz, güvende olan temsilleri ihlal eden bir güce sahiptir. Sanatın kullanmayı sürdürdüğü bir tema veya gösterim tarzı olarak kullanılmasının nedeni de bu özelliğindedir.

Estetik etki açısından oyuncakın sanat nesnesi olarak kullanımında çeşitlilik gösterebileceği söylenmelidir. Tekinsiz etkinin de bunlar arasında ön planda olabileceği iddia edilmektedir. Oyuncakın, çocukluğa özgü olması ve çocukluğun izlerini taşıyan sembolik nesne olması buna neden gösterilebilir. Nesne vasfının kullanım özelliğiyle oyun oynamaya yardımcı olması oyunun parçası olarak oyuncakın sembolik değerinin çocukluk anılarına işaret etmesi, kendisine duygusal yatırım yapılması sanatsal anlamda kullanımını etkili hale getirmesi için yeterli nedenler olarak öne sürülebilir.

Bu çalışma oyuncakın sanat nesnesi olma halini, kendisinden menkul sembolik ve değersel vasıfları açısından tekinsiz ile ilgisi içinde düşünecektir. Bu ilişkiyi sanatsal üretimlerinde oyuncakla yer veren sanatçılar etrafında gerçekleştirecektir. Çalışmada, teorik olarak tekinsizi açıklama konusunda Freud’un düşüncelerine başvuracak ve sanat felsefesi açısından tekinsizin imkanlarının ne olduğunu düşünecektir. Devam eden kısımda ise örnek olarak verilen eserlerin incelemeleri yapılacaktır. Çalışma, sanat tarihsel bir döküm veya listeleme değil, tekinsiz ve oyuncak odağında seçilmiş tema ve bakış açılarını açıklama, eserlerin meydana getirdiği gösterim tarzlarını anlama amacındadır. Aynı zamanda da deneyim olarak oyuncak nesnesine yüklenen belirsizliğin etkili olduğunu iddia etmekte ve bunu eserlerle gösterme amacındadır.

2. Tekinsiz ve Oyuncakın Tekinsizliği

‘Tekinsiz’ kelimesi ve deneyiminin ilgi çekiciliği modernite ile ilişkili düşünülebilir. Bir duygunun zamansallığından söz etmek zor görünebilse de bu duygunun ifadesi ve onun üzerine düşüncelerin değişiminin kültüre bağlılığı bu görüşü

öne sürmede önemli dayanak oluşturmaktadır. Modernite ve tekinsiz ilgisi de modernitenin meydana getirdiği deneyim ve kültürle alakalı görülebilir.

Tekinsiz ve modernite ilgisi halk kültürü anlatılarındaki unsurlardan olan musallat olma ve benzeri hallerin nedenleri ve süreçlerinin değişim geçirerek, psikolojik düzeyde yeniden yorumlanması düzeyinde düşünülebilir. Musallat olanın halk kültüründen gelen şeytani varlık olması, onun insanı baştan çıkartma hikayeleri, saflığın ve günahsızlığın kirletilmesi, insanın çoğunlukla başarısız olduğu sınavdan geçmesini akla getirmektedir. Bu sınav iyi ve kötü arasında gerçekleşmekte ve inanç ile dinsel düzeydedir. Diğer yandan düzen konusunda bu durum, kozmolojik anlamda bilinç göstergesi de olmuştur. Halk kültürlerindeki inanışlara göre doğüstü varlıkların doğaya karışmaları, içinde yuvalanmaları, insanın her an rahatsız edilebileceği dünya fikrine sahip olduğunu göstermektedir. Mesela Pisagor, havada iblislerin ve kahramanların ruhlarının olduğunu, onların kendi seslerini kahinlerin sözlerinde bulabildiklerini, içe çekilen havanın ilham ettiği bilginin esasında havada bulunan bu varlıklardan kaynaklı olduğunu düşünmüştür (Frazer, 2023, s. 12). Pisagor'unkine benzeyen inançların hala devam ettiği söylenebilir. İnsan ruhuna ait dışavurumlar olarak ise bastırılanlar ve bastırmadan kaçan musallat olanlar, modern tema olarak psikolojik insan fikriyle düşünülür olmuştur.

Modern hayatın yeniliği, insan varoluşunu her şeyin merkezine koymasında saklıdır. İmmanuel Kant'ın felsefesinde özneye açtığı hareket alanı, modernitede bireylerin kendi içsel süreçleri ve tetikleyici dünya imgeleri ve deneyimlerine paralel olmuştur. Batıl hale gelen kimi inançlarla anlamlandırma düzenlerinden kaçan unsurlar için onların bastırılmış hale geldikleri veya getirildikleri düşünülebilir. Sanat, şeytani varlıkları psikolojik düzeye getirirken kendisine yeni bir tavır ve estetik gündem de belirlemiştir. Friedrich Schlegel'in 1798 yılında yazmış olduğu gibi: "Bir kez psikolojiden hareketle romanlar yazılıp okunduktan sonra, doğal olmayan hazların, feci işkencelerin, çileden çıkarıcı rezilliklerin, iğrenç tensel veya ruhsal zaafların çözümlenmesinden -en dikkatli ve ayrıntılı biçimde yapılsa bile- kaçınmaya çalışmak son derece anlamsız ve değersizdir" (Schlegel akt. Alt, 2016, s. 12, 13). Schlegel, sanatın yaşatacağı deneyimlerin klasik sanatın güzellik ülküsünün sınır dışı ettiği, özellikle bedensel duygulanımlar ve deneyimlerin yaşanması şeklinde düşünülmektedir. Buna göre sanat, sınır dışı deneyimlerin çözümlenmesi değil, bilinmez in musallat oluşunda kaybolan bireye ve onun ruhsal çalkantısının aslında kendisinde saklı olan bir durum olduğunu ifade etmelidir. Sanatta bu fikirlerin meydana gelişi bile göstermektedir ki, modern kültürde tekinsiz, folklorik kökenlerinden kopmaya, insana dair süreçler ile birlikte düşünölmeye başlanılmıştır. Çünkü birey, yeni kültürde kaybolacak düzeyde etrafınca sarılmış haldedir ve bu sarılma içinde kendiliğinin tehlikede olduğu söylenmelidir.

Doğa veya doğayla ilişkili görünebilecek şeytani varlıklar, modern öznenin merkezdeki konumunda kültürün doğanın yerini alarak tedirgin edici dünya imgesiyle değişime uğramak zorunda kalmıştır. Modernizm ile birlikte bireyleri saran kültür dünyası tedirgin edici bir geçişkenliğe sahip, kalabalıkların ve yabancıların, yakınlaşmaların yarattığı deneyimler yığını halini almıştır (Berman, 2021, s. 27-61). Modernlik çalışmalarının üzerinde anlaşmış olduğu, birey ile genelin zıtlık ilgisi veya uyumsuzluğu bireysel olanın mikro düzeyde içine kapanmak zorunda kaldığı şeklinde bir anlatıya sebep olmuştur. Birey ile gelenek arasında kapanmaz mesafe organik ilişkiler ve düzenin kalmadığı parçalı deneyimler alanı demektir. Böyle bir durumda çözümler elbette mümkündür. Bunlardan bir tanesini Georg Simmel, birey ve toplum ilişkisinin estetik aracılığıyla kavranabileceğini önermektedir:

Bütünün bütünlüğü...bireyin bütünlüğüyle ebedi çatışma halindedir. Bu mücadelenin estetik ifadesi çok etkileyicidir, çünkü güzelliğin cazibesi her zaman bir bütünün içindedir, dolaysız ayırt ediciliğe, ya da bir fragmanda söz konusu olduğu gibi fantezinin ilave ettiği bir ayırt ediciliğe sahip olup olmaması hiç fark etmez. Sanatın esas anlamı, gerçekliğe binlerce bağla bağlanmış, gerçekliğin tesadüfi bir fragmanından, özerk bir bütünlük, kendi kendine yeten bir mikrokozmos çıkarabilmesindedir (Simmel, akt. Frisby, 2012, s. 70, 71).

İmkansız bütünlük düşüncesinin sosyolojik ve kültürel anlamı, kalabalıklar ve kitle içinde bireyin kendilik deneyiminin bütünlüşemeyeceği modernlik deneyiminin tekinsiz görünümü olarak kabul edilebilir. Benzer şekilde Friedrich

Nietzsche'nin "Güç İstenci" kitabının ilk sayfalarında nihilizmin Avrupa kültürünün kapıya dayanmış "en tekinsiz" konuk olarak tasvir etmesi, Karl Marx ve Friedrich Engels'in "Manifesto"da kapitalizmin büyü bozumu olarak tüm geleneksel form ve değerleri yıkıma götürdüğü düşüncesi bireysel ve toplumsal arasındaki derin açmazı güçlü tespitleri ve ifadeleri sayılmıştır (Nietzsche, 2002, s. 21, Marx ve Engels, 2003).

Modern hayat ve kültür üzerine Marx ve Nietzsche'nin farklı kanatlardan getirdiği eleştirel tutumların yanında Sigmund Freud'un tavrı bilinçli öznenin parçalı olması düşüncesiyle önemli bir ekleme yapmıştır. Freud'un teorisinin modern öznenin adem-i merkezîliğe karşı keskin yıkıcılığı, öznenin bilinçliliğinin kendi başına düşünülmemeyeceğini, bastırma mekanizmasıyla bilinçaltına attıklarının geri gelebileceği üzerinedir. Freud'un konumu, folklorik doğaüstü varlıklar ve onlarla düşünülen ilişki tarzlarının ardındaki psikolojik süreçleri açıklamak, bunun için var olduğu sayılan varlıkların tanımlanmasının nihai noktası olarak kabul edilebilir. Bu nokta ilgi çekicidir. Freud'un kültür üzerine düşünceleri ve yazıları veya olgu incelemeleri folklorik bilgi ve görüş açılarının yeniden yorumlanması olarak da okunabilir. Yeniden yorumlamayla psikanaliz, bilinç ve bilinçaltı düzeylerinde ele alarak gerçekleştirmiştir.

Sigmund Freud'un 1919 yılında yayımlanmış olan "Tekinsiz" makalesi bastırılmış olanın geri dönüşü ve onun musallat olmasını anlatmaktadır. Makale, Ernst Jentsch, aynı konu hakkındaki makalesindeki entelektüel belirsizlik vurgusuna eleştirel tutumla yaklaşarak konuyu daha da genişletmektedir. Jentsch'i ayrı bir başlıkla ele almaktansa bu bağlamda tekinsiz hakkında literatürde önemli yeri olan Freud'un metni ile ilgisi içinde düşünmek mümkündür. Bu gereklilik, Jentsch'in metnindeki düşünce ve tavırların Freud'un metninde de tekrar ediyor olmasıyla alakalıdır. Farklı olarak Jentsch, kavramsal açıklamanın eksikliklerden kaçamayacağını öne sürmektedir (Jentsch, 2019, s.12). Freud ise tersi şekilde kavramsal detaylandırmalar yapmadan, özellikle etimolojik açıdan kelimenin içeriği konusunda süregelen anlam veya anlamlandırmalara yer vermektedir. Jentsch, bilinçli durumdan hareket etmektedir. Jentsch tekinsizi, gündelik alışkanlıklar, bunları sağlayan nesnelere ve olaylar ile bireyin tutumu arasındaki tekrar üzerine kurulu ilişkinin birden bozulmasını aşinalığı bozan deneyim şeklinde yorumlamaktadır (Jentsch, 2019, s.14). Bilinçli hal olarak alışkanlıklardan başka cahillik durumunda olan bireyin ruhsal belirsizliklere sebep olabileceğini yazan Jentsch, tekinsiz konusunda kandırılma veya aldatılma fenomenine de yer vermektedir (Jentsch, 2019, s.16). Jentsch, insanın açıklama getiremediği şeylerde tekinsizlik duygusu yaşayacağını düşünürken Freud, tekinsizlik duygusunu daha gerilerde, ruhsal sürecin işleyişinde, insan soyuna özgü olarak göstermeye çalışmaktadır.

Almanca 'unheimlich' olan tekinsizin dilbilgisel ve etimolojik anlam ve köklerine bakan Freud'un verdiği tanımlardan bir tanesi, "gizli ve saklı kalması gereken ama ortaya çıkmış" her şeydir (Freud, 1999, s.330). Bu tanım Schelling'in tanımıdır. Schelling varoluşun kendisinde tekinsiz bir yan olduğunu düşünmektedir (Fenichel, 2018, s.7, 8). Folklorik yönleriyle musallat olan olarak tekinsizi Freud, bireyin ruhsal süreçlerinin parçası olarak görmektedir. Ancak özne, kendisine musallat olanı önceden bilmektedir. Bastırma mekanizmasıyla o geriye itilmiştir. "Unheimlich" ifadesindeki "Un" eki bu bastırmanın dilsel karşılığı olarak alınmaktadır. Bu sebeple "unheimlich" (tekinsiz) olan bir zaman "heimlich"tir (Cixous, akt. Masschelein, 2011, s.101).

Korku ve kaygı arasında tekinsiz, insanda dehşet uyandıran bir duygudur. Korkunun nesnesi belliyken kaygının ise nesnesi belli değildir. İlkinde rasyonalize etme imkanı vardır. Korku halinde benlik, bilinçli süreçleri devreye sokarak onun nesnesini belirlemeye yardımcı olmaktadır. Böylelikle korku duygusunun benliğin kendi güvencesinin zora sokabilecek gücü azaltılmış olmaktadır. Kaygıda böyle bir bilinçlilik haline izin yoktur. Nesnesi belli olmayan kaygı, onu tetikleyen uyarıcıların benliğin kendisini güvence altına alan bilinçliliğini zorlamaktadır. Bastırılmış anılar ve anılar devreye girerek kaygıyı konumlandırmaya çalışmaktadır. Ancak bunu başaramazsa benlik zarar görmeye başlayacaktır. Benliğin kaygılı hali, nevroza neden olmaktadır. Benliğin bilinçaltı etkilerle zedelenmesinde ilk sahneler olarak bilinen sahneler ve korkular da işin içine girmektedir.

Freud'un yazısında konu ettiği "Kum Adam" öyküsünde de insana musallat olan metafizik bir varlık anlatılmaktadır. Öyküde anlatıcı Nathanael, öykü boyunca Kum Adam olduğu bilinen karakteri tanımlama, onu çözümleme anları

yaşamaktadır. Ama başarısız olmaktadır. Kum Adam'ın öyküdeki ana karakter Nathanael üzerine etkisi onu kandırmaktır. Öykü boyunca kandırılma konusunda birkaç durum okuyucuya sunulmaktadır. Bunlardan birisi öyküde geçen gözlük ve dürbün ile ilgili sahnelerdir. Bu sahnelerde Kum Adam, Nathanael'e gözlük veya dürbün satmak isteyerek, onun gözlerini, görme alanındaki gücünü ele geçirmeye çalışmaktadır (Hoffmann, 2008).

Görmenin bilmek ile ilgisinde doğrudanlık ilişkisi önemlidir. Görmenin tehlikeye girmesi, körleşme, sembolik olarak öznenin tekinsizlik duygusunu hissedeceği imgelerdendir. Kör edilmek, Freud için, kastre edilmekle karşılanmaktadır (Freud, 1999, s.327). Hadım edilmekle ilişkili olarak gözün zedelenmesi, görme alanında öznenin hakimiyetini kaybetmesidir. Bilmenin ve arzulanmanın kesintiye uğramasıdır. Açık seçik bilgi olarak görmenin bilgisi, görenin görme alanında merkezi konum alarak, kendi fantezisini gerçekleştirmesiyle gözün zedelenmesi bunların kaybedilmesi olarak dehşet uyandırıcıdır. Diğer yandan benlik açısından kastre edilmek, kastre edenin özneye zulüm uygulamasıdır. Kum Adam öyküsünde görme ve tekinsizlik açısından öznenin baştan çıkartılması, Kum Adam isimli karakterin Nathanael'e dürbün satmaya çalışmasıyla sahnelenmektedir. Kum Adam, satacağı dürbün ile Nathanael'in ele geçirmek istemektedir (Hoffmann, 2008, s.123). Öykünün en güçlü sahnelerinden bir diğeri ise Kum Adam'ın Nathanael'i etkilemesi için otomat Olympia'yı devreye soktuğu anlardır. Bu sahne dehşet vericidir. Çünkü Nathanael, aşık olduğu kadının bir otomat olduğunu öğrenir. Olympia'nın aslında bir otomat olması, insanı taklit edebilmesi dehşet vericidir. Aşk nesnesine yapılan duygusal yatırımın, imgesel olarak kadın varlığının yüceltildiği kadar benliğinde kendisini karşısında görebilmesidir. Olympia'nın sadece bir otomat olması tüm bunların sahteliğe ulaşması, boşuna hale gelmesi, en önemlisi bilmenin de devre dışı kalmasıdır. Tüm bunlar Kum Adam'ın Nathanael'in gözlerini ele geçirmesi içindir. Kum Adam, Olympia ile Nathanael'in dünyasına girebilmiş, onu etkilemiş ve amacını, Nathanael, Olympia'nın gözlerinde aşkı görmüş, aldanmıştır. Freud için cansız olanın canlı gibi olması tekinsiz etki meydana getirmektedir. Nathanael, gerçek hayattan koparak, kendi hayal dünyasında güzelliği bulmuş olarak okuyucu görmektedir. Bu etik açıdan da karakterin zihnindeki düzenlerinin yitirmesine sebep olduğunu göstermektedir (Ellison, 2001, s.70). Freud'un yorumu oyuncakların tekinsiz etkisini düşünme konusunda fikir vermektedir. Freud, oyuncak bebeklerin canlanması gibi bir isteğin çocukları için olabileceğini ancak yaşamın tümünde yetişkin bireyler için rahatsız edici bir duygu uyandırabileceğini yazmaktadır (Freud, 1999, s.340). Cansızın canlanması, oyuncağın insan gibi davranmasından diğer bir tekinsiz temadır. Bu da oyuncak ve tekinsiz konusunda düşünülebilecek bir ilişkilendirme sunmaktadır.

Oyuncakların tekinsizliği ve oyuncakların sembolik değeri konusunda Freud'un görüşlerinin yanına başka isimlerin de fikirleri eklenebilir. Romantik dönem şairlerinden Kleist ve avant-garde'ların konu hakkında fikirlerinde anılmaya değerdir. Kleist, 1810 yılındaki yazısında, otomatların zarafet konusunda insanla yarışabileceğini düşünmüştür. Kleist için kuklaların "ya bilinci yoktur ya da sonsuz bir bilince" sahiplerdir (Taxidou, 2005, s.232). "Oyuncakların Felsefesi" (1853) yazısında da Charles Baudelaire, oyuncakların sanatın ilk örneklerinden sayılabileceğini düşünmüştür. Baudelaire göre, oyuncaklar "ilk metafizik kıpırdanma"dır. Çocuk için keşfedilmeyi bekleyen merak nesnelidirler. Rania Maria Rilke'nin 1914 yılındaki "Lotte Pritzel'in Balmumu Bebekleri Üzerine" yazısında oyuncakların ilgi çekici, sempati uyandıran özellikte olduğunu, onları canlıymış gibi görüldüğünü, kimi zaman da yabancı olarak hissedileceğini düşünmektedir. Rilke balmumu bebeklerin "en saf sevgimizi çarçur ettiğimiz korkunç bir yabancı cisim" olduğunu düşünmüştür (Foster, Krauss, Bois, Buchloch ve Joselit, 2016, s. 232). Bal mumu modeller, bebekler ve oyuncaklar insan varoluşunda yapay duygular, oyun alanı içinde ikame figürler olarak görülebilirler. Ancak bu ikame nesnelere, kendi dünyalarında nesneliliğini yitirerek özneyi etkilediğinde (böyle bir duygu meydana geldiğinde) tekinsiz hal kendisini göstermektedir. Oyuncaklar, yaşam ve ölüm arasında sınır silikliğine işaret edebilmektedir (Masschelein, 2011, s.107). Otomatlar, bebekler, mankenler vb. nesnelere kümesinin üst başlığı olarak önerilebilecek oyuncak nesnesinin tekinsizliği, Freud'un konu hakkında öne sürdüğü kategorilerle değerlendirilmesi gerekmektedir. Oyuncaklar benlik gelişiminde düzenleyici sayılmaktadır (Kohut, 1998, s.211,212). Oyuncağın psikik gücü, ikircikliliğinden gelmektedir. Canlı/cansız, tanıdık/yabancı, sempati/tedirginlik, duygusal yatırım ve haz/yabancılık ve hazzsızlık gibi. Bu

teorik bağlamla birlikte oyuncak nesnesinin sanat eseri konumu, salt eser statüsündeki hazır nesne varlığıyla değil sembolik boyutlarıyla düşünülmesine yardım edeceği söylenebilir.

3. Tekinsiz Oyuncaklar

Freud'un çizdiği çerçeve içerisinde kör edilme ve bakışın zedelenmesi ile canlı cansız ayırımında silikleştirme gücüne sahip olmasıyla otomatlar, cansız mankenler ve oyuncaklar tekinsizlikle ilgili görülmektedir. Özne-nesne ilgileri açısından kendi bilincinde olan ve görme alanında kendi kontrolünü sağlayan özne ile onun bu gücünü zedeleyecek, belirsizlikler meydana getirecek oyuncak nesnesi söz konusudur. Elbette psikolojik süreçleri bu noktada estetik süreçlerle yer değiştirmek, teorik açıklamaları estetik düzeyde düşünmek gerekmektedir.

Sanat eserinin tekinsizliği, estetik alanın içerisinde hayat deneyimlerinin bireye olan doğrudanlığının etkilerine göre ikincil görülebilir. Felsefi estetik, sanattan alınan hazzın kurgusal ve hayali olduğunu modern düşünceden bu yana öne sürmektedir. Filozof Addison bunu ilk kez dillendirenlerden olmuştur. Sanatın hazları yapaydır ve insanın, kurgu evreninde güvenli şekilde haz almasını sağlamaktadır (Addison, 2022). İnsanın ruhsal süreçleri içerisinde sanat eserlerinin meydana getirdiği etkinin dolaylı olarak kurgu dünyasının bariyeriyle sınırlı kalmasına karşılık psikanalitik anlamda sanat eserinin gücü göz ardı edilemez. Freud, sanat nesnesi ile tekinsiz duygusunu anlamak açısından bu ilgiyi önemsemiştir. Tekinsiz açıdan sanat nesnesi, insanın kurgu dünyası içinde dolandığını bilse bile duygusal anlamda kaygı, tedirgin edici, şüphe ettirici deneyimler meydana getirebilmektedir (Kohon, 2020: 76). Hazsızlık duygusu olarak tedirginlik veya kaygı gibi duygular eser yoluyla yapay şekilde yaşatılmaktadır. O halde estetik deneyimin ürünü olarak haz, benlik ve özneliği beslemekte, özdeşleşme ve anlama kabiliyetine işaret ederken tersi düzenlemeler de yabancılaşmalar, mesafe koymalar veya dolayımına gibi süreçlere izleyeni yönlendirmesiyle düşünülmelidir. Sanat eserlerinde tekinsiz duygusu da bu açıdan bunlara sebep verebilmesi, kurgu anlamında ise bu çalışmada konu edilen oyuncak kullanımlarının bildik dünyaları yabancılaştırmasıyla, basıtırılanı geri getirmesiyle düşünülmesi mümkündür. Her oyuncak kullanan sanatçının ise bu çalışma kapsamında değerlendirilmesinin uygun olmayacağı da söylenmelidir. Bunun için yakın dönemden bir örnek vermek açıklayıcı olacaktır.



Görsel 1. Chris Burden, “İki Şehrin Hikayesi”, (1981).

Chris Burden'in “İki Şehrin Hikayesi” (1981) adlı çalışması askeri güç eleştirisi olarak enstalasyon, oyuncak askerler, doğa ve kent manzarası, savaş uçaklarından oluşan minyatür bir şehri izleyenine karşısına çıkartmaktadır (Sandler, 1997: 43). Sanatçının düzenlediği minyatür kent, çocukların oyuncak oynarlarken algıladıkları yaşamın kopyasını akla getirmektedir. Burden oyuncaklarla, kültür ve doğa, devlet ve militarizm gibi kategoriler içerisinde meydana gelen

düzeni açıklamaktadır. İzleyeni için bu çalışma, öncelikli olarak psikolojik tetikleyici özelliklere sahip değildir. İzleyici arşısında okunmaya müsait göstergesel bir dizge bulmakta, bundan hareketle yaşadığı hayatın düzenine yansıtılabileceği bir model elde edebilmektedir. Bunun nedeni Burden'in seçimlerinin amacına göre uygunluk taşımasıdır. Oyuncaklar bu çalışmada psikolojik etkiler üretecek bir yakınlık, büyüklük, atmosfer içermemektedir. Minyatür şehirlerden ve çocukların oyuncaklarını hayal ettikleri hayatın düzenine benzerlik kurularak referanslarını almaktadır. Bu açıdan da oyuncak nesnesini tekinsiz ile düşünmek hatalı olacaktır.



Görsel 2. Jake ve Dinos Chapman Cehennem'den Detay.

Bu noktada başka bir sanatçı Burden ile karşılaştırarak, tekinsizliğin estetik düzenlenişi konusunda ayrıma gidilebilir. Chapman Kardeşler, çeşitli stillerde eserler vermektedirler. Jake ve Dinos Chapman sanat tarihi içerisinde bilinen temsilleri kullanarak onları dönüştürmekte, parodikleştirmektedirler. Oyuncaklar, dioramalar, heykeller Chapman kardeşlerin enstlasyonlarında sıklıkla görev almaktadır. Chapman'ların eserlerinde gönderme yapılan diğer eserlerin meydana getirdiği referans alanı, onların eserlerindeki müstehcen sahnelemenin üzerinde yükseldiği alan görevindedir. Goya, Brueghel gibi sanat tarihinden bilinen isimlerin eserlerindeki sahnelerin çarpıcılıkları, insan biçiminin canavarlaştırılmasını çağrıştırmaktadır. Chapman kardeşlerde oyuncaklar işgalci konumdadırlar. Dioramalarında görülen kuşatma, insanlık durumunun dehşete düşüren cehennemsi sahnelemesidir. Pieter Brueghel'in "Ölümün Zaferi" eserine referans veren çalışmalarında Chapman kardeşler, Brueghel'in cehenneminin teolojisini dünyevi kıyamete dönüştürmektedirler. Bastırılan, insan soyuna özgü yıkıcı dürtüdür. Medeniyetin var olmasında düzenin gelişmesinde bastırılanla bu eserde geri dönmektedir.

Chapman'ların işlerinde kimi figürler "canavar melezler"dir (Pooke ve Nevall, 2008, s.132). Uzuvarların yerleri değiştirilmiş çocuk mankenler grotesk görünümsergilemektedirler. Grotesk estetiğin biçim oyunlarındaki abartı ve deformasyonların çirkinliğe ait, bu alanda kalan görselleştirilmesi benlik ideali açısından imgesel bedenün ucubeleştirilmesiyle tekinsiz estetiğe yol almaktadır. Chapmanların grotesk bedenselleşmesine örnek olan "Bastırılmışın Geri Dönüşü"nde de bu estetik görünmektedir. Bedensel imgenin bütünlüğü yerini bastırılmış içeriğin form kazanmasına yerini bırakmaktadır. Benlik imgesi birden tehlikeye atılmaktadır.

Burden oyuncak kullanımında anlam alanı içinde oyuncağa görev verirken, Chapmanlar ise minyatür figürler ve mekanlar içerisinde insanın kurduğu medeniyeti yutan kitlesel gücün canavarımsılığını göstermektedirler. Chapman kardeşlerin oyuncak yığıntıları izleyenlerin gözlerini nereye çevireceğini kestiremedikleri bir işgaldir. Bakış, eserin üzerinde dolanırken dikkati bütüne ulaşamaz. Kalabalık oyuncak gruplarının bakışı yutma çabası Lacan'ın yutulma endişesini kendilik bilincinin bozulması yorumunu akla getirmektedir (Bowie, 2007, s.34). Yutulma endişesi, tekinsiz

dehşet içerisinde düşünülmektedir. Benliğin iptali olarak bu duygunun estetik anlamda Chapmanlarda karşılığı sahnelenmiş bir kaosun seyridir.

Yirminci yüzyılın başlarında makine figürünün ilgi çekici olması, Fütürist ve Dadacı hareketlerin makineye biçtikleri devrimci rolle anlaşılmaktadır. Makine, öncelikle modern kültürün karakteri için uygun bir olgu ve metaforudur. Modern toplum, endüstri toplumu olarak fabrikalarda üretilen bir meta kültürü meydana getirmekle gündelik hayatı değiştirmiştir. Makine, fotoğraf ve film ile gündelik olanın görsel kaydının almaktadır. Makine, modernitenin özelliği olan bürokraside bireyin itaatkar birisine dönüşerek makineleşmesine de atıftır. Tüm bunlar yabancılaşma kategorisinde düşünülebilir: Modern kültürde bireyin çevresine ve kendisine yabancılaşması. Bu açıdan tedirgin edici gündelik deneyim görünür hale gelmektedir.

1900'den sonra makineyi olumlayan hareketler onu kabul ettiğini göstermektedir. Otomatlar, mankenler, oyuncaklar birer sanat nesnesi olarak alımlanmıştır. Çünkü bunlar belirsizlikler, sınır siliklikleri içermekteydi. Bir taraftan geçmişe uzanan ilksek dürtüleri ve anıları, arzuları bir yandan da modern öznenin merkezi konumunu zedeleyebilecek olağanüstü deneyimleri taşımaktaydılar (Foster vd. ,2016, s.232). Avangardların deneyimlenen dünyanın düzeninin bireyi bozan, onu yabancılaştıran özellikte olmasını kabul ederek, bireyde uyandırdığı travmatik anlara odaklanmışlardır. Oyunağın kendisi ve makine olarak görünümünün avangardist eserde birleşmesi bu evre için uygun bir yaklaşım olarak kabul edilebilir.

Eleştirel ve belirsiz konumuyla otomatlar, bebekler ve mankenler II. Dünya Savaşı sonrası Dadacılığında da devamlılık göstermiştir. Mesela otomat özellikleri gösteren iki genç kadının yaşadıklarını anlatan Vra Chytilová'nın "Papatyalar" (1966) filmi savaşın meydana getirdiklerini absürt şekilde ele almaktadır (Thomas, 2012, s.252). Filmde iki genç kadın, birer otomat gibi kendilerinden istenilenleri yapar şekilde gösterilmektedir. Filmde otantik benlik, kamusallığa tümüyle yerini bırakırken, emir alır şekilde hareket eden iki karakter, insan varoluşunun robotlaştığını anlatmaktadır. Savaş sonrası hayatın anlamsızlığı, değerlerin yitimi ve yabancılığı içermesiyle filmi alımlamak, varoluşun kendiliğini bu şekilde kabul etmek olarak da yorumlamak mümkündür.



Görsel 3. Hannah Höch, "Dada-Kukla"

II. Dünya Savaşı öncesine dönüldüğünde Dadaizm için oyuncak bebekler/kuklalar kadın temsili olarak ev içi görevleriyle düşünülen burjuva kadınına işaret etmektedir. Mesela Hannah Höch'ün kuklaları dişillikleri ön planda

tutularak ataerkil düzendeki dişilleştirilmiş rolüyle gösterilmektedir (Thomas, 2012, s.253). Höch'ün insan biçimini tercih etmemesi dikkate değerdir. Temsil açısından kadın biçiminin modeline uygunluğunun biçimsel doğrudanlığı burada görünmemektedir. Değersel açıdan güzelleştirilmiş veya sempati meydana getirebilecek ilişkiye sebep olabilecek özelliklerden arındırılmış olması çalışmanın diğer bir özelliğidir. Yabancı toplumlara özgü şekillendirmeler, şematik biçimlendirme grotesk bir estetik meydana getirmektedir. Sembolik anlamdaki kadın fikri yerine bu tarz bedenselleştirme ile dişillik düşüncesi, Höch'ün kuklalarında görünmektedir. Bakış alanı içinde izleyenin görme dünyasındaki birikimine çocuksu biçimlendirmeleriyle yaklaşan kuklalar, imgesel olarak çocuksu dünyaya göndermeler gerçekleştirilmektedir.



Görsel 4. Hans Bellmer'in Bebeklerinden bir tanesi (1938).

Hans Bellmer'in oyuncak bebekleri psikobiyografi olarak okunmaya müsaittir ve genel eğilim bu yöndedir. Bellmer'in bebekleri, yaşadığı travmalar ve anıların izlerini taşımaktadır (Foster, 2011, s.129). Bu açıdan Bellmer'in oyuncakları, kişisel sahneleme olarak düşünülmektedir. 1930'larda üretilmiş eserlerinin çocukluk anılarına dayanması konusunda Bellmer, onların "sarsıcı bir tat" sunduğunu, yetişkinliğin "dehşetinin reddetme" olarak gördüğünü söylemektedir (Bellmer, akt. Taylor, 2000, s. 23). Bu ifade, sanatçının imgesel evrende kalmak, toplumsallaşmak istemediğini anlatmaktadır. Bellmer'in bebeklerindeki uzuvların değişik yerlerde olması, sakatlanmışlıkları imgesel olana dairdir. Sanatçı, skopik dürtüyü harekete geçiren bir dikizcilik meydana getirmekte, izleyeni bu konuma oturtmakta, sanatçının kendi görme dünyasını sunmaktadır. Klasik Batı resmi ve sanatında kadın bedeni, ideal olarak değer biçimlenişi, gerçeklik olarak olgusal varoluşuyla kadın öznenin resme dahil edilmesiyle düşünülmüştür. Klasik mitik ve dini resimlerde bu idealizasyon görülürken (mitik Venüs dini Meryem imgeleri gibi), gerçekçilik açısından toplumsal uygunluk (soylu portreler) karşısında ise eleştirel konular meydana getiren eserler (Manet'in resimleri mesela) bunlara uymayan yorumlamalar olmuştur. Bellmer'in tutumu bunların dışına çıkarak, kadını bedensel olarak yeniden düzenlemektedir. Bedeni parçalama duygusu, nahoş bir duygu halinden zevk alma imkanı içeren sanatsal ifade meydana getirmekte, sanat alanının kurgusallığının dışına çıkarak parçalanmış beden fantezisini önermektedir. Ancak bu fantezi, müstehcen ve izleyeni dikizciliğe sevk eder gibi görünene, onun bakışını cezbedebilecek karakter gösterebilmektedir. Bellmer bir yanda izleyenin bakışına simetrik olmayan bir karşılık, bu bakışı bozan ve benlik imgesini zedeleyebilecek bir etki sunarken bir yandan da bunlardan keyif almasına sebep olabilmektedir.



Görsel 5. Cindy Sherman, “İsimsiz #335”, (1999).

Cindy Sherman’ın bebeklerinde Bellmer’e olan atıf hissedilebilecek düzeyde belirgindir. Çağdaş sanatta parodik göndermeler veya temellük ilgileri içerisinde Bellmer ve Sherman ilişkisi kadar fark olarak Sherman, bebeklerin bedensel düzenleriyle oynayarak onları yeniden biçimlendirmemektedir. Bellmer’in arzu hatlarında bedensel yeniden düzenlemelerinin meydana getirdiği sonuç Sherman’ın bebeklere verilen zararın görünür olmasıyla sanki sadistik bir ilgi kurmayla yer değiştirmektedir. Sherman’ın bebeklere müdahaleleri, çocukların oyuncaklarına yaptıkları yaralamaları, ezmeleri, bozmaları hatırlatmaktadır. Bebekler, çocuğun karşılaştığı başka bir beden olarak, canlı kabul edilerek oynanılan oyuncaklardır. Anne, baba, kardeş veya aileden başka bir üye olarak oyuncak bebekle ilişki kurmak, duygusal yatırım açısından başka sosyal rollerin de oyun şeklinde taklit edilmesidir. Sherman, bebeğin çocuklar için rol model, imge olma halini onu yaralayarak, onu sökerek, parçalayarak kabul etmemektedir. Rol modelin ötekiliğinde arzu edilebilir olması, modelin yerini alma isteği burada reddedilmektedir. Bellmer’in insan imgesini bozmasına karşılık Sherman, cinsiyet rollerini bozmaktadır.



Görsel 6. Bruce Conner, “Çocuk” (1959-1960).

Bruce Conner, 1960’larda, çirkinlik estetiğini toplumsal olayları eleştirmek, alaya almak için kullanmıştır (Hopkins, 2000, s.47). Conner’ın eserlerinin malzeme çeşitliliği arasında sıklıkla kullandığı naylon çoraplar, nesnelerin üstünü

örtmek, onları sarmaktadır. Görsel etkisi nesnelere örtmesiyle saklama anlamındadır ama nostaljik değildir (Foster vd. 2016, s.479). Conner'ın nesnelere olan ilgisi nesnelere arası sembolik ve değersel hiyerarşileri iç içe geçiren türdendir. Çöpten topladığı atıkları, tamirci nesnelere, aile resimleri, hediyelik eşyalar ve daha fazlası Conner için kendi eserlerinin onlara eklendiği uzantılardır (Crow, 2023, s.51). Tetikleyici etkileriyle nesnelere, izleyende tiksinti uyandırabilecek özelliktedir. Sanatçının Chessman isimli bir suçlunun idam kararı üzerine yapmış olduğu "Çocuk" (1959) eseri, çocuk koltuğunda oturan başı geriye doğru atılmış ve ağzı acı içinde açık şekilde bir çocuğu göstermektedir. Restore edilmiş son haliyle eser, sarılmış, figürü kıvıltırmayan kurgusuyla sanki çocuğa işkence edildiğini göstermektedir. "Kırılganlığı, şeffaflığı ve vurgulandığında ağ benzeri kalıplarının tümü, yeni başlayan fiziksel parçalanma temasına uyuyordu; ama kaçınılmaz olarak, normalde yapıştığı epidermisle rahatsız edici derecede tekinsiz, sapkın bir şekilde erotik çağrışımlar taşıyordu" (Cow, 2023, s. 24).

Conner'ın bebeği tedirgin ediciliğini Lacancı gerçek etkisini düşündürmektedir. Gerçek konusunda Zizek'in verdiği ölüm örneği burada anılabilir. Zizek, Lacancı gerçek kavramını anlatırken, yanlış gömülme ve ölünün geri dönüşü temasından bahsetmektedir (Zizek, 2005, s.40). Sembolikleştirilemeyen ölüm, temsilin perdesini yırtan travmatik etkiye sahiptir. Conner'ın çalışması da sanki izleyenin, gömülme işlemi gerçekleşmemiş bir leş ile karşılaşmasını akla getirmektedir.

Fernandez Arman bulunmuş nesnelere, toplanmış hurdalar, oyuncaklar ve başka nesnelere oluşan eserler vermiştir. Bunlar biriktirmeler, yığımlar ile şekillenirken sembolik olarak atığın kültürel kitlesel ve bireysel psikolojik yönlerine işaret etmiştir. Benzer türden biriktirme ve yığımlar meydana getiren Arman'da çöplük veya atık düşüncesi burada anılabilir.



Görsel 7. Arman, "In limbo" (1962).

Sanatçının "In Limbo" (1962) çalışması bir kasaya tıktırılmış oyuncak bebeklerden oluşmaktadır. Yığıntının kendiliğinden meydana gelmiş gibi duran düzeni anlatısal ve sembolik özelliklerden uzaklaştırıcıdır. Conner'ın

bebeğinde ağzın açıklığının bitmeyen bir sese, çığlığa işaret etmesine karşılık Arman’da bebekler, fabrikasyon üretim halleriyle vardılar. Sadece sanatçısı onları yığarak bir düzen oluşturmuştur. Sherman’ın bebeklere verdiği zararın bilinçliliği, Arman’da görülmemektedir. Çöpe atılmış oyuncak bebeklerin istiflenmiş halleri göze gelmektedir. Julian Stallabrass, çöpün alegorik anlamının ölüm ve mahvolmuş doğa olduğunu yazmaktadır (Dezeuze, 2006, s.54). Ölüme doğru yol almak açısından “In Limbo”, Bellmer’in skopik dürtüyü harekete geçiren sahnelemesine göre eşyanın kendiliğindeliğini üzerine yükselmektedir. Bebekler bu çalışmada sembol yüklerinden önce nesne hallerini hissettirmektedirler. Sembollerinden sıyrılması, atık haline dönüştürülmesi, kalan duygusal yatırımın azlığı Arman’ın eserinde estetik kurgununun akla getirdikleridir. Ancak oyuncak, hissettirdikleriyle kolaylıkla izleyenin kendi bakışında yer alabilir. Oyuncak nesnesinin seçiminde sanatçı bu potansiyeli elinde bulmaktadır. Kültürel ve kimlikli farklar, ideolojik farklar burada gizlenerek ya da benliğin duygusal düzenlerine eşitlenerek güçlü psikolojik etkiler meydana getirmektedirler. Ters bir temsille Arman, giyinik oyuncaklar kullansaydı, sözü geçen kültürel işaretler devreye girebilecekti. Ev hanımı, polis, itfayeci, öğretmen vb. meslekleri akla getiren kıyafetleriyle bebek yığını Arman’ın bebeklerine göre başka çağrışımlar meydana getirebilecekti. Göstergesel düzeyde kültürel işaretler olarak kimlik göstergeleri çerçevelemeyi belirlemiş olacaktı. Bunların görünmediği eserde bedensel ezilmeler, kırılmalar izleyen çağrışımlarında beden imgesinin bozulma endişesini akla getiren bir etki uyandırmaktadır. Benlik imgesinin yansıtıldığı bebeklerin bu şekilde görünümü beden imgesinin artık haline gelmesiyle etki gücünü kazanmaktadır. Arman’ın çöp ve hurda estetiğinin geçişken tüketim kültürü dünyasında benliğin gösteriyle sarılmasına işaret etmektedir. Dramatik ve trajik benlik anlatıları yerine gösteriye dönüşmüş reklam estetiğinin ürettiği metaların hikayesine yerini bırakmıştır. Arman’ın sanki ölü nesnelere sergilermiş gibi meydana getirdiği eserleri de benliğin yitimine işaret eden bir durumu düşündürmektedir.

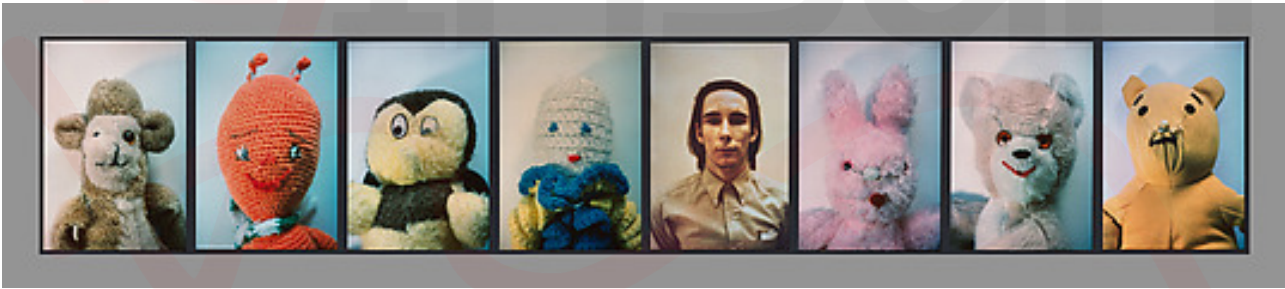


Görsel 8. Louis Bourgeois, “Ketum Çocuk”.

Oyuncak bebekler ve çocukluk konusunda psikobiyografik çalışmalarıyla Louis Bourgeois, kendi çocukluk anılarına odaklandığı eserler vermiştir. Sanatçı için çocukluktan uzaklaşmanın yolu onun etkilerini sürekli göze getirmektir (Fineberg, 2014, s.484, 485). “Ketum Çocuk” çalışması “doğum, bebeklik ve annelik temaları”nı ifade etmektedir (Fineberg, 2014, s.485). Yüzleri olmayan figürler, kimliksiz bedenler halindedirler. Burada oyuncak el yapımı üretilmiş nesne olarak kabul edilmelidir. Yani hazır nesne değildir. Sanatçının bu seri çalışması çok parçalıdır. Ancak seçilen eser üzerinden genel bir çerçeve çizilebilir. Kumaşlardan üretilmiş ve dikiş izleri belli olan figürlerde yüz veya benzeri dokular görünmemektedir. Bu kimliksizleştirme olarak yorumlanabilir. Ancak bu etki, izleyen için özdeş olabilecek

veya yakınlaşabileceği bir alanın olmaması şeklinde de görülmelidir. Bir form olarak bebekler, küçüklükleri, pembe renk ve tonlarına sahip malzemesinin anımsatabilecekleri, yüzeyindeki dokunun tenselliğiyle, izleyen için yakın olabileceği etki meydana getirmektedir. Bu etki özdeşlikten ziyade duyumsal düzeyde bir yakınlaşmadır. Bu bağlamda çalışmanın düzenlenişıyla birlikte bir anlatının, hikayelemenin olmadığı da görülmektedir. Sembolik olarak bebekler, kültürel anlamda anlatisallığını mitik, dini veya öyküsel ilgiler kurmamaktadırlar. Sembolik düzeyi dokunsallık ve çalışmanın sergilenmesinde meydana getirilen atmosfer etkileriyle daha ruhsal denilebilirler. İzleyiciler, Bourgeois'nun söz konusu düzenlemelerinde kendisini tetikleyici etkiler karşısında bulmaktadır. Sanatçının büyük boyutlu eserlerinden (diğer bir çalışması olan “Örümcek” gibi) farklı olarak bu çalışma duyusal etkilemesini içsel düzeylerde meydana getirebilmektedir. Bebeklerin küçüklüğü, dokunsal nitelikleri, anımsatıcılığını psikanalitik anlamda kişide varlık gösteren ortak imajlarla gerçekleştirebilmektedir. Sanatçı odağında çalışmanın kişiselliğinin kendi travmatik anılarıyla buluşması, bunlardan kendini arındırma olarak yorumlanabilir. Bu noktada izleyen için de bu arınma önerisi, sunumun yabancılaştırıcılığını bu yakınlığıyla elde etmektedir (Ümer, 2019, s.276, 277).

Bourgeois'nun eseri, biçimsel aynılığıyla, yüzeysel biçimlenişle, kimliksizliğini kazanırken gösteren olarak izleyenden derin anılar, unutulmuş sahneler yüklemesini talep etmektedir. Bu önerisiyle eserlerin izleyenine karşısına çıkması pratikte kolaylıkla kabul edilemeyebilir. Bu öneri estetik deneyim açısından derinlerde unutulmak istenilen tedirgin eden bir durumun temsile gelmesi için fırsat vermektedir. Sanatçının hayatı boyunca ürettiği nesnelere, heykeller ve eserlerin kendisi için kaygı ve tedirgin edici anıların temsile ulaşarak rahatlama meydana getirmesi gibi izleyenden de istediklerinin benzer olduğu söylenebilir.



Görsel 9. Mike Kelley, “Ahh...Gençlik”

Mike Kelley'in çalışmaları, işaretler arası geçişler ve iç içe geçmelerle karnaval duygusu uyandıran, tiksintiye uzanan estetik etkiler meydana getiren özelliktedir. Çalışmalarında doldurulmuş oyuncaklar Kelley için “işlevsiz yetişkin” personası, sosyalleşme başarısızlıklarını anlatmaktadır (Foster vd. 2016, s.750). Kelley'in meydana getirdiği yetişkinlik ve ergenlik travmalarında oyuncaklar, anıların bir parçası gibi kendisini göstermektedir. Kelley'in oyuncakları kendi anlatımı için düzenlenirken, kendi nesne varlıklarını da korumaktadırlar.

Geçmişten kalan bir oyun anısının nesnelere gibi bu oyuncaklar işlere dahil edilmektedirler. Oyuncak oluşlarını sekteye uğratan, izleyenlerin Kelley'in enstalasyonlarına dokunamayacak oyuncaklarla oynayamayacak olmasıdır. Kelley'nin oyuncak kullanımı konusunda görüşleri izleyici üzerinden olmuştur. Kelley, kimi zaman kullandığı nesnelere izleyicinin kaybolması, kendi senaryolarını yansıtmaya davet ettiğini düşünmektedir. Oyuncak bebekler O'nun için “hayalleri kıskırtmak için basit bir nesne haline” gelmektedir (Kelley, 2002, s.75). Bebekler, seyircinin “sanatçının psikolojisi değil kültürün psikolojisi üzerine düşünmeye” imkan vermektedir (Kelley, 2016, s.1153). Bebekler, Kelley'in yakınlaştırmaları, oyuncağın ve oynamanın sahnesini kullanmaktadır. Bu kullanımda zaten kendisine duygusal yatırım yapılmış olan oyuncak, yeniden yatırıma izin vermektedir. Kelley'in oyuncaklarıyla karşılaşan izleyici, bu hazır bulunmuşlukla ilişkiye geçen bir estetik deneyim yaşamaktadır. Sergileme pratiğinin oyun oynamaya uzak, çifte kurgu olarak özerk sanat alanında kalan oyuncak nesnesini uzaklaştırmasına karşılık Kelley'in düşünceleri anlamlı görülebilir. Oyuncağın yetişkin anıların parçası olabilmesi, kendi bağlamında da bir oyuncak dükkânı veya oyun alanı değil, travmatik anılara işaret eden düzenlemenin tetikleyiciliğini içinde barındırmaktadır.



Görsel 10. Paul McCarthy, "Dometes Kafalar"

Paul McCarthy'nin çalışmaları 1970'lerden bu yana görülen anti estetik tutuma örnek gösterilmektedir. McCarthy'nin eserleri, Kelley'e paralel şekilde düşünülebilir. McCarthy'de işaretleri tersine çevirmekte kodlarla oynama stratejisini izlemektedir. Meydana getirdiği enstalasyonlar katmanlı farklı kültürel noktalardan beslenmektedir (çocukluk anıları, rock and roll, alt kültürler ve sınıfsal hiyerarşiler gibi) (Foster vd. 2016, s.748, 750). McCarthy, çalışmalarında olumlu denilebilecek estetik haz deneyimini sunmamaktadır. Bourgeois'un eserlerindeki gibi olumlu anlamda yabancılaşma etkileri taşıyan katartik deneyimler de sunmamaktadır. Belki de burada yirminci yüzyılın başlarında Alfred Jarry'nin saçma tiyatrosundaki Kral Übü karakteri akla getirilebilir. Übü karakterinin saçma ve mide bulandırıcı olarak görülebilecek sahneleri McCarthy'nin 'zillet sanatı' olarak Türkçeleştirilen 'abject art'ının öncül imgesi sayılabilir. McCarthy, çocuğa özgü oyuncaklar, anılar ve baba figürü, babanın sembolik anlamda iktidarı ve işaretleri üzerine düşünürken, çalışmasında bedensel dışavurumu Übü'deki gibi ifadecilikte bulmuştur. Bourgeois'un daha kişisel ve içsel tedirginliğin temsil edilmesi, McCarthy'de de daha sesli, tiksinti verici olana yerini bırakmaktadır. Oyuncak temsili, ruhsal olanı bedensel ifadeye dönüştürmeyi önermektedir.

4. Sonuç

Oyuncakların sanat eseri olarak kullanımında beden düşüncesi açısından sanatçıların konumunun önemli sonuçlar sunduğu söylenmelidir. Bu çalışmada avangardist sanatçılardan çağdaş sanatçılara uzanan bir tarihsel çevrede iki durum, avangardizm/modernizm ve çağdaş sanat/postmodernizmin ayrım meydana getirdiği varsayılabilir. Buna göre avangardistlerin oyuncak kullanımı, beden fikrine karşı geliştirilmiştir. Bu konuda çalışma kapsamında odaklanılabilecek isim Hans Bellmer'dir. Bellmer'in eserlerinin bir eşik gibi oyuncak bebek ve beden düşüncesi açısından etkilerinin olduğu görülmektedir. Bellmer'in ilham ve stil olarak etkileme kapasitelerinden başka, esasında beden konusunda yirminci yüzyıl içerisinde benlik ve kendilik meselesine sanatın her zaman ilgi göstermiş olması üst başlık olarak bu ilgileri kurmakta esas olabilir.

Bu bağlamda modernist ve postmodernist beden fikri açısından Freud ve Freud eleştirisi olarak ikili bir durum çizilebilir de. Bir yanda Freud'un düşüncelerinin parçalı özne ve bilinçli olduğu kadar bilinçsiz düzeyleri olan kendiliğin arzu açısından tanımlanmasının kimlik konusunda etkileri söz konusudur. Gerçeküstücüler Freud'da bunu

görebilmiş, arzunun özgürleşebileceğini onun parçalı ve savaş halinde olan id, ego ve superego düzeninde deneyimlemişlerdir. Bellmer de eser odağında bunu beden temsilleriyle gerçekleştirmiştir. Ama eserlerinin bakış odağında izleyene sunduğu deneyimin, onda meydana getireceği duygusal tepkime açısından da önemli olduğu söylenmelidir. Bellmer'in eseri Freudyan arzu düzenlerini bozan, sadistik bir fanteziyle bedene saldıran bakış önerisiyle estetik açıdan rahatsız edici görülebilir. Bellmer'in tersine beden kurgusu Freud sonrası kültürde Deleuze ve Guattari'nin "Anti-Odip" eserinde yapmaya çalıştıkları arzu ve temsil ilişkilerini bozma çabasını akla getirmektedir. Bellmer'in kurgusunun bu yönü kimlik konusunda onun bedensel imgesinin düzeninin bozulması hususunda öneri verebileceğidir. Burada bunların detayına girmek zor olsa da Sherman, Arman, Mike Kelley gibi isimlerin buna benzer bir tavır izleyerek, zillet olanı göze getirmeyi doğrudan veya dolaylı amaçladıkları söylenebilir. Oyuncak Freud sonrası sanatta Gerçeküstücü arzu özgürleşmesinin gerçekleşmesi değil, tersine onun gerçekleşme temsillerini eleştirme veya terk etme yönünde anlam kazanmıştır. Sherman'ın eserinde kabul edilmeyen kadınlık rolü veya Bourgeois'daki ailenin arzu düzenlerinin rolleştirmelerinden (anne, baba, çocuk) kaçınma gibi.

Sanat nesnesi olarak oyuncak, hazır nesne (ready made) düşüncesinin içerisinde sanat yapıtı kategorisinin genişlemesini meydana getirmiş, avangard ve neo-avangard eğilimlerin tarihsel görünümü içerisinde düşünülmüştür. Buna göre oyuncaklar sanatsal üretimin geleneksel kategorilerinin aşındırılmasına yardım etmeye devam etmektedir. Oyuncak, nesne fonksiyonuyla (oyuncak olmaklığı, oyuncaklardan oluşan dioramalar, düzenlemeler, oyun alanları gibi) kendisinde saklı tutan çocukluğa gönderme yapmaktadır. Oyuncak bu imkanyla hala ilham vericidir. Çünkü oyuncaklar, kültürdeki çocuk fikrinin ürünü, kültürün yüklediği çocukluk hallerinin ve kabullerinin nesnelidirler. Bu açıdan sanatçıların oyuncaklara müdahalesi kültürün belirleme güçlerine karşı gelen bir karşı temsil veya ifadedir. Bu durum yetişkinlerin kültür dünyasında ideolojik çerçevelenmeler ile sarıldığı tüketim kültürü veya zamanın politik görüş ve hamlelerinin açığa çıkartılması için kullanılmıştır. Bundan başka bu çalışma kapsamında oyuncak, çocukluğa gönderme yapan, içerisinde çocuksuluğu, daha doğrusu imgeleme işaret eden özne boyutunu taşımaktadır. Bu boyutun tekinsiz kavramı etrafında düşünülmesinde de oyuncaklara özgü, çocuğun veya çocukluğun haz duyulan, gelişim açısından olumlu etkileyen karakterinin tersine döndürüldüğü söylenmelidir. Buna göre tekinsiz anlamıyla oyuncakların sanatta görünümü oyuncuğun haz alma açısından fonksiyonun tersine çevrilmesiyle gerçekleşmektedir. Kavramsal olarak bu tersine çevirme belirsizliklere işaret ederek gerçekleşmektedir. Oyuncak, çocukluğun imgesel alan (kültür öncesi anlamında) ve sembolik alanla (kültür alanı anlamında) ilgilerini kurmak konusunda ikame görevler alırken tekinsiz anlamda bu görevini yitirmekte, aşırılaştırmakta, öznenin meydana getirdiği konumlandırmaların sınırlarına gelmektedir. Oyuncuğun canlı gibi görünmesi, ifade donukluğunun ifade aşırılığına dönüştürülmesi, öznenin skopik dürtüsünü tatmin etme konusunda müstehcen sahnelemeyi devreye sokması, öznenin beden idealini bozulmuş, sökülmüş beden parçalarının yeniden düzenlenmesiyle sakatlanma halinin görsel sunumunun gerçekleştirilmesi, öznenin görme alanındaki konumlandırmasını istila, kuşatma veya ele geçirme fikrini akla getirmektedir. Tekinsiz anlamda oyuncakların sanatta kullanımı, estetik düzeyleriyle bakışın karşılanmadığı yadırgatıcı, yabancılaştırıcı, bakışın olağan ve kabul ettiği estetik deneyimini bozar düzeyde olduğu söylenmelidir. Estetik bağlamda oyuncaklar, avangardist estetiğin yabancılaştırıcı veya çirkinlik kategorisine verdiği alanı sürdürmenin imkanı olmaktadır.

Kaynakça

Addison, J. (2022). Hayal Gücünün Zevkleri (1. Baskı). (Çev. Atakan Karaduman). Ganzer Kitap.

Alt, P. A. (2016). Karanlık Ruhun Arkeolojisi İçimizdeki Kötülük (1. Baskı) . (Çev. Sabir Yücesoy). Sel Yayınları.

Berman, M. (2021). Katı Olan Her Şey Buharlaşıyor (1. Baskı). (Çev. Bülent Paker ve Ümit Altuğ). İletişim Yayınları.

Bowie, M. (2007). Lacan (1. Baskı). (Çev. V. Pekel Şener) Dostkitapevi.

Crow, T. (2023). The Artist in the Counterculture Bruce Conner to Mike Kelley (1. Baskı).

Princeton Press.

- Dezeuze, A. (2006). Neo-Dada', 'Junk Aesthetic' and Spectator Participation. David Hopkins (Edt.). Avant-Garde Critical Studies Neo-Avant-Garde. (1. Baskı). Rodopi.
- Ellison, D. (2001). Ethics and Aesthetics in European Modernist Literature From the Sublime to the Uncanny. (1. Baskı). Cambridge University.
- Fenichel, T. (2018). Schelling, Freud, and the Philosophical Foundations of Psychoanalysis Uncanny Belonging. (1. Baskı). Routledge.
- Fineberg, J. (2014). 1940'tan Günümüze Sanat (1. Baskı). (Çev. Simber Atay Eskier). Hayalperest Yayınları.
- Foster, H. Krauss, R. Bois, Y.A., Buchloch B. ve Joselit, D. (2016). Art Since 1900 (2. Baskı). Thames and Hudson.
- Foster, H. (2011). Zoraki Güzellik (1. Baskı). (Çev. Şebnem Kaptan). Ayrıntı Yayınları.
- Frazer, J. G. (2023). Bazı Yaygın Antik Batıl İnançlar. Batıl İnançlar, Hayaletler ve Vampir, (1. Baskı). (ss. 9- 33). Laputa Kitap.
- Freud, S. (1999). Sanat ve Edebiyat (1. Baskı). (Çev. Dr. Emre Kapkın ve Ayşe Tekşen Kapkın). Say Yayınları.
- Frisby, D. (2012). Modernlik Fragmanları (1. Baskı). (Çev. Akın Terzi). Metis Yayınları.
- Hoffmann, E. T. A. (2008). Seçme Masallar (1. Baskı). (Çev. İris Kantemir). Türkiye İş Bankası.
- Hopkins, D. (2000). After Modern Art 1945-2000 (1. Baskı). Oxford University Press, USA.
- Jentsch, E. (2019). Tekinsizliğin Psikolojisi Üzerine-Tekinsizlik Üzerine (1. Baskı). Laputa Kitap.
- Kelley, M. (2002). Foul Perfection Essays and Criticism. The MIT Press.
- Kelley, M. (2016). Mike Kelley (1954-) "Kirlili Oyuncaklar: Mike Kelley Söyleşi". Charles Harrison ve Paul Wood (Edt.). Sanat ve Kuram 1900-2000 Değişen Fikirler Antolojisi, (1. Baskı). (ss. 1152-1155). Küre Yayınları.
- Kohon, G. (2020). Aesthetics, The Uncanny and The Psychoanalytic Frame. (Edt. Catalina Bronstein ve Christian Seulin). On Freud's "The Uncanny". (1. Baskı). (ss. 76-94). Routledge.
- Kohut, H. (1998). Kendiliğin Çözümlemesi (1. Baskı). (Çev. Cem Atbaşoğlu, Banu Büyükkal, Cüneyt İşcan). Metis Yayınları.
- Marx, K. ve Engels, F. (2003). Komünist Manifesto (1. Baskı). (Çev. Muzaffer Ardos, Sevim Belli, Ahmet Kardam ve Kenan Somer). Seçme Yapıtlar cilt 1, (ss. 92,132). Eriş Yayınları.
- Masschelein, A. (2011). The Unconcept The Freudian Uncanny in Late Twentieth Century Theory. (1. Baskı). State University of New York Press.
- Nietzsche, F. (2002). Güç İstenci (1. Baskı). (Çev. Sedat Umran). Birey Yayınları.
- Rocco, V. (2024). Hans Bellmer, The Doll/La Poupée. <https://smarthistory.org/hans-bellmer-the-doll/>
- Pooke G. Ve Nevall D. (2008). Art history The Basics. Routledge.
- Sandler, I. (1997). Art of the Postmodern Era From the Late 1960s to the Early 1990s. Westview Press.
- Taylor, Sue. (2000). Hans Bellmer The Anatomy of Anxiety. Mit Press.
- Taxidou, O. (2005). Actor or Puppet: The Body in the Theatres of the Avant-Garde. Dietrich Scheunemann (Edt.), Avant Garde Critical Studies Avant-Garde/ Neo-Avant-Garde. (1. Baskı). (ss. 225-241). Rodopi.

Thomas, A. (2012). Dada And Its Afterlife In Czechoslovakia: Jan Vankmajer's The Flat And Vera Chytilová's Daisies. Elza Adamowicz and Eric Robertson (Edt.), Dada And Beyond Volume 2:Dada And Its Legacies, (1. Baskı). (ss. 245-263). Rodopi.

Ümer, E. (2019). Tekinsiz ve Temsil (Romantizmden Postmodernizme Bir İnceleme) (1. Baskı). Pales Yayınları.

Zizek, S. (2005). Yamuk Bakmak (1. Baskı). (Çev. Tuncay Birkan). Metis Yayıncılık.

Görsel Kaynaklar

Görsel 1. Chris Burden, "İki Şehrin Hikayesi", (1981). <https://ocma.art/wp-content/uploads/2020/09/Burden.jpg>

Görsel 2. Jake ve Dinos Chapman Cehennem'den Detay. <https://www.theguardian.com/artanddesign/2015/jun/16/jake-and-dinos-chapman-how-we-made-hell>

Görsel 3. Hannah Höch, "Dada-Kukla" <https://www.artsy.net/artwork/unknown-artist-photograph-of-hannah-hochs-dada-puppets>

Görsel 4. Hans Bellmer'in Bebeklerinden bir tanesi (1938). <https://www.liveauctioneers.com/price-result/hans-bellmer-doll-la-poupee-1935/>

Görsel 5. Cindy Sherman, "İsimsiz #335", (1999). <https://artsandculture.google.com/asset/untitled-335-cindy-sherman/pwG57yeoOMQ3uw?hl=en>

Görsel 6. Bruce Conner, "Çocuk" (1959-1960). <https://www.artsy.net/artwork/bruce-conner-child>

Görsel 7. Arman, "In limbo" (1962). <https://www.artory.com/artists/arman-1928/in-limbo-83JTXK4X/>

Görsel 8. Louis Bourgeois, "Ketum Çocuk" https://archive.worcesterart.org/exhibitions/seven_bed.html

Görsel 9. Mike Kelley, "Ahh...Gençlik". <https://mikekelleyfoundation.org/artwork/ahh-youth-unique-work>

Görsel 10. Paul McCarthy, "Dometes Kafalar". https://www.researchgate.net/figure/Figura-5-Paul-McCarthy-Tomato-Heads-1994-fibra-de-vidro-poliuretano-borracha_fig3_375852184

Özlem KUM

Doç. Dr., Tokat Gaziosmanpaşa Üniversitesi, ozlemkum@outlook.de, Tokat-Türkiye

ORCID: 0000-0002-6567-7974

Ambigram ve Palindrom Logolar

Özet

Logo, bir şirket, markayı görsel olarak temsil eden semboldür. Bir markanın kimliğini oluşturan ve onun tanınmasında önemli rol oynayan logolar, tanınabilirlik, basitlik, özgünlük, ölçeklenebilirlik ve renk seçimi gibi temel özelliklere sahiptir. Ambigram ve palindrom logolar, görsel etkileycilik, akılda kalıcılık, dinamiklik ve karmaşadan uzak olması gibi faktörlere bağlı olarak daha estetik ve dengeli görünüme sahip tasarımlardır. Ayrıca, ambigram ve palindrom logolar, tasarımcıların yaratıcılığını ve teknik becerisini sergileyen karmaşık ancak estetik olarak tatmin edici grafik unsurlardır. Ambigramlar, bir kelimenin belirli bir açıdan döndürüldüğünde hala aynı ya da başka bir kelime olarak okunabilmesini sağlamak ve iki farklı tipografik okumayı aynı eğriler kümesine sıkıştırarak oluşturulmuş tasarımlardır. Öte yandan, palindrom tersten okunduğunda da aynı dizilimi koruyan bir kelime, sayı veya yapıdır; bu prensip de palindromun simetrik ve tekrarlı doğasını vurgular. Palindrom logolar her iki yönde de okunabilen tasarımlardır ve estetik ile fonksiyonellik açısından tasarım dünyasında dikkat çekici bir yer tutar. Ambigram ve palindrom logolar hem görsel hem de anlam açısından çok yönlü bir ifade sağlar ve markaların hafızada kalıcılığını artırabilir. Simetrik yapıları sayesinde bu logolar markanın tasarım ve mesaj yönünden dengeli ve güçlü bir imaj sergilemesine olanak tanır.

Çalışmada, nitel araştırma yöntemlerinden biri olan doküman incelemesiyle, internet üzerinden rastgele (random) seçilen ambigram ve palindrom yöntemleri ile tasarlanmış 10 adet logo çözümlenmiştir; ambigram ve palindrom logo çözümlenmeleri ile bu tür logoların tasarım prensiplerinin ve estetik özelliklerinin belirlenmesi, sade ve etkili bir logo tasarımının unsurlarının ortaya konması amaçlanmıştır.

Bu çalışmada, ele alınan ambigram ve palindrom logoların tasarımında sade ve karmaşadan uzak bir yaklaşım benimsendiği, renklerin genellikle monokrom olduğu ve tasarımda rotasyonel ve ayna yansıması türlerinin öne çıktığı sonucuna varılmıştır. Ayrıca, Ambigram ve palindrom logo tasarımlarında sans-serif fontların yaygın olarak kullanıldığı sonucuna da ulaşılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Ambigram, Palindrom, Logo.

Ambigram and Palindrome Logos

Abstract

A logo is a symbol that visually represents a company, a brand. Logos, which form the identity of a brand and play an important role in its recognition, have basic features such as recognizability, simplicity, originality, scalability and color selection. Ambigram and palindrome logos are designs that have a more aesthetic and balanced appearance depending on factors such as visual impact, memorability, dynamism and lack of clutter. Moreover, ambigram and palindrome logos are complex yet aesthetically satisfying graphic elements that showcase the creativity and technical skill of designers. Ambigrams are designs that compress two different typographic readings into the same set of curves, so that

a word can still be read as the same or another word when rotated at a certain angle. On the other hand, a palindrome is a word, number or structure that retains the same sequence when read backwards; this principle emphasizes the symmetrical and repetitive nature of the palindrome. Palindrome logos are designs that can be read in both directions and have a remarkable place in the design world in terms of aesthetics and functionality. Ambigram and palindrome logos provide a versatile expression in terms of both visual and meaning and can increase the memorability of brands. Thanks to their symmetrical structure, these logos allow the brand to display a balanced and strong image in terms of design and message.

In this study, 10 logos designed with ambigram and palindrome methods randomly selected from the internet were analyzed by document analysis, which is one of the qualitative research methods. The aim of this study is to determine the design principles and aesthetic features of such logos and to reveal the elements of a simple and effective logo design.

In this study, it was concluded that a simple and uncomplicated approach was adopted in the design of the ambigram and palindrome logos, the colors were generally monochrome, and rotational and mirror reflection types were prominent in the design. It was also concluded that sans-serif fonts are widely used in ambigram and palindrome logo designs.

Keywords: Ambigram, Palindrome, Logo.

1. Giriş

1.1. Logo ve Kullanım Alanları

Logo, ticaretin başladığı dönemlerden itibaren kuruluşları veya hizmetleri birbirinden ayırt etmek amacı taşıyan semboller olarak kullanılmaktadır. Zaman içinde değişen tasarım anlayışlarıyla güncellenen logolar, geçmişten günümüze bir hizmetin veya kuruluşun görsel yüzünü temsil ederek izleyiciye belirli bir mesaj iletmektedir. Wikipedia logoyu, “Logo, imlek, im ya da simgeyazı, bir kurum ya da kuruluşun kendine seçtiği, kimi ticaret eşyası üzerine konulan, o eşyayı üreten ya da satanı tanıtan resim vb. özel işarettir.” şeklinde tanımlamaktadır (<https://tr.wikipedia.org/wiki/%C4%B0mlek>, 2024). Becer (2013) ise logoyu, iki ya da daha fazla tipografik karakterin sözcük halinde okunacağı şekilde bir araya getirilmesiyle oluşturulan, bir ürün, kuruluş veya hizmeti tanıtan marka, amblem özelliği olan simgeler olarak tanımlamaktadır (s.195). Logo, bir şirketin, ürünün, hizmetin veya tüzel yapının karakterini temsil eden grafik sembollere verilen isimdir (Ambrose ve Harris,2019, s.48). Logolar markalaşma sürecinin temel görsel yapısını oluşturmaktadır ve bir ürün, hizmet veya kuruluşun marka olma yolunda kendini hedef kitleye tanıtmaya, anlamlandırma ve kabullendirme sürecinde önemli bir öğedir (Arıkan, 2009, s.142). Başarılı bir logo, özgünlüğü, uygun tipografisi ve sade grafik yapısıyla, ait olduğu markanın vermek istediği mesajı iletir. Etkili bir logonun arkasında genellikle belirli bir kavram ya da anlam bulunur. Bir logo, her boyutta basılabilir olmalı ve çoğu durumda renksiz halde bile etkili olmalıdır.

Logo; farklı, uygun, pratik, grafik ve basit formda olmalı ve sahibinin istenen mesajını taşımalıdır. Basitlik, hatırlanabilirlik, sürdürülebilirlik, çok yönlülük ve uygunluk, etkili logo tasarımında önemli etkenlerdir (Sevildi, 2014, s.38). Logo tasarımında renk, şekil ve simgeler, kompozisyon, hizalama ve oranlar, boşluk kullanımı (negatif alan), özgünlük ve uyumluk gibi unsurların kullanımı da önemlidir ve bu parametreler başarılı bir logo tasarımında etken öğelerdir.

Bir kurum, ürün ya da hizmetin kendine özgü kimlik özelliklerini görsel olarak ifade eden grafik semboller olan logolar; aynı zamanda marka adının tipografik olarak tasarlanmış bir biçimini de içermektedir (Ertan & Sansarcı, 2020, s. 155). Logo tasarımında tipografi hem bir mesajı yansıtır hem de marka kimliğini temsil etmede önemli rol oynar. Doğru belirlenmiş bir yazı karakteri, logonun estetiğine doğrudan etki ederek görselin iletişim gücünü arttırmaktadır. Logo tasarımındaki tipografi ayrıca hem okunabilirliği sağlar hem de tasarımın duygusal tonunu belirler. Bu nedenle,

tipografi, logo tasarımında görsel bütünlüğü sağlamak ve markanın karakterini ifade etmek için vazgeçilmez bir bileşendir.

Logoların kullanım alanları geniş bir yelpazede yer almaktadır; özellikle kurumsal kimlik tasarımlarındaki resmi belgelerde, antetli kağıtlarda, kartvizitlerde ve diğer görsel materyallerde yaygın olarak kullanılmaktadır. Ürün ambalajlarında, reklam kampanyaları, broşürler, afişler, dijital reklamlar ve diğer pazarlama materyalleri kapsamında reklam ve pazarlama alanında, şirketlerin web siteleri, sosyal medya profilleri, e-posta imzaları ve mobil uygulamalar gibi dijital platformlarda, mağaza tabelaları, iç mekan dekorasyonları, tabelalar ve diğer fiziksel alanlarda, kullanım kılavuzları, garanti belgeleri ve hizmet sözleşmeleri gibi dokümanlarda, sponsorluk anlaşmalarında, etkinliklerde, fuarlarda ve diğer organizasyonlarda, şirketlerin veya markaların giysilerinde, promosyon ürünlerinde ve diğer aksesuarlarında, kısacası görsel tasarımın etkin olduğu tüm mecralarda kullanılmaktadır.

1.2. Ambigram ve Palindrom Logolar

Ambigramlar simetri, tipografi ve görsel algı üçgeninde varlık sürdüren kelime tasarımlarıdır. Tasarlanma biçimlerinde kullanılan simetri sebebi ile izleyicide ilk bakışta bir aldatmaca oluşturmaktadır. Wikipedia ambigramı, “tersine çevirme (inversion), sunulduğu şekliyle okunabildiği gibi, tam tersine çevrildiğinde de okunabilen grafiksel figürlerdir.” şeklinde tanımlanmaktadır (<https://tr.wikipedia.org/wiki/Ambigram>, 2024). İlk olarak Douglas Hofstadter tarafından ortaya atılan ambigram kelimesi "ambi" (belirsiz) ve "gram" (harf) sözcüklerinin birleşiminden türetilmiştir ve Hofstadter ambigramı şu şekilde tanımlamaktadır:

“Ambigram özel bir tür görsel kelime oyunudur: yazılı kelimeler olarak iki veya daha fazla (açık) yorumu olan kaligrafik bir tasarım. Kişi, genellikle fiziksel bakış açısını değiştirerek (tasarımı bir şekilde hareket ettirerek), ancak bazen sadece bir tasarıma yönelik algısal önyargısını değiştirerek (tabiri caizse dahili bir zihinsel düğmeye basarak) rakip okumalar arasında gönüllü olarak ileri geri atlayabilir. Bazen okumalar özdeş şeyler söyler, bazen de farklı şeyler söyler.” (Polster,2000, s.21). Ambigramlar kelimelerin nasıl yazıldığından yararlanarak simetrisinin matematikselliğini, tipografinin estetiğini ve görsel algının psikolojisini etkili şekilde kullanır. Bu sayede şaşırtıcı, sanatsal tasarımlar ortaya konabilir. Ambigramlar farklı şekillerde tasarlanabilmektedir; temelde dönen simetri mantığına dayanır. Sayfa veya tasarım, kelime, görsel, kısacası oluşturulan görsel materyal döndürüldüğünde kelime yine aynı kalır.

Örneğin, “wordplay” kelimesi 180° döndürüldüğünde aynı şekilde okunur, bu tasarım, harflerin birbirine belirli bir düzenle eşleşmesi sayesinde ortaya çıkar. Örneğin, "d" harfi "p" harfine, "w" harfi ise "y" harfine dönüşür. Bu dönüşümler bazen basit ve net olurken, bazı durumlarda harflerin birden fazla işlev görmesi için belirli bir bozulma ve görsel denge gereklidir (Mishra ve Bhatnagar, 2013, s.2582).

The image shows the word "Wordplay" written in a stylized, cursive font. The letters are interconnected and have a fluid, organic feel. The 'w' and 'y' are particularly prominent, showing the transformation mentioned in the text.

Şekil 1. “Wordplay” kelimesi için 180 derecelik dönüş ambigramı (Mishra ve Bhatnagar,2013, s.2582).

İzleyiciye ilk bakışta yansıyan ambigramlar, algı sürecinde anlamlı hale gelerek okuma belirsizliğinin de ortadan kalkması sonucu tipografiyi iki yönlü görür; doğru şekilde tasarlanmış ise izleyicinin belleğinde süresiz kalıcı hale gelir. Ambigram, oluşturulan her formda orijinal özelliğini korumalıdır, farklı açılardan bakıldığında kelimelerde herhangi bir değişiklik olmadan aynı kalmalıdır. Bir ambigram tasarımında okunabilirlik önem arz etmektedir, görsel olarak anlaşılır ve çekici olması gerekir. Aynı zamanda kelimeyi oluşturan her bir harfin birbiri ile uyumu kusursuz olmalıdır aksi takdirde görsel algılanma sorunu ortaya çıkacaktır. Aynı kelimedenden stil ve biçim açısından farklı tasarımlar yapmaya imkân veren ambigramlar, genellikle grafik tasarım alanında logo, kitap ve albüm kapakları ya da müzik sayfaları gibi çeşitli mecralarda uygulama alanı bulmaktadır. Farklı yöntemler kullanılarak tasarlanan ambigramlar sadece

döndürülerek değil aynı zamanda yansıtılarak, zincirleme, doğal ve simbiyotogram olarak da üretilebilir. Literatürde ambigramlar aşağıdaki gibi türlere ayrılmıştır:

Ambigram Türleri:

1. Rotasyonel: Tasarım döndürüldüğünde aynı kelime ya da başka bir kelime okunur.
2. Ayna Yansıması: Tasarım simetrik bir şekilde aynadan yansıdığı anda okunabilir.
3. Zincirleme: Harfler ya da kelimeler birbirine bağlı bir döngü oluşturur.
4. Doğal: Harfler, tasarımda doğal bir şekilde akar ve şekillenir.
5. Simbiyotogram: İki farklı kelime aynı tasarımda birleştirilir ve farklı açılardan bakıldığında farklı okunur. (Joneid, Eshraghi, ve Ebrahimipour, 2019, s.44).

Ambigramlar gibi palindromlar da logo tasarımında sıklıkla tercih edilen yaratıcı yöntemlerden biridir. Palindromlar, kelimenin tersten okunduğunda da aynı şekilde kalması özelliğine sahip olan, simetri ve denge kullanımıyla görsel oyunlar sunan, markaya hem estetik bir derinlik hem de benzersiz bir stil oluşturan zekâ dolu bir yapıya sahiptir. Bu çift yönlü ve döngüsel okunabilirlik özelliğine sahip tasarım yöntemi, yaratıcı marka kimlikleri oluşturma bağlamında logo tasarımlarında sıklıkla tercih edilmektedir.

Palindrom, baştan veya sondan okunduğunda değeri değişmeyen sayı, kelime ya da cümlelere denir. Kelime, 17. yüzyılda Yunanca palin ('tekrar, yeniden') ve drom ('dönmek' Sanskritçe: drámati) sözcüklerinin birleşimi ile oluşan palindromos kelimesinden gelmektedir (Yıldız, 2008, s.57). Tarihsel süreçte palindromik kelimelerin, cümlelerin Johann Wolfgang Von Goethe (1749-1832) ile Arthur Schopenhauer (1788-1860) tarafından bulunduğu ya da yapıldığı, İngilizce palindromların da James Thurber'e (1894-1961) mal edildiği söz konusu olsa da palindromlara Leigh Mercer isimli Londralı bir bilmece ustasının öncülük ettiği bilinmektedir (Alsaç, 1992, s. 39). Palindromlara örnek vermek gerekirse "kazak", "ada" ve "12321" birer palindromdur. Palindromlar, kelime oynamaları ile yapılan ve yaratıcılık gerektiren hem dilsel hem de mantıksal düşünmeyi içeren tipografik tasarımlardır. Palindrom bir logo tasarlanırken belli başlı kriterlere dikkat etmek gerekir. Bir palindromda tasarımsal öncelik kelime ya da cümlelerin estetik ve simetrik yapısına odaklanılmasıdır, palindromlar ortasından ikiye ayrıldığı zaman her iki yarısı da birbirinin ayna görüntüsü olmalıdır. Görsel ve dilsel açıdan da anlamlı olmalıdır. Örneğin, "kayak" kelimesinde "k" ve "k", "a" ve "a" simetriktir. Bir palindrom oluşturulurken anlamsız harf dizilimlerinden ziyade anlamlı kelimeler kullanılmalı, palindromun baştan ve sondan aynı şekilde okunmasının yanı sıra mantıklı ve anlamlı bir ifadeye de sahip olması gereklidir. Dikkat edilmesi gereken diğer bir kriter harf ve karakterlerdir. Kelime ya da cümle içerisindeki espaslar, noktalama işaretleri ve tasarımda doğru kullanımları önemlidir. Palindrom tasarlanırken dilin yapısını, kelime köklerini, ekleri dikkate almak gerekir. Eğer palindrom görsel bir tasarımda kullanılıyorsa, yazı tipleri, renkler ve yerleştirme simetriyi vurgulayacak şekilde olmalı ayrıca tercih edilen yazı fontuna da okunurluğa etki etmesi bağlamında dikkat edilmelidir.



Şekil 2. "Tenet" palindromik harf kutusu (<https://tr.wikipedia.org/wiki/Palindrom>,2024).

Palindrom yöntemi ile yapılan literatürdeki çalışmalar incelendiğinde genellikle daha çok sağlık, mühendislik ve teknoloji alanında olduğu tasarım bağlamında ele alınmadığı görülmektedir. Ambigram ve palindrom ile yapılan logo örnekleri günümüzde marka kimliği olarak kullanılırken literatürde bu bağlamda bir çalışma ele alınmamıştır. Logo tasarımlarında ambigram ve palindromun kullanımı geleneksel grafik tasarım kurallarının ötesine geçilerek markaların akılda kalıcılığını ve estetik değerini artırmaktadır. Bu bağlamda literatürde çalışmaların yaygınlaşması önem arz etmektedir. Genel olarak özetlemek gerekirse, ambigram ve palindromlar tarihsel süreçte sembolik anlam taşıyan tasarımlar olarak dikkat çekmiş ve günümüzde logo tasarımında yaratıcı ifade biçimleri olarak önemli bir yer edinmiştir. Ambigramlar tarih boyunca mistik ve dini metinlerde, şifreli mesajlarda ve sanatsal ifadelerde kullanılan görsel kelime oyunlarıdır; Orta Çağ'da simya ve ezoterik geleneklerde, simetrisinin ve dönüşümün sembolü olarak önem kazanmıştır. Günümüzde ise markalar tarafından benzersiz ve dikkat çekici logolar oluşturmak için tercih edilmektedir. Özellikle, ambigramların simetriye dayalı yapısı, estetik değerini artırarak markaların zamansız ve çok yönlü bir kimlik kazanmasına olanak sağlamaktadır. Palindromlar ise özellikle Rönesans döneminde bilim ve sanatın kesişiminde yer almış, matematiksel ve geometrik yapıların sanatla birleştiği eserlerde sıkça görülmüştür. Daha kompleks ve çok yönlü tasarımlar olan palindromlar, firmaların kendilerini ifade etmelerini sağlayan soyut ve dinamik bir tasarım dili sunan görsel araçtır. Günümüzde ambigram ve palindromun logo tasarımında kullanımı, markaların kimliklerini estetik ve işlevsel olarak güçlendirmekle kalmayıp, izleyicilere görsel zekâ ve yaratıcılıkla eşleşmiş bir deneyim aktarmaktadır. Ayrıca, ambigram ve palindrom logolar markaların akılda kalıcılığını ve estetik değerini artırmada önemli bir rol oynamaktadır.

2. Yöntem

2.1. Araştırma Modeli

Ambigram ve palindrom ile tasarlanmış 10 adet logo internet üzerinden rastgele (random) seçilerek nitel araştırma yöntemlerinden doküman incelemesi ile çözümlenmiştir. Nitel araştırmalar, ürünlerden ya da çıktılardan daha çok süreç ile ilgilenmektedir. Bu yüzden nitel araştırmalarda anlam önem taşır (Altunay, vd., 2014). Doküman incelemesi, araştırılması hedeflenen olgu veya olgular hakkında bilgi içeren yazılı materyallerin analizini kapsamaktadır (Yıldırım ve Şimşek, s.189).

3. Bulgular ve Yorum

Bu bölümde ambigram ve palindrom logo örneklerinin çözümlenmelerine yer verilmiştir.

3.1. Ambigram Logolar



Görsel 1. Sun Microsystems, Logo

Sun Microsystems, 1982 yılında Amerika Birleşik Devletleri'nin Kaliforniya eyaletinde, Santa Clara merkezli olarak kurulmuş bilgisayar ve parçaları, yazılım, bilgi teknolojileri üzerine hizmet veren bir şirkettir. Şirket logosu Vaughan Pratt tarafından 1982 yılında tasarlanmış olup dönel bir simetrik formda ambigram olarak “U” ve “S” harflerinden

oluşmaktadır. Logoyu oluşturan tipografik "Sun" kelimesi "U" şeklindeki bir grup "S" harfleri ile kurgulanmıştır ve logo sadece 90° döndürüldüğünde okunabilir özelliğindedir. "SUN" tipografi kurgusu kelime anlamıyla desteklenerek hedef kitleye şirketin evrenselliğini aktarmakta; logo tasarımında tercih edilen mavi renk kullanımı şirketin güvenilirliğini ve kendinden eminliğini sembolize etmektedir. Sun Microsystems şirketi logosunu tamamen yazı karakterinden oluşturmuştur. Bu yüzden şirketin misyonunu ve temsil ettiği değerleri hedef kitleye doğru şekilde aktarması, farklılık ve tanınabilirlik yaratması, marka kimliğinin akılda kalıcılığının sağlaması gibi parametrelerin yükünü tipografi üstlenmiştir. Sonuç olarak, yazı karakteri, logo tasarımında markanın kimliğini ve mesajını etkili bir şekilde iletmek için kritik bir unsurdur.

Font, karakter yaratımında kullanılan fiziksel bir araçtır ve söz konusu karakter ister bilgisayarda isterse litografik filmle veya metalle ya da ahşapla yaratılsın bu tanım yine de geçerlidir (Ambrose ve Harris,2019, s.127). Klasik ve zarif bir marka için serifli fontlar kullanılırken modern ve yenilikçi bir marka için sans-serif fontlar tercih edilmektedir. Bu bağlamda firma, logosunda sans-serif yazı fontu kullanılmıştır.



Görsel 2. Oxxo, Logo

Oxxo, 1993 yılında hazır giyim sektöründe hizmet vermek üzere kurulmuş bir şirkettir. Oxxo giyim firmasının logosu, minimal ve modern bir tasarıma sahip olup genellikle beyaz arka plan üzerine siyah renk ile kullanılan tipografik bir ambigramdır. Logonun sadeliği ve estetik modernliği marka kimliği olarak hedef kitleye şıklığı ve güvenilirliği yansıtmayı amaçlamaktadır. Logo tasarımında kullanılan yazı fontu, modern ve kalın bir sans-serif'tir. Bu tür fontlar genellikle Arial, Helvetica, ve Verdana gibi popüler örneklerle bilinir; sans-serif fontlarda tırnaklar bulunmadığı için serifli (tırnaklı) fontlara oranla daha okunaklı olabilmektedir. Ambrose ve Harris (2019), sans-serif (tırnaksız) fontlarda süslemelere rastlanılmadığına değinerek bu tarz fontların çizgi kalınlıklarının çok az değiştiğini, x-yüksekliklerinin daha fazla olup dairesel çizgiler daha belirgin olduğuna değinmiştir. Bu sayede tasarımda daha modern ve temiz bir görünüm sağlanmaktadır.



Görsel 3. Dolorean Motor Company, Logo

DeLorean Motor Company (DMC), 1975 yılında otomobil üretimi amacıyla John DeLorean tarafından kurulmuş bir şirkettir. DMC, kurumsal kimliğini John DeLorean'ın soyadının baş harfinden oluşan kısaltma olarak benimsemiştir. Basit ve zamansız bir ambigram kurgusuna sahip olan şirket logosunda sans-serif olarak tercih edilen yazı fontu modern ve temiz bir görsel tasarım algısı yaratmasının yanı sıra şirketin çağdaş ve yenilikçi bir imaj iletişimi sunmasına da katkı sağlamaktadır.

ABBA®

Görsel 4. Abba, Logo

Abba, 1972 yılında serüvenine başlayıp 1976 yılında son halini alarak günümüzde güncel versiyonuna kavuşmuş bir ambigram logo örneğidir. Abba, 1972 yılında Stockholm'de kurulan İsveçli bir pop grubudur ve grup adı, her harfi üyelerinden birinin adının baş harfini temsil eden kurumsal bir tasarıma sahiptir. Bu ikonik ambigram örneği Rune Söderqvist tarafından yaratılmıştır ve Abba logosundaki "A" ve "B" harfleri tek bir "A" ve tek bir "B"nin aynalama yöntemiyle ters yansımaları mantığına dayanmaktadır ayrıca grup üyeleri olan Björn Ulvaeus, Benny Andersson, Agnetha Fältskog, Anni-Frid Lyngstad'ı temsil etmektedir. Yalın ve sans-serif bir tipografi kullanımı ile tanınabilir olan logo, akılda kalıcılık açısından da başarılı bir görsel tasarımıdır.

NEW MAN

Görsel 5. New Man, Logo

New Man logosu, 1969 yılında Raymond Loewy tarafından tasarlanmıştır. Ambigram olarak tasarlanan logo 180° dönmesi açısından simetrik bir kurguya sahiptir. "New Man" modern bir sans-serif font ile oluşturulmuş logo örneğidir ve logodaki siyah renk seçimi markanın tarzını yansıtmak üzere, şık, modern kurumsal bir imajı temsil etmektedir. Miniskül olarak tercih edilen "e" ve "a" harfleri yapısal benzerlikleri sebebi ile tasarımda bir kelimenin yansımaları şeklinde kurgulandığı için bu iki harf kelimenin anlamını farklı biçimlerde (yansıma olarak) ifade ederek birbirinin yerine geçebilir. Tasarımda "New" kelimesi ters yansıtıldığında "Man" kelimesi ile aynı okunurluğa sahiptir. Bu benzerlik, "e" ve "a" harflerinin yapısal benzerliği ve miniskül kullanımıyla sağlanır. Ambrose ve Harris (2018), okunurluğun bir harf biçimini, x-yüksekliği, karakter biçimi, kapatılmış alan büyüklüğü, çizgi karşıtlığı ve yazı ağırlığı gibi harf biçiminin kendine özgü fiziksel özellikleriyle bir diğerinden ayırabilme beceresine işaret ettiğine değinmiştir (s.158). New Man firma logosu bu bağlamda kendine özgü biçimselliği sayesinde bir diğer firmadan ayrılmakta, kolay algılanmaktadır.

3.2. Palindrom Logolar

The logo for Tat Gıda features the word "tat" in a white, lowercase, sans-serif font, centered within a red, glossy, oval shape that has a slight 3D effect with a shadow on the right side.

Görsel 6. Tat Gıda, Logo

1967 yılında Tat Konserve adıyla faaliyete geçen şirket, 2013 yılında ismini Tat Gıda olarak değiştirmiş ve 2004 yılında logosunu yenilemiştir. Marka kimliğini hedef kitleye basit ve etkili bir tasarım anlayışıyla sunan firma, logosunu palindromik bir yaklaşımla tasarlamış ve temiz, okunaklı bir yazı tipi kullanmıştır. Logonun tasarımı, basitlik ilkesine dayanmakta olup, serifli miniskül bir yazı fontu tercih edilmiştir. Renk tercihleri incelendiğinde, hedef kitleyle etkili bir bağ kurma amacı güden kırmızı ve beyaz renk kombinasyonunun öne çıktığı görülmektedir. Renk, bir tasarım elemanı ve sembolik bir öğedir; tek başına veya bir paletle kullanımında farklı mesajlar içerebilir, hedef kitlenin davranışlarını yönlendirebilir ve insan psikolojisini etkileyebilir. Tat Gıda logosundaki kırmızı renk kullanımı etkileyici ve ilgi çekici niteliktedir. Uçar (2019), kırmızı rengin canlılık ve dinamizmle ilgili olduğuna ve dikkat çektiğine değinmiştir (s.119). Ayrıca, logonun üst sağ ve alt sol bölgelerinde modern çizgilerde yapılan degrade uygulamaları, tasarıma derinlik ve boyut kazandırmaktadır. Tat Gıda'nın logosunun palindromik kurguya sahip olması tasarımda simetrik ve dengeli bir yapı sunmaktadır. Bu yaklaşım ile yapılan tasarımlar markanın sürekliliğini, dengeyi ve özdeşliği temsil ederken, görsel hafızada kalıcılığı artırma potansiyeline de sahiptir ve palindromik yapı, markanın tanınabilirliğini güçlendirebilir. Bu bağlamda Tat Gıda'nın logo tasarımı hem görsel estetiği hem de kavramsal derinliği birleştiren bir örnek olarak değerlendirilebilmektedir. Logonun palindrom olarak tasarlanması tasarım prensiplerinin ötesinde, marka mesajını derinleştiren ve tüketiciyle daha güçlü bir bağ kurmayı amaçlayan bir stratejik iletişim aracı olarak işlev görebilir.



Görsel 7. Esse, Logo

Ev ve yaşam ürünleri markası olan Esse, logosunda kullandığı sözcükler ve desenler ile markanın sunduğu ürün çeşitliliğini simgelemektedir. Palindrom olarak tasarlanan, marka ismi olan "esse", tipografi bağlamında değerlendirildiğinde sade, modern ve yuvarlak hatlara sahip bir yazı tipi tercihi ile göze çarpmaktadır. Kullanılan yazı fontu ile logonun geri kalanıyla uyumlu bir şekilde sadelik ve şıklık elde edilmiştir. Renk paleti kahverengi, bronz tonlarında tercih edilerek doğallık, güven ve sağlık hedef kitleye aktarılmıştır. Logoda monokrom yapı kullanılması markanın modern ve minimal bir yaklaşım benimsediğini göstermektedir. Logonun üst kısmındaki dairesel sembol, genellikle birlik, bütünlük ve dengeyi ifade etmektedir. Birim tekrarı olarak iç içe geçmiş yuvarlak şekillerin, markanın geniş ürün yelpazesini ve bu ürünlerin ev yaşamının farklı alanlarıyla olan bütünleşik yapısını sembolize ettiği şeklinde yorumlanabilir. Dairesel biçimde yerleştirilmiş kelimeler (Yasam, Ev, Mutfak, Banyo), markanın sunduğu ana ürün kategorilerini ve hizmet alanlarını net bir şekilde vurgularken daire içindeki motifler yerleşim, döngüsellik ve sürekliliği simgeleyebilir. İyi dengelenmiş simetrik yapıya sahip logo tasarımında dairenin merkezde yer alması ve "esse" kelimesinin altında simetrik olarak konumlandırılması, görsel olarak rahatlatıcı ve düzenli bir his uyandırmaktadır. Hem işlevsel hem de estetik açıdan başarılı bir palindrom logo tasarım örneği olan "esse", sade ama anlam dolu yapısıyla marka kimliğini net bir şekilde yansıtmaktadır. Minimalist bir yaklaşımla markanın modern ve güvenilir bir imaj sunması sağlanmıştır.



Görsel 8. Oppo, Logo

Bir küresel tüketici elektroniği ve mobil iletişim şirketi olan Oppo, logosunda palindromik yaklaşımı kullanmıştır. Tersten okunduğunda da aynı kelime ve dizilimi veren "Oppo" kelimesi iyi bir palindrom logo örneğidir. Palindrom olması sebebiyle tasarımda oluşturulan simetri logonun akılda kalıcılığını ve görsel olarak ilgi çekiciliğini artırmaktadır. Harflerin şekli ve yerleşimi, bu palindromik yapıyı desteklemektedir; bu da Oppo'nun logosunu benzersiz kılan unsurlardan biridir. Logo tasarımında kullanılan yazı tipi modern ve sans-serif bir fonttur. Kullanılan yazı fontu hedef kitleye markanın ileri teknoloji ve yenilikçi bir imaj yaratma amacını yansıtmaktadır. Logodaki harfler kalın ve dengeli bir şekilde tasarlanmıştır, bu da markanın güvenilir ve sağlam bir izlenim bırakmasında yardımcı bir etkidir. Logo tasarımında harf aralıkları (kerning) geniş bir boşluk ile tasarlanmıştır. Bu yaklaşımla logonun nefes alması sağlanarak okunabilirliği arttırılmıştır. Ayrıca, harflerin geniş yerleştirilmesi modern ve minimalist bir estetik biçemi yaratmaktadır. Logoda marka kimliğini güçlü ve tutarlı bir şekilde hedef kitleye iletme gayesiyle tek renk kullanılmıştır. Yeşil, Oppo'nun yaygın olarak kullandığı bir renktir ve teknoloji markaları arasında farklılık yaratmaktadır. Yeşil; tazelik, büyüme ve inovasyonla ilişkilendirildiği için bu renk kullanımı Oppo'nun çevre dostu teknolojilere ve sürdürülebilirlik taahhüdüne vurgu yapabilir. Ayrıca tek renk kullanımı logonun basit, temiz ve akılda kalıcı olmasını sağladığı için çeşitli medya ve yüzeylerde kolayca uygulanabilmesi bağlamında fonksiyoneldir. Logo tasarımındaki harfler yuvarlak hatlarla ve düz çizgilerle oluşturulmuş, "O" harflerinin yuvarlaklığı ve "P" harflerinin dikdörtgensel yapısı, logoya dengeli ve uyumlu bir görünüm kazandırmıştır. Bu bağlamda firma logosunun genel olarak markanın teknolojik inovasyonlarını, kullanıcı odaklı yaklaşımını ve genç, dinamik bir marka kimliğini yansıttığı ifade edilebilir.



Görsel 9. Avva, Logo

Avva, 2000 yılında kurulan bir tekstil firmasıdır. "Avva" logosu, genellikle dikey ve yatay çizgilerle oluşturulmuş basit geometrik formlar içermektedir ve bu modern, düzenli görünüm anlaşılabilirliği kolaylaştırmaktadır. "AVVA" kelimesi, merkezden simetrik bir yapıya sahiptir. Logodaki simetrik yapı, özellikle "A" harfi, yukarıya doğru açılan iki kenarıyla oluşturulmuştur. İlk iki harf ("A" ve "V") ve son iki harf ("V" ve "A") birbirini yansıtır. Bu simetrik yapı, logonun dengeli ve estetik bir görünüm sunmasını sağlamaktadır. "AVVA" logosu palindromik bir özelliğe sahiptir ve sans-serif yazı fontu kullanımı söz konusudur. Logoda, harfler arasındaki boşluklar (kerning) dar tercih edilmiştir; dar aralıklar ile daha sıkı ve bütünleşik bir görünüm sağlanmıştır. Ambrose ve Harris (2020), iki harf arası boşluk düzeninde bazı harf kombinasyonlarının iki harf arasında okunmalarını güçleştirdiği çok fazla veya çok az boşluğa sahip olduğuna değinmiştir (s.96). Avva firma logosu bu bağlamda değerlendirildiğinde harf arası boşlukların dengeli görünümü sebebiyle gövde metni estetikdir. Ek olarak firma, kurumsal imajında siyah rengi benimsemiş bu tercih ile sofistike ve lüks bir izlenim yaratmıştır.



Görsel 10. Eve, Logo

2015 yılında ilk mağazasını açan, kozmetik ve kişisel bakım üzerine hizmet veren “Eve” markası palindrom logolara diğer iyi bir örnektir. Tasarımdaki "e" harflerinin simetrik yerleşimi ve ortadaki "V" harfinin hem üst hem de alt kısımlarıyla bir ayna görüntüsü oluşturması, palindrom temasını güçlendiren bir detaydır. Logoda tercih edilen sıcak ve yumuşak renk (pembe) kozmetik ve kişisel bakım sektöründe yaygın olarak tercih edilen renklerdir çünkü genellikle zarafeti, sıcaklığı ve samimiyeti temsil etmektedir. Aynı zamanda, hedef kitlenin büyük bir kısmı olan kadın tüketicilere hitap eden bir renk paleti olarak da dikkat çekmektedir. Logoda kullanılan yazı tipi modern ve akıcı hatlara sahip olmakla birlikte markanın yenilikçi ve çağdaş bir imaj yaratmasına da yardımcıdır. Harflerin yuvarlak hatları, kozmetik ve kişisel bakım ürünlerinin genellikle yumuşak, pürüzsüz ve kullanıcı dostu özelliklerini yansıtabilir. Becer (2013), sans-serif (serifsiz) yazılarda bütün hatların aynı kalınlıkta olduğuna değinerek yuvarlak hatlarda incelik eksenini daima dikey konumda olup geometrik bir anlayışla tasarlandıklarını aktarmıştır (s.179). Logoda dikkat çeken bir diğer özellik de simetridir; logonun palindrom olarak tasarlanması markanın dengeli, güvenilir ve zamansız bir imaj yaratmasına yardımcı olmaktadır. Karmaşadan ve detaylardan uzak minimalist bir yaklaşımla tasarlanan firma logosu modern bir tasarım algısı yaratmaktadır; dolaylı olarak markanın sadelik, şıklık ve profesyonellik değerlerini vurgulamaktadır. Bu unsurlar bir araya geldiğinde, "Eve" markasının kozmetik ve kişisel bakım alanında kendini zarif, modern ve güvenilir bir marka olarak konumlandığından söz etmek mümkündür.

4. Sonuç

Ambigramlar ve palindromlar, birçok farklı disiplinle ilişkilendirilebilen kavramlardır. Tasarım alanında bu kavramlar genellikle görsel sanatlar, grafik tasarım ve tipografi gibi alanlarda ele alınmaktadır. Özellikle logolar ve sanatsal yazı tasarımlarında da yaygın olarak kullanılmaktadır. Ambigramlar ve palindromlar matematik, bilgisayar bilimi, kriptografi, psikoloji, algı bilimi, dil bilimi, biyoloji, genetik, kimya ve müzik gibi farklı disiplinlerde yer bulmasının yanı sıra tasarım bağlamında da önemli bir yere sahiptir. Nitekim, günümüzde hala var olan bazı firmaların kurumsal kimliklerini temsil eden logoların birçoğu ambigram ve palindrom olarak tasarlanmıştır. Ambigram ve palindrom konuları, alan literatüründe farklı disiplinlerde çeşitli başlıklar altında ele alınmaktadır. Türkiye’de bu konularla ilgili yayınlanmış herhangi bir çalışmaya rastlanmamış olsa da uluslararası literatürde tasarım bağlamında ambigram üzerine sadece üç çalışmaya ulaşılmıştır. Palindrom ile ilgili olarak ise tasarım alanında herhangi bir çalışmaya rastlanmamıştır.

Joneid, Eshraghi ve Ebrahimipou (2019) çalışmasında, ambigramların işaret tasarımında nasıl kullanılabileceğine dair bir analiz sunarak Fars alfabesinin bu yöntemle nasıl entegre edilebileceğini araştırmıştır. Ambigram Yönteminin Analizi ve Nikita Prokhorov’un çalışmaları üzerinden işaret tasarımındaki uygulama yeteneğine değinilen çalışmada ambigramların Farsçaya kolaylıkla uygulanabileceği sonucuna ulaşılmıştır. Abo-elgheat (2023) çalışmasında, ambigramın görsel ikna tekniklerini inceleyip bunların çağdaş reklam tasarımında nasıl uygulanabileceğini araştırmıştır ve ambigramın simetri- estetik kombinasyonuyla yaratıcı tasarımlar sunduğunu, bu tasarımların da izleyicinin bilinçaltını etkileyerek ikna edici bir güce sahip olduğunu vurgulamıştır. Çalışmada, reklamcılıkta ambigramın kullanılmasının görsel iletişimin gücünü artırarak tüketici davranışlarını değiştirme potansiyeline sahip olduğu sonucuna ulaşılmıştır. Choi ve Lee (2016) çalışmasında, 3B yazıcı kullanarak kübik bir ambigram oluşturma yöntemi geliştirmiştir. Geliştirdiği bu yöntem ile bir şirketin/kuruluşun/kuruluşun logosu veya bir bireyin baş harfleriyle yazılmış kübik ambigram, 3B yazıcıyla kolayca üretilebilmektedir.

Ele alınan konu, alan literatüründeki konular ile karşılaştırıldığında benzerliğinin bulunmadığı sonucuna ulaşılmıştır. Bu çalışmada, ambigram ve palindrom logoların tasarımında ortak özellikler olarak sade, karmaşadan uzak bir yaklaşım benimsendiği, renk tercihlerinin genellikle monokrom olduğu ve tasarımda rotasyonel ve ayna yansımaları türlerinin öne çıktığı sonucuna ulaşılmıştır. Ayrıca, sans-serif fontların kullanımının da yaygın olduğu gözlemlenmiştir. Bu özellikler, logoların estetik açıdan temiz ve etkili olmasını sağlamaktadır.

Kaynakça

- Arıkan, A. G. (2009). İmgeden baskıya grafik tasarım (1. baskı). Eğitim Kitabevi.
- Abo-elgheat, H. (2023). Visual persuasion techniques in ambigram art and application in contemporary advertising design. *Journal of Design Sciences and Applied Arts*, 4(1), 215-229. <https://doi.org/10.21608/jdsaa.2022.140814.1190>
- Alsaç, Ü. (1992), Anastas Mum Satsana (anagramlar, poligromlar ile başka dil ve sözcük oyunları üstüne denemeler), Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- Becer, E. (2013). İletişim ve grafik tasarım. (9. baskı). Dost Yayınevi.
- Ambrose, G., & Harris, P. (2019). *Görsel grafik tasarım sözlüğü* (3. basım). Literatür Kitabevi.
- Ambrose, G., & Harris, P. (2018). *Tipografinin temelleri* (2. basım). Literatür Kitabevi.
- Ambrose, G., & Harris, P. (2020). *Grafik tasarımda tipografi* (2. basım). Literatür Kitabevi.
- Becer, E. (2013). *İletişim ve grafik tasarım* (9. baskı). Dost Kitabevi.
- Joneid, S., Eshraghi, M., & Ebrahimipour, A. (2019). An analysis of the ambigram method and its capability in sign design with a look at the works of Nikita Prokhorov. *Honar-Ha-Ye-Ziba: Honar-Ha-Ye-Tajassomi*, 25(4), 117-124. <https://doi.org/10.22059/jfava.2019.289112.666328>
- Uçar, T. F. (2019). Görsel iletişim ve grafik tasarım (10. baskı). İnkılap Kitabevi.
- Ertan, P. G., & Sansarcı, D. (2020). Görsel sanatlarda anlam ve algı (3. baskı). Alternatif Yayıncılık.
- Yıldız, H. (2008). Bir kelime oyununu tasnif denemesi Türk dilinde palindromlar. *Dil Araştırmaları*, 2(2), 57-78.
- Mishra, P., & Bhatnagar, G. (2013). Of Art & math: introducing ambigrams. *At Right Angles*, 2(3), 28-33. ISSN 2582-1873.
- Polster, B. (2000). Mathemagical ambigrams. In proceedings of the mathematics and art conference (pp. 21-32).
- Choi, J. S., & Lee, K. H. (2016). Cubic ambigram generating method optimized for 3D printing. *한국 CDE 학회 학술 발표회 논문집*, 339-345.
- Sevildi, İ. (2014). *Tipografi ve logo tasarımındaki önemi* (Yayınlanmamış yüksek lisans tezi). İstanbul Arel Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Altunay, E., Oral, G. & Yalçınkaya, M. (2014). Eğitim kurumlarında mobbing uygulamalarına ilişkin nitel bir araştırma. *Sakarya University Journal of Education*, 4(1), 62-80. <https://doi.org/10.19126/suje.37750>
- Yıldırım, A. & Şimşek, H. (2018). Sosyal bilimlerde nitel araştırma yöntemleri. (11.Baskı). Seçkin Yayıncılık.
- İnternet Kaynakları
- Ambigram. (2024, Ağustos 17). *Vikipedi*. <https://tr.wikipedia.org/wiki/Ambigram>.
- Palindrom. (2024, Ağustos 17). *Vikipedi*. <https://tr.wikipedia.org/wiki/Palindrom>.
- Logo. (2024, Ağustos 18). *Vikipedi*. <https://tr.wikipedia.org/wiki/%C4%B0mlek>.

Görsel Kaynaklar

Görsel 1: Sun Microsystems. (n.d.). Sun Microsystems logo [Ambigram]. Wikimedia Commons. https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/d/d5/SUN_microsystems_logo_ambigram.png. Erişim tarihi: 21 Temmuz 2024.

Görsel 2: OXXO. (n.d.). OXXO store [Web sayfası]. İstinye Park. <https://istinyepark.com.tr/tr/store/oxxo/>. Erişim tarihi: 21 Temmuz 2024.

Görsel 3: DeLorean Motor Company. (n.d.). DeLorean Motor Company logo [Logo]. Logo.wine. https://www.logo.wine/logo/DeLorean_Motor_Company. Erişim tarihi: 21 Temmuz 2024.

Görsel 4: ABBA. (n.d.). ABBA logo [Logo]. Wikimedia Commons. <https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/f/f4/ABBA-Logo.svg>. Erişim tarihi: 21 Temmuz 2024.

Görsel 5: Loewy, R. (n.d.). New Man logo [Ambigram]. Wikimedia Commons. https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/e/e3/Ambigram_New_Man_logo_by_Raymond_Loewy.png. Erişim tarihi: 21 Temmuz 2024.

Görsel 6: TAT. (n.d.). TAT logo [PDF]. Wikimedia Commons. https://tr.m.wikipedia.org/wiki/Dosya:TAT_Logo_3d.pdf. Erişim tarihi: 21 Temmuz 2024.

Görsel 7: Esse. (n.d.). Esse logo [Logo]. Seeklogo. <https://seeklogo.com/vector-logo/318708/esse>. Erişim tarihi: 21 Temmuz 2024.

Görsel 8: OPPO. (2019). OPPO logo [Logo]. Wikimedia Commons. https://commons.wikimedia.org/wiki/File:OPPO_LOGO_2019.png. Erişim tarihi: 21 Temmuz 2024.

Görsel 9: Avva. (n.d.). Avva şirketi logosu [Logo]. Wikimedia Commons. https://upload.wikimedia.org/wikipedia/tr/3/3b/Avva_%C5%9Eirketi_Logosu.png. Erişim tarihi: 21 Temmuz 2024.

Görsel 10: Eve. (n.d.). Eve store [Web sayfası]. Marmara Park. <https://www.marmarapark.com/magazalar/eve/>. Erişim tarihi: 21 Temmuz 2024.

Burhan YILMAZ

Prof. Dr., Düzce Üniversitesi, burhanyilmaz12@gmail.com, Düzce-Türkiye

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-7019-3595>

Dijital Sanatın Kökeni: Sanatta Bulanık Mantık

Özet

Bu araştırmada dijital sanatın kökenlerine dair bir inceleme gerçekleştirilmektedir. Dijital sanatın kökenlerine bakıldığında öncelikle teknolojik gelişmenin olanağı ile karşılaşılmaktadır. Bilgisayar, akıllı cihazlar; robotik yapı, kodlama, yapay zeka gibi teknolojik olanaklar dijital sanatı mümkün kılan ortamlardır. Buradan hareketle ifade edilmelidir ki bütün bu sayılan ortamların kökeninde Bulanık Mantık ile karşılaşmak mümkündür. Dijital çağda sanat ile Bulanık Mantık adlı sistem düşüncesi arasındaki ilişki çok önemlidir. Bulanık Mantık günümüz teknolojisinde görülen akıllı sistemlerin temelinde var olan bir mantık türüdür. Bu durumda bulanık mantık bilgisayar, tablet, VR gözlük gibi dijital sanatla ilişkili aygıtların sistemlerinin temelinde yatan bir mantık türüdür. Bu nedenle dijital sanatlarla kökensel bir ilişkisi vardır. Bulanık Mantık 1960'lı yıllarda Siberetik alanında çalışan bilim insanı Lotfi Aliaskeri Zadeh tarafından ortaya konulmuş ve geliştirilmiştir. Bulanık Mantık, teknolojik ilerleme açısından çok verimli bir teorik yapıdır. Günümüzdeki akıllı teknoloji ürünlerinin işlem yapma becerilerinin Bulanık Mantık temelli sistemlere dayanması ve teknoloji odaklı sanat uygulamalarının da bu sistemlere entegre olması nedeniyle bu konu problem edilmiştir. Araştırma yöntemi olarak literatür tarama ve nitel araştırma yöntemi benimsenmiştir. Yenilikçi sanat hareketlerinin mantıksal işleyişinde yer alan Bulanık Mantık dijital teknolojilerle oluşturulan sanatlarda bir temel olarak mevcuttur. Araştırmada Bulanık Mantığın teori ve pratik olarak sanattaki yeri konusunda sanatçı ve sanat eserleri örnekleri üzerinden yanıtlar aranmaktadır. Bu özelliği ile bu makale sanatsal, felsefi ve tarihsel bir temel olarak çağdaş sanat konusunda özgün bir katkı sunmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Çağdaş Sanat, Bulanık Mantık, Dijital sanat, Teknoloji

The Origins of Digital Art: Fuzzy Logic in Art

Abstract

This research examines the origins of digital art. When the origins of digital art are examined, first of all, the possibility of technological development is encountered. Technological possibilities such as computers, smart devices, robotic structure, coding, artificial intelligence are the environments that make digital art possible. From this point of view, it should be stated that it is possible to encounter Fuzzy Logic at the origin of all these environments. The relationship between art in the digital age and the system thinking called Fuzzy Logic is very important. Fuzzy Logic is a type of logic that underlies the intelligent systems seen in today's technology. In this case, fuzzy logic is a type of logic that underlies the systems of devices related to digital art such as computers, tablets, VR glasses. Therefore, it has a fundamental relationship with digital arts. Fuzzy Logic was introduced and developed in the 1960s by Lotfi Aliaskeri Zadeh, a scientist working in the field of Cybernetics. Fuzzy Logic is a very efficient theoretical structure for technological progress. Since the processing capabilities of today's smart technology products are based on Fuzzy Logic-based systems and technology-oriented art applications are integrated into these systems, this issue has been

problematized. Literature review and qualitative research method were adopted as the research method. Fuzzy Logic, which is involved in the logical functioning of innovative art movements, exists as a basis in the arts created with digital technologies. In the research, answers are sought through examples of artists and artworks about the place of Fuzzy Logic in art as theory and practice. With this feature, this article offers an original contribution to contemporary art as an artistic, philosophical and historical basis.

Key Words: Art, Fuzzy Logic, Digital art, Technology

1. Giriş

Bulanık mantık sanatın irdelenmesi ve yorumlanması açısından bir yöntem olarak kullanılabilir mi? Bulanık mantık, kesin sınırların olmadığı, belirsizlik ve belirsizlik içeren bir matematiksel modelleme yöntemidir. Sanatın yorumu da genellikle kesin tanımlamaların dışında kalır ve bireyler arasında farklı yorumlamalara açıktır. Bu nedenle, bulanık mantık bu belirsizliklerle başa çıkmak için uygun bir yaklaşım sunabilir. Bulanık mantık, sanatta kullanılan renklerin, şekillerin, desenlerin ve duygusal etkilerin karmaşıklığını ve çok yönlülüğünü yakalamak için kullanılabilir. Sanatın yorumsal doğasının karmaşıklığını ve belirsizliğini anlamak ve ifade etmek için bulanık mantık yöntemleri kullanmak, farklı yorumlar arasında birleşik bir anlam yaratabilir veya farklı yorumları daha iyi anlamamıza yardımcı olabilir.

Bütün alanlarda ilerleme süreci teknolojik gelişmelerin sürecine benzer şekilde biçimlenmiştir. Sanat ve teknoloji birbirini takip etmekte çok başarılı alanlardır ve bir bakıma bunların birbirlerini besleyerek geliştikleri bilinmektedir. Hatta sanat ve teknoloji köken olarak aynı yapma ediminden gelmektedir. Çünkü güzel sanatlar ve zanaatların ayrımından çok önce, Klasik Yunanda “techne” olarak adlandırılan şey, sanat üretimini ve o dönemde yapılan başka birçok yapma edimini kapsamaktaydı. Techne aynı anlamıyla Romalılarda “ars” kelimesi ile anlam bulmuştur ve imal ve icra etme kabiliyetine işaret etmektedir. Buradan hareketle sanatın gelişme aşamalarının sanatsal araçların gelişimini sağlayan teknolojik ilerlemeler sayesinde mümkün olduğu söylenebilir. Techne, bilgi anlamındaki logos kelimesinden gelen logy kelimesi ile birleştirildiğinde teknoloji kelimesi ortaya çıkmıştır. Bu noktada bir art alan olarak techne, hem sanatın hem de teknolojinin ortak kökeni olarak görülebilmektedir (Shiner, 2010:45).

Rönesans döneminin sanat, kültür ve bilimdeki ilerlemesinde coğrafi keşifler ve sonrasında gelişen her türden ilerlemenin temel anlamda etkili olduğu bilinmektedir. Elbette aydınlanma sonrasında güzel sanatların zanaattan ayrışmasının zemini çok odaklı bir şekilde oluşmaktadır. Özellikle görsellik ile ilgili teknik araçların gelişiminin güzel sanatlardaki rolünü hatırlamak yerinde olacaktır. Yağlıboyanın icadı, baskı sanatlarının gelişmesi, camera obscura gibi aygıtların gelişmesi, fotoğrafın icadı, güzel sanatlardaki üretimler açısından günümüzdeki anlamda teknoloji ve sanat ilişkisi konusundaki en belirgin ilişkiyi göstermektedir. Fotoğrafın icadıyla fotoğrafın sanat olup olmadığı tartışması uzun bir süre devam etmiştir. Fotoğrafın resmin yerini alması tartışmaları sürerken Delaroche ve Delacroix gibi sanatçılar fotoğraftan yararlanmanın olanaklarını görmüşlerdir. Bu tartışmalar, fotoğraf ve film gibi teknolojinin ilerlemesiyle ortaya çıkan tekniklere bağlı olarak gelişmiştir. Günümüzde sanat teknoloji ilişkisi bilgisayar ve yapay zekanın olanakları içerisinde belirlenmektedir. Resim, yapay zekanın yaptığı resim, baskı ve üç boyutlu baskı teknolojilerinin ürünleri, dijital gösterim alanlarının ve ekranlar, sanal gerçeklik-arttırılmış gerçeklik- karma gerçeklik (VR-AR-MR)^[1] olanaklarıyla ortaya konulan eserler günümüz sanat evrenindeki birtakım öğeler olarak sıralanmaktadır. Sanatın genel niteliksel ilkelerinin işlendiği ve teknolojik olanakların getirdiği özellikler günümüz sanatında varoluşsal ve görünüm açısından yeniliklerin ortaya çıkmasını sağlamıştır. Sanatın genel doğası içerisinde ve teknolojik ortamlar Bulanık Mantık açısından bir iz sürmek mümkün müdür sorusu bu noktada ortaya atılabilir. Çağdaş sanatın doğası gereği lineer olmayan yapısı çağdaş sanatı Bulanık Mantık bağlamında değerlendirmeye almayı mümkün kılmaktadır. Ancak Bulanık Mantığın kendi yapısı nedeniyle bu araştırmada daha çok teknolojinin olanaklarıyla ortaya konulmuş eserlerde Bulanık Mantık izleri aranmaktadır.

2. Bulanık Mantık ve Sanat İlişkisi

1980'li yıllarda her türden insan faaliyetinin yanı sıra bilimsel gelişmelerin ivmesinin arttığı bilinmektedir. 1960'lı yılların sosyal çalkantıları içinden sanat, felsefe ve kültürde yeni ufukların ortaya çıkması özellikle sanatta modernist yaklaşımların aşılması bir sınır aşımı ve yenilik düşüncesini getirmiştir. Kültürel çeşitlilik sanatta olduğu gibi bilim ve teknolojiye de ilerlemelere ortam oluşturmuştur. Postmodernizm olarak adlandırılan bu dönemde dünya, taşıtların hareket kabiliyeti ve hızın artması nedeniyle eski halinden daha küçük bir küresel yapı olarak tanımlanmıştır. İletişim olanaklarının yükselmesi, transatlantik ulaşım araçlarının gelişmesi ile dünya önceki halinden daha küçük bir mekana dönüşmüş ve bir tür mekân sıkışması durumunu ortaya çıkarmıştır (Harvey, 1997:271). Sanat ve teknolojinin de arasında sınırların erimesi böyle bir ortamda mevcut olmuştur denebilir. Böyle bir kültürel ortamda ve teknoloji etkisi altında düşünce dünyası da teknolojik verilerle felsefe oluşturmaya yönelmiştir. Zihin felsefesi özellikle bilimsel gelişmeler üzerinden insan düşünme pratiğini önemli bir şekilde sorgulamaya başlamıştır. Teknoloji artık makine ile anılmayı çoktan geçmiş, sistemlere ve cihaz mantığına doğru ilerlemiştir. Bilgisayar sistemleri, devrelerin işlem yapma becerisi gibi teknoloji biçimlerinin gelişmesi vb. yeni ilerlemeler görülmüştür. Bütün bu ortam içerisinde Sibernetik bilimi ortaya çıkmıştır.

2.1. Bulanık Mantık Nedir

Bulanık mantık, mantıksal yapısı nedeniyle klasik mantık formunu aşan bir yapıya sahiptir. Gramların, tonların, ağırlıkların, hızın ince ince değişimlerini kesin olmayan ölçüler şeklinde görmeyi ve hesaplamayı mümkün kılan bulanık mantık 1 ve 0 arasındaki veya a ve b arasındaki ilişkinin niteliğinin farklı bir açıdan algılanmasını sağlamaktadır. Bulanık Mantık, 1 ve 0 arasındaki sayısız başka ara durakların varlığını öne sürerek, kesin maddelere değil belirsizliğe ve siyah ve beyaza değil sayısız tondaki grilere de yer vererek yaşamın açıklanmasında etkili olmaktadır. Bulanık mantığın bu yapısı felsefede Adorno'nun Negatif Diyalektik adını verdiği çoklu kutupları olan düşünce sistemine benzetilebilir. Bulanık mantık bir düşünsel açılım sağlayarak klasik mantık yapısının aşılmasını sağlar. Buna benzer olarak Negatif Diyalektik de Diyalektiğin iki kutuplu yapısını ve hiyerarşik düşünme biçimini aşmaya imkan sağlayacak bir düşünce sistemidir. Adorno'ya göre teorinin inşası lidersiz bir kabile gibi hiyerarşinin olmadığı düşüncelerin etkileşimi biçiminde gerçekleşmelidir. Bu şekilde köleleştirici olmayan bir teoriyi Adorno, "konstelasyon", (takımyıldız) ve "kuvvetler alanı" gibi kavramlarla tarif eder (Yibing, 2012:24). Adorno'nun hiyerarşik olmayan çoklu diyalektik yapısını önerdiği (poliyalektik olarak da adlandırılan) negatif diyalektik, çoklu öğeler içermesi bakımından Bulanık Mantıkla benzeşmektedir. Adorno'nun Atonal müzik teorisi de bu bağlamda bir ilişki olduğunu düşündürmektedir.

20. yüzyılın ikinci yarısında sibernetiğin bir bilim olarak ortaya çıkışı, bilgisayar sistemlerinin canlılığı ve zekâyı taklit etmeye girişmesi yeni ve tuhaf bir dönemin başlamasına neden oldu. Bu dönemde önemli bilimsel çalışmalardan bir kısmı sibernetik ve mantık alanında gerçekleştirildi. Sibernetik ve mantık alanındaki her bir eseri, büyük bir keşif ve devrim niteliğinde olan bilim insanlarından biri de Lotfy A. Zadeh'dir. Lotfy A. Zadeh, felsefenin bazı problemlerini ele almış, makineler düşünebilir mi(?) sorusuna ve dolayısıyla yapay zekâ sorunlarına tatminkâr cevaplar vermiş; Aristoteles'ten beri süregelen ve halen sembolik mantık şeklinde varlığını sürdüren mantık ve dilbilimsel sorunlara yeni çözümler getirmiş; iki değerli mantığı, teknoloji üreten ve teknoloji ile desteklenen kuvvetli bir alternatif sunmuştur (Işıklı, 2008). Lotfy A. Zadeh'in önerisiyle adlandırılan Bulanık Mantık, olumsuzluk içeren bir ismi olması nedeniyle ilk zamanlarda Batı dünyası tarafından dışlanmış bir düşünme biçimi olarak bilinmektedir (Şen, 2012:22). Kesinlikleri içeren bir mantık türünün reddedilmesini ve yaşamın dinamikleri içerisinde bir olay gerçekleşmeden önce bu olayın tahmininin çözümlenmesinde klasik mantık yapısının yetersiz kalması nedeniyle geliştirilmiş bir mantık türüdür olan Bulanık Mantık, Mantık sisteminde çok önemli bir kapı açmaktadır (Metz, 2017). 1 ve 0 arasındaki diyalektik ilişkinin günlük yaşamdaki olayları ve yaşayan bir canlıdaki veya toplumdaki olayları incelemede yetersiz olması üzerine, 1 ve 0 arasında sayısız noktaların var olmasını, seçeneklerin asla 1 ve 0 olmadığının kabul edilmesiyle başlamaktadır:

Alışlagelmiş ikili mantık ile bulanık mantık arasındaki farkın ilk belirtilerini kavrayabilmek için klasik mantıktaki “doğru olan 1, yanlış olan 0” ile temsil edilme mantığına bakmak gerekir. Bunlardan 1 tam kesinliği, 0 ise tam imkansızlığı (tez-antitez, tam zıtlıklar) gösterir. Bunun bir sonucu olarak doğru olan çıkarımlara 1 yanlışlara da 0 sayısı verilerek insan ile bilgisayar arasındaki iletişim, sayısal ortamda sağlanmış olur. Hâl böyle olunca 1 ile 0 arasında hiçbir şey anlam ifade etmez diye varsayılır. Bu nedenle bir olgunun “oldukça”, “biraz”, “fazlaca”, “aşağı yukarı”, “yaklaşık”, vb. doğru (veya yanlış) olduğunu savunmak mümkün olamamaktadır; yani orta durumlar dışlanmıştır (Şen, 2012:21). Bulanık mantık bu noktada devreye giren bir mantık türüdür. Bilgisayarın insan düşünmesini taklit edebileceği bir ortamın kurulmasını sağlayan bir mantıksal altyapıdır bulanık mantık, bu nedenle günümüzdeki karmaşık makine öğrenmesi süreçlerinin de kökeninde yer almaktadır.

Bulanık Mantığın işleyiş açısından insanlık ve teknoloji tarihinde çok önemli bir yeri vardır. Bulanık mantık ortaya atıldığı zaman matematikçi Richard Bellman, bulanık mantığın bütün bilim dallarında yeni bakış açısı ve yeni formlar kazandıracığını, hatta “insan fenomenine dair yeni tasarımlar yaratacağını” ifade etmiştir (Seemed, Akt. Işıklı, 2008). Günümüzdeki bütün akıllı sistemlerde, robotik cihazlarda, ölçüm aygıtlarında, video, ses, veri işleme cihazlarında bulanık mantık bir teknik altyapı ve felsefi varoluş olarak mevcuttur.



Görsel 1. Klasik Mantık ve Bulanık Mantık şematik gösterimi (http. I Yılmaz, H. Ve Ergin Şahin, M).

2.2. Sanat ile Teknoloji İlişkisi ve Bulanık Mantık

Uzun zamandır varlık türlerinin birer kopyasını oluşturma anlamında faaliyet gösteren bir alan olarak sanat saklayıcı ve hafıza özelliği de buradan kaynaklanmaktadır. Bilgi formu olarak sanatın yaşamın görünümünü ve anlamını saklayarak bir hafıza oluşturması ve bu hafızanın etkileriyle yeni biçimler-formlar yaratma yeterliliği bu konu açısından örnek olarak gösterilebilir. İlk resimlerden günümüzdeki çeşitli fenomenolojik katmanlara sahip çağdaş sanat örneklerine kadar sanat yaşama dair ikizlikler yaratmaktadır (Yılmaz, 2013: 269-270). Bunun ötesinde ise alternatif gerçeklikler oluşturmaktadır denilebilir. Tarihte de şimdi de sanat yaşamın ikizini ya da alternatif bir tipini kurmak için bilim ve teknolojiden yararlanmış ve yararlanmaktadır. Bu nedenle denebilir ki sanat genellikle bilim ve teknoloji ile ilişkili bir şekilde var olmak durumundadır. Görüntü ortamlarından, dijital sistemlerden tutun da geleneksel resim ve heykelin birçok aşamasında teknolojinin olanaklarını sanat üretiminde görmek mümkündür. Örnek olarak “Newton tarafından ışığın prizmada kırılması, renk kavramının sorgulanmasına neden olmuş, ardından Goethe ve Seurat gibi sanatçılar bilim ve teknolojiye önemli katkılar yapmıştır. Seurat’ya Pointilizm için ilham veren bu gelişme daha sonra da elektronik görsel aletlere temel teşkil etmiştir” (Çiftçi, 2018:200).

Sanat özerkliğini kazandıktan sonra diğer üretim biçimlerinden kopup özel bir alana sahip olmuş olsa da üretim biçimi olarak hala özünde bir “tekne” pratiğidir. İşte bu nedenle sanatın teknolojinin gelişmesini yakın bir biçimde takip etmesi

ve sanat uygulamaları açısından teknolojinin hemen kullanıma sokulması gibi bir pratiklik de mevcuttur. Bu konuda fotoğrafın atası kabul edilen Camera obscura iyi bir örnek olabilir. Fizik biliminde optik bilimi açısından önemli olan camera obscura aynı zamanda sanatçıların ilgisini çeken bir aygıttır. Camera obscura “ ... aynı zamanda görünür dünyayı gözlemlemek için bir araç, popüler eğlence, bilimsel incelemeler ve sanatsal uygulamalar için bir alet olarak yaygın bir şekilde kullanıldı” Crary, 2004:41). Camera obscura gerçekliğin yuvası olarak addedildiği anlamda, gerçekten de işlev olarak dünyanın ilk canlı yayını gibi bir etkiye sahiptir. Bu nedenle dünyanın bir ikizini yaratmaya en çok yaklaşmış bir aygıttır camera obscura. Tam bu nedenle camera obscuranın yapısı teknoloji ve sanat kesişimi örneği olmasının yanında bulanık mantık açısından önemli bir dolayım içerir. Bulanık mantığın yapısı, insan düşünüşünü ve yaşamın akışını formüle etmek için uyarlanmış bir felsefi hesaplama biçimi olarak düşünüldüğünde, yaşamın akışını kopyalayan, kaydedilmemiş bir yansıma görüntüsünü elde etmeye yarayan camera obscuranın işleyişi bulanık mantık tipinde bir etkiye sahiptir.

Fotoğrafın icadıyla fotoğraf henüz sanat açısından tartışılırken sanatçılar fotoğrafı bir üretim olanağına çoktan çevirmişlerdi. Yine bunun ardından videonun veya filmin ilk örnekleri ortaya çıktığında neredeyse resim sanatının niteliksel estetik ilkelerine bağlı olarak üretiliyorlardı. Perspektif, açık-koyu tonların dengesi, ritim ve hareket neredeyse resmi aşan bir şekilde bu yeni medyada vücut bulmuş gibiydi. Sanat ve teknoloji arka planındaki mantıksal süreçler nedeniyle birbirine temas halinde ilerlemeye müsait yanlarıyla her zaman yeni olanaklara daha yakın olagelmiştir. Gelişme ile ilgili sınırların yıkılışını temsil eden bu iki alan aynı risklerle dolu mantıksal altyapıyı paylaşıyor olabilir mi? Aslında hayatı kopyalamayı, yaşamın ikizini veya alternatifini üretmeyi deneyen sanat tıpkı yaşamdaki gibi olasılıklarla işleyen ve klasik mantığı aşan bir temel altyapıya sahiptir.

Günümüzde birçok çağdaş sanat eserinin karşısında izleyicinin sorduğu bir soru da şu olsa gerek, bu kadar görselleştirme teknolojilerinin devreye alındığı bir sanat ortamında bu gördüklerimiz bir sanat eseri mi yoksa bir teknoloji gösterisi midir? Diğer yandan bu iki olayı ayrı olarak düşünmemiz için bir fırsat mıdır bu? Bu soru ilk ortaya çıktıkları zamanlarda fotoğraf ve film gibi sanatlar için de sorulmuştur. Aynı şekilde bulanık mantık temelli dijital ortamlar ve medya ile üretilmiş her türden eserler için de yeni sorular mutlaka olacaktır.

Enstalasyon, interaktif performatif eserler ve video enstalasyon gibi eserlerin temelinde yatan teknolojik sistemler ve bu sistemlerin sanat için kullanılması Bulanık Mantık dahilinde değerlendirilebilir. Bu nedenle teknoloji anlamında bulanık mantık ile sanat eseri arasında zaten fiziki veya varoluşsal bir ilişkinin izini sürmek mümkündür.

Öncelikle Bulanık Mantık tanımına uygun bir mantıkla eserler üretmiş olan Situasyonist Enternasyonel adlı sanat grubunu hatırlamak gerekmektedir. Situasyonistler, sanatın sınırlarını zorlayan modern avangard sanatçıların sonrasında günlük yaşam ile sanatı bütünleştirmeyi, birleştirmeyi arzulayan sanatçılardır. Estetiğin günlük yaşamdaki anlara, hareketlere uygulanması ya da günlük yaşamın sanat olarak estetik olma durumuna bakıyorlar, toplum ve bireyin her türden hareketinin mikro politik bir gösteri olabileceği önerisini gündeme getiriyorlardı. Düşünce ve uygulamalarında Dada, Sürrealizm ve CoBRa gibi sanat gruplarının düşünsel yapılarını benimsemişlerdir. Situasyonistlerin eserlerinin bulanık mantık ile ilişkisini insan davranışının belirsizliği üzerinden kurmak mümkündür. Örneğin Sürrealistlerin düz mantığı aşmak ve yaratıcılığa ulaşmak için kurguladıkları “Leziz ceset”¹² adlı oyun bir bulanık mantık formuna uygun görülebilir. Bu oyunda oyuncular yan yana oturur ve her bir oyuncu bir kağıda bir kelime yazı yazar ve kağıdı katlar. Bir sonraki oyunu da aynı şekilde ilerler. Seri tamamlanınca kağıt tamamen açılır ve ortaya çıkan anlamsız kelime yığınının anlamlı olmaya en yakın cümleler kurulur. Böylece tek bir kişinin zihninden çıkmış bir cümle yerine sayısız şekilde kurgulanabilecek anlamlı-anlamsız veya mantıklı- mantıksız birçok cümle kurulması mümkün olur. İşte bu cümleler düz bir mantığın dışında, sürrealistlerin tam da istediği, bilinç dışına aitmiş gibi görünen anlam ihtimallerini ortaya çıkarır. Bu şekilde belirsiz, her an değişebilen, kısmen mantığa uymayan düşünüş biçimi olarak Sürrealistlerin düşünüş biçimi de Bulanık Mantık ile benzerlikler gösterir. Situasyonistler de yürümenin, dolaşmanın haritalarını

çıkarrır, akışkan veya yaşayan varlıkların durumunu da işin içine dahil eder, böylece tanımlanması net olmayan olgu ve durumları sanata dahil ederek işlere öncülük etmişlerdir. Bu yönleri nedeniyle bulanık mantık ile ilişkilendirilebilirler.

3. Çağdaş Sanatta Bulanık Mantık İzleri

Bulanık mantık ve sanat eserleri arasındaki fiziki ilişkiyi örneklerle göstermek için doğrudan bilgisayar temelli üretimler yapmakta olan dijital sanatçılar örnek gösterilebilir. Aynı zamanda performans ve enstalasyonların interaktif ve yaşayan kamusal performatif eserlerin bulanık mantık ile alt metinsel ilişkisinin mevcut olduğu da bir gerçektir. Bunun için Marina Abramoviç'in Ritm 0 adlı performansı bir örnek olarak ele alınabilir. Ritm 0'da izleyicilerin Abramoviç'in bedenine zarar vermeye giden davranışlarıyla işlerin yoldan çıkması öngörülemeyen bir belirsizlik örneği olarak "Bulanık mantık" ile çözümlenebilecek bir belirsizlikler silsilesidir. Çünkü nesnelere ve yapılabilecekler listesi belli iken, insan faktörü ile ortaya çıkan şiddet olayları tamamen bulanık -belirlenemeyen ve öngörülemez bir sürecin sonunda ortaya çıkmıştır. İnsanın davranışlarının belirlenemezliği buradaki temel bulanık mantık tipi olarak görülebilir. Abramoviç'in performansında belli başlı nesnelere mevcuttur. Bu nesnelere yapılabilecek eylemler bellidir, ancak insanların yapmaması gereken eylemler de ahlaki yönden çok belirgindir. Artık nesnelere yapılabilecek şeyler belli değil, izleyici-katılımcıların sanatçının bedenine doğrudan şiddet gibi uç sınırlara varacak eylemlerine kadar ilerlemiştir. Bu noktada bu performansta insanın düşünce yapısındaki bulanıklık da ortaya konmuştur. Belirsizlik, öngörülemezlik, hesaplanamazlık gibi durumlar ortaya çıkmıştır.

Bulanık mantığın devreye girdiği daha dolaysız çalışmalara bakılarak sanat eserinde bulanık mantık izlerini bulmak mümkündür. Bir başka nokta da yapay zeka ile oluşturulmuş AR- VR-MR formatlarının dışında doğrudan robotik yapıların görüldüğü eserlerle oluşturulan ve "Bulanık Mantık" içeren eserlerin durumu tarafından oluşturulmaktadır. Çinli sanatçılar Sun Yuan ve Peng Yu'nun Venedik Bienali'nde yer alan "Kendime yardım edemiyorum" adlı çalışmalarında da bulanık mantık bir yorum olarak yer almaktadır. Çalışmada etrafında yerlere dökülmüş kan kırmızı sıvıyı paspas gibi bir araçla toparlamaya çalışan bir robot vardır. Robot, sürekli olarak sıvıyı toparlamaya çalışırken, sensörleriyle sıvının akış yönünü tayin edip tam akış yönünün karşısına müdahale etmektedir, böylece çalışma hem robotik bir yapı olması nedeniyle hem de akışkan sıvının kontrol edilebilmesi ile ilgili olarak Bulanık Mantık örgüsü içermektedir. Sıvının ne tarafa akacağı ne tarafa daha çok akıp ne tarafta kalacağı sürekli olarak değişmektedir ve bu değişim de sürekli ihtimalleri değiştirmektedir, bu noktada makine, sıvıyı süpüren kolu sürekli olarak yeni ihtimallere göre hazırlamak zorundadır. Burada robotta yer alan sensörler, sıvının akışına göre aksiyona geçmektedir ve robotik kol da bu yönde hareket etmektedir. Bu çalışmanın işleyişi bu ayrıntılar nedeniyle bulanık mantık temelli bir sistem olarak görülebilir. Burada temel mantık aslında günümüz dünyasında savaşın coğrafyalar üzerindeki gezinmesini de içermektedir. Ortadoğu, Orta Avrupa, Çin, Rusya, Ukrayna, Afganistan, Yemen gibi coğrafyalarda devam eden savaşın kanlarını insanlığın bir türlü durduramamasını içerecek bir alt metin mevcuttur. Bu bilgiden yola çıkılırsa savaş zamanlarında, tek tek veya kitlesel insan davranışlarının bir temsilini bulmak da mümkündür.



Görsel 2. Sun Yuan ve Peng Yu, 2016, Kendime Yardım Edemem, Robotik yapı. Kırmızı Boya

Makine öğrenmesi, makine ve robot şeklindeki formları içeren sanat eserlerini ilgilendiren bir durumdur. Makine öğrenmesini içeren eserlerdeki robot meselesi, syborg problemini de içermektedir. Performans sanatçısı Stelarc'ın Robotik Kol adlı çalışması robot bağlamındaki düşüncelere bakmamızı gerekli kılar. Aslında makine ve insan arasındaki- robotik ilişki ilginçtir. Bu ilişkinin kurulması için gerekli şey, insan bilincinin temel olduğu bir şeydir (Hasgüler, 2012: 44).

Bu konuda Ghost in Shell (Yön: Mamori Oshii, 1994) adlı animasyon filmdeki bir diyalogu aktarmak yerinde olacaktır. Yapay zeka ve makine öğrenmesi meselesini ruhsal bir pencereden vermeyi amaçlayan bu diyalogda, daha önce ölmüş birinin bilincinin yüklendiği bir robotun-makinenin sözlerini içermektedir:

-kendimden zeki bir yaşam formu olarak söz ettim, çünkü duygularım var ve kendi varoluşumu tanıyabiliyorum. Fakat şu andaki durumumda hala tamamlanmamış bir haldeyim. Tüm yaşayan canlılarda olan en temel yaşam belirtileri bende yok: tekrar üretim ve ölüm.

-Ama kendini kopyalayabilirsin.

-Bir kopya sadece birbirleriyle aynı olan görüntülerdir. Tek bir virüsün tüm sistemi yok etme olasılığı vardır, ayrıca kopyalar çeşitlilik ve kişilik sağlamazlar. Yaşam kendini değişim sayesinde sürdürür ve bu değişim gerektiğinde kendini kurban etme yeteneğini de içerir. Hücreler üretim döngüsünü sürekli sürdürürler, ta ki bir gün ölüp tüm hafıza ve bilgi silinene kadar... Sadece genler kalır.

-peki neden bu döngü sürekli tekrarlanır?

-Değişmeyen sistemin zayıflıklarından kaçınarak hayatta kalmak için (Oshii, 1994, Ghost in Shell, (1*.09**42***).

Bu örnekte, kendisinin makine olduğunu ve insan gibi olamayacağını bilen bir robotun düşünme yapısı insanın düşünme biçimine çok benzemektedir. Yapay zekanın insan düşüncelerini kopya ederek ve sonrasında bunu öğrenerek ilerlemesi, yaşamın bir ikizini veya değişik bir formunu kurmaya girişmesi olarak yorumlanabilir. Sanatta ve bilimdeki ortak yön olarak bu yaşamı kopyalama- alternatifini üretme meselesinin bir örneğidir bu aynı zamanda.

Günümüzde çağdaş sanatın geldiği noktaların aslında modern dönemdeki açılımlardan ve devrimci sanat hareketleriyle ortaya çıkan sınırların aşılması ve değişimlerin önünün açılması eylemlerinin etkisi büyüktür. Dada, Sitüasyonist Enternasyonel, Fluxus, Kavramsal Sanat, Land Art, Süreç Sanatı ve birçok akım günümüzde çağdaş sanat eserlerinin içeriğinde bir yerlerde bir şekilde mevcuttur.

On Kawara'nın tarihleri, elle yazılmış düzgün tarihlerden oluşan tablolar şeklindedir. Beyaz zemine siyah rakamlar yazılmıştır. Bu eserler, üretildikleri tarihleri göstermektedir. Kavramsal sanatın önemli bir noktasını düşünce olarak yakalamış olan Kawara, insanın tarih ve sayı ile olan ilişkisini sorgulamaktadır. Renksiz, siyah beyaz ve imgesiz tablolarla estetik varoluş algısını da sorgulamaya açmıştır. Heyecansız, matematiksel gibi görünen bu eserler tam olarak kavramsal sanatın sınırlarını belirleyen bir mantığa sahiptir. Joseph Kosuth'un sözlük tanımları gibi, tarihlerin bir yazı şeklinde bulunması bu savı güçlendirmektedir.



Görsel 3. On Kawara 1970-2013, Tarih resimleri, Enstalasyon, Değişken ölçüler,. (http. 3)

On Kawara'nın Tarih Resimleri serisi, sanatçının 1966 yılından itibaren başladığı ve ölümüne kadar devam ettirdiği bir projedir. Bu projede Kawara, likör veya alkol mürekkebi ile elle, dakikaları, saatleri, günleri, ayları ve yılları içeren tarihlerin yanı sıra, resimlerin yapıldığı günün hava durumu ve yerin coğrafi koordinatlarını da kaydeden tuval resimleri üretmiştir. Bulanık Mantıkta bulunan kesinlik ve netlik yerine belirsizlik ve bulanıklığı vurgulayan bir düşünce yöntemi, kavramların tam olarak sınıflandırılmadığı, kesin cevapların olmadığı, kısmi bilginin kabul edildiği bir şekilde çalışır. Buradan hareketle On Kawara'nın Tarih Resimleri serisi ve Bulanık Mantık arasında birkaç ilişki kurmak mümkündür. Öncelikle, Kawara'nın resimleri, verili tarih bilgisi aracılığıyla zaman kavramını sorgulamaktadır ve verili tarih bilgisi aracılığıyla yaşamın sürekliliği ve çoğulluğu üzerinden bir tür belirsizlik yaratmaktadır. Bu belirsizlik aslında verili bir tek bilgidен kaynaklanmaktadır. Kısmi bilginin yaratacağı şeylerden biri de ihtimallerin artmasıdır. Kawara tarihi tuvale yazdığına, artık bu tarih ile ilgili spekülasyonların ortaya çıkmasına neden olmaktadır. O tarihte bir olay mı gerçekleşti, o tarihte bir yıkım, doğum veya başka bir önemli şey mi oldu? Gibi sorular ortaya çıkmaktadır. Bu olasılıkların her biri, bir tek veriden ilerleyen belirsiz ve sonsuz ihtimallere uzanan bir dizgiyi ortaya koyar. Tam bu nedenle Bulanık Mantık, Kawara'nın eserlerinde bir alt metin gibi yer almaktadır. Sanatçı belirli bir tarih üzerinde durmazken, her resmi tek başına bir obje olarak kabul eder. Bu nedenle, serideki resimler, birbirinden bağımsız gibi görüne de birbiriyle sürekli olarak ilişkilidir.

On Kawara'nın resimlerindeki tarih ve zaman kayıtları, bulanık ve belirsiz bir doğaya işaret etmektedir. "Zamanın subjektif farkındalığı"nın bir göstergesi olarak tarih ve zamanı kaydetme yaşama dair bir takıntı gibi görülebilir. Kawara'nın bu tarih kayıtları, o tarihteki hava durumunu, bulunduğu coğrafyaya ait birtakım bilgileri, zamansal-

mekânsal ve atmosferik değişkenliklerin bir işaretçisi gibidir. Kawara, bazen yanıtlarını verirken yanılmış olabileceğini belirtir veya hava durumu kayıtlarındaki belirsizlikleri vurgular. Bu şekilde, tarih ve zamanın mutlaklığına, doğruluğuna ve kesinliğine olan inancın sorgulanmasını sağlamaktadır.

Ayrıca, Kawara'nın resimlerinde bulunan coğrafi koordinatlar, bir yerin tam olarak tanımlanması yerine belirsiz bir şekilde sunulur. Bu da bir tür bulanıklık yaratır. On Kawara'nın Tarih Resimleri serisi, bulanık mantıkla ilişkilendirilebilecek şekilde, tarih, zaman ve coğrafya kavramlarıyla oynar. Bu eserler, izleyiciyi tam ve kesin cevaplardan ziyade belirsizliklere, sorulara ve sorgulamalara yönlendirerek, insan zihnindeki kavramları şüpheye ve sorgulamaya açar.

Ryoji İkedada adlı sanatçı da belirli bir şekilde On Kawara'nın eserlerine benzer bir patika ortaya koymuş denebilir, ancak bambaşka yöntemlerle... Rakamları, beyaz ışığı, gri ve siyah atmosferi, ritmik ve aritmik sesleri projeksiyonlarında ve enstalasyonlarında kullanmaktadır. Bu noktada, İkedada'nın işlerinde bulanık mantığın bir yorumunu uygulama denemesi yapılabilir.

Ryoji İkedada, çağdaş dijital sanatının önemli bir ismi olarak bilinir ve işleri genellikle dijital teknoloji ve ses üzerine odaklanır. Bulanık Mantık ise bir felsefi kavramdır ve belirsizlik, çoklu olasılıklar ve belirsiz verilerle çalışır. Bu nedenle, Ryoji İkedada'nın sanat eserleri Bulanık Mantık kavramıyla yorumlanabilir ve açıklanabilir. İkedada'nın işlerinde, genellikle sürekli değişen ve karmaşıklaşan matematiksel ve ses temelli desenler görülür. Bu desenlerde, verilerin kesinliği ya da doğruluğu sorgulanır ve belirsizlik vurgulanır. Bu belirsizlik, bir sis veya bulutsu bir yapı gibi devinen bir nesnenin izdüşümünü akla getirecektir. Burada Merleau Ponty'nin “gradyan, ne getireceği bilinmeden denize atılan ağdır” (2012: 28) sözünün fiziki bir karşılığını oluşturmuştur. Çünkü bilgi ve fiziki nesnenin karşılaşmasında veya örtüşmesinde görülecek belirsizlik İkedada'nın eserlerindeki akış halindeki verilerin durumunda mevcuttur. Bu durum, Bulanık Mantık kavramını yansıtır. Ayrıca, İkedada'nın sanat eserlerindeki görsel ve sesler, veriyi parçalayarak yeniden düzenler ve manipüle eder. Bu da Bulanık Mantığın çoklu olasılıklar ve belirsizlikle ilgili yönlerini yansıtır. İkedada'nın çalışmaları, izleyiciye içerdikleri veriler arasında seçim yapma özgürlüğü sunar ve belirsizlik kavramını vurgular.



Görsel 4 ve 5. Ryoji İkedada, 2021, 10.000.086 Digits, Dijital Enstalasyon

Bulanık Mantık, İkedada'nın çalışmalarında kullanılan matematiksel modellemelerle de ilişkilendirilebilir. İkedada, karmaşık matematiksel algoritmaları kullanarak, sesi veri işleme teknolojisiyle birleştirir. Bu, sanat eserlerinin içerdikleri veri ve bilgiyi çoklu olasılıklarla ele almayı ve belirsizliklerle oynamayı sağlayan Bulanık Mantık felsefesine benzerlik gösterir. Dijital kelimesi kökensel olarak Latince'de “parmak” kelimesinden gelmekte, parmakla sayma, parmakla hesaplama gibi bir kullanım sonucunda günümüzdeki sayısallaştırma anlamına ulaşmıştır. Parmak izinin benzersizliği gibi, her bir sayının benzersizliği de Ryoji İkedada'nın eserlerinde veri tekrarını ve verilerin kopyalanabilir olmasına rağmen tek ve

orijinal kalma paradoksunu sunmaktadır. Buradan hareketle Ryoji Ikeda'nın sanat eserlerinin Bulanık Mantık yapısına uygun olduğu görülmektedir. Bu işlerdeki belirsizlik, değişkenlik ve çoklu olasılıklar gibi özellikler, Bulanık Mantıktaki temel prensiplerini yansıtır.

Klasik mantığın aksine, bulanık mantık belirsizlik durumlarında daha esnek ve geniş kavramlarla çalışır. Yaşam içerisinde, teorik olanın tam tersine belirlenemezlik ve öngörülemezlik gibi ihtimallere dayalı olasılıklar mevcuttur. Bulanık mantık, gerçek dünyadaki- yaşamdaki- karmaşık ve belirsiz durumları modellemek ve analiz etmek için kullanılır. Refik Anadol'un sanat eserleri ise genellikle teknoloji ve veri odaklıdır. Yaratıcı ve yenilikçi dijital araçlar kullanarak, büyük veri setlerini analiz edip işleyerek, bu verileri görsel ve işitsel deneyimlere dönüştürür. Anadol, çeşitli kaynaklardan veri alır ve onları görsel projeksiyonlar, video enstalasyonları ve diğer interaktif formlar aracılığıyla bir esere dönüştürür.

Bulanık mantık, belirsiz verileri ele almak ve onları anlamlandırmak için kullanıldığından, Refik Anadol'un sanat eserlerinin bulanık mantıkla bir ilişkisi kurulabilir. Sanatçının çalışmaları, veri setlerinin analizi ve işlenmesiyle oluşturulan görsel deneyimlere dayandığı için, belirsizlik ve kesin olmayan verilerin kullanımı çok önemli bir rol oynamaktadır.

Refik Anadol, bilgisayar teknolojisinin imkanlarıyla mevcut sınırları zorlayarak yapay zeka, büyük veri ve makine öğrenme teknolojilerini kullanarak eserlerini üretmektedir. Yeni medya sanatçısı olan Anadol, Parametrik veri heykel tekniğiyle mekâna-özel kamusal sanat alanında, immersive enstalasyon yöntemiyle canlı işitsel-görsel performanslar ortaya koymaktadır (Çelik,2021). Anadol, 2. Dünya savaşıdan kalan makinelerin çeşitli alanlarda kullanılması ve geliştirilmesiyle birlikte dijital dünyanın ilk yolları açılmıştır, diyerek kullandığı tekniklerin tarihsel kökenine işaret ediyor ve Alan Turing sonrasında kurulabilecek bir hayalin gerçekleşmesi olarak bakıyor kendi eserlerinin bugünkü konumuna. Sanatçı, bilgisayar ve donanımı hayallerini gerçekleştirmenin bir aracı olarak görüyor (Anadol, 2022, akt: İçözü, 2022).

Anadol'un eserleri, ilk fenomenolojik boyut olan görüntü bağlamında ele alınırsa, başta puantilist bir resmin üç boyutlu ve hareketli bir hali ile karşılaştığı iddia edilebilir. Bu sanat tarihsel anlamda fırça darbesi ile oluşturulmuş noktadan, dijital verinin en küçük birimi olan piksele geçişin bir simgesi olarak düşünülebilir. Ancak Anadol'un çalışmalarındaki bir imkân, aynı zamanda üç boyutlu bir piksel türünü de işaret etmektedir. Bu durumda fütürist sanat düşüncesine dayanan bir tavır da mevcuttur. Fenomenolojik olarak algılanması açısından bu eserler, izleyiciyi çok katmanlı varlığıyla etkilemektedir. Bir resim karşısında etkileşime geçmemiz için, Merleau-Ponty'nin ifadesiyle, resmi görmemiz yeter. Ancak buradaki eser hareket halindeki sayısız öge çerçevenin dışına çıkma ve mekana yayılma yanılsamalarıyla gerçekliğe karışan bir başka gerçekliğin sunumu şeklindedir. Burada Merleau-Ponty'nin (2012:32) "Devingen vücudum, görünür dünyadan sayılır, ona dahildir ve bu yüzden ben onu görünürde yönetebilirim" sözünde olduğu gibi izleyici kendi hareketli bedeninin görünürlüğüünün deneyimsel farkındalığına sahiptir, onu bilir. Ancak interaktif enstalasyonların ve mekana yayılmış dijital varlıkların hareketi ve yeni gerçekliği karşısında deneyimlerinin hepsinin dışında bir yeni deneyim alanıyla baş başa kalır. Fenomenolojik olarak yepyeni bir manzarayla karşılaşmıştır. Cezanne'nin eserlerinden, Seurat'nın eserlerinden fırlayıp gelen imgeler sanki üç boyutlu olarak canlanmış, dalgalara ve formlara dönüşmüş gibidir. Sol Le Witt'in sabit çizgileri ve sabit küplerden oluşmuş kompozisyonları hareketlenmiş ve boyut atlamış gibidir.

Görünür ve devingen olan bedendeki bilinç, yani izleyici, görünür ve devingen olan bir eser ile karşılaştığında bütün algıları da bir üst aşamaya geçebilir mi? Zihindeki hareketli bir düşünce anının görsel bir ikizi veya düşünme anındaki zihnin bir görsel ikizi mi oluşturulmuştur? Yapay sinir ağları, düşünceye benzeyen formatı ile bu yeni medya tipi, izleyicinin bir tür kendini – insanlığın zihnini- izlemesi olarak değerlendirilebilir. Beyin, kendi içsel-işlevsel kısmının yani zihnin bir varyasyonunun üretimiyle karşılaşmıştır denebilir. Verilerin görselleşmesinin macerası izleyicinin yerinden edilen algısıyla son şeklini alan bir bulanık sistem görünümüne dönüşür.

Bu türden teknolojik imkanlar, muhtemelen ilerleyen zamanlarda daha kolaylıkla anlaşılacak ve bu teknolojik aygıtların estetik olarak varlıklarını sürdürüp sürdürmeyecekleri de gelecekte belli olacaktır. Andy Varhol'un sanat eseri üretim biçimi olan Fabrika mantığından yola çıkıldığında bu tür eserlerin üretiminin de bir Laboratuvar mantığıyla gerçekleştirildiği ifade edilebilir. Teknolojik olanakların içerisinde bakıldığında veri bilimi, yapay zekâ, makine öğrenmesi kavramlarının temel altyapısında var olan bulanık mantık kavramının Anadolu'nun çalışmaları içerisinde doğrudan- fiziksel bir altyapı olarak mevcuttur (bu tabii ki bilgisayarın kullanıldığı her eserde görülebilir). Ancak bir estetik form olarak da Anadolu'nun çalışmaları içinde, görüntü ve ses olarak, form olarak da bulanık mantık mevcuttur.

Bulanık Mantık açısından bir örnek olarak Refik Anadolu'nun "Sonsuzluk" adlı projesi önerilebilir. Anadolu'nun 2017 yılında Austin, Teksas'ta düzenlenen SXSW festivalinde yer alan "Sonsuzluk" temalı enstalasyonunda, aynalı bir odaya yansıtılan ışık sonsuz gibi görünen desenler yaratmıştır. Sonsuzluk projesinin kurulumu için sanatçı, hiçbir açıklığın tespit edilemeyeceği şekilde kapatılmış küp şeklindeki bir odayı seçmiştir. Her duvarın ortasındaki projektörler birlikte çalışacak şekilde programlanmıştır. Dört yüzeye de tam olarak yayılmış ve hiçbir boşluk kalmayacak şekilde ayarlanmış bir oda ekran gibi düşünülebilir burası. Sanatçı ışıklardan ve formlardan oluşan hareketli görüntülerin sonsuz şekilde yansıtılması için tavana ve zemine aynalar yerleştirmiştir.



Görsel 6. Refik Anadolu, 2017 ,Sonsuzluk, Projeksiyon

Aydınlatma dizisi yaklaşık 12 dakika sürüyor ve bu süre zarfında ziyaretçi alanı istediği gibi işgal edebiliyor. Bununla birlikte, ziyaretçiyi tamamen projeksiyonlarla çevrelenmiş halde gösteren kısa filmlerde gösterildiği gibi, etki en iyi yerde yatarken deneyimlenir. "Sonsuzluk", Anadolu'nun Geçici Sürükleyici Çevre Deneyleri serisi görsel-işitsel enstalasyonlarının bir parçasını oluşturmaktadır (Özüçelik, 2021: 81).

Anadolu, "ışık, iki alan arasındaki sınırları bulanıklaştırmak ve birbirine bağlamak için kullanılan deneydeki ana unsurdur: gerçek/kurgusal ve fiziksel/sanal" şeklinde ifade etmektedir. Sanatçının ifadesine göre "Sonsuzluk projesi", "Projeksiyon teknolojisinin yarattığı simülakr alan ile izleyicinin durduğu fiziksel alan arasındaki eşiği ifade ediyor" (Howarth, 2017). Anadolu'nun ifadesinde de olduğu gibi, sınırların bulanıklaşması belirli bir şekilde bulanık mantığı çağrıştırmaktadır. Sonsuzluk, kelime olarak da belirsizliği çağrıştırmaktadır. Ancak bu eserin deneyimsel kısmında ortaya çıkan yaşantının da bulanık mantıkla ilişkisi kurulabilir.

4. Sonuç

Bulanık mantık, çağın günlük pratiklerinin temelinde yatan düşünme biçiminin çözümlenmesi ve makine sistemlerine aktarılmasını sağlamıştır. Bu noktada özellikle gelişime açık olan çağdaş sanat üretimlerine de doğrudan etki etmektedir. Dijital sanatın ortaya çıkması ve hızla günümüz sanat pratikleri içerisinde yükselmesi Bulanık Mantık ve sanat ilişkisi ile açıklanabilmektedir. Bu çalışmada Bulanık Mantık genel olarak irdelenmiş ve bu konunun günümüz

sanatındaki karşılıkları araştırılmıştır. Araştırma sonucunda bulgular rafine edilerek konuyu en iyi aktarabilecek sanatçılar ve eser örnekleri belirlenmiş ve sunulmuştur. Kavram kökenli sanat akımlarından, teknoloji ile ilişkili olarak gelişen dijital sanatlara bakıldığında Bulanık Mantık eser üretme ortamlarının teknik temellerinde yer aldığı gibi doğrudan kavram ve biçimde de yer aldığı görülmüştür. Bu durum örnekler üzerinden aktarılmıştır. Bütün bu bilgilerin sanatın irdelendiği çalışmalara ve sanat -teknoloji -günlük yaşam ilişkisini konu edinen araştırmacılara ve öğrencilere kaynaklık edebileceği öngörülmektedir.

Kaynakça

- Crary, J. (2004). *Gözlemcinin Teknikleri*, Çev. Elif Daldeniz, Metis, Ankara
- Çelik, F. (2021). *Teknoloji ve sanatı buluşturan sanatçı, Refik Anadol*, Link: <https://www.oggusto.com/sanat/sanatci/refik-anadolun-hayati-ve-eserleri> (Erişim Tarihi: 03.08.2023).
- Çiftçi, T. (2018). *Nöroestetik ve Görsel Düşünme Perspektifinden Sanatsal Ve Bilimsel Yaratıcılık*. (Yayımlanmamış Doktora Tezi). İstanbul: Işık Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü
- Hasgüler, S. B. (2012). Sanat ile Teknolojiyi Performansta Birleştiren sanatçı: Stelarc, *MSGSÜ Sosyal Bilimler Dergisi*, s.5.
- Harvey, D. (1997). *Postmodernliğin Durumu*, İstanbul: Metis Yayınları.
- Howarth, D. (2017). Refik Anadol's Infinity Installation at SXSW (dezeen.com).
Link: <https://www.dezeen.com/2017/03/20/refik-anadol-infinity-installation-sxsw-immerses-visitors-light-patterns/>
- Işıklı, Ş. (2008). Bulanık Mantık ve Bulanık Teknolojiler. Ankara Üniversitesi DTCF Felsefe Bölümü Dergisi
Link: <https://dspace.ankara.edu.tr/xmlui/bitstream/handle/20.500.12575/60405/11510.pdf?sequence=1&isAllowed=y>
- İçözü, T. (2022). Kutsal ve Refik Anadol Söyleşisinden Öne Çıkanlar, <https://webrazzi.com/2022/05/21/arda-kutsal-ve-refik-anadol-soylesisinden-one-cikanlar/>
<https://www.bilimkurgukulubu.com/genel/inceleme/gerceklige-bir-adim-daha-yaklasmanin-yolu-bulanik-mantik/>
- Metz, C. 2017, Link: <https://www.nytimes.com/2017/09/11/science/lotfi-zadeh-father-of-mathematical-fuzzy-logic-dies-at-96.html>
- Shiner, L. 2010, Sanatın İcadı, Çev: İsmail Türkmen, Ayrın Y. :İstanbul
- Şen, Z. (2012). Bulanık Bilim Felsefesi, Yükseköğretim ve Bilim Dergisi, Cilt/Volume 2, Sayı/Number 1, Nisan/April 2012; Sayfa/Pages 20-24
- Merleau Ponty, M. (2012). *Göz ve Tin*. İstanbul: Metis Yayınları
- Oshii, M. (1994), *Ghost in Shell*, Japonya (Animasyon film).
- Özüçelik, D. (2021). *Çağdaş Sanatta Mekansal Soyutlama Pratikleri* (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). İzmir: Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü
- Yibing, Z., 2012: Adorno'nun Negatif Diyalektiği Ve Zizek'in Lacanvari İmkansız Devrimi, Çev: Aylin Muhaddisoğlu, Kalkedon Y. İstanbul.
- Yılmaz, M. (2023), *Modernizmden Postmodernizme Sanat*, Ütopya yayınevi, 2. Baskı

İnternet Kaynakları

- http 1. (Yılmaz, H. Ve Ergin Şahin, M.) <https://dergipark.org.tr/en/download/article-file/3001236> (erişim tarihi: 2.04.2024)

http 2. <https://www.galleriacontinua.com/artists/sun-yuan-peng-yu-73> (17.04.2024)

http 3. <https://www.nytimes.com/2015/02/06/arts/design/the-guggenheim-shows-first-on-kawara-retrospective.html> (2.04.2024)

http 4. <https://www.sothebys.com/en/buy/auction/2021/natively-digital-a-curated-nft-sale-2/a-single-number-that-has-10-000-086-digits?locale=zh-Hant> (Erişim Tarihi: 04.04.2024).

http5. <https://pldturkiye.com/refik-anadolun-infinity-enstalasyonu-ile-isigin-icinde-kaybolmak/> (Erişim Tarihi: 03.04.2024)

[1] <https://www.intel.com.tr/content/www/tr/tr/tech-tips-and-tricks/virtual-reality-vs-augmented-reality.html>

[2] Andr  Breton, "Leziz Ceset Oyunu", Enis Batur (Ed.) Modernizmin Serüveni, YKY, İstanbul 1998, s. 339.

sanat
ve insan



Mihrimah AKIN

mihrimah.2356@gmail.com, Malatya-Türkiye

ORCID: 0000 0003 1510 0357

Yeşim AYDOĞAN

Doç. Dr. İnönü Üniversitesi, yesim.aydogan@inonu.edu.tr, Malatya-Türkiye

ORCID: 0000 0001 5952 9396

DeneySEL Resim Sanatı Uygulamaları Üzerine Bir İnceleme¹

Özet

DeneySEL resim sanatı, geleneksel teknik ve kompozisyon normlarının ötesine geçerek sanatçılara özgün ifade alanı sunan yenilikçi bir yaratım biçimidir. Bu yaklaşım, alışılmadık araçlar ve malzemeler kullanarak biçim, doku ve renk gibi temel resimsel elemanlar farklı yöntemlerle yorumlamayı amaçlar. 20. yy. modern sanat akımlarıyla birlikte gelişen deneySEL eğilimler, resmin sınırlarını genişleterek estetik ifade olanaklarını çeşitlendirmiştir. Bu sayede sanatçılar, düşünsel ve görsel anlamda özgür bir üretim sürecine girerek, klasik normları sorgulayan ve sanatın yapısını yeniden yorumlayan özgün çalışmalar ortaya koymuşlardır. Buna binaen resim sanatında deneySELLİĞİN tarihsel süreç içerisinde nasıl bir varlık gösterdiği ve deneySEL baskı tekniklerinin sanat pratiği üzerindeki etkileri derinlemesine incelenmiştir. DeneySELLİK, insan doğasının merak duygusu, yenilik arayışı ve karşılaşılan problemlere farklı çözüm yolları geliştirme isteğiyle doğrudan ilişkilidir. Bu bağlamda, yeni yöntemler ve yaklaşımlar deneme eğilimi, hem bireysel hem de toplumsal düzeyde bilgi ve keşif sürecini hızlandıran temel bir unsurdur. Aynı zamanda deneySEL baskı teknikleri, sanatçılara yenilikçi yöntemler deneme ve yaratıcılıklarını geliştirme fırsatları sunarak modern sanatın gelişiminde kritik bir rol oynamaktadır. Buna bağlı olarak Atölye 17 gibi deneySEL arayışlara yönelik atölyeler, sanatçılara birlikte çalışma ve yeni yöntemler geliştirme imkânı tanıyarak sanatsal süreçleri zenginleştirmektedir. DeneySEL baskı, yalnızca teknik bir uygulama olmanın ötesine geçerek sanatsal yeniliği teşvik etmekte ve sanatın sürekli evrimine olanak tanımaktadır. Söz konusu baskı uygulamalarının sanat pratiğini geliştirmedeki katkıları, bu çalışmanın önemini oluşturmaktadır.

Anahtar Kelimeler: DeneySEL Baskı, Sanatta DeneySELLİK, Atölye 17, Stanley William Hayter.

A Study On Experimental Painting Art Practices

Abstract

Experimental painting is an innovative form of creation that offers artists original expression by going beyond traditional technical and compositional norms. This approach aims to interpret basic elements such as form, texture and color in different ways, using unconventional tools and materials. Experimental tendencies that developed with the 20th century modern art movements expanded the boundaries of painting and diversified the possibilities of aesthetic expression. In this way, artists entered a free production process in intellectual and visual terms, creating original works that questioned classical norms and reinterpreted the structure of art. Accordingly, the existence of experimentation in

painting throughout the historical process and the effects of experimental printing techniques on art practice have been examined in depth. Accordingly, the existence of experimentation in painting throughout the historical process and the effects of experimental printing techniques on art practice have been examined in depth. At the same time, experimental printmaking techniques play a critical role in the development of modern art by providing artists with opportunities to try innovative methods and develop their creativity. In this context, workshops aimed at experimental pursuits such as Atölye 17 enrich artistic processes by providing artists with the opportunity to work together and develop new methods. In this context, workshops aimed at experimental pursuits such as Workshop 17 enrich artistic processes by providing artists with the opportunity to work together and develop new methods.

Keywords: Experimental Printmaking, Experimentation in Art, Workshop 17, Stanley William Hayter.

1. Giriş

Resim sanatında deneysellik, tarihsel süreç içerisinde, ilk çağlardan günümüze kadar bilinçli veya bilinç dışı bir biçimde varlığını sürdürmüştür. Sanatın her döneminde ve alanında kendini gösteren bu olgu, insan doğasının karşılaştığı her probleme farklı çözümlerle yaklaşma isteği, merak duygusu ve yeniliğe ulaşma arzusuyla doğrudan ilişkilidir. İnsanlar, içsel ve dışsal dünyalarının sunduğu zenginlikleri keşfetme çabası içinde estetik deneyimler aracılığıyla kendilerini ifade etme yönünde bir eğilim geliştirmişlerdir. Sanat, bu çerçevede yalnızca deneysel bir varoluş biçimi olarak karşımıza çıkmakta ve insan deneyimini zenginleştiren bir araç haline gelmektedir. Bu bağlamda varoluş, günümüzde de hâlâ kendi kendini üretmeyle birlikte yeni şeyler denemenin çabası içindedir (Özderin, 2018: 279). Deneysel baskı tekniklerinin resim sanatındaki rolünü ve bu yöntemlerin sanat pratiği üzerindeki etkilerini incelemeyi amaçlayan bu çalışma, deneysellik kavramının 20. yüzyılın ilk yarısında sanatçıların geleneğe karşı çıkmalarıyla modern sanatta nasıl yer aldığını kapsamlı bir biçimde ele almayı hedeflemektedir. Deneysel baskı, sanatçılara yenilikçi yöntemler deneme ve farklı yönler keşfetme fırsatı sunarak sanatsal yaratıcılığı teşvik eden önemli bir araçtır. Bu bağlamda, deneysel baskı teknikleri, resim sanatında deneyselliğin modern sanatın temelinde ve gelişiminde üstlendiği kritik rolü ortaya koymaktadır.

Deneysellik, sanatın dinamik doğasıyla iç içe geçmiş bir olgu olarak sanatçıların ifade biçimlerini ve tekniklerini sürekli olarak sorgulamalarına olanak tanımaktadır. Sanatçılar, geleneksel yöntemlerin ötesine geçerek kendi içsel deneyimlerini, duygularını ve düşüncelerini yansıtan yenilikçi eserler yaratma arayışındadırlar. Bu nedenle, deneysel baskı, sanat pratiğinde bir dönüşüm yaratarak sanatçıların yaratıcılıklarını geliştirmelerine katkı sağlamaktadır. Özellikle Atölye 17 gibi deneysel arayışlara yönelik atölyeler, sanatçıların birlikte çalışarak keşifler yapmalarına ve yeni yöntemler geliştirmelerine olanak tanımaktadır. Bu tür atölyelerde gerçekleştirilen deneysel çalışmalar, sanatçıların yalnızca teknik bilgi ve becerilerini geliştirmelerine değil; aynı zamanda sanatsal ifade biçimlerini çeşitlendirmelerine ve yenilikçi eserler ortaya çıkarmalarına da önemli katkılarda bulunmaktadır. Sonuç olarak, deneysellik, resim sanatında hem bireysel hem de kolektif yaratıcılığın gelişimine katkı sağlayarak sanatın sürekli evrimine olanak tanımaktadır.

Bu çerçevede deneysellik, sanatçıların geleneksel kalıpları aşarak kendi özgün bakış açılarını geliştirmelerini teşvik eden bir unsur olarak öne çıkmaktadır. Deneysel baskı teknikleri, sanat pratiğinde yenilikçi yaklaşımları destekleyerek sanatçılara çeşitli anlatım biçimleri ve estetik deneyimler sunmaktadır. Dolayısıyla bu çalışma, deneysel baskının sadece teknik bir uygulama olmanın ötesinde sanatın evriminde ne denli merkezi bir rol oynadığını da vurgulamaktadır. Böylelikle modern sanatın dinamikleri içinde deneyselliğin etkileri derinlemesine incelenmiş ve sanat pratiğine katkıları açıklanmıştır. Deneysel baskı teknikleri, resim sanatında yeni tekniklerin geliştirilmesi ve araştırma yapılması açısından sunduğu olanaklarla dikkat çekmektedir. Deneysellik alanında faaliyet gösteren atölyeler, uygulamaları yoluyla önemli ilerlemeler kaydetmiş ve sanata olumlu katkılarda bulunmuştur. Bu çalışmanın önemi, deneysel baskı uygulamalarının sanat pratiğini geliştirmedeki katkıları olarak gösterilebilir. Bu teknikler, sanatçılara yenilikçi yöntemler deneme ve yaratıcılıklarını genişletme fırsatı tanımaktadır. Atölye 17, Stanley William Hayter önderliğinde sanatçılara birlikte

çalışma ve yeni teknikler deneme imkânı sunarak önemli bir rol oynamaktadır. Ayrıca savaş sonrası Paris'e dönen sanatçılar, yeni malzemeler kullanarak yaratıcı süreçlerini zenginleştirmiştir. Sonuç olarak, deneysel baskı uygulamaları sanatsal yeniliği teşvik ederken, aynı zamanda sanat pratiğinin evrimini de desteklemektedir.

2. Atölye 17

Deneysel baskı, resim sanatında yeni tekniklerin geliştirilmesi ve deneysel yaklaşımlarla araştırma yapılmasında oldukça etkili bir yöntem olarak değerlendirilebilir. Bu baskı teknikleri, sanatçılara yenilikçi yöntemleri deneme imkânı sunarken, aynı zamanda sanat pratiğinde alışılmış sınırların ötesine geçerek farklı boyutları ve ifade biçimlerini keşfetme olanağı sağlamaktadır. Böylelikle sanatçılar, teknik anlamda özgürleşirken yaratıcı süreçlerinde de yeni ve özgün yollar keşfetme fırsatı bulabilir. Aynı zamanda, deneysellik alanında faaliyet gösteren bazı atölyeler, bu yöntemlerin uygulamaları yoluyla önemli ilerlemeler kaydetmiş ve pozitif etkiler yaratmıştır. Bu bağlamda, deneysel baskı uygulamaları, sanat pratiğinin gelişimine önemli katkılar sağlamaktadır. Örneğin, Atölye 17, deneysel arayışlara yönelik hevesli yaklaşımıyla bu alanda önemli bir rol oynamaktadır. Öyle ki bahse konu olan bu atölyenin kurucusu olan Stanley William Hayter, sanatçıların bu atölyede birlikte çalışarak keşifler yapmalarına, yenilik arayışına girmelerine, denenmemiş yöntemleri denemelerine ve yeni ürünler ortaya çıkarmalarına olanak tanımaktadır. Geleneksel teknikleri kullanmanın yanı sıra yaratıcılığın sınırlarını genişletme fırsatı sunan bu atölye, adını bulunduğu Rue Campagne Première caddesindeki 17 numaralı adresten alır. Atölye 17, 1927 yılında Paris'te kurulmuş olup 1940 yılında İkinci Dünya Savaşı sırasında Amerika'ya taşınmıştır. Yenilikçi teknikler üzerinde deneysel çalışmalar yapılmasına imkân tanıyan bu atölyenin, Amerika'da baskı resim sanatının gelişim sürecine önemli katkılar sağladığı belirlenmiş; 1950'li yıllarda, savaşın sona ermesinin ardından yeniden Paris'e taşındığı vurgulanmıştır (Kılıç, 2017: 204). Böylelikle Paris'e dönen sanatçıların özgür denemeleriyle sınırlar zorlanmış ve farklı malzemeler kullanarak düşünme ve üretme becerilerini deneysel çalışmalarına yansıtmışlardır.

Stanley William Hayter'in modern baskı tarihindeki önemi, onun kendine has bir kimlik geliştirdiğini ve bu disiplin üzerinde kayda değer bir etki yarattığını gösterdiği söylenebilir. Hayter, karşılaştığı problemlere yenilikçi teknikleriyle farklı çözüm yolları üretmek yaklaşması adına yaratıcılığını deneysel alanda göstermiştir. Yaratıcı kapasitesinin özgür ruhundan faydalanmış olan Hayter'in, her türlü malzemeyi sanatında kullanarak çeşitli zenginliklerden yararlandığından söz edilebilir. Bu uygulama tarzının Hayter'in deneysel arayışlarda duygu ve düşüncelerini özgürce ifade etmesini mümkün kıldığı söylenebilir. İçsel özgürlüğünü çalışmalarına yansıtan Hayter'in obje, renk, leke, doku, biçim, boyut, derinlik gibi unsurların işlevini alışıla gelmişin dışında kullandığı görülmektedir. Bu bağlamda söz konusu sanatçının düşünme esnekliğinin fonksiyonelliğine sahip olmasında etkili olan kişiliğinin sabırlı, meraklı ve araştırmacı yapısından kaynaklandığını söylemek mümkündür. Dolayısıyla Hayter'in, geleneksel kuralların dışına çıkarak ve dayatılan kalıplardan uzaklaşarak baskı resme özgün deneysel bir yöntemle yaklaşmış olup, yeni ilişkiler arasında ilinti kurabilme açısından yaratıcı yönünü ortaya çıkararak, özgür bir çalışma ortamı sunduğu yargısına varılabilir.



Görsel 1. Stanley William Hayter, “Düşen Figür”, 45x 37. 8 cm, Dokuma Kâğıt Üzerine Renkli Serigrafî Baskıyla Siyah Yumuşak Zemin Gravürü, 1947.

Görsel 2. Stanley William Hayter, “Anatomi Dersi”, 39. 3x 29. 3 cm, Renkli Gravür Aquatint ve Yumuşak Zemin Gravür, 1954.

Stanley William Hayter, jeoloji ve kimya alanındaki eğitiminden edindiği bilgi birikimini sanatsal pratiğinde yeni sentezler oluşturmakta ve karşılaştığı sorunlara yenilikçi çözüm önerileri sunmaktadır (Sarıkartal, 2007: 156). Hayter’in deneysel yollarla geliştirdiği yöntem ve teknikler, ürettiği çalışmaların özgün niteliğini vurgulamaktadır. Atölye 17’de çalışan sanatçıların onu örnek alarak ilerlemeleri Hayter’in bu yolda öncü olduğunu, nitelikli işler ortaya çıkardığını göstermektedir. Aynı zamanda alışılmışın dışına çıkan Hayter, deneysel metotları çalışmalarına işleyerek baskı alanında yeni ifade biçimleri geliştirmiştir. Böylece birbirinden farklı zengin ve çok çeşitli teknikleri baskı denemeleriyle bir arada kullanmaktadır. Hayter, boyayı kullanırken belli başlı kurallardan sıyrılıp özgür doğaçlama ile deneysel çalışmalar ortaya koymuştur. Deneysel çalışan bir sanatçının, çalışmasını yaparken geçtiği aşamalı süreçleri, deneyselciğin tüm boyutlarıyla birlikte nitelik kazandırdığı gibi içsel güdülenmesinin bütünlüğünü de dışa vurarak eserlerine yansıttığı söylenebilir. Bu bakımdan Baskı resmin ancak deneysel yaratıcılığın bulunduğu zaman gelişebileceği söylenebilir. Bu düşünce ve izlenimden kaynaklı olarak Hayter’in kurmuş olduğu Atölye 17’de deneysel çalışmalar sonucu geliştirilen yöntemler, birçok sanatçıyı atölyeye çekmiştir (Sarıkartal, 2007: 156).



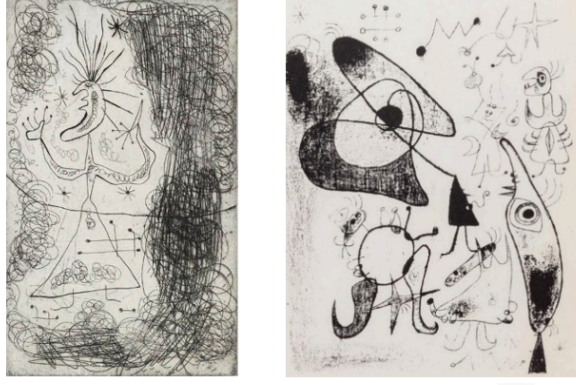
Görsel 3. Atölye 17, New York, 1942.



Görsel 4. Atölye 17, New York, 1951.

Atölye 17’nin olanaklarından yararlanan 20. yy.ın en popüler sanatçıları, baskı resmin deneysel olanaklarından faydalanarak deneme- yanılma yoluyla çalışmalarını oluşturmuşlardır. Özellikle Hayter ’in baskı atölyesinde çalışma fırsatı bulan sanatçıların atölyeye katılım sağlayabilmeleri için bazı temel prensiplere sahip olmaları gerekmektedir. Söz konusu olan bu durumun başlıca prensiplerinden biri sanatçıların sanat eğitimi almış olmaları ve bilgiye açık olmalarıdır (Kılıç, 2019: 42). Deneysel baskı resmin, modern baskı resmine karşı duyarlılığın artmasında Atölye 17, önemli bir rol oynamaktadır. Atölyeye gelen sanatçılara düzenli olarak haftanın her günü görevli asistanlar teknik deneyimler sunmuşlardır (Tüzün, 2019: 730). Bu yaklaşımla, söz konusu atölye üyeleri iş birliği içinde yaratıcı taraflarını ortaya koyarak, geleneksel yollar yerine daha özgün ve yeni yollar üzerinde deney yapma cesareti göstermişlerdir.

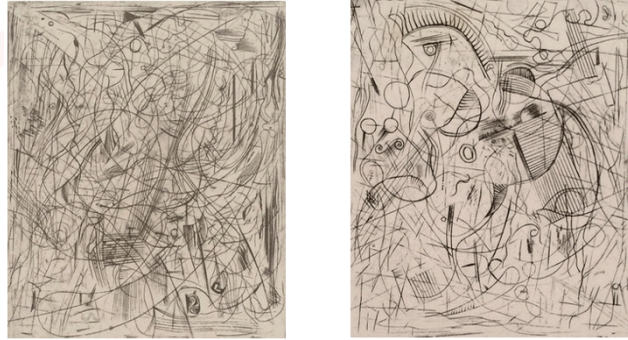
Özgür bir çalışma ortamı sunan Atölye 17’de, Joan Miró, Jackson Pollock, Yves Tanguy, Max Ernst, Helen Phillips, Wassily Kandinsky ve Pablo Picasso gibi tanınmış sanatçıların yanı sıra, sanat tarihine önemli katkılarda bulunan 714 yetenekli sanatçı da çalışmalarını gerçekleştirmiştir. (Kılıç, 2019: 42).



Görsel 5. Joan Miró, “Kardeşlik”, 35x 14. 2 cm, Asitli Kazı, 1939.

Görsel 6. Joan Miró, “Rick Harrison’ın Altın ve Gümüş Piyonu”, 27. 9x 21. 6 cm, Litografi, 1944.

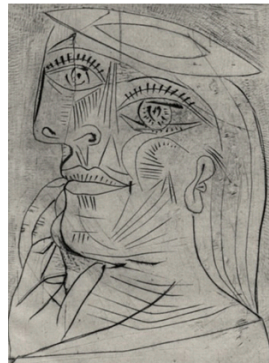
Atölye 17’de çalışan sanatçıların rahatlıkla hareket edebilmeleri için özgür çalışma ortamı sunulduğundan söz etmek mümkündür. Bu durumun sanatçıların yaratıcılıklarını olumlu yönde etkilediği ifade edilebilir. Dolayısıyla yaratıcılığın yüksek olduğu ortamlarda sanatçılar özgün deneyler yapabilir, başarısız olsalar dâhi yine- yeniden sayısız deneyler yapabilirler. Bu sebeple Atölye 17’nin, sanatçıların kendi üsluplarını geliştirebilecekleri eğitim ve öğretim alanları sunduğunu söylemek mümkündür. Söz konusu bu atölyede çalışan sanatçılar, gözlem yetenekleriyle de deneysel yöntem ve tekniklerini güçlendirmişlerdir.



Görsel 7 Jackson Pollock, “İsimsiz”, 15. 2x 12. 3 cm, Gravür- Kâğıt Üzerine Mürekkep, 1944.

Görsel 8. Jackson Pollock, “İsimsiz”, 15. 2x 12. 3 cm, Gravür- Kâğıt Üzerine Mürekkep, 1944.

20. yy. modern sanat tarihinin en üretken ve önemli sanatçılarından olan Pablo Picasso’nun, baskı resim alanında yaptığı alternatif arayışlar sonucunda deneysellikte tanıştığı söylenebilir. Söz konusu bu atölyede çalışma fırsatı bulan Picasso’nun, yaratıcı yönünü göstererek özgün sanat eserleri ortaya çıkardığı görülmektedir.



Görsel 9. Pablo Picasso “Kadın Başı”, 10. 4x 7. 4 cm, Gravür- Burin ve Çelik Kazı ile Kuru Kazı, 1938.

Atölye 17'nin kurucusu olan Stanley William Hayter, Picasso'nun 1934- 1939 yılları arasında asistanlığını yapmıştır (Tüzün, 2019: 729). Belirtilen dönemde, iki sanatçı baskı tekniği üzerine fikir alışverişinde bulunarak bu etkileşim sayesinde son derece verimli bir çalışma süreci geçirmiştir.



Görsel 10. Mihrimah Akın, “Kırmızı Serisi 2”, 63x 74 cm, Tuval Bezi Üzerine Karışık Teknik, 2022.

Yazar, Atölye 17’de çalışan sanatçıların benimsediği tekniklere paralel olarak deneme-yanılma yöntemini kullanarak eserlerini oluşturmuş ve özgür doğaçlama ile deneysel yaklaşımlar doğrultusunda yönlendirilmiştir. Bu çerçevede, (Görsel 10)’da fonu keskin kırmızı tonlarıyla yansıtılarak, açık değerlerin birbirleriyle oluşturduğu estetik uyumu derinlemesine incelemiştir. Kullanılan renk paleti, kompozisyonun görsel dinamiğini zenginleştirirken, resmin etkileyiciliğini artırma amacı gütmektedir. Ayrıca, kompozisyon alanının etkin bir şekilde kullanılması, yoğunluk, dinginlik, doluluk ve boşluk kavramlarının sürekli sorgulandığını ortaya koymaktadır. Sanatçının eserde oluşturduğu lekesele etkilerin ifade gücü ise deneyselliğe açık ve geliştirilebilir bir yapıda olduğunu göstermektedir (A.G. 23.04.2022).

3. Denemeler ve Deneyimler



Şekil 1. Denemeler ve Deneyimler.

Ø Deneysel Oluşumlar

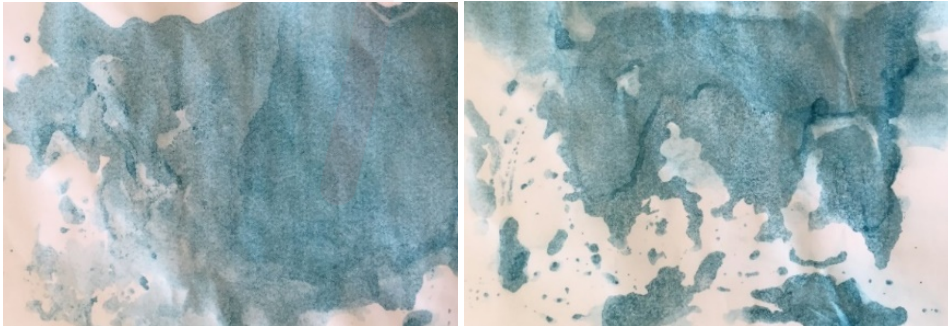
Deneysellik kavramının sanat alanında kullanımının yaygınlaşması yeni olmakla birlikte, deneysel uygulamalar içerisinde değerlendirilebilen uygulamaların geçmişi eskiye dayanmaktadır. Bu uygulamalar deneysellik fikrinden bağımsız olarak yapılan, resme canlılık, hareket, bilinmezlik duygularını katan, özgünlük arayışına cevap veren bir

takım yöntemler olarak değerlendirilmiştir (San, 2019: 121). Deneysel çalışmalar farklı materyal ve tekniklerin kullanımını mümkün kıldığından baskı tekniğinin kullanımı da yaygınlaşmıştır. Ancak, deneysel baskı tekniğiyle elde edilen çalışmaların bir sonraki aşamada kopyasını almak son derece güçtür; aynı yöntem denense bile önceki oluşumların yakalanması oldukça zordur. Bu durumda sanatçılar, özgünlük ve rastlantısallığı avantaja dönüştürerek her çalışmada anın ve malzemenin etkisi altında benzersiz sonuçlar ortaya koyma imkânına sahip olmaktadır.



Görsel 11. Mihrimah Akın, Malzemeler ve Boyayı Palete Sürme Aşaması.

“Aynı yöntem denense bile önceki oluşumları elde etmenin oldukça zor olduğu” düşüncesini desteklemek amacıyla bir pleksi resim paleti, su, 17 x 12,5 cm boyutlarında iki adet hafif dokulu 100 gr. resim kâğıdı, sulu boya ve 14 numara suluboya fırçası kullanmıştır (Görsel 11). Bu malzemelerin seçimi, deneysel sürecin özgünlüğünü ve rastlantısallığını vurgulamakta önemli bir rol oynamaktadır. Çalışmaya başlarken temiz bir palet ve temiz su kullanarak suluboyadaki herhangi bir rengi seçmiştir. Seçtiği rengi palet üzerinde daha iyi kontrol edebilmek için fırçasını boyaya üç kez saat yönünde sürmüştür. Bu işlem, fırçanın rengin kıvamını almasını sağlamıştır. Ardından, fırçayı kâğıda aşağı-yukarı hareketlerle sekiz sıra halinde uygulamıştır. Bu işlemin tekrarlanabilirliğini sağlamak amacıyla fırçasını her bir uygulamadan sonra suya üç kez daldırarak temizlemiştir. Bu süreç, deneysel çalışmanın dikkatli ve sistematik bir şekilde ilerlemesine olanak tanımaktadır. İkinci kâğıdı kullanırken de aynı yöntem izlenmiş ve bu süreçte temizlik ile tekrar edilebilirliğin sağlanması amacıyla daha önce uygulanan adımlar takip edilmiştir. Böylelikle farklı malzeme ve yüzey özelliklerinin etkilerini gözlemlenerek, birbirinden farklı iki ayrı çalışma elde edilmiştir. Bu durum, her bir çalışmanın özgünlüğünü ve deneysel sürecin dinamik yapısını ortaya koymaktadır.



Görsel 12. Mihrimah Akın, Deneysel Baskı Resim 1.

Görsel 13. Mihrimah Akın, Deneysel Baskı Resim 2.

Buradan yola çıkarak, deneysel baskı resim tekniği ile elde edilen her çalışmanın biricik ve özel olduğu savunulabilir. Ayrıca, deneyselliğin bu çalışmalar üzerindeki etkisi, sayısız ihtimal ve bu ihtimallerin beraberinde getirdiği plastik zenginliktir. Bu durum, deneysel sürecin dinamizmini ve sanatın yaratıcı potansiyelini gözler önüne sermektedir.

Ø Dokusal Oluşumlar

Doku çoğunlukla bilinçaltı düzeyde oluşan evrensel bir deneyim olarak tanımlanabilir. Bu sebepten doku, diğer sanat elemanları ile karşılaştırıldığında en özgün olanı olarak değerlendirilir. Bu değerlendirme dokunun, hızlı bir şekilde iki duyu sürecini harekete geçirmesinden kaynaklanmaktadır. Bir sanat eseri ister 2 boyutlu ister 3 boyutlu bir yapıya sahip olsun, çalışmanın dokusal niteliğine olan tepki görsel deneyimin önemli bir parçası olarak kabul edilmektedir (Ocvirk, Stinson, Wigg, Bone, Cayton, 2015:169). Bu sebeple sanat eserlerini oluştururken dokuların rolünün oldukça önemli olduğundan ve eserlere derinlik, duyu ve anlam kattığından söz edilebilir. Sanatçıların, farklı malzemeleri yüzey üzerinde kullanarak pürüzlü, yumuşak, keskin veya sıra dışı dokular yaratarak eseri daha canlı-anlamlı hale getirdiklerinden ve izleyicileri eserin içine çekerek onlara daha zengin bir deneyim sunulduğundan ve dokuların, izleyiciye farklı duygusal deneyimler yaşattığından bahsetmek mümkündür. Örneğin pürüzlü bir yüzey heyecan veya gerginlik hissi uyandırabilirken, yumuşak bir yüzeyin, huzur ve rahatlama hissi vermesi muhtemeldir. Sanat eserlerindeki bu dokusal denge, resmin yüzeyinde önemli bir role sahiptir.

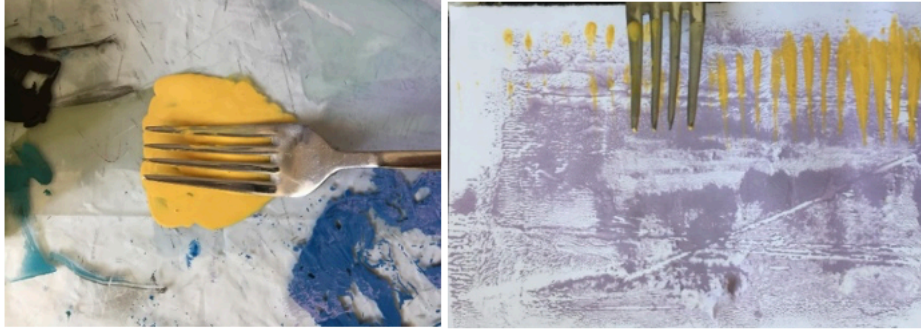


Görsel 14. Mihrimah Akın, Yumuşak ve Sert Naylon Poşet Boya Süreme Aşamaları ve Görüntüleri.



Görsel 15. Mihrimah Akın, Üst Taraf Yumuşak Naylon Poşet Dokusu, Alt Taraf Sert Naylon Poşet Dokusu.

Örnek olarak yapılan deneyde aynı tür malzemeden oluşan naylon poşetler kullanılmıştır. Biri yumuşak biri sert olan naylon poşetlerin dokusunu anlayabilmek için rastgele poşetler büzüştürülmüş, aynı yöntemler ve aşamalar halinde deneye devam edilmiştir. Sonuç olarak sert naylon poşetin dokusuyla yumuşak naylon poşetin dokusunun arasında belirgin bir fark olduğu gözlemlenmiştir. Bu sonuç, nesnelerin fiziksel özelliklerinin dokuya nasıl ve ne şekilde yansıdığını anlamamıza katkı sağlayabilir.



Görsel 16. Mihrimah Akın, Çatalı Boyaya Sürme Aşaması ve Çataldan Elde Edilen Doku.

Yukarıdaki görselde (Görsel 16)'da çatalın dokusunun ne şekilde ortaya çıktığı gösterilmiştir. Sert bir yapıya sahip olan metal çatalın sadece uç kısımlarının dokusu kullanılmıştır. Bu çalışma, malzemenin fiziksel özelliklerinin dokuya nasıl yansıdığını anlamamıza katkı sağlamasının yanı sıra başka bir çalışmada art arda dizilmiş insan figürlerinin oluşturulmasında da ilham kaynağı olmuştur. Çatal izlerinin oluşturduğu bu doku, insan figürlerinin düzenlenmesi ve tasarımı konusunda yenilikçi bir fikir sunarak, araştırmanın yaratıcı sürecine önemli bir katkıda bulunmuştur.



Görsel 17. Mihrimah Akın, Pleksi, Cam ve Naylon Yüzey. **Görsel 18.** Mihrimah Akın, 1 Damla Boya.



Görsel 19. Mihrimah Akın, Pleksi, Cam, Naylon Yüze Kâğıt Basma Aşaması.



Görsel 20. Mihrimah Akın, Pleksi Dokusu, Naylon Dokusu ve Cam Dokusu.

Sırasıyla pleksi, cam ve naylon yüzeye birer damla boya damlatarak baskı merdanesi yardımıyla boyayı 3 yüzeyde de aynı yöntemle sürmüştür. Sonuç olarak aynı yöntem denense dahi her yüzeyde farklı dokuların oluşabileceği sonucu elde edilmiştir.

Ø Lekeseli Oluşumlar

Resim sanatında lekeler, kullanılan tekniklere ve boyama tarzlarına bağlı olarak farklı şekillerde oluşur. Bu lekeler, açık veya koyu tonlarda, transparan ya da yoğun olarak uygulanabilir. Sanatçılar, bu lekeleri eserin genel kompozisyonuna ve estetik amacına uygun şekilde kullanarak çeşitli görsel etkiler yaratabilirler.



Görsel 21. Mihrimah Akın, “Leke Örneği”.

(Görsel 21)'de görülen üç ayrı çalışma, mono baskı tekniği kullanılarak oluşturulmuş lekesele çalışmalardır. Akrilik boya, su ile inceltilecek su kıvamından biraz daha yoğun bir hale getirilmiş ve istenen görünümü elde etmek için kullanılmıştır. Bu sayede, çalışmalarında farklı tonlar ve dokular elde ederek görsel olarak zengin ve etkileyici sonuçlar ortaya koymaya çalışmıştır.

Ø Figüratif Oluşumlar

Resim sanatında oldukça fazla ele alınan unsurlardan biri olarak, insan figürü gösterilebilir. Figürler bazı kompozisyonlarda yardımcı unsur olarak kullanılırken, bazı kompozisyonlarda ise resmin ana unsuru olarak kullanılmaktadır. Şayet insan figürü ana unsur olarak kullanıldığında, özgünlük açısından figürün karakteristik bir özellik taşımasına ayrıca dikkat edilmekte ve bu doğrultuda bir figür tasarlanmaya çalışılmaktadır. Bu araştırmada da rastlantısallıktan ve deneysellikten yararlanılarak oluşturulan insan figürü sürecine değinilmiştir.



Görsel 22. Mihrimah Akın, “İnsanlar Serisi 1- 2”.

Mono baskı tekniği kullanılarak elde edilen rastlantısal lekelerin, yaratıcı bir yaklaşımla insan figürlerine evrildiği söylenebilir. Koyu lekelerin oluşturduğu şekillerin etrafını açık, açık renkteki lekelerin etrafını koyu kontür çizgileriyle netleştirmek için kullanılan zıt renk kontrastı, figürlerin daha belirgin olması ve öne çıkmasını sağlamak amacıyla uygulanmıştır. Bu lekelerin poşet, kâğıt, linol, sünger veya benzeri nesnelere elde edildiği söylenebilir. Deneysel yöntemler kullanılarak oluşturulan lekeler, karakteristik insan figürlerine dönüştürülmüş ve özgün bir üslup çerçevesinde yorumlanmıştır.



Görsel 23. Mihrimah Akın, “İnsanlar Serisi 3”. **Görsel 24.** Mehmet Siyah Kalem, “Fatih Albümü”.

Benzer şekilde, Mehmet Siyah Kalem’in resimleri, yazarın figürleriyle ortak özellikler taşımaktadır. Her iki sanatçı da figürleri belirginleştirmek için zıt renk kontrastları ve detaylı kontür çizgileri kullanmıştır, bu da onların görsel üsluplarını birbirine yakınlaştırmaktadır. Mehmet Siyah Kalem’in resimlerinin, yazarın çizdiği figürlerle benzerlik gösterdiği ve her iki sanatçının figürlerinde ortak görsel unsurlar veya stilistik benzerlikler bulunduğu ifade edilmektedir. Siyah Kalem’in resimlerinde, kavruk yüzlü Yörükler, sert bakışlı ihtiyarlar, iki büklüm yaşlı kadınlar, keloğlan, horon tepen şamanlar, demonlar ve insan-hayvan karışımı yaratıklar sıkça tekrarlanır. Bu resimler, temsili karakterleri göstermek amacıyla yapılmış olup, bir öykü anlatmak yerine, metinlerde geçen kişileri tanıtmak için kullanıldığı bilinmektedir (İpşiroğlu N., ve M., İpşiroğlu, 2017: 36).



Görsel 25. Mihrimah Akın, “Tesadüfi Lekeden Figür Oluşturma”.

Örneğin (Görsel 25)’de görülen figürlerin, yazarın daha önce yaptığı linol baskı çalışmasındaki bez kıvrımlarının şekillerinden elde edildiği gözlemlenmektedir. Bu durum, yaratıcılık ile deneysel çalışmanın sağladığı esnekliği başarılı bir şekilde bir araya getirdiğini göstermektedir.



Görsel 26. Mihrimah Akın, “Tesadüfi Lekeden Portre Oluşturma”.

Kupa bardağının kenarından akan çay damlalarının oluşturduğu lekelerden, kişisel mizaca uygun şekilde bir portre oluşturulmuştur. Bardağın fotoğrafını çektikten sonra telefonda bulunan “fotoğrafi kalemle çizme” özelliğinden yararlanarak karakteristik insan figürü oluşumlarına bir yenisini daha eklemiştir. Bu tür günlük yaşamın sıradan detaylarını sanat eserlerine dönüştürme potansiyeli, deneysel çalışma alanında oldukça işe yarar bir yöntem olarak kabul edilebilir. Bu durum, içsel yaratıcılık ve gözlem yeteneğini yansıtırken, sıradan bir anı çalışılan konu bağlamında işleyebilme ve sanatsal bir ifadeye dönüştürebilme açısından örnek bir eskiz niteliği taşımaktadır.



Görsel 27. Mihrimah Akın, “Tesadüfi Lekeden Figür ve Portre Oluşturma”.

Kahve köpüğü ve kahve telvesinden kendiliğinden oluşan, tonları açık ve koyu, transparan yapıda olan ve yoğunlukları farklılık gösteren lekeler, insan figürleri ve portrelerine benzetilmektedir. Bu lekelerden daha çok soyut insan figürleri ve portreler oluşturularak, deneysel arayışlarla kişisel mizaca uygun karakterler ortaya çıkmıştır (Görsel 27). Bu özgün yaklaşım, araştırmanın sanatsal çalışmalarının oluşum sürecinin yaratıcılık bağlamındaki zenginliğini göstermektedir. Bu tür deneysel arayışlar günlük yaşamdaki basit detayların sanatsal bir ifadeye dönüştürülerek özgün sanat eserleri oluşturulabileceğini ortaya koymaktadır.



Görsel 28. Mihrimah Akın, “Tesadüfi Lekeden Figür Oluşturma”.

Uygun görülen alanların fotoğrafları çekilmiş ve telefonda “fotoğrafi kalemle çizme” özelliği kullanılarak karakteristik insan figürü ve portre çalışmalarına dönüştürülmüştür.

4. Örnek Bir Uygulama Süreci

Bu bölümde; yazarın 1 adet sanatsal uygulaması ele alınarak yapım aşamasının başından sonuna kadar detaylı bir şekilde teknik, malzeme ve uygulama aşamalarına yer verilmiştir. Bu durum, okuyucunun resmin nasıl oluşturulduğunu daha iyi anlamasına katkı sağlarken, aynı zamanda bu aşamaları anlatmak hem yazarın yaratıcı sürecini paylaşmak hem de izleyicinin eseri daha derinlemesine anlamasına yardımcı olmak için önemlidir.

Çalışma sürecinde, resmin ihtiyaçlarına göre serbest bir ifade dili benimsenmekte ve malzemeler anlık ve kendiliğinden oluşan seçimlerle belirlenmektedir. Bu durumla alakalı olarak Picasso şöyle demektedir:

Bir gün hurdalığın arasında eski bir bisiklet selesi buldum, hemen yanında da paslanmış gidonu duruyordu... Bu iki parçayı aniden birleştirdim, zihnimde... Kendiliğinden oldu bu. Benim tek yapmam gereken, aklıma gelen bu düşünce doğrultusunda iki parçayı kaynakla birleştirmektir (Walter, 1997: 48).

2024 yılında gerçekleştirilen “İfade” adlı çalışma, deneysel baskı resim yöntemleriyle oluşturulmuştur.



Görsel 29. Aşama 1 ve Boyalar.



Görsel 30. Aşama 2.

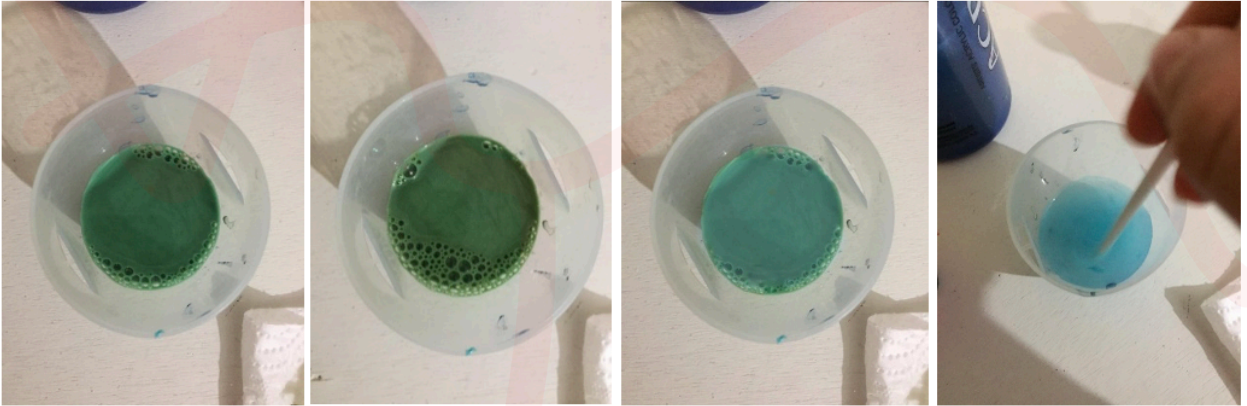
Daha önce yapılan tuval üzerine yağlı boya çalışması ortadan ikiye bölünerek 50x82 cm boyutunda iki adet tuval bezi elde edilmiş ve “İfade” adlı çalışma için bu bezlerden biri kullanılmıştır. Kullanılmış ve boyalı tuval bezini tekrar geri kullanmasının sebebi; beze boyayı sürdükten sonra altta kalan renklerin zenginliğinden yararlanmak istemesinden kaynaklanmaktadır. Fonu oluşturmak için (Görsel 29)’da görülen kırmızı, sarı, mavi ve turkuaz akrilik boya kullanarak yeni bir renk elde edilmiştir. 2. aşamada elde edilen renk, yüzey üzerine eşit bir şekilde tek kat olarak

sürülmüştür. Bu sayede altta kalan diğer renklerin ve şekillerin hareketliliğinden yararlanarak, çalışmaya plastik anlamda zenginlik kazandırılmaya çalışılmıştır.



Görsel 31. Akrilik Boyayı Su ile İnceltme 1.

Mor renkteki akrilik boyayı inceltmek için uygun bir kaba birkaç damla boya damlatılmış ve üzerine göz kararı kontrollü bir şekilde su eklenmiştir. Daha sonra inceltilecek boya, kıvam alana dek karıştırılarak uygulanabilir hale getirilmiştir (Görsel 31).



Görsel 32. Akrilik Boyayı Su ile İnceltme 2.

Yukarıda görülen renkler (Görsel 32), mor rengin hazırlanma aşamasındaki gibi aynı şekilde oluşturulmuştur. Toplamda 5 adet birbirinden farklı renk, su ile inceltilerek kullanılabilir hale getirilmiştir.



Görsel 33. Aşama 3.

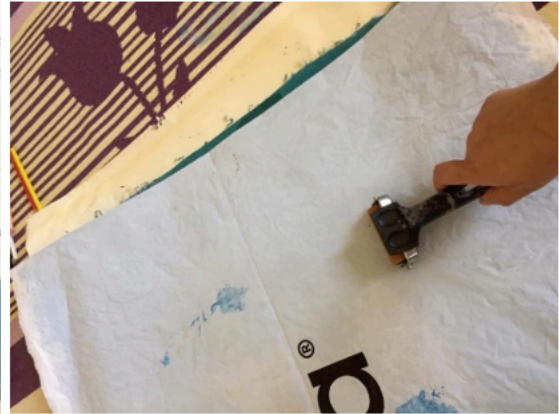


Görsel 34. Aşama 4.

Su ile inceltileen boyaların akışkanlığının kontrol edilememesi, boyaların yüzeye rastgele dökülmesine olanak tanımış; bu süreçte doğaçlama, şans ve tesadüf unsurları etkili bir şekilde kullanılmıştır. Boyaların yüzey üzerinde yüzer halde birbiri içinde dağılmasına izin verilmiş ve müdahale edilmeden 24 saat boyunca kurumaya bırakılan çalışma sonucunda, özgün ve etkileyici oluşumlar ortaya çıkmıştır. (A.G 23. 05. 2024). Plansız bir şekilde oluşturulan bu etki sayesinde yüzey üzerinde deneyelliğin getirmiş olduğu rastlantısal oluşumlar ve lekeseel zenginlikler görülmektedir. Bu katman kurduktan sonra su ile inceltilmiş mavi akrilik boya glaze tekniği ile 1 kat olacak şekilde uygulanmıştır (A.G 23. 05. 2024). Glaze tekniği sayesinde çalışmaya daha fazla canlılık, boyutsallık ve derinlik kazandırılarak, çalışmanın 3 boyutlu bir görünüme sahip olması amaçlanmıştır. Bir şişe içerisine miktarları farklılık gösteren beyaz, mavi, sarı ve kırmızı boyalar konularak (Görsel 34) bir süre çalkalanmış, daha sonra şişenin içerisine kontrollü bir şekilde su eklenerek boyanın inceltmesi sağlanmıştır. Bir süre çalkalandıktan sonra tüm malzemeler homojen bir şekilde karıştırdıktan yüzey üzerine akıtma işlemi yapılmıştır.



Görsel 35. Aşama 5.



Görsel 36. Aşama 6.

Elde edilen boya karışımının yanına bej tonlarındaki boya gelişigüzel akıtılmıştır. Boyayı akıtma işlemi bilinçli bir şekilde sıralı halde yazarın kontrolü dâhilinde gerçekleşmiştir. Buradaki amaç, lekelerin daha temiz ve düzgün bir

şekilde ortaya çıkmasını sağlamaktır. Bu aşamada (Görsel 36) ise akıtılan boyanın üzerine hemen kalın naylon poşet serilerek üzerine baskı merdanesi ile aşağı yukarı hareketlerle 9 kez gidip gelinmiştir. Akrilik boyanın hızlı kurumasından dolayı, istenmeyen sonuçlarla karşılaşmamak için bu işlem hızlı bir şekilde gerçekleştirilerek, söz konusu aşama yaklaşık 2 dakika içerisinde tamamlanmıştır.



Görsel 37. Aşama 7.

Bir önceki aşamanın hemen ardından poşet, dikkatli bir şekilde yüzey üzerinden kaldırılmış, her ne kadar boya yarı-kontrollü bir şekilde akıtılmak istenmiş olsa da baskı aşamasında boyanın kıvamından dolayı rastlantısal oluşumların meydana geldiği yayılmalar gerçekleşmiştir.



Görsel 38. Aşama 8.



Görsel 39. Aşama 9.

Bu aşamada boya, yüzey üzerinde rastlantısal lekeler oluşturmaya başlayarak eserin genel kompozisyonuna dinamik bir yapı kazandırmıştır. Rastlantısal lekeler kullanılarak yüzeyde çeşitli dokular yaratılmaya çalışılmış ve daha kalın bir boya tabakası ile belirgin bir rölyef etkisi oluşturulmuştur (A.G 24. 05. 2024). Kalın boya tabakası, eserin üç boyutlu bir görünüm kazanmasını sağlamış ve bu da eserin daha etkileyici ve dikkat çekici olmasına katkıda bulunmuştur. Bu süre zarfında boya, yüzeyle bütünleşerek istenilen dokusal ve görsel etkiyi ortaya çıkarmıştır. Lekelerin rastlantısal doğasından yararlanarak figürleri detaylı bir şekilde yorumlayan (Görsel 39), bu rastlantısallığı sanatsal bir fırsat olarak değerlendirerek kendine özgü biçimler geliştirmiş ve bu yenilikçi yaklaşımını çalışmalarında belirgin bir üslup olarak sergilemiştir. Figürlerin oluşturulması sürecinde akrilik boya, sulu boya, silinebilir pastel boya, kuru kalem ve kaligrafi

kalemi kullanılmıştır. Ayrıca, 0,3, 1 ve 3 numara yuvarlak uçlu sulu boya fırçaları ile 1 ve 4 numara yassı uçlu boya fırçaları tercih edilmiştir (A.G 26. 05. 2024). Figürlerin oluşturulma süreci toplam dört günde tamamlanmıştır.



Görsel 40. Mihrimah Akın, “İfade”, 50x 82 cm, Tuval Bezi Üzerine Karışık Teknik, 2024.

5. Sonuç

Resim sanatında deneyselliğin tarihsel süreç içindeki önemi ve modern sanatın evrimine katkıları, çalışma sürecinde kapsamlı biçimde ele alınmıştır. Deneysellik, sanatın dinamik doğasıyla bütünleşen bir olgu olarak sanatçıların ifade biçimlerini ve tekniklerini sürekli sorgulamalarına olanak tanımaktadır. Özellikle deneysel baskı teknikleri, sanatçılara yenilikçi yöntemler deneme fırsatı sunmakta, yaratıcılıklarını ortaya çıkarmakta ve estetik deneyimlerini zenginleştirmektedir. Atölye 17 gibi deneysel arayışlara yönelik sanat atölyeleri, sanatçıların birlikte çalışarak keşiflerde bulunmalarına ve yeni teknikler geliştirmelerine olanak tanıyan önemli platformlar olarak işlev görmektedir. Bu atölyelerde gerçekleştirilen deneysel çalışmalar, sanatçıların yalnızca teknik bilgi ve becerilerini artırmakla kalmayıp, aynı zamanda sanatsal ifade biçimlerini çeşitlendirmelerine ve yenilikçi eserler üretmelerine katkı sağlamaktadır. Böylece, sanat pratiğinin gelişimine ve sanatçıların bireysel yaratıcılıklarını artırmalarına olanak tanımaktadır.

Deneysellik, sanatçılara geleneksel kalıpları aşarak kendi özgün bakış açılarını geliştirme imkânı sunmakta ve sanat pratiğinde önemli bir dönüşüm yaratmaktadır. Ayrıca, deneysel baskı uygulamaları, sanatın evrimi içinde merkezi bir rol oynamakta ve modern sanatın dinamikleri üzerinde derin etkiler bırakmaktadır. Sanatçılar, bu uygulamalar sayesinde yeni malzemeleri keşfetmekte ve yaratıcı süreçlerini zenginleştirmektedir.

Sonuç olarak, deneysel baskı teknikleri sanatsal yeniliği teşvik etmekle kalmayıp, sanat pratiğinin evrimini destekleyen kritik bir unsur olarak karşımıza çıkmaktadır. Bununla birlikte deneyselliğin sağladığı fırsatlar sanatçıların yaratıcı potansiyellerini açığa çıkararak sanatın geleceğine yön vermede önemli bir etkiye sahiptir.

Kaynakça

İpşiroğlu, N., & İpşiroğlu M., (2017). Oluşum Süreci İçinde Sanatın Tarihi. Hayalbaz Yayınları.

Kılıç Ateş, S. (2017). Baskı Sanatlarının Günümüz Örnekleri. *İnönü Üniversitesi Sanat ve Tasarım Dergisi*, 7/(15), ss. 199-210.

Kılıç Ateş, S. (2019). Baskıresimde Deneysel Arayışlar ve Atölye 17. *İnönü Üniversitesi Sanat ve Sanat Dergisi*, 5/(2), ss. 37-44.

Ocvirk, O.G. (2015). Sanatın Temelleri: Teori ve Uygulama. Karakalem Kitabevi Yayınları.

Özderin, S. (2018). Deneysel Tipografide Özgün Araştırmalar. *Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 6/(79), ss. 277-287.

San, İ., (2019). *Sanat ve Eğitim*. Ütopya Yayınları.

Sarıkartal, Z. (2007). Asım İşler: Baskıresimde özgünlük (Atelier 17 süreci, etkileri, izleri). *Beykent Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 1/(2), ss. 154-171.

Tüzün, M. (2019), 20. Yüzyıl Baskı Resminde Stanley William Hayter ve Atölye 17. *Ulak bilge Sosyal Bilimler Dergisi*, 7/(41), ss.727-736.

Görsel Kaynaklar

Görsel 1: <https://www.annexgalleries.com/inventory/detail/FRBE305/Stanley-William-Hayter/Falling-Figure>

Görsel 2: https://www.michelfillion.com/oeuvres_eng.php?artiste=HAYTER

Görsel 3: <http://www.atelier17.com/a173.html>

Görsel 4: <http://www.atelier17.com/a173.html>

Görsel 5: <https://www.artsy.net/artwork/joan-miro-untitled-from-stephen-spenders-fraternity-2>

Görsel 6: <https://www.invaluable.com/auction-lot/miro-dada-i-472-c-dfd496b803>

Görsel 7: https://indigodergisi.com/2016/10/jackson-pollock-amerikan-soyut-disavurumculuk/#google_vignette

Görsel 8: <https://elkalandozoodjm.home.blog/2019/04/17/jackson-pollock/>

Görsel 9: <https://dolanmaxwell.com/artworks/10170-pablo-picasso-solidarite-1938/>

☐ Bu çalışma, İnönü Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Resim Anasanat Dalı'nda yapılan "Resim Sanatında Deneysel Yaklaşımına Bağlı Olarak Karakteristik İnsan Figürü Yorumlamaları" başlıklı yüksek lisans tezinden üretilmiştir.

Sümeyye CANDAN

Trabzon Üniversitesi, sumeyye_candan22@trabzon.edu.tr, Trabzon-Türkiye

ORCID: 0009-0003-7123-4197

Antroposen Çağı Ekseninde Ekofeminizm Sanatı

Özet

Antroposen çağının etkileri Sanayi Devrimi'nde başlamış olup, sanat üzerindeki yansımaları daha çok 1960'lı yıllarda ekolojik sanatın ortaya çıktığı dönemde hissedilmiştir. Çağdaş sanatla birlikte birçok sanat pratiği ortaya çıkmış, kavramsal konular üzerinden toplumsal cinsiyet, politika ve çevre temalarına yer verilmiştir. Feminizm hareketinin sanata daha fazla yansıdığı çağdaş sanatta, feminizmin alt dalı olan ekofeminizm doğmuştur. Ekofeminizm, Antroposen çağının içerisinde yer alan bir hareket olduğundan, doğa ve kadın imgeleri aynı düşüncenin etrafında temelledirilmiş, ekolojik hareket ve feminist teori birleştirilmiştir. Ekofeminizm pratiğinin temelinde, ataerkil sistemde kadın ve çevre tahakkümü kesişim içerisinde. Ekofeminizm sanatı doğada var olan düzeni bozan insanlığı yeniden tartıştığı ve bu ilişki dahilinde yeni ihtimaller üzerine giden yapıtların incelendiği makalede, sanatın bu konuya olan yaklaşımı araştırılmıştır. Ekofeminizm sanat yapıtları, kimlik eşitliğini ve ekoloji temsilini harmanlayan pratiklerdir. Makalede incelenen yapıtlarla, Antroposen çağının etkilerinin görüldüğü arazi, performans, yerleştirme, dijital medya gibi farklı pratiklerin kavramsal çerçevelerinin irdelemesi amaçlanmıştır. Antroposen çağı ile ekofeminizm kavramları arasındaki ilişkiyi hangi faktörlerin etkilediği üzerine durulmuştur. Çalışmada sonuç olarak farklı sanat pratiklerinin aynı çerçevede toplandığı ve benzer konular dahilinde ekolojik tabanlı çalışmalar yürütüldüğü görülmektedir. Antroposen çağının yerküreye verdiği tahribat sonucunda, konunun önemi artmıştır. Antroposen ve ekofeminizm kavramları doğrultusunda gelişen sanat yapıtları incelemesinin alana katkı sağlayacağı düşünülmektedir. Bu makale nitel desende durum çalışmasıdır. Durum çalışması veri toplama, verilerin analizi ve yorumlanması basamaklarını içermektedir.

Anahtar kelimeler: Antroposen, Ekofeminizm, Ekoloji, Feminizm

The Art of Ecofeminism in the Axis of the Anthropocene Age

Abstract

The effects of the Anthropocene era started with the Industrial Revolution, and its reflections on art were mostly felt in the 1960s, when ecological art emerged. Many art practices have emerged with contemporary art, and gender, politics and environmental themes have been included through conceptual issues. In contemporary art, where the feminist movement is more reflected in art, ecofeminism, a sub-branch of feminism, was born. Since ecofeminism is a movement within the Anthropocene era, images of nature and women are based around the same idea, and the ecological movement and feminist theory are combined. The practice of ecofeminism is based on the intersection of the domination of women and the environment in the patriarchal system. In the article, the approach of art to this issue is investigated in which the art of ecofeminism re-discusses the human beings who disrupt the existing order in nature and the works that go on new possibilities within this relationship are examined. Ecofeminist artworks are practices that blend identity equality and ecological representation. With the works analysed in the article, it is aimed to examine the conceptual frameworks of different practices such as land, performance, installation, digital media, where the effects of

the Anthropocene era are seen. It is emphasised which factors affect the relationship between the Anthropocene era and the concepts of ecofeminism. As a result of the study, it is seen that different art practices are gathered in the same framework and ecologically based studies are carried out within similar subjects. As a result of the destruction caused by the Anthropocene era to the earth, the importance of the subject has increased. It is thought that the analysis of artworks developed in line with the concepts of Anthropocene and ecofeminism will contribute to the field. This article is a case study in qualitative design. The case study includes the steps of data collection, data analysis and interpretation.

Keywords: Anthropocene, Ecofeminism, Ecology, Feminism

1. Giriş

Antroposen çağı ekseninde gelişen doğa tahakkümü ve feminist bakış açısının bir araya geldiği ekofeminizm, çağdaş sanat döneminde sanata yansımıştır. Ekofeminizmin etkili olduğu bu dönemde, doğa temaslı ve feminist bakıştan yaratılan yapıtlar meydana gelmiştir. Antroposen çağının sanata etkilerinin arttığı çağdaş sanat döneminde, çevre üzerinde ya da kavramsal metnin etrafında gelişen çalışmalar üretilmiştir. Sanatçılar kendi geliştirdikleri pratikler doğrultusunda, ekolojik tahribatı ve kadın tahakkümünü sanat yoluyla ortaya koymuşlardır. 1960'lardan günümüze kadar olan süreci ele alan çalışma, Antroposen çağının etkilediği ekofeminizm sanatı ve bu alanda geliştirilen farklı çağdaş sanat eserlerini incelemektedir. Çağın sanat üzerindeki etkilerini sanatçı ifadeleri, tarihsel bağlam ve yorumlamalarla aktarmak amaçlanmıştır. Antroposen çağının ne olduğu, sanat üzerindeki etkileri, ekofeminizmin çıkış noktası, hangi pratiklerde ele alındığı gibi sorular üzerinde durulmuştur. Sanatın ekoloji ve feminizm kavramlarına olan duyarlılığı farkındalık amacı taşıyan çalışmalarla kendini göstermektedir. Bu bağlamda üretilen yapıtların öne çıkarılması, konunun farkındalığı bakımından önemlidir. Jeolojik çağ ile sanatın bağlantısı üzerinden ele alınan çalışmanın alana katkı sağlayacağı düşünülmektedir.

Tarihi 18.yy'larda dayanan feminizm, toplumda kadın ve erkek eşitliğinin sağlanması gerektiğini savunan bir anlayıştır. Feminizmin temel amacı, cinsiyet eşitsizliğini ortadan kaldırmak ve kadınların toplumda söz sahibi olmasını sağlamaya çalışmaktır. Ataerkil bir toplumda kadın figürünün geri planda tutulması feminizm için son derece yanlış bir tutumdur. Bunun yerine toplumda birçok kimlikte yer alabilen, her türlü hak ve özgürlüğe sahip olan bir kadın figürünü savunur. 18.yy'da farklı alanlara konu olan feminizm akımı, sanatın da konusu olmuştur. 18.yy ile 19.yy. arasında Avrupa'da Sanayi Devrimi gerçekleşmiştir ve sonrasında bütün dünyayı etkisi altına almıştır. Sanayi Devrimi siyasal, ekonomik ve toplumsal değişimlere neden olmuştur. Feminizm akımının ortaya çıkmasında etkili olmuştur. Bunun yanı sıra kapitalizmin etkisiyle üretim artmış, sonucunda tüketim toplumu haline gelmiştir. Yaşanan tüm bu gelişmelerin beraberinde, ekolojik dengede bozulmalar meydana gelmiştir. 1960'lı yıllara kadar olan süreçte, çevresel hareketler hız kazanmıştır. Sanatın güncel konulara yer verdiği bu dönemde, dünyayı doğrudan etkileyen çevre olaylarına sessiz kalınmamıştır. Çevresel hareket olarak başlayan ekolojik sanat, farkındalık yaratmayı amaçlamıştır. Sanatın kendini biçimsel ve kavramsal olarak geliştirip değiştirdiği 60'lı yıllar, ekolojik sanatın da önem kazandığı bir dönem olmuştur. Bu dönemde sanatta kavramsallık ön plana çıkmıştır. Ekolojik sanat eserlerinin biçimselliğinin yanısıra kavramsal mesajı önemlidir. Toplumda ders niteliğinde olan bu çalışmalar, doğaya verilen tahribatın sonuçlarını gözler önüne sermektedir. Ekolojik sanat ile feminist anlayışın kesişmesi sonucu oluşan ekofeminizm, kadın ve doğa yapısının benzerliğini vurgulamaktadır.

Ekofeminizm 1970'li yılların sonunda çeşitli toplumsal hareketler ile feminizm ve ekoloji hareketlerinden doğmuş ve tekrarlanan çevre felaketlerinden tetiklendiği yıkıma karşı protestolar ve etkinlikler bağlamında popülerlik kazanmıştır. Ekofeminizm kadın ve doğanın yıkımına dikkat çeker ve bu durumun iyileştirilmesi yönünde politikalar geliştirir (Shiva & Mies, 2021). Sanatın toplum içerisindeki güçlü yönünün hissedildiği 19.yy'da ekofeminist sanatçılar, çalışmalar üretirken bu düşüncenin gelişmesi yönünde etkili olmuşlardır. Bunu yanı sıra Antroposen çağında olmanın yarattığı yıkıcılık ya da yaratıcılık bir zıtlık oluşturmakta ve düşünce yapılarının karşı karşıya gelmesine neden olmaktadır. Bir

yanda içinde bulunulan çağın getirileri; teknoloji, bilim, sanayi gibi alanların gelişimi devam ederken, oluşturduğu yıkımlar ve insanlığın yeryüzüne hâkim olması ekolojik dengeyi bozmaktadır. Kapitalizm düzenin, birçok alanda sağladığı etki ile doğadaki elemanlar zarar görmektedir.

Tüm bu ekolojik yıkım, feminist düşünce ile bağdaşmış, kadınların doğa üzerinde gerçekleştirdiği farklı disiplinlere ait eserler ortaya çıkmıştır. Bu süreçte ataerkil bir toplumun kadın figürü üzerindeki baskısı bir de kapitalist gerçeklerle karşılaşmıştır. Feminist bakış açısıyla düşünüldüğünde doğa ile kadın aynı yıkıma maruz kalan ve sonuçlarının birbirine bir şekilde benzerlik gösterdiği iki unsurdur. Antroposen çağında yaşanan tüm olumlu ve olumsuz gelişmelerden etkilenen sanat, üretim noktasında biçimsel ve kavramsal olarak 1960'lardan sonra çağdaşlaşmıştır. Yapıtların kavramsal yönünün baskın hale gelmesi ile biçimsel yönünün doğrudan değişime uğramasına olanak sağlandı. Toplumsal krizlerden etkilenen sanatçılar, doğa üzerinde farklı disiplinlerde yapıtlar üretmişlerdir. Doğrudan ya da dolaylı anlatıma sahip olan bu yapıtlar, ekoloji ve feminizmin ortak yanlarını ele almışlardır. Ekofeminizm sanatçıları, feminist bir bakışla ekolojiye temas eden yapıtlar üretmektedirler. Sanatçı doğa tahakkümü ve kadın tahakkümü ile oluşan ataerkil düşünce üzerinden doğa üzerinde gerçekleşen yahut doğa ile kesişimi olan çalışmalar yapmıştır.

2. Antroposen Çağının Ekolojiye Etkisi

Holosen çağı 1833 yılında başlamış olup Sir Charles Lyell tarafından önerilmiş ve kabul edilmiştir. Fakat bu çağ boyunca insanoğlunun faaliyetleri giderek önemli bir jeolojik güç haline geldi ve bu durum bilim insanları tarafından fark edildi. Stoppani 1873'te insanoğlunun faaliyetlerini evrensellik açısından yeni bir güç olarak değerlendirdi. Yaşanan jeolojik gelişmelerin üzerine Antroposen terimini 2000 yılında Paul J. Crutzen ve Eugene F. Storer kullanmıştır. Sanayi Devrimi'nin başlamasından itibaren günümüze kadar devam eden jeolojik çağda, insanlığın dünya üzerinde olan hâkimiyetinin en üst noktaya çıkması ile dünya geri dönülmesi zor bir sürece girmiştir. Toplumsal, siyasal ve ekonomik alanların hızla değişime uğraması, ekolojik anlamda da gerilemeye neden olmuştur. İklim değişikliği, biyoçeşitliliğin azalması, çevrenin tahribata uğraması gibi durumlar meydana gelmiştir. Bir döngü içerisinde gerçekleşen olaylar, birbirinin sonuçlarından doğmuştur. (Crutzen, Storer & Steffen, 2000). Holosen çağından sonra dünya, Antroposen adlı yeni jeolojik çağa girdiğine dair artan bilimsel fikir birliği ışığında daha da önem kazanmıştır. Bilim adamları bu tarihi gelişmeyi anlatırken, İkinci Dünya Savaşı sonrası dönemi antropojenik dönüşümün büyük bir ivmesi olarak görmektedir (Braddock & Ater, 2014).

Antroposen çağı ile birlikte insanoğlunun dünya üzerindeki etkisi belirleyici faktör haline gelmiştir. Yaşanan birçok ekolojik tahribat çağın getirilerinden meydana gelmiştir (Shiva & Mies, 2021). Tüm bu jeolojik değişimlerin yanında, toplumsal hareketlerin önem kazandığı ve etkinleştiği 19.yy'ın sonlarına doğru Feminizm hareketi başlamıştır. Kadın haklarını korumak amacıyla eşitliği sağlamayı hedefleyen feminizm, çeşitli ideolojiler ve kitle örgütlerinden oluşmaktadır. Sosyolojik alanda cinsiyet eşitliğini savunur ve kadın haklarının etkinleştirilmesi için uğraşır. Ataerkil bir topluma karşı çıkan feminizm, kadın ve erkek figürlerinin aynı hak eşitliğine sahip olması gerektiğini önermektedir.

Günümüze geldiğimizde ekolojinin bu denli tahribata uğramasının en büyük nedeni kuşkusuz kapitalizmdir. Sanayileşmiş bir dünyada dengesizleşen bir toplum ve doğa görülmektedir. Bunun sonucunda da aslında yine insan yaşamını tetikleyen ekolojik dengesizliklerden bahsedebiliriz. Sanat yoluyla ekolojik bilinç aşılana çalışılmaktadır (Raskin, 1995). Sanatçılar, tarihte ve bugün yaşanmaya devam eden ekolojik krizler, küreselleşme, iklim değişikliği ve türlerin yok oluşu gibi temaları işlenmişlerdir. Geleceğe dair aciliyet bildiren felaketler, sanatla birlikte birleştirici güç olmuştur. Dünyanın bir tarafında gerçekleştirilen eylemlerin dünyanın diğer tarafındaki insanları ve ekosistemleri etkilemekte ve yapılan birçok işe şekil vermekte, tüm sınırları, kültürleri ve inançları aşan bir şekilde aramızdaki karşılıklı dayanışmayı ortaya koymaktadır (Brown, 2014).

Çağdaş sanat dünyasının büyüyen bir birliği, "Antroposen" olarak adlandırılan insan çağını görselleştirmek ve teorileştirmekle meşgul olmuştur. Bilimsel ve sanatsal projeler, "ekoloji" kapsamında kültürel, teknolojik, politik ve

doğal güçlerin birbiriyle ilişkisini irdelemişlerdir. (Horton, 2017). Ekoloji çağdaş sanatta giderek daha fazla işlenen konular içerisine girmektedir. Sanatçılar, sanat ve ekoloji birleşerek, görsel bir dil oluşturarak güçlü mesajlar iletmeyi amaçlarlar. Sanat, ekolojinin gelişimi, değerlerini ve gelecekteki çevresel ilişkileri inceleyerek çevre sorunları ile ilgili bilinci geliştirmeye çalışırlar (Neperud, 1997). Antroposen çağında kapitalizm, sanayileşme ve ekolojik tahribat gibi gelişmeler temeline bakıldığında bir sonucun diğerini etkilediği görülmektedir. Doğa tahakkümü içerisinde verilen kararların çevrenin aleyhine işlediğini görmek açıkça mümkündür. Sebep ve sonuçlarını aynı anda düşündürmeyi hedefleyen sanat eserleri, ekofeminist sanatçılar tarafından birçok disiplinde gerçekleştirilmiştir. Doğaya müdahalelerle, farklı teknik ve biçimler kullanılarak ekolojik tahribat betimlenmiştir. Sanat yalnızca çevreyi tasvir etme aracı değildir, aynı zamanda, çevreyle ilgili tutumlara da yakından bağlıdır.

2.1. Feminizm ve Ekolojinin Dönüşümü: Ekofeminizm

Feminizm kavramı ilk olarak 19.yy'da Fransız Devrimi zamanında ortaya çıkmıştır. Feminizm hareketinin başlamasına filozof Charles Fourier (1772-1834) öncülük etmiştir. Fourier modern akademisyenler tarafından "Feminisme" kavramının kaynağı olarak gösterilmektedir. Fourier, sosyal gelişmenin mümkün olabilmesi için toplumda kadınlara özgürlük sağlanması gerektiğini savunmaktaydı. Feminizm benzerlikler ve ayrışmalar gösteren kadın hareketinin farklı kanatlarının bütünüdür. Birçok bölgede, birbirinden farklı feminizm kavramları vardır. Bunlar post feminizm, radikal feminizm, liberal feminizm, ekofeminizm ve yeni feminizm gibi birçok konu altında toplanan feminizm disiplinleri görülmüştür (Notz, 2012). 1960'lı yılların sonu ve 1970'li yılların başında sanatta feminizm hareketi başlamıştır. Feminist sanat ile birlikte bu düşünce toplumsal ideolojileri yansıtan, kadınların hak ve özgürlüklerini gözetten bir disiplin olmuştur. Bu hareket tüm alanları etkilediği gibi doğayı da etkilemiştir. Kadınlar ekolojik yıkım ve ataerkil şiddet arasındaki bağlantıyı fark etmişlerdir. Ataerkil düzene baş kaldırmanın, gezegene ve gelecek nesiller için mücadele edilmesi gerektiğini savunmaktadırlar (Shiva & Mies, 2021).

Feminist sanat 1960'lı yıllarda öncesinde başlayan feminist hareketin etkisiyle başlamıştır. Sanatta ilk kez görülen feminist hareket, sanat yapıtlarında farklı etkiler yaratmıştır. Toplum bilinclendirmeyi amaçlayan feminist sanat yapıtları, gündelik hayatın gerçeklerini ele almaktadır. Feminizm, ataerkil tahakküm sistemi konusunda bilinç oluşturmada ve gelişmenin önemini vurgulamaktadır. Erkek egemen toplumunda, cinsiyet eşitsizliğinin ne ifade ettiğinin, kadınların nasıl sömürüldüğüne dair bir farkındalık oluşturmaktadır (Hooks, 2022). Sanat tarihçisi Linda Nochlin'in ilk kez (1971) yayımlanan makalesi "Neden Hiç Büyük Kadın Sanatçı Yok?" eserinde şöyle ifade etmektedir: "Feminist sanat tarihinin ilk temellerini oluşturur. Sanatta sanki doğuştan bir nitelikmiş gibi algılanan "büyüklüğün" etkili bir eleştirisini sunan makale, kadın sanatçıların kurumsal dışlanmaya ve toplumsal eşitsizliklere rağmen nasıl başarı kazandıklarını araştırması açısından bugün de geçerliliğini korumaktadır". (Nochlin, 2015, s.21)

1960 ve 1980 yılları arasında feminist sanatı oluşturan ilk kuşak feminist sanatçılar, alana dair yoğun çalışmalar gerçekleştirmiştir. Kadın kimliği üzerinden yapılan kavramsal çalışmalarda, biyolojik olarak kadınlığa atfedilen birtakım minör, amatör, küçük, duygusal gibi sözcükler kullanılmıştır. Bu bağlamda kadının toplumsal yapılanmada kabul gören kavramların (kadın/erkek, duyu/akıl, doğa/kültür, zanaat/sanat vb.) eksi görülmesinin nedenleri araştırılmış, kültürel yapılar içerisinde bu gibi ayrımların belli düşünce sisteminin ürünü olduğu fikri sanat yapıtlarına aktarılmıştır (Antmen, 2021). Amerika Birleşik Devletleri'ndeki sivil haklar ve savaş karşıtı hareketlerden ilham alan protestolar Güney Amerika'daki askeri diktatörlükler, Batı Avrupa'daki öğrenci devrimleri ve siyasi Doğu Avrupa'daki huzursuzluğun ardından feminist sanat, çeşitli alanlarda ısrarcı bir şekilde ortaya çıkmıştır. 1960'lı yıllarda politik ve estetik bir hareket olarak uluslararası mekanlarda yer aldılar. 60'lar sanatta yenilik açısından en verimli yıllardır ve o zamanlar Minimal, Pop, Kavramsal ve Arazi sanatlarının ortaya çıkmıştır. Feminist sanatçılar açıkça siyasi aktivizmden ilham almışlar ve sanatlarını bunun ilerlemesine katkı olarak görmüşlerdir (Kurczynski, 2008).

Feminizm temelinde politik faaliyetlerden etkilenir ve feminist sanat bağlamını buna göre yapılandırır. Feminist sanat, politika ve sanatı birlikte kullanarak yeni bir yaklaşım getirmiştir. Feminist aktivizm, çağdaş toplumlarda feminist

bilginin erkeklik ile olan ilişkisi üzerinden şekillenmektedir. Toplumsal örgütlenme ile protesto vb. hareketlerle erkek egemen toplum içerisinde feminizm bir aktivizm yarattı. Feminizmin amaçlarını aktivizm bağlamının ötesinde görmek, radikal bir toplumsal değişim için gereklidir. Sanatçılar sanatta politik müdahalenin var olabileceğini yapıtlarıyla kanıtladı. Feminist sanat, toplumsal ağlarda bilgi üretmenin ve uygulamanın önemini ortaya koydu. Formalist sanatlara alternatif olan ve yeni bakış açıları sunan bir pratik geliştirmiştir (Dastarlı & Cin, 2023). İnsani niteliklerin ve yaşanan zorunluluk, doğa ve kadınlarla bağdaştıran çeşitli yönlerinin -beden olarak doğa, tutku ya da duygu olarak doğa, simgesellik öncesi olarak doğa, ilkel olarak doğa, hayvan olarak doğa ve dişi olarak doğa- aşağı görülmesi halen kadınların, doğanın ve insanın yaşam kalitesinin aleyhine işlemektedir. Kadın-doğa bağlantısı ve bunların karşılıklı ilişkisi hiçbir anlamda geçmişte kalmış değildir (Plumwood, 2004). Kadınların madde, doğa ve fiziksellik ile özdeşleştirilmesi, kadın kimliğini aşağılama gibi bedensel gerçekliğin erkek kimliği tarafından kontrol edilmesini ortaya çıkaran feminist beden söylemini ifade etmektedir (Federici, 2022).

Kültürel uygulamalar yalnızca dünyanın anlamlarını ve dolayısıyla dünya anlayışını şekillendirmekle kalmaz, aynı zamanda bu anlamları tüketerek daha sonra kendi imajlarında oluşturulan öznelliklerin ve kimliklerin oluşmasına da yardımcı olur. Bu gösterge bilimsel üretim ve özne oluşumu süreci kayıtsız veya tarafsız değildir. Toplumsal yaşamın, sınıf, cinsiyet ve kültürel karşıtlığın; iktidarın meşrulaştırılmasının, direnişin bastırılmasının, değişim mücadelesinin karmaşasına ve meselesine derinden gömülüdür. İster toplumsal sömürünün çirkinliği üzerine güzelliğin büyüsünü vermek için kullanılsın; ister sömürücü toplumların öldürücü faydasına karşı hırslı hayal gücünü temsil etmek için kullanılsın; ister büyük bir kolektif deneyime çağrıda bulunsun, ister dürüstlikle tekil bir duyguyu adlandırmaya cesaret etsin, sanatsal pratik, toplum dediğimiz şeyin özel ama katkıda bulunan bir yönü olarak kabul edilmektedir. Bu nedenle feminizm, hem kültürel formların belirli toplumsal cinsiyet gücü ve cinsellik rejimlerinin yaratılması üzerindeki etkisini hem de bunlara karşı mücadele ve başka hizalamaların icat edilmesi sürecinin bir parçası olarak kültürel pratiklerin olasılığını sürekli olarak ele aldı (Pollock, 2005).

1974 yılında Ekofeminizm Françoise d'Eaubonne tarafından ortaya atılmıştır. Kadın haklarını savunan feminizm hareketi, kadın kimliğinin ekoloji ile yakın bağlantısı olduğunu öne sürmüştür. Bu hareketle birlikte doğa ve kadın sorunlarının birlikte ele alındığı feminizmin alt dalı olan ekofeminizm doğmuştur. Doğa ve kadın sorunlarının nedeni olarak ataerkilliği gören ekofeminizm Ynestra King tarafından 1976'da Toplumsal Ekoloji Enstitüsü'nde geliştirilmiştir. Susan Griffin, Carolyn Merchant ve Rosemary Radford gibi önce gelen yazarlar tarafından kitaplar yayımlandı. 1974'te Kadınlar ve Çevre, 1980'de Dünyadaki Kadınlar ve Yaşam: 1980'lerde Ekofeminizm, 1981'de Kadınlar ve Çevre: İlk Batı Yakası Ekofeminist İlişkisi ve aynı yıl Dünyada Kadın ve Yaşam gibi birçok konferans düzenlendi ve ekofeminizmin temelleri atılmış oldu. Ekofeminizm, kültürel ve radikal feminizmden doğdu. Bu erkeğin kadın üzerindeki hakimiyetinin ardındaki dinamikleri tanımlayan ve ataerkil kültürün her ifadesini hiyerarşik anlamda anahtarı olarak savunuluyor. Ekofeminizme giden yollardan biri siyaset teorisi ve tarih çalışmasıydı. 1960'larda Marksist analize maruz kalan radikal/kültürel feministlerin yanı sıra 1970'lerin başında eleştirel teori ve sosyal ekoloji üzerine çalışmaya devam ettiler (Diamond & Orenstein, 1990).

Ekofeminizmin iki temel unsurdan oluşmaktadır. Birincisi doğa ve kadının tarihsel bağlamda benzediği önermedir. İkincisi ise kadın ve doğa sorunlarının ataerkil sistemin bir sonucu olduğu düşüncesidir. Ekofeminizm kendi içinde eşitsizliğin nedenlerini ve çözüm önerilerinin farklı olduğu birkaç kola ayrılmıştır, kültürel, sosyalist, radikal ve liberal. Radikal ve kültürel ekofeminizm 1980'lerde ekofeminizmin iki temel başlığı haline gelmiştir. Radikal ekofeminizme göre doğa ve kadın kavramları, ataerkil yapının hakimiyet kurmak için bir araya getirdiği iki unsurdur. Kültürel ekofeminizme göre ise, doğa ve kadın arasındaki doğuştan gelen bağlar, kadın figürünün biyolojik yapısı ve toplumsal cinsiyet rolleri ile bağlantılıdır (Miles, 2013).

Ekofeminizm güncel olanı araştırır dolayısıyla var olan krizin farkındadır. Ekofeminizm krizin ciddiyetini kabul ederken aynı zamanda problemlerle başa çıkmada seçtiğimiz yöntemlerin şu şekilde olması gerektiğini kabul eder:

yaşamı onaylayan, rızaya dayalı ve şiddet içermeyen. Ekofeminizm, neyin yanlış olduğuna dair fikrimizi değiştirebilmektedir (Diamond & Orenstein, 1990). Ekofeminist bir perspektif, doğada yaşamın iş birliği, sevgi ve özenle korunabilecek yeni bir düşünce ve antropoloji önermektedir. Farklı yaşam biçimleri ve bunların kültürel değerlerini içererek, toplumsal mutluluğun gerçekliğini koruyabilmesi ancak bu şekilde mümkün olmaktadır. Ekofeministler bu doğrultuda, yaraları sarmak, dünyayı yeniden dokumak, toplumsal ağ kurmak gibi benzetmelerle kendilerini ifade etmektedirler (Shiva & Mies, 2021). Ekoloji ve feminizm pratiklerinin aynı başlık altında toplandığı ekofeminizm, sanatçıları da etkilemiştir. Bu doğrultuda gerçekleşen birçok disiplin bulunmaktadır. Bunlar performans, arazi, yerleştirme ve dijital medya gibi pratiklerdir. Performans dalında ekofeminizm kavramını yansıtan çalışmalar da vardır.

Performans sanatı tarihçiler tarafından, sanatçı Gian Lorenzo Bernini ve Leonardo Da Vinci üzerinden Rönesans'a kadar uzanan döneme dayandırılmıştır. Performans aslında en eski iletişim biçimi olsa da muhtemelen dilin kendisinden öncesine dayanır, ancak 20.yy'ın başında Avrupa'da Dada sanatçılarının ve Fütüristlerin eserlerinde ortaya çıkmıştır. Dünya savaşları, kitle iletişim çağı gibi gelişmelerden etkilenmiştir. O dönemlerde vücut sanatı ve feminist sanat hareketi de devam etmiştir (Burnham, 1986). Batı sanatında, 20.yy boyunca kendini temsil fırsatı etme bulamayan sanatçılar kimlik olgusunu konu ederek yapıtlar üretmiş ve sergilenmişlerdir. Batı düşünce sistemi farklı kültürleri dünyasına katmaya başlamıştır ve bu yönde çok kültürcü dönem başlamıştır. Sanatsal ifadeler kültürel farklılıklarla geniş bir kesime ulaşmıştır (Antmen, 2021). 1960'larda ve 1970'lerde Minimalizm ve performans sanatıyla başlayan sanat nesnesinin maddi anlamda olmadan ilerletmeye devam eden Arazi sanatı ve Kavramsal sanat, izleyicileri sanatsal pratiği yeniden düşünmeye davet etti (Luke, 1992). 1960'lardan bu yana kadınların performans sanatının çoğunun açıkça politik doğası, feminist performans alanı içinde tanınabilir bir alt tür olarak ele alarak tam da böyle eleştirel bir ayırım davet etti. Post-modern feminist teorisinin merceğinden bakıldığında, kadınların performans sanatı doğası gereği politik görünüyor. Kadın performansları, kadınların baskın temsil sistemiyle olan ilişkisinden türetilir ve onları feminist bir eleştiri içine yerleştirir. Egemen sistemi bozmaları, ataerkil kültüre karşı yıkıcı ve radikal bir müdahale stratejisi oluşturmaktadır (Forte, 1988).

2.1.1. Ekofeminist Performans Sanat Pratiği

20. yüzyılda gerçekleşen I. Dünya savaşı sonrasında Batı'da gerçekleşen olaylar toplum üzerinde büyük etkiler yaratmıştır. Politik olaylardan dolayı yaşanan göçler ve çeşitli kayıplarla toplumun farklı kesimleri yaşananlara maruz kalmıştır. Tüm bunların yanında sanatın da çokça etkilendiği bu dönemde sanatçılar yaşadıkları talihsiz durumları yapıtlarına yansıtılmışlardır. Bu dönemlerde birçok materyalden mahrum kalan sanatçılar performans sanatı yapmaya başlamışlardır. Yapıtlarında, yaşanan politik olayları eylemsel yönüyle performansla ifade etmektedirler (Gürcan, 2015).

[\[1\]](#)

Ekofeminizm birçok sanat disiplininde açığa çıkmaktadır. Arazi, Performans, yerleştirme ve dijital medya gibi çağdaş sanat pratiklerinde, kavramsallığın ön plana çıktığı görülmektedir. Ekoloji çerçevesinde değerlendirildiğinde sanatçılar, doğa tahakkümüne dikkat çekmektedirler. Doğa içerisinde farklı nesnelere ya da doğaya müdahale ile yapılan arazi sanatı, sanatçının kendi bedeni ya da kendisinde içinde bulunduğu toplu performanslar, galeri ortamında sergilenen ekolojik yerleştirmeler tüm bu pratikler ekoloji üzerine temellendirilmiştir. Yapıtlar doğayı tasvir ederken doğa tahakkümü konusunda çözüm üretmeyi ve bu konuya dikkat çekmeyi amaçlamaktadır. Ekofeminizm yaklaşım içerisinde gerçekleştirilen performanslar, toplumsal cinsiyet ve ekolojik tahribat gibi konular içermektedir. Ekolojik yaklaşımla gerçekleştirilen performansların bir kısmı doğrudan kamusal alanda yapılmıştır. Böylelikle toplumsal farkındalık hedeflenmiştir. Performans sanatının önemli kimliklerinden Betsy Demon, bu alanda çalışmalar yapmıştır. Kamusal alanlarda performansını gerçekleştiren sanatçı, belli kavramsal temalar doğrultusunda çalışmalarını yürütmektedir.

“Gezegenin Hayatta Kalması İçin Taşlarla Meditasyon” katılımcıları, SoHo’da bulunan bir galeride düzenlenen dolunay performansına sevdikleri taşlardan getirdiler. Odanın ortasına koyulan daire şeklindeki örtü üzerinde, bir grup uzandı ve diğer grup taşları yerleştirmiştir. Doğaçlama şeklinde gelişen performans, katılımcıların o an yaşadıkları duygu durumuna göre seyretmektedir (Damon, 2021). Belirli bir mekân içerisinde, o mekâna özgü ya da bağımsız nitelikte yapıtlardır. Aynı performans bir de kamusal alanda gerçekleşmiştir. Kavramsal sanat çerçevesinde gerçekleştirilen bu sanat türünde, hazır nesne ya da üretim sonucu elde edilmiş nesnelere kullanılmaktadır. Yapıt belirli konular bağlamında, kullanılan nesnelere betimlemeler hazırlamaktadır (Görsel 1). 1960’lı yılların radikal ressamlarından olan Jo Baer, sanatçı ve politikayı şöyle yorumlamaktadır: “Bence sanatçıların politik eyleme geçmesinin vakti geldi ve bence eylem hem sanat dünyasında hem genel olarak dünyada başlatılmalı. Politik eylemin sanat yapımını önlemesi gerekmez; iki etkinlik birbirine benzemez, uyumsuz değildir. Aslında sanatın tamamı sonuçta politiktir” (Harrison & Wood, 2020).



Görsel 1. Betsy Damon, Gezegenin Hayatta Kalması İçin Taşlarla Meditasyon, İşbirlikçi atölye, 1982

Ana Mendieta, performans alanında politika ve sanat arasında bağlam kuran bir isimdir. Performans sanatının önemli isimlerinden olan Mendieta kadın, doğa ve beden gibi konular üzerine yoğunlaşmıştır. Postmodernizmin öğeleri olan beden sanatı ve performans sanatı, eserin kavramsal yapısını güçlendiren ve yalnızca biçimsellikten ibaret olmadığını aktaran bir yapıdadır. 1970’te genellikle sanatçılar bedenlerini ham biçimde sahnelemeden beden sanatı performatif işlere dönüştü ya da teatral performans sanatı pratikleri haline dönüşmüştür. Beden sanatı nesnelere ve imgelere kullanılarak bir anlatım tarzı oluştururken odağı yalnızca görsel olana değil, geniş kültürel boyutlarıyla yeniden düşünmeye davet eden bir pratiktir. Feminist ve fenomenolojik bir modelden ortaya koyulduğunda beden sanatının politik olduğu görülmektedir. Diğer arazi, yerleştirme gibi sanat pratiklerinin aksine durağan olmayan, estetik ve siyasi yargıya açık, nesnel ve kesinlik içermediği anlaşılmaktadır. Feminist açıdan bakıldığında farklı zamanlarda eleştiriye maruz kalan beden sanatı, kadın imgesi üzerinden bedeninin sunulması ve teşir edilmesi kaygısına neden olmuştur. Fakat radikal feminizm, bedeni temsil üzerinden izleyicinin metni deneyimlemesi gerektiğini savunmaktadır. Beden sanatı öznenin benlik olarak dağılmasını ve sanat içerisinde üretme süreçlerini özneler arası arzulara açması açısından ortaya konmasını sağlamaktadır. Ana Mendieta’nın “Silüeta Serisi” (1973-1980) örneğine bakıldığında, bedenini ritüel işlerle (bazı tanrıça kültürüyle bağlantılı ritüeller) doğa üzerinde bedeninin izlerini bırakmaktadır. Oluşan izler toprak üzerinde tanrıça heykellerinin cinsel organ imgelerine benzemektedir. Mendieta, toprak ile kadın bedeni arasında bir diyalog sürdürdüğünü, doğadan geldiğini ve sanat yoluyla evrenle bağının güçlendiğine inanmaktadır. Kadın gücünün toprakla bütünleşmekte ve doğanın bir uzantısına dönüştüğünü ifade etmektedir. Doğadaki her şey var olmak üzere yok olur ve kadın bedeninin de bu sonsuz döngünün simgesi haline geldiğini savunmaktadır (Antmen, 2020, ss. 299-309). Ana Mendieta’nın doğa üzerinde bedeni ile yaptığı performansları ekofeminizmi yansıtmaktadır. Doğa ile bedenini bütünleştiren sanatçı kadın-doğa ilişkisi üzerinden bağlam kurmaktadır.

Sanatçı, işlerinde antik tanrıça arketiplerini ve feminizm kavramlarını yansıtmaktadır.



Görsel 2. Ana Mendieta, “İsimsiz”, Silueta serisi, Yağul Antik Kenti, Meksika, 1973

Türkiyede yaşayan ve üreten Nazlı Gürlek Hodder, ritüellerden ve inançlardan geliştirdiği pratiğiyle çalışmalarına devam etmektedir. Kendisinin yazdığı ve kurguladığı çalışması “Phenomenal Hole” yerdeki bir deliğin içinde ve çevresinde gerçekleşen ritüel bir performanstır. Yaralarla yüzleşmek, ölüme teslim olmak, rahime dönmek ve yeniden doğuş gibi birbiriyle ilişkili bir dizi süreçten oluşur. Anadolu su ve kurban çukurlarından, şamanik şifa ritüellerinden, Akdeniz Aziz Agatha'nın koruyucu güçlerinden ve sonsuz yaşam döngülerinden esinlenmiştir. Kendini performans sanatçısı yerine görsel sanatçı olarak tanımlayan Nazlı Gürlek Hodder, ritüelistik bir yaklaşımla enstalasyonlar kurguladığından bahsetmektedir.

Sanatçı performansları için şöyle ifade etmektedir: Kurduğum ritüelistik durum ve enstalasyonlar içinde başka insanları eyleme geçmeye davet ediyorum. Performans anlayışımı “ritüelistik” olarak tanımlayabilirim. Ritüellerin şifa ve tedaviye yatkın bir duruşu var. Ben de sanat aracılığıyla şifa yaratmak ile ilgileniyorum. Ekofeminizm, çevre, kadınlar ve aslında bugün artık ataerkil sistem tarafından bastırılan tüm cinsiyet ve türden canlıların haklarını savunan kapsayan bir pratik. Ekofeminist düşüncenin gündelik yaşamlarımız içinde pratiğe dökülmesi adına, kişilere sanat aracılığıyla destek olacak ritüeller kurgulamaya çalışıyorum. Ataerkil düzen, yaşamlarımızın her alanında ve bireylerin zihinsel yapılanmalarında (kendim dahil toplumun tüm bireylerinde farklı oranlarda) etkin. Dolayısıyla bir kadın olarak gündelik yaşantım, her an haklarımı, bedenimi, varlığımı ve sözümü korumak, savunmak ve ortaya koymak üzere son derece ayık bir zihin yapısıyla eylem halinde yaşamamı gerektiriyor. Kendi düşünce, eylem ve sözlerimizi de sürekli bu süzgeçten geçirmek zorundayız çünkü ataerkili hepimiz içselleştirmişiz, yoksa bugün hala bu denli etkin olamazdı. Feminizmin bize öğrettiği en önemli şey de bu sorgulama zemindir diye düşünüyorum. Elbette feminizm yıllar içinde çok değişti, dönüştü. Ben bugün sömürülen tüm cinsiyetten bireyleri, canlıları ve yeryüzünü de kapsayan, daha geniş görüşlü ve özgürlüklü bir feminizmden yanayım. Bu da ekofeminizmde bulunuyor diye ifade etmektedir (N.G.Hodder, Kişisel iletişim, 2023) (Görsel 3).



Görsel 3. Nazlı Gürlek Hodder, Phenomenal Hole, Canlı performans, 40', İstanbul, 2019

Performans sanatçısı Ayça Ceylan Türkiye’de çalışmalarına devam ederken algılama süreçlerimiz hakkında mekâna özgü deneylerle performanslar üretmektedir. Performanslarında onarım biçimleri ve algılama süreçlerimiz hakkından çalışmaktadır. Ritüellerin ve sembollerin dahilinde, edebi ve tarihi metinlerden referanslar alarak kurmaktadır. Bunlardan biri olan (Görsel 4) “Nemf” beden-mekân yapılanması üzerine 30 ay süreyle devam eden bir performanstır. Performansta “Nemf” Kilyos’tan karaya çıkıp karadaki tanıdıklarıyla buluşan bir su perisi hayali bir karakterdir. Bu karakter cinsiyetler arası ilişkilerin bozulmasını ve bunun değişmesi ve sosyalleşme açısından önemini karşılaştığı kişilere aktarır. Mitolojik bir karakter olan “Nemf”, denizlere tarihsel bir pencereden bakarak olay örgülerini içeriğe dahil ederek ilerlemiştir. Beden politikaları üzerinden performans süreci içerisinde çevre ve deniz kültürüne değinmektedir. Aynı zamanda insanın varoluşuna ve yaşam döngüsüne dair değişime ve dönüşüme fırsat veren iyileşme pratikleridir. Bedenin ve mekânın yani doğanın uyumunu inceleyen pratikte, bedenin doğa üzerindeki salınımına izin vermektedir. Eko-performansa dair sürece dahil olan birçok pratiği bünyesinde barındırmaktadır. Ekolojik nedenlere odaklanan performansları, biyoçeşitlilik ve iklim krizi gibi konularına yer vermektedir (Bilsart, 2020). Beden üzerinden gerçekleşen göstergeler, kullanılan materyaller ve mekân bir bağlam kurulmaktadır. Çevresel yıkımların çağı olan antroposen çağının etkileriyle krizlerin önüne geçilmesini amaçlayan sanat, birçok disiplinde üretilmektedir. Tüm bunların yanısıra doğanın dişilliyi ve kadının dişilliyinin ortak özellikler içermektedir. Yüzyıllar öncesinden bugüne farklı terminolojilerle aktarılan dişil enerji (toprak ana gibi) doğanın bedenidir. Bu dengenin bozulmasıyla birçok çevresel felaketlerle karşılaşmıştır.

Feminist sanatçı Valie Export [\[2\]](#) Kadın sanatı hakkında şöyle ifade etmektedir: Biz kadınların sanatı herkesin bilincini etkilemenin bir ifade aracı olarak kullanmasının, böylece fikirlerini gerçekliğin toplumsal yapısına yerleştirme ve insani gerçeklik yaratma fırsatı bulması gerekmektedir. Kadınlar sanata, kadına özgü durumu sanatsal bağlama çevirmek, özellikle yeni sanatsal mesajlar ve ifade biçimleri inşa etmektedir (Harrison & Wood, 2020, s. 977).



Görsel 4. Ayça Ceylan, Nemf/Peri, Performans, 30 ay, Kilyos-Karaköy/ İstanbul, 2020

2.2. Ekofeminist Arazi ve Yerleştirme Sanatı Pratikleri

Ekofeminist arazi sanatçıları, doğa üzerinde büyük ölçekli arazilerde ya da kamusal alanda ekolojiyi yorumlamaktadır. Çalışmaların her birinin kendi içerisinde kurduğu bir dinamik vardır. Doğa içerisinde yine doğanın parçalarıyla oluşan yapıtlar, çevre yıkımının yarattığı tahribatı betimlemektedir. Performans sanatına bakıldığında kavramsal çerçevesi oldukça geniş olan bu pratik, ekofeminist sanatçılar tarafından doğa ile temas eden bir düzlemde gerçekleşmektedir.

İklim krizi ve çevre tahribatı üzerine eserler üreten Agnes Denes, kavramsal sanat yoluyla ekolojik yıkıma karşı çıkmıştır. Denes'in mekâna özgü eseri "Yaşayan Piramit",^[3] dünya üzerindeki varlığımızı bir metafor üzerinden ele alarak doğa ile olan ilişkimizi canlandırıyor. Piramit formunu bir metafor olarak kullanan sanatçı, insan-doğa ilişkisine dair ipuçları vermektedir. Mekâna özgü olan yapıtlar üreten sanatçı, ekolojik süreçleri ve nihayi sonuçlarını ele almaktadır. Denes'in ekofeminist bağlamda gerçekleştirdiği yapıtlar, estetiği ve kavramsallığı, çevresel kaygılarla birleştiren bir bağlam kurmaktadır. Antroposen çağının etkilerini estetik ve kavramsal dili birleştirerek aktarmaktadır. Denes yapıtında sürdürülebilirliği ve çevre bilincine dikkat çekmeyi amaçlamaktadır. Çoğunlukla kamusal alanlarda gerçekleştirdiği çalışmaları, toplumu da çalışmanın bir parçası haline getirmektedir. Çevre bilincini geliştirmekle birlikte, sosyal yapının yerel ve küresel bağlamda birlikte hareket etmesine olanak sağlamaktadır (Sakıp Sabancı Müzesi, 2022).

Denes'in diğer biyoçeşitliliği işleyen sanatçılardan farkı şuydu, anti-kapitalist bir bakış açısıyla tarlada tek bir ürün yetiştirerek, kimyasal-endüstriyel tarım şirketlerinin uygulamalarına karşın farklı bir tarım tarzı geliştirmiştir (Sezgin, 2022). Kamusal alanlarda ve tarım bölgesi olmayan yerlerde gerçekleştirdiği arazi yapıtlarıyla kapitalist sisteme karşı mücadele etmiştir. Ekolojik dönüşüme sosyo-politik açılardan yaklaşan Denes, kadın kimliğiyle sahada yer alarak ve aynı zamanda toplumu da sanatına dahil ederek ilerlemiştir. Bu konuda Swyngedow ifade etmektedir: "Kent odaklı adil bir toplumsal-çevresel bakış açısı, kimin kazanıp kimin zarara uğradığı sorusunu her zaman akılda tutmalı ve çoklu iktidar ilişkilerini derinlemesine sorgulamalıdır. [...] Başka deyişle, çevresel dönüşümler, sınıf, cinsiyet, etnik köken veya diğer iktidar mücadelelerinden bağımsız değildir" (Sezgin, 2022, s. 25). Toplumsal krizlerin geneline bakıldığında birbirlerinden kopuk olmadığını, tam tersi krizlerin birbiri üzerindeki etkisini çok daha fazla hissettiğimiz bir çağda yaşam sürmekteyiz. Sosyal yapının değişimi beraberinde ekolojik yapının yaşam döngüsünü değiştirmiştir.



Görsel 5. Agnes Denes, Yaşayan Piramit, Sakıp Sabancı Müzesi, İstanbul, 2022

Çevresel sanat yapıtları üreten Stacy Levy, doğa ve kentleşme üzerinden insanın doğa ile ilişkisini kamusal alanlarda yaptığı arazi yapıtlarıyla ifade etmektedir. İklim krizlerini aktaran (Görsel 6) Levy, Pembe Seviye yapıtında ekolojik dengenin olması gerektiği yapısını göstermektedir. İklim değişiklikleri nedeniyle yükselen deniz seviyelerini göre tasarlanmıştır. Pembe bantlarla olması gereken deniz seviyesini anlatan sanatçı, iklim krizleri sonucu oluşabilecek senaryoyu yansıtmaktadır. Levy doğanın farklı yerlerinde ekolojik süreçlere görünürlük kazandırmaktadır. Projelerini inşa ettiği alanlarda ekolojik hikayesini topluma aktarmayı amaçlamaktadır. Doğal ortamların yanısıra şehirde de ekolojiyi yansıttığı çalışmalarında, şehirde de doğanın var olabileceğini anlatmaktadır. Kentin alışlagelmiş yapısı dışında projeler gerçekleştirmektedir. Bitki örtüleri, rüzgarlar, görünmez mikroorganizmalar gibi pek çok olgudan etkilenmektedir. Kurumlarla, mimar ya da mühendislerle iş birliği içerisinde çalışmalarını yürütmektedir. Sanatı bilimle bir araya getirerek, ekolojik çözümleri gerçekleştirmektedir. Çalışmalar büyük arazilere yayılarak, görünürlüğü yüksek olup ekolojik dengenin yeniden kurulmasının kaygısını taşımaktadır. Aynı zamanda insan-doğa ilişkisinin yeniden çözümlenmesine yönelik fayda sağlamaktadır. İnsan kaynaklı ekolojik tahribatın önlenmesi için adımlar atacak olan yine insanlardır (Levy, 2024). Stacy Levy ifade etmektedir: “Sanat, insanlar olarak yarattığımız karmaşaların bazılarını çözmeye yardımcı olmanın bir parçası olabilir. Sanat, erozyon kontrolü, habitat iyileştirme ve yağmur suyunun sızması için bir çözüm yaratmaya parmak basabilir”. (Boone, 2022).



Görsel 6. Stacy Levy, Pembe Seviye, Spring Mills, Pensilvanya, 2010

Nancy Atakan, Türkiye’de yaşamakta ve çalışmaktadır. Toplumsal konularda, farklı sanat pratiklerini kullanarak çalışmalar yapmaktadır. Genellikle küreselleşme, cinsiyet politikaları ve hafıza gibi konulara odaklanmaktadır. Toplumda kadın olarak özellikle, kadın sanatçı olarak var olabilmenin önemini vurgulamaktadır. Buna paralel olarak

doğa tahakkümüne karşı çıkan ve çarpık yapılaşmayı ifade eden yapıtlar üretmektedir. İnsan-doğa ilişkisi üzerinden mesajlar veren sanatçı, doğanın insan yaşamındaki rolünün önemine dikkat çekmektedir. “Doldur (Maltepe)”¹⁴, Marmara Denizi kıyıları moloz taşlarla genişletilirken, deniz ekosistemine ne olduğunu kim görüyor, kim anlıyor? (Atakan, 2024). Sanatçının yapıtının kavramsal çerçevesine bakıldığında, karaların genişletilmesi üzerine denizlerin doldurulmasının ekosistemi tahrip ettiğine dikkat çekmektedir. Deniz ekosisteminde yaşayan onlarca organizmanın ve aynı zamanda karadaki yaşamın da aleyhine olan bir durumdur. Ekolojik yıkım içerisinde yapılan çalışmalar sonucunda oluşan yapılar çarpık kentleşmenin sonuçlarından biridir. Antroposen çağının sorunlarını sanatının konusu yapan sanatçı, kapitalizmin ekoloji üzerinde yol açtığı tahribata ve ekolojik kaygılara odaklanmaktadır. Kavramsal çalışmalarında Antroposen çağının yol açtığı değişimleri konu almaktadır. İnsan gücünün ekoloji üzerinde kurduğu hakimiyeti incelemektedir.

Sanatçı konu hakkında şunu ifade etmektedir; (Görsel 7) Ekolojik yapıtların kapitalizm içerisinde bozuma uğrayan kentleşme, toplumsal yozlaşma ve bunun sonucu olarak ekolojik tahribatı yansıtmaktadır. Doğanın kadim gücüne ve iyileştirici yönüne dikkat çekmektedir. Uzun süredir de kadın haklarını savunduğum ve bu yönde gelişen yapıtlar üretmekteyim. Bunun yanı sıra doğayı ve insanın doğa üzerindeki etkileri özellikle son yıllardaki çevre sorunlarını tema olarak ele almaktayım (N. Atakan, Kişisel iletişim, 2024).

1960’larda sanatçıların bazı düşünceleri gerçekleşmiştir. İleriki yıllarda 1980’de sanat yapıtlarının resim üretimi dışında, farklı alanlarda üretim yapılabilir. Sanat eylemleri tanımlar, fotoğraflar ve ölçüler gibi birçok unsurdan yararlanıyordu. Yapıtlar tasarım ve kompozisyon dışında kavramsallığın öne çıktığı, bilgi ve araştırmalarla meydana gelmektedir. Çalışmalar dilin işlevlerini kullanarak bilinçli ya da bilinçsiz politik mesajlar içerebilmektedir. Avrupa’da eski galeriler yeniden önem kazanmış, tarihte sınırlandırılmış kadın sanatçılar sanat camiasında önem kazanmaya başlamıştır (Atakan, 2008: 12).



Görsel 7. Nancy Atakan, Doldur (Maltepe), fotoğraf baskısı ve 1 adet minibüs yan aynası, 75x100 cm, 2013

Türkiye’de yaşayan ve çalışan Gülsün Karamustafa’nın yapıtlarına bakıldığında cinsiyet, sınır ve bellek gibi konular üzerinde daha fazla durmaktadır fakat farklı birçok konuyu da ele almaktadır. Yaşadığı 1970’li yıllarda yaşanan olaylardan etkilenen sanatçı, feminizm ve ırkçılık gibi konuların yapıt üretimine etkisi olmuştur. Karamustafa güncel konulardan depremler, savaşlar, nükleer tehlikeler gibi birçok doğa ve çevre sorunlarının yarattığı sonuçlardan beslenmektedir. Aynı zamanda kimlik politikaları ve toplumsal yapının bozumuna da dikkat çekmektedir. Karamustafa “Oyuk ve Kırık Dökük: Bir Dünya Hâli”¹⁵ (Görsel 8) Venedik Bienali’nde sergilenen eserde günlük nesnelere yaşanan olayların izlerini mekâna taşımaktadır. Yerleştirmesinde dünyayı bir savaş alanı gibi tasvir eden sanatçı,

toplumsal bozulmaya dikkat çekmektedir. Sanatçı farklı materyalleri kullanarak yaptığı yerleştirmelerinde, mekâna ve manifestoya paralel ilerlemektedir. Oyukluk halini yansıttığı sütunlar ve üç semavi dinin çatışmasını ele aldığı üç tellerle sarılmış Venedik avizeleri kullanılmıştır. Yaşanan ve önüne geçilemeyen olayların yaşattığı boşluk ve kırık döküklük duygulardan etkilenen sanatçı, yapıtında kullandığı malzemelerin yapısını mekânın boyutlarıyla ve mimarisiyle birleştirmektedir. Yapıtında birçok sosyopolitik ve kültürel temadan ilham alan sanatçı, çağdaş sanat pratiklerinden yerleştirmeyi video sanatıyla birlikte sunmaktadır. Karamustafa sanatsal pratiğini oluştururken araştırmalar, okumalar ve kendi birikiminden yola çıkarak yapıtını ortaya koymaktadır.

Sanatçı yapıtlarıyla ilgili şunu ifade etmektedir; Her ne kadar yapıtlarım zaman zaman göç, cinsiyet, bellek, kimlik kavramı etrafında değerlendiriliyorsa da konulara biraz daha derinleştirilerek bakıldığında üretimimim daha geniş bir çember içinde dolaştığı görülebilir. Aslında insana ve hayata dair her şey benim ve sanatım için bir gözlem alanı oluşturabilir. Feminizmle 1960'lı yılların sonunda tanıştım ve o günden sonra çeşitli aşamalarında savunma alanındaydım (G. Karamustafa, Kişisel iletişim, 2024). Karamustafa güncel yaşamın birçok parçasının sanatına ilham olabileceğini aktarmaktadır.



Görsel 8. Gülsün Karamustafa, Oyuk ve Kırık Dökük: Bir Dünya Hâli, Venedik Bienali, 2024

3. Sonuç

Çalışmada Antroposen çağı ekseninde günümüz ekolojik yapısı araştırılmış ardından ekofeminizmi aktarmak amacıyla feminizm ve ekoloji kavramaları tarihsel bağlamda ayrı ayrı incelenmiştir. Feminizm ve ekolojinin aynı bağlamda toplandığı ekofeminizm ele alınmış bu yapı doğrultusunda Türkiye’de ve diğer ülkelerde çalışan sanatçıların yapıtları irdelenmiştir. Çevre ile temas halinde olan farklı çağdaş sanat pratiklerinden arazi, performans, yerleştirme ve medya gibi yapıtlardan birkaçıyla örneklendirilmiştir. Çalışmada Antroposen çağının insan kaynaklı olması ve ekolojik yapıya verdiği tahribat sonucunda yaşanan toplumsal krizler ve sanata yansımaları görülmektedir. Sanat, tarihten çoğu zaman etkilenmiştir fakat 1950’lerden önce sanatın ifade alanları dar olduğundan kaynaklı üretimi sınırlandırılmıştır. 20. yüzyıla gelindiğinde yaşanan toplumsal olaylardan dolayı değişen ve dönüşen bir sanat anlayışı görülmektedir. Çağdaş sanatta, sanat dilinin değişimiyle farklı sanat pratikleri ortaya çıkmıştır. Bu yapıtlar kavramsallığı öne çıkaran, araştırma ve incelemeye dayalı güncel meseleleri konu alan çalışmalardır. Sanat yapıtları sadece biçimsel birer öge olmaktan çıkıp, kamusal alanda sosyopolitik sanat nesnelere dönüşmüştür. Kavramsal yönün öneminin arttığı bu dönemde, sanatta aktüel konulara yer verilmiştir. Günümüzün gündemi olan Antroposen çağı sanat üretimini doğrudan etkilemiştir. Ekolojik sanatın irdelediği ve farkındalık yaratmayı çabaladığı ekolojik yıkımlar Antroposen çağının sonuçlarından kaynaklanmıştır. Kadın ve doğanın benzer yıkımlara mazur kaldığını düşünen ekofeminist sanatçılar doğa üzerinde yahut doğayı yansıtan süreçlerle yapıtlar üretmişlerdir. Ekofeminist düşünce kadın ve doğa idealize

olmaktan çıkıp, kendi naturelliğini korunması gerektiğini savunmuştur. Bunu yaparken aynı zamanda eşitliği ve özgürlüğü de vurgular.

Ekofeminizmin kadın ve doğa etrafında çizdiği hatlarla, aslında birbirlerini tamamlayan iki unsur olduğunu görülmektedir. Bu kavramların sanata yansımaları birçok disiplinde ortaya çıkmış, her sanatçının bakışı açısı ve uygulaması farklı olmuştur. Çalışmada kullanılan ekofeminizm sanatı örnekleri, kadın sanatçılar tarafından geliştirilen yapıtlardır. Her birinin ekolojiyle biçimsel ya da kavramsal temasları olmuştur. Çevresel sanat üzerine temellendirilen işlerde, feminist bir bakış açısı hakimdir. Ekoloji-kadın, kadın-politika, politika-ekoloji gibi döngülerle sarmal bir yapı söz konusudur. Ve tüm bu kavramsal yapıyı çevreleyen Antroposen çağı esasında, insan kaynaklı olan bu döngünün yapı taşı olmuş durumdadır. Tüm bunlara bakıldığında ekofeminizm sanatının güncel ve sosyal bir yapıya sahip olduğu görülmektedir. Güncelden, şu andan ve gelecek kaygılardan beslenen ekofeminizm, bu doğrultuda farkındalık oluşturmaktadır. Özellikle de gelecek temsili aktarımlarında, oluşabilecek yeni ihtimalleri gözlemlemektedir. Sonuç olarak Antroposen çağı ekseninde gelişen dönüşen yeni bir dünya görülmektedir. Yeryüzünde birçok olgunun değişimine yol açan bu çağ, insanlığın değer yargılarının farklılaşmasıyla oluşan ekolojik senaryolar yaratmıştır. Günceli aktaran çağdaş sanat, bilimi de sanatın bir parçası yaparak daha doğru bir inşa süreci günümüze kadar devam etmiştir.

Kaynakça

- Antmen, A. (2012). 20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar (3. Baskı). Sel Yayın.
- Antmen A. (2020). Sanat Cinsiyet: Sanat Tarihi ve Feminist Eleştirisi (6. Baskı). İletişim Yayın.
- Atakan, N. (2008). Sanatta Alternatif Arayışlar. Karakalem Yayın.
- Bilsart Sanat Galerisi. (2020, 4 Mart). Sanatçı Konuşmaları: Ayça Ceylan. <https://bilsart.com/sergiler/ayca-ceylan/>
- Boone, A. (2022). Su İzleme: Çevre Sanatçısı Stacy Levy ile Bir Söyleşi. <https://www.arts.gov/stories/blog/2022/water-watch-conversation-environmental-artist-stacy-levy>
- Braddock, A.C.& Ater, R. (2014), Art in the Anthropocene, The University of Chicago Press on behalf of the Smithsonian, American Art Museum, 28(3), s. 4. <https://www.jstor.org/stable/10.1086/679693>
- Brown, A. (2014). Güncel sanat ve ekoloji. Lal Yayın.
- Burnham, L.F. (1986). "High Performance," Performance Art, The MIT Press, 30(1), ss. 15-51. <https://www.jstor.org/stable/1145710>
- Crutzen, Paul J. & Eugene F.Stoermer. "The Anthropocene" (2000). The Future of Nature. Yale University Press. <http://www.jstor.com/stable/j.ctt5vm5bn.52>
- Dastarlı, E. & Cin, F.M. (2023). Direnişte Feminist Sanat: Türkiye'de Sanatın Estetiği, Yöntemleri ve Politikası. Springer Doğa
- Dastarlı, E. & Okkalı, İ.C. (2024). Performansın Köklerine İnmek/Sınırlarını Belirlemek: Neo-Şamanist Bir Ritüel Olarak Performans Sanatı, Sanat Tarihi Yıllığı.
- Damon, B. (2021). Betsy Damon's Performances, Lamama Galeria. <https://www.betsydamon.com/artworks/meditation-with-stones>
- Demos, T.J. ve Cotton, C. (2019). Art in the Anthropocene, Aperture Foundation. 234, ss. 44-51. <https://www.jstor.org/stable/10.2307/26668536>
- Diamond, I., & Orenstein, G. F. (1990). Reweaving the world: The emergence of ecofeminism, Sierra Club Yayın.

- Federici, S. (2016). Caliban ve Cadı: Kadınlar, Beden ve İlksel Birikim (B. Tanrısever, Çev.). Otonom Yayın.
- Forte, J. (1988). Women's Performance Art: Feminism and Postmodernism, The Johns Hopkins University Press, 40(2), ss. 217-235. <https://www.jstor.org/stable/3207658>
- Gürcan, A. G. (2015). Performans sanatı. Tekhne Yayın.
- Haksell, B. (1975). Jo Baer, Whitney Amerikan Sanat Müzesi. <https://whitney.org/artists/46>
- Harrison, C., Wood, P. S., & Sanat, V. K. (2020). Kuram 1900-2000 Değişen Fikirler Antolojisi. Küre Yayın.
- Hooks, B. (2016). Feminizm Herkes İçindir: Tutkulu Politika (Çev. A. Yıldırım) (1. Baskı). Bgst.
- Horton, J.L. (2017). Indigenous Artists against the Anthropocene, CAA, 76(2), ss. 48-69. <https://www.jstor.org/stable/45142472>
- İstanbul Kültür Sanat Vakfı. (2024). Gülsün Karamustafa, Oyuk ve Kırık Bir Dünya Hâli. <https://turkiyepavyonu24.iksv.org/>
- Kurczynski, K. (2008). Wack! Art and the Feminist Revolution. Woman's Art Journal.
- Luke, T.W. (1992). Art and the Environmental Crisis: From Commodity Aesthetics to Ecology Aesthetics, CAA, 51(2), ss. 72-76. <https://www.jstor.org/stable/777398>
- Miles, K. (2018). Ecofeminism. www.britannica.com/topic/ecofeminism
- Neperud, R.W. (1997). Art, Ecology, and Art Education: Practices & Linkages, National Art, Education Association, 50(6), ss. 14-20. <http://www.jstor.com/stable/3193683>
- Nochlin, L. (2020). Neden Hiç Büyük Kadın Sanatçı Yok? Ahu Antmen (Ed.), Sanat/Cinsiyet: Sanat Tarihi ve Feminist Eleştiri, İletişim Yayın.
- Notz, G. (2012). Feminizm, (Çev. Sinem Derya Çetinkaya). Phoenix Yayın.
- Plumwood, V. (2004). Feminizm ve Doğaya Hükmetmek (B. Ertür, Çev.). Metis Yayın.
- Pollock, G. (Ed.). (2005). Generations and geographies in the visual arts: Feminist readings. Routledge.
- Raskin, D. (1995). Jetties and Lagoons, Tracing Cultures. Art History, Criticism, Critical Fiction.
- Sakıp Sabancı Müzesi. (2022), Agnes Denes Yaşayan Piramit. <https://www.sakipsabancimuzesi.org/sergiler-ve-etkinlikler/sergi/68>
- Sezgin, E. (2022). Sanat ve Ekoloji: Sanat/Yaşam/Üretim. İletişim Yayın.
- Stacy Levy Sere (2024). Pembe Seviye. <https://www.stacylevy.com/contact>
- Shiva, V. ve Mies, M. (2019). Ekofeminizm (İ. U. Kelso, Çev.). Sinek Sekiz Yayın.
- Wikipedia, (2019), *Erik Swyngedouw*.

Görsel Kaynaklar

Görsel 1: <https://www.betsydamon.com/>

Görsel 2: <https://www.anamendietaartist.com/>

Görsel 3: <http://www.nazligurlek.com/performance--phenomenal-hole-1.html>

Görsel 4: <https://bilsart.com/sergiler/ayca-ceylan/>

Görsel 5: <https://www.sakipsabancimuzesi.org/sayfa/agnes-denes-manifesto>

Görsel 6: <https://www.stacylevy.com/>

Görsel 7: <http://nancyatakan.com/category/works/>

Görsel 8: <https://turkiyepavyonu24.iksv.org/>

Teşekkür

Araştırmamı daha değerli hale getiren ve sanat pratiklerini aktaran sanatçı Nancy Atakan'a, sanatçı Gülsün Karamustafa'ya ve sanatçı Nazlı Gürlek Hodder'a teşekkür ederim.

[1] Performans Sanatı hakkında ayrıntılı bilgi için bkz. Elif Dastarlı ve İlkay Canan Okkalı'nın Performansın Köklerine İnme/Sınırlarını Belirlemek: Neo-Şamanist Bir Ritüel Olarak Performans Sanatı makalesi, 33, (2024), ss. 21-47.

[2] Ayrıntılı bilgi için bkz. Performans sanatçısı Valie Export, kadınların özgürlüğü hareketinde kadınların durumu, sanat hareketleri içinde kadının durumudur. Hepimizin bilincini etkilemek için kadınların sanatı bir ifade biçimi olarak kullanmaları, fikirlerini toplumsal gerçeklik kurgularına aktarmaları gerekir, kadınlar kendi gerçekliklerini ancak bu şekilde yaratabilirler (Antmen, 2012, s. 245).

[3] Ayrıntılı bilgi için bkz. 2022-2023 tarihleri arasında Sakıp Sabancı Müzesi'nin ev sahipliği yaptığı Agnes Denes'in Yaşayan Piramit adlı yapıtında katılımcılar da bitki ekim sürecine dahil olmuştur.

[4] Ayrıntılı bilgi için bkz. Nancy Atakan'ın Doldur (Maltepe) çalışması, 2013'te sanatçının kişisel sergisi olan Ayna Ayna Söyle Bana'da yer almıştır.

[5] 60. Venedik Bienali Türkiye Pavyonu'nda bulunan sanatçının çalışmaları ve sergi hakkında detaylı bilgi için bkz. Sergiyle eş zamanlı yayınlanan, editörlüğünü Melis Cankara'nın üstlendiği Oyuk ve Kırık Dökük: Bir Dünya Hâli kitabı, sanatçının çalışma pratiğinden ve yapıtlarından oluşmaktadır (İKSV Türkiye Pavyonu,2024).

Yeşim AYDOĞAN

Doç. Dr., İnönü Üniversitesi, yesim.aydogan@inonu.edu.tr, Malatya-Türkiye

ORCID: 0000 0001 5952 9396

“Kültürel Miras Bilinci” Oluşumu Üzerine: Bir Durum Çalışması

Özet

Kültürel miras, insanlık tarafından ortaya koyulan ve mevcut toplumların sanatsal, kültürel, dinsel, bilimsel ve toplumsal birikimlerini gösteren bir unsurdur. Söz konusu unsur, sanat, kültür, din, bilim ve toplum tarafından meydana getirilen, ancak tüm bunların ötesine geçen bir kavramdır. Bu durum kültürel mirası önemli ve korunarak yaşatılmasını gerekli kılmaktadır. Bu sebeple kültürel miras, birçok disiplin tarafından konu alınmaktadır ve bu disiplinlerden biri de hiç kuşkusuz resim sanatıdır. Resim sanatı ve kültürel miras, birbirini olumlu anlamda besleyen, ses getiren, görünürlüklerini ve bilinirliklerini güçlendiren iki alandır. Aynı zamanda bu iki alan, insanlar üzerinde kültürel mirasa dair farkındalık ve bilinç oluşturmaktadırlar. Bu yüzden eğitim kurumlarının müfredatına da girdikleri söylenebilir. Nitekim bu araştırmada, Sanatta Yeterlik Programı dâhilinde, Resim Sanatında Kültür Varlığı dersi kapsamında gerçekleştirilmiştir. Araştırma kapsamında, kültürel miras bilinci kazanımına yönelik amaçlar belirlenmiştir. Nitel araştırma yaklaşımı perspektifinde yürütülen araştırmada, desen olarak durum çalışması belirlenmiştir. Bu araştırmada, “Kültürel Miras Dair İzler, Kültürel Miras Bilinci ve Güzel Sanatlar İlişkisi, Farkındalık ve Bilince Dair İzler” olmak üzere 3 ana temaya ve “Tanımlama ve Anlamlandırma, Sosyal Çevre İle İlişkilendirme, Maddi Boyutuyla Ele Alma, Manevi Boyutuyla Ele Alma, Eleştirel Sorgulamalar, Derse Yönelik Görüş Bildirme” olmak üzere 6 alt temaya ulaşılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Kültürel Miras, Kültürel Miras Bilinci, Resim Sanatı

On The Formation Of “Cultural Heritage Awareness” : A Case Study

Abstract

Cultural heritage is an element revealed by humanity and showing the artistic, cultural, religious, scientific and social accumulation of existing societies. The element in question is a concept created by art, culture, religion, science and society, but goes beyond all of these. This situation makes cultural heritage important and necessary to keep it alive. For this reason, cultural heritage is addressed by many disciplines, and one of these disciplines is undoubtedly the art of painting. Painting art and cultural heritage are two fields that feed each other positively, make a sound, and strengthen their visibility and recognition. At the same time, these two areas create people's awareness and consciousness about cultural heritage. Therefore, it can be said that they are included in the curriculum of educational institutions. As a matter of fact, this research was carried out within the scope of the Cultural Heritage in Painting course within the Art Proficiency Program. Within the scope of the research, objectives for gaining cultural heritage awareness were determined. In the research conducted from the perspective of qualitative research approach, case study was determined as the design. In this research, there are 3 main themes: "Traces of Cultural Heritage, Relationship between Cultural Heritage Awareness and Fine Arts, Traces of Awareness and Consciousness" and "Definition and Meaning, Association

with the Social Environment, Addressing with its Material Dimension, Addressing with its Spiritual Dimension, Critical Six sub-themes were reached: "Inquiries, Expressing Opinions on the Course".

Key Words: Cultural Heritage, Cultural Heritage Awareness, Pictorial Art

1. Giriş

“Gerçek yapıcılığın, mevcudu muhafaza ile başladığını öğrendiğimiz gün mesut olacağız. Bilmiyor muyuz ki bir medeniyet, her şeyden evvel derin maziden gelen bir kültür yığılması, bir kültür toplanmasıdır (A. Hamdi Tanpınar).”

Kültürel miras bir yaratıcılık ürünü olarak, belleğin yansıması konumundadır. Bellek ise birçok bilim insanı tarafından, grup kimliğinin ifadesi, toplumsal bir etkinlik ve belki de en önemlisi bir topluluğun kaynaştırıcı gücü olarak görülmektedir. Birçok disiplinde toplumsal bellek, popüler bellek, tarihsel bellek, kamusal bellek ya da kültürel bellek olarak kullanılmakta olan kavram, özünde belirgin bir kimlik, ulusal bir anlatı, geçmişi olan bir tarih, zengin bir kültür niteliği taşımaktadır (Onur, 2014, s. 23). Hafıza, bellek, bilinç kavramları geçmişle birinci dereceden ilgili olduğundan, tarihle ve kültürel mirasla da yakından ilişkilidir. Nitekim tarihin başlangıcından günümüze gelinceye kadar binlerce yıllık uygarlık tarihi içerisinde, insanoğlu'nun doğrudan ya da doğa ile birlikte ortaya çıkardığı değerler, kültürel miras olarak adlandırılmaktadır (Tunçer, 2014, s. 20). Hem somut hem de somut olmayan alanı kapsayan kültürel miras, bir toplumun düşüncelerini, yaşam biçimini açıklayan, düşünsel ve ruhani başarılarını gösteren maddi boyuttaki nesnelere ve manevi boyuttaki geleneklerden oluşmaktadır. Bu bakımdan doğal sit alanları, yaşama dair izlere rastlanan mağaralar, özel niteliğe sahip olan ağaçlar, göller-akarsular, dağlar, bununla birlikte dini ve kültürel ritüellerin yapıldığı mekânlar, antik şehir kalıntıları ve birtakım tarihi özelliğe sahip olan taşınmazlar, kültürel miras olarak nitelendirilmektedir. Bunların yanı sıra güzel sanatlar alanına ait olan resim, heykel, gravür, rölyef seramik ya da sosyal yaşama ait her türlü araç-gereçler ve önemli şahsiyetlere ait eşyalar ile arkeolojik kazılarda ortaya çıkarılan kalıntılar gibi taşınmazlar da kültürel miras kapsamında değerlendirilmektedir. Aynı zamanda insanlık tarafından ortaya koyulmuş, toplumlar tarafından kabul edilmiş ve toplumda yer edinmiş, belirli bir konu dâhilinde olan hüner, bilgi ve davranış biçimleri, seremoniler, dini ayinler, gelenek ve görenekler, sözlü ifadeler, halk yazınları, geleneksel etkinlikler, tiyatral ritüeller gibi somut olmayan unsurlarda kültürel miras kapsamında değerlendirilmektedir. Tüm bunlar aynı zamanda toplumların belleği niteliğini de taşımaktadır. Zira bellek, duyumları, deneyimleri, algıları, izlenimleri ve kavrayışları yeniden canlandırmak, hayata geçirmek üzere saklayarak muhafaza etme yetisi; geçmişi mevcut ana taşıma gücü; geçmişte tanık olunanların muhafaza edildikleri varsayılan zihinsel bir yerdir. Hem bilginin hem de şahsi özelliğin oluşum sürecinin öznel bileşenidir. Öyle ki bellek, geçmişe dair yaşantıların var olduğu, sosyal, toplumsal, kültürel yapı içerisinde yer alan ve algıladığı, farkına vardığı, deneyimlediği nesne ve olguları kaydedip muhafaza eden bir bilgi ve bilinç durumudur. Bu açıdan geçmişte yaşanan bilinç durumlarını şuan ki bilinç durumlarına taşıyan bir farkındalıktır (Göğebakan, 2019, s. 125).

Nitekim bilinç durumu; kişinin algılarına, duygularına, bilgilerine ve kavrayışlarına bağlı olarak kendini anlama, bilme ve tanıma yetisidir. Bu yüzden kültürel miras bilinci, yaşanmış bir geçmiş olduğunu ve bir geçmişten geldiğini bilme, kabul etme, farkına varma durumudur. Zira bu farkına varış durumu genelde toplumlar, özelde insanlar için oldukça önemlidir. Çünkü toplum da insan da ancak deneyimledikleriyle ve yaşanmışlıklarıyla varlık göstermektedir. Bu yüzden herkes için geçmişe ait ürünleri görmek, onlara temas da bulunmak, koklamak, dinlemek-duymak, deneyimlemek ya da sadece aynı ortamda bulunmak, o anı, o dönemi tekrar yaşatacak ya da yaşamanın nasıl bir duygu olduğunu hissettirecektir. Bahsi geçen bu hissetme durumu, kültürel miras bilincinin oluşmasında önemli bir etkidir. Çünkü insanlar ancak his-duygu besledikleri şeylere karşı duyarlılık göstermeye, kabullenmeye, sahiplenmeye, korumaya, yaşatmaya, yaşamaya ve tanıtmaya başlarlar. Bilinçlenmeye dair olan tüm bu unsurlar en kolay ve en ulaşılabilir olması açısından eğitimle mümkündür. Çünkü eğitim, her meslek grubundan insanı, yaş, cinsiyet, statü ayırt etmeksizin kültürel mirasa dair farkındalık ve bilinç oluşturacak güce sahiptir. Bu eğitim, içerik bakımından yalnızca kültürel mirası kapsayan bir program dâhilinde olabildiği gibi, farklı disiplinlerle ilişkilendirilen programlar, araştırmalar ya da

dersler aracılığıyla da verilebilmektedir. Nitekim bu çalışma da “Resim Sanatında Kültür Varlığı” dersi kapsamında “Kültürel Miras Bilinci” oluşumu üzerine bir araştırmadır.

1.1. Problem Durumu

Değişen ve küreselleşen dünya ile birlikte, insanoğlu da değişmekte ve kültürel anlamda küresel bir süreç yaşanmaktadır. Bu süreç, tek tipleşen bir kültür anlayışının ortaya çıkmasına ve kültürsüzleşmeye sebep olmaktadır. Bu durum, toplumlar nezdinde kültürel miras niteliği taşıyan değerlerin, terk edilerek unutulmasına ve kaybolmasına neden olmaktadır. Ancak unutilan ve kaybolan yalnızca kültürel mirasa ait değerler değil, aynı zamanda bu değerlere sahip olan toplumlardır. Hiç kuşku yok ki tarih, kültürünü kaybetmiş toplumların yok oluş hikâyelerine sahiptir. Bu yüzden, kültürel mirasa ait değerlere koruyarak sahip çıkmak ve bu değerlerin tanınırlığını-bilinirliğini artırarak, kültürel miras bilinci oluşumuna katkı sağlamak oldukça önemlidir. Bu bağlamda, Resim Sanatında Kültür Varlığı dersi kapsamında, kültürel miras bilinci kazanım durumunun belirlenmesine yönelik olan bu çalışmanın, bahsi geçen probleme katkı sağlayacağı düşünülmektedir.

1.2. Araştırmanın Amacı ve Önemi

Bu araştırmanın genel amacı, İnönü Üniversitesi Sanatta Yeterlik Programı dâhilinde Resim Sanatında Kültür Varlığı dersi kapsamında “Kültürel Miras Bilinci” kazanım durumlarını belirlemektir. Kültür, kültür varlığı, kültürel miras birçok disiplinle ilişkilendirilmiş bir alandır. Nitekim bu disiplinlerden biri de resim sanatıdır. Resim sanatı yüzyıllardır kültürü, kültür varlığını ve kültürel mirası konu edinmiş ve bu durumla ilgili çok sayıda çalışma yapılmıştır. Ancak Resim Sanatında Kültür Varlığı dersi kapsamında kültürel miras bilinci kazanım durumunu belirlemeye yönelik bir araştırmaya rastlanmamıştır. Bu açıdan araştırma önem kazanmaktadır.

1.3. Sınırlılıklar

Bu araştırma İnönü Üniversitesi Sanatta Yeterlik Programı dâhilinde Resim Sanatında Kültür Varlığı dersi kapsamında gerçekleştirilmiştir. Araştırma söz konusu ders ve dersi alan öğrenciden elde edilen verilerle sınırlıdır.

2. Yöntem

2.1. Araştırma Deseni

Bu çalışmada desen olarak, nitel araştırma yaklaşımlarından biri olan durum çalışması, tek bir konu ele alındığından da bütüncül tekli durum çalışması kullanılmıştır. Durum çalışmalarında ele alınan konu son derece detaylı ve derinlemesine ele alındığından-incelediğinden, araştırma süreci “nasıl”, “neden” sorularına alınan yanıtlar üzerinden belirmiştir (Yin, 2017, s. 6). Nitekim durum çalışması; güncel bir konuyu, sınırları belirlenmiş bir çerçevede, çeşitli yöntemler izleyerek, birçok kanıt ile derinlemesine inceleyen görgül bir araştırma yöntemidir (Yıldırım ve Şimşek, 2013, s. 313). Araştırma deseni, aynı zamanda araştırmanın sürecini belirleyen; araştırma sorularını, gözlem ve görüşmelerden elde edilen verileri düzenleyen, verilerin analizleri neticesinde ulaşılan bulguları mantıksal bir düzende gruplandıran bir kurgu olarak tanımlanmaktadır. Nitekim nitel bir çalışmada, problem tercihindense problemin çözüm yöntemine, araştırmacının nasıl veri topladığına, olayları nasıl yorumladığına, araştırmadan ve araştırma sürecinden neyi elde etmek istediğine kadar birçok şey, tercih edilen desen üzerinden yürütülür (Creswell, 2018, s. 55).

2.2. Araştırmanın Ortamı ve Seçimi

Bu araştırma, fiziksel olarak “Resim Sanatında Kültür Varlığı” dersinin işlendiği, gözlem ve görüşmelerin yapıldığı araştırmacının şahsi ofisidir. Araştırma konusuna karar verilmesinin ardından, özellikle görüşmelerin daha rahat bir ortamda gerçekleşmesi için araştırmacının şahsi ofisinin uygun olacağına karar verilmiştir.

2.3. Araştırmanın Katılımcıları

Odak Katılımcı, 2024-2025 güz yarıyılında İnönü Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanatta Yeterlik Programı kapsamında, Resim Sanatında Kültür Varlığı dersini alan öğrenci olarak belirlenmiştir.

Katılımcı Olarak Araştırmacı, 2024-2025 güz yarıyılında İnönü Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanatta Yeterlik Programı kapsamında, Resim Sanatında Kültür Varlığı dersini yürüten öğretim üyesi olarak belirlenmiştir. Araştırmacının daha önceden kültür varlığı, kültürel miras ve kültürel miras bilinci üzerine çalışmaları olması, nitel araştırmaların doğası gereği, araştırma sürecini olumlu etkileyecek önemli bir durum olarak değerlendirilmektedir.

2.4. Veri Toplama Süreci

Nitel araştırma desenlerinden biri olan durum çalışmasında, veri toplama araçları daha çok sözel verilerden oluşmaktadır. Söz konusu olan veri araçları veri sürecinde yardımcı olacak veri setini de oluşturmaktadır. Bu veri seti; yarı-yapılandırılmış sorular, görüşme, gözlem, alan notları, katılımcı ve araştırmacı günlüklerinden oluşmaktadır. Bu araştırmada, en detaylı veriler ise görüşme, gözlem ve alan notlarından derlenmiştir.



Şekil 1. Veri Toplama Araçları

Görüşme; nitel araştırmalarda en sık kullanılan araştırma tekniklerinden biridir. Bunun sebeplerinden biri görüşmenin sadece “konuşma-dinleme becerisi” olarak algılanmasından kaynaklandığı söylenebilir. Ancak görüşme, beceri, duyarlılık, yoğunlaşma, bireyler arası anlayış, öngörü, zihinsel uyanıklık, konuya hâkimiyet ve disiplin gibi pek çok boyutu kapsamasından dolayı, hem sanat hem de bilimin bir arada olduğu deneyselliğe dayanan bir deneydir. Bu yüzden nitel araştırmalarda yapılan görüşmeler, günlük hayattaki “sohbet”ten oldukça uzaktır. Zira görüşmeler, önceden belirlenmiş olan, ciddi bir amaç için gerçekleştirilen, soru sorma ve yanıtlama tarzına dayalı karşılıklı ve etkileşimli bir iletişim sürecidir (Yıldırım ve Şimşek, 2013, s. 148).

Gözlem; nitel araştırmaların her anında aktif olan bir unsurdur. Ancak gözlem bilincinde olarak, gözlem yapmaya başladığında her şeyin çok daha detaylı bir şekilde değerlendirilmesi gerekmektedir. Bu değerlendirme, notlar alarak, anlık düşünceleri kaydederek, gerekiyorsa resmederek, yani tüm duyular kullanılarak betimlenme şeklinde olmalıdır. Araştırma ortamındaki sesler, kokular, renkler, değişiklikler gibi çok sayıda unsur detaylı bir şekilde değerlendirilmeye alınmalıdır (Glesne, 2014, s. 93).

Alan Notları; nitel araştırmacının tüm sürecinde var olan bir durum niteliği taşımaktadır. Nitel araştırmalarda araştırmacı, araştırma süreci boyunca aktiftir ve her bir detayı görmek, kaydetmek ve analiz etmek zorundadır. Zira Weber “Görmek, görsel olanla kuşatılmış olmak, her zaman gördüğümüz şeye dikkat ettiğimiz anlamına gelmez. İmgeleri sanat, bilim ve araştırma için önemli kılan şeye dikkat kesilmek, gördüğümüz şeye bakmak ve not almak (Yıldırım ve Şimşek, 2013, s. 148).

Araştırmacı ve Katılımcı Günlüğü; araştırma süresince, gözlem, görüşme, ve araştırmaya dair her türlü edinilen deneyimlere yönelik duygu ve düşüncelerin yansıtıldığı veri kaynaklarıdır (Balogun, Huff ve Johnson, 2003, s. 43). Bu sebeple günlüklerin içeriği araştırmacıların kişilik özelliklerine ve ele aldıkları konuya göre çeşitlilik göstermektedir. Öyle ki, günlüklerde kısa notla, gözlemlere dair ifadeler, hatırlatmalar, şekiller, çizimler, eskizler, yorumlar, sorgulayıcı cümleler, yapıştırmalar vb. gibi unsurlar yer almaktadır. Tüm bu çeşitlilik, araştırmacı ve katılımcı günlüklerinin nitel araştırmalarda önemli veri kaynakları olmalarına sebep olmaktadır.

2.5. Veri Analizi

Verilerin Dökümü; veri toplama süreci sonlandıktan sora gerçekleşen ilk aşamadır. Bu süreçte elde edilen bütün verilerin hiçbir değişikliğe uğratılmadan olduğu gibi dökümlerinin yapılması gerekmektedir. Bu araştırmada da alan notları, görüşmelere ait ses kayıtları, günlükler vb. gibi veriler tarih ve saat unsurları dikkate alınarak metne dökülmüş, dosyalanmış ve kayıt altına alınmıştır.

Toplanan Verilerin Analizi; betimsel analiz yöntemi kullanılarak yapılmıştır. Betimsel analizde araştırmacının kavramsal çerçevesinden yola çıkarak gözlem, görüşme, alan notları ve günlüklerden elde edilen veriler, veri analizi için incelenmiş ve düzenlenmiştir. Yapılan bu düzenlemede verilerin hangi temalar altında oluşturulacağı ve sunulacağı belirlenmiştir. Bununla birlikte betimsel veri analizinin sağlıklı bir şekilde yapılabilmesinde, araştırmacının kavramsal çerçevesinin belirlenmiş olması büyük önem taşımaktadır (Yıldırım ve Şimşek, 2013, s. 256).

3. Bulgular ve Tartışmalar

Bulgular, araştırma süresince yararlanılmış olan gözlem, görüşme, araştırmacı ve katılımcı günlüğü ve alan notları gibi veri toplama araçları aracılığıyla elde edilen verilerin, betimsel analiz yöntemiyle oluşturulduğu temaları kapsamaktadır. Bu temalara ait bulgular, araştırma dâhilinde yorumlanmış ve kavramsal çerçeve dâhilinde tartışılmıştır.



Şekil 2. Temaların Bulgulara Göre Dağılımı

3.1. Kültürel Mirasa Dair İzler

Bu tema, “Tanımlama ve Anlamlandırma” ve “Sosyal Çevre İle İlişkilendirme” olmak üzere iki alt temadan oluşmaktadır.

3.1.1. Tanımlama ve Anlamlandırma

Bu tema, kültür ve kültürel miras kavramlarına ilişkin tanımlamaları ve açıklamaları kapsamaktadır. Öğrencinin kültür ve kültürel miras nedir sorularını, daha çok geneli kapsayan bir tanımlama yaparak açıklamaya çalıştığı görülmüştür. Asya kültür nedir sorusunu “*Hocam kültür, aslında genel olarak her şeydir. Ama açıklama yapmak gerekirse, giyim kuşamımız, konuşma aksanımız, yeme içme kültürümüz bunların hepsi kültürdür. Yöreden yöreye değişen özellikler, gelenek ve göreneklerimiz de yine kültürdür. Düğün gibi mesela her yörenin farklıdır. Ya da başka özellikler gelenekler olabilir onlar da kültürdür (1. Görüşme Asya).*” diyerek yanıtlamıştır. Kültürü düğün gibi en temel unsurlarla tanımlamaya çalışan öğrenci, açıklamasını ise kültürel farklılıklar üzerinden örneklendirerek yapmıştır. Nitekim düğün, toplumların ortak değerler etrafında, ortak amaçlar doğrultusunda toplandıkları etkinliklerdir. Bu sebeple düğünler, kültürel mirasın sözlü ve davranışsal iletişim yöntemiyle gelecek nesillere aktarılmasında önemli bir rol oynamaktadır. Coğrafya, yöre ve kültürel değerlere göre değişiklikler gösteren düğünün uygulanış biçimlerinde gelenek-görenek, toplumsal normlar ve daha birçok toplumsal değerlerin etkilerini görmek mümkündür. Öyle ki bunlar gelinin kıyafetinden, ne takacağına, hangi renkleri tercih edeceğine, düğünde yapılacak etkinliklerin sıralamasına ve nasıl olduğuna, konuklara ikram edilen ve edilmeyen her şeyde ve daha birçok şeyde kültürel alışkanlıkların etkileri görülmektedir (Taşkın ve Boran, 2024, s. 88). Bunun üzerine kültürel miras nedir diye soru yöneltildiğinde ise, “*Kültürel miras tarihi eserlerin hepsi diyebiliriz. Yani camiler, hanlar, hamamlar, köprüler bunların hepsi kültürel mirastır. Örneğin, Arslantepe Höyüğü, Battalgazi Ulucami, Battalgazi deki kervansaray, Nemrut bunların hepsi kültürel mirastır (1. Görüşme Asya).*” şeklinde ifade etmiştir. Öğrencinin açıklamalarında geçen örneklerin yaşadığı çevreden örnekler olması, kültürel mirasın, aidiyet duygusu ile yakından ilişkili olmasından kaynaklanabilir. Zira her insan, her aile, her şehir ve her toplumun, kültüre ve kültürel mirasa yönelik hissettikleri aidiyet duygusu, yakınlık ve uzaklık ilişkisiyle derinden ilintilidir. İnsanlar kendi çevrelerinde, yaşamlarında olan gördükleri, duydukları, deneyimledikleri, anı oluşturdukları nesnelere ya da diğer şeylere karşı daha çok benimseyici-sahiplenici yaklaşmaktadırlar. Öyle ki şahıs ve yaşanan yer arasındaki yakın ilişkide ve bunun devamlılığında etkili bir şekilde rol alan güçlü özelliklerden biri aidiyettir. Şahısların yaşadığı toplum veya çevreye karşı pozitif duygulara sahip olması anlamına gelen aidiyet, duygu ve düşünceler, bilgi ve inanışlar gibi bilişsel unsurların eşlik ettiği bir bütündür. Örneğin yerel yöre halkının yaşadığı yerin, kültürel mirasını korumak ve yaşatmak için yaptığı bir takım girişimler ve yaşadığı deneyimler aidiyet duygusuyla ilgilidir (Arslan Ayazlar ve Ayazlar, 2016, s. 1456).

Aynı zamanda aynı soruya Asya “*Hocam, aynı zamanda kültürel miras geçmişten bize gelenlerdir. Bence en güçlüleri dil ve dindir. Çünkü ikisi de aslında daha birçok şeyi etkiliyor. Kıyafetlerimi, yiyip içtiklerimizi, düğünlerimizi bunların hepsini dil ve din belirliyor. Yani iki kültürel şey, diğer kültürleri de etkiliyor. O yüzden kültürel mirası en iyi açıklayan şeylerden biri dil ve din diyebilirim (2. Görüşme Asya).*” şeklinde devam etmiştir. Dil ve din, kültürü meydana getiren ve kültürel değerleri belirleyen çok güçlü iki unsurdur. Örneğin din yani inanç biçimi “günah” kavramıyla kılık-kıyafet, “haram” kavramıyla yeme-içme kültürünü belirlemektedir. Ancak dil ve din tarafından belirlenen kültür, oldukça güçlü olduğundan ve güçlendiğinden, kendisini belirleyen bu iki kavramı zamanla biçimlendirmektedir. Nitekim T.S. Eliot’a göre din, kültürü aşan ve onu besleyen bir kaynaktır. Onun için “Kültür aslında herhangi bir toplumun dininin vücut bulmuş şeklidir.” sözleriyle bu durumu ifade etmektedir. Zira yeryüzündeki bütün kültürler-medeniyetler, dinlerden doğmuşlar ve bu doğuş ise insanlık kültürünün temelini din kaynaklı olduğunu ortaya koymaktadır. İnsanlar, toplumlar ve dolayısıyla kültürler üzerinde bu kadar etkili olan din, insan ruhunun en derin ihtiyaç ve sezgilerine tekabül etmekte ve insanların hayatına şekil vermektedir (Kaplan, 2019, s. 101). Din gibi, güçlü bir özellik olan dil de, toplumları ve kültürleri büyük oranda etkilemektedir. Bununla birlikte dil, bölgesel ve toplumsal farklılıkları sebebiyle, birçok alanda kültürle ilişkilendirilmektedir. Kültür, dil bakımından ele alındığında, insanoğlu’nun ilk kültür edinmesi olan anadilini öğrenmesi örnek olarak gösterilebilir. Bu acıyan anadil, kültürün ilk öğretisidir (Uygur, 2018, s. 181).

3.1.2. Sosyal Çevre İle İlişkilendirme

Bu tema, kültür, kültür varlığı ya da kültürel mirasa ilişkin yorumlarda ve ilişkilendirmelerde, sosyal çevreden verilen örnekleri ve yaşanmışlıklardan yola çıkarak yapılan anlamlandırmaları kapsamaktadır. Öğrenci genel olarak kültür,

kültür varlığı ve kültürel mirasa yönelik tanımlama ya da açıklamalarında ilk önce ilk akla gelen klasik tanımı yapıp ki bu tanım; “Tarihi eserler, hanlar, hamamlar, köprüler, camiler gibi geçmişten kalan eserler kültürel mirastır.” şeklinde olup, daha detaylı bir açıklama istenildiğinde ise sosyal çevreden örnekler vermişlerdir. Nitekim Asya, “*Hocam kültürel miras için çevremizdeki her şeyden örnek verebiliriz. Yani bizim yaşam içerisinde maruz kaldığımız, yaşadığımız, yaptığımız her şey aslında kültürel miras. Örneğin anne ya da babalarımıza karşı olan davranış şeklimiz, ya da genel olarak büyüklerimize karşı olan hal ve hareketlerimiz kültürden geliyor diye düşünüyorum. Onların yanında ki özenimiz büyüklere olan saygıdan geliyor...(1. Görüşme Asya).*” şeklinde ifade etmiştir. Asya’nın bu ifadelerinden yola çıkarak, saygı olgusunun, kavramın ötesinde biçimlendiğini ve bu durumun kültürel normlardan dolayı gerçekleştiğini söyleyebiliriz. Devamında ise öğrenci “*Hocam ben kültürü, kültürel mirası, gerçekten miras gibi görüyorum. Yani büyüklerimizden, atalarımızdan bize kalanlar. Mesela, dedelerimizden bize arsa, ev falan da kalıyor, dantel, tek bir kaşık da kalıyor. Ya da tüfek silah da kalıyor. Mesela bizim evden anneannemden bize kalan bir kaşık var. Ve o bizim için o değerli. Ya da çok eski resimler bana onlar da kültürel miras gibi geliyor. Maddi bir değeri yok ama bizim için bizim ailenin hepsi için değerli, çünkü onlar bizim dedelerimizin fotoğrafı ve salonda asılı duruyorlar (2. Görüşme Asya).*” ifadelerinde bulunmuştur. Öğrencinin bu ifadelerinden yola çıkarak, kültürel mirasın manevi boyutuna yani somut olmayan kültürel mirasa değindiği söylenebilir. Öğrenci taşınır basit nesnelere örnekler vererek onların taşınmış olduğu manevi değere dikkat çekmeye çalışmıştır. Aynı zamanda öğrencinin “*çok eski resimler bana onlar da kültürel miras gibi geliyor. Maddi bir değeri yok ama bizim için bizim ailenin hepsi için değerli, çünkü onlar bizim dedelerimizin fotoğrafı ve salonda asılı duruyorlar*” ifadeleri, somut olmayan kültürel mirasın, manevi boyutundan dolayı, insanları bir araya getirci ve birleştirici bir etkisinin olduğu düşüncesini göstermektedir. Nitekim bir grubun üyeleri tarafından kabul gören davranışlar, alışkanlıklar, tutum ve davranışlar, değerler söz konusu olan grubun kültürünü oluşturmaktadır. Sosyal bir grubun benimsediği-sahip olduğu ortak paylaşımlar, ister aile, köy, kent gibi küçük gruplar, ister sosyal bir sınıf ya ulus gibi büyük gruplar düzeyinde olsun, o bir kültür ya da bir alt kültür niteliği taşımaktadır (Güvenç, 2016, s. 130). Bununla birlikte, öğrenci sözlerine “*Hocam örneğin misafirperverliğimiz bilinen kültürel bir özelliğimiz, Türk kültürü deyince yabancılar bile bilir, bizim misafirperverliğimizi, misafir geldiğinde ya da misafirlğe gittiğimizde, misafir rahat etsin diye uğraşıp dururuz. Bu bizim kültürel bir özelliğimiz (2. Görüşme Asya).*” ifadeleriyle devam etmiştir. Bu ifadelerden öğrencinin, Türk kültürünün en bilinen kültürel özelliklerinden biri olan misafirperverliğe vurgu yapması, belki de her an yaşamında uyguladığı ya da deneyimlediği bir durum olmasından kaynaklanmaktadır. Nitekim somut olmayan kültürel miras niteliği taşıyan misafirperverlik, Türk kültürünün önemli manevi değerlerinden biridir. Türk kültüründe misafir baş tacı edilir ve misafire karşı hürmet ve ikram sınırsızdır. Zira Türk örf, adet, gelenek ve göreneklerine göre eve gelen misafirin bereket getirdiğine ve bu yüzden kutsal olduğuna inanılır. Bu hususta yerini bulan “Tanrı misafiri” deyimini bu durumu destekler niteliktedir. Bu sebeple Türk kültürünün misafirperverliği tüm dünyada bilinen bir özelliktir (Toprak, 2019, s. 76). Aynı zamanda öğrenci sosyal çevrede tanık olduğu olaylarla kültürel miras arasında bir ilişki kurarak “*Hocam, kültürden kültüre çok fark ediyor bazı şeyler, mesela arkadaşlarla konuştuğumuzda, birinin evine gittiğimde çok farklı geliyor. Oradaki şeyler, eğlenme şekilleri, davranışları, ya da genel olarak yasak olanlar ya da olmayanlar, ya da ayıp olanlar ya da olmayan, her evde farklı, o zaman her evin de kendi içinde kültürü var diyebiliriz (2. Görüşme Asya).*” şeklinde belirtmiştir. Kültür ve kültürel miras öylesine geniş bir kavramdır ki, hem belirli sınırları ve kıstasları vardır hem de bir o kadar sınırsızdır. İnsanoğluyla birlikte var olmuş kültür, yine insanoğlu ile çoğalarak devam etmektedir. Bu sebepten ötürü her insan aslında kendi başına bir kültür, her aile kendi kültürel normları olan bir gruptur. Söz konusu bu kültürel gruplar da kendi içerisinde benzerlikleri olan benzeşip birleşerek daha büyük grupları oluşturan bir yapıya sahiptir. Nitekim ev de tabiat içinde olan ancak tabiatın ayrı, insan için, insana göre bir kültürel bir mekan teşkil etmektedir. Evin tüm yapı malzemesi tabiatın temin edilmiştir ancak işlenmiş ve yeni bir şekle bürünmüştür. Alain, evin dışı tabiata, içi insana göredir, der. Öyle ki, evlerin dışı, iklim, coğrafya, medeniyet, sosyal tabaka, şahıs serveti, estetik anlayışına göre şekillenirken, içi insan ilişkilerine, duygularına, düşüncelerine, inançlarına, davranış kalıplarına göre şekillenmekte ve bir kültür yaratmaktadır (Kaplan 2019, s. 146).

3.2. Kültürel Miras Bilinci ve Güzel Sanatlar İlişkisi

Bu tema, “Maddi Boyutuyla Ele Alma” ve “Manevi Boyutuyla Ele Alma” olmak üzere iki alt temadan oluşmaktadır.

3.2.1. Maddi Boyutuyla Ele Alma

Bu tema, güzel sanatlar disiplini üzerinden kültürel miras ve kültürel miras bilinci kavramlarının maddi boyutunun, plastik sanatlarla ilişkilendirilmesine dair görüşleri kapsamaktadır. İnsanoğlunun yaratıcılığı neticesinde ortaya çıkan kültür ve sanat, bilinçli ya da bilinç dışı bir şekilde, birlikte varlık göstermişlerdir. Bu durum onların hem bilinirliğini artırmış hem de sürekliliklerine katkı sağlamıştır. Böylece kültür ve sanat, birbirleriyle yakından ve girift bir ilişkiye sahip olan, iki ayrı disiplin olarak varlık göstermiş ve devam etmişlerdir. Öğrencilerin bu duruma ilişkin yorumlamalarında, ilk önce “tarihi eser” kavramından yola çıkarak görüş bildirdikleri, daha sonra detaylandırmaya gittikleri görülmüştür. Nitekim Asya “*Hocam tarihi eserler, resim sanatında, heykelde, seramikte her zaman görülmüştür. Ve tarihi eserler kompozisyona yerleştirilmiştir. Camiler, köprüler, saraylar, kümbetler, çeşmeler yerleştirilmiştir. Bence bunlar güzel sanatlarla ilişkili olduğundan ve kalıcı olması istendiğinden yerleştirilmiştir. Gerçi şu da olabilir. Sonuçta figüratif resim yapılmıyordu. O zamanlar günah olarak görülüyordu. E soyut sanat da olmadığı için tarihi eserler çiziliyordu. Bence bu bir sebep olabilir (2. Görüşme Asya).*” şeklinde ifade etmiştir. Türk resim sanatına yönelik görüş bildiren öğrencinin, söz konusu resim sanatını, bir anlamda inanç faktörlerinin belirlediğini belirtmiş ve bunun özellikle taşınmaz kültür varlığı eserlerinin, resim sanatında yoğun bir şekilde kullanılmasına sebep olduğunu ifade etmiştir. Burada öğrencinin Türk resim sanatında figüratif anlayıştan önce, yapılan resimlerdeki özellikle taşınmaz kültür varlığı eserlerinin, kültürel devamlılığa dair bir farkındalıktan ziyade ya da farkındalıkla birlikte, yalnızca figür çalışmama durumundan kaynaklanabileceğini vurgulamaya çalıştığı söylenebilir. Nitekim resim düşmanı dinci mollalar, insan resmi çizmeyi günah ve suç olarak ilan etmişler ve bu durum ressamları figür olmayan kompozisyonlara yöneltmiştir. Bu durum resim sanatının batı dünyasına kattığı zenginliklerden, İslam toplumlarının mahrum kalmasına sebep olmuştur. Bu yüzden ne yazık ki eski İstanbul’un tarihi kültürü, Avrupalı kalemlerinden öğrenilmektedir (URL-1). Sözlerine devam eden öğrenci, “*Hocam aynı zamanda, mesela padişahların büstleri yapılmıştır. Ya da rölyefleri, yağlıboya tabloları yapılmıştır. Bunlar da kültürel mirasın kullanımına örnek olabilir diye düşünüyorum. İlk yapıldığı sırada tepki çekmiş hatta bu büstler, put yaptırılıyor olarak algılanmış, zarar verilmiş, kaldırılmış ama daha sonra yaygınlaşmış, tabii bu dini anlamda bilinçlenmeyle olmuştur. Neden yaptırmışlar çünkü kalıcı olmak istemişler, zaten her şeyin altında yatan en önemli sebep diyebiliriz, herkes kalıcı olmak unutulmamak istiyor. Belki de en önemli sebebi budur (3. Görüşme Asya).*” şeklinde ifade etmiştir. Öğrencinin ifadelerinden yola çıkarak, cahiliye döneminin karanlık taraflarının uzun süre etkisini sürdürdüğü ve bu durumdan sanatın da etkilendiği söylenebilir. Hatta hâlâ bazı bölgelerde, bazı kimselerce figüratif bir resim ya da heykel olan ortamlarda namaz kılınmadığı süregelen bir durumdur. Bununla birlikte yapılan eserlerin kalıcı olmak, unutulmamak, anılmak istenmesinden dolayı yaptırıldığını ifade etmiştir. Nitekim özellikle kültürel mirasa ait taşınmaz eserler, öncelikle toplumların sanat-estetik, bilim-teknik ve ekonomik açıdan güç ve kudretini göstermek, gelecek nesillere nasıl bir milletten geldikleri hissiyatını yaşatmak ve onları yüceltmek anlayışından doğmuştur. Aynı zamanda siyasi ideolojinin, toplumsal yapının geneline yayılması için de özellikle resim ve heykel sanatı kullanılmıştır. Yapılan eserler, devletin asaletini ve gücünü tüm dünyaya göstermek ve yeni değerleri halka benimseterek, öğretici ve belgesel niteliği taşıyan, tarihi kanıtlar sunma amacına sahiptir (Akengin ve Koç, 2018, s. 148). Bununla birlikte Asya “*Hocam, aynı zamanda bu tarz resimler sizin de söylediğiniz gibi tarihi bir kanıt niteliği de taşıyor. O yüzden de kültür varlığı eserlerini, resim konusu olarak seçmek çok kıymetli, çünkü o eser zarar görebilir. Ama resim kalıcı, yani somut olarak resim de zarar görebilir ama şimdi ki teknoloji sayesinde kaybolması çok zor. Aynı zamanda o eserlerin estetik de bir görüntüsü var bundan dolayı da resimler yapılmıştır. Mesela eski taş dokular gerçekten çok zengin bir görüntüye sahip bence. Bir de bir dönem özellikle sanatçılara Anadolu’yu gezdirip, tarihi eserlerin resimlerini yaptırıyorlarmış, yani önemli bir şey bu, bilinçlenme anlamında (3. Görüşme Asya).*” ifadelerinde bulunmuştur. Öğrencinin ifadelerinden hareketle, kültür mirası eserlerinin taşımış oldukları pitoresk nitelikten ve plastik değerden ötürü, resmin konusu olabileceği ve tarihi bir

kanıt niteliği taşımasından dolayı da resme içerik anlamında da değer katacağı yorumuna gidilebilir. Bununla birlikte öğrencinin "...sanatçılara Anadolu'yu gezdirip, tarihi eserlerin resimlerini yaptırıyorlarmış..." ifadesiyle, Cumhuriyet Halk Partisinin millileşme hareketi sebebiyle düzenlemiş olduğu "Yurdu Gezen Ressamlar" programından bahsetmiştir.

3.2.2. Manevi Boyutuyla Ele Alma

Bu tema, güzel sanatlar disiplini üzerinden kültürel miras ve kültürel miras bilinci kavramlarının manevi boyutunun, plastik sanatlarla ilişkilendirilmesine dair görüşleri kapsamaktadır. Kültürün ve toplumların devamlılığında oldukça önemli bir role sahip olan, ancak önemi tüm dünyada son derece geç fark edilen somut olmayan kültürel mirasa dair unsurlar, plastik sanatlarda da hem konu hem de görsel anlamda, eserin içeriğini ve plastiğini zenginleştirip daha anlamlı bir hale getirmek için kullanılmıştır. Bu konuya yönelik Asya "*Hocam sanırım ben daha çok resimlerimde manevi şeyleri kullanmayı seviyorum. Yani hikâyesi olan şeyleri, anlamı olan şeyleri kullanmak bana daha anlamlı geliyor. Soyut kültürel mirasa yönelik şeyler dikkatimi çekiyor ve bana daha yakın geliyor. Mitolojilerin, efsanelerin, hikâyelerin resimde ya da heykelde konu olarak alınmasını ben daha çok beğeniyorum. Mesela defne ağacı var ve onun bir hikâyesi var, o bir efsane, onun heykeli beni çok etkiliyor (3. Görüşme Asya).*" ifadelerinde bulunmuştur. Öğrencinin ifadelerinden hareketle, resimde, heykelde ya da plastik sanatların herhangi bir alanında somut olmayan kültürel mirasa dair unsurların kullanımının, söz konusu eserin niteliğini artıran bir özellik taşıdığı yorumuna gidilebilir. Öğrencinin defne ağacı hikâyesini konu alan heykel örneği, Sanatçı Gian Lorenzo Bernini'nin 1622-1625 yılları arasında yaptığı "Apollon ve Dafni" adlı eseridir. Bu eser gibi birçok eser mitolojik hikâye temasına sahiptir. Mitoloji, çok eski zamanlarda gelmiş ve yaşamış olan milletlerin inandıkları tanrıların, kahramanların, perilerin, devlerin yaşamış oldukları hayat ve maceralarından bahseden hikâyelerdir. İçerisinde inanç faktörlerine ilişkin bilgileri de barındıran ve kutsal gerçeklik olarak da ele alınan mitoloji, insanın, dünyanın ve evrenin yaratılışının eski kültürlerde sembolik bir şekilde açıklanmasına dayanmaktadır. Bu yüzden mitolojik hikâye ve semboller, plastik sanatların değişmez konularından biri olmuştur. Bu durum, mitolojilerin sahip oldukları anlamsal ve içeriksel boyutun yanı sıra, sanatçıların hayal güçlerini daha özgür bir şekilde ifade edebilmeleriyle ilgilidir (Göğebakan, 2013, s. 43).

Sözlerine devam eden öğrenci, "*Hocam aynı zamanda yaşam biçimlerini de anlatan resimler var ya onlarda bence çok etkili, zaten Anadolu'yu gezen ressamın özellikle yaşam şekillerini konu almışlardı diye biliyorum. Birçok ressamın bu şekilde resmi var. Yani kültürel mirası konu alan resimleri var. Genelde Anadolu kadınları, emekçi insanlar, Anadolu'dan görüntüler gibi yani resimler var. Onlarda çok güzel, yöre insanının yaşam şeklini yansıtıyor (3. Görüşme Asya).*" şeklinde belirtmiştir. Yurdu gezen ressamlardan örnek vermeye devam eden öğrenci, Anadolu'nun kültürel yapısının konu alındığı resimlerin daha etkileyici olduğuna ve onlara karşı daha yakın hissettiğine dair görüşlerinde, resim konularının sosyal çevresinden gördüğü, tanıdığı ya da deneyimlediği öğeler üzerine kurulu olmasının etkili olduğu söylenebilir. Yurt Gezilerinde, sanatın kendi potansiyelini yaratmak üzere, yurt dışına açılımı bir tarafa bırakıp, halka yabancılaşmayı da önlemek amacıyla sanat politikasında kendi kültürüne dönme hedeflenmiştir. Dönemin sanatçıları bu gezi ve sergilere katılarak doğayı, sosyal yaşamı, olayları konu almışlar ve Anadolu'nun köy ve kasaba gerçeğini tanıyarak sanat ve yaşam görüşlerini renklendiren hatta değiştiren bir etki içerisine girmişlerdir. Aynı zamanda Yurt Gezileri kapsamında hem sanatçılar Anadolu'yu tanıma fırsatı bulmuşlar hem de Anadolu halkı sanatı ve sanatçıyı tanıma fırsatı bulmuştur. Böylece resim sanatına karşı olan olumsuz duygu ve düşünceler kırılmaya başlamıştır. Anadolu halkı ressamların çalışmalarıyla yakından ilgilenmişler ve bazen fikir dahi vermişlerdir. Aynı zamanda yurt gezileri ile amaçlanan milli duyguların ve kültürel bilincin artırılması da gerçekleşmiştir. Zira devlet, sanatçılara yurt gezilerini milli bir vazife olarak görmelerini istemiştir (Keskin, 2012, s. 147).

Aynı zamanda öğrenci somut olmayan kültürel mirasa ait unsurların taşımış oldukları plastik değere yönelik ise, "*Hocam evet ben konu bakımından anlamlı olmasını seviyorum. Ama aynı zamanda görseli de çok zengin bence, örneğin Anadolu kadınlarının tasvirleri, ya da halı, nakış, motifler çok zengin, bunları resimde kullanmak resme gerçekten her yönlü nitelik katıyor bence, mesela hemen, Turgut Zaim'in, Bedri Rahmi'nin resimleri geliyor aklıma (3.*

Görüşme Asya.” ifadelerini kullanmıştır. Sözlerine devam eden öğrenci “*Hocam özellikle benim resimlerimde bu konuları kullanmama sebeptir, mesela ben de halı motifleri ve mitolojik efsanelerden yararlanıyorum. Bunları yaparken hem resimsel anlamdaki zenginliğinden etkileniyorum hem de o efsaneyi özgür bir şekilde kendimce yorumlayıp özgün bir bakış açısıyla resmediyorum ve bu beni tatmin ediyor, bir sanatçı olarak. Aynı zamanda da mesela artık hiç kullanılmayan duvar halılarını tablo haline getiriyorum, sanatsal bir bakış açısıyla farklı bir yolla duvar halısı yapıyorum. Bu kültürel mirasın tanıtımı ve unutulmaması içinde güzel bir örnek olur diye düşünüyorum (3. Görüşme Asya).*” şeklinde ifade etmiştir. Öğrencinin ifadelerinden yola çıkarak, somut olmayan kültürel miras öğelerinin, sanatçının daha yaratıcı ve özgür hareket etmesine imkân tanıdığı için, daha çok tercih edilebileceği ve bunun da kültürel mirasın tanıtılmasına katkı sağlayacağı yorumu yapılabilir. Nitekim bu katkı, Anadolu insanının günlük yaşamından sahneleri eserlerinde kullanan sanatçılar tarafından da sağlanmaktadır. Örneğin Turgut Zaim’in eserlerinde mitleşmiş Anadolu kadını, çekik gözleri, örgülü saçlarıyla yer almıştır. Halı dokuyan kadınlar, sofrada yemek yiyenler, yün eğirenler, keçilerle birlikte resmedilen figürler, Türk geleneklerinin özgün bir biçimde aktarıldığı önemli kaynaklardır (Burunsuz, 2024, s. 77). Bununla birlikte geleneksel Türk öğelerini kullanan Bedri Rahmi Eyüboğlu, halk kültürünün izlerini taşıyan, Anadolu’ya ait konular çalışmıştır. Anadolu kadınının zengin kıyafetleri içerisindeki görüntüsü sanatçının sıklıkla kullandığı konular arasındadır. Bin yılların birikimi olarak Anadolu kadınlarının kıyafetlerini süsleyen zengin motifler, sanatçının resimlerinin vazgeçilmez imgeleri olmuşlardır. Nitekim Anadolu mirasını çalışmalarında kullanarak, zengin kültürel miras öğelerini gelecek kuşaklara taşımıştır (Aydoğan ve İskenderoğlu, 2021, s. 604).

3.3. Farkındalık ve Bilince Dair İzler

3.3.1. Eleştirel Sorgulamalar

Bu tema, kültürel mirasa yönelik farkındalık ve bilinç durumlarına dair görüşleri kapsamaktadır. Bakmak, görmek ve fark etmek, ancak bu üç kavram varsa bilinç durumundan söz edilebilir. Bu sebeple, öncelikle kültürel mirasa ait değerlere bakılacak şartların oluşturulması, daha sonra söz konusu değerlerin görünürlüğünün artırılması ve en son da farkındalık durumunun olgunlaşması, bilinç durumunun oluşmasını mümkün kılacaktır. Öğrencinin bu duruma ilişkin, “*Hocam kültürel miras soyut şeyler de var mesela genetik bir özellik de kalıyor, miras olarak düşünebiliriz. Ya da inanç, inanma şekli, davranış şeklide kalıyor. Yani tüm bunlar mirastır. Kültürel miras. Ve biz, bize kalan bu miraslardan iyi ve faydalı olanları devam ettirmeli, faydasız olanlar varsa bırakmalıyız. Mesela şey var ya bir ailenin, ya da bir ilçenin ya da bir şehrin insanların genel özellikleri gibi, onun gibi miraslarda vardır. Eğer kıymetliyse korumalı ve yaşatmalıyız (1. Görüşme Asya).*” İfadelerini kullanmıştır. Asya’nın bu sözlerinden kültürel mirasın manevi boyutuna vurgu yapmak istediğini ve önemine değinmek istediğini söyleyebiliriz. Bununla birlikte öğrenci, somut olmayan kültürel miras gibi algılanan ancak, terk edilmesi gereken gelenek-görenek, ritüel, davranış ya da inanış biçimi gibi unsurların da, miras gibi algılanarak devam ettirilmemesi gerektiğini düşündüğü söylenebilir. Nitekim öğrenciye bu konuyu daha detaylı açıklaması istendiğinde, “*Yani hocam, olumsuz şeyler eskiden büyüklerimizin yaptığı ama şimdi doğru olmadığını bildiğimiz, mesela beşik kertmesi, daha önce belki buna, o dönemde yaşayan insanlar bizim geleneğimiz-göreneğimiz diyorlardı ve devam ettiriyorlardı. Ama bu çok yanlış, mesela bunun gibi örnekler demek istedim (1. Görüşme Asya).*” şeklinde bir açıklamada bulunmuştur. Burada öğrencinin sözlerinden hareketle, öğrencinin özellikle kültürel mirasın maddi boyutundan çok manevi boyutuyla ilgilendiği, doğru olmayan, insan haklarına aykırı olan davranışların, gelenek-görenek olarak görülerek devam ettirilmesine karşı tepkisinden bahsedilebilir. Bu duruma dair Ulu Önder Atatürk “...Düşünceler anlamsız, mantıksız safsatalarla dolu olursa düşünceler hastadır. Sonra toplumsal yaşam, akıl ve mantıktan yoksun, yararsız ve zararlı bir takım akideler (İnan ve inan bağı) aynı zamanda geleneklerle yüklü olursa felce uğrar. Önce düşünce ve toplumsal güçlerin kaynaklarını temizlemekten başlamak gereklidir.” ve devamında “Hiçbir akla yatkın kanıtı dayanmayan bir takım geleneklerin korunmasında direnen ulusların ilerlemesi güç olup, belki de hiç olmaz.” ifadelerini kullanmıştır. Sözlerine devam eden öğrenci, “*Aslında hocam, o kadar zengin bir kültürümüz var, ama biz kendi kültürümüzü korumak ve uygulamak yerine başkalarının*

kültürünü alıyoruz. Tabii ki şuan küresel bir dünyada yaşıyoruz. Çok fazla şeye maruz kalıyoruz ama yine de önce kendi kültürümüzü devam ettirmeli ve yaşatmalıyız, zamanla eklenen kültürel özelliklerle de şekillenmeliyiz, diye düşünüyorum (2. Görüşme Asya).” ifadelerinde bulunmuştur. Teknolojik gelişmeler ve küreselleşen dünya neticesinde, kültürel asimilasyona ve tek kültürlülüğe doğru bir gidişatın olduğu hiç kuşkusuzdur. Ancak karşı koyulamayan bu kültürel veri alış-verişinde, seçici olunmalı ve kültürel dokulara uygun olmayanlar benimsenmemelidir. Zira aksi takdirde bu durum toplumların kültürsüzleşerek tek tipleşmesine ya da kimliksizleşmesine sebep olacaktır. Şairin, “O mahiler ki derya içinde, deryayı bilmezler.” dediği gibi, milletler de kendilerinin ortaya çıkardığı kültürel eserlerin değerini tam anlamıyla fark etmezler. Bu durum, yarattıkları eserlerin, onlara çok doğal ve sıradan gelmesinden kaynaklanmaktadır. Örneğin bir Türk için halıdan, kilimden, misafirperverlikten, Süleymaniye Camii’den, Yunus’tan, Battalgazi’den daha doğal ne olabilir? Yani bir balık için deniz ne ise bir şahıs içinde içine doğmuş olduğu kültür odur. Şahıslar kendilerine özgü olan kültürel değerler hakkında bilgi sahibi olmadıklarında, onlar hakkında kafa yormadıklarında, onların milli varlık bakımından taşımış oldukları değeri ölçemediklerinde pek çok şey kaybederler. Zira bir millet, kendisini hiçe sayarak, başka kültürleri benimser ve onların manevi kölesi olursa, er geç maddi kölesi de olacaktır (Kaplan, 2019, s. 38).

3.3.2. Derse Yönelik Görüş Bildirme

Bu tema, kültürel miras bilinci bağlamında “Resim Sanatında Kültür Varlığı” dersine yönelik görüşleri kapsamaktadır. Kültür ve kültürel miras, her zaman sanatın konusu olmuş, plastik sanatlar içerisinde de uygulanabilirliği ve ulaşılabilirliği açısından en çok resim alanında varlık göstermiştir. Bu duruma ilişkin Asya, “*Hocam, bu ders tamamen benim ilgi alanımla alakalı diyebilirim. Çünkü hem resim hem de kültür varlığı, ikisi bir arada, bu dersle birlikte kendi konumun, ne kadar önemli olduğunu daha fazla anladım. Çünkü önemli bir şeye katkı sağlıyorum. Ve gerçekten yaptığım resimleri ne kadar başarılı yaparsam, o kadar bu konunun yaygın bir şekilde kullanılmasına katkı sağlamış olurum* (3. Görüşme Asya).” ifadelerinde bulunmuştur. Öğrencinin sözlerinden hareketle, kültürel mirasa ait değerleri resim konusu olarak tercih etmesinin sebebi olarak, söz konusu değerlerin yalnızca plastik zenginliği açısından değil, aynı zamanda bu değerlerin tanıtılması ve aktarılması yönünde sahip olduğu bilinçle de yakından ilişkisi olduğu yorumuna gidilebilir. Öyle ki kültür mirası bir toplumun geçmişinin birer kanıtı olarak, yaşanmışlıkları gösterme ve geleceği şekillendirme bakımından tüm insanlık için oldukça önemlidir. Ülkelerin; gelişmişlik seviyeleri, insanlığa dair idealleri, uygarlıklar arasındaki yeri daima bu değerlere göstermiş oldukları hassasiyetle ölçülmüştür. İnsanlığın belleği niteliği taşıyan bu eserlerin ve aynı zamanda somut olmayan kültürel miras konumundaki unsurların varlığı, toplumlar üzerinde büyük bir psikolojik doyum, güç ve özgüven oluşturmaktadır. Bu yüzden, söz konusu değerlerin sanatçılar tarafından ele alınması, güncel tutulması ve geleceğe aktarılması büyük bir öneme sahiptir (Gögebakan, 2014, s. 56). Bununla birlikte öğrenci “*Hocam, bir de mesela ben çalışmalarımın konusunu müzeden seçmişim ve müzelere gidip fotoğraf çekmişim. Bu ders müzelerle de ilişkili, çünkü müzeler resim konusu seçmek için harika yerler, birçok şey var. O yüzden bu ders müzelerle gidilmesi içinde teşvik edici oluyor* (4. Görüşme Asya).” şeklinde ifade etmiştir. Müzeler genellikle çoğu insan için sıkıcı ve soğuk mekânlardır. Ancak son dönemlerde özellikle yerel yönetimlerin oluşturduğu kent müzeleri ve mahalle müzeleri gibi yöreye dair etnografik ürünlerin ve yöre dair yaşam tarzlarının canlandırıldığı müzeler, toplum tarafından ilgiyle karşılanmakta ve müzeyi ziyaret eden kişi sayısı artmaktadır. Bu da müzelerin popülerleşmesine ve genç nesiller ile müzelerin buluşmasına katkı sağlamaktadır. Sözlerine devam eden Asya “*Hocam mesela ben bu kadar resim sanatında, kültür varlığının kullanıldığını bilmiyordum. Ya da kültür mirasının ve özellikle bunun millileşme amacıyla yapılması çok önemli. Evet, kültürel mirası koruyalım, gelecek kuşaklara aktaralım, tarihi eserlerimiz önemli falan diyoruz ama gerçekten bunun önemini fark ederek, bilerek ve isteyerek resimlerini yapmak çok daha önemli ve bence çok daha gerçekçi duruyor* (4. Görüşme Asya).” şeklinde ifade etmiştir. Öğrencinin bu sözlerinden de yine yurdu gezen resamlara gönderme yapmaya çalıştığı yorumu yapılabilir. Sözlerine devam eden öğrenci “*Hocam mesela, guernica, iç savaşı anlatan bir resim, hikâyesi falan var, işte, herkes tarafından bilinen ve resim de herkes tarafından biliniyor. Resimle ilgisi olmayanlar bile bu resmi de hikâyeyi de biliyor. Çünkü konusu sizin*

de dediğiniz gibi somut olmayan kültürel miras niteliği taşıyor (1. Görüşme Asya).” şeklinde belirtmiştir. Sanat ve kültür birbirini besleyen iki unsurdur. Öğrencinin verdiği örnek üzerinden ifade edilirse, tüm dünya hem İspanyol iç savaşını ve Almanların yaptıklarını, yaşanan vahşeti, hem de resmi, ressamı ve hikâyeyi biliyor. Dünya üzerinde birçok savaş, vahşet, soykırım ya da çeşitli insanlık dışı durumlar meydana gelmektedir. Ancak bunlar sanat aracılığıyla anlatılırsa ve gösterilirse çok daha ses getirir ve üzerinden yüzyıllar geçse de toplumsal bellekteki kalıcılıklarını korurlar.

Ders esnasında öğrencinin kültürel mirasa dair duyarlılığını artırmak için izlenen film için öğrenci *“Hocam film çok güzeldi, çok duygusaldı. İnsanın kültürünün olmayışı ya da kültüründen uzaklaşması ne kadar kötü bir şey, filmde geçen diyaloglar çok etkileyiciydi, verilen örnekler. Sanatın gücü işte birkaç saatte insana vermek istenen mesajı veriyor ve derinden yaşıyor (3. Görüşme Asya).*” şeklinde belirtmiştir. Derste disiplinler arası bir anlayışla sanatın başka bir alanından faydalanılmasının, dersin içeriğini zenginleştirerek ve derse amaçlarına yönelik katkı sağlayarak öğrenciyi olumlu anlamda etkilediği söylenebilir. Aynı zamanda öğrencinin *“Hocam, ben kültür varlığının resimde kullanılması deyince hep tarihi yapılar, kalıntılar sanıyordum ve ilk başta onları araştırdım aslında, sonrasında siz söyleyince, çok daha geniş bakmaya başladım. Soyut şeylerde yani hikâyelerde resmedilirse, sonuçta onlarda kültürel miras (3. Görüşme Asya).*” ifadelerinden, resim sanatının kültürel mirasa ait sadece somut nesnelere değil, somut olmayan hikâye, efsane, anı, düşün, ağıt, tören gibi unsurları da ele almasına yönelik farkındalığına vurgu yapmaya çalıştığı söylenebilir. Nitekim somut olmayan kültürel miras, belli bir toplumda geleneğe bağlı olarak ortaya çıkan geleneksel, popüler ya da folk kültürün, başka bir ifadeyle kolektif eserlerin bütün şekillerini kapsayan bir terimdir. Bu miras; sözlü gelenekleri, görenekleri, dilleri, müziği, dansı, ayin, tören ve kutlamaları kapsamaktadır. Somut olmayan kültürel miras öğelerinin aktarılmasında dilin bir araç olarak kullanıldığı sözlü anlatımlar ve sözlü gelenekler, eğer konu Türk anlatı türleriyle sınırlandırılarak örneklendirilecek olursa; mitler, efsaneler, destanlar, masallar, hikâyeler, türküler, ninniler vb. sayılabilir (Ekinci, 2004, s. 42).

4. Sonuç

Bu araştırma, Resim Sanatında Kültür Varlığı dersi kapsamında, öğrenci üzerinde kültürel miras bilinci kazanım durumlarını belirlemeye yönelik amaçları kapsamaktadır. Söz konusu amaçlar doğrultusunda yürütülen araştırmada birtakım bulgulara ulaşılmış ve bu bulguların analizleri neticesinde de araştırmaya yönelik sonuçlar elde edilmiştir. Bu sonuçlar doğrultusunda öncelikle kültür ya da kültürel miras nedir sorusunun yanıtının, yalnızca taşınmaz kültür varlıkları [öğrencinin ifadesiyle tarihi eserlerimiz] olmadığına, çok daha geniş bir alanı kapsadığına, maddi ve manevi boyutunun da olduğuna dair öğrenme elde edildiği görülmüştür. Aynı zamanda kültürün-kültürel mirasın, manevi boyutuyla ilgili verilen ilk örneklerin sosyal çevreden ve yaşantıdan olması, somut olmayan kültürel mirasa dair farkındalık durumunun oluştuğunu göstermiştir. Öğrencinin somut olmayan kültürel mirasa yönelik olarak yine kendi yaşantısından, aile büyüklerinden ve onlara ait nesnelere ve anılardan örnekler vermesi, öğrencide oluşan farkındalık ve bilinç durumunu da göstermektedir. Aynı zamanda öğrencinin kültürel mirasa ilişkin daha detaylı ve derinlemesine düşündüğü ve bunun neticesinde, eleştirel sorgulamalarda ve değerlendirmelerde bulunduğu görülmüştür. Öğrencinin kültürel mirasa ilişkin Türk kültüründen örnekler vermesi ve bunu etkilendiği bir alıntıyla açıklaması, öğrencide oluşan milli şuuru göstermektedir. Bununla birlikte öğrencinin küreselleşen dünya neticesinde kültürel asimilasyona karşı öneriler geliştirdiği görülmüştür. Öğrenci resim sanatında taşınmaz kültür varlıklarının kullanımının, bilinç durumuyla mı, yoksa sanat yaklaşımıyla mı ilgili olduğuna dair sorgulamalarda bulunmuş ve çözümler yapmıştır. Öğrenci, dini sebeplerden dolayı zarar gören eserlere dair fikirlerini paylaşmış, kültür ve sanatta bilinçlenmenin ne kadar önemli olduğuna yönelik düşüncelerini ifade etmiştir. Aynı zamanda, kültürel mirasa dair eserlerin, tarihi kanıt niteliği taşımasından dolayı, resim sanatında kullanılması gerektiğinin farkına varmıştır. Bununla birlikte “Anadolu’yu Gezen Ressamlar” dan bahsederken, söz konusu projenin taşıdığı önemin farkına varmıştır. Öğrenci resim çalışmalarında, kültürel miras konusuna devam edeceğini ve bunu kültürü tanıtmak, kültürel miras bilincinin oluşmasına katkı sağlamak gibi amaçlar doğrultusunda yapacağını belirtmiştir. Bununla birlikte öğrenci resim uygulamalarında, daha

özgün ve özgür olabildiği için somut olmayan kültürel miras konusuna ilişkin çalışmaya devam edeceğini belirtmiştir. Bunun yanı sıra öğrencinin efsane ya da hikâyelerden esinlenerek yapılan çalışmalara dair verdiği örneklerin, neredeyse hepsinin Türk resim sanatına ait eserler olması, öğrencide oluşan milli bilinç durumunu göstermektedir. Öğrenci, mevcut dersin kültürel miras bağlamında oldukça kapsamlı bir şekilde ele alındığını belirtmiş ve kazanımlarına dair görüşlerini bildirmiştir. Sonuç olarak öğrenci, kültürel mirasa yönelik sorgulamalar yapmış ve kültürel miras kavramını farklı açılardan ele alarak anlamlandırmaya çalışmıştır. Aynı zamanda öğrenci resim sanatında kültürel mirasa ait unsurların, kullanımının sebeplerine yönelik, eleştirel düşüncelerde bulunmuş, önemini fark etmiş ve resim çalışmalarına bu konu doğrultusunda devam edeceğini belirtmiştir. Tüm bunlar ve dahası öğrencide oluşan, milli şuur ve kültürel miras bilincinin oluştuğunu göstermektedir.

Kaynakça

- Akengin, G., & Koç, A.M. (2018). Cumhuriyet Dönemi İdeolojisinin Türk Resim Sanatına Etkileri. *Sosyal Araştırmalar ve Davranış Bilimleri Dergisi*, 4 (6), 146-154.
- Arslan Ayazlar, R., & Ayazlar, G. (2016). Yerel Halkın Turizmin Etkilerine Yönelik Tutumunda Aidiyet Duygusu ve Yaşam Tatmininin Rolü. *Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 20(4), 1451-1470.
- Aydoğan, Y. & İskenderoğlu, L. (2021). Türk Resminde Milli Kimlik İnşa Etme Çabaları. *Sanat ve İnsan Dergisi*, 5 (2), ISSN 1309-7156.
- Balogun, J., Huff, A. S. and Johnson, P. (2003). Three responses to the methodological challenges of studying strategizing. *Journal of Management Studies*, 40 (1), 197-224.
- Burunsuz, M. (2024). Yerel Sanat Anlayışın Temsilcisi Turgut Zaim'in Eserlerinde Folklorik Öğeler Üzerine Çözümlemeler. *Sanat ve Tasarım Dergisi*, 2024 (33), 73-91.
- Creswell, J.W. (2018). Beş nitel araştırma yaklaşımı. (4. baskı). M. Bütün ve S. B. Demir (Ed.), (Çev: M. Aydın). *Nitel araştırma yöntemleri* içinde (s. 69-110). Ankara: Siyasal Kitabevi.
- Ekinci, M. (2004). Somut olmayan kültürel miras neden ve nasıl korunmalı ve nasıl müzelenmeli: sorunlar, çözümler ve ülkelerden örnekler. *Somut Olmayan Kültürel Mirasın Müzelenmesi Sempozyum Bildirileri*. Ankara: Gazi Üniversitesi, s. 57.
- Glesne, C. (2014). Nitel araştırmayla tanışma. (4. baskı). A. Ersoy ve P. Yalçınoğlu (Ed.), (Çev: E. Günel). *Nitel araştırmaya giriş* içinde (s. 1-35). Ankara: Anı.
- Gögebakan, Y. (2019). Müze ve tarih. (1. baskı). S. Buyurgan (Ed.), *Müzedede eğitim öğrenme ortamı olarak müzeler* içinde (s. 121-140). Ankara: Pegem Akademi.
- Gögebakan, Y. (2013). Türk Mitolojisine Ait Unsurların Çağdaş Türk Sanatına Kaynaklık Etme Sorunu. *Sanat ve Tasarım Dergisi*, 1(12), 12-41.
- Gögebakan, Y. (2014). Hüsamettin Koçan'ın Çalışmalarındaki Kültür Varlığı Ve Kültür Mirası'na Ait Unsurlar. *İnönü Üniversitesi Sanat Ve Tasarım Dergisi*, 4(10), 47-57.
- Güvenç, B. (2016). *İnsan ve kültür*. İstanbul: Boyut Yayıncılık.
- Kaplan, M. (2019). *Kültür ve dil*. (36. baskı). İstanbul: Dergah Yayınları.
- Keskin, C. (2012). Yurdu Gezen Ressamlar. *SDÜ Fen Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi*, (27), 141-151.
- Onur, B. (2014). *Yeni müzebilim*. (1. baskı). Ankara: İmge Kitabevi.

Taşkın, H.,& Boran, T. (2024). Somut Olmayan Kültürel Miras Kaynağı Olarak Düğün Törenlerinin Kuşaklar Arası Uzlaşısı Unsuru Şemsiyesinden Gözlemlenmesi. *IBAD Sosyal Bilimler Dergisi*, 2024 (17), 87-112

Toprak, A. (2019). Türk Kültüründe Misafirperverlik ve Sofra Açmak/ Sofra Çekmek (Samsun Örneği). *Mecmua Uluslararası Sosyal Bilimler Dergisi*, 4(7), 74-81).

Tunçer, M. (2014a). Koruma kavramının tarihsel gelişmesi. (3. baskı). M. S. Akpolat (Ed.), Kültürel miras mevzuatı içinde (s. 2-27). Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Web-Ofset

Uygur, N. (2018). *Kültür kuramı*. (5. baskı). İstanbul: YKY.

Yıldırım, A. ve Şimşek, H. (2013). Sosyal bilimlerde nitel araştırma yöntemleri. (9. baskı). Ankara: Seçkin.

Yin, R. K. (2017). *Durum çalışması araştırması uygulamaları*. (3. baskı). (Çev: İ. Günbayı). İstanbul: Nobel.

(URL-1). <https://www.herkesebilimteknoloji.com/yazarlar/dogan-kuban/osmanli-resim-yasagi-nasil-cehalete-donustu> (Erişim Tarihi: 5.11.2024).

SANAT
ve
İNSAN



Bülent Ümit ERUTKU

Doç, Marmara Üniversitesi, berutku@marmara.edu.tr, İstanbul-Türkiye

ORCID: 0000-0001-8801-8974

Gum Bikromat Fotoğraf Baskısında Kök boya, Hibiskus ve Pancarın Pigment Etkisinin Araştırılması**Özet**

Gum bikromat fotoğraf baskı yöntemi, ilk fotoğraf baskı yöntemlerinden biridir. Resimsel etkisinden dolayı fotoğraf sanatı tarihinde tercih edilmiştir. Yapay zekâ ile görüntü üretilmesine rağmen, bu eski fotoğraf baskı yöntemi günümüzde hâlâ fotoğrafçılar ve sanatçılar tarafından sanatsal üretim amacıyla kullanılmaktadır. Alternatif baskı yöntemlerinden biri olan bu teknikte, sulu boya gibi yapay renklendiriciler kullanılmamıştır. Bu çalışmanın amacı yapay renklendiriciler yerine kök boya (*Rubia tinctorum*), hibiskus (*Hibiscus sabdariffa*-Roselle) ve pancarın (*Beta vulgaris* var. *Cruenta alef*) doğal pigment olarak gum bikromat fotoğraf baskı yöntemdeki etkisini araştırmaktır. Çalışma nicel araştırmanın bir türü olan deneysel araştırma yöntemine göre yapılmıştır. Bu kapsamda, pigment çözeltileri hazırlanmış, fotoğraf baskılarının yoğunluk ile spektrofotometrik ölçümleri yapılmıştır. Yapılan deneyler sonucunda elde edilen sayısal veriler analiz edilmiştir. Bu çalışmalarda baskılarda renksel farklılıklar olduğu tespit edilmiştir. Kök boya ve pancar pigment çözeltisi baskıların renk bağlamında belirgin fark oluşturduğu görülmüştür. Kök boya, hibiskus ve pancarın gum bikromat fotoğraf baskısında renk elde etmek amacıyla kullanılabilmesine kanaat getirilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Fotoğraf, Gum Bikromat Fotoğraf, Kök boya, Hibiskus, Pancar.

Investigation of the Pigment Effect of Root Dye, Hibiscus and Beetroot in Gum Bichromate Photo Printing**Abstract**

The gum bichromate photographic printing method is one of the earliest photographic printing techniques. It has been favored throughout the history of photographic art due to its pictorial effect. Despite the advent of artificial intelligence-generated images, this traditional printing method is still employed by photographers and artists today for artistic production. In this technique, which is considered an alternative printing method, artificial colorants such as watercolor paints have traditionally been used. The purpose of this study is to investigate the effect of natural pigments, specifically root dye (*Rubia tinctorum*), hibiscus (*Hibiscus sabdariffa* - Roselle), and beetroot (*Beta vulgaris* var. *Cruenta Alef*), as alternatives to artificial colorants in the gum bichromate photographic printing method. The study was conducted using the experimental research method, a type of quantitative research. In this context, pigment solutions were prepared, and the density and spectrophotometric measurements of the photographic prints were performed. The numerical data obtained from the experiments were analyzed, revealing chromatic differences in the prints. It was observed that prints made with root dye and beet pigment solutions exhibited significant color differences. It was concluded that root dye, hibiscus, and beetroot can be used to obtain color in gum bichromate photographic printing.

Keywords: Photograph, Gum Bichromate Photograph, Root dye, Hibiscus, Beetroot.

1. Giriş

Gum bikromat, 19. yüzyılın ortalarında geliştirilen eski bir fotoğraf baskı yöntemidir. 1839 yılında İskoçyalı Mungo Ponton tarafından bulunmuştur (King, 2000:163). Ponton, kâğıt üzerine potasyum bikromat sürerek görüntü elde etmiştir. Bu teknik daha sonra 1855'te Alphonse Louis Poitevin tarafından pigment eklenerek patentlenmiştir (Anderson, 2017: 2).

Bu yöntemin keşfi, fotoğraf tarihinde önemli bir dönüm noktası olmuştur. Nitekim, Adolph de Meyer, Alvin Langdon Coburn, Clarence White gibi dönemin önde gelen piktoryalistleri (fotoğrafi sanatsal bir ifade biçimi olarak gören ve resimsel bir yaklaşımla çalışan fotoğrafçılar) tarafından sıkça kullanılmış ve gum bikromat olarak adlandırılmıştır. Yöntemin resmi olarak duyurulması ise John Pouncy tarafından 1858 yılında gerçekleştirilmiştir (Vila, 2013: 176)."

Robert Demanchy ve Alfred Maskell, sanatlarını ifade etmek için seçtikleri bu yöntemle fotoğraflarını 1894 yılında London Salon of Photography'de sergilemişlerdir (Harrison, 1887: 102). Bu sergi, gum baskı yönteminin sanatsal potansiyelini gözler önüne sererek, fotoğrafçılar arasında büyük ilgi uyandırmıştır (King, 2000: 164).

1898 yılında Demachy ve Maskell yöntemin uygulanışını anlattıkları "Sakız bikromat veya foto-akuatinte işlemi" adıyla bir kitap yayınlamışlardır (Demachy & Maskell, 1898).

Fotoğraf sanatı tarihi için önemli yayınlardan biri olan Camera Work dergisinde Joseph T. Keiley'in, Robert Demachy'in, Norman W. Carkhuff'un gum bikromat fotoğraflar hakkında teknik yazıları, Bernard Shaw'un Alvin Langdon Coburn'nun bu yöntemle bastığı fotoğraflar hakkında kritiklerine yer verilmiştir (Erutku, 2019: 110).

Yöntem, bikromlu ve pigmentli bir kolloidin ışık tarafından etkilendiği oranda çözünmez hale gelmesine dayanmaktadır (Wall, 1940: 230). Bu fotoğrafik işlem kimyacı Louis Nicolas Vauquelin'in kromu keşfinden 42 yıl sonra gerçekleşmiştir (Gregersen, 2024). Taşıyıcı olarak resim kâğıdı, bağlayıcı olarak gum (Arap zamkı) ve duyarlaştırıcı olarak potasyum ya da amonyum bikromat, pigment olarak da sulu boya ya da yağlı boya kullanılan bu yöntem resimsel etkisi nedeniyle tercih edilmiştir. Birinci Dünya Savaşı yıllarında değişen fotoğraf tarzı nedeniyle popülerliğini yitirmiştir (Dana, 2010: 66). Resimsel fotoğrafçılığın son bulması, F64 grubunun kurulmasıyla başlamış ve 1950'li yıllara kadar süren doğrudan fotoğraf anlayışının yaygınlaşmasıyla tamamlanmıştır.

Anderson, 1960'larda fotoğrafçıların büyük fotoğraf şirketlerinin pazarı kontrol etmesine tepki olarak alternatif karşı kültür ile eski yöntemlerin yeniden ilgi görmesini sağladığından söz etmiştir (Anderson, 2017: 2). O yıllardan günümüze kadar, sanatçılar bu yöntemi bir ifade biçimi olarak kullanmaya devam etmiştir. Teknolojinin hızla ilerlediği, fotoğrafta yapay zekanın etkilerinin tartışıldığı günümüzde ise hâlâ gum bikromat baskı yöntemi tercih edilmektedir.

Bu çalışmanın amacı kök boya (Rubia tinctorum), hibiskus (Hibiscus sabdariffa-Roselle) ve pancarın (Beta vulgaris var / Cruenta alev) gum bikromat fotoğraf baskı yönteminde farklı yoğunluk ve renk karakteristikleri üretebilir teziyle bu doğal boyarmaddelerin etkisini araştırmaktır. Literatürde gum bikromat fotoğraf baskı yönteminde bu doğal pigmentlere dair araştırmaya rastlanmamıştır.

2. Yöntem

Çalışma nicel araştırmanın bir türü olan deneysel araştırma yöntemine göre yapılmıştır. Bu kapsamda, pigment çözeltileri hazırlanmış, baskıların yoğunluk ile spektrofotometrik ölçümleri yapılmıştır. Yapılan deneyler sonucunda elde edilen sayısal veriler analiz edilmiştir.

3. Materyal ve Uygulama

Araştırmada pigment çözeltileri elde edilen bitkisel malzemeler:

Kök Boya (Rubia tinctorum) bitkisi, Rubiaceae (Kökboyasıgiller) ailesinden çiçekli bir bitki türüdür. Çok yıllık ve otsudur. Çalılık alanlarda yetişen bu bitkinin köklerinden kırmızı renk veren alizarin ve purpurin adlı boyar maddeler

elde edilir. Bu bitkinin rizomlarında alizarin ve purpurin adlı boyar maddeler bulunur. Tekstil boyası olarak kullanılır ve “rose maddeler” olarak bilinir (Seçkin, 2014: 650). Kök boyanın boyar madde olarak kullanımı çok eski çağlara dayanır. Pakistan’da bulunan M.Ö. 3250-2770 yıllarına ait bir pamuklu kumaşın kök boya ile boyandığı tespit edilmiştir (Karadağ, 2007: 73). Antik Mısır’da da kullanıldığı bilinen kök boyanın hem Doğu’da hem de Batı’da tarımı yapılmıştır (Karadağ, 2007: 73). Çoğunlukla Akdeniz bölgesinde yetişen kök boya bitkisi, Anadolu’da kilim ve halı boyamacılığında kırmızı renk elde etmek için kullanılmıştır. Bu bitkinin rizomlarında alizarin ve purpurin adında boyar maddeler bulunur. (Baydar, 2021: 188). Rizomlarında ayrıca lüsidin, ruberitrik asit, rubiasin, pseudopurpurin ve ksanthin gibi boyar maddeler de bulunur (Baydar, 2021: 286). Kök boya ile yün boyamacılığı da yapılmaktadır. Mordanlama ve banyo işlemlerinde ilave edilen maddelere göre kırmızının farklı tonları elde edilir (Enez, 1987: 13).

Çalışmamızda kök boyadan pigment çözeltisi elde etmek için 475 cc suya 25 gr. kök boya ilave edilmiş, eriyik 70°C’ye kadar kaynatılıp oda sıcaklığına inmesi beklenmiş ve bu işlem bir kez daha tekrarlanmıştır. Bu eriyik 3 kez filtre edilmiştir.

Hibiskus (*Hibiscus sabdariffa*-Roselle) bitkisi, Malvaceae (Ebegümecegiller) ailesindedir. Genellikle yıllık, çok çatılı ve boyu 2 metreye kadar ulaşan otsu bir bitkidir. Çiçekleri 5 ya da daha fazladır, büyük ve trompet şeklindedir (Seçkin, 2014: 497). Hibiskus bitkisi, tropik bölgelerde, özellikle Karayipler, Orta Amerika, Hindistan, Afrika, Brezilya, Avustralya ve Hawaii gibi bölgelerde yaygın olarak yetiştirilmektedir (Gautam, 2004). Daha çok çay olarak tüketimi ile tanınan bitki, c vitamini içerir, diüretiktir ve kan basıncını düşürür (Seçkin, 2014: 497). *Hibiscus sabdariffa* (L.) antosiyanin adı verilen pigmente sahiptir. Suda çözünür ve renkleri hidrojen potansiyeline bağlı olarak değişebilir (Sankaralingam, 2021: 2648). Antosiyaninler, çeşitli meyve ve sebzelerde yaygın olarak bulunan, suda çözünebilir bitki pigmentlerinin önemli bir grubudur (Aishah, 2013: 827). Bu bitki üzerine yapılan araştırmaların büyük çoğunluğu; gıda sektöründe kullanım olanakları, tekstilde pigment olarak kullanımı ve antioksidan aktivitesi ile ilgilidir.

Bu çalışmada, Hibiskus’tan pigment çözeltisi elde etmek için 25 gr hibiskus 475 cc suda kaynatılmış ve ardından filtre edilmiştir.

Pancar (*Beta vulgaris* var. *Cruenta Alef*), *Amaranthaceae* familyasına ait çiçekli bir bitkidir. Kök, bordo renkli, iç kısmı ise kırmızı-bordodur. Güney Avrupa kökenli olan bu bitki Avrupa, Kuzey Afrika, Asya’da yetişir (<https://www.botanical.com/botanical/mgmh/b/beetro28.html>). Kırmızı pancar Antik Roma’da ilaç olarak kullanılmıştır. İçerisinde pigment özelliklerine sahip betalain, betasiyanin ve betaksantin bulunmaktadır (Tomar & Yıldırım, 2019: 55). Kırmızı pancar ile yün ve pamuklu kumaş boyama işlemleri de yapılmıştır (Gökbulut & Kıcık, 2023: 118)

Araştırmamızda, pancardan pigment çözeltisi elde etmek için 5 adet orta boy pancar 475 cc suda kaynatılmıştır. Yumuşayan pancarlar ezilmiş ve ardından filtre edilmiştir.

Bağlayıcı olarak 1 litre suya 350 gram Arap zamkı kullanılmıştır. Duyarlaştırıcı için ise 250 ml suya 37,5 gr. potasyum dikromat kullanılmıştır.

Kullanılan filmin yoğunluğu (en açık bölgede) 0,97 kırmızı, 1,12 sarı, 1,23 mavidir. Taban malzemesi olarak Fabriano %50 pamuk 300 gr, 10x14 cm resim kâğıdı kullanılmıştır. Işık kaynağı ve poz süresi: Osram / Ultra-vitalux 300W: 30 cm. mesafeden 30 dakikadır.

Spektrofotometrik ölçüm, Konica Minolta CM700 D cihazında SCI 2° / D65 ayarıyla yapılmıştır.

Uygulama şu şekildedir: Ön yıkama yapılmayan kuru kâğıda 10 cc pigment çözeltisinden sürülmüştür. Ardından kuruyan kâğıda 5 cc duyarlaştırıcı sürülerek oda sıcaklığında kurutulmuştur. Pozlandırmanın ardından su banyosu yapılmıştır. Elde edilen pigmentli kâğıtların densitometrik ölçümleri yapıp mikroskopik görüntüleri alınmıştır. Makro çekimlerinin ardından spektrofotometre ile renk uzayında koordinatları belirlenmiştir.

4. Bulgular

4.1. Densitometrik Ölçüm Değerleri

Örnek baskıların yapılan densitometrik ölçümleri toplu olarak incelendiğinde Tablo 1’de görüldüğü üzere sırasıyla en fazla kırmızı renk, pancarda (R 0.23) ve kök boyada (R 0.21); yeşil, kök boya (G 0.51) ve pancarda (G 0.45); mavi ise kök boya (B 0.91) ve pancarda (B 0.89) ölçülmüştür.

Örnek baskı	R (Kırmızı)	G (Yeşil)	B (Mavi)
Kök Boya (Ör.20)	0.21	0.51	0.91
Hibiskus (Ör.21)	0.17	0.36	0.72
Pancar (Ör.22)	0.23	0.45	0.89
Pigmentsiz (Ör.23)	0.15	0.34	0.76

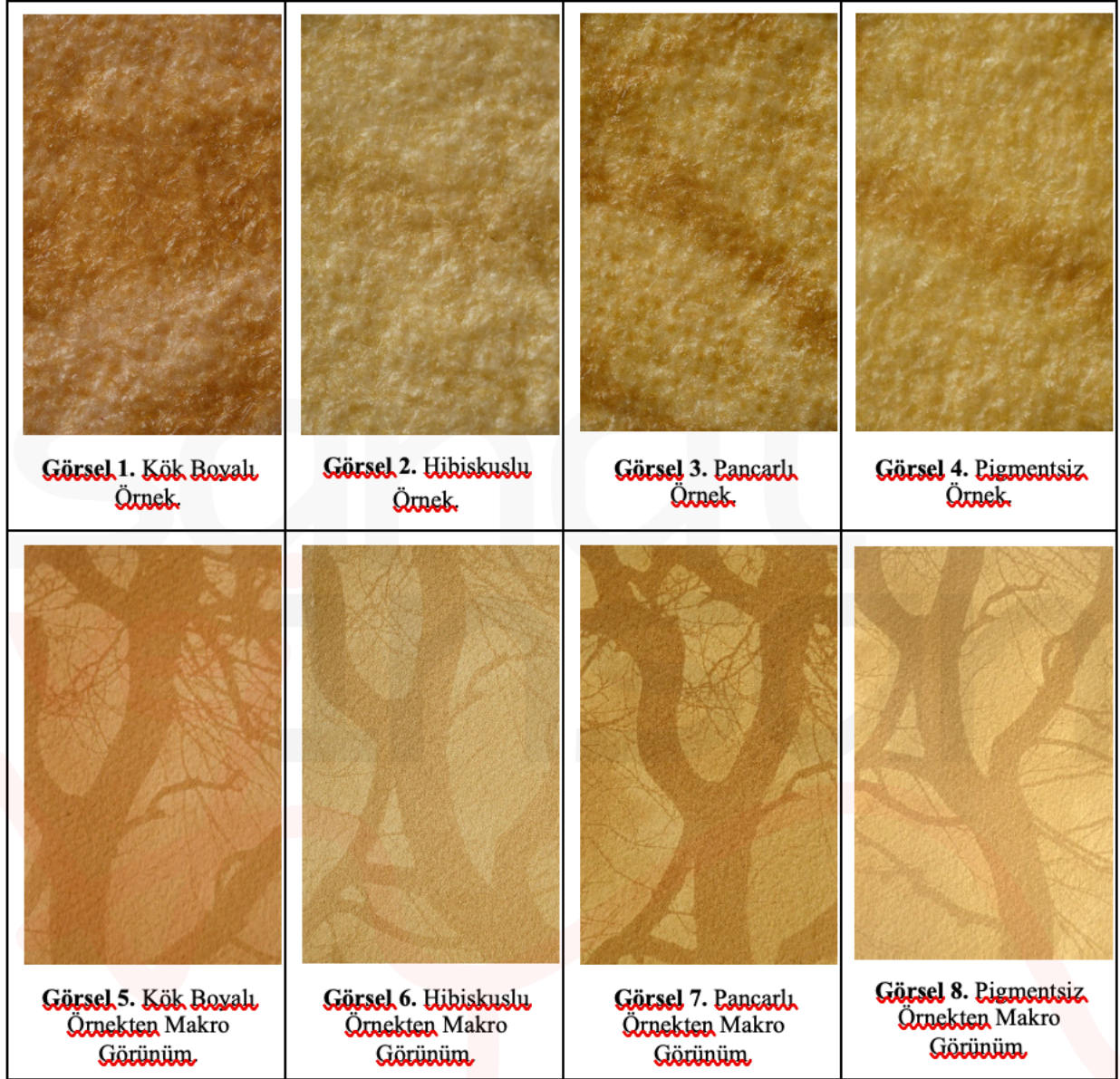
Tablo 1. Örnek Baskıların Densitometrik Ölçüm Değerleri.

Gum bikromat baskı yöntemiyle ilgili doğal maddeler ve pigmentler üzerine yaptığımız önceki araştırmalarımızdaki densitometrik ölçüm değerleri ise Tablo 2’de verilmiştir.

Örnek baskı	R (Kırmızı)	G (Yeşil)	B (Mavi)
Ada Cayı	0.13	0.31	0.66
Lavanta	0.07	0.20	0.42
Rezene	0.04	0.14	0.33
Zeytin Yaprağı	0.06	0.18	0.38
Zerdeçal	0.10	0.23	0.60

Tablo 2. Önceki Araştırma Sonuçları. (Erutku, 2022: 34); (Erutku & Temuçin, 2023: 112); (Erutku, 2019: 112).

4.2. Makro ve Mikro Fotoğraf Görüntüleri



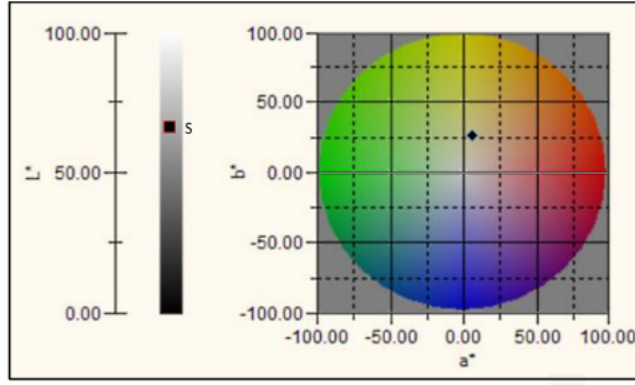
Tablo 3. Örnek Görsellerin Makro ve Mikro Fotoğraf Görüntüleri, Bülent Ümit Erutku, 2024.

Tablo 3'te yer alan; Görsel 1'de kök boya pigmentli fotoğrafın mikroskop görüntüsü ve Görsel 5'te makro görüntüsü; Görsel 2'de hibiskus pigmentli fotoğrafın mikroskop görüntüsü ve Görsel 6'da makro görüntüsü; Görsel 3'te pancar pigmentli fotoğrafın mikroskop görüntüsü ve Görsel 7'de makro görüntüsü; Görsel 4'te pigmentless (sadece duyarlaştırıcı) olan fotoğrafın mikroskop görüntüsü ve Görsel 8'de makro görüntüsü yer almaktadır.

Tablo 3'teki örnekler incelendiğinde, baskılarda genel olarak macenta hakimiyeti görülmüştür. Hibiskus pigmentli fotoğraf baskısı daha soluk tonlu kalmıştır. Kök boya ve pancar pigmentli baskılarda macenta oranı daha yüksek olup, hibiskus pigmentli fotoğraf baskısına göre daha kontrastlıdır.

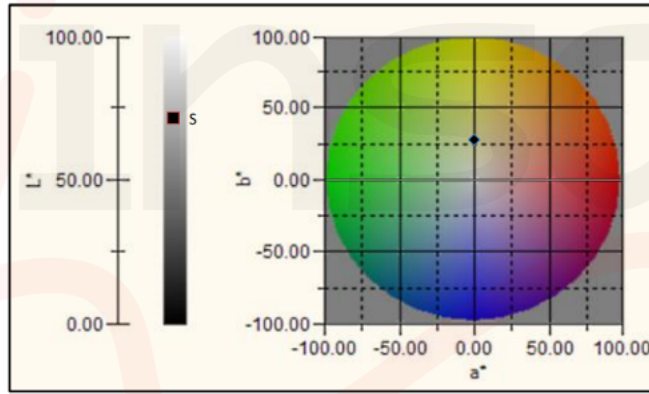
4.3. Spektrofotometrik Ölçüm (CIE L*a*b*) Değerleri

Kök boya pigmentli örneğin ölçüm değerleri: L* 66.49, a* 6.29, b* 26.70'tir. Bu örneğin renk uzayındaki koordinatları Görsel 9'da yer almaktadır.



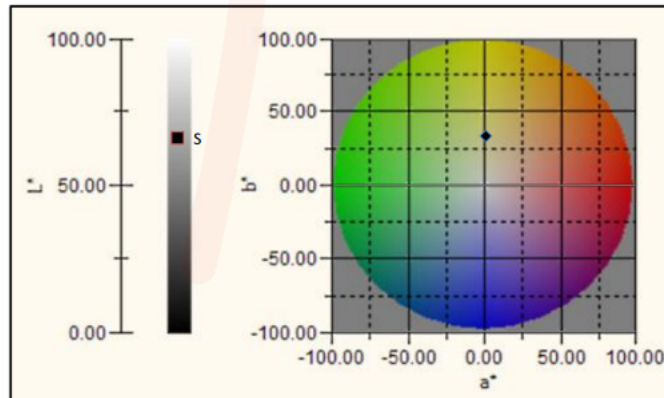
Görsel 9. Kök Boya Pigmentli Örneğin Renk Uzayındaki Koordinatları, Bülent Ümit Erutku, 2024.

Hibikus pigmentli örneğin ölçüm değerleri: L^* 71.76, a^* 0.07, b^* 28.18'dir. Bu örneğin renk uzayındaki koordinatları Görsel 10'de yer almaktadır.



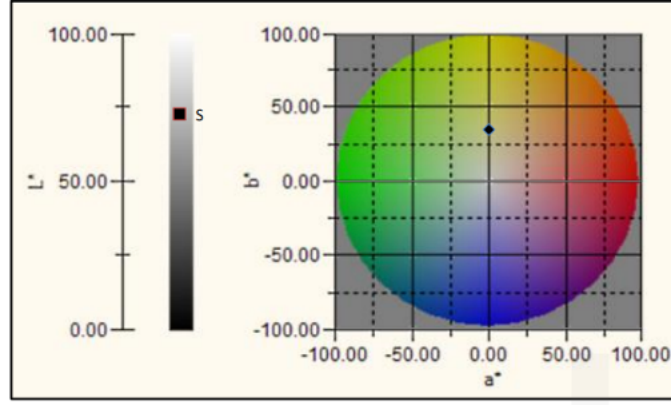
Görsel 10. Hibiskus Pigmentli Örneğin Renk Uzayındaki Koordinatları, Bülent Ümit Erutku, 2024.

Pancar pigmentli örneğin ölçüm değerleri: L^* 66.28, a^* 1.28, b^* 33.61'dir. Bu örneğin renk uzayındaki koordinatları Görsel 11'de yer almaktadır.



Görsel 11. Pancar Pigmentli Örneğin Renk Uzayındaki Koordinatları. Bülent Ümit Erutku, 2024.

Pigmentsiz örneğin ölçüm değerleri: L^* 72.96, a^* 0.39, b^* 35.19'dur. Bu örneğin renk uzayındaki koordinatları Görsel 12'de yer almaktadır.



Görsel 12. Pigmentsiz Örnek 23'ün Renk Uzayındaki Koordinatları. Bülent Ümit Erutku, 2024.

CIE Lab renk sisteminin koordinat değerleri: L* Clarity: 0-100. (0 Siyah, 100 Beyaz); a*: Kırmızı / Yeşil (>0 Kırmızı, <0 Yeşil); b*: Sarı / Mavi (>0 Sarı, <0 Mavi). Spektrofotometrik ölçüm değerleri karşılaştırmalı olarak değerlendirildiğinde, pigment olarak pancar kullanılarak yapılan baskının L* değeri en düşüktür. Densitometrik ölçüm değerleri ve mikroskobik görüntüler de bu durumu doğrulamaktadır.

Pancar pigmentli baskı, diğer örneklerle göre daha kontrastlıdır. a* değeri tüm örneklerde 0'dan büyüktür; yani kırmızı eğilimlidir. a* değeri en yüksek olan 6.29 ile kök boya pigmentli baskıya aittir; kırmızı en yoğun olan baskı kök boyalı olandır. b* değeri tüm örneklerde 0'dan büyüktür. Pancar pigmentli baskının 33.61 değeriyle sarı eğilimi de tespit edilmiştir.

5. Sonuç

Gum bikromat baskı yöntemi, ilk fotoğrafik yöntemlerden biridir ve bulunuşunun ardından Batı'da fotoğrafçılar tarafından kullanılmaya başlanmıştır. Gümüş içermemesi ve içindeki bikromat tuzlarının görüntü oluşturmadaki zayıflığı, fotoğrafa resimsel görünüm katmaktadır. Bu nedenle, zamanında piktoryalist fotoğrafçılar tarafından tercih edilmiş bir yöntem olmuştur. Fotoğraf sanatında "yalın fotoğraf" anlayışının yaygınlaşması, fotoğraftaki resimsel etkilerin popülerliğini azaltmıştır. Ancak; aradan geçen yıllarla bu yöntem ve diğer eski baskı teknikleri, anlatım dilindeki zenginlik nedeniyle yakın geçmişimizden itibaren yeniden tercih edilmeye başlanmıştır. Özellikle günümüzde fotoğraf teknolojisinin geldiği noktada bu tercihlerin olması oldukça manidardır.

Bu çalışmanın amacı kök boya (*Rubia tinctorum*), hibiskus (*Hibiscus sabdariffa*-Roselle) ve pancarın (*Beta vulgaris* var. *Cruenta* alef) doğal pigment olarak gum bikromat fotoğraf baskı yönteminde kullanılabilirliğini araştırmaktır. Literatürde daha önce bu baskı yönteminde bu doğal malzemelerle yapılmış çalışmaya rastlanmamıştır. Deneilerin sonucunda pigment olarak kullandığımız kök boya, hibiskus ve pancar içerikli baskılar pigmentsiz baskı ile kıyaslandığında kırmızı meyilli farklı tonlar vermiştir. Bu baskılar ile daha önce yaptığımız adaçayı, lavanta, rezene, zeytin yaprağı ve zerdeçalın densitometrik değerleri karşılaştırıldığında, kırmızı pancar ve kök boyanın R 0.23; R 0.21 değerleriyle diğerlerinden farklı olarak macenta hakimiyetinde olduğu görülmüştür. Bu durum, örneklerin makro ve mikro fotoğraflarında da belirgin şekilde gözlemlenmiştir.

Gum bikromat fotoğraf baskı yönteminde, kök boya, hibiskus ve pancar ile bitkisel renklendirme mümkündür. İstenilen renk ve tona göre, duyarkat kuruduktan sonra ikinci kat olarak da sürülebilir. Bitkisel renklendirme uygulamaları, fotoğrafın anlatım gücüne hem görsel olarak hem de kavramsal bağlamda yeni olanaklar sunacaktır. Bundan sonraki çalışmalarda başka bitkisel renklendirme malzemeleri eski baskı yöntemlerinde araştırılabilir.

Kaynakça

- Aishah, B., Nursabrina, M., Noriham, A., Norizzah, A.R. ve Mohamad Shahrini, H. (2013). International anthocyanins from hibiscus sabdariffa, melastoma malabathricum and ipomoea batatas and its color properties. *Food Research Journal*, 20(2): 827-834.
- Anderson. C. Z. (2017). Gum printing: A step-by-step manual, highlighting artists and their creative practice. Taylor & Francis.
- Anna Vila, Silvia A. Centeno, Lisa Barro & Nora W. Kennedy (2013). Understanding the gum dichromate process in pictorialist photographs: A literature review and technical study, *Studies in Conservation*, 58:3, 176-188.
- Baydar, H. (2021). Tıbbi ve aromatik bitkiler bilimi ve teknolojisi. Nobel Yayınları.
- Becenen, N. & Sarıca, A. (2018). *Edirne'de bitkisel doğal boyama*. Hiperlink Yayınları.
- Demachy & Maskell (1898). Le Procédé à la gomme bichromatée ou Photo-aquateinte. Quai des Grands.
- Enez, N. (1987). Doğal boyamacılık. Anadolu'da yün boyamacılığında kullanılmış olan bitkiler ve doğal boyalarla yün boyamacılığı. Marmara Üniversitesi.
- Erutku, B. (2019). Gum bikromat fotoğraf baskısında pigment olarak zerdeçal kullanımı. *İstanbul Aydın Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Dergisi*, 5(10), 109-114. <https://dergipark.org.tr/download/article-file/1074193>
- Erutku, B. Ü. (2022). The effect of salvia, lavandula and fennel as pigments in gum bicromate photo print. *International Journal of Interdisciplinary and Intercultural Art*, 7(14), 30-37. <http://dx.doi.org/10.29228/ijiiia.176>
- Erutku, B. Ü. & Temuçin H. (2023). Zeytin yaprağının pigment olarak gum bikromat fotoğraf baskı yönteminde kullanımı. *International Journal of Interdisciplinary and Intercultural Art*, cilt.8, sa.16, ss.107-114. <http://dx.doi.org/10.29228/ijiiia.202>
- Gautam, R. D. (2004). Sorrel -a lesser- known source of medicinal soft drink and food in India. *Naturel. Product Radianse*, 3(5): 338-342.
- Gökbulut, Ç. & Kıcık, H. (2023). Pamuklu kumaşların bitki bazlı gıda boyaları ile boyanabilirliğinin araştırılması. *Sürdürülebilir Mühendislik Uygulamaları ve Teknolojik Gelişmeler Dergisi*. 2023, 6(1): 118-128. <https://doi.org/10.51764/smutgd.1223318>
- Gregersen, E. (2024, Ocak 5). Chromium. Encyclopedia Britannica. <https://www.britannica.com/science/chromium>
- Harrison, W. J. (1887). *History of photography*. Scovill Manufacturing Company.
- Karadağ, Recep. (2007). *Doğal boyamacılık*. T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Dösim.
- King, T. (2000). A step by step guide to alternative photographic printing processes. Coming into Focus, John Barnier (Ed.), Chronicle Books.
- Largo, M. (2021). *Bitkilerin gizli dünyası*. (S. Özdemir, Çev.). Beyaz Baykuş.
- Leight, D. (2010). Gum printing on alternative surfaces. S. Van Keuren (Ed.), A Non-Silver Manual. AlternativePhotography.com.<https://ia601602.us.archive.org/29/items/alternativeprocessphotography/non-silver-manual.pdf> (12.02. 2024).
- Sankaralingam, B., Balan, L., Chandrasekaran, S., & A, M.S. (2021). Anthocyanin: A natural dye extracted from hibiscus sabdariffa (L.) for textile and dye industries. *Applied Biochemistry and Biotechnology*, 195, 2648-2663.
- Seçkin, T. (2014). İşlevsel bitki kimyası. Nobel Yayınları.

Tomar, O. & Yıldırım, G. (2019). Kırmızı pancarın (Beta vulgaris var. Cruenta alef.) bazı gıda kaynaklı patojenler üzerindeki antimikrobiyal etkisi. *Türk Tarım- Gıda Bilim ve Teknoloji Dergisi*, 7(sp1), 54 - 60. 10.24925/turjaf.v7isp1.54-60.2690

Wall, E.J (1940). *Photographic facts and formulas*. American Photographic Publishing Co.

Görsel Kaynaklar

Görsel 1: Erutku, B.Ü. (2024). Kök boyalı örnek [Fotoğraf].

Görsel 2: Erutku, B.Ü. (2024). Hibiskuslu örnek [Fotoğraf].

Görsel 3: Erutku, B.Ü. (2024). Pancarlı örnek [Fotoğraf].

Görsel 4: Erutku, B.Ü. (2024). Pigmentsiz örnek [Fotoğraf].

Görsel 5: Erutku, B.Ü. (2024). Kök boyalı örnekten makro görünüm [Fotoğraf].

Görsel 6: Erutku, B.Ü. (2024). Hibiskuslu örnekten makro görünüm [Fotoğraf].

Görsel 7: Erutku, B.Ü. (2024). Pancarlı örnekten makro görünüm [Fotoğraf].

Görsel 8: Erutku, B.Ü. (2024). Pigmentsiz örnekten makro görünüm [Fotoğraf].

Görsel 9: Erutku, B.Ü. (2024). Kök boya pigmentli örneğin renk uzayındaki koordinatları [Fotoğraf].

Görsel 10: Erutku, B.Ü. (2024). Hibiskus pigmentli örneğin renk uzayındaki koordinatları [Fotoğraf].

Görsel 11: Erutku, B.Ü. (2024). Pancar pigmentli örneğin renk uzayındaki koordinatları [Fotoğraf].

Görsel 12: Erutku, B.Ü. (2024). Pigmentsiz örnek 23'ün renk uzayındaki koordinatları [Fotoğraf].

Teşekkür Beyanı

Örnek baskıların yapımı sırasındaki yardımlarından dolayı Sayın Tuğçehan Topal'a, mikroskopik görüntüler için Sayın Emre Can Alagöz'e ve spektrofotometrik ölçüm konusunda destek olan Alpha Plus'a teşekkürü bir borç bilirim.

Tilbe Şeyda TİLBE

Eczacıbaşı Vitra Karo tilbeseyda.tilbe@vitra.com.tr, Eskişehir-Türkiye

ORCID: 0000-0002-58-90-3961

Levent MERCİN

Prof.Dr., Kütahya Dumlupınar Üniversitesi, levent.mercin@dpu.edu.tr, Kütahya-Türkiye

ORCID: 0000-0001-5721-6054

Grafik Tasarımda Yapay Zekâ ve Deneysel Uygulamalar

Özet

Günümüzde insan yaşamını birçok yönden etkileyen teknolojik gelişmelerin olduğu bilinmektedir. Bu teknolojik gelişmelerden biri insan beyni gibi düşünen yapay zekâ uygulamalarıdır. Birçok sektörde yararlanılan yapay zeka, grafik tasarım alanında da kendisine yer bulmaktadır. Ancak bu kullanımın hangi yapay zeka araçlarıyla ve hangi özelliklerinden dolayı olduğu; elde edilen teorik verilerden yola çıkılarak deneysel uygulamaların nasıl gerçekleştirilebileceği sorularının cevabını aramak, bu araştırmanın gerekçesini oluşturmuştur. Bu araştırma, yapay zekâ uygulamalarının grafik tasarım alanındaki araçlarını incelemeyi ve deneysel olarak tasarlanmış yapay zeka uygulama örneklerini analiz etmeyi amaçlamaktadır. Araştırma, yapay zekâ destekli tasarım süreçlerinin işleyişi ile geleneksel yöntemlerle kıyaslandığında sunduğu avantajları ve karşılaşılan zorlukları da ele almaktadır. Genel tarama modeli ve deneysel yöntemler kullanılarak gerçekleştirilen bu araştırma, yapay zekânın tasarım süreçlerine hız ve verimlilik gibi önemli katkılar sağladığını, ancak yaratıcılık ve özgünlük açısından bazı nitelik, etik ve estetik sorunları da beraberinde getirdiğini ortaya koymuştur. Bu sorunların çözümü için grafik tasarım uzmanları ve yapay zeka yazılımcılarının iş birliği yapması gerektiği önerilmektedir.

Anahtar Kelimeler: Grafik tasarım, Sanat, Yapay zekâ, Yaratıcılık, Makine öğrenmesi

Artificial Intelligence and Experimental Applications in Graphic Design

Abstract

It is known that there are technological developments that affect human life in many ways today. One of these technological developments is artificial intelligence applications that think like the human brain. Artificial intelligence, which is used in many sectors, also finds a place in the field of graphic design. However, the rationale for this research is to seek answers to the questions of which artificial intelligence tools and which features this use is made with; how experimental applications can be carried out based on the obtained theoretical data. This research aims to examine the tools of artificial intelligence applications in the field of graphic design and to analyze experimentally designed artificial intelligence application examples. The research also addresses the functioning of artificial intelligence-supported design processes and the advantages and difficulties they offer when compared to traditional methods. This research, which was carried out using the general screening model and experimental methods, revealed that artificial intelligence provides important contributions to design processes such as speed and efficiency, but also brings with it some quality,

ethical and aesthetic problems in terms of creativity and originality. It is recommended that graphic design experts and artificial intelligence software developers should cooperate to solve these problems.

Keywords: Graphic design, Art, Artificial intelligence, Creativity, Machine learning

1. Giriş

21. yüzyıl, teknolojik gelişmelerin ve dijital dönüşümün hız kazandığı bir dönemdir. Bu dönemin önemli bir özelliği, yapay zekâ (AI) teknolojilerinin ön plana çıkması olmuştur. Yapay zekâ, bilgisayarların öğrenme, düşünme ve problem çözme gibi insan beyni benzeri zekâ işlevlerini yerine getirebilmesini sağlayan teknolojiler olarak kabul edilirler. Bu teknolojiler, birçok alanda derin etkiler yaratmış ve küresel ölçekte değişimlere yol açmıştır. Grafik tasarım, bu değişimlerin en çok hissedildiği alanlardan biridir. Grafik tasarım, mesajların görsel iletişim yoluyla iletilmesine odaklanan ve yüksek estetik değerler yaratmayı hedefleyen sanatın dilinden yararlanan tasarım odaklı bir meslek dalıdır. Yapay zekâ, grafik tasarım araçlarına ve süreçlerine derinlemesine müdahale ederek, bu alandaki çalışmaların verimliliğini ve zaman potansiyelini artırmıştır denilebilir. Yapay zekâ destekli araçlar, tasarım süreçlerini daha erişilebilir hale getirerek, tasarım becerileri olmayan bireylerin dahi grafik tasarım çalışmaları yapabilmesine olanak tanımıştır. Ancak, bu tür yapay zekâ destekli tasarımların özgünlük, yaratıcılık, etik ve estetik açısından sınırlılıklar içerebileceği yönünde tartışmalar bulunmaktadır.

Yapay zekânın grafik tasarım üzerindeki etkisi, alanın araç ve süreçlerini dönüştürmüş ve tasarımcılara yeni imkanlar sunmuştur. Bu dönüşüm, algoritmik yardım ile grafik oluşturma veya karmaşık verileri görsel olarak sunma gibi yenilikleri beraberinde getirmiştir. Ancak, bu teknolojik ilerlemeler, tasarımların özgünlüğü ve duygu dokunuşu gibi tasarımın değerleri üzerinde olumsuz etkiler yaratabildiği söylenebilir.

Yapay zekâ uygulamalarının grafik tasarım alanındaki araçlarının ne olduğunu incelemek ve elde edilen verilerden yola çıkılarak deneyimsel olarak tasarlanmış yapay zeka uygulama örneklerini analiz etmek bir ihtiyaç olarak kabul edilmiştir. Ayrıca yapay zekâ destekli tasarım süreçlerinin işleyişi ile geleneksel yöntemlerle gerçekleştirilen grafik tasarım süreçleri kıyaslandığında sunduğu avantajları ve karşılaşılan zorlukları da ele almak bu araştırmanın gerekçesini oluşturmuştur.

1.1. Araştırmanın amacı

Bu çalışmanın temel amacı, yapay zekâ teknolojilerinin grafik tasarım üzerindeki etkilerini analiz etmek ve bu teknolojilerin tasarım süreçlerine olan katkılarını değerlendirerek, gelecekte grafik tasarım uygulamalarının nasıl şekilleneceğini öngörmektir. Ayrıca bu ana amaca bağlı olarak yapay zekâ araçlarını kullanarak, uygulama örnekleri tasarlamak da hedeflenmiştir.

1.2. Araştırma deseni

Bu araştırma genel tarama modeli ve deneysel yöntemler kullanılarak gerçekleştirilmiştir. Literatür taraması, mevcut bilimsel kaynaklarda yapılmış olan çalışmaların incelenmesi ve analiz edilmesi suretiyle bir araştırma konusu hakkında kapsamlı bir anlayış geliştirmeyi amaçlayan yaklaşımdır (Demirci, 2014). Ayrıca sanat alanında yaygın olarak kullanılan yöntemlerden biri olan deneyimsel eser oluşturma ve eser analizi yöntemleri, bu araştırmanın verilerinin elde edilmesinde ve sonuçlandırılmasında etkili olmuştur.

1.3. Araştırmanın önemi

Bu araştırma, yapay zekâ teknolojisinin grafik tasarım alanında hangi araçlarla uygulandığını, bu uygulama süreçlerinin avantaj ve dezavantajlarının ne olduğunun kayıt altına alınması; yapay zekâ uygulamalarının gelecekte tasarım pratiklerini nasıl etkileyebileceğine ilişkin öngörülerini sunması ve yapay zekâ araçları ile “kadın hakları”na yönelik sosyal içerikli deneysel tasarım örneklerini ortaya koyması ve analizini sunması bakımlarından önemlidir.

2. Bulgular ve yorum

Araştırmada ele alınan yapay zeka ve grafik tasarım kavramlarına ilişkin tanımlamalar ve açıklamalar şu şekilde dir. Yapay zekâ, akıllı davranışların otomasyonu ile ilgilenen bir bilgisayar bilimi dalıdır (Luger ve Stubblefield, 2005). Günümüzde yapay zeka, çeşitli alanlarda devrim yaratırken, grafik tasarım da bu teknolojinin etkilerinden payını almıştır. Yapay zekâ, yazılım tabanlı makinelerin algılama, mantık yürütme, öğrenme, iletişim kurma ve karmaşık ortamlarda hareket etme gibi yetenekler sergileyebilmesidir. Uzun vadeli hedef, insanların yapabildiklerini en az onlar kadar, hatta daha iyi yapabilen makineler geliştirmektir (Nilsson, 1998). Yapay zekânın temel bileşenleri olduğu bilinmektedir. Bu bileşenler şu şekilde sınıflandırılabilir:

Makine öğrenmesi (Machine Learning): Makinelerin deneyimlerden öğrenmesini ve verilerden anlam çıkararak karar almasını mümkün kılar.

Derin öğrenme (Deep Learning): Çok katmanlı yapay sinir ağlarının kullanıldığı bir makine öğrenme dalıdır.

Doğal dil işleme (Natural Language Processing, NLP): İnsan dilini anlama ve üretme becerisi sağlayan yapay zekâ teknikleridir.

Bilgisayar görüşü: Makinelerin görüntü ve video verilerini analiz edip anlamasını sağlar.

Robotik: Robotların çevrelerini algılamasına, karar almasına ve çeşitli görevleri yerine getirmesine yardımcı olur.

Araştırmada diğer bir kavram olan grafik tasarım, işlevselliğin sanatsal kaygılarla birleştiği bir süreç olarak tanımlanabilir. Tanıtım yapma, farkındalık oluşturma ve genel anlamda görsel iletişim kurmak amacıyla yazılı ve görsel materyallerin belirli kurallara göre tasarlanması sürecine (Mercin, 2017) grafik tasarım denilebilir. Günümüzde görsel yol ile iletişim kurma ve her alanda görselliğe verilen önem arttığı için grafik tasarıma olan ihtiyacın da önem kazandığı söylenebilir. Küresel rekabet, marka kültürü oluşturma isteği, bireysel veya toplumsal iletişim gereksinimi, benzerlerinden farklı olma kaygısı, kent kültürü, coğrafi konum ve stratejik önem, tarihi doku ve değerler, sosyal yapı ve kültür-sanat mecraları gibi faktörlere bağlı olarak grafik tasarımın önemi eskisine göre daha da artabileceği belirtilebilir.

Grafik tasarım, afişler, broşürler, reklam panoları, ambalajlar, kitaplar, web siteleri arayüz tasarımları, tipografi, sosyal medya tanıtım materyalleri ve dergiler gibi yazılı ve görsel mecralar ile ürünlerinin tasarımını içerir. Grafik tasarımın başarılı olabilmesi, yapının algı düzeyi, bilgi birikimi, yeterli veri toplaması, hedef kitleyi anlamlandırabilmesi, yaratıcılık, süreçte kullanılan yöntem ve araçlar, özgün ürün üretebilme kabiliyeti ve bunu pazarlayabilme becerisi gibi birçok bileşene bağlı olduğu ifade edilebilir. Belirli sınırlılıkları olsa bu unsurları destekleyen uygulamalardan biri yapay zekâ araçlarıdır.

2.1. Yapay zekâ ve grafik tasarım

Yapay zekâ ile desteklenen birçok tasarım programının var olduğu bilinmektedir. Bu programlar, kullanıcıların daha etkili ve özelleştirilmiş görseller oluşturmaya olanak tanımaktadır. Örneğin, yapay zekâ algoritmaları, renk seçimi ve uyum konusunda tasarımcılara rehberlik edebilmektedir (Sezer, 2021). Yapay zekâ ve grafik tasarımın kesişimi, yaratıcı süreçlerin otomasyonu ve verimlilik artışı sağlayarak tasarımcıların inovatif projeler geliştirmesine olanak tanıma sürecinde öne çıkmaktadır. Yapay zeka kullanıcı verilerini analiz ederek kişiselleştirilmiş ve adaptif tasarımlar sunarak kullanıcı deneyimini optimize edebilmektedir. Ayrıca, yapay zeka'nın veri tabanlı içgörü ve pazar analizleri ile tasarım trendlerini ve kullanıcı tercihlerini belirleme yeteneği, tasarımcıların güncel ve hedef odaklı çalışmasına katkıda bulunur. Yapay zeka destekli araçlar, yeni teknikler ve yöntemlerin keşfine imkân tanırken, görsel tanıma ve işleme teknolojileri tasarım süreçlerine yeni ve derinlemesine perspektifler kazandırmaktadır. Bu durum, estetik ve etik tartışmaları da beraberinde getirerek grafik tasarım dünyasında sürekli bir gelişim ve yenilik ortamı oluşturmaktadır.

2.1.1. Yapay Zekâ ile Grafik Tasarım Süreci

Sanatçılar, yapay zekâ teknolojilerinden faydalanarak izleyici tepkilerini ve sanat dünyasındaki eğilimleri daha iyi anlarlar. Bu iş birliği, yaratıcılığı desteklemek ve sanatın sınırlarını genişletmek için yeni araçlar sunar (Toptaş, 2022). Yapay zekâ, sanatçılara farklı kültürlerden, disiplinlerden ve perspektiflerden ilham almalarına yardımcı olur. Örneğin, yapay zekâ farklı sanatsal tarzlardan esinlenerek veya farklı alanlardan gelen verileri birleştirerek yeni ve yenilikçi sanatsal ifade biçimleri keşfetmelerine olanak tanır. Yapay zekânın jeneratif yetenekleri, sanatçılara özgün eserler oluşturmak için yeni bir yol sunar. Sanatçılar yapay zekâ algoritmalarını kullanarak özgün ve şaşırtıcı eserler üretebilirler. Bu, sanat dünyasında yeni ve yenilikçi bir vizyon sunar. Yapay zekânın sunduğu olanaklar şu şekilde sıralanabilir;

Otomasyon ve Hızlandırma: Yapay zekâ, tasarım süreçlerinde tekrar eden görevleri otomatikleştirebilir. Örneğin, bir logo tasarımında, AI, farklı renk ve font seçenekleri ile birkaç farklı tasarımı hızlı bir şekilde üretebilmektedir. Bu, tasarımcının zamanını daha yaratıcı ve stratejik işlere ayırmasına olanak tanımaktadır.

Özelleştirme ve Kişiselleştirme: Yapay zekâ kullanıcı verilerini analiz ederek kişiselleştirilmiş tasarımlar oluşturabilmektedir. E-ticaret siteleri için AI destekli araçlar, kullanıcıların geçmiş davranışlarına dayanarak özelleştirilmiş ürün önerileri ve tasarımlar sunabilmektedir.

Veri Tabanlı Tasarım Kararları: Yapay zekâ, büyük veri setlerini işleyebilir ve bu verilerden elde edilen içgörülerle tasarım kararları alınabilir. Örneğin, bir web sitesi tasarımında, kullanıcı etkileşim verilerini analiz ederek en etkili tasarım öğelerini belirleyebilmektedir.

Yaratıcı Alternatifler: AI, mevcut tasarımlardan ilham alarak yepyeni tasarım alternatifleri üretebilmektedir. Bu, tasarımcılara beklenmedik ve yaratıcı çözümler sunarak onların vizyonunu genişletebilir.

İşbirliği ve Ekip Çalışması: Yapay zekâ, tasarım ekipleri arasında daha etkin bir işbirliği sağlayabilir. Örneğin, AI tabanlı araçlar, tasarım süreçlerini yönetmek ve takım üyeleri arasında görevleri koordine etmek için kullanılabilir.

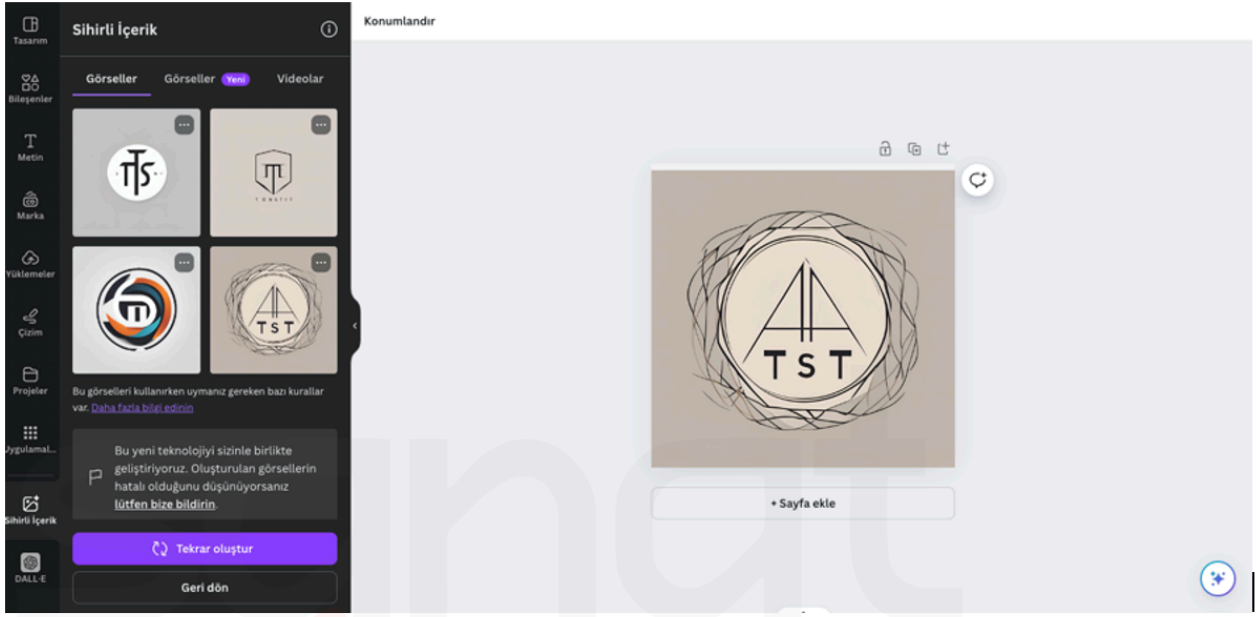
Eğitim ve Öğrenme: Yapay zekâ, tasarımcıların yeni beceriler öğrenmesine ve mevcut becerilerini geliştirmesine yardımcı olmaktadır. AI destekli eğitim platformları, tasarımcılara kişiselleştirilmiş eğitim materyalleri ve öğrenme yolları sunmaktadır.

2.2. Grafik Tasarımda Yapay Zekâ Araçları

Günümüzde grafik tasarım alanında yararlanılan birçok yapay zeka araçları bulunmaktadır. Bunlara aşağıda yer verilmiştir.

a. DeepDream (Google): Google'ın DeepDream aracı, yapay zekâ kullanarak görselleri yeni ve yaratıcı şekillerde işleyip dönüştürme yeteneği sunar. Bu araç, sanatçıların çalışmalarını geleneksel sınırların ötesine taşımaya imkân tanır. Örneğin, bir sanatçı doğa manzarasını DeepDream kullanarak işlediğinde, manzara sürrealist bir tarza bürünebilir, renkler ve şekiller farklı estetik bir görünüm kazandırabilir.

b. Canva: Canva, kolay kullanımı ve geniş tasarım araçları yelpazesi ile öne çıkan bir çevrimiçi tasarım platformudur. Kullanıcı dostu arayüzü sayesinde, profesyonel ve amatör tasarımcılar çeşitli projeler için yaratıcı çalışmalar yapabilirler. Canva, kullanıcıların sosyal medya grafikleri, logo tasarımı, afişler, broşürler ve daha birçok görsel materyali kolayca oluşturmaya olanak tanır. Yapay zekâ tabanlı özellikleri, kullanıcıların tasarım sürecini optimize etmelerine yardımcı olur.



Görsel 1. Araştırmacı tarafından canva kullanılarak tasarlanmış bir logo tasarımı, 2024

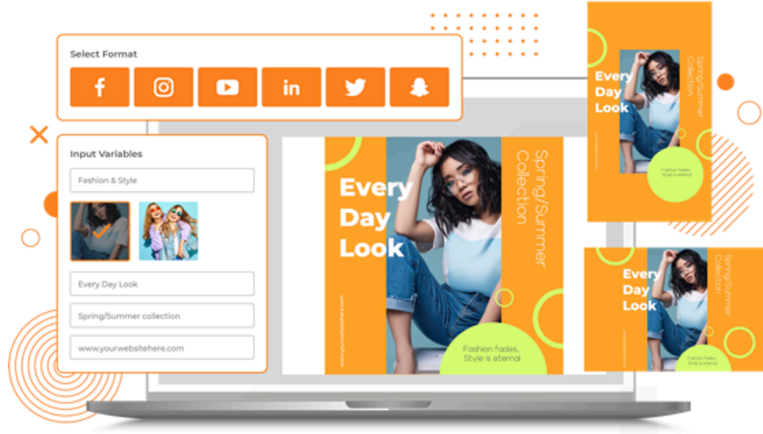
c. *Runway ML*: Runway ML, sanatçılar ve profesyoneller için bir yapay zekâ platformudur. Bu platform, çeşitli yapay zekâ modelleri ve araçları sunarak kullanıcıların sanatsal ve yaratıcı projelerinde uygulamalarını sağlar. Örneğin, stil transferi gibi araçlar, kullanıcıların bir görselin tarzını başka bir görsele dönüştürmesine olanak tanır.

d. *GANPaint Studio*: Generative Adversarial Networks (GAN) teknolojisini kullanarak görsellerde nesnelere ve özellikleri düzenleme olanağı sağlar. Sanatçılar bu aracı kullanarak, gerçekçi veya sürrealist sahneler yaratabilirler; nesnelere görüntülere ekleyebilir, mevcut nesnelere kaldırabilir veya değiştirebilirler.

e. *Artbreeder*: Artbreeder, kullanıcıların çeşitli sanat eserlerini ve görsel öğeleri bir araya getirerek yeni ve benzersiz eserler oluşturmaya olanak tanır. Kullanıcılar, fotoğrafları yükleyip çeşitli parametrelerle manipüle edebilir ve yeni görseller oluşturabilirler.

f. *Jasper.ai*: Jasper.ai, doğal dil işleme ve yapay zekâ teknolojileri ile içerik üretimini daha kolay hale getiren bir platformdur. Makaleler, blog yazıları, ürün açıklamaları ve reklam metinleri gibi metin tabanlı içeriklerin üretim sürecini otomatikleştirir ve hızlandırır.

h. *Designs.ai*: Designs.ai, yapay zekâ destekli araçları ile kullanıcıların tasarım sürecini kolaylaştıran ve hızlandıran bir platformdur. Bu platform, logo, grafik ve ürün mockup'ları gibi çeşitli tasarımlar oluşturmayı mümkün kılar ve yapay zekâ teknolojisi sayesinde kişiselleştirilmiş tasarım önerileri sunar.



Görsel 2. desing.ai kullanılarak tasarlanmış bir şablon, 2024

i. *Adobe Sensei*: Adobe Sensei, Adobe'nin çeşitli yazılımlarında kullanıcı deneyimini geliştirmek için yapay zekâ ve makine öğrenimi teknolojilerini kullanır. Kullanıcıların büyük veri setlerinden anlamlı içgörüler elde etmelerine yardımcı olan içerik anlama ve analiz yeteneklerine sahiptir.

i. *Sketch2Code* Microsoft Sketch2Code, kullanıcıların elle yaptıkları çizimleri otomatik olarak HTML prototiplerine dönüştüren bir araçtır. Bu uygulama, tasarım süreçlerini otomatik hale getirerek verimliliği artırmayı hedefler.

j. *ChatGPT ve DALL-E*: ChatGPT, doğal dil işleme alanında kullanılan bir dil modelidir ve metin tabanlı etkileşimler için tasarlanmıştır.

DALL-E: DALL-E, metin açıklamalarına dayanarak görseller üreten bir yapay zekâ modelidir. Kullanıcıların verdiği metin açıklamalarına göre yaratıcı ve özgün görseller oluşturur.

2.1.3. Yapay Zekâ ile Sanat Eseri Üretimi

Yapay zekâ, sanatçılara yeni yaratıcı yöntemler sunar. Örneğin, Fransız sanat kolektifi Obvious, yapay zekâ algoritması kullanarak "Edmond de Belamy" adlı eseri üretmiştir. Bu tür örnekler, yapay zekânın geleneksel sanat anlayışını sarsma ve yeni estetik deneyimler yaratma kapasitesini gösterir (Goenaga, 2020).



Görsel 3. Edmond de Belamy'nin Portresi, 2024

Yapay zekâ ile üretilen sanat eserleri, sanatın tanımını genişletmekte ve sanatçılara yeni yaratıcı yöntemler sunma potansiyeline sahiptir. Ancak bu eserler, insan yaratıcılığı ile teknolojinin etkileşimini değerlendiren derin tartışmalara da yol açmaktadır. Sanatın ne olduğu ve yaratıcılığın nasıl tanımlanması gerektiği gibi temel soruları gündeme getiren

bu eserler, sanat dünyasını daha çeşitli ve heyecan verici bir geleceğe taşıma potansiyeline sahiptir. Ayrıca genelde sanat özelde grafik tasarım alanında yukarıda sıralanan programların hem sanata hem de grafik tasarıma etkisinin gün geçtikçe artabileceği kaçınılmaz bir gerçektir. Bu durumun profesyonel tasarım yapan grafik tasarımcılardan tutun da grafik tasarım eğitimi alan öğrencilere kadar yaygınlaşarak devam ettiği bilinmektedir. Dolayısı ile beceri odaklı birey anlayışı ve beklentisi, yerini eserlerini veya tasarımlarını daha nitelikli olması için yapay zekâ uygulamalarını iyi düzeyde kullanabilen birey anlayışına dönüştürebilir. Bu olgunun gelecekte yapay zekâ uygulamalarının daha da insan zekâsına benzer davranışlar gösterebileceği düşünülürse, yapay zekâ uygulamalarını kullanabilen hatta geliştirebilen bireylerin tercih edilir konuma gelebileceği söylenebilir. Ancak tüm bu gerçek durumlara rağmen, yapay zekâ uygulamalarının beslendiği kaynakların ve elde ettiği verilerin insanlar tarafından üretilebiliyor olması, yaratıcılık üstünlüğünün tasarımcılarda olacağı anlamına gelebilir. Aşırı gerçekçi ya da hem çizimlerde hem de renklendirmelerdeki yapay görünümlü üretilmiş görseller, insanın kendi özgünlüğünü ya da üslubunu yansıttığı görsellerden hemen ayrılmaktadır. Örneğin sanat akımlarındaki sanatçıların dahi birebir aynı üslubu kullanmadıkları bilinmektedir. Bu da sanatçının veya tasarımcının kendi enerjisini, heyecanını ve algısını yansıtarak, benzerlerinden farklı eser ya da tasarımlar üretebilmesine olanak tanımıştır. Elbette çözülmesi gereken birçok konu vardır. Özgünlük yanında etik sorunu da yapay zekâ için bir problem olarak karşımızda durmaktadır. Örneğin Altın ve Mercin'in (2024) yapay zekânın grafik tasarımda kullanımı çeşitli etik sorunlara yol açabileceği öngörülmektedir. Yapay zekânın eğitildiği veri setlerinde yer alan görsellerle üretilen yeni görsellerin telif hakkı kime ait olacaktır? Bu yeni görsellerin intihale yol açma olasılığı da bir başka etik sorun olarak ortaya çıkmaktadır. Ayrıca, yapay zekâ tarafından üretilen gerçekçi görsellerin dezenformasyon, provokasyon ve toplumsal kutuplaşmalara neden olma ihtimali bulunmaktadır. Yapay zekânın sosyokültürel etik normları yeterince değerlendirememesi durumu da problemleri tasarımların ortaya çıkmasına yol açabilir. Yapay zekânın grafik tasarım alanında istihdamı azaltarak tasarımcıların toplumdaki değerini düşürmesi de olasıdır. Bu faktörler, yapay zekânın grafik tasarıma etkileri arasında değerlendirilebilir.

2.3. Deneyimsel Çalışmalar

Araştırmanın bu boyutunda, araştırmacı tarafından hazırlanan uygulama örneklerine, analizine, uygulama sürecine ilişkin yorumlara ve görsellerine yer verilmiştir. Bu kapsamda kadın haklarına yönelik mesaj içeren tasarımlar için kullanılan yapay zekâ aracı ChatGPT Dall-E 4 ile oluşturulan 10 adet grafik illüstrasyon hazırlanmıştır.

2.3.1. Uygulama Örneği 1



Görsel 4. ChatGPT, Prompt; “Okula Gitmek İsteyen Çocuk Gelin” Yapay Zekâ Uygulama Örneği, 2024

Görsel 4. incelendiğinde, okula gitmek isteyen, fakat toplumsal baskılar nedeniyle zorla evlendirilmek istenen genç bir kız çocuğunun tasvir edildiği görülmektedir. Soldaki görselde, kız öğrenci okul forması giymiş, ancak onu zorlayan baskıdan dolayı isteksizce gelin duvağı takılmış bir görünümündedir. Okul çağındaki kız çocuğunun arkasında duran

gelinlik ise, onu bekleyen acı sonun adeta tanığı gibidir. Bu görsel, gerçeklik olgusu içerisindeki okuma arzusu ile hayalleri olan bir kız çocuğunun, gelenek adı altında onu zorlayan toplumsal beklentiler arasındaki çatışmada, sadece başkalarının insafına kalmış bir özne olarak çaresiz bir varlık olduğunu vurgulamaktadır. Sağ taraftaki görselde ise kız çocuğunun hayallerinin ne olduğunu kanıtlayan nesnelere onu çevrelediği ancak onun hayallerini yok etmeye niyet etmiş insanların ona biçtiği rolü gösteren bir gelinlik ile çevrelediği bir sahneyi yansıtmaktadır. Sağdaki tasarımın kırsal bir mekânda kurgulanmış olması, erken yaşta evlendirilen kız çocuklarının genellikle kırsal yerlerde olduğuna gönderme yapmak içindir.

Sonuç olarak, bu görsel, çocuk yaşta evliliklerin çocukların hayatını nasıl etkilediğini güçlü bir şekilde ifade etmektedir. Küçük bir kızın okul üniforması içinde, bir gelinlik mankeninin önünde durması, onun yaşaması gereken çocukluk ve eğitim hakkının elinden alındığını ve erken yaşta yetişkin sorumluluklarıyla karşı karşıya bırakıldığını gösterdiği belirtilebilir. Ayrıca bu görsel, çocuk yaşta evliliklerin toplumsal ve bireysel etkilerini sorgulatarak, çocuk haklarının korunması gerektiğini vurguladığı söylenebilir.

2.3.2. Uygulama Örneği 2

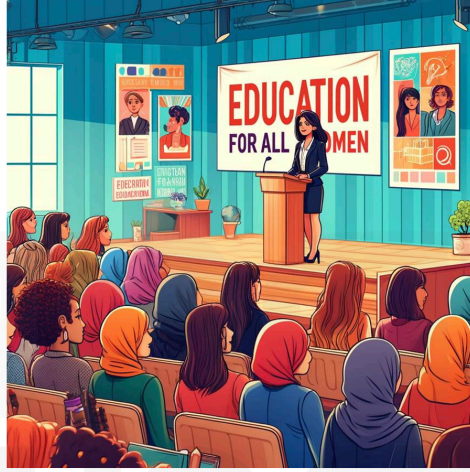


Görsel 5. ChatGPT, Prompt; "Farklı mesleklerden kadınların, mesleki kıyafetleri içinde, kültürel çeşitlilik ve güçlü duruşlarını gösteren bir görsel" Yapay Zekâ Uygulama Örneği, 2024

Görsel 5. incelendiğinde farklı yaşam biçimlerine sahip kadınların, erkeklerin yüzyıllardır egemen olduğu farklı iş alanlarında rol alabildiğine vurgu yapmaktadır. Ayrıca bu tasarımda Dünya nüfusunun yarısının kadın olduğu düşünüldüğünde, kadınların iş dünyasında olmalarının gerekliliği anlatılmak istenmiştir. Bunun yanı sıra bu tasarım kadınların çeşitli meslek gruplarındaki varlıklarına ve başarılarına, iş ortamındaki çeşitlilik ve kapsayıcılıklarına vurgu yapmaktadır. Dünyada yaşanan savaşların tarihine bakıldığında, bu tasarım, erkeklerin savaşta ölmeleri sonrası fabrikalarda çalışacak erkek bulunamayınca, kadınların iş dünyasına girmelerinin teşvik edildiği akla getirilirse, onlara sadece ihtiyaç duyulduğu zaman değil, her zaman iş dünyasında olmaları gerektiğini anlatmaktadır. Bu tasarım kültürel çeşitlilik konularında farkındalık yaratmak için kadınların profesyonel yaşamda oynadıkları rolleri ve katkılarının altını da çizmektedir. Tasarımdaki kadınların bir kısmının ileriye doğru bakışları, bir kısmının üstlendikleri işler üzerindeki konsantrasyonları, bir kısmının ise yüz ifadeleri, mesleklerini ne kadar çok benimsedikleri, mesleki yeterlik noktasında başarılı oldukları ve geleceğe umutla baktıkları anlamına gelmektedir. Kıyafetlerdeki çok renklilik ise kadınların hayata kattıkları renk ve farklılık olarak algılanabilir.

Sonuç olarak, bu görsel, kadınların çeşitli meslek gruplarındaki varlıklarını ve başarılarını, iş dünyasındaki çeşitlilik ve kapsayıcılık ilkeleri çerçevesinde vurgulamaktadır. Kadınların eğitimde, bilimde, mühendislikte ve sanatta aktif rol almalarının, toplumsal gelişim ve ilerleme için ne kadar önemli olduğunu ifade etmektedir.

2.3.3. Uygulama Örneği 3



Görsel 6. ChatGPT, ChatGPT, Promt; “Çeşitli Etnik Kökenlerden Kadınların Bir Arada Olduğu, Dayanışma ve Destek Temasını Vurgulayan Resimler” Yapay Zekâ Uygulama Örneği, 2024

Görsel 6. incelendiğinde, farklı kültür, tarz ve etnik kökenlere sahip kadınların, eğitimde eşitlik ve katılımı vurgulayan bir etkinlikte bir araya geldiği görülmektedir. Görselde, kürsüde konuşma yapan bir kadın ve "Education for All Women" (Tüm Kadınlar İçin Eğitim) yazılı pankartın önünde yer alan bir grup kadın yer almaktadır. Bu tasarım, kadınların eğitimde eşitlik ve katılımının önemini vurgulamaktadır. Kadınların eğitim almasının, bireysel gelişimlerinin yanı sıra toplumsal kalkınma için bir gereklilik olduğu mesajı verilmektedir. Eğitimli kadınların toplumda daha aktif ve bilinçli bireyler olarak yer alacakları, gelecek nesilleri daha iyi yetiştirecekleri fikri öne çıkmaktadır. Görsel, kültürel çeşitliliği ve kapsayıcılığı da yansıtmaktadır. Farklı başörtüsü takan ve çeşitli etnik kökenlerden gelen kadınların bir araya gelmesi, her kadının eğitim hakkına sahip olması gerektiğini ve bu hakkın kültürel veya etnik farklılıklar gözetmeksizin herkese tanınması gerektiğini ifade etmektedir. Bu olgu, eğitimdeki çeşitliliğin ve kapsayıcılığın önemini vurgulamaktadır. Kürsüde yer alan ve konuşma yapan kadın, kadınların sadece eğitim alması değil, aynı zamanda eğitim süreçlerinde aktif rol alması ve liderlik pozisyonlarında bulunması gerektiği de anlatılmaktadır. Yani kürsüde konuşan kadın figürü, kadınların liderlik potansiyellerini ve toplumsal değişimdeki etkilerini simgelemektedir. Kadınların ileriye dönük bakışları ve kürsüdeki kadının kararlı duruşu, eğitimli kadınların geleceğe umutla baktıklarını ve toplumsal değişimde önemli rol oynayacaklarını göstermektedir. Eğitimin, kadınların hayatında ve genel olarak toplumda pozitif değişimler yaratacağına olan inanç yansıtılmaktadır.

Sonuç olarak, bu görsel, kadınların eğitimde eşitlik ve katılımını güçlü bir şekilde desteklemekte, eğitimin rolünü vurgulamaktadır. Kültürel çeşitlilik ve kapsayıcılık temaları, her kadının eğitim hakkına sahip olması gerektiğini ve bu hakkın tüm toplumu olumlu yönde etkileyeceğini anlatılmaktadır. Görsel, eğitimli kadınların geleceğe umutla baktıkları ve toplumsal değişimde önemli rol oynayacakları mesajını taşımaktadır.

2.3.4. Uygulama Örneği 4



Görsel 7. ChatGPT, Promt; Geleneksel Kıyafetler İçinde ve Modern Yaşam Tarzlarını Benimsemiş Kadınlar” Yapay Zekâ Uygulama Örneği, 2024

Görsel 7. incelendiğinde, çeşitli kıyafetler içinde farklı aktiviteler yapan kadınlar yer almaktadır. Burada, farklı yaşam tarzlarına ve meslek gruplarına sahip kadınların günlük hayatlarının ve profesyonel alanlardaki rollerinin temsil edildiği görülmektedir. Her bir kare, kadınların yaşamlarının çeşitli yönlerini ve mesleklerini simgelemektedir. Görsel, kadınların toplumsal hayattaki ve profesyonel dünyadaki varlıklarını güçlü bir şekilde vurgulamaktadır. Kadınların farklı meslek gruplarındaki rolleri ve başarıları, iş ortamındaki çeşitlilik ve kapsayıcılığın önemini ortaya koymaktadır. Her bir kadının farklı bir alanda faaliyet göstermesi, kadınların yeteneklerini ve katkılarını ve topluma değer verdiklerini ifade etmektedir. Kadınların geleneksel kıyafetlerle modern teknolojiyi kullanmaları, kültürel köklerini korurken aynı zamanda modern dünyaya adapte olabildiklerini göstermektedir. Bu durum, kadınların hem kültürel miraslarını sürdürdüklerini hem de günümüzün gerekliliklerine uyum sağladıklarını ifade etmektedir. Görselde yer alan kadınların bir kısmının eğitimle, bir kısmının çalışma hayatıyla, bir kısmının ise günlük aktivitelerle meşgul olması, kadınların hayatın her alanında aktif rol aldıklarını göstermektedir. Kadınların bisiklet sürmesi, kitap okuması ve teknolojiyi kullanması, onların bağımsızlıklarını ve kişisel gelişimlerine verdikleri önemi vurgulamaktadır. Kadınların yüz ifadeleri ve duruşları, mesleklerine ve günlük hayatlarına olan bağlılıklarını ve profesyonel yeterliliklerini ortaya koymaktadır. Bu olgu kadınların iş dünyasında ve toplumsal hayatta ne kadar başarılı ve etkili olduklarını göstermektedir. Kıyafetlerdeki renk çeşitliliği ise kadınların hayata kattıkları renk ve farklılık olarak düşünülebilir.

Sonuç olarak, bu görsel, kadınların hayatın her alanında var olmalarının gerekliliğini ve bu varlığın topluma kattığı değeri vurguladığı söylenebilir. Kadınların farklı meslek gruplarındaki rolleri ve başarıları, iş ortamındaki çeşitlilik ve kapsayıcılığın önemini ifade etmektedir. Kültürel çeşitlilik ve modernlik temaları, kadınların hem geleneksel değerlerini koruduklarını hem de modern dünyaya uyum sağladıklarını gösterdiği belirtilebilir. Bu görsel, kadınların profesyonel ve günlük yaşamlarındaki rollerinin ve katkılarının altını çizdiğine de vurgu yapmaktadır.

2.3.5. Uygulama Örneği 5



Görsel 8. ChatGPT, Prompt; “Kadına Yönelik Şiddete Dikkat Çekmek İçin Gölge ya da Simgesel Tasarımlar Kullanarak Duyarlılık Yaratan Görseller” Yapay Zekâ Uygulama Örneği, 2024

Görsel 8. incelendiğinde, bu görseldeki kadınların ele ele tutuşmuş olma durumları, kadınların birlikte olduklarında güçlü olduklarını ifade ettiği söylenebilir. Silüet halinde birbirinin ellerini tutan kadınların görünümü, birlik ve dayanışmanın önemini vurguladığı belirtilebilir. Arka planda yer alan kırık zincir gibi semboller, kadınların özgürlük ve eşit haklar konusundaki mücadelesini temsil etmektedir. Ayrıca bu sembollerin, kadınların yaşadığı eşitsizlikleri ve bu eşitsizliklere karşı verdikleri mücadeleyi simgelediği söylenebilir. Bu semboller, kadınların karşılaştıkları zorluklara rağmen, birlikte hareket ederek bu engelleri aşabileceklerini ifade etmektedir. Görseldeki kadınların silüetleri, onların kimliklerinden ziyade temsil ettikleri topluluğu ve ortak mücadeleyi ön plana çıkarmaktadır. Bu, bireysel kimliklerin ötesinde, kadınların kolektif gücünü vurgulamaktadır. Gölge ise, zorlukları aşarak geleceğe doğru attıkları adımların bir ivmesi olduğunu göstermektedir. Çiçeklerin ve bitkilerin silüetleri, kadınların hayatın her alanında var olduklarını ve varlıklarının topluma kattığı güzellikleri temsil etmektedir.

Sonuç olarak, bu görsel, kadınların birlik ve dayanışma içinde toplumsal eşitlik mücadelesinde ne kadar etkili olabileceklerini ve bu mücadelenin toplumsal değişimdeki önemini vurgulamaktadır. Toplumsal eşitliği işaret eden semboller, kırık zincirler ve birlik içindeki kadın figürleri, kadınların özgürleşme ve eşit haklar mücadelesini güçlü bir şekilde ifade etmektedir. Bu görsel, kadınların kolektif gücünü, dayanışmasını ve topluma kattıkları ön plana çıkarmaktadır.

2.3.6. Uygulama Örneği 6



Görsel 9. ChatGPT, Prompt; “İki Farklı Duygusal İfadeyi Gösteren Bir Kadının Sürrealist Portresi. Portre, Gerçek Yüzü Ağlamakta Olan Ciddi ve Hüzünlü Bir İfade Sergilerken, Elinde Tuttuğu Maske İse Kahkahalarla Gülüyor” Yapay Zekâ Uygulama Örneği, 2024

Görsel 9. incelendiğinde, duygusal çelişki ve içsel çatışmayı güçlü bir şekilde yansıtan bir tasarım olduğu görülmektedir. Görselde, bir kadının yüzünde derin bir hüznün ve gözyaşları varken, elinde tuttuğu maske sahte bir mutluluğu temsil etmektedir. Görsel, bireyin içsel dünyası ile dış dünyaya yansıttığı görüntü arasındaki farkı vurgulamaktadır. Kadının yüzündeki derin üzüntü, içsel acıyı ve duygusal zorlukları temsil ederken, elindeki gülen maske, dış dünyaya karşı takındığı sahte mutluluğu ifade etmektedir. Bu, insanların gerçek duygularını saklama eğiliminde olduklarını ve bazen zor durumda bile mutluymuş gibi göründüklerini, dış dünyaya uyum sağlama çabası olduğu belirtilebilir. Kadının gözyaşları da içsel acının ve duygusal çatışmanın bir göstergesi olarak öne çıkmaktadır. Bu gözyaşları, duygusal yükün ve içsel kırılmanın dışa vurumunu temsil etmektedir. Bu durum, duygusal sağlığın önemini ve insanların duygusal zorluklarla başa çıkarken karşılaştıkları toplumsal baskıları anlatmaktadır. Maskenin ardındaki gerçek duyguların farkında olmak, duygusal iyilik hali ve samimi ilişkilerin önemini ve insanların duygusal zorluklarını saklamadan, gerçek duygularını ifade edebilecekleri bir ortamın sağlanması gerektiğini vurgulamaktadır.

Sonuç olarak, bu görsel, bireylerin içsel dünyaları ile dış dünyaya yansıttıkları görüntü arasındaki çelişkiyi ve duygusal çatışmayı güçlü bir şekilde ifade etmektedir. Kadının hüznü yüzü ve elindeki maskedeki sahte mutluluk, duygusal sağlığın ve samimiyetin önemini vurgulamakta, insanların gerçek duygularını saklamadan ifade edebilmeleri gerektiğini anlatmaktadır. Bu görsel, duygusal çatışmaların ve içsel acının toplumsal baskılarla nasıl örtüldüğünü ve bu durumun bireylerin ruh sağlığını nasıl etkilediğini de göstermektedir.

2.3.7. Uygulama Örneği 7



Görsel 10. ChatGPT, Prompt; “Bir Elin, Küçük Kadın Kuklalarını İplerle Yönlendirdiği Monokrom Bir Sanat Eseri Tasviri” Yapay Zekâ Uygulama Örneği, 2024

Görsel 10. incelendiğinde, insanların manipüle edilebildikleri ve adeta bir kukla gibi kontrol altında tutulabildiklerini yansıtan bir görsel olarak anlaşılabilmektedir. Görselde, büyük bir elin ipler aracılığı ile kadın figürlerini kontrol ettiği bir sahne yer almaktadır. Kukla olarak temsil edilen figürler, insanların özgür iradelerinin ve hareketlerinin başkaları tarafından değiştirildiği, onların kullanıldığını simgelemektedir. Büyük elin kontrol ettiği figür görselinin, insanların çeşitli güçler, otoriteler veya sistemler tarafından nasıl yönlendirilebileceğini ve özgür iradelerinin nasıl sınırlanabileceğini ifade etmektedir. Bu durum, bireylerin kendi kararlarını verme yetilerini kaybedip, başkalarının istek ve emirlerine göre hareket etmeye zorlandıkları bir durumu temsil etmektedir. Kadın figürü olarak yansıyan kuklaların farklı yönde hareket etmeleri, kontrol altında olmalarına rağmen bireysel farklılıklarını ve çeşitliliklerini koruduklarını göstermektedir. Ancak, bu hareketler ve pozisyonlar, yine de büyük elin kontrolü altında gerçekleşmektedir. Bu, bireylerin kendi kimlik ve farklılıklarını korumak istemelerine rağmen, kontrol edici güçler tarafından

şekillendirildiklerini göstermektedir. Görseldeki büyük el, otoriteyi, gücü veya baskıyı temsil etmektedir. Bu güçler, toplumsal normlar, politik sistemler, ekonomik baskılar veya diğer otoriter yapıların bir temsilcisi olabilir.

Sonuç olarak, bu görsel, manipülasyon ve kontrolün kadınlar üzerindeki etkilerini güçlü bir şekilde ifade etmektedir. Büyük elin kontrol ettiği kukla şeklindeki kadın figürleri, bireylerin özgür iradelerinin başkaları tarafından nasıl sınırlandırılabilirliğini ve yönlendirilebileceğini göstermektedir. Bu durum, toplumsal ve bireysel düzeyde kontrolün ve manipülasyonun etkilerine dikkat çekmekte ve bireylerin kendi özgür iradelerini koruyabilmeleri gerektiğini vurgulamaktadır.

2.3.8. Uygulama Örneği 8



Görsel 11. ChatGPT, Prompt; “Korku İçindeki Bir Kadının Dramatik ve Yoğun Portresi. Kadın, Çeşitli Renk ve Boyutlardaki Birçok El Tarafından Yüzünün Çevrelendiği ve Ağzının Kapatıldığı Bir Sahne İçinde Yer Alıyor” Yapay Zekâ Uygulama Örneği, 2024

Görsel 11. incelendiğinde, kadının etrafını saran eller aracılığıyla baskı, susturma ve korku dünyasının güçlü bir şekilde tasvir edildiği görülmektedir. Kadının yüzündeki dehşet ve çaresizlik ifadesi, etrafındaki ellerin onun üzerinde oluşturduğu baskıyı ve kontrolü yansıtmaktadır. Eller, kadının ağzını kapatırken ve onu sıkıca tutarken, onun sesini ve özgürlüğünü, yani yaşama hakkını kısıtlamaktadır. Görsel, kadınların maruz kaldıkları baskı ve susturma girişimlerini simgelemektedir. Bu durum, toplumsal, politik veya kişisel düzeyde bireylerin seslerinin bastırıldığı ve düşüncelerinin ifade edilmesine izin verilmediği durumları temsil eder. Kadının yüzündeki korku ifadesi, baskı ve kontrol altında olan bireylerin yaşadıkları duygusal travmayı ve çaresizliği yansıtmaktadır. Bu görsel, kadınların fiziksel veya psikolojik olarak kendilerini baskı altında nasıl hissettiklerini ve bu baskının onların ruhsal durumları üzerindeki etkilerini göstermektedir. Kadının gözlerindeki korku ve çaresizlik, baskı altındaki bireylerin hissettikleri umutsuzluğu ifade etmektedir. Ellerin çeşitli yönlerden ve farklı renklerde gelmesi, kadının maruz kaldığı baskının çok yönlü ve çeşitli kaynaklardan geldiğini göstermektedir. Bu, bireyin birden fazla otorite, sistem veya kişi tarafından baskı altına alındığını ve kontrol edildiğini simgelemektedir.

Sonuç olarak, bu görsel, baskı, susturma ve korkunun kadınlar üzerindeki etkilerini güçlü bir şekilde ifade etmektedir. Kadının ağzını kapatan ve onu tutan eller, onun sesini ve özgürlüğünü kısıtlayan güçleri temsil ederken, yüzündeki korku ve çaresizlik ifadesi, baskı altındaki bireylerin yaşadıkları duygusal travmayı yansıtmaktadır. Bu görsel, bireylerin maruz kaldıkları baskı ve kontrol mekanizmalarını sorgulamalarını ve özgürlüklerini savunmaları gerektiğini teşvik etmektedir.

2.3.9. Uygulama Örneği 9

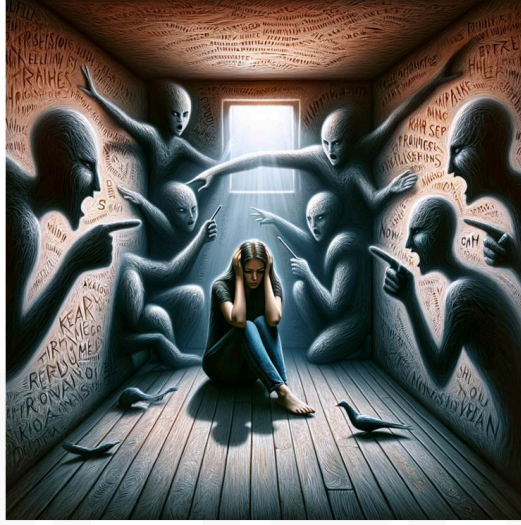


Görsel 12. ChatGPT, Prompt; “Evde Çoklu Görevlerle Meşgul Olan Yorgun Bir Kadının Canlı Tasviri. Kadın, Rahat Ev Kıyafetleri İçinde ve Yüzünde Bitkin Bir İfade Var. Arka Plan, Mutfakta Yoğun Bir Ev Ortamı” Yapay Zekâ Uygulama Örneği, 2024

Görsel 12. incelendiğinde, modern hayatın getirdiği yükler altında ezilen bir kadının, çoklu görevlerle uğraştığını ve bu durumun onun üzerindeki olumsuz etkilerini güçlü bir şekilde tasvir etmektedir. Görselde, kadının birden fazla işi aynı anda yapmaya çalışırken yorulduğu ve bunaldığı açıkça görülmektedir. Görsel, kadının ev içi sorumlulukları ile iş yükünü dengelemeye çalıştığını ve bunun ne kadar zorlayıcı olduğunu anlatmaktadır. Bir elinde temizlik fırçası, diğer elinde yemek kaşığı ve aynı anda çocuğuna bakmaya çalışırken, kadının bu çoklu görevler arasında sıkışıp kaldığı betinlenmiştir. Bu durum, modern toplumda kadınların ev işleri, çocuk bakımı ve diğer sorumluluklarla nasıl mücadele etmek zorunda kaldıklarını simgelemektedir. Kadının yüzündeki yorgunluk ve bıkkınlık ifadesi, fiziksel ve zihinsel olarak ne kadar zorlandığını ve bu iş yükünün onun üzerinde nasıl bir baskı oluşturduğunu yansıtmaktadır. Bu, kadınların ev içi rollerini yerine getirirken yaşadıkları stresi ve yorgunluğu ifade etmektedir. Kadının yüz ifadesi, bu yüklerin onun günlük hayatını ne kadar etkilediğini ve genel sağlık durumunu nasıl etkileyebileceğini göstermektedir. Arka planda yer alan diğer kadın figürleri ve çocuk, toplumsal beklentilerin ve rollerin nasıl devam ettirildiğini gösteren bir durumdur. Bu, kadınların sadece kendi sorumluluklarını değil, aynı zamanda toplumsal normların getirdiği beklentileri de karşılamak zorunda kaldıklarını anlatmaktadır.

Sonuç olarak, bu görsel, modern hayatın getirdiği çoklu görevlerin ve sorumlulukların kadınlar üzerindeki etkilerini güçlü bir şekilde vurgulamaktadır. Kadının birden fazla işi aynı anda yapmaya çalışırken yaşadığı yorgunluk ve bıkkınlık, ev içi sorumlulukların ve toplumsal beklentilerin kadınlar üzerinde nasıl bir baskı oluşturduğunu göstermektedir. Bu görsel, kadınların günlük hayatlarında karşılaştıkları zorlukları ve bu zorluklarla nasıl mücadele etmek zorunda kaldıklarını da ifade etmektedir.

2.3.10. Uygulama Örneği 10



Görsel 13. ChatGPT, Prompt; “Şiddet, Tehdit, Aşağılama, İzolasyon, Sürekli Eleştiri Gibi Davranışlarla Kadının Ruh Sağlığını Zarar Verme” Yapay Zekâ Uygulama Örneği, 2024

Görsel 13. incelendiğinde, bir kadının içine kapanmış ve dış dünyadan izole edilmiş halini yansıtan, içsel ve dışsal baskılarla çevrili olduğu güçlü bir şekilde tasvir edilmektedir. Kadının oturduğu küçük oda, onun hissettiği sıkışmışlığı ve kapana kısılmışlık duygusunu temsil ederken, etrafındaki karanlık figürler ise ona yöneltilen eleştirileri, suçlamaları ve yargıları simgelemektedir. Kadının oturma pozisyonu ve yüz ifadesi, onun çaresizliğini, korkusunu ve içsel acısını yansıtmaktadır. Başını ellerinin arasına almış halde oturması, onun bu baskılardan kurtulmak için bir çıkış yolu aradığını ancak bulamadığını göstermektedir. Bu durum, kişinin kendini dış dünyanın baskılarından koruma çabası olarak yorumlanabilir. Etrafındaki karanlık figürler, kadına doğru uzanmış elleriyle onu işaret etmekte, suçlamakta ve baskı altında tutmaktadır. Bu figürler, toplumsal baskıları, içsel eleştirileri ve zihinsel sağlık sorunlarını simgelemektedir. Her bir figür, farklı bir eleştiri veya yargı durumunu temsil ederken, bu durum kadının üzerindeki baskının çok yönlü ve çeşitli olduğunu göstermektedir. Odanın duvarlarına yazılmış kelimeler, kadının zihnindeki negatif düşünceleri ve içsel çatışmaları göstermektedir. Bu kelimeler, kişinin kendi kendine yönelttiği eleştirileri, korkuları ve endişeleri simgelemektedir. Duvarlardaki yazılar, kadının zihinsel olarak ne kadar baskı altında olduğunu ve bu düşüncelerin onun yaşamını nasıl etkilediğini ifade etmektedir. Bu görseldeki odanın tek penceresi, dış dünyaya açılan bir umut ışığı olarak değerlendirilebilir. Ancak, kadının bu pencereden uzak durması ve karanlık figürlerin onun bu ışığa ulaşmasını engellemesi, kişinin çıkış yolu bulmakta zorlandığını ve baskılar altında sıkışıp kaldığını göstermektedir.

Sonuç olarak, bu görsel, bir kadının içsel ve dışsal baskılar altında yaşadığı çaresizlik ve sıkışmışlık duygusunu güçlü bir şekilde ifade etmektedir. Kadının karanlık figürlerle çevrili ve negatif düşüncelerle dolu bir odada oturması, onun zihinsel olarak yıpratılması ve toplumsal baskılarla nasıl mücadele etmek durumunda kaldığını anlatmaktadır. Bu görsel, kişinin yaşadığı içsel çatışmaları, korkuları ve endişeleri vurgulamakta, bu tür duygusal yüklerin bireyler üzerindeki olumsuz etkilerini sorgulamaktadır.

3. Sonuç

Bu çalışmada, yapay zekâ teknolojisinin grafik tasarım üzerindeki etkileri incelenmiş ve bu teknolojinin tasarım süreçlerine entegrasyonu araştırılmıştır. Ayrıca yapay zeka araçlarından yararlanılarak, kadın hakları ve kadının toplumsal rollerinin günümüze yansımaları üzerine hazırlanmış tasarımların analizleri gerçekleştirilmiştir.

Yapay zekâ algoritmalarının grafik tasarımda meydana getirdiği dönüşüm, otomatik tasarım, kişiselleştirilmiş veri görselleştirme ve sanatsal yaratım alanlarında etkili olduğu görülmüştür. Grafik tasarım çalışmaları yapılırken yapay zekâ araçlarından yararlanılmasının tasarım sürecini hızlandırdığı, zaman kazandırdığı ve yeni başlayan tasarımcılara alternatifler sunduğu belirlenmiştir. Yapay zekâ teknolojisinin grafik tasarım üretim süreçlerindeki kullanımı, tasarımcıların daha hızlı prototipler oluşturmalarına, karmaşık tasarımları daha kolay yönetmesine ve kullanıcılara daha kişiselleştirilmiş deneyimler sunmasına yardımcı olduğu da belirlenmiştir. Bu durum, grafik tasarım endüstrisinin daha dinamik ve yenilikçi bir hale gelmesine katkıda bulunmaktadır. Ayrıca, yapay zekâ uygulamalarının tasarımcıların verimliliğini artırdığı, sektördeki gelişmeleri hızlandırdığı ve deneysel çalışma fırsatları yarattığı tespit edilmiştir. Gelecekte, bu teknolojinin daha fazla otomasyon ve kişiselleştirme ile tasarım süreçlerine entegre edilmesi beklendiği de belirlenmiştir.

Yapay zekâ teknolojisine bağlı duygusal analiz ve kullanıcı deneyimi alanındaki gelişmeler, tasarımcıların oluşturdukları içerikleri daha duyarlı ve etkili bir şekilde hedef kitlelerine ulaştırmalarına yardımcı olabileceği görülmüştür. Kullanıcıların duygusal tepkilerini anlamak, içerikleri buna göre uyarlamak ve daha etkili iletişim stratejileri geliştirmek önemlidir. Bununla birlikte, yapay zekâ teknolojisinin etik ve estetik açıdan nasıl yönetileceği de önemli bir konudur. Tasarımcılar ve ürün geliştiriciler, yapay zekâ destekli araçları kullanırken etik sorunları dikkate almaları gerektiği anlaşılmaktadır. Kullanıcıların mahremiyetini korumak için gerekli önlemleri almaları da yapay zekâ kullanımında dikkat edilmesi gereken bir diğer konudur. Ayrıca, yapay zekâ ile üretilen içeriğin estetik değerine de dikkat edilmesi ve insan dokunuşunun öneminin göz ardı edilmemesi gerekmektedir. Yaratıcılık ve özgünlük de bu açıdan özenle üzerinde durulması gereken bir konudur. Her bireyin duygu dünyası, algısı ve elde ettiği verileri kendi becerisine göre yansıtma biçimi farklı olduğundan, bu durumu yapay zekâ ile gidermek şu an için zordur.

Yapay zekâ teknolojisinin grafik tasarım üzerindeki etkisi büyük bir potansiyele sahip olup, gelecekte bu alandaki gelişmeleri şekillendirecek önemli bir faktör olmaya devam edecektir. Tasarımcılar, bu teknolojiyi etkili bir şekilde kullanarak daha yenilikçi ve etkileyici çalışmalar ortaya çıkarabilirler, ancak bu süreçte etik, özgünlük ve estetik ilkeleri göz önünde bulundurmalarıdır. Yapay zekâ teknolojisinin etik, özgünlük ve estetik ilkelerle uyumlu bir şekilde kullanılması, grafik tasarımın geleceğini daha adil, etkili ve sürdürülebilir bir şekilde şekillendirebilir.

Yapay zekâ teknolojisi, sadece tasarımcılar için değil, aynı zamanda işletmeler ve kullanıcılar için de önemli avantajlar sağlamaktadır. İşletmeler, yapay zekâ destekli grafik tasarım araçlarını kullanarak daha hızlı ve maliyet etkin bir şekilde içerik oluşturabilir, pazarlama kampanyalarını daha dinamik ve etkileyici hale getirebilirler. Kullanıcılar ise daha kişiselleştirilmiş ve etkileyici deneyimlerle karşılaşmaktadırlar. Çünkü yapay zekâ teknolojisi, kullanıcıların tercihlerini daha iyi anlayarak onlara özel içerikler sunmak için kullanılabilir.

Araştırma kapsamında yapay zekâ aracılığı ile oluşturulan tasarımların, kadın hakları, kadının toplumdaki yerinin nasıl algılandığı, kadınların içsel ve duygusal durumlarının yansıma biçimleri, toplumsal bir varlık olarak kadınların birlikteliğinin onları daha güçlü kılacağına betimleyen görsellerden oluştuğu görülmüştür. Ayrıca görsellerde dikkat çeken en önemli unsur, görsellerin yapay zekâ yardımıyla oluşturulmasından dolayı, aşırı gerçekçi bir görünümde yansımaları olmuştur. Ayrıca bu tasarımlarda tasarımcı müdahalesi çok fazla olmadığından, görsellerdeki karakterlerin Dünya'nın farklı kültürel özelliklerini taşıyan fügürler biçiminde yansıdığı anlaşılmıştır. Karakterlerin kıyafetlerinin de aynı özellikleri taşıdığı belirlenmiştir.

Sonuç olarak, yapay zekâ teknolojisinin grafik tasarım alanındaki yansımaları ve bu teknolojinin potansiyel geleceği üzerine yapılan bu çalışma, tasarımcıların ve sanatçıların yapay zekâ araçlarını daha verimli ve yaratıcı bir şekilde kullanabilmeleri için önemli bir rehber niteliğindedir. Yapay zekâ araçlarının tasarım odaklı ve insan benzeri duygusal yönünü açığa çıkaracak ve özgünlüğü dikkate alacak ürünler ortaya koyabilmesi için grafik tasarım alanında uzman tasarımcılar ile yazılımcıların birlikte çalışması önemlidir.

Kaynakça

- Altın, Y., L. Mercin (2024). Grafik tasarımda yapay zekâ kullanımına bağlı etik sorunlara ilişkin uzman görüşlerinin değerlendirilmesi. *Sanat ve İnsan Dergisi*, 8. 1.
- Avaner, E. B. (2018). Turing testi ışığında düşüncenin multidisipliner incelemesi II. *Türkiye Biyoetik Dergisi*, 5(2), 97-103.
- Coskun, F. (2021). Yapay zekânın tarih içindeki gelişimi ve eğitimde kullanılması. *Ankara Üniversitesi Eğitim Bilimleri Fakültesi Dergisi*, 54(3), 947-966.
- Demirci, A. (2014, 13 Ekim). *Literatür taraması*. Erişim Adresi: https://www.researchgate.net/publication/293333646_Literatur_taramasi
- Ersöz, F. ve Çınar, Y. (2021). Veri madenciliği ve makine öğrenimi yaklaşımlarının karşılaştırılması: Tekstil sektöründe bir uygulama. *Avrupa Bilim ve Teknoloji Dergisi*, 29, 397-414.
- Goenaga, M. A. (2020). A critique of contemporary artificial intelligence art: Who is Edmond de Belamy? *AusArt*, 8(1), 49-64.
- Luger George, F. (2005, 3 May). *Artificial intelligence: Structures and strategies for complex problem solving*. Retrieved from: https://archive.org/details/artificialintel10000luge_fl1d8_5thedition/page/n9/mode/2up
- Mercin, L. (2017, Mart). *Grafik tasarım eğitimi proje tabanlı uygulama yöntemi, üç alan yaklaşımı*. Erişim Adresi: <https://www.pau.edu.tr/pau/tr/etkinlik/1-uluslararası-sanat-egitimi-sempozyumu>.
- Nilsson, N. (1998). *Artificial intelligence: A new synthesis*. San Francisco: Morgan Kaufmann.
- Sezer, N. (2021). Logo tasarımının yapay zekâ ile üretimi. *İdil*, 91, 389-399.
- Toptaş, R. (2022). Türkiye'de dijital sanat, sanatçıları ve eserleri hakkında bir araştırma. *Star Sanat ve Tasarım Araştırmaları Dergisi*, 3(5), 170-186.

Görsel Kaynakça

Görsel 1: <https://www.canva.com/design/DAGLBPvxymQ/WAQxGMpB7PjX7zPrrLtGvw/> edit (2024)

Görsel 2: <https://designs.ai/tr> (2024)

Görsel 3: <https://anamed.ku.edu.tr/yapay-zeka-ve-sanat-edmond-belamynin-portresi/>, 2024.

Görsel 4: Tasarım Araştırmacı tarafından oluşturulmuştur, 2024.

Görsel 5: Tasarım Araştırmacı tarafından oluşturulmuştur, 2024.

Görsel 6: Tasarım Araştırmacı tarafından oluşturulmuştur, 2024.

Görsel 7: Tasarım Araştırmacı tarafından oluşturulmuştur, 2024.

Görsel 8: Tasarım Araştırmacı tarafından oluşturulmuştur, 2024.

Görsel 9: Tasarım Araştırmacı tarafından oluşturulmuştur, 2024.

Görsel 10: Tasarım Araştırmacı tarafından oluşturulmuştur, 2024.

Görsel 11: Tasarım Araştırmacı tarafından oluşturulmuştur, 2024.

Görsel 12: Tasarım Araştırmacı tarafından oluşturulmuştur, 2024.

Görsel 13: Tasarım Araştırmacı tarafından oluşturulmuştur, 2024.

Notlar

1. Deneysel tasarımlar araştırmacı tarafından yapay zeka uygulamaları kullanılarak yapılmıştır.
2. Bu alışma Sanat ve Tasarım Ana sanat dalında, Tilbe Şeyda TİLBE'nin hazırlamış olduğu "YAPAY ZEKÂ TEKNOLOJİSİNİN GRAFİK TASARIM ALANINA YANSIMASI VE BİR UYGULAMA ÖRNEĞİ "başlıklı yüksek lisans tezinin makalesidir.

Pınar BİÇİCİ ÇETİNKAYA

Dr. Öğr. Üyesi, İnönü Üniversitesi, pinar.bicici@inonu.edu.tr, Malatya-Türkiye

ORCID: 0000-0002-5989-5481

Özlem ÖZDEMİR

Seramik Uzmanı, ozlmozdmr0209@gmail.com, Ankara-Türkiye

ORCID: 0000-0002-9639-9014

Kayısı Kabuğu ve Gövde Külünden Kül Sırrı Araştırmaları¹

Özet

Tarihte bilinen ilk sırlar olan kül sırları binlerce yıllık geçmişiyle seramik sanatında önemli bir yere sahiptir. Tesadüfen oluşan kül sırları, fırınlama işlemi sırasında yanmış odun külünün seramik forma yapışması sonucu meydana gelmekte ve odun külü ile birlikte ortaya çıkararak günümüz seramik sır endüstrisinin temelini oluşturmaktadır.

Bu çalışmanın amacı; atık kayısı çekirdeği kabuğu ve gövde külünün sır hammaddesi olarak değerlendirmesi amaçlanmıştır. Çalışma ile hem atık bir malzemenin değerlendirilmesi hem de seramik teknolojisi ile ilgili yapılan çalışmalara katkı sağlanması hedeflenmektedir. Öncelikle kayısı kabuğu külü ve kayısı gövdesi külü Malatya'nın ilçelerinden toplanarak yakılmış ve 920°C 'de kalsinasyon işlemi yapılarak farklı hammadde ilaveleri ve farklı renklendirici oksit ile sır reçetelerine dönüştürülmüştür. Şamot ve beyaz bünye üzerine uygulanan sırlar 1000°C ve 1150°C'de yükseltgen ortamda elektrikli fırında pişirilmiştir. Çalışmanın sonucunda kahverengi, yeşil, turkuaz tonlarında mat yüzey etkiler elde edilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Seramik, Seramik sırları, Kül sırrı, Atık.

Research On Ash Glaze From Apricot Shell And Body Ash

Ash glazes, the first known glazes in history, have had an important place in ceramic art with their thousands of years of history. Accidental ash glazes occur as a result of burnt wood ash adhering to the ceramic form during the firing process and emerge together with the wood ash, forming the basis of today's ceramic glaze industry.

The purpose of this study; In Malatya province, apricot seed shells are used as fuel during the winter months and it is aimed to utilize the apricot kernel shells and trunk ash, which are seen as waste, as glaze raw materials. The aim of the study is to both evaluate a waste material and contribute to studies on ceramic technology. First of all, apricot shell ash and apricot trunk ash were collected from the districts of Malatya, burned and calcined at 920°C and transformed into glaze recipes with different raw material additions and different coloring oxides. The glazes applied on chamotte and white body were fired in an electric oven at 1000°C and 1150°C in an oxidizing environment. As a result of the work, matte surface effects in brown, green and turquoise tones were obtained.

Keywords: Ceramics, Ceramic glazes, Ash glaze, Waste.

1. Giriş

Seramik; bir veya birden fazla metalin, metal olmayan element ile birleşmesi sonucu oluşan inorganik bileşiktir. En eski seramik sanatını gösteren eserler, Anadolu'da Hacılar ve Çatalhöyük arkeolojik kazılarında bulunan seramik kaplardır. Bu kaplar; MÖ 6000 yıllarında yapılmış olup, üzerleri demir oksitli toprak boya ile süslenmiştir.

Seramik Sırrı; Çamurun üzerini kaplayıp, yüzeyi dış etkenlerden koruyan tabakadır içeriğinde Kaolen, Kuvars, Feldspat, Kalsit, Magnezit gibi hammaddeler bulunmaktadır. Seramik sırları, sanatsal ve endüstriyel alanda her zaman önemli bir yere sahip olmuştur.

Tesadüfen oluşan kül sırları, fırınlama işlemi sırasında yanmış odun külünün seramik forma yapışması sonucu meydana gelmekte ve odun külü ile birlikte ortaya çıkarak günümüz seramik sır endüstrisinin temelini oluşturmaktadır. Kül sırları, külün elde edilme biçimine göre, Doğal Kül Sırları, Sentetik Kül Sırları ve Yalancı Kül Sırları olarak gruplandırılmıştır. Doğal kül sırları, kimyasal yapıları bozulmamış ağaç, saman, çalı, meyve kabukları ve çeşitli bitkiler gibi organik maddelerden elde edilen küller ile oluşturulur. Küller, seramik bünyeye serpilerek, püskürtülerek ya da sır harmanına ilave edilerek kullanılabilir. Yapay (sentetik) kül sırları, sentetik maddelerin yakılması ile elde edilen küllerin katkı maddesi olarak kullanıldığı sırlardır. Sentetik kül kullanımı, sıra katkı oranının az ve standart olması nedeni ile daha avantajlı olmaktadır. Ayrıca, elde edilen etkilerin tekrar elde edilebilme ihtimalini yükseltmektedir. Yalancı (sahte) kül sırları, kül içermeyen ancak pişme sonrası yüzeyde doğal kül sırlarına benzer etkiler bırakan sırlardır. Yakılarak küle dönüşebilecek herhangi bir organik veya inorganik malzemenin kül sır olarak kullanılmaktadır.

Malatya ilinde kayısı çekirdeği kabuğu kış aylarında ısınma amaçlı yakacak olarak kullanılmakta ve atık olarak görülmektedir. Elde edilişi çok eski dönemlere dayanan kül sırları atık malzemenin kullanılması yönünden çevreci araştırmalar olarak nitelendirilebilir. Son yıllarda birçok araştırmacı sanatçının ilgi odağı haline gelmiş ve birçok organik malzemenin küllerinin seramik sırlarında etkisi araştırılmıştır. Bu araştırmada da kayısı çekirdeği kabuğunun geri dönüşüm kapsamında ekolojiyi ve ekonomiyi olumlu yönde etkileyeceği düşünülerek sır denemeleri yapılmıştır.

2. Kül Sırları

2.1. Kül Sırlarının Tanımı ve Tarihsel Gelişimi

Sır, seramik yüzeyini ince bir tabaka şeklinde kaplayarak, çamuru sıvılardan ve gazlardan korumak, çeşitli mekanik güçlere karşı koyma gücünü arttırmak, parlak ve kaygan bir yüzey oluşturmak, renk, doku, dekorasyonu koruması ve estetik özellik kazandırması için kullanılmaktadır. Seramik yüzeyi kaplayarak, istenen sıcaklıkta eriyerek camsı hal almaktadır (Alkan, 1998).

Kül sırrı ile ilk kez Çin'de Shang Dönemi'nde (İÖ. 1.600-1.040), odun külünün pişen seramik ürünlere teması ile seramiğin yer yer parlak görünmesiyle tesadüfen bulunmuştur. Kül sırlı seramik üretme tekniği, Kore üzerinden 9. Yüzyılda Japonya'ya ulaşmış olup, kül sırlarının keşfedilmesi ile seramikler sırlı olarak da üretilebilmişlerdir (Arcasoy, Başkırkan,2020).

Fırın içi sıcaklığı yaklaşık 11700 C 'ye geldiğinde külün içindeki alkali oksitlerin çamurdaki silis ile birleşerek çömlüklerin yüzeyinde sır oluşturmuş ve camsı, estetik bir görünüme sahip olmuşlardır. Bu sır daldırma ve fırça yardımıyla uygulanmış veya yaş çömlük üzerine kül-kil karışımının elenmesi yapılmıştır (Çetinkaya,B.,P.,2024,s20).

Kül sırları, külün elde edilme biçimine göre, Doğal Kül Sırları, Sentetik Kül Sırları ve Yalancı Kül Sırları olarak gruplandırılmıştır. Doğal kül sırları, kimyasal yapıları bozulmamış ağaç, saman, çalı, meyve kabukları ve çeşitli bitkiler gibi organik maddelerden elde edilen küller ile oluşturulur (Taçyıldız,2015,s280). Küller, seramik bünyeye serpilerek, püskürtülerek ya da sır harmanına ilave edilerek kullanılabilir. Yapay (sentetik) kül sırları, sentetik maddelerin yakılması ile elde edilen küllerin katkı maddesi olarak kullanıldığı sırlardır. Sentetik kül kullanımı, sıra katkı oranının az ve standart olması nedeni ile daha avantajlı olmaktadır. Ayrıca, elde edilen etkilerin tekrar elde edilebilme ihtimalini yükseltmektedir. Yalancı (sahte) kül sırları, kül içermeyen ancak pişme sonrası yüzeyde doğal kül sırlarına benzer etkiler bırakan sırlardır.

Kül sır türlerinden biri olan Çin kül sırları, Çinli ustalar tarafından üretilmiş olup, ilk olarak Shang Hanedanlığı döneminde Yangu olarak bilinen Kuzey Çin'deki Shangxi bölgesinde ilk örneklerine rastlanmaktadır yaklaşık M.Ö. 1500'de ortaya çıktığı bilinmektedir.

Çinli seramikçiler tarafından odun ateşi ile yakılan fırınların içerisinde hava da uçan küllerin seramik yüzeye tutunarak parlak ince bir sır tabakası bıraktığı görülmüş ve bu durum Çinli ustalar tarafından merak konusu olmuştur. Küllerden meydana gelen sır tabakası sonrasında bilinçli olarak bazı seramiklerin yüzeyine küller serpilmiştir. Fırın sıcaklıklarının da yükseltilmesi ile birlikte kil ve feldispat eşit oranlarda küle karıştırılmış, daha dayanıklı sonuçlar elde edilmiştir (Savaş,F.,2012). Külün hammadde olarak kullanılmasına ve yeni sırların gelişimine olanak sağlamıştır. Böylece seramik sırrının temelleri atılmış yüzeylere estetik bir görünüm sağlanmıştır (Görsel 1).



Görsel 1. Kül sırlı vazo, Shang Hanedanlığı

Çin'den sonra Japonya ve Amerika'da da yaygın olarak kül sırlarının kullanıldığı bilinmektedir. Çin de 8. ve 9. yüzyıllar boyunca kül sırları demir içeren astarlar üzerine uygulanmış ve saman renkli bir sır elde etmek için okside edilmiştir (Görsel 2).



Görsel 2. Jun ware stoneware, Tang Hanedanlığı (618-907), 9.yüzyıl

Japonlar daha sonra Tamba, Bizen ve Shigaraki'daki antik fırınların ortaya çıkmasını sağlayan bu kaplar ile yeni bir estetik anlayış yaratmıştır (Rogers, 2003:17). Özellikle kapların içine iletmiş saman konulup kapları sarma tekniği, Bizen çömlekçileri tarafından uzun zamandan beri uygulanan bir tekniktir. Tuz ve küllerin karışımı kil yüzeyinde kaligrafik bir takım işaretler bırakmaktadır (Hopper, 1984:94) (Görsel 3, Görsel 4).



Görsel 3. Sueki ware, kül sırlı vazo, MS. 500-600.



Görsel 4. Heian dönemi, 10.yüzyıl, Tokyo Ulusal Müzesi

3. Kül Sırı Uygulama Aşamaları

Çalışma kapsamında kayısı ile ünlü olan Malatya ili; Darende, Yeşilyurt, Akçadağ, Doğanşehir ilçelerinde toplanan kayısı kabuğu küllerinden numuneler elde edilmiştir. Malatya ili ılıman iklime sahip olması ve toprak yapısı türü olarak alüvyon toprak grubuna dâhil olması sebebiyle sır denemeleri farklı zamanlarda ve koşullar iyileştirilerek 189 farklı reçete oluşturulmuştur.

Çalışma kapsamında numune olarak kullanılan kayısı çekirdeği kabuğu ve ağaç gövdeleri, kayısı ağacının yaşı gözetilmeksizin belirtilen ilçelerden farklı oranlarda yaklaşık 200 kg kayısı çekirdeği kabuğu ve Yeşilyurt ilçesinden 10 kg ağaç gövdesi alınarak açık alanda yakılma işlemi yapılmıştır. 920 6 saat pişirim meydana gelerek kalsinasyon işlemi yapılmıştır (Görsel 5). Kalsinasyon işleminin ardından elde edilen kayısı kabuğu külü ve kayısı gövdesi külü 2 saat değirmende öğütülmüştür (Görsel 6). 10 gr olarak belirlenen reçeteler hesaplanmıştır. Belli oranlarda su katılarak 60 meshlik eleklerde süzülerek şamotlu ve beyaz çamur deneme plakalarına uygulanıp 1000C ve 1150C fırınlarda pişirilmiştir.



Görsel 5. Kayısı kabuğu külünün yakılması ve küller (Özlem Özdemir'in kişisel arşivi, 2022)



Görsel 6. Kalsine edilmiş kayısı kabuğu külü (Özlem Özdemir'in kişisel arşivi, 2022)

Kalsine edilen kayısı kabuğu ve gövde külünün kimyasal analizi kül eldesinden 10 gramlık bir numune Eskişehir Teknik Üniversitesi Seramik Araştırma Merkezi tarafından analiz edilmiştir (Tablo 1.).

Tablo 1. Kayısı Ağacı Gövdesi Külünün Kimyasal Analizi

SQX Calculation Result							
Sample: KAYISI GÖVDE KABUĞU							
Application: GENEL PROGRAM Model:							
Flux: $\text{Li}_2\text{B}_4\text{O}_7$ Ratio: 10.0000 Matching library:							
File: SAM 22-1404							
No.	Component	Result	Unit	Det.limit	El.line	Intensity	w/o normal
1	Na_2O	0.265	mass %	0.16183	Na-KA	0.0476	0.2344
2	MgO	1.22	mass %	0.11609	Mg-KA	0.6346	1.0776
3	Al_2O_3	1.92	mass %	0.08736	Al-KA	2.9679	1.7021
4	SiO_2	4.11	mass %	0.03473	Si-KA	6.4700	3.6351
5	P_2O_5	0.401	mass %	0.01373	P-KA	1.7575	0.3542
6	SO_3	0.396	mass %	0.01741	S-KA	1.2957	0.3506
7	K_2O	1.33	mass %	0.01474	K-KA	13.0343	1.1779
8	CaO	50.6	mass %	0.03265	Ca-KA	380.9579	44.7620
9	Fe_2O_3	0.930	mass %	0.01657	Fe-KA	15.5207	0.8226
10	A.Z.	38.8	mass %				38.7970

Kayısı çekirdeği kabuğu külünün kimyasal analiz sonuçlarında potasyum oksit (K_2O) oranı %8.98 çıkmıştır. Sırlarda ergitici görevi görmektedir yüksek genleşme katsayılarına sahip olduklarından sırlarda çatlamalara yol açmaktadır. Kalsiyum oksit (CaO) oranı %4.26 çıkmıştır. Bu hammadde sır ile çamur arasında ara tabaka oluşumunu sağlar ergitici görevi görür. Silisyum oksit (SiO_2) oranı %4.11 çıkmıştır. Cam oluşturucu görev yapar sır çatlağını önlemeye yardımcı olmaktadır. Alüminyum oksit (Al_2O_3) oranı %2.15 çıkmıştır. Sırda kullanım miktarı arttıkça sırnın erime sıcaklığı artar, sırnın sıcaklığa dayanımını artırır, mekanik direnci artırır, ısıl genleşmeyi azaltır ve sertlik verir (Tablo.2).

Tablo 2. Kayısı Çekirdeği Kabuğu Külünün Kimyasal Analizi

SQX Calculation Result							
Sample: KAYISI KABUĞU							
Application: Model: Bulk Balance							
Flux: $\text{Li}_2\text{B}_4\text{O}_7$ Ratio: 10.0000 Matching library:							
File: SAM 22-1403							
No.	Component	Result	Unit	Det.limit	El.line	Intensity	w/o normal
1	Na_2O	0.388	mass %	0.13314	Na-KA	0.0770	0.3599
2	MgO	1.76	mass %	0.08841	Mg-KA	1.0143	1.6341
3	Al_2O_3	2.15	mass %	0.077221	Al-KA	3.6759	2.0008
4	SiO_2	2.56	mass %	0.02642	Si-KA	4.4530	2.3736
5	P_2O_5	0.607	mass %	0.011295	P-KA	2.9561	0.5634
6	SO_3	0.164	mass %	0.01498	S-KA	0.5943	0.1520
7	K_2O	8.98	mass %	0.01980	K-KA	97.9694	8.3408
8	CaO	4.26	mass %	0.01795	Ca-KA	35.9107	3.9596
9	Cr_2O_3	0.0821	mass %	0.01632	Cr-KA	0.8775	0.0763
10	MnO	0.104	mass %	0.01241	Mn-KA	1.8579	0.0964
11	Fe_2O_3	0.931	mass %	0.07371	Fe-KBI	4.7569	0.8644
12	BaO	0.238	mass %	0.07330	Ba-KA	3.8154	0.2213
13	A.Z.	77.8	mass %				77.7680

3.1. Kül Sırları Bünyesinde Kullanılan Hammaddeler

3.1.1. Üleksit

Bor bileşiklerinden biri olan üleksit, cam yapıcı özelliğinden dolayı sırlarda tercih edilir. İçinde alüminyum bulunmadığı için cam oluşturma özelliğinin yanında sırda güçlü bir eriticidir. Yapısındaki kalsiyum ve bor oksitten dolayı sırlarda bor tülünün oluşmasını sağlar ve etkili sırların elde edilmesi için de sır bünyesinde kullanılır (Genç, 2013, s.39).

3.1.2. Potasyum Feldispat

Potasyum feldspat diğer adı ile Ortoklas (K_2O , Al_2O_3 , $6SiO_2$) yüksek sıcaklık pişirim sırlarında eritici özelliğe sahip olduğundan en çok kullanılan hammaddedir. Yüksek alümina ve silisyum içeriğine sahip olması nedeniyle yüksek derecede gelişen sırların yapımında tercih edilir ve tek başlarına kullanıldığında akamaz. Kullanım alanları genelde seramik ve cam sanayisidir (Serdengeçti, 2018).

3.1.3. Kolemanit

Cam ve seramik: Cam üretiminde ergime derecesini düşürücü ve ısıl şoklara karşı direnci ve ısıl genleşme katsayısını arttırıcı madde olarak kullanılmaktadır. Ayrıca, seramik ve emaye sır formülasyonlarında da kullanımı mevcuttur.

3.2. Kül Sırları Bünyesinde Kullanılan Renklendirici Oksitler

3.2.1. Bakır oksit (CuO , Cu_2O)

Seramik sırlarında, çeşitli renklerin elde edilmesinde hem bakır oksitten (CuO)hem de bakır karbonattan ($CuCO_3$) yararlanılır. Bakır oksitin tek başına ergime derecesi yüksek ($1478^\circ C$) olmasına rağmen, bakır karbonat $500^\circ C$ ' de erir ve bakır oksite dönüşür. Seramik sırlarında renklendirici olarak kullanılan bu oksit sırlara aşağıda verilen renk ve özellikleri katar.

- Sır içinde ergitici özellik de gösteren güçlü bir renklendirici.
- Sır bileşimine bağlı olarak yeşil, kırmızı, pembe, siyah ve bu tonların renkleri elde edilir.
- Alkali sırlarda mavi ve tonlarında renkler elde edilebilir.
- Kurşunlu sırlarda yeşil ve tonlarında renkler elde edilebilir.
- Sırın bakıra doyurulması ile metalik lüster sırlar elde edilebilir (Taçyıldız, 2018, s32).

3.2.2. Demir oksit (FeO , Fe_2O_3 , Fe_3O_4)

Bu oksitin kullanılmasıyla çok çeşitli renklerde ve karakterlerde sırların elde edilmesi mümkündür. Seramik sırlarında renklendirici olarak kullanılan bu oksit sırlara aşağıda verilen renk ve özellikleri katar.

- Sır bileşiminde miktarı arttıkça koyu kahveden siyaha değişen renkler elde edilebilir.
- Oksidasyonlu pişirim atmosferinde, katkı oranına bağlı olarak sarı, kahverengi ve tonlarında renkler elde edilebilir.
- Redüksiyonlu pişirim atmosferinde, redüksiyon şartlarına bağlı olarak yeşil, gri ve metalik renkler elde edilebilir. (Taçyıldız, 2018, s34-35).
- Redüksiyonlu pişirim atmosferinde, redüksiyon şartlarına bağlı olarak yeşil, gri ve metalik renkler elde edilebilir. (Taçyıldız, 2018, s34-35).

3.2.3. Mangan oksit (MnO_2)

Mangan oksitin erime derecesi $1650^\circ C$ olup bakır oksit ve kobalt oksit ile kıyaslandığında zayıf bir renklendiricidir. Seramik sırlarında renklendirici olarak kullanılan bu oksit sırlara aşağıda verilen renk ve özellikleri katar.

- Sır bileşimine bağlı olarak mangan oksit ile sarı, kahverengi, siyah, mor ve metalik sırlar elde edilebilir.

- Borlu sirlarda kullanıldığında kahverengi ve tonlarında sirlar elde edilebilir.
- Kurşunlu ve borun birlikte kullanıldığı sirlarda kahverengi, mor ve tonlarında sirlar elde edilebilir. (Taçyıldız, 2018, s35).

3.2.4. Kobalt oksit (CoO)

Seramik sirlarında renklendirici olarak kullanılan bu oksit sirlara aşağıda verilen renk ve özellikleri katmaktadır.

- Çok güçlü bir renklendirici olup normal koşullarda mavi-lacivert ve tonlarında renkler elde edilir.
- İyi öğütülmemiş kobalt oksit sır içinde lekelenmelere ve benekenmelere neden olabilir.
- Sırın çatlamaya karşın direncini artırır. (Taçyıldız, 2018, s32-33).

4. Sonuç

Plakalar üzerine uygulanan kayısı çekirdeği kabuğu külü ve belirlenen ergitici ile kül oranı yüksekten başlayıp belli ölçülerde azaltılıp aynı oranda ergiticinin artmasıyla birlikte tabloda yer alan sonuçlar elde edilmiştir. Ergiticinin az olduğu denemelerde mat bir görünüm, ergiticinin oranının artmasıyla parlak yüzeyler gözlemlenmektedir. Şamotlu çamurun orijinal renginde farklılıklara rastlanmamıştır. 1000°C’de pişirimi yapılan bu denemelerde plakaların derin olan kısımlarında çatlama meydana gelmiştir. Hafif sarı ve yeşil tonları gözlemlenmektedir (Tablo 3).

Tablo 3. Şamot çamuru bünyesinde 1000°C sıcaklık kül sırası deneme sonuçları

SIR DENEMESİ (1000°C)

REÇETE%

Şamotlu Çamur
Kabuk Külü.....90
Üleksit.....10





Şamotlu Çamur
Kabuk Külü.....80
Üleksit.....20



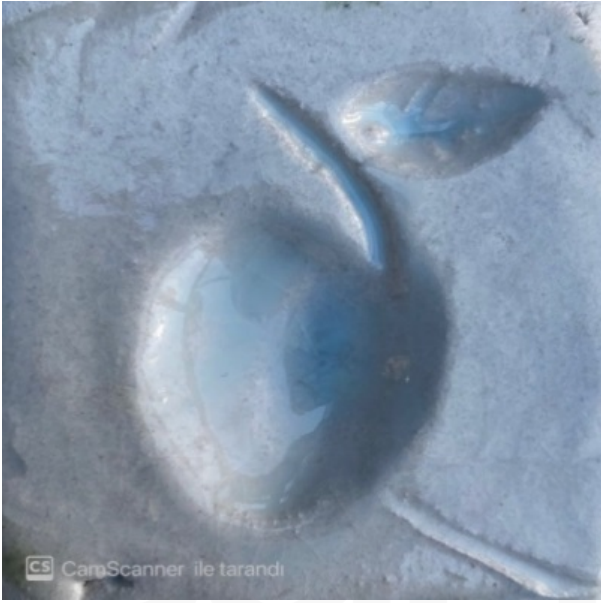
Şamotlu Çamur
Kabuk Külü.....70
Üleksit.....30

Plakalar üzerine uygulanan kayısı çekirdeği kabuğu külü ve belirlenen ergitici ile kül oranı yüksekten başlayıp belli ölçülerde azaltılıp aynı oranda ergiticinin artmasıyla birlikte tabloda yer alan sonuçlar elde edilmiştir. Ergiticinin az olduğu denemelerde mat bir görünüm, ergiticinin oranının artmasıyla parlak yüzeyler gözlemlenmektedir. Beyaz çamurun orijinal renginde farklılıklara rastlanmamıştır. 1000°C’de pişirimi yapılan bu denemelerde plakaların derin olan kısımlarında çatlama meydana gelmiştir. Bazı deneme plakalarında yeşil ve turkuaz renkleri görülmektedir (Tablo 4).

Tablo 4. 1000 °C sıcaklık Beyaz çamur bünyesinde kül sırtı deneme sonuçları

SIR DENEMESİ (1000°C)

REÇETE%



Beyaz Çamur

Kabuk Külü.....60

Üleksit.....40



Beyaz Çamur

Kabuk Külü.....50

Üleksit.....50



Beyaz Çamur

Kabuk Külü.....40

Üleksit.....60

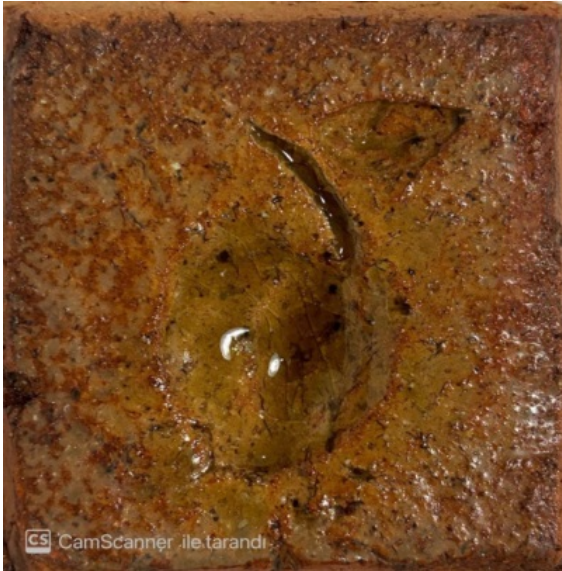
Plakalar üzerine uygulanan kayısı çekirdeği kabuğu külü ve belirlenen ergitici ile kül oranı yüksekten başlayıp belli ölçülerde azaltılıp aynı oranda ergiticinin artmasıyla birlikte tabloda yer alan sonuçlar elde edilmiştir. . Ergiticinin az olduğu denemelerde mat bir görünüm, ergiticinin oranının artmasıyla parlak yüzeyler gözlemlenmektedir. Şamotlu çamurun orijinal renginde farklılıklara rastlanmamıştır. 1150°C' de pişirimi yapılan bu denemelerde plakaların derin olan kısımlarında yer yer çatlama meydana gelmiş ve siyah noktalar görülmektedir(Tablo 5).

Tablo 5. 1150 °C sıcaklık Şamot çamuru bünyesinde kül sırası deneme sonuçları

SIR DENEMESİ (1150 °C)

REÇETE%

Şamotlu Çamur



Kabuk Külü.....60

Üleksit.....40

Şamotlu Çamur



Kabuk Külü.....	50
Üleksit.....	50

Şamotlu Çamur



Kabuk Külü.....	40
Üleksit.....	60

Plakalar üzerine uygulanan kayısı çekirdeği kabuğu külü ve belirlenen ergitici ile kül oranı yüksekten başlayıp belli ölçülerde azaltılıp aynı oranda ergiticinin artmasıyla birlikte tabloda yer alan sonuçlar elde edilmiştir. Ergiticinin etkisinin düşük olduğu yarı mat yüzeyler gözlemlenmektedir. Beyaz çamurun orijinal renginde farklılıklara rastlanmamıştır. 1150°C’de pişirimi yapılan bu denemelerde olumlu sonuç elde edilememiştir.(Tablo 6, Tablo 7, Tablo 8)

Tablo 6. Kabuk Külü ve ergitici ilaveli kül sırtı denemesi 1150°C

SIR DENEMESİ (1150 °C)

REÇETE%

Beyaz Çamur

Kabuk Külü.....30

Üleksit.....70



Beyaz Çamur

Kabuk Külü.....20

Üleksit.....80



Beyaz Çamur

Kabuk Külü.....10

Üleksit.....90



Plakalar üzerine uygulanan kayısı çekirdeği kabuğu kül ve gövde külü sırları kül oranı yüksekten başlayıp belli ölçülerde azaltılıp aynı oranda ergitici artırılmıştır aynı zamanda +1 Demir Oksit (Fe_2O_3) oranında renklendirici oksit eklenerek tablodaki sonuçlara rastlanılmıştır. Denemelerde daha fazla mat yüzey gözlemlenmektedir. Şamotlu çamurun $1000^{\circ}C$ de pişirimi yapılan bu denemelerde plakaların derin olan kısımlarında toplanmalar meydana gelmiştir. Kırmızı, sarı ve kahverengi tonları gözlemlenmektedir (Tablo 7) .

Tablo 7. Gövde Külü ve Kabuk külü ile oluşturulmuş ilaveli kül sıırı $1000^{\circ}C$

SIR DENEMESİ ($1000^{\circ}C$)

REÇETE%

Şamotlu Çamur

Gövde Külü30

Kabuk Külü.....30

Üleksit.....40

+1 Demir (Fe_2O_3)



Şamotlu Çamur

Gövde Külü	25
Kabuk Külü.....	25
Üleksit.....	50
+1 Demir (Fe_2O_3)	



Şamotlu Çamur

Gövde Külü	20
Kabuk Külü.....	20
Üleksit.....	60
+1 Demir (Fe_2O_3)	



Plakalar üzerine uygulanan kayısı çekirdeği kabuğu kül ve gövde külü sırları kül oranı yüksekten başlayıp belli ölçülerde azaltılarak aynı oranda ergitici arttırılmıştır aynı zamanda +1 Demir Oksit (Fe_2O_3) oranında renklendirici oksit eklenerek tablodaki sonuçlara rastlanılmıştır. Denemelerde genel anlamda matlık gözlemlenmektedir Beyaz çamurun 1150°C de pişirimi yapılan bu denemelerde plakaların derin olan kısımlarında toplanmalar meydana gelmiştir. Sarı ve kahverengi tonları gözlemlenmektedir. (Tablo 8.)

Tablo 8. Gövde Külü ve Kabuk külü ile oluşturulmuş renklendirici oksit ilaveli kül sırası

SIR DENEMESİ (1150°C)

REÇETE%



Beyaz Çamur
Gövde Külü45
Kabuk Külü.....45
Üleksit.....10
+1 Demir (Fe_2O_3)



Beyaz Çamur
Gövde Külü40
Kabuk Külü.....40
Üleksit.....20
+1 Demir (Fe_2O_3)



Beyaz Çamur
Gövde Külü35
Kabuk Külü.....35
Üleksit.....30
+1 Demir (Fe_2O_3)

Plakalar üzerine uygulanan kayısı çekirdeği kabuğu kül ve gövde külü sırları kül oranı yüksekten başlayıp belli ölçülerde azaltılıp aynı oranda ergitici artırılmıştır aynı zamanda +1 Bakır Oksit (Cu_2O) oranında renklendirici oksit eklenerek tablodaki sonuçlara rastlanılmıştır. Ergiticinin arttığı reçetelerde parlak yüzeyler görülmektedir. Şamotlu çamurun 1000°C de pişirimi yapılan bu denemelerde plakaların derin olan kısımlarında toplanmalar meydana gelmiştir. Koyu yeşil ve kahverengi tonları gözlemlenmektedir (Tablo 9.).

Tablo 9. Gövde ve kabuk külü ile oluşturulmuş renklendirici oksit ilaveli Kül Sırı deneme sonuçları

SIR DENEMESİ (1000°C)

REÇETE%



Şamotlu Çamur
 Gövde Külü30
 Kabuk Külü.....30
 Üleksit.....40
 +1 Bakır (Cu_2O)



Şamotlu Çamur
 Gövde Külü25
 Kabuk Külü.....25
 Üleksit.....50
 +1 Bakır (Cu_2O)



Şamotlu Çamur

Gövde Külü	20
Kabuk Külü.....	20
Üleksit.....	60
+1 Bakır (Cu_2O)	

Tarihte bilinen ilk sırlardan olan kül sırları, farklı görsel etkileri ile seramik sanatında kendine yer bulmuştur. Kül sırları günden güne değişip çeşitlenerek günümüze kadar ulaşmıştır. Günümüz seramikçileri tarafından halen kullanılmakta olan kül sırları etkisini ve gizemini halen korumaktadır.

Dünya kayısı üretiminin % 85'ini karşılayan Malatya çekirdek kabuklarını kış aylarında yakacak olarak kullanıyordu tezin içeriğini oluşturan ve atık madde olarak geçen kayısı çekirdeği kabukları geri dönüşüme katkı sağlayacağı düşünülerek farklı oranlarda ham madde ve oksitler ile kül sırtı denemeleri yapılmış olup seramik bünyelerde ve yüzeylerde artistik rengi gözlemlenmiştir denemeler sonucunda tez konusu kapsamında literatüre katkı sağlayabilecek olumlu sonuçların elde edildiği görülmüştür.

Yapılan denemeler geleneksel bir yöntem olan ikili sistem yöntemi kullanılmıştır kayısı çekirdek kabuğu ve kayısı gövde külü kimyasal analizleri göz önünde bulundurularak denemeler yapılmıştır, beyaz çamur ve şamotlu çamur üzerine uygulamalar yapılmış olumlu olumsuz sonuçlar elde edilmiştir. Kül sırtı denemelerinde üleksit, potasyum feldispat, kolemanit ergitici olarak kullanılmış bakır oksit, demir oksit, mangan oksit, kobalt oksit, krom oksit renklendiricilerinden yararlanılmıştır. Bazı sırt denemelerinin olumsuz sonuç vermesinin sebebi ergitici özelliği düşük olan denemelerin 1150°C ' de denemelerin yanmasıdır. Olumlu sonuç veren denemelerde 1000°C ' de pişirim gören denemelerimiz olmuştur. Daha sağlıklı sonuçların elde edildiği reçeteler ise %50 kayısı çekirdek kabuğu % 50 hammadde kullanılan denemeler olmuştur. Kayısı gövdesinden elde edilen kül sırtı ergiticiler eklenerek 1000°C 'de turkuaz tonlarına, yeşil tonlarına ve kahverengi tonlarına rastlanmıştır. deneme plakaların bir kısmı süzülerek uygulanmış bir kısmı ise tanecikli uygulanmış seramik bünyede doku bıraktığı gözlemlenmiştir. Ergitici hammaddenin reçete kurallarına göre azaltıldığı denemelerde matlık görülmektedir, renklendirici oksitlerinde kullanılması ile birlikte artistik sonuçlar vermiştir

Yapılan denemeler sonucunda ağaç türüne göre yetişen çekirdek kabukları oluşan sonuçların da değişebileceği ve sınırsız renk ve doku özelliğinde sırların elde edilebileceği sonucuna varılmıştır. Ayrıca sadece ağacın cinsine değil yaşına, yetiştirildikleri toprağın bölgenin mevsimsel özelliklerine bağlı olarak farklı kimyasal özelliklere sahip olabilecekleri yapılan denemeler sonucunda ortaya çıkmıştır.

Kaynakça

Çalışkan, P. , (2017),“Tarihte Bilinen en Eski Seramik Sırlarından: Kül Sırları” Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi, Yıl: 5, Sayı: 45, s. 37-50

Çalışkan, P. , (2021) “ 1250°C 'de Gelişen Seladon Sırlarının Araştırılması” Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi s. 1307–1314

- Genç, S., (2013), “Sır Sanatı, Artistik Seramik Sırları” İstanbul Boyut Matbaacılık A.Ş.
- Arcasoy, A. (1988), Seramik Teknolojisi. İstanbul: Marmara Üniversitesi G.S.F. Seramik Bölümü Anasanat Dalı Yayınları No:2.
- Şölenay, E. , (2011), “ Seramik Eğitiminde Sırlama ve Pişirim Yöntemleri El Kitabı” Ankara Ames Matbaacılık Ltd.Şti.
- Şölenay, E. , Turan. N. , “ Patates Kabuğu Atığı Küllerinin 1160 °C’de Sır Hammaddesi Olarak Değerlendirilmesi” Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, Seramik Bölümü, Eskişehir, 26470, Türkiye.
- Taçyıldız, E., (2018), “Seramik Sırının Sırrı” Hayal Perest Yayınevi Sanat Teknikleri.
- Özol, A., (2012), “Sanat Eğitimi ve Tasarımda Temel Değerler” Pastel Yayıncılık Pazarlama ve Dağıtım.
- Sarı, H. , (2010), “Düşük Dereceli (750 °C – 1020 °C) Kromatlı Sırlar” tez çalışması Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Seramik Ana Sanat Dalı.
- Taçyıldız, E. , (2015). “ Uçucu Külün Sır Özelliklerine Etkileri” Anadolu Üniversitesi Porsuk Meslek Yüksek Okulu, Eskişehir/TÜRKİYE Uluslararası Pişmiş Toprak Sempozyumu. S.280.
- Savaş, F., (2012) “ Organik Atık Küllerinin Seramik Sır Bünyesinde Kullanımı” Süleyman Demirel Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Arkeoseramik Anasanat Dalı, Yüksek Lisans Tezi, Isparta.
- Ayta, T. , (1976). “Toprak Sanatlarında Dekoratif Uygulama Yöntemleri” .
- Başaran, Ö. (2019).” Türkiye’de Farklı Yörelere Yetişen Zeytin Ağacı ve Zeytin Çekirdeği Küllerinin Sır bünyelerinde Kullanımının Araştırılması (1200°C)”.Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü.
- Savaş, F., (2021), “Şerbetçi Otu Küllerinin 1160 °C’ de Sır Hammaddesi Olarak Değerlendirilmesi” International Journal of Interdisciplinary and Intercultural Art, Cilt:6, Sayı:13 .
- Çetinkaya, B.,P.,(2024).” Plastik Sanatlar Alanında Seramik ve Cam Üzerine Yaklaşımlar 7”,Akademisyen Kitapevi, s19.

Görsel Kaynak

Görsel 1:<http://sencersari.com/wrd/wp-content/uploads/2014/05/document.pdf>

Görsel 2:<http://emerald.tufts.edu/programs/mma/fah188/ospina/kofun/>

Görsel 3:<http://www.alaintruong.com/archives/2015/08/13/32480391.html>

Görsel 4: <https://i2.wp.com/foxywolff.files.wordpress.com/2015/03/shang-1.jpg?ssl=1>

Görsel 5: Woodhead, 2005:s184

Bilge Su REYHAN

Yüksek Lisan Öğrencisi, İTÜ Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, gunerbi21@itu.edu.tr, İstanbul-Türkiye

ORCID: 0009-0004-4510-4273

Zeynep Kuban

Prof. Dr., İTÜ Mimarlık Fakültesi, kuban@itu.edu.tr, İstanbul-Türkiye

ORCID: 0000-0002-4385-6875

İsmail Hakkı Oygur ve Erken Cumhuriyet Dönemi Sanatı

Özet

Bu çalışma, İsmail Hakkı Oygur'ın sanatsal, akademik ve tasarımsal yönlerinin detaylı şekilde incelemeyi ve onun biyografisini zenginleştirecek yeni bilgilerin üretilmesini hedeflemektedir. Araştırma, nitel bir durum çalışması olarak planlanmıştır. Bu çalışma kapsamında, Marmara Üniversitesi ve İstanbul Teknik Üniversitesi Kütüphaneleri, gazete arşivleri, kişisel arşivler, akademik çalışmalar ve süreli yayınlar gibi çeşitli kaynaklardan veri toplanmış; veriler analiz edilerek yorumlanmıştır. Bu çalışma görece sınırlı olsa da Oygur'ın disiplinler arası çalışmalarının ortaya konması, seramik sanatındaki öncü rolünün vurgulanarak görünür kılınması, sanatçının biyografisi oluşturulurken erken Cumhuriyet dönemi sanatı ve Türk seramik sanatının çağdaşlaşma sürecine dair bağlantıların ile alınması ve araştırmalarda birincil kaynaklara ulaşılmasının olumlu etkilerinin ortaya konulması açısından önem taşımaktadır. Yapılan inceleme ve değerlendirmede Oygur ile ilgili bilgi ve kaynak eksikliği dikkat çekmiştir. Ayrıca sanatçının hayatıyla ilgili tarihlerde farklı görüşler olduğu ve makalelerde yer almayan bilgilerin genellikle birbirini tekrar ettiği tespit edilmiştir. Oygur'ın yalnızca seramik sanatı alanında değil aynı zamanda iç mimari ve resim alanlarında da çalışmalar yaptığı sonucuna varılmıştır. Bu çalışma Erken Cumhuriyet dönemindeki sanat ortamında seramik sanatının konumu, İsmail Hakkı Oygur'ın Paris dönemi eğitim sürecinin sanat pratiğine katkılarının detaylı bir şekilde incelenmesi, katıldığı sergilerin ayrıntılı ve kapsamlı bir envanterinin oluşturulması ile diğer sanatçı ve sanatçı birlikleriyle ilişkilerinin analizlerinin yapılması yönünde öneriler sunmaktadır.

Anahtar Kelimeler: İsmail Hakkı Oygur, Seramik, Erken Cumhuriyet Dönemi, Biyografi

İsmail Hakkı Oygur and Early Republican Era Art: A Biographical Study

Abstract

This study aims to examine İsmail Hakkı Oygur's artistic, academic, and design-oriented contributions in detail and to generate new insights that enrich his biography. The research was designed as a qualitative case study. Within the scope of this study, data were collected from various sources, including the libraries of Marmara University and Istanbul Technical University, newspaper archives, personal collections, academic studies, and periodicals. The collected data were analyzed and interpreted. Although relatively limited in scope, this study is significant in highlighting Oygur's interdisciplinary work, emphasizing his pioneering role in ceramic art, and establishing connections between his

biography, early Republican-era art, and the modernization of Turkish ceramic art. Moreover, it underscores the positive impact of utilizing primary sources in research.

The investigation and analysis revealed a notable lack of information and sources related to Oygur. Additionally, discrepancies in the dates concerning the artist's life were identified, alongside repetitive information in existing articles. The study concluded that Oygur was active not only in ceramic art but also in interior design and painting. It offers recommendations for future research, including a detailed examination of the position of ceramic art within the artistic environment of the early Republican period, an analysis of the impact of Oygur's Parisian education on his artistic practice, the creation of a comprehensive inventory of the exhibitions he participated in, and the study of his relationships with other artists and art associations.

Keywords: İsmail Hakkı Oygur, Ceramics, Early Republican Era, Biography

1. Giriş

Cumhuriyet'in ilanıyla birlikte Türkiye'de sanat alanında köklü bir dönüşüm süreci başlamış, özellikle 1923-1938 yılları arasında Türk Sanat Tarihi açısından büyük bir önem taşıyan hızlı bir değişim yaşanmıştır. Bu dönemde yeni rejimin kültürel ve estetik değerlerini oluşturmak ve topluma yaymak amacıyla çeşitli çalışmalar yapılmıştır (Öndin, 2003, s. 127-128). Osmanlı Devleti'nde geleneksel bir el sanatı olarak kabul edilen seramik, Cumhuriyet'in modernleşme idealleri doğrultusunda çağdaş bir sanat formuna dönüşme sürecine girmiştir. Bu dönüşümde, yurtdışına gönderilen sanatçıların katkıları büyük bir rol oynamıştır (Güzel San'atler, 1934).

Bu bağlamda, Türkiye'de seramik sanatının modernleşmesinde öncü rol oynayan isimlerden biri olan 1907 Petriç doğumlu İsmail Hakkı Oygur önemli bir konuma sahiptir. Oygur'ın hâlihazırda mevcut olan biyografi yazımlarında ailesi, çocukluğu ve akademi öncesi eğitimi hakkında bilgi bulunmaması dikkat çekmektedir. Oygur'ın biyografisi, "Güzel Sanatlar Akademisinde seramik bölümünü kuran isim" bilgisi üzerine temellendirilmekle birlikte seramik sanatının plastik sanatlar ve zanaat kolları arasında net bir konuma sahip olamaması nedeniyle, bu alanda üretim yapan sanatçıların biyografilerinin genellikle sınırlı kalmasının çarpıcı bir örneğini oluşturmaktadır. Bu durum, seramik sanatının disiplinler arası konumundan kaynaklanan tanımlama zorluklarının sanatçıların biyografik çalışmalarına yansıyan bir eksiklik olarak değerlendirilmesi sonucunu doğurmaktadır. Oygur, bu sınırlamaların ötesine geçerek Türkiye'de seramik sanatının kurumsallaşmasında öncü bir rol üstlenmiş ve bu bağlamda çok yönlü bir kimlik sergilemiştir. Oygur, 1975 yılında Çanakkale'de geçirdiği trafik kazası sonucu hayatını kaybedene kadar aktif bir şekilde üretimlerine devam etmiştir.

Bu çalışma İsmail Hakkı Oygur'ın biyografisini nitel desende bir durum çalışmasıdır. Veriler Marmara Üniversitesi ve İstanbul Teknik Üniversitesi kütüphanelerindeki kaynaklar, gazete arşivleri, kişisel koleksiyonlar, akademik çalışmalar, süreli yayınlardan elde edilmiştir. Oygur'ın eğitim hayatı, Paris'te geçirdiği yılların sanatsal ve tasarımsal etkileri, Güzel Sanatlar Akademisi'ndeki akademisyenlik süreci, iç mimarlık çalışmaları ve galeri denemesi gibi yönleri ele alınmıştır. Bu çalışma sanatçının çok yönlü kimliğinin ortaya konması açısından önemlidir.

Çalışma sürecinde yapılan literatür taramalarında, sanatçının hayatına dair bilgi ve kaynak eksiklikleri dikkat çekmiştir. Bunun yanı sıra, sanatçının biyografisiyle ilgili tarihsel bilgilerin farklı kaynaklarda çelişkili olduğu ve bilgilerin genellikle tekrarlandığı tespit edilmiştir.

2. İsmail Hakkı Oygur'ın Öğrencilik Hayatı ve Akademisyenliği

İsmail Hakkı Oygur denildiğinde kaynaklarda en çok geçen ifade "Çağdaş seramik sanatçısı" ifadesidir. Akademisyenlik de yapan sanatçı bunların yanı sıra iç mimarlık alanında tasarımlar yapmıştır. Onun bu çok yönlü kişiliğinin temellerini ortaya koyarak söz konusu çok yönlü kişiliğine ışık tutulmaya çalışılacaktır.

2.1. Öğrencilik Hayatı ve Paris Dönemi

İsmail Hakkı Oygur'un Sanayi-i Nefise Mektebine girdiği sene ve tamamladığı bölüm ile ilgili kaynaklarda farklı tarihlere rastlanmaktadır. Okula giriş tarihi ile ilgili net bir bilgi bulunmamıştır. 2007 yılına ait "Türk Seramik Sanatı: 1930'lardan Günümüze Türk Seramik Sanatından Seçme Eserler" isimli sergi kataloğunda, 1922 yılında Sanayi-i Nefise Mektebindeki eğitimini tamamladığı bilgisi bulunmaktadır (Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Seramik ve Cam Bölümü 3. Boyut Proje Üretim Merkezi, 2007, s. 3). Nüzhet İslimyeli'nin (1967) aktarımına göre Oygur heykel bölümünden mezun olmuştur (İslimyeli, 1967, s.555).

İsmail Hakkı Oygur, 1923-1924 yılları arasında Paris'teki Heykeltçi ve Seramikçi hocası olan Charles Tessier'in atölyesinde eğitim aldıktan sonra 1926-1929 yılları arasında ise Paris Yüksek Dekoratif Sanatları okulunda Seramik Ressamı ve Dekoratörü Marcel Goupy'nin öğrencisi olmuştur. Fransa'daki eğitimi boyunca ürettiği seramiklerle 1928 yılındaki Paris Sonbahar sergisine, beyaz porselen biçim ve iki dekoratif vazo ile katılım sağlamıştır (Gorbon, 1975, s.107). Bu sergiye katılımı birçok kaynakta Türk bir sanatçının Avrupa'da açtığı ilk sergi olarak geçse de bu savı ispatlayabilecek birincil ya da ikincil kaynak bulunmamıştır. Fransa'da aldığı eğitime dair Türk kaynaklarda sıkça geçmeyen bir detay ise sanatçı Hale Asaf ile birlikte Grande Chaumiere Akademisinde eğitim görmesidir. Bu okulun en çok öne çıkan özelliği, Paris Güzel Sanatlar Okulu ve Paris'te bulunan diğer güzel sanatlar kurumlarından daha özgürlükçü bir eğitim politikası izlemiş olmasıdır (Pelvanoğlu, 2007, s.82).

2.2. Türkiye'ye Geri Dönüşü Sonrası Akademi Dönemi

"Güzel Sanatlar Eğitiminde 100. Yıl" kitabındaki kayıtlara göre İsmail Hakkı Oygur, 2 Şubat 1929 yılında resmi olarak öğretmen yardımcısı olarak işe başlamıştır. 1927 yılında Güzel Sanatlar Akademi müdürü olan Namık İsmail, Türkiye'deki dekoratif sanatlar eğitiminin temelini oluştururken 1925 yılında Paris'te açılmış olan milletlerarası "Dekoratif Sanatlar Sergisi"nden etkilenmiştir. Bu nedenle akademide açılan yeni bölümde Fransız sisteminin etkisini görmek mümkündür. Kasım 1929 tarihinde akademi bünyesinde seramik atölyesi açılmıştır. Akabinde İsmail Hakkı Oygur Tezyini Sanatlar Bölümü Başkanı Weber'in yanında öğretmen yardımcısı olarak işe başlamıştır. Weber'in ayrılması nedeniyle 17 Ocak 1929'da gelen Philip Ginther hem hocalık hem de bölüm başkanlığı yapmıştır (Sönmez, 1983, s.23). Ginther'in, Tezyini bölümü dâhilinde iç mimarlık atölyesi kurmasıyla birlikte dekoratif sanatlar ve iç mimarlık arasında bir yapılanma oluşturulduğu söylenebilir.

Bu dönemde Avrupa'da sanat eğitimi üzerinde etkili olan Arts & Crafts hareketinin temel amaçları arasında geleneksel el sanatlarını endüstri ve sanat dünyasıyla entegre etmek de bulunmaktaydı denebilir. Ayrıca endüstriyel dönem içerisinde el sanatlarının varlıklarının sürdürülebilir olması adına yeni araştırma alanları oluşturmak da bu hareketin başka bir dinamiğidir (Ağatekin, 1993, s.28). Türkiye'de 1929'da açılan seramik atölyesinin eğitim temeli, Viyana Akademisi ve Paris Akademisi eğitim sistemi üzerinden kurulmuştur. Akademide başlayan bu yenilikçi seramik hareketi sadece Akademi sınırları içerisinde kalmamıştır. Akademideki öğretim görevlileri, İstanbul yakınlarındaki çömlekçilerle iş birliği yapmıştır. Hocalar zanaatkârlara sanat ile ilgili eğitim verirken onlar da seramik yapımında kullandıkları ham maddelerin tedariki ile ilgili eğitimcilere yardımcı olmuşlardır (Oygur, 1973, s.42-45).



Görsel 1. İ. H. Oygur Akademi’de torna dersi verirken, Erdinç Bakla Arşivi

Rebii Gorbon, İsmail Hakkı Oygur’ın vefatı sonrasında Arkitekt dergisinde yayınlanan yazısında Oygur’la tanışmasını ve onun seramik sanatı yapılanması içindeki yerini şu şekilde aktarmıştır:

1929 yılında Yurda döndüğü vakit kendisini Akademi öğrencisi iken tanıdım. Konuşan, anlatan, çabalayan renkli simasını hiç unutmam. Birinci Dünya harbi, Türkiye’nin bu arada geçirmiş olduğu karanlık günleri esasen 1900 yıllarında sönmeye başlamış olan seramik sanatını tamamen unutturmuştu. O yıllarda bin bir zorluk ile kurmuş olduğu seramik atölyesini ben de sık sık görmeye giderdim. Oygur, öleni diriltmeye çabalamış ve ilk ışığı yakmıştır. Bugün çok normal olarak kabul ettiğimiz seramik yapıtlar, o devirde bize akıl almaz gibi gelirdi. Bir süre sonra Vedat Ar da Avrupa’dan döndü ve bu çabaya baş koydu ve aradan kırk yıla yakın zaman Seramik tekniği karmaşık ve verimini yıllar sonra veren bir Sanat koludur; ne çare erişilemeyen ateşin sanatı İsmail Hakkı Oygur’ın o vakit başlattığı ancak 1965’lerde meyvasını vermeye başladı. Biz o nimetleri bugün rahat rahat topluyoruz. Çağdaş Seramik sanatı konuşulduğu zaman Oygur’ın isminin altın harfler ile yazılması gerekir. (Gorbon, 1975, s.107)

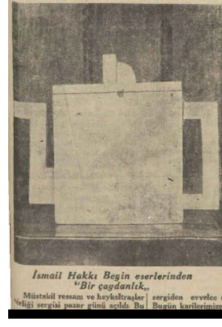
İsmail Hakkı Oygur’ın seramik alanındaki eğitimcilik anlayışı incelendiğinde seramik sanatına yalnızca bir süsleme sanatı olarak ele almadığı, malzemeye çok yönlü bir bakış açısıyla yaklaştığı görülebilmektedir.

3. Sanat ve Tasarım Bağlamında İsmail Hakkı Oygur

3.1. Sanatçı Duruşu, Sanatsal Üslubu ve Katıldığı Sergiler

İsmail Hakkı Oygur seramik eserlerinin yanı sıra resim alanında da birçok eser vermiştir. Nüzhet İslimyeli’ ye göre Oygur suluboyada başarılıdır (İslimyeli, 1967, s.555).

Sanatçının Paris’teki sergisinden sonra katıldığı ilk serginin Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliğinin 4.Sergisidir. 28 Şubat 1931 tarihli Cumhuriyet gazetesinde Yunus Nadi sergiye dair izlenimlerini “Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliğinin 4.Sergisi” isimli yazısında aktarırken sanatçıların çektiği sıkıntılara da değinmiştir (Nadi, 1931). Sergiye katılan sanatçılar arasından Oygur’ın ismi de mevcuttur. Aynı yıl içerisinde gerçekleşen Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği’nin eski Türk ocağında açtığı 25 Ekim 1931 sergisine de katılmıştır (Görsel 2). Milliyet gazetesinin aynı tarihli baskısında resim ve heykel dışında tezyini sanat ürünlerinin de sergileneceği yazılmıştır (Müstakiller Sergisi, 1931). Sanatçı takip eden yıllarda Müstakiller ile birlikte sergi açmaya devam etmiştir. Birlik, 1936 yılında İstiklal Caddesi üzerinde bulunan Turan Bar isimli mekânda sergi açmıştır. Serginin barda gerçekleşmesi sebebiyle akşamları eserlerin kaldırılmış olması ve mekânın yeniden bar işlevi kazandırılması ise sergileme alanı adına dikkat çekici bir detaydır. Kurun gazetesindeki habere göre bu farklı sergileme biçimi halkı şaşırtmıştır ("Turanbar"da açılan resim sergisi, 1936). Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraş birliği sergilerini yalnızca İstanbul ile sınırlamamış, Anadolu’nun çeşitli illerindeki Halkevleri bünyesinde de sergiler açmıştır. Arkitekt dergisinin 1936 yılında yer alan “Ankara Halkevinde İnkılâb Resim ve Heykel Sergisi” isimli yazıda sergiye katılan sanatçılar arasında yer alan İsmail Hakkı Oygur’ın seramik tablosunun görseli bulunmaktadır (1936, s.340-341) (görsel 3).



Görsel 2. İ.H. Oygur, Çaydanlık

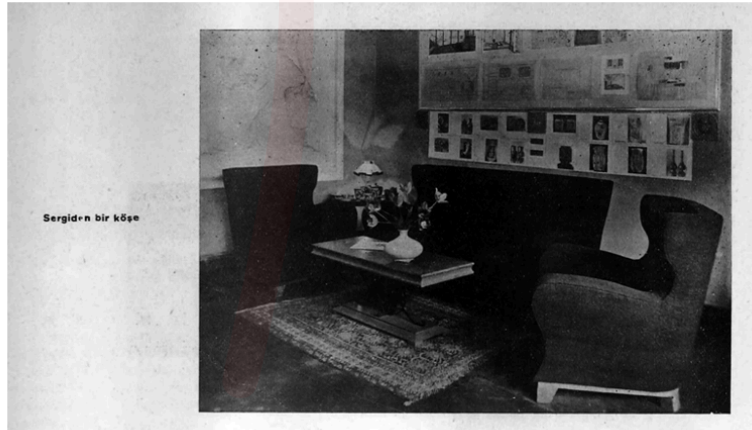


Görsel 3. İ.H.Oygur,Seramik Tablo

Taha Toros arşivinde yer alan 1937 Samsun Halkevi himayesinde açılan Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar sergisinin broşüründe İsmail Hakkı'nın Boğaziçi ve Natürmort isimli iki çalışmasıyla sergiye katıldığı yazmaktadır (Samsun Halkevi Sergisi, 1937). 18 Nisan 1939 tarihinde Müstakillerin İzmit Halkevi'nde açtığı sergiyle ilgili aktarılan detaylar sonucunda İsmail Hakkı Oygur'ın birliğin sergilerine katılmaya devam ettiği söylenebilir (İzmit'te Resim, 1939).

Seramik sanatındaki üslubuna bakıldığında Oygur'ı etkileyen yalnızca Arts & Crafts hareketi değildir. Seramiğin dönem içerisinde dünyada bir ifade aracı haline gelmesi, seramik tekniklerine vakıf olmayan sanatçıların bu alanlarda geleneksel olmayan biçimlerde eserler vermesi, seramiği süsleme sanatından plastik sanatlara taşıyan adımlardan biri olarak kabul edilmektedir. Picasso, Matisse, Miro gibi sanatçıların sanatsal seramik üretimlerinde bulunmaları ilerleyen süreçte seramik malzemesini soyut bir ifade aracına dönüştürmüştür (Ağatekin, 1993, s.35).

27 Nisan 1942 tarihli Tan gazetesi baskısındaki yazıda sanatçının kendi atölyesinde açtığı ilk kişisel sergisi hakkındaki detaylara ulaşılabilmektedir (Sanat Bahisleri, 1942). Bu yazıda İsmail Hakkı Oygur'ın yalnızca seramikleri tasarlamakla kalmadığı aynı sergide sergilenen kumaşları kendisinin dokuduğu, seramiklerin üretimi bizzat kendisinin yaptığı başka bir deyişle disiplinler arası bir bakış açısı izlediği söylenebilir (Görsel:4).



Görsel 4. İ.H.Oygur'ın ilk kişisel sergisinden bir kesit

16. ve 17. Yüzyıl Türk Seramik geleneğinin çağdaş ihtiyaçlara cevap verebilecek şekilde modern anlamda yeniden yorumladığı eserlerinde, yeni bir üretim algısı ortaya koymakta olduğu söylenmektedir. Seramiği bir ifade amacı olarak kullanan sanatçı "rengin geçmişinin anlatısını sunma"nın yollarını aradığı aktarılmıştır. Aynı yazının devamında sergide Turkuaz renkli vazunun dikkat çeken işler arasında olduğu ifade edilmiştir. Bu sergi her ne kadar dekoratif ürünlerin

sergilendiği bir sergi olarak aktarılsa da işlevselliğin yanında sanatsal bir anlatım içermekte olduğu da görülmektedir (Oygar, 1973, s.131-140).



Görsel 5. İ.H.Oygar, Çılgın Dansözler 1932.Erdinç Bakla Arşivi

3.2. İç Mimari ve Tasarım Bağlamında İsmail Hakkı Oygar

Nüzhet İslimyeli, İsmail Hakkı Oygar'ın kendi döneminde yalnızca sanatçı olarak değil dekoratör kimliğiyle de ön planda şu şekilde aktarmıştır:

Seramikte olduğu kadar dekoratif sanatların diğer dallarında da söz sahibi bulunan Oygar, 1935 de birinci İzmir Enternasyonal Fuarı organizasyonunda Sanat Müşaviri olarak görevlendirilmiş ve o günden bu yana sanat alanlarımızın güçlü bir organizatörü olarak bu alanda da pek çok hizmetlerde bulunmuştur. 1937-50 yıllarında Etibank işletmeleri tesislerinde içmimarî ve mobilye projelerini uygulamış, 1938' de Galata Yolcu Salonu dekorasyon yarışmasını kazanmış, 1951 de İstanbul Sergisini organize etmiştir (İslimyeli, 1967, s.555-556).

1929-1930 dünya ekonomik krizi sebebiyle oluşan sosyo-ekonomik krize çözüm olarak devlet tarafından “Türk endüstriyel üretiminin ve ulusal refahın temel alınması” kararı alınmıştır. Bu karar doğrultusunda 14 Aralık 1929 tarihinde Milli İktisat ve Tasarruf Cemiyeti (MİTC) kurulmuştur. Cemiyetin öncelikli hedefleri arasında halkı tasarrufa alıştırmak, yerli mallarını tanıtmak ve kullanırmak, yerli mallarındaki kalite seviyesini ithal ürün seviyelerine çıkartırken fiyat performansını düşük tutmak ve yerli malları aracılığıyla halka daha iyi bir yaşam deneyimi sunmak yer almaktadır (Turan ve Ödekan, 2009, s.17-18). Devlet kurumları bu bağlamda yerli malı üretimi, bu ürünleri edinilmesi ve kullanılmasına yönelik teşvik edici eylemlerde bulunmuştur. Bu eylemlerden birisi ise Yerli Malı Sergileri olur. Yerli Malı Sergileri serisinde yedinci, sekizinci ve dokuzuncu sergilerin dekoratif düzenlemeleri dönemin tasarımcıları tarafından gerçekleştirilmiştir. Devlet teşebbüslerinin sergileneceği stantların tasarımlarını yapan tasarımcılardan biri İsmail Hakkı Oygar olmuştur. Bu dönemde İzmir, Ankara ve İstanbul gibi şehirlerde gerçekleştirilmiş birçok Yerli Malı Sergisi'nde Oygar'ın devlet kurumları için tasarladığı stantlara rastlamak mümkündür. İsmail Hakkı Oygar'ın en çok öne çıkan tasarımları arasında 1937 tarihli 9. Yerli Mallar Sergisi'ndeki Eti Bank pavyonu yer almaktadır (Turan ve Ödekan, 2009, s.18-19). Taha Toros Arşivi'nde bulunan “Galata Kulesi” isimli belgedeki anonim aktarım ile Oygar'ın dekoratörlüğünün yanında mimari uygulamalarda da bulunduğu görülebilmektedir. Yazıda geçen “Bu sene İzmir Fuarında yapılan müsabakada estetik bakımından birinciliği kazanarak Fransız pavyonunu imar ve dekore eden, yüksek mimar ve dekoratör Prof. İsmail Oygar, Fransız hükümeti tarafından, iki sene mimari ve dekorasyon mevzuunda tetkikler yapmak üzere Paris'e dâvet edilmiştir.” ifadeler doğrultusunda Oygar'ın dekorasyon ve mimari başarısının yurtiçi ile sınırlı olmadığı, ülke dışında da bilinirlik kazanmaya başladığı görülebilmektedir (Galata Kulesi, t.y.).

Arkitekt dergisinin 1935 yılı Eylül sayısında İsmail Hakkı Oygur'ın kaleme aldığı "Arsiulusal Beşinci İzmir Panayırı" başlıklı yazıda İsmail Hakkı Oygur'ın fuara dair bakış açısına erişilmektedir. Yazının temel konusu yeni açılan İzmir Fuar'ının önemi ve fuara katılan katılımcıların pavyon tasarımlarıdır. Oygur'ın dekorasyon anlayışını yalnızca ticari ya da endüstriyel bir üretim üzerine kurmadığı, bu tür etkinliklere sanatsal bir bakış açısıyla yaklaştığı söylenebilir (Oygur, 1935, s. 274-277).



Görsel 6. İ.H. Oygur, Barelief. 1935

İsmail Hakkı Oygur sanat yapıtlarının, mimari yapılarda dekorasyon amacıyla kullanılabileceğini savunmaktadır. Arkitekt dergisinde yazdığı yazıların içerikleri incelendiğinde, sanatçının disiplinler arası bakış açısının farklı örneklerini bulmak mümkündür. "Mimari Satırlar ve Dekorasyonu" başlıklı yazısında 1955 yılında gerçekleştirilen Paris radyo binasında yer alan mimari proje için gerçekleştirilen iş birliğini konu almaktadır (Oygur, 1955, s.60-61). Mimar Niermans ve sanatçı Roger Bezombes 'in birlikte gerçekleştirdiği bu projenin kendisi için olan önemini;

Halı, kilim ve kumaşta olduğu gibi, seramikte de çok zengin bir geleneği olan memleketimizde, satıl dekorasyonu, Güzel Sanatlar Akademisi öğretiminde bile, karakterini bulamamıştır. Klasik diyeceğimiz Osmanlı Türk mimarîsinde, mimarla diğer sanat kollarında sanatçıların ahenkli bir iş birliği yaptıkları, bize Selçuk ve Osmanlılardan kalan anıtlarda gördüğümüz eserlerle meydandadır. Çağımızda, mimari ve diğer sanat kollarını zenginleştiren çeşitli malzeme zenginliği ve imkânları, sanatçı elinde değerlendirilerek, mimarîde geniş tatbikat sahaları bulmaktadır. Bu yazıyı yazmama sebep olan ve bu sahifelerde gördüğümüz Roger Bezombes' nin son eserlerine ait fotoğraflardır.1955 yılı şubat ayında Fransız Dekoratörler Derneği merkezinde Türk Dekoratif sanatları konusunda verdiğim bir konferans sırasında tanıdığım bu ünlü Fransız Ressam Dekoratörü, yine ünlü bir Fransız mimarı ile işbirliği yapmaktadır (Oygur, 1963, s.60-61).

ifadeleriyle vurgulamıştır. Oygur'ın bu ifadelerinin ışığında, sanatçının Tezyini sanatlarını mimari uygulamalara entegre edilebilmesi düşüncesinden etkilendiği söylenebilir.

4. Sanatçıdan Galericiliğe Bir Temas: Galeri İsmail Oygur

Türkiye'de açılan özel galericilik anlayışı için tarihi ilk galeri denemeleri arasında yer alan Galeri İsmail Oygur 1945 yılında Oygur'ın atölyesinde açılmıştır. Akademideki çalışma arkadaşlarının etkisi ve kendisinin de sanatçı olarak yaşadığı, yapıtların sergilenme ve pazarlanması konusundaki sorunlara bir çözüm olarak eski atölyesini düzenleyerek İstiklal Caddesi No:357 Beyoğlu adresinde Galeri İsmail Oygur olarak hizmet vermeye başlamıştır. Bu galericilik denemesinin dikkat çekici noktası Türkiye'de ilk kez bir sanatçı tarafından açılmış galeri olmasıdır (Üstünipek, 2001, s.48-49). Yapılan kaynak taramalarının sonucunda galeride açılan ilk serginin 16 Mart 1945 tarihinde açılan "d" Grubu 12. Sergisi olduğu tespit edilmiştir (Görsel:7). "d" Grubu 12. Sergisini İsmail Hakkı Oygur'ın galerisinde 16 Mart

1945'te açtıkları aynı gün yayınlanmış Cumhuriyet gazetesinden tespit edilmiştir. Yapılan literatür taramasında bu sergiden önce açılmış başka bir sergi bilgisine ulaşılmamıştır (D grubunun, 1945).



Görsel 7. İsmail Oygur Galerisinde açılan d Grubu 12. Sergisi^[4]

Dönemin sanatçıların aynı zamanda gazetelerde yazılarını yayınlatabilmeleri, onlara kamuya düşüncelerini özgürce ifade edebilmeleri için önemli ölçekte ortam sağlamıştır. Cemal Tollu, dönemin sanatçıların galeri ihtiyacını 6 Aralık 1946 tarihli Büyük Doğu gazetesinde “Galeri İhtiyacı” yazısında detaylı olarak aktarmaktadır (Tollu,1946). Tollu yazısına daimî resim galerisi ve sergi salonu sorununu gündeme getirerek başlamış yazının devamında bu soruna dair yalnızca sanatçıların çözüm arayışında olmadığını aynı zamanda sanatsever gazetecilerin de bu ihtiyaç ile alakadar olduğunu ve konunun yetkililerine bu ihtiyacın önemini aktarmaya çalıştıkları bilgisini aktarmıştır. Yazıda sergileme sorunlarına çözüm olarak iki farklı galeri tipi ortaya koyulmuştur. Galerilerinden biri halkın rahatça ulaşabileceği, işlek bir lokasyonda yer alan daimî bir galeri tipidir. Bu galeri tipi galeriye ait bir depo, vitrin ve küçük bir sergi salonu içermektedir. Sanatçı yazısında, galerinin buradaki en önemli amacının sanat satmak olduğunu da aktarmıştır. Bu tarz bir galeri yapısının temel sebebinin sanat ürünlerinin satışının devlet kontrolünden bağımsızlaşması gerekliliği olarak açıklanmıştır. Cemal Tollu yalnızca galeri tipleri üzerine öneri getirmekle kalmamış aynı zamanda adım adım galeri modellerinin nasıl işletme sistemine sahip olması gerektiğini, sanat yapıtı sergileme dışında devlete ve kamuya nasıl faydalı şekillerde de kullanılabileceğini açıklamıştır. Yazının sonunda yetkililere seslenen Tollu sabırla “hâlâ beklediklerini” ifade etmiştir. Mayıs 1945 senesinde çıkan “Bir Ressamımız” başlıklı anonim gazete kupüründe yer alan bilgiler ışığında, sanatında olgunluk döneminde olan Hamdi Görele'nin söz konusu galeride açtığı sergide farklı ebatlarda olan 45 eseri sergilendiği bilgisine ulaşılmıştır (Bir Ressamımız, 1945).

Arkitekt dergisinin 1946 Şubat sayısındaki “Sergiler” kısmında İsmail Oygur Galerisi’de son iki aylık süreçte 3 resim sergisinin açıldığı duyurulmuştur (1946, s.43-45). İlk sergi ressam Zeki Faik İzer’e aitken ikinci sergiyi Cemal Tollu açmıştır. Üçüncü sergiyi ise Zahide Özar açmıştır. Ahmet Hamdi Tanpınar’ın Cumhuriyet gazetesinin 28 Aralık 1945 yılındaki baskısında kaleme aldığı “Sanatkâr Zeki Kocamemiye” dair isimli yazısında sanatçının anlattığını yaparken Kocamemi'nin İsmail Oygur Galerisi’de 2 ay önce sergi açtığı aktarılmıştır. İsmail Hakkı Oygur’ın galerisinde açılan ve en çok ses getiren sergiler arasında yer alan Cemal Tollu’nun ilk kişisel sergisi 20 Ocak 1946 senesinde açılır. Tanin gazetesinde yer alan haberde Tollu’nun sergisine dair detayları öğrenmek mümkündür (Cemal Tollu, 1946). Ahmet

Hamdi Tanpınar, Oygur'ın açtığı galeri ile ilgili; "Resmi otoriteler Türk sanatının geniş halk kitleleriyle temasını temin edebilmek için çare araya dursunlar, bu küçük dekorasyon atölyesinde Zeki Kocamemi ve Zeki Faik İzer'den sonra Cemal Tollu da resimlerini teşhir ediyor. Bunun bir ressam için ne kadar ehemmiyetli bir imkân olduğunu Cemal'in bana söylediği şu sözler anlatır: 'Resimlerimin bir kısmını olsun bir arada toplanmış görmek bana hem kuvvet hem de sanatım üzerinde yeni baştan düşünmek fırsatını verdi.'" ifadelerini kullanılmaktadır (Üstünipek, 1999, s.47). Zahide Özar'ın ilk kişisel sergisi İsmail Oygur Galerisi'nde açılmıştır.23 Şubat 1946 yılına ait Cumhuriyet gazetesinde verilen haber ile serginin açılış haberi halkla paylaşılmıştır (Bir resim, 1946). Galeriyeye dair yapılan çalışmalarda genel olarak üzerinde durulmayan ancak yapılan gazete taramalarında bulunmuş sergilerden biri Yeniler Grubu tarafından açılmış olan sergidir. Sergide grup bünyesinde yer alan Ferruh Başağa ve Fethi Karakaş daha sonrasında 1947 yılında aynı galeride ortak sergi açmıştır. Yeniler Grubu'nun sergisi 20 Mart 1946 tarihli Cumhuriyet gazetesinde Fikret Adil tarafından kaleme alınmıştır (Adil, 1946). Naci Kalmukoğlu'nun galeride açtığı serginin tarihleri (4-19 Nisan 1946) ,10 Nisan 1946 Tarihli Cumhuriyet gazetesinde yayınlanan ilandan tespit edilmiştir (Naci Kalmukoğlu,1946).

Taha Toros Arşivinde yer alan "Bir Resim Sergisi" isimli 1946 Nisan tarihli gazete kopyesinde Galerisi İsmail Oygur'ı "ressamların kapısında âdeta sıra bekledikleri, yeri de biraz ufak olan" şeklinde tanımlanmıştır (Bir Resim, 1946). 3 Mayıs 1946 tarihli Büyük Doğu dergisinde Oktay Akbal, Hamdi Görele'nin Oygur'ın atölyesinde açtığı bir sergi hakkında deneyimlerini aktarmıştır (Akbal, 1946). Gazete ve dergi taramalarında görülmektedir ki Oygur'ın açtığı bu galeri yer yer "galeri" yerine "atölye" olarak da geçmektedir.

Daha önce de bahsedildiği gibi İsmail Oygur Galerisinin açılmasındaki en önemli etkenlerden biri sanatçıların devlet kontrolünden bağımsız işlerini arz etme ihtiyacıdır. Galerisi bu bağlamda amacına ulaşsa da Türkiye'de henüz sanat yapıtlarının alımına yönelik bağımsız bir sanat piyasasının oluşmaması sebebiyle kapanmıştır (Üstünipek, 1998, s.36). Galerinin kapanış yılı kaynaklarda 1946 yılı olarak geçse de 7 Şubat 1947 tarihli Cumhuriyet gazetesinde yer alan Fethi Karakaş ve Ferruh Başağa 'nın ortak açtığı sergi haberi ile birlikte galerinin 1947'ye kapanmadığı anlaşılmaktadır (Adil,1947). İsmail Hakkı Oygur'ın özel galericilik teşebbüsü kısa sürmüş olmasına rağmen Zeki Faik İzer, Cemal Tollu, Zahide Özar ve Hakkı Anlı gibi sanatçıların ilk bireysel sergilerine ev sahipliği yapması ile sanatçılara bu süreçte sanatçılara kısa süreliğine de olsa özgür bir sergileme alanı sağlayabildiği söylenebilmektedir.

5. Sonuç

İsmail Hakkı Oygur üzerine yapılan bu biyografik çalışmayla İsmail Hakkı Oygur'ın Sanayii-i Nefise Mektebinde hangi eğitimi aldığı ve ne zaman mezun olduğu konusunda farklı bilgiler olduğu; daha sonra Paris'te eğitim aldığı; ülkeye döndükten sonra Güzel Sanatlar Akademisinde yardımcı öğretmen olarak işe başladığı; seramik bölümünü kurduğu; resim, seramik ve iç mekan tasarımları yaptığı ve ilk kez bir sanatçı tarafından açılan galerinin kurucusu olduğu bilgilerine ulaşılmıştır. Araştırma boyunca yapılmış olan literatür taramalarında sanatçının biyografisine dair kesintiler ve kaynak verilmemiş ifadelere rastlanmıştır. Eserlerin isimlerine dair bilgilere sergi broşürlerinden ulaşılmış olsa da eserlerin görsellerine ulaşılammıştır. İsmail Hakkı Oygur'ın adı, gazete haberleri ve sergi kataloglarında sıklıkla Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği ile birlikte anılmakla birlikte, bu birlik üzerine yapılan bilimsel çalışmalarda sanatçının konumunun belirsiz kaldığı ve genellikle yan bir karakter olarak ele alındığı tespit edilmiştir. Bu çalışma, İsmail Hakkı Oygur'ın sanatsal ve akademik kariyerini yeniden inceleyerek erken Cumhuriyet dönemi Türk sanatının modernleşme sürecindeki çok yönlü katkılarını ortaya koymayı hedeflemiştir. Araştırmanın bulguları, Oygur'ın yalnızca seramik sanatında değil, aynı zamanda iç mimari ve tasarım alanlarında da yenilikçi bir rol üstlendiğini ve bu alanlarda öncü bir kimlik sergilediğini göstermektedir. Özellikle Güzel Sanatlar Akademisi'nde seramik bölümünün kurulmasına öncülük eden Oygur, sanatın eğitimde kurumsallaşmasında önemli bir aktör olarak karşımıza çıkmaktadır.

Araştırma süresince yapılan literatür taramalarında, Oygur'ın biyografisine dair önemli boşluklar ve kaynak eksiklikleri tespit edilmiştir. Bazı kaynaklara erişim sınırlılıkları ve çelişkili tarihsel bilgiler, sanatçının biyografisinin ve eserlerinin

detaylı bir şekilde analiz edilmesini zorlaştırmıştır. Özellikle eserlerin fiziksel incelemesi yapılamadığı için teknik özellikler ve stilistik detaylar tam anlamıyla ele alınamamıştır. Bununla birlikte, sergi broşürlerinden elde edilen veriler, Oygur'un eserlerine dair sınırlı bilgiler sunmanın yanında, eserlerin çoğunun görsellerine ulaşılamaması önemli bir eksiklik olarak dikkat çekmiştir.

Bu çalışma, biyografik araştırmalarda birincil kaynakların kullanımı ve arşiv taramalarının gerekliliğini vurgulamaktadır. İsmail Hakkı Oygur'un Paris dönemi eğitim sürecinin sanat pratiği üzerindeki etkilerinin daha derinlemesine incelenmesi, seramik sanatının erken Cumhuriyet dönemi sanat ortamındaki konumunun belirlenmesi, sanatçının katıldığı sergilerin ayrıntılı ve kapsamlı bir envanterinin oluşturulması ve Oygur'un diğer sanatçılar ve sanatçı birlikleriyle ilişkilerinin sistematik bir şekilde analiz edilmesi yönünde gelecekteki çalışmalar için araştırma önerileri sunmaktadır.

Kaynakça

- Adil, F. (1947, 7 Şubat). Resim: Başaga ve Karakaş sergisi. *Cumhuriyet gazetesi*, 4.
- Ağatekin, M. (1993). Cumhuriyet Sonrası Çağdaş Türk Seramik Sanatının Gelişimi ve Anlatım Dili Yönünden Değerlendirilmesi (Yayınlanmış Yüksek Lisans Tezi, Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi).
- Akbal, O. (1946, 3 Mayıs). Fikir ve Sanat Dünyası. *Büyük Doğu*, (20), 13.
- Anonim. (1934, 2 Mart). Güzel San'atler Akademisinin 52'nci yılı: Bu müessesemiz yarın 52'nci yılını büyük merasim ile kutlayacak. *Milliyet gazetesi*.
- Anonim. (1936). Ankara Halkevinde İnkılâb Resim ve Heykel Sergisi. *Arkitekt*, (72), 340–341.
- Anonim. (1946). Haberler. *Arkitekt*, (169–170), 43–45.
- Anonim. (1973). İsmail H. Oygur ve Seramik. *Arkitekt*, (351), 131–140.
- Bir resim sergisi. (1946, 23 Şubat). *Cumhuriyet gazetesi*, 2.
- Bir Ressamımız. (1945, Mayıs). Open Access: Record 151781134252. (2022, 3 Şubat). Marmara Üniversitesi Açık Erişim Sistemi. <http://openaccess.marmara.edu.tr/handle/11424/151781?show=full>
- Bir Resim Sergisi. (1946, Nisan). Open Access: Record 156572. (2022, 3 Şubat). Marmara Üniversitesi Açık Erişim Sistemi. <http://openaccess.marmara.edu.tr/handle/11424/156572?show=full>
- Cemal Tollu Sergisi. (1946, 20 Ocak). *Tanın Yeni gazetesi*, 4.
- D grubunun resim sergisi. (1945, 16 Mart). *Cumhuriyet gazetesi*, 2.
- Galata Kulesi. (t.y.). Open Access: Record 134252. (2022, 3 Şubat). Marmara Üniversitesi Açık Erişim Sistemi. <http://openaccess.marmara.edu.tr/handle/11424/134252>
- Gorbon, R. (1975). Kaybettiklerimiz- İsmail Hakkı Oygur. *Arkitekt*, (359), 107.
- İzmit'te resim sergisi açıldı. (1939, 18 Nisan). *Ulus gazetesi*, 6.
- İslimyeli, N. (1967). Türk Plastik Sanatçıları Ansiklopedisi (Vol. 2). Sanat Yayınları, 555-556.
- Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Seramik ve Cam Bölümü 3. Boyut Proje Üretim Merkezi. (2007). *Türk seramik sanatı: 1930'lardan günümüze Türk seramik sanatından seçme eserler*. Graphis Matbaası.
- Müstakiller Sergisi. (1931, 25 Ekim). *Milliyet gazetesi*, 3.
- Naci Kalmukoğlu Resim Sergisi. (1946, 10 Nisan). *Cumhuriyet gazetesi*, 2.
- Nadi, Y. (1931, 28 Şubat). Müstakil Ressamlar ve Heykeltraş Birliği'nin 4'üncü sergisi. *Cumhuriyet gazetesi*, 1.

- Oygar, İ. H. (1935). Arşulusal Beşinci İzmir Panayırı. *Arkitekt*, (57), 274–277.
- Oygar, İ. H. (1955). Mimari Satırlar ve Dekorasyonu. *Arkitekt*, (1955), 60–61.
- Oygar, İ. H. (1973). Çağdaş Seramik Sanat Akımları. *Türkiyemiz*, (10), 42–45.
- Öndin, N. (2003). Cumhuriyet'in kültür politikası ve sanat, 1923-1950 (Vol. 35). İnsancıl Yayınları, 127-128.
- Pelvanoğlu, B. (2007). *Hale Asaf*. YKY, 82–95.
- Samsun Halkevi Müstakil Ressamlar ve Heykeltraşlar Birliğı Sergisi Broşürü. (1937). Open Access: Record 121769. (2022, 3 Şubat). Marmara Üniversitesi Açık Erişim Sistemi. <http://openaccess.marmara.edu.tr/handle/11424/121769>
- Sanat Bahisleri. (1942, 27 Nisan). *Tan gazetesi*, 3.
- Sönmez, Z. (Yay. Haz.). (1983). Güzel Sanatlar Eğitiminde 100 Yıl. İstanbul: M.S.Ü. Yayını, No: 3.
- Tanpınar, A. H. (1945, 28 Aralık). Sanatkâr Zeki Kocamekiye Dair. *Cumhuriyet gazetesi*.
- Tollu, C. (1946, 6 Aralık). Güzel Sanatlar: Galeri İhtiyacı. *Büyük Doğu gazetesi*, 6.
- "Turanbar"da açılan resim sergisi. (1936, 19 Nisan). *Kurun gazetesi*, 4.
- Turan, G., & Ödekan, A. (2011). Erken Cumhuriyet Dönemi'nde yerli malı kavramı ve İstanbul yerli malı sergileri. *İTÜDERGİSİ/b*, 6(2).
- Üstünipek, M. (1998). Türkiye'de Özel Galericiiliğın Tarihsel Gelişimi. *Türkiye'de Sanat*, (36).
- Üstünipek, M. (1999). 1923-1950 yılları arasında açılan sergiler. *Türkiye'de Sanat*, (40), 47.
- Üstünipek, M. (2001). Türkiye'de Özel Galericiiliğın Tarihsel Örnekleri: Galeri İsmail. *Türkiye'de Sanat*, (48–49).
- Görsel Kaynaklar**
- Görsel 1:** Erdinç Bakla Arşivi. (t.y.). İ.H. Oygar Akademi'de torna dersi verirken. (2022, 3 Şubat). Pinterest. <https://pin.it/3k9263U>
- Görsel 2:** Müstakiller birliğı sergisinden intibalar. (1931, 29 Ekim). *Milliyet Gazetesi*, 5.
- Görsel 3:** Anonim. (1936) Ankara Halkevinde İnkılâb Resim ve Heykel Sergisi. *Arkitekt*, (72).340-341
- Görsel 4:** Oygar, İ.H. (1941) Bir Süsleyici Sanatlar Sergisi. *Arkitekt*, (131-132). 250-251
- Görsel 5:** Erdinç Bakla Arşivi. (1932). İ.H.Oygar, Çılgın Dansözler. (2022, 3 Şubat). Pinterest. <https://pin.it/3k9263U>
- Görsel 6:** Oygar, İ.H. (1935) Arşulusal Beşinci İzmir Panayırı, *Arkitekt*. (57). 274-277
- Görsel 7:** Üstünipek, M. (1999). 1923-1950 yılları arasında açılan sergiler. *Türkiye'de Sanat*, 40.
- ☐ Üstünipek, M. (1999). 1923-1950 yılları arasında açılan sergiler. *Türkiye'de Sanat*, s.40.

Muzaffer YILMAZ

Doç. Dr. Necmettin Erbakan Üniversitesi, emuzafferyilmaz@gmail.com, Konya-Türkiye

ORCID: 0000-0003-3156-8582

Gerçekleşemeyen Bir Proje Olarak: Konya Tarım Müzesi

Özet

Türkiye'nin en çok ziyaret edilen müzelerinden birine ev sahipliği yapan Konya, son yıllarda çok sayıda alternatif müzeye de sahip olmuştur. Bununla beraber gelişen gastronomik yeniliklere paralel olarak, Konya'da bu alanda bir eksikliğin olduğu görülmektedir. Gastronominin kentler için git gide önem kazandığı bir dönemde, 2017 senesinde *Tarihi Buğday Pazarı Projesi* kapsamında yeraltı otoparkının üst kısmındaki yerleşim alanında yapılması düşünülen Konya Tarım Müzesi Projesi, eğer gerçekleştirilme imkânı bulsaydı kente değer katacak öncü bir çalışma olacaktı. Sanat ve gastronomi ilişkisi bağlamında gerekçelendirilerek projelendirilen ancak uygulanma imkânı bulamayan Konya Tarım Müzesi'nin, bir makale olarak da olsa kamuya mal olması için kaleme alınmış bu çalışma, dört bölümden müteşekkildir. *Girişin* ardından gelen *Konya Kenti ve Ticari Dokunun Gelişimine Genel Bir Bakış* adlı bölümde, Konya'nın kent tarihi ve ticaret dokusunun gelişiminden genel hatlarıyla bahsedilmiş ve müzenin yapılması öngörülen alanın önemine değinilmiştir. Üçüncü bölüm olan *Konya Tarım Müzesi Projesinde* ise Konya Tarım Müzesi'nin mimari özellikleri, çizim ve görseller ile birlikte anlatılmaya çalışılmıştır. Son bölüm olan *Değerlendirme ve Sonuç* kısmında ise makalenin, dolayısıyla Konya Tarım Müzesi'nin Konya kenti ve müzecilik açısından önemine değinilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Konya, Müze, Gastronomi, Sanat

As An Unrealized Project: Konya Agriculture Museum

Abstract

Konya is home to one of the most visited museums in Turkey. Konya has also had many alternative museums in recent years. However, in parallel with the developing gastronomic innovations, it is seen that there is a deficiency in this field in Konya. Gastronomy has become increasingly important for cities in recent years. The Konya Agricultural Museum Project, which was planned to be built in the residential area above the underground parking lot in 2017 within the scope of the Historic Wheat Market Project, would be a pioneering work that would add value to the city if it had the opportunity to be realized in this way. This study is the transformation of the Konya Agricultural Museum, which was projected by justifying it in the context of the relationship between art and gastronomy, but could not find the opportunity to be implemented, into an article. This study consists of four chapters. In the section titled "An Overview of the Development of Konya City and Commercial Fabric", which follows the introduction, the development of Konya's urban history and commercial fabric is mentioned in general terms and the importance of the area where the museum is envisaged to be built is mentioned. In the third chapter, Konya Agricultural Museum Project, the architectural features of Konya Agricultural Museum are explained with drawings and visuals. In the last part, Evaluation and Conclusion, the importance of the article and therefore the Konya Agricultural Museum in terms of Konya city and museology is mentioned.

Keywords: Konya, Museum, Gastronomy, Art

1. Giriş

2017 senesinde *Tarihi Buğday Pazarı Projesi* kapsamında yapımına başlanan yeraltı otoparkının üst kısmındaki ziyaret-gezinti alanında, Konya Büyükşehir Belediyesi tarafından yapılması düşünülen ve danışmanlığı tarafımda yürütülen Konya Tarım Müzesi Projesi, Konya Büyükşehir Belediyesi tarafından (proje bazında) kabul görmüş, ancak sonraki süreçte uygulaması yapılamamıştır. İşbu makale, 12 ayda hazırlanan ve maalesef uygulanma imkânı bulamayan Konya Tarım Müzesi Projesi'nin bilimsel bir makaleye evrilmiş şekli olup dört kısımdan oluşmaktadır. *Girişin* ardından gelen *Konya Kenti ve Ticari Dokusunun Gelişimine Genel Bir Bakış* adlı kısımda Konya'nın tarihi ve ticari dokusundan bahsedilmiş ve müzenin inşa edilmesi düşünülen alanın önemi vurgulanmıştır. Üçüncü bölüm *Konya Tarım Müzesi Projesi* adını taşımakta olup, Konya Tarım Müzesi'nin bölümleri-içeriği, mimari özellikleri, çizim ve görsellerine yer verilmiştir. Son bölüm olan *Değerlendirme ve Sonuç* kısmında ise makalenin, dolayısıyla Konya Tarım Müzesi'nin Konya kenti ve müzecilik açısından önemine değinilmiştir.

2. Konya Kenti ve Ticari Dokusunun Gelişimine Genel Bir Bakış

On iki bin önce, son Buzul Çağı'nın akabinde insanoğlu için dış dünya artık salt avlanılan bir yer değil, aynı zamanda bir yaşam alanı olmaya da başlamıştı. İnsanın doğa ile olan bu yeni ilişkisinde geliştirdiği en büyük yeniliklerden biri ise mimariydi. Terra Amata'daki öncül örnekleri bir başlangıç olarak kabul edilecek olursa Mezopotamya'da başlayan barınma mekânı inşa etme faaliyeti evvela köyleri daha sonra ise kentleri meydana getirecekti (Roth, 2002: 221). Bu açıdan bakıldığında başta güvenlik ve üretim olmak üzere çeşitli amiller ile bir araya gelen hatta bir bakıma gelmek zorunda kalan insanoğlu için kent, birlikte yaşama kültürünün en simge ve kurumsal yapısı olarak kabul edilebilir. Pek çok bilim insanına göre Tarım Devrimi olarak da isimlendirilen bu kentleşme sürecinin tüm dünya üzerindeki en önemli yerlerden biri Çatalhöyük'tür. Konya'nın güneyindeki Çumra ilçesi sınırları içerisinde bulunan Çatalhöyük yaklaşık olarak 140 dönümlük bir yerleşim alanından oluşmaktadır (Lloyd, 2003, 23).

Günümüz Konya kentinin merkezini de yine bir höyük olan Alaeddin Tepesi olarak adlandırılan bölge oluşturmaktadır. Bununla beraber her ne kadar höyüğün tarihi Tunç Çağı'na kadar gitse de Konya kenti esas gelişimini Ortaçağ ile beraber yaşamıştır.

Mekân olarak mabet ayrı tutulacak olursa, ticari yaşantının cereyan ettiği alanlar insanlık için en eski bir araya gelme mekânları olarak kabul edilebilir. Örneğin bir Yunan şehri temelde yukarı şehir (akropol) ve aşağı şehir (ticari bir alan) olan agora olmak üzere iki kısımdan oluşmadaydı (Wycherley, 1991: 45-77). Bu bağlamda en azından Yunan agoralarından itibaren kentlerin en temel toplanma alanlarının çarşılar olduğunu ve birlikte yaşamın kentlerdeki simge mahalleri olarak ön plana çıktığını söylemek yerinde olacaktır. Ticaret hacminin olduğu yerler aynı zamanda kozmopolit bir yapıya da sahip olduğu için, ticaret, kent kültürünün oluşmasında da çok büyük bir öneme sahiptir. Selçuklu Dönemi Ortaçağ Konya kentinin mekânsal örgütlenmesini ve kent düzenini biçimlendiren ya da yönlendiren kentsel öğeleri, mekân ve işlev farklılıkları açısından askeri ve stratejik kurumlar, siyasal-yönetimsel kurumlar, ekonomik kurumlar, dinsel kurumlar ve sosyal-kültürel hizmet kurumları olmak üzere beş başlık altında ele almak doğru olacaktır. (Özcan, 2011: 180). Bu başlıklardan ekonomik kurumlar içerisine giren, çarşı, pazar, han gibi ticari yapılar-alanlar, bu alanlara yakın merkezi camiler ile beraber sadece Ortaçağ değil, Osmanlı Dönemi Türk şehirlerinin de genel merkez algısını ve kurgusunu meydana getirmişlerdir. 13. yüzyılda Ortaçağ Konya'sının sūki atik (eski çarşı) ve sūki cedit (yeni çarşı) olmak üzere iki ticari alana sahip olduğu bilinmektedir (Turan, 1985: 88). İlave olarak 13. yüzyılda Konya'da kuyumcu, pamukçu, şekerci, kavafci, külahçı, attar, demirci, aşçı, debbağ, canbaz, dellak, dokumacı, helvacı, nakkaş, mimar, terzi, bezzaz gibi meslek grupları ve bunlarla ilişkili çok sayıda şehir içi hanı bulunmaktaydı (Kayaoğlu, 1981: 112, 113). Bu yoğun ticari hayata rağmen maalesef kent dışında teşekkül etmiş hanlar dışında,

doğrudan Konya kent merkezinde, Selçuklulardan günümüze gelen bir ticaret yapısı bulunmamaktadır. Kentteki tarihi ticari yapıların tamamı Osmanlılar Dönemine tarihlenmektedir

Genel olarak bir Osmanlı şehri, kent merkezinin çarşı-cami birlikteliğinin gelişiminden oluşmaktadır (Eyice, 1992: 303). Bu durum ticari hayatın Osmanlı toplumu için ne kadar önemli olduğunu göstermektedir. 17. yüzyılda Konya'ya gelen Evliya Çelebi, Konya'da 1900 dükkân olduğunu belirtmektedir (Evliya Çelebi, 2006: 30). Bununla birlikte Alaattin Aköz, yapmış olduğu araştırmalara bağlı olarak kentte Osmanlı dönemine ait olan 40 adet çarşı-pazar tespit etmiştir (Aköz, 2015, 50-184). Bugün maalesef başta tarihi bedesten yapısı olmak üzere, bu çarşı dokusunu meydana getiren yapıların büyük bir kısmı günümüze gelmemiştir. Buna rağmen kent merkezinde Bedesten, Kadınlar Pazarı, Buğday Pazarı gibi, o döneme ait isimlerle anılan ticari alanlar halen mevcut olup geleneksel ticari hayat hala bu bölgede devam etmektedir. Bununla beraber bu bölgenin Mevlana Müzesi ile olan yakınlığı, bu ticari dokunun yıl boyu çok sayıda turist tarafından da ziyaret edilmesine neden olmaktadır (Harita 1).



Harita 1. Konya Bedesten ve Çevresi (Google Maps)

3. Konya Tarım Müzesi Projesi

3.1. Müzenin Yeri

Konya Tarım Müzesi'nin inşası için, Konya Karatay merkez ilçesi, Fevziçakmak Mahallesi 10520. Sok., No:11'de, eski Buğday Pazarı'nın yerine inşa edilen Katlı Otopark'ın üzerindeki yaklaşık 660 m²'lik (360 m² kapalı 300 m² açık) alan olarak düşünülmekteydi. Günümüzde bu alanda, bir kafeterya yer almaktadır (Görsel 1, 2). Bu lokasyon, yukarıda izah edilen Konya ticari dokusu içerisinde yer almaktadır. (Görsel 3).

Yer seçiminde, mevcut katlı otopark inşaatı üzerindeki alanın işlevlendirilme problemi başat rol oynasa da, ilave olarak bölgenin ticari dokusu, otopark alanında daha önce tarihi ve gastronomik bir yapının bulunması ve bölgenin turizm potansiyeli de etkin bir rol oynamıştır.



Görsel 1. Tamamlanan Buğday Pazarı ve Kafeteryanın Bulunduğu Alan (Konya Büyükşehir Belediyesi)



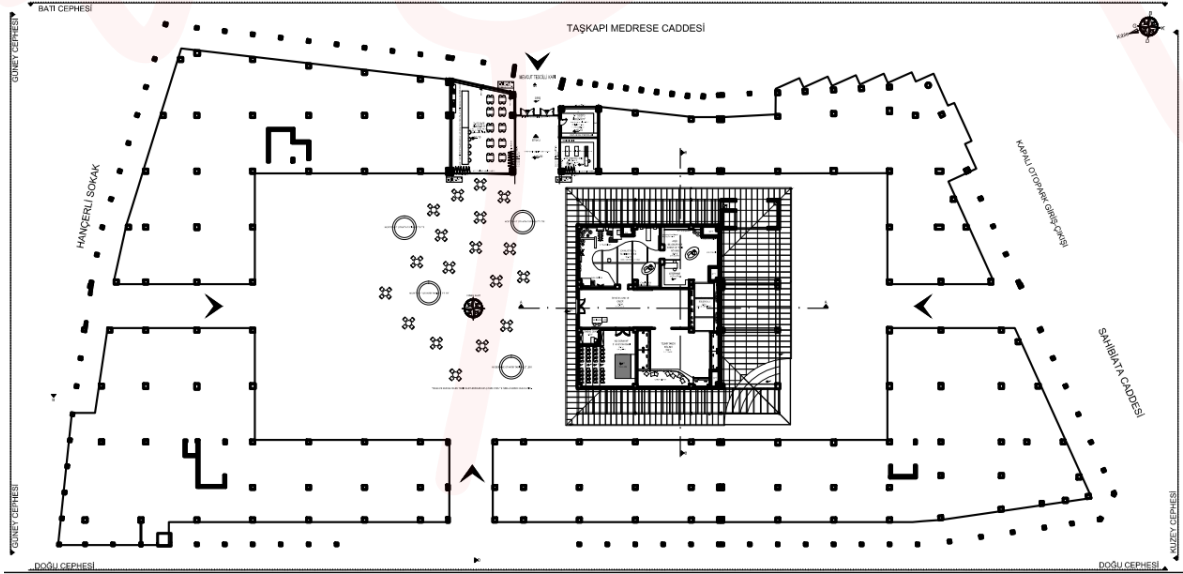
Görsel 2. Müze Yerine Yapılan Kafeterya



Görsel 3. Ferit Paşa Tarafından M. 1901’de (Yeniden) Yapıtılan Buğday Pazarı (Alaattin Aköz)

3.2. Müze Binası

Tasarlanan, projelendirilen ve inşa edilmesi öngörülen Konya Tarım Müzesi Projesi, iç ve dış olmak üzere iki kısımdan ve toplam 7 bölümden müteşekkildir (Çizim 1-3).



Çizim 1. Müze Vaziyet Planı, Ölçek 1/50 (Nota Mimarlık)

1 Konya’da Selçuklular Dönemi’nden itibaren bir Buğday Pazarı olduğu bilinmekle birlikte, Osmanlı Dönemi’nde bu Pazar, birkaç kez yer değiştirmiştir. Ayrıntılı bilgi için bkz. Aköz, Alaattin (2024). *Konya Çarşısı’nın Tarihi*, Konya: Konya Büyükşehir Belediyesi Yayınları, s. 251-258.

Müzenin giriş mahalli vasfına da sahip olacak bu kısım dikdörtgen bir planda olacaktır. Ziyaretçilerde ilk intibahı uyandıracak bu alanın ortasında, dönen bir platform üzerinde etnografik bir tarım aleti sergilenecektir. Giriş kısmının tam karşıdaki duvar yüzeyinde, müzenin kurumsal kimliği yer alacaktır. Müzenin giriş kısmının tasarımı, bir sergi salonu olarak da hizmet verebilecek şekilde yapılacak olup mekânda ayrıca tarımla alakalı çağdaş sanat eserleri sergilenecektir. Zemini, geleneksel kamu yapılarında sıkça görülen nostaljik karosiman kaplı olacak bu alanın batı köşesindeki giriş açıklığı ile müzenin ikinci kısmına geçilecektir.

Sergi ve galeri salonun kuzey-güney yönde uzayan dikdörtgen bir plana sahip olmasından dolayı, mekân aydınlatmasında tarım aletlerinden devşirilerek yapılan özel tasarım aydınlatma armatürleri kullanılacaktır. Solunun bu bölümüne ayrıca, kullanım dışı nostaljik bir traktör sergilenecektir. Sergileme, traktörün dikey olarak ortadan ikiye bölünmesi ile yapılacaktır. Doğu ve batı duvarlarında modern tarımın simgesi olan traktörü farklı bir konseptte iki parça halinde galeride ziyaretçilerin beğenisine sunulacaktır. Ana giriş kapısının hemen doğusunda görevli odası ve bu mekanın önünde traktör kaputundan yapılmış bir karşılama bankosu ve karşısında yine tarım aletlerinden devşirilerek oluşturulmuş oturma birimleri yer alacaktır (Görsel 4,5).



Görsel 4. Müzenin Giriş Mahalli



Görsel 5. Müzenin Giriş Mahalli

3.2.2. 2. Bölüm: Çatalhöyük ve Tarım

Giriş kısmının hemen batısında yer alan bu mekân; enine dikdörtgen bir plana sahip olacaktır. *Tarımın Doğuşu* konsepti üzerine, Çatalhöyük merkezli bir kurgunun hâkim olacağı bu alan, bir Çatalhöyük evinin kesitini sunacaktır. Üstü cam

olan toprak bir zemin üzerinde yürüten ziyaretçiler, tarımın (ve de aynı zamanda devletin ve uygarlığın) simge şehri Çatalhöyük'e ait bir evin içerisinde, tarımın nasıl başladığını, Neolitik dönem insanların neler ürettiğini, nerelerde nasıl sakladığını öğreneceklerdir. Bu bölümde bilgiler, ev kurgusu dışında kalan mekânın duvar yüzeylerinde verilecek ve verilen bilgilerin canlandırılmaları maket tasarım üzerinden ziyaretçilerin izlenimine sunulacaktır (Görsel 6,7).



Görsel 6. Çatalhöyük ve Tarım Bölümü



Görsel 7. Çatalhöyük ve Tarım Bölümü

3.2.3. 3. Bölüm: Arşiv Belgelerinde Konya ve Tarım

Müzenin ikinci kısmına geçiş, Çatalhöyük kurgusunun gerçekleştirildiği mekânın kuzey duvarındaki bir giriş açıklığı ile sağlanacaktır. Cumhurbaşkanlığı Devlet Arşivleri Daire Başkanlığı'ndan elde edilen Konya ve Tarım ile alakalı dokümanlar, Konya'da Yer Alan Ticari Yapıların Tanıtımı ve Buğday Pazarının Hikâyesinin anlatılacağı bu kısım, müzenin en geniş mekânını oluşturacaktır. Bu kısımda ayrıca, zeminden 60 cm yükseklikte cam bir paravanla ayrılmış bir Tarım Kütüphanesi yer alacaktır. Duvar yüzeylerine sıvama ve fotoblok baskı tekniklerinde sergileme metotlarının

olacağı mekânın orta kısmında, dinlenme amaçlı bir oturma grubu eklenecektir. Zemini karosiman kaplı olan mekânın üzeri açık olacak olup, çelik üst örtünün görülmesi mekânı ferahlatacaktır.

Mekân aydınlatması, tarım aletlerinden yapılan özel tasarım aydınlatma armatürleri ile sağlanacaktır (Görsel 8-10).



Görsel 8. Arşiv Belgelerinde Konya ve Tarım Bölümü



Görsel 9. Arşiv Belgelerinde Konya ve Tarım Bölümü



Görsel 10. Arşiv Belgelerinde Konya ve Tarım Bölümü Kütüphane Kısmı

3.2.4. 4. Bölüm: Botanik ve tarım Seksiyonu

Müzenin üçüncü kısmı, doğu-batı yönünde uzanan bir geçiş koridorunun teşhir alanı haline getirilmesiyle oluşturulacaktır. Zemini, üzeri cam kaplı toprak olan dikdörtgen alanın kuzey duvarında, dünyada yetiştirilen başlıca tarım ürünlerinin üretim yerleri ve hikâyeleri anlatılacak, ayrıca farklı tahıl ürünlerinden oluşturulan görsel bir tasarım, dikine dikdörtgen alanın monotonluğunu kıracaktır. Mekânın güney duvarı ise cam yüzeylerle hareketlendirilecek olup cam yüzeylerin arasında farklı tarım ürünü saklama kapları (pitolar, amforalar ve testiler vb.) özel bir sergileme metodu ile teşhir edilecektir. Bu kısımda ayrıca, özel bir ses sistemi ile anlatım kuvvetlendirilecektir.

Bu bölümün güneybatı köşesinde özel tasarım cam beherler içerisinde Konya'daki kazılarda ortaya çıkarılan tohumlar da sergilenecektir. Duvarlara atılan kademeli nişler içerisinde de Konya bölgesinin endemik bitkilerinden bir seksiyon yapılarak bölgenin endemik alanı hakkında bilgi verilecektir (Görsel 11).



Görsel 11. Botanik ve Tohum Seksiyonu Bölümü

3.2.5. 5. Bölüm: Teşhir Tanzim

Müzenin kuzeydoğu köşesinde kare planlı olan bu kısımda, geleneksel tarım aletlerinin teşhiri yapılacaktır. Üç yönde, duvara monteli "L" formlu vitrinler içerisinde sergilenecek olan geleneksel tarım aletlerinin teşhirinin yapılacağı bu mekânda, vitrinlerin arka yüzeylerinde çeşitli görseller ve bilgilendirme panoları yer alacaktır. Salonun bu bölümünde

bir tarlada çalışan çekirdek bir aileden kesit sunulacaktır. Toprağı saban ile süren ailenin tarıma olan katkısı ve onlara testi içinde su getiren bir çocuk diorama fonu ile nihayetlenilecektir.

Mekân aydınlatması, tarım aletlerinde yapılan özel tasarım aydınlatma armatürleri ile sağlanacaktır (Görsel 12, 13).



Görsel 12. Teşhir ve Tanzim Bölümü



Görsel 13. Teşhir ve Tanzim Bölümü

3.2.6. 6. Bölüm: Hologram ve Sinevizyon Odası

Müzenin güneydoğu köşesinde yer alan bu bölümü, giriş kısmı dışında diğer teşhir alanlarıyla bağlantısı olmayan tek yer olacaktır. Özel bir düzenlemeye sahip olacak altıncı bölüm, hem otuz kişilik bir sinevizyon odası hem de 4-6 dakika arasında sürecek olan bir 3D hologram gösteriminin yapılacağı mekân olarak kurgulanmıştır. Zemini halı kaplı, üzeri hezen tavan olan mekân, işlevine bağlı olarak özel bir yalıtıma sahip olacaktır (Görsel 14).



Görsel 14. Hologram ve Sinevizyon Odası

3.2.7. 7. Bölüm: Avlu (Dış Kısım)

Müzenin dış kısmı, yaklaşık 300 metrekarelik bir alandan oluşacak olup aynı zamanda bir avlu özelliğine sahip olacaktır. Bir *Tarım Kafe* olarak kurgulanan bu alanın ortasında; özel olarak tasarlanmış bir güneş saati yer alacaktır. Güneş saatinin etrafında, farklı tarım aletlerinden devşirilerek yapılmış oturma mekânları bulunacaktır. Tarım Kafe'nin kapalı kısmı ise müzenin güneybatısında yer alan karşılıklı iki ayrı mekân içerisinde oluşturulacaktır. Bu mekanlar hem kafeteryanın kapalı kısmı, hem de müzenin promosyon satış mekanları olarak hizmet verecektir.

4. Değerlendirme ve Sonuç

Tarihî yapıların tamamı, inşa edildikleri dönemin toplum hayatını ve mimari pratiklerini yansıtan somut nesnelere birer belge mahiyetine haiz simgelerdir (Ahunbay, 2009: 8). Dolayısıyla geçmişe ait yapılar, sonraki süreç içinde toplumsal hafızanın korunması ve kent belleği oluşturulması sadedinde özel bir önem taşımaktadır. Yok olan-yıklar yapılar içinse, onların toplum hafızasında işgal ettiği yerin doldurulması elzemdir. Bu bağlamda yıkılan yapı-hafıza ilişkili paralelinde, yeni yapı inşasında müzeler özel bir önem taşımaktadırlar.

Toplum ve hafıza ilişkileri üzerine çalışmaları ile tanınan Fransız bilim insanı Pierre Nora, İnsanların iradesiyle ya da zamanın işleyişiyle herhangi bir topluluğun ortak hafıza malına ait simgesel öge haline getirdiği maddi ya da fikri düzendeki her anlamlı birimi, *hafıza mekânı* olarak tanımlamaktadır (Nora, 2006: 171). Bu minvalde Nora, ulus ve toplumsal hafızanın muhafazası bağlamında müzelerin önemine de vurgu yapmaktadır.

Hafıza mekânları, öncelikle kalıntılardır. Bir tarih içindeki anma bilincinin sürüp gittiği uç tarz; bu tarih bu biçimi davet eder; çünkü onu bilmez. Ulusu ortaya çıkaran şey dünyanın rimellerden arındırılmasıdır. Baştan aşağı değişime ve tazelenmeye sürüklenmiş bir toplumun oyunla ve bilerek çıkardığı, kurduğu, düzenlediği, ilan ettiği ve sürdürdüğü şeydir bu. Doğası gereği yeniye eski üzerinde, genci yaşlı, geleceği geçmiş üzerinde saymak demektir bu. Müzeler, arşivler, mezarlıklarla koleksiyonlar, bayramlar, yıl dönümleri, anlaşmalar, tutanaklar, anıtlar, kutsal yerler, dernekler, bunlar bir başka çağın tanıkları, sonsuzluk hayalleridir. (Nora, 2006: 23).

Sibel Bozdoğan'da *Modernizm ve Ulusun İnşası* adlı eserinde, özellikle ulus bilinci ve milli bir üslubun oluşmasında, müzelerin etkin bir araç olarak kullanıldığını belirtmektedir (Bozdoğan, 263, 264).

Kültür varlıkları bir kente kültürel değeri katan en önemli unsurlardır. Bununla beraber kültür varlıklarının-sanat eserlerinin tarihi süreç içerisinde yok olması, sadece bir sanat ve kültürel değer kaybına yol açmamaktadır. Bu kültür varlıklarının yok olması aynı zamanda toplum ve kent hafızasının da yok olması anlamına gelmektedir. Bu tarihsel değer, herhangi bir yapının en az sanatsal değeri kadar önem arz etmektedir. Alman sanat tarihçisi Alois Riegl, 1900'lü yılların başlarında kaleme aldığı kült makalesinde bu hususa temas etmekte; bir sanat anıtını değerli kılanın tarihi değeri olduğunu ve sanat değerinin tarihi değeri tarafından içerildiğini belirtmektedir (Riegl, 2022: 57).

Bu bağlamda müzeler, kentlerdeki tarihsel sürekliliğin korunması için çok önemli bir misyon yüklenmektedirler. Özellikle son on yıllarda müzeler, sadece tarihi eserlerin sergilendiği mekânlar değil, aynı zamanda farklı kademelerdeki öğretim müfredatlarının da bir parçası haline gelmişlerdir. Bununla beraber müzeler, toplumsal hafızanın canlı tutulması ve kent kültürünün sürekliliğinin sağlanması bağlamından da çok özel bir misyona sahiptirler. Konya Tarım Müzesi, eğer gerçekleştirilme imkânı bulsaydı, Konya'nın tarihi geçmişi ve inşa edileceği bölge ile organik-tarihsel bağı olan bir yaşam alanı olarak teşekkül edecekti. Müze, Tarihi Buğday Pazarı'nın ve geleneksel çarşı dokusunun içinde, Konya kent tarihinin toplum hafızasında canlı tutulmasına katkı sağlayacağı gibi, özellikle gastronomik alanda, yerli ve yabancı turistlere yönelik bir tanıtım görevi de üstlenecekti.

Kaynakça

- Ahunbay, Z. (2009). *Tarihi Çevre Koruma ve Restorasyon*, İstanbul: Yem Yayınları.
- Aköz, A. (2015). *Konya'nın Kırk Çarşı ve Pazarı*, Konya: Konya Büyükşehir Belediyesi Yayınları.
- Aköz, A. (2024). *Konya Çarşısı'nın Tarihi*, Konya: Büyükşehir Belediyesi Yayınları, s. 251-258.
- Bozdoğan, S. (2012). *Modernizm ve Ulusun İnşası Erken Cumhuriyet Türkiye'sinde Mimar Kültür*, İstanbul: Metis Yayınları.
- Evliya Çelebi (2006). *Günümüz Türkçesi ile Evliya Çelebi Seyahatnamesi*, Haz. S. Ali Kahraman- Yücel Dağlı, C:3/1, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Eyice, S. (1992). Bedesten, *TDV İslam Ansiklopedisi*, C:5, Ankara, TDV Yayınları, s.301-311.
- Kayaoğlu, İ. (1981). Anadolu Selçuklu Devrinde Ticari Hayat, *AÜ İlahiyat Fakültesi Dergisi*, C:24, s.359-373.
- Lloyd, S. (2003). *Türkiye'nin Tarihi*, Ankara: TÜBİTAK Yayınları.
- Nora, P. (2006). *Hafıza Mekânları*, Çev. M. E. Özcan, Ankara: Dost Kitabevi.
- Özcan, K. (2011). Anadolu'da Erken Dönem Türk Kenti Morfolojisi "Selçuklu Başkenti Konya", *Uluslararası Araştırmalar Dergisi*, C:4, S:19, s.176-189.
- Riegl, A. (2022). *Modern Anıt Kültü*, Çev. Erdem Ceylan, İstanbul: Arketon Yayınları.
- Roth, M. L. (2002). *Mimarlığın Öyküsü*, İstanbul: Kabalcı Yayınları.
- Wycherley, R. E. (1993). *Antik Çağda Kentler Nasıl Kuruldu*, Çev. Nezh Başgelen ve Nur Nirven, İstanbul: Arkeoloji Sanat Yayınları.