



E-ISSN: 1309-7156

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

Cilt / Volume 9
Sayı / Issue 2
Aralık / December 2025

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

Malatya / TÜRKİYE

EDİTORYAL KURUL / EDITORIAL BOARD

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

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

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

Alan Editörleri

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

Yayın Kurulu

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

Bilim ve Danışma Kurulu

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

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

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

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

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

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

İÇİNDEKİLER / CONTENT

1	Türkiye Fotoğraf Sanatı Federasyonu Onaylı Ulusal Fotoğraf Yarışmalarının Katılımcılara ve Fotoğraf Sanatına Katkıları Üzerine Bir Değerlendirme Bekir YEŞİLTAŞ & Bülent Ümit ERUTKU	178-190
2	Tekstil Dışı Malzemelerle Tasarlanan Giysilerin Tasarım Değeri Analizi Neslihan SARI & Fatma KOÇ	191-216
3	Grafik Tasarımda Türk Mitolojisinin Görsel İletişim Aracı Olarak Kullanımı Şevval BAKIR & Osman ÇAYDERE	217-229
4	Sanatın Genişleyen Sınırları ve Transdisipliner Üretim Biçimleri Pelin ÖZTÜRK & Ali SEYHAN	230-243
5	Marianne Hirsch'in Postmemory Kavramı ve Sanatta Temsili Doğan AKBULUT	244-253
6	Hitit Dönemi Seramik Mataralar ve Uygulama Örnekleri Bedriye GÖZGÖR & Tahsin BOZDAĞ	254-261
7	İnci Eviner'in Eserleri Bağlamında Çağdaş Türk Resminde Kadın Bedeni Üzerine Bir İnceleme Mehmet Erkan TURAN	262-271
8	Ahlat Mezar Taşları ve Seramik Yüzeylerde Yorumlanması Pınar BİÇİCİ ÇETİNKAYA, Turgut ŞAHİN, Soner ŞANLI	272-281
9	Deneysel Baskıresim ve Uygulamalar Üzerine Çözümlemeler Yeşim AYDOĞAN	282-295

Sayıdaki Makale Türleri

Araştırma Makalesi

8

Derleme Makale

1

Çeviri Makale

0

Diğer Yayınlar

0

Bekir YEŞİLTASFotoğraf Eğitmeni, Fatih Belediyesi Karınca El Emeği Eğitim Birimi, bekiryesiltas@gmail.com, İstanbul-Türkiye
ORCID: 0000-0002-7390-062X**Bülent Ümit ERUTKU**Doç. Dr., Marmara Üniversitesi, berutku@marmara.edu.tr, İstanbul-Türkiye
ORCID: 0000-0001-8801-8974**Türkiye Fotoğraf Sanatı Federasyonu Onaylı Ulusal Fotoğraf Yarışmalarının Katılımcılara ve Fotoğraf Sanatına Katkıları Üzerine Bir Değerlendirme****Özet**

Fotoğraf tekniği Batı'da icadının ardından ülkemiz topraklarında önce ticari olarak kullanılmaya başlanmıştır. Ancak ticari faaliyetlerin dışında az da olsa amatör fotoğrafçılığı teşvik eden faaliyetler de olmuştur. Bu bağlamda Servet-i Fünûn Dergisinin 1896 yılında düzenlediği ilk fotoğraf yarışması önemli bir adımdır. Bu yarışmanın ardından fotoğraf sanatının yaygınlaşması ve gelişmesi, dernekleşme süreçleriyle hız kazanmıştır. 2003 yılında kurulan "Fotoğraf Sanatı Federasyonu", 2005 yılında "Türkiye Fotoğraf Sanatı Federasyonu" adını alarak, Türkiye'de fotoğraf sanatının gelişmesini destekleme ve uluslararası platformlarda ülkeyi temsil etme hedefiyle faaliyet göstermektedir. Bu çalışmada, Türkiye Fotoğraf Sanatı Federasyonu'nun 2004-2022 yılları arasında onayladığı ulusal fotoğraf yarışmalarının katılımcılara ve fotoğraf sanatına katkılarının incelenmesi amaçlanmıştır. Bu doğrultuda Türkiye Fotoğraf Sanatı Federasyonunun arşiv kayıtları, etkinlik dokümanları, almanaklar ve görsel materyaller gibi çeşitli arşiv malzemeleri doküman analizi yöntemiyle kapsamlı bir şekilde incelenmiştir. Araştırmada, katılımcılara yönelik bir anket hazırlanmış ve elde edilen veriler, betimsel istatistiksel analiz yöntemiyle gerçekleştirilmiş olup, örneklem olarak Türkiye Fotoğraf Sanatı Federasyonu'nun onayladığı ulusal fotoğraf yarışmalarına katılanlar olarak belirlenmiştir. Elde edilen veriler, federasyon onaylı ulusal yarışmaların Türkiye'de fotoğrafın bir sanat formu olarak kabul görmesine önemli katkı sağladığını ortaya koymuştur. Ayrıca yarışmaların, katılımcıların teknik becerilerini geliştirmeleri, sanatsal estetiklerini zenginleştirmeleri ve kültürel değerlerin korunması açısından olumlu etkiler yarattığı belirlenmiştir. Araştırma konumuzda daha önce yapılmış bir çalışmanın olmaması nedeniyle süreçlerin karşılaştırılıp değerlendirilmesi mümkün olmamıştır.

Anahtar Kelimeler: Fotoğraf Yarışmaları, TFSF, Türkiye Fotoğraf Sanatı Federasyonu, Fotoğraf Sanatı, Fotoğraf Sanatçıları.

An Evaluation on the Contributions of National Photography Competitions Approved by the Federation of Photographic Arts of Turkey to Participants and the Art of Photography**Abstract**

Following its invention in the West, photography began to be used commercially in our country. However, in addition to commercial activities, there were also a few activities that encouraged amateur photography. In this context, the first photography contest organized by the Servet-i Fünûn Magazine in 1896 was a significant step. Following this contest, the spread and development of photography accelerated through association formation. Founded in 2003, the "Photographic Art Federation" was renamed the "Turkish Photographic Art Federation" in 2005 and operates with the aim of supporting the development of photography in Turkey and representing the country on international platforms. This study aims to examine the contributions of national photography competitions sanctioned by the Turkish

Photographic Arts Federation between 2004 and 2022 to the participants and the art of photography. To this end, various archival materials, including the Turkish Photographic Arts Federation's archival records, event documents, almanacs, and visual materials, were comprehensively examined using document analysis. In the research, a survey was prepared for the participants and the data obtained was carried out using descriptive statistical analysis method, and the sample was determined as the participants of the national photography competitions approved by the Turkish Photographic Arts Federation. The data obtained revealed that national competitions approved by the federation significantly contributed to the acceptance of photography as an art form in Turkey. Furthermore, the competitions were found to have positive effects in terms of developing participants' technical skills, enriching their artistic aesthetics, and preserving cultural values. Since there is no previous study on our research topic, it was not possible to compare and evaluate the processes.

Keywords: Photography Competitions, TFSF, Turkish Photographic Art Federation, Photography Art, Photography Artists.

Türkiye Fotoğraf Sanatı Federasyonu Onaylı Ulusal Fotoğraf Yarışmalarının Katılımcılara ve Fotoğraf Sanatına Katkıları Üzerine Bir Değerlendirme

1. Giriş

Fotoğraf, tarihsel süreçte kimyasal, teknik ve teknolojik yeniliklerle sürekli gelişim göstermiştir. Fotoğraf makinesi kullanımı, pozlama ve kompozisyon gibi teknik bilgi ve beceriler, fotoğrafçılığı zanaat olarak konumlandırmıştır. Ayrıca, belgeleme işlevinin ötesine geçerek bireylerin kendilerini ifade etmelerine, toplumsal hafızanın oluşumuna ve kültürel değerlerin aktarımına da katkı sağlayan bir sanat dalı olarak önemli bir yere sahiptir. Fotoğraf, ışık, renk ve kompozisyonla estetik bir ifade sunarak zanaat ile sanat arasındaki sınırları aşan bir disiplindir. Sanatsal açıdan fotoğraf; ifade, kompozisyon, eleştirel düşünce, tarihsel bellek ve toplumsal etkileriyle sanat dünyasında özgün bir konum edinmiş, güçlü bir anlatım aracı olmuştur. Bu çerçevede fotoğraf yarışmaları hem üretimi teşvik eden hem de fotoğrafın dolaşımını hızlandıran önemli platformlar olarak öne çıkmaktadır. Fotoğraf sanatının bu işlevlerini sürdürebilmesinde yarışmalar, katılımcılara üretimlerini sergileme, tanınma ve değerlendirilme imkânı sunan kurumsal platformlar olarak dikkat çekmektedir. Fotoğrafçılar ise yarışmalarda, yalnızca teknik becerilerini değil, aynı zamanda estetik ve anlatı odaklı yaklaşımlarını da geliştirerek, duygu, düşünce ve hikâyeleri sanatsal bütünlük içinde sunan eserler ortaya koymaktadır.

Günümüzde teknolojik gelişmeler, fotoğraf yarışmalarının çeşitlenmesini ve erişilebilirliğinin artmasını sağlamış ve bu etkinlikleri yaygınlaştırmıştır. Türkiye’de fotoğraf yarışmalarının kurumsal çerçevesi ise büyük ölçüde Türkiye Fotoğraf Sanatı Federasyonu (TFSF) tarafından şekillendirilmiştir. Türkiye Fotoğraf Sanatı Federasyonu onaylı yarışmalar, standartları belirleyen, şeffaflık sağlayan ve geniş katılımcı kitlesine ulaşan yapılarıyla fotoğraf sanatının demokratikleşmesine katkıda bulunmaktadır. Bu yarışmalar, amatör ve profesyonel fotoğrafçıların aynı zeminde buluşmasına olanak tanıyarak üretim çeşitliliğini teşvik ederken, ödüller, sergiler ve kataloglar aracılığıyla sanatçıların ulusal ve uluslararası düzeyde tanınırlığını desteklemektedir.

Bu çalışma, Türkiye Fotoğraf Sanatı Federasyonu onaylı ulusal fotoğraf yarışmalarının katılımcılara ve fotoğraf sanatına katkılarını incelemeyi amaçlamaktadır. Fotoğraf yarışmaları, katılımcılara motivasyon sağlama, teknik ve estetik gelişim olanağı sunma ve toplumsal farkındalık yaratma gibi işlevleriyle Türkiye’de fotoğraf sanatının gelişiminde önemli bir rol oynamaktadır. Bu bağlamda araştırmanın temel soruları, fotoğraf yarışmalarının fotoğraf sanatına ve katılımcıların üretim pratiklerine katkısının ne ölçüde olduğu, motivasyonlarına, estetik ve teknik gelişimlerine, fotoğraf sanatının yaygınlaşması ile katılımcıların görünürlüğüne etkileridir. Ancak literatürde, fotoğraf yarışmalarının katılımcıların sanatsal gelişimleri, motivasyon düzeyleri ve fotoğraf sanatına katkıları üzerine yapılmış bir araştırmaya rastlanmamıştır. Bu durum, fotoğraf yarışmalarının bireysel ve toplumsal düzeydeki etkilerinin yeterince

incelenmediğini göstermektedir. Dolayısıyla bu çalışma, Türkiye Fotoğraf Sanatı Federasyonu onaylı ulusal fotoğraf yarışmalarını merkeze alarak, bu yarışmaların katılımcıların sanatsal gelişimine, motivasyonlarına ve fotoğraf sanatının ilerlemesine olan katkılarını ortaya koymayı amaçlamaktadır. Bu doğrultuda, Türkiye Fotoğraf Sanatı Federasyonu arşiv kayıtları, etkinlik dokümanları, almanaklar ve görsel materyaller gibi çeşitli kaynakların yanı sıra, Türkiye Fotoğraf Sanatı Federasyonu onaylı ulusal fotoğraf yarışmalarında ödül veya sergileme elde eden katılımcılar ile gerçekleştirilen anket verileri incelenmiştir. Elde edilen veriler, doküman analizi ve betimsel istatistiksel yöntemlerle değerlendirilmiş olup, gelecekteki araştırmalara temel teşkil edebilecek bulgular ortaya konmuştur.

2. Türkiye’de Fotoğraf Yarışmalarının Tarihçesi

Osmanlı İmparatorluğu’nda fotoğraf, 19.Yüzyılın ortalarında gelişmeye başlamıştır. Bu süreçte, Servet-i Fünûn Dergisi, amatör fotoğrafçıları bu sanat dalına teşvik etmek amacıyla, 1896 yılında okuyucuları arasında Türkiye’nin ilk fotoğraf yarışmasını düzenlemiştir (Koloğlu, 2010, s. 98). Bu yarışmada bir fotoğraf makinesinin ödül olarak verileceği duyurulurken, katılmak isteyenlerin, 8x8-13x18 cm ebatlarında fotoğraflarla birlikte, klişelerinin de gönderilmesi gerektiği belirtilmiştir (Bölük, 2014, s. 31). Görsel 1, derginin ilk sayfasında yer alan ve ilgili yarışmada birincilik ödülüne layık görülen fotoğrafı göstermektedir. Ayrıca, Servet-i Fünûn’un bu öncülüğü sonrasında, Şehbal Mecmuası 1 Haziran 1909 tarihli 6. sayısında bir fotoğraf yarışması düzenlemiş ve yarışma fotoğraflarının konu ve boyutlarının serbest olduğu, dereceye giren fotoğrafların ise hak etmiş oldukları ödülleri alabilmek için Avrupa’ya gönderileceği belirtilmiştir (Bölük, 2014, s. 31).

Cumhuriyet’in ilanının sonrasında fotoğraf yarışmalarının ve sergilerinin sayısı artmaya başlamış ve böylelikle fotoğraf bir sanat dalı olarak toplumda yavaş yavaş kabul görmeye başlamıştır. 1930’ların başında yayınlanan Foto Süreyya Dergisi 1. sayısında “amatör fotoğrafçılığın gelişimine önemli bir katkı sağlamayı amaçlamıştır, ilk sayısında sadece güzel bir fotoğraf çekilmesi amacıyla düzenlenecek fotoğraf müsabakaları açacağını duyurarak, bu müsabakaların, ticari kaygılardan uzak, sadece sanatsal bir amaçla düzenleneceğini” belirtmiştir (Foto Süreyya, 1931). Ayrıca, aynı sayıda Kodak firması da kendi malzemeleri kullanılarak çekilmiş fotoğraflar için bir yarışma duyurusu yayınlamıştır. Çocuk, manzara, oyun-spor, tabiat ve sanat, kişiler ve hayvan fotoğrafları olmak üzere altı kategoride düzenlenen yarışmanın ödülleri ise 10 liradan başlayarak 250 liraya kadar çıktığını duyurmuştur. Ankara Halkevi, 1939 yılında amatörler arasındaki ilk fotoğraf sergisi yarışmasını düzenlenmiştir (Cerrahoğlu, 2021, sayı 24).

1950’lerden itibaren fotoğraf, reklam ve tanıtım alanında yoğun biçimde kullanılmaya başlanmış; sigorta şirketleri, devlet kurumları, medya kuruluşları, dernekler, bankalar ve belediyeler gibi birçok kurum fotoğraf yarışmaları düzenleyerek bu alandaki ilgiyi ve gelişimi teşvik etmiştir. Kızıl, ülkemizin eski fotoğraf derneklerinden olan İFSAK 1975 tarihinde sadece kendi üyelerinin siyah beyaz baskı, saydam ve sayısal olmak üzere üç ayrı kategoride katılabileceği aylık fotoğraf yarışması düzenleyerek dernek üyelerinin fotoğraf alanında teknik bilgi ve becerilerinin arttırılmasını hedeflediğini belirtmiştir (Kızıl, 2007, s. 51). Yeni Fotoğraf Dergisi ise 1976 yılında Türkiye’nin ilk foto röportaj yarışmasını düzenleyerek katılımcılardan çocuk teması üzerine seri fotoğraflar üretmelerini istemiştir (Akarçay, 2023, s. 142). Kültür ve Turizm Bakanlığı Güzel Sanatlar Genel Müdürlüğü 1983 yılında düzenlediği ilk iki yarışmasında jüri gerekçeli rapor uygulaması ile sanatçılara bilgilendirme yaparak, yarışmanın yalnızca bir değerlendirme platformu değil, aynı zamanda sanatçıların gelişimine katkı sağlayan bir rehberlik aracı haline getirmiştir.



Görsel 1. Servet-i Fünûn Dergisi, 29 Ağustos 1896, 287. Sayı.

Ülkemizde 1800'lerin sonlarında fotoğraf sanatının gelişimi için başlamış olan çabalar her ne kadar sayısal ve yaygınlık anlamında yetersiz olsa da fotoğraf sanatına ilgi çekmek ve amatörleri desteklemek açısından çok önemlidir. Aynı zamanda katılımcıların belli bir düzeyde fotoğrafik bakış açılarını geliştirmelerine de olanak tanıdığı düşünülmektedir. İlerleyen yıllar içinde yaygınlaşarak sayıları artan fotoğraf yarışmalarının konuları sayesinde kültürel değerlere farkındalık arttırılmış, onların belgelenmesi sağlanmıştır. Sanatsal tavırların ve teknolojik yeniliklerin değişimi ile de günümüzde fotoğraf yarışmaları dünya genelinde çeşitli kategorilerde düzenlenen büyük ölçekli etkinliklere dönüşmüş ve geniş katılımcı kitlesini bir araya getiren önemli organizasyonlar haline gelmiştir.

2.1. Fotoğraf Yarışmalarının Gelişimi, Değişen Temalar ve Teknoloji

Fotoğraf üretiminde analogdan dijitale geçiş süreciyle yarışmaların tematik zenginliği daha da artmıştır. Yıllar içerisinde dijital katılım ve deneysel temalar gibi kategorilerin eklenmesi, yarışmalara estetik ve içerik açısından yeni bir boyut kazandırmıştır. Dijital fotoğrafa geçişle fotoğraf yarışmalarına katılım artmıştır. Mobil cihazların yaygınlaşması ile de her yaştan ve her kesimden bireyin fotoğraf çekerek yarışmalara katılabilmesini mümkün kılmıştır. Ayrıca, sosyal medya platformlarının ve çevrimiçi yarışmaların yaygınlaşması, fotoğrafların daha hızlı bir şekilde paylaşılmasına ve değerlendirilmesine olanak tanıyarak, fotoğrafın bireysel ve toplumsal bir ifade aracı olarak değerini de artırmıştır (Yeşiltaş, 2024, s. 22). Bu teknolojik gelişmeler, sadece fotoğraf üretim süreçlerini değil, yarışmaların organizasyon ve değerlendirme süreçlerini de köklü bir şekilde dönüştürmüştür.

2.2. Türkiye Fotoğraf Sanatı Federasyonu'nun Kuruluşu ve Amacı

Fotoğrafın ülkemizdeki gelişimi, dernekleşmenin yaygınlaşmasıyla hız kazanmıştır. Türkiye'de yıllar içerisinde onlarca fotoğraf derneği kurulmuş ve üye sayıları zamanla binleri aşmıştır. 1987 yılından 2003 yılına kadar önce "Fotoğraf Dernekleri Çalışma Kurulu (FDÇK)", sonra "Türkiye Fotoğraf Sanatı Dernekleri Birliği (TFDB)" adları altında faaliyetlerini sürdüren fotoğraf dernekleri, federasyon olma yolunda önemli adımlar atmıştır. Dönemin yasası gereği

federasyon kurmak için en az üç derneğin kamuya yararlı dernek sıfatı taşıması koşulu nedeniyle bu hedeflerini gerçekleştirememiştir. 2002 yılında yeniden düzenlenen yasa ile federasyon olma yolunda ilk adımlar atılmıştır. 30 Mayıs 2003 tarihinde kuruluş başvurusu yapılmış, 20 Haziran 2003 tarihinde valilik onayı ile de “Fotoğraf Sanatı Federasyonu” resmen kurulmuştur. Federasyonun ilk tüzüğü ise 22 Temmuz 2003 tarihinde, İzmit Barış Gazetesi’nde yayınlanmış, 2005 yılında ise “Türkiye Fotoğraf Sanatı Federasyonu (TFSF)” adını alarak bugünkü yapısına kavuşmuştur (TFSF, 2023, “Hakkımızda”).

Türkiye Fotoğraf Sanatı Federasyonu’nun kuruluş amacı, fotoğrafın belge ve sanatsal boyutunu kullanarak, toplumda görme estetiğinin gelişmesine katkı sağlamayı ve dolayısıyla Türkiye’de fotoğraf sanatının gelişmesi ile güçlenmesi için yapılan çalışmalara öncülük etmeyi ve uluslararası ortamlarda Türkiye’yi başarıyla temsil etmeyi hedeflemiştir (TFSF, 2023, “Kuruluş”). Ulusal ve uluslararası düzeyde fotoğraf yarışmalarını onaylama yetkisiyle, bu etkinliklerin hem organizasyonel kalitesini arttırmayı hem de fotoğraf sanatçılarının eserlerini daha geniş kitlelere ulaştırılmasını sağlamayı amaçlamaktadır. Ayrıca, almanaklar aracılığıyla fotoğraf eserlerini kalıcı hale getirerek bir arşiv değeri kazandırmak, çeşitli eğitim programlarıyla amatör ve profesyonel fotoğrafçılara bilgi, beceri ve paylaşım platformları sağlamayı hedeflemektedir.

2.3. Yöntem

Araştırma, betimsel istatistiksel analiz yöntemiyle yürütülmüştür. Bu kapsamda, Türkiye Fotoğraf Sanatı Federasyonu tarafından onaylanan ulusal fotoğraf yarışmalarına katılarak ödül veya sergileme elde eden katılımcılara yönelik bir anket hazırlanmıştır. Çalışmaya ilişkin etik kurul onayı, İstanbul Aydın Üniversitesi Sosyal ve Beşerî Bilimler Etik Komisyonu’nun 21.12.2023 tarihli ve 2023/10 sayılı kararıyla alınmıştır. Anket, 13 kapalı uçlu ve 47 likert tipi olmak üzere toplam 60 sorudan oluşmuş ve 384 kişiye uygulanmıştır. Sorular, katılımcıların demografik özelliklerini, fotoğrafçılıkla ilgili bilgilerini, yarışma deneyimlerini ve tutumlarını ölçmeyi amaçlamıştır. Nicel verilerin normal dağılıma uygunluğu Shapiro-Wilk testi ve grafiksel incelemelerle test edilmiştir. Normal dağılım göstermeyen nicel değişkenlerde iki grup karşılaştırmalarında Mann-Whitney U testi, ikiden fazla grup karşılaştırmalarında ise Kruskal-Wallis testi uygulanmıştır. Nitel verilerin karşılaştırılmasında Pearson Ki-Kare, Fisher’s Exact ve Fisher-Freeman-Halton testleri kullanılmış; istatistiksel anlamlılık düzeyi $p < 0,05$ olarak kabul edilmiştir.

3. Bulgular

TFSF onaylı ulusal fotoğraf yarışmalarına katılan 384 anket katılımcısının %74’ü erkek, %26’sı ise kadındır. 18 yaş altında 1 kişi, 18-24 yaş arasında 6 kişi, 25-34 yaş arasında 22 kişi, 35-50 yaş arasında 173 kişi ve 50 yaş üzerinde 182 kişi bulunmaktadır. Katılımcıların 17’sinin çalışmadığı, 209’unun maaşlı çalıştığı, 73’ünün kendi hesabına çalıştığı ve 85’inin ise emekli olduğu görülmüştür.

Öğrenim durumu ve fotoğraf alanında lisans eğitimi ile ilgili sorularda katılımcılara birden fazla seçeneği işaretleme imkânı tanınmıştır. Elde edilen verilere göre; lise mezunu 54 katılımcının 5’i fotoğrafçılık alanında eğitimine devam etmektedir. Ön lisans mezunu 43 katılımcıdan 26’sının fotoğraf alanında eğitim aldığı veya bu eğitime devam ettiği belirlenmiştir. Lisans mezunu 190 katılımcının 98’i, fotoğraf alanında öğrenim görmüş ya da halen eğitimini sürdürmektedir. Yüksek lisans mezunu 71 katılımcıdan 37’si fotoğraf programında eğitim almış veya bu eğitime devam etmektedir. Doktora/Sanatta Yeterlik mezunu 21 katılımcıdan ise 9’unun fotoğraf alanında herhangi bir eğitim almadığı tespit edilmiştir.

3.1. Davranış / Beklenti

Ankete katılanların davranış ve beklentileri Tablo 1’de görülmektedir; buna göre: Katılımcılar fotoğraf alanı ile ilgili ilk hedeflerini sırasıyla %21,88 ile “kişisel sergi açma”, %16,93 oranla “ulusal/uluslararası bir unvana sahip olma” ve “yurtdışında fotoğraf gezisine katılma”, %16,67 “fotoğraf albümü yayımlama” olarak belirtmiştir. Katılımcıların en fazla harcamayı %38,02 ile fotoğraf gezilerine, %33,07 objektiflere, %12,50 fotoğraf makinesi gövdesine yaptığı

gözlenmiştir. Makine tercihlerine bakıldığında; %64,58 “DSLR”, %49,22 “aynasız dijital”, %22,14 “drone”, %11,20 “SLR” fotoğraf makinesine sahip olduklarını belirtmişlerdir.

(8. Soru) En fazla harcama	Kişi	% Oran	(9. Soru) İlk hedefleri	Kişi	% Oran	(10. Soru) Sahip olunan fotoğraf makinesi	Kişi	% Oran
Fotoğraf makinesi gövdesine	48	% 12,50	Fotoğraf makinesi gövdesini değiştirmek	34	% 8,85	SLR	43	% 11,20
Objektiflere	127	% 33,07	Objektiflerimi değiştirmek	23	% 5,98	DSLR	248	% 64,58
Yardımcı malzemelere	27	% 7,03	Fotoğraf albümü yayımlamak	64	% 16,67	Aynasız dijital	189	% 49,22
Fotoğraf gezilerine	146	% 38,02	Ulusal/Uluslararası bir ünvana sahip olmak	65	% 16,93	Kompakt dijital	27	% 7,03
Sergi/etkinliklere	13	% 3,39	Kişisel sergi açmak	84	% 21,88	Orta format dijital	8	% 2,08
Fotoğraf kitaplarına	20	% 5,21	Yurtdışında fotoğraf gezisine katılmak	65	% 16,93	Panoramik dijital	2	% 0,52
Fotoğraf albümlerine	3	% 0,78	Yurtiçinde fotoğraf gezisine katılmak	10	% 2,60	Drone	85	% 22,14
			Diğer...	39	% 10,16	Diğer...	7	% 1,82

Tablo 1. Katılımcıların davranış ve beklentileri.

(Katılımcılar, sahip olunan fotoğraf makinesi seçeneğini birden fazla işaretleyebilmiştir.)

3.2. Deneyim / Eğitim / Bilgi

Ankete katılanların deneyim, eğitim ve bilgi düzeyi konusundaki verileri Tablo 2’de görülmektedir. Buna göre: Fotoğrafla ilgilenme sürelerine bakıldığında %1,6’sı 1 yıl ve 1 yıldan daha az iken %3,6’sı 50 yıl üzerindedir. Lisans seviyesinde üniversitede fotoğraf alanında eğitim almak isteyenlerin oranı %53,9’dır. Fotoğraf tekniğine hâkim olduğunu ve bu konuda kendini iyi seviyede bulanların oranı %41,7 iken; kuramsal fotoğrafa dair bilgisinin iyi olduğunu düşünlerin oranı ise %30,7’dir. Katılımcıların, “Fotoğraf bilginizi geliştirmek için kaç tane çevrimiçi yayını (e-kitap, e-dergi, e-bülten, blog, youtube kanalı vb.) takip ediyorsunuz?” sorusuna %6,5 “hiç” yanıtını vermişken %8,9’sı “50 ve üzeri” yanıtını vermiştir. “Bugüne kadar kaç fotoğraf müzesi ziyaret ettiniz?” sorusuna %14,3 “1” müze derken “50 ve üzeri” yanıtını verenlerin oranları da aynıdır. Katılımcıların %5,2’si yıl içinde fotoğraf galeri ya da sergi salonlarını hiç gezmediklerini beyan ederken “50 ve üzeri” yanıtını %2,1’si vermiştir. Bir yılda sanal fotoğraf galerileri ya da sergi salonlarını da hiç ziyaret etmeyenler %8,1’dir. Bu konuda en yüksek oran “2-5” yanıtı ile %33,6’dır. Son 5 yıl içinde %2,6’sı hiç fotoğraf gezisi yapmadığını, %31’i ise “6-15” kez yaptığını belirtmiştir. Bugüne kadar hiç fotoğraf kitabı satın almadığını beyan edenlerin oranı %6,5’tir. Bugüne kadar “6-15” adet fotoğraf kitabı aldım ifadesi %26 ile en yüksek orandır. Katılımcıların “Fotoğraf çekimlerine giderken çoğunlukla yalnız gitmeyi tercih ediyorum” ifadesine verdikleri yanıtlar %34,1 “biraz katılıyorum” ve %21,6 “kesinlikle katılıyorum” şeklindedir.

	Hiç	1	2-5	6-15	16-50	50 ve üstü
(43. Soru) Fotoğraf ile kaç yıldır ilgileniyorsunuz?	Bir Yıldan az % 1,56	-	% 9,64	% 50,52	% 34,64	% 3,65
(54. Soru) Kaç fotoğraf kitabı (kuramsal/teknik) satın aldınız?	% 6,5	% 6,5	% 25,8	% 26,0	% 25,5	% 9,6
(49. Soru) Fotoğraf bilginizi geliştirmek için kaç tane çevrimiçi takip ediyorsunuz?	% 6,5	% 4,2	% 37,0	% 28,9	% 14,6	% 8,9
(50. Soru) Kaç fotoğraf müzesi ziyaret ettiniz?	% 17,4	% 14,3	% 43,2	% 18,0	% 6,0	% 1,0
(51. Soru) Fotoğraf galerileri ya da sergi salonlarını yıl içinde kaç kez ziyaret ediyorsunuz?	% 5,2	% 6,5	% 44,3	% 32,0	% 9,9	% 2,1
(52. Soru) Dijital / sanal fotoğraf galerileri ya da sergi salonlarını yıl içinde kaç kez ziyaret ediyorsunuz?	% 8,1	% 7,6	% 33,6	% 27,9	% 16,4	% 6,5
(53. Soru) Son beş yıl içinde kaç kere fotoğraf gezisi yaptınız?	% 2,6	% 1,0	% 24,2	% 31,0	% 30,2	% 10,9
(54. Soru) Kaç fotoğraf kitabı (kuramsal / teknik) satın aldınız?	% 6,5	% 6,5	% 25,8	% 26,0	% 25,5	% 9,6
		Kes inli kle Kat ılı mı yor	Bir az Kat ılı mı yor	Ne Kat ılı y or Ne Kat ılı mı yor	Bir az Kat ılı y or	Kes inli kle Kat ılı y or
(16. Soru) Fotoğraf konusunda üniversite eğitimi almak isterdim.	% 8,3	% 6,8	% 10,7	% 20,3	% 53,9	
(17. Soru) Fotoğraf tekniği bilgimin iyi seviyededir.	% 3,1	% 6,8	% 9,9	% 38,5	% 41,7	
(18. Soru) Kuramsal fotoğraf bilgimin iyi seviyededir.	% 2,9	% 10,2	% 16,4	% 39,8	% 30,7	
(19. Soru) Çekimlere çoğunlukla yalnız gitmeyi tercih ediyorum.	% 9,6	% 15,4	% 19,3	% 34,1	% 21,6	

Tablo 2. Deneyim, eğitim ve bilgi düzeyi konusundaki verileri.

3.3. Yarışmalar Hakkında Görüşler

Ankete katılanların yarışmalar hakkındaki görüşleri Tablo 3,4 ve 5'te görülmektedir; buna göre: Yarışmaya göndermek için fotoğraf seçimindeki kriterlerde %76,56 oranla kompozisyon ilk sırayı almıştır. Jüriyi dikkate alırm diyenleri oranı ise %10,68'dir. Yarışmacıların katılmak için en fazla tercih ettikleri kategori %81,51 ile "Serbest" ardından %58,07 ile "sokak fotoğrafçılığı" ve %43,23 ile "doğa" gelmektedir. Yarışmalara katılım amacı %29,95 ile tanınırlık elde etmektir. Bu oranın hemen ardından %27,86 ile "sergide yer alma" gelirken bu oranı %25 ile para ödülü takip etmektedir.

Fotoğraf yarışmalarına katılmanın kendisini kesinlikle motive ettiğini belirtenlerin oranı %50,8'dir. Yarışmanın sonucunun kendi fotoğraf tarzının değişmesine neden olmadığını belirtenler ise %40,4'tür.

(11. Soru) Tercih Edilen Kategori ve Tema	Serbest %81,51	Sokak Fotoğrafı %58,07	Belgesel %50,52	Doğa %43,23	Portre %42,97	Foto Öykü %39,32
(12. Soru) Katılım Amaçları	Tanınırlık %29,95	Sergide Yer Alma %27,86	Para Ödülü %25,0	Diğer %9,38	Madalya %7,81	
(13. Soru) Eser Seçiminde Dikkat Edilen Kriterler	Estetik %53,91	Kompozisyon %76,56	Konu %75,26	Jüri %10,68	Renk %14,06	Diğer %0,78
	Hic	1	2-5	6-15	16-50	50 ve üstü
(55. Soru) Kaç kez ulusal fotoğraf yarışmasına katıldınız?	-	% 5,2	% 14,3	% 25,5	% 22,1	% 32,8
(56. Soru) Kaç kez uluslararası fotoğraf yarışmasına katıldınız?	% 15,6	% 7,0	% 18,0	% 15,9	% 19,8	% 23,7
		Kesinlikle Katılmıyor	Biraz Katılmıyor	Ne Katılıy or Ne Katılmıyor	Biraz Katılıyor	Kesinlikle Katılıyor
(22. Soru) Yarışmalara katılmak, beni fotoğraf üretimine motive ediyor.		% 10,2	% 6,0	% 9,6	% 23,4	% 50,8
(23. Soru) Kazanma veya kaybetme deneyimleri, fotoğrafçılık tarzımı etkiliyor ve katıldığım yarışmalarda derece almak için tarzımı değiştirmeme sebep oluyor.		% 40,4	% 13,0	% 14,1	% 19,8	% 12,8
(24. Soru) Yarışmalar, sanatçıların eserlerini daha geniş bir izleyici kitlesiyle buluşturmasına yardımcı oluyor.		% 8,3	% 6,5	% 8,1	% 25,5	% 51,6

Tablo 3. Yarışmalar hakkındaki görüşler.

Düzenlenen yarışmalar sayesinde eserlerinin geniş izleyici kitlesine ulaştığını düşünenler %51,6 oranındadır. “Yarışmaların, sanatçıların toplumsal veya kültürel sorunlara dikkat çekmesine yardımcı oluyor” ifadesine %28,6 “biraz katılıyorum”, %37,8 “kesinlikle katılıyorum” şeklinde cevap vermiştir. %41,9 Oranıyla katılımcıların yarısına yakını yarışmalara katılmanın yeni bakış açıları kazandırdığını belirtmiştir. “Yarışmaların toplumsal veya politik bir mesaj iletmek için güçlü bir araç olabileceği” ifadesine %22,4 “biraz katılıyorum”, %35,9 “kesinlikle katılıyorum” şeklinde beyan etmiştir. %42,4’ü amatör ve genç kuşaklara sanata dair ilgi duymalarını sağladığını düşünmektedirler. Ödüllerin katılımı teşvik ettiğini düşünenler ise %47,4’lük kısımdır. Kazanılan ödüllerin kariyerine kesinlikle katkı sağladığını düşünenler %42,4 oranındadır. Yarışmalar rekabet ile yaratıcılığın artmasını sağlıyor ifadesine %25,5 “biraz katılıyorum”, %33,1 “kesinlikle katılıyorum” şeklinde belirtmişlerdir.

	Kes inli kle Kat ılmı yor	Bir az Kat ılmı yor	Ne Kat ılıy or Ne Kat ılmı yor	Bir az Kat ılıy or	Kes inli kle Kat ılıy or
(25. Soru) Yarışmalar, sanatçıların kültürel veya toplumsal sorunlara dikkat çekmesine yardımcı oluyor.	% 10,9	% 12,2	% 10,4	% 28,6	% 37,8
(26. Soru) Yarışmalara katılmak yeni bakış açıları kazandırır.	% 10,4	% 12,2	% 8,6	% 26,8	% 41,9
(27. Soru) Yarışmalar, toplumsal veya politik bir mesaj iletmek için güçlü bir araçtır.	% 15,4	% 10,7	% 15,6	% 22,4	% 35,9
(28. Soru) Yarışmaları, genç kuşaklar ve amatör fotoğrafçıların sanata ilgi duymalarına katkı sağlar.	% 9,1	% 10,2	% 10,2	% 28,1	% 42,4
(29. Soru) Yarışmaların ödülleri veya teşvikleri, amatör / profesyonel sanatçıları daha fazla katılım için teşvik eder.	% 6,0	% 7,0	% 12,5	% 27,1	% 47,4
(30. Soru) Yarışmalardan aldığım ödüllerin veya sergilemelerin fotoğrafçılık kariyerime etkisi oluyor.	% 10,7	% 9,1	% 14,3	% 23,4	% 42,4
(31. Soru) Yarışmalar, fotoğrafçılar arasında rekabeti teşvik ederek yaratıcılığı artırır.	% 14,1	% 10,9	% 16,4	% 25,5	% 33,1
(32. Soru) Yarışmalara katılım sağlamam, fotoğrafçılığı daha bilinçli bir şekilde yapmama katkı sağlıyor.	% 17,7	% 10,7	% 13,8	% 28,1	% 29,7
(33. soru) Jürilerin, fotoğraf eğitimi almış ve uzman kişiler dışında olmasını yeterli buluyorum.	% 42,7	% 20,3	% 16,1	% 14,3	% 6,5
(34. soru) Jürilerin fotoğraf konusunda yeterli bilgiye sahip olduğunu düşünüyorum.	% 16,4	% 26,0	% 19,8	% 27,6	% 10,2
(35. Soru) Jürilerin, yarışma şartnamesini okuyarak, değerlendirme yaptığını düşünüyorum.	% 19,8	% 23,2	% 19,8	% 25,0	% 12,2
(36. Soru) Sonuçların tarafsızca alındığını düşünüyorum.	% 21,4	% 24,7	% 20,8	% 20,8	% 12,2

Tablo 4. Yarışmalar hakkındaki görüşler.

Yarışma jürisinde fotoğraf eğitimi almamış, uzman olmayan kişilerin olmasını kabul etmeyenler %42,7 oranındadır. “Yarışmalardaki jürilerin fotoğraf konusunda yeterli bilgiye sahip olduğunu düşünüyorum ifadesine %16,4 “kesinlikle katılmıyorum”, %27,6 “biraz katılıyorum” cevabını vermiştir. Jürilerin yarışma şartnamesini okuyarak değerlendirme yapmadığını düşünenler %12,2 iken bu ifadeye en yüksek oranla “biraz katılıyorum” demiş olanlar %25,0’tir. Değerlendirmelerin tarafsızca yapılmadığına kesinlikle inananların oranı %12,2 iken en yüksek oranla %24,7’si bu ifadeye “biraz katılmıyorum” demiştir. “Bir fotoğraf yarışmasının sonuçları açıklandığında, sonuçlar beni tatmin ediyor” ifadesine en yüksek oranla %27,1 ile “biraz katılıyorum” denmiştir. Katılımcıları %40,1’i yarışmaların fotoğraf sanatının kamuoyuna tanıtılmasına katkı sağladığını düşünmektedirler. Yarışmaların fotoğraf öğrenme ve geliştirme imkânı sağlar düşüncesine %31,3 “biraz katılıyorum” ve %34,9 “kesinlikle katılıyorum” demiştir. Katılımcıların yarıya yakını %48,4 oranla yerel kültüre ve mirasa kesinlikle katkı sağladığını belirtmiştir. Katılımcıların, “Bugüne kadar kaç kez ulusal fotoğraf yarışmasına katıldınız?” sorusuna %32,8’lik en yüksek oranla

“50 ve üzeri” yanıtı verilmiştir. Benzer şekilde uluslararası yarışma katılımı sorulduğunda ise yine en yüksek oran olan %23,7 ile “50 ve üzeri” yanıtı olmuştur. Yapay zekâ ile üretilen fotoğrafların kullanımına %67,4’lik yüksek oranla “kesinlikle katılmıyorum” ifadesi tercih edilmiştir. %53,9’luk kesim ise yapay zekanın jürilerce de kullanımını kesinlikle desteklememektedir.

	Kesinlikle Katılmıyorum	Biraz Katılmıyorum	Ne Katılmıyorum Ne Katılmıyorum	Biraz Katılmıyorum	Kesinlikle Katılmıyorum
(37. Soru) Sonuçları açıklandığında, beni tatmin ediyor.	%13,3	%28,4	%25,3	%27,1	%6,0
(38. Soru) Yarışmaların, fotoğraf sanatının kamuoyuna tanıtılmasında önemli bir rol oynadığını düşünüyorum.	%4,9	%11,5	%12,8	%30,7	%40,1
(39. Soru) Yarışmaların, fotoğrafçılığı öğrenme ve geliştirme fırsatları sunar.	%2,9	%8,1	%22,9	%31,3	%34,9
(40. Soru) Yarışmalar, yerel kültüre ve mirasa katkı sağlar.	%2,6	%8,1	%11,2	%29,7	%48,4
(41. Soru) Yarışmaya katılım sağlayacak kişinin yapay zekâ ile oluşturduğu görsel ile yarışmaya katılım sağlamasını destekliyorum.	%67,4	%5,7	%10,4	%8,1	%8,3
(42. Soru) Jüri değerlendirmesinde yapay zekanın kullanılmasını destekliyorum.	%53,9	%9,4	%15,9	%11,5	%9,4

Tablo 5. Yarışmalar hakkındaki görüşler.

3.4. Sergileme / Ödül

Ankete katılanların sergileme ve ödül konusundaki görüşleri Tablo 6’da görülmektedir; buna göre: “Fotoğraf yarışmalarına katıldığınız ilk günden bugüne kadar kaç kez kişisel fotoğraf sergisi açtınız?” sorusuna katılımcıların %57,6’sı 1 kez cevabı vermiştir. Benzer şekilde karma sergi katılımları sorgulandığında “2-5 kez” ile “6-15 kez” cevabını verenlerin oranları %29,7 ile aynıdır. Kişisel ya da karma olarak fotoğraf albümü yayınlanmasına dair soruya %41,7 oranıyla katılımcıların yarısına yakını hiç yayınlamadıklarını beyan etmişlerdir. “Fotoğraf eğitimi veren dernek / vakıf / kurum / kuruluş ya da üniversite bünyesinde yapılan ulusal fotoğraf yarışmasındaki sergide kaç kez fotoğrafınızla yer aldınız?” sorusuna katılımcılar %33,3 ile en yüksek oranda “2-5” kez yanıtı vermiştir. Aynı konu uluslararası bağlamda sorgulandığında ise “2-5 kez” katıldım diyenlerin en yüksek oranı da %28,4 olmuştur. Ulusal yarışmalardan sergileme alma durumu sorgulandığında katılımcılar %24,2 ile en yüksek oranda “50 ve üzeri” seçeneğini seçmişlerdir. Bu konu uluslararası yarışmalar için sorgulandığında ise %26,8’si hiç almadım derken %26,6’sı da “50 ve üzeri” yanıtını vermiştir.

	Hiç	1	2-5	6-15	16-50	50 ve üstü
(44. Soru) Kaç kez kişisel fotoğraf sergisi açtınız?	%57,6	%12,0	%20,8	%7,8	%1,6	%0,3

(45. Soru) Kaç kez karma fotoğraf sergisine katıldınız?	% 9,6	% 3,4	% 29,7	% 29,7	% 19,5	% 8,1
(46. Soru) Kişisel / karma kaç kez fotoğraf albümü yayınladınız?	% 41,7	% 12,5	% 28,1	% 12,5	% 4,2	% 1,0
(47. Soru) Fotoğraf eğitimi veren dernek / vakıf / kurum / kuruluş ya da üniversite bünyesinde yapılan ulusal fotoğraf yarışmasında kaç kez fotoğrafınızla yer aldınız mı?	% 10,4	% 5,2	% 33,3	% 25,5	% 14,8	% 10,7
(48. Soru) Fotoğraf eğitimi veren dernek / vakıf / kurum / kuruluş ya da üniversite bünyesinde yapılan uluslararası fotoğraf yarışmasında kaç kez fotoğrafınızla yer aldınız mı?	% 16,7	% 10,9	% 28,4	% 17,2	% 16,7	% 10,2
(57. Soru) Ulusal fotoğraf yarışmalarından kaç kez sergileme aldınız?	% 1,0	% 14,8	% 22,4	% 17,2	% 20,3	% 24,2
(58. Soru) Ulusal fotoğraf yarışmalarından kaç kez (sergileme haricinde) ödül aldınız?	% 21,1	% 12,0	% 21,1	% 22,1	% 15,1	% 8,6
(59. Soru) Uluslararası fotoğraf yarışmalarından kaç kez sergileme aldınız?	% 26,8	% 5,5	% 17,4	% 13,0	% 10,7	% 26,6
(60. Soru) Uluslararası fotoğraf yarışmalarından kaç kez ödül (sergileme haricinde) aldınız?	% 35,9	% 10,7	% 17,2	% 13,8	% 14,3	% 8,1

Tablo 6. Sergileme ve ödül konusundaki görüşler.

4. Sonuç

Osmanlı İmparatorluğu’nda fotoğraf, 19. yüzyılın ortalarında teknik anlamda gelişmeye başlamış, amatör fotoğrafçılık ise Servet-i Fünûn gibi dönemin dergilerinin öncülüğü ile başlayan süreç içinde fotoğraf yarışmaları aracılığıyla yaygınlaşmaya başlamıştır. İlerleyen dönemlerde ülkemizdeki fotoğraf derneklerinin de yaygınlaşmasının ardından 2003 yılında “Fotoğraf Sanatı Federasyonu” resmi olarak kurulmuştur. 2005 yılında ise “Türkiye Fotoğraf Sanatı Federasyonu (TFSF)” adını alarak bugünkü yapısına kavuşmuştur TFSF, Türkiye’de fotoğraf sanatının gelişimini teşvik etmeyi, görsel estetik bilincini yaygınlaştırmayı, ulusal ve uluslararası yarışmalar aracılığıyla fotoğrafçıların eserlerini geniş kitlelere ulaştırmayı, almanaklarla bu eserleri arşivlemeyi ve düzenlediği eğitim programlarıyla fotoğrafçılara bilgi ve beceri kazandırmayı amaçlamaktadır. 2004-2022 yılları arasında Türkiye’de düzenlenen ve Türkiye Fotoğraf Sanatı Federasyonu (TFSF) tarafından onaylanan ulusal fotoğraf yarışmalarının, ülkemizdeki fotoğraf sanatına olan katkılarını incelemek amacıyla 384 katılımcıya yapılan anket neticesiyle katılımcıların demografik yapısı, eğitim düzeyi, davranış ve beklentileri, deneyim ve bilgi düzeyleri, yarışma katılım motivasyonları, jüriyle dair görüşleri ile ödül ve sergileme deneyimleri belirlenmiştir. Araştırma, yalnızca TFSF onaylı ulusal fotoğraf yarışmalarına katılan katılımcılarla sınırlı olup, daha geniş bir fotoğrafçı kitlesine genellenebilir sonuçlar sunmamaktadır. Katılımcıların yanıtlarının, kişisel algılarına ve deneyimlerine dayalı olması, elde edilen verilerin subjektif olmasına neden olmuş, kullanılan anket yöntemi ise derinlemesine bilgi toplamak yerine genel eğilimleri ortaya koymayı amaçlamıştır. Katılımcıların büyük çoğunluğunun erkek (%74) olduğu, yaş aralığının ise ağırlıklı olarak 35 yaş üzeri olduğu tespit edilmiştir. Eğitim durumları incelendiğinde, lisans ve lisansüstü mezunlarının fotoğraf alanına daha fazla ilgi gösterdiği ve bu alanda eğitim almayı sürdürdüğü görülmüştür. Katılımcıların çoğunluğu fotoğraf çekimlerini bireysel olarak gerçekleştirme eğiliminde olup, fotoğraf alanında en büyük hedefleri arasında kişisel sergi açmak, ulusal ve uluslararası unvanlar kazanmak ve yurt dışı fotoğraf gezilerine katılmak bulunmaktadır. Yarışmalara katılım motivasyonları incelendiğinde, tanınırlık elde etmek, eserlerini sergilemek ve para ödülü kazanmak gibi hedeflerin öne çıktığı gözlemlenmiştir. Katılımcıların yarısından fazlası yarışmaların kendilerini motive ettiğini ve yeni bakış açıları kazandırdığını ifade etmiştir. Ancak yarışmaların sonuçlarının tarafsızlığı ve jüri üyelerinin yeterliliği konusunda çeşitli eleştiriler dile getirilmiştir. Yarışmalara katılımın yerel kültüre ve mirasa katkı sağladığına dair olumlu görüşler öne

çıkarken, yapay zekâ ile üretilen fotoğrafların ve yapay zekâ jürilerinin yarışmalarda kullanılmasına katılımcıların çoğunlukla olumsuz yaklaştığı tespit edilmiştir. Sergileme ve ödül konusunda ise büyük bir çoğunluk kişisel sergi açma ve fotoğraf albümü yayınlama konusunda sınırlı bir deneyime sahiptir. Ulusal yarışmalarda sergileme oranlarının uluslararası düzeye kıyasla daha yüksek olduğu görülürken, genel olarak kişisel sergi ve albüm yayınlama oranlarının düşük olması, fotoğrafçıların eserlerini bireysel olarak sergilemekten çok, yarışmalar aracılığıyla görünürlük sağlamayı tercih ettiklerini ortaya koymaktadır.

Elde edilen bulgular, fotoğraf yarışmalarında yapay zekâ kullanımı ile yapay zekâyâ yönelik güçlü reddiyeye ilişkin önemli eğilimleri ortaya koymakla birlikte, bazı konuların daha derinlemesine tartışılmasına da imkân tanımaktadır. Bulgular, fotoğraf yarışmalarında estetik tercihlerin giderek belirli kalıplar etrafında şekillendiğini ve bunun yaratıcı çeşitliliği sınırlayan bir standardizasyon riski doğurduğunu göstermektedir. Bu durum, özgün yaklaşımların geri planda kalmasına ve benzer görsel anlatıların tekrar üretimine yol açabilmektedir. Öte yandan, jüriye duyulan güven ve tarafsızlık algısının, fotoğrafçıların üretim motivasyonu ve estetik yönelimleri üzerinde belirleyici bir etkiye sahip olduğu görülmektedir. Değerlendirme süreçlerine ilişkin belirsizlikler ve şeffaflık eksikliği, katılımcıların yarışmalara bakışını ve üretim pratiklerini doğrudan etkilemektedir.

Sonuç olarak, TFSF onaylı ulusal fotoğraf yarışmaları, fotoğrafçıların sanatsal becerilerini geliştirmeleri, eserlerini tanıtmaları ve sanatsal kariyerlerinde ilerlemeleri ile ülkemizde fotoğraf sanatının yaygınlaşmasında önemli bir rol oynamaktadır. Yarışmaların daha kapsayıcı ve yenilikçi bir yaklaşımla sürdürülebilirliğini sağlamak, fotoğraf sanatının toplumsal ve kültürel belleğe katkısını artıracaktır. Araştırma konumuzda daha önce yapılmış bir çalışmanın olmaması nedeniyle süreçlerin karşılaştırılıp değerlendirilmesi mümkün olamamıştır. Bu bağlamda yapılacak olan araştırmaların desteklenmesi, uzun vadede fotoğraf sanatının dinamikliğini ve çeşitliliğini koruyarak önemli katkılar sunacaktır. Günümüzde analogdan dijitale geçiş süreciyle birlikte yarışmaların tematik zenginliği artmış, mobil cihazların, sosyal medya platformlarının ve çevrimiçi yarışmaların yaygınlaşması ile de fotoğraf yarışmalarının paylaşılması ve değerlendirilmesi daha hızlı bir şekilde yapılabilir hale gelmiştir. Bu süreçlerin daha verimli ve kapsayıcı hale gelmesi için yapıcı eleştiri ve öneriler doğrultusunda zaman ve şartlara göre güncellemeler yapılması da doğru olacaktır. Gelecek araştırmalarda, farklı ülkelerin yarışma örneklerinin karşılaştırmalı olarak incelenmesi, jüri ve katılımcı görüşlerinin birlikte ele alınması ve yapay zekâ destekli değerlendirme modellerinin uzun vadeli etkilerinin analiz edilmesi alan yazına önemli katkılar sağlayabilir.

Kaynakça

- Akarçay, G. Ö. (2023). *1970’li yıllarda Türkiye’de fotoğraf*. Medeniyet Sanat – İMÜ Sanat, Tasarım ve Mimarlık Fakültesi Dergisi, 9, 133–150. <https://doi.org/10.46641/medeniyetsanat.1283825>
- Bölük, G. (2014). *Fotoğrafın serüveni “Osmanlı’dan Cumhuriyet’e stüdyoların ışığında*. İstanbul: Kapı Yayınları.
- Cerrahoğlu, B. (2023, 21 Kasım). *Geçmiş zaman olur ki...* Kontrast Dergi. Sayı 24. <https://kontrastdergi.com/berrin-cerrahoglu-gecmis-zaman-olur-ki-24-sayi/>.
- Foto Süreyya Dergisi. (1931). Mayıs, Sayı 1.
- Kızıl, M. (2007). *Türkiye’de fotoğraf dernekleri ve işlevleri (Yayınlanmamış yüksek lisans tezi)*. Dokuz Eylül Üniversitesi ,Güzel Sanatlar Enstitüsü.
- Koloğlu, O. (2010). *Osmanlı döneminde basın teknikleri ve araçları*. İstanbul: İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi Yayınları.
- Türkiye Fotoğraf Sanatı Federasyonu. (2023, 21 Kasım). *Hakkımızda*. <https://tfsf.org.tr/tr/sayfa-detay/hakkimizda>.
- Türkiye Fotoğraf Sanatı Federasyonu. (2023, 21 Kasım). *Kuruluş duyurusu*. <https://tfsf.org.tr/tr/sayfa-detay/kurulus-duyurusu>.

Yeşiltaş, B. (2024). Ulusal fotoğraf yarışmalarının fotoğraf sanatına katkısı (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Marmara Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü.

Görsel Kaynaklar

Görsel 1. <http://www.servetifunundergisi.com/sayi/287/>

Tablo 1. Yeşiltaş, B. (2024). Ulusal Fotoğraf Yarışmalarının Fotoğraf Sanatına Katkısı, ss. 110-112 [Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi] Marmara Üniversitesi.

Tablo 2. Yeşiltaş, B. (2024). Ulusal Fotoğraf Yarışmalarının Fotoğraf Sanatına Katkısı, ss. 115-137 [Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi] Marmara Üniversitesi.

Tablo 3. Yeşiltaş, B. (2024). Ulusal Fotoğraf Yarışmalarının Fotoğraf Sanatına Katkısı, ss. 115-137 [Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi] Marmara Üniversitesi.

Tablo 4. Yeşiltaş, B. (2024). Ulusal Fotoğraf Yarışmalarının Fotoğraf Sanatına Katkısı, ss. 115-119 [Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi] Marmara Üniversitesi.

Tablo 5. Yeşiltaş, B. (2024). Ulusal Fotoğraf Yarışmalarının Fotoğraf Sanatına Katkısı, s. 119 [Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi] Marmara Üniversitesi.

Tablo 6. Yeşiltaş, B. (2024). Ulusal Fotoğraf Yarışmalarının Fotoğraf Sanatına Katkısı, ss. 123-126 [Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi] Marmara Üniversitesi.

Etik Kurul Kararı

Bu araştırmaya ilişkin anket çalışması için gerekli etik kurul onayı, İstanbul Aydın Üniversitesi Sosyal ve Beşerî Bilimler Etik Komisyonu tarafından 21.12.2023 tarihinde 2023/10 sayılı karar ile alınmıştır.

[1] Bu çalışma, Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Fotoğraf Anasanat Dalı'nda yapılan "Ulusal Fotoğraf Yarışmalarının Fotoğraf Sanatına Katkısı" başlıklı yüksek lisans tezinden üretilmiştir.

Çalışma kapsamında herhangi bir kurum veya kişi ile çıkar çatışması bulunmamaktadır.

Neslihan SARI
neslihansari2009@hotmail.com, Karabük-Türkiye
ORCID: 0009-0006-2222-4381

Fatma KOÇ
Prof. Dr., Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, f.koc@hbv.edu.tr, Ankara-Türkiye
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-3267-5366>

Tekstil Dışı Malzemelerle Tasarlanan Giysilerin Tasarım Değeri Analizi

Özet

Bu araştırma, tekstil dışı malzemelerle tasarlanan giysilerin tasarım değeri kriterleri açısından incelenmesi amaçlamaktadır. Araştırmanın evrenini, 2019- 2024 yılları arasında düzenlenen “Metropolitan Museum of Art Costume Institute Gala (Met Gala)” etkinliklerinde sunulan tekstil dışı malzemelerle tasarlanmış giysiler oluşturmaktadır. Bu evrenden, amaçlı örnekleme yöntemi ile seçilen dört giysi tasarımı araştırma kapsamına dahil edilmiştir. Çalışma, tarama modeline dayalı betimsel bir araştırma olup, veriler içerik analizi yöntemiyle elde edilmiştir. Giysi tasarımında kullanılan tekstil dışı malzemeler, kökenleri, işlenme düzeyleri ve yapısal özellikleri doğrultusunda; deri ve türevi malzemeler, işlenmiş doğal malzemeler, işlenmemiş doğal malzemeler ve petrol türevi malzemeler olmak üzere dört temel kategori altında incelenmiştir. Araştırmacılar tarafından geliştirilen “Giysi Model ve Tasarım Değeri Analiz Formu” aracılığıyla her malzeme grubuna ait giysi, model özellikleri, fonksiyonel ve sembolik değerler açısından analiz edilmiştir. Bulgular, incelenen giysilerin malzeme türüne bağlı olarak çevresel ve kullanım temelli sınırlılıklar nedeniyle sürdürülebilirlik açısından olumsuzluklar taşımasına rağmen yüksek sembolik değere sahip olduğunu; ancak fonksiyonel değer açısından sınırlılıklar taşıdığını ortaya koymaktadır. Sonuç olarak, tekstil dışı malzemelerin giysi tasarımında yaratıcılığı, estetik görünümü ve sanatsal ifadenin gücünü artırdığı; ancak fonksiyonellik ve sürdürülebilirlik açısından tasarımcıların farklı disiplinlerle iş birliği içinde yenilikçi çözümler geliştirmesi gerektiği sonucuna ulaşılmıştır.

Anahtar Kelimeler: tekstil dışı malzemeler, giysi tasarımı, tasarım değeri, giysi analizi, MET Gala

Analysis of the Design Value of Garments Designed with Non-Textile Materials

Abstract

This research aims to examine garments designed with non-textile materials in terms of design value criteria. The universe of the study consists of garments designed with non-textile materials exhibited at the Metropolitan Museum of Art Costume Institute Gala (Met Gala) events held between 2019 and 2024. Four garment designs selected from this universe using purposive sampling were included in the scope of the study. The study is a descriptive research based on a survey model, and the data were obtained using content analysis. Non-textile materials used in garment design were examined under four main categories: leather and derivative materials, processed natural materials, unprocessed natural materials, and petroleum-derived materials, according to their origins, processing levels, and structural characteristics. The “Clothing Model and Design Value Analysis Form” developed by researchers was used to analyze clothing items from each material group in terms of model characteristics, functional and symbolic values. The findings reveal that, despite the sustainability drawbacks due to environmental and usage-based limitations depending on the material type, the examined garments have high symbolic value; however, they have limitations in terms of functional value.

Consequently, it was concluded that non-textile materials enhance creativity, aesthetic appearance, and the power of artistic expression in garment design; however, designers need to develop innovative solutions in collaboration with different disciplines in terms of functionality and sustainability.

Keywords: non-textile materials, garment design, design value, garment analysis, Met Gala

1. Giriş

Tekstil ürünleri, insanların alışkanlıklarının evriminde kilit bir rol oynamıştır. Tekstil lifleri ve bu liflerden üretilmiş ürünler insanın giyinme ve barınma gibi temel ihtiyaçlarının karşılanmasında son derece önemlidir. Strand ve diğerleri (2010: 150), tekstiller üzerine yapmış oldukları bir çalışmada, *“tekstilin önemi hafife alınmamalıdır; çünkü en eski insan zanaat teknolojilerinden birini, kesinlikle metalurjiden daha eskiyi temsil ederler ve geçim, ekonomi ve değişimin temel bir parçası olmuşlardır”* şeklindeki açıklamada tekstilin insanlık tarihindeki önemini vurgulamışlardır. Tekstil ürünleri, olağanüstü mükemmel mekanik ve fiziksel özelliklerinin yanı sıra, giysiler başta olmak üzere otomotiv, inşaat ve mobilya gibi çeşitli endüstrilerde güçlendirilmiş kompozit ürünlerde de kullanılmaktadır. Yirminci yüzyılın başlarında sentetik liflerin ortaya çıkmasıyla birlikte, tekstil ürünlerinin ve kullanım yerlerinin çeşitliliği artış göstermiştir. Artan çevresel endişeler ve petrol kaynaklarının tükenmesi, doğal liflerin üretiminin azalması araştırmacıları, tasarımcıları, moda sektörünü ve konfeksiyon endüstrisini yeni arayışlara ve sürdürülebilir çevre dostu yaklaşımlara teşvik etmiştir.

Giysiler, giysi aksesuarları ve bunlara yapılan süslemeler, estetik bir nesne olarak bedene ait unsurlardır ve genellikle tekstil ürünleri ile oluşturulmaktadır. Giysi tasarımlarının kullanıldığı malzemelere uygulanan manipülasyonlar ve teknik işlemler, sanatsal üretimin tasarıma yansıtılan ifadeleri olarak görülmüştür. Özellikle yirminci yüzyılın başlarından itibaren moda tasarımcılarının giysi tasarımlarındaki yenilik arayışları, geleneksel ve alışılmış olanın dışına çıkan, malzemeler ve üretim tekniklerini kullanarak yaratıcı manipülasyonlarla kullanılır hale getirilmiştir. Yirminci yüzyılın sonları ve yirmi birinci yüzyılın başlarında, *“modanın küreselleşmesi”* ile özellikle seri üretim moda stil varyasyonlarının küresel olarak tek tip ürünler lehine terk edilmesiyle ilişkilendirilmiştir.

Moda; beden ve kültürün canlandırılmasında ve deneyimlenmesinde maddi bir rol oynar. Moda ve giysiler tüm duyuları kapsar ve bu nedenle bedene en yakın konumda bulunan *“maddi kültürün en temel nesneleri”* arasında sayılabilir. Bu giysilerin ve giysilerde kullanılan malzemelerin vücutta bıraktığı izi hissetmeyi, yün bir kazağın yumuşaklığından veya kaşıncılığından, vücudu şekillendiren spor kıyafetlerinin toparlayıcı etkilerine kadar pek çok şeyi içinde barındırır (Lehnert ve Mentges, 2013: 8). Hollander (1978: 331), giysiler ile ilgili çalışmada, *“giysilerin temel unsuru görsel etkisidir; diğer tüm unsurlar koşulludur ve ara sıra oluşur.”* şeklindeki tanımlaması ile giysilerin görsel etkisinin önemini vurgulamıştır. Wilson’da (1987: 9), Hollander’ın yapmış olduğu tanımlama doğrultusunda modayı *“bir görsel sanat biçimi, görünür benliğin aracı olduğu bir imge yaratımı”* olarak tanımlamıştır.

Giysi tasarımında farklı parçalar bir araya gelerek bir bütünü oluşturur. Tasarımcılar giysi tasarımı yaparken her parçayı birbirini tamamlayacak şekilde bir bütün olarak düşünür ve tasarlar (Akgöz, 2005: 8). Günümüz moda sektörünün içinde bulunduğu rekabet ortamında tasarımcılar koleksiyonlarında daha yaratıcı ve özgün olmak için bir konsept üzerinde çalışma zorunluluğu hissetmektedirler (Koca vd., 2015:128). Malzemeyle etkileşim, ürünler aracılığıyla gerçekleşir ve bu etkileşim hem teknik hem de duysal özellikler içerir. Bir giysinin malzemesi; dayanıklılık, esneklik ve nefes alabilirlik gibi teknik özellikleriyle kullanım amacına uyumlu olması gerekirken, aynı zamanda doku, renk ve parlaklık gibi duysal özellikleriyle kullanıcının duyularına hitap etmelidir. Malzeme seçimi, giysinin hem işlevselliğini hem de estetiğini belirler ve kullanıcı deneyimini doğrudan etkiler (Karana, Hekkert, ve Kandachar, 2008: 1081). Giysi tasarımında, kullanılan malzeme ve yapım teknikleri, tasarımın başarısını doğrudan etkileyen kritik unsurlardır. Malzemenin tekniğe uygunluğu, tasarımın hedeflenen amacına ulaşması için büyük önem taşır. Çünkü malzeme ile teknik arasındaki uyum, ürünün bütünlüğünü ve kalitesini belirler. Bu uyum sağlandığında, tasarım hem işlevsel hem de estetik açıdan değer kazanır. Ancak, her tekniğin her malzemeye uygulanamaması, tasarımcıyı sınırlayan bir faktördür.

Bu durum, tasarımcının yaratıcılığını kullanarak amaca uygun ürünler geliştirmesini gerektirir (Sarioğlu, 1994: 395). Giysi tasarımı, yaratıcı fikirlerin ürüne dönüştüğü bir süreç olarak diğer tasarım disiplinleriyle ortak temel ilkelere dayanır. Ancak kullanılan malzemeler, yöntemler ve sunum şekilleri, geleneksel tasarım yaklaşımlarının ötesine geçebilir. Özellikle tekstil dışı malzemeler ve teknoloji kullanımı, tasarımların görsel olarak farklılaşmasına ve yenilikçi bir anlayışa yönelmesine olanak tanımaktadır (Öz ve Çileroğlu, 2021: 122).

Moda tasarımı alanı, günümüzde estetik arayışların yanı sıra çevresel ve toplumsal sorumlulukları da içeren çok katmanlı bir disipline dönüşmüştür. Tasarımcıların giysilerde malzemesi tekstil lifi olmayan tekstil dışı malzeme olarak tanımlayabileceğimiz, kullanımı yalnızca estetik veya sanatsal değil, aynı zamanda sürdürülebilirlik açısından da önem taşıyan malzemeleri tasarımlarında kullanmaları gün geçtikçe artırmaktadır. Modern sanat akımlarının etkisiyle yirminci yüzyılın başlarından itibaren tasarımcılar ve sanatçılar yeni fikirlerin, malzemelerin ve deneysel çalışmaların arayışı içerisine girmişlerdir. Bu dönemde kendini gösteren giyilebilir sanat hareketi, tasarımcıları deneysel giysilere ve tekstil dışı malzeme kullanımına yönlendirmiştir. Kurumuş çiçekler, metal, cam, seramik, taş, çeşitli hayvan kabukları, kemikler, bitki sapları, yapraklar, kuş tüyleri, petrol türevi ürünler, atık malzemeler vb. bir çok unsur moda tasarımı alanında kullanılır olmuş giysi ve giysilere ilişkin unsurlara yansıtılmıştır.

Bazı sanatçılar ve tasarımcılar, çevresel sorunlara dikkat çekmek ve kaynakların tükenmesine karşı duyarlılık göstermek amacıyla bu malzemeleri özellikle tercih etmişlerdir (Chapin, Torn, ve Tateno, 1996: 1017). Her sezon modanın makro temalarından biri, yerli toplulukların iççiliğini ve geleneklerini onurlandırmak için farklı medeniyetlere ait yerli tasarımları ve temaları bir araya getirmektedir. Bu durum, moda endüstrisinin artık farklı formları, renkleri ve stilleri olan bu topluluklara saygı duymaya ve yerel sürdürülebilirliği teşvik etmeye yönelerek kurumsal doğasından kurtulmayı hedeflediğini göstermektedir (Koca, 2025: 39). Disiplinler arası sınırların belirsizleşmesi, kaynakların tükenme riski, çevresel kaygılar, tasarımda yenilik arayışları gibi etkenler, tekstil dışı malzemelerin önemini artırmıştır. Tekstil dışı malzemelerle üretilen giysiler; performans sanatı, moda şovları ve kavramsal sanat gibi alanlarda hem estetik bir araç hem de düşünsel bir ifade biçimi olarak öne çıkmaktadır. Aynı zamanda bu tür giysiler, bireylerin kendilerini ifade etme biçimlerini artırmakta ve geleneksel moda tasarımı anlayışına alternatif bir bakış açısı sunarak önemini gittikçe artırmaktadır. Nimkulrat (2010: 64), Finlandiya'daki tekstil eğitimi üzerine yaptığı araştırmada, ifade edici yönlerin ihmal edilmesinin yaratıcı süreci ve alternatif malzeme kullanımını sınırlandırabileceğini belirtmektedir. Araştırmalar, yaratıcı süreçlerin merkezinde malzemenin bulunduğunu ve teknik/biçimsel unsurların arka planda kaldığını ortaya koymaktadır. Nimkulrat'ın çalışması, giyilebilir sanatta tekstil dışı malzeme kullanımının ifade gücünü ve yaratıcılığı artırdığına işaret etmektedir.



Görsel 1. Salvador Dalí " Aphrodisiac Jacket" 1936.



Görsel 2. Victor&Rolf 2015/Sonbahar-Kış Haute Couture koleksiyonu



Görsel 3. İris Van Herpen 2019 "Hypnosis" koleksiyonu

Moda ve sanat arasındaki sınırları zorlayan tasarım anlayışları, zaman içinde farklı biçimlerde kendini göstermiştir. Örneğin; Salvador Dalí, üzerine nane likörü dolu bardaklar yerleştirdiği klasik bir smokini sürrealist bir yaklaşımla giyilebilir sanat eserine dönüştürmüştür (görsel1). Benzer şekilde Viktor & Rolf'un Sonbahar/Kış 2015 haute couture

defilesinde, giysi tasarımlarının ahşap çerçevelerle bütünleşerek tuval şeklinde parçalanmış sanat esrine dönüştürülmesi giyilebilir sanat kavramını radikal bir şekilde ele alan örneklerdendir (görsel2). İris Van Herpen, giyilebilir sanatın sınırlarını zorlayarak 3D baskı teknolojisini kullanmaktadır. Bu teknoloji sayesinde, geleneksel yöntemlerle üretilmeyecek karmaşık yapılar ve formlar yaratmaktadır (görsel3).

1.1. Moda Tarihi Sürecinde Tekstil Dışı Malzemelerin Kullanımı

Moda tasarımı alanında giysiler 20. yüzyılın ortalarına kadar geleneksel kumaşlar kullanılarak üretilirken, 1930'ların sonlarına doğru Dupont firmasının geliştirdiği naylon, plastik malzemelerin giysi tasarımında kullanımını başlatmıştır (Science History Institute, 2008). Özellikle ipek çoraba alternatif olarak piyasaya sürülen naylon çoraplar kısa sürede büyük talep görmüş "Süper Polimer" olarak adlandırılan naylon, endüstri toplumunun vazgeçilmez bir parçası haline gelmiştir (American Chemical Society, 1995: 1-3). 1945 yılında yaşanan "Naylon İsyanları", sentetik liflerin moda endüstrisinde yarattığı dönüşümün toplumsal yasması olmuştur (Peterson, vd., 2008: 236). 1960'lardan itibaren metal, plastik ve kâğıt gibi materyallerin kullanımı moda tasarım anlayışında önemli bir dönüşüm başlatmıştır (Meydan & Kutlu, 2011: 26). sonunda uzay araştırmalarının hız kazanması ve 1960'larda "uzay çağı" olarak adlandırılan dönemin başlaması ile moda endüstrisinde petrol türevli sentetik malzemelerin (naylon, plastik vb.) kullanımını önemli ölçüde artırmıştır. Bu dönemde, uzay keşiflerinin popüler kültürde yarattığı etki, moda tasarımcılarını fütüristik ve teknolojik temalı tasarımlara yönlendirmiştir. André Courrèges, Paco Rabanne, Pierre Cardin ve Mary Quant gibi öncü tasarımcılar, petrol türevi malzemeleri kullanarak yenilikçi tasarımlar yapmışlardır (Çileroğlu ve Nadasbaş, 2018: 237). Paco Rabanne 1960'lı yılların modasında büyük bir etki yaratmış özellikle tel ile birbirine bağlanmış plastik diskleri ve keskin hatlara olan tutkusu ile tanınmıştır (Watson, 2004: 341). Coco Chanel'in "metal işçisi" olarak tanımladığı Rabanne, 1966 yılında düzenlediği "12 Unwearable Dresses" (12 Giyilemez Elbise) defilesinde, plastik diskleri metal zincirlerle birleştirerek tasarladığı elbiselerle dikkatleri üzerine çekmiş, geleneksel dikiş tekniklerine meydan okumuştur (Braga, 2009: 32; Loschek, 2009: 71). 1968 yılında Barbarella filmi için tasarladığı metal ve PVC giysiler dönemin uzay çağı modasını yansıtmıştır (Ypiranga ve Neto, 2023: 87). Rabanne'nin deneysel tasarım anlayışı modada radikal bir dönüşüm başlatmıştır (Lobenthal, 2005: 200). Paco Rabanne, 1999 yılında sunduğu son koleksiyonunda uydu elbisesi, aynalar ve hareketli nesneler gibi sıra dışı unsurları içeren yenilikçi tasarımlara yer vermiştir (Watson, 2004: 341).

1960'lar ve 1970'lerde, Pierre Cardin, moda ile teknolojiyi birleştirip fütüristik bir bakış açısıyla özgün koleksiyonlar ortaya koymuştur. Plastik, vinil ve suni deri gibi materyalleri geleneksel kumaşlarla harmanlayarak hem estetik hem de işlevselliği ön plana çıkaran tasarımlar oluşturmuştur. Özellikle plastik ve fermuarlı tulumlar ile üç boyutlu kalıplarla şekillendirilmiş giysiler, dönemin modasına damgasını vurmuştur (Langle, 2005: 15-44). Uzay çağı modası, vinil (PVC), plastik, mylar ve poliüretan gibi sentetik ve fütüristik malzemelerin moda dünyasında öne çıkmasına katkı sağlamıştır. Pierre Cardin, 1968'de Union Carbide Corporation'ın iş birliğiyle geliştirilen Cardine ürünü vakumla şekillendirilmiş yüksek kabartmalı kumaşı tanıtmıştır (Palmer, 2018: 31)

1960'ların ruhunu haute couture ile harmanlayan Yves Saint Laurent, sokak modasını yüksek sanatla birleştirmiştir. 1963 Kış sezonunda Yves Saint Laurent'ın "Robin Hood" koleksiyonu, deri kullanımını haute couture'da ön plana çıkararak devrim yaratmıştır. Bu koleksiyon, derinin moda tarihinde lüks, dayanıklılık ve yenilik sembolü olarak yer edinmesine öncülük etmiştir (Orfali, 2008: 183-185). Tasarımcının 1967 İlkbahar-Yaz koleksiyonu, Afrika kültürlerinden ilham almış; rafya, keten, ahşap ve cam boncuk gibi malzemelerin haute couture estetiğiyle birleştiği "Bambara" elbiseleriyle moda tarihinde bir ilke imza atmıştır (Berge, 1997: 76). Laurent'in 1969 kış koleksiyonunda uçuşan tüllerle birleştirilmiş altın galvanizli bakırdan yapılmış vücut heykeli, modern heykel sanatının biçimsel özelliklerini haute couture'ün estetik incelikleriyle birleştirerek materyal deneyciliğinin önünü açmıştır. Aynı koleksiyonda yer alan işlem görmemiş organik cennetkuşu tüylü elbise, doğal malzemelerin lüks modayla nasıl birleştirilebileceğinin radikal bir örneğidir (Hennessy & Fischel, 2012: 383). Issey Miyake, tasarımlarında tekstil dışı

malzemelere yenilikçi ve deneysel bir perspektiften yaklaşmıştır. Özellikle 1980’li yıllardan itibaren plastik, bambu, rattan ve Kozo kâğıdı gibi farklı materyalleri giysi tasarımında özgün biçimlerde kullanarak moda alanında malzeme anlayışına yeni bir boyut kazandırmıştır. Martin Margiela, özellikle ilk koleksiyonlarında geri dönüştürülmüş malzemeleri yaratıcı biçimde kullanmıştır. 1988 Sonbahar/Kış koleksiyonunda, kırık porselen tabaklardan elde edilen parçalar gömlek tasarımlarında dekoratif yüzeyler oluşturacak şekilde kullanılmış, plastik alışveriş poşetleri ise tişört formuna dönüştürülerek kahverengi selofan bantlarla bir araya getirilmiştir (Debo & Loppa, 2005: 382).

Hüseyin Çağlayan, entelektüel ve sanatsal öğelerle tasarımlarına özgünlük katarken, beden hareketlerini de göz önünde bulundurarak, tasarımlarına mimari, bilim ve doğadan aldığı ilhamı yansıtmaktadır (Seeling, 2000: 483). Tekstil dışı malzemeleri tasarımlarında sıklıkla kullanan Çağlayan’ın 1994’deki koleksiyonunda yer alan yıkanabilir kâğıttan üretilmiş ceket ilk tasarımları arasında yer alır (Watson, 2004: 187). Hüseyin Çağlayan’ın 1999 yılında Tyvek malzeme ile tasarladığı zarf elbise ve 2000 yılında ahşap kullanarak tasarladığı etek, alışılmadık malzemeleri giysi tasarımına dönüştürdüğü estetik ve simgesel tasarımlar arasındadır (<http://1>). 2000 İlkbahar/Yaz koleksiyonunda yer alan “*Remote Control*” elbisede ise fiberglas, metal ve sentetik malzemelerin yanı sıra hareketli mekanizmalar ve farklı dokular kullanılmıştır (<http://2>). Benzer şekilde 2007 yılında yarı saydam baloncuklar kullanarak tasarladığı “*Bubble Dress*” ve metal plakaları kullanarak tasarladığı elbise teknoloji ile yüksek dikişi bir arada kullanarak biçimlendirdiği tasarımlardır (Isaac, 2007: 61). Tasarlamayı yalnızca giysi üretimi olarak değil, anlatsal ifade biçimi olarak ele alan John Galliano koleksiyonlarında deri, kürk gibi malzemeleri alışılmışın dışında kullanımıyla dikkat çekmektedir. Galliano, korse tasarımında cam veya metal gibi malzemelerin yerine genellikle deriyi tercih ederek iç giyimi dış giyime yansıtmıştır (Kim, 2013: 154). Brikolaj tekniğini kullandığı 2004 Sonbahar/Kış koleksiyonunda tekstil malzemelerini alüminyum kola kutuları ve plastik şişe gibi malzemeler ile harmanlayarak deneysel bir dil oluşturmuştur (Taştepe, 2018: 496). Galliano’nun 2018 Sonbahar/Kış koleksiyonunda plastik pelerinler ve naylon yağmurluklar öne çıkan parçalar arasında yer almıştır.

Alexander McQueen, doğa, beden, kültürel kimlik temalarını tekstil dışı malzemeler aracılığıyla yorumlayan yenilikçi bir tasarım anlayışına sahiptir. Koleksiyonlarında gerçek kuzu postu, deri, ahşap, metal gibi materyalleri kullanarak doğallık, koruyuculuk, kimlik kavramlarını estetik formlarda bir araya getirmiştir. McQueen’in 1997 Sonbahar/Kış koleksiyonundaki lazer kesim kuzu postu gece elbisesi doğanın vahşi yönünü öne çıkarırken, 99 İlkbahar/Yaz koleksiyonundaki kalıplanmış deri korsesi kadın bedenine zırh formu kazandıran tasarımlarıyla güç ve dayanıklılığı simgelemektedir (Fogg, 2013: 463). McQueen, huş ağacı ve benzeri malzemelerden ürettiği heykelsi formlar ile giysiyi sadece giyilebilir bir nesne olmaktan çıkarıp aynı zamanda estetik ve kültürel bir ifade aracına dönüştürmüştür (<http://3>). Ayrıca 2000 İlkbahar/Yaz koleksiyonunda Orta Doğu Batı kültürleri arasındaki etkileşimi Swarovski kristaller, zincir ve alüminyum plakalarla oluşturduğu “yaşmak” tasarımı üzerinden yorumlayarak, giysi üzerinden kültürel kimlik ve koruyuculuk kavramlarını tartışmaya açmıştır (<http://4>).

1990’ların sonunda Jiri Evenhuis ve Janne Kytanen’in 2000 yılında SLS tekniği ile naylon tozundan ürettikleri Black Drape Dress dünyanın ilk işlevsel 3B baskılı giysisi olarak moda tarihinde dönüm noktası olmuştur (Çileroğlu & Nadasbaş, 2018: 237). Üç boyutlu yazıcılarla üretilen giysileri moda dünyasına taşıyan öncülerden biri de Hollandalı tasarımcı İris van Herpen’dir. Herpen, 2010 yılında Amsterdam Moda Haftası’nda sergilediği Crystallization adlı koleksiyonuyla dikkat çekmiştir. Bu koleksiyon, tamamen 3B yazıcılarla üretilen giysilerden oluşan ilk örneklerdendir. İris van Herpen, 2007 yılında kurduğu markasıyla teknoloji, sanat ve bilimi moda tasarımı ile bütünleştirerek yenilikçi bir yaklaşım ortaya koymuştur (Yıldıran, 2016: 164). Herpen, tasarımlarında deri, metal, pleksiglas, plastik ve yüksek teknoloji ürünü sentetik materyaller kullanarak geleneksel kumaş anlayışının dışına çıkmıştır. 2010 yılında “Crystallization” koleksiyonu ile moda alanında ilk kez 3D baskı tekniğini uygulamıştır. Koleksiyonlarındaki tasarımlar, duman, su, yaprak ya da kemik gibi doğal formları anımsatan yapılar oluşturur ve bu formlar dalgalanarak, kıvrılarak ve bükülerek barok estetiğini çağrıştıran bir hareket kazanmaktadır (Smelik, 2017: 262-265). İris van Herpen, metal ve yarı saydam silikon gibi sert ve yüksek teknoloji ürünü malzemeler tasarımlarda hem yapısal derinlik hem de

dramatik bir etki oluşturmıştır. 2013 tarihli “Wilderness Embodied” koleksiyonunda ise bu malzemelerle iskelet formunu ön plana çıkararak heykelsi bir estetik yaratmıştır (Lee, 2014: 179).

1.2. Moda Tasarımında Tasarım Değeri

Tasarım, belirli bir amaca yönelik verilerin yaratıcılıkla harmanlanması sonucu kendine ait değerleri de içinde barındırarak öne çıkan bir süreçtir. Giysi tasarımında moda eğilimleri, kültürel yapılar ve kullanıcı beklentileri doğrultusunda estetik, fonksiyonel ve sembolik değerler önem kazanabilmektedir. Koca & Zöhra'ya (2023: 5932) göre giysilerdeki bu değerler; konfor, hareket kolaylığı, estetik görünüm gibi unsurlarla birlikte kullanıcı memnuniyetini ve tercih edilebilirliği artırmaktadır. Bir giysinin tasarım değeri, fonksiyonel ve sembolik unsurların birleşimiyle ortaya çıkmaktadır. Örneğin, spor giyim ürünlerinde fonksiyonel değerler ön plandayken, gece kıyafetlerinde sembolik değerler daha baskın olabilir. Benzer şekilde, tekstil dışı malzemelerle üretilmiş giysilerde de bu tür tasarım değerlerinin varlığı, ürünün tüketici tarafından tercih edilmesinde etkili bir faktör olabilmektedir.

Creusen & Schoormans (2005: 66-72), ürün görünümünün tüketici tercihlerini nasıl etkilediğini inceledikleri çalışmalarında tasarım değerini estetik, sembolik, fonksiyonel, ergonomik, dikkat çekme, kategorizasyon olmak üzere toplam altı başlıkta ele alınmıştır. Araştırma sonucunda tüketicilerin estetik değer, fonksiyonel değer ve sembolik değerleri ön planda tuttuğu görülmüştür. Thoren (1994: 390) ise, ürün tasarım değerlerini, fonksiyonel ve sembolik olarak iki kategoriye ayırır. Orth & De Marchi'ye (2007: 225) göre, fonksiyonel değer, giysinin kullanım özelliklerini ve sürdürülebilirliğini kapsar. Özgüngör (2013: 69), fonksiyonel değerleri ürün tasarımının sunduğu performans, teknik özellikler ve bunlara benzer pratik özellikler olarak tanımlamış ve fonksiyonel değer, ürünün kalitesi, dayanıklılığı ve kullanıcı ihtiyaçlarını karşılama yeteneği ile doğrudan ilişkili olduğunu belirtmişlerdir. Bu bağlamda sürdürülebilirlik, fonksiyonel değer ayrılmaz bir parçası olarak tanımlanabilir.

Sembolik değerler, giysinin kullanıcıda oluşturduğu duygu ve hislerdir (Creusen & Schoormans, 2005: 66). Tüketiciler, ürünleri kullanırken yaşadıkları deneyimler aracılığıyla bu ürünlere sembolik anlamlar yüklerler. Bu deneyimsel zevkler ürünün duyuları uyarmasıyla başlar. Ayrıca, tüketiciler ürünü kullanırken kendi duygularını ifade eder ve bu ürünlere kişisel anlamlar yükleyerek sembolik bir değer oluşturur. Bu süreçte, ürün fiziksel özelliklerinin ötesinde, tüketicilerin duygusal ve sosyal ihtiyaçlarına hitap eder (Rahman, Jiang & Liu, 2010: 294). Davis'e (2019: 451) göre, sembolik değer, bir nesnenin başka bir şeyi temsil etmesi yoluyla kazandığı anlamı ifade eder. Dolayısı ile nesnelerin işlevsel özelliklerinden çok temsil ettikleri anlamlarla ilişkilidir. Ravasi ve Violina (2008: 270) ürünlerin sembolik değerinin, tüketicilerin toplumsal kimliklerini ve kendilerini ifade etmelerine olanak tanıyan, bir dönemi, mekânı veya gruba aidiyeti çağrıştıran önemli bir unsur olduğunu belirtmişlerdir.

1.3. Metropolitan Sanat Müzesi Kostüm Enstitüsü ve Met Gala

Metropolitan Sanat Müzesi Kostüm Enstitüsü (The Costume Institute at The Metropolitan Museum of Art) 1900'lerin başında Irene ve Alice Lewisohn kardeşlerin yönettiği bir halk tiyatrosunun gardırobundaki kostüm koleksiyonu kullanarak faaliyetlerine başlamış, 1937 yılında bağımsız bir kurum olarak Kostüm Sanatı Müzesi'ne dönüştürülmüştür (Koda ve Glasscock, 2014: 21-22). Özellikle moda tasarımcılarına yönelik bir araştırma ve ilham kaynağı olmayı amaçlayan kurumun çalışmalarında eğitim, koruma ve sergileme işlevleri bir arada yürütülmüş, 1946 yılında Metropolitan Sanat Müzesi ile Kostüm Enstitüsü birleşmiştir (http:5). Moda tanıtımcısı Eleanor Lambert, 1948 yılından itibaren Kostüm Enstitüsü'ne finansal kaynak sağlamak amacıyla yıllık açılış sergisine özel “Yılın Partisi” adını verdiği bir gala organize etmiştir (Ramzi, 2024; Addie, 2024: 13). Met Gala, 1971 yılında her yıl belirli bir tema etrafında kurgulanmıştır. Tarihsel, kültürel ya da estetik bir perspektife dayanan temalar, Kostüm Enstitüsü'nün baş küratörü tarafından belirlenmektedir (McLean, 2023: 61). Met Gala, aynı zamanda tasarımcıların ünlüler aracılığıyla tasarımlarını sergileyebildiği bir reklam platformu işlevi görmektedir (Kanski, 2022: 10). Tasarımcılar, galada eserlerinin yalnızca birer moda ürünü olarak değil, aynı zamanda maddi kültür ürünü olarak değerlendirileceğini bilerek

bu platformu desteklemektedirler. Vogue ve Metropolitan Müze'sinin iş birliği ile gerçekleştirilen Met Gala, geçmiş dönemlere ait sanatsal ve tasarımsal değerlerin korunmasına katkıda bulunurken, modanın daha geniş bir kitleye ulaşmasına da olanak tanımaktadır (Bowles, 2020: 8).

Met Gala, geleneksel moda anlayışını aşan ve giysi tasarımında sınırların zorlandığı bir platform olma özelliğiyle, tekstil dışı malzemelerle yapılan yenilikçi ve deneysel tasarımlara ev sahipliği yapmaktadır. Özellikle temaların yaratıcı yorumlara açık yapısı, bazı tasarımcıların kumaş yerine plastik, metal, cam, lateks, pleksi ya da teknoloji temelli materyaller kullanarak özgün giysi tasarımları geliştirmesini teşvik etmiştir. Örneğin 2016 Met Gala'nın "Manus x Machina: Fashion in an Age of Technology" teması, moda sektöründe el yapımı ile makine yapımı ürünler arasındaki ayrımı sorgulamıştır (Amed & Sherman, 2016). Beyoncé, 2016 Met Gala'ya Givenchy imzalı, ten rengi lateksten yapılmış bir elbiseyle katılarak tüm dikkatleri üzerine çekmiştir (Carlos, 2016). 2018 Heavenly Bodies: Fashion and the Catholic Imagination" teması kapsamında (<http:6>) şarkıcı Solange İris Van Herpen tarafından tasarlanmış ve plastikten üretilmiş heykelsi bir giysi giymiştir (<http:7>). Bu örnekler, Met Gala'nın sadece moda tarihine ışık tutan değil, aynı zamanda malzeme deneyciliğini teşvik eden bir sahne olduğunu göstermektedir.

Günümüzde hızla artan tekstil atıkları, çevresel sürdürülebilirliği tehdit eden önemli bir sorun olarak öne çıkmaktadır. Moda endüstrisinde kullanılan tekstil dışı malzemeler yalnızca çevresel değil, ekonomik ve sosyokültürel etkiler de yaratmaktadır. Bu bağlamda, giysi üretiminde tekstil dışı malzemelerin kullanımı hem kaynakların verimli kullanımı hem de yeni tasarım anlayışlarının geliştirilmesi açısından önem taşımaktadır. Bu araştırma; malzemesi tekstil olmayan, tekstil dışı malzemelerle tasarlanan giysilerin tasarım değeri kriterleri açısından incelenmesi amacıyla gerçekleştirilmiştir. Araştırmada şu sorulara yanıt aranmıştır:

1. Tekstil dışı malzeme kullanılarak tasarlanan giysilerin tasarım özellikleri nelerdir?
2. Tekstil dışı malzemelerle tasarlanan giysilerin tasarım değeri nasıldır?
 - a- Tasarımların fonksiyonel değeri açısından
 - b- Tasarımların sembolik değerler açısından

Çalışma, tekstil dışı (tekstil malzemesi ve türevi olmayan) malzemelerle tasarlanmış giyilebilir kadın giysi tasarımları ile sınırlandırılmıştır. Tekstil dışı malzemenin uygulanmasında yüzey oluşturma için kullanılan tekstil malzeme kapsamı içine alınmıştır. Tekstil dışı malzemeler grubu içerisinde yer alan ancak üretim ve çeşitlilik açısından kendi içerisinde farklılıklar gösteren biyolojik temelli malzemelerden (biocouture) üretilen giysi tasarımları araştırma kapsamına dahil edilmemiştir.

Moda tasarımı, estetik arayışların ötesine geçerek çevresel ve toplumsal sorumlulukları da kapsayan çok boyutlu bir disipline dönüşmüştür. Tekstil dışı malzemelerle üretilen giysiler, performans sanatı, moda gösterileri ve kavramsal sanat gibi alanlarda yaratıcılığın ve ifadenin bir aracı olarak öne çıkmaktadır. Bu tasarımlar, bireylerin kendilerini ifade biçimlerine katkı sağlamakta ve geleneksel moda anlayışına alternatif bir bakış sunmaktadır. Bu tür çalışmalar, tasarımcıların yaratıcılığını önemli ölçüde desteklemekte, profesyonel ve amatör tasarımcılar ile öğrenciler için yenilikçi fikirler geliştirme, sürdürülebilir ve inovatif ürünler tasarlama ve üretmeye zemin hazırladığı için oldukça önemlidir. Elde edilen bulguların, moda tasarımı alanında yaratıcı süreçler ve sürdürülebilir üretim anlayışı açısından öğrencilere, akademisyenlere ve sektör profesyonellerine önemli katkı sağlaması kaçınılmazdır.

2. Yöntem

Araştırma tarama modeline dayalı betimsel bir araştırmadır. Araştırmanın evrenini, 2019- 2024 yılları arasında düzenlenen "Metropolitan Museum of Art Costume Institute Gala (Met Gala)" etkinliklerinde sergilenen tekstil dışı malzemelerle tasarlanmış giysiler oluşturmaktadır. Bu evrenden, amaçlı örnekleme yöntemi kullanılarak malzeme bilgisine ulaşılabilen, dikkat çekici ve temsili nitelikte dört giysi tasarımı araştırma kapsamına dahil edilmiştir. Bu

araştırmanın verileri tekstil dışı malzemelerle tasarlanmış giysilere ait görselleri üzerinden içerik analizi yöntemiyle elde edilmiştir.

Araştırmacılar tarafından tekstil dışı malzeme grubu olarak belirlenen dört temel kategori belirlenmiştir. Çalışmada örneklem grubuna dahil edilen tekstil dışı malzeme kullanılarak tasarlanan giysiler belirlenirken bu gruplandırma temel alınmış ve her kategoriden birer giysi tasarımı örneği giysi tasarım değeri açısından analiz edilmiştir. deri ve türevi malzemeler grubu için, , işlenmiş doğal malzemeler grubu için, 2023 Met Gala etkinliğinde sunulan tasarımlardan 1 adet, işlenmemiş doğal malzemeler grubu için, 2024 Met Gala etkinliğinde sunulan tasarımlardan 1 adet ve petrol türevi malzemeler grubu için, 2024 Met Gala etkinliğinde sunulan tasarımlardan 1 adet olmak üzere dört giysi tasarımı örneklem grubuna dahil edilmiştir.

Sarı, (2025: 168) yapmış olduğu çalışmada giysilerde tekstil dışı malzemeleri şu şekilde gruplandırmıştır. Çalışmada örneklem grubuna dahil edilen tekstil dışı malzeme kullanılarak tasarlanan giysiler belirlenirken bu gruplandırma temel alınmıştır.

1. Deri ve kürk türevi malzemeler; tarihsel süreçteki yaygın kullanımı, işlenmiş ve doğal malzeme özelliklerini aynı anda taşıması, ayrıca giyilebilirlik açısından sunduğu esneklik, dayanıklılık ve ısı konfor gibi özellikleriyle ayrı bir sınıf olarak değerlendirilmiştir. Deri, hayvanların vücutlarından yüzülerek elde edilen ve tabaklanarak işlenip kullanılabilir hâle getirilen doğal bir malzemedir. İşlenmemiş hali "ham deri", belirli kullanım amaçlarına uygun şekilde işlenmiş formu ise "mamul deri" olarak tanımlanır (Kopan, 2008: 1).

Araştırmada bu gruba dahil olabilecek 2019 Met Gala etkinliklerinde sunulan deri ile hazırlanmış Tamara Ralph imzalı giysi tasarımı araştırma kapsamına dahil edilmiştir.

2. İşlenmiş doğal malzemeler; cam, seramik, porselen, kâğıt ve metal gibi malzemeler bu grubu oluşturmaktadır. Arer'e (2017: 11-105) göre, İşlenmiş ve işlenmemiş doğal malzemeler, doğadan elde edilme ve işlenme düzeylerine göre ayrılmaktadır. İşlenmiş doğal malzemeler, doğada bulunan hammaddelerin fiziksel ya da kimyasal işlemlerle dönüştürülmesiyle elde edilen, teknik ve yapısal nitelikleri değiştirilmiş malzemelerdir. Metal, cam, seramik ve kâğıt bu gruba örnek verilebilir.

Araştırmada bu gruba dahil olabilecek 2023 Met Gala etkinliklerinde işlenmiş doğal malzeme olarak sınıflanan cam ve mozaik kullanılarak tasarlanmış Fernando J Garcia – Laura Kim imzalı giysi tasarımı araştırma kapsamına dahil edilmiştir.

3. İşlenmemiş doğal malzemeler; Doğadan doğrudan veya en az müdahaleyle temin edilen, yapay birleşim içermeyen ve kendine özgü fiziksel özellikler taşıyan malzemelerdir. Taş, ahşap, yaprak, bitki sapları vb. doğal lifler deniz kabukları, otsu ve odunsu gövdeli bitkiler işlenmemiş doğal malzemeler için verilebilecek örneklerdir.

Bu araştırmada, bu gruba dahil olabilecek 2024 Met Gala etkinliklerinde işlenmemiş doğal malzeme olarak sınıflanan kum kullanılarak tasarlanmış Olivier Rousteing imzalı giysi tasarımı araştırma kapsamına dahil edilmiştir.

4. Petrol türevi malzemeler; sentetik özellikleri ve yaygın endüstriyel üretimleri nedeniyle özgün bir sınıfta değerlendirilmiştir. Küçük, (2020: 405), Petrol türevi malzemeleri şu şekilde tanımlamıştır. Petrokimya endüstrisinde petrol ya da petrol bazlı bileşenlerin ham madde olarak kullanılmasıyla, çeşitli kimyasal süreçler sonucunda elde edilen yapay malzemelerdir. Bu gruptaki en yaygın örneklerden biri plastiktir.

Bu araştırmada, bu gruba dahil olabilecek 2019 Met Gala etkinliklerinde petrol türevi malzeme olarak sınıflanan Accura Xtreme White 200 (SLA tekniğiyle 3D yazıcıda kullanılan dayanıklı plastik),titanyum kullanılarak tasarlanmış Zac Posen imzalı giysi tasarımı araştırma kapsamına dahil edilmiştir.

Görsel veri setinin oluşturulmasında, Dünya çapında düzenlenen moda gösterilerinin en prestijli etkinliklerinden biri olan Metropolitan Museum of Art Costume Institute Gala (Met Gala) gösterilerinde sunulan giysi tasarımları esas alınmıştır. Çalışmada kullanılacak tasarımların belirlenmesinde 2019-2024 yılları arasında düzenlenen Met Gala etkinlikleri dikkate alınmıştır. Belirtilen yıllara ait dijital medya arşivleri, moda dergileri ve sosyal medya platformları taranarak, tekstil dışı malzemelerle tasarlanmış giysi örnekleri görsel veri olarak toplanmıştır. Her bir malzeme kategorisine karşılık gelecek şekilde, en uygun giysi tasarımı araştırmaya dâhil edilmiştir. Aynı kategoriye ait birden fazla uygun örneğin bulunması durumunda, tekstil dışı malzemenin kullanım oranı daha yüksek olan ve kullanılan malzemenin görsel üzerinden ayırt edilebilirliği daha belirgin ve teknik ve estetik özellikleri seçilebilir olduğu belirlenen tasarımlar araştırma kapsamına dahil edilmiştir.

Araştırma kapsamına alınan giysi tasarımlarına ait model tanımlarının ve analizlerinin yapılabilmesi için araştırmanın özgün amacı doğrultusunda araştırmacılar tarafından “*Model Özellikleri ve Tasarım Değeri Analiz Formu*” geliştirilmiştir. Tekstil dışı malzemelerle tasarlanan giysilerin sistematik olarak değerlendirilmesi amacıyla giysilerin yapısal, biçimsel ve görsel tüm detaylarını teknik ve tasarım değeri unsurlarını analiz etmeye yönelik oldukça kapsamlı olarak hazırlanmıştır.

3. Bulgular ve Yorum

Bu çalışmada, Metropolitan Sanat Müzesi Kostüm Enstitüsü (The Costume Institute at The Metropolitan Museum of Art) Met Gala gösterilerinde sunulan ve tekstil dışı malzemeler kullanılarak tasarlanmış dört adet giysi tasarımı araştırma kapsamına dahil edilmiştir. Araştırma kapsamına dahil edilen tasarımlar belirlenirken araştırmacıların tanımlayarak gruplandığı dört tekstil dışı malzeme grubu temel alınmıştır.

3. 1. Deri ve Kürk Türevi Malzemeler ile Tasarlanan Giysinin Model ve Tasarım Değeri Analizi



Görsel 4. Lily James’in 2023 Met Galada giydiği Tamara Ralph tasarımı deri elbise görselleri.

Tablo 1’de; kısa tanımlarla Giysi, 2023 Met Gala’nın "Karl Lagerfeld: A Line of Beauty" teması çerçevesinde Tamara Ralph tarafından İngiliz oyuncu Lily James için hazırlanmıştır. "*Karl Lagerfeld: A Line of Beauty*" (Karl Lagerfeld: Bir Güzellik Çizgisi) teması ile Karl Lagerfeld’in onuruna düzenlenen 2023 Met Gala sergi ve gösterilerinde sunulan ve Tasarımcı Tamara Ralph tarafından tasarlanan, Lily James tarafından sunulan deriden hazırlanan uzun kuyruklu elbisenin giysi model ve tasarım değeri analizi yapılmıştır.

GİYSİ MODEL VE TASARIM DEĞERİ ANALİZİ TABLOSU			
Tasarım Kategorisi:	Haute couture	Yıl / Sergileme yeri	2023 Met Gala
Giysi Türü	Elbise	Tasarımcı	Tamara Ralph
Giysi tema/adı	Karl Lagerfeld: A Line of Beauty	Tasarımı sunan	Lily James
MET Gala organizasyon Konsepti	2023 Met Gala, ünlü moda tasarımcısı Karl Lagerfeld’in anısına “Karl Lagerfeld: A Line of Beauty” teması ile düzenlenmiştir. Lagerfeld’in tarzı, siyah ve beyaz gibi temel renklerle sade ama dikkat çekici bir estetik sunar.		

Malzeme		Deri	
Malzeme Kategorisi		Deri ve türevi malzemeler	
Model Tanımlama	Silüet/ form/ biçim	X silüet formunda / tek parça / üst beden, kuplarla şekillendirilmiş ve bedene oturan yapıda/alt bedende belden itibaren hacim kazanan kuyruklu etek/ etek altında tarlatan ile hacim	
	Model /Teknik nitelikler	Model Boyu : Model boyu yere kadar uzun, etek ucu düzensiz kesim. Yaka Özelliği : Straplez kalp yaka / üç boyutlu deri çiçek applike detayları Kol Özelliği : Kol yok Kapanma Şekli: Arka ortadan gizli fermuar ile kapama	
	Üretim detayı	Makine dikişi ile birleştirme/ üst beden kuplu korsaj formu / etek desteği için tül veya tarlatan kullanımı / İnce el işçiliği gerektiren yüzey ve üç boyutlu detay uygulamaları	
	Süsleme ve aksesuar Detayı	Korsaj bölümünde bal peteği dikiş süsleme ve aşağı doğru serbest bırakılan pililer / göğüs merkezinde üç adet deri çiçek applikesi / bel hattında deri tokalı kemer. Tamamlayıcı aksesuar olarak deri ve tül malzemeden eldiven	
	Renk	Siyah/renk kontrastı yok	
Giysi Tasarım Değeri	Fonksiyonel değer	Vücuda uygunluk	Vücutla uyumlu form
		Hareket serbestisi	Yürüme ve dönme hareketlerinde sınırlı hareket imkânı
		Isıl konfor	Vücut ısını artırma ya da azaltma özelliği yoktur. Doğal malzeme olması nispeten olumlu ısıl konfor sağlar.
		Kullanılabilirlik	Özel ortamlarda kullanılabilir/sınırlıdır
	Psiko-fizyolojik konfor Sosyal statü değeri Sürdürülebilirlik	Renk uyumu	Tek renk, renk kontrastlığı yok
		Estetik görünüm/ değeri	Simetrik denge, koram, uyum prensiplerini üzerinde taşır
		Trendlere uygunluk	2023-2024 trendlerine uygunluk
		Psikolojik konfor	Yüksek psiko-fizyolojik konfor/Estetik görünümü, temaya uygunluğu ve dikkat çekici tasarımı ile kullanıcıda özgüven duygusu yaratır.
		Sosyal statü değeri	Malzeme ve işçilik kalitesi yüksek/ tasarım açısından dikkat çekici unsurlar taşır.
		Sürdürülebilirlik	Dayanıklı doğal malzeme ancak üretim sürecinde tartışmalı çevresel etkiler.

Tablo 1. Deri, Kürk ve türevi Malzeme- Örneğinde- Giysi Model ve Tasarım Değeri Analizi Tablosu

Görsel 4 ve Tablo 1’incelendiğinde; Tekstil dışı malzeme olarak “deri ve kürk türevi malzemeler” grubunda örneklenebilecek siyah deri elbise, 2023 Met Gala’nın "Karl Lagerfeld: A Line of Beauty" teması çerçevesinde Tamara Ralph tarafından İngiliz oyuncu Lily James için hazırlanmıştır. Gerçek siyah deriden, askısız büstiyerli uzun kuyruklu haute couture elbise, “A” silüet formunda tasarlanmıştır. Belden kesik elbisenin üstü askısız straplez , kuplarla bedene tam oturan, göğüs kabı detaylı, derin göğüs dekolteli büstiyer ile altta uzun kuyruklu ve bol bir etek ile tamamlanmıştır. Elbisenin üstü bedene sıkıca oturan büstiyerin iki göğüs arasına siyah deri ile çalışılmış üç boyutlu Chanel’in imza uygulamalarından biri olarak bilinen kamelya çiçeği yerleştirilmiştir. Aynı çiçeğin farklı bir versiyonu da Lily James’in saçının topuzunun üzerine yerleştirilmiştir. Yaklaşık olarak üç metre kadar kuyruğu olan elbisenin etek ucu genişliği boyunca 35-40 cm kadar etek ucu boyunca eki bulunmaktadır. Elbisenin eteğinin korsajına bal peteği tekniği ile yüzey tasarımı uygulanmıştır. Bal peteği ile yapılan uygulama hem süsleme hem de eteğin aşağıya doğru serbest bırakılan pililerle bol ve dökümlü duruşunu desteklemiştir. Elbisenin belinde yine siyah deri ile çalışılmış küçük tokalı bir kemer bulunmaktadır. Eteğin hacimli duruşunun sağlanabilmesi için içi astar detayında tarlatan veya tül kullanıldığı

düşünülmektedir. Elbise yine siyah deri ve tül ile hazırlanmış eldivenler ile tamamlanmıştır. Elbisenin aksesuarı olarak kullanılan bu eldivenler ile Karl Lagerfeld’a atıf yapılmıştır. Giysinin tasarımcısı Tamara Ralph, (2023) bir söyleşisinde giysinin 350 saatlik özenli bir çalışma sürecinin bir ürünü olduğunu, giysinin tasarımcı Lagerfeld’in estetik anlayışına doğrudan göndermeler taşıdığını ve siyah renk, sade çizgiler ve üç boyutlu çiçek detayları ile Lagerfeld’in minimal ama gösterişli stilini yansıttığını belirtmiştir.

Araştırma kapsamına alınan giysinin deriden çalışılması ve uzun kuyruklu tasarım özelliği, kullanıcının hareketlerini belirli ölçüde kısıtlamakla birlikte giysiyi günlük kullanımın dışında çıkartarak haute couture niteliğinde, özel gün ve sergileme ortamları için kullanılabilirliğinin değerini artırmıştır. Elbisenin tamamında kullanılan derinin doğal yapısı, esnekliği ve yumuşaklığı giysinin beden ile uyumunun göstergesi olarak giyilebilirlik açısından avantaj sağladığı şeklinde düşünülebilir. Ayrıca derinin nefes alabilme özelliği, vücudun termal konforunun sağlanmasına olanak sağlayan bir özellik olarak kullanıcı konforunu artırdığı söylenebilir. Bu açıdan değerlendirildiğinde tasarım tekstil dışı malzeme ile üretilmiş olmasına rağmen belirli ölçüde fonksiyonel dengeyi korumakta ve derinin doğal, esnek ve yumuşak görünümü ile tasarımın uyumu estetik unsurları üzerinde taşımaktadır. Giysi farklı malzeme kullanımı, üretim tekniği ve estetik unsurları ile gösteriye çıktığı andan itibaren dikkatleri üzerine çekmiş ve pek çok kişi tarafından çeşitli yorumların yapılmasına neden olmuştur. Tasarımda kullanılam deri malzeme ve ince el işçiliği giysiye couture algısının yanısıra lüks, özgünlük ve prestij kazandırmaktadır. Sterlacci’ de (2005: 344) çalışmasında, deriyi tarih boyunca hem insanlar hem de tasarımcılar için cazibesini koruyan, lüks ve statünün göstergesi olarak tanımlamaktadır. Kamalha & arkadaşları (2013: 423-424), psiko-fizyolojik konforu biyolojik özellikler, giysinin kullanım amacı ve mevsimsel koşullar, moda tasarım / stil, giysinin dokunsal estetiği ve uyumu gibi etmenlere dayandırmaktadır. Bu faktörler, bireysel deneyim, beklentiler ve tercihlerle birleşerek konfor algısını şekillendirmektedir. Bu bağlamda değerlendirme kapsamına dahil edilen siyah deri giysi tasarımı, belirli ölçüde esneme ve ısı geçirgen doğal malzemeden üretilmiş olması, etkinliğin teması ve mekânı doğrultusunda kullanıcıya dikkat çekme, temaya uygun giyinme ve ilgi toplama imkânı sağlaması açısından değerlendirildiğinde psiko-fizyolojik konforu olumlu yönde etkilediği düşünülmektedir. Bu unsurlar, Barthes’ın (1983: 10-15), “giysi bir anlam sistemidir” görüşüyle örtüşmektedir. Tamara Ralph’a ait olan siyah deri tasarım elbise burada yalnızca bedeni örten bir nesne değil; aynı zamanda nostaljik, stilize ve kültürel bir gönderme aracı olarak işlev görmektedir. Barthes’a göre (1983: 10-15), moda, “dil gibi işleyen bir göstergeler sistemidir” bu bağlamda siyah deri elbise hem malzeme hem de estetik göndermeleriyle bu gösterge sisteminin bir parçası haline getirilmiştir.

Giysi yapımında kullanılan deri malzeme giysiyi çevresel sürdürülebilirlik bakımından tartışmalı hale getirmektedir. Deri, nefes alabilen ve doğal yapısıyla uzun süreli kullanımda konfor sunan bir malzeme olarak, sentetik alternatiflere kıyasla kullanıcı deneyimini olumlu yönde etkilemektedir (Kumar, vd., 2023. 1-3). Ancak deri üretiminde kullanılan tabaklama süreçleri özellikle kimyasal içerikli yöntemler nedeniyle çevresel açıdan olumsuz etkilere yol açabilmektedir. Bitkisel tabaklama yöntemleri bu etkileri azaltma potansiyeline sahip olsa da (Erol vd, 2018: 302) söz konusu tasarımda hangi tabaklama yönteminin kullanıldığı bilgisine ulaşamamıştır. Bu durum, sürdürülebilirlik açısından yapılan değerlendirmeyi kısmen sınırlı hale getirmektedir.

Sonuç olarak giysi, hareket kısıtlılığı gibi sınırlamalara rağmen tasarımda kullanılan malzemenin doğal ve nefes alabilir yapısı sayesinde diğer tekstil dışı malzemeleriyle karşılaştırıldığında ısıl konfor açısından olumlu fonksiyonel değer sunmaktadır. Sembolik değer açısından ise tasarım estetik bütünlüğü, prestij ve dikkat çekici detaylarıyla yüksek değer taşımaktadır. Ancak deri üretim sürecindeki çevresel etkiler, sembolik değerlerle sürdürülebilirlik arasındaki olumsuz etkiyi ortaya koymaktadır. Bu bağlamda giysi, fonksiyonel açıdan sınırlı ama nispeten olumlu, sembolik değer açısından ise güçlü ancak çevresel açıdan tartışmalı bir tasarım olarak değerlendirilebilir.

3. 2. İşlenmiş Doğal Malzemeler İle Tasarlanan Giysinin Model ve Tasarım Değeri Analizi



Görsel 5. Lauren Sanchez'in 2022 Met Gala'da giydiği Fernando J Garcia- Laura Kim tasarımı cam mozaik elbise görselleri.

Görsel 5'te detayları sunulan tekstil dışı malzeme kullanılarak tasarlanan ve araştırma kapsamına dahi edilen Oscar de la Renta moda evinin tasarımcıları Fernando Garcia ve Laura Kim tarafından "Oscar de la Renta" moda evinin 2024 sonbahar koleksiyonundan esinlenerek tasarlanmıştır. Giysi Amerikalı gazeteci Lauren Sanchez'in 2024 Met Gala'nın "The Garden of Time" (zamanın bahçesi) teması kapsamında sunması amacı ile özel olarak hazırlanmıştır. Tablo 2'de, Lauren Sanchez tarafından 2024 Met Gala sergi ve gösterilerinde sunulan ve art nouveau sanat anlayışına göndermeler içeren büyük bir kısmı cam mozaiklerden hazırlanan iki parçalı uzun giysinin model ve tasarım değeri analizi yapılmıştır.

GİYSİ MODEL VE TASARIM DEĞERİ ANALİZİ TABLOSU			
Tasarım Kategorisi:	Haute couture	Yıl / Sergileme yeri	2024 Met Gala
Giysi Türü	Büstiyer- Etek	Tasarımcı	Fernando J Garcia – Laura Kim
Giysi tema/adı	The Garden of Time	Tasarımı sunan	Lauren Sanchez
MET Gala Konsepti	2024 Met Gala, "The Garden of Time" (Zamanın Bahçesi) temasıyla düzenlenmiştir. Tema, doğadan ilham alan bir moda anlayışını yansıtır. Doğal çevreye ait unsurların (yeryüzü, deniz, gökyüzü vb.) estetik birer temsil nesnesi olarak giysilere yansıtılması hedeflenmiştir. Bu bağlamda doğa, yalnızca görsel bir kaynak değil, aynı zamanda metaforik ve duyuşsal bir anlatım aracına dönüşmektedir.		
Malzeme	Cam mozaik, kadife		
Malzeme Kategorisi	İşlenmiş doğal malzemeler		
Model Tanımlama	Silüet/ form/ biçim	X silüet formunda / iki parka / üst bedende kuplarla şekillendirilmiş ve bedene oturan bir büstiyer /alt bedende belden itibaren hacim kazanan uzun, kuyruklu etek /içte tül ile yapılmış tarlatan	
	Model /Teknik nitelikler	Model Boyu : Modelin boyu yere kadar uzun, etek ucu düzensiz kesim Yaka Özelliği : Straplez kol ve yaka detayı olmayan Kol Özelliği : Kol yok Kapanma Şekli: Arka ortadan gizli fermuar ile kapama	
	Üretim detayı	Giysi, el ve makina dikişleri ile birleştirilmiş, üst beden balenli büstiyer ,etek tül tarlatan ile desteklenmiştir.	
	Süsleme ve aksesuar Detayı	Giysi etek kısmından bele kadar elde boyanmış, 2000 adet cam mozaik ile çiçek motifleri oluşturulmuş, Mozaiklerin etrafı el dikişleri ile dikiş süsleme yapılmış	
	Renk	Nötr siyah ve beyaz renk / kontrast renk uyumu	

Giysi Tasarım Değeri	Fonksiyonel değer	Vücuda uygunluk	Vücut ile uyumludur
		Hareket serbestisi	Giyip çıkarmada zorluk, yürüme, oturup kalkma ve dönmede güçlük,
		Isıl konfor	Vücut ısısını yükseltme veya azaltma ile ilgili bir özelliği yoktur.
		Kullanılabilirlik	Özel ortamlarda kullanılabilir/sınırlıdır
	Sembolik değer	Renk uyumu	Kontras renk uyumu vardır
		Estetik görünüm/ değer	Asimetrik denge, zıtlık, koram, uyum prensiplerini üzerinde taşır
		Trendlere uygunluk	2024-25 trendlerine uygunluk
		Psikolojik konfor	Estetik unsurları üzerinde taşımasına rağmen giyip çıkarmada güçlük, hareket serbestisi açısından kullanım güçlüğü bireysel olarak değişkenlik gösterebilir.
		Sosyal statü değeri	Malzeme özelliği açısından dikkat çekici unsurları taşır
		Sürdürülebilirlik	Malzeme açısından sürdürülebilirliğe uygun değildir

Tablo 2. İşlenmiş Doğal Malzeme- Örneğinde- Giysi Model ve Tasarım Değeri Analizi Tablosu

Görsel 5 ve Tablo 2 incelendiğinde, araştırma kapsamına dahil edilen tekstil dışı işlenmiş doğal malzemeler grubuna dahil edilen cam mozaik parçaları kullanılarak tasarlanmış giysi, X formunda, bele kadar vücuda oturan askısız kalp yakalı büstiyer ile belden itibaren hacim oluşturularak genişleyen etekten oluşan yüksek terzilik unsurları kullanılarak tasarlanmış ve biçimlendirilmiştir. Giysinin arka ortadan fermuar kapanma sistemi tercih edilerek, tasarımın sıkı ve kontrollü bir silüet oluşturması sağlanmıştır. Etek hacmi, balen monte edilmiş tarlatan tül ile desteklenmiştir. Tarlatan hem formu koruma hem de mozaiklerin yarattığı ağırlığın dengeli dağılmasını sağlama işlevini yerine getirirken eteğe dikkat çekici bir hacim kazandırmıştır. Tasarımda cam mozaik ve kadife kumaş kullanılarak oluşturulmuştur. Etek cam mozaikler kullanılarak renklendirilmiş, mozaiklerin çevresi el dikişleri kullanılarak süslenmiştir. Herz, (2024) araştırma kapsamına alınan bu tasarım elbise ile ilgili yapmış olduğu bir açıklamada elbisenin eteğinin kadife zemini üzerine elle tek tek boyanarak renklendirildiğini, elbisede 2000 adet cam mozaik parçası kullanıldığını, eteğin yüzeyinde “The Garden of Time” teması doğrultusunda çiçek motifleri ile kompozisyon oluşturulduğunu belirtmiştir. Herz elbisede kullanılan cam ve ayna parçalarının elle kesilip boyanması, her bir parçanın benzersiz bir yüzey dokusu oluşturmaya yol açtığını ve cam mozaiklerin boyanmasının 600 saat sürdüğünü de eklemiştir.

Giysi cam mozaiklerden kaynaklı olarak yardım alarak giymeyi gerektirecek kadar ağır yapıdadır. Bu durum, fonksiyonel açıdan giysiyi sınırlamakta ve giyip çıkarmada, yürüme ve dönme hareketlerinde güçlük yaratacak yapıda biçimlendirilmiştir. Bu bağlamda Lauren Sanchez tarafından giyilerek sunulan giysi fonksiyonel değer açısından sınırlı kullanıma neden olduğu, hareket kısıtlılığı oluşturduğu, elbisenin ağırlığı nedeni ile taşıma güçlüğü oluştuğunu söyleyebiliriz. Tasarımda kullanılan cam mozaikler, yüksek derecede bir el işçiliği gerektiren üretim süreciyle yoğun iş gücü biçimini de ortaya koymaktadır. Ancak bu durum enerji tüketimi bakımından çevresel açıdan eleştiriye açıktır. Lewis & arkadaşları (2010: 69), camın teorik olarak %100 geri dönüştürülebilir bir malzeme olduğunu, ancak üretim sürecinde yüksek enerji gereksinimi nedeniyle çevresel ayak izini artırdığını belirtmektedir. Bu bağlamda giysi tasarımı sürdürülebilirlik değerleri ve ilkeleriyle tam anlamıyla örtüşmemektedir.

Tasarımın estetik yaklaşımı "yeniden doğuş" temasını yansıtmaktadır (Gomez, 2024). Giysinin üzerindeki kırık cam mozaiklerin diziliminde motiflerin doğal formlarla uyumlu şekilde düzenlenen kompozisyonları, yeniden birleşerek yaşamın döngüsünü ve diriliş kavramını çağrıştırmaktadır. (Gomez) 2024 yılında Giysiyi sunan Lauren Sanchez ile yaptığı bir söyleşide giysinin tasarımını, “hayatın parçalarını birleştirme çabası metaforunu beden üzerinde

somutlaştırmaktadır” şeklinde yorumlamıştır. Ayrıca giysinin tasarımcısı Fernando Garcia ile yaptığı söyleşide ise bu giysiyi, “dayanıklılığın ve kaostan güzellik yaratmanın estetik bir temsili” olarak nitelendirdiğini belirtmiştir.

Cam mozaiklerin kırılarak yeniden bir araya getirilmesi ile çağdaş toplumun kırılmalık ve iyileşme süreçlerine gönderme yapılmış ve bu yönüyle giysi, sembolik değer açısından güçlü bir ifade aracı olarak sunulmuştur. Bu yaklaşım, Barthes’ın, (1983:15) “giysi bir anlam sistemidir” görüşüyle örtüşmektedir. Araştırma kapsamına alınan cam mozaik tasarım giysi, bu bağlamda yalnızca örtünme aracı değil, bir anlatı biçimi, kimlik göstergesi ve varoluşsal bir ifade aracı olarak kullanıldığını söylemek mümkündür. Estetik görünüm ve sosyal statü açısından giysi yüksek değer taşımaktadır. Renk uyumu, zıtlık kullanımı, görsel etkiyi güçlendirirken; kırık cam mozaiklerin boyanarak çiçek motifi oluşturacak biçimde el işçiliğiyle uygulanması ile giysiye lüks, özgünlük ve prestij kazandırılmıştır.

Giysi, psiko-fizyolojik konfor yaklaşımı doğrultusunda değerlendirildiğinde, sert ve ağır cam mozaiklerden oluşmasından dolayı giysinin hareket kabiliyeti, dokunsal özellikler bakımından psiko-fizyolojik konforu olumsuz yönde etkilenmektedir. Ancak, estetik görünümü ve temaya uygunluğu ile kullanıcıya dikkat çekme, temaya uygun giyinme ve ilgiyi üzerinde toplama imkânı sağladığı için psiko-fizyolojik konfor bireysel deneyime ve beklentilere bağlı olarak değişkenlik gösterebilmektedir. Giysi genel olarak değerlendirildiğinde, yüksek düzeyde el işliği gerektiren yüzey tasarımı, estetik ve lüks algısını güçlendirerek giysiye sembolik açıdan güçlü bir ifade kazandırmaktadır. Ancak malzemenin ağırlığı ve kırılma yapısı, hareket serbestliğinin kısıtlanmasına yol açarak fonksiyonel değerini azaltmaktadır.

3. 3. İşlenmemiş Doğal Malzemeler ile Tasarlanan Giysinin Model ve Tasarım Değeri Analizi



Görsel 6. Güney Afrikalı şarkıcı ve söz yazarı Tyla Laura Seethal (Tyla)’nın 2024 Met Galada giydiği Olivier Rousteing tasarımı kum elbise görselleri.

Görsel 6’da detaylı görüntüleri sunulan giysi tekstil dışı malzeme kullanılarak tasarlanan ve araştırma kapsamına dahil edileni Olivier Rousteing tarafından 2024 Met Gala’nın “The Garden of Time” (zamanın bahçesi) teması kapsamında, sunulmak amacıyla tasarlanmıştır. Giysi Güney Afrikalı şarkıcı ve söz yazarı Tyla Laura Seethal (Tyla) için 2024 Met Gala’nın “The Garden of Time” (zamanın bahçesi) teması kapsamında hazırlanan sergi ve gösteride sunması amacı ile özel olarak hazırlanmıştır. Tablo 3’de, Tyla Laura Seethal (Tyla) tarafından 2024 Met Gala sergi ve gösterilerinde sunulan tek parçalı kum, micro kristal çivi ve kumaş kullanılarak çalışılmış uzun ve kuyruklu giysinin model ve tasarım değeri analizi yapılmıştır.

GİYSİ MODEL VE TASARIM DEĞERİ ANALİZİ TABLOSU			
Tasarım Kategorisi	Haute couture	Yıl / Sergileme yeri	2024 Met Gala
Giysi Türü	Elbise	Tasarımcı	Olivier Rousteing
Giysi tema/adı	The Garden of Time	Tasarımı sunan	Tyla Laura Seethal (Tyla)

MET Gala organizasyon Konsepti		2024 Met Gala, “The Garden of Time” (Zamanın Bahçesi) temasıyla düzenlenmiştir. Tema, doğadan ilham alan bir moda anlayışını yansıtır. Doğal çevreye ait unsurların (yeryüzü, deniz, gökyüzü vb.) estetik birer temsil nesnesi olarak giysilere yansımaları hedeflenmiştir.	
Malzeme		Kum, Micro kristal çivi, kumaş	
Malzeme Kategorisi		İşlenmemiş doğal malzemeler	
Model Tanımlama	Silüet/ form/ biçim	X silüet / tek parça / üst beden vücuda oturan, bel belirgin, diz altından itibaren hafifçe genişleyen hacimsel bütünlük/uzun kuyruk detayı	
	Model / Teknik nitelikler	Model Boyu : Uzun, zemine yayılan giysi boyu, etek ucu düzensiz kesim Yaka Özelliği : Straplez, sade,detaysız yaka Kol Özelliği : Kol yok Kapanma Şekli: Arka ortadan gizli fermuar veagraf detayı	
	Üretim detayı	Alçı döküm beden formu üzerine yerleştirilen kumaş yüzeyinde aplike tekniği ile doku uygulaması	
	Süsleme ve aksesuar Detayı	Kum ve mikro kristal çivi ile doku, Tamamlayıcı aksesuar olarak kum saati formunda el çantası.	
	Renk	Nötr/ doğal kum rengi/ kontrast renk yok	
Giysi Tasarım Değeri	Fonksiyonel değer	Vücuda uygunluk	Vücut ile uyumludur
		Hareket serbestisi	Giyip çıkarmada zorluk, yürüme, oturup kalkma ve dönmeye güçlük
		Isıl konfor	Düşük ısı geçirgenliği.
		Kullanılabilirlik	Tek kullanımlık / Özel ortamlarda sınırlı kullanım
	Sembolik değer	Renk uyumu	Üç ton kum renginden oluşan monokromatik uyum
		Estetik görünüm/ değer	simetrik denge, koram, uyum prensiplerini üzerinde taşır
		Trendlere uygunluk	2024-2025 trendlerine uygunluk
		Psikolojik konfor	Estetik unsurlar barındırmasına rağmen, kırılabilir yapısı, giyip çıkarmada güçlük, hareket serbestisi açısından kullanım güçlüğü bireysel olarak değişkenlik gösterebilir.
		Sosyal statü değeri	Özgün malzeme kullanımı ile dikkat çekici unsurları taşır
		Sürdürülebilirlik	Tek kullanımlık olması nedeniyle sürdürülebilirliğe uygun değildir

Tablo 3. İşlenmemiş Doğal Malzeme- Örneğinde- Giysi Model ve Tasarım Değeri Analizi Tablosu

Görsel 6 ve Tablo 3 incelendiğinde, araştırma kapsamına dahil edilen tekstil dışı işlenmemiş doğal malzemeler grubuna dahil edilen kum, micro kristal çivi ve kumaş kullanılarak tasarlanan giysi, tasarımcı Olivier Rousteing tarafından 2024 Met Gala sergi ve gösterilerinde sunulması amacıyla Güney Afrikalı şarkıcı ve söz yazarı Tyla Laura Seethal (Tyla) için tasarlanmıştır. Giysi X formunda, bedeni kalça hizasına kadar sıkıca saran, diz altından itibaren ise genişleyerek zarif bir biçimde zemine yayılan ve uzun bir kuyruğu olan kum, micro kristal çivi ve kumaş kullanılarak çalışılmış özel tasarımıdır. Askısız straplez yaka formuna sahip giysi, arka ortada yer alan gizli fermuar veagraf kapanma sistemi ile bedene tam oturacak şekilde tasarlanmıştır. Giysi, alçı döküm tekniği ile elde edilen beden formunun kumaşla birleştirilmesi ile oluşturulmuş, yüzey dokusu ise sıvama aplike tekniğiyle kum ve kristal çiviler ile birleştirilerek tamamlanmıştır. Tasarım, Balmain moda evi imzalı kum saati formundaki el çantası ile tamamlanmıştır .

Giysi vücuda tam oturan formu sayesinde ideal silüet görünümü yaratırken, giyside kullanılan malzemenin özelliğine ve yapım tekniğine bağlı olarak fonksiyonel hareket serbestisini büyük ölçüde kısıtlamaktadır. Kum ve kristal çivi ile

elde edilen yüzey dokusu, bedenin doğal hareketlerini engelleyerek giysinin giyip çıkarılmasını da güçleştirmektedir. Giysi, Tyla'nın kırmızı halıda yürüyebilmesi için yardım almasını gerektirecek kadar kırılgan ve sert bir yapıdadır. Bu durum giysinin fonksiyonel açıdan sınırlı kaldığını göstermektedir. 2024 Met Galanın ilerleyen saatlerinde, tasarımcı Olivier Rousteing elbisenin boyunu keserek kısaltmış ve Tyla'nın daha rahat hareket edebilmesini sağlamıştır (bkz.görsel 6). Söz konusu müdahale, giysinin estetik bütünlüğünü korurken fonksiyonel yetersizliğini gidermeye yönelik bir çözüm olarak değerlendirilebilir. Ayrıca kum ve mikro kristal çivilerle kaplanmış yüzey ısı ve hava geçirgenliğini olumsuz etkileyerek düşük ısıl konfora neden olduğunu düşündürmektedir. Giyside, kullanılan malzeme yapısı, sınırlı fonksiyonelliği ve yalnızca özel ortamlarda bir kez kullanılabilir özelliğine sahiptir. Giysi fonksiyonel kullanım açısından düşük bir değere sahip olmasının yanısıra, sembolik değer açısından çok güçlü bir anlatım dili oluşturduğunu söylemek mümkündür. Jackson'ın, (2024) giysinin tasarımcısı Olivier Rousteing ile Vogue dergisi için yaptığı bir söyleşide “kum gibi geçici bir malzemeyi kalıcı bir giysiye dönüştürme fikrinin yaratıcılığını tetiklediğini belirtmiştir”.

Balmain imzalı kum saati formundaki el çantası da bu anlatının fiziksel bir uzantısı olarak giysiyi zamanın sembolik bir ifadesine dönüşmektedir. Tasarım fikri “zamanın bahçesi” temasını görsel bir metafora taşımaktadır. Bu yönüyle giysi, yalnızca bedeni örten bir nesne değil; doğanın döngüsünü, yaşamın kırılganlığını ve geçiciliğini simgelemektedir. Jackson (2024) araştırma kapsamına alınan giysi ile ilgili bir yazısında “tasarım yalnızca estetik bir nesne değil, aynı zamanda kültürel, sembolik ve varoluşsal bir ifade biçimi olarak değerlendirilebilir” şeklinde bir açıklamasında giysinin tasarım özelliklerinin yanısıra onun sembolik değerinin öne çıktığını belirtmiştir. Yüzeyinde üç farklı tonda kum rengi kullanılan ve mikro kristal çivilerle zenginleştirilen giysi, Tyla'nın hareketleriyle birlikte ışıldayan dinamik bir yüzey etkisi oluşturarak tasarımın estetik değerini yükseltmiş ve izleyicide güçlü bir görsel algı yaratmıştır. Giyside yüksek derecede, el işçiliği, zanaatkarlık ve yaratıcılık unsurlarını bünyesinde barındırarak lüks ve sosyal statü sembolünü öne çıkartan unsurları taşıdığını söylemek mümkündür.

Kum gibi doğal ve işlenmemiş bir malzemenin bir giysi tasarımında kullanılması, çevresel açıdan olumlu bir izlenim bıraksa da giysinin kırılgan yapısı ve tek kullanımlık oluşu, sürdürülebilirlik açısından değerlendirildiğinde harcanan zaman, işgücü ve enerjinin tüketimi açısından eleştirilere açıktır. Giysi kullanım amacının dışına çıkarak daha çok sergilemeye yönelik deneysel ve performans giysisi olarak değerlendirilebilir. Wickman'ın (2024) Giysinin tasarımcısı Olivier Rousteing ile yaptığı bir söyleşide “Rousteing'in giysinin tasarım sürecinde kumun geçici doğasını sabitleme çabası, estetik ve kavramsal olarak yaratıcı olsa da elbisenin yalnızca tek bir kullanımlık olması giysiyi çevresel sürdürülebilirlik ilkeleriyle uyumsuz hale getirmektedir” şeklindeki açıklaması giysiyi eleştirilere açık hale getirdiğini doğrulamaktadır.

Giysi psiko-fizyolojik açıdan değerlendirildiğinde, estetik açıdan yüksek bir değere sahip olmasının yanısıra, sert ve ağır yapısı nedeniyle hareket serbestisini kısıtlayan, ısı ve hava geçirgenliği bakımından düşük konfora sahip bir tasarımdır. Bu yönüyle fonksiyonel açıdan sınırlı bir kullanım sunmaktadır. Ancak Kamalha & arkadaşlarının (2013:424) belirttiğine göre, psiko-fizyolojik konfor yalnızca fiziksel değil, bireylerin beklentileri, deneyimleri ve duygusal tatminleriyle de ilişkilidir. Bu bağlamda Tyla'nın 2024 Met Gala'da sunduğu araştırma kapsamına alınan kum giysi tasarımı, dikkat çekme ve ilgi odağı olma özelliğini yüksek derecede korumuş ancak fonksiyonel kullanım değerleri ve sürdürülebilirlik açısından oldukça düşük bir izlenim oluşturmuştur. Dolayısıyla giysi, fiziksel konfor açısından olumsuz, psikolojik tatmin açısından ise olumlu bir deneyim sunmuştur. İşlenmemiş doğal malzeme olan kum ile tasarlanmış giysi, psiko-fizyolojik açıdan olumsuzluk etkilere sahip olsa da temaya uygunluğu, dikkat çekici ve benzersiz tasarım anlayışı ile sembolik açıdan yüksek bir değere sahiptir. Ancak, hareket serbestisinin kısıtlı olması, kırılgan yapısı ve tek kullanımlık olması ile düşük fonksiyonel değere sahiptir.

3. 4. Petrol Türevi Malzemeler ile Tasarlanan Giysinin Model ve Tasarım Değeri Analizi

TASARIM 4/ 2019 Met Gala "Camp: Notes on Fashion"



Görsel 7. Jordan Dunn'un 2019 Met Galada giydiği Zac Posen tasarımı petrol türevi elbise görselleri.

Görsel 7’de detaylı görüntüleri sunulan giysi tekstil dışı malzeme kullanılarak tasarlanan ve araştırma kapsamına dahil edileni Zac Posen tarafından model Jourdan Dunn için 2019 Met Gala'nın "Camp: Notes on Fashion" (kamp: moda üzerine notlar) teması kapsamında, sunulmak amacıyla tasarlanmıştır. Tablo 4’de, Zac Posen tarafından, Jourdan Dunn tarafından 2019 Met Gala sergi ve gösterilerinde sunulması için tasarlanan tek parçalı giysinin model ve tasarım değeri analizi yapılmıştır.

GIYSİ MODEL VE TASARIM DEĞERİ ANALİZİ TABLOSU

Tasarım Kategorisi:	Haute couture	Yıl / Sergileme yeri	2019 Met Gala
Giysi Türü	Elbise	Tasarımcı	Zac Posen
Giysi tema/adı	Camp: Notes on Fashion	Tasarımı sunan	Jourdan Dunn
MET Gala organizasyon Konsepti	2019 Met Gala, “Camp: Notes on Fashion” temasıyla düzenlenmiştir. Tema, Susan Sontag’ın 1964 yılında yazdığı “Notes on Camp” adlı metinden esinlenmiştir. Tema; abartılı, yapay, mizahi ve ironik bir moda anlayışını yansıtmaktadır.		
Malzeme	Accura Xtreme White 200 (SLA tekniğiyle 3D yazıcıda kullanılan dayanıklı plastik),titanyum		
Malzeme Kategorisi	Petrol türevi malzemeler		
Model Tanımlama	Silüet/ form/ biçim	X silüet formunda / tek parça / üst bedende bele kadar bedene oturan yapı/alt bedende belden itibaren genişleyen hacimli form	
	Model / Teknik nitelikler	Model Boyu : Diz hattı üzerinde biten, etek ucu düzensiz yapıda Yaka Özelliği : Straplez, yaka detayı olmayan Kol Özelliği : Kol yok Kapanma Şekli: Kapama sistemi bulunmamakta	
	Üretim detayı	3D yazıcı teknolojisi ile üretim, Etekte bölümünde titanyum çerçeve üzerine 3 lü setler halinde modellenmiş 21 adet yaprak formu yer almakta, stereolitografi (SLA) tekniğiyle üretim. Toplam ağırlık 13 kilogram.	
	Süsleme ve aksesuar Detayı	Ek süsleme veya aksesuar kullanılmamış, formun kendisi süsleme işlevi görmektedir.	
	Renk	Sıcak, fuşya-kırmızı tonları arasında optik yansımali renk geçişi (Hareketle renk değişimi etkisi yaratan özel boya) /renk kontrastlığı yok	

Giysi Tasarım Değeri	Fonksiyonel değer	Vücuda uygunluk	Vücutla uyumlu form
		Hareket serbestisi	Giyip çıkarmada zorluk, yürüme ve oturma hareketlerinde sınırlılık.
		Isıl konfor	Düşük ısı geçirgenliği.
		Kullanılabilirlik	Özel ortamlarda kullanılabilir/sınırlıdır
	Sembolik değer	Renk uyumu	Tek renk, hareketle optik yansımali renk uyumu
		Estetik görünüm/ değer	Asimetrik denge, koram, uyum prensiplerini üzerinde taşır
		Trendlere uygunluk	2019-2020 trendlerine uygunluk
		Psiko-fizyolojik konfor	Düşük psiko-fizyolojik konfor/ Sert ve hacimli plastik yapraklardan üretilmiş elbise, sınırlı esneme ve ısı geçirgenliği.
		Sosyal statü değeri	Yenilikçi üretim tekniği ve malzeme özelliği açısından dikkat çekici unsurları taşır
		Sürdürülebilirlik	Malzeme açısından sürdürülebilirliğe uygun değildir

Tablo 4. Petrol Türevi Malzeme- Örneğinde- Giysi Model ve Tasarım Değeri Analizi Tablosu

Görsel 7 ve Tablo 4 incelendiğinde, araştırma kapsamına dahil edilen giysi, tekstil dışı petrol türevi malzeme kullanılarak Zac Posen tarafından 2019 Met Gala'nın "Camp: Notes on Fashion" teması doğrultusunda, model Jourdan Dunn için tasarlanmıştır. Giysi, Almanya'daki General Electrics laboratuvarlarında, mühendisler, yazılım geliştiriciler ve moda tasarımcılarından oluşan disiplinler arası bir ekip ile 2019 Met Gala'nın gösterilerinde sunulmak amacı ile çalışılmış özel bir tasarımıdır.

Giysi X formunda, bele kadar vücuda oturacak şekilde straplez bir büstiyer ile, belden itibaren aşağıya doğru çeşitli açılarda açılan çiçek taç yapraklarının dizilimi ile hacim kazandırılarak genişleyen bir silüet ile oluşturulmuş tek parçalı bir elbise olarak tasarlanmıştır. Giysinin etek boyu önde diz hattının üzerinde, arkada ise diz hattının altında kadar inen hareketli bir biçimde tamamlanmıştır. Elbisenin üst bedeni straplez büstiyer olarak yakasız ve kolsuz bir tasarım özelliğine sahiptir ve kapanma sistemi bulunmamaktadır.

Giysi tekstil dışı petrol türevi malzeme kullanılarak stereolitografi (SLA) teknolojisiyle üç boyutlu olarak özel teknikler ile basılmış ve titanyum çerçeveye sabitlenmiştir (Good Morning America, 2019). Yapraklar, otomotiv sektöründe dayanıklılığıyla bilinen Accura Xtreme White 200 adlı plastik malzemeden üçlü setler halinde üretilmiş ve renk değiştiren özel bir boya ile boyanmıştır (Fashion United, 2019). Tasarımın hacimli eteği, farklı disiplinlerden oluşturulan özel bir ekip ile farklı boyutlarda biçim ve formu özel tekniklerle şekillendirilerek renklendirilmiş 21 adet çiçek taç yapraklarından oluşmaktadır. Davis, (2024) giyside kullanılan taç yaprakların üretim sürecinin yaklaşık 100 saat sürdüğünü ve dijital ortamda beş ay boyunca yürütülen üretim sürecinin ardından tamamlandığının bilgisini giysi ile ilgili yapmış olduğu bir çalışmada sunmuştur.

Zac Posen imzalı 2019 Met Gala'nın "Camp: Notes on Fashion" teması doğrultusunda, model Jourdan Dunn için tasarlanan elbisenin yüksek haute couture üretiminde teknolojinin etkin biçimde kullanılabilirliğinin göstergesi olarak sunulmuştur. Elbise estetik ve sembolik değer açısından incelendiğinde taç yaprakların hacimli dizilimi ve etek ile zıtlık gösteren üst bedenin vücut ile uyumu estetik açıdan değerlendirildiğinde görsel algısını güçlendirmektedir. Ayrıca elbisenin eteğinin tasarımında kullanılan taç yaprakların renklendirmesinde kullanılan renk değiştiren ve yansıma

özelliği olan özel boya kullanımı, ışığın geliş açısına bağlı olarak farklı tonları yansıtmakta ve giysinin görsel etkisini artırarak izleyiciyle kurduğu estetik etkileşimi güçlendirmektedir.

Elbisenin yapımında kullanılan petrol türevi malzeme olan Accura Xtreme White 200, petrol bazlı sentetik polimerdir (Hopewell, Dvorak & Kosior, 2009: 118). Bu tür plastiklerin biyolojik olarak doğada çözünmemesi ve geri dönüşümünün sınırlı olanaklara sahip olması, çevresel sürdürülebilirlik açısından ciddi bir dezavantaj teşkil etmektedir. Ayrıca 3D baskı teknolojisinin yüksek ölçekte kullanılmasının artan enerji tüketimine ve üretim sırasında malzeme atığı oluşumuna neden olduğu da belirtilmektedir (Jung, vd., 2023: 6373). Bu durum araştırma kapsamına alınan elbisenin tasarım değeri estetik ve kavramsal olarak yaratıcılığı öne çıkartsa da üretim süreci ve üretim sonrası kullanımı açısından değerlendirildiğinde sürdürülebilir enerji kaynaklarının geri dönüşümü ve kullanımını ilkeleriyle uyumsuz, üretimde harcanan zaman ve iş gücü tüketiminin aşırılığı açısından olumsuz bir etki oluşturmaktadır.

Elbise ısı konforu açısından değerlendirildiğinde, “Accura Xtreme White 200” malzemesi düşük ısı ve hava geçirgenliği nedeniyle vücut ısısının artmasına neden olmakta ve vücudun nefes almasına engel olmaktadır. Toplam ağırlığı 13 kilogram (Fashion United, 2019) olan tasarımın yapısal formu, modelin beden haritalaması temel alınarak kişiye özel biçimde oluşturulmuştur. Giysi yüksek estetik ve görsel etki sağlamakla birlikte, ağır bir yapıda olması ve giyip çıkarmayı kolaylaştıran bir kapanma sisteminin bulunmaması nedeniyle kullanıcının hareket özgürlüğünü kısıtlayarak giysinin fonksiyonel kullanımını sınırlamaktadır. Fonksiyonel değer açısından giysi günlük kullanımdan çok sergilemeye yönelik deneysel ve performans giysisi olarak değerlendirilebilir.

Kamalha & arkadaşları (2013: 423-424), psiko-fizyolojik konforu, biyolojik özellikler, giysinin kullanım amacı ve mevsimsel koşullar, moda tasarım / stil, giysinin dokunsal estetiği ve uyumu gibi etmenlere dayandırmaktadır. Bu faktörler, bireysel deneyim, beklentiler ve tercihlerle birleşerek konfor algısını şekillendirmektedir. Bu bağlamda sert ve hacimli plastik yapraklardan üretilmiş giysi, esneme ve ısı geçirgenliği açısından sınırlı olduğundan yapısal tasarımının kullanıcıya dikkat çekme ve temaya uygun giyinme imkânı sağlamasına rağmen biyolojik ve dokunsal özellikler açısından psiko-fizyolojik konforu olumsuz yönde etkilediği düşünülmektedir.

Zac Posen’in bu tasarımı, Met Gala’nın “Camp” temasına uygun biçimde abartı, yapaylık ve teatral estetik unsurları bir araya getirmiştir. Endüstriyel üretim tekniklerinin haute couture sahnesine taşınması ve doğadan ilham alınan yapay çiçek formları aracılığıyla oluşturulan abartılı görünüm, doğa ile teknoloji arasında ironik bir bağ kurmaktadır. Bu yaklaşım Vinken’in (2005: 184-186), modanın yalnızca giyilebilir bir nesne olmaktan çıkarak, markaya dayalı sembolik bir anlatı sistemine dönüştüğü yönündeki değerlendirmesi ile örtüşmektedir. Ayrıca giyside kullanılan ileri teknoloji ve yenilikçi tasarım anlayışı giyen kişinin statüsü yüksek bir görünüm kazanmasını sağlamaktadır.

Sonuç olarak, petrol türevi malzeme ile tasarlanan giysi, kullanılan malzemenin özelliklerinden dolayı fonksiyonel değer açısından sınırlı olmasına rağmen; yenilikçi ve dikkat çekici couture tasarım ile estetik ve lüks algısını güçlendirerek multidisipliner bir işbirliği ile oluşturulan sembolik değer açısından güçlü bir etki oluşturmaktadır.

4. Sonuç

Bu araştırma, giysi tasarımında kullanılan tekstil dışı malzemeleri fonksiyonel ve sembolik değer açısından incelemeyi amaçlamıştır. Bu amaçla çalışmada incelenen tekstil dışı malzemeler, araştırmacılar tarafından oluşturulan deri ve kürk türevi malzemeler, işlenmiş doğal malzemeler, işlenmemiş doğal malzemeler ve petrol türevi malzemeler olmak üzere dört ana kategori altında sınıflandırılmıştır. Bu sınıflandırma, mevcut literatürde yaygın olarak yer almamakta olup, çalışmanın amacına uygun olarak araştırmacı tarafından analitik çerçeve oluşturmak amacıyla geliştirilmiştir. Her kategori için Met Gala kapsamında yer alan birer tasarım örneği seçilmiştir.

Met Gala, her yıl belirli bir tema çerçevesinde kurgulanması ve tasarımcılara özgür bir yaratım alanı sunması nedeniyle tekstil dışı malzemelerin tasarım değerini değerlendirmek açısından uygun bir platformdur. Bu kapsamda deri ve kürk türevi malzeme kategorisinde, 2023 Met Gala’da Tamara Ralph tarafından tasarlanan ve deri malzeme kullanılan giysi,

İşlenmiş doğal malzeme kategorisinde 2024 Met Gala’da Olivier Rousteing tarafından tasarlanan ve kum malzeme ile oluşturulmuş, İşlenmemiş doğal malzeme kategorisinde, yine 2024 Met Gala’da aynı temada Fernando J. Garcia ve Laura Kim tarafından tasarlanan, cam mozaiklerle hazırlanmış giysi, petrol türevi malzeme kategorisinde ise, 2019 Met 233 Gala’da Zac Posen tarafından 3D yazıcı teknolojisi kullanılarak plastik malzemeden tasarlanan giysi değerlendirmeye alınmıştır.

Araştırma bulguları, deri malzemenin esnekliği, nefes alabilirliği nedeniyle, deri kullanılarak tasarlanan giysi tasarımının, diğer malzeme gruplarına kıyasla daha yüksek fonksiyonel değere sahip olduğunu göstermektedir. Buna karşılık, tüm malzeme gruplarındaki giysi tasarımlarının yüksek sembolik değere sahip olduğu görülmüştür.

Deri, cam mozaik, kum ve plastik gibi malzemeler, giysiye yalnızca estetik görünüm kazandırmakla kalmayıp, temalara uygun kavramsal anlatımlar yaratmada da etkili olmuştur. Her bir malzeme, kendi özelliğine uygun farklı tekniklerle biçimlendirilerek özgün görsel ve sembolik ifadeler sunmuştur. Özellikle, cam mozaik ve kum gibi işlenmiş doğal malzemeler, yüksek işçilik gerektirmesi ve hassas yapılarına rağmen sembolik değer açısından güçlü görsel anlatımlar sunmuştur. Bu durum, malzeme seçiminin ve işleme yönteminin yalnızca estetik açıdan değil, aynı zamanda anlatı gücü bakımından da önemli olduğunu ortaya koymaktadır. Ayrıca, giysilerde malzemenin yanı sıra dikiş, aplike, alçı döküm ve üç boyutlu baskı gibi çeşitli üretim tekniklerinin kullanılması, tekstil dışı malzemelerle gerçekleştirilen tasarım uygulamalarında multidisipliner bir yaklaşımın benimsendiğini ve farklı disiplinlerin entegrasyonuna dayalı bir üretim süreci yürütüldüğünü göstermektedir. Bu teknikler, malzemeleri estetik ve sembolik açıdan güçlendirerek, Met Gala gibi kavramsal temaların öne çıktığı etkinliklerde bu giysilerin yalnızca moda ürünü değil, aynı zamanda sanatsal bir anlatım biçimi olarak algılanmasını sağlamaktadır.

Sürdürülebilirlik açısından değerlendirildiğinde ise, malzeme ve kullanım bazlı sınırlılıklar olduğu görülmektedir. Örneğin, deri dayanıklı bir malzeme olmasından dolayı giysinin sürdürülebilirliği açısından olumlu değerlendirilebilmesine rağmen tabaklama sürecinden kaynaklı çevresel olumsuz etkiler yaratabilmektedir. Kum malzeme ise, çevresel açıdan olumlu değerlendirilmesine rağmen tek kullanımlık yapısı nedeniyle giysinin sürdürülebilirliği açısından sınırlı kalmaktadır. Cam mozaik malzeme hem üretim süreci, hem de giysinin kırılabilir yapısı nedeniyle sürdürülebilirlik açısından olumsuzluklar taşımaktadır. Benzer şekilde petrol türevi malzeme de üretim süreci ve doğada çözünürlüğü nedeniyle olumsuz etki göstermektedir. Bu durum, araştırma kapsamında incelenen tasarımlarda sürdürülebilirlikten ziyade estetik ve kavramsal yönünün ön plana çıkarıldığını göstermektedir.

Araştırma kapsamında elde edilen bulgular, tekstil dışı malzemelerin yüksek sembolik değerlere sahip olduğunu göstermektedir. Ancak bu malzemelerin fonksiyonel değer açısından da güçlendirilmesi için farklı disiplinlerden uzmanların iş birliği içinde çalışması, malzemelerin teknik özelliklerinin geliştirilmesi ve üretim süreçlerine yenilikçi yaklaşımlar kazandırılması açısından önem taşımaktadır.

Bu çalışmada tekstil dışı malzemeler dört ana grupta toplanmıştır. Ancak ileride yapılacak çalışmalarda, bu grupların daha ayrıntılı alt başlıklara ayrılması, malzeme çeşitliliğinin ve potansiyelinin daha iyi anlaşılmasına katkı sağlayacaktır. Bu çalışmada örneklem grubuna dahil edilen tasarımlar Met Gala gibi seçkin ve prestijli bir etkinlik çerçevesinde sınırlı kalmıştır. Gelecekte daha geniş tüketici gruplarıyla, farklı kültürel ve sosyal ortamlarda yürütülecek araştırmalarda ürün ve malzeme çeşitliliği göz önünde bulundurularak yapılacak çalışmalar, daha yenellenebilir sonuçlara ulaşmayı mümkün kılacaktır. Tüketicilerin tekstil dışı malzemelere yönelik bilgi düzeyinin artırılması, tekstil dışı malzemeler ile tasarlanan giysilerin daha çok kabul görmesini ve farklı alternatiflerin değerlendirilmesini, çevreye ve sürdürülebilirliği önemli ölçüde katkılar sağlayacaktır. Bu bağlamda, bilgilendirici kampanyalar ve eğitim çalışmalarının faydalı olabileceğini söylemek mümkündür.

Kaynakça

- Addie, M. (2024). The Met Gala: Examining the Influence on Fashion and Society. In *New Perspectives in Critical Marketing and Consumer Society: A Contemporary Analysis*. Ethics International Press.
- Akgöz, E. (2005). *Büyük Beden Giysi Tasarımında, Tasarım Sürecine Etki Eden Faktörler*. Yüksek Lisans Tezi, Gazi Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Giyim Endüstrisi ve Giyim Sanatları Eğitimi Bilim Dalı, Ankara.
- Amed, İ., & Sherman, L. (2016, 05 03). *Decoding 'Manus x Machina'*. Retrieved from Business of Fashion: <https://www.businessoffashion.com/articles/news-analysis/manus-x-machina-met-gala-apple-costume-institute-anna-wintour-andrew-bolton-jony-ive/>
- American Chemical Society. (1995, 10 26). Retrieved 11 24, 2024, from <https://www.acs.org/content/dam/acsorg/education/whatischemistry/landmarks/carotherspolymers/first-nylon-plant-historical-resource.pdf>
- Arer, U. Y. (2017). *Doğal Malzemenin Renk ve Dokusunun Mekâne Etkileri 21. YY Mimarisinden Örnekler*. Yüksek Lisans Tezi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü, İç Mimarlık Anabilim/Anasanat Dalı.
- Balmain. (2024). *MET GALA 2024*. Retrieved 04 28, 2025, from Instagram: https://www.instagram.com/p/C6pVy35CKwq/?img_index=1
- Barthes, R. (1983). *The Fashion System*. University of California Press.
- Berge, P. (1997). *Yves Saint Laurent*. Thames and Hudson.
- Bowles, H. (2020). *Vogue & The Metropolitan Museum of Art Costume Institute: Parties, Exhibitions, People*. Abrams Books.
- Braga, J. (2009). Histórias: a alunissagem e a alucinação da moda. *dObra[s] – revista da Associação Brasileira de Estudos de Pesquisas em Moda*, 3(7), 30-32.
- Carlos, M. (2016, 05 02). *And Beyoncé Arrives! The Moment We've All Been Waiting For*. Retrieved from Vogue: <https://www.vogue.com/article/met-gala-2016-beyonce-givenchy-riccardo-tisci-red-carpet-fashion>
- Chapin, F. S., Torn, M., & Tateno, M. (1996). Principles of Ecosystem Sustainability. *American Naturalist*, 148(6), 1016-1037.
- Creusen, M. E., & Schoormans, J. (2005). The Different Roles of Product Appearance in Consumer Choice. *The Journal of 5 Product Development & Management Association*, 63-81.
- Çileroğlu, B., & Nadasbaş, S. (2018). Moda Tasarımında 3 Boyutlu Yazıcıların Malzeme-İşlev-Form Odaklı Kullanımları ve Çok İşlevli Modüler Giysi Tasarımı Çalışması. *The Journal of Academic Social Science Studies*, 2(66), 231-257.
- Davis, J. (2024). *Bazaar*. Retrieved 04 28, 2025, from How Zac Posen created five of the Met Gala's most innovative looks: <https://www.harpersbazaar.com/uk/celebrities/red-carpet/a27401585/zac-posen-met-gala-red-carpet-designs/?epik=dj0yJnU9VVVMVWVDMDRqcFJTcngwNzBxdmtCYm4xOFhJYS1JanAmcD0wJm49UGxpTWd5SVVReTNfV EFIMkdMVVI0ZyZ0PUFBQUFBR1ptX3pr>
- Davis, R. W. (2019). Symbolic Values. *Journal of the American Philosophical Association*, 5(4), 449-467.
- Debo, K., & Loppa, L. (2005). Margiela Martin. In V. Steele (Ed.), *Encyclopedia of Clothing and Fashion* (pp. 381-383).
- Erol, Ş., Pamuk, B., & Aydın, M. (2018). Sürdürülebilir Moda Anlayışı ile Deri Tasarımında Ürün Geliştirme. *ASOS Journal, The Journal of Academic Social Science*, 06(74), 297-309.

- FashionUnited*. (2019, 05 11). Retrieved 20234, from <https://fashionunited.com/news/fashion/zac-posen-showcases-3d-printed-couture-at-met-gala/2019050827672>
- Fogg, M. (2013). *Fashion The Whole Story*. PRESTEL.
- Gomez, S. (2024, 05 08). *All about Lauren Sánchez's 'Shattered Glass' gown at the 2024 Met Gala*. Retrieved 04 19, 2025, from HOLA: <https://www.hola.com/us/fashion/20240508359790/lauren-sanchezs-shattered-glass-gown-at-the-2024-met-gala/>
- Good Morning America*. (2019). Retrieved 03 17, 2025, from <https://www.goodmorningamerica.com/amp/video/62899376>
- Hennessy, K., & Fischel, A. (2012). *Fashion: The Definitive History of Costume and Style*. Dorling Kindersley.
- Herz, J. (2024, 05 09). *Mailonline*. Retrieved 04 19, 20245, from Dailymail: <https://www.dailymail.co.uk/home/index.html>
- Hollander, A. (1978). *Seeing Through Clothes*. New York: Viking Press.
- Hopewell, J., Dvorak, R., & Kosior, E. (2009). Plastics recycling: challenges and opportunities. *Philosophical Transactions of the Royal Society B: Biological Sciences*, 364(1526), 2115–2126.
- Isaac, C. (2007). The catwalk as spectacle: Hussein Chalayan Spring 2007 – A magician of technology. *IFFTI Junior Faculty Conference* (pp. 59-69). International Foundation of Fashion Technology Institutes (IFFTI). Retrieved from https://iffiti.org/downloads/junior-faculty/2007/Chalayan_ci.pdf
- Jackson, H. (2024). *Vogue*. Retrieved 04 28, 2025, from Tyla Transformed Into a Sand Sculpture at the 2024 Met Gala: <https://www.vogue.com/article/tyla-2024-met-gala>
- Jung, S., Kara, L., Simpson, T., & Whitefoot, K. (2023). Is Additive Manufacturing an Environmentally and Economically Preferred Alternative for Mass Production? *Environmental Science and Technology*, 57(16), 6373–6386.
- Kamalha, E., Zeng, Y., Mwasiagi, J. I., & Kyatuheire, S. (2013). The Comfort Dimension: A Review of Perception in Clothing. *Journal of Sensory Studies*, 423-444.
- Kanski, S. (2022). *The Met Costume Institute: Evolution, Metamorphosis, and Cultural Phenomenon*. Research Papers by TMD Undergraduate, University of Rhode Island, Textiles, Fashion Merchandising and Design Department.
- Karana, E., Hekkert, P., & Kandachar, P. (2008). Material considerations in product design: A survey on crucial material aspects used by product designers. *Materials & Design*, 29(6), 1081-1089.
- Kim, S. Y. (2013). Characteristics in the Lingerie Looks Designed by John Galliano. *Journal of the Korean Home Economics Association*, 147-159.
- Koca, E. (2025). Moda Tasarımında Kültürel Sürdürülebilirliğe Yönelik Sanatsal ve Yorumlayıcı Bir Model, *Güzel Sanatlarda Çağdaş Araştırmalar*, Publisher: All Sciences Academy, s. 36-56
- Koca, E., & Zöhra, E. O. (2023). Elektronik Giysilerin Tasarım Değerleri Üzerine Bir Analiz. *Social Sciences Studies Journal*, pp. 5930-5943.
- Koca, E., Koç, F. ve Kaya Ö.(2015). Yöresel Dokumaları Güncel Tasarımlarda Yorumlamak “Kargı Bezi Örneği”, *ASOS Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 3(9), 125-133.
- Koda, H., & Glasscock, J. (2014). The Costume Institute at the Metropolitan Museum of Art: An. In M. R. Melchior, & B. Svensson (Eds.), *Theory and Practice* (pp. 21-33). Bloomsbury.

- Kopan, D. (2008). *Anadolu'da Deri Giyim Tarihi*. Yüksek Lisan Tezi, Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Tekstil Anasanat Dalı.
- Kumar, S., Raju, G., Singh, S., Chandra, P., Salman, Z., & Sethi, G. (2023). Evaluation of the Environmental Performance of Traditional Leather Materials in Fashion Industri. *E3S Web of Conferences*. 430,011. EDP Sciences. doi:<https://doi.org/10.1051/e3sconf/20234300110707>
- Küçük, A. (2020). Plastik Kirliliğin Çevresel Zararları ve Çözüm Önerileri. *Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi İktisadi ve İdari Bilimler Fakültesi Dergisi*, 22(2), 403-427.
- Langle, E. (2005). *Pierre Cardin Fifty Years of Fashion and Design*. Thames & Hudson Ltd.
- Lee, S.-I. (2014). Study on Modern and Innovative Haute Couture Designer Iris van Herpen. *Journal of Korean Society of Design Science*, 27(3), 175-194.
- Lehnert, G., & Mentges, G. (2013). *Fusion Fashion: Culture beyond Orientalism and Occidentalism*. Frankfurt am Main: Peter Lang.
- Lewis, H., Gertsakis, J., Grant, T., Morelli, N., & Sweatman, A. (2010). *Design + Environment: A Global Guide to Designing Greener Goods*. Greenleaf Publishing.
- Lobenthal, J. (2005). Space Age Stayles. In *Encyclopedia of Clothing and Fashion* (Vol. 3, pp. 199-200). Farmington Hills,: Charles Scribner's Sons.
- Loschek, I. (2009). *When Clothes Become Fashion_ Design and Innovation Systems*. Berg Publishers.
- McLean, L. (2023). The Met Gala: Where High and Popular Culture Collide. *"Scaffold: Journal of the Institute of Comparative Studies in Literature, Arts and Culture*, 1(1), 53-66.
- Meydan, C., & Kutlu, N. (2011). Geleceğin Modasında Radikal Materyal Arayışları. *Akdeniz Sanat*, 26.
- Nimkulrat, N. (2010). Material inspiration: From practice-led research to craft art education. *Loughborough University*, pp. 63-84.
- Orfali, B. (2008). Yves Saint-Laurent (1936-2008): Le Petit Prince de la Haute Couture. *Hermes*, 52, 183-185.
- Orth, U. R., & De Marchi, R. (2007). Understanding the Relationships between Functional, Symbolic, and Experiential Brand Beliefs, Product Experiential Attributes, and Product Schema: Advertising-Trial Interactions Revisited. *Journal of Marketing Theory and Practice*, 15(3), 219-233.
- Öz, C., & Çileroğlu, B. (2021). Disiplinlerarası Yaklaşımla Temel Dikim Tekniklerinin Farklılaştırılması: Tekstil Yüzey Tasarımında Örnek Uygulamalar. *Journal of Textiles and Engineer*, 28(122), 121-133.
- Özgüngör, B. (2013). *Lüks Tüketim Ürünlerinde Tüketicilerin Algıladıkları Değerin Ürün Tasarımıyla İlişkisi*. İstanbul teknik Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü.
- Palmer, A. (Ed.). (2018). *A Cultural History Of Dress And Fashion* (Vol. 6). Bloomsbury Publishing.
- Peterson, A. T., Hewitt, V., Vaughan, H., Kellogg, A. T., & Payne, L. (2008). *The Greenwood Encyclopedia Of Clothing Through American History 1900 To The Present*. Greenwood Press.
- Rahman, O., Jiang, Y., & Liu, W.-s. (2010, 11). Evaluative Criteria of Denim Jeans: A Cross-national Study of Functional and Aesthetic Aspects. *The Design Journal*, pp. 291-312.
- Ralph, T. (2023). *Tamara Ralph*. Retrieved 04 28, 2025, from https://www.instagram.com/p/CruLPO1o8G9/?img_index=1

- Ramzi, L. (2024). *The Lives of the Party: A Whirlwind History of the Met Gala*. Retrieved 04 26, 2025, from Vogue: <https://www.vogue.com/article/everything-you-need-to-know-about-the-met-gala-video>
- Ravasi, D., & Violina, P. R. (2008). Symbolic Value Creation. In *The SAGE Handbook of New Approaches in Management and Organization* (pp. 270-284).
- Sarı, N. (2025). *Tekstil Dışı Malzemelerle Tasarlanan Giysilerde Tasarım Değerinin Tüketici Görüşleri Açısından Değerlendirilmesi*. Ankara Hacı Bayram Üniversitesi Yüksek Lisans Enstitüsü Moda Tasarım Ana Bilim Dalı.
- Sarioğlu, H. (1994). El Sanatlarında Tasarım Eğitiminin Önem. *Kültür Bakanlığı Halk Kültürlerini Araştırma ve Geliştirme Genel Müdürlüğü, Dokuz Eylül Üniversitesi Rektörlüğü*,. Türk Tarih Kurumu Basımevi.
- Science History Institute. (2008, 10 3). *Nylon: A Revolution in Textiles*. Philadelphia. Retrieved 11 25, 2024, from <https://www.sciencehistory.org/stories/magazine/nylon-a-revolution-in-textiles/>
- Seeling, C. (2000). *Fashion: The Century of the Designer, 1900-1999*. Könemann.
- Smelik, A. M. (2017). Cybercouture: The Fashionable Technology of Pauline van Dongen, Iris van Herpen and Bart Hess. In *Delft Blue to Denim Blue: Contemporary Dutch Fashion* (pp. 252–269). I.B. Tauris. doi:<https://doi.org/10.5040/9781350986039.ch-014>
- Sterlacci, F. (2005). Leather and Suede. In V. Steele (Ed.), *Encyclopedia of Clothing and Fashion* (pp. 343-345). United States of America: Charles Scribner's Sons.
- Strand, E., Frei, K., Gleba, M., Mannering, U., Nosh, M.-L., & Skals, I. (2010). Old Textiles-New Possibilities. *European Journal of Archaeology*, 13, 149-173. doi:[doi:10.1177/1461957110365513](https://doi.org/10.1177/1461957110365513)
- Taştepe, Ç. (2018). Modada Sürdürülebilirlik ve Pos-Modernizm Ara Kesitinde Brikoloj Tekniği Kullanımı. *Asos Journal*, 6(75), 492-500.
- Thoren, M. (1994). Systems approach to clothing for disabled users. Why is it difficult for disabled users to find suitable clothing . *Elsevier*, pp. 389-395.
- Vinken, B. (2005). *Fashion Zeitgeist: Trends and Cycles in the Fashion System*. Berg Publishers.
- Watson, L. (2004). *20'th Century Fashion*. Firefly Books Ltd.
- Wickman, K. (2024, 8 11). *Vanity Fair*. Retrieved 2024, from https://www.vanityfair.com/style/story/tyla-balmmain-sand-dress-didnt-survive-the-met-gala-2024?srltid=AfmBOoo_qaG7ZuLrPKIT_Uece9PwoRS3h-kKYJs-KaQsRBp_5H4eap2o
- Wilson, E. (1987). *Adorned in Dreams*. Berkeley: University of California Press.
- Yıldıran, M. (2016). Moda Giyim Sektöründe Üç Boyutlu Yazıcılarla Tasarım ve Üretim. *Süleyman Demirel Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Hakemli Dergisi*(17), 155-172.
- Ypiranga, M. T., & de Neto, D. B. (2023). Emancipação feminina e a moda sessentinha dos três visionários: Pierre Cardin, André Courrèges e Paco Rabanne. *ModaPalavra e-periódico*, 16(38), 65-118.

İnternet Kaynakları

- http:1 The Metropolitan Museum of Art*. (t.y.). Retrieved 04 23, 2025, from Dress: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/626150>
- http:2 The Metropolitan Museum of Art*. (t.y.). Retrieved 04 23, 2025, from Remote Control: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/124594>

[http:3 The Metropolitan Museum of Art. \(t.y., 04 22\). Retrieved 2024, from Ensemble: The Metropolitan Mu https://www.metmuseum.org/art/collection/search/163152 a](https://www.metmuseum.org/art/collection/search/163152)

[http:4 Victoria and Albert Museum. \(t.y.\). Retrieved 04 22, 2025, from Yashmak: https://collections.vam.ac.uk/item/O1304568/yashmak-shaun-leane/](https://collections.vam.ac.uk/item/O1304568/yashmak-shaun-leane/)

[http:5 The Metropolitan Museum of Art. \(t.y.\). Retrieved 05 08, 2025, from The Costume Institute: https://www.metmuseum.org/departments/the-costume-institute](https://www.metmuseum.org/departments/the-costume-institute)

[http:6 The Metropolitan Museum of Art. \(t.y.\). Retrieved 05 10, 2025, from Exhibition Overview: https://www.metmuseum.org/exhibitions/listings/2018/heavenly-bodies](https://www.metmuseum.org/exhibitions/listings/2018/heavenly-bodies)

[http:7 The Metropolitan Museum of Art. \(t.y.\). Retrieved 05 10, 2025, from Dress: https://www.metmuseum.org/art/collection/search/701654#:~:text=ways,the%20rest%20of%20the%20collection](https://www.metmuseum.org/art/collection/search/701654#:~:text=ways,the%20rest%20of%20the%20collection)

Görsel Kaynaklar

Görsel 1.

[http:8 https://veraena.livejournal.com/354121.html](https://veraena.livejournal.com/354121.html)

Görsel 2.

[http:9 https://vogue.com.tr/moda/moda-ile-sanatin-buyuk-carpismasi](https://vogue.com.tr/moda/moda-ile-sanatin-buyuk-carpismasi)

Görsel 3.

Martin, C. Z. (2020). El ballet triádico de Iris Van Herpen. Envolvente, espacio y performance. Lisans Bitirme Tezi, E.T.S. Arquitectura, Universidad Politécnica de Madrid , E.T.S. Arquitectura (UPM)

Görsel 4.

[http:10 https://www.instagram.com/p/CrvW_zXIpqH/](https://www.instagram.com/p/CrvW_zXIpqH/)

[http:11 https://www.vogue.com/slideshow/why-camellia-flowers-were-blooming-all-over-the-2023-met-gala-red-carpet](https://www.vogue.com/slideshow/why-camellia-flowers-were-blooming-all-over-the-2023-met-gala-red-carpet)

[http:12 https://www.dailymail.co.uk/tvshowbiz/article-12035503/Met-Gala-2023-Lily-James-debuts-striking-new-fringe-dons-strapless-leather-ball-gown.html](https://www.dailymail.co.uk/tvshowbiz/article-12035503/Met-Gala-2023-Lily-James-debuts-striking-new-fringe-dons-strapless-leather-ball-gown.html)

[http:13 https://www.instagram.com/p/CryG109IibR/](https://www.instagram.com/p/CryG109IibR/)

[http:14 https://www.instagram.com/p/C6o_cbcID7Y/?img_index=1](https://www.instagram.com/p/C6o_cbcID7Y/?img_index=1)

Görsel 5.

[http:15 https://www.baskagazete.com/galeri/met-gala-da-siklik-yarisi-1033/47.html](https://www.baskagazete.com/galeri/met-gala-da-siklik-yarisi-1033/47.html)

[http:16 https://www.imdb.com/es/name/nm0761078/mediaviewer/rm1815772929/?ref_=nm_ph_3](https://www.imdb.com/es/name/nm0761078/mediaviewer/rm1815772929/?ref_=nm_ph_3)

[http:17 https://www.justjared.com/photo-gallery/5038541/jeff-bezos-lauren-sanchez-at-met-gala-04/](https://www.justjared.com/photo-gallery/5038541/jeff-bezos-lauren-sanchez-at-met-gala-04/)

[http:18 https://pagesix.com/2024/05/06/style/lauren-sanchez-makes-met-gala-2024-debut-in-mirrored-floral-ballgown-with-jeff-bezos/](https://pagesix.com/2024/05/06/style/lauren-sanchez-makes-met-gala-2024-debut-in-mirrored-floral-ballgown-with-jeff-bezos/)

[http:19 https://www.instagram.com/p/C6ti6IvOn1a/](https://www.instagram.com/p/C6ti6IvOn1a/)

Görsel 6.

[http:20 https://tribune.net.ph/2024/05/08/stunners-at-the-met-gala](https://tribune.net.ph/2024/05/08/stunners-at-the-met-gala)

http:21 <https://www.instagram.com/reel/C6s7mWuNTuB/>

http:22 https://www.instagram.com/p/C6rjocOPfy5/?img_index=4

http:23 https://www.instagram.com/p/C6qyCOuCppu/?img_index=5

http:24 <https://www.cosmopolitan.com/entertainment/celebs/a60706148/tyla-needed-to-get-lifted-up-the-stairs-at-the-2024-met-gala/>

http:25 https://www.instagram.com/p/C6qyCOuCppu/?img_index=4

http:26 https://www.instagram.com/p/C6ruiYVvwMe/?img_index=1

http:27 <https://www.instagram.com/p/C6qzztvCEv1/>

Görsel 7.

http:28 https://www.26cheap-shop.com/?product_id=224475985_43

http:29 <https://www.harpersbazaar.com/uk/fashion/a27401585/zac-posen-met-gala-red-carpet-designs/>

http:30 https://www.instagram.com/p/C6nSulHtvBR/?img_index=5

http:31 <https://x.com/vickyhaddock/status/1819752575031201808/photo/1>

http:32 <https://www.tctmagazine.com/additive-manufacturing-3d-printing-news/zac-posen-ge-additive-protolabs-3d-print-met-gala/>

Şevval BAKIR

Doktora Öğrencisi, Gazi Üniversitesi, sevvalebakir@gazi.edu.tr, Ankara-Türkiye
ORCID: 0000-0002-3829-5639

Osman ÇAYDERE

Prof. Dr., Gazi Üniversitesi, osmancaydere@gazi.edu.tr, Ankara-Türkiye
ORCID: 0000-0003-4004-1643

Grafik Tasarımda Türk Mitolojisinin Görsel İletişim Aracı Olarak Kullanımı

Özet

Sanatın başlangıç noktası olarak değerlendirilen mağara duvarlarındaki çizimler, ilk görsel iletişim örnekleri olarak kabul edilmektedir. Bu çizilen, karalanan semboller, ilkel toplulukların temel inanışları ve yaşam tarzları ile ilgili bilgiler sunmaktadır. Sanat, toplumda yaşayan bireylerin yaşam biçimlerini olduğu kadar düşünsel ve duygusal dünyalarını da etkilerken aynı zamanda toplumun kültürel yapısı, sanatın içeriğini ve işlevini biçimlendiren temel bir unsur olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu bağlamda, mitolojik düşünceyle doğrudan ilişkili olan çizim anlayışı, grafik tasarım sanatının gelişiminde ve ifade biçimlerinde önemli bir kaynak ve esin kaynağı oluşturmaktadır. Kültüre ait inanışları ve kültürü oluşturan tarihsel süreci sanatı şekillendiren önemli bir araç olarak nitelendirmek mümkündür. Mitolojik unsurlar, geçmiş ile günümüz arasında kültürel bir bağ kurmaları nedeniyle grafik sanatların önemli konularından biri haline gelmiştir. Bu erken dönem görsel anlatımlar ve ilkel dönem resimleri, konu ve biçim özellikleri bakımından değerlendirildiğinde grafik sanatı ile mitolojik düşünceyi ortak bir paydada buluşturan ilk örnekler olarak nitelendirilebilir. Özellikle Türk mitolojisi, sahip olduğu güçlü simgelerle günümüz Türk grafik sanatı uygulamalarında etkisini sürdürmektedir. Kartal, Kurt, At, Ejderha ve Hayat Ağacı gibi semboller; markalaşma süreçlerinde, kurumsal kimlik tasarımlarında ve sanat eserlerinde sıkça karşılaşılmaktadır.

Bu çalışmada, Türk mitolojisinin önemli sembollerinin grafik tasarım ürünlerindeki görünürlüğü ve kültürel temsiliyeti araştırılmıştır. Literatür ve eser taraması yoluyla elde edilen örnekler, içerik analizi yöntemiyle değerlendirilmiş ve sembollerin çağdaş grafik tasarım uygulamalarında yeri ve örnekleri ortaya konmuştur.

Anahtar Kelimeler: Görsel İletişim, Grafik Tasarım, Türk Mitolojisi.

The Use of Turkish Mythology as a Visual Communication Tool in Graphic Design

Abstract

The drawings on cave walls, regarded as the starting point of art, are considered the first examples of visual communication. These drawn and scribbled symbols provide information about the fundamental beliefs and lifestyles of primitive communities. While art influences not only the ways of life but also the intellectual and emotional worlds of individuals living within a society, the cultural structure of that society, in turn, shapes the content and function of art. In this context, the drawing practices directly related to mythological thought constitute a significant source of inspiration and reference in the development and expressive forms of graphic design art. It is possible to describe cultural beliefs and the historical processes that form culture as important tools shaping art. Mythological elements have become one of the key subjects of graphic arts, as they establish a cultural bridge between the past and the present. When evaluated in terms of subject matter and form, these early visual representations and primitive paintings can be considered the first examples that bring graphic art and mythological thought together on common ground. Particularly, Turkish mythology

continues to exert its influence on contemporary Turkish graphic art with its powerful symbols. Emblems such as the Eagle, the Wolf, the Horse, the Dragon, and the Tree of Life frequently appear in branding processes, corporate identity designs, and works of art.

This study investigates the visibility and cultural representation of significant symbols of Turkish mythology in graphic design products. Through literature review and artwork analysis, selected examples were examined using content analysis, and the presence and role of these symbols in contemporary graphic design practices were revealed.

Keywords: Visual communication, Graphic Design, Turkish Mythology.

1.Giriş

Sanat, tarihsel süreç boyunca toplumların düşünsel ve kültürel yapılarıyla birlikte şekillenmiştir. Mağara döneminden günümüze uzanan görsel aktarım zinciri, kültürün görselleştirilmesi açısından iletişimsel, mitolojik ve işlevsel amaçlar taşıyan önemli kaynaklar sunmaktadır. Bu bağlamda kültüre ait inanışları ve kültürü oluşturan tarihsel süreci sanatı şekillendiren önemli bir araç olarak nitelendirmek mümkündür. Mağara resimlerinin yapılma amacı hakkında birden çok hipotez bulunmaktadır. Günümüze kadar gelen bu kalıntılar, süsleme amacıyla yapılmış olabileceği gibi, dinsel ritüeller amacıyla veya kendilerinden iz bırakmak amacıyla da yapılmış olabileceği ihtimallerini içermektedir. Hatta kültürel ya da tinsel amaçlara yönelik birtakım işlevler taşıdıklarını söylemek daha olasıdır (Becer, 2019). Ayrıca bu çizimlerin, bireylerin bilgi birikimlerini birbirleriyle paylaşmak ya da sonraki kuşaklara aktarmak amacıyla yapılmış olması da muhtemeldir. Örnek olarak sunulan bu hipotezleri dayandırabileceğimiz en önemli noktalardan biri ise mitolojidir.

Bu döneme ait mağara resimlerinin konu ve tarz bakımından aslında grafik sanatı ve mitolojiyi ortak paydada birleştiren ilk örnekler olduğu söylenebilir. Nitekim Uçar (2004), yaklaşık M.Ö. 15.000’li yıllarda yapılmış olan bu resimlerin, sanatın ilk örnekleri olup olmadığı üzerine tartışılabileceğini ancak görsel iletişimin ilk örneklerinden olduğunu ifade etmektedir. Grafik tasarım sanatı bu yapının sessiz fakat etkili bir aracı olmuştur. O dönemlerden günümüze ulaşan bu örnekler, günümüzde de sanatın içerisinde etkisini sürdürmektedir.

Grafik sanatın gelişiminde mitolojik öğeler, tarih boyunca sanatçılar ve tasarımcılar için hem ilham kaynağı olmuş hem de kültürel aktarımın aracı hâline gelmiştir. Kümülatif şekilde ilerleyen kültür yapısında, tasarımcılar görsel iletişimi yakalayabilmek adına toplumun öz değerlerini de göz önünde bulundurmaktadırlar. Çünkü tasarımcılar, iyi bir iş ortaya çıkarmak ya da yaptıkları işe salt bir estetik işlevsellik kazandırmak amacının yanı sıra oluşumuna destek sağladıkları kültürün gelişimini de göz önünde bulundurmaktadırlar (Armstrong, 2010). Bu bağlamda grafik tasarımda kullanılan semboller; inanç, kültür ve tarihsel belleğin görselleştirilmiş hâli olarak değerlendirilebilir. Aslında oldukça primitif olan bu simgelere günümüz tasarımlarında da sıkça rastlanmaktadır. Üstelik bu kullanım yalnızca estetik kaygılarla sınırlı kalmamakta; aynı zamanda kültürel kodlara ve toplumsal değerlere hitap eden tasarımlar üretme amacı da taşımaktadır. Semboller yoluyla iletişim kurmayı amaçlayan tasarımcı, etkili bir iletiyi sağlamak üzere sembolik yaklaşımlardan faydalanarak görsel bir düzenleme oluşturur. Bu durum, mitolojik simgelerin çağdaş grafik tasarım uygulamalarında yeniden yorumlanmasını kaçınılmaz hâle getirmektedir.

2.Görsel İletişim ve Grafik Tasarım Sanatı

İletişim, insanlık tarihiyle birlikte başlayan ve tarih boyunca gelişimini sürdüren toplumsal yapı taşıdır. Mağara duvarlarından günümüze ulaşan çizimler ve içerdikleri semboller, yüzyıllar geçmiş olsa da görsel iletişimin hala ne kadar etkin olduğunu ve iletişim niteliğini yitirmediğini göstermektedir.

Gözün fonksiyonel bir sonucu olan görme duyusu sayesinde kurulan bu iletişim, görsel iletişimin hem ilk basamağı hem de alıcıya yönlendirilen son basamağıdır. Görsel iletişim, grafik tasarımı alanını da kapsayan daha geniş bir disiplindir. Grafik tasarım, görsel düzenlemede iletişimden faydalanırken, görsel iletişimde asıl amacı mesaj iletmektir.

Grafik tasarım, görsel iletişim aracılığıyla bilgi ve duyguların etkili ve estetik biçimde aktarılması sürecidir. Grafik tasarım, birçok yaratıcı kaynaktan beslenen çok disiplinli bir süreci ifade etmektedir (Ambrose & Harris, 2009). Görsellik üzerine kurulan grafik tasarım, bir bakıma semboller sanatı olarak nitelendirilebilir. Grafik tasarım, iletişim modelinin öğelerini (kaynak, mesaj, kanal, alıcı ve geri bildirim) temel alan bir stratejiyle birlikte mesajın göndericiden alıcıya en uygun kanaldan ulaşmasını sağlamak esastır. Grafik sanatının görsel iletişim tasarımı olarak tanımlanmasından da anlaşılacağı üzere bu alanın iletişimle ayrılmaz bir bağı vardır. Grafik tasarım, görsel iletişimin kilit disiplinlerinden biridir.

Grafik tasarımda daha etkili ve akılda kalıcı mesaj iletmenin yolu ise hedef kitlenin algısal alt yapısını bilmekten geçer. Bu anlamda, grafik tasarım evrensel olmasının yanı sıra etkileyici ve ikna edici nitelikler de taşımaktadır. Tasarımcının, görsel iletişimi sağlıklı ve etkili bir şekilde sağlayabilmesi ancak hedef kitle ile doğru frekansı yakalayabilmesiyle ilişkilidir. Hedef kitlesini iyi çözümlemesi gereken tasarımcının, dikkate alacağı en önemli noktalardan biri ise hitap ettiği kitlenin kültürel yapısıdır (Çaydere, 2015).

3. Türk Mitolojisi

Sanatın bu yabansı başlangıçlarını anlayabilmemiz için; ilkel toplulukların düşünce biçimlerini ve imgeleri neden sadece bakılacak nesneler olarak değil de kullanılan ve güç yüklenen nesneler olarak algıladıklarını kavramaya çalışmamız gerekir (Gombrich, 1950). Bu nedenle sanatı kavrayabilmek adına, ilkel dönem sanatının ortaya çıkışıyla ilgili düşünsel temellere hakim olmak gerekmektedir. Her kültürün kendi yapısında ortaya çıkan ve gelişen kültürel değerler bulunmaktadır. Bunlar bazen diğer toplumlarla benzerlik gösterse de toplum üyeleri tarafından özümsemiş biçimi farklılık arz edebilmektedir.

İnsanlık tarihine derinlemesine kök salmış olan Türk topluluğunun kayıtlı tarihine bakıldığında ise Orta Asya'dan başlamak üzere; Orta Doğu, Avrupa, Orta Asya ve Anadolu gibi çok geniş bir coğrafyada hüküm sürdükleri görülmektedir. Türk devletleri zaman zaman gelişme gösterirken bazen de gerileme dönemleri yaşamışlardır. Ancak var olan ve kaybolmayan unsur, Türk kavmi ve halk bilgisidir. Bugün kaybolmuş ya da sembol halinde kalmış Proto-Türk düşüncelerin, kökleri ile açıklamalarını yalnızca Türk halk bilgisinde bulmak mümkündür (Ögel, 1995).

Türk kültür yapısında önemli sayılan semboller, temalar veya anlatılar halen günümüzde karşılık bulmaya devam etmektedir. Çünkü; semboller kültürün düşünsel temelinde yeniden yoğrulmaktadır. Bu önemli sembollerin başlıcaları; Kartal, Kurt, At, Ejderha ve Hayat Ağacı'dır.

Günümüzde grafik tasarım ürünlerinde bu sembollerin yeniden yorumlanmış hallerini görmekteyiz. Sembollerin dili olan grafik tasarım alanı, bu imgelere çağdaş bir anlatım kazandırmaktadır. Sembollerin taşıdığı anlamların, tasarımların arka planlarını oluşturması açısından önemi büyüktür.

3.1. Çift Başlı Kartal

Türk mitolojisinde kartal figürü oldukça önemli bir yer tutmaktadır. Kartal, diğer yırtıcı kuşlar gibi güç ve yücelikle ilişkilendirilmesinin yanı sıra, tüm kuşlar arasında ululuk ve yükseklik simgesi olarak da kabul edilir.

Yapılan çalışmalar, kartal ve kartal gibi yırtıcı kuşların (şahin, doğan, atmaca gibi) Türk mitolojisinde çok önemli bir türeme sembolü olduğunu kanıtlamıştır. Bu kuşlar kendisinden türetildiğine inanılan bir hayvan-ata veya hayvan-anadır. Bu nedenle aynı zamanda töz oldukları da söylenebilir (Çoruhlu, 2014).

Kartal sembolizminin diğer bir önemi ise şamanizmde, şamanları dünyaya getiren varlığın bir kartal olduğuna dayanan inançtır. Bürküt Ana ya da Bürgüd Ece adı verilen Kartal Tanrıça tarafından dünyaya getirilen şamanlarla ilgili efsaneler yer almaktadır. Bürküt Ana, dünyaya getirdiği kamy hayatı boyunca korur.

Kartal, yücelik, kutsallık, güç, bağımsızlık gibi kavramlarla ilişkilendirilmiş ve Türklerin dünya üzerindeki egemenliğini temsilen kullanılmıştır. Çift başlı kartal ise çoğunlukla Selçuklu devleti tarafından kullanıldığı bilinse de tarihi Sümerlere kadar uzanmaktadır.

Çift Başlı Kartal; gece ve gündüzü, ak ve karayı, aydınlık ve karanlığı (yaruk ve karuk), evrendeki çiftli zıtlığı vurguları ile Tanrı'nın güçlü bekçisidir (Karakurt, 2011). Çift başlı kartalın Hayat Ağacının tepesinde yaşadığına inanılmaktadır; bu da onun önemini kanıtlayan en anlamlı ifadelerden biridir.



Görsel 1. Polis Akademisi logosu

Polis Akademisi logosu, Selçuklu devletinin simgesi olan “Çift Başlı Kartal” ile “Sekiz Köşeli Yıldız”, “Koç Boynuzu” ve “Su Yolu” motiflerinin stilize edilerek birleştirildiği üç ana figürden oluşmaktadır. Logodaki çift başlı kartal sembolü biçimsel olarak simetrik yapısıyla denge ve hâkimiyet duygusu yaratırken, çift yöne bakması ise kurumun gözetim ve stratejik düşünme yetisini temsil etmektedir. Anlamsal düzlemde kartal figürü güç, koruyuculuk ve egemenliği temsil etmektedir. Bağlamsal olarak ise bu simge, Polis Akademisi'nin devlet aklı, kamu düzeni ve güvenlik üretme misyonunu vurgular. Türk dünyasındaki güç, kudret, bağımsızlık gibi anlamlarının yanı sıra geçmişten geleceğe ezeli ve ebedi varoluşu ile doğu-batı hakimiyetini temsil etmektedir (Polis Akademisi, t.y).



Görsel 2. Türk Tarih Kurumu Logosunda Çift Başlı Kartal Sembolü.

Türk Tarih Kurumuna ait Görsel 2'deki logoda, kurumunun baş harfleriyle (TTK) çevrilmiş çift başlı kartal, merkezde yer almaktadır. Türkler için önemli bir yere sahip olan bu sembolün, birçok kurumsal alanda örneklerine rastlamak mümkündür. Çift başlı kartalın Türk kültüründe ve tarihinde edindiği sembolik anlamı bu logonun oluşmasında biçim–anlam–bağlam ilişkisi içinde değerlendirilmiş olarak görmek mümkündür. Biçim açısından kurumun baş harflerinin tam ortasında yer alması merkezi bir ifade kazandırırken anlamsal olarak kuvvet ve zenginliğin ifadesi olarak otorite sağlamaktadır. Türk kültürünün eski ve zengin yönüne bağlamsal bir gönderme olarak yorumlanabilir.



Görsel 3. Selçuk Üniversitesi Amblesminde Çift Başlı Kartal Sembolü.

Selçuk Üniversitesi amblesminde yer alan çift başlı kartal, aslında amblesmin tamamını oluşturmaktadır. Biçimsel açıdan bakıldığında büyük boyutlu bu kartalın genişçe kanatları, arkadaki sarı dairesel yapıyı örtmüş hatta dışına taşmıştır; bu durum, figürün gücünü temsil eden merkezi bir unsur olarak kurgulandığını göstermektedir. Bu yönüyle, Selçuklu Devleti'nin başkenti olan Konya için bağlamsal bir yaklaşım olarak değerlendirilebilir. Bu sembolün üniversitenin adıyla birlikte kullanılması rastlantısal olmayıp, amblem İnce Minare Müzesi'nde yer alan Konya Kalesi'ne ait mimari parçalarda görülen Selçuklu dönemi figürlerinden esinlenerek tasarlanmıştır.



Görsel 4. Gazi Üniversitesi Türk Tarih Topluluğu Logosu.

Tarih kurumları, toplulukları ve üniversiteler arasında en çok kullanılan çift başlı kartal motifinin kullanıldığı diğer bir örnek ise Gazi Üniversitesi Türk Tarih Topluluğuna ait logodur. Anlamsal olarak iki baş hem geçmişle geleceği hem de doğu ile batıyı simgeler; böylece geniş bir coğrafyaya hitap ederek köklü ve çok yönlü bir perspektifi vurgular. Bağlamsal açıdan değerlendirildiğinde ise Gazi Üniversitesi'nin ve bünyesinde yer alan Türk Tarih Topluluğu'nun köklü yapısı tartışmasız bir biçimde tarihsel süreklilik ve ulusal kimlik vurgusuyla ilişkilendirilmektedir. Biçimsel açıdan bu sembolün üst kısmında ay yıldız ve alt kısmında Göktürkçe "Türk" yazısı bulunmaktadır. Bu düzenlemede figürün kullanım şekli topluluğun milli kimlik açısından önem taşıdığını göstermektedir.



Görsel 5. Çift Başlı Kartal Sembolünün Yer Aldığı Konyaspor Logosu.

Çift başlı kartalın bulunduğu diğer bir logo ise Anadolu Selçuklu Devleti'ne başkentlik yapan Konya şehrinin takımına ait logo tasarımıdır. Bu tasarımda yer alan kartal figürü, Konya'nın tarihsel kimliğine doğrudan gönderme yapmaktadır. Logo hem anlamsal hem de bağlamsal açıdan değerlendirildiğinde, Konya'nın Anadolu Selçuklu Devleti'ne başkentlik yaptığı dönemin tarihsel önemini ve kültürel gücünü simgeleyen anlamlı bir figür olarak öne çıkmaktadır. Logoda bu sembol dışında yer alan başak sembolü ise Konya'nın buğday tarımında önde gelen illerden biri olduğunu vurgulamaktadır. Bu tasarımda şehrin kimliği, geçmiş ile özenle bir araya getirilmiştir.

3.2.Kurt (Bozkurt)

Türk kültüründe "Kurt-Bozkurt" figürüne çok sık rastlanılmaktadır. Türk türeyiş destanları arasında yer edinen kurt figürü, Türklerin milli simgesi olarak görülmüştür. Ulu, ata gibi anlamları çağrıştıran bu sembol, Türk mitolojisinde yol gösterici bir semboldür. Kurtla ilgili olarak zamanla gelişen hayvan-ata kavramı devlet, hükümdarlık vb. unsurların simgesi olmuş; gök ve yer unsurlarıyla ilgili birçok anlam kazanmıştır (Çoruhlu, 2002). Bozkurt figürü, Göktürk destanlarında hem yol gösterici olarak hem de türeme sembolü olarak nitelendirilmiştir.



Görsel 6. Göktürk Bayrağında Kurt Başı. “Göktürk Kağanlığı Bayrağı”.

Göktürklerin bayrağında Gökbayrak üzerinde kurt başı sembolü kullanılmıştır. Günümüz kaynaklarından erişilen bilgilerle tasvir edilmiş olan bu bayrak biçimsel açıdan ele alındığında mavi renk ile gök vurgulanırken kurt başı ise kurtarıcı ve kutsal anlamları temsil etmek için kullanılmıştır. Anlamsal yönden değerlendiren Ögel, kurt sembolünün belki de çok eski çağlarda Türklerin bir totemi olduğunu söylemektedir. Fakat Göktürk çağında kurt figürünün bir totemden ziyade kutsal bir sembol haline dönüştüğü bilinmektedir (2010). Göktürklerin kendi bayraklarının başına bir kurt figürü koymalarının sebebinin de bağlamsal olarak bu olduğu düşünülmektedir. Diğer bir aktarıma göre; Türkler, Ergenekon'dan çıkarken yol boyunca dağ geçitlerini göstererek rehberlik eden, Bumin Han'ın Bozkurt'u idi. Şükran olarak kurt başı, Göktürk bayrağının âlemi yapıldı (Stanislas Julien'den aktaran Tepecik, 2011).



Görsel 7. Türk Metal Sendikası Logosunda Kurt Sembolü.

Türk Metal Sendikası'na ait logo dişli çark biçiminde tasarlanarak biçimsel olarak kırmızı arka plan üzerinde ay yıldız ve bunun içinde merkezi noktada yerleştirilen kurt figürü bulunmaktadır. Kırmızı arka planla bütünleşen ay yıldız, anlamsal yönden ilk bakışta Türk bayrağını temsil ettiği anlaşıldığı gibi, hilal sembolünün içine konumlandırılan kurt sembolü de Türklük kavramıyla doğrudan ilişkilendirilmiştir. Bağlamsal açıdan değerlendirildiğinde, bu işçi sendikası'na ait logoda temsili olarak fabrika sembolü ve metal sektörünü ifade eden dişli çark kullanılmıştır. Ancak bu unsurlar kadar merkezi bir konumda yer alan ay-yıldız ve kurt sembolleri, Türklük vurgusunu ve sendikanın benimsediği ideolojik ilke ve değerleri temsil etmektedir.



Görsel 8. Cumhuriyet Dönemi İlk Kâğıt Parası.

Cumhuriyet'in ilk dönemlerinde kullanılan bu kâğıt paralar, Mustafa Kemal Atatürk'ün emriyle basılmıştır. Bu kâğıt paralarda çeşitli önemli semboller kullanılmıştır. Sırasıyla; 1 Türk lirasında I. TBMM Binası, Ankara kalesi, eski Başbakanlık Binası ve bir köylü temsili bulunmaktadır. 5 Türk lirasında kurt sembolü, I. TBMM Binası ve Yenimahalle'de bulunan Akköprü yer almaktadır. 10 Türk lirasında kurt sembol ve Ankara Kalesi yer alır. 100 Türk lirasında Atatürk portesi ve Anadolu'dan bir köy temsili vardır. Son olarak 500 lirada ise Sivas Gök medrese ve Sivas görsellerine yer verilmiştir. Tasarımlarda kurt figürüne iki ayrı banknotta yer verilmesi bu sembolün önemini göstermektedir. Bu sembolün Cumhuriyet'in ilk dönem paralarında iki ayrı banknotta yer alması, bağlamsal ve anlamsal açıdan figürün Türkcülük ve millî kimlik inşasıyla ilişkilendirilebilmektedir.



Görsel 9. “Namık İsmail'in 1925'te Tasarladığı Türkiye Arması”.

Çallı kuşağı ressamlarından Namık İsmail, yeni kurulan Türkiye Cumhuriyeti için 1925'te düzenlenen devlet arması yarışmasına Görsel 9'daki tasarımı yaparak katılmış ve birinci olmuştur. Ancak yürürlüğe girmediği için kullanılmamıştır. Tasarımda kurt sembolünün, ay-yıldız simgelerinin altında kullanılması değer bakımından önemli olduğunu kanıtlar niteliktedir. Kurt sembolü, Türk bayrağı gibi kutsiyet timsali olarak görülmüştür. Biçimsel olarak, ay-yıldız, çelenk ve hilal gibi unsurlar net hatlar ve simetrik bir kompozisyon içinde düzenlenerek güç ve otorite vurgusuyla dikkat çekerken millî kimlik ve çağdaş devlet vizyonu çerçevesinde anlam kazanmaktadır. Bağlamsal açıdan

da kurt figürü Türk millî kimliğini, ulusal bütünlüğü yalnızca bir resmî sembolü olarak değil, aynı zamanda Cumhuriyet'in ideolojik ve kültürel değerlerinin görsel temsili olarak da yansıtmaktadır.



Görsel 10. Petrol Ofisi Logosu Kurt-Ejder İkonografisi.

İlk olarak şirketin genel müdürü tarafından tasarlanan logo daha sonraları revize edilerek günümüzde kullanılan haline gelmiştir. Logoda yer alan figür, Türk mitolojisinde önemli bir yere sahip olan, dişi kurt Asena'yı temsil etmektedir (Petrol Ofisi, t.y). Tasarımda kırmızı renkle stilize edilmiş kurt ve ağzındaki alev logoyu petrol ve enerji sektörüyle anlamsal açıdan ilişkilendirmiştir. Bağlamsal açıdan, logo Türkiye'nin önde gelen enerji şirketlerinden biri olan Petrol Ofisi'nin sektördeki konumunu pekiştirmektedir.

3.3.At- Tulpar

Göçebe bir yaşam tarzı süren Türkler, savaşçı kimlikleriyle birlikte at üzerinde yaşam sürmeye ve atlı savaşçılar olmaya alışık bir halktır. At, Türk halkı için vazgeçilmez bir unsurdur. Bu nedenle at her zaman değer görmüş ve Türk halk tarafından adeta kutsanan bir varlık olarak nitelendirilmiştir. Türk dünyasında at, sahibinin yakın arkadaşı, kahramanlık ortağıdır. Bozkır yaşamında ve savaşta yararları nedeniyle güç timsali olarak görülmektedir.

Tulpar, cesaretin sembolüdür. Türk mitolojisinde, atların ilk atalarının suların derinliklerinde yaşayan fantastik bir aygır olduğuna inanılır. Bu aygırla çiftleşen kısraklar güzel yetiştirildiği takdirde kanatlı bir at olmaktadır. Bu kanatlı atın ismi ise Tulpar'dır.

“Orta Asya'da, hiç kimsenin yakalayamadığı atların yaşadığı bir dağ olduğu anlatılır. Bölge halkı göksel aygırlarla birleştirme amacıyla kısraklarını bu dağa getirirdi.” Kanatlı veya uçan atların temeli bu mite dayandırılabilir (Vernadsky'den aktaran Roux, 2005).



Görsel 11. Tulpar Figürlü Arma. “Kazakistan Devlet Arması”.

Kazakistan devlet armasında biçimsel olarak milli bir temsil kazandıran Türk mavisi üzerinde altın sarısı rengiyle dikkat çeken figürler yer almaktadır. Armanın her iki yanında yer alan kanatlı at sembolleri armanın koruyucu tılsımları gibi konumlandırılmıştır. Ayrıca armanın orta kısmında otağın tepesi anlamına gelen “şaňıraq” şekli stilize edilerek

merkezi noktaya yerleştirilmiştir bu durum ise tasarıma anlamsal güç ve dayanıklılık niteliği kazandırmıştır. Şaşırağ'ın sağında ve solunda yer alan kanatlı atlar, Türk mitolojisinde karşılığı olan Tulpar'dır. Kanatlı atlar anlam bakımından cesaret, güven ve iradeyi sembolize etmektedir. Bu yönüyle aynı zamanda sürekli iyileştirme ve yaratıcı gelişim için kurulan hayalin ve duyulan özlemin de bir yansımasıdır. Bağlamsal yönden bu amaç Kazakistan'daki mutluluğun vatandaşların refahına bağlı olmasıyla ilişkilendirilebilir (Sapiyev, 2022).



Görsel 12. Tulpar Sembolü: Amasya Hamamözü Çerkes Derneği Logo.

Hamamözü Çerkes Derneği logosunda yer alan kanatlı at figürü, Kafkas toplumu için önemli yer tutmaktadır. Anadolu, Kafkasya ve Orta Asya Türk Halk Edebiyatlarında yer alan “Uçan Atlar”, genel olarak “tulparlar” olarak bilinmektedir (Aslan, 2013). Çerkes Derneği logosunda Tulpar figürünün kullanımı hem kültürel hem de tarihsel bağlamda anlamlıdır. Bu sebeple, bu tür topluluk ve derneklere ait logolarda bu sembole sıklıkla rastlamak mümkündür. Çerkes kültüründe ait folklor ve destanlarda cesaret, bağımsızlık ve ulusal kimlik ile ilişkilendirilen Tulpar figürü, derneğin kültürel mirası koruma ve toplumsal dayanışmayı güçlendirme misyonuyla doğrudan örtüşmektedir.

3.4.Ejderha

Türk mitolojisinde yeniden doğuşun sembolü olan ve su kaynaklarının koruyucusu olduğuna inanılan ejderha sembolü, daha sonraları çoğu mitte kötülüğün sembolüne dönüşmüştür. Ancak yine de Türk mitolojisinde anlamı bundan farklıdır. Ejderha ile ilgili inançların çoğu şüphesiz Çin mitolojisiyle ilgilidir. Fakat bu inanışlar Orta Asya'da zamanla büyük değişikliklere uğramış ve adeta yerli bir karakter olmuştur. Bu sebeple Türk mitolojisindeki her ejderha motifi Çin'den gelmiş değildir. Orta Asya kavimlerine göre; "gökte yaşayan bir ejderha, kış olunca, dağların tepelerine iner ve yuvasını da oralarda kurarmış. Kış olunca, yüksek dağlar karla, buzla ve dumanlarla kaplanıyordu" inanışı vardır (Ögel, 1995).

Hunlarda bir ejder kültürünün bulunduğu kabul görülmektedir ancak sözü edilen ejderha motifi muhtemelen Böri (Kurt) başlı ejderdir. Rudenko'nun araştırmalarına göre böri başlı ejderler veya kurt ejderler Çin sanatına bile İç Asya bölgelerinden yani Türklerden gelmiştir. Ayrıca Göktürk yazıtlarının kemer biçimindeki üst bölümünde yer alan ejderha motifleri açık havada bulunmaları sebebiyle ve her türlü tahribata maruz kaldıkları için tam olarak tespit edilememektedir. Ancak yine de en azından bir bölümünün kurt başlı ejder ya da kurt ejder şeklinde olduğu hakkında güçlü tahminler bulunmaktadır (Çoruhlu, 2024).



Görsel 13. Asya Hun Devleti Bayrağı.

Asya Hun devletine ait temsili Görsel 13'teki bayrakta ejderha motifinin merkezde ve tek başına yer alması konumu açısından önemini ortaya koymaktadır. Ejder motifinin Hunlar için önemli bir değer olduğu düşünülmektedir. Günümüzde kötülüğün sembolü olarak nitelendirilse de Çin kaynaklarında Asya Hun hükümdarı Mete'nin soyunun ejder olduğu ve daha eski dönemlerde bir kült olduğu muhtemeldir (Kafesoğlu, 1972). Bunun yanı sıra Hun devletinde ejder isimli şehirler bulunmaktaydı. Ejder şehri tabiri, Hiyung-nu'ların (Hunlar) din şehrine konmuştur; bu ad ve “Yatan ejderin beldesi” adı, Ejder'in daha çok erken zamanlarda Hunlar tarafından bir kült olarak görülmesini işaret eder (Eberhard, 1996). Bağlam açısından Hun Devleti'nde ‘Ejder’ isimli şehirlerin bulunması ve Mete'nin soyuyla ilişkilendirilmesi, devletin toplumsal bellekte kahramanlık ile soy bağlarını vurgulama stratejisinin temsilini göstermektedir.

3.5.Hayat Ağacı

Tüm ağaçların kutsal görülmesinin yanı sıra göğü ve yeri birbirine bağlayan “Hayat ağacı” çok ayrı bir öneme sahiptir. Sonsuzluğun simgesi olan Hayat ağacı, Türk mitolojisinde göğe ulaşmanın yani Tanrı'ya ulaşmanın sembolü olarak görülmüştür. Kimi Türk boyları ağaçtan türediklerine inandıkları için kutsal kabul ederken, kimi Türk topluluğu ise hayat ağacını Tanrı Ülgen'in evi olarak kabul etmişlerdir. Bunların haricinde şamanlar ise hayat ağacına dünyanın eksenini, dünyanın merdiveni gibi kutsal anlamlar yükledikleri için değerli olduğuna inanmışlardır.

Manas destanında Manas'ın ölümünden sonra kötü insanların saldırısından oğlu Semetey'i korumaya çalışan Kanıkey'in, “Bayterek”e yani hayat ağacına seslenerek aslında Tanrı'ya yalvarması bu ağaca verilen kutsal değerini belirleyici örneğidir (Uslu, 2016).



Görsel 14. Türkiye Cumhuriyeti Kültür ve Turizm Bakanlığı Logosu-Hayat Ağacı.

Hayat ağacından yola çıkılarak oluşturulan “Kültür ağacı” temsildir. Kültür ağacı, Türk kültüründe önemli bir yeri olan ab-ı hayat temsili ile hayat ağacının birleştirilmesiyle oluşturulmuştur. Düğümlerle oluşturulan hayat ağacı sembolü parça parça değerlendirildiğinde Anadolu kültürüne ait kurt ağzı motif, bereket motif, koç boynuzu motif gibi birden çok damganın da ifade edildiği görülmektedir. Logonun rengi ise biçimle uyumlu Türk kırmızısı olarak nitelendirilen “al” renginden esas alınmıştır (Kayıhan, 2019). T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı logosunda, kültürel ideolojinin amaçlarıyla doğrudan ilişkilendirilen Türk motifleri ve Hayat Ağacı figürü ile kadim Türk kültür mirasının geleceğine bağlamsal açıdan doğrudan gönderme yapılmaktadır.



Görsel 15. Atatürk Üniversitesi Logosu; Hayat Ağacı, Kartal ve Ejderha Sembolleri.

Atatürk Üniversitesine logosunda Türk kültürüne ait önemli semboller görülmektedir. Logoda çift başlı kartal, hayat ağacı ve çift ejder motifi stilize edilerek alt alta konumlandırılmıştır. Biçimsel ve anlamsal açıdan tepede yer alan çift başlı kartal, Yakutlular tarafından göğün en üst kapısında bekçi olarak nitelendirilirken; Selçuklular tarafından koruyucu unsur ve tılsım olarak ifade edilirdi. Dünyanın merkezi kabul edilen hayat ağacı orta kısımda yer alarak çift başlı kartal ve bekçi yaratıklar olan ejder çifti ile tamamlanmıştır. Erzurum Çifte Minareli Medresede de olduğu gibi hayat ağacı altında yer alan ejder çifti yer altı cehennem sembolleri aynı zamanda da ağacı koruyucu bekçi anlamında kullanılmıştır (Atatürk Üniversitesi, t.y). Uygur döneminde olumlu bir simge olmaya devam eden ejderhaların bazen ilahlarla ilişkili olduğu anlaşılmaktadır. Hatta Gök çarkını bir çift ejderin çevirdiğine inanılırdı. Ayrıca Uygur mitolojisinde yarı insan yarı ejder özelliklerini taşıyan ejderhalardan da bahsedilmektedir (Çoruhlu, 2002). Atatürk Üniversitesi logosu, kadim Türk ve Orta Asya simgelerinin gücü ile süreklilik ve bilgi sembolizmini birleştirerek eğitim vizyonunu ve kurumsal kimliğini tarihsel ve kültürel bağlamda temsil etmektedir.

4.Sonuç

Sanat, tarih boyunca toplumsal yapı ve kültürel değerlerle şekillenmiş ve bireylerin yaşamı ile düşünce biçimlerini etkileyen önemli bir ifade biçimi olmuştur. İlkel dönemlerden itibaren başlayan görsel aktarım süreci, tarihsel süreç içerisinde yenilenerek ve zenginleşerek günümüze ulaşmıştır. Bu süreçte yalnızca estetik unsurlar değil, aynı zamanda kültürel ve toplumsal yapılar da hem etkilenmiş hem de etkileyici bir rol üstlenmiştir. Söz konusu aktarım, görsel iletişim aracılığıyla sağlanırken; toplumsal değerler, ilkel toplumların önemli kültürel miraslarından biri olan mitoloji yoluyla günümüze taşınmıştır. Günümüz sanatında da varlığını sürdüren mitoloji, aslında hiçbir zaman kaybolmamış bir kültürel değerdir. Toplumların köklü geçmişlerini ve ortak hafızalarını yansıtan önemli bir aktarım aracı olan mitoloji, günümüze sanat yoluyla ulaşmaktadır. Nitekim Türk milleti köklü bir geçmişe sahip olduğundan, kültürel değerleri tarihsel süreçte yer yer bulanıklaşsa da etkilerini farklı kültürlerde dahi görmek mümkündür. Bu değerler, çeşitli sanat dallarında farklı biçimlerde ifade edilerek günümüze taşınmaktadır. Grafik tasarım ise bu alanlar arasında en etkili ifade biçimlerinden biridir. Görsel iletişimin geniş kitlelere ulaşabilme imkânı, tasarım süreçlerinin büyük ölçüde kültürel ve toplumsal kodlar temelinde şekillenmesine yol açmaktadır. Bu sayede tasarımcı hedef kitleye etkili bir biçimde ulaşabilir ve iletişimi başarıyla gerçekleştirebilir. Grafik tasarım, görsel iletişimi ön planda tutarak, kültürel sembollerin ve mitolojik anlatıların görselleştirilmesinde önemli bir işlev üstlenmektedir. Bu çalışma kapsamında, Türk mitolojisinde yer alan bazı temel figürlerin çağdaş grafik tasarım ürünlerinde nasıl yansıtıldığı analiz edilmiştir. Yapılan incelemeler göstermektedir ki söz konusu mitolojik unsurlar, günümüzde de benzer anlamlarla kullanılmaya devam etmekte; logo, amblem ve kurumsal kimlik tasarımlarında kültürel derinlik kazandıran birer araç olarak yer almaktadır. Bu durum, grafik tasarımın yalnızca estetik bir üretim alanı değil, aynı zamanda kültürel sürekliliğin ve hafızanın taşıyıcısı olduğunu ortaya koymaktadır. Sonuç olarak, grafik tasarım alanında mitolojik sembollerin kullanımı yalnızca geçmişi yansıtmakla kalmamakta; aynı zamanda kültürel kimliğin günümüzdeki tasarımlara entegrasyonunu da

sağlamaktadır. Bu bağlamda grafik tasarım, mitolojik kökenli sembollerle hem tarihsel hem de toplumsal bir anlatı oluşturmakta ve böylece kültürel hafızayı canlı tutan güçlü bir iletişim aracı olarak konumlanmaktadır.

Kaynakça

- Akça, S. (2023). Geleneksel kültürün doğal miras alanlarının korunması ve sürdürülebilirliği üzerindeki etkisi: Çerkes kültürü örneği. *Kültür Araştırmaları Dergisi*, (16), 258–268.
- Ambrose, G., & Harris, P. (2009). *The fundamentals of graphic design*. AVA Publishing.
- Armstrong, H. (2010). *Grafik tasarım kuramı: Tasarım alanından okumalar* (M. E. Uslu, Çev.). Espas.
- Aslan, A. A. (2013). Anadolu, Kafkasya, Orta Asya Türk ve Amerika yerli Kızılderili halk edebiyatlarında “Tulparlar”. *Türk Dünyası Araştırmaları*, 102(207), 307–320.
- Atatürk Üniversitesi. (t.y.). Atatürk Üniversitesi kimlik: Amblem ve anlamı. Erişim tarihi: 28 Ekim 2025, <https://atauni.edu.tr/tr/kimlik>
- Becer, E. (2019). *İletişim ve grafik tasarım*. Dost Kitabevi.
- Çaydere, O. (2015). Grafik tasarım programlarına ilişkin öğretim elemanları ve öğrenci görüşleri (Yayımlanmamış doktora tezi). Gazi Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü.
- Çoruhlu, Y. (2002). *Türk mitolojisinin ana hatları*. Kabalcı.
- Çoruhlu, Y. (2014). *Türk sanatında hayvan sembolizmi: Kozmolojik, mitolojik, astrolojik, dinî ve edebî tasavvurlara göre*. Kömen.
- Çoruhlu, Y. (2024). *Bir Türk ikonu: Börü – Türk sanatı, mitolojisi, inanç ve geleneklerinde “kurt” imgesi*. Ötüken.
- Eberhard, W. (1996). *Çin’in şimal komşuları* (N. Ulugtuğ, Çev.). Türk Tarih Kurumu.
- Gombrich, E. H. (1950). *Sanatın öyküsü*. Remzi Kitabevi.
- Kafesoğlu, İ. (1972). Eski Türk dini. *İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Tarih Enstitüsü Dergisi*, (3), 1–34.
- Karakurt, D. (2011). Türk söylence sözlüğü: Açıklamalı ansiklopedik mitoloji sözlüğü. Kabalcı Yayınevi. <https://books.google.com.tr/books?id=JSDYBAAAQBAJ>
- Kayıhan, M. (2019). T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı logosunun anlamı. <https://mustafakayihan.com/index.php/2019/11/27/t-c-kultur-ve-turizm-bakanligi-logosunun-anlami/>
- Kına, S. A. (2022). Erken Cumhuriyet döneminde simgesel iktidara Bourdieu üzerinden bakmak: Posta pulları örneği. *Connectist: Istanbul University Journal of Communication Sciences*, (62), 33–65.
- Ögel, B. (1995). *Türk mitolojisi: Kaynakları ve açıklamaları ile destanlar* (Cilt 2). Türk Tarih Kurumu.
- Ögel, B. (2010). *Türk mitolojisi: Kaynakları ve açıklamaları ile destanlar* (Cilt 1). Türk Tarih Kurumu.
- Petrol Ofisi. (t.y.). Tarihçe. Erişim tarihi: 28 Ekim 2025, <https://www.petrolofisi.com.tr/petrol-ofisi-grubu/tarihce>
- Polis Akademisi. (t.y.). Tarihçe: Logonun tarihçesi. Erişim tarihi: 29 Ekim 2025, <https://www.pa.edu.tr/tarihce>
- Roux, J.-P. (2005). *Orta Asya’da kutsal bitkiler ve hayvanlar* (A. Kazancıgil & L. Arslan, Çev.). Kabalcı.
- Sapiyev, Y. (2022). Kazakistan Cumhuriyeti’nin devlet sembolleri. <https://www.aa.com.tr/tr/analiz/kazakistan-cumhuriyetinin-devlet-sembolleri/2605418>
- Tepecik, A. (2011). Türk kültüründe görsel kimlik öğeleri. *Türk Yurdu Dergisi*, 31(290), 49–54.
- Uçar, T. F. (2004). *Görsel iletişim ve grafik tasarım*. İnkılap.
- Uslu, B. (2016). *Türk mitolojisi*. Kamer.

Görsel Kaynaklar

Görsel 1. Polis Akademisi. (t.y.). Kurumsal kimlik logosu. <https://www.pa.edu.tr/kurumsal-kimlik> adresinden erişildi: 15.10.2025.

Görsel 2. Türk Tarih Kurumu. (t.y.). Kurumsal logo. <https://www.ttk.gov.tr/> adresinden erişildi: 01.10.2025.

Görsel 3. Selçuk Üniversitesi. (t.y.). Görsel kimlik logosu. <https://www.selcuk.edu.tr/Birim/.../gorsel-kimlik/43068> adresinden erişildi: 10.09.2025.

Görsel 4. Gazi Üniversitesi. (t.y.). Öğrenci toplulukları logosu. <https://topluluklar.gazi.edu.tr/view/page/217525> adresinden erişildi: 20.09.2025.

Görsel 5. Konyaspor Kulübü. (t.y.). Konyaspor logosu. Konyaspor Resmî Web Sitesi. <https://www.konyaspor.org.tr/basin-odasi-Basinodasi> adresinden erişildi: 25.09.2025.

Görsel 6. Göktürk Bayrağı. (t.y.). https://tr.m.wikipedia.org/wiki/Dosya:Flag_of_the_Göktürks_Khaganate.svg adresinden erişildi: 05.10.2025.

Görsel 7. Türk Metal Sendikası. (t.y.). Kurumsal kimlik logosu. <https://www.turkmetal.org.tr/bilgi/kurumsal-kimlik> adresinden erişildi: 18.09.2025.

Görsel 8. Cumhuriyet Dönemi İlk Kâğıt Parası. (t.y.). https://tr.m.wikipedia.org/wiki/Dosya:5_Liras_1927.jpg adresinden erişildi: 07.10.2025.

Görsel 9. Türkiye Arması. (t.y.). Namık İsmail. https://tr.wikipedia.org/wiki/Namık_İsmail adresinden erişildi: 07.10.2025.

Görsel 10. Petrol Ofisi. (t.y.). Kurumsal logo. <https://www.petrolofisi.com.tr/medya-merkezi/logolar> adresinden erişildi: 30.09.2025.

Görsel 11. Kazakistan devlet arması. (t.y.). https://tr.wikipedia.org/wiki/Tulpar#/media/Dosya:Emblem_of_Kazakhstan_latin.svg adresinden erişildi: 12.10.2025.

Görsel 12. Hamamözü Çerkes Derneği. (t.y.). <https://www.facebook.com/hamamozucerkesdernegi/> adresinden erişildi: 28.09.2025.

Görsel 13. Asya Hun Devleti Bayrağı. (t.y.). <https://www.sabah.com.tr> adresinden erişildi: 02.10.2025.

Görsel 14. T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı. (t.y.) <https://www.ktb.gov.tr/TR-225882/kurumsal-logo-kilavuzu.html> adresinden erişildi: 09.10.2025.

Görsel 15. Atatürk Üniversitesi. (t.y.). Kurumsal kimlik logosu. <https://atauni.edu.tr/kurumsal-kimlik-1/> adresinden erişildi: 13.10.2025.

Pelin ÖZTÜRK

Sanatta Yeterlik Öğrencisi, Ondokuz Mayıs Üniversitesi, peлин.o@icloud.com, Samsun-Türkiye
ORCID: 0000-0002-3556-7547

Ali SEYLAN

Profesör, Ondokuz Mayıs Üniversitesi, aliseylan@gmail.com, Samsun-Türkiye
ORCID: 0000-0003-4075-8185**Sanatın Genişleyen Sınırları ve Transdisipliner Üretim Biçimleri****Özet**

Tarih boyunca bilimsel ve felsefi kırılma noktalarının düşünme biçimlerini dönüştürdüğü ve bunun bireylerin üretim pratiklerine yansıdığı bilinmektedir. Bu dönüşümler, sanatın tanımı, kapsamı ve çerçevesinin sürekli olarak değişmesine, sanat anlayışını belirleyen ölçütlerin güncellenmesine zemin hazırlamıştır. Postmodern kültürel üretim biçimleriyle birlikte disiplinler arasındaki sınırlar önce zayıflamış, günümüzde ise tamamen eriyerek kavramların yeniden tanımlanmasını gerektirmiştir. Bilim, sanat ve teknolojiadaki marjinal değişimler ile sosyal ve tarihsel olayların yarattığı kırılmalar, sanatçıyı bambaşka bir konuma taşımış; sanat, bilim ve teknoloji arasındaki ilişki güncel üretimlerde disiplinler arası geçişkenliği artırarak sanatçı, bilim insanı ve teknolog gibi unvanları birbirine yaklaştırmıştır. Bu çerçevede transdisipliner yöntem, hem akademik literatürde karmaşık problemlere çözüm arayışında hem de sanat alanında disiplinler arası entegrasyonun nitelendirilmesinde öne çıkan bir kavramdır. Kendinden önceki anlayışlara meydan okuyan bu değişim, transdisipliner düşünme biçiminin önemini ortaya koyarak yeni bir bilgi alanı ve yeni bir düşünme pratiğinin inşasına imkan tanımaktadır. Sanatın yalnızca estetik bir etkinlik olmaktan çıkarak farklı disiplinlerle etkileşim içinde toplumsal ve felsefi bir sorgulama alanına dönüştüğü günümüzde, transdisipliner yöntem ve transdisipliner sanatçı kavramları çağdaş üretimlerin açıklanmasında çerçeve kavramları haline gelmektedir. Bu makale, çağdaş sanatın değişen üretim biçimlerini transdisipliner düşünme biçimi üzerinden değerlendirmeyi amaçlamakta; sanat geleneği ile gelecek arasında konumlanan sanatçıya bugünün dünyasında yeni bir perspektif sunmaktadır. Çalışma, transdisipliner yaklaşımın yöntemsel ve kavramsal boyutlarını tartışarak bu düşünme biçiminin sanatsal üretimlerdeki yansımalarını toplumsal bağlantılarıyla birlikte ele almaktadır.

Anahtar Kelimeler: Transdisipliner Sanat, Bilim ve Sanat, Sanat Ontolojisi, Transdisipliner Yöntem.**The Expanding Boundaries of Art and Transdisciplinary Modes of Production****Abstract**

Throughout history, scientific and philosophical turning points have transformed modes of thinking, and these shifts have been reflected in individuals' creative practices. These transformations have continually reshaped the definition, scope, and framework of art, prompting revisions of the criteria that determine artistic understanding. With postmodern modes of cultural production, the boundaries between disciplines first weakened and have now completely dissolved, necessitating the redefinition of concepts. Marginal changes in science, art, and technology, as well as the ruptures created by social and historical events, have brought the artist to a completely different position; the relationship between art, science, and technology has increased the permeability between disciplines in contemporary productions, bringing titles such as artist, scientist, and technologist closer together. In this context, the transdisciplinary method is a prominent concept both in academic literature seeking solutions to complex problems and in characterizing the integration between disciplines in the field of art. This change, which challenges previous understandings, reveals the

importance of transdisciplinary thinking, enabling the construction of a new field of knowledge and a new thinking practice. Today, as art ceases to be a merely aesthetic activity and transforms into a field of social and philosophical inquiry interacting with different disciplines, the concepts of transdisciplinary method and transdisciplinary artist become framework concepts in explaining contemporary productions. This article aims to evaluate the changing production styles of contemporary art through the lens of transdisciplinary thinking. It offers a new perspective to the artist positioned between artistic tradition and the future in today's world. This study discusses the methodological and conceptual dimensions of the transdisciplinary approach and examines its reflections in artistic practices in conjunction with their social contexts.

Keywords: Transdisciplinary Art, Science and Art, Art Ontology, Transdisciplinary Method.

1. Giriş

Kültürel üretim olarak sanat, tarih boyu değişen toplumsal dinamiklere paralel olarak ontolojik açıdan dönüşmekte ve yeni üretim biçimleri ile karşımıza çıkmaktadır. Varlığın doğasını ve kategorizasyonlarını inceleyen ontolojiyi anlamak, o günün şartlarını anlamaktan geçmektedir. Çünkü çevresel etkenlerle değişen bireyin algısı üretilen anlamları da değiştirmektedir. Aynı şekilde sanat ontolojisini anlamak da toplumların hangi koşullarla evrildiğini çözümleyebilmekle mümkün olmaktadır. Teknolojik, kültürel, felsefi değişimlerle sürekli olarak yönelen sanat sebebiyle sanat ontolojisi de dinamik bir karakter sergilemekte, sosyokültürel değişikliklere uyumlu olarak şekillenmektedir. “Sanatsal üretimin sürekli evrim içinde olması ve bu nedenle asla tamamen standartlaştırılmamış olması” sanat ontolojisinin sürekli olarak güncellenmesinin “sanat olduğu sürece devam edeceği anlamına gelir” (Arthurs, 2009).

Toplumsal kırılma noktalarının bireyin düşünme biçimine olan etkisiyle birlikte geleneksel sanatın güzel ve doğruyu yüce tutan kabullerinin sorgulanmaya başladığı bilinmektedir. Öncesinde sanat eserinde araştırılan aura, 20. yüzyılın ilk yarısında deneysel ve yenilikçi sanatçı tavrı ile yönelen avangart akımlarla birlikte yerini artık sanatın sorgulanmasına bırakmış, sanat eserinin toplumla olan ilişkisi yeniden düzenlenmiştir. 20. yüzyılın ikinci yarısına gelindiğinde ise büyük öğretilerden bağımsızlaşarak bireyselleşen dünya düzeninde postmodernizm gündeme gelmekte ve sanatsal arayışlarda bu yeni düzenin karşılıkları görülmektedir. Sonuçtan ziyade sürece odaklanan, özneliği ve çoklu anlamları vurgulayan postmodern sanat ontolojisiyle birlikte sanat eseri ile oluşturulan anlam yeniden incelenmekte, izleyici yorumu da sanat eserinin değerlendirilmesinde rol oynamakta, teknoloji ve görsel kültürün etkilerinin estetik anlayışı şekillendirdiği görülmektedir. 21. yüzyılda ise yeni teknolojilerin, her alanda olduğu gibi, sanata entegrasyonu ile yeni bir estetik dil oluşmuştur. Bilim ve sanat disiplinleri arasındaki sınırların ortadan kalkması ile biçimden tamamen sıyrılan estetik arayış artık toplumsal ve politik eleştiride, kaotik problemlere karşı duyarlılıkta, aktivist tutumda, bireyin kendini ve evrendeki yerini anlamaya çalışmasında aranmaktadır. Sanatsal üretimlerde kullanılan tekniklerin fiziksel uzamdan giderek kopması ile artık gerçeklik ve temsil de sorgulanmakta, “güncel bilim ve teknoloji gelişimiyle tetiklenen görsel sanat ekosistemi hızla değişmektedir” (Li ve van der Veer, 2020, s. 243). Bugünün sanat ontolojisinde bütün kavramlara meydan okunmakta, anlamlar sorgulanmakta, sanatçının ne olduğu dahi tartışılmaktadır.

Günümüzde çağdaş teknoloji yalnızca bir araç değil, kendimize, kültürümüze, değer verdiğimiz ve anlamlı bulduğumuz her şeye yeni açılardan bakmanın yollarını sunan temel bir olgudur (Buick, 2002). Teknolojik ilerlemeler “sanatın üretim ve deneyim biçimlerini dönüştürmeye önemli ölçüde katkıda bulunmuş”, sanat eserinin başarısını belirleyen nedenler de zamanla önemli ölçüde değişmiştir. (Andina, 2017). Li ve van der Veer’e (2020) göre, her sanatçı yeni teknolojileri anlamalı ve kullanmayı öğrenmelidir. Çünkü günümüzde teknolojiye yaşanan her yeni gelişme sanatsal yaratımları doğrudan etkilemektedir. “Kişisel bilgisayarların gelişmesi ve Her Şeyin İnterneti çağının gelmesiyle, özelleştirilmiş araçların giderek daha fazla sanatçıya ve sanat paydaşına hizmet edeceğini” öngören Li ve van der Veer (2020), “fırçadan elektronik kaleme; kil ve taştan 3D baskıya” sanatçıların teknolojiye erişilebilirlikte ustalaşmaları ve

yaratıcılık için yeni teknolojiyi kullanmayı öğrenmeleri gerektiğini savunur. Onlara göre, yeni teknolojileri öğrenmek ve kullanmakta problem yaşamamak için araçlar yenilendikçe sanatçıların bilgileri güncellenmelidir. Çünkü çağdaş görsel sanatlar, bilim ve teknolojinin gelişimi ve estetik anlayışın değişimiyle ilişkili olarak interdisipliner ve hatta transdisipliner bir bağlama geçerken, yeni bir sınır ötesi sanatçı türü ortaya çıkmakta ve toplumun evrimi sanat alanını daha geniş hale getirerek yeni bir görsel sanat ekolojisine dönüştürmektedir (Li ve van der Veer, 2020). Bu disiplinler arası pratiklerin kronolojik bir çizgide ilerlediği görülmektedir. Toplumun ihtiyaçlarının daha iyi anlaşılabilmesi, problemlerin etkili ve kalıcı şekilde çözümlenebilmesi için üretilen yeni yöntemler sanat tarihinde de izlenebilmektedir. Multidisipliner, interdisipliner ve transdisipliner yöntemler, keşfedilen yeni araçlarla bireyi yaratıcılığa teşvik eden yöntemler olarak karşımıza çıkmaktadır.

Bu çalışma, transdisipliner düşünme biçiminin çağdaş sanatta yalnızca biçimsel bir yenilik değil, aynı zamanda epistemolojik bir dönüşüm yarattığını göstermesi bakımından özgündür. Sanatın bilgi üretimiyle, teknolojik gelişmelerle ve toplumsal farkındalık süreçleriyle kurduğu ilişkileri bütüncül biçimde ele alarak, disiplinler arası tartışmalara yeni bir bakış sunmaktadır. Literatürde transdisipliner sanat üzerine yapılan araştırmaların çoğu, yöntemi yüzeysel biçimde tanımlamakla sınırlı kalmaktadır. Bu çalışma, yöntemin felsefi temellerini, güncel örneklerle ilişkilendirerek derinleştirmekte ve sanatçının rolünü yeniden tanımlayan bir perspektif önermektedir. Çalışmanın özgün değeri, transdisipliner sanat üretimlerinin sadece estetik bir olgu olarak değil, toplumsal ve etik bir sorumluluk alanı olarak ele alınmasında yatmaktadır. Bu yönüyle makale, sanatta araştırma, sanat eğitimi ve yaratıcı süreçler üzerine yürütülen güncel tartışmalara katkı sunmaktadır.

2. Kuramsal Çerçeve

Günümüzde yaşanan bilgi artışı ve tek bir disiplinin sınırları içerisinde çözülmesi mümkün olmayan karmaşık evrensel problemler disiplinler arasında köprüler kurulmasını gerektirmektedir (Tsitavets, 2019). Multidisipliner, interdisipliner ve transdisipliner araştırmalar, disiplinler arasında etkileşimi mümkün kılan ya da disiplin sınırlarını aşan araştırmaları ifade etmektedir. Bu terimler arasındaki ayrımlara hakim olmak problemleri sağlıklı analiz edebilmek ve problem çözümlerinde verimli sonuçlara ulaşabilmek için önemli görülmektedir. Zamanla, sınırları aşan bu yaklaşımlar akademik disiplinlerde de yaygın hale gelmektedir. Bu durum, uygulamalarda farklı alanlardan araştırmacılar arasında iş birliği ve etkileşimi gerektirmektedir. Sınırları zorlayan düşünme biçimleri, farklı bakış açıları, beceriler ve bilgilerle belirli bir disiplin içinde mümkün olmayacak yeni bir yöntem yaratmaktadır (Xu, 2022).

“Farklı disiplinler arasında köprüler kurmanın vazgeçilmez ihtiyacı, yirminci yüzyılın ortalarında multidisiplinerlik ve interdisiplinerliğin ortaya çıkmasıyla kanıtlanmıştır” (Nicolescu, 2002, s. 42). Nicolescu aynı yayınında multidisiplinerliğin bir araştırma konusunu sadece bir disiplinde değil, aynı anda birkaç disiplinde incelemekle ilgili olduğunu söyler ve örnekler: “Giotto'nun bir resmi sadece sanat tarihi bağlamında değil, aynı zamanda dinler tarihi, avrupa tarihi veya geometri bağlamında da incelenebilir.” Bu şekilde birkaç disiplininin bakış açıları birleşerek zenginleşirken, konu ile ilgili anlayışımız multidisipliner yaklaşımla derinleşecektir. Bu noktada önemli olan, söz konusu disipline yapılan katkının her zaman ana disiplinin hizmetinde olmasıdır (Nicolescu, 2002). İnterdisiplinerlik ise multidisiplinerlikten farklı olarak, bir disiplinden diğerine yöntemlerin aktarılmasını amaçlar. Nicolescu interdisiplinerliği bilgisayar sanatı ile örnekler: Bilgisayar sanatı, bilgisayar yöntemlerinin sanata aktarılmasıdır. Multidisipliner yöntem ile aynı şekilde interdisipliner yöntem de disiplin sınırlarını aşsa da hedefi hala disiplinin çerçevesi içinde kalmaktır (Nicolescu, 2002). Manderson (2000) ise interdisiplinerliğin birden fazla disiplin çerçevesini birleştirmeye çalışmasına rağmen, bu sınırları hiçbir şekilde yeniden çizmeye çalışmadığını söyler. Buna göre interdisiplinerlik, bilim insanların bir disiplin hakkında bildiklerini başka bir disiplinin konusuna uygulamalarını gerektirmektedir. Multidisipliner ve interdisipliner yöntem bir disiplinden diğerine bilgi ve/veya yöntem aktarımını içerir, fakat araştırma disiplin çerçevesinde sınırlı kalır (Appel ve Kim-Appel, 2018). Appel ve Kim-Appel (2018) bu üç farklı yöntemi şu şekilde tanımlamıştır:

Multidisipliner: Farklı disiplinlerden insanların birlikte çalışması, her birinin kendi disiplin bilgisinden yararlanması.

Disiplinlerarası: Farklı disiplinlerden bilgi ve yöntemleri birleştirmek, yaklaşımların gerçek bir sentezini kullanmak ama yine de disiplin içerisinde kalmak.

Transdisipliner: Disiplin perspektiflerinin ötesinde entelektüel çerçevelerin birliğini yaratmak. Yeni “aşkın” bilgi ve uygulama alanları yaratmak.

Terimi incelemek üzere tarihe baktığımızda, transdisiplinerlik kavramı İngilizce bir terim olarak ortaya çıkmadan önce, ‘trans’ önekinin Latince kelimelerde yaygın kullanıldığı görünmektedir. “Trans, genel anlamda, geçmek, öteye geçmek veya içinden geçmek” (Klein, 2000a, s. 49), “karşısında, ötesinde, diğer tarafa, içinden, üzerinden veya aşarak anlamlarına gelir” (Klein, 2000b, s. 4). Gilmore (2000, s. 186), Concise Oxford Dictionary’den alıntı yaptığı yayınında trans önekini “diğer tarafa, öteye, ötesinde, üzerinde, aşan veya içinden, farklı bir duruma veya yere” olarak tanımlandığını söylemektedir.

Disiplinlerin arasındaki iş birlikleri odağında yapılan literatür çalışmalarına göre transdisipliner yöntem, multidisipliner ve interdisipliner yöntemin ardından gündeme gelmiştir. Öncülleri ile kavramlaşan diğer terimler gibi transdisiplinerlik de literatürde en çok multidisiplinerlik ve interdisiplinerlik ile karşılaştırılarak açıklanmaktadır. Krinsky’ye (2000) göre, transdisiplinerlik, disiplin merkezli araştırmaların aksine, sorun merkezli araştırmalardır ve transdisipliner sorgulamalarda disiplin normlarına bağlı kalmak zorunluluğu yoktur. Bilginin anlamlı bir yöntemler bütününe entegre edilmesi fikrini savunan transdisipliner düşünce, interdisipliner düşüncenin varlığını dışlamaz veya reddetmez (Burnard, Colucci-Gray, ve Sinha, 2021), hatta multidisipliner ve interdisipliner araştırmanın tamamlayıcısı olarak düşünülebilir (Nicolescu, 2002) (Gilmore, 2000). Russell, Wickson, ve Carew’e (2008) göre disiplinler yaklaşım ve bakış açılarını koruyarak uzmanların birlikte çalıştığı multidisiplinerliğin ve interdisiplinerliğin aksine transdisiplinerlik, disiplin sınırlarını aşan bir uygulama olarak tanımlanmakta ve “yeni taleplere ve zorunluluklara yanıt verme konusunda en fazla potansiyele sahip” yöntem olarak görülmektedir. Bu potansiyel transdisiplinerliğin karakteristik özelliklerinden olan “sorun odaklılık, gelişen metodoloji ve iş birliği”nin (Russell, Wickson ve Carew, 2008) sonucudur. Transdisipliner yöntemi konu alan yayınında Gilmore (2000, s. 191) bu yöntemin özelliklerini şu şekilde sıralamaktadır: Transdisipliner yöntem kapsayıcıdır, “fikirleri, kavramları veya onların belirli disiplinlerini dışlayan bir süreç değildir. Dışlayıcı veya seçkinci olmanın antitezidir; farklı unsurları dahil etmeye ve ötesine geçmeye çalışır.” İkinci olarak “analiz edilen içerik veya konudan büyük ölçüde bağımsız bir süreçtir. Dünyayı görmenin bir yoludur.” Üçüncü olarak “kapsamı, içeriği, yöntemleri ve kullanımları bakımından sınırsızdır; özellikle, disiplinlerin arasındaki sınırlar” bakımından. Transdisiplinerlik kavramının literatürde geçen başka bir özelliği ise akıcı olmasıdır. Bu özellik kavramsal deneylere izin vermektedir. “Terim, bütünsel bir vizyon; belirli bir yöntem, kavram veya teori; genel bir açıklık tutumu ve iş birliği kapasitesi; ayrıca karmaşık sorunları çözmek için temel bir strateji olarak tanımlanmıştır” (Klein, 2000b, s. 4).

Transdisipliner yöntemin karmaşık toplumsal sorunlarla mücadele etmek üzere disiplinlerin arasındaki entegrasyonu sağlama özelliği literatürdeki farklı kaynaklarda ön plana çıkmaktadır. Bu kaynaklara göre, diğer disiplin iş birlikleri ile çözülemeyen toplumsal sorunları ele almak üzere, farklı uzmanlık alanları arasında sınır geçişlerini sağlayarak kavram ve teknikleri entegre etmeyi, teorik ve metodolojik yenilikler yaratmak için farklı disiplinlerden akademisyenler tarafından araştırmalar yapılmasını, çok sayıda disiplinin teorik çerçevesini oluşturan fikirlerle bilgi üretilmesini amaçlar (Appel ve Kim-Appel, 2018; Baalen, Groot, ve Noordegraaf-Eelens, 2021; Tsitavets, 2019). Akademik literatüre 20. yüzyılda gerçekleşen araştırmalarla kazandırılan transdisiplinerlik kavramı ile ilgili çalışmalar yakın zamanda ivme kazanmış, metodolojik ve entelektüel bir yenilik olarak kabul görmüştür (Appel ve Kim-Appel, 2018). Last (2000, s. 19) ise, konu ile ilgili yayınında “birden fazla disiplin veya öğrenme dalına ait olmak” ve “eğitim/ inovasyon sistemindeki en üst düzey koordinasyon” olarak Oxford İngilizce Sözlüğü’nden alıntı yapmasının yanında,

kendi yorumunu “belirli bir amaç için farklı disiplinler arasında iş birliği ve koalisyon oluşturma; akademik faaliyetlerin geniş bir cephesinde bilgi ve anlayışı iletme” olarak belirtir.

Transdisipliner yöntemin literatürde öne çıkan bir başka yönü günümüz dünyasının bilgi kaosu ile ilgilidir. 20. yüzyılda evren hakkında elde edilen bilimsel bilginin diğer yüzyıllarda elde edilen bilgilerin toplamından fazla olması (Nicolescu, 2002), araştırma alanları ile ilgili yeni yaklaşımlar gerektirmiştir. Transdisiplinerlik, sürdürülebilirlik kavramı gibi, dünyamızı çevre sorunlarından kurtaracak ve toplumu güçlendirecek bir çözüm olarak sunulmaktadır. Bu nedenle “çağdaş toplumdaki değişen bilgi manzarasına bir yanıt olarak önerilmiştir.” (Russell, Wickson, ve Carew, 2008). Toplamların güncel dinamikleri sebebi ile çözülmesi mümkün olmayan problemlerin çözüme ulaştırılabilmesi için tasarlanan transdisiplinerlik kavramı tüm bu özellikleri sayesinde bütüncül bir yaklaşımla yeni bir yaşam biçimi geliştirme fırsatı sunmaktadır. “Transdisiplinerlik dünyadaki varlığımıza ve yaşadığımız deneyime tanıklık etmenin, zamanımızın şaşırtıcı bilgi edinme yollarını birbirine bağlamanın bir yoludur” (Nicolescu, 2002, s. 142). Transdisiplinerlik, çeşitli disiplinlerinden ve bu disiplinlerin arasında ve ötesindeki bilgi ile dünyayı tanıma yollarımızda bir iyileştirme imkanı sağlamaktadır. Başka bir deyişle, toplamların sosyal ve ekonomik olarak daha adil, kültürel olarak daha zengin, ekolojik olarak daha duyarlı hale gelmesi ve sürdürülebilir bir yaşam biçimi için toplumsal düzeyde olasılık alanları sunmaktadır (Kagan, 2019).

Transdisipliner yöntemin kapsayıcı, bütünsel, yenilikçi özelliklerine rağmen uygulamada ve değerlendirmede birtakım zorluklarla karşılaşılması muhtemeldir. Literatürde farklı önem derecelerine sahip çeşitli engel ve zorluklar bulunmakla birlikte en dikkat çekici madde, epistemolojik uyumsuzluklardır. Ayrı disiplinlerden uzmanların iş birliği yaparak bilgilerini bütünleştirmeleri ve yeni bir öğrenme süreci içine girmeleri zorlayıcı olabilmektedir. Temel olarak uygulayıcıların diğer katılımcıların uzmanlık alanlarından gelen farklı mantık ve değerleri ile çalışmayı öğrenmeye açık olmaları gerekmektedir. Sınırları zorlayan araştırmaların problem, analiz ve çözüm süreçlerinde tüm uygulayıcıların dengeli katılımı önemlidir ve bunun için karşılıklı tartışma ortamları gerekmektedir. Transdisipliner entegrasyonun homojenliğini değerlendirmek üzere kriterler oluşturmak da bir başka zorluk olarak karşımıza çıkmaktadır. Disiplinlerin kavram, teori ve araçlarını melezleştirirken bu kriterleri belirleme güçlüğü başarılı ve başarısız saptamalarında da tereddütler yaratmaktadır. Dolayısıyla akademisyenler ve diğer katılımcılar araştırma kalitesini korumak konusunda endişe duyabilir. Son olarak, geniş bilgi yelpazesi, geliştirilmesi gereken ilişkiler, yapılması gereken tartışmalar gibi nedenlerle transdisipliner araştırma için diğer tüm yöntemlerden daha fazla zamana ihtiyaç duyulmaktadır (Angelstam ve diğerleri, 2013; Harris ve diğerleri, 2024; Xu, 2022).

3. Yöntem

Bu çalışma, nitel bir araştırma yaklaşımıyla hazırlanmış olup literatür taraması ve örnek analizlerinden yararlanılmıştır. Araştırmanın yöntemi, sanatta transdisipliner düşünme biçiminin kavramsal temellerini açıklamaya ve bu temellerin çağdaş sanat üretimlerindeki karşılıklarını ortaya koymaya yöneliktir. Bu amaçla, öncelikle transdisipliner yönetime ilişkin temel literatür incelenmiş; Nicolescu, Klein, Krinsky ve Russell gibi alanın öncü isimlerinin yaklaşımları kavramsal çerçeve olarak değerlendirilmiştir. Örnek seçiminde amaçlı örnekleme yönteminden yararlanılmış ve sanatsal üretimlerde transdisipliner yöntemin görünür olduğu üç örnek seçilmiştir: Waterlicht, Symbiosis ve Nature?. Bu örnekler,

- konu ettikleri problem türlerinin (iklim krizi, insan-doğa ilişkisi, biyoteknolojik dönüşümler) transdisipliner tartışmaya uygunluğu,
 - teknoloji veya biyolojik materyal kullanımındaki çeşitliliklerinin farklılaştırılmış metodolojik yaklaşımlar sunması,
 - alan yazında transdisipliner üretim örneği olarak tartışılma potansiyeli taşımaları
- ölçütlerine göre seçilmiştir.

Böylece hem tematik hem de yöntemsel açıdan çeşitlilik gösteren bir karşılaştırma zemini oluşturulmuştur. Örnek analizleri, önceden tanımlanan bir analitik çerçeve doğrultusunda yürütülmüştür. Bu çerçevede, her bir örnek aşağıdaki ölçütlere göre değerlendirilmiştir:

- Disiplinler arası entegrasyon düzeyi: Kavramsal ve teknik bileşenlerin hangi ölçüde bütünleştirildiği.
- Sanatçının rolü: Sanatçının araştırmacı, biyolog veya tasarımcı olarak üstlendiği çoklu rollerin niteliği.
- İzleyiciyle kurulan ilişki: Eserin katılım, etkileşim ve deneyim üretme biçimleri.
- Etik ve toplumsal boyutlar: Problem alanıyla ilişkili toplumsal duyarlılık, sorumluluk ve etik tartışmalar üretme kapasitesi.

Bu yöntemsel yaklaşım, transdisipliner üretim biçimlerinin çağdaş sanat alanına sunduğu katkıları hem kavramsal hem de pratik düzeyde görünür kılmış; ayrıca örneklerin karşılaştırılmasına ve sistematik biçimde değerlendirilmesine olanak sağlamıştır.

4. Transdisipliner Sanat Üretimleri

21. yüzyılın kaotik problemlerine (iklim değişiklikleri, eşitsizlikler, salgınlar gibi) yalnızca bilimin etkili çözümler bulamayacağı gerçeği literatürde giderek daha belirgin hale gelmektedir. Bugün akademik kurumlarda, toplumlara etki eden bu problemleri cevaplayabilmek adına disiplinlerin birbirlerine nasıl katkıda bulunabileceği araştırılmaktadır (Baalen ve diğerleri, 2021). Bu sebeple sanat ve bilimin disiplinler sınırlarını zorlayarak, yeni ve entegre araştırma alanlarını gündeme getirmek gerekmektedir.

Transdisipliner sanatı açıklayabilmek için, öncelikle interdisipliner sanattan ayırmak faydalı olacaktır. İnterdisipliner yöntemde disiplinlerin arasında sınırlar hala mevcuttur. Sanatçı ve mühendis ortak çalışmalar yürütse de “interdisipliner çalışmada, diğerinin teknik veya sanatsal süreçleri hakkında daha kapsamlı bilgiye sahip olmadan kendi uzmanlık işlevlerini yerine getiren ayrı varlıklar oldukları hissi vardır” (Gibson, 2008, s. 1).

Transdisipliner sanatı ontolojik olarak incelemek için farklı bilgi alanları ve metotların kesişimine odaklanmak gerekmektedir. “Sanat ve bilim, genel olarak farklı düşünme biçimleri olarak hizmet eden farklı yaratıcılık etkinlikleridir. Sanat ve bilim arasındaki ilişkiyi açıklığa kavuşturmak için, ikisini melezleştirme veya sentezlemedeki olası engelleri anlamak önemlidir” (Xu, 2022). Transdisipliner yöntem, uzmanlık alanları arasındaki geçişliliğe işaret etmektedir. “Sanatçı aynı zamanda mühendis olur, mühendis sanatçı olur ve iş birliği yaptıklarında, ortamlar ve hatta disiplinler arasında endişeleri ele alabilecek kadar diğerinin alanında uzmanlığa sahip olurlar” (Gibson, 2008, s. 1). Bu sayede transdisipliner sanat ile diğer disipline ait terimleri ya da mediumları ödünç almanın ötesinde, derinlemesine anlama çabası gösterilebilmektedir. “Burada bilim sanattan, sanat da bilimden daha az önemli değildir. İzole edilmiş disiplinin seçkinciliği” kırılmıştır (Gibson, 2008, s. 1).

Transdisipliner üretimler yaşadığımız dünya ile ilgili karmaşık problemler hakkında çözümlere odaklanırken geleneksel sanatın sınırlarını aşarak farklı disiplinlerin arasındaki geçişkenlik ile gerçekleştirilmektedir. Bu üretimler bütünsel bir yaklaşımla, multidisipliner ya da interdisipliner yöntemlerle çözülmesi mümkün olmayan problemleri ele almaktadır. Bir projenin ya da eserin transdisipliner olarak değerlendirebilmesi için disiplinlerin arasındaki sınırları kaldırmasının yanında toplumsal problemlere odaklanarak yaratıcı sonuçlar hedeflemesi gerekmektedir.

Geleneksel üretim biçimlerinin karşısında gelişimi ile yaratıcılığı tetiklediğini söyleyebileceğimiz teknoloji, yeni bir dünya görüşünü getirmektedir. Entegrasyon ve ortak yaratımların “yeni bir bilişsel sistem (insanların giyilebilir cihazları ile bağlam arasındaki simbiyotik bir ilişki) yaratması beklenmektedir.” (Li ve van der Veer, 2020, s. 248). Ramocki’ye göre (2008, s. 26) sanatçının teknosferle ilişkisi sanatın doğasını ve izleyici deneyimlerini etkilemeye devam ederken yeni bir soru yaratmakta: “Neden elektronik cihazlarla uğraşmak ve buna sanat demek zorunda

hissediyoruz? Cevapsa günümüz teknolojisini, var olan anlamları değiştirerek, “çevremizdeki gerçeklikle yeni bağlantılar kurmanın bir yolu olarak görmemizde” yatmaktadır.

Transdisipliner üretimlerle birlikte mekânsal yenilikler de gündeme gelmiştir. Transdisipliner üretimler söz konusu olduğunda, ortak analizler, yaratıcı çözümler, etkili stratejiler oluşturmak üzere yeni mekanların keşfedilmesi gerekmektedir. “Bir araştırma grubu, bir araştırma forumu, bir dergi, bir sempozyum oluşturmak; bunlar yalnızca önceden tanımlanmış araştırma amaçlarına ulaşma araçları değildir. Bunlar araştırmanın temel unsurlarıdır” (Manderson, 2000, s. 92). Sınırlı uzmanlık alanlarının tanımlanan amacının dışında kullanılması ürünlerin transdisipliner olarak değerlendirilmesini gerektirirken yeni soru işaretlerini de gündeme getirmektedir. Sanatçının laboratuvarında üretim yapması ya da mühendisin kendi alanındaki üretimlerle sanat sergisi açması kavramlar hakkında sorgulamalar gündeme getirmektedir.

Transdisipliner sanatın genel çerçevesi içinde ele aldığımız tüm bu sorgulamaları tartışmak üzere incelenecek transdisipliner sanat üretimleri, yöntemin özelliklerini ve sanatsal üretimlerdeki karşılıklarını değerlendirebilmemiz için, araştırdıkları problemler ve sanata entegre edilen disiplinlerdeki farklılıklar gözetilerek seçilmiştir. Yazılım programı, ledler ve lenslerle tasarlanan deneyimle iklim krizine odaklanan Waterlicht; sanal gerçeklik, VR başlıklar ve giyilebilir cihazlar kullanarak insan nüfusundaki önlenemez artışın getirdiği problemlere dikkat çeken Symbiosis; biyolojinin sunduğu imkanların sanatsal üretim sürecine dahil edilerek genetik alanındaki araştırmaların son durumunu ve insan yaşamını yeniden düşünmeye davet eden Nature? seçilen örneklerdir.

4.1. Waterlicht

Studio Roosegaarde'ın kurucusu Daan Roosegaarde, kendisini, “insanlar, teknoloji ve doğa arasındaki bağlantıyı inceleyen sosyal projeler gerçekleştiren yaratıcı bir düşünür, tasarımcı ve yenilikçi” olarak nitelemektedir. Lisans eğitimi güzel sanatlar, yüksek lisans derecesi ise mimarlık alanında olan Roosegaarde, “ekibiyle birlikte geleceğin manzaralarını yaratmak için iş birliği yapmak” üzere 2007'de Studio Roosegaarde'ı kurmuştur. Tasarımcılar, proje yöneticileri, mühendisler ve diğer alanlardan uzmanlardan oluşan bir ekip olan Studio Roosegaarde, sosyal tasarım laboratuvarı olarak tanımlanmaktadır. İnsanları ve teknolojiyi birbirine bağlayan ekibin amacı “kentsel ortamlarda günlük yaşamı iyileştirmek” (About Us, 2024) ve hayal gücünü harekete geçirmektir.

Waterlicht, bilim ve teknolojiye ait bilgilerle görsel ve estetik deneyimler yaratarak izleyiciye aktaran projeler arasında yer almaktadır. Bu ışık enstalasyonu ilk olarak Hollanda'daki deniz seviyesini korumak üzere yapılan bariyerlerin olmadığı bir zaman düşünülerek tasarlanmıştır (Roosen ve diğerleri, 2017). “Bilimsel teknoloji, sanat, mekan ve insanlar arasındaki karşılıklı ilişkinin” (Lee, 2021) ele alındığı Waterlicht, ülkenin sular altında kaldığında nasıl görüneceğini yansıtmaktadır. Hollanda'daki ilk kurulumdan sonra New York, Rotterdam, Madrid, Florida, Toronto, Dubai gibi çeşitli şehirlerde yükselen su seviyelerinin simülasyonunu yaratmak üzere tekrarlanmıştır (Recio, 2024). Mevcut çevre krizine odaklanan enstalasyon yükselen deniz seviyeleri nedeniyle su altında olmanın nasıl bir deneyim olduğunu hayal etmeye davet etmektedir. Mavi ledler, yansıtıcı lensler, sis ve yazılım programı ile hayata geçen proje aynı zamanda güncel rüzgar ve yağmur durumundan da etkilenen “sanal bir sel” (LaRubia-Prado, 2020) oluşturarak izleyiciyi savunmasızlığı ve yaşadığı dünyanın gerçekleriyle yüzleştirecek farkındalık oluşturmayı amaçlamaktadır. Enstalasyon, izleyiciyi gündelik hayat içerisinde göz ardı edilen tehditler karşısında bireysellikten uzaklaştırarak kolektif bir tepkide birleştirmektedir. Bununla birlikte, Waterlicht projesi, teknoloji aracılığıyla estetik bir deneyim sunarken izleyiciyi pasif bir gözlemci konumuna da yerleştirmektedir. Çalışmanın duygusal etkisi güçlü olsa da katılımıya yalnızca farkındalık değil, eyleme geçme imkânı sunup sunmadığı tartışmalıdır. Bu durum, transdisipliner sanatın toplumsal etki hedefi ile izleyici katılımı arasındaki gerilimi görünür kılmaktadır.



Görsel 1. Waterlicht I



Görsel 2. Waterlicht II

Roosegaarde ve ekibi, “bir mucitin yaratıcılığı ve bir sanatçının öngörülemez tutumu ile” (Sabini, 2018) günümüz dünyasının küresel problemlerini ele alan çok sayıda dikkat çekici tasarım üretti. Roosegaarde’ın teknoloji ve doğaya hayranlığını yansıtan en çarpıcı projeler arasında şunlar yer almaktadır: Patentli pozitif iyonizasyon teknolojisi ile havadaki karbondioksitleri yakalayarak temiz hava üreten Smog Free Tower, 222nm UVC ışığı kullanarak koronavirüsü %99,9’a kadar azaltabilen Urban Sun, dünyanın yörüngesinde yer alan 29000’den fazla uzay çöpüne dikkat çeken Space Waste Lab.

4.2. Symbiosis

Polymorf, son teknolojiyi kullanarak kurgusal tasarım ve çok duyulu deneyimler yaratan Hollandalı bir deneyim tasarımı kolektifidir (Raessens, 2024). Bu kolektif sürdürülebilirlik konusuna ortak ilgi duyan kitleyi genişletmek için bir araya gelen sanatçı, tasarımcı, bilim insanı ve aktivistlerden oluşmaktadır.

Donna Haraway'in *Staying with the Trouble* kitabından esinlenerek tasarlanan sanal gerçeklik enstalasyonu Symbiosis, dünyayı tanınmayacak şekilde değiştiren “insan kaynaklı bir felaketten 200 yıl sonra bir yerde geçen spekülasyon bir dünya” (Raessens, 2024, s. 373) sunmaktadır. Enstalasyon, her oturumda altı farklı katılımcının altı simbiyotik yaşam formunu ve “simbiyontlarla” yaşadıkları dünyayı deneyimlemesi üzerine kurgulanmıştır. İşitme ve görmenin yanında koku alma, tat alma ve dokunma dahil beş temel duyunun da uyarıldığı bir deneyim yaratmak için robotik giyilebilir cihazlar, VR başlıklar ve biyolojik olanaklar kullanılarak her katılımcının on beş dakikalık sürelerle simbiyotik bir yaşam formunu canlandırması sağlanmaktadır. Katılımcının deneyimlemeyi seçtiği yaşam formuna göre belirlenmiş kokular ve tatlarla gerçeklik algısı üst seviyeye çıkarılmaktadır. “Karakterinizin deneyimlediği tüm belirli aromaların, yiyeceklerin ve içeceklerin karakterinizin hikayesiyle ilişkili olduğunu ve hikayeye dalmanız için önemli olduğunu unutmamak önemlidir” (Raessens, 2024, s. 375).

Bunun yanında Symbiosis, insan merkezli bir deneyimden uzaklaşma iddiasına rağmen, deneyimleyenin hala insan bedeni aracılığıyla algılamasına dayanmaktadır. Bu durum, sanal gerçekliğin sınırlarını ve “insan sonrası” bir estetik iddiasının ne kadar gerçekleştirilebilir olduğunu sorgulatmaktadır. Ayrıca teknolojik aracılığın yoğunluğu, doğayla simbiyotik ilişkiyi temsil ederken paradoksal biçimde insan-teknoloji bağımlılığını yeniden üretmektedir. Dolayısıyla çalışma, transdisipliner sanatın etik ve varoluşsal açmazlarını da görünür kılmaktadır.



Görsel 3. Symbiosis I



Görsel 4. Symbiosis II

Çok duyulu deneyimler yaratmayı hedefleyen Polymorf'un ürettiği etkileyici enstalasyonlar arasında şunlar yer almaktadır: Ünlü insanların hayatlarındaki son anları ses ve kokular aracılığıyla yeniden yaratarak katılımcının birinci şahıs perspektifinden deneyimlemesini sağlayan Famous Deaths, EEG teknolojisini kullanarak ziyaretçilerin beyin aktivitesinden üretilen bir benlik temsili sunan Entangled Body, dokunma, ses ve koku duyularını uyaran ve soğutma/ısıtma elemanlarından yararlanarak bir kuyruklu yıldızın yolculuğunu deneyimleme imkanı sunan Cosmic Sleep (Start, 2024).

4.3. Nature?

Portekizli sanatçı Marta de Menezes, “sanat ve biyolojinin kesiştiği noktada çalışarak bilimin sanatta görsel temsil için sunduğu kavramsal ve estetik fırsatları araştırmaktadır” (Biography, 2024). Menezes, güzel sanatlar eğitimi aldığı dönemde “Leiden Üniversitesi Evrimsel ve Ekolojik Bilimler Enstitüsü'nde Paul Brakefield yönetimindeki laboratuvarında yürütülen araştırmalar hakkında Nature dergisinde yayınlanan” (de Menezes, 2003) bir çalışmayla karşılaştı. Makalede yer alan, kelebek kanatlarındaki desen çeşitliliğini sağlayan etkenleri belirleyip, genetik faktörleri kullanmadan kanat desenlerine müdahale edilebildiği bilgisi her biri eşsiz desenler yaratması için çıkış noktası oldu.

Menezes (2007, s. 218), çalışmalarının “modern biyolojinin sanatçılara sunduğu olanaklara odaklandığını” söylemektedir. Yeni temsil olanakları sunan DNA, hücre ve proteinleri sanatına dahil eden Menezes, eserlerinin üretiminde bilimsel tekniklerden yararlanmasının yanında bilimsel araştırmalara katkıda bulunmak istediğini belirtmektedir (de Menezes, 2007). Bilim insanlarının kullanımındaki bir laboratuvarında sanatçı olarak çalışmak üzere biyologların kullandığı teknikleri öğrenerek sanatçılar ve bilim insanları arasındaki etkileşimin karşılıklı olarak fayda sağlayabileceğini göstermeyi amaçlamaktadır (de Menezes, 2003). Buradan hareketle sanat ve bilim disiplinleri arasındaki sınırları ve aynı zamanda “doğal ve yapay arasındaki sınırları da araştıran bir proje olan Nature?” adlı çalışmayı (de Menezes, 2007, s. 218) geliştirmiştir.

Nature? eserinde pupa aşamasındaki Bicyclus ve Heliconius türü kelebeklerin kanatlarına mikrokoterizasyon yöntemi ile müdahale edilerek desenler değiştirilmiş ve yeni lekeler eklenmiştir. Desenlerin değiştirilmesinde kullanılan başka bir yöntem de kanattaki desenli dokunun başka bir pozisyona ya da başka bir kelebeğin kanadına yerleştirilmesidir. Menezes, doğal ve değiştirilmiş kanat arasındaki farkı vurgulamak üzere yalnızca bir kanada müdahale ederek asimetri oluşturmaktadır. Kelebeğin evrimsel doğası ile insan dokunuşunun etkisi arasında oluşan diyalogla genetik araştırmaların ileri boyutunu ve yaşamı yeniden düşünmeye davet etmektedir. Sanat, bilim ve etik kesişiminde yorumlanan enstalasyon, bilimsel araştırmalardaki etik sorumluluklara da dikkat çekmektedir. Bu noktada Menezes, kelebeklerin kanatlarında sınır bulunmadığı için kelebeklerin acı hissetmediğini, kanat dokusunun müdahaleden sonra iyileştiğini ve iz kalmadığını belirtmektedir (de Menezes, 2003). Amacının doğal görünümü geliştirmek ya da güzelleştirmek değil, bilimin olanaklarını ve sınırlılıklarını keşfederek ve sorgulayarak benzersiz kelebekler yaratmak

olduğunu söylemektedir. Yapılan müdahaleden kelebeklerin genetik sistemi etkilenmediği için sanatçı tarafından oluşturulan yeni desenler yavrulara aktarılmamaktadır. Kelebeklerin her birinin yeni deseni kendine özgüdür, bu desenler doğada yalnızca bir kez var olur ve kelebeğin yaşam süresi sonunda kaybolur. “Bu sanat biçiminin bir ömrü vardır-bir kelebeğin ömrü. Kelimenin tam anlamıyla yaşayan ve ölen bir sanat biçimidir. Aynı anda hem sanat hem de yaşamdır” (de Menezes, 2007, s. 220).

Bununla birlikte, Nature? çalışması doğayı üretim sürecine dâhil ederken, doğayı aynı zamanda estetik bir malzemeye dönüştürmektedir. Bu durum, doğaya ait olanın sanatsal bağlama taşınırken yeniden insan merkezli bir anlamlandırma sürecine tabi tutulduğu izlenimini yaratmaktadır. Çalışma, insan ve doğa arasındaki hiyerarşiyi sorgulasa da, bu hiyerarşiyi tamamen ortadan kaldırmakta zorlanır. Dolayısıyla Nature? adlı çalışma, transdisipliner sanatın etik sınırlarına ilişkin önemli bir tartışma alanı açmaktadır: doğayla iş birliği yapmak mı, yoksa onu yeniden biçimlendirmek mi?



Görsel 5. Nature? I



Görsel 6. Nature? II

“Modern biyoloji ve biyoteknoloji, yeni bir ortam kullanarak sanat yaratma fırsatı sunuyor. Yeni bir sanat biçiminin doğuşuna tanık oluyoruz: Laboratuvarları sanat stüdyoları olarak kullanarak test tüplerinde yaratılan sanat.” (de Menezes, 2007, s. 215). Modern biyoloji laboratuvarlarının sunduğu olanakları sanat ortamı olarak değerlendiren Menezes’in sanat ve bilim kesişiminde ürettiği eserlerden bazıları şunlardır: İşlevsel manyetik rezonans görüntüleme (fMRI) teknolojisini kullanarak beyin aktivitelerinin görsellerinden yararlandığı Functional Portraits, floresan boyalarla birleştirilmiş DNA molekülleri ile insan hücrelerinin çekirdeklerindeki kromozomları boyayarak mikro heykeller oluşturduğu NucleArt, cam tüplere koyduğu nöronlarla canlı heykeller ürettiği Tree of Knowledge.

Değerlendirilen örneklerde transdisipliner yöntemi tanımlarken kullanılan niteliklerden özellikle ikisinin öne çıktığı görülmektedir. Birincisi sanat ve bilim arasındaki entegrasyonun sağlanmasıdır. İlk olarak Waterlicht’i üreten Studio Roosegaarde, mühendisler ve tasarımcılardan oluşan bir ekiptir ve enstalasyonun üretim sürecinde disiplinlerin birbirinin önüne geçmeden çalışmaya dahil olduğu görülmektedir. Stüdyo Roosegaarde’nin ekip tarafından sosyal tasarım laboratuvarı olarak tanımlanması, aynı zamanda enstalasyonun, gerçeklik algısını günümüz teknolojisi ile manipüle etmesi sanat ve teknoloji arasındaki entegrasyonun sağlandığını gösteren işaretlerdendir. Sanatsal üretim mekanının atölye değil laboratuvar olarak adlandırılması farklı disiplinlerin arasındaki teknik alışverişin ötesinde aralarındaki sınırların tamamen yok olduğunu göstermektedir. Laboratuvarı sanatsal üretim mekanı olarak gördüğümüz diğer çalışma Nature?’dir. Bu örnekte sanatsal üretim yapılan mekanın değişimine ek olarak üretimin içeriğini canlı kelebekler oluşturmaktadır. Bir çalışmanın galeri, fuar gibi sanata ait ortamlarda sergilenmesi ile sanat eseri niteliği kazanıp kazanamayacağı tartışması avangart sanat akımları ile ortaya çıkmış ise de geline nokta da yaşayıp ölen bir sanat eseri biyoloji ve sanat arasındaki sınırların yanında sanat eserinin ne olduğunu da tekrar sorgulatmaktadır. Diğer örnek olan Symbiosis’de ise sanat eseri olarak karşımıza çıkan artırılmış gerçeklik ve bağlantılı diğer teknolojilerle hazırlanan bir deneyimdir. İzleyiciye deneyim olarak sunulan interaktif sanat eserleri sanat tarihinde yeni olmasa da farklı disiplinlerden araştırmacıların oluşturduğu Polymorf ekibinin çalışmasında kullanılan teknolojinin enstalasyonun

merkezinde yer alarak artırılmış gerçeklik ile katılımcıyı tamamen çevrelemesi ayrıca VR teknolojisine ek olarak tasarım ve biyoloji disiplinlerinin sanatla geçişken ilişkisi, sanat eseri ve sanatçının tanımlandığı epistemolojik çerçeveyi yeniden değerlendirme gerekliliği ortaya koymaktadır.

Transdisipliner yöntemle üretilen sanatsal üretimlerde aranan dünya ile ilgili kaotik sorunları ele alma niteliği bu çalışmada ele alınan örneklerde öne çıkan ikinci ortak özellik olarak karşımıza çıkmaktadır. Dünyanın karşı karşıya kaldığı en önemli tehlikelerden biri olan iklim değişikliği *Waterlicht*'te ele alınan temel problemdir. İklim değişikliğinin çarpıcı sonuçlarından olan su seviyelerindeki değişime dikkat çekmek üzere yapay zeka ile hazırlanan ışık enstalasyonu, katılımcının gelecekte kendini bekleyen bu olumsuz durumu deneyimlemesine hizmet etmektedir. İnteraktif çalışmayı deneyimleyen katılımcı kitlesi için izlediği ışık dalgaları ne kadar büyüleyici ve etkileyici olsa da yaşadığı mekanın sular altında kaldığına tanık olmanın rahatsız ediciliği endişe vericidir. *Symbiosis*'de ise deneyime sunulan tamamen kurgusal bir gelecekteki dünya alternatifidir. Sanatın yeni bakış açıları geliştirmeyi ve yeni olasılıklar keşfetmeyi motive eden doğasını ön plana alan bu enstalasyon, insanın yaşadığı dünyadaki rolünü anlaması ve insan olmayan canlılara karşı empati geliştirmesi gerektiğini vurgulamaktadır. Kontrolsüz artan insan nüfusunun getirdiği çevresel problemlere karşı yaşamın devam etmesi için türler arası dengenin sağlanması konusunda farkındalık yaratmak üzere ekolojik zorluklara dikkat çekmektedir. Her ne kadar sunulan mekan estetik olarak olumlu bir deneyim gibi görünse de artan insan nüfusu ile birlikte diğer canlılarla paylaştığımız dünya üzerinde hayatta kalabilmek için simbiyotik canlılara dönüşme fikri distopik bir gelecekte göze alınabilecek uç durumlara işaret etmektedir. Karşılaştığımız evrensel sorunlara dikkat çeken bir başka çalışma olan *Nature?* insanın dünya üzerindeki varlığı ve hakimiyetine odaklanmaktadır. Günümüzdeki bilimsel gelişmelerin hem şaşırtacak boyutta ilerlediğine hem de bu ilerlemenin getirdiği tedirginliğe dikkat çeken çalışma doğal ve yapay olan arasındaki farkı vurgulamaktadır. Çalışmada doğal olana yapılan insan müdahalesi ile bireyin kendini dünya üzerinde nasıl konumlandığını ve insan olmayan canlılarla nasıl ilişki kurduğunu tekrar düşünmeye teşvik etmektedir.

5. Tartışma ve Sonuç

İncelenen üç örnek karşılaştırıldığında, transdisipliner yaklaşımın her birinde farklı biçimlerde somutlaştığı görülmektedir. *Waterlicht*, mühendislik, yazılım ve mekansal tasarımı birleştirerek disiplinler arası entegrasyonu büyük ölçüde teknolojik bir zeminde kurarken; *Symbiosis*, VR teknolojisi, biyolojik duyumsama araçları ve kurgusal anlatıyı bir araya getirerek entegrasyonu daha deneyimsel ve çok duyulu bir çerçevede genişletir. *Nature?* ise biyoloji laboratuvar pratiğini sanat üretiminin merkezine taşıyarak bu entegrasyonu en derin düzeyde gerçekleştiren örnektir; sanatçının hem araştırmacı hem de uygulayıcı biyolog rolünü üstlendiği hibrit bir üretim modeli sunmaktadır. İzleyiciyle kurulan ilişki bakımından *Waterlicht*, duygusal etkiyi merkeze alan yarı pasif bir deneyim sunarken; *Symbiosis*, izleyiciyi deneyimin fiziksel taşıyıcısı hâline getirerek en yüksek düzeyde katılımcılık oluşturur. Buna karşın *Nature?*, deneyimi izleyiciyle doğrudan etkileşim üzerinden değil, düşünsel ve etik bir yüzleşme üzerinden kurarak mesafeli ama yoğun bir sorgulama alanı açar. Etik ve toplumsal boyutlarda ise üç örnek farklı problem alanlarına odaklanmaktadır: *Waterlicht* iklim krizinin güncel tehlikelerine dikkat çekerken, *Symbiosis* insan-merkezcilik ve ekolojik sürdürülebilirlik üzerine spekülasyon bir gelecek kurgusu sunar; *Nature?* ise canlı organizmalar üzerindeki bilimsel müdahaleyi sanatsal bağlama taşıyarak doğa-insan ilişkisine dair derin etik sorular üretir. Bu karşılaştırmalı değerlendirme, transdisipliner sanatın tek bir biçime indirgenemeyecek kadar geniş bir uygulama alanına sahip olduğunu; ancak her durumda disiplin sınırlarının ötesine geçerek yeni anlam, deneyim ve farkındalık biçimleri üretmeyi hedeflediğini göstermektedir.

Transdisipliner sanat üretimleri, farklı bilgi alanlarının kesişiminde ortaya çıkan yeni düşünme biçimlerini temsil etmektedir. Bu noktada sanat, yalnızca estetik bir deneyim değil, günümüzün çok katmanlı sorunlarına yönelik alternatif bir kavramsal araç olarak da konumlanmaktadır. Bugün dünyanın karşı karşıya kaldığı iklim değişikliği, pandemiler, ekolojik ve ekonomik sürdürülebilirlik gibi farklı disiplinlerle temasta olan çok boyutlu problemlerin çözülebilmesi için

yeni yöntemler aranmaktadır. Farklı bakış açıları ile ele alınması gereken karmaşık sorunlar için multidisipliner ve interdisipliner yöntemlerin yetersiz kalması literatürde transdisiplinerlik kavramının öne çıkmasıyla sonuçlanmıştır. Disiplin sınırlarını aşan, kapsayıcı ve yenilikçi transdisipliner yöntem sanatda da karşılık bulmuş, sanatın farklı disiplinlerle entegrasyonu gündeme gelmiştir. Transdisipliner sanat üretimlerinin özellikleri örnekler üzerinden incelenerek transdisipliner yöntemin sanat disiplinindeki karşılıkları değerlendirilmiş aynı zamanda günümüz sanat eseri niteliğinin ve sanatçı profilinin tartışılmasına zemin hazırlanmıştır.

Transdisipliner yöntemin sağladığı sanat ve bilim entegrasyonu sanatçılar için keşfedilecek alanlar ve yeni motivasyonlar sunmasının yanında sanatçıların kullandığı teknikler ve üretim yapılan mekanlar tartışma konusu olmuştur. Burada öne çıkan soru şudur: Farklı disiplinlerle ilişkilendirilen ortamlarda yapılan üretimler hangi kriterlere göre bilimsel değil sanatsal üretim olarak değerlendirilmektedir? Üretimi niteleyen bu fark genel bir değerlendirme olarak sanatçının niyetinde, bunun yanında ele aldığı problemi izleyiciye aktarma biçimindeki özgünlükte, sunduğu bakış açısı ve farkındalıkta belirlenmiştir. Gelenen noktada ise disiplin sınırlarını aşan transdisipliner yöntem ile atölye sınırları da aşılmış, bilim ve teknoloji laboratuvarlarında yapılan üretimler sanat literatürüne girmiştir. Burada önemli bir ölçüt teknoloji ya da bilimin sanatsal üretim süreci ile ne kadar bütünleştiğidir. Sanatçının bilimsel ya da teknoloji olarak birer medium olarak kullanmasının ötesinde kendi alanı dışındaki disiplinlerin mantık bilgi ve yöntemlerine hakim olarak çalışmalar üretmektedir.

Günümüz sanatında transdisipliner yaklaşımlar, yalnızca biçimsel ya da teknik yenilikler getirmekle kalmamakta, sanatın toplumsal konumunu ve üretim süreçlerini köklü biçimde dönüştürmektedir. Sanatçı artık yalnızca estetik üretim yapan bir özne değil, aynı zamanda bilgi üreten, araştıran ve farklı disiplinler arasında köprü kuran bir aktör haline gelmiştir. Bu dönüşüm, sanat eğitiminin de yeniden düşünülmesini zorunlu kılmaktadır; çünkü güncel üretim biçimleri, sanatçının hem düşünsel hem de teknolojik yetkinliklere sahip olmasını gerektirmektedir. Transdisipliner sanat anlayışı, sanatın toplumsal sorunlarla etkileşim kurabilen bir alan olduğunu hatırlatmaktadır. Bu durum, sanatı yalnızca bir ifade biçimi olmaktan çıkararak, bilimsel, etik ve politik bir düşünme pratiğine dönüştürür. Sanatçı, artık yalnızca estetik bir formun değil, aynı zamanda sürdürülebilir bir dünyanın da tasarımcısıdır. Bu kapsamda, makalede incelenen örnekler transdisipliner üretim biçimlerinin güncel sanat pratiğine kazandırdığı yenilikleri ve aynı zamanda bu yöntemin etik, ontolojik ve pratik sınırlarını göstermektedir. Bu yönüyle çalışma, transdisipliner düşünmenin sanatın geleceğine dair sunduğu olanakları ve beraberinde getirdiği sorumlulukları tartışmaya açmaktadır.

Üretim mekanındaki değişimin yanında tartışmalara konu olan bir başka nokta ise sanat eserinin fiziksel nitelikleridir. Deneyim olarak sunulan sanat eserleri ya da insan olmayan canlıların sanatsal üretimlerde kullanımı sanat tarihinde yeni olmasa da transdisipliner örnekleri yönetime özgü niteliklerle ayırmak gerekmektedir. Yakın sanat tarihindeki benzer üretimlerde amaç disiplinler arasında diyalog yaratarak bilim ve teknolojiyi kullanmakken transdisipliner üretimlerde farklı yaklaşımlar geliştirmek, yeni anlamlar üretmek, farkındalık sağlamaktır. İncelenen örneklerde teknolojik imkanlarla kurgulanan dünyalar ve biyolojik müdahalelerle sunulan canlılar sanatsal çalışma olarak değerlendirilmektedir. Estetiği görselden ziyade deneyimde ya da canlı bir varlıkta aramak günümüz dünyasına yani bugünün dinamikleri gereği transdisipliner yönetime aittir. Sunduğu teknik olanakların yanında transdisipliner sanat üretimlerindeki amaç disiplinlerin ötesinde bir yaklaşımla kitle üzerinde etkisi artan sanatsal ifadenin gücünü, evrensel sorunlara dikkat çekmek, insanın yaşadığı dünya ile ilişkisine ayna tutmak üzere kullanmaktır. Sonuç olarak, transdisipliner sanat üretimleri, yalnızca biçimsel yenilikleriyle değil, insanın bilgiyle, teknolojiyle ve doğayla kurduğu ilişkiyi yeniden tanımlayan dönüşümcü bir düşünme alanı olarak önem kazanmaktadır.

Kaynakça

Andina, T. (2017). What is art?: The question of definition reloaded. *Brill Research Perspectives in Art and Law*, 1(2), 1-88.

- Angelstam, P., Andersson, K., Annerstedt, M., Axelsson, R., Elbakidze, M., Garrido, P. ve Stjernquist, I. (2013). Solving problems in social–ecological systems: Definition, practice and barriers of transdisciplinary research. *AMBIO*, 42, 254–265.
- Appel, J., ve Kim-Appel, D. (2018). Towards a transdisciplinary view: Innovations in higher education. *International Journal of Teaching and Education*, 6(2), 61-74.
- Arthurs, A. (2009). Same difference: Transdisciplinary concepts and skills in artistic practice to minimise communication breakdown in art practice when misusing a common language. *Contemporary Music Review*, 25(4), 367-378.
- Baalen, W. M., Groot, T. d. ve Noordegraaf-Eelens, L. (2021). Higher education, the arts, and transdisciplinarity: A systematic review of the literature. *Research in Education*, 111(1), 24–45.
- Buick, J. (2002). Virtual reality and art. S. Mealing (Ed.), *Computers & Art* (s. 109-117). Intellect.
- Burnard, P., Colucci-Gray, L. ve Sinha, P. (2021). Transdisciplinarity: Letting arts and science teach together. *Curriculum Perspectives*, 41, 113-118.
- de Menezes, M. (2003). The artificial-natural: Manipulating butterfly wing patterns for artistic purposes. *Leonardo-Journal of the International Society for the Arts, Science and Technology*, 36, 29-32.
- de Menezes, M. (2007). Art: in vivo and in vitro. E. Kac (Ed.), *Signs of Life, Bio Art and Beyond* (s. 215-229). MIT Press.
- Gibson, S. (2008). Why transdisciplinary digital art? R. Adams, S. Gibson ve S. M. Arisona (Eds.), *Transdisciplinary Digital Art* (s. 1-2). Springer.
- Gilmore, N. (2000). Experiences with transdisciplinarity: From neologism to worldview. M. A. Somerville, ve D. J. Rapport (Eds.), *Transdisciplinarity: Recreating Integrated Knowledge* (s. 185-192). EOLSS Publishers.
- Harris, F., Lyon, F., Sioen, G. B. ve Ebi, K. L. (2024). Working with the tensions of transdisciplinary research: A review and agenda for the future of knowledge co-production in the anthropocene. *Global Sustainability*, 7(13), 1-13.
- Kagan, S. (2019). Artful sustainability in transdisciplinary spaces of possibilities. *Transdisciplinary Journal of Engineering & Science*, 10, 63-71.
- Klein, J. T. (2000a). Integration, evaluation, and disciplinarity. M. A. Somerville, & D. J. Rapport (Eds.), *Transdisciplinarity: Recreating Integrated Knowledge* (s. 49-59). EOLSS Publishers.
- Klein, J. T. (2000b). Voices of Royaumont. M. A. Somerville, ve D. J. Rapport (Eds) içinde, *Transdisciplinarity: Recreating Integrated Knowledge*. Oxford: EOLSS Publishers.
- Krimsky, S. (2000). Transdisciplinarity for problems at the interstices of disciplines. M. A. Somerville ve D. J. Rapport (Eds.), *Transdisciplinarity: Recreating Integrated Knowledge* (s. 109-114). EOLSS Publishers.
- LaRubia-Prado, F. (2020). Spectacles of light, fire, and fog: artichoke and the art of the ephemeral. *International Journal for Talent Development and Creativity*, 8(1), 145-159.
- Last, J. (2000). Some transdisciplinary experiences. M. A. Somerville ve D. J. Rapport (Eds.), *Transdisciplinarity: Recreating Integrated Knowledge* (s. 193-202). EOLSS Publishers.
- Lee, K. (2021). Urban public space as a didactic platform: Raising awareness of climate change through experiencing arts. *Sustainability*, 13(2915), 1-17.

- Li, D. ve van der Veer, G. C. (2020). Supporting the Experience of stakeholders of multimedia art – towards an ontology. F. Loizides, M. Winckler, U. Chatterjee, J. Abdelnour-Nocera ve A. Parmaxi (Eds.) içinde, *Human Computer Interaction and Emerging Technologies* (s. 243–252). Cardiff University Press.
- Macklin, J. E. ve Macklin, M. G. (2019). Art-geoscience encounters and entanglements in the watery realm. *Journal of Maps*, 15(3), 9-18.
- Manderson, D. (2000). Some considerations about transdisciplinarity: A new metaphysics? M. A. Somerville ve D. J. Rapport (Eds.), *Transdisciplinarity: Recreating Integrated Knowledge* (s. 86-93). EOLSS Publishers.
- Marta de Menezes. (t.y.) *Biography*. <https://martademenezes.com/biography/>
- Nicolescu, B. (2002). *Manifesto of Transdisciplinarity*. (K. C. Voss, Çev.) State University of New York Press.
- Polymorf. (t.y.) *Start*. <https://www.polymorf.nl/>
- Raessens, J. (2024). Symbiosis, or how to make kin in the chthulucene. L. op de Beke, J. Raessens, S. Werning ve G. Farca (Eds.), *Ecogames: Playful Perspectives on the Climate Crisis* (s. 373-394). Amsterdam University Press.
- Ramocki, M. (2008). DIY: The militant embrace of technology. R. Adams, S. Gibson ve S. M. Arisona (Eds.), *Transdisciplinary Digital Art* (s. 26-32). Springer.
- Recio, A. M. (2024). Aesthetic-epistemological contradictions in the concept of water: A necessary reformulation for life. *Etikk i Praksis*, 18(1), 33-47.
- Roosen, L. J., Klöckner, C. A. ve Swim, J. K. (2017). Visual art as a way to communicate climate change: A psychological perspective on climate change-related art. *World Art*, 1-26.
- Russell, A. W., Wickson, F. ve Carew, A. L. (2008). Transdisciplinarity: Context, contradictions and capacity. *Futures*, 40, 460–472.
- Sabini, M. (2018). The Danish way. The rising/architecture week 2017 in Aarhus. *The Plan Journal*, 3(1), 241-257.
- Studio Roosegaarde. (t.y.) *About us*. <https://www.studioroosegaarde.net/about>
- Tsitavets, T. (2019). Interdisciplinary and transdisciplinary in teacher education. *The European Proceedings of Social & Behavioural Sciences*, 1852-1861.
- Xu, L. (2022). A Deleuzian interrogation on the interference of art and science. *Research in Arts and Education*, 2, 4–11.

Görsel Kaynaklar

- Görsel 1.** Studio Roosegaarde. (t.y.). *Waterlicht*. (<https://www.studioroosegaarde.net/project/waterlicht>)
- Görsel 2.** Studio Roosegaarde. (t.y.). *Waterlicht*. (<https://www.studioroosegaarde.net/project/waterlicht>)
- Görsel 3.** Polymorf. (t.y.). *Symbiosis*. (<https://www.polymorf.nl/interaction/symbiosis/>)
- Görsel 4.** Polymorf. (t.y.). *Symbiosis*. (<https://www.polymorf.nl/interaction/symbiosis/>)
- Görsel 5.** Marta de Menezes: Nature. (2021). *Nature*. (<https://martademenezes.com/art/nature/nature/>)
- Görsel 6.** Marta de Menezes: Nature. (2021). *Nature*. (<https://martademenezes.com/art/nature/nature/>)

Doğan AKBULUT

Doç., İnönü Üniversitesi, Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü, dogan.akbulut@inonu.edu.tr, Malatya-Türkiye
ORCID: 0000-0001-9310-720X**Marianne Hirsch'in Postmemory Kavramı ve Sanatta Temsili****Özet**

Marianne Hirsch'in Postmemory kavramı ve sanat konulu bu makalede, travmanın hem toplumsal hem de bireysel bellek üzerine yoğunlaşmıştır. Bu bağlamda toplumsal travmaya örnek sanatçı olarak Alman asıllı Anselm Kiefer'in ve onun 1981 tarihli „Margarethe“ adlı eseri toplumsal travmaya ve İngiliz asıllı sanatçı Francis Bacon'ın “Three Studies for Figures at the Base of a Crucifixion, 1944” adlı resmi bireysel travmaya örnek olarak ele alınmıştır. Genel tanımıyla, Travma hayatımıza istemeden giren ve hem toplumsal belleğimizde hem de bireysel belleğimizde derin izler bırakan bir kavramdır. Bireyin istemeden yaşamak zorunda kaldığı çeşitli olaylar, savaş, deprem, göç vb uygarlık tarihinin her döneminde çokça yaşanmış bir olgudur karşımıza çıkar. Toplumsal yaşamın başlangıcından beri insanın kendini ifade etme aracı olarak yada farklı amaçlarla sıklıkla başvurulmuş bir gerçeklik olarak görülür. Primitif toplumlardan günümüze Travma olgusu tarih boyunca sanatın ilgi odağı olmuştur. Sanatın yapılandırıcı ve iyileştirici gücü sayesinde toplum, birey kişisel yaşamına duygu durumuna katkıda bulunur. Toplumsal hafızanın, aidiyet duygusunun ve kültürel kimliğin oluşmasında özünde sanatçı yapıtı olarak sanat edebiyatı bunu kendine görevi edinmiştir.

Geçmiş, bugün ve gelecek arasında bir ilişki kurarak sanat hem geçmişle bir yüzleşmeye yol açar hem de bugünü sorgular ve yarının toplumsal geleceğine yön verebilir. Bu yolla toplumsal hafızanın sürekli olarak canlı kalması, bireysel ve kültürel hafızanın canlı tutulmasına katkıda bulunur. Genel travmanın temsil edilemez olduğu düşüncesi yaygın olan bir inanıştır. Travmanın ya da Postmemory kavramının temsili ancak sanat eserleriyle yoluyla mümkün olabilir.

Anahtar Kelimeler: Travma , Postmemory, Temsil, Sanat**Marianne Hirsch's Concept of Postmemory and Its Representation in Art****Abstract**

This article on Marianne Hirsch's concept of postmemory and art focuses on trauma and its impact on both social and individual memory. In this context, the German artist Anselm Kiefer and his 1981 work "Margarethe" are cited as examples of social trauma, while the English artist Francis Bacon's painting "Three Studies for Figures at the Base of a Crucifixion, 1944" is considered an example of individual trauma. Generally defined, trauma is a concept that involuntarily enters our lives and leaves deep traces in both our social and individual memories. Various events that individuals are forced to experience against their will, such as war, earthquakes, and migration, are phenomena frequently encountered throughout the history of civilization. Since the beginning of social life, it has been seen as a reality frequently used by humans as a means of self-expression or for various other purposes. From primitive societies to the present day, the phenomenon of trauma has been a focal point of art throughout history. Through the constructive and healing power of art, society contributes to the individual's personal life and emotional state. Art and literature, as works of art, have taken on this role in the formation of social memory, a sense of belonging, and cultural identity.

By establishing a connection between the past, present, and future, art both facilitates a confrontation with the past and questions the present, potentially shaping the social future of tomorrow. In this way, it contributes to keeping social

memory alive and maintaining individual and cultural memory. It is a common belief that general trauma is unrepresentable. The representation of trauma, or the concept of postmemory, is only possible through works of art. Keywords: Trauma, Postmemory, Representation, Art

1. Giriş

Postmemory, geçmişte yaşanmış travmatik olayların doğrudan deneyimlememiş kuşaklar tarafından, bellek, estetik ve görsel araçlar aracılığıyla bugüne taşınması anlamında ilk kez Marianne Hirsch tarafından kullanılmış bir kavramdır. Hirsch'in tanımına göre, *Postmemory*, *ikinci neslin, doğumlarından önce yaşanmış, ancak yine de onlara o kadar derin bir şekilde aktarılmış ki, sanki kendi anılarıymış gibi görünen, güçlü ve çoğu zaman travmatik deneyimlerle olan ilişkisini tanımlar* (2008,s.103). Hirsch bu kavramı özellikle soykırım (Holokost), savaş, göç, diaspora gibi toplumsal olaylara ve şiddete maruz kalmış, toplumların kuşaklararası hafızada temsiline odaklanır. Postmemory, estetik bir ifade biçimi olmasının ötesinde, geçmiş yaşamın travmalarının görünür kılınması ve aktarılması açısından önemli bir rol oynamaktadır. Hirsch'e (2012) göre, bu aktarım süreci, yalnızca bireysel hafızayı değil, toplumsal hafızayı da kapsar ve travmanın bu etkisi, sonraki kuşakların kültürel yaşamının dinamiklerini doğrudan etkiler ve toplum üzerinde kalıcı bir iz bırakır (s.8).

Hirsch Postmemory kavramını ne için kullandığını şöyle açıklamaktadır:

Hayatta kalanların çocukları, o harap olmuş dünyadan zamansal ve mekânsal olarak daha uzakta yaşarlar. Onları kökenlerinden ayıran mesafe, bilinemez ve anlaşılmasız zulmün radikal kopuşudur; sonrasında doğanlar içinse bu, aşılması imkânsız bir kopuştur. Yine de, yasın ve hafızanın gücü ve ebeveynlerinin hayatlarını bölen uçurumun derinliği, onlara hafızaya benzer bir şey katar. Hayatta kalanların hafızasından zamansal ve niteliksel farkını ifade edecek bir terim ararken, bu ikincil veya ikinci nesil hafızaya "postmemory" demeyi seçtim (1996).

"Postmemory" kavramının ortaya çıkması kültürel hikâyeler, imgeler, davranışlar aracılığı ile hatırlanan travmatik yaşamışlıkların anlatılarına dayanır. Teorisyen Cathy Caruth'un vurguladığı üzere travmatik deneyim, doğrudan yaşandığında bilinç tarafından kavranamayan, ancak bellek ve dilin gecikmeli müdahaleleri aracılığıyla sürekli geri çağrılan ve bu geri çağırılma esnasında daima fazlalık ve eksiklik barındıran bir olgudur. Caruth'ın (1996,s.91) tanımına göre ise travma, "beklenmedik veya bunaltıcı bir şiddet olayına veya meydana geldiklerinde tam olarak kavranamayan, ancak daha sonra tekrarlayan geri dönüşler, kabuslar ve diğer tekrarlayan olgularla geri dönen olaylara verilen tepki olarak tanımlar". Yani, Caruth travmayı yeniden hatırlamak, geçmişini yeniden yaşamak anlamda değil, geçmişini şimdi de anlamlandırmak olarak kullanmaktadır. Latin Amerika'nın en önemli edebiyat ve kültür eleştirmenlerinden Beatriz Sarlo Beatriz Sarlo'ya göre, "belleğin doğrudan deneyimleyerek yeniden inşa edebileceği geçmiş olayların sayısı çok kısıtlıdır, öznenin kendi yaşamındaki ve yakın çevresindeki olaylarla sınırlıdır. Özne yaşadığı döneme ait tüm öteki olayları başkalarından dinlediklerinden öğrenir" (2012, s. 81).

Beatriz Sarlo belleği geçmişle bir yüzleşme olarak görür. Ona göre, kültürel bellek sayesinde birey kendi kültürünün geçmişini yüzleşmeye girer ve bu yüzleşme sonucunda kendi kimliğinin şekillenmesine katkıda bulunduğunu vurgular. "Geçmiş sadece tarihsel bir olgu değildir; aynı zamanda bireylerin ve toplumların kendilerini anlamlandırma biçimlerini belirleyen dinamik bir süreçtir"(2012,s.15). Bir tür ötekinin acısına ortak olmak onunla özdeşleşmek olarak kabul görebilecek bu düşünce kendini ötekinin yerine koyarak onunla duygusal bağ oluşturur. Bir anlamda " bende olabildim" düşüncesi ötekinin kimliğine olan saygısını artırır. Maria Gertrudis " Mieke " Bal, Hollandalı bir kültür kuramcısı postmemory kavramını bir kimlik konusu olarak görmez, ona göre bu kavram bir tür özdeşlemedir." Bu travmatik deneyimleri ve dolayısıyla başkalarının anılarını kişinin kendi anıları olarak veya daha doğrusu, kişinin kendisinin de yaşayabileceği deneyimler olarak benimsemesi ve bunları kendi yaşam öyküsüne kaydetmesiyle ilgilidir" (1999,s.9). Öte yandan Amerikalı bir psikiyatrist Judith Lewis Herman göre, „travmatik gerçeği anlatmak, hatırlamanın iyileştirici

bir yönünün olduğunu vurgular. Ona göre bu “ hem toplumsal düzenin yeniden sağlanması hem de bireysel kurbanların iyileşmesi için önkoşullardır”(1997,s.9).

Posttravma kavramının eleştirilen ve çok tartışılan kısmı ise "temsil edilemez" olarak düşünülmesidir. “Temsil açısından travma genellikle tam ve indirgenemez bir öteki olarak kabul edilir. Dahası, öznenin ötekisidir” (Chi-Ming, 2018). Amerikalı bir yazar ve eleştirmen Susan Sontag’ göre, hafıza bireysel bir olgudur ve temsile edilemez ve kişinin kendisiyle ölüp gider. Kolektif hafıza denen şey ise, hatırlatıcı değil koşullandırıcı bir olgudur: Bu nokta önemlidir ve bu, zihnimizin deposunda kilitli görüntülerle birlikte, olayların nasıl meydana geldiğinin öyküsüdür”(2003,s.86). Sontag tanımlamasına göre hafıza denen şey bir hatırlamadan öte toplumda neyin daha önemli olduğunun, hangi hikayeye önem verilmesi gerektiğinin, hangi kaygıları taşımak gerektiğinin öğretisine dayalı kallektif bir bellek oluşumudur. Bu anlamda kallektif hafıza toplumsal ideolojinin bir yansımasıdır ve böylelikle birey ve topluluk bir tür toplumsal kimlik inşa ederler. Kültürel alanda yaptığı çalışmalar ile tanınan Alman Mısırbilimci Aleida Assmann’a göre “Böyle bir bellek, seçme ve dışlamaya dayanır; yararlı olanı yararlı olmayandan ve ilgili olanı ilgisiz olandan düzgün bir şekilde ayırır. Dolayısıyla kolektif bir hafıza, zorunlu olarak aracılı bir hafızadır“ (2008).

Travma, izleyicide travma etkisi yaratmaz, sanat aracılığı ile izleyicide empati duygusunu uyandırabilir. Bu empati La Capra’nın "Empatik huzursuzluk" (aracısız özdeşleşmeye direnen) olarak adlandırdığım şeyle özdeşleşir. Ona göre, “Empatik huzursuzluk” biçiminde görünen şey, “en azından akademik çalışmalarda, öfkeyi değil, eleştirel yargılarla test edilen bir mizaç olan öfkeyi içerebilir” (2016). İzleyicide oluşan bu negatif empati duygusu tarihsel hafızasında canlı kalmasına ve travmanın görünür olmasına katkıda bulunur. Postmemory görünürlüğü ise ancak sanat yoluyla mümkün olur. Sanat, bu bağlamda sadece estetik bir ifade aracı değil, aynı zamanda toplumsal hafızayı yeniden üretme ve travmayı görünür kılarak izleyiciyi pasif katılımcı olmaktan çıkarır ve onu postmemory’nin tanıdığı haline getirir. “Sanat, böylece, tanımadığımız ötekine tepki vermeye ve ötekinin travmasının, ölüm de dahil olmak üzere, çeşitli yönlerini alıp işlemeye açık olan öznelliklerimizin estetik karşılaşmasının ortaya çıkması için bir fırsat yaratabilir” (Pollock, 2010, s. 860). Bir toplumun kültürel hafızası ancak, “Dışsal sembollere dayalı olsa da, kolektif bir hafıza yeniden somutlaştırılabilir ve bir nesilden diğerine aktarılabilir” (Assmann, 2008). Bu aktarım ise, müzeler, arşivler, anıtlar, eğitim ve sanat yoluyla mümkün olur.

Postmemory kavramı ve çağdaş sanat kavramı üzerine temellendirilmiş bu makale, postmemory kavramının çağdaş sanat eserlerinde nasıl görsel analizle sunulduğu temeli üzerine kurgulanmıştır. Bu kapsamda çağdaş sanat içerisinde yer alan ve yapıtlarında postmemory kavramı irdeleyen ve göstergeye dönüştüren sanatçılar ele alınmıştır.

2. Postmemory, Yeniden İnşa Etme ve Sanatta Temsili

1960 sonrası sanat anlayışları büyük oranda ırk, cinsiyet, kimlik kavramları üzerine yoğunlaşmış durumdadır. Özellikle 1980 sonrası Postmodernist sanatın bütün ilgisi, kimlik siyasetini inşası üzerine kurgulanmış gibi görünüyor. Postmodern sanat kaynağını geçmişten alarak bugüne taşıyor taşıyarak geçmiş modernizmin reddine dayanarak yeniyi inşa ediyor. Dolayısıyla bugün Postmodern, postfordist, postkapitalist, küreselleşme gibi post’lu ön eklerle tanımlanan nihayet yapay zekanın hayatımızın her alanına girmeye başladığı günümüzde, dünle bugün, bugünle gelecek içiçe girmiş durumdadır. 1989 yılında sovyet Rusya blokunun yıkılmasıyla, geçmişin büyük anlatılarının sonunu yaşıyoruz. Yaşadığımız bu çağda sanatta da büyük izimler den bahsetmekte değildir.. Aşkaroğlu’na göre “ Postmodern kültür, her türlü dünya görüşü, değer, norm, düşünce ve sembollerin var olduğu ve dolayısıyla insanın seçme özgürlüğünün arttığı, korkunç derecede çeşitlilik arz eden bir süper markete benzer” (2015,s.5). Öte yandan geçmişin yaşanmışlıkları, travmaları, kimlik sorunları ve cinsiyet kavramları bu pazarın eklektik kimlerin oluşumunda en değerli metalarıdır. Artık eklektizm postmodern kültürün doğal evrimi gibidir. David Harwey’e göre (1997,s.107) "Eklektizm çağdaş genel kültürün başlangıç noktasıdır: insan, Reggae dinler, bir Western seyrederek; öğlen yemeğinde McDonald's yer, akşam yerel mutfak çeşitlerinden; Tokyo'da Paris parfümü sürer, Hong Kong'da 'retro' giyinir". Bu dönemde sanat malzemesini modernizmin kenara ittiği hatta yok saydığı çöplüğünde bulur. Bugün dünya Marshall McLuhan’ın tanımında olduğu gibi

küresel köydür. Marshall McLuhan, 1964 yılında "Medya Anlayışı: İnsanın Uzantıları" adlı makalesinde Küresel Köy fikrini ilk ortaya atan kuramcıydı. Yıllar içerisinde iletişim teknolojilerin nasıl geliştiğini irdelediği bu eserinde küresel köy kavramını ilk kez kullanan yazar olarak karşımıza çıkmaktadır. Ona göre; Bugünkü hızlanmamız, merkezden kenarlara doğru yavaş bir patlama değil, anlık bir içe doğru çökme ve mekan ile işlevlerin iç içe geçmesidir. Merkez-kenar yapısına sahip uzmanlaşmış ve parçalanmış uygarlığımız, aniden tüm mekanize parçalarının organik bir bütün halinde yeniden bir araya gelmesini deneyimliyor. Bu, küresel köyün yenedünyasıdır" (1964, s.106). Bu küresel köyde zaman, mesafe, sınırlar yok artık. Herkesin herkes olduğu Pastiş ve melez kimliklere sahibiz.

Assmann'ında belirttiği gibi (2008);

"İnsanlar nispeten yakın zamana kadar geçmişin kapalı ve sabit, geleceğin ise değişime açık olduğuna ikna olmuşken, şimdi geçmişin sürekli değiştiğini ve geleceğin büyük ölçüde geçmiş tarafından belirlendiğini deneyimliyoruz. Geçmiş artık granit üzerine değil, suya yazılmış gibi görünüyor; yeni yapıları periyodik olarak ortaya çıkıyor ve siyasetin ve tarihin gidişatını değiştiriyor".

Postmodernizm geçmişin bir yandan geçmişin çöplüğünde eşelenirken, öte yandan gelecekle ilgili tasarımlarla uğraşan küresel bir dünyadayız. "İlerleme fikrinden sakınan postmodernizm, bir yandan her türlü tarihsel süreklilik ve bellek duygusunu terk ederken, bir yandan da tarihi yağmalama ve orada ne bulabilirse onu şimdinin bir boyutu gibi masetme konusunda inanılmaz bir yetenek geliştirir" (Harvey, 1997, s. 71). Bu dönem içerisinde birey ve toplum bir tür travma içerisinde olduğunun farkında bile değildir. Belirsizlik vurdumduymazlık kimliksizlik yada çoklu kimlikler içerisinde kendinin farkında olmayan bireyler bu çağın sorunlarını oluşturmaktadır. Postmodern dönemde sanat "postmemory"nin çatışmalı alanı içerisinde konumlanarak, kayıp ve travma deneyimlerinin görsel ve estetik yorumunun yeniden sunumuna dönüşmüştür. Bu bağlamda postmodern sanat bir yönüyle geleceği kurgularken öte yandan tarihsel geçmişin içinde arkeolog gibi kazılar yapmaktadır. Bir anlamda sanatçının çokça kullandığı konuların başında "postmemory" kavramı gelmektedir.

Hal Foster'in tanımına göre, "1980'lerin sonu ve 1990'ların başında, sanat ve teoride büyük bir değişim yaşandı; gerçeklik kavramı, temsilin bir sonucu olarak anlaşılmaktan, travmatik bir olay olarak görülmeye doğru evrildi" (2015, s. 12). Geçmişin travmatik olayları sanatın yeni sorunsalı olarak bugünde konumlandırıldı. Yani sanat, geçmişin inkara dayalı görmezden geldiği ya da unutmak istediği konuları yeniden kendine referans olarak aldı. "1990'larda, bireysel ve tarihsel deneyimi travma bağlamında yeniden tanımlama yönünde genel bir eğilim vardı: Sanat ve edebiyat dünyalarında, akademik söylemde ve popüler kültürde dilsel bir travma konuşuluyordu" (Foster,2015,s.38).

Sanat, uygarlık tarihinin her döneminde estetik bir ifade aracı olmanın ötesinde bir olgu olarak karşımıza çıkar. Sanat, bir yanıyla kolektif bir bellek, bir yanıyla siyasi bir tarih olarak karşımıza çıkar. Öte yandan sanat tarihi, toplumsal yapının düşünsel yansıması anlamında siyasi bir tarih olarak değerlendirilebilir. Bunun yansıra sanat, "Sanatın insanlık halinin sevinçlerini ve üzüntülerini kaydetmek veya belgelemekten daha fazlasını yapabileceğini, bazen de biçimsel ve gösterge bilimsel analizin erişemeyeceği şekillerde insan zulmünün ve çatışmasının dehşetini (tasvir etmekten ziyade) çağrıştırdığını hatırlayabiliriz" (Corbet, 2024, s. 46).

Sanat, iyi niyet, yatıştırma veya zulümden dikkati uzaklaştırma portföyüne sahip bir yatıştırıcı veya elçi değildir. Sanat kışkırtıcıdır ve haklı olarak da öyledir. Bizi keskinleştirir, savunmasız kılar, bizi vahşi, tutarlı kılar ve hatta bizi korkutabilir. Tüm bunlar, büyük sanat pratiğinin, kendi güzelliğinin cazibesine kapılmayan bir bilgi pratiği olduğunu gösterir. Onu rasyonel olarak anlamalıyız çünkü kökeni, maskesi veya tarzı ne olursa olsun, hafızadır, algıdır, hayal gücüdür ve bilgidir. Bu dörtlünden daha güçlü bir kombinasyon yoktur ve insanlık projesi için bunların kaybindan daha tehlikeli bir boşluk yoktur (Morrison, 2005,s.717).

Geçmişin geri döndürülmesine yönelik sanatçı çabaları bir anlamda arşivcilik olarak görülebilir. Geçmişin yeniden ele alınması ve bugüne taşınması Hal Foster'in "gerçeğin geri dönüşü" adlı eserinde yorumladığı gibi bir tür arşivcilik

olarak tanımlanabilir. Gerçek, bir tür simülasyon olarak yeniden karşımıza çıkar. Bu arşiv sanatçıları geçmişin tozlu raflarında kalmış bastırılmış ya da sansürlenmiş olayları postmodernizm felsefi temellerinde yeniden ele alarak, bugüne taşır. Hal Foster bunu paranoyak bir arzu olarak ele alır ona göre “Belki de arşiv sanatının paranoyak boyutu, ütopyik hırsların diğer yüzüdür: Gecikmişliği oluşturma, sanatta, edebiyatta, felsefede ve yaşamda başarısız olan vizyonları alternatif toplumsal ilişki türleri için olası senaryolara dönüştürme, arşivin olmadığı yeri yeni bir ütopya yerine dönüştürme arzusu”(2015,s.71).

Bir sanat yapıtında travma çok farklı şekilde ele alınabilir. Eserin içeriği malzemesi, tekniği sanatçının bireysel yaklaşımı sanatsal üretimin oluşumunda önemli etkenlerdir. Ancak şu bir gerçektir ki travma kavramı, ister bireysel yaşantıdan kaynaklansın isterse toplumsal yaşamdan kaynaklansın olsun, sanat tarihi boyunca bir çok ele sıklıkla ele aldığı bir kavramdır. Ancak bu bireysel yaşama ait yada Özellikle Hirsch’in postmemory kavramının içeriği gereği anlatılara, hikayeye ya da tarihi belgelere dayalı olarak ikinci üçüncü nesiller tarafına dan yaşanan travmaların yeniden yorumlanması temelinde de olabilir.

Herman (1997, s.12) travmaya tanıklık etmenin yaşanan olaylara tanıklık etmek anlamına geleceğini, tanıklarla mağdurlar arasında bir empati oluşturacağını söyler. Fakat “Olaylar doğal afetler veya "Tanrı'nın işleri" olduğunda, tanıklık edenler mağdurla kolayca duygudaşlık kurabilirken, travmatik olaylar insan tasarımı olduğunda, tanıklık edenler mağdur ve fail arasındaki çatışmanın ortasında kalırlar. Çünkü mağdur yaşanan travmanın görülmesini, duyulmasını ve hatırlanmasını talep eder. Sanatçı ise mağdurun yaşamışlıklarından duyumsadığı bilgiyi eserinde anlatarak, travmanın geri çağırılmasına katkıda bulunur. Eğer sanat, “ şiddetin veya yıkıcı kaybın gerçek deneyimini kaydetmeyi, yani belirli bir olayla ilgili olmayı amaçlıyorsa, o zaman temelde birine ait olan bir deneyime sahip çıkmış olur” (Bennett, 2005,s.3).

Bu sayede geniş kitleleri bu olaya dâhil ederek geçmişin travmatik olaylarının yeniden sorgulamasına ve yüzleşmesine katkıda bulunur. “Sanatçı geçmiş deneyimlere olan duyarlılığından ve travmatik uyarılma yoğunluğundan yararlanır. Kendisinin, mekanın ve zamanın çeşitli yönlerini, çalışmalarının dışsallaştırılmış biçimlerinde yeniden şekillendirerek bu geçmişe hükmetmeye çalışır”(Shoshana,1992,s.211). 1980'lerin sonu ve 1990'ların başında, sanat ve teorinin büyük bölümünde bir değişim, gerçeklik anlayışlarında bir değişim yaşandı; Foster’e göre, „temsilin bir sonucu olarak anlaşılan gerçeklikten, travmatik bir olay olarak görülen gerçeğe doğru bir değişim yaşandı. (2015, s. 13). Bu dönemde Sanat Foster’in deyimiyle geçmişin yaralarını sarmakla meşguldür. Sanat tarihi içerisinde kısa bir süre göz atmamız bile Travmayı konu alan birçok sanatçıyla karşılaşmak olasıdır.

Bu çalışma kapsamında travma kavramı ve Posttravma konusu literatür doğrultusunda iki farklı sanatçı ele alınmıştır. Bu sanatçıların ele alınmasında sanatçıların ele aldığı konular özellikle sanatçıların seçiminde önemli etken olarak görülmüştür. Alman Sanatçının genellikle konularını oluşturan kendi ulusal geçmişinin yaşamış olduğu travmaları ele alması, İngiliz sanatçı F. Baco’nın ise genellikle kendi yaşamsal kaygılarından kaynaklanan travmalarını yansıttığı bireysel travmayı ele alması bu makalede ele alınmasında önemli olmuştur. Ele alınan sanatçıların ortak özelliği ise her iki sanatçının aynı döneme yakın tarihlerde yaşamış olmasıdır.

3. Anselm Kiefer

1945 doğumlu Alman sanatçı Anselm Kiefer’in yoğunlukla ilgilendiği Nazi tarihine eleştirisine yönelik eserleri, tanık olmadığı ama çocukluğuna dair anılara ait savaş sonrası anlatılardan elde ettiği duyumlara ve tarihi bilgilerden oluşan travma teorisine dayanan önemli etkiye sahiptir. Kiefer’in eserleri “1990’lı yıllara ve Almanya’nın yeniden birleşmesine kadar, eserlerinde büyük ölçüde Nazi döneminin temalarını işlemiştir” (Graham Whitham, 2022, s. 91). Bunun yanı sıra Kiefer sanatında mitolojiye ait mitler önemli yer tutar“. Kiefer’in eserlerinin temelini II. Dünya Savaşı’nın yıkımları, vahşetinin neden olduğu toplumsal travmalar onun eserlerinin temelini oluşturmaktadır. Bu yönüyle kiefer kendi Alman geçmişiyile sanat yoluyla bir tür yüzleşmeye ve sorgulamaya girer.

“Kalın tabaka halinde boyanmış resimlerinde sıklıkla, kolajlanmış veya aplike edilmiş malzemeler kullanır. Amaç hayal gücünüzü perspektifler, dokular ve katmanlarla içine çekerek, Nazi dehşeti ve Yahudi soykırımıyla ilgili suçluluk gibi zorlu kavramsal sorunlarla yüzleştirmektir. Sanatı geçmişi, silmek için bir araç olarak kullanır”(Cumming, 2008, s. 467). Joseph Beuys'un öğrencisi olan Anselm Kiefer'in resimlerinde Almanya'nın yakın tarihine yönelik imgelerin yanı sıra uzak geçmişe yönelik mitolojik simgelere de yer verilmiş; saman, kül, kan gibi malzemelerin kullanımıyla savaş, yıkım, soykırım gibi olgulara işaret edilmiştir” (Antmen, 2010, s. 266). Eserlerinde malzemeyi kullanan Kiefer bu malzemelerle geçmişin yıkımını temsil etmektedir. Kiefer genellikle anlatımlarında direk anlatmak yerine metaforlar kullanmayı tercih etmiştir. Resimlerini malzemelere yüklenen metoforik ve sembolik anlamlarla anlatma taraftarıdır. Bu kullandığı malzemelere yüklediği metoforik anlamları anlamlandırmak onun sanatının okunması açısından önemli bir unsurdur. Kurşun, metal, alüminyum levha, beton, alçı, saman yığınları, bez parçaları, ağaç kökleri, yanık kitaplar onun kullandığı malzemelerdir. Bu malzemeler bir malzeme olmanın ötesine birer simgesel anlama sahiptir.

Kiefer resimleri bir anlamda Alman ulusunun geçmişine kara bir leke gibi bulaşan holokost travmasının nesiller boyu sürecek bir gerçek olduğunu vurgulamaktadır. Kimi kesimlerce Fasist olarak değerlendirilse de “Kiefer'in resimlerinin koyu, karanlık atmosferi özünde Almanya'ya yakılmış görsel bir ağıt niteliğindedir. Bu açıdan bakıldığında Kiefer, diğer Alman Yeni Dışavurumcularıyla karşılaştırıldığında en karamsar vizyonu ortaya koyandır” (Antmen, 2010,s.266).



Görsel 1. Anselm Kiefer Margarethe (1981). 280 x 380 cm. T.Ü.K.T San Francisco Modern Sanat Müzesi. ABD.

Anselm Kiefer „Margarethe“ adlı resmini Rumen-Yahudi şair ve Holokost'tan kurtulan Paul Celan'ın (1920-1970) "Ölüm Fügü" adlı şiirinden etkilenecek yapılmıştır. Yalnızca bu resim değil bir çok resmine konu olan Paul Celan'ın bu şiirinin II. Dünya savaşı Almanya'sı Nazi kampında geçen olayları anlatmaktadır. Kampta Almanları Yahudi esirlere yaptığı işkencelere bir gönderme yapmaktadır. Yanmış toprak izlenimi veren bir zemin üzerinde samanların yüzeye yapılandırılmasıyla oluşturulan bu resimde, yanmış toprak Almanya'yı temsil etmektedir. “Saman püskülleri ölüm kampı bacalarından yükselen dumanı andırırçasına yukarı doğru kıvrılır ve mum alevlerini çağrıştıran şekillerde son bulur. Anlam belirsizdir. Zira bu serpilen ürün dirilişi ima ediyor olabilir; ancak onun filizlendiği toprak kömürleşmiştir ve siyah boyanın dolaşık izleri Auschwitz'de bulunan kesilmiş saç yığınlarını çağrıştıır” (Hubbard, 2008). Bu eserlerdeki saç motifini andıran saman kadınsı bir güzelleğitemsil etmesinin ötesine geçerek toplama kamplarındaki kadınların saçlarının kesilmesinin bir hatırlatıcısı olarak sunulur.

"Kiefer'in sembolik küllü anma manzaralarına gömülü anlamsal anlamların karmaşıklığı, resimlerinin yoruma açıklığı, ölümün dile getirilemezini ve sonsuz sürgün duygusunu resim aracılığıyla aktarma çabası, Celan'ın şiirsel üslubuna çok

yakındır” (Fürstenow-Khositashvili, 2011, s. 52). Kiefer'in sanatsal dili, savaşın yıkımını ve yıkımını taklit ederek, doğal bir uyumun arka planında vahşetini analiz etmeye çalışır. Eserlerindeki biçim birliği, Celan'ın şiirlerinde olduğu gibi, yıkımla yer değiştirmiştir; cümleler parçalanmış, simetri asimetriye dönüşmüştür. Sonuç olarak yapıtlarıyla Kiefer, güzellik kaygısı ya da estetik olma düşüncesinde değildir. Onun eserleri toplumsal travmatik bir belleğin yansımalarıdır.

Kiefer'in resimleri güzellikten uzak bir dünyaya ait gibidir. “Bu resimlere veya kitaplara bakmak travmatiktir ve izleyicinin sırf okuma veya onları düşünme eylemi sırasında acı çekmesine neden olur. Bunlar kurbanların veya kahramanların yüceltilmesi değil, sessiz bir yastır” (Fürstenow-Khositashvili, 2011, s. 54). Onun resimleri savaşı estetize etmez insanın acımasızlığına, faşizmin uyguladığı siyasetin yıkımına ötesi insanın kendi ırkına yabancılaşmasına karşı eleştirel bir söylemdir.

4. Ölüm Fügü (Paul Celan)

Akşam vakitlerinde içmekteyiz sabahın kapkara sütünü
ve öğlenlerle sabahlarda bir de geceleri
hiç durmaksızın içmekteyiz
bir mezar kazıyoruz havada rahat yatılıyor
Bir adam oturuyor evde yılanlarla oynayıp yazı yazan
hava karardığında Almanya'ya senin altın saçlarını yazıyor Margarete
bunu yazıp evin önüne çıkıyor ve yıldızlar parlıyor
köpeklerini çağırıyor ıslıkla
sonra Yahudilerini çağırıyor ıslıkla toprakta bir mezar kazdırıyor
bize buyruk veriyor haydi bakalım şimdi dansa
Şiirin Tamamı için (<https://www.antoloji.com/olum-fugu-siiri/>)

5. Francis Bacon

Sanatçının yaratımları, bir anlamda sanatçının ruh halinin ve yaşamının dışavurumudur. Francis Bacon'ın resimleri gizemli şaşkınlık verici belli belirsizdir. Grotesk bir anlayışla soyutlanmış formlar, korkucu, zalimlik içeren semboller gibidir. Savunmasız ıstırap içinde yersiz yurtsuz, kimliksiz, bozulmuş, deforme olmuş bedenler, Ölüm takıntısı, acı, kimliksizlik ya da ruhun bedene hükmü onun resimlerinde öne çıkan kavramlardır.

Onun resimleri, içgüdü'nün ahlakın önüne geçtiği, Tanrısız bir dünyada Yalnız bırakılmış bireyin amansız haykırılarıdır. Bacon Tanrı'ya güvenmez çünkü, kendisinin kusurlu yada eksik yaratıldığına inanır. Bacon, erkek olmakla kadın olmak arasında kalmış cinsel tercihlerinden dolayı sürekli dışlanmış, horlanmış, hırpalanmış bir kişidir. Bu onun en büyük travmasını oluşturur. Çelişkiler içinde yaşamak zorunda kaldığı bir yaşam haline gelmiştir. Onun yaşamı, ruhu adına acıyı, işkenceyi göze almış bedenin istencine karşı koyamamış, eril ya da dişil olamamış, uçurumda duran bireyin travmatik geçmişinin öyküsüdür. Sanat ise, onun için geçmiş travmalarıyla yüzleşeceği tek alandır. Yaşama karşı tek sığınağı ya da kendini koruyabileceği tek kale gibidir. Tanrının ölümünün ilan edildiği bir dünya da öksüz bırakılmış insanın son sığınağıdır sanat. Nietzsche'ni “amor fati” kavramın yansımaları gibi Baconda kaderini kabullenmiş onunla yaşamının zorluğuna rağmen, o geçmişini kabullenmiş, onunla razı olmuş biridir.

Onun insana bakışı, hayata karşı kayıtsızlığı yaşamla ölüm arasına sıkışmış çaresiz bir bireyin, özelde ise kendi istismarlarının veya cinsel tercihinin, üstü örtük yansımaları olarak özetlenebilir. Bacon, sadece kendi yaşamının yansımalarını değil aynı zamanda içinde yaşadığı savaş sonrası toplum travmatik karamsarlığını da yansıtmıştır.

Resimlerinin ana malzemesi insan olan Bacon, bazen bir portre bazen yataкта uzanmış bir figür, bazen yarı insan yarı hayvan olarak algılanabilecek türden insanımsı et yığınlarına benzer kütlese varlıkları konu olarak işlemiştir.

Bu resimlerde, topluma kendi kimliğini kabul ettirmeye çalışan bir insanın yaşadığı travmaları dışavurumcu bir yaklaşımla anlatmıştır. Eşcinsel olmasının yarattığı sıkıntılar gündelik yaşamını etkilediği kadar resimlerini de etkilemiştir. Toplum tarafından sapkın olarak görülen sanatçının yaşam biçimi, maruz kaldığı toplumsal ve bireysel şiddet onun sanatında kullandığı travmaların psikolojik yansımalarıdır.



Görsel 2. Three Studies for Figures at the Base of a Crucifixion, 1944, Tate, Londra.

Three Studies for Figures at the Base of a Crucifixion, 1944, adlı çalışması Bacon'un en tanınmış resimlerinden biridir. Triptik olarak tasarlanmış bu çalışma boş bir zemine konumlandırılmış, yarı insan yarı hayvan gibi görünen bu canavarımsı yaratıkları andıran formda tasarlanmıştır. Bu canavarların gözleri, kolları, bacakları yoktur. Şiddeti çağrıştıran kan kırmızısı, geometrik formlardan oluşan bir zemin üzerinde oluşturulan figürler boşluğa sığdırılmışlardır. Onlar hayvansı, çılgınca bir açgözlülük, sonsuz nefret ve yok etme arzusu içinde resmedilmişlerdir.” Bacon’ın resimlerin deki insan ya da ne olduğu belli olmayan yaratıklar halinde resmettiği figürler, insanın acımasızlığının ve vahşiliğinin birer yansımaları gibidir. O çoğu zaman insanın içinden geçen hayvani yanı ön plana çıkarmak ve kendi içinde taşıdığı insanın anlamının resimsel yansımalarıdır” (Akbulut, 2024, s. 38).

“Bacon, küçüklüğünde maruz kaldığı şiddet, korku, istismarı ve travmayı gömmek yerine, bu duygusal yoğunluğu sanatıyla dışa vurmayı tercih etmişti. Britanyalı sanatçı, topluma ve kendimize daha pozitif versiyonlarımızı sunmak için bastırdığımız o zorlu duygu ve deneyimleri ortaya çıkarma tutkusuyla gerçeğin peşinden gitti. Çünkü Bacon için sanat, sonunda bize kendimizle alakalı bir doğru sağlamalı!” (Yürüten, 2019).

Bacon için tuval bir tür yüzleşme alanıydı bir yandan insanlığın içinde bulunduğu karamsar bir dünyanın sorgulanması öte yandan kendi kişisel travmasından kurtuluş için arınma alanı gibi dir. Gasset ifade ettiği gibi Bacon içinde sanat bir zorunluluktur. Ona göre, “ *sanat gündelik yaşamın gerçeğinden ve bizi kuşatan bayağılıktan özgürleşmek, yaşamımıza bir anlam verebilmek içindir... Sanat aşk gibi, mahrem bir olaydır, dışardan gelme değil, içten doğma; o nedenle anlamını kendisinin dışındaki fiziksel gerçeklerde arayamaz*” (2012 s.8).

Bacon’a göre insan figürü bütünüyle ettir. “Çürüyecek, acı çekecek, saldıracak veya çılgılık atacaktır. Sanki çerçeve, tuval ve hatta belki de boyanın kendisi birer kafes biçimidir. Dikkatli olmazsak hayvan kaçacaktır” (Tóibin, 2021). Tıpkı Kafka’nın Dönüşüm ‘ünde Gregor Samsa’nın bir sabah kendini böceğe dönüşmesi gibi Bacon’un figürleri de kasap dükkânındaki et parçalarına dönüşür. Bacon’ın tüm resimlerinde, yalnız, ürkek, korkmuş ve kendinin farkında

olan figür ile hırlayan, yırtıcı, kötü niyetli ve ürkütücü figür arasındaki gerilimi görüyoruz. Bacon, insanı hayvana karşı, zekâyı içgüdüye karşı, kırılabilirliği kaba kuvvete karşı oynuyor (Tóibín, 2021). Bütün bunlar onun hayatında travmaların metafor olarak yansımalarıdır. Bacon resimleriyle bir tür yüzleşme içindedir. Onun korkuları resimlerine yarı insan yarı canavarlar olarak girerken öte yandan bir tür günah çıkarma olarak da düşünülebilir. Bacon'ın birçok resminde gördüğümüz ve Yunan mitolojinde yer alan Furies yada Furiae, Hiddetliler veya Cehennem Tanrıçaları olarak adlandırılan temaları görmek mümkündür. Bacon bir anlamda kendini suçlu olarak görür. Bacon'ın figürleri Furies'in (cehennem melekleri) hiddetine uğramış ve cezalandırılmışlardır. Bacon bir röportajında şöyle der, "Yaşamı anlamsız bulurum ; ama kendi yaşamımızla ona anlam veririz.....doğarız ölürüz ama bu ikisi arasında bu amansız varlığa dürtülerimizle anlam veririz.Yaratmak – acılardan büyük kurtuluştur ve yaşamın hafiflemesidir. Ama yaratıcı olmak için acı çekmek gerekir, pek çok dönüşümden geçmek gerekir" (Sylvester, 1999 , s. 12).

Three Studies for Figures at the Base of a Crucifixion, 1944 üç figür insanı cezalandırmak için görevlendirilmiş Yunan mitolojindeki Gaia ve Uranüs'ün kızları olan cehennem melekleri gibidir. İnsanlığı cezalandırmak için yeryüzüne Bacon'un resimleriyle karanlıktan çıkmış gibidirler.

6. Sonuç

Marianne Hirsch'in Postmemory ya da Cathy Caruth'un tanımıyla "gecikmiş bir geri dönüş" olarak adlandırdığı kavramlar sanat tarihi sürecinde sıklıkla ele alınan bir kavramdır. İnsanın olduğu her yerde hem bireysel hem de toplumsal travmaların yaşanması kaçınılmaz bir olgudur. Tarih boyunca yaşanan savaşlar, afetler, göç vb toplumu etkileyen ve hem birey hemde toplum üzerinde derin travmatik izler bırakan olaylar, insanın hafızasında yaşanmış olana dair derin izler bırakmaktadır. Bazen de bu travma olarak adlandıracağımız bu yaşama ait olaylar kişinin kendi deneyimi olmasa da ikinci üçüncü kuşak tarafından yaşanan ve anlatılara, hikayelere görsel ya da işitsel olarak elde edilmiş anılara dayalı olarak oluşan birikim sonunda oluşur. Hirsch'in "Postmemory" ya da Caruth'un travmayı "gecikmiş bir geri dönüş" olarak tanımladığı kavramla açıklanır.

Birçok sanatçı tarafından eserleri aracıyla temsil edilen travma kavramının geniş kapsamlı olması göz önünde tutularak bu makalede iki farklı travma örneğini temsil eden Anselm Kiefer ve Francis Bacon sanatı üzerine sınırlandırılarak incelenmiştir. Kiefer özellikle Holokast (soykırım) sonrası Almanya'nın tarihi ile yüzleşme temeline dayanan toplumsal travmaya örnek alınırken Bacon'un travmaya bireysel yaklaşımıyla örneklenmiştir.

Sonuç olarak ister bireysel olsun isterse toplumsal olsun travma yaşamın her alanında karşımıza çıkabilecek ve bizim istemimiz dışında oluşan bir kavram olarak sanatın her dönem ilgilendiği konuların başında gelmektedir. Sanatın iyileştirici gücü travmayla baş etmede en önemli araçların başında gelmektedir. ele alınması ve sanatta temsili bir tür yüzleşmedir. Susan Sontag'ın sanatçıyı tanımladığı cümlesiyle bitirecek olursak ona göre ; "*Sanatçı örnek bir çilekeştir, çünkü hem acı çekmenin en derin katmanlarına inmiş, hem de acısını yüceltmede (Freudcu anlamda değil, sözcüğün düz anlamında yüceltmede) profesyonel bir yöntem keşfetmiştir. Yazar, bir insan olarak acı çeker ; yazar olarak da bu acısını sanata dönüştürür*" (1998, s. 76).

Kaynakça

- Akbulut, D. (2024). Francis Bacon'ın sanatında "ağız" metaforu ve *Three Studies for Figures at the Base of a Crucifixion* (1944). *İnönü Üniversitesi Sanat ve Tasarım Dergisi*, 35, 35–41.
- Assmann, A. (2008). Transformations between history and memory. *Social Research*, 75(1), 49–72. <http://www.jstor.org/stable/40972052>
- Aşkaroğlu, V. (2015). *Postmodernizm: Sınırsız özgürlük mü, özgürlüğün sınırı mı?* Dergi Karadeniz Yayınları.
- Bal, M. (1999). *Acts of memory: Cultural recall in the present*. University Press of New England.
- Bennett, J. (2005). *Empathic vision: Affect, trauma, and contemporary art*. Stanford University Press.

- Caruth, C. (1996). *Unclaimed experience: Trauma, narrative, and history*. Johns Hopkins University Press.
- Corbet, D. (2024). *Trauma, art and memory in the postcolony*. Faculty of Arts & Social Sciences, The University of Sydney.
- Cumming, R. (2008). *Sanat* (İ. Önel, Çev.). İnkılap Kitabevi.
- Entmen, A. (2010). *20. yüzyıl Batı sanatında akımlar*. Sel Yayıncılık.
- Felman, S., & Laub, D. (1992). *Testimony: Crises of witnessing in literature, psychoanalysis and history*. Routledge.
- Foster, H. (2015). *Bad new days: Art, criticism, emergency*. Verso.
- Fürstenow-Khositashvili, L. (2011). *Anselm Kiefer – Myth versus history* (Doktora tezi). Humboldt-Universität zu Berlin.
- Gasset, J. O. y. (2012). *Sanatın insansızlaştırılması ve roman üzerine düşünceler* (N. G. Işık, Çev.). Yapı Kredi Yayınları.
- Graham, G., & Whitham, G. P. (2022). *Çağdaş sanatı anlamak*. Hayalperest Yayınları.
- Harvey, D. (1997). *Postmodernliğin durumu*. Metis Yayınları.
- Herman, J. (1997). *Trauma and recovery: The aftermath of violence—from domestic abuse to political terror*. Basic Books.
- Hirsch, M. (1996). Past lives: Postmemories in exile. *Poetics Today*, 17(4), 659–686. <https://www.jstor.org/stable/1773218>
- Hirsch, M. (2008). The generation of postmemory. *Poetics Today*, 29(1), 103–128. <https://doi.org/10.1215/03335372-2007-019>
- Hubbard, S. (2008, October). *Margarete (1981) by Anselm Kiefer*. *The Independent*. <https://www.independent.co.uk/arts-entertainment/art/great-works/margarete-1981-by-anselm-kiefer-saatchi-collection-970630.html>
- Lin, C.-M. (2018). Trauma studies and art practice in the post-traumatic era. *Rosa's Wound* (Sergi kataloğu). Museum of Contemporary Art Taipei. <https://ntue.academia.edu/ChiMingLIN>
- Pollock, G. (2010). Aesthetic wit(h)nessing in the era of trauma. *EURAMERICA*, 40, 829–886.
- Sarlo, B. (2012). *Geçmiş zaman: Bellek kültürü ve özneye dönüş üzerine bir tartışma* (D. E. Peral Bayaz Charum, Çev.). Metis Yayınları.
- Sontag, S. (1998). *Sanatçı: Örnek bir çilekeş*. Metis Yayınları.
- Sontag, S. (2003). *Başkalarının acısına bakmak* (O. Kınay, Çev.). Agora Kitaplığı.
- Sylvester, D. (1999). *The brutality of fact: Interviews with Francis Bacon*. Thames & Hudson.
- Tóibín, C. (2021, October 7). Appetite and decay: Animal instincts in Bacon's paintings. *Royal Academy*. <https://www.royalacademy.org.uk/article/colm-toibin-francis-bacon>
- Yürüten, E. Ş. (2019, November 16). Bacon'dan 5 sanat dersi. *Vogue Türkiye*. <https://vogue.com.tr/metropol/francis-bacon>

Görsel Kaynaklar

Görsel 1. <https://www.artchive.com/artwork/margarethe-anselm-kiefer-1981/>

Görsel 2. <http://www.tate.org.uk/art/work/N06171>

Bedriye GÖZGÖR

Öğr. Gör, İnönü Üniversitesi, bedriye.gozgor@inonu.edu.tr, Malatya-Türkiye
ORCID: 0000-0003-1353-8523

Tahsin BOZDAĞ

Öğr. Gör. Dr. İnönü Üniversitesi, tahsin.bozdag@inonu.edu.tr, Malatya-Türkiye
ORCID: 0000-0001-7412-9323

Hitit Dönemi Seramik Mataralar ve Uygulama Örnekleri

Özet

Hitit Seramiği, ilk buluntuları M.Ö. 2. binyılın başlarına kadar uzanan ve özellikle form, dekor ve desen özellikleri açısından incelenebilen bir sanat alanıdır. Bu seramikleri anlamak için, “Anadolu’da yaşamış ve yazılı tarih bırakmış” bu kadim uygarlığı bütüncül bir bakışla ele almak zorunludur. Hititler hakkında bilgi sahibi olmadan yalnızca seramiklerini değerlendirmeye çalışmak eksik ve yanıltıcı bir yaklaşım olur. Dolayısıyla Hitit Seramiklerini bir sanatçı gözüyle yorumlamak, aynı zamanda bu uygarlığın tarih ve kültürünü de birlikte değerlendirmeyi gerektirir. Bu perspektifle, araştırmanın ilk adımı Hitit Uygarlığının keşfi ve genel bir tanıtımını yapmak olmuştur.

Hitit sanatının kapsamına giren seramik sanatı yatay bir perspektifle ele alınırken, asıl odak noktası olan Hitit Seramik mataralar oluşturmakta ve seramik mataralar ayrıntılı bir şekilde incelenmiştir. Çalışmada, bu mataralar form, dekor ve desen özellikleri temel alınarak sınıflandırılmıştır. Hitit Seramikleri mataraları, form çeşitliliği açısından oldukça zengindir. Bu mataralar, içinde sıvı taşımak, ısıtmak, pişirmek veya kült törenlerinde kullanmak gibi çeşitli işlevlere hizmet etmiş, form açısından geniş bir yelpaze sunmuştur. Bu nedenle, Hitit seramik form repertuarında mataraların ayrı bir önemi vardır.

Ayrıca, Hitit Seramik matara formlarında gözlenen dekor teknikleri ve desenler de kendi içlerinde sınıflandırılarak tanıtılmıştır. Çalışma, Hitit sanatının hem kültürel boyutunu hem de seramik sanatına olan teknik katkılarını göz önüne alarak, günümüz seramik uygulamaları üzerindeki etkilerini de incelemektedir.

Anahtar Kelimeler: Sanat, Seramik, Hitit.

Hittite Period Ceramic Flasks and Application Examples

Abstract

Hittite Ceramics is an art field whose earliest findings date back to the beginning of the 2nd millennium BCE and can be studied particularly in terms of form, decoration, and pattern characteristics. To understand these ceramics, it is essential to approach this ancient civilization—which “lived in Anatolia and left written history”—from a holistic perspective. Attempting to evaluate only the ceramics without knowledge of the Hittites would be an incomplete and misleading approach. Therefore, interpreting Hittite Ceramics from an artistic perspective also requires considering the history and culture of this civilization. From this viewpoint, the first step of the research has been the exploration and general introduction of Hittite Civilization.

While the ceramic art encompassed by Hittite art is examined from a horizontal perspective, the main focus is on Hittite ceramic flasks, which are analyzed in detail. In this study, these flasks have been classified based on their form, decoration, and pattern characteristics. Hittite ceramic flasks are particularly rich in terms of form variety. These flasks

served various functions, such as carrying liquids, heating, cooking, or use in cultic ceremonies, offering a wide range of forms. Therefore, flasks hold a distinct importance within the repertoire of Hittite ceramic forms.

Additionally, the decorative techniques and patterns observed in Hittite ceramic flask forms have been classified and presented in detail. The study examines both the cultural dimension of Hittite art and its technical contributions to ceramic art, as well as its influence on contemporary ceramic practices.

Keywords: Art, Ceramics, Hittite.

1. Giriş

Hitit seramik sanatı üzerine yapılan çalışmalar, çoğunlukla kronolojik tipoloji, teknik sınıflandırma ya da ikonografik çözümlemeler üzerinden ilerlemekte; belirli kap türleri ise genel seramik repertuarı içinde ikincil bir konumda ele alınmaktadır. Bu yaklaşım, Hitit seramik üretiminin işlevsel çeşitliliğini ve biçimsel zekâsını anlamayı zorlaştıran bir sınır oluşturmaktadır. Özellikle matara formu, gündelik kullanım ile törensel pratikler arasında kurduğu geçişken ilişkiye rağmen, literatürde çoğunlukla tanımlayıcı bilgilerle sınırlı kalmış; bu formların kültürel, teknik ve estetik bağlam içindeki özgül konumu yeterince derinlikli biçimde tartışılmamıştır.

Bu çalışma, Hitit seramik mataralarının yalnızca bir kap formu olarak değil, Hitit toplumunun mekânla, bedenle, hareketle ve ritüel pratiklerle kurduğu ilişkinin maddi bir ifadesi olarak değerlendirilmesi gerektiği varsayımından hareket etmektedir. Bu bağlamda temel araştırma problemi, Hitit seramik mataralarının biçimsel evriminin ve dekoratif tercihlerinin, salt teknik zorunlulukların ötesinde hangi kültürel, işlevsel ve estetik dinamiklerle şekillendiğinin ortaya konulmasıdır. Mataraların form özellikleri, kullanım bağlamları ve üretim teknikleri birlikte ele alındığında, bu nesnelerin Hitit seramik geleneği içindeki konumunun yeniden düşünülmesi gerekliliği ortaya çıkmaktadır.

Dolayısıyla bu çalışma, Hitit seramik mataralarını genel seramik üretiminin tali bir unsuru olarak değil, Hitit estetik anlayışını ve gündelik-kutsal ayrımının geçirgenliğini yansıtan özgül bir ifade alanı olarak ele almayı amaçlamaktadır. Böylece Hitit seramik sanatına ilişkin mevcut bakışın genişletilmesi ve mataraların bu sanat geleneği içindeki özgün yerinin daha bütüncül bir çerçevede değerlendirilmesi hedeflenmektedir.

Hititler, bir dönem Anadolu ve Suriye coğrafyasında Yakın Doğu'nun en güçlü uygarlıklarından birini kurmuşlardır. Ancak birçok eskiçağ uygarlığında olduğu gibi, bu medeniyet de zamanla tarih sahnesinden silinmiş ve 19. yüzyıl ortalarına dek unutulmuştur. Hititlerin yeniden keşfi, 1834 yılında mimar Charles Texier'in Boğazköy'de (günümüzdeki Hattuşa) yaptığı gözlemlerle başlamıştır (Seeher, 2004, s.62).

Hint-Avrupa dil ailesine mensup olan Hititlerin Anadolu'ya tam olarak hangi güzergâhtan geldikleri kesin olarak bilinmemekle birlikte, kuzeydoğudan Kafkaslar üzerinden ya da Trakya ve Balkanlar üzerinden Karadeniz kıyılarını izleyerek Orta Karadeniz'e ulaştıkları düşünülmektedir. Bu göçmen topluluklar, Kızılırmak'ın çevrelediği Orta Anadolu'nun doğu kesimlerine yerleşmişlerdir. Aynı dönemde bölgede Anadolu'nun yerli halkı Hattiler ile ticaret kolonileri kurmuş olan Asurlu tüccarlar da yaşamaktaydı (Yazıcı, 2011, s.30).

Anadolu'nun daha erken dönemlerinde hangi etnik grupların yaşadığına veya hangi dillerin konuşulduğuna dair doğrudan bilgi bulunmamaktadır. Ancak Hititler, yazılı belgeleri sayesinde varlığı kesin olarak saptanabilen ilk Hint-Avrupa topluluğu olarak bilinmektedir (Beran, 1967, s.19). Hititlerin Anadolu'ya ne zaman geldikleri tam olarak bilinmese de Hitit dilinin M.Ö. 18. yüzyıldan itibaren bölgede kullanıldığı, Kayseri yakınlarındaki Kültepe (Kaniş/Neşa) kazılarında ortaya çıkarılan Asur Ticaret Kolonileri Dönemi'ne (M.Ö. 1950–1750) ait çivi yazılı tabletlerden anlaşılmaktadır. Anadolu'da yazının kullanılmaya başlanmasıyla birlikte bölge tarih çağlarına girmiş, böylece geçmişe dair bilgiler yazılı belgeler aracılığıyla kayda geçmiştir. Hititler, çivi yazısının yanında kendilerine özgü hiyeroglif yazı sistemini de geliştirmişlerdir (Yazıcı, 2011, s.30).

Hitit uygarlığının arkeolojik izlerine Boğazköy, Alacahöyük, Alishar, Ortaköy, Acemhöyük ve Eskiypar gibi önemli yerleşim merkezlerinde rastlanmaktadır. Hititlerle ilgili ilk yazılı bilgiler, bazı İncil öykülerinde ve dini metinlerde “Het Oğulları” veya “Hittim” adıyla geçmektedir. Bu ad, farklı dillerde çeşitli biçimlerde kullanılmıştır: İngilizcede *The Hittites*, Almancada *Die Hethiter*, Fransızcada önce *Héthéens* sonra *Les Hittites*, İtalyancada (*H*)ittito biçiminde. Türkçede ise önce Fransızcadan gelen “Etiler”, daha sonra bilimsel olarak kabul gören “Hititler” adı benimsenmiştir (Yazıcı, 2011, s.30). Hititler kendilerini “Nesili” olarak adlandırmışlardır. Bu ad, Kültepe’nin eski adı olan *Neşa*’dan türemiş olup “Nesice konuşan” anlamına gelir. Yazılı kaynaklarında yaşadıkları bölgeye “Hatti Ülkesi”, burada yaşayan halka ise “Hattili” denilmiştir. Boğazköy’deki ilk arkeolojik kazılar 1906’da Alman araştırmacılar tarafından başlatılmış, 1910’lu yıllarda Boğazköy tabletlerinin çözülmesiyle Hititlerin Anadolu kökenli oldukları ortaya konmuştur (Beran, 1967, s.47). Asurlu kolonilerin Anadolu’yu terk etmesinden sonra I. Hattuşili, devletin başkentini Neşa’da Hattuşa’ya (Boğazköy) taşımıştır. Bu dönem, Eski Hitit Krallığı olarak adlandırılır. Bu dönemde sanat, Boğazköy, Alacahöyük, Eskiypar, İnandık ve Maşathöyük kazılarının da gösterdiği üzere büyük ölçüde yerli Anadolu geleneğini sürdürmüştür. Seramik üretiminde, Asur Ticaret Kolonileri Çağı’nda oluşan teknik ve biçimsel temellerin geliştirildiği görülür. Özellikle törensel içki kapları (ritonlar) bu dönemde daha büyük boyutlarda üretilmiş ve Boğazköy ile İnandık buluntularında olduğu gibi törensel işlevlerde kullanılmıştır (Kumar, 1999, s. 212).

2. Hitit Dönemi Sanat

Başlangıçta Hatti kültürünün etkisinden tam olarak sıyrılabilen Hititler, Eski Hitit Krallığı’nın kuruluşuyla birlikte özgün kültürel kimliklerini ortaya koymaya başlamışlardır. Din, mitoloji ve edebiyat alanlarında Hattilerden yoğun biçimde etkilenmiş; onların tanrı adlarını, dağ, nehir ve kent isimlerini korumuşlardır. Hatta üzerinde yaşadıkları ülkenin adını bile değiştirmemişlerdir. Hattilerden devraldıkları bu zengin kültürel miras, Hititlerin dünya tarihinin en özgün uygarlıklarından birini yaratmalarına zemin hazırlamıştır (Codin, 2006, s.31). M.Ö. 17.–12. yüzyıllar arasında Anadolu’da gelişen Hitit sanatı, bu uygarlığın estetik anlayışını, dini inanç sistemini ve politik gücünü yansıtan kapsamlı bir sanat geleneği oluşturmuştur. Başkent Hattuşa (Boğazköy) merkezli Hitit Devleti, yalnızca siyasi örgütlenmesiyle değil, sanat ve mimaride ulaştığı ileri düzeyle de dikkat çeker. Hitit sanatının biçimsel temelleri, Anadolu’nun yerli Hatti kültürünün etkileriyle Mezopotamya ve Suriye sanat anlayışlarının birleşmesinden doğmuş; bu sentez sonucunda kendine özgü bir Anadolu üslubu ortaya çıkmıştır ((Codin, 2006, s.31).

Hitit sanatının özünde doğa güçlerine, tanrılara ve kraliyet otoritesine dayalı güçlü bir inanç sistemi bulunur. Üretilen eserlerde genellikle tanrılar, mitolojik figürler, hükümdarlar ve dini tören sahneleri tasvir edilir. Sanatsal anlayışta biçimden çok anlamın ön plana çıktığı, anlatı odaklı bir üslup benimsenmiştir (Mellink, 1971. s.56). Eserlerde belirgin çizgiler, simetriye dayalı kompozisyonlar, hiyerarşik düzenlemeler ve cepheden gösterim gibi biçimsel özellikler öne çıkar. Bu unsurlar, Hitit sanatını Mezopotamya’nın anlatısal kabartma geleneğiyle ilişkilendirirken; aynı zamanda Anadolu’ya özgü yalın, dengeli ve özgün bir ifade biçimi kazandırır.

3. Hitit Dönemi Seramik Sanatı

Hitit çanak çömlek geleneğinin temelleri, Hitit Devleti’nin kurulmasından çok önce, M.Ö. 2. binyıla geçiş döneminde Kızılırmak kavsi içinde kalan ve “Çekirdek Bölge” olarak adlandırılan coğrafyada görülmeye başlanmıştır. Assur Ticaret Kolonileri Çağı’nda özellikle Orta Anadolu’da gelişen çok yönlü ve renkli sanat kültürü, Hitit çömlekçiliği üzerinde belirgin bir etki yaratmıştır. Eski Hitit Krallığı döneminde faaliyet gösteren çömlek ustaları, bir yandan geleneksel üretim biçimlerini sürdürürken, diğer yandan dönemin siyasi otoritesinin tercihleri ve toplumsal ihtiyaçlarına uygun biçimde yeni bir seramik anlayışı geliştirmişlerdir (Haubenreich, 2005, s.15). Hatti-Hitit Beylikler dönemine ait çanak çömlek üretimi, Hitit seramik sanatının doğrudan öncüsü sayılır. Bu etkinin en açık biçimde izlendiği örneklerden biri, Eski Tunç Çağı’na ait olup Hatti döneminde gelişen ve Hatti-Hitit Beylikleri sürecinde klasik biçimini kazanan gaga ağızlı testilerdir. Bu formlar, Hitit ustaları tarafından özgün biçimsel yorumlarla yeniden ele alınmıştır. Aynı

şekilde, genellikle sunu kapları olarak kullanılan aslan ve boğa biçimli rhytonlar da Hatti-Hitit geleneğinden devralınmış; Hitit döneminde ise daha anıtsal boyutlara ulaşarak sanatın önemli bir simgesi hâline gelmiştir. İnsan ve hayvan betimlemeleriyle bezeli kabartmalı seramikler, Hatti-Hitit sanatında olduğu gibi Hititler 'de de büyük ilgi görmüş, ancak biçimsel açıdan farklılaşarak özgün bir karakter kazanmıştır. Bitik ve İnandık kazılarında ortaya çıkarılan kabartmalı vazolar, bu dönüşümün en dikkat çekici örnekleri arasında yer alır.

Teknik bakımdan Hitit seramik sanatı, dönemin en gelişmiş alanlarından biri olarak öne çıkar. İnce taneli ve iyi yoğrulmuş kil malzeme kullanılarak üretilen seramikler, kırmızı astar ve cilalı yüzeylerle kaplanmıştır. Kontrollü oksidasyonla, yüksek ısılarda pişirilmesi sonucu parlak ve düzgün yüzeyler elde edilmiştir (Balkan, 1960). Biçimsel çeşitlilik açısından matara biçimli kaplar, boğa formundaki ritonlar, testiler ve büyük depolama kapları en yaygın örneklerdir. Bu kap formları hem gündelik kullanımın hem de törensel ritüellerin bir yansımasıdır. Özellikle hayvan biçimli kaplar, dinsel sembolizmin bir uzantısı olarak kurban ve sunu törenlerinde işlev görmüştür (Lloyd, 1956).

Hitit seramik sanatının doruk noktasını temsil eden eserlerden biri, İnandık Vazosu 'dur. Vazonun üzerindeki kabartma frizlerde tanrılara adak sunumu, dans ve müzik sahneleri gibi törensel betimlemeler yer alır (Özgüç, 1988). İnandık Vazosu, yalnızca teknik mükemmeliyetiyle değil, aynı zamanda dini anlatım gücüyle de Hitit sanatının en çarpıcı örneklerinden biridir. Bu eser, seramiğin hem gündelik yaşamdaki hem de kutsal törenlerdeki önemini yansıtarak Hitit estetiğinin bütüncül yapısını gözler önüne serer.

4. Hitit Dönemi Seramik Mataralar

Hitit çanak çömlek geleneğinin kökenleri, Hitit Devleti'nin kuruluşundan çok önceye, İ.Ö. 2. binyıla geçiş dönemine kadar uzanır. Bu dönemde "Çekirdek Bölge" olarak tanımlanan ve Kızılırmak kavsinin çevrelediği alanda, erken Hitit çömlekçiliğine temel oluşturan örnekler ortaya çıkmıştır. Assur Ticaret Kolonileri Çağı'nda özellikle Orta Anadolu'da gelişen zengin ve çok yönlü sanat ortamı, Hitit seramik üretimine de açık biçimde yansımıştır. Eski Hitit Krallığı döneminde faaliyet gösteren çömlekçiler, geleneksel üretim yöntemlerini sürdürürken, merkezi otoritenin estetik tercihleri ve dönemin sosyoekonomik koşulları doğrultusunda yeni bir seramik anlayışının geliştiği anlaşılmaktadır (Darga, 1992: 25).

Matara formlarındaki evrimsel değişim, bu dönemin teknik ve işlevsel yeniliklerini açıkça yansıtır. Başlangıçta küresel bir gövdeye sahip olan mataralar, zamanla yassılaşıp mercimek biçimine dönüşmüş; daha sonra ise hacmi artırmak ve zemine yatırıldığında sıvının dökülmesini önlemek amacıyla asimetrik gövdeli ve eğimli boyunlu bir forma kavuşmuştur. Bu biçim hem taşınma kolaylığı hem de kullanışlılık açısından taşıyıcının bedenine uyum sağlayacak şekilde geliştirilmiştir. Ayrıca, teknik özellikler incelendiğinde mataraların üretiminde kullanılan çamurun kum katkılı olduğu ve yüzeylerinin Geç Neolitik dönemden itibaren perdahlanarak parlak bir görünüm kazandığı görülmektedir.



Görsel 1. Eski Hitit Çağı, Alaca Höyük, Anadolu Medeniyetler Müzesi 37 X 28,6 X 24,2 cm

Yuvarlak ağızlı uzun boyunlu ve mercimek gövdelidir. 3 kulplu olup, boyundan gövdeye 1, omuzlar üzerinde 2 kulpu vardır. Çarkta yapılmıştır. Krem renk astarlı ve perdahlıdır. Gövdenin her iki tarafında da tek merkezli dairelerle bezenmiştir. Daireler 5 adet üçlü bantla birbirine bağlanmıştır.



Görsel 2. Eski Hitit Çağı, Eskiypar, Anadolu Medeniyetler Müzesi 47,3 X 40 X 28,5 cm

Yuvarlak ağızlı, uzun boyunlu, mercimek gövdeli ve üç kulpludur. Çarkta şekillendirilmiş olup sonradan restore edilmiştir. Krem renk astarlı ve çarkta yapılmış gövdenin her iki tarafında kahverengi boya ile belirtilmiş, tek merkezli dairelerle bezenmiştir.



Görsel 3. Hitit Çağı, Masat Höyük, Anadolu Medeniyetler Müzesi 28,4 X 21,8 X 10,6 cm

Yuvarlak ağızlı, uzun boyunlu, mercimek gövdeli asimetrik matara tek kulpludur. Kulbu boyundan gövdeye birleşmiştir. Bej rengi hamuru, çarkta yapılmıştır. Yer yer yanmış matara, bej renk astarlı ve perdahlıdır. Gövdede yer yer parçalar kayıp, sonradan restore edilmiştir.



Görsel 4. Hitit İmparatorluk Çağı, Masat Höyük, Anadolu Medeniyetler Müzesi 33,6 X 24,6 X 16,2 cm

Yuvarlak ağızlı, uzun boyunlu, üç kulplu matara; boyundan gövdeye omuzlar üzerinde iki kulpu bulunmaktadır. Mercimek gövdeli, asimetrik şekilde gövde de yer yer parçalar sonradan restore edilmiş. Ağız kenarı hasarlı ve omuz kulpunun biri de kayıp. Bej rengi hamuru ince kum katkılı, kırmızımsı bej renk astarlı ve perdahlıdır. Çarkta şekillendirilmiştir.

5. Sonuç

Hitit Seramiği, Anadolu’da M.Ö. 2. binyılın başlarından itibaren gelişmiş hem işlevsel hem de estetik açıdan özgün bir kültürel ürün olarak karşımıza çıkar. Yapılan arkeolojik ve tarihsel incelemeler, Hitit çömlekçiliğinin kökenlerinin, Hitit Devleti’nin kuruluşundan çok önce, Kızılırmak çevresindeki “Çekirdek Bölge’ye kadar uzandığını göstermektedir. Assur Ticaret Kolonileri Çağı’nın Orta Anadolu’daki çok renkli ve yüksek düzeyli sanat geleneği, Hitit çömlekçiliğini doğrudan etkilemiş, Eski Hitit Krallığı döneminde ise bu etki, merkezi yönetim tercihleri ve dönemin sosyoekonomik koşullarıyla birlikte yeni bir üretim anlayışına dönüşmüştür.

Hitit Seramikleri mataraları, form, dekor ve desen açısından zengin bir çeşitlilik sunar. Başlangıçta sıvı taşıma, ısıtma ve pişirme işlevine hizmet eden bu kaplar, törensel ve kült ritüellerinde de kullanılmıştır. Matara formlarında görülen evrim hem taşınabilirlik hem de kullanım kolaylığı açısından işlevselliği artırırken, kum katkılı çamur ve perdahlanmış yüzey teknikleri gibi üretim özellikleri Hitit ustalarının teknik yetkinliğini ortaya koyar. Gaga ağızlı testiler, asimetrik gövdeli mataralar ve hayvan figürlü ritonlar, Hitit seramik sanatının biçimsel ve işlevsel çeşitliliğini en iyi yansıtan örneklerdir.

Hitit sanatı yalnızca seramikle sınırlı kalmayıp, mimarlık, heykel, kabartma ve gliptik sanatlarda da kendini gösterir. Hititler, Anadolu’nun yerli Hatti kültürü ile Mezopotamya ve Suriye sanat geleneklerini sentezleyerek özgün bir estetik üslup oluşturmuş, sanat eserlerinde dinsel inançlar, doğa güçleri ve kraliyet ideolojisini işlemeyi öncelikli kılmıştır. Stil olarak biçimden çok anlamın ön plana çıktığı, hiyerarşik ve cepheden betimlemelerin öne çıktığı bir anlatımsal yaklaşım hâkimdir.

Arkeolojik buluntular, Hititlerin Anadolu’ya Hint-Avrupa toplulukları olarak göç ettiklerini ve Kızılırmak bölgesinde yerleşik hayata geçtiklerini ortaya koymaktadır. Kültepe’de bulunan çivi yazılı tabletler, Hitit dilinin M.Ö. 18. yüzyıldan itibaren kullanıldığını göstermekte ve Anadolu’nun tarih çağlarına yazının girişiyle adım attığını ortaya koymaktadır. Hititler, çivi yazısının yanı sıra hiyeroglif yazısını da kullanmış, kendilerini “Nesili” olarak

adlandırmışlardır. Boğazköy, Alacahöyük, Alishar, Ortaköy, Acemhöyük ve Eskiypar gibi merkezlerde ortaya çıkan arkeolojik buluntular, Hitit uygarlığının geniş coğrafi yayılımını ve kültürel etkisini göstermektedir.

Hititlerin, Eski Hitit Krallığı'nın kuruluşuyla birlikte özgün bir kültürel kimlik kazandıkları ve Hattilerden aldıkları zengin mirası kendi sanat ve kültür anlayışlarıyla sentezledikleri görülmektedir. Bu miras, yalnızca dini, mitolojik ve edebî açıdan değil, seramik ve diğer sanat dallarında da Hititlerin yaratıcı yeteneklerini ortaya koymuştur.

Hitit seramik mataralarının değerlendirilmesi, maddi kültür araştırmalarında nesnenin üretim bağlamı ile kullanım süreci arasındaki ilişkinin önemini görünür kılmaktadır. Bu kap formları, seramik üretiminin yalnızca atölye temelli bir zanaat faaliyeti olarak değil, toplumsal hareketlilik, dolaşım ve mekânsal deneyimlerle bağlantılı bir pratik olarak ele alınmasını gerekli kılmaktadır. Mataraların taşınabilirliği önceleyen biçimsel özellikleri, Hitit toplumunda bireyin gündelik yaşam içinde taşıdığı sınırlarla kurduğu ilişkinin, seramik formlar üzerinden nasıl düzenlendiğine dair ipuçları sunmaktadır. Bu yönüyle mataralar, Hitit maddi kültürünün dinamik yapısını anlamada önemli bir anahtar işlevi üstlenmektedir.

Seramik mataralar üzerinden yürütülen bu inceleme, Hitit seramik sanatının günümüz seramik uygulamaları açısından da düşünülmesini mümkün kılmaktadır. Biçim, işlev ve kullanım bilincinin bütüncül biçimde ele alınması, çağdaş seramik tasarımında tarihsel formların yalnızca biçimsel bir referans olarak değil, düşünsel bir üretim kaynağı olarak değerlendirilmesine zemin hazırlamaktadır. Hitit mataralarında gözlenen tasarım yaklaşımı, çağdaş seramik pratiğinde ergonomi, işlev ve estetik arasındaki ilişkinin yeniden sorgulanmasına olanak tanımaktadır. Bu bağlamda çalışma, tarihsel seramik formlarının güncel sanatsal üretimle kurabileceği kuramsal ve uygulamaya dönük bağlantılara işaret eden bir çerçeve sunmaktadır.

Sonuç olarak, Hitit Seramiği ve genel Hitit sanatı hem Anadolu'nun yerli kültürel öğelerini hem de Mezopotamya ve Suriye etkilerini harmanlayan, teknik açıdan ileri, işlevsel ve estetik açıdan zengin bir uygarlığın ürünü olarak değerlendirilebilir. Matar ve riton gibi seramik formları, sadece günlük kullanım ve törensel işlevleriyle değil, aynı zamanda Hitit estetiğinin, dini anlayışının ve kültürel bütünlüğünün de somut birer göstergesidir. Bu bağlamda, Hitit Seramiğini anlamak, yalnızca bir sanat dalını incelemek değil, aynı zamanda Hitit uygarlığını ve Anadolu tarihini bütüncül bir şekilde kavramak anlamına gelir.

Kaynakça

- Alp, S. (1983). *Hitit çağında Anadolu*. Türk Tarih Kurumu Yayınları.
- Balkan, K. (1960). Hittite pottery of the Old Kingdom. *Anatolian Studies*, 10(1), 37–59.
- Beran, T. (1967). *Die hethitische Glyptik von Boğazköy* (Boğazköy-Hattuša: Ergebnisse der Ausgrabungen, Bd. 5). Gebr. Mann Verlag.
- Bittel, K. (1976). *Die Hethiter: Die Kunst Anatoliens vom Ende des 3. bis zum Anfang des 1. Jahrtausends v. Chr.* C. H. Beck.
- Bryce, T. (2002). *Life and society in the Hittite world*. Oxford University Press.
- Codina, C. (2006). *The complete book of jewelry making: A full-color introduction to the jeweler's art*. Sterling Publishing Company.
- Darga, M. (1992). *Hitit sanatı*. Akbank Kültür ve Sanat Yayınları.
- DeVries, K. (2005). Greek pottery and Gordion chronology. In L. Kealhofer (Ed.), *The archaeology of Midas and the Phrygians: Recent work at Gordion* (pp. 135–136). University of Pennsylvania Museum of Archaeology and Anthropology.

Esin, U. (1969). *Anadolu'da metal sanatı*. Arkeoloji ve Sanat Yayınları.

Güterbock, H. G. (1956). The Hittites and their art. *Archaeology*, 9(3), 162–171.

Haubenreich, J. E., Robinson, F. G., West, K. P., & Frazer, R. Q. (2005). Did we push dental ceramics too far? A brief history of ceramic dental implants. *Journal of Long-Term Effects of Medical Implants*, 15(6), 611–623.

(Not: Sayfa aralığı makalenin tam metnine göre kontrol edilmelidir.)

Herbordt, S. (2005). *Die Siegel der Grosskönige und Grossköniginnen auf Tonbullen aus dem Nişantepe-Archiv in Hattusa*. Philipp von Zabern.

Kumar, B., & Scanlon, L. G. (1999). Polymer–ceramic composite electrolytes: Conductivity and thermal history effects. *Solid State Ionics*, 124(3–4), 239–254.

Mellink, M. J. (1971). Hittite artistic tradition. *Journal of Near Eastern Studies*, 30(2), 85–98.

Özgüç, T. (1988). *İnandıktepe: Eski Hitit Çağında önemli bir kült merkezi*. Türk Tarih Kurumu Yayınları.

Seeher, J., Czichon, R., & Hawkins, J. (1996). Die Ausgrabungen in Boğazköy-Hattuša 1995. *Archäologischer Anzeiger*, (3), 333–362.

Sevin, V. (2001). *Anadolu arkeolojisi*. Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

İnternet Kaynakları

<http://www.kulturvarliklari.gov.tr/TR,43358/corurru-muzesi-mudurlugu.html> (Erişim Tarihi:09.03.2024)

<http://www.sanattarihi.org/16/HattiSanati.aspx>(ErişimTarihi:05.12.2024)

<http://www.uludagsozluk.com/k/pantheon/> (Erişim tarihi: 10.10.2025)

www.anadolumedeniyetlerimuzesi.gov.tr (Erişim Tarihi:16.12.2024)

Mehmet Erkan TURAN
Araştırma Görevlisi, İnönü Üniversitesi, erkanturan234@gmail.com, Malatya-Türkiye
ORCID: 0000-0001-7188-6265

İnci Eviner'in Eserleri Bağlamında Çağdaş Türk Resminde Kadın Bedeni Üzerine Bir İnceleme

Özet

Klasik dönemden günümüze resim sanatında beden, daima temel ve önemli bir imge olarak yer almış, bedeni temsil etme biçimleri ise kültürel ve toplumsal dönüşümlere ve estetik anlayışındaki değişimlere paralel olarak dönemden döneme farklılıklar geçirmiştir. Batı resim sanatında meydana gelen değişimlerin etkisi, Türk resim sanatında da çeşitli dönüşümlerle karşılık bulmuştur. Bu çalışmada ise çağdaş Türk resminin önemli kadın sanatçılarından olan İnci Eviner'in kadın bedenini eserlerinde nasıl temsil ettiğini incelemek amaçlanmıştır. Eviner'in özellikle 1990'lı yıllardan itibaren yapmış olduğu üretimler, kadın kimliğinin toplum içindeki rolleri üzerine kurulu olup bu rollerin dayattığı bir takım kalıplara eleştirel bir bakış açısı ile şekillenen yaklaşım sergilemektedir. Bu anlamda sanatçının çalışmaları feminist sanat bağlamında değerlendirilebilir. Sanatçının eserlerinde ele alınan kadın imgeleri, çoğu zaman bilinçli bir deformasyona uğramış ve parçalanmış bir biçimde aktarılmaktadır. Bu makalede Eviner'in eserlerinde kullandığı kadın bedenine dair biçimsel yaklaşımlar, anlamsal derinlik ve kavramsal arka plan irdelenerek, çağdaş sanat bağlamında beden tasvirine yönelik getirdiği katkılar ortaya konmaya çalışılmıştır.

Anahtar Kelimeler: İnci Eviner, Çağdaş Türk Sanatı, Beden, Kadın, Feminizm.

An Examination of the Female Body in Contemporary Turkish Painting in the Context of İnci Eviner's Works

Abstract

From the classical period to the present day, the body has always been a fundamental and important image in the art of painting, and the ways of representing the body have undergone changes from period to period, parallel to cultural and social transformations and changes in aesthetic understanding. The impact of changes in Western painting has also been reflected in various transformations in Turkish painting. This study aims to examine how İnci Eviner, one of the important female artists of contemporary Turkish painting, represents the female body in her works. Eviner's productions, especially since the 1990s, are based on the roles of female identity in society and exhibit an approach shaped by a critical perspective on the patterns imposed by these roles. In this sense, the artist's works can be evaluated in the context of feminist art. The female images addressed in the artist's works are often conveyed in a deliberately deformed and fragmented manner. This article attempts to reveal the contributions Eviner makes to the depiction of the body in the context of contemporary art by examining the formal approaches to the female body used in her works, their semantic depth, and conceptual background.

Keywords: İnci Eviner, Contemporary Turkish Art, Body, Woman, Feminism.

1. Giriş

Kadın bedeni, sanat tarihi boyunca resim sanatında kullanılan temel bir imge olup, hem estetik arayışların hem de toplumsal değerleri sorgulayan bir anlayışın temsilcisi olmuştur. Resim sanatının klasik döneminden modern sanata kadar uzanan sürecinde kadın bedeni, çoğunlukla teşhir edilen bir konumda yer almış olup doğurganlık, güzellik ve erotizmi simgeleyen bir imge olarak resim sanatında varlığını sürdürmüştür. Ancak postmodern sanat stratejileri kimlik, kültür, politika gibi evrensel konulara odaklanmış olup bu süreçte bedenin sanat alanındaki edilgen konumu değişmiştir.

Hatta bu bağlamda happening, beden sanatı, performans sanatı gibi postmodern sanat akımları ortaya çıkmış olup günümüzde de bu akımların etkisi hala devam etmektedir. Sanatta beden politikaları üzerine en önemli çalışmalara imza atan oluşumlar arasında feminist sanat hareketleri de bulunmaktadır.

Feminist sanat ve kadın bedeni ile bağlantılı olarak eser üreten Türk sanatçılardan biri ise İnci Eviner'dir. Eviner, eserlerinde kadın bedenini bir imge olarak sıkça ele almış olup bunlar yalnızca birer imge olarak değil bastırılmış kimliklerin, deneyimlerin temsili olarak var olmuştur. Eviner'in eserlerinde görülen kadın bedeni, çoğunlukla değiştirilmiş, bölünmüş birer imge olarak ele alınmıştır. Sanatçının eserleri, kadın doğasını yine bir kadın sanatçı bakış açısıyla ve yaklaşımıyla gözler önüne sermektedir.

Bu çalışmanın temel odak konusu, İnci Eviner olup bu sanatçının eserlerindeki kadın bedeninin nasıl ele alındığına dair biçimsel ve kavramsal açıdan derinlemesine bir inceleme yapmak amaçlanmıştır. Makale, sanatçının özellikle 1990 yılı sonrasında yaptığı birtakım çalışmalarla sınırlandırılmıştır.

2. Sanatta Temsilin Dönüşümü, Beden ve Kadın Bedeni

Sanat ve insan ilişkisi, çok eski yıllara dayanmakta olup bu iki olgunun hep iç içe ve birbirini etkileyen ilişkisi, günümüze kadar süregelen ve bu ilişki hala devam etmektedir. Sanatın insan hayatındaki var oluşunun tarihine bakıldığında, bu tarihi insanın birbiri ile birlikte yaşama deneyiminin ilk başladığı döneme kadar dayandırmak mümkündür. Dolayısıyla sanatın tarihi, birçok sanat tarihçisinin de ortak görüşü olarak "Mağara Resimleri" ne dayanmaktadır. Yani; insanoğlunun birlikte yaşamayı ilk akıl ettiği dönem ile sanat yapmaya başladığı dönem aynı zamana denk gelmektedir. Bu noktada hiçbir şeyi amaçsızca üretmeyen insanoğlunun o dönem sanatı neden ürettiği sorusu akla gelmektedir. Bu konuda en yaygın iki görüş vardır: bunlardan ilki insanoğlunun çözümlemekte zorlandığı, korktuğu ve gizemli saydığı varlıkları ve olguları, sanat aracılığıyla günlük yaşama dahil ederek onları sıradanlaştırmaktır. İkincisi ise yaşam ile ilgili edindiği bilgileri sonraki nesillere aktarma içgüdüsüdür. Bu anlamda sanatın ilk başlarda var olanı saptamak ve aktarmak gibi temel bir işlevi olduğu söylenebilir (Erinç, 2013: 9-27). Bununla beraber ilk başlarda sanatı büyü, ritüel veya haberleşme gibi bir işlev için kullandıkları da düşünülmektedir. O dönemin insanları, avcılık ile hayatta kalırlardı ve bir hayvanın avlanırken veya ölürkenki halini betimlediği çokça mağara resmi vardır (Örn: Görsel 1). O dönemin insanları, bir hayvanı bu şekilde betimlediklerinde bunun o hayvanın avlanmasını kolaylaştıracağına inanmışlardır (İpşiroğlu, N., ve M., İpşiroğlu, 2017: 22).



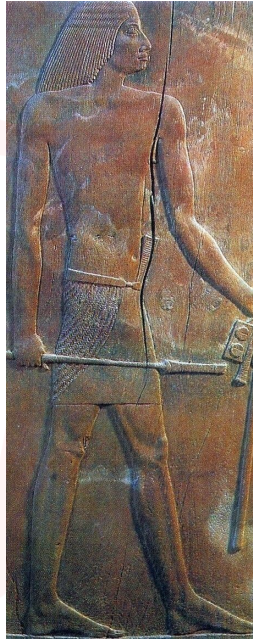
Görsel 1. Okla Vurulan Yabani At, Mağara Duvarı Resmi, Yaklaşık İÖ 1500, Lascaux Mağarası, Doraogne.

Sanatın işlevi, görevi, amacı ve sanattaki birtakım temsil biçimleri; insanlığın gelişmesine bağlı olarak değişerek günümüze ulaşmıştır. Sanat tarihine bakıldığında bu değişim ve farklılıkların göz önünde olduğu görülmektedir. Nitekim günümüze kadar farklı dönemlerde birçok farklı sanat akımının ortaya çıktığı görülmektedir. Sanatın geçirdiği bu dönüşümden beden tasvirlerinin temsili de etkilenmiştir. Resimde beden tasvirinin tarihi de yine sanat kadar eskidir.

Nitekim Görsel 1’de de görüldüğü üzere beden tasvirleri, ilk sanatsal üretim olarak kabul edilen mağara resimlerinde de yer almaktadır. Hayvan bedenini resimde ana tema olarak tasvir etmek, Paleolitik Çağ’a dayanırken insan bedenini tasvir etmek Mezolitik Çağ’a dayanmaktadır. Bu dönem resimlerinde insan; koşarken, avlanırken, savaşırken ve hep bir grup halindeyken tasvir edilmiştir (İpşiroğlu, N., ve M., İpşiroğlu, 2017: 23). İnsan bedenine dair bu tasvirler, bugün bile o dönemin yaşam biçimine dair ipuçları vermektedir.

O dönemin insanların zihinsel dağarcığı göz önünde bulundurulduğunda beden tasviri yaparken bunu bir sanat adı altında yapmadıklarını tahmin etmek zor olmayacaktır. İnsanlığın oldukça ağır bir şekilde ve çok uzun bir zaman alan gelişimi, tarım ve hayvancılığın bulunmasıyla ivme kazanmıştır. İnsanlığın gelişmesine ve yaygınlaşmasına paralel olarak sanatsal üretim biçimleri de gelişmiş ve yaygınlaşmıştır. Hatta bir dönem sonra artık yaptıklarının sanat olduğu bilinciyle üretim yapmaya devam etmiştir. Bu anlamda farklı toplumlarda ve farklı dönemlerde tasvire yönelik kendine özgü yönelimler oluşmuştur.

Bu bölümde sanatta özellikle beden tasvirine yönelik değişimler kabaca açıklanmaya çalışılmıştır. Bu anlamda bazı keskin dönemler veya toplumların sanatındaki beden tasvirine yönelik bir takım örnekler incelenmiştir. Örneğin en eski ve en karakteristik örneklerden olan mısır sanatı bu anlamda bir yandan gizemini korumasına rağmen bir yandan da çok fazla şey anlatmaktadır. Mısır sanatına ait resim ve heykeller, Paleolitik Dönem yapıtları ile benzer bir yapıdadır. Buzul Çağı’nın Paleolitik resimlerinde ilkel bir natüralizm vardır. Mısır sanatının ilk başlarda Paleolitik dönem eserleri ile olan benzerliği zamanla değişerek büyük uygarlıklar çağına olgun anlatım biçimine ulaşmıştır. Mısır’ın özellikle bu dönemlerinde resim anlayışına uygun bir anlayış rölyef üslubunu da geliştirmiştir. Mısır sanatının bu tür yapıtlarında yer alan insan bedeni tasvirleri çoğunlukla göğüs ve omuz kısmının cepheden, yüzün cepheden ve ayakların yine yandan, öne doğru adım atmış şekildedir (Turani, 1992: 55-56). Frontal duruş olarak da bilinen bu tasvir biçimi, mısır sanatındaki insan bedeni tasvirlerinin karakteristik özelliğini oluşturmaktadır (Görsel 2).



Görsel 2. Hesire’nin Portresi, Ahşap, Yükseklik. 115 cm, MÖ 2778-2723, Mısır Müzesi, Kahire

Mısır döneminde yapılan yapıtlarda o dönemin sanatçıları, tek bakışlı perspektiften tasvir etmeyi benimsememiş, bir manzara içindeki her bir nesneyi farklı birçok açıdan tasvir etmiştir. Yapıtlarında ele aldıkları her bir nesneyi veya bir nesnenin içerisindeki bütünü oluşturan her bir parçayı en karakteristik açıdan tasvir etmişlerdir. Örneğin insan tasvir ederken baş, yandan daha iyi görüldüğü için o şekilde tasvir etmişlerdir. Ancak insan gözünü önden görüldüğü gibi düşündükleri için, yandan betimlenen yüze göz yaparken önden görünümü ile yapmışlardır. yandan görünümü tasvir

edilen bir başı yerleştirdikleri omuz ve vücudun üst bölümünü, önden görünümü ile tasvir edilmiştir. Mısır sanatındaki beden tasvirlerindeki çarpıklığın sebebi budur (Gombrich, 2009: 61).

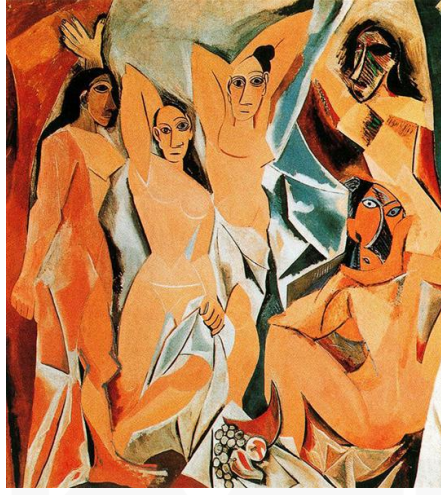
Diğer yandan Antik Yunan yapıtları, beden tasviri konusunda değinilmesi gereken ayrı bir üslup niteliğindedir. Bu dönemdeki heykeller, çoğunlukla bir hareket ve devinim halinde tasvir edilmiş olup beden ideal oranlarda ele alınmıştır. Yani yapıtlarında tasvir edilen beden, tüm eksik ve kusurlarıyla değil aksine oldukça idealize edilmiş ve kusursuz bir biçimde tasvir edilmiştir. Bu üslubun en ünlü örneklerinden biri Atinalı heykeltarihi Miron'un yaptığı "Disk Atıcısı (Discobolos)" adlı heykeldir (Görsel 3). Heykele bakıldığında Genç bir atlet ağır diski tam da fırlatmak üzereyken betimlenmiştir. Figür öne doğru eğilmiş ve atış gücüne daha fazla güç katmak için diski tuttuğu elini geriye doğru savurmuştur. Bu heykelin mısır yapıtları ile olan bir benzerliği göze çarpmaktadır. O da tıpkı Mısır yapıtlarında olduğu gibi figürün en güzel görüldüğü ve karakteristik olan açıları tasvir edilmiştir (Gombrich, 2009: 90). Ancak; aralarında önemli bir fark var ki o da şudur: Yunan heykelinde figürün en ideal açıları betimlenirken aynı anda birden fazla bakış açısı, aykırı bir biçimde bir araya getirilmemiştir. Betimlemek için uygun görülen beden açılarının görüleceği pozisyona uygun bir hareket anı yakalanmıştır. Ayrıca bedenın tüm kasları ve orantısı ideal bir biçimde sunulmuştur. Heykel, adeta erkek bedeninin kusursuz bir güzelliğini temsil etmektedir.

Sanatta beden tasvirine yönelik ideal oranları yansıtırma anlayışı uzun yıllar devam etmiştir. Sanatçılar, uzun yıllar doğayı görmek istediği gibi betimlemiş hatta kendi duygularını da katarak doğayı olduğundan çok daha farklı ve idealize bir şekilde betimlemiştir. Özellikle romantizme kadar bu anlayış belirgin olmuştur ancak bu anlayışa en keskin tepki, gerçekçilik akımı ile beraber gerçekleşmiştir. Gerçekçilik akımı, toplumsal sınıfların iyice belirginleştiği 19. yy'da ortaya çıkmış olup idealizme bir tepki oluşturmuştur. Sanatçılar günlük ve sıradan olan, hayatın gerçeklerini sanata dâhil etmiş, teatral dramadan ve klasik sanat formlarından uzak durma eğiliminde olmuşlardır. Sıradan insanlar olarak tanımlanan köylü, işçi ve emekçi kesim, tüm gerçekçi yönüyle ele alınmıştır (URL-1) Resimde tasvir edilen işçi sınıfının bedenleri tasvir edilirken ideal bir güzellik oluşturma kaygısından ziyade olduğu gibi betimlenmiştir.



Görsel 3. Jean-François Millet, "Başak Toplayan Kadınlar", TÜYB, 1857, 84x111 cm, Orsay Müzesi.

Modernizm ile beraber sanatta soyut ve soyutlama eğilimleri ön planda görülen ve temel ilkeler olmuştur. Dolayısıyla resimde her türlü nesne, temsilinden kurtulma anlayışı benimsenmiştir. Resimde tasvir edilen beden dahil her türlü imgenin görüntüsü, soyutlama ve ifadeyi güçlendirmek için bilinçli olarak bozulmuştur. Neticede modern sanatın en önemli amacı olarak nesnelerin tamamen resimden çıkarıldığı soyut sanat ortaya çıkmıştır. Bu sürecin oluşmasında ve bedenın soyutlamacı bir biçimde tasvir edilmesinde simgesel yapıt olarak da Picasso'nun "Avignonlu Kızlar" adlı eseri örnek verilebilir. Bu eserde figür temsili parçalanmış, bu sürece soyutlama denmiş, daha ileri safhasına da soyut sanat denmiştir (Yılmaz, 2013: 27).



Görsel 4. Pablo Picasso, “Avignonlu Kızlar”, TÜYB, 244x234 cm, Modern Sanat Müzesi, New York, ABD.

Postmodern sanatla birlikte ise modern sanatın devamı olarak bazı ilkeler sürdürülürken bazı ilkeler reddedilmiştir. Ayrıca beden, özellikle Dada gösterilerinden sonra sanata daha fazla dahil edilmiştir. Joseph Beuys, Yves Klein, Marina Abramoviç, Stelarc ve Orlan gibi sanatçılar, sanat ve beden arasındaki araç ve amaç ilişkisini tersine çevirmişlerdir. Bu sanatçılar sayesinde beden kavramı, sanat tarihi ve sanat yapıtları kapsamında yeniden ele alınarak sorgulanmaya başlanmıştır. Böylece postmodern sanat sürecinde beden sanatı, performans sanatı gibi bedenin doğrudan ön planda olduğu sanat pratikleri ortaya çıkmıştır (Yılmaz, 2013).

Performans sanatı gibi akımlar, seyirci karşısında sahnelenen bir tür olması bakımından tiyatroya oldukça benzetilmesine karşın bu sanat akımının aslında köklerini kavramsal sanattan alarak geliştiğini, hatta tiyatroya olan mesafesinin görsel sanatlara olan mesafesinden çok daha fazla olduğunu vurgulamak gerekir. Performans sanatının ve türevlerinin gelişmesi ile beraber o güne dek sadece iki boyutlu yüzey üzerinde temsil edilen beden, başlı başına sergilenen bir sanatsal malzemeye dönüşmüştür (Antmen, 2014: 220-223). Bu süreçte kadın sanatçılar kendilerine, erkek iktidarındaki sanat anlayışına ve geleneksel temsil yöntemlerine itiraz edecek önemli bir alan bulmuşlardır.

3. Sanatta Kadın, Kadın Bedeni ve Bu Bağlamda İnci Eviner’in Yeri

Sanatta kadın bedeni, çoğunlukla teşhir edilen, seyredilen, doğurganlığın simgesi, zerafet örneği, güzelliğin temsili, erotizm gibi kavram ve konularla ilişkili olarak ele alınmıştır. “Yüz yıllar boyunca da eril bakış (male gaze), zihniyet, perspektif aracılığıyla çoğunlukla da erkek sanatçılar tarafından ve eril izleyiciler için üretilmiş olan eserlerde, kadınlar seyirlik birer haz nesnesi olarak kendilerine yer bulabilmiştir” (Orgun Sinan ve Enveroğlu, 2025: 26). Bu bağlamda kadın bedeni, çoğunlukla erkek bakış açısının bir yansıması olarak özne konumundan ziyade seyredilen estetik bir nesne olarak sanatta yer edinmiştir.



Görsel 5. “Willendorf Venüsü”, Viyana Doğa Tarihi Müzesi, Viyana, Avusturya

Kadın tasvirine yönelik bilinen en eski yapıtlardan biri olan “Willendorf Venüsü” (Görsel 5), Avusturya’nın eski taş çağına ait en ünlü kalıntısıdır. MÖ 25.000 yıllarına ait olan bu heykel, 7 Ağustos 1908 yılında Willendorf’da yapılan bir demiryolu inşaatı sırasında ortaya çıkmıştır (URL-2). Yaklaşık 11 cm uzunluğunda olan heykel, iri göğüsleri ve geniş kalçası ile dikkat çekmektedir. Kadın bedeninin cinsel organlarının vurgulanarak tasvir edilmesi, doğurganlığı temsil etmektedir. Bir anlamda o dönemde toplumun kadına olan bakış açısını aktaran bir yapıttır.



Görsel 6. François Boucher, “Sarışın Odalık”, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 59x73 cm, 1752.

Günümüze daha yakın ve çarpıcı bir örnek vermek gerekirse François Boucher’ın “Sarışın Odalık” adlı eseri tipik bir örnek olacaktır. Resme bakıldığında çıplak bir kadın figürünün tuvalin merkezinde yer aldığı ve yumuşak bir kanepeye yüz üstü uzandığı görülmektedir. Figürün yüzüne bakıldığında çocukluktan genç kızlık evresine daha yeni geçtiği anlaşılmaktadır. Boucher, bu resimdeki kadın figürünün şuh, hoş ve bakanları kendine hayran bırakan bir yosma edasıyla betimlendiği gerekçesiyle eleştirilmiştir (Yılmaz, 2013: 361). Resimdeki kadın, gerçekten de resimdeki duruşu ve zarafeti ile erkek bakış açısına ve arzusuna hizmet eden bir nesne konumunda betimlenmiştir. Figürün yüz üstü uzanması teslimiyetçi bir izlenim sunarken, bakışları ise çapkın bir kadın izlenimi yaratmaktadır.

20. yy’ın ikinci yarısından itibaren ABD’de ortaya çıkan feminist sanat akımı bağlamında bir grup sanatçı, sanat eleştirmeni ve sanat tarihçisi; sanat alanında ve sanatla alakalı her türlü bağlamda, kadının yeterince temsil edilememesine ve metalaştırılmasına hatta çoğunlukla dışlanan bir varlık olmasına karşı bir başkaldırı başlatmıştır. Bu başkaldırının bilincinde olan ve aynı taraftan olan bütün sanatçıların yapıtları, feminist sanat adı altında

değerlendirilmektedir. Ortaya çıktığı o dönemlerde, cinsiyet ayrımcılığı ve ırkçılık gibi her türlü ötekileştirici tavrın sorgulandığı toplumsal yapıdan faydalanan feminist sanat, kadın haklarının yoğun bir biçimde gündeme gelmesinde önemli rol oynamıştır (Antmen, 2014: 299).

Çağdaş Türk Sanatı pratiklerinde kadın temsiline yönelik başarılı işlere imza atan sanatçılarımızdan biri İnci Eviner'dir. 1956 yılı Ankara doğumlu olan Eviner, 1990 yılında Mimar Sinan Üniversitesi'nde sanatta yeterlik eğitimini tamamlamış ve New York başta olmak üzere Berlin, Tokyo, Rotterdam, Brüksel gibi birçok şehirde karma ve kişisel sergilerde bulunmuştur. 2000 yılında Rockefeller, 2005 yılında ise yılında "Leube Group Artist in Residence" programı kapsamında Salzburg ve daha sonrasında New York gibi uluslararası programlarda bulunmuştur. Sanatçı, Yıldız Teknik Üniversitesi'nde Temel Tasarım alanında ve lisansüstü düzeyde dersler vermiştir (Çalikoğlu, 2008: 115).

Disiplinlerarası çalışmalara imza atan sanatçı, ürettiği resim, desen, video, performans ve enstelasyon çalışmaları ile çağdaş pratiklerin Türkiye'deki en önemli temsilcilerinden olmuştur. Postmodern ve Çağdaş Sanat'ın üretim diline uyum sağlayan sanatçı, bahsi geçen mecraları bazen harmanlayarak çok katmanlı bir anlatım dili uygulamaktadır.

Eviner, Nazlı Gürlek ile arasında gerçekleşen bir söyleşide kendi sanatsal arayışından şu şekilde bahsetmiştir: "Öyle bir ara nokta arıyorum ki bütün yaptığım işlerde ne o, ne öteki olsun; henüz sözleşmeye taraf olmamış, toplumsal olarak kimlik kazanmamış davranışlar..." (Gürlek, 2011: 95).

Eviner, sanatta özne tasavvuru üzerine uzun bir dönem yoğun bir biçimde odaklanmıştır. Sanattaki öznenin kas ve etten, oran ve dengeden oluşan bir görünümünden çok daha fazlası olduğunu düşünmüştür. Bu yoğun düşünsel arayış, sanatçıyı öznellik alanının içine iterek, özgürlük ve kadın oluş gibi belirsiz bir alana çekmiştir (Çalikoğlu, 2008: 116). Eviner'in hedefi dramatik bir etki oluşturmak değil, bedensel deformasyonlar ile iletişim eksikliği arasındaki ilişkiyi sanata yansıtmaktır. sanatçı böylece, içgüdüleri ve akıl aracılığıyla "ben ve öteki" krizinin ayırımına ulaştığı bir üretim sürecine girmiştir (Hisarlı, 2012:192).

Eviner, çalınmalarında yer verdiği bedene bir türlü nesne olarak bakamadığından ve hep daha fazlasını içerdiğinden bahsetmektedir. Beden ile alakalı bakış açısını bir türlü aşamayan sanatçı, atölyesini Darülaceze'ye taşımış ve orada sakatlar, zihinsel özürlüler ve spastik bireylerle çalışmıştır. O günden itibaren ise kadın bedeni, sanatçı için çözümlemesi zor ve problematik bir alan olarak kalmıştır (Çalikoğlu, 2008: 117). Sanatçının sakat bedenlere yönelmesi çalışmalarında grotesk bir mizaç oluşturmuştur. Normal olanın ötesinde, kusurlu olarak algılanan, alışılmışın dışında olan bedenler, sanatçının farklı arayışlar içerisinde olduğunu işaretleridir.

Sanatçı, özellikle 1980 yılı sonrasında yoğun bir şekilde ürettiği çalışmalarında toplumsal cinsiyet ve kadın kimliği temasına yönelen çalışmalar üretmiştir. Çalışmalarında politik bir yan yoktur, antropolojik bir bakış açısı mevcuttur. Bazı serilerinde kadın bedenini doğaya ait unsurlar ile birleştirmiş hatta kullandığı beden imgelerinde deri dokusunu elde etmek için gerçek hayvan derileri kullanmıştır (Kaya Okan, 2012). Bu yaklaşım, iki farklı canlı türüne ait imgelerin bir arada kullanılması bağlamında hibrit ve grotesk bir tavır içermektedir.



Görsel 7. İnci Eviner, “Bebek Kadın”, Kâğıt Üzerine Mürekkep ve Kolaj, 153x113 cm, 2005.

Sanatçının “Bebek Kadın” adlı çalışmasında isminden de anlaşıldığı üzere bebek ve kadın figürüne ait imgelerin bir aradalığı söz konusudur. Bedenin ayaklarının anatomisi ve duruşu, küçük bir bebek izlenimi vermektedir. Ayrıca kafası ve kolları da bir bebeğin anatomisine uygun düşecek şekilde betimlenmiştir. Ancak figürün gövdesi yetişkin bir kadın giysisi olan sutyenle kaplıdır ve sanatçı sutyenin altından kadın göğsünü de betimlemeyi ihmal etmemiştir. Yani bu yetişkin kadın çamaşırı, bir bebeğin üzerinde öylesine var olan bir çamaşır değildir. Ancak norm dışı bir görünüm olarak bebek ve yetişkin kadın bedeni bir arada betimlenmiştir.

Sanatçının bu çalışmasına bakıldığında sosyolojik bir anlam çıkarmak mümkündür. Araştırmacının fikrine göre sanatçı, bu figür ile kadına yönelik yapılan toplumsal cinsiyetçilik kavramını sorgulamıştır. Kadına toplum tarafından biçilen bir takım görev, algı, bakış açısı ve yönelimlerin doğumdan itibaren yüklendiğini anlatan bir tema gibi durmaktadır. Bu anlamda araştırmacıya göre bu eser, kadın olmanın bir takım sorumluluklarının ta ki bebeklikten itibaren kendisine yüklenen bir misyon olduğunu anlatan bir eserdir.



Görsel 8. İnci Eviner, “Harem”, Hareketli Görüntüden Bir Kare, 2009.

Sanatçının “Harem” adlı çalışması (Görsel 8), çağdaş bir teknik olan video-art kapsamında değerlendirilebilir. Bu çalışma, aslında Antoine Ignace Melling’e ait olan “Konstantinopolis ve Boğaz Kıyıları’nın Pitoresk Yolculuğu” adlı

albümünün bir parçası olan ve yine “Harem” adındaki bir eserinden yola çıkarak üretilmiştir. Bu bağlamda Eviner’in eseri, postmodern sanat stratejilerinden olan temellük ilkesine göre üretilmiştir.

Melling, Sultan Üçüncü Selim’in davet üzerine İstanbul’a gelmiş, 18 yıl boyunca burada yaşamış ve Harem adlı gravürü de bu süreçte üretmiştir. Melling’in harem tasviri çoğunlukla kulaktan dolma bilgilere dayanır ve kadına ait bir mekâna ve kadının bedenine duyulan bir merak sonucu üretilmiş bir eserdir. Eviner’i bu eseri yeniden üretmeye iten temel güdü ise resimdeki kadın figürlerin hareketli haline olan merakıdır (URL-3).

Eviner’in eseri hareketli bir video olup videonun başında eserin orijinal hali görünmektedir. Video devam ederken eserdeki kadın figürler yavaş yavaş silinerek kaybolur ve yerine Eviner’in kadın figürleri gelir. Bu sefer, eserdeki figürler hareketlidir ve belli başlı eylemleri ritmik bir şekilde tekrar etmektedir: Bir kadın tokmağı yere vurup durmakta, bir kadın kafasına kese kâğıdını takıp çıkarmakta, bir kadın kazağını kaldırıp kafasına geçirmekte ve bazıları da tamamen anlamsız hareketler gerçekleştirmektedir. Video, yalnızca görüntülerden ibaret değil bu eylemlerle bağlantılı bir takım sesler de ritmik bir şekilde video boyunca tekrar etmektedir: Tokmak sesi, kese kâğıdı sesi, esneyen bir kadın sesi bunlardan bazılarıdır.

4. Sonuç

Bu makale, çağdaş Türk sanatının önemli isimlerinden olan İnci Eviner’in eserlerinde kadın bedeninin temsil biçimlerine odaklanılmış olup sanatçının eserlerindeki bedenin düşünsel, toplumsal ve estetik bakımından ele alış yöntemi incelenmiştir. Bu bağlamda özellikle “Bebek Kadın” ve “Harem” adlı eserleri üzerinden sanatçının kadın bedenini eserlerinde yalnızca bir görünümünden ibaret bir nesne olarak ele almayıp kavramsal bir bakış açısıyla sunduğu görülmüştür.

Bahsedilen iki eser sanatçının bütün eserlerindeki kadın bedenine olan yaklaşımını temsil etmektedir. “Bebek Kadın” adlı eser, grotesk bir biçim anlayışıyla toplumsal olarak oluşturulmuş kadınlık kavramını ve kadın kimliğini irdeleyen bir eser olarak değerlendirilmiştir. “Harem” adlı eser ise tarihsel bir mekânın ve kadına ait mahrem alanının erkek bakışıyla temsil edilmesini sorgulayan, Postmodern bir yapıt niteliğindedir.

Eviner’in eserlerindeki kadın figürler toplumsal cinsiyetçiliği eleştiren ve sorgulayan bir tavır ile ele alınmıştır. “Bebek Kadın” ve “Harem” örneklerinde görüldüğü üzere, eserlerindeki kadın temsili, edilgen birer nesne olmanın ötesinde varlığı ile anlam ifade eden imgelere dönüşmüştür. Bu çerçevede Eviner’in eserleri, Çağdaş Türk sanatında kadın bedeninin tasvir edilmesinde kendine özgü bir üslup içermektedir.

Kaynakça

- Antmen, A. (2017). *20. yüzyıl Batı sanatında akımlar* (8. bs.). Sel Yayıncılık.
- Çalikoğlu, L. (2008). *90’lı yıllarda Türkiye’de çağdaş sanat* (1. bs.). Yapı Kredi Yayınları.
- Erinç, S. M. (2013). *Sanat sosyolojisine giriş* (2. bs.). Ütopya Yayınevi.
- Gombrich, E. H. (2009). *Sanatın öyküsü* (6. bs.). Remzi Kitabevi.
- Gürlek, N. (2011). *İnci Eviner* (1. bs.). Galeri Nev.
- Hisarlı, G. (2012). *Günümüz Türk figüratif resminin geleneksel sanatla ilişkisi* [Yayımlanmamış yüksek lisans tezi]. Mersin Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü.
- İpşiroğlu, N., & İpşiroğlu, M. (2017). *Oluşum süreci içinde sanatın tarihi* (5. bs.). Hayalperest Yayınevi.
- Kaya Okan, B. (2012). Türk heykel sanatında feminist eğilimler. *Çukurova Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 21(3), 123–138.

Orgun Sinan, H., & Enveroğlu, İ. (2025). Sanatta kadın bedeninin nesneleştirilmesine karşı Türkiye’den feminist temellük pratikleri. *Palmet Dergisi*, (8), 25–34.

Turani, A. (1992). *Dünya sanat tarihi* (4. bs.). Remzi Kitabevi.

Yılmaz, M. (2013). *Modernden postmoderne sanat* (2. bs.). Ütopya Yayınevi.

İnternet Kaynakları

Wikipedia. (2025, 3 Aralık). *Realizm (sanat)*. [https://tr.wikipedia.org/wiki/Realizm_\(sanat\)](https://tr.wikipedia.org/wiki/Realizm_(sanat))

Wikipedia. (2025, 4 Aralık). *Willendorf Venüsü*. https://tr.wikipedia.org/wiki/Willendorf_Ven%C3%BCs%C3%BC

Eviner, İ. (t.y.). *Harem*. <https://incieviner.net/tr/work/harem-2/>

Görsel Kaynaklar

Görsel 1. İpşiroğlu, N., ve İpşiroğlu, M., (2017), *Oluşum Süreci İçinde Sanatın Tarihi*, (5. Baskı), Hayalperest Yayınevi, İstanbul

Görsel 2. Gombrich E. H., (2009), *Sanatın Öyküsü*, (6. Basım), Remzi Kitabevi, İstanbul

Görsel 3. Gombrich E. H., (2009), *Sanatın Öyküsü*, (6. Basım), Remzi Kitabevi, İstanbul

Görsel 4. Yılmaz, M., (2013), *Modernden Postmoderne Sanat*, (2. Baskı), Ütopya Yayınevi, Ankara

Görsel 5. Turani, A., (1992), *Dünya Sanat Tarihi*, (4. Basım), Remzi Kitabevi, İstanbul

Görsel 6. Yılmaz, M., (2013), *Modernden Postmoderne Sanat*, (2. Baskı), Ütopya Yayınevi, Ankara

Görsel 7. <https://incieviner.net/tr/work/bebek-kadin/> (09.12.2025)

Görsel 8. <https://incieviner.net/tr/work/harem-2/> (09.12.2025)

Pınar BİÇİCİ ÇETİNKAYA¹Dr. Öğr., Üyesi, İnönü Üniversitesi, pinar.bicici@inonu.edu.tr , Malatya-Türkiye
ORCID: 0000-0002-5989-5481Turgut ŞAHİN²Seramik Uzmanı, trgt.sahin44@gmail.com, Malatya-Türkiye
ORCID: 0000-0002-9639-9014Soner ŞANLI³Dr. Arş. Grv., İnönü Üniversitesi, soner.sanli@inonu.edu.tr, Malatya-Türkiye
ORCID: 0000-0003-3966-6478**Ahlat Mezar Taşları ve Seramik Yüzeylerde Yorumlanması**^{1,2,3}**Özet**

Türkler Orta Asya, İran ve Anadolu’da idari, sivil ve dini alanda pek çok eşsiz eserler inşa etmişlerdir. Bu eserlerden dini yapılar içerisinde sayılan, mezar taşları da yer almaktadır. Bu mezar taşlarına en iyi örnekler, Bitlis’in Ahlat ilçesinde yer alan Selçuklu dönemine ait mezar taşları gösterilebilir. Ahlat mezar taşları zamanın ustaları tarafından Türk İslam sanatı anlayışı doğrultusunda üretilmiştir. Ahlat’ta farklı dönem ve kültürlerle ait mezar taşları da bulunmaktadır. Ancak araştırma konusu olarak Selçuklu dönemine ait mezar taşları ele alınıp incelenmiştir. Ahlat Selçuklu mezar taşlarındaki bitkisel, geometrik, hayvansal ve mitolojik süslemelerden yola çıkılarak tasarımlar yapıp, üç boyutlu ve pano şeklinde, özgün ve çağdaş seramik formların üretilmesi amaçlanmıştır.

Araştırma kapsamında üretilen eserler, döküm, elle şekillendirme ve baskı yöntemleri kullanılarak üç boyutlu ve seramik pano olarak üretilmiştir. Çalışmaların, 950 °C de bisküvi pişirimi ve 1050 °C de ise sırlı pişirimi yapılmıştır. Renklendirme işlemlerinde çoğunluk olarak eskitme yöntemi, kırmızı, turkuaz ve siyah renkler tercih edilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Ahlat, Selçuklu, Mezar Taşı, Seramik, Yüzey.

Ahlat Tombstones and Their Interpretation On Ceramic Surface**Abstract**

The Turks produced numerous distinctive works in administrative, civil, and religious fields across Central Asia, Iran, and Anatolia. Among these religious works, gravestones represent a significant category. Prominent examples are the Seljuk-period gravestones located in Ahlat, a district of Bitlis. These gravestones were produced by master craftsmen in accordance with the principles of Turkish-Islamic art. Although Ahlat contains gravestones belonging to various periods and cultures, this study focuses specifically on those dating to the Seljuk period. Drawing upon the vegetal, geometric, animal, and mythological motifs observed on the Seljuk gravestones of Ahlat, original and contemporary ceramic designs were developed in the form of three-dimensional works and ceramic panels.

Within the scope of the research, the artworks were produced using casting, hand-forming, and pressing techniques. The ceramic works underwent bisque firing at 950 °C and glaze firing at 1050 °C. In the surface decoration and coloring processes, the antiquing technique was predominantly employed, with red, turquoise, and black selected as the primary colors.

Keywords: Ahlat, Seljuk, Headstone, Ceramics, Surface.

1. Giriş

Ahlat, Van Gölü'nün kuzeybatısında, Doğu Anadolu Bölgesi'nin Yukarı Murat Van bölümünde yer alan, 1044 kilometrekarelik alanı kaplayan Bitlis ilinin bir ilçesidir. Ahlat, Doğu Roma ve İslam imparatorlukları arasında zaman zaman el değiştirmiştir. Türklerin 1071 yılında Anadolu'yu fethine kadar Güneydoğu Anadolu'da beylik kuran Melvanilerin elinde kalmıştır. Türk orduları, Ahlat'ta kurdukları garnizon ile Anadolu' da kendilerine yurt edinmek ve diğer bölgelerine akınlar yapmak istemişlerdir. Anadolu' daki bu Türk akınları Doğu Roma İmparatorluğu'nu tedirgin etmiş ve iki güç 1071 Malazgirt' te Anadolu'nun kontrolü için savaşmışlardır. Ahlat'tan yürüyen Selçuklu ordusu ile Malazgirt ovasında bekleyen Doğu Roma ordusu arasındaki ilk çatışmalar, muhtemelen Ahlat ile Malazgirt arasındaki engebeli arazide olmuştur. Ancak asıl savaş Malazgirt ovasında meydana gelmiştir. Yapılan bu savaşın sonucunda gelen galibiyet ile Türklerin hakimiyetinde kalan Ahlat, Selçuklular döneminin güzide şehirlerden biri haline gelmiş, taş işçiliğinde kümbetler ve kervan saraylar gibi pek çok eserler vermiştir. Bu eserler arsında bulunan Ahlat mezar taşları, oldukça önemli yere sahiptir. Araştırma kapsamında ele alınan mezar taşları incelendiğinde, stilize edilmiş bitkisel motifler ve zengin geometrik motiflerin yanı sıra mitolojik hayvan motiflerindeki kullanıldığı görülmüştür. Bu anlamda Ahlat mezar taşlarının, dönemin Türk-İslam sanatı anlayışına ışık tutması açısından önemli bir yere sahip olduğu düşünülmüştür.

2. Ahlat Mezar Taşlarında Kullanılan Süslemeler

Bitkisel ve geometrik süslemeler, bordürler, ejderhalar, şamdanlar ve kandiller mezar taşlarının başlıca dekoratif unsurlarıdır. Ayrıca mezar taşlarının üzerine Kur'an'dan ayetler ve metinler işlenmiştir. Kullanılan her konunun veya metnin özel bir anlamı vardır ve belirli bir amaca hizmet etmektedir (Kılınç ve Özçelik, 2019: 354).

Mezar taşlarını süsleyen desenler, yazılar ve oymalar, Orta Asya ve Anadolu' ki kültürel özelliklerin kaynaşmasının bir sonucu olarak meydana gelmiştir. Ayrıca İslam'ın ağırlıklı olduğu bu bölgede mezar taşı dekorasyonu da dini etkiler çerçevesinde gelişmiştir. Bitkisel ve geometrik süslemeler, bordürler, ejderha desenleri, şamdanlar ve kandiller mezar taşlarının başlıca dekoratif unsurlarıdır. Ayrıca mezar taşlarının üzerine Kur'an'dan ayetler ve yazılar işlenmiştir (Özçelik ve Kiliç, 2019: 355-356).

2.1. Geometrik Süslemeler

Anadolu Türk mimarisinde geometrik kompozisyonlar her zaman popüler bir dekorasyon olmuştur. Geometrik form, tasvirten kaçınmanın bir yolu olup, sanat anlayışında baskın estetik form unsuru olarak diğer kültürlerle göre daha yaygın olarak kullanılmaktadır. Mimari yapıların yüzey süslemelerinde sıklıkla kullanılan geometrik kompozisyonlar, kapalı ve sonsuz kompozisyonlarda kendi içerisinde bir ahenk ile kullanılmıştır (Genç, 2023: 2).

Mezar taşına uygulanmış yıldızlı geçme kompozisyonu güzel bir örnektir (Görsel 3.1). Sonsuz örneklerin kesitleri olarak sonsuzluk görünümündedir ve kendilerine ayrılan alanda hiçbir sınır kabul etmemektedir. Temalar iç içe geçerek kesişmekte ve aynı anda çeşitli görüntüler üretmektedir. Böylece her kompozisyonun kendine has bir görünüm kazanmaktadır (Yumuşak, 2023: 23).



Görsel 1. Geometrik motifin yer aldığı Ahlat mezar taşı.

2.1.1. Yıldızlar

Bu kompozisyonları oluşturan yıldızların kol yıldızları ve köşe yıldızları olmak üzere iki kategoriye ayrıldığı görülmektedir (Görsel 2). Bunun dışında aç veya kol sayısı da yıldız şeklinin ana belirleyicisi olarak değerlendirilmektedir. Altı, sekiz, on ve on iki köşeli yıldız kompozisyonları mevcuttur. Ancak beş köşeli, altı köşeli ve sekiz köşeli yıldızlar en yaygın desenlerdir. Genel olarak sonsuz karakterlere sahip yıldız kompozisyonları, birbirini belirli noktalarda kesen ve aynı anda şekillenen tekrarlı çizgiler sistemine dayanmaktadır. Dallanmış yıldız sistemlerinde sivri uçlu yıldızlar da görülür. Ayrıca daireleri bölen veya üst üste binen kareler, altıgenler ve diğer kapalı şekillerle de mevcuttur. Genel anlamda çoklu çizgi sistemine dayalı karakteri sayesinde sonsuz ve açık karakterli bir kompozisyon oluşturulmuştur (Çiftçi, 2015: 165).



Görsel 2. Ahlat mezar taşlarında yıldız desenleri.

2.1.2. Geçmeler

Geçme denen çapraz desen dünyadaki en eski dekoratif desenlerden biridir. Bu dokuma sistemi Hititlerde ve Eski Doğu'da ortaya çıkmış ve belirli dönemlerde sanatta sıklıkla kullanılmıştır. Geleneksel olarak zencirek adı verilen motifler, geometrik çizgilerin birbirinin içinden geçerek bağlantılar oluşturmasıyla oluşan desenlerdir. Bu uzun desenler çoğunlukla kenar dekorasyonunda eski çağlardan beri kullanılmaktadır. Kesikli çizgi sistemi, kesiti sınırlı bir alan içerisinde tutar ve başlangıç noktasına dönmeden, uzanan kolu herhangi bir yönde kesmeden devam ettirilebilmektedir. Noktalı çizgi sistemine benzer şekilde kapalı formda sınırsız karakter kombinasyonu elde edilebilmektedir. Kapalı formlar sadece normal çokgenler ve yıldızlar değil, motifin kendi şeklini bırakıp çeşitli kırılmalar ve dolaşmalar ile tekrar aynı şekle dönmesiyle ilgili olan kendine has bütün kombinasyon çeşitleridir (Ölçer, 2022: 38-39).



Görsel 3. Ahlat mezar taşlarında yıldız geçmeler.

2.2. Bitkisel Motifler

Türk İslam sanatında sevilerek kullanılan bitkisel motifler doğada bulunan ağaçlar, çiçekler, kıvrık dallar, güller, yapraklardan esinlenmiştir. Bitkilerin farklı şekillerde ifade edilmesinden oluşmaktadır. Bazı örneklerde bu konular doğaya en yakın şekilde tasvir edilse de çoğu zaman şematik olarak stilize edilmişlerdir (Çelik, 1998: 93).

2.2.1. Rumi

Süslemede önemli bir rol oynamakta ve kavisli yüzeyi ile esnek bir yapıya sahiptir. Palmiye ağaçları, süslemelerde rumi dalları arasındaki boşlukları doldurmak için kullanılmıştır (Reisoğlu, 2016: 203). Rumi kelimesi, 16. yüzyılın ortalarında, tezeyinat türünü ifade etmek üzere yaygın olarak kullanılmaya başlanmıştır. Dolgun virgül görünümüne, gövdeye ve uca bağlanan dairesel bir desenden oluşur. Sap varyantı, yaprak damarları tarafından ince dilimlenmiş veya iki parçaya çatallanmış gövde ile öne çıkmaktadır. Sarmaşık dallarını andıran, dolanıp dönen, korkutucu, saldırgan ve ısırıcı hayvanları tasvir eden eserlerde ön plana çıkmaktadır. Çevik hareketlerle bükülmüş yapısı, bitkilerden ziyade yılan ve ejderha gibi masallardaki efsanevi yaratıkları tasvir etmektedir (Görsel 4). Rumi desenlerinin ilk örneklerini Uygur dekoratif duvar resimlerinde ejderha kanatlarında görülmektedir. (Yumuşak, 2023: 17-18).



Görsel 4. Rumi motifiyle bezenmiş Ejder figürlü Ahlat mezar taşı

2.2.2. Lotus

Lotus deseninin Anadolu Selçukluları arasında İran alçı süslemesi sonucu geliştiği, deniz tarağı ve palmiye yaprakları şeklinde kullanıldığı sanılmaktadır. Simetrik olarak yerleştirilmiş uçları kıvrık iki yan kol ve ortasında küçük bir üçgen yaprak bulunan dikey bir sap üzerinde durmaktadır (Sarı, 2024: 161).



Görsel 5. Lotus motifi Ahlat mezar taşı kesit.

3. Yöntem

Araştırma konusu olarak ele alınan Ahlat mezar taşları süsleme açısından incelendiğinde zengin bir sanat anlayışı ile üretildiği görülmüştür. Taş yüzeylerinde stilize edilmiş bitkisel formlar, çoklu ve geçişli geometrik yapılar ile mitolojik hayvan figürleri dengeli bir kompozisyon içerisinde kullanıldığı görülmüştür. Bu bağlamda araştırma konusu içerisinde ele alınan seramik uygulamalarda kullanılan motifler, farklı kompozisyonlarda modern bir bakış açısıyla yeniden tasarlanmış ve uygulanmıştır. Yapılan seramik uygulamalar ile günümüz ve dönem arasında çağdaş bir bağ kurulması amaçlanmıştır.

Çalışmalar, döküm, elle şekillendirme ve mühür yöntemleri kullanılarak üç boyutlu ve pano olarak üretilmiştir. Uygulamaların plastik şekillendirmeleri bittikten sonra, kontrollü olarak kurumları sağlanmıştır. Kurutulma işlemi tamamlanan ürünlerin 950 °C bisküvi pişirimi ve 1050 °C sırlı pişirim uygulanmıştır. Renklendirme işlemlerinde ise genellikle eskitme, kırmızı, turkuaz ve siyah renkler ağırlıklı olarak tercih edilmiştir.

Tasarım 1’de Ahlat mezar taşındaki geometrik ve bitkisel formlardan esinlenerek yapılan formda elle şekillendirme ve mühür baskı yöntemi kullanılmıştır. Renklendirmede turkuaz, kırmızı ve siyah renkler kullanılmıştır. 950 °C’de bisküvi pişirimi ve 1050 °C’de sırlı pişirimi yapılmıştır.

Bu çalışma, biçim ve süsleme özellikleriyle Ahlat mezar taşlarının stilistik izlerini taşıyan çağdaş bir yorumu temsil etmektedir. Çalışmanın genel formu, Ahlat mezar taşlarında sıkça rastlanan “baş taşı” formlarına benzer bir dikdörtgen gövdeye ve genişleyen bir alt bölüme sahiptir. Genişleyen kısım, klasik mezar taşlarında görülen “taç” ya da “mihrap” benzeri formu çağrıştırmakta ve simgesel yönünü güçlendirmiştir. Çalışmanın yüzeyinde geometrik süslemeler ön plana çıkarılmıştır. Üst kısımdaki girift desen, Selçuklu sanatının temelini oluşturan geometrik örgü sistemini temsilen yerleştirilmiştir. Mukarnas benzeri geçişler ve yıldız motifleri kullanılmıştır. Orta bölümdeki kesişen daireler, klasik Selçuklu yıldız geçmelerine benzetilmiştir. Bu tür desenler Ahlat mezar taşlarında hem yüzey süslemesi hem de derinlik hissi yaratmak amacıyla kullanılmaktadır.



Tasarım 1.

Tasarım 2’ de figüratif ama stilize bir anlatımla, kadim Türk mitolojisinin ve Selçuklu sanat anlayışının harmanlandığı bir biçim dili sunulmuştur. Çalışmanın merkezinde yer alan ejder figürü, sadece estetik bir unsur değil, aynı zamanda taşıdığı kültürel ve mitolojik değerleri temsil eden bir anlatı ögesidir. Türk-İslam sentezinde ejder, yalnızca bir yaratık değil, kaos ile düzen arasında duran, sınırları bekleyen ve bilgiyle özdeşleşen bir varlık olmuştur. Ejder, burada bir koruyucu ruh, bir eşik bekçisi gibi yansıtılmak istemiştir. Çalışmanın yatay-dikey form geçişi, ejderin bu geçişi delerek ortaya çıkması bir kapı ya da sınır etkisi vurgulanmıştır.

Araştırma kapsamında yapılan bu çalışma, ejder figüründen esinlenerek tasarlanmış ve elle şekillendirme yöntemi ile yapılmıştır. Renklendirmede eskitme yöntemi kullanılmıştır. 950 °C’de bisküvi pişirimi, 1050 °C’de sırlı pişirimi yapılmıştır.



Tasarım 2.

Tasarım 3' te Ahlat mezar taşının üzerinde bulunan geometrik formlar şamot çamuruna mühür yöntemi ile uygulanıştır. Renklendirmede eskitme yöntemi kullanılmıştır. 950 °C'de bisküvi pişirimi, 1050 °C'de sırlı pişirimi yapılmıştır.

Çalışmanın üst kısmının yarım daire biçiminde kavislenmesi, doğrudan Selçuklu mezar taşlarında sıkça karşılaşılan baş taşı formuna benzetilmiştir. Bu tür yarım daire ya da kemerli üst hatlar, özellikle Ahlat mezar taşlarında etkileyici bir görsellik katmıştır. Çalışmadaki yıldız motifleri dikkat çekmektedir. Çalışmanın yüzeyinde yer alan ve siyah konturlarla vurgulanmış yıldız benzeri çokgen motifler, Selçuklu taş süslemeciliğinin önemli yapı taşlarından biridir. Bu tür yıldızlar, özellikle sekizgen ve çok köşeli yıldızlar, düzeni ve sonsuzluğu simgelemektedir. Buradaki motifler belirgin biçimde stilize edilmiştir. Bu da onları hem tarihsel bir gönderme, hem de çağdaş bir biçim dili haline getirmektedir.



Tasarım 3.

Tasarım 4' de Selçuklu Ahlat mezar taşlarının estetik ve sembolik unsurlarını çağdaş bir yorumla getirilmiştir. Biçim ve kompozisyon açısından bakıldığında çalışma, dairesel bir forma sahip, bu form Ahlat mezar taşlarında sıkça görülen geometrik simetri anlayışına gönderme yapılmıştır. Merkezde yer alan yükseltilmiş ve beyaz renkli bölüm, kitabeye

benzetilmiştir. Merkezde kullanılan kabartma motifler, özellikle mavi ve kırmızı renkle boyanmış birbirine geçmiş geometrik formlar, Selçuklu sanatında yaygın olan geometrik örgü ve kufi yazı benzeri süslemeler çağdaş bir yorum katılarak uygulanmıştır. Dış kısımda, özellikle sol tarafta yer alan siyah damla ve kıvrımlı hatlar, Selçuklu taş işçiliğinde kullanılan bitkisel motiflere (rûmî, hatayî) benzer bir stilize anlayışla işlenmiştir.



Tasarım 4.

Bu seramik çalışma, geleneksel Ahlat mezar taşı estetiği çağdaş seramik sanatının diliyle yorumlanmıştır. Gelenekten kopmadan modern bir teknikle yapılmıştır. Çalışmanın merkezindeki formun “kitabe” yapısına atfen uygulamıştır. Kenarlarda stilize bitkisel motifler kullanılarak yaşam ve ölüm arasında doğal bir bağ olduğu anlatılmak istenmiştir.

Tasarım 5’ te biçimsel özellikleriyle Selçuklu dönemi Ahlat mezar taşlarının estetik anlayışına modern bir yorum getirmektedir. Öncelikle yapının L formu, Ahlat’taki mezar taşlarında sıklıkla görülen baş ve ayak taşı düzenini temsilen yapılmıştır. Yatay ve dikey elemanlar bir araya gelerek hem fiziksel bir bütünlük oluşturması istenmiş hem de kavramsal bir anlatım sergilenmiştir. Bezeme açısından bakıldığında, çalışmanın yüzeyine uygulanan oyma desenler, Selçuklu taş işçiliğinin tipik örnekleri olan geometrik geçmeler, rumi-mukarnas benzeri motifler ve bitkisel süsleme kullanılmıştır. Yüzeylerdeki siyah konturlarla derinlikler daha da belirginleştirilmiş ve desenler ön plana çıkarılmıştır. Renk olarak sade, doğal toprak tonlarının kullanımı, hem Selçuklu taş mimarisinin malzeme anlayışına uygunluk gösterilmiş hem de çağdaş bir görünüm sunulmuştur. Üzerindeki yüzey dokuları ve aşınmalar, ile geçmişin izleri yansıtılmıştır. Sanatsal bağlamda bu çalışmayla, geleneksel bir formu çağdaş bir seramik tekniğiyle yeniden kurgulayarak kültürel mirasla bağ kurmakta ve izleyiciye hem tarihsel hem de estetik bir deneyim sunulmuştur. Ahlat mezar taşlarının simgesel ve dekoratif mirası ile modern bir köprü kurulması amaçlanmıştır.



Tasarım 5.

Tasarım 6'daki kompozisyon düzeni ve form yapısı, Ahlat mezar taşları süslemelerinden esinlenerek üretilmiştir. Çalışmada dikey yükseltilmiş form, Ahlat mezar taşlarının etkileyici yapısı anlatılmıştır. Selçuklu mezar taşlarında sıkça rastlanan kemerli yapı formu, bu çalışmada da yukarıda yuvarlatılmış ve iki sütun arasında bırakılmış boşlukla simgesel bir geçit ya da sonsuzluk algısı oluşturacak biçimde yorumlanmıştır.

Yüzeyde yer alan yuvarlak, iç içe geçmiş ve bezemeli detaylar Ahlat mezar taşlarında sıkça karşılaşılan geometrik ve bitkisel motiflerin soyutlanmış halini vurgulanmıştır. Özellikle seramik küreciklerin her birinin farklı desen ve renk dokularına sahip oluşu, bireysel inançları veya zaman içindeki katmanlaşmayı sembolize etmektedir. Bu bağlamda çalışma, hem bireysel hafızaya hem de kolektif bir geçmişe göndermede bulunmuştur.



Tasarım 6.

4. Sonuç ve Yorum

Sanat eserleri içinde yaşanan toplumun tarihsel, kültürel ve sanatsal birikimiyle oluşturulmaktadır. Sanat üretim süreci, yaşam boyunca edinilen deneyim ve gözlemlerin bir yansıması olarak ortaya çıkmaktadır. Bu bağlamda, tarihsel ve kültürel birikimin, düşünsel dünyada bıraktığı etkiler, bu araştırmada yapılan çalışmalarda doğrudan ya da dolaylı biçimde kendini göstermektedir. Ortaya çıkan çalışmalar, geçmişin birikimini çağdaş değerlerle harmanlayarak zamana uyum sağlayan bir sentez oluşturulmuştur.

Bu çalışmada, bu üretim süreci içerisinde sanat tarihi ve diğer sanat disiplinleriyle etkileşim hâlinde, disiplinler arası bir yaklaşımla çalışılmıştır. Zira sanat, yalnızca tek bir alana indirgenemeyecek kadar çok yönlü, diğer alanlarla organik bağlara sahip bir yaratım alanıdır. Resim, heykel, seramik ve diğer görsel sanatlar ise geçmişte olduğu gibi bugün de sanatın yaratıcı sürecinin vazgeçilmez öğeleri olmaya devam etmektedir.

Sonuç olarak, çalışma kapsamında Selçuklu Ahlat mezar taşlarından esinlenerek oluşturulan seramik eserler, tarihsel ve kültürel birikimin çağdaş sanat üretimiyle nasıl bütünleşebileceğini gösteren önemli bir örnek teşkil etmektedir. Çalışmalarda, geçmişin simgesel ve estetik değerleri, seramiğin biçimsel olanakları aracılığıyla yeniden yapılandırılmış, böylece çalışmalar, hem kültürel bir hafıza aracı hem de çağdaş bir ifade biçimi olarak konumlandırılmıştır.

Çalışma kapsamında oluşturulan seramik çalışmalar mezar taşı estetiğini çağdaş sanat diline taşıması, geleneğin bugüne aktarımı ve yeniden yorumlanması bağlamında disiplinlerarası bir yaklaşımın ürünüdür. Bu yönüyle söz konusu

çalışmalar, seramiğin yalnızca malzeme bazlı bir üretim pratiği olmanın ötesine geçerek, tarihsel, kültürel ve düşünsel katmanlara sahip çok boyutlu bir anlatı formuna dönüştüğünü ortaya koymaktadır.

Kaynakça

- Ahlat Kaymakamlığı. (2024). *Ahlat tarihi*. Erişim 23 Kasım 2025 tarihinde <https://www.ahlat.gov.tr/ahlat-tarihi> adresinden alınmıştır.
- Berk, S. (2018). Osmanlı mezar taşlarının estetik unsurları. 2. *Uluslararası Sanat ve Estetik Sempozyumu Bildiriler Kitabı* içinde. https://atif.sobiad.com/index.jsp?modul=article&ID=AWXAvuivHDbCZb_mQwnZ
- Berkli, Y. (2010). Uygur resim sanatının üslup özellikleri. *Sosyal Bilimler Dergisi*, 45(10), 155–166.
- Bodakçi, A. (2022). Mardin’de bezemeli kadın mezar taşları üzerine bir değerlendirme. *İnsan ve Toplum Bilimleri Araştırmaları Dergisi*, 11(3), 1798–1820. <https://search.trdizin.gov.tr/tr/yayin/detay/1135392>
- Bükel, Y. (1999). *Türk sanat tarihi: Orta Asya’dan Anadolu’ya Türk mimarisi*. Trakya Üniversitesi.
- Cimilli, H. C. (1996). *Türk süsleme sanatında 17. yüzyıl taş süslemesi* [Yayımlanmamış yüksek lisans tezi]. İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü. <https://nek.istanbul.edu.tr/ekos/TEZ/28962.pdf>
- Çal, H. (2015). Türklerde mezar ve mezar taşları. S. Sakaoğlu, M. Aça & P. Ergun (Ed.), *Türk kültüründe ölüm* içinde (ss. 295–332). T.C. Aile ve Sosyal Politikalar Bakanlığı Yayınları. <https://doi.org/10.21550/sosbilder.1436249>
- Çelik, Ç. E. (1998). *Bitlis Güroymak’taki tarihi mezar taşları* [Yayımlanmamış yüksek lisans tezi]. Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü. https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/tezDetay.jsp?id=TDf_r_VXsDAbhFOV0q2zGA
- Çetin, O. (2019). Osmanlı mezar taşlarına nakşedilen kültür, medeniyet ve sosyal yaşam: Eyüp örneği. *Uluslararası Türkoloji Araştırmaları ve İncelemeleri Dergisi*, 4(1), 32–43.
- Çoruhlu, Y. (2019). *Erken devir Türk sanatı: İç Asya’da Türk sanatının doğuşu ve gelişmesi*. Ötügen Neşriyat.
- Deniz, B. (2014). Türk ve Türkistan (Orta Asya) – Türk sanatına dair düşünceler. *Türkoloji*, (67), 66–75.
- Eroğlu, H. (2019). Bozkır taş işçiliğinden Osmanlı minyatürlerine Türk düşünce ve sanatı. *Türk Tarihi Araştırmaları Dergisi*, 4(1), 14–39. <https://makale.isam.org.tr/handle/123456789/246006>
- Ertunç, Ç. Ö. (2016). Anadolu Selçuklu dönemi taçkapıları süsleme şeritlerinde tezyinat. *Pamukkale Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, (5), 114–131. <https://doi.org/10.22252/ijca.1720250>
- Eycil, A., & Us, Ü. (2019). İslamiyet öncesi Türk tarihinde sanatı etkileyen unsurlar. *Asia Minor Studies Journal*, 7(1), 81–94. <https://doi.org/10.18603/sanatvetasarim.1263975>
- Genç, M. A. (2023). Bitlis Selçuklu mezar taşlarındaki geometri ve rumi motiflerde anlam. *Sanat ve Tasarım Dergisi*, 12(1), 1–9.
- Güzel, E., & Demirkol, K. (2023). Ahmed bin Hüseyin: Ahlat Selçuklu Meydan Mezarlığı’nda bir taş ustası. *Dumlupınar Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, (78), 311–325. <https://doi.org/10.51290/dpusbe.1344785>
- İlimiz.net. (2024). *Bitlis ilimizin Ahlat ilçesi*. Erişim 9 Ekim 2025 tarihinde <https://www.ilimiz.net/ilce/13/250-bitlis-ilimizin-ahlat-ilcesi.html> adresinden alınmıştır.
- Karaca, F. (2001). Mezar taşlarına yansıyan şekliyle Türk kültüründe hayat ve ölümle ilgili bazı değerlendirmeler. *İslami Araştırmalar Dergisi*, 14(3–4), 501–512.

- Kılınç, S. (2019). *Ahlat mezar taşlarındaki kandil kavramının çağdaş seramik formlarda yorumu* [Sanatta yeterlik çalışması]. Hacettepe Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü. <http://hdl.handle.net/11655/7471>
- Kurtuluş, R. (2004). Mezarlık. *TDV İslâm Ansiklopedisi*, 29, 519–522. <https://islamansiklopedisi.org.tr/mezarlik>
- Ölçer, Ş. (2022). *Ahlat kümbetlerinin geometrik desenlerinin çözümlenmesi ve güncel tasarımlarla yorumlanması*[Yayımlanmamış yüksek lisans tezi]. Ankara Yıldırım Beyazıt Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Önder, M. (1969). Konya mezar taşlarında şekil ve süsler. *Türk Etnografya Dergisi*, (62), 5–16.
- Özbek, Y. (2009). Anadolu Türk mimarisinde taş süsleme. *Türkiye Araştırmaları Literatür Dergisi*, (14), 141–170.
- Yiğit, S. (2024). *Ahlat Selçuklu Meydan Mezarlığı 'nda bulunan Esed bin Havend imzalı mezar taşları* [Yayımlanmamış yüksek lisans tezi]. Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü. <https://hdl.handle.net/20.500.14720/24475>

sanat
ve insan

Yeşim AYDOĞAN
Doç. Dr., İnönü Üniversitesi, yesim.aydogan@inonu.edu.tr, Malatya-Türkiye
ORCID: 0000 0001 5952 9396

Deneyisel Baskıresim ve Uygulamalar Üzerine Çözümlemeler

Özet

Çağdaş sanatın dinamik gelişimini “kusurun estetiği” ve “rastlantısallık” kavramları üzerinden inceleyen bu çalışma, deneyisel baskıresim alanındaki kurucu gelişmeleri ve uygulamaları analiz etmektedir. Nitekim sanatçıların kuralsız ve sınır tanımaz tutumları ve bunun neticesinde bir takım arayışlara yönelmeleri, 20. yüzyılda deneyisel baskıresmin önem kazanmasına sebep olmuştur. Geleneksel baskıresmin teknik kural ve sınırlarını tamamen değiştirerek disiplinlerarası bir yaklaşımla ortaya çıkan deneysellik, ilk olarak Atölye 17 çerçevesinde gelişen ve öncü sayılan bir takım uygulamalar üzerinden var olmuştur. Söz konusu uygulamalar sanatın yaratma isteğinden doğan biçimlendirme ve yeniyi arama özünden hareketle ortaya çıkmıştır. Atölye 17 sanatçıları, güzelliği kusursuzda arayan geleneksel yaklaşımdan uzaklaşarak, rastlantısallığın ve kusurun da estetik olabileceği düşüncesini benimsemişlerdir. Bu durum ise malzeme ve teknik açıdan sınırsız imkânlar sunması sebebiyle ilk olarak baskıresim alanında şekillenmiştir. Dolayısıyla sanatçılar, her türlü malzemeyi kendi istekleri doğrultusunda kullanarak, yaratıcı tasarımlar oluşturmaya yanı sıra, yeni baskı teknikleri de geliştirmişlerdir. Zira kâğıt dışında, metal, ahşap, kumaş, duvar ve daha birçok malzeme üzerine farklı yöntemler kullanarak baskı yapmışlardır. Öyle ki geleneksel baskıresmin belirgin kuralları ortadan kalkarak, üç boyutlu hale gelmiş ve boyutsal ve teknik sınırlar oldukça genişlemiştir. Tüm bu yeniliklerin ve gelişmelerin yaşandığı süreç içerisinde oluşan rastlantısal öğeler, çalışmanın özgün değerini artırması ve sanatsal ifadeyi güçlendirmesi açısından kabul görmüştür. Bu araştırmada da tüm bu anlatılanlar çerçevesinde bir anlayış benimseyen ve bu doğrultuda hareket eden; Stanley William Hayter, Krishna Reddy, Helen Phillips, Yves Tanguy, Wassily Kandinsky, Joan Miro, Pablo Picasso, Jackson Pollock, Antoni Tàpies, Andy Warhol, Robert Rauschenberg, Nancy Spero, Willie Cole, Thomas Kilpper gibi sanatçılara ve onların eserlerine yer verilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Deneyisel Baskıresim, Atölye 17, Rastlantısallık

Analyses On Experimental Printmaking and Its Applications

Abstract

This study analyzes the foundational developments and applications in the field of experimental printmaking through the concepts of the “aesthetics of fault” and “randomness” examining the dynamic evolution of contemporary art. Indeed, the rule-breaking and unconstrained attitudes of artists, and the subsequent search for new approaches, led to the growing importance of experimental printmaking in the 20th century. Emerging with an interdisciplinary approach that completely transformed the technical rules and boundaries of traditional printmaking, this experimental practice first materialized through a series of pioneering applications developed within the framework of Atelier 17. These applications were driven by the inherent desire to create, which manifests as molding and searching for the new in art. The artists of Atelier 17 moved away from the traditional quest for flawless beauty and embraced the notion that randomness and fault can also possess aesthetic value. This shift first took shape in printmaking due to the limitless possibilities it offered in terms of material and technique. Consequently, artists not only created innovative designs by utilizing all kinds of materials as desired but also developed new printing techniques. They printed on materials other than paper, such as metal, wood, fabric, and walls, using various methods. As a result, the established rules of

traditional printmaking vanished, the medium became three-dimensional, and its dimensional and technical boundaries significantly expanded. Throughout this process of innovation and development, random elements that occurred were accepted for enhancing the work's inherent originality and strengthening artistic expression. This research focuses on the works and approaches of artists who adopted this understanding and operated within this framework, including Stanley William Hayter, Krishna Reddy, Helen Phillips, Yves Tanguy, Wassily Kandinsky, Joan Miró, Pablo Picasso, Jackson Pollock, Antoni Tàpies, Andy Warhol, Robert Rauschenberg, Nancy Spero, Willie Cole, and Thomas Kilpper.

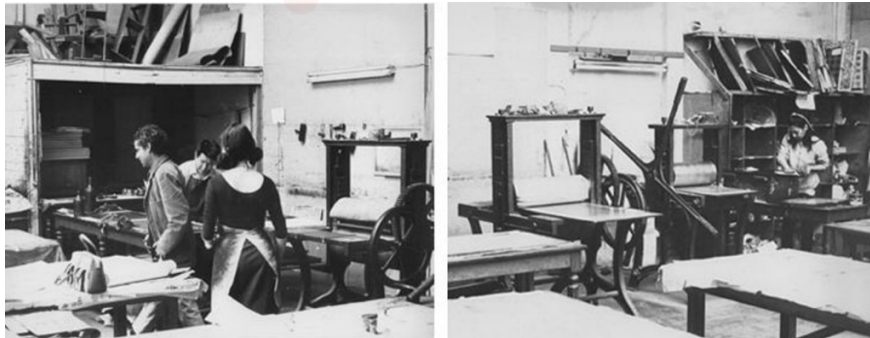
Keywords: Experimental Printmaking, Atelier 17, Randomness

1. Giriş

Sanat nedir? Nasıl meydana gelir? Goethe, sanatı güzel olmanın dışında, şekil ve biçim veren olarak tanımlamaktadır. Bu durum, güzellikten çok daha öz ve çok daha yücedir. Zira sanatın bu biçimlendirme durumu, yaratma isteğinden gelmektedir. Yaratma isteği ise, yeniyi üretme, bilinmeyen bulma, belirsizliği çözme, denenmemişi deneyimleme gibi düşünce ve isteklerden doğmuştur (San, 2019:16). Bu düşünce ve istekler doğrultusunda insanlar, gözlem, hayal gücü, mantık yürütme ve daha birçok yöntemi kullanarak yaratıcı ürünler ortaya koymaya çalışmışlardır (Turani, 2022: 485). Söz konusu çeşitli yöntemler neticesinde disiplinlerarası yaklaşımlardan yararlanılmış ve böylece yaratıcılıkla oluşan yeni anlayışlar ortaya çıkmaya başlamıştır. Plastik sanatlarda alışılmadık malzeme ve boyalar, çeşitli üsluplarla denenerek ya da mevcut malzemeler çeşitli tekniklerle ilişkilendirilerek, yaratıcı, yeni, özgün ve deneyselliğin ön planda tutulduğu çalışmalar yapılmaya başlanmıştır. Deneysellikte birlikte, geleneksel yöntemlerin taklitçiliği, güzelliği kusursuzda arama isteği, yerini rastlantısallığın ve kusurun da estetik olabileceği düşüncesine bırakmıştır. Nitekim “Şahsiyet hatayı meziyete çevirir.” sözünden hareketle, deneyselliğin sanat eserinin oluşum sürecine heyecan kattığı, sanatçıların bir takım hatalardan ya da tesadüfi durumlardan, yararlanarak yaratıcı, özgün, özgür denemelerle, plastik açıdan zengin, estetik ürünler de ortaya çıkabileceği gösterilmeye çalışılmıştır. Böylece deneysellik, yeni bir sanat anlayışı olarak varlığını ortaya koymuş ve sanatçılar tarafından benimsenmeye başlanmıştır. Geleneksel anlayıştan deneyselliğe geçiş, ilk başlarda malzeme ve teknik anlamda daha kapsamlı bir içeriğe sahip olan ve deneyselliğe imkân veren bir teknik olması bakımından baskiresim üzerinden başlamıştır. Baskiresim, deneysel anlayışla çalışmak isteyen sanatçılara, ihtiyaç duydukları kurlsız ve sınırsız çalışma ortamını sunmasının yanı sıra, geleneksel baskiresimde kullandıkları malzemelere ek olarak her türlü materyalden yararlanma imkânı da sunmaktadır. Deneysel baskiresim alanındaki ilk gelişmelerin “Atölye 17” ile başladığını belirtmek doğru olacaktır.

2. Atölye 17

Deneysel baskiresmin temellerinin atıldığı Atölye 17, sanatçıları farklı arayışlara teşvik ederek, düşünsel dünyanın kural tanımazlığını ve sınırsızlığını sanata aktarmanın mümkün olduğunu göstermeye çalışmış ve sanatçıları bu yönde desteklemiştir. Stanley William Hayter tarafından kurulan Atölye 17, sanatçıların yeni keşifler bulmalarına, arayışlarda bulunmalarına, denenmemişi denemelerine olanak sağlayan bir mekân olarak tasarlanmıştır.



Görsel 1. Stanley William Hayter'ın stüdyosu, Atölye 17, New York, 1950'ler.

Paris'te 1927 yılında kurulan Atölye 17, “17 Rue Campagne Premiere” caddesindeki 17 rakamından ilham alarak ismini belirlemiştir. İlk açıldığı zaman asitleme, gravür ve kuru nokta gibi baskı teknikleri temeline oturtulmuş olan atölye çalışmaları, Hayter'in yeni yöntemlere olan merak ve isteği doğrultusunda çeşitlenerek artmıştır. Özgürlükçü yaklaşımlarla kişisel özelliklerin dikkate alındığı bir sistemin kurulu olduğu atölyeye çalışmaya gelen adayların, Atölye 17 bünyesine kabul edilip edilmeyeceklerine, deneysel bir çalışma sonrasında karar veriliyordu. Ancak 1930'lı yıllarda çağdaş anlayışı benimseyerek çalışan atölye, yeni teknik ve yöntemleri öğrenmek isteyen herkese açık olmuştur. Atölye 17'ye katılan sanatçılara öncelikle geleneksel gravür yöntemleri gösterilmekte, deneysel baskı çalışmalarına ise daha sonra geçilmekteydi (Kılıç Ateş, 2019: 39).



Görsel 2. Stanley William Hayter'ın stüdyosu, Atölye 17, New York, 1950'ler.

Atölye 17'de geleneksel öğretmen-öğrenci hiyerarşik ilişkisinin bir kenara bırakıldığını belirten Hayter, atölyede işbirliği ve fikirlerin özgürce ifade edildiği bir ortam yaratmayı amaçlamıştır. Buradaki amaç, farklı deneyim seviyelerine ve farklı bakış açılarına sahip kişilerin, yeni baskı teknikleri geliştirebilecekleri bir tür laboratuvar yaratmaktır (Farrel, 2016: 1). Zira Atölye 17'in felsefesi, baskı sanatının sadece “üretimsel” bir sanat olmadığı, özgür fikirlerin, yaratıcı düşüncenin, estetik duyarlılığın ve plastik zenginliğin merkezi konumda olabileceği fikrini yaymak ve benimsetmektir. Hayter, 1971'de Paul Cummings'in Amerikan Sanat Arşivleri için yaptığı röportajda çalışma yöntemini ve Atölye 17 için şu ifadeleri kullanmıştır: “Bizim çalışma şeklimizde, burada profesör ve öğrenci arasında bir anlaşma söz konusu değil... Bu işe başladığımdan beri her zaman şu teoriye sahiptim: Bu zanaat hakkında bir şey yapacaksanız, bunu yapmak için çok sayıda insana ihtiyacınız olacak ve onlarla çalışmanız gerekiyor ki bu kulağa geldiğinden çok daha fazla şey ifade ediyor çünkü bunun yapıldığı neredeyse hiç vaka yok... Kendinizi son başlayanın seviyesine koymalı ve sizin için de bunun son derece geçici olduğunu aklınızda tutmalısınız. Yani, birçok insanla birlikte çalışmaya gittiğiniz her gün bir tabakaya, daha önce hiç tabaka görmemiş gibi bakabilirsiniz. Bunu yapmak çok zor bir şey, çünkü şimdi kendinizi sarsmanız ve sonra şunu söylemeniz gerekiyor: Dinle, bunun hakkında bir şeyler bildiğinizi mi düşünüyorsunuz, doğru değil, görüyorsunuz... ve elbette bu oyunu oynarken hiçbir kişisel kibriniz olmamalı.” (Farrel, 2016: 1).

Hayter için, deneysel baskıresim tarihinde öncü ve özgün bir kimliğe sahip olduğu söylenebilir. Zira çalışma esnasında karşılaştığı sorunlara pratik çözümler bulan Hayter'in, mantıksal stratejileri, hayal gücü ve cesareti ile oluşturduğu deneysel baskıresim çalışmalarının, son derece yenilikçi, düşünsel ve estetiksel doygunluğa sahip eserler olduğu söylenebilir (Sarıkartal, 2007: 156).



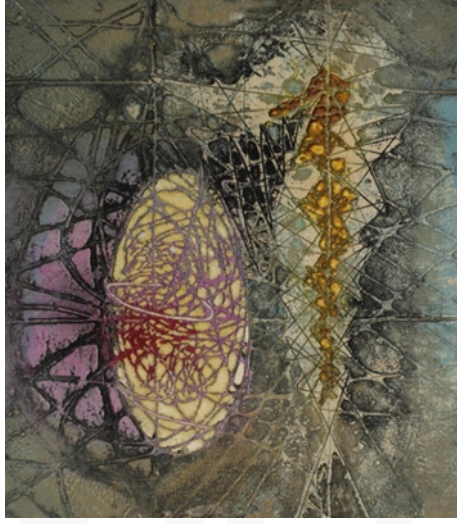
Görsel 3. Stanley William Hayter, “Beş Kişilikler”, Gravür ve Yumuşak Zeminli Gravür; Şablonlarla Eş Zamanlı Renkli Baskı, 37x 61 cm, 1946.

Hayter, renk, leke, doku, şekil gibi unsurları çalışmalarında temel öge olarak kullanmış ve bu unsurları geleneksel bakış açısının dışında yorumlayarak kompozisyona yerleştirmiştir. Hayter’in geleneksel kuralların dışına çıktığı ve basmakalıp fikirlerin dışında hareket ederek uygulamalar yaptığı, neredeyse tüm çalışmalarında görülmektedir. Nitekim Hayter, belirli bir duygu ya da düşünceyi ifade etmek ya da belirgin bir his uyandırmak için rengin sezgisel olarak kullanılması gerektiğini savunmuştur (Tüzün, 2019: 730).



Görsel 4. Stanley William Hayter, “Amazon”, Yumuşak Vernik ve Islak Kazı Tekniği İle Çizgisel Doğaçlama, 1945.

Deneyisel arayışlarla oluşturulan “Amazon” isimli gravür çalışması, yumuşak vernik ile birlikte yeni metotların denendiği bir baskı çalışmasıdır. Otomatizm yöntemi ile çalışılmış olan metal plakaya, tek kalıp üzerinden çok renkli olarak baskı uygulanmıştır. Yalnızca çizgi ile değil aquatinta ile lekesele değerlerle plastik açıdan zenginleştirilen çalışmada, açık-koyu, boş-dolu ve çizgiselliğin oluşturduğu denge ile esere dinamik bir nitelik kazandırılmıştır. Hayter gibi geleneksel kural ve kalıplardan sıkılmış ve çağdaş denemeler ve deneyimler elde etmek isteyen birçok sanatçı Atölye 17’ye katılmıştır (URL-1).



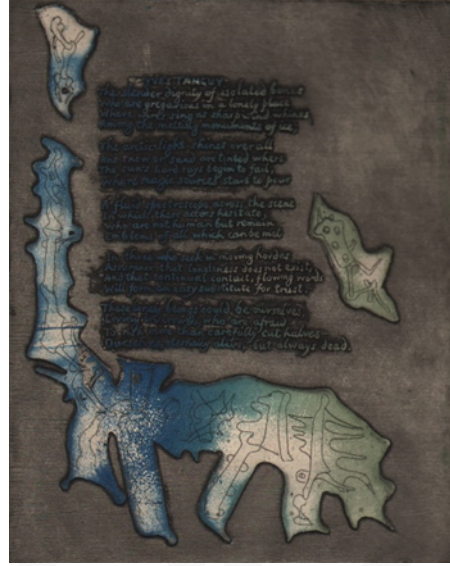
Görsel 5. Krishna Reddy “İki Form Birden”, Viskozite, 1957.

Krishna Reddy, Atölye 17’nin çalışmalarına katılarak, atölyenin deneye dayalı, yeni arayışları destekleyen üslubunu benimsemiştir. “İki Form Birden” adlı çalışmada tek kalıpla çok renkli baskı anlayışının uygulandığı, bir metal plaka üzerine, çeşitli sıvılıktaki yağlardan oluşan mürekkepler, sert ve yumuşak merdanelerin kullanımıyla gerçekleştirilen ve Reddy tarafından geliştirilen bir yöntemle baskı yapılmıştır (Farrel, 2016: 1).



Görsel 6. Helen Phillips, “La piège”, Dokuma Üzerine Gravür ve Renkli Sulu Boya, 92/200 kalemle, 35x 27 cm, 1953.

Atölye 17’de gravür eğitimi alan Helen Phillips, daha sonra gravür tekniği ile deneselliği birleştirerek yaratıcı eserler ortaya koymuştur. Sanatçı da tek kalıptan çok renkle baskı yapmak üzerine yoğunlaşmış ve birçok özgün çalışma tasarlamıştır. Gravür çalışmalarında çizgisellikten faydasıyla yararlanan sanatçı, birçok tekniği birleştirdiği çalışmalarında soyut bir üslup benimsemiştir (Araz, 2006: 71).



Görsel 7. Yves Tanguy, “İzole Kemiklerin İnce Onuru”, Gravür, Asitle Oyma Baskı ve Sulu Boya, 1947.

Atölye 17’nin çalışmalarına katılan Yves Tanguy, şiirselliğin, sır ve gizemin ön planda olduğu işlerini bu dönemde yapmıştır. Çok sayıda gravür çalışması yapan sanatçı, genellikle çalışmalarında tek plaka üzerinde çok renkli baskı uygulamalarına yönelik, deneysel araştırmalarda bulunmuştur. Atölye 17’de bir dönem oldukça yoğun çalışılan şiir ve baskı dizisinin ürünlerinden olan çalışmalarında, soyut yorumlamalar yapmıştır (URL-2).



Görsel 8. Wassily Kandinsky, “İsimsiz”, Gravür, 1931.

Soyut sanatın öncüsü olarak kabul edilen Kandinsky, Atölye 17’nin çalışma sistemi ile kendi kişisel çalışma üslubunu ilişkilendirmiş ve atölyenin gravür çalışmalarına katılmıştır. Siyah-beyaz bir armonide oluşturulan çalışmada kompozisyon, geometrik şekillerin birbirleri arasındaki biçim ve boyut dengeleriyle oluşturulmuştur (Sezer, 2020: 475).



Görsel 9. Joan Miro, “Joan Miro'nun Baskıları İçin”, Auvergne Kağıdına Renkli Gravür ve Açık Isırık Kazıma, 12x14 cm, 1947.

Soyut sanat ve figüratif sanat arasında köprü olarak görülen Joan Miro, baskiresmin tüm tekniklerinde işler üretmiştir. Her türlü malzemeyi kullanarak eserler ürettiği dönemde Miro, Atölye 17'nin gravür çalışmalarına katılmıştır. Sanatçı işaretler, simge ve semboller, lekeler ve boşluklardan yararlanarak, tek bir renk ile yaratıcı kompozisyonlar oluşturmuştur (URL-3).

3. Deneysel Baskiresim Uygulamaları

Deneysel baskiresim anlayışı, giderek yaygınlaşmış ve geleneksel sanatın kurallarını aşmak isteyen, farklı düşüncelerini çeşitli yöntemlerle aktarmak isteyen tüm sanatçılar tarafından benimsenmiştir. Böylece deneysel baskiresim anlayışı, sanatta disiplinlerarası bir sürecin doğmasına ve karışık tekniklerin popüler olmasına sebep olmuştur. Teknik açıdan bu özgürlük, sanatçılara her türlü malzemenin ve tekniğin bir arada kullanılabileceğini göstermiştir. Böylece baskiresim ve diğer sanat dallarının malzeme ve teknik açıdan birleştiği, deneyselliğin hâkim olduğu, özgün ve sıra dışı çalışmalar ortaya çıkmıştır. Bu durum birçok sanatçının yenilikçi yöntemler ve yaratıcı süreçler neticesinde özgün eserler ortaya koymalarına sebep olmuştur. Böylece deneysellik kavramı tam anlamıyla bilinçli bir şekilde sanat dünyasına girmiş ve yer etmiştir. Sanatçılar zamanla baskı resim ve resim kavramlarının deneysellik çatısı altında birleştiği çalışmalar yapmaya başlamışlardır. Çünkü deneysel çalışmalarda hem baskiresme dair boya, araç-gereç ve teknikler hem de resme dair boya, araç-gereç ve teknikler bir arada kullanılmaya başlanmıştır. Böylece alışılmışın dışına çıkmak isteyen sanatçılar, fikirlerini, yaratıcılıklarını ve yeteneklerini bu anlayış aracılığıyla sergilemişlerdir. Söz konusu olan anlayış için sanatçılara, sanatsal ifade özgürlüğü kazandırdığı söylenebilir. Bahsi geçen bu özgürlük ile sanatçılar, geleneksel teknik ve yaklaşımlardan uzaklaşarak, deneyselliğin ve resmin çeşitli zenginliklerinden yararlanmış ve yaratıcı eserler yapmışlardır. Sanat alanında yaptığı alternatif arayışlar neticesinde deneysellikle tanışmış olan Pablo Picasso'da gravür ve litografi tekniği ile birçok eser üretmiş, zamanla uygulamalarına deneysel bir takım unsurlar dâhil etmiştir.



Görsel 10. Pablo Picasso, “İstakozlar ve Balıklar”, Arches Dokuma Kâğıdı Üzerine Taş Baskı, 79x110 cm, 1949.

Geleneksel baskı tekniklerinden sonra deneysel baskıresme yönelen Picasso, bir takım reçeteleri, kimyasal tarifleri gravüre uygulayarak, çeşitli araştırma ve denemeleri neticesinde farklı buluşlar, dokular elde etmiştir. Picasso, linol üzerine gravür, ağaç tabaka üzerine gravür gibi denemelerle farklı doku ve plastik zenginlik arayışlarıyla uğraşmıştır. Tüm bunlar ışığında Picasso için, deneyselliğin mutfağında yer alan, sadece uygulayıcısı değil aynı zamanda da üreticisi konumunda olan, bir yenilikçi yorumu yapılabilir (Gombrich, 2007: 576).



Görsel 11. Jackson Pollock, “İsimsiz 4”, 1945.

Deneysel ve sıra dışı bir üsluba sahip olan Jackson Pollock, baskıresim ile ilk kez Atölye 17 de tanışmış ve bu tekniğe dair ilk çalışmaları gravür eserlerden oluşmaktadır. Atölye 17'nin sanata dair olan özgür bakış açısı ve deneyselliği savunması, Pollock'un sanat görüşüyle örtüşmüş ve bu durum çalışmalarına yansımıştır. Nitekim gravür ile başlayan baskıresim serüvenine serigrafi ve litografi de dahil olmuş, aynı zamanda elle ve çeşitli malzemelerle müdahalelerde bulunduğu deneysel baskıresim anlayışında çalışmalar yapmıştır. Sanatçının bu çalışmalarının daha sonra gerçekleştirdiği damlama üslubunda oluşturduğu deneysel resimlerine de ilham kaynağı olduğu söylenebilir (Lynton, 2015: 204).



Görsel 12. Antoni Tàpies, “La Taca Vermella”, Guarro Kâğıdına Gravür ve Sulu Boya, 50x 40 1970.

İşaret ve sembollerin önemli olduğunu savunan Antoni Tàpies, soyut resim geleneğinde eserler üretmiştir. Sanat eseri üretim sürecinde deneye önem veren sanatçı, baskı, kolaj, grafiti gibi teknikleri birleştirdiği çalışmalar ortaya koymuştur. Çalışmalarında, farklı malzemeleri ve teknikleri birleştiren sanatçının kompozisyonlarında, baskılar, fırça darbeleri, tesadüfi çizikler, rastlantısal lekeler ve daha birçok deneysel teknik mevcuttur (URL-4).



Görsel 13. Andy Warhol, “Marilyn Diptych”, Keten Üzerine Akrilik, Serigrafî Mürekkebi ve Grafit, İki Panel: 80 7/8 X 114 İnç, 205 x 289 cm, 1962.

İkonikleşen deneysel çalışmalara sahip olan Andy Warhol, baskıresim çalışmalarında ele aldığı konuya dair tercih ettiği renk ve biçimle eleştirel kompozisyonlar oluşturmuştur. Warhol’un birçok tekniği birleştirerek yaratıcı ve özgün eserler üretmesi, çağdaşları arasında ayırt edilmesine ve öncü olmasına sebep olmuştur. Sanatçı, tanıdık-bilinen olanı soyutlayarak, onu gerçeklikten uzaklaştırarak, endüstriyel süreci eleştirmiştir. Popüler kültürü, en tanınan semboller aracılığıyla, renkleri abartarak, sıra dışı, garip-tuhaf bir hale getirerek ses getirmeyi amaçlamış ve başarılı olmuştur. Warhol’un hem kullandığı deneysel tekniklerle hem de ele aldığı konuları sunma şekliyle deneyselliği içselleştirdiği söylenebilir (Ümer, 2019: 43).



Görsel 14. Robert Rauschenberg, “Foto Finish”, Bronz Üzerine Kararma Ve Serigrafi Mürekkebi, 122 x 122 cm, 1990.

Eklektik bir sanat anlayışına sahip olan Robert Rauschenberg, çok çeşitli ve farklı teknikleri bir arada kullanarak resimlerini oluşturmaktadır. Çalışmalarında deneyselliği ön planda tutan sanatçı, serigrafi baskıyla pirinç, bakır, bronz levhaları birleştirmiş ve bir takım kimyasal tepkimeler sonucu oluşan etkilerden plastik anlamda yararlanmıştır. Bununla birlikte yaptığı çalışmalara, matbaa boyası ve akrilik gibi farklı kimyasal alt yapıya sahip boyaları birleştirerek renksel çeşitlilikler elde etmeye çalışmıştır. Bununla birlikte fotoğrafçılık, serigrafi, resim ve deneyselliği birleştirdiği çok sayıda çalışmalara imza atmıştır. Rauschenberg bir röportajında: “Bir gazetenin metnini, bir fotoğrafın ayrıntısını, bir beyzbol topunun dikişini ve bir ampulün içindeki filamanı, fırça darbesi veya boya damlaması kadar resim için temel olarak görüyorum.” ifadelerini kullanmıştır (Sülün, 2021: 16).



Görsel 15. Nancy Spero, “İsimsiz”, Gravür, 49x62 cm, 1988.

Nancy Spero, araştırmaları neticesinde çeşitli kaynaklardan derlediği mit ve efsanelere ait kadın imgelerini ele aldığı kompozisyonlar oluşturmuştur. Baskı sanatçısı olan Spero, baskı kalıplarını silikon benzeri malzemelerden oluşturarak, kâğıt, ipek, parşömen, kumaş, duvar gibi çeşitli malzemeler üzerine baskı yapmıştır. Bunların yanı sıra enstelasyon çalışmaları da bulunan sanatçının, çizimlerinde, kolajlarında ya da genel olarak işlerinde yer alan kadın figürlerinden oluşan bir birliktelik hakimdir (Rockefeller, Hall W., 2024: 1).



Görsel 16. Willie Cole, “Adımı Söyle”, Ahşap Üzerinde Demir Yanıkları, Siyah Kalem, Sekiz Adet Üst Üste Konulmuş Eleman, 244 x 239 cm, 2020.

Heykeltıraş ve baskı sanatçısı olan Willie Cole, ütü gibi tüketici nesnelerini ele aldığı ironik deneysel baskiresim çalışmaları yapmıştır. Cole, kâğıt, kumaş, tuval, ahşap ve daha birçok malzeme üzerine, ütüyü ısıtıp basarak bir yanık oluşturmuş ve bunu sanat malzemesi olarak kullanmıştır. Sanatçı bu çalışmalara kalemle, fırçayla ya da heykellerle müdahalelerde bulunsa da, aslında yanık izinin oluşturduğu tesadüfi oluşumlar, ütü tabanındaki delik izleri ya da baskı yaptığı yüzeyde oluşan değişimlerden plastik anlamda yararlanmıştır. Bununla birlikte sanatçının hazır bir malzemeyi baskı kalıbı gibi kullanması da oldukça yaratıcıdır (Kılıç, 2022: 87).



Görsel 17. Thomas Kilpper, “Mirasın Siyaseti ve Politikanın Mirası”, 2019.

Baskı ve enstelasyon sanatçısı olan Thomas Kilpper, çalışmalarında politik konuları işleyen siyasi bir kişiliktir. Eser boyutlarında baskiresmin teknik sınırlarını aşarak duvarları zemini ve tavanı kaplayan çalışmalar yapan sanatçı, aynı zamanda baskı kalıbını yerde sergileyerek, ele aldığı konuyla ilişkilendirdiği bir enstelasyon çalışması da gerçekleştirmiştir. Yerde sergilenen ve üzerinde politikacıların görsellerinin olduğu baskı kalıbı, sergiyi ziyaret edenlerin ayağı altında aşınmıştır. Bu durum sanatçının, deneysel baskiresim anlayışının tüm olanaklarından faydalandığını göstermektedir (URL-5).

4. Sonuç

Geleneksel baskiresmin teknik sınır ve kurallarının dışına çıkan sanatçılar, deneysel baskiresim ile diğer disiplinleri ilişkilendirdikleri yenilikçi eserler ortaya çıkarmışlardır. Söz konusu bu eserler süreç, malzeme ve sunum şekli açısından geleneksel baskiresme göre oldukça farklılık göstermiştir. Deneysel baskiresim anlayışını benimseyen sanatçılar, resim yüzeyi için kâğıt kullanımı dışında, kumaş, ahşap, metal, tuval, cam, duvar, zemin ve daha birçok malzemeye baskı yapmışlardır. Bu baskılar, çoğaltım tekniği ve baskı kalıbı açısından da oldukça çeşitlidir. Geleneksel baskiresimde orijinallığın belirtisi sayılan cam çerçeve, numaralandırılmış baskılar, kenar boşluklar vb. gibi kurallara, deneysel baskiresim uygulamalarında yer verilmemiştir. Bununla birlikte gravür, linol, ahşap, litografi, taş baskı, serigrafi gibi baskı tekniklerinin birlikte kullanıldığı çalışmalar üretilmiştir. Yalnızca teknikler değil, bu tekniklere ait tüm malzemeler de birlikte-karışık bir şekilde kullanılmıştır. Aynı zamanda farklı tekniklere ait boya ve malzemeleri birleştirerek kimyasal tepkimeler sonucunda oluşan etkilerden yararlanılmıştır. Bu etkiler baskiresim yüzeyine dâhil edilen, akrilik, suluboya, guaj, yağlı boya ve fırça darbeleri de girerek artırılmıştır. Söz konusu bu etkiler, farklı malzemelerin de baskı yüzeyine dâhil edildiği kolajlarla zenginleştirilmeye çalışılmıştır. Böylece baskiresim üç boyutlu bir hal almış biçim ve boyut anlamında bir değişime uğramıştır. Boyutsal anlamdaki bu değişim, baskiresmin pres ölçüsüne bağlı kalma zorunluluğunu ortadan kaldırmış ve büyük kumaş parçalarına, ahşap zemin plakalarına ve hatta odaları kaplayan alanlara kadar genişlemiştir. Deneysel baskiresim uygulamalarında bulunan sanatçılar, deneysel arayışların, teknik ve malzeme çeşitliliğinin, araştırma, deneme ve uygulama süreçlerinde oluşan bir takım rastlantısal öğelerin, resim yüzeyinde oluşturduğu plastik zenginliğin farkına varmışlardır. Bu durum sanatçıları, çalışmalarını yaparken daha rahat olmalarına ve tesadüfi etkilerin oluşmasına imkân tanımalarına yöneltmiştir. Öyle ki deneyselliğin sanatçılara tanıdığı özgürlük ve hoyratlık rastlantısal öğelerin oluşmasını mümkün kılmıştır. Bu, deneyselliğin eskizden ve kurgudan bağımsız oluşuyla ilintilidir. Deneyselliğin sunmuş olduğu, aniden ortaya çıkan beklenmedik etkiler, sanat dünyasında beğeni toplamış, benimsenmiş ve kabul edilmiştir. Sanatçılar bu durumun, çalışmanın özgünlüğüne değer kattığı düşüncesini savunmuşlardır. Böylece sanatçılar deneysel çalışmalarına, rastlantısal unsurların oluşabileceği hamlelerde bulunmuşlar ve deneyselliğin sınırlarını genişletmişlerdir. Bu rastlantısal oluşumlar, beraberinde farklı bakış açıları getirerek, deneysel baskiresmin sınırlarını genişletmiş ve birçok sanatçının deneysellik anlayışında çalışmalar yapmalarına sebep olmuştur. Bu durumla ilgili Klee “Eskiden yeryüzünde görülmekte olan ve insanın severek gördüğü ya da görmek istediği şeyler resimlenirdi. Şimdi rastlantısal olanın önemli hale getirilmesine çaba harcıyor.” ifadesinde bulunmuştur. Nitekim deneysellikte de bu anlayış hâkimdir. Deneysel baskiresim çalışan sanatçılar, yalnızca teknik kuralları yıkmamış, aynı zamanda sadece kusursuz, güzel, düzenli, hoş vb. gibi unsurlar dışında da estetiğin var olabileceğini savunarak, nitelikli ve özgün eserler ortaya koymuşlardır.

Sonuç olarak, 20.yy la birlikte sanatçıların merak duyguları, araştırma istekleri, özgür düşünce yapıları, eleştirel düşünme becerileri, sınırsız hayal güçleri, yaratıcılıkları ve tüm bunları uygulamaya dökme istekleri, deneysel baskiresmin ortaya çıkmasına sebep olmuştur. Söz konusu bu deneysellik yalnızca teknik anlamda değil aynı zamanda, kavramsal anlamda da kendisini göstermiştir. Bu doğrultuda oluşan deneysel baskiresimler teknik, konu, kompozisyon, sunum bakımından oldukça özgün ve yenilikçidirler. Bu bakımdan deneysel baskiresim için oldukça önemli bir çağdaş sanat anlayışı olduğu söylenebilir.

Kaynakça

- Araz, G. (2006). *Baskiresmin çağdaşlaşma sürecinde Atölye 17* [Sanatta yeterlik tezi]. Anadolu Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Farrell, J. (2016). Expanding possibilities: Stanley William Hayter and Atelier 17. *The Metropolitan Museum of Art*. Erişim 25 Ekim 2024 tarihinde <https://www.metmuseum.org/perspectives/workshop-and-legacy-stanley-william-hayter> adresinden alınmıştır.
- Gombrich, E. H. (2007). *Sanatın öyküsü* (7. bs.). Remzi Kitabevi.

- Kılıç Ateş, S. (2019). Baskıresimde deneysel arayışlar ve Atölye 17. *İnönü Üniversitesi Sanat ve Tasarım Dergisi*, 5(2), 37–44.
- Kılıç, G. A. (2022). Willie Cole'nin baskıresimlerinde kimlik. *Akademik Sanat*, (15), 81–90.
- Lynton, N. (2015). *Modern sanatın öyküsü* (C. Çapan & S. Öziş, Çev.; 5. bs.). Remzi Kitabevi.
- Rockefeller, H. W. (2024, 25 Haziran). Feminist baskı sanatçısı Nancy Spero'nun hayatı ve eserleri. *ThoughtCo*. <https://www.thoughtco.com/nancy-spero-feminist-printmaker-4428063>
- San, İ. (2019). *Sanat ve eğitim* (5. bs.). Ütopya Yayınları.
- Sarıkartal, Z. (2007). Asım İşler: Baskıresimde özgünlük (Atölye 17 süreci, etkileri, izleri). *Beykent Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 1(2), 154–171.
- Sezer, A. (2020). Kandinsky'nin doğaçlamaları. *Erciyes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, (48), 470–485.
- Sülün, E. N. (2021). Robert Rauschenberg resimlerinde nesne kullanımı ve combine sanat. *Akdeniz Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi (AKSOS)*, (9), 9–25.
- Turani, A. (2022). *Dünya sanat tarihi* (24. bs.). Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Tüzün, M. (2019). 20. yüzyıl baskı resminde Stanley William Hayter ve Atölye 17. *Ulakbilge Sosyal Bilimler Dergisi*, 7(41), 727–736.
- Ümer, E. (2019). “Sanatın sonu” ve Andy Warhol'un sanatı. *Ordu Üniversitesi Sosyal Bilimler Araştırmaları Dergisi*, 9(1), 37–47.

İnternet Kaynakları

- URL-1 <https://stanley-william-hayter.com/index.php/etching/> (Erişim Tarihi: 25.10.2024)
- URL-2 <https://www.moma.org/collection/works/67272> (Erişim Tarihi: 25.10.2024)
- URL-3 <https://www.artsy.net/artist-series/joan-miro-etchings> (Erişim Tarihi: 25.10.2024)
- URL-4 <https://tandemantiguedades.com/en/antoni-tapies-and-the-experimentation-of-engraving/> (Erişim Tarihi: 26.10.2024)
- URL-5 <https://kadist.org/people/thomas-kilpper/> (Erişim Tarihi: 27.10.2024)

Görsel Kaynaklar

- Görsel 1. <https://www.metmuseum.org/perspectives/workshop-and-legacy-stanley-william-hayter> (Erişim Tarihi: 27.10.2024)
- Görsel 2. <http://www.atelier17.com/a173.html> (Erişim Tarihi: 27.10.2024)
- Görsel 3. <https://dolanmaxwell.com/exhibitions/52/works/artworks-9867-stanley-william-hayter-cinq-personnages-1946/> (Erişim Tarihi: 27.10.2024)
- Görsel 4. <https://gerrishfineart.com/artist/stanley-william-hayter-2/> (Erişim Tarihi: 27.10.2024)
- Görsel 5. <https://decanteddesign.com/2016/11/05/krishna-reddy-india-helped-introduce-intaglio-viscosity-printing-which-possibly-aided-the-dissolution-of-form-mastery-of-complex-colour-in-his-work/> (Erişim Tarihi: 27.10.2024)
- Görsel 6. <https://www.invaluable.com/artist/phillips-helen-elizabeth-hayter-md2iplxcu7/sold-at-auction-prices/> (Erişim Tarihi: 27.10.2024)

- Görsel 7.** <https://dolanmaxwell.com/artists/101-yves-tanguy/works/10531-yves-tanguy-the-slender-dignity-of-isolated-bones-1947/> (Erişim Tarihi: 27.10.2024)
- Görsel 8.** <https://www.printed-editions.com/artist/wassily-kandinsky/etching-1916-number-ii-harris-schrank-fine-prints-ifpda/> (Erişim Tarihi: 27.10.2024)
- Görsel 9.** <https://fwmoa.blog/2023/06/20/art-term-tuesday-surrealism/> (Erişim Tarihi: 27.10.2024)
- Görsel 10.** <https://museupicassobcn.cat/en/collection/artwork/lobsters-and-fish> (Erişim Tarihi: 27.10.2024)
- Görsel 11.** <https://www.jackson-pollock.org/untitled-4.jsp> (Erişim Tarihi: 27.10.2024)
- Görsel 12.** <https://www.duran-subastas.com/en/subasta-lote/antoni-tapies-la-taca-vermella/632-46> (Erişim Tarihi: 27.10.2024)
- Görsel 13.** <https://www.tate.org.uk/art/artists/andy-warhol-2121/what-was-andy-warhol-thinking> (Erişim Tarihi: 27.10.2024)
- Görsel 14.** <https://www.dreamideamachine.com/?p=46545> (Erişim Tarihi: 27.10.2024)
- Görsel 15.** <https://www.artsy.net/artwork/nancy-spero-untitled-6> (Erişim Tarihi: 27.10.2024)
- Görsel 16.** <https://artreviewcity.com/2021/06/07/willie-cole/> (Erişim Tarihi: 27.10.2024)
- Görsel 17.** <https://www.studiointernational.com/thomas-kilpper-the-politics-of-heritage-review-edinburgh-printmakers> (Erişim Tarihi: 27.10.2024)