

GÜZEL SANATLAR

ALANINDA ULUSLARARASI
ARAŞTIRMA VE DEĞERLENDİRMELER

EDİTÖRLER

PROF. DR. DENİZ BESTE ÇEVİK
DOÇ. DR. MAHPEYKER YÖNSEL

ARALIK
2023



Genel Yayın Yönetmeni / Editor in Chief • C. Cansın Selin Temana

Kapak & İç Tasarım / Cover & Interior Design • Serüven Yayınevi

Birinci Basım / First Edition • © Aralık 2023

ISBN • 978-625-7721-58-5

© copyright

Bu kitabın yayın hakkı Serüven Yayınevi'ne aittir.

Kaynak gösterilmeden alıntı yapılamaz, izin almadan hiçbir yolla çoğaltılamaz.

The right to publish this book belongs to Serüven Publishing. Citation can not be shown without the source, reproduced in any way without permission.

Serüven Yayınevi / Serüven Publishing

Türkiye Adres / Turkey Address: Kızılay Mah. Fevzi Çakmak 1. Sokak

Ümit Apt No: 22/A Çankaya/ANKARA

Telefon / Phone: 05437675765

web: www.seruvenyayinevi.com

e-mail: seruvenyayinevi@gmail.com

Baskı & Cilt / Printing & Volume

Sertifika / Certificate No: 47083

GÜZEL SANATLAR

Alanında Uluslararası Araştırma ve Değerlendirmeler

Aralık 2023

Editörler

PROF. DR. DENİZ BESTE ÇEVİK KILIÇ
DOÇ. DR. MAHPEYKER YÖNSEL

İÇİNDEKİLER

Bölüm 1

BAŞLANGICINDAN BUGÜNE JANR RESMİ

Mahpeyker YÖNSEL 1

Bölüm 2

GERÇEKLİK KAVRAYIŞI EKSENİNDE SANATTA DEĞİŞEN TEMSİL BİÇİMLERİ

Nurtaç ULUTÜRK 15

Bölüm 3

BAROK BEZEMELİ CELİ SÜLÜS LEVHALAR

Melahat TELERİ 37

Bölüm 4

ÜRETKEN YAPAY ZEKA İLE GÖRÜNTÜ ÜRETİMİ: BİR KARŞILAŞTIRMA ÇALIŞMASI

Orhun TÜRKER 53

Bölüm 5

GÜNCEL SANAT VE DİJİTAL KÜLTÜRDE BİLİMSEL GERÇEKLİK: MAKRO VE MİKRO KOZMOS

Ezgi TOKDİL 77

Bölüm 6

TÜRK RESMİNDE TOPLUMSAL GERÇEKÇİLİK, YENİLER GRUBU VE NURİ İYEM

Evrin ÇAĞLAYAN 109

Bölüm 7

**HIERONYMUS BOSCH'UN "HAYWAIN TRİPTİĞİ"
RESMİNDEKİ GROTESK İMGELER**

Çiğdem ÖZDEMİR 123

Bölüm 8

**SANAL KARAKTERLERİN ARTIRILMIŞ
GERÇEKLİKTEKİ YERİ**

Serkan VURAL, Şadi KARAŞAHİNOĞLU 143

Bölüm 9

**AKTİVİST EYLEMLERDEKİ DİJİTAL
TASARIMLARIN GÖSTERGEBİLİMSEL ANALİZİ**

Sare Şeyma DURAN 163

Bölüm 10

**ANADOLU SELÇUKLU DÖNEMİNDE
HAMMADDESİ TOPRAK OLAN SANATLAR**

Fatime SAVAŞ CAN 181

Bölüm 11

**BİLECİK İLİ PAZARYERİ İLÇESİ GÜNYURDU KÖYÜ
YÖRÜKLERİNİN GİYİM VE KUŞAM KÜLTÜRÜ**

Nisa Nur DUMAN, Fatma KOÇ 193

Bölüm 12

**SANATTA ALAN KURDİ'NİN TEMSİLİ: GÖÇ VE
MÜLTECİ KRİZİNİN SOMUTLAŞMASI**

Uğur Günay YAVUZ, Mehmet Uluç CEYLANI, Ahmet Sait YILDIZ 221

Bölüm 13

**GÜNÜMÜZ EBRU SANATÇILARININ EBRU SANATI
HAKKINDAKİ DÜŞÜNCELERİ VE STİLİSTİK
YÖNLERİ**

Beste ÇOK 241

Bölüm 14

**EBRU SANATININ ÇİNİ BİSKÜVİ YÜZEYE
AKTARILMASI**

Melahat TELERİ 255

Bölüm 15

MODERN SANAT VE BİLİM İLİŞKİSİ

Yelda USAL 271

Bölüm 16

**JENNY SAVILLE'NİN RESİMLERİNDE TEMSİL
OLGUSU**

Evrinm ÖZESKİCİ 285

Bölüm 17

**"MADE IN ITALY" ETİKETİ VE İTALYAN
TASARIMLARINA BAKIŞ**

Şirin KOÇAK ÖZESKİCİ, Gülçin ÇAVDAR.....

297

Bölüm 18

**TEKSTİL VE MODA TASARIMINDA ESİN
KAYNAKLARI**

Fatma GÜRSOY, Ayşenur DEDEOĞLU TAM

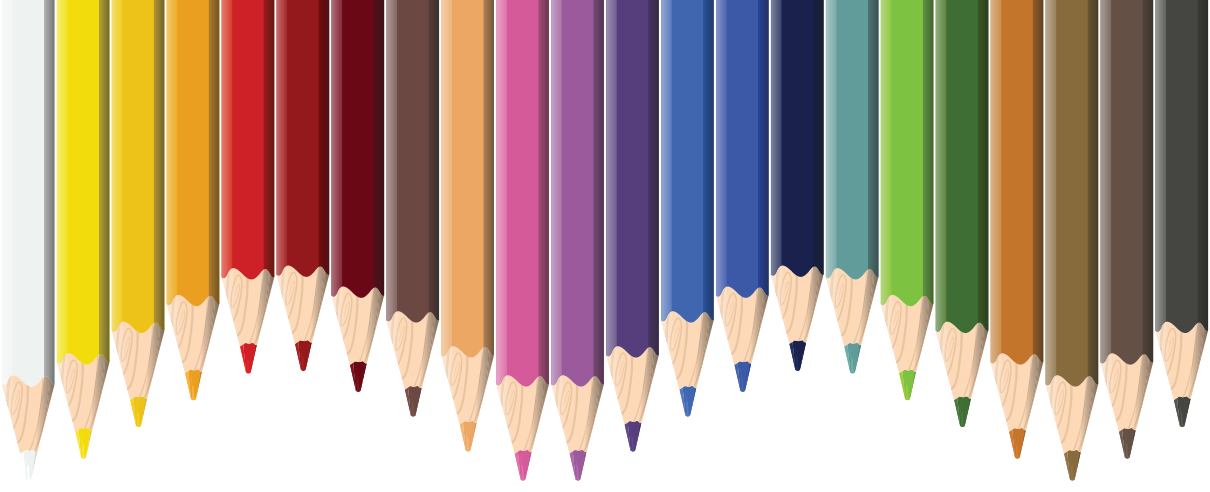
311

Bölüm 19

**TEMEL TASARIM EKSENİNDE GÖRSEL
SANATLAR VE SİNEMA**

Reyhan YÜKSEL GEMALMAYAN.....

331



Bölüm 1

BAŞLANGICINDAN BUGÜNE JANR RESMİ

Mahpeyker YÖNSEL¹

¹ Doç. , Tekirdağ Namık Kemal Üniversitesi Güzel Sanatlar, Tasarım ve Mimarlık Fakültesi, Grafik Bölümü, myonsel@nku.edu.tr, ORCID ID 0000-0001-5331-8176

Giriş

Sanatsal bir kavramı ifade eden tür sözcüğü dilimizde, Fransızca kökenli genre sözcüğünün karşılığı olarak kullanılmaktadır. Aslında genre daha çok cins aralarında benzer, ortak özellikleri bulunan varlık ve nesnelerin topluluğu anlamına gelmektedir (Yönsel, 2010: 15). Janr resminin geçmişi çok eskilere uzanır ve ilk örnekleri 16. yy.ın sonunda Avrupa’da takvimlerin günlük yaşamın parçası haline gelip yaygınlaşması ve baskı tekniklerinin gelişmesiyle ortaya çıkmıştır. O sürece dek resim, dinsel temaları işlemeyi, kutsal konu ve kişileri betimlemeyi amaçlamış ve fresklerle okuma yazması olmayanlara adeta bir resimli roman gibi İncil’den sahneler aktarmıştır (Resim 1). 1517’den sonra Kuzey Avrupa ülkeleri Roma Hristiyanlığını terk ederek Protestan inancını sürdürmeye başlamış, bu durum janr resminin gelişmesini sağlamıştır. Böylece Protestanlar, kiliselerini ve halka açık lüks yerleri süslemek için pahalı dekorasyonlarda freskler yerine küçük ölçekli janr resimlerini tercih etmiştir. Ancak Rönesans’tan itibaren tarihsel resim yüksek sanat olarak kabul edilirken janr resmi ikinci sınıf sanatçıların uğraş alanı olarak görülür. Bu durumu Sophie Kruijssen şu şekilde özetler:

“Janr resmi, görünür dünyanın ne anlamı ne de ahlaki mesajı olmayan reproduksiyonları olarak reddedildi ve bu nedenle akademik hiyerarşinin alt bölgelerine sürgün edildi” (Kruijssen, 2013–2014: 249).

17. yy.da Flaman ressamlarla gündelik yaşamın resmedilmesi daha da yaygınlaşır ve gündelik yaşamın resmedilme alışkanlığı sürerken, tarihi resim ve tür resmi ayrımı belirsizleşir (Resim 2). Utrecht, Haarlem, Leiden, Delft ve Dordrecht ekolündeki Hollandalı sanatçılar sıradan yaşamı anlatmaya yönelik (köylü hayatı, günlük zevkler, sosyal olaylar ve eğlence sahneleri vd.) eserler yapmışlardır. Bunlar arasındaki Johannes Vermeer (Resim 3), Jan Steen (Resim 4) gibi sanatçılar, Avrupa’da ki çağdaşlarının çoğunu etkilemiştir. Böylece 18. yy. ve 19. yy.da janr resmi tüm Avrupa’ya yayılmış ve sıradan insan hayatını resmetmek önem kazanarak janr resmi tanımı yaygınlaşmıştır. Bunların sonucunda Janr resmi resimsel ifadenin dominant haline dönüşür.



Resim 1. Giotto, "Ölü İsa'ya Ağıt",
1304-1306



Resim 2. Pieter de Hooch,
"Delft'te Bir Evin Avlusu", 1658
Tuval üzerine yağlıboya, 73 x 60 cm.
Ulusal Galeri, İngiltere



Resim 3. Jan Vermeer
"Sütçü Kız", 1657-1658,
Tuval üzerine yağlıboya, 45,5 x 41 cm.
Rijksmuseum, Hollanda



Resim 4. Jan Steen
"Çizim Dersi", 1665,
Panel üzerine yağlıboya, 49,2 x 41,2 cm.
J. Paul Getty Müzesi, Los Angeles

1. 19.Yüzyıldan Günümüze Sanatçının Eserinde Günlük Yaşam

19. yüzyılın sonlarında sıradan sahneler sanatçılar için daha ilgi çekici bir hale gelmiş ve janr resmi büyük tuvalerde hayat bulmuştur. Örneğin, Fransız Gustave Courbet (Resim 5), Jean Francois Millet (Resim 6), Honore Daumier (Resim 7) realist akım içinde günlük yaşamı, işçi ve köylü sınıfı üzerinden sosyal konuları en doğal haliyle resmetmiştir. Empresyonist ve post empresyonist dönemde başka bir zirve yaşanır. Modern kent hayatını ele alan empresyonistler eserleriyle janr resmine bir alternatif oluşturmuşlardır (Resim 8).



Resim 5. Gustave Courbet
"Omans'ta Cenaze", 1849-1850
Tuval üzerine yağlıboya, 315 x 660 cm.
Orsay Müzesi, Paris



Resim 6. Jean Francois Millet
"Patates Ekenler", 1861
Tuval üzerine yağlıboya, 101,3 x 82,5 cm.



Resim 7. Honore Daumier
"Üçüncü Sınıf Vagon", 1862-64
Tuval üzerine yağlı boya 65,4 x 90,2 cm.
Metropolitan Sanat Müzesi, Amerika



Resim 8. Edgar Degas
"Ütücü Kadınlar", 1884
Tuval üzerine yağlı boya 76 x 81 cm.
Louvre Müzesi, Paris

Modernizm, katı akademinin değerlerini alt üst etmek için inşa edilmiştir. 19. yüzyılın ortalarından itibaren sanatçılar ve eleştirmenler, geçmişin uzun süredir devam eden geleneklerine ve akademinin sanat piyasasındaki tekeline meydan okumaya başladılar. Modern yaşamın temsilcisi olan sanatçılarından biri Edouard Manet'dir. Burjuva ahlak biçimini eleştiren kült yapıtı "Kırda Öğle Yemeği"ni Murat Gök ve Seçkin Aydın şu şekilde yorumlar:

"Manet'in 1862 yılında bir pazar günü Seine Nehri kıyılarında Argenteuil'e yapılan bir geziden esinlendiği "Kırda Öğle Yemeği" ya da "Piknik" resmi o dönemde çok sert eleştirilere maruz kalmıştır. Eser dönemin gündelik yaşantısından bir anı temsil eder. Gündelik yaşama örnek sayılabilecek bu eser sanat çevrelerince kabul görmemiştir ve toplum tarafından da kabul edilmemiştir. Bunun nedeni ise; dönemin modasına uygun giyinmiş erkeklerle resimde oturmuş vaziyete olan kadının çıplak olması idi" (Gök ve Aydın, 2020: 8). (Resim 9)

Gündelik yaşamda piknik olağan bir eylemdir. Modern Batı sanatının başlangıcına kadar, çıplak kadın tasvirlerinin çoğu mitoloji veya alegori figürlerine bağlıdır. Manet, çıplak kadın figürünü olağan bir ortamda daha önceki sanatçıların resmetme gerekçelerinin aksine burjuva yaşam biçimine eleştiri amacıyla kullanmıştır. Giyinik iki kentli erkeğin arasında hiçbir şey olmamış gibi davranan bir kadın figürü yozlaşan burjuva ahlakını temsil etmektedir. Buradan çıkarılan sonuç burjuva gündelik yaşamına yapılan bir eleştiridir ve bu eleştiriyi gündelik yaşam içinde bir piknik sahnesiyle yapmıştır.

Romantik hareketin görsel sanatçıları, duyguyu itici bir sanatsal güç olarak odaklayarak güzellik, hakikat, aşk ve adalet gibi soyut kavramları keşfetme lehine Akademizm tarafından aktarılan belirli anlatıları bırakmıştır. Realist sanatçılar yapay, spekülatif, doğaüstü unsurlardan veya temalardan kaçınmıştır. 19. yüzyılda Barbizon ekolüne mensup Fransız bir ressam grubu Fransız muhafazakar resmin kurallarını reddederek Fransa yakınlarındaki Barbizon köyüne yerleşirler. Ekolün adı bu köyden gelmektedir. Ekolün temsilcileri basit gündelik yaşam tarzını doğa manzaralarını, köylü yaşamını realist ve natüralist tarzda resmetmiştir (Resim10).

“Ashcan Okuluna dönüşecek olan ‘The Eight’ adı altında bir grup Amerikan ressam kentsel yaşamdan alalede sahneler resimlemeye başladılar” (Yön- sel, 2010: 26). Bu sanatçılardan John Sloan’ın “Kuaförün Camı” (Resim 11) adlı eserini incelediğimizde 1900’lerin New York’unun tasviri içinde yoldan geçenler müşterinin saçını boyayan berberin penceresine bakarken resmedilmiştir. Sıradan bir günün betimlendiği bir eserdir. Yine Amerikalı ressam Edward Hopper ise kentsel hayatın içinde Amerikan kasabalarındaki yaşamı resmetmiştir. Restoranlar, benzin istasyonları, ofisler vb. resimlerinde seçtiği mekanlardır. “Gece Kuşları” adlı eserinde gece geç bir saatte restoranda oturan insanları gündelik yaşam içinde betimlemiştir (Resim 12).



Resim 9. Edouard Manet
"Kuda Ögle Yemeği", 1862-1863
Tuval üzerine yağlı boya, 81,9 x 104,5 cm.
Orsay Müzesi, Paris



Resim 10. Jules Breton
"Aziz John'un Arifesi", 1875
Tuval üzerine yağlı boya, 112 x 195 cm.
Özel Koleksiyon



Resim 11. John Sloan
"Kuafor Salonunun Penceresi", 1907
Wadsworth Atheneum Sanat Müzesi



Resim 12. Edward Hopper
"Gece Kuşları", 1942
Tuval üzerine yağlıboya, 84,1 x 152,4 cm.

Modernizm genellikle idealizme, insan yaşamı ve topluma dair ütöpik bir vizyona dayanıyordu. İlerlemeye güçlü bir vurgu yapan Modernist sanatçılar, genellikle din veya bilim tarafından formüle edilenler gibi evrensel ilkeleri veya gerçekleri aradılar. Bu gerçekler daha sonra gerçekliği anlamak, tasvir etmek veya açıklamak için araçlar olarak kullanılabilirdi. Modernist sanatçılar, modern dünyanın deneyimini doğru bir şekilde yansıtmının bir yolunu bulmayı umarak konuyu mükemmel hale getirmeye odaklanmak yerine biçim, teknik ve süreçle arayışlar içinde resme farklı bir bakış açısı kazandıran evrensel bir dil yakalamaya çalıştılar. "Sanatçılar gündelik hayattan sahneleri taklit etmek yerine, kendi hayal güçlerinin şekil ve figürlerini üretmeye başlamışlardı" (Lee, 2016: 7).

Entelektüel bir bakış açısına sahip olan sanatçılar artık gerçekliği betimlemek yerine farklı bir gerçeklik peşindeydi. Janr konuları dadaistlerin, kübistlerin, fütüristlerin ilgisini çekmemişti. Dertleri felsefe, kuram, belli bir biçim yaratmaktı. Bu süreç pop kültürüne gelene kadar devam etmişti. Pop sanatta ise tek tük janr resmine örnek gösterilebilecek eserler görülse de (Re-

sim 13) dönemin sanatçılarının asıl amacı janr resmindeki günlük yaşamın sıradanlığını öne çıkarmak değil, popüler kültürün bir eleştirisi olarak günlük yaşamda kullanılan nesneler aracılığıyla mesajı en yalın ve basit haliyle vermektir (Resim 14).



Resim 13. David Hockney
"Ailem", 1977
Tuval üzerine yağlı boya, 182,9 x 182,9 cm.



Resim 14. Wayne Thiebaud
"Boston Kremleri", 1962
Tuval üzerine yağlı boya, 35,56 x 45,72 cm.

"Sanatta farklı bir ifade biçimi oluşturmaya çalışan De Stijl, Bauhaus, Süprematizm ve benzeri akımlardan sonra 1930'lar ve 40'larda Avrupa'da figüratif resme bir miktar geri dönüş olmuştur" (Lee, 2016: 7). Bu dönüşü ve fotogerçekçi resmi Mehmet Yılmaz şu şekilde anlatmıştır:

"Sanattan tekrar tekrar kovulan, ama her seferinde bir yolunu bulup içeri giren figür, pop sanatçıların çalışmaları sonucu, öyle görünüyor ki bir daha gitmemek üzere yerleşmiş gibi. Bugünkü manzara şimdilik bunu doğruluyor. Pop sanatçıların açtığı yoldan giden birçok sanatçı nesne ve görüntü yanılsamasını sonuna kadar götürebilmektedir artık. Bildiğimiz gibi bu kanallardan biri fotogerçekçiliktir. Fotogerçekçi sanatçıların resimleriyle ilk kez karşılaşan biri, onların boya değil fotoğraf olduğunu sanır; bu görüntüleri tanıyanlar bile fotoğrafı düşünmeden edemez. Bu resimler, aslında gösterdikleri figürlerin değil, fotoğrafların ya da ofset baskı tekniğinin kopyalarıdır. Dolayısıyla, izleyici farkında olmadan aynı anda iki kez yanılmaktadır. Yanılgılardan biri, görülen şeyin fotoğraf sanılması, diğeryse (ki bu eskiden beri süregelen şeydir), görüntüdeki nesnelerin gerçekmiş gibi algılanmasıdır" (Yılmaz, 2013: 266-267).

Bu tanıma örnek olarak fotogerçekçi sanatçılardan Robert Bechtle gösterilebilir. Eserleri sıradan günlük hayat içinde California varoşlarındaki orta sınıftan ailelerin yaşantılarını ve çevrelerini yansıtır. Sanatçı beğendiği konuların anlık fotoğraflarını çekip daha sonra o fotoğraflardan referansla resmeder. Resmettiği evlerin, arabaların, komşuların resimleri sıkça kişisel fotoğraf albümünden çıkmışçasına sanatçının geçmişini hatırlatır (Resim 15). Bir diğer fotogerçekçi ressam Clive Head ise çalışmalarını hiçbir zaman bir belgesel

gerçekçilikle tasarlamamıştır. Kurgular yaparken önce farklı bakış açılarından mekanlar hakkında bilgi toplar, fotoğraflar, eskizler çizer, o mekanlarda yaşar ve daha sonra tuval üzerine izlenimlerini aktararak resmeder. Seçtiği mekanlar gerçek mekanlar ve yaşamın içindeki insanlardır (Resim 16).



Resim 15. Robert Bechtle
“Alameda Chrysler”, 1981
Tuval üzerine yağlıboya, 122 x 175 cm.



Resim 16. Clive Head
“Piccadilly”, 2007
Tuval üzerine yağlıboya, 153,6 x 231,7 cm.

Sanatta Modernist akımların devamı 20. yüzyılın ortalarına kadar genişlemiştir. Bununla birlikte, bazı sanatçılar Modern sanatın doğasını reddetmeye başlar ve giderek kavramsallaşan intermedya biçimleri aracılığıyla Postmodern bir hareket oluşturmak için ayrılır. Post modernizm dediğimiz süreç ise her şeyi içinde barındırmaktadır. Modern teknoloji ve medya ile gelen kavram zenginliği sanatta tür bakımından büyük bir çeşitliliği beraberinde getirdiği için post modernizmde жанr resmi ayrımını yapmak oldukça zordur.

Postmodern sanat, Modernizmin özelliklerini veya onun ardından ortaya çıkan fenomenleri reddetme çabasıyla başlayan bir sanat akımları bütünüdür. Sosyal meselelerle sanatsal yollarla yeniden bağlantı kurmayı amaçlayan Postmodernizm, Modernist hareketin fikir ve değerlerine tepki olarak ortaya çıkmış ve Modernizmin kültürel teori ve pratikteki hakimiyetini takip eden bir dönemi başlatmıştır. Sanat yapımına yönelik çok sayıda yaklaşımı kucaklayan Postmodernizmin başlangıcının, kavramsal sanat, feminist sanat ve neo-dışavurumculuk gibi diğer hareketleri içine alan 1960'lerde Pop Art'tan geliştiği genel olarak kabul edilmektedir. Modernizm ağırlıklı olarak idealizm ve insan yaşamının ütopyik bir vizyonu ve ilerleme inancı etrafında döner.

Postmodernizm genellikle evrensel gerçekler ve nesnel gerçeklik kavramlarını eleştiren şüphecilik, anti-otoriterlik ve ironi dereceleriyle karakterize edilir. Enstalasyon sanatı, kavramsal sanat, intermedya ve multimedya gibi hareketler, video teknolojisi genellikle Postmodern olarak tanımlanır. Çağdaş sanatın belirgin bir tekil amacı yoktur ve çağdaş sanatçı, sanatsal eyleme ilham veren herhangi bir konuya yanıt vermekte özgürdür. Bununla birlikte, sanatçıların uğraştığı bazı ortak temalar vardır. Kimlik ve beden politikaları,

mevcut toplum, kültür, maneviyat, iklim değişikliği, bilim, teknoloji, göç, hafıza, zaman, politika, din, küreselleşme vb. gibi her biri birçok çağdaş sanatçı tarafından sanatsal olarak yanıtlanacak önemli temalar olarak benimsenmiştir. Hollanda resim geleneği olarak ün salan janr resmi bugün popülerliğini yitirse de sıradan günlük yaşamı eserlerine konu edinen sanatçılar yok değildir. Sanatçılar, çağdaş yaşamının genellikle sıradan yönlerine odaklanarak bu mirası sürdürmektedirler. Bu sanatçılardan birkaçını inceleyelim:

Amerikalı ressam ve heykeltıraş Eric Fischl, “Pop Sanat”ın renkli imgelerle yansıttığı Amerikan tüketim kültürünün öteki yüzü “Amerikan Rüyası”nı gözler önüne serer. Gündelik yaşam dilini figüratif eserleriyle ele alan Eric Fischl; figürleri daha tiyatral bir içerikle anlatır. Bir filminden, fotoğraftan kesitler izleniyormuş hissi veren eserler de merceği farklı açılara çevirerek o ana tanıklık eder. Eric Fischl eserleri fotoğraf karelerinde yaşanan ana tanıklık eden kesitler halindedir” (Burunsuz, 2013: 47). (Resim 17)

Amerikalı Dışavurumcu sanatçı David Salle’in resimlerinde ise günlük objelerin parçalanmış görüntüleri kolaj etkisi yaratmaktadır. Bu görüntüler geometrik formlarla birbirinden ayrılır şekildedir. “Düşsel mekân, ayrıntıcı anlatım, pop art imgeleri, çıplaklık, dokusal bezemeler, karşılaştırmalar, ikilemler, klasik göndermelerle çağdaş biçimleri bir arada kullanır” (akt. Burunsuz, 2013: 8). (Resim 18)



Resim 17. Eric Fischl
“Eski mahallem-Kırmızı Balon”, 2021
Keten üzerine akrilik, 172,72 x 243,84 cm.



Resim 18. David Salle
“Büyük Çizme”, 2016
Keten üzerine yağlı boya, akrilik ve arşiv dijital baskı”, 198,12 x 152,4 cm.

Bir diğer Amerikalı sanatçı John Currin’in eserleri ilk bakışta Rönesans resimlerini andırsa da izleyici ucuz görünümüyle karikatürize edilmiş kitsch (bayağılık) ile yüzleşir. Sanatçı sıradan güncel hayattan konularını ele alırken ideal beden algısından uzaklaşarak vücut ölçülerini deforme etmiştir. Bu

nedenle izleyici gerçek dışı bir görünüme sahip insan bedeni algısıyla karşı karşıya kalır (Resim 19).

Afrika kökenli sanatçı Cassandra Gillens “siyahi konuları bir silüet tarzında betimleyen figüratif resimleriyle Güney Amerika’nın geleneklerini kutlar. Güney Carolina’da ki ailesini ziyaret ettiği çocukluk anılarından ilham alır. Gillens’in akrilik resimleri, büyükannesi tarafından kendisine anlatılan hikayeleri canlandırır. Eserleri Gullah (köle ticaretinden kaçan Afrikalı esirlerin torunları) konularını ve zarif vintage desenli giysiler ve geleneksel başlıklarıyla insanların ev içi uğraşlarını anlatır” (Art Sy). (Resim 20)



Resim 19. John Currin
“Fıstık”, 2016
Tuval üzerine yağlıboya
cm.

76,2 x 45,7 cm.



Resim 20. Cassandra Gillens
“Şarap ve Yengeçler”, 2008
Tuval üzerine akrilik, 121,9 x 91,4

Ev yaşamını anlatan 17. yüzyıl Hollanda ve Flaman tablolarından esinlenen Julie Blackmon, kalabalık bir ailede yaşamının getirdiği avantajla aile üyelerini içeren özenle düzenlenmiş sahnelerin fotoğraflarını çekmektedir. Bu görüntüler kurgusal, otobiyografik, hayali ve günlük hayatın unsurlarından oluşmaktadır (Resim 21).

Dianne L. Massey Dunbar ise fotogerçekçi bir sanatçı olup eserlerinde günlük yaşam içindeki kent manzaraları, inşaat sahaları, tüketici ürünlerini konu edinir. “Çalışan Sekiz Adam” adlı eserinde inşaat işçilerini bir ağacın gölgesine ıslak çimento döşerken betimlenmiştir. Empresyonist ressamların ışık anlayışıyla resmettiği eserlerinde sıradan yaşamda çokta dikkatimizi çekmeyen fark etmediğimiz sahneleri izleyiciye sunmaktadır (Resim 22).



Resim 21. Julie Blackmon
"Uzanmak", 2015
Pigment baskı



Resim 22. Dianne L. Massey Dunbar
"Çalışan Sekiz Adam", 2014
Tuval üzerine yağlıboya, 76,2 x 101,60 cm.

Sonuç

Uzun bir tarih diliminde karşılaştığımız bağımsız bir form olan janr resminde sanatçılar gündelik yaşamın görüntü ve öykülerine yer vermiştir. Bireyin gündelik yaşamla kurduğu ilişkileri sorgulayan sanatçı yaşadığı toplumu gözler önüne serdiği için janr resmi belgeleyici bir nitelik kazanmıştır. Bu resimler, var olduğu döneme ait yaşam tarzlarını, giyim tarzlarını, günlük rutinleri ve toplumsal ilişkiler gibi unsurları yansıtırken eleştirel bir bakış açısı ile toplumun belirli yönlerini de yansıtmıştır. Böylece toplumsal sorunları veya yanlışlıkları eleştirel bir gözle inceleyerek izleyiciye mesaj vermiştir.

Janr resmi yıllar boyunca akademik hiyerarşide aşağı bir sanat ve janr resmi yapan sanatçılar da değersiz uygulayıcılar olarak görülmekteydi. Kuşkusuz 16. yüzyılda yeni bir mezhep olan Protestan inancını benimseyen Kuzey Avrupalı sanatçılar (Belçika, Hollanda, Almanya vb.) Roma Katolik kilisesinin dini öğretilerini reddetmeleri sonucunda günlük yaşam resimlerine eğilim göstermişler ve janr resmi 16. yy.da altın çağını yaşamıştır. 18. ve 19. yüzyılda tarihsel resim ve janr resmi arasındaki ayrım gittikçe belirsizleşmiş ve 20. yüzyılda ise bu tür giderek daha az sanatçının dikkatini çekmiştir.

20. yy.dan bu yana ayrı duran yüksek ve düşük sanat türleri tüketici kültür endüstrisinin gelişmesiyle tekrar sahneye çıkmıştır. Günümüzde sanatçının konusu çeşitlidir ancak bir akımın ya da manifestonun etkisine girmeyen sanatçılar basit sıradan günlük yaşama dair konulara ilgi göstermiştir. Dünya değiştikçe ve geliştikçe, yeni temalar ortaya çıktıkça tarihin açılımına duyarlı sanatçılardan yeni tepkiler alacaktır. Böylece insanın gündelik yaşam içindeki eylemleri günümüz modern çağında ve gelecekte bu gerekçelerle akımlar ve konular çoğalıp değişse de varlığını sürdürecektir. Sanatçılar, klasik janr resmini çağdaş dünyanın dinamikleriyle birleştirerek özgün eserler üretebilirler. Bu, sanatın sürekli olarak değişen ve dönüşen doğasının bir yansımasıdır.

Kaynakça

- Art Sy. (Bilinmiyor). Cassandra Gillens. *Art Sy*. <https://www.artsy.net/artist/cassandra-gillens> Erişim Tarihi: Eylül 2022
- Burunsuz, M. (2013). *Günümüz Sanatında İfadeci Yaklaşımlar Bağlamında Belirginleşen*
- Desen Olgusu*. (Yayınlanmış sanatta yeterlik tezi). Dokuz Eylül Üniversitesi, İzmir.
- Gök, M., Aydın, S. (2020). Gündelik Hayat Bağlamında Dönüşen Sanat. *Sosyal Bilimler*
- Enstitüsü Dergisi*, 8(15), 8.
- Kruijssen, S. (2013–2014). “The Middle Classes and Contemporaries as Dramatis Personae:
- David Wilkie and the Emancipation of Genre Scenes in Europe”, *Netherlands Quarterly for the History of Art*, 37 (3/4), 249.
- Lee, P. (24 Ekim 2016). Genre Painting and Its Influence on Contemporary Art. *Widewalls*. <https://www.widewalls.ch/magazine/genre-painting-art> Erişim Tarihi: Eylül 2022
- Yılmaz, M. (2013). Moderninden Postmoderne Sanat (2). Sözkese Matbaası: Ütopya Yayınevi.
- Yönel M. (2010). *19.Yüzyıldan Günümüze Batı Anlayışıyla Türk Resminde Janr Olgusu* (Yayınlanmış yüksek lisans tezi). Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, İstanbul.

Görsel Kaynakça

- Resim 1. Giotto, “Ölü İsa’ya Ağıt”, 1304-1306, <https://sanatkaravani.com/giotto-agit-lamentation/>, Erişim tarihi: Eylül 2022
- Resim 2. Pieter de Hooch, “Delft’te Bir Evin Avlusu”, 1658, Tuval üzerine yağlıboya, 73 x 60 cm. Ulusal Galeri, İngiltere, https://tr.wikipedia.org/wiki/Dosya:Pieter_de_Hooch_-_The_Courtyard_of_a_House_in_Delft.jpg, Erişim tarihi: Eylül 2022
- Resim 3. Jan Vermeer, “Sütçü Kız”, 1657–1658, Tuval üzerine yağlıboya, 45,5 x 41 cm. Rijksmuseum, Hollanda, [https://en.wikipedia.org/wiki/The_Milkmaid_\(Vermeer\)](https://en.wikipedia.org/wiki/The_Milkmaid_(Vermeer)) <https://resimbiterken.wordpress.com/2014/10/25/johannes-vermeerin-the-milkmaid-eseri/> Erişim tarihi: Eylül 2022
- Resim 4. Jan Steen, “Çizim Dersi”, 1665, Panel üzerine yağlıboya, 49,2 x 41,2 cm. J. Paul Getty Müzesi, Los Angeles, https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Jan_Steen_-_The_Drawing_Lesson.jpg, Erişim tarihi: Eylül 2022
- Resim 5. Gustave Courbet, “Ornans’ta Cenaze”, 1849-1850, Tuval üzerine yağlıboya,

- 315 x 660 cm. Orsay Müzesi, Paris, https://tr.wikipedia.org/wiki/Gustave_Courbet#/media/Dosya:Gustave_Courbet_-_A_Burial_at_Ornans_-_Google_Art_Project_2.jpg, Erişim tarihi: Eylül 2022
- Resim 6. Jean Francois Millet, “Patates Ekenler”, 1861, Tuval üzerine yağlıboya, 101,3 x 82,5 cm. <https://artsandculture.google.com/asset/potato-planters/-AF-CoNLerL0HbA?hl=tr>, Erişim tarihi: Eylül 2022
- Resim 7. Honore Daumier, “Üçüncü Sınıf Vagon”, 1862-64, Tuval üzerine yağlı boya 65,4 x 90,2 cm. Metropolitan Sanat Müzesi, Amerika, https://en.wikipedia.org/wiki/The_Third-Class_Carriage#/media/File:Honor%C3%A9_Daumier,_The_Third-Class_Carriage_-_The_Metropolitan_Museum_of_Art.jpg, Erişim tarihi: Eylül 2022
- Resim 8. Edgar Degas, “Ütücü Kadınlar”, 1884, Tuval üzerine yağlı boya 76 x 81 cm. Louvre Müzesi, Paris, <https://useum.org/artwork/Women-Ironing-Edgar-Degas-1884>, Erişim tarihi: Eylül 2022
- Resim 9. Edouard Manet, “Kırda Öğle Yemeği”, 1862-1863, Tuval üzerine yağlı boya, 81,9 x 104,5 cm. Orsay Müzesi, Paris, https://tr.wikipedia.org/wiki/K%C4%B1rda_%C3%96%C4%9Fle_Yeme%C4%9Fi, Erişim tarihi: Eylül 2022
- Resim 10. Jules Breton, “Aziz John’un Arifesi”, 1875, Tuval üzerine yağlı boya, 112 x 195 cm. Özel Koleksiyon, <https://www.pubhist.com/w12203>, Erişim tarihi: Eylül 2022
- Resim 11. John Sloan, “Kuaför Salonunun Penceresi”, 1907, Wadsworth Atheneum Sanat Müzesi, <https://thefemalegaze.org/2018/08/10/john-sloans-hairdressers-window-and-the-influence-of-20th-century-new-york/>, Erişim tarihi: Eylül 2022
- Resim 12. Edward Hopper, “Gece Kuşları”, Tuval üzerine yağlıboya, 84,1 x 152,4 cm. 1942, https://tr.wikipedia.org/wiki/Gece_Ku%C5%9Fclar%C4%B1, Erişim tarihi: Eylül 2022
- Resim 13. David Hockney, “Ailem”, 1977, Tuval üzerine yağlı boya, 182,9 x 182,9 cm. <https://www.tate.org.uk/art/artworks/hockney-my-parents-t03255>, Erişim tarihi: Eylül 2022
- Resim 14. Wayne Thiebaud, “Boston Kremleri”, 1962, Tuval üzerine yağlı boya, 35,56 x 45,72 cm. <https://www.crockerart.org/collections/american-art-after-1945/artworks/boston-cremes-1962>, Erişim tarihi: Eylül 2022
- Resim 15. Robert Bechtle, “Alameda Chrysler”, 1981, Tuval üzerine yağlıboya, 122 x 175 cm. <https://www.themodern.org/exhibition/robert-bechtle-retrospective>, Erişim tarihi: Eylül 2022
- Resim 16. Clive Head, “Piccadilly”, 2007, Tuval üzerine yağlıboya, 153,6 x 231,7 cm. <https://clivehead.com/works/2007-2/>, Erişim tarihi: Eylül 2022
- Resim 17. Eric Fischl, “Eski mahallem-Kırmızı Balon”, 2021, Keten üzerine akrilik, 172,72 x 243,84 cm. <http://www.ericfischl.com/2020-neighborhood>, Erişim tarihi: Eylül 2022

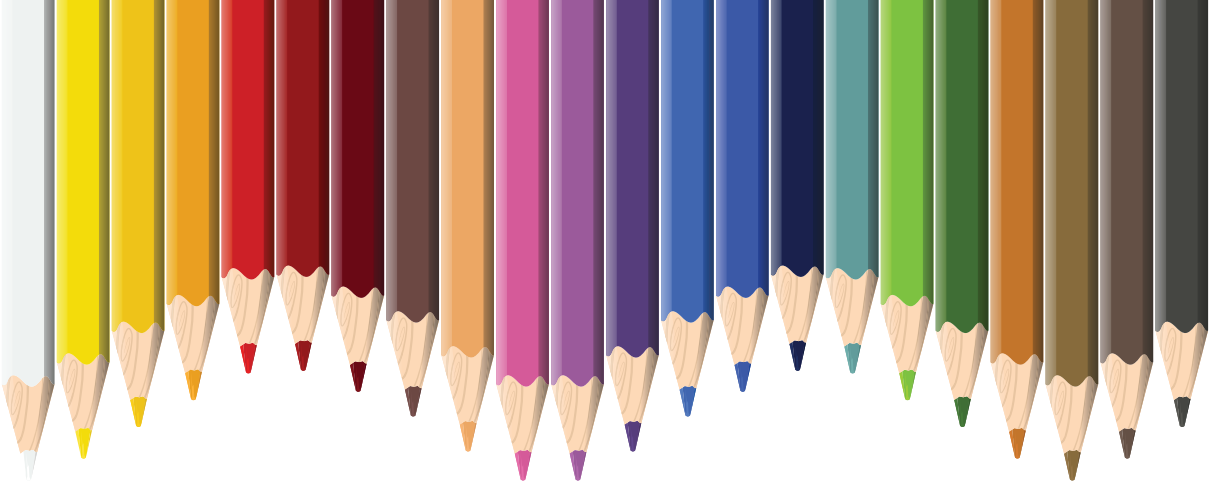
Resim 18. David Salle, “Büyük Çizme”, 2016, Keten üzerine yağlı boya, akrilik ve arşiv dijital baskı”, 198,12 x 152,4 cm. <http://www.davidsallestudio.net/plate-R17.185.html>, Erişim tarihi: Eylül 2022

Resim 19. John Currin, “Fıstık”, 2016, Tuval üzerine yağlıboya, 76,2 x 45,7 cm. <https://www.gq.com/story/john-currin-profile>, Erişim tarihi: Eylül 2022

Resim 20. Cassandra Gillens 2008, Tuval üzerine akrilik, 121,9 x 91,4 cm. <https://www.artsy.net/artwork/cassandra-gillens-wine-and-crabs>, Erişim tarihi: Eylül 2022

Resim 21. Julie Blackmon, 2022, “Uzanmak”, 2015, Pigment baskı, <http://www.robertmann.com/works-julie-blackmon>, Erişim tarihi: Eylül 2022

Resim 22. Dianne L. Massey Dunbar, “Çalışan Sekiz Adam”, 2014, Tuval üzerine yağlıboya, 76,2 x 101,60 cm. <https://www.gallery1261.com/art/eight-men-working-by-dianne-l-massey-dunbar>, Erişim tarihi: Eylül 2022



Bölüm 2

GERÇEKLİK KAVRAYIŞI EKSENİNDE SANATTA DEĞİŞEN TEMSİL BİÇİMLERİ

Nurtaç ULUTÜRK¹

¹ Arş. Gör. Dr., Bolu Abant İzzet Baysal Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Resim Bölümü,
ORCID: 0000-0002-5549-5341

Giriş

“Sanat üstüne düşünme, ‘Sanat Nedir?’ sorusu ile başlar” (Soykan, 2020, s. 15). Ne’lik sorusu özsel bir sorgulama alanına işaret etmektedir. Bir varlığa “Nedir?” sorusunun yöneltilmesi, onun bilinebilecek bir özü olduğu varsayımını içinde barındırır. Dolayısıyla “Sanat nedir?” sorusu; “Sanata özsel olan nedir?”, “Tüm sanatlarda ortak olarak bulunan öz nedir?” biçimlerinde genişletilebilir. Soykan’a göre (2020, s. 18), “bir şeyin ne olduğunu söylemek, böylece onu tanımlamak, tanımın o şeyin geçtiği her yerde ve her zaman geçerli biricik tanım olması demektir. Böyle bir tanım, ancak varlığı tanımına borçlu olunan matematiksel-mantıksal terimler için olasıdır, fenomenler için değil. Görüngüler, daima yeni bakış açılarından yeniden görülebilir olduklarından ve sürekli değişime açık olduklarından tüketici bir tanımla verilemezler.”

Noel Carroll ise *Sanat Felsefesi Çağdaş Bir Giriş* (2016) isimli kitabında “Sanat nedir?” biçimde bir sorunun, günümüze dek sanat eseri olarak sınıflandırılan nesnelerin tamamında ortak bir öz bulunmadığından, yanıtlanamayacağını savlar. Soykan’ın da belirttiği gibi “Nedir?” sorusu bir tanımla karşılık bulabilir ve bir tanım mutlak, değişmez ve evrensel olma iddiasındadır. Sanat ise kendi tarihsel sürecinde sürekli bir değişim halindedir. Her dönem için, o dönemin koşulları (kültürel, ekonomik, teknolojik, bilimsel ve düşünsel olanakları) ile ilişkilenerken işlev görmüş ve açıklanmıştır. Bu açıklamaların hiçbiri ise bir tanımın gerektirdiği değişmezliği sağlayacak ölçüde genelleşmemiştir.

Bununla birlikte; “Sanat nedir?” sorusuna net bir yanıt verilemeyecek olması, soruyu bütünüyle anlamsız ya da gereksiz kılmaz. Ulus Baker (2018, s. 158), “cevap almayı beklemeksizin, belirsizliklerle, düşüncede yarattıkları sarsıntılarla, kasılma ve gevşemelerle, çıkmazlarla nasılsa ilerleyip duran” bu tür soruları *açık sorular* olarak nitelendirmiştir. Açık sorular, yanıtlanamadıkları ölçüde yeni sorulara sevk ederler ve akış halinde bir düşüncenin oluşmasına olanak tanırırlar. Bu bağlamda “Sanat nedir?” sorusunu açık bir soru olarak ele alınıp sanatın doğası üzerine düşünmeye buradan başlandığında; “Sanatın amacı ve işlevi nedir?”, “Sanat yapıtını sıradan nesneden ayırdan nedir?” vb. türünde çokça yeni ve muhtemelen yine açık nitelikte sorularla karşılaşılacaktır. Bu sorular sanat üzerine düşünmenin ilk adımlarını oluştururlar.

Çolak *Sanatı Sanat Yapan Nedir?* (2020, s. 195-196) isimli makalesinde; “ilksel topluluklardan başlayarak Rönesans’a değin sanatsal olarak adlandırılabilecek pek çok üretim ortaya konulmuş olsa da bu üretimlerin en temelde bir sanat yapıtı olma amacı taşınamaması nedeniyle bu süreçte sanat istenci görülmediğini”, bu nedenle Belting’in “ilkel, antik, Orta Çağ, Erken Rönesans gibi üretildiği zaman dilimi ve biçimsel özellikler gözetilerek yapılan geleneksel sanat tarihi bölümlemesini bir kenara koyarak sanat bilincinin ortaya çıktığı 1400’lü yıllardan önceki dönemin tamamını *sanat çağından önce imgenin tarihi*” olarak ele aldığını belirtir. Buradan hareketle bir sanat yapıtının amaç, bi-

çim, içerik, anlam, estetik deneyim, zaman ve mekândan bağımsız bir şekilde zorunlu olarak bir imge olduğunu ve sanatın özüne ilişkin bir soruşturmanın onun imgesel doğasından hareketle başlatılabileceğini *ifade eder*.

Ahmet Cevizci *Felsefe Sözlüğü*'nde (1999, s. 462) imgeyi “dış dünyadaki nesnelerin zihinsel resmi, kopya ya da tasarımı; gerçek ya da gerçekdışı bir şey ya da olgunun zihinsel tasarımı; var olan şeylerin zihinde oluşan sureti; resimsel niteliği olan tasarım; zihnin duyuşsal bir niteliği ya da dış dünyada var olan bir şeyin kopyasını, duyuşsal uyarıların yokluğunda meydana getirmesi sürecinin ürünü olan zihinsel nesne” olarak tanımlar. Ancak Cevizci'nin tanımını imge kavramını epistemoloji açısından ele almaktadır ve yalnızca zihinsel imgeyi işaret etmektedir. “Kelimenin Latince kökeni Imago, sadece zihinsel bir tasarımı değil, aygıtlarla elde edilmiş resim ve heykel gibi tasarımları da kapsar” (Hoad, 1996, s. 228; akt. Bayraktar, 2011, s. xı). Bu bağlamda sanat yapıtlarının imgesel doğasını açıklayabilmek adına görüntünün kendisini imge olarak ele alabilmemizi sağlayacak tanımlara odaklanmak zorunludur.

Oxford Dictionary of English, Türkçe'ye imge ya da görüntü olarak çevrilen *Image* kelimesini; “birini/bir şeyi temsil eden resim, fotoğraf ya da heykel, birini/bir şeyin aynada, kamerada, televizyonda, bilgisayarda, telefonda vb. görünen görüntüsü, birinin/bir şeyin neye benzediğine dair sahip olunan zihinsel resim” olarak tanımlarken; işaret anlamına gelen *im* sözcüğünden türetilmiş *İmge*; Ziss (2016, s. 58) tarafından gerçekliğin sanatsal çağrışımı (evocation), sanatçının bilincinde saptanmış olan haliyle nesnel dünyanın düşünsel (ideal) bir tablosu; Berger (2020, s. 10) tarafından “ilk kez ortaya çıktığı yerden ve zamandan -birkaç dakika ya da birkaç yüzyıl için- kopmuş ve saklanmış, yeniden yaratılmış ya da yeniden üretilmiş bir görünüm ya da görünümüler düzeni”; Leppert (2009, s. 16) tarafından “gösterilen şeylerin temsili, yeniden sunumu” olarak tanımlanmaktadır.

Özellikle Leppert'in imge tanımı, sanatsal imgeye dair önemli çıkarımlar yapabilmeye imkân tanır. Buna göre sanatsal imge bir temsildir ve sanatın zorunlu olarak imgesel bir doğası olduğu doğru kabul edilirse, ilk çağlardan günümüze -sanatsal bir kaygı gütsün ya da gütmesin- sanat olarak kabul edilen tüm ürünler temsil paradigması çerçevesinde değerlendirilebilir. Temsil kavramının tanımı gereği, sanatsal imgenin algılanabilir cisimsel varlığı ile anlamı arasında ontolojik bir ikilik, bir gösterme ilişkisi söz konusudur. Dolayısıyla sanat yapıtlarının ontolojik var oluş tarzlarının düalist bir felsefi gelenek ekseninde değerlendirildiğini, yapıtın kendisinden başka bir şeyi göstermekle işlevlenerek sanat yapıtı olma özelliği kazandığını söylemek mümkündür. Tarihsel süreçte gelişen ve değişen sanat tanımlarına bakıldığında, kuramcılarının sanat ve temsil ilişkisine odaklanmış olduğu ve büyük oranda temsilin sanat için ayırt edici ve tanımlayıcı bir nitelik olarak belirlendiği gözlemlenebilir. Charles Batteux'un 1746 tarihli *Tek Bir İlkeye İndirgenmiş Güzel Sanatlar*

adlı metninde, sanat ve zanaat alanlarını birbirinden ayırıştırabilmek için, güzel sanatların temel prensibi olarak taklidi işaret etmiş olması da bunu destekler niteliktedir (Shiner, 2017, s. 132). Bu belirlenim, temsil kavramının sanat alanı açısından büyük öneme sahip olduğunu ve temsil kavramı ekseninde ele alınarak sanatın ve sanat yapının işlevi üzerine fikir yürütülebileceğini göstermektedir.

Temsil ve Sanatsal İmge

Temsile dair tek, mutlak ve nihai bir tanım yapmak oldukça güçtür. Bu kavram siyaset, felsefe ya da sanat alanı içinde çok çeşitli açılımlar bulsa da sanat ile ilişkisi bağlamında en genel sözlük tanımlarını kabul etmek, incelemenin ilerleyişi açısından gerekli bir indirgemedir. Buna göre temsil, “bir nesnenin (söz gelimi bir kavram, kişi ya da zamanın) yerine bir başkasını koyma, geçirme ya da ikame etme; bir şeyin, bir olgunun ya da nesnenin, dışsal bir gerçekliğin başka bir düzlemde, dil ya da düşüncede, aynen hiçbir anlam veya içerik kaybı olmadan yansıtılması, betimlenmesi” olarak tanımlanabilir (Cevizci, 1999, s. 839).

Temsil kavramı, anlamı gereği, bir gerçeklik ve o gerçekliği yansıtan; fakat kendisi gerçek olmayan bir imge varsaymaktadır. Buna göre her bir temsil nesnesi kendinden başka bir şeye gönderme yapmak durumundadır. Cisimli bir gerçekliğin zihinsel yansıması ya da cisimli olmayan bir gerçekliğin cisimde görünüşe gelmesini ifade eden temsil; yerleşilen materyalist ya da idealist perspektife göre değişen anlamlar kazanmış ama her iki durumda da gerçekliğin karşısında konumlandırılmıştır. Yani temsil sistemi; gerçekliği ve görünüşü, göstereni ve gösterileni birbirinden ayırt etmekle mümkün kılınabilmektedir. Bu nedenle temsil fikri düalistik bir yapıdadır ve bir tarafa varlığı diğer tarafa düşüncüyü konumlandırarak aralarında anlam üzerinden şekillenecek bir özdeşlik kurar. Bu özdeşlik, nesnenin düşüncede ya da düşüncenin nesnede tam karşılık bulabileceği bir eşdeğerlilik varsayımını gerektirir.

Görüldüğü gibi temsil kavramı doğrudan gerçeklik sorunuyla ilintilidir. Gerçeklik ise her dönemin düşünce yapısı içerisinde farklı yaklaşımlarla değerlendirilmiş ontolojik ve epistemolojik bir sorundur.

Batı felsefesi geleneği gerçeklik ve varlığın ne’liği sorunu ile başlamıştır. Varlığın ne’liği ve gerçekliği üzerine düşünmek; varlığın kendinde halinin imkânı, algılayan öznenin varlıkla kurduğu ilişki, varlık hakkındaki bilginin mümkünlüğü gibi soruları da beraberinde getirmiştir. Antik Çağ ve Orta Çağ felsefesi gerçekliğin ne olduğu sorusu etrafında ontolojik bir çizgide ilerlemiş ve temsili, gerçeklik ve görünüş ilişkisi zemininde değerlendirmiştir. Özneyi ve öznenin bilgi edinme yöntemlerini merkeze taşıyan Rönesans düşüncesi ise epistemolojik bir araştırma alanı olarak şekillenmiş, buna bağlı olarak temsil kavramını da akıl yoluyla gerçekliğin bilinmesi ve temsil edilmesi açısından

ele almıştır. Bu nedenle felsefe tarihinin farklı süreçlerinde temsil kavramının işlevsel ve niteliksel açıdan farklı biçimlerde kurulduğunu söylemek mümkündür.

Sanat tarihsel süreçte de kavram benzer paradigmal değişikliklere uğrayarak nitelik ve işlev açısından dönemlere göre farklılaşmıştır. Farago'ya göre (2017, s. 9), Yunanlardan günümüze sanatın temel eğilimi, duyum ya da algılama ile ulaşılabilir olarak düşünülen gerçekliği betimlemektir. Fischer (2018, s. 25) ise benzer şekilde, varlık nedeni bütünüyle aynı kalmasa ve ona yüklenen görevler çağlar içinde sürekli değişmiş olsa da, sanatın hiç değişmeyen bir gerçeği yansıtma niteliği olduğunu savlamaktadır. Gerçekliğin temsilini sanatın esas işlevi olarak gören ve kökleri Antik Yunan'a dayanan mimetik gelenek, ilk sanat kuramlarından başlayarak sanatın temsil işlevinin sorunsallaştırıldığı 20. yüzyılın modern sanatına dek oldukça uzun bir süre hâkim olan sanat tanımını vermiştir. Bu bağlamda gerçeklik olgusu, sanat ve temsil ilişkisinin de zeminini oluşturmaktadır ve sanatın değişen temsil biçimleri dönemlere göre değişen gerçeklik algısı göz önünde bulundurularak tartışılmalıdır.

Sanatta Gerçekliğin Temsili: Mimesis Kuramı

Sanatın gerçekliği yansıttığı iddiasının kökeni, Platon ve Aristoteles tarafından ortaya koyulan ve Batı felsefesinde bilinen en eski sanat kuramı olan *mimesis kuramına* dek götürülebilir. Kavrama yaklaşımları farklılık gösterse de iki filozof da sanatı mimetik bir etkinlik olarak işaret etmektedir.

Platon'un sanata yaklaşımının net olarak belirlenmesi, metinlerinde kavramlar tutarlı bir şekilde aynı anlamda kullanılmamış olduğu için ve argümanlarındaki bazı çelişkiler nedeniyle oldukça zordur. Bununla birlikte sanatı ele alış biçimini, düşünürün ontolojik, epistemolojik ve etik anlayışının da temelini oluşturan idealar teorisinden ayrı tutmak mümkün değildir. Platon idealar teorisiyle, varlığı, düşünülebilen ve duyumsanabilen olarak ayırmıştır. Ona göre, gerçek varlıklar duyularla algılanamayan fakat akıl yoluyla kavranabilen idealardır. Duyulabilir nitelikte olan evreni ise ideaların bir yansıması/görünüşü olarak ele almıştır. "Asıl gerçek, idealar dünyasıdır ve tek tek varlıklar bu gerçek dünyanın yansılardır, bu yansılar da idealar dünyasını bilmeye yol açarlar" (Gökberk, 2019, s. 91). Platon'un felsefesinde idealar, "objelerin maddi olmayan formlarıdır" (Rosenthal & Yudin, 1972, s. 373), değişmez nitelikte, soyut ve bu dünyaya aşkındırlar. Buna karşın duyumsanabilir dünyanın nesneleri ise, sürekli bir değişim ve bozulma halindedir. Bu nedenle düşünür, idealar ile onların görünüşü olan duyumsanabilir varlıklar arasında hiyerarşik bir ilişki kurmuş; duyulabilir evreni ideaların karşısında ikincilleştirmiştir.

Sanatı mimesis olarak işaret eden Platon'a göre sanatsal imge, kendisi de bir görünüş olarak duysal varlıkların ikinci dereceden bir temsili olarak nitelendirilir ve varlık hiyerarşisinde en aşağı sıraya yerleştirilir. Bununla birlikte Platon'un varlık anlayışına koşut olarak, *taklit* kavramıyla *illüzyon* kavramı

arasında bir fark gördüğü de belirtilmelidir. İllüzyon, ideanın bir yansıması olan duyumsanabilir tekil nesnelerin görsel benzerliğine dayanan temsilen, taklit bizzat ideayı model alan temsildir. *Devlet* adlı kitabında -sedir örneği üzerinden (2020, s. 336-340)- imgenin ontolojik konumunu, gerçeklik üzerinde yarattığı tahribatı tartışan ve sanatçıları siteden kovan Platon'un işaret ettiği sanatçı, taklit eden değil illüzyon yaratan sanatçıdır. Onun sorun olarak gördüğü nokta; şeylerin model alındığı ikinci dereceden bir yansıma olan illüzyonun, kendini gerçek gibi sunmasıdır. Düşünüre göre illüzyon, gerçeklikle kurulan ilişkiyi mesafelendirmesi nedeniyle tehlikeli ve gereksizdir. Fakat şeylerin görünüşleri yerine ideaların model alındığı ve imgenin gerçek bir varlık olmadığının ifade bulduğu bir sanat anlayışına karşı değildir.

Platon'un düşünülebilir ve duyumsanabilir olarak ikiye ayrılan varlık anlayışında, gerçek olana/ideaya/forma akıl yoluyla ulaşılabilir. Bu nedenle ideayı model alan taklit, akılla kavranabilen bir modele gönderme yapmalıdır. İdeaya gönderme yapabilmenin yöntemini anlamak içinse Platon'un paradigma kavramını nasıl kullandığını kavramak büyük önem teşkil eder.

Farago (2017, s. 33-34) Golschmidt'in *Paradigma* adlı kitabına referans vererek; Platon'un model ve temsil arasındaki ilişkiyi bir bağıntı olarak anladığını, paradigmanın ontolojik olarak ideayla özdeşleştiğini ancak düşünürün kimi zaman paradigma kavramını ontolojik göndermeyi değil de "örnekseme işini, göndergenin sezilmesine olanak veren gösterilenin anlaşılması için zorunlu olan göstereni duyumsanabilen deneyimden alan karşılaştırma işini" ifade etmek için de kullandığını, "benzerliklerin keşfedilmesiyle büyük bir süjeyi anlamak için küçük ve sıradan bir süjeyi analiz etmekten ibaret olan" bir çalışma anlamına gelen, örnek ya da tümevarımcı illüstrasyon olarak paradigmanın bu ikinci anlamın imgeyle bağlantılı olduğunu ifade eder ve *Politikacı*'da yer alan dokuma paradigmasının kendisi de toplumsal nitelikte bir dokuma işi yapan- politikacının sanatının anlaşılmasına olanak vermesini kavramın bu kullanımına örnek olarak gösterir. Buna göre dokumacının tekniği politikacı için taklit edilecek model işlevi görmektedir. Modelle temsil arasındaki ilişki, duysal benzerliğe değil, çağrıştıran yapıların eşbiçimliliğine dayanmaktadır fakat "modelin tanıtma verimliliği gerçekte modeli tanımaya gereken orijinalinden ayıran ayırım üzerine kuruludur." Farago'ya göre Platon'un düşüncesinde sanatsal imge de paradigma gibi, "şeyi sunar ve ona başka bir anlam verir. Sanatın işlevi, daha iyi açıklamak üzere gerçeğin modelini oluşturmaktır. Bu nedenle, şeyin yapısına benzer bir örnekçeyi göstermekle birlikte, sanat, görünüme mahkûm bir taklit olmamalıdır." Buna karşın illüzyona dayalı sanat pratiği, "gerçeği yassılaştırır ve doğrudan görünümün yüzeyselliği haline getirir. Bu doğrudan görünüm, dikkati çekmek ve yoğunluğunu arttırmak yerine, dışsal görünümün uğradığı bu yanıltmacayla, içsel görüye ulaşma şansını bütünüyle ortadan kaldırır."

Görüldüğü gibi paradigma, görsel değil yapısal özdeşlik ilkesine dayanan bir örnekleme modelidir. Bu durumda Platon, akıl yoluyla kavranabilen bir modele gönderme yapılabilmesi için; bir şeyin, olayın ya da gerçekliğin dışsal görünümü yerine iç bağıntılarının kopyalanarak başka bir şey, olay ya da duruma eşlenmesini, onun için örnek teşkil etmesini sağlayan yapısal bir temsil önermektedir.

Platon'un önerdiği sanatsal yaklaşım tamamen görsel benzerlik karşıtı olmasına rağmen sanatla ilgili metinlerinin bu kapsamında değerlendirilmesinin nedeni, Yunan sanatının, duyumsanabilen nesnelerin taklitlerini üreten bir illüzyon yaratmaya dayanması, görsel benzerliğin kusursuzlaştırılması yönünde ilerleme kaydetmesi ve sanatsal başarı ölçütü olarak bu benzerliğin derecesini görmesidir. Platon'un metinlerinde sanata ve sanatçılara karşı benimsediği olumsuz tutumun da içinde yaşadığı çağın hâkim sanatsal yaklaşımı olduğu söylenebilir.

Bununla birlikte mimesis, ister doğrudan görünüşlerin taklidine ister yapısal özdeşliğe dayalı benzerlik gözetmeyen bir taklide işaret etsin, özünde temsildir. Bu nedenle mimetik imge temsili imgedir ve Platon'un varlık hiyerarşisinde bir gerçekliğe tekabül etmeyecek, gerçek olanın ontolojik statüsünden daha aşağıda konumlandırılacaktır.

Mimesise, yüzyıllar boyu sanattaki tek hâkim tanım olmasını sağlayan kavramsal açılımı ise Aristoteles getirmiştir. Aristoteles'e göre de sanat doğanın taklit edilmesine dayalı bir etkinliktir fakat Platon'dan farklı olarak o, taklidi sanat için gerekli ve doğru bir yöntem olarak görmüştür. Bunun temel sebebi Aristoteles'in varlık anlayışının gerçekliği görünür olandan ayrı ve duyumsanamayacak bir düzlemde tekrar duyumsanabilir evrene taşımış olmasıdır. Aristoteles'e göre, "gözlemlenebilir tikeller, cisim ya da nesnelerdir. Bu görüşe göre evren, nesneler ve onların değişik bir araya geliş biçimlerinden oluşur" (Denkel, 1998, s. 12). Onun düşüncesinde idea/öz/form, maddeye içkindir ve ona biçimini kazandırır. Yani idea, görünür şeylerden ayrı bir gerçeklik değil görünür şeylerin içinde kendisini gerçekleştiren form ya da öz"dür. Bu nedenle gerçekliğin taklidi olan sanatı, gerçeklikten derin bir kopuş olarak değerlendirmemekte ve sanatın tehlikeli olduğu fikrine katılmamakta, aksine onu gerçeklik hakkında bilgi edinme açısından yararlı bulmaktadır.

Aristoteles *Retorik* adlı kitabında (1995, s. 77), taklit edilen ürünün kendisi hoş olmasa bile resim, heykel ve şiir gibi ustaca taklit ürünü olan her şeyden doğal olarak zevk aldığımızı, bu durumda zevk alamanın söz konusu şeylerin kendisinden değil tasımsal bir akıl yürütmeye bu şeyleri özdeşleştirdiğimiz ve böylelikle bilgimizi arttırmamızdan kaynaklandığı belirtmiştir. Farago (2017, s. 46) ise bu cümlelerden yola çıkarak, Aristoteles'in dikkatini odakladığı şeyin temsil edilen objenin kendisi değil, yaratılan eser ile o eserin modeli arasındaki taklit ilişkisi olduğunu ifade etmiştir.

Aristoteles'in yaklaşımı sanatsal imgenin varlık değerini ve işlevini önemli ölçüde değiştirmektedir. Sanatsal imge doğanın bir yansıması olmak bakımından bir kopyadır fakat kopyanın ontolojik statüsü konusunda Platon düşüncesindeki gibi bir hiyerarşi söz konusu değildir. Ayrıca Aristoteles kopyanın modele dair bilgi vermesine de dikkat çekmiştir. Aristoteles'in bu belirlemesi, sanatsal imgenin modele dair bir araştırma olanağı olarak görülebilmesine olanak tanır. Bununla birlikte Aristoteles'in mimesis kavramına asıl katkısı, taklidin olası biçimlerini belirlemesi ve hepsinin meşru olduğunu savunmasıdır.

Şair tıpkı ressam ve imgelere şekil veren tüm diğer sanatçılar gibi taklitçi olduğuna göre, her zaman üç taklit biçiminden birini benimsemek zorundadır: Şeyleri ya oldukları gibi, ya anlatıldıkları ve göründükleri gibi, ya da olmaları gerektiği gibi tasvir etmek durumundadır. (...) Gerçeklikle ilgili bir eksiklik eleştirildiğinde, cevap olarak, şairin şeyleri olması gerektiği gibi tasvir ettiğini söyleyebiliriz. (Aristoteles, Poet. 1460b7; akt. Farago, 2017, s. 46)

Böylece mimesis kavramı; gerçekliğin, nesneyi model alan duyuşal benzerlikle temsilini, ideayı model alan yapısal özdeşlikle temsilini ve idealize edilmiş şekilde temsil edilmesini içerecek şekilde genişlemiştir. Görüldüğü gibi mimesis kapsamında değerlendirilebilecek her tür temsil biçiminin temelinde, öznenin bağımsız kabul edilen, dünyaya aşkın ya da dünyevi bir dış gerçekliğin sanatsal imgede temsil edilmesi ortak noktası vardır. Bu nedenle Modernizm öncesi sanat tarihinin tamamının mimetik bir eğilim gösterdiği yönünde bir genelleme yapılabilmektedir.

Bununla birlikte Aristoteles'in temsil biçimleri arasında yapmış olduğu ayrım, sanatsal imgenin temsil dilinin gerçeklik algısıyla ilişkilendirilebilmesine de olanak verir. Latour temsili; biri görünenin yeniden sunumu olan, diğeri ise nesnenin yokluğu üzerine kurulu iki rejimi olduğunu savlamaktadır (Bolt, 2010, s. 15). Bu ifade gerçekliğin sanatsal temsiliyle ilişkili olarak değerlendirildiğinde, dönemin gerçeklik algısına göre hâkim temsil rejiminin de değişeceği söylenebilir. Buna göre nesnel olanın gerçekliğine bağlı kalınan tarihsel süreçlerde yapıtta temsil edilen, görünenin bir yeniden sunumu olacak; gerçekliğe ilahi bir dünya-dışılık atfedilen dönemlerde ise temsil nesnenin yokluğu üzerine kurulacaktır. Platon ve Aristoteles'in varlık anlayışlarıyla paralel olarak sanatsal imgeyi ontolojik açıdan konumlandırışları, bu savı kanıtlar niteliktedir.

Carroll (2016) sanat yapıtının temsil işlevini tartışırken; Platon'un illüzyon ve taklit arasına koyduğu farkı anımsatacak şekilde, temsil ve taklit arasında bir ayrım yapar. Benzer şekilde Goodman da (1976, s. 4), benzetmenin reflektif ve simetrik olduğunu ancak temsili bu yansıma ilişkisini gerektirmediğini ifade ederek dilsel olmayan sembol sistemlerinde temsil ve benzeme arasındaki farka dikkat çekmektedir. Bu bağlamda değişen dönemlere göre,

sanatsal imge, gönderme yaptığı gerçeklikle; benzeşen bir benzeşim veya benzeşmeyen bir benzeşim olarak temsil ilişkisi kuracaktır.

Orta Çağ ve Rönesans dönemleri, düşünsel atmosferleri arasındaki majör farklar nedeniyle, gerçekliğin farklı kavranışlarına bağlı olarak ortaya çıkan temsilin bu iki rejiminin, sanatsal imgenin temsil dilini nasıl değiştirdiğini incelemek açısından oldukça elverişlidir. Bu bağlamda; görünenin yeniden sunumu olan birinci temsil rejimi için Rönesansın, nesnenin yokluğu üzerine kurulu ikinci rejim için ise Orta Çağın sanat imgelerinde temsilin biçimsel ve işlevsel kurulumu perspektif kullanımı zemininde incelenecektir.

Görünenin Temsili: Rönesans Sanatı

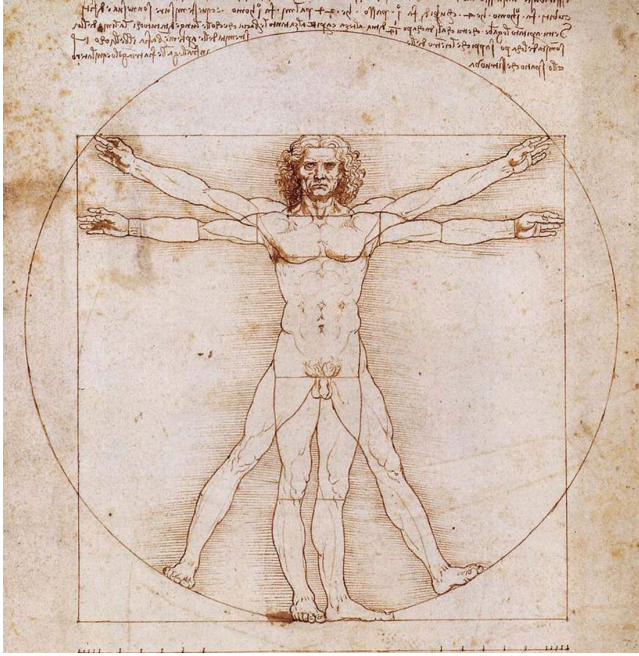
Gerçekliğin temsil edilebileceği düşüncesi ve sanatsal imgede doğrudan temsili, Antik Yunan felsefesi ve sanatında kurucu rol oynamış olmasına rağmen bu fikirler asıl anlamını Rönesansla birlikte kazanmıştır.

Doğanın deney ve gözlemlerle sistemli olarak incelenmesi her ne kadar 17. Yüzyıla dek gerçekleşmeyecek olsa da; Rönesans'ın doğa felsefesi, kendinden sonraki dönemlerin bilimlerinin başlangıç noktasını oluşturur. Koperniküs'un, heliosentrik evren anlayışıyla, evrenin merkezinin dünya olmadığını göstermesi; Orta Çağ boyunca hüküm sürmüş olan ve kilisenin öğretilerini oluşturan Aristotelesçi evren modelinin yıkılmasına sebebiyet vermiştir. Bu durum kilisenin gücünün zayıflamasının yanında, insan duyularının doğanın nesnel bilgisine erişmek için doğru veriler üretemeyeceği ve akla başvurulması gerekliliği sonucunu da doğurmuştur. Böylece bilim, öznenin duyu deneyiminden bağımsız, akıl yoluyla ulaşılan bilgiyi üretmeyi amaçlayan bir alan olarak tanımlanmış ve yöntemsel açıdan felsefeden ayrılmıştır. Galilei ise süredurum formüllemesi ile, cisimlerinin hareketlerinin başka bir kuvvet uygulanmadığı müddetçe sürüp gideceğini göstererek mekanik bir evren modelinin ilk yaklaşımlarını ortaya koymuştur.

Kopernik Devrimi, matbaanın, pusulanın ve barutun bulunması, kilise otoritesinin güç kaybetmesi gibi önemli gelişmelerin kaydedildiği Rönesans, insana sınırsız bir keşif alanının merkezindeki özne konumunu kazandırmıştır. Bir yandan etken olarak konumlandırılmış özne ve onun tarafından bilinmesi gereken edilgen nesne arasındaki ayırım derinleşirken, diğer yandan bilen öznenin dünya üzerindeki hakimiyeti mutlaklaşmış ve bu da 17. yüzyıldaki determinist dünya görüşünün yolunu açmıştır. Öznenin ayrıcalıklı konumu, deneye ve gözleme yönelmeye neden olmuş, öznenin akıl yürütme becerisi bilginin asıl kaynağı haline gelmiştir.

Rönesans sanatı, dönemin bilimsel ve düşünsel gelişmelerine koşut olarak insana ve onun bilme potansiyeline odaklanan bir hümanizm ve görme-merkezcilik etrafında gelişmiştir. Rönesans insanı için gerçeklik, dünyevi olmayan bir var oluş değil, aksine gözlemlenebilir, akıl yoluyla bilinebilir ve

ifade edilebilir olandır. Bu nedenle “özne, kendisinin dışındaki dünyayı anlamak ve anlamlandırmak için onu kendi teorik, rasyonel imkânı ekseninde tanımlayıp, çeşitlilik arz eden yapısını ‘aynı’nın altında birleştirmek ve sabitlemek suretiyle temsil yoluna gitmiştir” (Cevirici, 2020, s. 62). Rönesans; tüm dış dünyanın ve gerçekliğin insan aklı ile bilinebileceğine ve insanın hakikate erişme potansiyeline kuşkusuz güven duyan, buna bağlı olarak da insanın tüm bilme ifade potansiyellerini temsil sistemlerinin içinden açıklayan Yeni Çağ’ın hazırlık dönemi olarak kabul edilir. Bu bağlamda Rönesans sanatının da, bilmenin bir yolu, dünyayı ve insanın kendi varlığını araştırmasının bir aracı olarak görüldüğü söylenebilir.



Şekil 1- Da Vinci, Vitruvius Adamı, 1490

Farago’ya göre (2017, s. 68), “resmini yaparak doğayı tasvir etmek, insan zekâsının keşfettiği ilkelerden hareket eden bir tanıma/ bilme yöntemidir. Bu bir yasalı uyarılama işidir”. Akla dayanan bir araştırma ve bilme olarak Rönesans sanatı, dış gerçekliğin nesnel ve doğru bir temsilini hedeflemektedir. Bunun sonucu olarak da sanatçılar, gerçeklik ve temsili arasında metrik tutarlılık gözeten doğrusal perspektife yönelmişlerdir. “Perspektif tablonun düzenlenmesidir: Perspektif sayesinde, ortaya çıkan eser, gerçek olmamakla birlikte gerçeklikle benzeşir. Sanatçı bakış açısını belirler, sabitleştirir ve öğeleri ayıklar. Bu nedenle tablolar, gerçek sahneleri tasvir etseler bile, her şeyden önce, her şeyin katı yasalara bağlı olduğu, saf çizgilerle idealize edilen alan-

lardır”(Farago, 2017, s. 73). Kemp (1990, s. 342), doğrusal perspektifi, “piramidal bir örüntü içinde nesnelerden göze doğru gelen ışınların yüzey üzerinde düzenlenişinin kaydı için geliştirilmiş bir sistem” olarak tanımlamaktadır. Bu tanımdaki düzenleniş/yapılandırma (configuration), doğanın resim mekânına aktarılırken Öklid geometrisinin yasalarının uygulanmasını gerektirmektedir. Doğrusal perspektif, bakan öznenin açısının sabitlenmesiyle bakılan nesnenin bir temsilini kurmaktadır ve bu nedenle gerçekliğin çok boyutlu yapısını bire indirgeyebilmektedir. Bununla birlikte doğrusal perspektife uygun düzenlenmiş bir imge, yalnızca ne görüldüğünü değil, aynı zamanda öznenin konumuna göre nasıl görüldüğünü de gösterir (Akyürek, 1994, s. 103). Panofsky (2017), *Sembolik Biçim Olarak Perspektif* adlı kitabında, perspektifin, *özel olanın nesnelleşmesinin sembolik biçimi* olduğunu ifade eder. Bu anlamıyla duyu (görmenin) verilerinin rasyonel bir temelde yeniden inşa edilmesi olarak perspektif, gerçekliğin temsillerine evrensellik ve nesnellik iddiası da kazandırmaktadır.

Uslu, *Ulus Baker ve Hissedilebilir Filmler Yapmak* (2015, s. 63-65) adlı makalesinde, aklın duyu verilerine üstün kılındığı Batı felsefi geleneğinde çelişkili bir şekilde, akli ve düşüncüyü anlarken *görme* duyusunun model olarak kullanıldığını, gözün, bakışın, görmenin epistemolojide ya da düşüncenin formasyonunda öncelikli bir yer tutmasının nedeninin bu olduğunu belirtir. Ona göre burada, öznenin karşısında zamansallığından arındırılmış mekânsal koordinatlarıyla verili bir gerçeklik olarak duran, bilinebilir bir nesne anlayışı hakimdir. Bu geometrik kodları çözme becerisine sahip tek duyu gözlerdir ve bu düşünce geleneğinde, mükemmel bir simetriye sahip olan aklın karşısında bedensel görme, optik ve mekanik bir sürece indirgenmiştir.

Mekanik bir süreç olarak ele alınan görme, bütün duyular arasında, varlığı uzamsallığa indirgeme açısından en elverişli olanıdır. Görüntü parçalar. Görüntü, insana teker teker ve ayrı yönlerden gelir: Bir oda veya bir manzarayı seyretmek için gözlerin bir noktadan başka bir noktaya çevrilmesi gerekir (Ong, 2014, s. 90-91). Görüntü durdurulabilir, sabitlenebilir. Bu açıdan görme, öğelerin yeniden düzenlenmesi olanağını sağlayarak zekâyâ gerekli hareket gücünü verir. Görmede şekiller, renkler ve hareketler uzam bakımından belirli ve oldukça karmaşık bir örgütlenmeye açıktır. Tek bir tarama ile uzamı eksizsiz, üç-boyutlu olarak kavrayan göz; uzaktaki nesnelerin görsel imgeleri ancak optik izdüşüm yoluyla elde edilebildiği için, mümkün olan büyüklük ve yön değişimlerini örtüştürebilen ve perspektif bağlantılarını algılayabilen tek duyu organıdır (Arnheim, 2018, s. 33). Görme-merkezci dünya kavrayışında gözün, aklın dünyaya açılan kapısı gibi değerlendirildiği söylenebilir. Öznenin ayrı ve onun dışında bulunan gerçekliğin yakalanıp, uzamsal koordinatlarının matematiksel olarak belirlenmesi, hareketin ayrıcalıklı anların görünüşlerine dönüştürülmesi, kısacası gerçekliğin sabitlenerek modellenmesi ve bir temsile dönüştürülmesi için gerekli veriyi akla göz sunar.

Görme duyusunun akıl ile ilişkilendirilmesi ve gerçekliğin temsil edilebilmesinde göz ve akla duyulan güven, Rönesans sanatının peşinde olduğu gerçekliği doğru temsil eden imgeyi görünenin doğrudan benzerlikle kurulan temsilde bulması sonucunu doğurmuştur.

Perspektif, uzamdaki objelerle bu objelerin temsili arasında sıkı bir metrik tutarlılık yaratmıştır; perspektif, gerçekliğin görsel sembollerıyla ilgili mantıksal bir sistem oluşturmakta ve böylelikle gerçekliği betimlemeye ve onu evrensel olarak kavranabilen çeşitli biçimlerde yeniden üretmeye olanak vermektedir (Farago, 2017, s. 71-72).



Şekil 2 - Botticelli, *Calumny of Apelles*, 1494-95

Perspektifle üç boyutlu uzam, iki boyutlu yüzeyde derinlik yanılsaması yaratılarak *gerçeğine uygun* bir görüntü olarak temsil edilebilmektedir. Gerçekliğin doğru bir temsili olduğuna inanılan doğrusal perspektif ve onun sonucu olan derinlik yanılsaması Rönesans resminin **dünyaya açılan pencere** olarak tanımlanmasına neden olmuştur. Panofsky (2017, s. 9-13), doğrusal perspektifin asıl anlamının resmi dünyaya açılan o pencereye dönüştürerek, bizi pencereden ardındaki mekâna baktığımıza inandırmak olduğunu ifade etmiştir. Ona göre, perspektife uygun şekilde düzenlenmiş mekân rasyonel, sonsuz, sabit ve homojen bir mekândır ve deneyimlenen psikofizyolojik mekândan tamamen ayrılan bir soyutlamadır. Mekânın doğrudan deneyimlenmesine esasen yabancı kavramlar olan homojenlik ve sonsuzluğu, aynı mekânın

temsilinde gerçekleştirmek, deneyimlenen mekânı matematiksel bir mekâna dönüştürmek, perspektifle yapılan konstrüksiyonun sadece bir sonucu değil, onun önceden belirlenmiş amacıdır. Perspektifle üretilecek bu matematiksel mekân konstrüksiyonunu garantiye alabilmek için, merkezi perspektif önemli iki öncülden hareket etmektedir. Bunlardan birincisi, hareketsiz tek bir gözle bakıyor olduğumuz öncülüdür; diğer ise, görme piramidini bölen düzlemsel ara kesitin, bizim optik imgemize muadil bir reproduksiyon olduğudur.



Şekil 3 - Raffaello, Atina Okulu, 1509-1511

Sayın (2017, s. 9-10) Florenski'nin *Tersten Perspektif* kitabının Türkçe baskısı için yazdığı sunuş metninde, sanatsal bir yöntem olarak resim mekânında neyin önde neyin arkada ve neyin uzakta neyin yakında olduğunu belirleyen perspektifin; Kartezyen egemenliğin bir uzantısı olduğunu, onun sayesinde dünyanın ehlileştirilebildiğini, karşıdan bakılabilir ve denetlenebilir bir uzama dönüştürülebildiğini ifade etmiştir. Perspektifin görünür olanın doğrudan temsiline dayanan yanılsamalı imgesi, Sayın'a göre; gözü dünyanın efendisi konumuna getiren, ona dünyanın ve bu dünyanın ardında yatan görünmezliğin temsiliyi bahşeden, gözü bedenden, retinayı dokunmadan koparan bir dünya algısının ürünüdür ve yanılsama sayesinde dünyaya egemen olmak, onu bir imgede ele geçirmek ve faydacı bir temsile dönüştürmek amacı gütmektedir. Farago da (2017, s. 74) benzer şekilde, benden ben-olmayana olan ilişkinin yüzeysel konfigürasyonu aracılığıyla gerçekleşen bir tanımlama ve betimleme olarak tanımladığı perspektif temelinde oluşturulan bir resmin, yalnızca mimetik bir çalışma olmadığını, aynı zamanda, dünyayı belli bir bi-

çimde düzenleme arzusunu da ifade ettiğini belirtmektedir.

Bu bakış açısından değerlendirildiğinde, Rönesansın duyulabilir evreni merkezine alan gerçeklik kavrayışına bağlı olarak gelişen ve dış dünyayı olduğu gibi temsil etmeyi amaçlayan yanılsamalı imgeleri, Rönesans insanının dünyayı bilme ve hükmetme isteminin bir sonucudur. Perspektif yalnızca uygun yansıtmayı garanti ederek değil, aynı zamanda görmenin gerçekliği uzamsallaştırıcı etkisi ile temsilin düzenlenmesine de olanak sağlayarak bu amaca hizmet etmektedir. Bununla birlikte görmenin aklın bir uzantısı olarak ele alınması, görünenin ve temsilin nesnelliği iddiasını da beraberinde getirmektedir. Bu nedenle sanatsal imge Rönesans boyunca görünenin yansıtılması prensibine bağlı kalmış ve görünenin mutlak bilgisini taşıyan bir birim olarak işlev görmüştür.

Görünmeyenin Temsili: Orta Çağ Sanatı

Florenski *Tersten Perspektif* adlı kitabında (2017, s. 51); “Perspektif, taraftarlarınca iddia edildiği üzere, gerçekten şeylerin doğasını mı ifade ediyor ve bu yüzden her yerde ve her zaman sanatsal bir doğruluğunun kesin bir önkoşulu olarak mı görülmesi gerekiyor? Yoksa yalnızca bir şema özelliği mi taşıyor, hatta kapsamlı bir dünya tasarımını karşılamayan birçok olası şemadan, belirli bir dünya görüşüne ve tanımlanmış bir algılama biçimine bağlı olarak ortaya çıkan pek çok dünya yorumundan biri mi sadece?” sorularını sorar.

Bu sorular, temelde gerçekliğin doğru ve mutlak bir temsiline olup olmayacağıyla ilgilidir. Sanatın Antik Yunanda başlayıp Rönesansla devam eden ve Modernizme dek geçerliliğini koruyan dış gerçekliğin doğru imgesine dair arayışı, yüzyıllar boyunca devam etmiş olan temsil işlevinin başlıca nedenidir. Verili bir gerçekliğe ve akılla ulaşılan hakikate duyulan güven, insanın bilme ve ifade etme etkinliği olarak sanatın da dünyayı olduğu gibi yansıtan bir araç olarak ele alınmasına neden olmuştur. Bu türden bir gerçeklik anlayışının ürünü olan sanatsal imge; modeliyle benzeşmeye dayalı bir temsil, görüneni mekanik olarak yeniden üreten bir araç, hareketinden arındırılarak merkezileşmiş bir dünyaya dair hakikatin bilgisini taşıyan bilgi birimi, bakan öznenin gözünden dünyaya açılan bir penceredir. Florenski *Tersten Perspektif* adlı kitabında bu türden bir sanatsal imgeyi sorunsallaştırmış ve çözümü Orta Çağ sanatında bulmuştur.

Orta Çağ; sanatın, felsefenin, biliminin ve birçok insan etkinliğinin Hristiyanlığın baskın karakteri altında şekillendiği bir dönemdir. Bu nedenle de sanatta yansıtılan gerçeklik, Rönesanstan farklı olarak görünen dünya değil, görünmeyen tanrısal bir gerçekliktir. Değişmeyen, hakiki, cisimli olmayan varlık ile değişen, geçici ve cisimli olan varlık karşıtlığını burada da görmek mümkündür. Fakat bu farklı var oluş tarzları için hiyerarşik bir sınıflandırma yapılmamış, varlıklar arasında gerçek-görünüş ya da asıl-kopya ilişkisi kurulmamıştır. Bu açıdan Orta Çağda temsil fikrini, varlığın ne’liği zemininde

değil, düşüncenin ya da inancın imgede görünür olması olanağı kapsamında incelemek gerekmektedir. Dönemin sanatının temelini oluşturan ve çift yönlü var oluşa sahip olduğu düşünülen ikonalar, tam da bu bağlamda, görünmeyen varlığın görünende temsil edilmesinin mümkünlüğüne dair bir tartışma doğurmuş ve ikonaların temsil işlevini savunanlarla ikona yıkıcıları karşı karşıya getirmiştir.

İkonanın bu çift yönlü var oluşu; görünürle görünmez kesiştiği bir aralıkta var olmasına, hem duyumsanabilir hem de düşünülebilir olanın mekânına aynı anda dahil olmasına, gösterirken saklanmasına, dile ve göze gelmesi imkânsız olan bir aşkınlıkla yüklü olmasına, onu görünmezleştiren kurucu bir boşluğa sahip olmasına, modeliyle yalnızca benzeşen değil, aynı zamanda benzeşmeyen bir benzeşim olmasına bağlıdır. Bununla birlikte ikona kırıcılara göre, gösterenle gösterilen örtüşmediği sürece her İsa imgesi, İsa'nın hem tanrısal hem de insani doğaya sahip çifte varlığına saygıda kusuru etmiş, İsa olmayan bir ahşap ya da madenle İsa'yı simgelemiş olacaktır (Sayın, 2013, s. 8-14).

Görünmeyenin temsil edilebilmesi, doğal formların taklit edilmesinin ötesine geçebilmeyi gerektirmektedir. Orta Çağ sanatı görünenin arkasına uzanan bir sanatsal imgenin peşindedir ve Platon'un da uyarmış olduğu gibi, duyulur bir nesnenin görünen şeklinin taklit edilmesi izleyiciyi duyuların dünyasına saptırmaktadır. Bu sebeple Orta Çağ sanatı, insan-merkezci bir çerçevede M.Ö. 5. yüzyıldan beri Atina'da ampirik olarak uygulanan doğrusal perspektifi terk etmiştir (Farago, 2017, s. 13).

Rönesans sanatının temelini oluşturan doğrusal perspektif, öznenin konumundan dünyaya yönelen bir bakıştır ve bağlamda insan-merkezci bir dünya görüşünün ürünüdür. Bununla birlikte Orta Çağ'ın Tanrı-merkezli eğilimi, sanatsal imgede bakışın tek merkezli kurulumunda bir değişiklik gerektirmektedir. “Tanrısal ışık, gözden çıkarak ikonaya değil, ikonadan çıkarak göze yönelir. Onun için aslında amaç, ikona ressamının tanrıyı nasıl gördüğünü göze getirmek değil, ikona önünde duran kişinin tanrısal ışığa görünür kılınmasını gerçekleştirmektir”(Sayın, 2017, s. 16).

Florenski'ye göre (Florenski, 2017, s. 70); gerçekliklerin kendi yasalarını koruyarak, dolayısıyla kendisine ait bir biçim kazanarak yoğunlaştığı var oluşun merkezleri olarak gerçeklik merkezleri vardır. Cisimsel olanın içinde herhangi bir şemayı doldurmaya yarayacak, diğerlerinden farksız ve edilgin bir materyal olarak görülebilecek hiçbir şey yoktur. Öklid ve Kant uzayına dahil edilmesi olanaksız olan bu gerçeklikler perspektif kısıtlamalarıyla değil, kendi canlılıklarını uygun olarak düşünülmeli ve kendi kendileriyle temsil edilmelidir. Florenski, insan bakışını merkeze almayan bu temsil biçimini, tersten perspektif olarak tanımlamaktadır.

Tersten perspektif büyük oranda Orta Çağ sanatını işaret etmekle birlik-

te, Florenski Mısır sanatını ve çocuk çizimlerini de örnekleyerek, doğrusal perspektifle nesnel gerçekliği ele geçirme arzusunun görülmediği imgelerin hepsinin tersten perspektifle ilişkilendirilebileceğini göstermiştir. Gerçekliğin öznenin dışındaki dünyada ve akıl vasıtasıyla temsil edilebilecek bir mutlaklık olarak görüldüğü tüm tarihsel süreçlerde sanatsal imgeler, yine aynı aklın ürünü olan doğrusal perspektif aracılığıyla o mutlaklığın yansıtılmasıdır. Florenski ise gerçekliği çok merkezli olarak ele almış ve akıl yoluyla genelleştirilerek, dizgeleştirilerek ya da bir şemaya yerleştirilerek temsil edilemeyeceğini ifade etmiştir. Bununla birlikte Florenski'nin, gerçekliğin temsil edilemeyeceğini değil, akla uygun bir şemayla temsil edilemeyeceğini ve bu nedenle başka bir temsil sistemini gerekli gördüğüne de dikkat edilmelidir. Ona göre, tersten perspektif yönteminin kullanılmasıyla sanatsal imgede ortaya çıkan en belirgin farklılık, temsillerin çok merkezli olmasıdır. Tersten perspektif ile yapılandırılmış imgeler esas olarak bakışın çok yönlülüğünü içerdiği için, doğrusal perspektifin aksine, tek bir imge birçok kaçış noktasını barındırabilir.



Şekil 4 Meryem'e Müjde Sahnesi, Athos Vatopedi Manastırı Katholikonu, Dış Narteks, 13. yüzyıl sonu-14. yüzyıl başı

Böyle bir imgeyi üretebilmek; farklı açılardan bakan devingen bir göz ile, görmeye, hareketi ve bedenselliği dahil edebilmektir. Bu bir bakıma, salt akla

dayalı metrik bir yansımanın karşı duruşudur.

Akıldışı imgeler; diye yazar Dionysius, nesnesine uygun biçimde benzeşim gerçekleştiren imgelerden çok daha fazla yükseltir ruhu. (Sayın, 2017, s. 16-17)

Şiray (2020, s. 83), Orta Çağ sanatına yön veren düşüncenin oluşmasında rol oynayan isimlerden Plotinos ve Aziz Augustinus'a işaret etmektedir. İmgeleri ruhun bir faaliyeti olarak gerçeklikle ilişkileri açısından ele alan Plotinos'taki *taşma* kavramı bir içsel ilke olarak sadece benzerlikler değil benzemezlikler üzerinden de imgelerin ortaya çıkabildiğini göstermektedir. Augustinus ise tüm canlıların tanrıya olan benzerlikleri arasında sınıflandırma yapmış; insanın rasyonel olması bakımından tanrıyla imgesel bir benzeşim gösterdiğini oysa diğer canlıların ancak bir iz taşıma bağlamında tanrıyı anıştırdıklarını iddia etmiştir. Sayın (2013, s. 18-19) bu nedenle Hristiyan Orta Çağının imago (imge) ve vestigium (iz) kavramları arasında bir ayrıştırma yapma ihtiyacı duyduğunu belirtmiştir. Ona göre; imge türsel bir benzeşime göre temsil ederken iz, nedenin yol açtığı sonucu temsil eder ve türsel bir benzeşime uzanamaz. Vestigium, imgenin içinde ilksel benzeşimden geriye kalan tortudur, varlıksal aşkınlığın imgedeki izdüşümüdür; ontik bir atıktır ve belirli bir maddeselliğin anıştırtmasını taşır. Bu türden sanatsal imgeler varlığa ve yokluğa aynı anda işaret ederek, benzeşmeden benzeşerek, Orta Çağ sanatının görünenin aşılması ve görünmeyenin temsil edilebilmesi hedeflerini karşılamaktadır.

Dönemin sanatsal imgelerinin akıl dışı olması başka bir deyişle benzeşmeden benzeşebilmesi, yalnızca tersten perspektifin bir sonucu değildir. Orta Çağ sanatı tanrısal olanın temsilinde yalnızca yanılısamayı ortadan kaldırmış aynı zamanda simgesel bir dil de ortaya koymuştur. 12. yüzyılın sonlarında güney Fransa'da Arles'de yapılan Saint-Trophime kilisesinin kapı girişlerinin üstünde *timpani* adıyla da tanımlanan alınlık tablasında; Aziz Markos'un aslan, Aziz Matta'nın melek, Aziz Luka'nın öküz, Aziz Yahya'nın ise kartal olarak gösterilmesi Orta Çağ imgelerindeki sembolizme örnek olarak verilebilir (Gombrich, 1997, s. 176).

Orta Çağ'da sanatın temel işlevi, kilisenin öğretilerini okuma yazma bilmeyen halka aktarmaktır. Gombrich *Sanatın Öyküsü* (1997, s. 135) adlı kitabında, Papa Gregorius Magnus'un "yazılar okuma yazma bilenler için neyse, resimler de okuma yazma bilmeyenler için aynı şeydir" ifadelerini aktarır ve üyelerinden çoğunun okuma yazması olmayan kilisenin, bu üyelerini eğitmek için resimlerin, resimlendirilmiş bir kitaptaki imgelerin çocuklara yardımcı olduğu gibi, yararlı olabileceğini resme karşı çıkan herkese anımsattığını ifade eder. Sanatın bu tür bir öğreticilik işlevini yerine getirebilmesi, izleyici tarafından sanatsal imgede aktarılanı anlayabilmesine bağlıdır.

Bununla birlikte, temsil ettiği şeye benzemeyen bir imge, kendinden baş-

ka bir şeyi işaret etmesi bakımından, nesnel gerçekliğin doğrudan yansıması olan benzeşen bir benzeşime dayalı imgeye göre daha karmaşıktır. Benzerliğe dayalı Rönesans sanatında imgenin gösterdiği şeyle, gösterilen gerçeklik arasındaki görsel benzerlik imgenin doğrudan tanınabilmesine olanak tanımaktadır. Oysa Orta Çağ sanatının benzeşmeyen imgelerinin ikonografik dili, görünenle işaret edilen arasında benzerlik ilişkisini reddettiğinden, imgede gösterileni tanımak o dili öğrenmeyi gerekli kılar.

Bu belirleme sanatta temsilin süreci açısından oldukça önemlidir. Göndergesine benzerlikle kurulan bir imgenin göstereni ve gösterileni arasındaki ilişki nettir fakat göndergesine benzemeyen bir sanatsal imgede gösteren ve gösterilen birbirini doğrudan işaret etmemektedir. Burada yazının kullandığı temsil sistemi söz konusudur. Tıpkı yazıda olduğu gibi yapıt için de göstereni ve gösterileni arasında dilsel sistemlerin dizgeleştirdiği bir anlam ilişkisi vardır. Semiyotik olarak biçimselleştirilen yapıt, dilsel yapılanmış dilsel olmayan bir göstergedir ve bu bağlamda yapıtın anlamının ne olduğu sorulabilir, bu anlam yapıttan yapısal çözümleme yoluyla çıkarsanabilir. Bu imgenin metin gibi okunabilir olması anlamına gelmektedir. Bununla birlikte Orta Çağ sanatının simgesel dili ve simgelerin anlamları toplumsal uzlaşmaya dayalıdır. Bu nedenle sanatın, sabit bir anlamı yaratan, dilsel bir sistem olarak ele alışına da kaynaklık etmiştir.

Sonuç

Tarih boyunca sanatın ne olduğu, nasıl işlev gördüğü ve sanat yapıtının sanat olma özelliğini nasıl kazandığına dair çok ve çeşitli teoriler ortaya atılmıştır. Sanat kuramlarının bu sorulara verdikleri yanıtlar arasında majör farklılıklar olsa da büyük çoğunluğunda sanatın temsil kavramıyla ilişki içerisinde ele alınıyor oluşu dikkat çekicidir. Sanat yapıtı, bir nesne olarak varlığından ziyade, yapıtın kendi dışında bir gerçekliği *gösterme* işlevi üstlenmesi, başka bir deyişle imgesel oluşu çerçevesinde sanat olma özelliği kazanmaktadır. Bu bağlamda; gerçekliğin algılanışında ve öznenin gerçekliğin içinde konumlandırılışında yaşanan değişimler ile yapıtta temsil edilen içerik ve buna bağlı olarak da sanatın temsil dilinin değişmesi arasında doğrusal bir ilişki saptanabilmektedir.

Orta Çağ düşüncesi, Skolastik felsefenin etkisi altında Tanrı-merkezli bir yaklaşımla evreni açıklamış, doğadan ve deneyden uzak, din ve dogma temelli bir felsefe ortaya koymuştur. Buna koşut olarak gelişen, insana ve duyumsanabilir dünyaya aşkın ilahi ve görünmeyen gerçeklik kavrayışı, sanatsal imgenin ontolojik konumuyla birlikte temsil işlevi ve biçimi üzerinde etkili olmuştur. Dönemin sanatında sanatsal imgenin temsil ettiği cisimsiz ve ilahi gerçekliği cisimlendirdiği görüşü hakimdir ve bu nedenle imge ikili bir var oluşla tanımlanmaktadır. Bununla birlikte ilahi gerçekliğin kendini cisimde tüm varlığıyla açamayacağı fikri nedeniyle imgenin temsil ettiği gerçek-

likle duyusal olarak benzeşmesi ilahi olana saygısızlık olarak addedilmiş ve Yunan sanatına hâkim olan doğrusal perspektiften bütünüyle vazgeçilmiştir. Orta Çağ sanatının benzeşmeden benzeşen imgeleri, imgenin varlıkla karşı karşıya getirilerek ikincilleştirildiği Antik Yunan düşüncesinden farklı olarak, duyusal olmakla düşünülebilir olmak arasında muğlak bir noktada durması nedeniyle imgenin kendi ontolojisine sahip olabileceğine dair ilk görünümleri oluşturmaktadır. Diğer yandan ise, dönemin sanatının Hristiyanlığın baskısı altında gelişmiş olması sebebiyle sanatsal imge yalnızca kilisenin öğretilerini insanlara aktarmakla işlevlendirilmiş ve öğretici bir kimlik ve sembolik bir dille karakterize olmuştur.

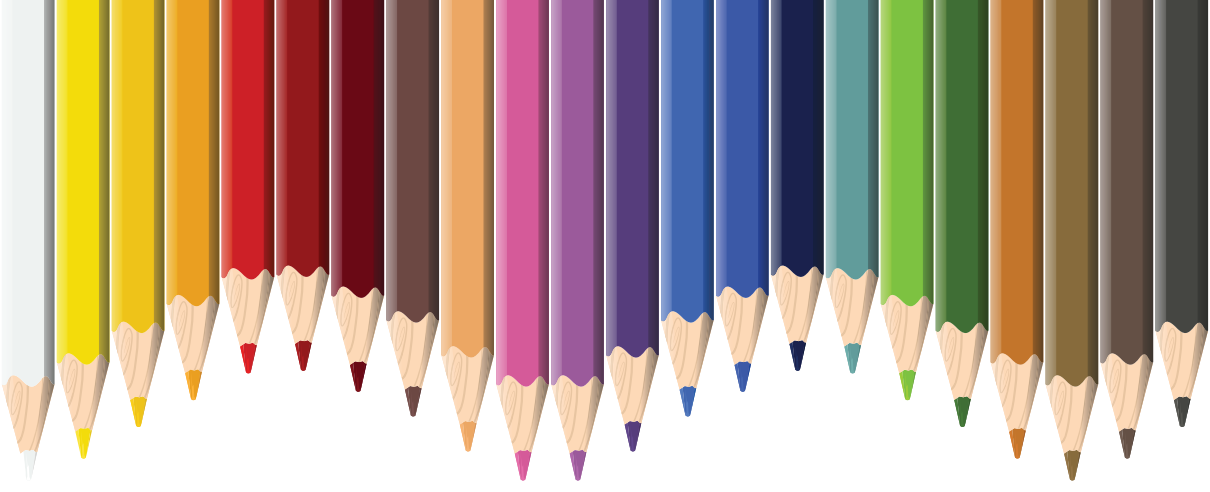
Buna karşın Rönesans dönemi, Orta Çağ'a ait paradigmalardan uzaklaşma ve Yeni Çağ paradigmalarının olgunlaşma evresi olarak görülen bir geçiş dönemidir. Rönesansla birlikte Tanrı-merkezli yaklaşım terk edilmiş, Orta Çağ'da tanrının işgal ettiği konuma yerleştirilen insan her şeyin ölçütü haline gelmiştir. Bu merkez kayması, Orta Çağ'a ait aşkın ve ilahi hakikat fikrinin güncelliğini kaybetmesine yol açmış, bilimsel açıdan evren ve felsefi açıdan gerçeklik, hümanist bir perspektiften açıklamıştır. Öznenin ayrıcalıklı konumu, deneye ve gözleme yönelmeye neden olmuş, öznenin deneyimi bilginin asıl kaynağı haline gelmiştir. İnsanın ve onun öznel bakışının merkeze alınması sanatın da, insanın dünya deneyiminin -yani bilmenin- bir yöntemi olarak kullanılması sonucunu doğurmuştur. Sanat, hem dış dünyayı ve insanın kendi varlığını araştırmanın bir aracı olarak hem de sanatçının kendi konumunu merkeze alarak gerçekliğin doğru bir temsilini üretmesinin olanağı olarak işlev görmektedir. Bu bağlamda dönemin sanatçıları öznenin dışında bulunan gerçekliği doğru bir şekilde yansıtmaya imkân tanıyan doğrusal perspektife yönelmiş, Rönesans resmi dünyaya açılan pencere yakıştırmasını hak edecek biçimde, bir yanılsama yaratacak temsilleri oluşturma üzerine şekillenmiştir.

Sanat tarihsel süreçte sanatsal imgeye yüklenen işlevler, Orta Çağ ve Rönesans sanatlarıyla kısıtlanamayacak olsa da, bu iki dönemin gerçeklik anlayışları ve sanatsal temsil biçimlerine dair yürütülen inceleme; insanın dünyayı ve gerçekliği kavrayış ve ifade edişinin içinde yaşadığı çağın paradigmalarıyla şekillendiğini, buna bağlı olarak da sanatın gerçekliğin -doğrudan ya da dolaylı- temsili olarak tanımlandığı dönemlerde, temsil biçimlerinin gerçeklik kavrayışıyla paralel şekilde değiştiğini net bir biçimde göstermektedir.

KAYNAKÇA

- Akyürek, E. (1994). *Ortaçağ'dan Yeniçağ'a Felsefe ve Sanat*. İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- Aristoteles. (1995). *Retorik* (1. Baskı; M. H. Doğan, Çev.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Arnheim, R. (2018). *Görsel Düşünme* (2. Baskı; R. Ögdül, Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.
- Baker, U. (2018). *Yüzeybilim Fragmanlar* (4. Baskı). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Bayraktar, K. O. (2011). *Dijital İmge ve Temsili* (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, İstanbul.
- Berger, J. (2020). *Görme Biçimleri* (27. Baskı; Y. Salman, Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.
- Bolt, B. (2010). *Art Beyond Representation*. London: I.B.Tauris & Co.
- Carroll, N. (2016). *Sanat Felsefesi Çağdaş Bir Giriş* (2. Baskı; G. Korkmaz Tirkez, Çev.). Ankara: Ütopya Yayınevi.
- Cevirici, S. (2020). *Postmodern Düşünce'de Temsil Krizi* (1. Baskı). İstanbul: Dün Bugün Yarın Yayınları.
- Cevizci, A. (1999). *Felsefe Sözlüğü* (3. Baskı). İstanbul: Paradigma Yayıncılık.
- Çolak, P. D. (2020). Sanatı "Sanat" Yapan Nedir? *Cogito - İmajı düşünmek*, (97).
- Denkel, A. (1998). *Nesne ve Doğası*. İstanbul: Göçebe Yayınları.
- Farago, F. (2017). *Sanat* (3. Baskı; Ö. Doğan, Çev.). Ankara: Doğu Batı Yayınları.
- Fischer, E. (2018). *Sanatın Gerekliliği* (7. Baskı; C. Çapan, Çev.). İstanbul: Sözcükler Yayınevi.
- Florenski, P. (2017). *Tersten Perspektif* (5. Baskı; Y. Tükel, Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.
- Gombrich, E. H. (1997). *Sanatın Öyküsü* (16. Baskı; Ö. Erduran & E. Erduran, Çev.). İstanbul: Remzi Kitapevi.
- Goodman, N. (1976). *Languages of Art an Approach to a Theory of Symbols*. Indianapolis: Hackett Publishing Company.
- Gökberk, M. (2019). *Felsefe Tarihi* (32. Baskı). İstanbul: Remzi Kitapevi.
- Kemp, M. (1990). *The Science of Art*. US: Yale University Press.
- Leppert, R. (2009). *Sanatta Anlamanın Görüntüsü* (2. Baskı; İ. Türkmen, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Ong, W. j. (2014). *Sözlü ve Yazılı Kültür* (5. Baskı; S. Postacıoğlu Banon, Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.
- Panofsky, E. (2017). *Perspektif, Simgesel Bir Biçim* (2. Baskı; Y. Tükel, Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.

- Platon. (2020). *Devlet* (43. Baskı; S. Eyüboğlu & M. A. Cimcoz, Çev.). İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Rosenthal, M., & Yudin, P. (1972). *Materyalist Felsefe Sözlüğü* (A. Çalışlar, Çev.). İstanbul: Sosyal Yayınları.
- Sayın, Z. (2013). *İmgenin Pornografisi* (3. Baskı). İstanbul: Metis Yayınları.
- Sayın, Z. (2017). Tersten Perspektif Sunuş Bölümü. İçinde *Tersten Perspektif* (5. Baskı). İstanbul: Metis Yayınları.
- Shiner, L. (2017). *Sanatın İcadı* (4. Baskı; İ. Türkmen, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Soykan, Ö. N. (2020). *Estetik ve Sanat Felsefesi* (1. Baskı). İstanbul: Bilge Yayıncılık.
- Şiray, M. (2020). Jacques Ranciere'in İmge Felsefesi: Estetik İmgenin Diyalektiği. İçinde *Cogito: İmajı Düşünmek* (1. Baskı). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- USLU, A. (2015). Ulus Baker ve Hissedilebilir Filmler Yapmak. *Teorik Bakış, Sayı 6*(Ulus Baker).
- Ziss, A. (2016). *Estetik* (1. Baskı; Y. Şahan, Çev.). İstanbul: Hayalperest Yayınevi.



Bölüm 3

BAROK BEZEMELİ CELİ SÜLÜS LEVHALAR¹

Melahat TELERİ²

1 *Bu çalışma ilk yazarın ‘Barok Dönemi Levha Tezyinatı’ başlıklı yüksek lisans tezinin parçasıdır. (Danışman: Yrd. Doç. Dr. Celalettin KARADAŞ)

2 Öğr. Gör. , Iğdır Üniversitesi, Teknik Bilimler MYO, El Sanatları Bölümü, Geleneksel El Sanatları Programı, ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0003-3896-7973>, m.teleri25@gmail.com

Barok Dönemi

Barok deyiimi Avrupa da XVI. yüzyılın sonundan başlayıp XVIII. yüzyıla kadar gelen devreyi tanımlamak için kullanılır. (N. Atasoy,1985) Portekizce’de tam yuvarlak olmayan düzensiz inci anlamına gelen barroco sözcüğünden kaynaklanmaktadır. Mecazi olarak tuhaf gülünç tutarsız anlamı içermektedir ve esasında bir yakıştırma dır. (Eczacıbaşı,”Barok Üslup”, I , s. 194.) . Bir üslup adı olarak ilk defa İtalya da kullanılmaya başlanan Barok akım yayıldığı bölgelerdeki yöresel eğilim ve ekollerle karşılaşp bunlarla kaynaşmıştır. Böylece hepsinin kendi özellikleri olan ulusal nitelikte birçok sanat ortaya çıkmış ve barok sanatı da hep birlikte bu değişik ve çeşitli sanat şekilleri meydana getirmiştir (F. Conti, 1997)

XVIII. Yüzyıldan Sonra Batı Etkisi ile Türk Sanatında Görülen Değişim

Toplumlar arasında en hızlı ve kolay biçimde etki ve yayılma olanağı gösteren şey sanattır. Zira sanatın kaynağı toplumdur. Sanatın gücü toplumun kültür yapısına bağlı olmakla beraber onda bireysellik, bireyselliğe bağlı özgürlük vardır. Sanatçıda şüphesiz toplum dışı varlık değildir. O da herkes gibi toplum içinde beslenir. Bu bakımdan sanatçının bizzat sanat eserlerine ilgi gösterip ondan uygulanan diğer kimselerde toplumun kültür yapısı ve değer yargılarına bağlıdır. İşte bundan dolayıdır ki sanat için sınır oluşturan veya ona hükmeden şey devlet otoritesi değil bu kültürel yapı ve ona bağlı değer yargılarıdır. (M. Cezar, 1995). Türk dünyası ve batı arasında başta savaş ve ticaret olmak üzere çeşitli ilişkiler olmuştur. İstanbul’ un fethinden sonra Fatih’in Avrupa kültür ve sanatına gösterdiği ilgiyi G. Belliğini, C. di Ferrara, M. di Fasti gibi Avrupalı ressamaları çağırıp portrelerini yaptırtmasından anlıyoruz. Bu sanatkarlar Orta Çağ geleneklerini elemiş yeni değerler ortaya çıkarmış bir hareketin Rönesansın temsilcileriydiler. Orta Çağa son veren bir başka olayın kahramanı olan Fatih’in İstanbul’dan o çağın yeni bir kültür ve sanat merkezini geliştirirken bu evrensel harekete ilgi duyması pek doğaldır. Osmanlı sarayının kozmopolit sanat ortama dönüşmesi batı etkilerini de yansıtan Osmanlı sanat anlayışının doğmasına yol açmıştır. Bir yapancı ustanın öğrencisi olduğu anlaşılan saray nakkaşı Sinan Beyin, Fatih resmi minyatür geleneği ile batılı anlayışta portre tablosunu kaynaştıran bir eserdir. Avrupa sanatına ve sanatçılara gösterilen ilgi bundan sonra da devam etmiştir.

II. Bayezid ve Yavuz zamanlarında da Osmanlı sarayının hem doğuya hem batıya yönelen aydınlar topluluğunun yarattığı birleştirici kültür ortamı gelişmekte Fatih zamanındaki kadar Avrupa’ya yaklaşmasa da yine batı etkilerini azar azar özümleyen, öbür doğu İslam sanatından ayrılan Osmanlı sanatı gelişmeye devam etmektedir. Bu gelişme Kanunu Sultan Süleyman zamanında hemen bütün alanlarda olduğu gibi bir altın devre, klasik döneme ulaşmıştır. Osmanlı sanatı bazı etkinliklerinin değişen ölçülerindeki rolü XVII. yüzyılın

ortalarına kadar kendine güveni sonsuz olan bir büyük toplumun çevresine bakınması, beğendiği alması, evrensel bir kültürün bazı etkinliklerle beslenmesi niteliğinde, sağlıklı ve olağan gelişmelerin birer parçası değerindedir.

Osmanlı Devleti'nin yüzyıllar boyunca koruyabildiği siyasal güç imparatorlukta içe kapanık ve kendi kendine yeterli bir toplum yapısı geliştirmiştir. Osmanlı sanatında XVII. Yüzyıla kadar yoğun bir etkinlik göstermiş ve dış etkilere uzak kalarak kendi oluşturduğu biçimleri yetkinleştirmeyi amaçlamıştır. Oysa XVII. ve XVIII. yüzyılların siyasi olayları, Osmanlı Devletinin dışa açılmaya daha doğrusu batıya yönelmeye zorlayınca toplumsal ortamda olduğu gibi sanatta da değişiklikler belirdi. XVII. yüzyılın bazı siyasal olayların Osmanlı imparatorluğunun görünümünü değiştirmeye başlamış, özellikle 1683 Viyana bozgunu ve Karlofça anlaşmasının yankıları çok büyük olmuştu. Bu yüzyılın dış ve iç olayları sonucunda imparatorluğun yıpranmasından güç alan Avrupa ülkeleri Osmanlı İmparatorluğu ile eşit ilişkilere girmek ve ekonomik yönden Osmanlı pazarlarına sahip çıkmak istemişlerdi. Bu ilişkilerde başta gelen ülke ise Fransa idi. Bu dönemlerde Fransa ile yapılan ticari anlaşma sonucunda Fransızlar Osmanlı Devleti'nin her yanına yayılmaya ve kısa zamanda Osmanlı ticaret hayatında büyük ölçüde etkilemeye başlamışlardı.

XVII. yüzyılın ikinci yarısında Osmanlı İmparatorluğunda ki kültürel ortamda dış etkenlerin payını kolaylaştıracak nitelikteydi. Sanat alanında büyük bir atılım olmamış, önceki yüzyılın sanat ürünlerine pek fazla bir şey katılmamıştır. İşte İmparatorluğun kültürel hayatını etkilemenin batılı ülkeler için kolaylaştırdığı bu dönemde yabancı elçiliklerin ve bu elçiliklerin himayesi ile yapılan sanat etkinliklerini (tiyatro, Avrupalı ressamalar vs.) büyük rolü olmuştur. Gerçek anlamda Batılılaşma hareketlerinin ise Lale Devri'nde başladığı düşüncesi artık kesinleşmiştir. Özellikle Yirmisekiz Mehmet Çelebi'nin 1720 – 21 yüzyıllarındaki Fransa gezisi batıya açılan ilk pencere olarak kabul edilir. Kendisi döndükten sonra Fransa'daki hayatı, başta Versailles olmak üzere Paris dolaylarındaki sarayları, bahçeleri, Fransa krallarının saray yaşantısını ve törenleri ayrıntıları ile anlatmıştır. Bundan sonra Osmanlı saray çevresinde Fransa saray yaşantısına karşı duyulan özentinin yankıları görülmüştür (G. Renda.1977)

Lale Devri diye adlandırılan bu dönemde zevk ve eğlence dolu bir hayat sürdürülüyor ve böyle bir anlayışa bağlı olarak bir takım köşkler ve bahçeler meydana getiriliyordu. O zamana kadar dini ve sosyal nitelikli yapılar dışında kalanlar genellikle maddi ihtiyaçların gereği olarak inşa edilirdi. Hâlbuki şimdi dini ve sosyal nitelikli yapılardan ayrı olarak birde köşkler, kasırlar ve bahçeler yaptırılmaktaydı (M. Cezar,1995). Bu dönem Lale Devri olarak adlandırılmasının başlıca sebebi ise bu yıllarda yaşantının önemli bir kısmının laleler ve süslü bahçelerde geçmesi ve bu çiçeğin adeta bu yılların kültürünün bir sembolü haline gelmesidir (S. Eyice 1981). Yine bu dönemde Yirmisekiz

Mehmed Çelebi'nin gezip gördüğü yerleri anlatan seyahatname Osmanlılar için gerçek anlamda batıya açılan ilk penceredir. Elçinin beraberinde götürdüğü oğlu Sait Mehmed Efendi oradaki gözlemleriyle batı etkisiyle gerçekleşen ilk teknik çalışma olan Türk matbaasını İbrahim Müteferrika ile kurdu. Böylece Mehmed Çelebi Efendi'nin Sefaretnamesi İbrahim Müteferrika matbaasında basıldığında geniş kitlelere yayılma olanağını da buldu (B. Bakır,2003). XVII. yüzyıl sonlarına kadar doğal gelişmesini sürdüren Osmanlı sanatının bu yüzyıldan günümüze gelen örneklerinin azlığıyla bu dönemde bir durgunlaşma olduğunu anlıyoruz. XVIII. yüzyıl başlarında tahta geçen sanata tutkun, sanatın koruyucusu Sultan III. Ahmet kendiside usta bir hattat olup, çağının tüm sanatçılarını sarayına topladı, himayesine aldı. Böylece bütün sanat dallarında olduğu gibi kitap ve resim sanatında da bir canlanma meydana geldi. Onun sanatının son on iki yılı boyunca süren Lale Devri o yüzyılda minyatür alanında en parlak en verimli dönemidir. Bu dönem Osmanlı sanatının son yaratıcı devresi de sayılmaktadır. Bir bakımdan sürüp giderek bir çöküş devrimin başka bakımından ise Avrupa'ya yönelik yeniden yükselme çabaları devrimin başındaki bu ilk dönemde Türk sanatı konu kompozisyon ve her zaman temel özelliği olan bir çeşit gerçekçi tutumu ile geleneğe bağlıdır. Yalnız bunun yanı sıra tasvir ediş, nesnelere bakış ve değerlendiriş bakımından yeni bir yaklaşım geliştirmektedir. Avrupa ile daha sıkı kültür ilişkilerine girmiş olmak zevk ve davranış değişmelerine yol açmış bu da yeni bir stilin ortaya çıkmasında etken olmuştur (R. Arık,1988).

Bu dönemlerde elçiliklerle birlikte gelen ve Pera'da çalışan yabancı ressamın daha etkili oldukları anlaşılır. Nitekim Lale Devri büyüklerinin yabancı resamlara portrelerini yaptırdıkları bilinir. Böylece III. Ahmet'in hoş görüşüyle XVIII. yüzyıl boyunca ülkeye gelen batılı sanatçıların ülkede gelişerek yeni sanat beğenisine önemli katkısı olmuştur (G. Renda,1977). Böylece bu dönemden sonra tezyinatla klasik anlayışın soyut formlarından uzaklaşmaya duvarlarda ve tavanlarda perspektifli resimler belirmeye başlar. Klasik anlayışın devamı niteliğindeki çeşitli uygulamalarda da zevk değişikliği çok açık bir biçimde görülmektedir. Tezhipte çinilerde, tahta ve taş oyma işlerinde hatta mezar taşlarında sadece lale motiflerinin kullanıldığı bir tezyinat uygulanmış, rumi, hatayi ve hendisi süslemelerin yerine çiçek ve lale motifleri almıştır. Klasik devirlerde boş bırakılan satırlar süslerle doldurulmakta, şekil ve hacim güzelliği yerine tezyinat bolluğu oluşmaktadır. Bu gelişme ise "Lale üslubu" denilen yeni bir üslubun doğmasına yol açacaktır. Bu dönemde artık köşklerin iç düzenlemelerinde yavaş yavaş klasik sedirin yerini sandalye ve koltuklar, yer sofrasının yerine ise masalar almaya başlamıştır. Bu gelişmeler mimaride ise büyük "yapısal" değişime yol açmıştır. Ancak Osmanlı Mimarları hem kendi alışkanlıklarından kurtulmadıkları hem de Batıdaki yeni eğilimleri tam anlamıyla kavrayamadıkları için farkında olmadan yeni zevklerin klasik anlayış içinde asimle olmasına dolayısıyla Türk karakteri taşıyan

bir Barok ve Rokoko'nun doğmasına zemin hazırlamışlardır (B. Ayvazoğlu, 1996) Bu dönem saraya bağlı Hassa Mimarları Ocağı Osmanlılar da mimari örgütü simgeleyen bir kurumdur. O dönemde mimari eserleri yaratan mimar ve ustalar genellikle Türk'tür. Türk baroğunun ortaya konmasındaki en büyük etkenlerden biri de Hassa mimarları ocağında geleneksel Türk mimarisi öğretilmesidir. Bu ocakta yetişen gayrimüslim mimarlarda Türk geleneklerine göre eğitildiğinden eserleri de Türk baroğunu yansıtacaktır. (B. Bakır,2003). Osmanlı Barok daha sonrada Rokokosu diye adlandırılan bu yeni üslubun en önemli ilk yapısı I. Mahmut tarafından başlanıp III. Osman zamanında biten Nuruosmaniye Camisidir. Batı Baroğunun açık etkisi Türkiye'de tek örnek olan dairesel avlusunda kendini belli eden gerçekten de barok nitelikteki Nuruosmaniye Külliyesi bir devrin kapandığını ilan eder (D. Kuban, 1987). Lale Devri sanatında yabancı ve batıdan gelen sanat sızmaları bilhassa süslemenin aşırı derecede çoğalması ve bu arada Türk sanatının o yıllara kadar hiç bilmediği bazı elemanlarında kullanılmaya başlanması ile kendisini belli eder. Fakat Türk klasik sanatı henüz çok yakın bir geçmişte olduğundan onun prensipleride kuvvetini hala duyurmaktadır. Bu yüzden bu geçiş devrinin başlangıç eserlerinde yabancılık ve Avrupalık güç fark edilir.

XVIII. yüzyılın ikinci yarısında ise Türk sanatına giren bir Barok zevkin hâkimiyeti görülür. Türk Baroğu olarak adlandırılan bu sanat üslubu geleneklere bağlı çeşitli yapılarda tatbik edilmekle beraber bunların her türlü çeşidinde kendini gösterir (S. Eyice,1981). Dış etkilere ait izlerin kolaylıkla belirip yer edebileceği alan sanat, sanat dalları arasında da en uygunu süslemedir. Nitekim bizde de dış etkinin önce süslemelerde görüldüğü ve mimariyi ilgilendiren bölümlerden daha önce kumaş süslemelerinde izler bıraktığı anlaşılmaktadır. Zira 1697 yılında İran Şahına Türkiye'den gönderilen hediyeler arasında “yeni moda Avrupa çiçekli zerbeftinden 4 top kumaş, en iyi cinsten Avrupa dibasından 12 elbiselik kumaş”ın bulunması bunu işareti sayılabilir. Demek ki bu yıllarda Türk kumaşlarında Avrupa motifleri kullanılmaya başlanmıştır (M. Cezar,1995). Avrupa motiflerinin sıklıkla kullanılmaya başlanması ise geleneksel motiflerimizin kullanım imkânını zorlamış daha sonrada tamamen ortadan kalkmasına neden olmuştur. Bu etki hem kitap sanatlarında hem de yapı iç ve dış dekorasyonlarında kendini gösterir.

Yazma eserlerin artık yoğun süslemelerle yapılması bu süslemelere çiçek buketleri, vazo ve kurdelelerin girmesi, minyatürlerde perspektif arayışları, Avrupa porte geleneğinde (tek figürlü kadın ve erkek) eserler verilmesi, topografik betimlemeler, çiçek resimleri, cild ve levhalarda yapı (Mekke, Medine vs.) tasvirlerinin olması ve sivil mimaride de yoğun süslemeler ve Avrupalı yapı unsurları olan iç mekânlarda da yoğun süslemeler ve duvarlarda manzara ve natürlü resimler (Topkapı Sarayı III. Ahmed yemiş odası, harem gözdeleler dairesi, Sadullah Paşa Yalısı vs) in olması Osmanlı Devleti sanat anlayışının sırayla Avrupa Barok, Rokoko, Ampir ve Art Neo üsluplarının hâkimiyete

tinde olduğunun ispatlarıdır. Bu hâkimiyet XX. yüzyılın ilk çeyreğine kadar devam eder ve bu yüzyılın yarısından sonrada klasik sanat anlayışına dönülür.

Levha Nedir? Arapça bir kelime olan levha “levh” kökünden gelmekte olup yassı düz demektir. (Ş. Sami, Kamus) Metal cam tahta ve taş gibi maddelerin yassı düz ve ince yüzeyli hale getirilmiş. Üzerine hat, tezhip, minyatür yapılan ve bazıları duvara asılan düz yüzeyli plakalardır. (H. Özönder), Genelde levhalar celi hatla yazılıp sonrasında çerçevelenip duvara asılırlar (U. Derman, 1995). Celi levhalarda tezhip dikdörtgen, daire, oval ve kare olarak yapılmaktadır. (Burcu Toğrul 2017). Günümüzde kullanılan hilye, celi yazılar, kıt’alar ve tuğraların yanı sıra, meşk ve karalamalar dahi birer levha gibi, bazılarının etrafları tezhiplenerek duvarları süslemektedir.

Levha Tekniğinin Gelişimi

Tezhip sanatını hat sanatının hat sanatıyla olan birlikteliği yüzyıllarca devam etmiştir. Bu sanatlar her devrin zevk ve imkânlarına göre kullanım alanları bulmuştur. Hat ve tezhip sanatının özellikle XIX. yüzyıldan sonra sıkça kullandığı alanların başında levhalar gelir. (C. Karadaş, 2004) XIX. yüzyıldan itibaren matbaanın gelişmesiyle basma kitapların yazmaların yerini alması sabırla ve ustalıkla bir eser vücuda getirecek üstatların giderek yok olması değişen anlayışlarla bu sanatların değerini bilenlerin kalmaması gibi pek çok sebeple yazma eserler giderek azalır. Bu dönem sonlarında tezhip sanatında yazma eserler yerine duvara asmak üzere yapılan tezhipli eserlerin çoğaldığı görülür. Evde kendi kültürünü ve inandığı değerleri yansıtan hiç değilse bir hat levhası bulundurmamak isteyen bu eğilim toplumda giderek artmış ve zamanla levha tarzında yapılan çalışmalar öne çıkmıştır (İ. Özkeçeci-Ş. Bilge Özkeçeci,2007). Levha geleneğinin sülüs ve celi ta’lik in olgunluk ve yaygınlık kazanmasıyla geliştiğini söyleyebiliriz. Okuyup anlayana birbirinden güzel mesajlar veren yazı ve tezhibin yer aldığı levhalar çevresindekilere ruh ve estetik yönünden dinlendirip huzur ve sükuna erdirtir. Bu sebeple yaşadığı mekânı levha ile süslemek bir zevk konusu olmuştur. Bu zevk alışkanlığının XIX. yüzyıldan itibaren yaygınlık ve gelişme kazanmıştır (H. Özönder,) Bu dönemde celi sülüs ve talik tarzında büyük yazılar yazılıp camiler gibi büyük ve halka açık mekânlara asılmıştır. XIX. yüzyılın ortalarında 1848 yılında Kadiasker Mustafa İzzet tarafından yapılan Ayasofya’daki levhalar dönemin ilklerindendir. (T. Mert, 2000,)Bir yazma esere sahip olma imkânının çok zorlaşmasıyla levhalara olan rağbet artmış ve çok farklı levha tasarımları yapılmıştır. XVIII. yüzyıllarda ki bazı levha örneklerinde dönemin celi yazılarında harf ve istif kaidelerinin oturmadığını anlaşılar. Levhalarda kullanılan bezeme unsurları ise klasik anlayıştan uzak batılı (Barok, Rokoko) unsurlardır. Ancak yüzyılın ortalarından itibaren klasik bezeme anlayışına dönülmüştür. XIX. yüzyıl levhalar açısından bir dönüm noktasıdır. Bu yüzyılda adeta bir çığır açılmış levhalar hızla yayılmaya başlamıştır. Bu dönemden itibaren yazı bakımından en güzel örnekler levhalarda verilmeye başlamıştır. Türk

levha geleneğinde birçok levha örneğine rastlanır. Günümüzde tezhip çalışmaları ağırlıklı olarak bu levhalarla devam etmektedir. Başta hilye tek veya çift sayfa serlevha tasarımları olmak üzere, ayetler dualar, hadisler gibi kutsal metinlerin yazılı olduğu çok sayıda farklı levha tasarımları yapılmaktadır (İ. Özkeçeci- Ş. Bilge Özkeçeci,2007). Türk kültür mirasında çok çeşitli levha örnekleriyle karşılaşmak mümkündür. XIX. yüzyıla gelinceye kadar levhalar ahşap çinko muşamba cam ve bez gibi malzemelerden oyma boyama veya yapıştırma gibi tekniklerle hazırlanmıştır. Bu yüzyıl da büyük ebatlı kâğıtların imaliyle murakka germe imkânı doğmuştur. Yazılar küçük veya birkaçının birbirine yapıştırılmasıyla elde edilen kâğıtlara yazılırdı. Ancak camsız olarak kullanılan bu levhalar kısa zaman sonra açılıp bozuluyordu. Hem de böcekler tarafından delik deşik ediliyordu. Düzgün tahta üzerine yapıştırılan yazılar kurtçukların tahriş ve tahribine hedef oluyorlardı. Bütün bunlara nem toz soba mum ocak ve duman isleri açıkta bulunan yazı ve tezhipler hem okunmaz ve tanınmaz hale geliyorlardı.

Levha sayesinde hem nadide yazılar ve tezhipler temiz kalarak toz toprak böcek tahribatından kurtarılmışlardır (H. Özönder,2003). XIX. yüzyılda levhacılık tekniğinde gelişmeler görülür. Bu dönemin en gözde tekniği zer-endûd levhalardır. Bugün levhalar murakka üzerine yapıştırılarak etrafları bezenmektedir (U. Derman,1990).

Levha Çeşitleri

Kıtalar, celi kevhaler, hilyeler ve tekke levhaları olarak çeşitleri vardır. levhada kullanılan teknikler ise camaltı,ahşap ve zer_endut teknikleridir.

Kıtalar: Kıt'a parça cüz bölük kısım anlamına gelir. Hat sanatında ise yazılan küçük yazılara denir. (Ş. Sami, Kamus, 1076) Kıt'alar genellikle bulundukları murakkanın parçalanarak ayrılmasından ortaya çıkmıştır. Murakka kıtaların bir araya getirilmesiyle oluşturulan albümlere denir. (U. Derman,1990) Kıtaların ortak özellikleri dikdörtgen biçiminde oluşlarıdır. Kıtalarda kullanılan yazı türü bu kelimenin başına getirilerek kıtanın cinsi belirlenir. Sülüs nesih kıta, talik kıta gibi.. Kıtaların ebatlarında farklılıklar görülmekle birlikte genellikle 10–15 cm eninde ve enlerin1,5–2 katı boyutlarında olurlar (A. Alparslan,1995) Kıtaların farklı ebatlarda yazıldığı da görülür.

Celi levhalar: Celi'nin kelime anlamı açık, aşikâr, meydanda olan demektir. Ş. Sami, Kamus.... , s. 480. Hat sanatında ise celi başlıca sülüs ve ta'lik yazıların kitabe ve levhalarda kullanılan uzaktan okunabilecek kalın ve iri şekil için kullanılır. Bunlar yazı çeşidine göre sülüs celisi, ta'lik celisi gibi isimler alırlar (C. E. Arseven,1943-1956). Celi yazılar levhalarda yer bulana kadar mimari eserlerin cümle kapılarında kitabelerinde duvarlarında sıkça kullanılmıştır. Mezar taşları celi yazıların diğer bir kullanım alanıdır. Levhalarda her türlü yazının küçük ve celi şeklini görmek mümkündür. Ancak levhalarda en çok tercih edilen celi olmuştur. Bunlar özellikle celi sülüs, celi

ta'lîk, celi divanıdır.

Celi sülüs levhalar: Celi sülüs aklam-ı site yazılarından sülüsün en son tekâmül eden şeklidir. Kalem ağzının kalınlığı 2,5–3 mm olan sülüs yazının bu ölçüleri aşan şekliyle yazılması haline celi sülüs tabiri kullanılır (A. Alparslan, 1985). Celi sülüs levhalar sülüs hattının celisi kullanılarak hazırlanan levhalardır. Celi sülüs mimari kadar levhalarda da en çok kullanılan yazı çeşididir. Bunda bünye itibarıyla kompozisyona uygun ve aynı zamanda tezyini bir yazı olmasından kaynaklanır. Celi sülüs levhalar satırlı ve istifli olarak iki guruba ayrılır.

Hilyeler: Kelime manası “süs, zinet” demek olan hilye, hat sanatında da Hz. Muhammed (s.a.v.)’in yüksek vasıflarını anlatan yazı levhası için kullanılır. Genellikle sülüs muhakkak ve nesih yazı çeşitleri kullanılarak yazılan hilyelerin, ta'lîk yazı ile yazılanlarına da rastlamak mümkündür. Ş. Sami, Kamus , s. 558. Hilyeler, levha halinde ilk kez Hâfız Osman 1110/1698 tarafından yazılmış ve İslam inancına göre hilye yazmanın uğurlu olduğuna inanılmıştır. U. Derman, Hilye, XVIII, s.47;

Tekke levhaları: Bu levhalar, çeşitli tarikatların tekke, zaviye, asitane ve hankahlarının duvarlarında görülen levhalardır. Genellikle usta hattatlar tarafından yazılmayan ve özellikle tarikat mensuplarının hazırladıkları levhalardır. En belirgin özellikleri eserlerin imzasız, yani ketebesiz oluşlarıdır (Antika Ansiklopedisi, s. 423.). Bu levhalar mensubu oldukları tarikatların taçlarının şeklini ve tarikat pirlerinin isimlerini içerdikleri gibi ayet, hadis, güzel sözler ile yazı resimleri ve cami, kandil, gemi, kuş, aslan, insan gibi formları da içerirler.

Celi Sülüs Levhalarda Barok Bezeme Unsurları



Levha 1. Mahmut Celaledin, Sülüs Levha, Süleymaniye Küt.

Mahmut Celaleddin' in bu tarihsiz iki satırlı sülüs levhasının iç pervazı yaprak desenli köşeler penç motiflidir. Dış pervazının bezemesi ise Barok tarzıdır. Köşelerde ve ortalarda olan desen kıvrımlı dal ve yapraklardan ibarettir. Köşeler orta desene cetvele birleştirilmiştir. Dış pervazın zemin rengi koyu mavi üzerinin bezemeleri ise altın ve beyazdır.



Levha 2. Yazar belirsiz, Sülüs Levha, Süleymaniye Küt.

Yazarı belirsiz olan 1316.h. tarihli satırlı celi-sülüs levhanın iç pervazı yoktur. Dış pervazının bezemesi de tamamen kurdele ve şeritlerden oluşan oldukça hareketli bir formdur. Köşelerde yine desenin devamlılığını sağlayan iri pençler vardır. Koyu mavi üzerine altın yapılan bezeme kompozisyon bakımından zayıftır.



Levha 3. Şevki Efendi, Sülüs Levha, Süleymaniye Küt.

Şevki Efendi'nin 1275 h. Yılında yazdığı satırlı celi-sülüs levhasının iç pervaz bezemesi barok tarzıdır. Dış pervaz bezemesi çokça rastlanan bir formdadır. Barok ve Rokoko levhalarda sıkça karşılaşılan birbirinin tekrarı çiçek gibi görünen kurdeleden yapılan fiyonklar, asma dalı, asmalardan çıkan başak dalı ve asma dalarından oluşan ve köşelerde asma dallarından oluşan çiçekler vardır. Lacivert zemin üzerine altın bezemedir.



Levha 4. Yazar belirsiz, İstifli Sülüs Levha, Süleymaniye Küt.

Yazar belirsiz ve 1256 h. tarihli bu istifli celi-sülüs levhanın üst köşe süslemeleri simetrik kıvrımlı yapraklardan çıkan çiçek buketidir. Alt köşe çiçekleri de simetrik fakat üst çiçeklere göre küçüktür. Yazı bir ince biride kalın iki cetvelle sınırlandırılmıştır. Levhanın bezemesi Rokoko tarzındadır. Bereket boynuzu şeklinde akantus yapraklarından oluşan vazodan çıkan çiçek ve yapraklar, aralarda beyaz kıvrımlı kurdelelerden oluşan bu form birbirinin tekrarı ile sonsuzluk hissi verir. Siyah zemin üzerine altın ve beyaz renkle bezelidir. Eser zer-endûd tekniğinde yapılmıştır.



Levha 5. Yazarı belirsiz, Sülüs Levha, Süleymaniye Küt.

1309 h. Tarihli bu satırlı celi-sülüs levhanın yazarı birsizdir. Levhanın satır arası cetvelle ayrılmıştır. Levhanın yazı kâğıdı siyah murakka üzerine yapıştırılmıştır. Bezemesi köşelerde ve biri ince biri kalın iki cetvelle birleştirilmiş Barok tarzıdır. Motifler oldukça sade kıvrımlı dal ve yapraklardır. Zemin siyah üzeri altın bezemeli levha yıpranmış daha sonrada onarım görmüştür. Levhanın sade bezemesi yazıyı ön plana çıkarmaktadır.



Levha 6. Yazarı belirsiz, Sülüs İstifli Levha, Süleymaniye Küt

Tarihi ve yazarı belirsiz olan bu celi sülüs istifli levhanın üst köşe bezemeleri asimetrik çiçek ve yapraklı dal motifidir. Levhanın iç pervaz bezemesi pek çok levhada tekrarını gördüğümüz birbirinin tekrarı olan yaprak motifleri ve köşelerde de penç motifi vardır. . Levhanın dış pervaz bezemesi ise helezoni yaprak ve köşede çiçek şeklinde kurdelelerden oluşur. Köşelerde olan desen çift cetvelle birleştirilmiştir. Zemin lacivert bezemeler altın ve beyaz renktedir.



Levha 7. Muhammed Emin, Celi-Sülüs, 75x50cm., Askeri Müze

Muhammed Emin' in celi-sülüs hattıyla XIX. yy. (1281–1867) da yazdığı bu levhada yazı bir cetvelle sınırlandırılmıştır. İç pervaz yoktur. Dış pervaz ise tezyinat bakımından Barok tarzda olup, sadedir. Motifler birbirinin tekrarı olan yaprak ve çiçeklerden oluşan buketleridir. Eser zer-endüd tekniğinde yapılmış ve yıpranmıştır.



Levha 8. Sultan II. Mahmud, Celi-Sülüs, 96x76CM., Askeri Müze

Sultan II. Mahmud imzalı olan celi sülüs levha bir önceki levhayla aynı dönemde yapılmıştır. Bu levhada yazının cetvelle sınırlandırılması yoktur. Bezeme Barok tarzda olup sadedir. Motifler, birbirini takip eden yaprak ve bezemede kullanılan yapraklardan oluşan köşelerdeki iri pençlerdir. Eser zer-endûd tekniğinde yapılmıştır.



Levha 9. Ömer Vasfî Efendi, Celi Sülüs Levha, 26x25 cm., KMM.

Ömer Vasfî Efendi'nin bu 1322/1904 yılında celi-sülüs levhasının köşe bezemeleri simetrik çiçek buketlidir. İç pervaz yaprak bezemelidir. Dış pervaz bezemesi Barok tarzda olup köşelerde simetrik olarak yer almaktadır. Köşelerdeki motifler cetvelle birleştirilmiştir. Motifler negatif tarzda çiçek buketleri ve kıvrımlı akantus yapraklarıdır. Lacivert zemin üzerine altın ve açık mavidir. Levhanın bezemesi yazıyı boğmadığından zarif bir görünümü vardır.

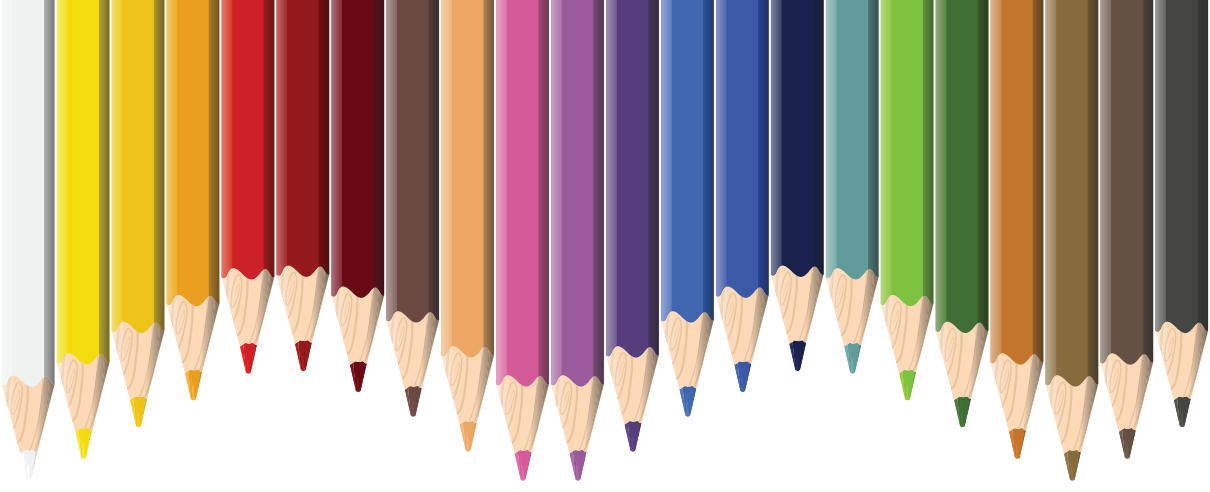


Levha 10. Çırçırılı Ali Efendi, Celi Sülüs Levha, 51x42 cm., SSM.

Çırçırılı Ali Efendi'nin satırlı celi sülüs hattıyla 1297-1880 yılında yazdığı levhanın satır araları cetvel çekilidir. Yazı cetvelle sınırlandırılmıştır. Levhanın bezemesi Barok tarzıdır. Bezemeler köşelerde olup birer cetvelle birleştirilmiştir. Motifler çiçekli yaprakların kurdelelerle fiyonk yapılarak bir araya getirilip hareket verilmeye çalışılmıştır. Bezeme, yazıyı boğmayan sade bir görünümde olup, yazıyı ön plana çıkılmaktadır. Zemin kırmızı kahverengi üzerine altın bezemidir.

KAYNAKÇA

- A. Alparslan, “İslam Yazı Çeşitleri Celi Sülüs” ,Sanat Dünyamız, XXXIII, İstanbul 1985, s. 27
- B. Ayvazoğlu, Geleneğin Direnişi, İstanbul 1996, s. 19..
- B. Bakır, *Mimaride Rönesans ve Barok, Osmanlı Başkenti İstanbul’da Etkileri*,
- C. E. Arseven, *Sanat Ansiklopedisi*, I-V, İstanbul / 1943-1956.
- D. Kuban, 100 Soruda Türkiye Sanat Tarihi, İstanbul 1987, s. 239.
- Eczacıbaşı.... ,”Barok Üslup”, I , s. 194.
- F. Conti, Barok Sanatını Tanıyalım, İstanbul 1997, s. 3..
- G. Renda, Batılılaşma Döneminde Türk Resim Sanatı 1700–1850, *Hacettepe Üniversitesi Yayınları*, C.17, Ankara
- H. Özönder, Ansiklopedik Hat *Tezhip Sanatları Deyim ve Terimleri Sözlüğü*, Konya / 2003.
- İ. Özkeçeci- Ş. Bilge Özkeçeci, *Türk Sanatında Tezhip*, İstanbul / 2007.
- Karadaş, Celalettin, *Türk Tezhip Sanatında Levha Tezyinatı*, Yayınlanmamış Doktora
- M. Cezar, Sanatta Batıya Açılış ve Osman Hamdi, İstanbul 1995, s. 25-27.
- N. Atasoy, XVII. Ve XVIII. Yüzyıllarda Avrupa Sanatı, İstanbul 1985, s. 30..
- S. Eyice, XVIII. Yüzyılda Türk Sanatı ve Türk Mimarisinde Avrupa Neo-Klasik Üslubu, *Sanat Tarihi Yıllığı*, İstanbul 1981, s. 164..
- Ş. Sami, *Kamûs-ı Türkî*, İstanbul / 1989.
- U. Derman, Hilye, XVIII, s.47;
- U. Derman, *Türk Hat Sanatının Şaheserleri*, İstanbul / 1990.
- 1977, s. 15 -17.
- Ankara / 2003.- Burcu Toğrul, İstanbul Süleymanîye Kütüphanesindeki Sülüs Levhaların Tezhib Özellikleri,Yüksek Lisans Tezi, Uşak Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ağustos 2017, ss: 57.
- Antika Ansiklopedisi, s. 423.
- Kaynakça
- T. Mert, “Kazasker Mustafa İzzet Efendi”, *Uğur Derman 65 Yaş Armağanı*, İstanbul 2000, s. 415.
- Tezi, Erzurum / 2004.
- U. Derman, Sabancı Koleksiyonu, s. 47; A. Alparslan, “Kıta” mad, *DİA*, XXV, s. 505; C. Karadaş, Türk Tezhip Sanatında Levha.... , s.41



Bölüm 4

ÜRETKEN YAPAY ZEKA İLE GÖRÜNTÜ ÜRETİMİ: BİR KARŞILAŞTIRMA ÇALIŞMASI

Orhun TÜRKER¹

¹ Dr. Öğr. Üyesi , Bolu Abant İzzet Baysal Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Grafik Sanatlar Bölümü, turkerorhun@gmail.com

Giriş

Yapay Zeka (YZ) günümüzde pek çok alana sağladığı katkılar ile sıklıkla gündeme gelmektedir. Önceleri sadece bilim-kurgu film veya edebi eserlerde görebileceğimiz olgular şimdi gündelik hayatımızın bir parçası olmuş durumdadır denilebilir. Yapay zekanın sadece problem çözen ve önceden belirlenen sorunları çözümleyen bir araç olmadığı, yeni bir durum ile karşılaştığında da çözüm önerileri sunan bir yapıya sahip olduğu bilinmektedir (Nabiyev, 2012). Literatür incelendiğinde bu kavram ile ilgili yapılan araştırmaların sayısında son yıllarda önemli bir artış olduğu görülmektedir. Ancak bu durumun yapay zeka kavramının yeni ortaya çıkmış olması ile ilgili değil, son kullanıcıların yapay zekaya rahatlıkla ve ücretsiz bir şekilde erişebilmesi ile doğru orantılı olduğu açıkça söylenebilir. Araştırmacıların da dahil olduğu son kullanıcı kitlesinin yapay zekaya bu denli rahat ulaşımı olması sonucunda konu ile ilgili araştırmaların sayısında bir yükseliş olmasının doğal olduğu düşünülmektedir.

Her ne kadar günümüzde sıklıkla yapay zeka kavramı konuşulup çalışılıyor olsa da bu kavram yaklaşık 30 yıldır tıp ve endüstri gibi alanlarda kullanılmaktadır. (Mete, 2023). Ancak YZ teknolojisi ve alt yapısı sayesinde yeni başlayanından profesyonel kullanıcıya kadar herkesin faydalanabileceği binlerce araca erişim mümkün olmuştur. İçerisinde bulunduğumuz dönemde ChatGPT başta olmak üzere yüzlerce yapay zeka dil modeli ve Midjourney ve Dall-E gibi görüntü sentezleme-oluşturma uygulamaları gündelik hayatımızda önemli bir yer edinmeyi başarmıştır. Öyle ki, özellikle 2020 yılının ilk çeyreğinden sonra yapay zeka uygulamalarında büyük bir ilerleme kaydedilmiş, yapay zeka kaynakları kullanılarak binlerce uygulama geliştirilmiştir. Bu durum kullanıcılar için de pek çok farklı sorun doğurmakla birlikte, genel bağlamda incelendiğinde kullanıcılar kendi alanı ile ilgili faydalı uygulamaları keşfedebilmektedirler. Bu alanlardan biri de bu çalışmanın konusu olan fotoğraf disiplini. Yapay zeka görüntü üretimi konusunda son derece ciddi bir ilerleme kaydetmiştir. Sezgisel olarak üretilen sentetik fotoğraflar gerçekleri ile ayırt edilemez derecede olmakta ve insanların ayırt etmesini zorlaştırma konusunda iddialı bir performans sergilemektedir. Bilindiği üzere yapay zeka ile görüntü üretiminde teknik olarak bir sınır bulunmamaktadır. Bugün herhangi bir piksel veya vektör tabanlı uygulamada üretilebilecek dijital içerikler yapay zeka kullanılarak da üretilmektedir. Ancak bu çalışmada yapay zekanın sadece fotoğraf üretim kabiliyeti ile ilgili bir değerlendirme gerçekleştirilmiştir.

Bu çalışmada yapay zeka ile görüntü üretimi yapılan platformlar incelenmiş ve en çok tercih edilen üç platform ele alınmıştır. Bu platformlarda üretilmek istenen görüntüler için aynı sufle/istem (prompt) kullanılarak çıkan sonuçlar birbirleriyle karşılaştırılmıştır. Çalışma tamamen deneysel bir süreçte tabi tutulmuş ve farklı platformlarda uygulamalar yapılmıştır. Buradaki temel amaç yapay zeka ile görüntü üretiminde aynı promptların kullanılmasına

rağmen neden farklı platformlarda farklı sonuç alındığını incelemek ve çıkan sonuçları değerlendirmektir.

Yapay Zeka

Yapay zeka, sorunları çözmek için insanlar yerine bilgisayarları kullanarak araştırma ve geliştirme yapan bir bilgisayar bilimi alanını ifade etmektedir (Russell ve Norvig, 2010). İnsanların bu süreçteki rolünün azalması nedeniyle yapay terimi, insanlar gibi davranış sergilemesi ve eylemlere verdiği tepki yöntemi nedeniyle de zeka terimi kullanılmaktadır denilebilir. Yapay zeka ile ilgili; insanca davranış, düşünce, rasyonel davranış gibi çeşitli tanımlamalar yapılmıştır (Ertel, 2018). Bu tanıma göre, yapay zeka, bir bilgisayarın üst düzey bilişsel becerileri kullanarak insan benzeri davranışlar sergilemesi, akıl yürütme, problem çözme, anlam çıkarma ve genelleme gibi yetenekleri kullanması olarak tanımlanabilir.

Yapay zekâ, insan olmaksızın kompleks işler yapabilen, bağımsız makineler yapmak için araştırma yapan, bilişsel bir bilim dalıdır (Pirim, 2006). Yapay zekâ, insan gibi düşünebilen, davranabilen ve rasyonel hareket edebilen, altı disiplinden oluşan bir sistemdir (Tussyadiah, 2020). Bu disiplinler;

- İletişim kurmak için organik dil işleme, (iletişim kurmak için),
- Bilgi depolaması,
- Sonuç ve çözüm önerisi sentezleri yapması,
- Yüksek doğrulukta tahmin için makine öğrenimi,
- Nesnelerin algılanması için görüntü işleme olarak ele alınmaktadır.

Bugün yapay zeka, üretim, eğitim, iletişim, ulaşım, siyaset, hukuk, sağlık, güvenlik, tarım ve finans gibi birçok farklı alanda yaygın olarak kullanılmaktadır. Akıllı asistanlar, robo-hemşireler ve avukatlar, otonom araçlar ve oto pilotlar, yapay zekânın günlük hayatla bütünleştiğini ve kullanım alanlarının genişlediğini göstermektedir (Çeber, 2023). Günümüzde pek çok işletme yapay zekâ kullanmakta ve bu yönde çalışmalar yürütmektedir. Sadece işletmeler değil, yapay zekanın bireysel olarak kullanımının da yaygınlaştığı açıkça söylenebilir. Öyle ki, son kullanıcıların ziyaret ettiği ChatGPT yapay zeka dil modeli dünyada en hızlı şekilde 1 milyon kullanıcıya ulaşan uygulama olmuştur ve güncel olarak 100 milyonu aşkın aktif kullanıcısı olduğu bilinmektedir (Mahajan, 2023).

Yapay zeka uygulamaları sayesinde bugün ses değiştirme, metin okutma, metin üretme, metin düzenleme, metin sentezi, video düzenleme, görsel oluşturma, düzenleme, iş akışı düzenleme, iş akışı oluşturma ve pek çok benzeri işlem yapmak mümkündür. AI Tools verilerine göre, bu ve buna benzer işlemler için 5.000 adetten fazla yapay zeka uygulaması mevcuttur ve her gün bir yenisini daha eklenmektedir (McGill, 2023). Yapay zeka teknolojisinin açık

kaynaklı olması ve sürekli güncellenmesi nedeniyle bu alanda geliştirilen uygulamaların her geçen gün daha da iyi bir seviyeye doğru ilerlediği söylenebilir. Bu çalışmanın da konusu olan görüntü işleme ve üretme araçları özellikle güzel sanatlar alanında dikkat çekici bir durumdadır. Teknoloji geliştikçe bu yapay zeka platformlarından alınan verimin arttığı söylenebilir. Platformların, geliştirilen difüzyon modellerini sistemlerine entegre etmeleri sayesinde, kullanıcıların birçok yapay zeka platformu arasında kendi alanına ve üslubuna en yakın sonucu veren platformu seçmeleri ve seçeneklerinin arttığı görülmektedir. Bu durum, yapay zeka temelli görüntü oluşturma ve işleme platformlarının kullanıcı kitlelerini oluşturmada en önemli rollerden biri olarak değerlendirilmektedir.

Görüntü Üretiminde Yapay Zeka

Yapay Zeka (YZ) ile görseller oluşturma süreci, metin yönergelerine dayalı olarak görüntü üretmeyi mümkün kılan gelişmiş modellerin ve tekniklerin kullanımını içermektedir. Dall-E gibi YZ varlıkları, insan benzeri sanat ve dil öğrenme yeteneği göstermiş, bu da onlara metinsel girişlere dayalı olarak görüntü üretme yeteneği kazandırmıştır, bu da insan zihninin bilişsel süreçlerini taklit etmelerine olanak tanımıştır (Kenig ve ark., 2023). Bu YZ modelleri, internette çıkarılan geniş veri kümelerinde eğitilmiştir, bu da öğrenilmiş temsilleri tekrar birleştirme ve olası olmayan yönergelerle karşılaşıldığında bile yeni görüntüler oluşturma yeteneği sağlamıştır (Nensa ve ark., 2019).

YZ ile görüntü oluşturma süreci karmaşık süreçler, kelime düzeyinde farklı görüntü parçaları üretmek için koşulların otomatik seçimini sağlayan dikkatsel üretici çekişmeli ağlar gibi unsurları içerir (Kann ve ark., 2020). Ayrıca, GLIDE (Guided Language to Image Diffusion for Generation and Editing) gibi metin yönlendirmeli difüzyon modellerinin kullanımı, metinsel açıklamalardan görüntü sentezi kapasitesini artırarak metin-ile-görüntü üretici YZ'nin alanındaki en son teknolojiyi temsil etmektedir (Brisco ve vd., 2023).

Ayrıca, YZ'nin görüntü oluşturma alanındaki uygulamaları, tıbbi görüntüleme de dahil olmak üzere çeşitli alanlara uzanmaktadır; bu alanlarda YZ teknolojisi, kültür ve dokulardaki patolojik görüntüleri, örneğin kanser kök hücrelerini tanımlama ve analiz etme potansiyelini göstermiştir (Kather ve vd., 2022). Mimarlık alanında, YZ görüntü üreticilerinin, yüksek kaliteli görsel tasarım alternatiflerini sunarak tasarım hayal gücünü genişletme potansiyelini keşfetmek için incelendiği görülmüştür (Vamplew ve vd., 2022). Daha da, YZ tarafından yönlendirilen yöntemler, sanal gerçeklik, oyun ve bilgisayar destekli tasarım gibi endüstrilerde ilgi uyandırmış, metin tabanlı doğal dil açıklamalarından etkileyici görüntülerin otomatik olarak üretilmesine olanak tanımıştır (Zhang ve vd., 2023).

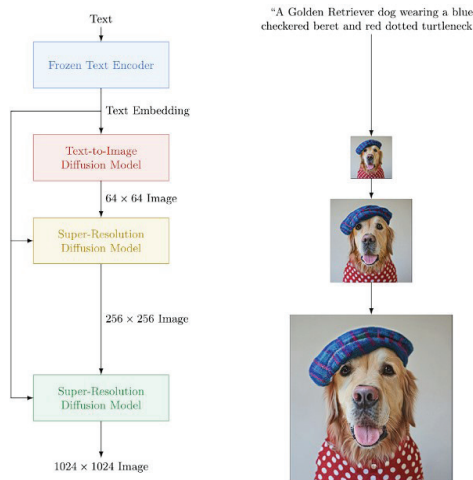
YZ ile görüntü oluşturma süreci aynı zamanda konvolüsyonel sinir ağları (CNN) ve tekrarlayan sinir ağları (RNN) kullanımını içerir; bu, uzaktan

algılama görüntülerinin özelliklerini çıkarmak ve metinsel açıklamaları oluşturmak için gelişmiş YZ tekniklerinin görüntü analizine entegrasyonunu göstermektedir (Fang ve vd., 2022). Ek olarak, YZ, görüntü sınıflandırma, tespit ve bölütleme gibi görevlere uygulanmış ve çeşitli görüntü işleme zorluklarını ele alma esnekliğini göstermiştir (Agnese ve vd., 2020).

Hiç şüphesiz ki yapay zeka alanında son kullanıcıyı etkileme konusunda ChatGPT emsalsiz bir başarı elde etmiştir. Dil modeli tarafında elde edilen bu başarı, görüntü işleme ve üretme alanında da yaşanmaktadır. Bu çalışmada ele alınan Midjourney, Firefly ve Playground AI uygulamaları bu alanda dikkat çeken platformlardır. Kullanıcılar yapay zekanın görüntü işleme disiplininin faydalanarak bu platformlarda farklı parametreler kullanarak görüntü üretebilmektedirler.

Yüksek çözünürlükte fotoğraf üretimi, diğer görsel üsluplara kıyasla kısmen daha zorlayıcı bir alan olduğu söylenebilir. Bir fotoğrafın organik mi yoksa sentetik mi olup olmadığı konusunda üçüncü bir kişinin vereceği yanıt, o görselde yer alan tüm öğelerin uyumu ve mantıklı bir düzlemde yer almasıyla doğru orantılıdır. Bu neden bu çalışmada görsel üretiminde teknik bağlamda zorlayıcı olacağı düşünülen fotoğraf disiplini farklı platformlarda aynı promptlar ile ele alınmıştır.

Görüntü üretimi için, tıpkı diğerlerinde olduğu gibi bu çalışmada ele alınan platformlarda da bir metin girişi yapılması gerekmektedir. Bu metinler, oluşturulacak görseli tarif etmek için kullanılmaktadır. Görsel 1’de görüleceği üzere görüntü oluşturmak için verilen metin difüzyon modeli kullanılarak oluşturulmaya başlanmaktadır. Günümüzde farklı platformlar farklı yayılma modellerini kullanmaktadırlar.



Görsel 1. Metinden görsel oluşturma süreci.

Yayımlı modelleri bir görüntünün hangi metot ile oluşturulacağını belirlemek için kullanılmaktadır ve temel olarak bilgisayar mühendisliği alanının çalışma konusudur. Yayımlı modelleri metinden görsel oluşturma sürecini doğrudan etkileyen en temel faktördür. Bu modeller temelde, bir yerden bir yere giderken gidilecek yol için hangi yöntemin tercih edileceği örneği ile açıklanabilir. A noktasından B noktasına ulaşmak için farklı segmentelerde otomobiller tercih edilebileceği gibi, tamamen farklı bir ulaşım metodu olan havayolu da tercih edilebilir. Bu tercih, yolculuğun süresini kısaltarak hedefe hızlı varılmasını da sağlayabilir, süreyi uzatarak daha akılda kalıcı bir yolculuk deneyimine de yol açabilir. Bu nedenle farklı modellerin kullanımı farklı sonuçlara yol açabilmektedir.

Bu platformlarda görseller üretken yapay zeka ile oluşturulmaktadır. Üretken yapay zeka, sisteme girdi olarak verilen metinleri kullanıcıların istekleri doğrultusunda işlemeye yarayan bir tür yapay zekadır. Yapay zekanın sorunları çözmek için verileri kullanmasına benzer şekilde, üretken yapay zeka da isteğe dayalı bir şey oluşturmak için verilerden yararlanır. Bu istekler genellikle basit yazılı istemlerdir. Büyük bir dil modeli veya LLM kullanan üretken yapay zeka, metin isteminizi sanatsal görüntülere, çarpıcı videolara ve çok daha fazlasına dönüştürmek için bu sözcükleri kullanır.

Bu teknoloji hakkındaki tartışmalar yapay zeka görselleri ve sanat üretimi üzerine odaklanmış olsa da üretken yapay zeka, sadece metinden görsel oluşturmak amacıyla kullanılmamaktadır. Yeterli betimleyici özelliğe sahip kısa bir metin kullanılarak bile zengin görseller ve sanatın yanı sıra videolar, belgeler ve dijital deneyimler oluşturabilir. Bu deneyimlerden ancak doğru platformlar kullanılarak başarılı sonuçlar elde edilebilir.

Bu platformlardan biri Midjourney'dir. Midjourney, metin ile görsel üretimi sağlayan bir yapay zeka yazılımıdır. İtalyan bir gazete olan Corriere Delle Sera gazetesi de yazar Vanni Santoni tarafından yapay zeka ile oluşturulmuş bir çizgi romanı 2022 yılında gazetede yayımlamıştır. Théâtre D'opéra Spatial isimli yapay zeka oluşumu bir görsel ise 2022 yılında Colorado Bölge Festivali'nde düzenlenen dijital sanat yarışmasında birincilik ödülü kazanmıştır. Beta aşamasında olan bu programdan üretilen bir görselin, The Economist dergisinin 2022 yılı Haziran sayısı kapağı olarak kullanılmış olması, bu programdan elde edilen sonuçların ne kadar başarılı olduğuna örnek olarak gösterilebilir.

Midjourney şu anda sadece Discord isimli mesajlaşma uygulaması aracılığıyla kullanılabilir. Bu uygulamada kullanıcıların /imagine komutu ile prompt oluşturmaları beklenmektedir. Bu prompt içerisinde verecekleri betimsel, teknik ve üslup detayları, çıkacak sonucu doğrudan etkilemektedir. Daha önce de bahsedildiği gibi burada çalışan model, kullanıcının belirlediği parametreler çerçevesinde eklemeler ve düzenlemeler yaparak sonuç görseli oluşturmaya başlamaktadır. Ayrıca kullanıcı tarafından verilen komuta ne ka-

dar bağlı kalınıp kalınmayacağı, yapay zekanın daha estetik görseller üretebilmesi için müdahale oranının ne kadar fazla olacağı gibi stil ayarları da yine bu aşamada gerçekleştirilmektedir. Çok gerçekçi bir görüntü oluşturmak için -high detailed veya -realistic photography gibi kavramlar eklenerek prompt oluşturulabilir veya oluşturacak fotoğraf makinesinin marka model bilgisi ve diyafram ayarı gibi çok detaylı bilgiler verilerek de prompt oluşturulabilir. Burada kullanıcıların deneyimleri ve hangi çekim modu için hangi komutları kullanması gerektiği konusu, yapay zekanın üreteceği görselin tatmin ediciliği ile doğru orantılı olarak görülmektedir. Bu nedenle Midjourney gibi, kullanıcıların etki oranının yüksek olduğu benzeri platformlarda deneme-yanılma süreçlerinin kıymetli olduğu ve iyi sonuç alabilmek adına sıklıkla tekrarlanması gerektiği düşünülmektedir.

Bir diğer platform ise Adobe tarafından hayata geçirilen Firefly'dır. Yapay zeka ile yaratıcı iş planlarını önemli ölçüde geliştiren ve fikir veren bir misyona sahiptir denilebilir. Adobe'nin uzun yıllar süren serüveni sonunda son kullanıcı ile buluşturduğu en büyük yenilerden biri Firefly olarak tanımlanabilir. Hayal edilen soyut fikirleri basit bir şekilde somut olarak hayata geçirebilmektedir (Adobe, 2023). Adobe Firefly hem yeni başlayanlar hem de profesyoneller için gereksinim duydukları birçok aracı sunmaktadır. Adobe Firefly ile;

- Yapay zeka kullanarak görüntüler üzerinde düzenlemeler gerçekleştirilebilir,
- Metinden görsel oluşturulabilir veya görsel açı genişletilebilir,
- Tasarımları canlı ön izleme modunda gözlemleyerek nasıl görüneceğini test edilebilir,
- HTML, CSS, JavaScript ve diğer web teknolojileri sayesinde tasarımlar zenginleştirilerek interaktif elementler eklenebilir,
- Adobe Creative Cloud ile senkronize ederek tasarımlar diğer Adobe uygulamalarıyla sorunsuzca birleştirilmesi sağlanabilir,
- Oluşturulan tasarımlar tarayıcı üzerinde yayınlayarak tüm dünyaya paylaşılabilir.

Firefly platformu Creative Cloud kullanıcıları için ödeme yaptıkları plan dahilinde kullanabildikleri bir platformdur. Görüntü oluşturma aşamasında ön tanımlı pek çok tarz, üslup ve stile ait kullanıcı dostu bir arayüz geliştirilmiştir. Bu sayede metni yazan kullanıcılar hangi tarzda görüntü üretmek istediklerine dair ipucu sahibi olabilmektedir. Diğer yapay zeka ile görüntü üretilen platformlara kıyasla Firefly'nın kullanımının daha rahat olduğu söylenebilir. Adobe kullanıcıları için sağladığı imkanlar ile pek farklı tarzda görüntü üretmek mümkündür. Firefly, üreteceği görüntüleri Adobe firmasının sahip olduğu

stock görsel tabanından elde etmektedir. Bu noktada Firefly, diğer yapay zeka görsel üretimi yapan platformlardan ayrılmaktadır. Kendi lisanslı içerikleri içerisinde elde ettiği verilere yönelik görüntü oluşturma süreci sadece Firefly tarafından gerçekleştirilmemektedir. Midjourney ve Dall-E gibi platformların da kendi kütüphanelerinin kullanıldığı bilinmektedir.

Ücretsiz oluşu ve buna rağmen sağladığı imkanlar ve kaliteli içerik üretimi nedeniyle Playground AI de dikkat çeken farklı bir yapay zeka uygulaması olarak örnek gösterilmiştir. Playground AI, kullanıcıların yapay zeka sanatı oluşturmaya ve paylaşmasına olanak tanır. Metinsel talimatlara yanıt olarak orijinal görüntüler oluşturmak için Dall-E 2, Stable Diffusion 1.5, XL ve V2 gibi yapay zeka araçlarından yararlanmaya yönelik bir platform sunar. Platform, kullanıcıların tercih ettikleri görünümü elde etmelerine yardımcı olmak için çeşitli filtreler sağlamakta, ücretsiz lisansla her gün 1000'e kadar görselin oluşturulmasını desteklemektedir.

Playground AI platformunun, kullanıcılara görüntü üretme seçeneği sunmasının yanı sıra, sanatsal bir topluluk olmayı da teşvik ettiği bilinmektedir. Kullanıcılar kendi eserlerini paylaşabilecekleri gibi, diğer sanatçıları da takip edebilir, başkalarının fotoğraflarını beğenebilirler. Playground AI, yapay zeka tarafından oluşturulan görüntüler için bir sosyal medya platformu sağlayarak, yapay zeka sanat üretim sürecini daha toplumsal ve işbirlikçi hale getirmektedir.

Bu çalışmada ele alınan her bir platform farklı difüzyon modelleri kullanmaktadır ve hatta kendi platformları içerisinde bile farklı difüzyon modelleri görmek mümkündür. Tablo 1'de bu üç platformun kullandığı farklı difüzyon modellerine yer verilmiştir. Tabloda yer alan tüm ifadeler ilgili platformun güncel olarak kullanıma açtığı genel difüzyon modelleridir. Bu modellerin her biri aynı metin kullanılsa bile farklı sonuçlar elde edilmesini sağlayabilmektedir. Bu durumun görüntüyü işleyen modelin kodlanma türüyle doğrudan alakalı olduğu söylenebilir.

Tablo 1. Model tablosu.

Midjourney	Firefly	Playground AI
MJ Model V 5.0	Firefly Image 1	Stable Diffusion 1.5
MJ Model V 5.1	Firefly Image 2	Stable Diffusion XL
MJ Model V 5.2		Playground 2
Niji Model V 5		

Yöntem

Bu çalışmada Midjourney, Firefly ve Playground AI yapay zeka platformlarında yüksek çözünürlüklü fotoğraflar üretilmiştir. Fotoğrafların nasıl üretileceği, hangi değişkenlere bağlı olarak incelenmesi gerektiği veya üretim

formatı hakkında belirli bir standart ve fikir birliği olmaması nedeniyle bu çalışma deneysel bir yaklaşımda kurgulanmıştır. Her bir fotoğraf için belirli promptlar oluşturulmuş, platformun formatına göre promptlar benzer içeriğe sahip olacak şekilde düzenlenmiştir. Örneğin; Midjourney platformunda fotoğraf üretimi için aşağıdaki prompt kullanılmıştır;

“Cinematic, Eskimo from Inuit tribe, Igloo, Kodak Gold, detailed _facial _features, tribe background, winter scene, snowpunk --s 250 --ar 1:1 “

Ancak Firefly ve Playground AI platformlarında kullanılmak üzere yazılan promptta son kısımdaki – 250 ve –ar 1:1 format ekleri eklenmemiştir. Çünkü bu ekler sadece Midjourney platformunda kullanılan biçimsel komutlardır. Firefly platformu için ise ana promptta uygun olacak şekilde yine yapay zeka tarafından üretilmiş alternatif bir prompt kullanılmıştır. FlowGPT Prompt Generator isimli yazılım, Midjourney platformu için yazılan promptların Firefly için değiştirilip benzer sonuçlar vermesini sağlamak için kullanılmaktadır. Playground AI için ise süreç Midjourney ile benzerlik göstermektedir. Daha önce de bahsedildiği gibi promptlar sadece biçimsel komutlar olmadan yazılmıştır.

Bu çalışma için genel olarak dört farklı prompt oluşturulmuştur ve her bir fotoğraf için üç platformdaki farklı difüzyon modelleri denenmiştir. Midjourney’de V 5.2 ve 5.1, Firefly’da Image 1 ve 2, Playground AI’de ise Stable Diffusion XL ve Playground v2 modelleri kullanılarak fotoğraf üretimi sağlanmıştır. Tablo 2’de çalışmada kullanılan promptların her birine yer verilmiştir;

Tablo 2. Platform-Prompt eşleştirilmesi.

	Midjourney	Firefly	Playground AI
1	Cinematic, Eskimo from Inuit tribe, Iglu, Kodak Gold, detailed_facial_features, tribe background, winter scene, snowpunk --s 250 --ar 1:1	In a cinematic winter scene, an Eskimo from the Inuit tribe stands in front of an iglu. The image is captured on Kodak Gold film, enhancing the nostalgic and warm tones of the scene. The focus is on the Eskimo's detailed facial features, capturing the essence of their heritage and cultural background.	Cinematic, Eskimo from Inuit tribe, Iglu, Kodak Gold, detailed_facial_features, tribe background, winter scene, snowpunk
2	cinematic scene, rainy, high angle shot, woman in the street, captured by Phantom High Speed camera --style raw --ar 1:1	In a cinematic scene captured by a Phantom High Speed camera, a high-angle shot showcases a woman standing in the rain-soaked street. The scene is rendered in a raw and unfiltered style, capturing the raw emotions and atmosphere of the moment.	cinematic scene, rainy, high angle shot, woman in the street, captured by Phantom High Speed camera
3	portrait photography, dutch angle shot, a woman's face with freckles covered in raindrops, raindroplets on her face, under rain, water drops, rainpunk, extreme close up, Phantom High Speed camera, urban emotions, uhd image, moody, water drops, detailed facial features, realistic_skin, natural_skin --ar 1:1 --style raw	In a cinematic scene captured by a Phantom High Speed camera, a high-angle shot portrays a woman standing in the rainy street. The style of the shot is raw, emphasizing the raw and authentic emotions evoked by the urban environment. The woman's face, with freckles covered in raindrops, takes center stage in an extreme close-up shot.	portrait photography, dutch angle shot, a woman's face with freckles covered in raindrops, raindroplets on her face, under rain, water drops, rainpunk, extreme close up, Phantom High Speed camera, urban emotions, uhd image, moody, water drops, detailed facial features, realistic_skin, natural_skin

4	cinematic, close up, gothic romance film, a young nordic woman in a detailed black lace gown walks through a crypt, the intricate details of the woman's dress, the crypt, realistic skin, natural features, the flickering shadows are all in sharp focus, her face illuminated by candles, Sony CineAlta, fear and fascinated expression, is captured in sharp focus --ar 1:1 --q 2	In a cinematic close-up shot, set in a gothic romance film, a young Nordic woman wearing a detailed black lace gown walks through a crypt. The scene is captured with sharp focus, highlighting the intricate details of the woman's dress, the crypt, and her natural features. The flickering shadows add to the atmosphere, while her face is illuminated by the warm glow of candles.	cinematic, close up, gothic romance film, a young nordic woman in a detailed black lace gown walks through a crypt, the intricate details of the woman's dress, the crypt, realistic skin, natural features, the flickering shadows are all in sharp focus, her face illuminated by candles, Sony CineAlta, fear and fascinated expression, is captured in sharp focus
---	---	---	--

Belirlenen promptlar ile alakalı çalışma kapsamında yaklaşık 820 görsel üretilmiş ve tüm üretilen görseller birbirlerine en yakın olan sonuçlara göre kategorize edilip bulgular bölümünde sunulmuştur. Elde edilen görseller en yüksek çözünürlük ayarında kaydedilerek bulgular bölümünde ilgili alana eklenmiştir. Üretilen fotoğrafların hepsi 1:1 formatında 2K ve 4K piksel çözünürlüğünde elde edilmiştir. Her platformda o platforma özel yapay zekayı yönlendirme araçları bulunmaktadır. Bu çalışmada bu araçların özellikleri varsayılan ayarda bırakılarak yapay zeka etkisinin “kararlı” seviyede olması sağlanmıştır.

Midjourney ve Firefly platformları ücretsiz görsel üretme seçeneği sunmamaktadır. Aralarında sadece Playground AI platformunun günde 1000 adete kadar ücretsiz görsel üretme seçeneği bulunmaktadır. Bu sayının yeni başlayan bir kişi için fazlasıyla yeterli olduğu düşünülmektedir. Bu nedenle Playground AI ücretsiz olarak herkes tarafından faydalanılabilecek ve tatmin edici içerikler üretilebilecek bir platform olarak görülmektedir. Ancak, çalışma süresince görüntü üretiminde kesinti yaşamamak veya üretim limitine takılmamak adına platformların üyelik paketleri satın alınmıştır. Midjourney için Standard Plan, Playground AI için ise Pro üyelik seçenekleri aktif edilmiştir. Yazar, alanı gereği Creative Cloud uygulamalarını kullanmaktadır. Bu nedenle Firefly bu çalışmada ayrı bir gider olmamıştır.

Bulgular

Üretilen fotoğraflara, fotoğrafın hangi platformun hangi modeliyle üretildiği bilgilerine detaylı bir şekilde bölümde yer verilmiştir. Fotoğraf üretimi için platformlarda Tablo 2’de yer alan promptlar kullanılmıştır.

Tablo 3. Birinci prompt ile elde edilen görseller.

Midjourney: V 5.1 / Firefly: Image 1 / Playground AI: Stable Diffusion XL

Platform: Midjourney Model: V 5.1 Prompt #1: Cinematic, Eskimo from Inuit tribe, Iglu, Kodak Gold, detailed_facial_features, tribe background, winter scene, snowpunk --s 250 --ar 1:1	
Platform: Firefly Model: Image 1 Prompt #1: In a cinematic winter scene, an Eskimo from the Inuit tribe stands in front of an iglu. The image is captured on Kodak Gold film, enhancing the nostalgic and warm tones of the scene. The focus is on the Eskimo's detailed facial features, capturing the essence of their heritage and cultural background.	
Platform: Playground AI Model: Stable Diffusion XL Prompt #1: Cinematic, Eskimo from Inuit tribe, Iglu, Kodak Gold, detailed_facial_features, tribe background, winter scene, snowpunk	

Tablo 4. Birinci prompt ile elde edilen görseller.**Midjourney:** V 5.2 / **Firefly:** Image 2 / **Playground AI:** Playground v2

Platform: Midjourney Model: V 5.2 Prompt #1: Cinematic, Eskimo from Inuit tribe, Iglu, Kodak Gold, detailed_facial_features, tribe background, winter scene, snowpunk --s 250 --ar 1:1	
Platform: Firefly Model: Image 2 Prompt #1: In a cinematic winter scene, an Eskimo from the Inuit tribe stands in front of an iglu. The image is captured on Kodak Gold film, enhancing the nostalgic and warm tones of the scene. The focus is on the Eskimo's detailed facial features, capturing the essence of their heritage and cultural background.	
Platform: Playground AI Model: Playground v2 Prompt #1: Cinematic, Eskimo from Inuit tribe, Iglu, Kodak Gold, detailed_facial_features, tribe background, winter scene, snowpunk	

Tablo 5. İkinci prompt ile elde edilen görseller.

Midjourney: V 5.1 / **Firefly:** Image 1 / **Playground AI:** Stable Diffusion XL

Platform: Midjourney Model: V 5.1 Prompt #2: <i>cinematic scene, rainy, high angle shot, woman in the street, captured by Phantom High Speed camera --style raw --ar 1:1</i>	
Platform: Firefly Model: Image 1 Prompt #2: <i>In a cinematic scene captured by a Phantom High Speed camera, a high-angle shot showcases a woman standing in the rain-soaked street. The scene is rendered in a raw and unfiltered style, capturing the raw emotions and atmosphere of the moment.</i>	
Platform: Playground AI Model: Stable Diffusion XL Prompt #2: <i>cinematic scene, rainy, high angle shot, woman in the street, captured by Phantom High Speed camera</i>	

Tablo 6. İkinci prompt ile elde edilen görseller.**Midjourney:** V 5.2 / **Firefly:** Image 2 / **Playground AI:** Playground v2

Platform: Midjourney Model: V 5.2 Prompt #2: <i>cinematic scene, rainy, high angle shot, woman in the street, captured by Phantom High Speed camera --style raw --ar 1:1</i>	
Platform: Firefly Model: Image 2 Prompt #2: <i>In a cinematic scene captured by a Phantom High Speed camera, a high-angle shot showcases a woman standing in the rain-soaked street. The scene is rendered in a raw and unfiltered style, capturing the raw emotions and atmosphere of the moment.</i>	
Platform: Playground AI Model: Playground v2 Prompt #2: <i>cinematic scene, rainy, high angle shot, woman in the street, captured by Phantom High Speed camera</i>	

Tablo 7. Üçüncü prompt ile elde edilen görseller.

Midjourney: V 5.1 / **Firefly:** Image 1 / **Playground AI:** Stable Diffusion XL

Platform: Midjourney Model: V 5.1 Prompt #3: <i>portrait photography, dutch angle shot, a woman's face with freckles covered in raindrops, raindroplets on her face, under rain, water drops, rainpunk, extreme close up, Phantom High Speed camera, urban emotions, uhd image, moody, water drops, detailed facial features, realistic_skin, natural_skin --ar 1:1 --style raw</i>	
Platform: Firefly Model: Image 1 Prompt #3: <i>In a cinematic scene captured by a Phantom High Speed camera, a high-angle shot portrays a woman standing in the rainy treet. The style of the shot is raw, emphasizing the raw and authentic emotions evoked by the urban environment. The woman's face, with freckles covered in raindrops, takes center stage in an extreme close-up shot.</i>	
Platform: Playground AI Model: Stable Diffusion XL Prompt #3: <i>portrait photography, dutch angle shot, a woman's face with freckles covered in raindrops, raindroplets on her face, under rain, water drops, rainpunk, extreme close up, Phantom High Speed camera, urban emotions, uhd image, tree, water drops, detailed facial features, realistic_skin, natural_skin</i>	

Tablo 8. Üçüncü prompt ile elde edilen görseller.**Midjourney:** V 5.2 / **Firefly:** Image 2 / **Playground AI:** Playground v2

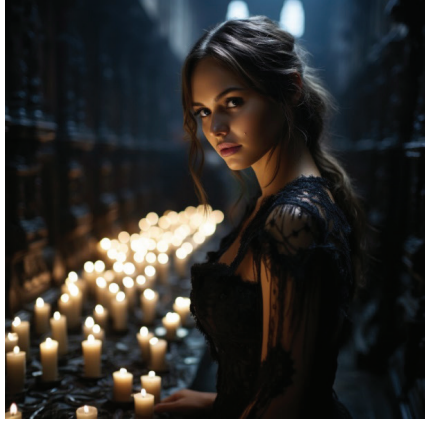
Platform: Midjourney Model: V 5.2 Prompt #3: <i>portrait photography, dutch angle shot, a woman's face with freckles covered in raindrops, raindroplets on her face, under rain, water drops, rainpunk, extreme close up, Phantom High Speed camera, urban emotions, uhd image, tree, water drops, detailed facial features, realistic_skin, natural_skin -ar 1:1 -style raw</i>	
Platform: Firefly Model: Image 2 Prompt #3: <i>In a cinematic scene captured by a Phantom High Speed camera, a high-angle shot portrays a woman standing in the rainy treet. The style of the shot is raw, emphasizing the raw and authentic emotions evoked by the urban environment. The woman's face, with freckles covered in raindrops, takes center stage in an extreme close-up shot.</i>	
Platform: Playground AI Model: Playground v2 Prompt #3: <i>portrait photography, dutch angle shot, a woman's face with freckles covered in raindrops, raindroplets on her face, under rain, water drops, rainpunk, extreme close up, Phantom High Speed camera, urban emotions, uhd image, moody, water drops, detailed facial features, realistic_skin, natural_skin</i>	

Tablo 9. Dördüncü prompt ile elde edilen görseller.

Midjourney: V 5.1 / Firefly: Image 1 / Playground AI: Stable Diffusion XL

Platform: Midjourney Model: V 5.1 Prompt #4: cinematic, close up, gothic romance film, a young nordic woman in a detailed black lace gown walks through a crypt, the intricate details of the woman's dress, the crypt, realistic skin, natural features, the flickering shadows are all in sharp focus, her face illuminated by candles, Sony CineAlta, fear and fascinated expression, is captured in sharp focus --ar 1:1 --q 2	
Platform: Firefly Model: Image 1 Prompt #3: In a cinematic scene captured by a Phantom High Speed camera, a high-angle shot portrays a woman standing in the rainy treet. The style of the shot is raw, emphasizing the raw and authentic emotions evoked by the urban environment. The woman's face, with freckles covered in raindrops, takes center stage in an extreme close-up shot.	
Platform: Playground AI Model: Stable Diffusion XL Prompt #4: cinematic, close up, gothic romance film, a young nordic woman in a detailed black lace gown walks through a crypt, the intricate details of the woman's dress, the crypt, realistic skin, natural features, the flickering shadows are all in sharp focus, her face illuminated by candles, Sony CineAlta, fear and fascinated expression, is captured in sharp focus	

Tablo 10. Dördüncü prompt ile elde edilen görseller.**Midjourney:** V 5.2 / **Firefly:** Image 2 / **Playground AI:** Playground v2

Platform: Midjourney Model: V 5.2 Prompt #4: cinematic, close up, gothic romance film, a young nordic woman in a detailed black lace gown walks through a crypt, the intricate details of the woman's dress, the crypt, realistic skin, natural features, the flickering shadows are all in sharp focus, her face illuminated by candles, Sony CineAlta, fear and fascinated expression, is captured in sharp focus --ar 1:1 --q 2	
Platform: Firefly Model: Image 2 Prompt #4: In a cinematic scene captured by a Phantom High Speed camera, a high-angle shot portrays a woman standing in the rainy treet. The style of the shot is raw, emphasizing the raw and authentic emotions evoked by the urban environment. The woman's face, with freckles covered in raindrops, takes center stage in an extreme close-up shot.	
Platform: Playground AI Model: Playground v2 Prompt #4: cinematic, close up, gothic romance film, a young nordic woman in a detailed black lace gown walks through a crypt, the intricate details of the woman's dress, the crypt, realistic skin, natural features, the flickering shadows are all in sharp focus, her face illuminated by candles, Sony CineAlta, fear and fascinated expression, is captured in sharp focus	

Sonuç ve Öneriler

Bu bölümde dört farklı metnin, üç farklı yapay zeka platformunda ve altı farklı model ile işlenmesi sonucunda ortaya çıkan durum değerlendirilmiştir. Üretilen 820 görüntü incelendiğinde yüksek bir oranda çoğunluğunun çalışmaya uygun bir şekilde elde edildiği görülmüştür. Bu noktada kurgulanan metnin detaylı olması ve teknik detaylara da yer verilmiş olması başarılı görüntü üretmek adına önemli bir rol oynamaktadır. Metinler, platformlardan gerçekçi görüntüler elde edilebilmek adına foto-gerçekçi üslup ile kurgulanmıştır. Metin içerisinde yer verilen, sharp focus, close-up shot, high-speed camera, high-angle scene, cinematic scene terimler bu kurguyu desteklemek için kullanılmıştır. Her bir terim belirli bir amaç için kullanılır ve sinematik görüntüler oluşturmaya katkıda bulunmaktadır. Sinematik bir görünüm ve his elde etmek için özel sinematik kameraların kullanılması önemlidir. Bu nedenle metinlerde fotoğraf makinelerinin modellerine de yer verilmiştir. Tüm bulgular incelendiğinde özellikle Midjourney ile üretilen görsellerin detaylı ve çözünürlüğünün dikkat çekici şekilde yüksek olduğu görülmüştür. Aynı promptlar kullanılarak üretilen kompozisyonlar karşılaştırıldığında ise, prompt farketmeksizin Midjourney'nin önde olduğu görülmektedir. Ancak Midjourney V 5.1 ve V 5.2 modelleri arasındaki farkın da dikkat çekici olduğu görülmektedir. V 5.2 gerçeklikten biraz daha uzak ancak detaylı sonuçlar vermekteyken, V 5.1'de özellikle yüz hatları ve deri dokusunda çok büyük bir gelişme görülmüştür. Midjourney'nin bu başarısının arkasında çok geniş bir kütüphane ve veri tabanı olması ile ilgili olduğu düşünülmektedir. Midjourney platformu için, platform kullanıcılarına rehber olabilmesi adına midlibrary isimli bir internet sitesi mevcuttur. Bu internet sitesinde yüzbinlerce üslup ve teknik betimlemeleri mevcuttur. Tüm bu içeriklerin %90'nını son bir yıl içerisinde tamamlandığı göz önünde bulundurulduğunda, platformun gelişim hızının ve kaliteli görsel üretimindeki başarısının doğru orantılı olarak izlenmiştir. Üretken yapay zekalar her zaman bir kütüphaneden beslenmektedirler. Hiçbir zaman sıfırdan bir görsel oluşturmazlar. Bu nedenle veri tabanı geniş olan platformların daha başarılı olması şaşırtıcı bir sonuç olmayacaktır.

Çalışmada ele alınan diğer platformlar incelendiğinde, Firefly platformunun Image 1 ile Image 2 modeli arasında büyük çözümleme farklılıkları olduğu açıktır. Image 1'de düşük kalitede ve düşük alakada sonuçlar üretmekteyken, Image 2'nin çok daha başarılı bir şekilde görüntü ürettiği görülmüştür. Promptların aynı olmasına rağmen bu kadar farklı sonuçları gözlemlemiş olmak bu çalışmadaki önemli noktalardan biri olmuştur. Çünkü diğer hiçbir üretken yapay zekada bu fark bu kadar belirgin olmamaktadır. Oysaki, Firefly ilk piyasaya sürüldüğünde onu deneyen kullanıcılar performansı ve kalitesinden çok memnun kalmışlar ve hatta pek çok platformda Midjourney'i geçeceği haberleri çıkmıştır. Günümüzdeki durum incelendiğinde ise Midjourney, dünyada en çok ziyaret edilen dokuzuncu internet sitesi olarak, yapay zeka

bağlamında halen ilk sıradaki yerini korumakta olduğu görülmektedir.

Üretken yapay zeka alanında pek çok farklı platform vardır. Ama bunların genelinde kullanıcıların ödeme yapması gerekmektedir. Ödeme istemeyen yapay zeka araçları arasında, en yüksek performanslı ve tatmin edici bir şekilde içerik üretimi yapan Playground AI'nın çalışmanın bazı aşamalarında en yakın rakibi olan Firefly'nin önüne geçtiği görülmüştür. Figürler üzerindeki dokular, netlik ve detaylardaki anatomik doğruluklar benzer seviyelerde içerik üretecek pek çok kullanıcıyı memnun edecek düzeydedir. Profesyonel bir çalışmada geliştirilmeyecekse, bu platformun kullanıcıların pek çok isteğine cevap verebileceği düşünülmektedir. Özellikle ışık ve obje üstü yansımalarında Playground AI, Midjourney kalitesinde sonuç verdiği rahatlıkla söylenebilir. Ancak kompozisyon anlayışı ve figür kurgulamalarında büyük farklılıklar görülmektedir.

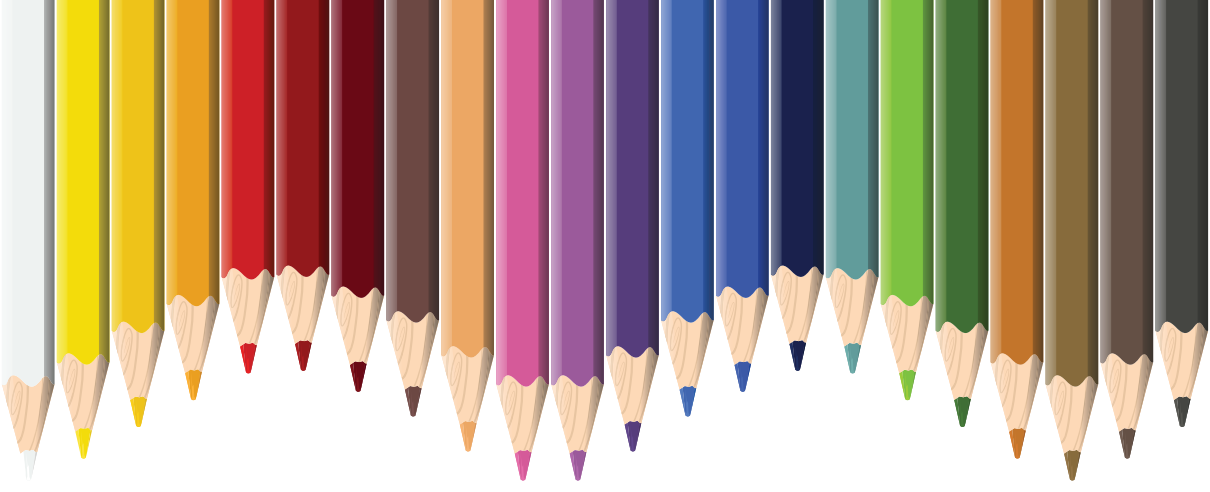
Görüntü üretme süresi bazında değerlendirildiğinde, Firefly bu üç uygulama arasında son sırada yer almaktayken, Midjourney ve Playground AI platformları benzer sürelerde görüntüleri üretmiştir. Bu platformların her biri browser/tarayıcıda kullanılmaktadır. Bu nedenle kullanıcıların kullandığı bilgisayardaki hiçbir özelliği kullanarak görüntü üretim işlemi yapılmaz. Platformların sahip olduğu altyapı ve teknik yeterlilik, görüntü üretimini etkileyen en önemli faktörlerdir. Daha hızlı işlemciye ve ekran kartına sahip sunucularda çalıştırılan bu üretken yapay zekalar sahip oldukları donanımsal yeterlilik ile doğru orantılı olarak detaylama ve üretme süreçlerini tamamlamaktadırlar.

Bu çalışmada sadece gerçekçi portre fotoğrafı üretimi konusu ele alınmıştır. Gelecekte benzer konularda çalışma yapacak araştırmacıların farklı başlıklar üzerinde yoğunlaşması alana katkı sağlayacaktır. Öte yandan bu çalışmada tüm platformlardaki detay ve kompozisyon ayarları varsayılan olarak ayarlanmıştır. Çok daha detaylı bir araştırma için platformlardaki ilgili ayarlar tek tek denenebilir ve hangi ayarın ne derecede etkili olduğu çeşitli değişkenler bağlamında incelenebilir. Çalışmada da bahsedildiği üzere yüzlerce üretken yapay zeka platformu bulunmaktadır. Diğer platformlar da aynı yöntemlerle araştırılabilir ve bilinmeyen özellikleri literatürde diğer araştırmacılarla paylaşılabilir. Erken aşamalarında olduğumuz üretken yapay zeka teknolojisi ile ilgili yapılacak her araştırma kıymetli olacaktır. Bu nedenle benzer araştırmaların da kurgulanması ve literatüre katkıda bulunulmasıyla, gelecekte yapılacak çalışmalara önemli bir yol gösterici olacağı düşünülmektedir.

Kaynakça

- Adobe Firefly – Herkes için Üretken Yapay Zeka. (t.y.). [www.adobe.com](https://www.adobe.com/tr/products/firefly.html). Retrieved December 7, 2023, from <https://www.adobe.com/tr/products/firefly.html>
- Agnese, J., Herrera, J., Tao, H., & Zhu, X. (2020). A survey and taxonomy of adversarial neural networks for text-to-image synthesis. *WIREs Data Mining and Knowledge Discovery*, 10(4). <https://doi.org/10.1002/widm.1345>
- Brisco, R., Hay, L., & Dhimi, S. S. (2023). Exploring the role of text-to-image AI in concept generation. *Proceedings of the Design Society*, 3, 1835-1844. <https://doi.org/10.1017/pds.2023.184>
- Çeber, B. (2023). Yeni Nesil Reklam Aracı Olarak Yapay Zekâ Uygulamaları: Reklam Filmlerinde Deepfake Teknolojilerinin Kullanımı Üzerine Nitel Bir Çalışma.
- Ertel, W. (2018). *Introduction to artificial intelligence*. New York: Springer.
- Fang, H., Shi, K., Wang, X., Zuo, C., & Lan, X. (2022). Editorial: artificial intelligence in positron emission tomography. *Frontiers in Medicine*, 9. <https://doi.org/10.3389/fmed.2022.848336>
- John McCarthy. (n.d.). [Www-Formal.stanford.edu](http://www-formal.stanford.edu/jmc/). <https://www-formal.stanford.edu/jmc/>
- Kann, B. H., Johnson, S. B., Aerts, H. J., Mak, R. H., & Nguyen, P. L. (2020). Changes in length and complexity of clinical practice guidelines in oncology, 1996-2019. *JAMA Network Open*, 3(3), e200841. <https://doi.org/10.1001/jamanetworkopen.2020.0841>
- Kather, J. N., Laleh, N. G., Foersch, S., & Truhn, D. (2022). Medical domain knowledge in domain-agnostic generative AI. *NPJ Digital Medicine*, 5(1). <https://doi.org/10.1038/s41746-022-00634-5>
- Kenig, N., Echeverria, J. M., & Vives, A. (2023). Human beauty according to artificial intelligence. *Plastic and Reconstructive Surgery- Global Open*, 11(7), e5153. <https://doi.org/10.1097/gox.0000000000005153>
- Mahajan, V. (2023, October 13). 100+ Incredible ChatGPT Statistics & Facts in 2023 | Notta. [www.notta.ai](https://www.notta.ai/en/blog/chatgpt-statistics). <https://www.notta.ai/en/blog/chatgpt-statistics>
- McGill, J. (2023, July 27). How Many AI Tools Are There? [Review of How Many AI Tools Are There?]. <https://Contentatscale.ai/>. <https://contentatscale.ai/blog/how-many-ai-tools-are-there/>
- Mete, M. H. (2023). Sosyal Bilimlerde Büyük Veri Analitiği, Yapay Zeka ve Makine Öğreniminin Kullanımı. *Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 23(1), 99-120. <https://doi.org/10.18037/ausbd.1272565>
- Nabiyev, V. V. (2012). *Yapay zeka: insan-bilgisayar etkileşimi*. Ankara: Seçkin Yayıncılık.
- Nensa, F., Demircioglu, A., & Rischpler, C. (2019). Artificial Intelligence in Nuclear Medicine. *Journal of Nuclear Medicine*, 60(Supplement 2), 29S37S. <https://doi.org/10.2967/jnumed.118.220590>

- Pirim, A. G. H. (2006). Yapay zekâ. Yaşar Üniversitesi E-Dergisi, 1(1), 81-93.
- Russell, S. J., & Norvig, P. (2010). Artificial intelligence: A modern approach. New Jersey: Pearson Education.
- Takahashi, K., Kitamura, S., Fukushima, K., Sang, Y., Tsuji, K., & Wada, J. (2021). The resolution of immunofluorescent pathological images affects diagnosis for not only artificial intelligence but also human. *Journal of Nephropathology*, 10(3), e26-e26. <https://doi.org/10.34172/jnp.2021.26>
- Tussyadiah, I. (2020). A review of Research into automation in tourism: Launching the annals of tourism Research curated collection on artificial intelligence and robotics in tourism. *Annals of Tourism Research*, 81, 102883.
- Vamplew, P., Smith, B. J., Källström, J., Ramos, G., Rădulescu, R., Roijers, D. M., Hayes, C. F., Heintz, F., Mannion, P., Libin, P. J. K., Dazeley, R., & Foale, C. (2022). Scalar reward is not enough: a response to Silver, Singh, Precup and Sutton (2021). *Autonomous Agents and Multi-Agent Systems*, 36(2). <https://doi.org/10.1007/s10458-022-09575-5>
- Zhang, Z., Ishihata, H., Maruyama, R., Kasai, T., Kameda, H., & Sugiyama, T. (2023). Deep learning of phase-contrast images of cancer stem cells using a selected dataset of high accuracy value using conditional generative adversarial networks. *International Journal of Molecular Sciences*, 24(6), 5323. <https://doi.org/10.3390/ijms24065323>



Bölüm 5

GÜNCEL SANAT VE DİJİTAL KÜLTÜRDE BİLİMSEL GERÇEKLİK: MAKRO VE MİKRO KOZMOS

Ezgi TOKDİL¹

¹ Doç. Dr., Burdur Mehmet Akif Ersoy Üniversitesi, Eğitim Fakültesi, Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü, ezgi.tokdil@gmail.com, ORCID: 0000-0003-2701-0842

Araştırmada güncel sanat kapsamında mekan yerleştirmelerinin ve dijital kültür kapsamında gelişen bir üretim alanı olarak yeni medya sanatının farklı yaratı formlarının, bilimsel gerçekliği hangi bakış açısıyla ve hangi düzeyde yaratımın odağına yerleştirdiği ve modern fiziğin hangi temel teori ve kuramlarından yola çıkarak estetik değer ürettiği sorgulanmaktadır. Bu kapsamda ilkin güncel sanat kapsamında mekan yerleştirmeleri ve üç boyutlu tasarımlarda kozmolojik gerçekliğe gönderme yapan üretimlerin ortaya çıktığı, ardından teknolojinin bir uzantısı olarak yeni medya sanatının farklı formlarının bilimsel gerçeklikten yararlandığı görülmekte ve her iki yaratım formunda da sanatçı/tasarımcının bilimsel gerçekliğe ilişkin belirli kavram ve kuramları doğrudan yaratım sürecinin temeline yerleştirdiği ya da üretilen dijital görüntüyü/meکان yerleştirmesini bu alana özgü terimlerle özdeşleştirerek farklı alanlar arasında bir diyalog başlattığı analiz edilmektedir.

Araştırma kapsamında ilgili görsellere “new media art/ yeni medya sanatı” ve “installation/ enstalasyon” sözcükleri sabit kalmak üzere sırasıyla “quantum/ kuantum, cosmos/ kozmos, particle physics/ parçacık fiziği, parallel universe/ paralel evren” gibi bilim ve sanat alanına ilişkin farklı sözcükler kullanılarak ulaşılmıştır. Tarama İngilizce ve Türkçe olmak üzere iki aşamada gerçekleşmiş, ardından elde edilen görseller bir araya getirilmiş ve amaçlı eleman örnekleme yöntemi ile konuyu en iyi yansıtan eserler belirlenerek araştırmaya dahil edilmiştir. Araştırma sonucunda güncel sanatın ve dijital sanatın bilimsel gerçekliği hangi boyutuyla (mikro/makro gerçeklik) daha fazla ele aldığı ve kanıtlanmış bilimsel bilginin mi yoksa teori düzeyindeki bir bilginin mi güncel sanat ve yeni medya sanatı kapsamına daha fazla dahil edildiği gibi soruların cevaplarının bulunması amaçlanmakta ve oluşturulan tablolar yoluyla genel bir değerlendirmeye ulaşılmaktadır. Bu kapsamda sanatın önce mekana özgü tasarımlarla bilim alanına ilişkin belirli gerçeklikleri konu aldığı, ardından yazılım ve kodlama yetkinliğine sahip mühendislik alanlarıyla ortak iş birlikleri ile yeni bir yaratım alanı ürettiği ve bu yeni kültür ortamında bilgisayar teknolojileri ve ağlar yoluyla fiziğin karmaşık dünyasını algılanır ve erişilebilir boyuta taşıdığı görülmektedir. Dolayısıyla dijital kültür kapsamında gerek üretilen sanat eserlerinin gerek yaratımın öznesi konumundaki eleştirel bilincin günümüzde daha karmaşık mekanizmalardan yararlanarak ve farklı alanların somut olmayan teknik süreçlerini kullanarak disiplinlerarası yeni bir kültür alanının ortaya çıkmasını sağladığı tanımlanabilir.

Dijital kültür kapsamında hangi genel kategoride bilimsel gerçekliğe ilişkin olguların daha sık konu edildiğinin analizine geçilmeden önce, dijitalleşmenin sanatın bir parçası olmadan ve yeni medya sanatının kültür üretiminin yönünü değiştirmeden öncesine ya da dijital teknolojileri kullanmayı tercih etmeyen sanatçıların üretimlerindeki mikro ve makro evren göndermelerine bakıldığında, her iki yaratım formunu kullanan

sanatçılar arasında belirli temalar üzerine daha fazla yoğunlaşıldığı ancak kimi noktalarda bu yoğunluğun farklılaştığı gözlemlenmektedir. Araştırmanın güncel sanat kategorisi enstalasyon (yerleştirme) sanatı örnekleminde gerçekleştirilmiş, böylelikle aslında dijital üretimlerle mekan yerleştirmeleri arasında tarihsel olarak yaklaşık aynı dönemlerin ele alınması sağlanmıştır -bu da farklı yaratı formlarının bilimsel gerçekliği sanata entegrasyonunda benzer ve ayrılan noktaların tespit edilmesi noktasında kolaylaştırıcı rol oynamıştır.

Bununla birlikte araştırmanın henüz başında vurgulanması gereken bir diğer unsur, güncel sanatın literatürde dijital sanat yaratımlarını da kapsayan bir süreci ifade ediyor oluşudur. Güncel sanat -kelimenin sözlük anlamı da göz önüne alındığında- içinde yaşanan yüzyılın sanat yaratımlarını tanımlarken, dijital sanat söz konusu dönemde dijital teknolojiler aracılığıyla üretilen çalışmaları ifade eder. Mevcut literatürde güncel ve çağdaş kavramlarının da sıklıkla birbirlerinin yerine kullanıldığı görülür. Güncel sanatın günümüz sanatını tanımlıyor oluşuna karşın çağdaş sanat üzerine farklı yazarlar ve sanat tarihçileri farklı dönemleri kapsayan araştırmalar gerçekleştirmiştir. Bir kısım yazar, çağdaş sanatı postmodern sanatı da içine alan (1945 sonrası) dönemi ifade etmek için kullanırken (dolayısıyla modernizm sonrası ile ilişkilendirmişlerdir), diğerleri postmodernizmin sonunu (1980 sonrası) işaret eder ve bu tarihten itibaren kültür üretimi sürecinde yeni bir dönemin, farklı bakış açılarının, bireysel yönelimlerin, disiplinlerarası yaklaşımların ve çağdaş yaratımların ortaya çıktığını savunur. Çağdaş-güncel diyalektiğinde farklı tarihsel süreçlere gönderme yapan belirli ayrımlar yapmak ve zaman çizgisinde bu dönemleri mekanik (!) olarak ayırmak mümkün olsa da bu ayırım yalnızca söz konusu dönemler kapsamında üretilen işlerin kategorisel ayrımı şeklinde gerçekleşebilir; bunun nedeni bu dönemlerin yalnız kültür üretiminin farklı aşamalarını ya da üslup farklılaşmalarını tanımlamaması, farklı dinamikler, tarih-toplumsal değişimler, felsefe alanındaki gelişmeler, ekonomik-politik yönelimler ve teknolojik gelişmelerle ilişkili süreçlerin de etkisinde dönüşmesidir.

Bu açıklamalar doğrultusunda gerçekleştirilen araştırma güncel-çağdaş sanatın ortaklığı argümanını kabul etmekle birlikte çağdaşın postmodernizm sonrası dönemle ilişkili olarak kullanılması konusundaki görüşleri destekleyerek, günceli çağdaş sanatın bir uzantısı ve günümüz sanatının genel tanımı olarak kabul eder. Dolayısıyla araştırmada çağdaş yerine güncel sözcüğünün kullanılmasının nedeni, örnekleme alınan işlerin yakın dönemde (21. yüzyıl) üretilmiş işlerden oluşmasıdır ve elbette belirtildiği gibi bu çalışmaların örnekleme alınan dijital kültür ürünleri ve yeni medya sanatı örnekleriyle yaklaşık aynı tarihsel süreç ile benzer temaları kapsamasıdır.

Enstalasyon (Yerleştirme Sanatı) Örneklemine Güncel Sanatın Bilimsel Gerçekliğe Bakış Açısı

Enstalasyon örneklemine bilimsel gerçekliğin sanatla olan iş birliğinin analiz sürecine geçilmeden önce yerleştirme sanatının ortaya çıkışı ve gelişim sürecinin tanımlanması önemlidir. Nasıl ki sanat tarihi belirli paradigmlar kapsamında etkinlik gösteren sanatçılar ve bu sanatçıların farklı biçimlendirme anlayışları ile şekilleniyorsa, söz konusu dönemler bağlamında belirli yaratı formlarının da toplumsal değişim ve teknolojik gelişme ile paralel biçimsel görünümünü değiştirerek farklı yüzlerle yeniden ortaya çıktığı görülür. Enstalasyonun temelini modern öncesi dönem ve modernizmin heykel sanatına dayandığı kabul edildiğinde Rush'un da belirttiği gibi (2005) modernizm sonrasında bu sanat formunun “müzeler ve eleştirilenler arasında benimsenmesi kolaylaşmış” ve sanatçı için düşünsel sürecin fiziksel nesneye dönüşmesindeki ve felsefi temelin aktarılmasındaki kısıtlamalar ortadan kalkarak kültür üretimi çok farklı materyalleri bir araya getirerek üretilen bir süreç haline gelmiştir. Taştan'ın (2018: 49) “kavramsal sanat pratiklerinde ve diğer sanat disiplinlerinde yer alan bir üretim, ifade, çalışma biçimi ve bir sanat anlayışı” şeklinde tanımladığı enstalasyon Toluyağ'a göre; “birtakım sıradan nesnelerin belirlenen bir mekanda kurulumu ve düzenlemesinden oluşan sanatsal üretim şekli” olarak ifade edilmektedir (2020: 103). Moran ise enstalasyonu “bir ya da birden çok nesnenin, sanatçının birtakım kaygılarla belirlediği bir mekan içerisinde kurgulanarak yerleştirilen sanat pratiği” şeklinde aktarmaktadır (2003: 7; Tokdil ve Yıldırım, 2023: 62).

Öte yandan enstalasyon sanatının mekanı da kapsamına alan bir kültür formu olması daha büyük boyutlu kurulumların ve daha etkili tasarımların gerçekleşmesine olanak tanımış, böylelikle aktarılmak istenen gerçekliğin izleyici etkileşimli mekanizmalara dönüşmesine aracılık etmiştir. Bununla birlikte postmodern kültür ve günümüz sanatının önemli anlatı formlarından olan enstalasyon, iletişim teknolojilerinin gelişimi ve dijitalleşmenin sanatın da yönünü değiştirmesi ile güncel sanat ve yeni medya sanatı içinde yeniden ortaya çıkmış ve dijital enstalasyon olarak yeni bir kültür formunun oluşumuna aracılık etmiştir. Ancak bu değişim süreci belirli bir tarihte birdenbire gerçekleşen bir süreç değildir; mekan yerleştirmeleri sanatçılar tarafından başlangıçta ekranlardan yansıyan dijital görüntülerle yer değiştirmiş, ardından projeksiyonların yansıtma teknolojilerinin bir araç olarak kullanıldığı enstalasyon örnekleri ortaya çıkmış ve son olarak yeni medya sanatı kapsamında üretilen etkileşimli sanat yaratımlarında mekanın kendisinin geçmişin enstalasyonlarının yerini aldığı gözlemlenmiştir. Dijital enstalasyon, düşünsel sürecin görsel veriye dönüştürülmesinde bilgisayar yazılımlarının, kodlar ve veri görselleştirmelerinin kullanıldığı bir süreci tanımlar. Sanal ortamda yaratılan görüntü ekranlar yoluyla izleyiciye aktarılırken, projeksiyonlar, ışık, ses ve harekete duyarlı reseptörler kullanılır

ve mekanın kendisini de içine alan dinamik-etkileşimli bir ortam yaratılır. Dolayısıyla dijitalleşen kültür kapsamında üretilen mekan yerleştirmelerinin “modern sanatın üç boyutlu tasarımlarının bir uzantısı olduğunu tanımlamak ve bu formun teknolojinin sanata entegre edilmesi ile yeni medya sanatları kapsamında -aralarında görsel ve düşünsel olarak bazı temel farklılıkların olduğunu da kabul ederek- dijitalleştiğini vurgulamak yanlış olmayacaktır” (Tokdil ve Yıldırım, 2023: 62). Ancak araştırmanın farklı bölümlerinde de vurgulandığı gibi dijital enstalasyonlar ortaya çıktığında güncel sanat ya da modern sonrası dönemin nesne odaklı yerleştirmeleri ortadan kalkmamış, farklı aktarım yolunu tercih eden sanatçılar tarafından her iki ifade biçimi de varlığını sürdürmeye devam etmiştir.

Bununla birlikte enstalasyonun söz konusu fiziksel görünümünün değişimine paralel konu aldığı gerçekliğin de değiştiği ve giderek farklı disiplinlerin çalışma alanlarını da kapsamına dahil ederek geliştiği gözlemlenir. Tarihsel koşullar, çevre ve ekolojik yaklaşımlar, toplumsal değerler ve bilimsel gerçeklikler daha somut biçimde enstalasyonların konu aldıkları değerler haline gelmiştir. Araştırma kapsamında bilime ilişkin temel kavram ve olguların sanat kapsamında nasıl ele alındığı ve hangi konuların daha sık çalışıldığı incelendiğinde kozmolojik gerçeklikten kuantum mekaniğine kadar çok geniş bir çeşitlilikte bu dağılımın gerçekleştiği görülür. Ancak güncel sanat kapsamında üretilen enstalasyonlarda çoğunlukla makro kozmos -galaksi kümeleri, gezegenler, güneş ve ay tutulmaları ile yıldızlar-konu alınırken (elbette parçacık teorisi gibi mikro kozmosa ilişkin konuların ya da kuantum fiziğine ilişkin belirli kuramların da kimi çalışmalarda konu alındığı örnekler mevcuttur), dijital enstalasyon formunda üretilen çalışmalarda çoğunlukla daha soyut kavramlar, teoriler ve kuantum fiziğine ilişkin temel kuramların ele alındığı, dolayısıyla araştırma alanının makro kozmostan mikro kozmosa doğru değişim yaşadığı görülmektedir. Bunun da en önemli nedeninin dijital teknolojilerin sonsuz evrene ilişkin bilimsel veri olarak algılanamayan matematiksel modelleri ya da salt düşünsel olarak anlaşılamayan fiziksel gerçeklikleri görselleştirerek aktarabilmesi olduğu tanımlanabilir. Murdin’in de tanımladığı (2017: 9); “çağdaş sanatçıların ellerinde derin uzayın ortaya çıkışı, sonsuzluk, kozmik dinamikler ve hayal edilemeyecek kadar geniş bir evrendeki insanın konumu araştırmalarının başlangıç noktası haline gelir” ve bu yolla enstalasyonların kapsamı bilimsel gerçekliği de kapsamına dahil ederek giderek genişler.

Bu doğrultuda öncelikle güncel sanat pratiklerinin bilimsel gerçekliğe bakış açısı analiz edildiğinde; gerçekleştirdiği çalışmalar ile “doğayı algılamının yeni yollarını” arayan mimar ve sanatçı Thomas Saraceno’nun, ilkin 2008 yılında New York’ta yer alan Tanya Bonakdar Gallery’de ardından 2009 yılında 53. Venezia Bienalle’de sergilenen *Galaxies Forming Along Filaments* (*Filamentler Boyunca Oluşan Galaksiler*) isimli çalışması bilim, sanat ve toplumsal yaşama ilişkin disiplinlerarası bir bakış açısının ürünü

olarak kabul edilebilir ve fiziksel gerçekliği ile aynı zamanda mühendislik, fizik ve mimarinin sınırlarında dolaşan bir yaratım olarak tanımlanabilir (Görsel 1). Örümcek ağının karmaşık yapısı ve geometrik düzeni ile iplikçiklerin merkezden dışarı doğru açılan estetiği Saraceno’nun yerleştirmesinin başlangıç noktası olmakla birlikte, sanatçının üretimin merkezinde yatan ağlara yöneliminin asıl nedeni; “erken evrenin süngerimsi bir form olduğu ve örümcek ağı üzerindeki damlacıklar gibi filamentler boyunca galaksilerin oluştuğunu öne süren” argümandı (Anonim, 2008). Bu hipoteze göre, büyük patlama sonrasında hidrojen gazı bulutları filament şeklindeki ağlara ve belirli katmanlara dağıldı ve kozmik ağ ya da kozmik iplikçikler olarak da adlandırılan filamentlerin birleşim noktaları da galaksilerin oluşum alanları haline geldi. Dolayısıyla Clarke’ın da tanımladığı gibi Saraceno’nun yerleştirmesinin gözenekli niteliği; “uzayın büyük bir kısmı neredeyse boş kalırken, ince filamentler boyunca cisimleşen galaksiler, kümelenmiş sünger benzeri bölgelerde ortaya çıkan uydular, yıldızlar, asteroitler ve gezegenlerden oluşan farklı güneş sistemleri aracılığıyla gelişen erken evreni yansıtır” (2017: 80).



Görsel 1. Thomas Saraceno, *Galaxies Forming Along Filaments* (Filamentler Boyunca Oluşan Galaksiler), 2009, 53. Venedik Bienali, İtalya

Yerleştirmenin biçimsel özelliklerine bakıldığında da filament ve galaksilerin sembolik olarak mekan içerisinde düzenlendiği, ağlar yoluyla küresel oluşumların birbirlerine bağlandığı ve bu düzenek içerisinde izleyicinin dolaşabilmesine olanak verilirken Einstein’ın özel görelilik ilkesinin temel savunusunda olduğu gibi zaman-mekan-nesnenin insanın hareketiyle değişiminin sağlandığı görülmektedir. Yerleştirme boyunca hareket edildiğinde ve elastik konektörlerden oluşan bağlantılar hafifçe hareket

ettirildiğinde, söz konusu eylemin ağlar boyunca iletildiği ve bağlantı noktaları yoluyla hızla kürelere ulaştığı ve yankılandığı görülür. Bu aynı zamanda doğrudan olmasa da kuantumun dolanıklık ilkesine de gönderme yapan bir çıkarımdır; söz konusu ilke parçacık teorisinden yola çıkarak iki parçacığın geniş mesafelerde birbirini etkileyebildiğini öne sürer ve söz konusu ilkeye göre bu parçacıklar arasındaki mesafe ne olursa olsun birindeki bir durum değişikliği diğerine de yansıyarak eşdeğer davranış sergilemelerine neden olur. Ancak Saraceno çalışmasında, özel göreliliğin uzay-zamana ilişkin vurgusunun parçacık teorisi ile bir araya getirildiğini savunmak da yanlış olmayacaktır -elbette sanatçının bu varsayımına ilişkin doğrudan bir açıklaması olmamıştır. Latour’a göre (2011); “Saraceno’nun sanat ve mühendislik çalışmalarının ortaya çıkardığı şey, bağlantıları çoğaltmanın ve onları yeterince yakın bir şekilde birleştirmenin, yavaş yavaş (arkasını görebileceğiniz) bir ağdan (arkasını görmenin zor olduğu) bir küreye doğru kayacağıdır”. Bunun da aslında küreselleşmeye doğrudan gönderme yaptığı ve söz konu kavrama ilişkin yerellik-evrensellik tartışmalarını gündeme getirdiği görülür. Küreselleşme ile bağlantılı olarak ağ toplumunun sembolik vurgusu da Saraceno’nun yerleştirmesini bilimsel gerçeklikten toplumsal gerçekliğe taşır ve farklı alanlar arasında düşündürücü bir hikaye yaratır. Dolayısıyla “dünyada olma deneyimini bir kenara bırakmak yerine, bilimsel bilginin dünyaya katkıda bulunabildiği bir dünya hayal etmek mümkün müdür” sorusunun cevabını sanatçının kendi içinde yanıtladığı ve ekolojiden kozmolojiye, felsefeden toplumsala değin geniş bir anlam örüntüsüne gönderme yapacak bir düzenek tasarladığı görülür (Latour, 2011).

Enstalasyon, fotoğraf, heykel ve ses gibi farklı alanlarda çoğunlukla gezegenler, matematiksel modeller, doğal olaylar gibi konularda çalışarak bilim ve sanat arasında köprü kurmayı hedefleyen Katie Paterson’ın çalışmaları “mikro ve makro kavramlar, çöken mesafeler, zaman döngüleri ve zaman ölçekleri ve jeolojik zaman ile insan zamanı arasındaki ilişkilerle” ilgili olmakla birlikte “görölmeyeni tanımlamak, anlaşılmaz olanı iletmek ve bilinmeyeni hayal etmek için matematik ve dil çerçevesinin ötesini” sorgular (UMFA, 2017).



Görsel 2. Katie Paterson, *Totality*, 2016 (Mixed Media), Arts Council Collection

2016 yılında gerçekleştirdiği *Totality* isimli yerleştirmesinde (Görsel 2), - 1778'den kalma en eski çizimlerden ve gelişmiş teleskoplardan alınan çağdaş fotoğraflara kadar insanlık tarihinde belgelenmiş toplamda 10.000'den fazla görüntüden oluşan- tüm güneş tutulmalarının görselleri, galerinin tavanından sarkıtılan aynalı bir kürenin üzerinde dizi halinde yer alır ve aynaların iki ışık kaynağından gelen ışığı dağıtması ve topun kendi etrafındaki yavaş hareketiyle bu görüntüler mekana yansır; zeminde, tavanda ve izleyicilerin üzerinde parıldayarak dönen hilallere dönüştürerek “güneşin ay tarafından dereceli olarak tutulmasını taklit eder” (Clarke, 2017: 127; Hodson, 2021). Yıldız benzeri parlamaların mekan içerisinde dağılımı ve dönen küçük bir gezegene dönüşen kürenin konumu izleyiciye galaksi benzeri sürükleyici bir deneyim yaratır (ArtsCouncil, 2015). Aynı zamanda Paterson'ın çalışmaları; “evrenin sonsuz zamanlarını, geniş ölçeğini ve akıl almaz mesafelerini ifade ederek kavranamaz olanı elle tutulur hale getiren” mekan yerleştirmelerinde, “insanı ve kozmik ölçekleri bir araya getirmek için” fizikçiler, biyokimyacılar ve kozmologlarla iş birliğine dayanıyor ve (Clarke, 2017: 127).



Görsel 3. Thomas Houseago, Moun Room, 2013-14

İngiliz sanatçı Thomas Houseago'nun *Moun Room* isimli yerleştirmesi de Paterson'ın çalışmasına benzer -yeniay, hilal, çeyrek, gibbous ve dolunay-gibi ayın evrelerine odaklanır, ancak Houseago'nun yerleştirmesi bu dönüşümün aktarımını mimari bir mekan düzenlemesi üzerinden gerçekleştirir (Görsel 3). Birbiri içerisinde yükselen eş merkezli üç odadan oluşan yerleştirmede duvarlar üst üste bindirilerek kimi zaman daha yoğun kimi zaman daha açık bir görünüm elde dilmiş ve belirli alanlar açık bırakılarak ayın dönüşümü birbirini takip eden fragmanlar olarak izleyiciye aktarılmıştır. Bununla birlikte kurulumun malzemesi basit kağıt benzeri bir yapıda görünse de metal iskelet üzerine sıva ve kenevir karışımından oluşan dokulu bir yüzeydir; “dışarıdan bakıldığında yatay kirişler, bazıları için geçilebilecek kadar büyük, diğerleri ise bitişikteki boşluğa açılan küçük lombozlar olan ay şeklindeki negatif boşluklarla delinmiş bir iskelet oluşturur” ve aynı zamanda bölmeler arasındaki bu yolculuk sanatçıya göre “ışık ve yaşam hakkında” bir yönelim şeklinde tanımlanır (Clarke, 2017: 130). Bununla birlikte yapının tek giriş kapısının olması ve labirent benzeri odaların içinde dolaşırken rotanın yabancılığı ay yürüyüşüne de gönderme yapmaktadır. Rota boyunca ziyaretçilerin yönlendirildiği çekirdeğe ulaşıldığında ise merkezi odada merkezden ayrılan disklerle -tarih öncesinin gök takvimini anımsatan- bir deliğe ulaşılır. Bununla birlikte Houseago'nun *Moun Room* yerleştirmesi Polera'ya göre (2014); “hem tanınabilir hem de tuhaftır; sanat tarihi referanslarıyla, özellikle de Lee Bontecou ve Jay Defeo'nun katmanlı alçı rölyef çalışmalarıyla doludur. 1960'ların New York Minimalizmini ve Gordon Matta-Clark'ın terk edilmiş binalardaki kesintileriyle binanın iç mekanını ortaya çıkaran ekranları hatırlatır”.

Angela Bulloch'un *Night Sky: Aquarius Pegasus* isimli yerleştirmesi incelendiğinde alüminyum profil üzerinde -gökyüzündeki yıldızlar gibi

yoğunluğu sürekli olarak artan ya da azalan- LED ışıklardan oluşan gökyüzünün birebir görüntüsünün aktarıldığı görülür ve örnekleme alınan yerleştirme sanatçının galaksiyi alışılmadık bir yolla izleyici aktaran bir dizi çalışmasından biridir (Görsel 4). Celestia isimli yazılım programı yoluyla bir uzay yolculuğu simülatörü yaratan Bulloch, bu simülatörün bir planetarium gibi işlev görmesini sağlayarak dünyadan gökyüzünün bir noktasındaki takımyıldızları izlemek için galaksiyi yeniden yaratmak gibi alışılmadık bir yol izlemiştir. Clarke’e göre; “estetikle ilişkili olarak örüntüleri, sistemleri ve matematiği” araştıran Bulloch “ $E=mc^2$ matematiksel denklemi ile yönetilen evreni sanatsal sorgulama için mükemmel bir alan” olarak görmektedir (2017: 161). Dolayısıyla incelenen diğer sanatçıların uzay-zamana ilişkin yerleştirmelerinde olduğu gibi kozmolojik gerçeklikle kültür alanının bir araya geldiği, erişilemeyen gerçekliklerin ve bilinmeyen uzayın algı boyutuna indirgendiği tanımlanabilir.



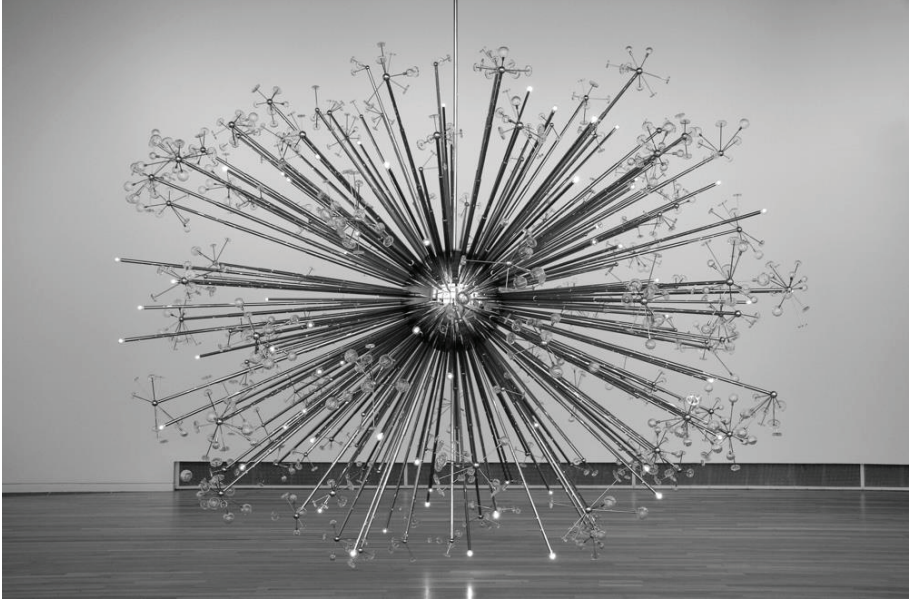
Görsel 4. Angela Bulloch, Night Sky: Aquarius Pegasus, 2012

Spencer Finch ise *Moon Dust (Apollo 17)* isimli çalışmasında 1970’lerde büyük kültürel yankı uyandıran bir madde olan NASA’nın 1972 Apollo görevinden toplanan ay tozunun kimyasal bileşiminin analizinden yola çıkarak, çok az insanın etkileşime girdiği (yalnızca bir grup astronot tarafından deneyimlenebilmiştir) bu maddeyi bilindik bir olgu olan ışıkla yer değiştirmiş ve bunu yaparken temel endüstriyel malzeme olan ampulleri kullanmıştır (Görsel 5). Farklı boyutlardaki bu ampuller ay tozundaki atomları temsil etmek için kullanılırken, en küçükleri oksijeni simgelemiş, diğerleri ise demir ve krom gibi elementleri sembolize etmiştir (ArtDaily, 2018). Yine bu ampullerin tavandan sarkıtılışındaki düzen ve irili ufaklı

ampullerin diziliş i ile oluşan görüntü, belirli bir mesafeden bakıldığında havada süzölen bir toz bulutunu ya da galaksi kümelerini andırır. Bununla birlikte eserin başlığında yer alan *Apollo 17* de aya insan taşıyan son görev olarak kaydedilmiş ve dolayısıyla ay tozuyla son kez etkileşime geçen kişiler de bu görevde yer alan astronotlar olmuştur. Finch'in enstalasyonu Bulloch'un çalışmasında olduğu gibi bilimsel bilgiyi aktarır ancak ona estetik bir değ er yükleyerek bunu gerçekleştirir; dolayısıyla yaratılan eser izleyiciye şi irsel bir deneyim sunarken, kullanılan malzemelerin etkisiyle yıldızlı bir gecede gökyüzüne bakıyormuş izlenimi uyandırır.



Görsel 5. Spencer Finch, Moon Dust (Apollo 17), 2009, The Museum of Fine Arts, Houston



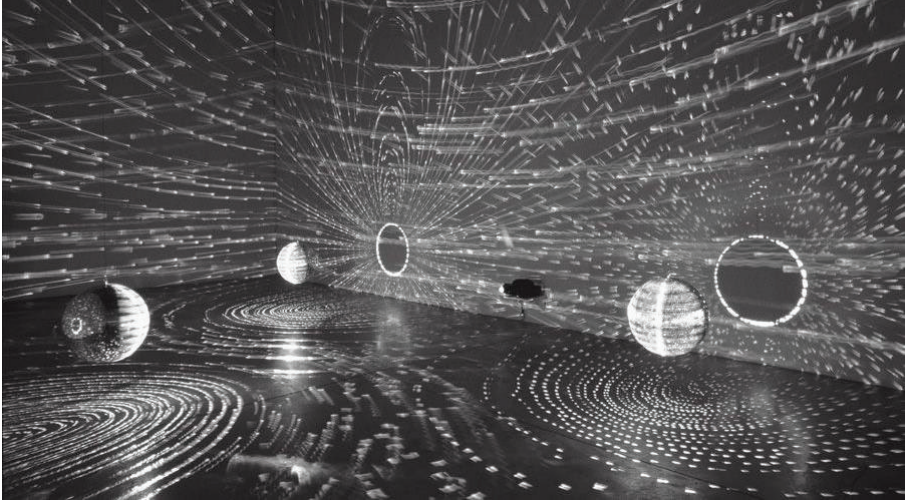
Görsel 6. Josiah McElheny, *The End of Modernity (Modernitenin Sonu)*, 2005

Güncel sanat kapsamında örnekleme alınan bir diğer çalışma Josiah McElheny'nin *The End of Modernity (Modernitenin Sonu)* isimli yerleştirmesidir (Görsel 6). Kozmolog David Weinberg ile iş birliği içinde Ohio'da yer alan Wexner Sanat Merkezi için üretilen çalışma alüminyum bir merkezi küre etrafında dışarıya doğru genişleyen -denizkeşanesi benzeri- metal kutuplar ve uçlarında sanatçının kendisi tarafından üflenerek elde edilmiş 1000'den fazla cam yapıdan oluşmaktadır. 5000'den fazla metal parçanın kullanıldığı yerleştirme *Büyük Patlama* olarak adlandırılan ve evrenin oluşmasına neden olan gaz patlamasının "katı bir temsili" oluşturmakta, aynı zamanda metal çubukların uçlarında yer alan şeffaf ve yansıtıcı cam formlar ışık altında parlayarak yıldızlardan oluşan galaksilere gönderme yapmaktadır (Clarke, 2017). Bununla birlikte formal açıdan atom benzeri bir yapıya sahip olan çalışmanın mekan içerisindeki yerleşimi de kozmolojik gerçekliğe ilişkin ulaşılmaz olanı tanımlama noktasında önemli bir unsur öne çıkarır; eser zemine neredeyse değecek şekilde yerleştirilmiştir ve böylelikle izleyicinin doğrudan eseri deneyimleyebilmesi sağlanmış, bu yolla da aslında yıldız patlamaları, karanlık madde, maddenin sonsuz genişlemesi, büyük patlamanın sonucunda oluşan galaksi kümeleri gibi gökyüzüne ilişkin tanımlanması zor olgular yerküreye indirilerek modellenmiştir. Aynı zamanda kendi yansımaları da söz konusu model üzerinde izleyebilen ziyaretçiler için yerleştirme, insanlığın genişleyen bir evren ve kozmos içindeki varlığına da gönderme yapar. Clarke'a göre; "bizim de önceki nesil yıldızlarda bulunan karbon, nitrojen ve oksijen

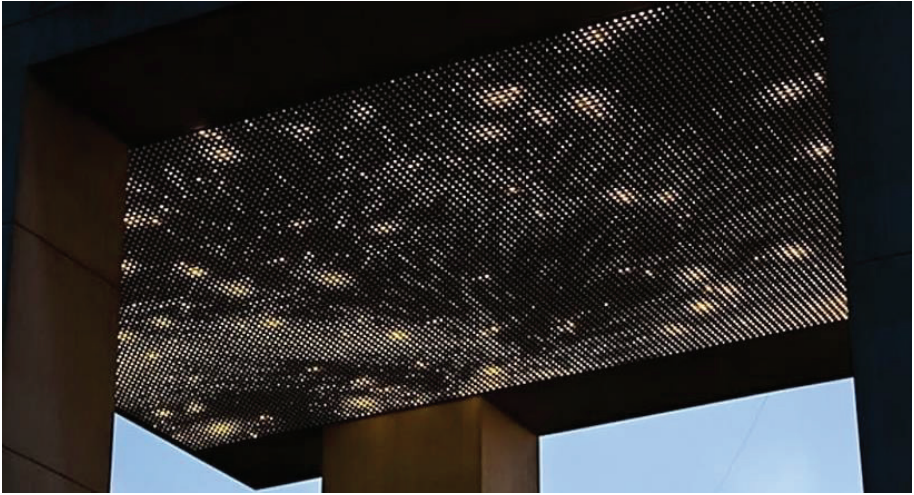
atomlarından oluştuğumuz gerçeği bize kozmosun hepimizin içinde olduğunu hatırlatır” (2017: 185).

Mischa Kuball’ın yerleştirmesinde de Katie Paterson’ın çalışmasında olduğu gibi karanlık bir mekan içerisinde bu kez üç aynalı kürenin yerleştirildiği ve topların hareketiyle hiperbolik geometri benzeri evrenin zaman-mekansal değişimi ve gezegenlerle ayın kozmos içindeki düzeninin sembolik olarak canlandırıldığı görülür (Görsel 7). Karşılık gelen projeksiyonlardan “uzay”, “hız” ve “konuşma” sözcüklerinin birden fazla yinelenmesini sağlayan dairesel bir disk yoluyla kürelere ışık yansıtılır, kürelerdeki aynalar yoluyla bu sözcükler parçalanarak mekanın zeminine, duvarlara ve tavana aktararak dağılır. Işık yansımından oluşan bu dinamik görüntü “kayan yıldızlardan oluşan dönen galaksiler, gaz rezervuarları ve hareket eden asteroidler” gibi bir izlenim uyandırır (Clarke, 2017: 231). Bununla birlikte hareket eden söz konusu görüntü ve kelime parçacıkları mekanın boyutsal niteliğinin de ortadan kalkmasına neden olurken, maddi ve maddi olmayan arasındaki ayrım karmaşıklaşır. Matzner’e göre; “izleyicinin mekan ve zamandaki hareketleri alımlamanın nedensel bir bileşeni haline geldikçe, hem pasif okuyucu hem de aktif ziyaretçi haline gelir” (2007: 315). Aynı zamanda yerleştirmenin mekânsal dinamikleri ve üç boyutlu mekana eklenen zaman olgusu yoluyla görelilik ilkesi ve kütleçekim olgusuyla evrenin bükümlü (hiperbolik) geometrisine de doğrudan olmasa da ulaşılabilir. Yerleştirmenin fiziksel estetiği yoluyla ulaşılacak bir diğer bilimsel açıklama da yansıyan kelimelerden gelen ışık huzmelerinin madde ve ışığın süreklilik ve geçişim modellerindeki şemaları anımsatmasıdır; dolayısıyla gezegen benzeri kürelerin varlığıyla birleşen noktacıklar ve bu noktaların bükümlü geometrisi hem hareketin varlığına hem de uzay-zamanın göreceli zaman olgusuna vurgu yapar.

Bununla birlikte küreler aynı zamanda güneş ve ay tutulması benzeri bir etki yaratarak, yansıtılan sözcüklerden oluşan beyaz dış hatlara sahip siyah daireler oluşturur ve bu da tutulma sırasında güneşin etrafında oluşan haleyi anımsatır. Clarke’ın da tanımladığı gibi duyuşsal bir deneyim olan mekan yerleştirmesi, “projeksiyonlardan yayılan sesleri, dinamik bir dansla dönen ve şişen göz kamaştırıcı ışık parçalarıyla birleştirir: ziyaretçiler tek bir oda içinde tüm kozmosu keşfeder” (2017: 231).



Görsel 7. Mischa Kuball, Space-Speech-Speed (Uzay-Konuşma-Hız), 1998/2001



Görsel 8. Leo Villareal, Cosmos, 2012

Leo Villareal *Cosmos* isimli çalışmasında ise görünür evrenin her birinin birçok nötron, proton ve elektron içerdiği tahmin edilen yaklaşık 10^{80} atom içerdiği tezinden yola çıkarak, bu parçacıkları -incelenen diğer sanatçıların aksine- dış mekanda, bir binanın açık tavanının altındaki bir armatür üzerine yerleştirdiği ekran yoluyla izleyiciye aktarmıştır (Görsel 8). Sanatçının kendi geliştirdiği bir yazılım tarafından kontrol edilen LED ekrandan yayılan ve yanıp sönen ışıklar, “küçük atomları, parıldayan yıldızları, dönen gazlar, bulut desenleri ve hatta havai fişekleri andıran çılgın bir enerjiyle sürekli hareket eder” (Clarke, 2017: 274). Paiva’nın da aktardığı gibi (2020: 184); “çalışma yalnızca fiziksel olanı araştırmaz, aynı zamanda hem uzamsal hem

de zamansal çözünürlüğü birleştirerek zaman boyutunu da ekler. Ortaya çıkan formlar hareket eder, değişir, etkileşime girer ve nihayetinde (...) karmaşık organizmalara dönüşür” (Villareal, 2019). Bununla birlikte enstalasyon kodlanan veri yoluyla sürekli olarak yeni desenler üreterek varlığını sürdüren bir yapıya sahiptir. Astronomi profesörü Carl Sagan’a bir saygı duruşu olarak tasarlanan yerleştirme, yapay bir kozmos yaratarak ziyaretçilerin bilinmeyen ve sonsuz evreni kısmen tanımlanabilir bir düzeyde algılayabilmesine olanak tanır. Andrea Inselmann’a göre Villareal’ın çalışmaları; “yirmi birinci yüzyılda teknolojiyi tanımlayan yaratıcılık ve hayal gücüne yanıt verirken, yirminci yüzyıl sanat hareketlerinin pop, minimalizm, kavramsal ve resim sonrası soyutlama gibi temel bileşenlerini yeniden yorumlamaktadır” (Cornell University, 2012).

Bununla birlikte Angela Bulloch’un çalışmasında kısmen dijitalleşmenin araçlarından yararlanıldığı ve yerleştirmenin temelinde ekrandan yansıyan görsel hikaye olduğu görüldü. Mischa Kuball’ın çalışmasında projeksiyonlar yoluyla belirli kodların mekan içerisine yansıtıldığı ve kısmen dijital teknolojilerin tasarımı şekillendirdiği analiz edildi. Benzer biçimde Villareal’ın yerleştirmesinde de ekran olgusunun mekana yerleştirilen asıl nesne olduğu ve izleyiciye aktarılan şeyin ikili kodların programlanmış yazılımlar yoluyla piksellere dönüştüğü parçacıklar olduğu görülmektedir. Dolayısıyla güncel sanat kapsamında ele alınmış olsalar da bu çalışmaların da dijital kültürün bir ürünü oldukları ve araştırmanın başında da vurgulandığı gibi her iki yaratı formu arasında kesin ayrımların yapılmasının olanaksızlığı ortaya çıkmaktadır. Ancak bu çalışmaları yeni medya kapsamında üretilen işlerden ayıran temel nitelik söz konusu ekranın sabit oluşu, etkileşimli ve interaktif bir forma sahip olmayışlarıdır. Ancak elbette güncel sanat kapsamında bilimsel gelişmenin farklı noktalarına değinen ve mikro-makro kozmosun farklı alanlarını konu alan eserler ve sanatçılar yalnızca bu örneklerle sınırlı değildir. Araştırma kapsamında gerçekleştirilen tarama sonucunda ulaşılabilen eserler rastgele eleman örnekleme ile çalışmaya dahil edilmiş ve karşılaştırmanın nesnel sonuca ulaştırması adına yeni medya sanatı kapsamında örnekleme alınan etkileşimli sanat örnekleriyle eşit sayıda olmasına dikkat edilmiştir.

Dijital Kültür ve Yeni Medya Sanatının Modern Fiziğe Bakış Açısı

Güncel sanat kapsamında bilimsel gerçekliği konu kapsamına dahil eden ve projeksiyonlar gibi dijital kültür araçlarından yararlansalar da içeriğin etkileşimli ve dinamik olmadığı yerleştirmelerin incelenmesinin ardından bu bölümde yeni medya sanatı kapsamında üretilen etkileşimli ve interaktif sanat eserlerinin bilimsel gerçekliği hangi yönleriyle ele aldığı ya da fizik alanına ilişkin tanımlanmış belirli teori ve kuramların kültür ürünlerine nasıl

yansıdığı analiz edilmektedir. Bu kapsamda genel bir değerlendirme yapıldığında konu alınan fiziksel gerçekliğin güncel sanatın statik enstalasyonlarından farklı olarak makro kozmos yerine mikro kozmosa yöneldiği ve çoğunlukla bilim tarihindeki paradigmlar içinden kuantuma ilişkin soyut kavramları tanımlanabilir ve anlaşılabilir olgular haline getirme çabası içerisine girdiği görülmektedir. Bu bölümde örnekleme alınan çalışmalar konuyu en iyi yansıtan örnekler arasından seçilmiş olmakla birlikte (bu amaç doğrultusunda belirli sanatçılar ya da gruplara da zorunlu olarak ağırlık verilmiştir) yeni medya sanatı kapsamında bilimsel gerçekliği yorumlayan eserler elbette yalnız bunlarla sınırlı değildir, bunun yanında bilime ilişkin perspektifler de yalnız fizik alanı ile ilişkili de değildir; nörobilim, ekoloji, psikoloji gibi bilime ilişkin diğer kategorilerin de güncel sanat ve dijital kültür içerisinde sıklıkla konu alındığı, sanatçıların farklı perspektiflerden kendi alanlarını disiplinlerarası bir boyuta taşıdığı tanımlanabilir -tıbbi illüstrasyon gibi yeni çalışma alanlarının ortaya çıkması da bu gelişmelere paralel ortaya çıkan yaratıcılığın ürünüdür. Öte yandan iletişim teknolojilerinde yaşanan gelişmeler ve bilgisayarların yaratım sürecindeki etkin kullanımının, sanatçıların da daha büyük projelerde çalışabilmelerine, düşüncenin fiziksel gerçekliğe dönüştürülmesinde daha özgür olabilmelerine ve daha etkili çalışmaların üretilebilmesine aracılık ettiği görülür.

Ouchhh ekibinin AVA V2 isimli dijital enstalasyonu bu kapsamda bilime ilişkin verilerin sanatın fiziksel gerçekliğine uyarlandığı önemli yeni medya çalışmalarından biridir (Görsel 9). Parçacık fiziğine odaklanan ve kuantum mekaniği ile göreliliği uzlaştıran büyük bilimsel deneylere gönderme yapan yerleştirme kozmik ışınları yeni bir konseptle ve teknolojik verinin desteğiyle yeniden yorumlamış, Buckminster Fuller'in ikonik kubbe yapısından esinlenilerek tasarlanan yerleştirmenin kurulumunda altı projektör kullanılmış ve haritalandırma yoluyla yarım küre formunun tamamının 360° izlenebilmesi sağlanmıştır (Ouchhh, 2017; Tedxcern, 2017; Toprak, 2020: 54).



Görsel 9. Ouchhh, AVA V2, Particle Physics Scientific Installation, 2017

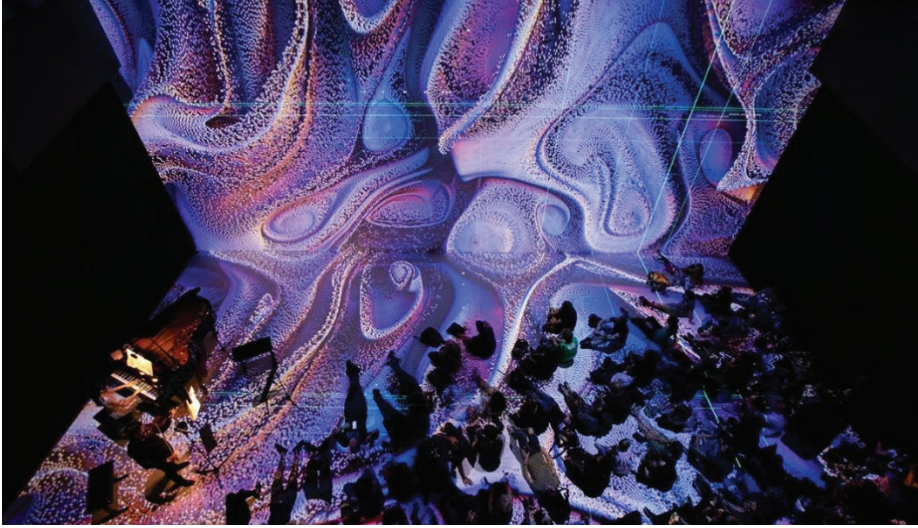
Yarı şeffaf kumaş kullanılarak oluşturulmuş küre görünümü bir anlamda evreni de temsil ederken, yansıtılan görüntünün sürekli değişen ve akışkan anlatısı ilk patlama anının ardından sürekli genişleyen bir evrene gönderme yapar ve aynı zamanda genişleyen ve soğuyan evrende elektron ve protonların ilk atomları oluşturduğu değişim anını da vurgular. Swimme ve Tucker'ın da tanımladığı gibi; “atomların yapısı elektrik yüklü parçacıklar arasındaki elektromanyetik etkileşim ile yönetilir, parçacıklar arasındaki elektriksel çekim, negatif yüklü elektronları ve pozitif yüklü protonları birbirine çekerek hidrojen ve helyum atomlarını oluşturur. Böylece bütün olarak evren, temel parçacıklardan oluşan uçsuz bucaksız bir plazma denizinden, çok daha büyük atomlardan oluşan ve dalga dalga kabaran atom bulutlarına dönüşür” (2021: 26-27). Söz konusu plazma denizi ve kabaran atom bulutları Ouchhh ekibinin dijital enstalasyonunda küreden izleyiciye yansıyan akışkan görüntüye doğrudan aktarılmıştır. Paul Thomas’a göre; “atomun boşluktaki dönüşü, iç ritimleri ve titreşimleri, kuantum bilgisayarların arkasındaki itici güçtür. Pratikleri fizik alanındaki ilerlemelerle paralellik gösteren çeşitli medya sanatçıları, kuantum mekaniğinin atomik kalbindeki temel özellikler olan frekansları ve sinyalleri keşfeder” (Phillips vd., 2016: 427). Bu frekansların görsel veriye dönüştürülmesi ile yaratılan yeni estetik Ouchhh ekibinin örnekleme alınarak incelenen diğer çalışmalarının da merkezinde yer almaktadır.



Görsel 10. Ku-Flex Labs & Igor Tatarnikov (Sodazot), Quantum Space

Sodazot takma adıyla da bilinen Igor Tatarnikov'un *Quantum Space* isimli etkileşimli dijital sanat enstalasyonu kuantum alan teorisine olduğu kadar henüz teori düzeyinde olan paralel evren düşüncesine de fiziksel gerçekliği ile gönderme yapan önemli yerleştirmeler arasındadır. 2015 yılında M'ARS Gallery'de sergilenen çalışma yazılım programı yoluyla veriyi görsel dile dönüştürmüş ve birbirleriyle bağlantılı projeksiyonlar kullanılarak hareket izleme kameralarından elde edilen izleyicinin varlığı ve hareketin galeri mekanını kaplayan dijital aynalara yansıtılması, bununla birlikte enstalasyonla izleyicinin etkileşime girmesi sağlarken, sürekli değişen akışkan bir yeni gerçeklik yaratılmıştır. Galeri mekanını kaplayan dijital görüntü Mufson'un da tanımladığı gibi yalnız bir yansıma olmaktan çıkarak "dönen ışık, neon geometri ve parçacıklardan oluşan geçici bir gövde" haline gelmiştir (Mufson, 2015). Söz konusu parçacıklar, ışığın dinamik yapısı ve izleyicinin aktif katılımı ile şekillenen geometrik yapılar, tanımlanmış belirli bir algoritma doğrultusunda ortaya çıkarken bilgisayar ortamında şekillenen kodlarla izleyici hareketinin kuantum alan teorisindeki birbirleriyle etkileşimde olan parçacıklar şeklinde yorumlanması mümkündür; EPR paradoksu olarak da bilinen kuantum dolanıklık kuramı parçacıkların uzay-zamanda farklı konumlarda ve geniş mesafelerde olsalar da eşdeğer davranış sergilediklerini ve durum değişikliğinin her birinde eşit düzeyde etki gösterdiğini savunmaktadır. Bununla birlikte sicim teorisine paralel ortaya atılan ve henüz kanıtlanmamış bir olasılık olan paralel evren/çoklu evren düşüncesi de aynı anda yaşanan sanal gerçeklik ve fiziksel gerçeklik arasında köprü kurar. Öte yandan izleyici aynı anda sürekli hareket halinde olan parçacıklardan dijital yansımasına ulaşırken, kendi mevcut hareketiyle evrenin doğal işleyişine müdahale eder ve "yörünge, yaşam süresi, renk, yer çekimi" gibi değişkenleri yönlendirir; dolayısıyla izleyici kaostan kozmosa evrenin oluşumunu kendi varlığı ve dinamizmiyle yönetir (Tokdil, 2023:).

Bilim ve sanatın dijital kültür kapsamında bir araya gelerek disiplinlerarası yeni bir içerik yazımına dönüştüğü önemli çalışmalardan bir diğeri Ouchhhh stüdyonun Avusturya’da gerçekleşen Ars Electronica Festivali bünyesinde tasarladıkları ve yalnız bilimin fizik boyutu değil bilişsel boyutuna da vurgu yapan performanstır (Görsel 11). Performans bir müzisyenin beynindeki elektriksel aktivitenin EEG yoluyla ölçülmesi ve elde edilen dalgaların yapay zeka algoritmaları ile birleştirilmesiyle görsel-işitsel veriye dönüşmesinden oluşur.



Görsel 11. Ouchhhh, Say Superstrings / A Real-Time Generative Installation Performance of Electrical Activity (EEG) in the Musician’s Brain, 2018, Ars Electronica, Linz Austria

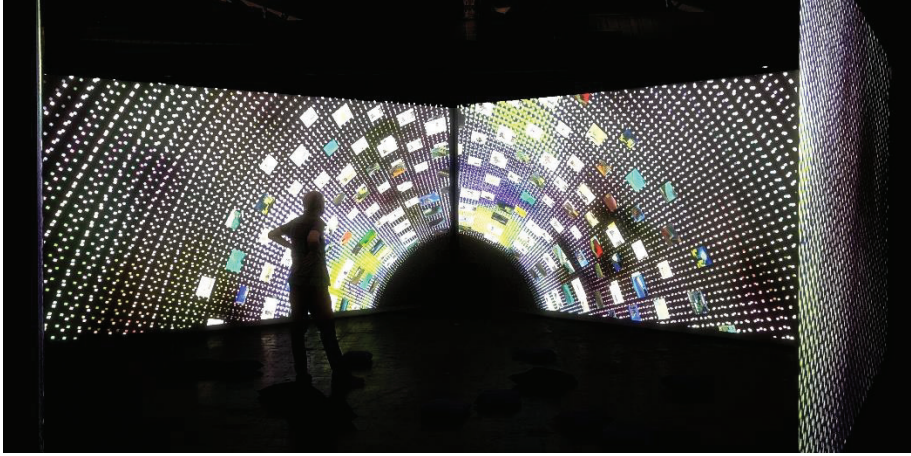
Ouchhhh’un açıklamasına göre; “süper sicim teorisine göre dünyadaki tüm madde tek bir şeyden oluşur: titreşen sonsuz küçük sicimler. Farklı rezonanslarda titreşen bu sicimler, bilinen evrendeki her şeyi var etmektedir. Madde küçük sicimlerden oluşur. Bu teller tıpkı keman ya da gitar teli gibi belirli bir şekilde çekildiğinde bir frekans oluştururlar” (Ouchhhh, 2018). Dolayısıyla performans sırasında söz konusu teller gerçek zamanlı titreşirken (atom altı parçacıklar olarak düşünüldüğünde) evrenin senfonisi fiziksel gerçekliğe indirgenmiş ve bu notalar madde olarak yorumlanmış, melodilerin senfonileri ise evrenin kendisine gönderme yapmıştır (Ouchhhh, 2018). Dolayısıyla bilimsel gerçeklik ve sanatın medya ile iş birliği sonucu yaratılan yeni alanın izleyicileri makro kozmostan mikro kozmosa derin bir düşünmeye davet ettiği, bunu yaparken de görsel-işitsel veri ile Thomas Saraceno’nun çalışmasındaki filamentler gibi titreşen parçacıkları fiziksel gerçekliğe yaklaştırarak algılanabilir boyuta sürüklediği tanımlanabilir.

Örnekleme alınan bir diğer çalışma olan Adrian Stein ve Zac Hall'ın *Quantum Mirror* isimli yerleştirmesinde ise dijital gerçeklik ile fiziksel varlığın etkileşimi sorgulanmaktadır (Görsel 12). Enstalasyon içinden geçilebilen 300 metrekarelik farklı açılarda yerleştirilmiş 150'den fazla aynalı yüzeyden oluşan bir oda şeklinde tasarlanmış ve dijital animasyonlar ile izleyicinin fiziksel görüntüsünü ürkütücü bir şekilde bir araya getirerek çoğaltan bir kurulumla dönüşmüştür. Stein'in "modern insan bilinci üzerine yapısal meditasyonum" olarak tanımladığı, Hall'in ise "sahip olunan dijital kimliklerin çokluğunu görmeyi sağlayan bir yerleştirme" şeklinde ifade ettiği çalışma aynı zamanda insan bilinci ile bilgisayar (siborg) bilinci arasındaki sınırı da vurgulamayı amaçlayan bir fiziksel gerçekliğe sahiptir (Cockrell, 2021). Aynı zamanda -çalışmanın doğrudan adı yoluyla da ulaşılabilen- bilim alanına ilişkin kuantum fiziğinin çoklu evren teorisinden alan kuramına ve hatta tamamlayıcılık ilkesine kadar pek çok gönderme söz konusudur. Aynalar yoluyla çoğaltılan fiziksel ve sanal gerçeklik doğrudan henüz teori boyutunda bir olasılık olan çoklu evren teorisine gönderme yaparken, aslında içinde yaşanan fiziksel boyutun her gün maruz kalınan dijital ortamdaki sanal dünya ile aynı anda yaşanan evrenler olduğu şeklinde bir yoruma vurgu yapmaktadır. Bununla birlikte "uzayda var olan nesnelerin aynı anda tam olarak ölçülemeyen tamamlayıcı niteliklere sahip olduklarını" tanımlayan kuantum fiziğinin tamamlayıcılık ilkesi bakımından çalışmanın fiziksel gerçekliği incelendiğinde ise, fiziki uzay-zaman sürekliliğinin dijital olanla kesintiye uğraması nedeniyle yaşanan belirsizliğe yansıtılan dijital görüntüler ve maruz kalınan sosyal medya yoğunluğu ile açıklama getirildiği tanımlanabilir.



Görsel 12. Adrian Stein & Zac Hall, *Quantum Mirror*, 2021, WNDR Museum

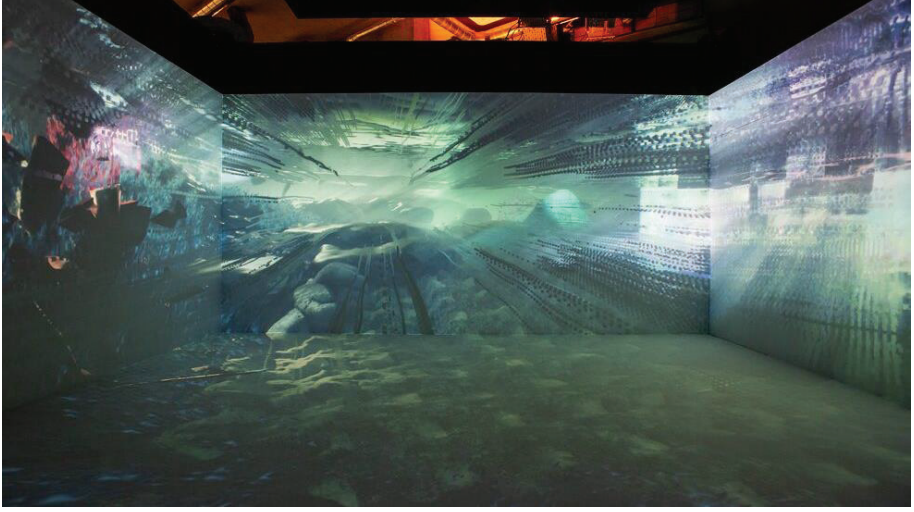
Yeni medya sanatçısı Robi Voight ve veri bilimcisi Tobias Wursthorn'un yapay zeka kullanarak yarattığı mekan enstalasyonu *Quantum Dreams* ise yapay zekanın bir dijital arşive dayanarak kendi görsellerini üretme süreci ve bunun izleyiciye sürükleyici bir deneyim olarak sunulmasından oluşur. Bir sanatçının resimlerinden oluşan bir arşiv yoluyla eğitilen “makine öğrenimi algoritması” bu resimlerden üretilmiş binlerce yeni görüntüyü izleyiciye aktarırken, bu aktarım sürecinin de dijital teknolojiler yoluyla dinamik ve birbiri ardına değişen akışkan bir gerçekliğe dönüştürülmesi sağlanmıştır. Dolayısıyla dijital teknolojinin yapay zekanın bilinçaltını sorguladığı ve “içine girilebilen bir makine rüyası” formunda görsel-işitsel veriye dönüştürdüğü tanımlanabilir (Anonim, 2023). Burada incelenen diğer çalışmalardan farklı olarak kuantum fiziğine ve onunla ilişkili belirli kuram ve deneylere doğrudan göndermede bulunulmaz, onun yerine daha genel düzeyde dijital teknolojilerin ve yapay zekanın kuantum fiziği ile ilişkisi sorgulanarak yeni olasılıkların keşfi kuantumun belirsizlik fenomeni ile karşılaştırılır.



Görsel 13. Robi Voigt & Tobias Wursthorn, Quantum Dreams, 2021

Quantum Dreams'te aktarılan makine rüyasına ilişkin deneyimlenmemiş yeni dünyaların keşfi ve yapay zeka yoluyla görsel veriye dönüştürülerek izleyiciye aktarılması, Refik Anadol'un *Machine Memoirs: Space* sergisinin *Dreams (Düşler)* isimli ikinci bölümünde de benzer bir yöntemle kurgulanır. Bu kez bir ressamın çizimleri değil Hubble, ISS ve MRO teleskoplarının görsel anıları yapay zeka tarafından yeniden kurgulanır. “Dünya'nın ve diğer gök cisimlerinin topolojilerinden oluşan veri noktaları arasındaki çoklu ağ akışını” sergileyen yerleştirme “yapay zekanın bu geniş veri kümeleri arasında nasıl bağlantı kurduğunu dinamik bir şekilde görselleştirmesiyle” izleyicileri genişleyen bir veri evrenine taşıırken aynı zamanda fiziksel gerçeklik açısından paralel bir dünyanın sürükleyici dinamiğine götürür (Pilevneli, 2021). Burada söz konusu olan uzayın rüyalarıyken, Robi Voigt

ve Tobias Wursthorn’ın mekan yerleştirmesinde (Görsel 13) yapay zekanın rüyaları görsel veri haline dönüşmüştür.

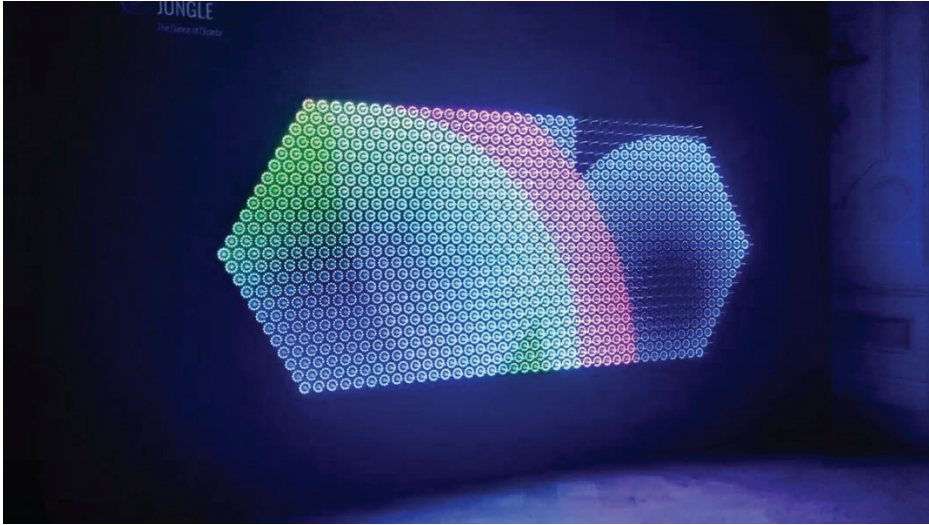


Görsel 14. Libby Heaney&Light Art Space, The Evolution of Ent-: QX, 2022, Arebyte Gallery, Londra

Sanatçı ve fizikçi Libby Heaney’in mekan yerleştirmesinde ise “kuantum hibrit yaşam formları ve titreşen sıvı dünyalar içeren üç dünyevi kuantum deneyleri katmanına götüren sürükleyici bir deneyim” yaratılır (Sollitt, 2022). Hem araç olarak hem de konu olarak kuantum hesaplamaların kullanıldığı bilgi iletişim sistemlerinin geleceği ve paralel dünyalar arasında kurgulanmış yeni bir olasılık izleyiciye aktarılırken, “melez organizmalar, nefes alan manzaralar ve patlayan yapılar yaratmak için” sanatçı Hieronymus Bosch’un üçlemesi *The Garden of Earthly Delights* (*Dünyevi Zevkler Bahçesi*) üçlemesinden esinlenmiş ve kendi yazdığı kuantum kodla konu aldığı görselleri manipüle etmiş, hareketlendirmiş ve canlandırmış; bunu izleyiciye aktarırken de tüm mekanı kaplayan projeksiyon görüntüleme tekniğini kullanarak sürükleyici bir paralel dünya yaratmıştır (Arebyte, 2022). Bununla birlikte kuantum bilgisayarlar ile teknolojik gelişmenin “kitlesel kontrol” ve “gözetim kapitalizmi” gibi olumsuz sonuçlarına da odaklanan Heaney’in deneyim mekanı birden fazla odadan oluşur ve ziyaretçilerin bu odacıklar arasında ilerlemesi sağlanırken ilkin kuantum bilgisayarın etkileyici görüntüsüyle karşılan izleyicinin heyecanı, kısa sürede kuantumun aksaklıklarına gönderme yapan doğaüstü varlıklar, şekilsiz duvarlar ve mekana yerleştirilmiş tanımlanmayan parçalarla kesintiye uğrar. Jochim’e göre sanatçı (2022); “en ileri teknolojilerin geliştirilmesi ve yaygınlaştırılmasının, onları geliştiren çok az sayıda şirketin elinde kolaylıkla tekele dönüşebileceğine dikkat çeker; bu da endişe verici bir olabilecek bir senaryodur”. Dolayısıyla bilim ve sanatın iş birliğinin bu kez toplumsal farkındalık oluşturmaya yönelik gerçekteştiği ve bunu yaparken

de yine kuantum fiziğinin mevcut gerçekliği, kültür alanı ile olan etkileşimi ve gelecekteki olası sonuçları hakkında bir gerçeğin altını çizerek çalışmanın dijital enstalasyonun olanaklarından yararlandığı görülmektedir.

Robin Baumgarten'ın etkileşimli dijital enstalasyonu *Quantum Jungle* ise parçacık fiziğini konu alarak bir kuantum parçacığının hareketini makroskobik olarak görselleştiren bir mekanizmaya sahiptir (Görsel 15). Her bir parça izleyici etkileşimine (dokunmasına) duyarlı teller ve LED kanallardan oluşur; teller dokunulduğunda harekete geçer ve renk değiştirerek eyleme tepki verir. Bu da enstalasyonla diyaloga girenlerin kendi kuantum parçacıklarını yaratmalarına ve istedikleri konuma taşımalarına olanak sunar; Schrödinger denkleminin tanımladığı şekilde başlangıçta süperpozisyon konumunda yer alan sabit teller (parçacıklar) etkileşime geçildiğinde ve herhangi bir noktaya dokunulduğunda farklı olasılıklardan birine indirgenir ve bu olasılık belirli renk ve hareket dizgeleri olarak izleyiciye yansır. Oluşan desenler arasından parlaklığın fazla olması parçacığının olası konumuna gönderme yaparken Schrödinger'in kedisi düşünce deneyinde olduğu gibi (kedinin canlı mı ölü mü olup olmadığının anlaşılması kutunun açılmasına bağlıdır) bir noktaya ilişkin dokunma eylemi diğer noktanın olasılığını devre dışı bırakarak parçacığının mevcut konumunu yeniden belirler. Dolayısıyla Baumgarten'ın kuantum fizikçileri ve yazılım uzmanlarının iş birliğinde tasarladığı proje; bilim ve sanatın, matematik denklemlerle dijital kültürün bir araya getirildiği ve kuantum alanına ilişkin temel bilgilerin erişilebilir ve algılanabilir düzeye indirildiği bir deneyim alanı yaratır (PalazzoBlu, 2021).



Görsel 15. Robin Baumgarten, Quantum Jungle, 2021, Palazzo Blu



Görsel 16. Maja Petric & Mihai Jalobeanu, We Are All Made of Light, 2018

Maja Petric ve Mihai Jalobeanu'nun etkileşimli dijital enstalasyonunda ise bu kez ışığın yayılım özelliklerine, parçacık ve dalga fonksiyonlarına gönderme yapılarak, yapay zekanın izleyicinin varlığını algıladığı ve silüetleri hafızasında tutarak sonraki izleyici yansımalarıyla eşleştirdiği ve bunu ışık yoluyla yeniden izleyiciye aktardığı bir mekanizma kurgulanmıştır. Morris'in de aktardığı gibi (2019); “yansıtılan her silüetin görünümü ve verdiği his, herhangi bir anda mekandaki geri kalan içerik ve davranışlara bağlıdır; her biri, gelecekteki ziyaretçilerle gerçek zamanlı olarak bağlantı kurmak için daha sonra yeniden görünecek şekilde ayarlanmıştır”. Bu da aynı zamanda atom altı parçacıkların uzayda eş değer davranış sergilemeleri ile ilişkili dolanıklık kuramına da gönderme yapar. Patric'in de tanımladığı gibi görüntüler “başka türlü mümkün olmayacak bir bağlılık deneyimi” sunar; aynı zamanda farklı izleyicilerin görüntülerini üst üste bindirerek yeniden görünür kılan yazılım, farklı anlarda yaşanan eylemleri tek bir gerçekliğe indirgemesi bakımından Kopenhag yorumuyla bağlantılı çoklu evren teorisinin de dijital kültür kapsamında yeniden kurgulanmasına da bir örnek olarak yorumlanabilir. Elbette farklı zamansallıklarda izleyicilerin şimdinin gerçekliğinde ve gelecekte bir araya gelmesi sağlanarak -yazılım yoluyla önceden tanımlanmış- süperpozisyon konumundan belirli bir olasılığın -izleyiciye bağlı olarak- ön plana çıkması ve Schrödinger deneyinde olduğu gibi ekrana yansıyan görüntünün diğer olasılıklar arasından bir seçim yaparak geleceği yeniden tasarlaması söz konusudur.

Bilimsel Gerçekliğin Sanatın Konusu Olduğu Yaratı Formlarına İlişkin Durum Tespiti

Örnekleme alınan çalışmalar incelendiğinde; somut enstalasyonlarda çoğunlukla daha genel düzeyde bilimsel gerçeklik ve çoğunlukla evren temasının ele alındığı, dijital teknolojilerin üretim sürecine dahil edilmesiyle konu alınan gerçekliğin giderek daha spesifik alanlara indirgendiği ve kuantum mekaniğinin belirli alanları ile doğrudan parçacık fiziği ya da paralel evren gibi henüz kanıtlanmamış daha soyut teorilerin yaratımın odağına yerleştiği görülmektedir. Bu değişimin temelinde teknolojik gelişmenin doğrudan düşünceyi ya da alana özgü temel ilke ve kuramları veri görselleştirme yoluyla daha etkili ve kolay şekilde yeniden yaratmak için sağladığı alanın etkili olduğu tanımlanabilir. Bununla birlikte dijital sanat kapsamında eser üreten sanatçıların mevcut gerçekliğe ilişkin doğrudan tanımlanamayan bilimsel bilgiyi ya da anlaşılması için belirli bir alan bilgisinin gerektiği bazı temel ilkeleri algılanabilir düzeye indirgemek ve bilim-sanat arasındaki etkileşimi geliştirmek gibi bir amaç benimsedikleri görülür. Bununla birlikte söz konusu sanatçıların özellikle dijital kültür kapsamında soyut fizik yasalarına yönelmeleri düşünsel sürecin farklı disiplinleri de odağına alarak giderek genişlediğinin en temel göstergesidir.

Bu kapsamda araştırma kapsamında incelenen güncel sanat ve yeni medya sanatının etkileşimli enstalasyon örneklerinde konu alınan temalara bakıldığında; makro evrene ilişkin büyük patlama, evrenin genişlemesi ve soğuması, soğuma sırasındaki gaz bulutları, kozmik ağlar ve filamentler, karanlık madde, güneş ve ay tutulmaları, ayın evreleri ve ay tozu içindeki kimyasallar ve elementler, galaksi kümeleri, gezegenler ve yıldızlar gibi konuların somut mekan yerleştirmelerinde sıklıkla kullanıldığı, buna karşın mikro evrene ilişkin parçacık fiziği (atomlar ve atomaltı parçacıklar), Kopenhag yorumuyla bağlantılı paralel evren ya da çoklu evren teorisi, sicim teorisi (kuantum kütleçekim ve süpersicim), kuantum alan teorisi, dolanıklık kuramı, tamamlayıcılık ve belirsizlik ilkeleri, Schrödinger denklemiyle ilişkili olarak süperpozisyon ve olasılık dalgaları, ışığın yayılım özellikleri (parçacık-dalga fonksiyonları) gibi bilimsel gerçekliklerin konu alındığı görülmektedir -örnekleme alınan çalışmalarda ve araştırmanın konusu kapsamında üretilen diğer yerleştirmelerde, bu temaların kimi zaman yalnız birinin kullanıldığı ya da bir gerçeklikten yola çıkılarak eserin oluşturulduğu, ancak çoğunlukla çalışmanın birden fazla gerçekliğe aynı anda gönderme yaptığı analiz edilmektedir.

Tablo 1: Örnekleme alınan eserlerde yer alan bilimsel gerçekliğe ilişkin temalar ve kullanım sıklıkları

Temalar	(f)
Parçacık fiziği	5
Paralel evren/ çoklu evren teorisi	4
Büyük patlama/ evrenin genişlemesi	4
Sicim teorisi/ süper sicim	3
Kuantum alan teorisi	1
Kuantum dolanıklık kuramı	3
Tamamlayıcılık ilkesi	1
Belirsizlik ilkesi	1
Schrödinger denklemi/ süperpozisyon-olasılık	1
İşığın yayılım özellikleri/ parçacık-dalga	2
Atomlar/ atomaltı parçacıklar/ elementler	4
Karanlık madde	1
Güneş tutulması	2
Galaksi kümeleri/ gezegenler/ yıldızlar	6
Ayın evreleri/ ay tutulması/ ay tozu	3
	41

Örnekleme alınan toplam 16 çalışmadaki bilimsel gerçekliğe ilişkin temaların kullanım sıklıkları incelendiğinde (Tablo 1), en yüksek konu alınma sıklığına sahip olan bilimsel gerçekliğe ilişkin temanın makro kozmos düzeyinde galaksi kümeleri olduğu (6 çalışma), ardından mikro kozmosa ilişkin bir gösterge olarak parçacık fiziğinin geldiği görülür (5 çalışma). Bununla birlikte parçacık fiziği ile atom ve atomaltı parçacıkların ayrı kategorilerde ele alınmasının nedeni parçacık fiziğinin hem atom hem de ışıkla ilişkili olmasıdır. Bu kapsamda 4 çalışmanın kapsamına atom ve atomaltı parçacıkları dahil ettiği, 4 çalışmanın çoklu evren teorisinden yola çıkarak mevcut formunu yarattığı, 4 çalışmanın ise Büyük Patlama sonucunda evrenin genişlemesi ve evrenin ilk evrelerini konu aldığı analiz edilmektedir.

Tablo 2: Örnekleme alınan eserlerde yer alan bilimsel gerçekliğe ilişkin göndermenin dönemlere ve konularına göre dağılımı

	Güncel Sanat	Yeni Medya Sanatı
	(f)	(f)
Mikro gerçeklik	6	8
Makro gerçeklik	7	2

Örnekleme alınan çalışmalardaki bilimsel gerçekliğe ilişkin göndermenin dönemlere ve konulara göre dağılımı incelendiğinde ise (Tablo 2); güncel sanat kapsamında fiziksel mekan yerleştirmelerinin makro gerçekliği konu alma sıklığının 7, mikro gerçekliği konu alma sıklığının ise 6 olduğu görülmektedir. Dijital kültür ve yeni medya sanatı kapsamında üretilen dijital enstalasyonlara bakıldığında ise 8 çalışmada mikro gerçekliğe ilişkin göndermenin olduğu ve yalnızca 2 çalışmanın makro gerçekliği konu aldığı analiz edilmiştir. Dolayısıyla güncel sanatın bilimsel gerçekliğe daha yoğun olarak kozmolojik açıdan yaklaşmasına karşın yeni medya sanatının kuantum fiziğinin çizdiği soyut gerçekliği yaratıcı sürecin çıkış noktası haline getirdiği görülür. Bununla birlikte konu alınan temaların teori-yasa ilişkisi incelendiğinde de çoğunlukla dijital olmayan enstalasyonlarda kanıtlanmış bilimsel bilginin konu alındığı, dijital sanat yerleştirmelerinde ise kanıtlanmış bilimsel bilginin yanında çoklu evren/paralel evren gibi teori düzeyindeki bilgilerin de sıklıkla kullanıldığına ulaşılmaktadır.

SONUÇ

Güncel sanat, kökleri modern sanatın ve postmodern kültürün ilkelerine dayanıyor olsa da belli temel formal ve düşünsel süreçler bakımından önemli noktalarda geçmişin kültür üretiminden ayrılmaktadır. Güncelin yeni bir alanı olarak yeni medya sanatı ve bilgi iletişim teknolojilerinde yaşanan gelişmelerle yaratım sürecinin ve yaratının sergilenme sürecinin dijitalleşmesi bu değişimin önemli göstergelerindendir. Bununla birlikte her ne kadar biçimsel olarak bir değişim yaşanmışsa da konu alınan gerçeklik boyutunda bakıldığında -farklı dönemlerin gerçeklik yaklaşımları değişse de- modern estetiğin ya da çağdaş sanatın disiplinlerarası bakış açısının aynı kaldığı görülür. Araştırmanın konusu kapsamında sanatın bilimsel gerçeklikle ilişkisi sorgulandığında farklı paradigmalarda gerek eserin konusu, gerek öznenin çıkış noktası gerekse doğrudan bilimin farklı alanlarına ilişkin belirli ilke ve teorilerin çalışmanın yaratım odağı haline geldiği tanımlanabilir. Kimi zaman bilimsel gerçekliğin belirli alanlarının daha yoğun olarak sanat bağlamına dahil edildiği, kimi zaman tek bir çalışmada birden fazla gerçeklik yaklaşımlarının bir arada bulunduğu analiz edilmiştir.

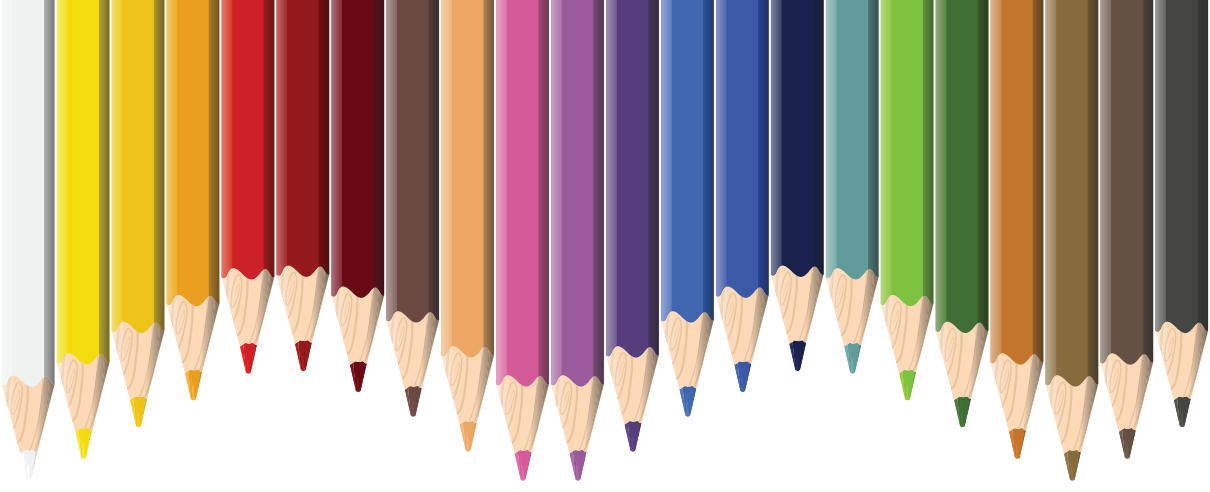
Araştırma kapsamında güncel sanat başlığı altında incelenen çalışmaların da dijital teknolojilerden yararlandığı ve ikinci kategoride yer alan dijital enstalasyonların da güncel sanatın bir uzantısı olduğu unutulmadan iki ayrı kategoride ele alınan yerleştirme sanatı örneklerine bakıldığında; genel bir değerlendirme ile dijital teknolojiler (yazılım programları, yapay zeka, haritalandırma gibi), kurumsal müdahaleler (farklı uzmanlık alanlarına sahip ekiplerin ortaklığı) ve görsel-işitsel veri kaynaklarının kullanıldığı çalışmalarda bilimsel gerçekliğe ilişkin daha soyut yaklaşımların bilgisayar diline aktarılarak bir kültür formuna dönüştüğü, aynı zamanda etkileşimli ortamlar yaratılarak ve interaktif çözümler geliştirilerek reel olanla sanal gerçekliğin bir araya getirildiği görülür. Bu yolla kimi sanatçılar soyut evreni içinde yaşanan gerçeklikle ilişkilendirerek tanımlanabilir düzeye indirirken, kimi sanatçıların çalışmalarında teknolojik gelişme, yapay zeka kullanımı ve kuantum bilgisayarların veri yoğunluğu gibi bilimsel gelişmelerin negatif çıktılarına yönelik farkındalığı arttırmak amaçlanmıştır. Öte yandan kanıtlanmış bilimsel bilgi ile teori düzeyindeki bilginin her ikisinin de disiplinlerarası çalışan sanatçıların yaratımlarında konu alındığı görülmektedir.

KAYNAKÇA

- Anonim (2008). “Thomas Sraceno: Galaxies forming along filaments, like droplets along yhe strands of a spider’s web”.
<https://www.tanyabonakdargallery.com/exhibitions/89-tomas-saraceno-galaxies-forming-along-filaments-like-droplets-tanya-bonakdar-gallery-new-york/> (Erişim: 06.10.2023).
- Anonim (2023). “Quantum Dreams”. <https://zentralwaescherei.space/en/event/740> (Erişim: 10.10.2023).
- Arebyte (2022). “The Evolution of Ent-: QX, Libby Heaney”.
<https://www.arebyte.com/evolution-of-ent> (Erişim: 10.10.2023).
- ArtDaily (2018). “Baltimore Museum of Art illumimates lobby of historic building with Moon Dust (Apollo 17)”. <https://artdaily.cc/news/102625/Baltimore-Museum-of-Art-illuminates-lobby-of-historic-building-with--Moon-Dust--Apollo-17---by-Spencer-Finch> (Erişim: 08.10.2023).
- ArtsCouncil (2015). “Totality”. <https://artscouncilcollection.org.uk/artwork/totality> (Erişim: 07.10.2023).
- Clarke, V. (Ed.) (2017). Universe: Exploring the Astronomical World. London: Phaidon Press.
- Cockrell, K. (2021). “World’s 1st immersive NFT installation connects digital, physical space”. <https://abc7ny.com/art-nft-crypto-what-is-an-meaning/10537519/> (Erişim: 09.10.2023).
- Cornell University (2012). “Leo Villareal: Cosmos”.
<https://museum.cornell.edu/exhibition/leo-villareal-cosmos/> (Erişim: 08.10.2023).
- Hodson, E. A. (2021). “The Register of the Artist”. Journal of Aesthetic & Culture, 13(1): 1-12.
- Joachim, B. (2022). “The Evolution of Ent-: QX, Libby Heaney”.
<https://medium.com/tech-art-talks/the-evolution-of-ent-qx-by-libby-heaney-3119386dbeb6> (Erişim: 10.10.2023).
- Latour, B. (2011). “Some experiments in art and politics”. <https://www.e-flux.com/journal/23/67790/some-experiments-in-art-and-politics/> (Erişim: 06.10.2023).
- Matzner, F. (ed.) (2017). Mischa Kuball, “... in progress Projekte /Projects 1980-2007” (Exhibition Catalog). Hatje Cantz Verlag.
- Moran, L. (2003). What is Installation Art, What is Series. Press of Irish Modern Art Museum.
- Morris, L. G. (2019). “A Light Installation by Maja Petric Shows Ai can Foster Human Connection”. <https://www.frameweb.com/article/lauren-grace-morris/a-light-installation-by-maja-petric-shows-ai-can-foster-human-connection> (Erişim: 16.01.2023).

- Mufson, B. (2015). "Walk Through a Digital House of Mirrors in This Interactive Installation". <https://www.vice.com/en/article/z4q384/walk-through-a-digital-house-of-mirrors-in-this-interactive-installation> (Erişim: 16.01.2023).
- Murdin, P. (2017). *Introduction: Picturing the Universe*. London: Phaidon Press.
- Ouchhh (2018). "Say SuperString". https://ouchhh.tv/SAY-SUPERSTRINGS_A-Real-Time-Generative-Installation-Performance-Of-1 (Erişim: 27.01.2023).
- Paiva, A. Santos (2020). "Celestial Landscapes Memory-Images that Reflect Beyond the Sky". Collage of Arts of the University of Lisbon, Unpublished PhD Thesis.
- PalazzoBlu (2021). "Quantum jungle, the dance of quanta". <https://palazzoblu.it/mostra/quantum-jungle-the-dance-of-quanta/?lang=en> (Erişim: 09.10.2023).
- Phillips, M., Wilde, F. D., Henschke, C. & Thomas, P. (2016). "The Affect of Quantum Phenomena on Media Art". *Proceedings of the 22nd International Symposium on Electronic Art ISEA2016*, Hong Kong.
- Pilevneli (2021). "Machine Memoirs: Space". https://www.pilevneli.com/exhibitions/38-refik-anadol-machine-memoirs-space-pilevneli-dolapdere/press_release_text/ (Erişim: 10.10.2023).
- Polera, J. (2014). "Poetics in plaster: Thomas Houseago's Moun Room at Hauser & Wirth". <https://www.documentjournal.com/2014/11/poetics-in-plaster-thomas-houseagos-moun-room-at-hauser-wirth/> (Erişim: 08.10.2023).
- Rush, M. (2005). *New Media in Art*. London: Thames&Hudson.
- Sollitt, L. R. "The 3rd Quantum Revolution". <https://www.goethe.de/prj/lqs/en/art/luc.html> (Erişim: 10.10.2023).
- Swimme, B. T. ve Tucker, M. E. (2021). *Evrenin Yolculuğu: Kozmosun ve İnsanlığın Destansı Hikayesi*. Ankara: Fol Yayınları.
- Taştan, R. T. (2018). *Türkiye' de Çağdaş Sanatta Yerleştirme (Enstalasyon) ve Kültür (Yayınlanmamış Sanatta Yeterlik Tezi)*. Gazi Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Ankara.
- Tedxcern (2017). *AVA_V2*. Tedxcern: <https://tedxcern.web.cern.ch/particle-physicsscscientific-installation-ouchhh> (Erişim: 08.10.2023).
- Tokdil, E. (2023). *Dijital Kapitalizm Çağında Sanat: Enstalasyonun Geleceği ve Kuflex Lab Örneği*. 10. Uluslararası Dijital Kapitalizm ve İletişim Sempozyumu, *Proceedings Book*.
- Tokdil, E. ve Yıldırım, D. (2023). "Yeni Medya Sanatının Uygulama Alanı Olarak Müzik Festivalleri ve Dijital Kültür Bağlamında Performansın Değişen Anlamı". *Mediaarts: Medya ve Sanat Çalışmaları Dergisi*, Sayı 6, s. 45-77.
- Toluyağ, D. (2020). *Sanat Pratiğinde Enstalasyon, Mekân, Nesne ve Sanatçı Örnekleri*. *Akademik Sanat*, 5(11), 101-114.

- Toprak, A. (2020). “Yapay Zeka Algoritmalarının Dijital Enstalasyona Dönüşmesi”. Ege Üniversitesi İletişim Fakültesi Yeni Düşünceler Hakemli E-Dergisi, (14): 47-59.
- UMFA (2017). “Salt 13: Katie Paterson”. <https://umfa.utah.edu/salt/katie-paterson> (Erişim: 08.10.2023).
- Villareal, L. (2019). Artist Statement [website]. <http://villareal.net/bio1> (Erişim: 08.10.2023).



Bölüm 6

TÜRK RESMİNDE TOPLUMSAL GERÇEKÇİLİK, YENİLER GRUBU VE NURİ İYEM

Evrin ÇAĞLAYAN¹

¹ Doç. Dr. , Karabük Üniversitesi, ORCID: 0000-0001-7360-6984

GİRİŞ

Kökleri Orta Asya'ya kadar uzanan minyatür sanatının ardından öncelikle duvar resmi geleneği devamında ise Batılı anlamda tuval resmi Türk resminin geleceğini oluşturmuştur. Türk resminde tuval resminin ortaya çıkışında askeri okullar başta olmak üzere çeşitli kurumlarda verilen resim eğitiminin önemli bir etkisi olmuştur. Türk primitifleri olarak anılan ressamalar kuşağının özellikle siyah beyaz fotoğraflardan yararlanarak yaptıkları resimler ilk örnekler olarak anılmaktadır. Türk resminin yüz yılı aşan tarihinde ressamalar pek çok farklı konuyu eserlere taşımışlardır. İlk dönemlerinde ağırlıklı olarak ölü doğa (natürmort) ve manzaralar (peyzaj) Türk resminin ana konuları olmuştur. 1900'lü yılların başında Şeker Ahmet Paşa ve Osman Hamdi Bey'in eserleriyle birlikte Türk resminde figür daha belirgin hal almış ve eserlerin ana konusunu oluşturmaya başlamıştır. Dönemin toplumsal yapısı içinde figürün resmin konuları arasına dahil olması uzun zaman almıştır (Dastarlı, 2021).

Türk resim sanatında başlayan figürlü kompozisyonlar ve buna bağlı olarak ortaya çıkan konu çeşitliliği eserlerdeki içeriğin zenginleşmesini sağlamıştır. 1. Dünya Savaşı, Kurtuluş Savaşı, Cumhuriyetin İlanı ve Mustafa Kemal Atatürk önderliğinde gerçekleşen inkılaplar gelişim sürecindeki Türk resminin en güncel konuları arasında yer almıştır. Türk ressamaların ele aldıkları konular toplumun bütün kesimlerini ilgilendiren konular olmuştur. Bu noktada Türk resminde ortaya konan içeriklerin toplumu yansıttığını söylemek mümkündür.

Bu çalışmada Türk resminde toplumsal gerçekçilik, Yeniler Grubu ve Nuri İyem'in eserleri incelenmiştir. Çalışmanın gerçekleştirilmesinde nitel araştırma yönteminin uygulandığı betimsel bir yaklaşım benimsenmiştir. İlgili literatürde yer alan basılı ve görsel dokümanlar temel veri kaynaklarını oluşturmaktadır.

TOPLUMSAL GERÇEKÇİLİK

Sanatın tanımlanmasıyla ilgili en eski düşüncelerin başında gerçeklik olgusu yer almaktadır. Sanatın tanımını yapan pek çok düşünür gerçeklik olgusunu işin içine katmışlar ve sanatı sanat dışında var olan gerçeklikle ilişkilendirerek açıklamışlardır. Bu doğrultuda yapılan en eski tanım sanatı dış dünya ile ilişkilendiren ve klasik yansıtma kuramını ortaya atan Platon'dan gelmiştir. Yansıtma kuramının temel düşüncesine göre sanat, dış dünyayı tıpkı bir ayna gibi yansıtmalıdır. Toplumsal gerçekçiliğin tanımlanmasında da söz konusu gerçeklik olgusu ve yansıtma kuramı önemlidir. Toplumcu gerçekçilik sanatın ne olması gerektiği sorusunu yanıtlar. Bu düşünceye göre sanat; "toplumcu düzen ve yaşamının gerçekliğine olduğu kadar, saldırganlık, gericiliğe karşı barış ve demokrasiden yana tavır almaya da içten ve derinden bağlılığa dayanır" (Aksoy, 1992 akt. Hanay, 2009, s.6). Ancak sanat eserinde seçilen konularla toplumsal bir sorunu dile getirebildiği ve eserin ana konusunu bu

gerçeklikle birleştirebildiği oranda toplumsal gerçekçi olarak tanımlanabilir. Toplumsal gerçekçi sanat, ele aldığı toplumu oluşturan tüm bileşenleri görselleştirerek sunmayı amaçlar. Sanatçı içinde yaşadığı toplumun bir parçasıdır. Dolayısıyla toplumun yaşadığı sorunlar hakkında bilgi sahibidir ve bu sorunlara karşı hassastır. Bu anlayış sanatçıların bakış açılarında ortaya çıkan farklılıkla birlikte sanatın içeriğine ulaşmış ve ressamlar arası farklılaşmayı beraberinde getirmiştir. Böylece benzer dönemlerde eser üreten kimi sanatçılar toplumsal gerçekçi resim anlayışıyla eserler üretirken kimi sanatçılar içeriği toplum gerçekleriyle örtüşmeyen eserler ortaya koymuşlardır. Toplumsal gerçekçi resimde toplumsal bir mesaj verilmek istenir (Berksoy, 1998).

Bu dönemde Ruhi Arel, Namık İsmail ve İbrahim Çallı gibi ressamlar; Kurtuluş Savaşı'nda halkın yardımını, çektikleri sıkıntıları ve ülkenin gösterdiği mücadeleleri resimlerine yansıtmışlar ve toplumsal gerçekçi sanat anlayışının ilk örneklerini oluşturmuşlardır.

YENİLER GRUBU

Sanatçıların belirli fikirler ışığında birlikte hareket etmesi düşüncesi Osmanlı Ressamlar Cemiyetiyle başlamış ve 1950'lere kadar pek çok ressam grubu Türk resminde faaliyet göstermiştir. Cumhuriyet döneminde kurulan ilk sanatçılar birliği Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliğidir. Bu grup etkinliğini d Grubu takip etmiştir. Toplumun gerçeklerine yönelen grup ise Yeniler Grubu olmuştur. Kendisinden önceki gruplar Türk kahramanlıkları ile Atatürk ilke ve inkılaplarını konu almayı ve modernleşme sürecinde halkı sanatla buluşturmayı amaçlarken, Yeniler grubu doğrudan halkı konu alan eserler üretmeyi amaçlamıştır (Berksoy, 1998). “İlk sergilerini 10 Mayıs 1941’de Matbuat Umum Müdürlüğü’nde “Liman Şehri İstanbul” adıyla açtıkları için Liman Ressamları olarak da anılan grup, toplum gerçeklerinin yapıtlara yansımaları düşüncesiyle hareket ettiklerinden, sanatta içeriğe önem verirler” (Öndin, 2023, s.180).

Etkinlikleri 1941-1951 yılları arasında devam eden Yeniler Grubu sanatçıları; Nuri İyem, Agop Arad, Ferruh Başağa, Avni Arbaş, Turgut Atalay, Mümtaz Yener, Selim Turan’dır (Öndin, 2023, s.180). “Ayrıca d Grubu sanatçıları arasında sayılan Abidin Dino da bu grubun ilk sergisinde yer almıştır” (Berk ve Gezer, 1973). “İlk sergiden sonra Abidin Dino gruptan ihraç edilmiştir” (Osma, 2003, s.121).

“1937-49 yılları arasında Devlet Güzel Sanatlar Akademisi Resim Bölümünde görev yapan Fransız sanatçı Léopold Lévy’nin atölyesindeki bir grup öğrenci, hocalarının da yönlendirmesiyle farklı bir sanat anlayışı benimsemiş ve d Grubunun sanat anlayışına karşıt bir görüş ortaya koymuşlardır. Her ne kadar atölye hocaları Lévy, Corot ve Derain çizgisinde çalışan ve daha çok peyzaj, portre ve natürmortlarıyla tanınan bir ressam olsa da, öğrencilerini toplumsal gerçekçi anlayışa yönlendirmiştir.



Resim 1. Agop Arad, Boğaziçi, 40x45cm, Pres Tuval üzeri yağlıboya

“Yeniler Grubu’nu toplumsal konulara eğilmesi açısından destekleyen Hilmi Ziya Ülken, grubun milli sanatın can damarlarına parmak bastığını ileri sürer” (Öndin, 2023, s.181). Yeniler Grubunun amacı modern sanat akımlarından bağımsız, konularını çevrelerindeki dünyadan seçerek Türk’e özgü bir sanat yaratmaktır. “Öğrencilerini kendi üsluplarını geliştirmede özgür bırakan Levy, onlara yerel kaynaklardan beslenen bir sanat yaratmaları yönünde fikirleriyle destek vermiştir” (Özdemir, 2002 akt. Çelik, 2009, s.109).

Buna karşın başta Akademi Müdürü Burhan Toprak ve buraya öğretmen yardımcısı olarak giren D Grubu üyeleri olmak üzere, Akademi çevresinden tepki alan Yeniler Grubu, Ahmet Hamdi Tanpınar, Fikret Adil, Mustafa Sekip Tunç gibi gazeteci ve yazarların desteğini almıştır (Berksoy, 1998, s.117). Yeniler Grubu toplumun eserlerde kendisini bulacağı ve böylece resme ilgi gösterecekleri düşüncesinden hareketle, eserlerinde halkın günlük yaşamını eserlerinin konusu yapmışlardır (Osma, 2003, s.120).



Resim 2. Ferruh Başağa, *Balıkçılar*, 64x64cm, Tuval üzeri yağlıboya

“Yeniler Grubunun oluşturduğu yapıtlar, zamanın sorunlarını konu almaları itibariyle, İstanbul halkının 1940’lardaki toplumsal hayatını yansıtan birer belge olma niteliğini taşımaktadır” (Kınalı, 2017, s.54). “Onların bilinçli olarak savaş yıllarının sebep olduğu yoksulluğu ele alması ve çalışan halktan insanların, balıkçıların emek ve ürünlerini betimleyen resimler yapması, Türk resminde toplumsal gerçekçiliğin ilk ürünlerini yaratmıştır” (Berksoy, 1998, s.119).

Toplumsal gerçekçi anlayışlarıyla açtıkları 20 serginin sonlarında, 1950’li yıllarda Türk sanatında izlenen soyut eğilimler Yenilerin eserlerinde görülme-ye başlanmıştır. Belirli konuları işlemede gösterdikleri birliğin, üsluplarında olmayışı sonucu sanatçılardan bazıları soyut çalışmalara yönelmiştir. Ayrıca çeşitli burslarla yurtdışına giden grup üyelerinin olması grubun dağılmasında önemli olmuştur.

“Yeniler’in son sergisi 4 Mayıs 1952 tarihinde Fransız Konsolosluğu sergi salonunda açılmıştır. Önceki sergilerde gözlenmeye başlanan soyut eğilimler bu sergide artmıştır. 1952 sergisinden sonra Yeniler Grubu dağılmıştır” (Osma, 2003, s.122).

NURİ İYEM (1915-2005)

“Nuri İyem 1915 yılında, İstanbul Aksaray’da Hüseyin Hüsnü İyem Bey ve Melek Hanım’ın yedinci ve son çocukları olarak dünyaya gelmiştir” (Başbuğ, 2016, s.39). Babası, cephe gerisinde kırık çıkıkları tedavi etmekle görevli sağlık elemanıdır. Savaş yıllarında babasının adı kayıplar listesinde açıklanmıştır. Ancak daha sonra Diyarbakır’da olduğu haberi ulaşmış ve ailenin diğer üyeleriyle birlikte Nuri İyem’de Diyarbakır’a taşınmıştır. Okul yılları yaklaştığında ise annesi İyem’in okul hayatına Diyarbakır’da başlayamayacağına karar vermiş ve önce İstanbul’a oradan da Arnavutluk’un İşkodra kentine taşınmışlardır. Burada başlayan eğitimi, ezberci eğitime uyum sağlayamaması üzerine sona ermiş ve İtalyan Okuluna kaydolmuştur. Ancak 1924 yılında buradan da ayrılarak Mardin’e Hüseyin Hüsnü İyem Bey’in yanına yerleşmişlerdir. “Nuri İyem ilk öğrenimini burada tamamlar. Çevresine ve koşullara uyumla geçen bu yıllar, İyem’in belleğinin derinliklerine yerleşecektir” (Giray, 1998).

Ortaöğrenimine Fatih Gelenbevi Ortaokulunda başlamıştır. Bir süre burada okuyan İyem 1932 yılında, İstanbul Aksaray Pertevniyal Lisesi’nde öğrenimine başlar. Ortaokul arkadaşlarının Vefa Lisesi’ne gitmesi ve onların etkisi ile bu liseye nakil olmuştur. Ancak resim ve müzik derslerinin programda olmayışından rahatsız olan İyem 1933 yılında arkadaşı ile Güzel Sanatlar Akademisi’ne gitmiştir. Burada çizimlerini Nazmi Ziya’ya gösteren İyem, aldığı olumlu eleştiri sonrasında, karşı çıkanlara rağmen ortaokul diplomasını gizlice alarak Akademi’ye kaydolmuştur (Giray, 1998, s.20-24).

1933-1937 arasında Güzel Sanatlar Akademisi Resim Bölümü’nde Nazmi Ziya, Hikmet Onat, İbrahim Çallı ve Léopold Lévy atölyelerinde çalışarak birincilikle mezun oldu. 1938’de askerlik görevini tamamladı. 1940’ta Yüksek Resim Bölümü’ne devam etmek üzere Akademi’ye döndü. 1944’te “Nalbant” isimli resmiyle birincilik kazanarak Yüksek Resim Bölümü’nden mezun oldu (Resim 3). Eserde ikisi at figürünün arkasında nal çakarken, biri sağ alt köşede, diğeri ise sağ kenarda atı tutarken resmedilmiş dört figür yer almaktadır. Hareketli bir kompozisyonu olan eser; sıcak renk tonlarının uygulandığı ve ışığın ise Barok dönem eserlerinde olduğu gibi tek bir yönden geldiği bir biçimsel yapıya sahiptir.



Resim 3. Nuri İyem, Nalbant, 1944, 99x120 cm, Tuval üzeri yağlıboya

Kemal Sönmezler, Selim Turan ve Avni Arbaş'la birlikte, balıkçıları ve liman işçilerini inceleyerek onları betimledikleri resimlerle sergi açmaya karar verdi (URL-1). "Liman Şehri İstanbul" sergisi 10 Mayıs 1941'de Beyoğlu Basın Birliği Salonu'nda açılmıştır. "Sergiye katılanların büyük bölümü daha sonra 'Yeniler' adı altında birleşerek bu ilk sergide belirlenmiş olan çizgide devam etmişlerdir" (Karaesmen ve Özdemir, 2002, s.46). Yeniler Grubu, Türk resim sanatında toplumsal gerçekçi anlayışla resimler yapan ve önemli sanatsal gelişime dikkat çeken bir topluluk olarak büyük bir değer taşımaktadır. Nuri İyem'in 'İşçiler' isimli eseri inşaat alanında yük taşıyan ve kum karan figürlerden oluşmaktadır. Gri tonların hakim olduğu eserde soğuk renkler kullanılmıştır. Eser toplumun belli bir kesimini konu almaktadır. Beden gücünü ortaya koyan işçilerin emeği resmin ana konusunu oluşturmaktadır (Resim 4).



Resim 4. Nuri İyem, *İşçiler*, 1950, 43.5x31 cm, Duralit üzeri yağlıboya

“Bu grup Türk resminin beklentiler döneminin bulgularını ortaya koyan değişimleri tanımlar. Kimlik kazanımı aşamasında Akademi’nin girdiği arayışın sonucu Yeniler Grubu’dur” (Giray, 1998, s.48). Nuri İyem’in ‘Sünger Avcıları’ isimli eseri üç figürden oluşan bir kompozisyona sahiptir. Mekan olarak deniz kenarını işleyen eser, teçhizatlarıyla sudan çıkmış ve baygınlık geçiren bir dalgıç konu almaktadır. Nuri İyem, resmin unsurlarını renklendirirken lokal renkleri kullanmayı tercih etmiştir. Kendine özgü üslubunu eseri biçimlendirirken kullanan İyem’in bu eserinde de emek ön plandadır. (Resim 5).



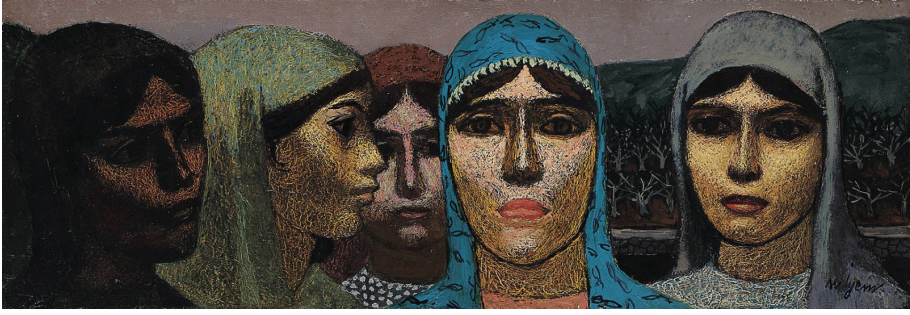
Resim 5. Nuri İyem, Sünger Avcıları, 1951, 55x65 cm, Tuval üzeri yağlıboya

1948’de soyut resme yönelen İyem, manzara ve nesne soyutlamaları yapmıştır. 1952’de Yeniler Grubunun dağılması üzerine İbrahim Çallı önderliğinde Türk Ressamları Derneği’ne üye olarak derneğin sergilerine katılmıştır. 1952’de nü’ler ve portrelerden oluşan ikinci kişisel sergisini Maya Sanat Galerisi’nde açmış ve bu tarihten itibaren her yıl düzenli olarak kişisel sergi açmayı sürdürmüştür. 1956’da Venedik, 1957’de Sao Paulo Bienali’ne katılmıştır ve 1965’e kadar soyut ve non-figüratif çalışmalarını sürdürmüştür. Eserlerinin neredeyse tamamında figürlü kompozisyonları uygulayan İyem’in eserleri bir dönem figürsüz olarak devam etmiştir. Bu eserlerine, 1960’da yaptığı soyut eseri örnek verilebilir. Ağırlıklı olarak sarı ve turuncu rengin hakim olduğu eserde az miktarda beyaz, kırmızı ve siyah lekeler dikkat çekmektedir (Resim 6). 1973’te Cumhuriyet’in 50.Yılı Resim Ödülü, 1989’da Sedat Simavi Görsel Sanatlar Ödülü ve 1997’de Tüypap İstanbul Sanat Fuarı Onur Ödülü’nü kazanmıştır (URL-1).



Resim 6. Nuri İyem, Soyut, 1960, 119x97 cm, Tuval üzeri yağlıboya

İyem'in son dönem yapıtları portrelerden oluşmaktadır. Portrelerinde karakteristik üslubunu sağlamlaştıran Nuri İyem'in başlıca biçimsel unsuru kadın portreleridir. Genelde işlemeli baş örtüleriyle kırsalda yaşayan Anadolu kadınları kimi zaman tek başına kimi zaman grup halinde eserde yer bulurlar (Resim 7). "İyem, çocukluk yıllarını geçirdiği Mardin köylerinin yaşamını saklı tutan belleğinde kalan imgeleri resimlemeye koyulmuş ve köy yaşamının bütün ayrıntılarına inen resimlere duyarlık kazandırmıştır. Bu aşamada çocukluk imajı, belleğinin derinliklerinden sıyrılarak tuvale yansımaktadır. Sıtma nöbetlerine girerken ve çıkarken, kendisini başında bekleyen sevgili ablasının yüzü. Yıllar önce yitirdiği ablasının sıcak fakat endişeli bakışları, İyem'in yaşamı boyunca ürettiği resimlerde yeniden, yeniden resimlenmiştir" (Giray, 1998, s.139).



Resim 7. Nuri İyem, Beşli Kadın Portresi, 1978, 49.5x17 cm, Duralit üzeri yağlıboya

Anadolu kadınının yaşamını ve duygularını kimi zaman bir çift göz, kimi zaman bir yüz görünümü ile yansıtan İyem'in güçlü ifadeciliği sayesinde izleyicide derin duygular oluşturmaktadır. İyem'in eserlerinde genellikle endişeyle, korkuyla bakan tedirgin gözler dikkat çekicidir. Neredeyse tamamı kadınlardan oluşan iri gözlü, oyali çemberli figürler pek çok eserin ana konusunu oluşturmaktadır (Resim 8)



Resim 8. Nuri İyem, Portre, 1980'li yıllar, 64x100, Tuval üzeri yağlıboya

Çekilen çileleri ve söylenmek istenip de söylenemeyen duyguları portrelerde izlenmektedir. Nuri İyem'in eserlerindeki Anadolu insanı çalışan, çile çeken, var olma mücadelesini sürdüren sessiz figürlerdir. Normalden büyük görünen sembolik gözlerde derdini paylaşmak istercesine izleyiciye bakar. Yüz ve gözlerindeki ifadeyle birçok şeyi izleyiciye aktarır.

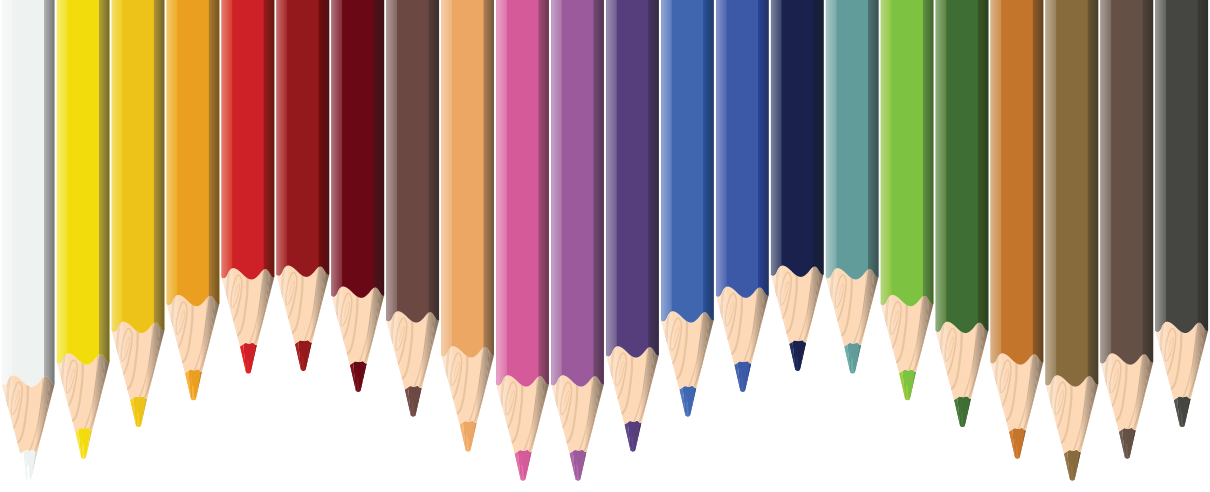
SONUÇ

Yeniler Grubu ve Nuri İyem'in eserlerinin toplumsal gerçekçilik bağlamında incelendiği çalışmada çeşitli sonuçlara ulaşılmıştır. Çalışma kapsamında incelenen literatürde yer alan bilgilerden; Türk resminde 1900'lü yılların başından itibaren ressamın gruplar kurdukları ve sanatsal etkinliklerine çeşitli grupların adı altında devam ettikleri anlaşılmaktadır. Yeniler Grubu kendilerinden önce kurulan gruplardan farklı bir sanat anlayışıyla hareket etmiştir. Türk resim sanatında Yeniler Grubunun sanatsal etkinlikleriyle gelişen toplumsal gerçekçi resimlerin konularını toplumun günlük yaşamı oluşturmaktadır. Toplumun gerçeklerine yönelen sanatçılar, ortak düşünceleri çerçevesinde grup oluşturmuşlardır. Grup etkinliği olarak 1952 yılına kadar devam eden bu tutum, Yeniler Grubun dağılmasından sonra sanatçıların bireysel olarak sürdürdükleri bir sanat anlayışı olarak görülmektedir.

Sanat yaşamı boyunca erken dönemlerden itibaren farklı sanatsal üslupları eserlerinde uygulayan Nuri İyem toplumun gerçeklerini, yaşam alanlarını ve sorunlarını kendine özgü üslubuyla resimlemiştir. Özellikle de büyük kentler dışında yaşayan Anadolu insanı Nuri İyem resimlerinin ortak özelliği olarak karşımıza çıkmaktadır. Sanatçı eserlerinde geçmişte içinde bulunduğu çevrenin zorluklarını yansıtmıştır. Anadolu insanının yaşamını konu alan sanatçı, kadın, göç, emek, grev ve yaşam mücadelesi gibi konuları tuvallerine taşımıştır. Sanat ortamının büyük şehirlerde devam ettiği dönemlerde ortaya çıkan bu resimler; ilginin Anadolu insanına da yönelmesini sağlaması açısından önemlidir.

KAYNAKÇA

- Aksoy, F. (1992). Toplumcu Gerçekçilik, *Sanat Çevresi*, Sayı 168, s. 29.
- Başbuğ, Z. (2016). *Kültürel bir öge olarak düğün ve çağdaş Türk resmine yansımaları*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Antalya: Akdeniz Üniversitesi.
- Berk, N. ve Gezer, H. (1973). *50 yılın Türk resim ve heykeli*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Yayınları.
- Berksoy, F. (1998). *20. yüzyıl Batı ve Türk resminde toplumsal gerçekçilik*. İstanbul: Bakışlar Matbaacılık.
- Çelik, S. (2009). *Türk resminde toplumsal gerçekçilik: yeniler grubu*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). İstanbul: Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi.
- Dastarlı, E. (2021). *Yan kapıdan girenler modern Türk resminin analizi*. İstanbul: Hayalperest Yayınevi.
- Giray, K. (1998). *Nuri İyem*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Yayınları.
- Hanay, A. (2009). *1930 sonrası Türk resminde köylü teması*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Edirne: Trakya Üniversitesi.
- Karaesmen, E. ve Özdemir, S. (2002). *Dünden Yarına Nuri İyem 1*. İstanbul: Evin Sanat Galerisi.
- Kınalı, E. (2017). *Toplumcu gerçekçilik akımının Türk resim sanatına etkisi ve Abidin Dino*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). İstanbul: Doğu Üniversitesi.
- Osmalı, K. (2003). Toplumsal gerçekçi anlayışın Türk resmindeki öncüsü yeniler grubu. *Anadolu Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi*, 13(1).
- Öndin, N. (2023). *Cumhuriyet'in kültür politikası ve sanat 1923-1950*. İstanbul: Hayalperest Yayınevi.
- URL-1. (2023). *Nuri İyem*. <https://www.evin-art.com/sanatcilar/nuri-iyem> (Erişim Tarihi: 5 Ekim 2023)
- Resim 1. <https://www.istanbulantiksanat.com/urun/5223760/agop-arad-1913-1990-bogazici-imzali-prestuval-uzeri-yagliboya-40-x-45-cm> (Erişim Tarihi: 06 Aralık 2023)
- Resim 2. <https://d35fbhjemrkr2a.cloudfront.net/Images/Shop/21/Product/4969/Thumb/147.jpg> (Erişim Tarihi: 26 Kasım 2023)
- Resim 3. <http://www.nuriiyem.com/eser/s763-023/> (Erişim Tarihi: 17 Kasım 2023)
- Resim 4. <http://www.nuriiyem.com/eser/s1137-022/> (Erişim Tarihi: 17 Kasım 2023)
- Resim 5. <http://www.nuriiyem.com/eser/s763-053/> (Erişim Tarihi: 17 Kasım 2023)
- Resim 6. <http://www.nuriiyem.com/eser/s130-037/> (Erişim Tarihi: 17 Kasım 2023)
- Resim 7. <http://www.nuriiyem.com/eser/s131-163/> (Erişim Tarihi: 17 Kasım 2023)
- Resim 8. <http://www.nuriiyem.com/eser/s2015-016/> (Erişim Tarihi: 17 Kasım 2023)



Bölüm 7

HIERONYMUS BOSCH'UN "HAYWAIN TRİPTİĞİ" RESMİNDEKİ GROTESK İMGELER

Çiğdem ÖZDEMİR¹

¹ Dr. Öğr. Üyesi, Giresun Üniversitesi, Giresun Meslek Yüksekokulu, Tasarım Bölümü, ORCID
ID: 0000-0003- 3850-0089, cgd.m.2806@gmail.com

GİRİŞ

Grotesk anlatım ilk defa 15. yüzyılda duvar resimlerini ifade etmek için kullanılmıştır. Bu resimler, yarı insan yarı hayvan varlıklardan oluşan yaprak ve dal şekillere dolaşık dekoratif motiflerden oluşmaktadır. Fantastik olarak şekilsiz ya da karışık varlıkların, sosyal açıdan bastırılmış güçlerin cinsellik, aşağılama, başkaldırma gibi her tür fantazinin dizginsiz bırakıldığı karanlık ölüler diyarı, grotesk fikrinin kalbidir. Klasik sanat ve grotesk arasındaki ilişki, Freudyen anlamda ego ve id birlikteliğine benzer. Grotesk, acı gerçekleri kabul edilebilir hale getirmek için yumuşatmak yerine illüstre ederek ya da biçimi deformasyona uğratarak oldukları gibi nahoş gösterir. Cehennem; ortaçağın cennet sahnelerinde yaygın olan düzenli dinginliğin aksine, grotesk şeytanların ve çıplak ruhların cirit attığı bir kaos ortamıdır; işledikleri günahlar ıstırap içindeki çarpıklıkların ifade biçimidir (Bird, 2016, s. 50).

Grotesk ifadenin abartılı bir biçimde sunulması sanatçıların içsel çılgılığının bir nevi göstergesidir. Sanat aracılığıyla anlatılmak istenen sansürsüz ve kuralsız biçimde yansıtılarak dikkat çekmek amaçlanır. Geçmişten günümüze değin grotesk anlatım, birçok sanatçının eserlerinde yer edinmiş, sanatçı üslubuyla şekillenmiş ve sanatın çeşitli kollarıyla (edebiyat, resim, heykel vb.) aktarılmıştır. Grotesk ifadeyi resim sanatında kullanan sanatçılardan biri de Hieronymus Bosch'tur.

Bosch, döneminin çalkantılarını yarattığı cennet ve cehennem görüntüleriyle, masalsı figürlerle ortaçağın göbeğinden fırlamış gibi tasvir etmiştir. Resimleri, zamanın ruhunu anlatan mesajlarla doludur. 15. yüzyılda Hollanda'da meydana gelen büyük ekonomik döngüleri; toplumsal çatışmalar, savaşlar, kıtlıklar, vebalar izlemiştir. İnsanlar tüm bu felaketleri Tanrı'nın gazabı olarak görmüştür. Güvensizlik duygusu, dinsel fanatizmi doğurmuştur. Ülkenin etrafı kendini kırbaçlayan, günahkâr olmakla suçlayan, günah çıkartan insan kalabalıklarıyla dolmuş; acımasız cadı katliamları çoğalmış, her şeye çare bulmayı iddia eden tarikatlar önlenemez şekilde artmıştır. Dünyevi meselelerle boğuşan Katolik Kilisesi inandırıcılığını kaybetmeye başlamış, insanların taleplerine cevap veremez hale gelmiştir. Din büyük bir krize girmiştir. Yaşanan bu tür olaylar için reform ihtiyaç haline gelmiştir. Bu duygular Bosch'un resimlerinde dikkat çeken unsurlar olarak belirmiştir. İnsanın ruhundaki uçurumları, hataları ve günahları çarpıcı bir şekilde tasvir etmiş böylece cehennem adeta yeryüzüne taşımıştır (Krausse, 2005, s.27-28).

Bosch, Ortaçağ ressamlarının sonuncusu belki de en büyüğü olarak nitelendirilebilir. İnsanın ahlaksızlık, budalalık, ölümcül günahlar, bedenin günahkâr baştan çıkarıcılığı ve kaçınılmaz bir kader olan sonsuz lanetlenmenin merkezi temalarını oluşturduğu ahlâkçı eserleriyle tanınmaktadır. Eserlerinde yarı insan yarı hayvan yaratıkların, ahlâksız edimler ve işkencelerin şaşırtıcı ayrıntılar ve eşsiz imgeleriyle muhtemelen gelmiş geçmiş en büyük fantezi sa-

natçısı olarak sayılabilir. Uyuşturucu etkisiyle yaratılmış resimler değil, geniş zaman diliminde fikir ve imgelerin illüstrasyonlarıdır. Resimlerindeki keskin ve girift yoğunluk hayâl âlemini değil kesinlik ve gerçekliği betimlemektedir (Cumming, 2008, s.120).

Bosch, resimlerini yaparken ne düşünmüştür? Geçmiş bir çağın inançlarını gülünç göstererek yermek, bunlara inananlarla alay mı etmek istemiştir? Bosch'un sanatçı kişiliğini yeterince aydınlatacak verilerin az olması sebebiyle bu soruların yanıtlarını inceleyerek cevaplandırmak en doğru olacaktır (İpşiroğlu & İpşiroğlu, 2017, s.105).

Bu amaçla fantastik dünyaların betimlendiği Bosch'un grotesk imge barındıran "Haywain Triptiği" eseri, grotesk anlam ihtivalarına göre çözümlenmiştir.

Grotesk

Grotesk, kelime kökeni olarak kim olduğu bilinmeyen birinin, 1500'lü yıllarda Roma'da Nero'nun altın evinin kalıntılarını bulmasıyla ortaya çıkmıştır. Kazı sonucunda tavanlarında ve duvarlarında bir dizi fresk ilk kez gün ışığına çıkarılmıştır. Romalı sanatçı Famulus'a ithaf edilen bu çalışmalar, insan bedeniyle bitki ve hayvan bedenlerinin fantastik biçimde bir araya getirilmesiyle oluşan figürlerdir. Dönemin tarih yazarları, bu insan, bitki, hayvan figürlerinin birlikteliğini tiksindirici ve ahlaksız bulmuşlardır. Bahsi geçen resimleri tanımlamak için "grotte" (İtalyanca'da "mağaralar" ve bu sözcüğün uzanımıyla "kazılar" anlamına gelir) sözcüğünden "grottesco" sıfatı ve "le grottesca" ismi türemiştir (Aycıl, 2003, s. 69).

Güzel (2016)'e göre; Grotesk imge, dönüşüm halinde olan olgudur yani doğumdan ölüme doğru giden daha tamamlanmamış metaforlarla ilerleyen nesne resmedilir. Sonsuz ya da uzamsal bakışın sabitliği yerine değişen zamansal görüş açısı hâkimdir. Grotesk imgenin zamanla olan birlikteliği, öncül özelliklerindendir. Var olan ya da varsayılan hiçbir nesne veya olgu tek bir imgeye indirgenemez. Çünkü bu nesne ve olgularda dönüşümün iki kutbu birlikte görülür: yok olanla doğan, eskiyle yeni, metamorfozun başı ve sonu gibi. Antik ve ortaçağ felsefesi ve dinsel yapısı durağan bir dünyadan yanadır. Oysa grotesk daima oluş halinde olan bir dünyanın sonsuz zenginliğini dile getirme çabasıdır. Groteskte tamamlanmış, istikrarlı hiçbir şey yoktur. Yaşam bu sebeple tamamlanmamışlığın bir özü olarak ortaya çıkar. Groteskin o "tuhaf ve korkunç" özelliği, nesneyi bu sonu gelmez tamamlanmamışlıkta ve çelişkide bırakmasından gelir.

Grotesk, zıtlık çatışmasının görselleştirilip bir galibi olamayışının ifade bulmuş halidir. Zıtlıkların şaşırtıcı, tuhaf, ürpertici, komik yanlarının insan imgesinde en iyi ifade bulduğu yerlerden biri yüzdür.

Yüz uzvunda groteskin en çok kullanıldığı yerler ağız ve burundur. Çünkü grotesk, bedenın dışına taşmak isteyenı aramaktadır. Dışarı taşan, bedensel gerginliğin dışavurumudur. Ağız her şeye hâkim olduğundan grotesk yüzde ağız açık olarak ifade edilir. Diğer uzuvlar ise bu ağızın etrafını çevreleyen çerçeve görevi görmektedirler. Grotesk bedensel tiyatro bu alanda oluşur. Yeme, içme, dışkılama, terleme, sümkürme gibi madde atımlarının yanı sıra hamilelik, uzuvların kopması, başka bir beden tarafından yenilip yutulma gibi edimler eski ve yeni beden arasında sergilenir. Bütün bu olaylar hayatın başlangıcı ve sonu olarak birbiri içine geçmiştir. O halde grotesk imgenin sanatsal mantığı, bedenın kapalı, pürüzsüz ve nüfuz edilemez yüzeyini yok saymak; fazlalık oluşturan çıkıntılar, delikleri yani bedenın sınırlı uzamının ötesine uzanan, bedenın derinliklerine giren kısımları öne çıkarmaktır (Bakhtin, 2005'ten akt. Ak, 2020, s.37).

Örneğin; uzun çengelli burun kötülük duygusu ve aldatmayı ifade ederken; keskin çene hattı, kişinin zalim ve saldırgan olduğunu; şişman yüz, oburluğu; geniş burun, şehvet düşkünlüğünü; kalın dudaklar, sertliği göstermekte olup kırışıklıklar, düzensiz saçlar, kusurlu gözler ve ten de yine kötülüğün fiziksel özellikleri olarak belirlemektedir (Berdann, 2016'dan akt. Batur & Başdoğan, 2022).

Yunan heykellerinin başları gibi ideal biçimler ve oranlar bize yaşamın bu şekilde yansıması gerektiğine ikna ederken grotesk ise ürkütücü cazibe ya da isteksiz inanç gibi çelişkili duyguları kışkırtmaktadır. İdeal olan, kuralları ve düzeni somutlaştırırken, grotesk sınırları ortadan kaldırır ve ayrımları karıştırarak; denizkızı hem kadındır hem balık, hem sıcaktır hem soğuk, hem arzu uyandırır hem öldürür demektedir (Bird, 2016, s. 50).

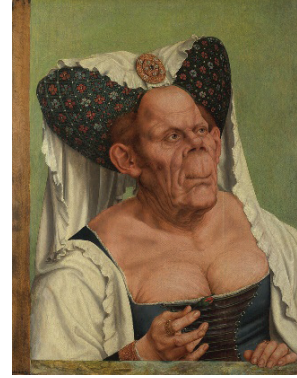
Dolayısıyla yan yana gelemeyecek unsurların birlikteliği ve bu birlikte-likten doğan gülünç, ürpertici, şaşırtıcı sahnelerin algılanmaya çalışılması, zihni kargaşaya sokarak grotesk kavramını özümsetmektedir.

Grotesk kelimesinin anlamları farklılık göstermekle birlikte zıtlıklardan doğan gülünç ve korkunç öğelerin oluşturduğu gerilim kavramları üzerinde birleşmektedir. Grotesk, birçok sanat türünde (mimari, edebiyat, resim, heykel) eserler verdikten sonra artık kendine özgün bir tavır içinde; varlıkların sıra dışı özelliklerini yeniden tasvir ederek, onları ütöpik olgular haline getirmeye çalışmış ve ilgi çekici simgeler kullanmıştır. Örneğin Barok mimaride kiliselerdeki şeytan ve melek tasvirleri cephe süslemeleri gargoye ve chimera adı verilen mimari öğelerde belirlemektedir (Görsel 1). Groteskin plastik sanatlardaki kullanımına örnek olarak 16. yüzyıl ressamı Quentin Matsys'nin en bilinen eserlerinden biri olan "The Ugly Dushes" tablosu gösterilebilir. Tablodaki model, genç ve güzel bir kadına özenen yaşlı ve çirkin bir kadın portresi olabileceği gibi, hastalık sonucu deformasyon yaşamış bir kadın portresi de olabilir. Döneme ait öğeler (modelin duruşu, kıyafeti, elindeki gül..) zarafeti

vurgularken, portrede ve vücutta bulunan deformasyon ve çirkinlik bu zarafeti yıkarak bir ironi yaratmıştır. (Görsel 2). (Ballı, 2023, s. 4-5).



Görsel 1. Gargoyle, Notre Dame Katedrali, 13. Yy. Paris.



Görsel 2. The Ugly Dushes, 1513, Londra

Erişim: Görsel 1. <https://www.tripadvisor.com.tr/LocationPhotoDirectLink-g187147-d188679-i43904632-Cathedrale Notre Dame de Paris-Paris Ile de France.html>

Erişim: Görsel 2. https://en.wikipedia.org/wiki/The_Ugly_Duchess

Ortaçağ'dan günümüze değin sanatın farklı kollarında ifade bulan grotesk terimi, süreç içinde gelişen ekonomik, toplumsal, siyasal olaylardan, savaş, hastalık ve açlık gibi felaketlerden etkilenecek dönem sanat anlayışına göre şekil almıştır. Sanatçılar da bu gelişmelerin kendilerinde bıraktığı izler doğrultusunda, eserlerini oluşturmuşlardır. Bu eserlerde kötülük, ahlaksızlık, yozlaşma, acı, mutsuzluk, korku gibi duyguların ifadesinde yüz hatlarının abartılması, çarpıtılıp karikatürize edilmesi sık başvurulan betimleme şekli olmuştur. Bunun yanı sıra insanların, duygu ve düşüncelerini toplum içinde adeta bir maske takarcasına gizlemeleri, maskeleri metaforik olarak sık kullanılan bir nesne haline getirmiştir. Toplumun baskıcı, tutucu vb. tavırlarını eleştirmek için sanatçılar çirkin, çarpıtılmış maskeler arkasına gizlenmiş figürler betimlemişlerdir. Grotesk tasvirlerin kullanılması, sanatçıların yaşadıkları dönemle bağlantılı olarak farklılık gösterse de eserlerin estetik açıdan ifadesi çirkin olarak nitelendirilmektedir (Batur & Başdoğan, 2022, s. 48).

Karl Rosenkrantz' a göre çirkinlik ile ahlâki kötülük benzerlik göstermektedir. Kötülük ve günah nasıl iyiliğin cehennemi ise; çirkinlik de güzelliğin cehennemidir. Geleneksel görüşe göre çirkinlik güzelliğin karşıtıdır, güzelliğin içinde barındırdığı bir tür olası hatadır. Rosenkrantz'ın tanımına göre ise çirkinliğin özerkliği bulunmakta ve bu çeşitli güzellik biçimlerinin bir dizi olumsuzlaşmasının ötesinde zengin ve karmaşık bir durum yaratmaktadır. Rosenkrantz, doğadaki çirkinliği, sanattaki çirkinliği, biçim yokluğunu, asimet-

riyi, uyumsuzluğu, şekilsizlik ve deformasyonu (zavallılık, acizlik, bayağılık, laubalilik, banallik, kabalık, keyfilik), iticiliğin çeşitli biçimlerini (beceriksizlik, ahmaklık, canilik, tiksindiricilik, ölüm, hortlaklara, cinlere, cadılara ve şeytana özgülük) analiz ederek “Çirkinlik, uyum, oran ya da bütünlük olarak anlaşılan güzelliğin karşıtıdır” demekle yetinilemeyecek kadar yoğun içeriğe sahip olduğunu söylemiştir (Eco, 2009, s.16).

Eserlerinde fantastik bir dünyayı grotesk imgelerle sunarak çirkinliği ahlaki bir çöküş olarak ifade eden Geç Gotik - Kuzey Rönesans dönemleri sanatçılarından biri de Hieronymus Bosch’ tur.

Hieronymus Bosch (1450-1516)

Hollanda’daki doğum yeri Hertogenbosch’tan dolayı Hieronymus Bosch adını kullanan Jeroen van Aken’in yaşamı hakkında çok az şey bilinmektedir. Bosch, resim yapmayı babası, üç amcası ve dedesinden öğrenmiştir. Kuzey Avrupa şehirlerinin yeni ulaşmış oldukları refah düzeyi ve büyüyen kapitalizmin dinsel reform hareketlerine yönelik ilginin başladığı dönemlerde Bosch’un yaşamı çok sayıda önemli keşif ve olaylara şahitlik etmiştir. Bu dönem aynı zamanda batıl inançlar, karamsarlık, şiddet, cehalet çağıdır. Bosch’un erken dönem çalışmaları oldukça geleneksel olmuş olsa da kısa sürede bilindik geleneksel resim sanatını terk etmiş ve fantastik bir dünya yaratmıştır. Resimleri, dönemin yaygın korkularını, siyasi isyanlarını yansıtmakla beraber, ahlâkçı ve dehşetli imgeleri, izleyenleri yanlış davranışlardan uzak durmaya yönlendirmektedir. Sembolizm içeriğine sahip olan resimler, okuma bilmeyen alt sınıfın da aralarında bulunduğu, herkesin anlayabileceği imgelemlerle (günahkârlık, isyan sonucu yok olma vb.) insanları uyarmaktadır. Eşsiz canlılıkta, korkutucu, çoğunlukla kötümser ve detaycı bu resimler, fantastik, tuhaf yaratıkları ve olayları bir araya getirerek cehennem havası oluşturmaktadır (Hodge, 2018, s.37).

Manzara, hayvan, insan ve değişik nesnelerin aynı atmosfer içinde eritilerek cehennem havası oluşturulmakta, yeryüzündeymiş gibi hissettirmektedir. Bosch’un resimlerindeki figür ve ayrıntılar günümüzde gerçeküstü olarak algılanmış olsa da o dönemde belli bir kesimin anlayabileceği şifreli mesajlar içerdiğine inanılmaktadır. Bosch’u döneminde büyük üne kavuşturan albenisi, onun gerçekçiliği ile simgecilüğünün bir bütünlük içinde birleşmesinden gelmektedir. Bosch, resimlerinde, insan ruhunun derinliklerinde gizli kötülükleri değil, insan davranışının kötü sonuçlarını aktarmıştır. Ürkütücü görüntülerin ardında ahlâkçı mesaj gizli olan resimleriyle, insanoğlunun bu dünyada yaptığı yanlışlar yüzünden çekeceği cehennem ızdırâbı gözler önüne sermiştir (Krausse, 2005, s.28).

Bosch’un resimlerine ilham kaynağı olan unsurlardan biri de 15. yüzyılın önde gelen kitaplarından olan Sebastian Brant’ın şiir biçimindeki uzun taşlaması olan “Ahmaklar Gemisi”dir (Görsel 3.). Şiir, günâhları ve içsel boşlukla-

neden olmuş çok sayıda çalışma ona atfedilse de yaklaşık 30 tanesinin onun olduğu doğrulanmıştır. Ölümünün ardından Bosch, günahkâr bir yaşamın sonuçlarına yoğunlaşan dinsel görünümlerin sıradışı bir ressamı olarak anılmıştır (Hodge, 2018, s.37).

Bosch, yaşadığı zamandan bu yana yaklaşık beş yüz yıl geçmesine rağmen 21. yüzyıl dönem izleyicisine kadar hitap etmeyi başarmıştır. Araştırmacılar, onun resimleri hakkında yeni bilgiler keşfetmeye devam etmekte, içerik ve üslup sınırlarını zorlayan grotesk, fantastik tasvirleri hakkında bilgiler sunmaktadır. Araştırmacılar onun kariyerini triptik resimleriyle (üçlemelerle) özetlemektedir ve Haywain Triptiği de bunların en önemlilerinden biridir.



Görsel 4. Hieronymus Bosch, “Haywain Triptiği” Dış Kapaklar, 1516, Meşe Panel
Üzerine Yağlıboya, Sol Kanat 136,1 x 47,7 cm Sağ Kanat 136,1 x 47,6 cm

Erişim: <https://eclecticlight.co/2016/08/03/hieronymus-bosch-the-haywain-prado/>

Haywain Triptiği'nin dış kapaklarındaki resmin ismi "Seyyar Satıcı" veya "Yolcu" olarak bilinmektedir. Sanat eseri üzerinde yapılan incelemelerde, üzeri boyanmadan önce yolcunun yoluna sembolik olarak eklenen bir haçın olduğu, yüzeyin altındaki detaylardan ortaya çıkartılmıştır. Yaşlı figürün yolu takip ederken Hristiyan değerlerini takip ettiği anlatılmış; yanındaki köpek havlamasının ise insanların doğru yoldan sapmasına neden olan dikkat dağıtıcı şeylerin temsili olarak belirtilmiştir. Arkada, Tanrı'nın sözünden sapanları, neler beklediğine dair uyarıda bulunan bir dizi ince hikâye bulunmaktadır; çiftlik işçileri sürülerini gözden geçirirken, hayvanlarını kaos içinde dolaşırken bulmuştur. Başka bir sahnede bir adamın ağaca bağlıyken soyulduğu görülmektedir. Kendi ahlâki pusulalarını kaybeden suçluların umutsuzca maddi değeri olan eşyalarını arama sahnesi de yer almaktadır. Yol boyunca, yolu terk edenleri temsil eden bir dizi kemik sergilenmektedir. Ayrıca uzak mesafede İsa'nın idamına dair bir sembol de bulunmaktadır ve bu durum resmin din ile ilgili olduğunu göstermektedir (Url 1).



Görsel 5. Hieronymus Bosch, "Haywain Triptiği", 1516, 135cm x 200cm, Meşe Panel Üzerine Yağlıboya, Prado Müzesi Madrid.

Erişim: https://en.wikipedia.org/wiki/The_Haywain_Triptych

Haywain Triptiği, Hieronymus Bosch'un 1516 yılında meşe panellerin üzerine yaptığı üç panelden oluşan büyük bir yağlı boya tablodur. Resim, dünyanın sonunu ilâhi bir perspektifte sunmaktadır. Trajikomik didaktikle tasvir bulan

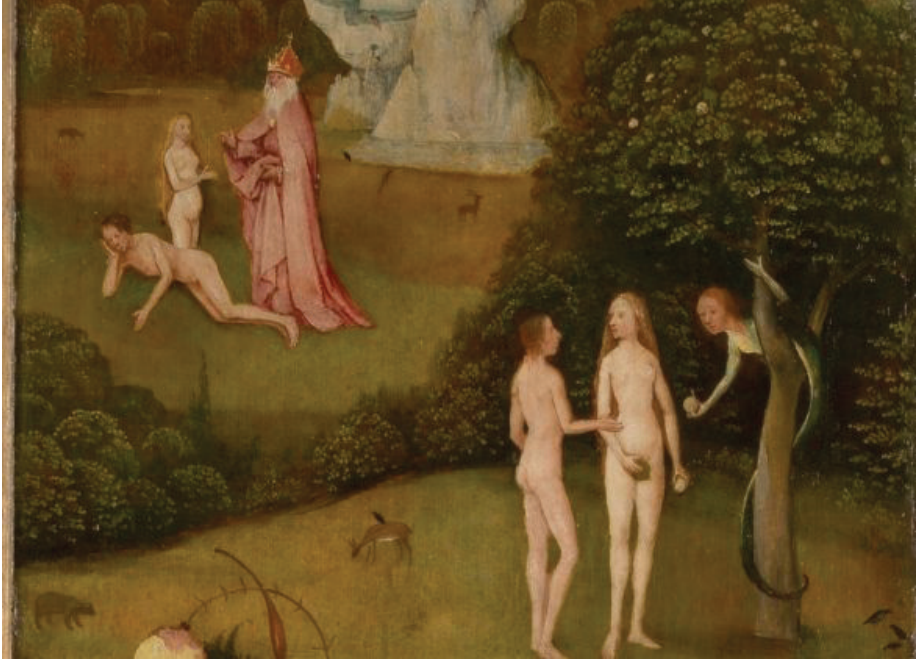
resim, felaketlerin başlangıcı olarak kabul edilen Âdem ve Havva'nın cennetten kovulmasından, dünyevi varoluşun cezalandırıldığı yeraltı dünyasına kadar devam etmektedir. Genel hatlarıyla üç sahneden oluşan dolayısıyla triptik adını alan resim, soldan sağa doğru okunduğunda; bir başlangıç, tüm gerçekliğiyle tasvir edilen bir gelişim ve insanlığın olası sonunu içermektedir. Sol panel, kaosun kökenini anlatmakta olup; insan yaratılışını, gözden düşüşünü ve cennetten kovuluşunu ifade etmektedir. Devamında, orta panelde insanın kirli doğası ve dünyevi zevklerin aldaticılığı, çılgın bir kalabalığın takip ettiği büyük bir saman vagonuyla vurgulanmaktadır. Kalabalığı oluşturan köylüler, hırsızlar, falcılar, şarlatanlar, rahibeler, keşişler, Papa, İmparator ve Kral tasvirleri tüm kesimin çıldırtıcı bir dürtüyle yozlaştığını göstermektedir. Saman dağı, insan etini yani insanlığın arzularının yansıtıldığı tüm dünyeviliğin geçici yönünü temsil etmektedir. Tanrı'ya yabancılaşmış insanlar, bir avuç saman için birbirini iterek savaşmakta ve ölmektedirler. Dünyevi şeylerin nihai değere sahip olduğuna inanan bu yozlaşmış topluluk, saman dağının sunduğu refahın, dünyanın boş bir vaa-di olduğu gerçeğine kördür. Büyük bir yanılsama ve aldanma içinde bu etten bir parça kapabilme umuduyla kargaşa oluşturmaktadırlar. Grotesk görünümlü iblisler tarafından çekilen vagon, kaçınılmaz bir felakete doğru yol almaktadır. Sağ panelde ise insanın çırılçıplak soyulduğu ve korkunç işkencelere maruz kaldığı cehennem tasvir edilmiş, acı çığlıkların şeytani kahkahalarla harmanlandığı alevler içinde insanlar kaçışarak varlığın hiçlikle sonlandığı nihai yer olarak betimlenmiştir (Şentürk, 2023).



Görsel 5. Kesit 1.

Erişim: <https://eclecticlight.co/2016/08/03/hieronymus-bosch-the-haywain-prado/>

Sol panelin üst kısmında; her şeyden yüksekte varoluşu temsil eden Tanrı figürü oturmaktadır. Elinde mavi bir küre bulunmakta ve kendisine isyan edenleri tek tek gökyüzünden yeryüzüne atmaktadır. Gökyüzünün cennet, yeryüzünün cehennemini temsil ettiği resimde, cennetten kovulan melekler yeryüzüne düşer vaziyette böcek benzeri yaratıklara dönüşmektedir. Bu dönüşüm lanetlenmişliğin birer görüntüsü olarak ortaya çıkmaktadır. Ayrıca cennetten kovulma sahnesi olarak yeryüzüne düşme eylemi ile de simgesel olarak aşağılanma ifade edilmektedir. Kesit 1’de lanetlenmişlerin tiksindirici bir şekilde dönüşümü, böceklerle ifade edilerek grotesk anlatım yapılmıştır.



Görsel 5. Kesit 2.

Erişim: <https://www.thehistoryofart.org/hieronymus-bosch/haywain-triptych/>

Sol kanatta, ağaçların arasındaki çimenlerde insanın düşüşünü tasvir eden üç sahnenin yer aldığı cennet bahçesi gösterilmektedir. Ortada, kırmızı cübbeli duran Tanrı, sağında çıplak duran Havva’yı Âdem’in kaburgalarından yeni yaratmıştır. Âdem çıplak bir şekilde, önlerindeki çimenlerin üzerinde dinlenmektedir ve yüzü başka tarafa dönüktür. Panelin merkezine yakın bir yerde Âdem ve Havva büyük bir elma ağacının dibinde durmaktadır. Yanlarındaki ağacın gövdesine dolanan, onlara elma sunan, insan başlı ve kolları olan bir yılan bulunmaktadır. Vücudunu bilgi ağacının etrafına sarmalayarak Havva’ya elmayı yedirmektedir. Kötülüğün baştan çıkarıcılığıyla ilk günah böylece işlenmiştir (İlsink, 2016). Kesit 2’de yer alan insan başlı yılan, kötülüğü temsil eden grotesk bir anlatımla yer almaktadır.



Görsel 5. Kesit 3.

Erişim: <https://www.thehistoryofart.org/hieronymus-bosch/haywain-triptych/>

Ön planda Âdem ile Havva ellerinde yapraklarla kasıklarını kapatmaktadır. Bahçe sınırının ötesinde taş bir kemerin dışında durmaktadırlar. Kanatlı bir melek onlara kılıç sallamakta ve onları cennet bahçesinden kovmaktadır. Baş meleği ikna etmeye çalışan Âdem, boş çabayla umutsuzca bakmaktadır. Havva, acı ve utanç içerisinde arkasını dönerek ölümlü dünyaya, günahlarının sonucuna bakmaktadır. Cennetin çimlerinde çeşit çeşit kuşlar ve hayvanlar yer almaktadır. Uzakta ise yarı insan görünümünde, içinde bir gölet bulunan garip ve büyük bir kaya oluşumu bulunmaktadır (Ilsink, 2016). Bu insan görünümlü kayalar işlenen günaha tanıklık eden grotesk figürlerdir.



Görsel 5. Kesit 4.

Erişim: <https://eclecticlight.co/2016/08/03/hieronymus-bosch-the-haywain-prado/>

Saman dağının üzerindeki İsa, bulutların arasından üzgün bir ifadeyle aşağıya bakmaktadır. Üzerinde kıvrık cübbesiyle yeryüzündeki kargaşayı seyretmektedir. Hırs ve şehvet için kargaşa içine giren insanlık, İsa'da hayal kırıklığı oluşturmuş ve bu yok oluşa üzüntüsünü ellerini açarak beden diliyle ifade etmektedir.



Görsel 5. Kesit 5.

Erişim: <https://eclecticlight.co/2016/08/03/hieronymus-bosch-the-haywain-prado/>

Sekiz kişilik bir grup, büyük bir çalıyla birlikte saman yükünün üzerinde durmaktadır. Saman dağının tepesindeki iki çift, bir iblisin insanları lanete sürüklemek için çaldığı müzik eşliğinde hedonistik zevkler yaşamaktadır. Solda kanatlı bir melek dua ederek gökyüzüne bakmaktadır. Bir müzisyen oturup, notaları tutan bir kadın için ud çalmaktadır. Bosch'un imzası olan baykuş çalılıktan çıkan bir dalın üzerine tüner vaziyette görülmektedir (Blanco, 2016, s.331). Baykuş kötü olaylara tanıklık eden bir figür olarak belirmektedir. Kesit 5'in sağ merkezindeki iblis görünümü grotesk varlık da günaha davetin sembolik bir görüntüsünü oluşturmaktadır.



Görsel 5. Kesit 6.

Erişim: <https://eclecticlight.co/2016/08/03/hieronymus-bosch-the-haywain-prado/>

Saman sembolizmine ilişkin farklı teoriler bulunmakta olup resim açısından değerlendirildiğinde parayı temsil ettiğine inanılmaktadır. Arabanın üzerindeki saman dağı gerçek saman olamayacak kadar düz ve pürüzsüzdür. Bu durum, resmin ön tarafındaki rahibelerin çuvallara koydukları samanla karşılaştırıldığında ortaya çıkmaktadır. Bir Flaman atasözüne göre; “Dünya saman arabası gibidir ve herkes elinden geleni alır”. Sözü buradaki saman-pa-ra ilişkisine bir gönderme olarak nitelendirilmektedir. Saman arabası, zafer arabasını andırmaktadır. Ahşap bir kapı kayarak açılmakta, dağdan ilkel bir kalabalık da bu aralıktan taşmaktadır. Kalabalık, ellerinde tırmıklar ve sopalarla samana merdiven dayamaktadırlar. Bazılarının ölümü insan kalabalığının altında, bazılarının ki de tekerleğin altında ezilmiş vaziyette görülmektedir. Yüklü saman vagonunun (Haywain) sol tarafında papa, imparator ve kral durmaktadır. Yüksek vergilerden ve hoşgörülerden gelen samanları (paraları) arabaya yığmaktadırlar. Fiziksel olarak saman arabası, ana dünya panelinden sağ taraftaki cehennem paneline iblisler tarafından çekilmektedir. İblisler, yarı insan yarı hayvan şeklinde grotesk görünümündedirler (Farrell, 2017).



Görsel 5. Kesit 7.

Erişim: <https://eclecticlight.co/2016/08/03/hieronymus-bosch-the-haywain-prado/>

Sağ alt köşede rahibelerin saman toplamakla meşgul olduğu görülmektedir. Rahibeler, istifleme konusunda çılgın kalabalıkla benzer yozlaşmışlığı göstermektedir. Ayrıca rahibelerden birinin gaydasını üfleyen bir adamla flört etmesi, duygular dünyasına olan bağlılığı göstermektedir. Papazının, 7 ölümcül günahtan biri olan oburluğu temsil ettiği, bir saman çuvalı kadar büyük bedeniyle etrafına bakarak içkisini içmesinden belli olmaktadır. Şarlatan bir doktor, seyyar dükkânını kaosun ortasına kurmaktadır. Bir hastanın açık ağzını incelemektedir. Doktorun amblemi kurtlar tarafından kemirilen bir kalbi merkezine almakta, kötülüğü sembolize etmektedir (Şentürk, 2023).



Görsel 5. Kesit 8.

Erişim: <https://www.thehistoryofart.org/hieronymus-bosch/haywain-triptych/>

Bosch'un sağ taraftaki cehennem paneli, dünyanın hareket edip taşıdığı, yanan bir gökyüzüne karşı kontrast oluşturan harabe manzaralardan oluşmaktadır. Bitmek bilmeyen acılar sonsuz bir döngüde tekrar etmektedir. Yeryüzü, çökmekte ve insanlığı ateşli çukurlara çekmekle tasvir edilmektedir. Lanetlenmişlerin beyhude mücadelelerine, şeytanın kahkahası eşlik etmektedir (Url 1).



Görsel 5. Kesit 9.

Erişim: <https://eclecticlight.co/2016/08/03/hieronymus-bosch-the-haywain-prado/>

Sağ panel, tabloya bakarı cehennemde derin bir kâbus yolculuğuna çıkarmaktadır. Hikâye olarak sunulan bir dizi işkencede, insanlığın sonu ve hak edilmiş kıyamet görölmektedir. Cinler, Şeytan'ın mimari projeleri olan cehennem kuleleri inşa etmekle meşguldür. Bir iblis, yeni ölüleri duvar ustalarına götürmek için bir merdivene tırmandırmaktadır. Bu, ölümlülerin günahlarıyla inşa edilen kayıpların kulesidir. Kule, tanrısız günahkârların hayatta taptıkları saman kulesiyle paralellik göstermekte ve insanın cennetin kapılarını fethetmek istediği Babil Kulesi'ne de bir gönderme yapmaktadır (Url 2). Kesit 9'daki hayvan başlı insan bedenli grotesk karakterler, günahkârların yargılanması yolunda onlara eşlik eden bekçi görevi üstlenmektedirler.



Görsel 5. Kesit 10.

Erişim: <https://eclecticlight.co/2016/08/03/hieronymus-bosch-the-haywain-prado/>

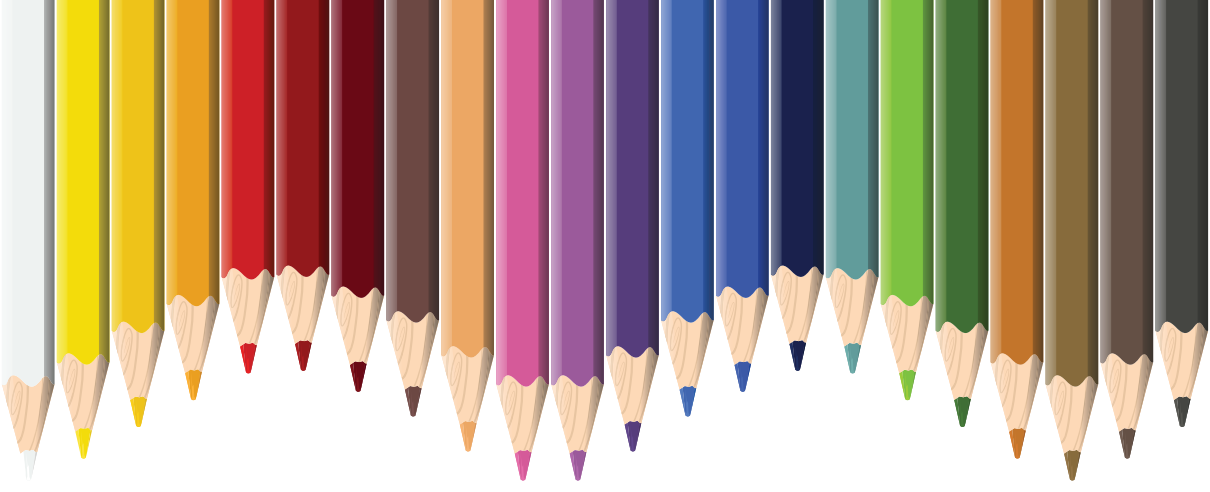
İnsanlık, övünülen kibrin mahkûmu konumundadır. Bir kargadan baş aşağı sarkan derisi yüzülen bir adamın, bağırsakları vücudundan dışarı çıkmaktadır. Hayattaki her günah, buna karşılık gelen bir ceza olarak belirmektedir. Çarkıfelek bir kez daha dönmekte; nihai karar ve yargı kaçınılmazdır (Url 2). Kesit 10'da sağ taraftaki çıplak iki insanı hayvanlar kuşatmaktadır. Özellikle üç köpeğin havlamasının insanın doğru yoldan sapmasına neden olan dikkat dağıtıcı şeyler olarak nitelendirilmesi ile resimde alegorik bir ilişki kurulmuştur.

SONUÇ

Resim sanatında grotesk anlam içeren figürler, 15. yüzyıldan bu yana sanatın çeşitli dallarında özellikle de resim sanatında kullanılmıştır. Hieronymus Bosch, yaşadığı dönemdeki sıkıntıları resimlerine sıra dışı bir yolla yansıtarak adından söz ettirmiştir. O dönemde yaşanan savaşlar, ekonomik sarsıntılar, sosyal çatışmalar, hastalıklar, açlıklar, Tanrı'nın bir gazabı olarak düşünülmüş, bu da güvensizlik duygusunu artırarak dinsel fanatizme yol açmıştır. Kendilerini, günahkâr olmakla suçlayan, günah çıkartan insanlar çoğalmış, bu kaostan beslenen dini oluşumlar ortaya çıkmış, kiliseler inandırıcılığını yitirmiştir. Bosch, böyle bir durumda insanları kötülüklerden alıkoymak için cennet ve cehennem atmosferlerini çeşitli grotesk figürlerin yer aldığı fantastik bir dünyada sunmuştur. Üç panelden oluşan Haywain Triptiği'nde dış kapaklardaki merkezi figür olan Yolcu, yoldan çıkarılma eğilimlerine rağmen kendi yolunda devam eder vaziyette tasvir edilmiştir. Sol taraftaki panelde; cennet bahçesinde Âdem ve Havva'ya elma sunan insan başlı yılanın ve Âdem ile Havva'yı bahçeden kovan meleğin sahnesi bulunmaktadır. Orta panelde, saman almaya çalışan kalabalık insan yığınıyla çevrelenmiş büyük bir saman vagonu (Haywain) tasvir edilmiştir. Zevk peşinde koşanların çeşitli günahlar (oburluk, şehvet düşkünlüğü, açgözlülük, zalimlik) işledikleri sahnede İsa, gökyüzünde yüksek konumda resmedilmiştir. Saman arabası etrafındaki günahkârlar, laneti işaret eden bir sonraki panele doğru ilerler vaziyette resmedilmiştir. Sağdaki panelde, Bosch, insanlara işkence eden, onları yiyen, duman ve alevlerin ortasında çatılardan atan, tuhaf bir kule inşa eden grotesk figürlerle dolu cehennem atmosferi tasvir etmiştir. Grotesk figürlerdeki çeşitlilik, kötülüğün türleri olarak yansımıştır. Uzun burun, saçsız kafalar, büyük gözler, yıpranmış ciltler, kötülüğün birer fiziksel yansıması olarak yer almıştır. Genel anlamda kötü, kavramının kendi içinde duygusal yansımaları da geniş burunla şehvet düşkünlüğü, uzun keskin çeneyle zalimlik, şişman bedenle açgözlülük olarak belirlemiştir. Resimde insan, hayvan, bitki gibi olağan varlıkların yanında ürkütücü grotesk varlıkların olması, cehennem kavramıyla ilişkilendirilmiştir. Ürkütücü figürler bazen iblis bazen metamorfik görüntülerle resmin çeşitli sahnelerinde yer almış, sanatçı; fiziksel bozukluğu, manevi bozuklukla bütünleştirmiştir. Sonuç olarak cennet ve cehennem kavramları ile resim, maddiyat ve zevk (saman kapma) peşinde koşmanın sona gelindiğinde, nasıl sonsuz lanete yol açtığını gösteren, hem öğüt hem de ikâz anlamları barındıran etik ve ahlâki değerler içermektedir.

KAYNAKLAR

- Ak, D. S. (2020). Halkın gülüşü: Grotesk imge. Ankara: Akademisyen.
- Aycıl, N. Ü. (2003). Grotesk Anlatım ve Türk Oyun Yazarlığında Kullanımı, [http://dergiler.ankara.edu.tr/dergiler/13/181/1439.pdf]. *Ankara Üniversitesi, D.T.C.F. Tiyatro Araştırma Dergisi*, 16, 68-84.
- Ballı, Ö. (2023). Plastik Sanatlar Özelinde Grotesk Kavramının Teknoloji Temelli Sanatsal İfadeleri Üzerine. *Sanat ve İnsan Dergisi*. 7(1), 1-12.
- Batur, M. & Başdoğan, A. (2022). Resim Sanatında Grotesk İmgelerin Kullanımı Üzerine Bir İnceleme. *Uluslararası Disiplinlerarası ve Kültürlerarası Sanat*, 7 (14), 38-50 . <https://dergipark.org.tr/en/pub/ijiiia/issue/72481/1170565>
- Bird, M. (2016). Sanatı değiştiren 100 fikir. (D. Öztok, Çev.). İstanbul: Literatür.
- Blanco, J. D. M.(Ed.). (2016). The Prado Guide, Espana: Telefonica.
- Cumming, R. (2017). Görsel rehberler sanat. (A.I. Önoğlu, Çev.). İstanbul: İnkılap.
- Eco, U. (2009). Çirkinliğin tarihi. İstanbul: Doğan Egmon Yayıncılık.
- Farrell, J. (2017). Zenginlerin günâhkar açgözlülüğü: Bosch'un Haywain tablosu. *Culture Matters*. 02.09.2023, Erişim: <https://www.culturematters.org.uk/index.php/arts/visual-art/item/2629-the-sinful-greed-of-the-rich-bosch-s-painting-of-the-haywain>
- Güzel, Ş. P. (2016). Grotesk. Ankara: Bilgesu Yayıncılık.
- Hodge, S. (2018). Sanat: Büyük sanatçılar ve eserleri hakkında bilmeniz gereken her şey. (M. Üstünipek, Çev.). İstanbul: İnkılap.
- Krausse, C. A.(2005). Rönesanstan günümüze resim sanatının öyküsü. (D. Zaptıoğlu, Çev.). Almanya: Literatür.
- İpşiroğlu & İpşiroğlu (2017). Oluşum süreci içinde sanatın tarihi. İstanbul: Hayalpe-rest.
- Ilsink, M., Koldeweij, J. vd. (2016) Hieronymus Bosch, Ressam ve Ressam: *Katalog Raisonne, Yale UP ve Mercatorfonds*. s. 336-355, ISBN 978 0 300 22014 8.
- Şentürk, S. (2023). Tablo Okuması: The Haywain Triptych-Bosch. *İstanbul: Söylenti Dergi, ET*, 28.06.2023, Erişim: <https://www.soylentidergi.com/the-haywain-triptych-bosch-tablo-okumasi/>
- Taşkesen, S. (2018). Tasvir Sanatında Beden Olgusunun Grotesk Figürler Üzerinden Sorgulanması. *Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 261-285
- Url 1: <https://www.thehistoryofart.org/hieronymus-bosch/haywain-triptych/>
- Url 2: <https://eclecticlight.co/2016/08/03/hieronymus-bosch-the-haywain-prado/>



Bölüm 8

SANAL KARAKTERLERİN ARTIRILMIŞ GERÇEKLİKTEKİ YERİ

Serkan VURAL¹

Şadi KARAŞAHİNOĞLU²

1 Doç. , Yalova Üniversitesi, Sanat ve Tasarım Fakültesi Grafik Tasarımı Bölümü YALOVA,
mail@serkanvural.com, +90 532 786 4986

2 Doç. , Kırıkkale Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi Çizgi Film Animasyon Bölümü KIRIK-
KALE, sadirin@gmail.com, +90 555 705 3637

GİRİŞ

Artırılmış gerçeklik; sanal karakterler, hareketli grafikler, iki ve üç boyutlu objeler ile bilgisayar ortamında oluşturulan içeriklerin gerçek dünya üzerine eşleştirilmesi ile oluşmaktadır. Artırılmış gerçeklik, fiziksel dünya ile yazılımlar tarafından oluşturulan hareketli görüntü, ses, grafik, GPS konum takip verisi ile birleştirilen teknolojik kavramdır. Eğitim, eğlence, tıp, turizm, askeri ve sanat gibi alanlarda artırılmış gerçeklik uygulamalarından yararlanılmaktadır. Teknolojik gelişmeler sanal ve gerçek dünya arasında bağlantı kurarak kullanıcıların mesleki alanlarını da geliştirmesine katkı sağlamaktadır. Kullanıcı ve sanal obje arasında oluşan bu bağlantı hastasının tedavisini yapmaya çalışan bir doktor, okul öncesi, ilkokul veya lisede eğitim alan bir çocuk veya simülasyon eğitimi alan bir pilot vb. alanlarda kullanıcıyı deneysel eğitimlerle gelişimine katkıları olabilmektedir.

Artırılmış gerçeklik kavramı dünyayı daha anlaşılabilir olmasını destekleyecek sanal veriler oluşturmaktadır. 1990 yıllarında hızla gelişen teknoloji, bilgisayar ortamında oluşturulan dijital içerikler sanatçıyı kendisini ifade etmesi için farklı arayışlara sokmuştur. Görsel görüntünün, insan hayatında önemli bir yer edindiği ve sanal çevrede yaratılan nesnelerin insan duyularına gerçeklik kavramını aktarmada başarılı olduğu bilinmektedir. Bu bağlamda tasarımcılar oluşturdukları sanal karakterleri uygulanacak içeriğin, ihtiyacı doğrultusunda işleyerek artırılmış gerçeklik uygulaması üzerinden gerçek dünya üzerine eş zamanlı olarak kullanıcılara sunmaktadırlar. Artırılmış gerçeklik kullanıcıların teknolojik gelişme ile hizmete sunulacak olan insan ve sanal obje etkileşimini temel almaktadır.

Artırılmış gerçeklik teknolojisinde kullanılan cep telefonu ve tablet gibi aygıtların taşınabilirliğinin kolay olması cihazların kullanımını arttırmaktadır. Bu artışı sağlayan cihazlar, sayısal uygulamalar ile paralel olarak artırılmış gerçekliği büyük ölçüde geliştirmiştir. Artırılmış gerçeklik sanal ve gerçek oluşumlar arasında kullanıcının hayal dünyasına istediği gibi müdahale edebilir, geliştirebilir ve değiştirebilir özelliği taşımaktadır. Bu teknoloji, insan ve sanal karakter ile bağ kurarak gerçek ve sanal dünya arasında köprü işlevi görmektedir.

Birbirleri ile sık sık karıştırılan artırılmış gerçeklik ve sanal gerçeklik kavramları ise, farklı çalışma prensiplerine sahiptir. Artırılmış gerçeklik, birey ve bireylerin algıladıkları gerçek çevre görüntülerine sanal nesne ve objelerin eklenmesi ile oluşan yeni görüntüleme ortamlarıdır. Sanal görüntülerin gerçek dünya üzerine eş zamanlı etkileşimleri artırılmış gerçekliği oluşturur. Bu etkileşimlerden meydana gelen yeni çevre, kullanıcıların deneyimledikleri süre zarfında güncelliğini korumaktadır.

Sanal gerçeklikte ise; kullanıcı etkinliklerini sanal çevre içinde yapmaktadır. Sanal gerçeklik, fiziksel çevreden bağımsız olarak ilerlemektedir. Yapay

sanal ortamda taklit edilen çevresel tasvirler kullanıcı ile gerçek ortamdaki bağımsız etkileşim halinde olmaktadır. Kullanıcılar her iki teknolojiye de sanal nesnelerle etkileşim içerisinde olmaktadır. Sanal gerçeklik ile artırılmış gerçeklik kavramları, dünya üzerindeki insan ve ekipman bileşenlerinin, bilgisayar kontrolü ile sağlanan bir sanal ortam simülasyonu versiyonudur. Sanal gerçeklik kullanıcıları gerçek dünyadan koparıp yapay sanal dünyaya taşımaktadır. Artırılmış gerçeklik ise fiziksel ortamları sanal verilerle zenginleştirerek katmanlar halinde ortaya yeni çevresel tasvirler oluşturmaktadır.

Araştırma kapsamında artırılmış gerçeklik kavramının tanımına, tarihsel gelişimine, kullanım alanlarına, görüntüleme donanımlarına, sistemlerine ve sanal karakter kullanımı üzerine yapılan alanlardaki örneklerle yer verilmiştir. Yapılan çalışmada eğitim, oyun ve eğlence alanlarında yapılmış olan sanal karakterlerin artırılmış gerçeklik uygulaması ile birleştirilen örneklerine yer verilmiştir. Literatür tarama yöntemi kullanılarak ulaşılan bilgilerle artırılmış gerçeklik ve sanal karakter konusu üzerinde durularak güncel teknolojik gelişmeler ele alınmıştır.

Artırılmış Gerçeklik Kavramının Tanımı ve Tarihsel Gelişimi

Artırılmış gerçeklik; teknolojik çağın getirdiği yazılım ve teknik araçların yardımı ile bilginin sanal verilerle desteklenmesini sağlamaktadır. Bilginin daha kolay anlaşılabilir durumu, hızlı ve pratik kullanımı, kullanıcıların algısını zenginleştiren içerik ve veri ulaştırması olarak da tanımlanabilir.

Artırılmış gerçeklik, sanal gerçekliğin alt birimi olup gerçekliği yeniden oluşturma yapısı değil, var olan fiziksel gerçekliği desteklediği sanal ortamlardır (Azuma, 1997: 356). Gerçek dünyadaki görsel yansımaların, bilgisayar sistemlerinde üretilmiş sanal obje ve nesnelerin zenginleştirilmesiyle elde edilir (Altınpulluk, 2015: 124). Azuma'ya göre artırılmış gerçeklik; gerçek ve sanal ortamların üç boyutlu ve eş zamanlı olarak bir araya getirilmesidir (Azuma, 1997: 356). Artırılmış gerçeklik, fiziksel dünyaya eklenen sanal bilgi farklı duyu organlarını harekete geçirir (Craig, 2013: 242). Günümüzde kullanılan teknolojinin artırılmış gerçeklik ile kurduğu ilişki kullanıcıların etkileşim bağına güçlendirmektedir. Duyu organlarına hitap eden bu teknoloji, bir kuş gibi uçmayı ya da bir pilot gibi deneyim kazanmayı sağlamaktadır. Artırılmış gerçeklik, insan duyularını ve mesleklerini daha iyi geliştirmesini sağlayan bir teknolojidir.

Artırılmış gerçeklik, bir kamera tarafından yaratılan gerçek nesnelerin üzerine dijital bir katman ekleyerek sayısal kod ve yazılımlarla zenginleştirilmiş içeriği açığa çıkaran güncel bir teknolojidir (Yılmaz ve Batdı, 2016: 273). Gerçek ve teknolojik yazılımların oluşturduğu objeler arasındaki etkileşim olanağı sağlamaktadır. Gerçek yansımaların sayısal kod ve verilerle oluşturulup veriyi aktarıcıya etkileşim halinde iletmesi, öğreti, hayal gücü, anlama,

yetisini geliştirmektedir. Artırılmış gerçeklik sadece kullanıcının hayal dünyasını etki etmemektedir. Aynı zamanda yol gösterici ve eğitici pozisyonu bu teknolojinin önemi ortaya koymaktadır.

Artırılmış gerçeklik kavramı 1990’da havacılık şirketinin mühendisi olan Tom P. Caudell tarafından kullanılmıştır (Polat ve Ayan, 2020: 3). Pilot kasklarına yerleştirilen artırılmış gerçeklik teknolojisi uçakta bulunan kullanıcının gerçek dünya ve sanal yazılımların oluşturduğu verilerle algısal görme duyusunu güçlendirmiştir. Bu sayede uçağın etrafındaki çevresel bilgileri kaska aktararak kullanım kolaylığı sağlanmıştır.

1901’de Frank Baum, dünyaya ilk defa dijital veri aktaran ekranlardan bahsetmiştir ve bulduğu cihaza, karakter işaretleyici adını vermiştir (Johnson, 2012). Aktif olarak kullanılan ekran göstericiler telefon, tablet vb. birçok teknolojik alet günümüzde kullanılmaktadır. Artırılmış gerçeklik evresini hızlı bir şekilde yaygın hale getiren ekran göstericiler olarak bilinmektedir. Kullanım açısından taşınabilir olması bu teknolojik kavramının en önemli faktörüdür.

1957 yılında ise Morton Heilig, bu alanda kullanılan ilk simülatörünü Sensorama’yı üreterek patent haklarını almıştır (Heilig, 1962: 1). Sensorama; birçok duyu organlarını aktive etmeyi amaçlayan, geniş görüş alanına sahip, titreşim özelliği ile renkli animasyonlu ve sesli bir cihazdır (Letchford, 2009’dan aktaran Abdüsselam ve Karal, 2015). Sensorama ile başlayan süreçte, birçok dijital alanın geliştirmesine ışık tutmuştur. Artırılmış gerçeklik teknolojisi 1960’larda Harvard ve Utah Üniversitelerinde bilgisayar grafikleri üzerine çalışan Ivan Sutherland ve öğrencilerinin çalışması sonucunda geliştirilmiştir (Feiner, 2002, s.50). Demokles’in kılıcı ismini verdikleri, baş ve göz hareketlerine duyarlı olarak tasarlanan ve başa takılabilen görüntüleyici ortaya çıkmıştır (Tanrıku ve Karagöl, 2021: 99). Artırılmış gerçekliği ilk resmi olarak kullanım imkânı, ABD Hava Kuvvetleri ve NASA olmuştur (Feiner, 2002: 50).

“Bu teknoloji 1990’lardan sonra yaygınlaşarak daha geniş mesleki alanlara ve kitlelere ulaşmıştır. Hava kuvvetlerinin ilk kullanımı kafaya takılan kask ve savaş uçaklarında bulunan ekran göstericilerdir. Pilota bilgilendirici, yönlendirme değerleri aktararak kullanım kolaylığı sağlamıştır. Bu aktarımlar pratik bilgilendirme ve kullanım kolaylığı sayesinde hızlı bir biçimde yaygınlaşmıştır. 1975’te Krueger tarafından geliştirilen Video Place sistemi, kullanıcılara sağladığı kolaylık ile herhangi bir araca ihtiyaç duymadan sanal ortamda etkileşim olanağı sağlamıştır” (Krueger, Gionfriddo ve Hinrichsen, 1985: 35).

Video Place kullanıcıların hareket algısını karşılayıp etkileşimli yazılım olarak bilinmektedir. İlk uygulama ise “Virtual Fixtures” adıyla ABD Hava Kuvvetleri Araştırma Laboratuvarında L.B. Rosenberg tarafından yapılmıştır (Rosenberg, 1993: 76). Virtual fixtures pilotların eğitim almasında kullanıla-

rak ekranında çıkan veriler pilotları bilgilendirerek kullanım kolaylığı sağlamıştır.

“Ekran geliştiricilerin gelişimi ve teknolojinin hızlı bir şekilde yaygın kullanılması artırılmış gerçeklik kavramı 2000’li yıllarda yazılımlarda gelişmiştir. Özellikle ekran göstericilerde üç boyutlu yazılımların etkisi oyun ve tasarımsal alanlarda önemli gelişimler sağlamıştır. Bu kavramların teknolojinin getirdiği imkânlar doğrultusunda artırılmış gerçekliğin sadece bir teknoloji kavramı olmadığını göstermektedir. İnsan duyularına hitap eden ve bilgide yönlendirici deneyimi sunan eğitici bir kavramdır. Gelişen teknolojinin oyun sektörünü hızlıca etkilemesi kullanıcı sayısını artırarak yayılmasında en nemli etken olarak bilinmektedir. İlk artırılmış gerçeklik oyunu olan ARQuake’i, Bruce H. Thomas 2000 yılında geliştirmiştir” (Thomas vd, 2000: 145).

1988’de artırılmış gerçeklik teknolojisine Kuzey Carolina Üniversitesi, üç boyutlu yazılımı entegre etmiştir. Paralel olarak yazılımların gelişmesine sebep olan teknoloji artırılmış gerçeklik kavramıyla oyun sektörünü de etkilemiş bulunmaktadır. İlk köprüyü kuran Bruce H. Thomas sanal karakterlerin kullanıcılarla etkileşimine zemin hazırlamıştır. Teknoloji, artırılmış gerçeklik ve sanal karakter dijital ekranlarla buluşup etkileşimli oyunlar ortaya çıkmıştır.

2012 yılında Google şirketi, ek donanımlardan bağımsız olarak tasarladığı ilk artırılmış gerçeklik gözlüğü olan *Project Glass*’ı üretmiştir (Albanesi-us, 2012). Teknolojinin getirdiği imkânlar doğrultusunda artırılmış gerçeklik araçları ortaya çıkmıştır. Artırılmış gerçeklik gözlüğü günümüzde kullanılmakta ve gelişimine devam etmektedir. Ayrıca otomobil üretici firmalar artırılmış gerçeklik ekran göstericilerine yönelmesiyle araç servis kılavuzlarında kullanmaya başlamıştır.

Artırılmış Gerçeklik Teknolojisinin Kullanım Alanları

Eğitimden mimari alanlara kadar kullanılan artırılmış gerçeklik gözlükleri sunum, eğitici programlar, eğlence, mimari, alışveriş, sinema, simülasyon, film vb. alanlarda kullanılmaktadır.

Eğitim

Artırılmış gerçeklik uygulamalarında eğitimle ilgili içeriklerin üç boyutlu olarak fiziksel dünya üzerinde görünebilmesi öğrencinin ilgisini çekebilir (Görsel 1). Bu uygulamalar öğrencinin derse katılım oranını artırıp başarısına katkı sağlayabilir. Artırılmış gerçeklik; coğrafya, kimya, fizik ve biyoloji gibi derslerin anlatımında farklı bir ortam sunmaktadır. Artırılmış gerçeklik ortam uygulamaları, doğru bilgi ve çıkarımların elde edilebilmesi için öğrenme çevresine yenilikler getirerek bu bilgilerin ve çıkarımların daha iyi anlaşılmasını, irdelenmesini ve farkına varılmasını yardımcı olabilir.



Görsel 1. Eğitimde artırılmış gerçeklik uygulaması (Jain, 2018)

Sınıf ortamlarında öğrencilerin dikkat süreleri daha kısa olmakta ve ilgileri çabuk dağılabilmektedir. Buna karşın artırılmış gerçeklik uygulamalarının kullanımı ile öğrenciye verilmeye çalışılan soyut kavramları somutlaştırması ve kavramayı kolaylaştırması öğrencilerin dikkat sürelerini arttırabilir.

Mimari

Mimarlık ve emlak firmaları, projelerini sergilemek için artırılmış gerçeklik teknolojisini kullanmaktadır. Bir projeyi inşaat öncesi önerme, yenileme ve yükseltmelere kadar her aşamada gösterebilir. Firmaların sunum ve projelerinde artırılmış gerçeklik uygulamalarının kullanımı pratik ve etkili sunum biçimi olabilir (Görsel 2).



Görsel 2. Mimaride artırılmış gerçeklik uygulaması (URL 1, 2023)

Tasarımcılar ve mimarlar, gerçek zamanlı görüntülenebilen sanal bir ortamda çizim, sunum yapmak için bu teknolojiyi kullanmaktadır.

Alışveriş

IKEA firmasına ait uygulama, müşterilerin artırılmış gerçeklik teknolojisini kullanarak kendi evlerinde mobilya ve diğer ürünlerin nasıl görünebileceğini görmelerine olanak tanımaktadır (Görsel 3). Mağaza içinde, akıllı aynalar ve RFID (Radyo Frekans Tanımlama teknolojisi) etiketleri müşterilere ürün önerileri için alternatif olmuştur.



Görsel 3. Alışverişte artırılmış gerçeklik uygulaması (URL 2, 2023)

Tüketicilere sanal bir alışveriş deneyimi için; American, Amazon, Apparel, Uniqlo, Lacoste, Kohls ve Sephora gibi markalar artırılmış gerçeklik uygulamalarını tercih etmektedir. Ayrıca bazı markalar müşteriler için sanal soyunma odası uygulamaları ile satın almadan önce ürünü denemeden üzerinde görmesini sağlayan uygulamalar geliştirmiştir.

Eğlence

Snapchat, Facebook, Instagram, Pinterest ve TikTok artırılmış gerçeklik teknolojisi ile lens, filtre ve efekt kullanan sosyal medya uygulamalarıdır. Eğlence alanında hizmet veren firmalar müşterilerine farklı bir deneyim yaşatmak, kullanıcılarına güzel zaman sağlayabilmek için artırılmış gerçeklik teknolojilerinden kullanılmaktadırlar.

Artırılmış gerçeklik, sanal nesneleri gerçek dünyaya yerleştirerek dijital ortamı gerçeğe dönüştüren bir teknolojidir. Görsel ve işitsel içeriğini, kullanıcının ortamıyla gerçek zamanlı olarak bütünleştirmektedir. Mobil oyun geliştirme şirketlerinin yardımıyla, gelişmiş artırılmış gerçeklik uygulamalarının

kullanımı genişlemektedir. Niantic Yazılım Şirketi, Pokemon Go oyununun ardından diğer bir artırılmış gerçeklik oyunu olan *Ingres Prime*, kullanıcı kitlesini etkilemiş ve oyunda artırılmış gerçekliği kullanmıştır (Görsel 4).



Görsel 4. *Ingress Prime* artırılmış gerçeklik oyun uygulaması (URL 3, 2023)

Artırılmış gerçeklik oyunları oyunculara etkileşim deneyimlerini geliştirmesine ve yazılım tarafından oluşturulan kurgusal verilere ulaşmasına izin vermektedir.

Sinema

Sinema/televizyon sistemlerinde, artırılmış gerçeklik teknolojileri kullanılmaktadır. Tasarım ve yazılımcılar, gelişen teknoloji ile gerçeğe çok daha yakın mekânlar modelleme olanağına kavuşmuşlardır. Çekilmesi imkânsız ya da zor sahne oluşumlarını bilgisayarda tasarım ile şekillenip efekt teknikleri ile yapılmaktadır. Artırılmış gerçeklik uygulaması sayesinde; billboard'u cihazınızla taratıp, filmin konusu, oyuncuları ve film fragmanı hakkındaki bilgiler cep telefonu üzerinden izlenebilir (Görsel 5).



Görsel 5. Sinemada artırılmış gerçeklik uygulaması (URL 4, 2023)

Artırılmış Gerçeklik Görüntüleme Donanımları ve Sistemleri

Artırılmış gerçeklik teknolojisinde; başa takılan görüntüleme (head mounted display) ve taşınabilir görüntüleme (hand held display) donanımları olarak iki gruba ayrılmaktadır.

Artırılmış gerçeklik gözlükleri veya kontak lensler kullanarak gerçek dünyayı verilere, kavrayış biçimine ve ortama göre yeniden şekillendirir (King, 2016: 93). Artırılmış gerçeklik gözlükleri, kontak lensler, telefonlar, tabletler ve GPS aletleri gerçek dünyayı, verileri kavrayış biçim ve ortamına göre yeniden şekillendirmektedir. Bu şekillenen görüntüleme sistemleri başa takılan ve taşınabilir sistemler olarak sınıflandırılmaktadır.

Başa takılan görüntüleme (head mounted display)

Başta takılan görüntüleme göstericinin, seyirci gözüne takılarak kullanıldığı göstericilerdir (Görsel 6). Kullanıcının ellerini serbest bırakıp, kullanıcı nereye dönerse dönsün görme alanına göre sanal ve gerçek görüntünün üst üste çakışmasını sağlar. Bu çakışmada sanal ve gerçek ortamların bir araya gelerek oluşturduğu kompozisyonu kullanıcıya sunar. Cihazda bulunan sensör vasıtasıyla, gerçek ve sanal görüntüleri başın dönme yönüne göre işlemektedir.



Görsel 6. Başa takılan artırılmış gerçeklik gözlüğü (URL 5, 2023)

Taşınabilir görüntüleme (hand held display)

Günümüzde neredeyse her birey tarafından kullanılan telefon ve tabletlerin kolay taşınabilirliği ve erişilebilir olması gibi etkenlerden dolayı artırılmış gerçeklik uygulamalarında yaygın olarak kullanılan bir sistemdir (Görsel 7).



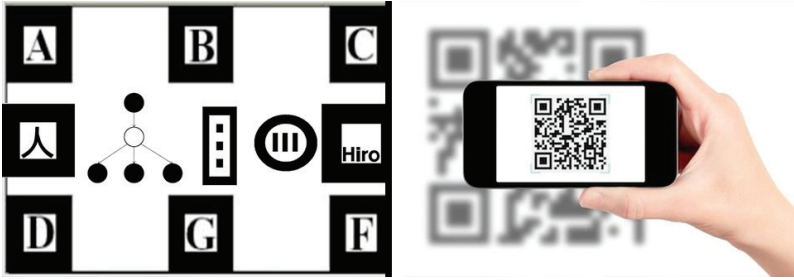
Görsel 7. Taşınabilir görüntüleme sistemi (Weaver, 2021)

Takip sistemleri, görüntü tabanlı sistemler (işaretli tabanlı) ve konum tabanlı sistemler (işaret tabanlı olmayan) artırılmış gerçeklikte kullanılan donanım sistemlerindendir. Artırılmış gerçeklik donanımları teknolojik gelişmelerle birlikte yenilenmekte ve yeni donanımlar sistem içerisine dahil olabilmektedir.

Görüntü tabanlı sistemler (işaretli tabanlı)

Artırılmış gerçeklik teknolojisinin donanım alanındaki en önemli bileşenlerinden biri, takip ve duyarlılık sistemleridir. Düzgün bir artırılmış gerçeklik görüntüsünün oluşturulması için gerçek ortam ve sanal çevrede oluşturulan nesnelerin doğru eşleştirilmesi gerekmektedir.

Takip sistemi, gösterilecek sanal verinin kullanıcı konumuna göre görüntüyü tanımlar. Bundan dolayı hesaplamalar için takip sisteminin vereceği veriler doğru sonuçlara ulaşılmasında büyük önem taşır (Zlatanova, 2002: 13). İşaret sistemli takip, uygulamaya tanımlanmış olan siyah beyaz kare barkodların baskıları kullanılır (Görsel 8). Uygulama barkodu tanıdığı anda, o barkod için oluşturulmuş sanal veriyi işleyip sunar. Günlük hayatta birçok yerde karşılaşılan QR kodlar ise, en genel işaretçi temelli takip sistemleridir. Alışveriş, bankamatikler, ödeme işlemleri, eğitim ve birçok mesleki alanlarda kullanılmaktadır. QR kodların tanımlanması ve değerlendirilmesi için birçok akıllı telefon uygulaması geliştirilmiştir.



Görsel 8. Artoolkit takip işaretçileri ve qr kod örneği (URL 6, 2023)

Konum tabanlı sistemler (işaret tabanlı olmayan)

İşaretsiz takip sisteminde ise; nesneler veya dokular tanımlanmış durumdadır. Uygulama, tanımlı nesneyi veya dokuyu kamera vasıtasıyla algıladığı anda, sanal veriyi görüntüleyip işleyişe sunar. Kullanıcının gezindiği odaklanmış alanı tahmin ederken, herhangi bir fiziksel yerin verilerini okumak için dijital pusulalar, termal konumlandırma sensörleri ve ivmeölçer gibi sensör kullanılarak çalışır. İşaretsiz takip sistemi kullanıcının oturma odasına sanal mobilyalar yerleştirebilir ve konum kombinasyonlarını denemelerine olanak sağlar.

Sistemler içinde oluşturulmuş veri tabanları yer almakta, bulut tabanlı sistemleriyle internet üzerinden tanımlamaları gerçekleştirilmektedir. Duyarlılık sistemleri de bir başka takip mekanizmasıdır. GPS, jiroskop, pusula ve akselerometre elemanlarından oluşmaktadır. Uydudan gelen GPS verisinden kullanıcının konumunu alıp dijital pusulaya, jiroskopa ve akselerometreye göre yönünü belirleyip veri tabanından ilgili bilgileri çekerek önünde olması gereken sanal veriyi kullanıcıya görsel olarak sunmaktadır. Günlük yaşamımızda çok fazla derinlik katma potansiyeline sahip, çok kullanışlı bir artırılmış gerçeklik aracıdır. Duyarlılık sistemleri üzerine çalışılan wiktitude, junaio, layar uygulama gelişimleri sürdürülmektedir.

Uzaysal görüntüleme (spatial display)

Bilgisayar üretimli görüntünün direk gerçek ortam üzerine yansıtılmasını sağlayan uzaysal göstericilerde, görüntü herhangi bir yüzey üzerinden sunulabileceği gibi, sis ya da yüksek basınç altında verilen mikron boyutlarındaki su damlacıklarıyla tanımlanmış hacimler kullanılarak da oluşturulabilir (Görsel 9).



Görsel 9. *Projeksiyon haritalama gösterici uygulaması (URL 7, 2023)*

Genelde projeksiyon kullanılarak yapılr ve bilinen diğer cihazlarda uzay-sal gösterici olarak adlandırılır. Projeksiyon göstericiler ilk başladığında, düz duvarlarla sınırlıydı. Projeksiyon, videonun bir yüzeye haritalandığı, binalar, pistler, sahneler ve hatta su gibi ortak nesneleri etkileşimli ekranlara dönüştürdüğü bir video projeksiyon teknolojisidir.

Ekran göstericiler (heads-up displays)

Ekran göstericiler, birbirine bağlı sabit ekranlar sayesinde bilgisayar grafik bilgisini ortama veren göstericilerdir. Askeri, eğitim, oyun, eğlence, mimari, simülasyon alanında kullanılmaktadır. Ekran göstericiler olarak adlandırılmasında belirli referans kontrollerini, yükseklikleri ve hareketleri daima takip etmek zorunda olmaları ve arayüz ekranları görme gerekliliği etkili olmuştur. En çok üzerine çalışılmakta olan ve geliştirilen gösterici tipi olan ekran göstericilerdir. Günümüzde BMW, Rolls Royce ve Mercedes S-Class gibi araçlarda uygulanmıştır (Görsel 10).



Görsel 10. *Ekran gösterici uygulama görseli (URL 8, 2023)*

Artırılmış Gerçeklikte Sanal Karakter Kullanımı

Artırılmış gerçeklikte oyun, eğitim ve simülasyon gibi alanlarda sanal karakter kullanılmaktadır. Sanal karakterler günümüzde sıklıkla eğlence alanında kullanılmaktadır. Sanal gerçeklik ve artırılmış gerçeklik tabanlı projeler üzerinde çalışan Niantic, 2015'te Pokemon Go oyununu mobil oyuncular için geliştirdiğini duyurmuştur. Artırılmış gerçeklik teknolojisini kullanan yenilikçi, oyun mekaniği bilgisayar tarafından oluşturulan bilgileri fiziksel çevre üzerine bindirerek sanal karakterleri gerçek dünya üzerine yerleştirmektedir (Görsel 11).



Görsel 11. *Pokemon Go oyun uygulaması (URL 9, 2023)*

Artırılmış gerçeklik teknolojisinin talep görmesinin sebeplerinden biri de Pokemon Go oyunudur. Pokemon Go, piyasaya çıktığı dönemde adından söz ettirmeyi başarmıştır. Bu oyun dışında Wizards Unite, Harry Potter ve Minecraft Earth gibi artırılmış gerçeklik teknolojisini kullanmaya başlayan yeni oyunların yanı sıra, kameralardaki yüz filtreleri ile de bu teknoloji popüler hale gelmiştir.

Artırılmış gerçeklik eğitimcilerin, etkileşim ve katılım yoluyla öğrenme yöntemleri için alternatif bir yöntem olmuştur. Artırılmış gerçeklikte kullanılan sanal karakterler öğrencinin bilgi, beceri, öğrenme ve hatırlama yeteneğini geliştirebilir. Öğrencilerle etkileşim halinde ve öğrencilere müfredat konularını öğretme yeteneklerini geliştirmesine yardımcı olabilecek bir araçtır. Wonderscope 2020 yılında “Çocuk Ekranı Ödülleri”nde “En İyi Öğrenme Uygulaması” ödülüne layık görülmüştür (Görsel 12). Uygulamada karakterlere yüklenmiş olan hikâye anlatılarını, kullanıcılara öğretmektedir. Çocuklara öğrenmeyi geliştirmek için hayal gücünün etkisini kullanan eğlenceli interaktif hikâyeler sağlamaktadır.



Görsel 12. Wonderscope artırılmış gerçeklik uygulaması (URL 10, 2023)

Oyun geliştiriciler, film şirketleri, müzik, spor, tiyatro yapımcıları, milyonlarca ziyaretçi ve izleyiciyi kendine çeken unutulmaz bir gösteri yaratmak için en son teknolojileri kullanmaktadır. Tüm bu yazılım ve donanım yenilikleri eğlence endüstrisinde de kullanılmaktadır. Fiziksel sporlar, pratik yapmak için sanal rakipler yaratmak veya yürüyüş gibi daha sıradan açık hava etkinliklerinin keyfini çıkarmak, canlı spor karşılaşmalarını izlemek için artırılmış gerçeklik donanımına entegre edilmiştir. Carolina'nın Bank of America Stadyumu'nun etrafında sıçrayan ve görünüşte karşı takımın afişini parçalayan devasa bir kediye gösteren artırılmış gerçeklik, çevrimiçi olarak 10 milyondan fazla izlenmiştir (Görsel 13).



Görsel 13. Carolina Panther artırılmış gerçeklik uygulaması (URL 11, 2023)

Disneyland eğlence merkezini ziyaret eden kişiler Disney World'e ait artırılmış gerçeklik destekli uygulama ile gitmek istedikleri yerleri sevdikleri Disney karakterleri ile gezabilmektedir. Sanal karakterler ziyaretçiler için birer rehber görevi görerek yol tarifi yapmaktadır (Görsel 14).



Görsel 14. *Disney artırılmış gerçeklik uygulaması (URL 12, 2023)*

Google arama motoru, artırılmış gerçeklik teknolojisi ile 3 boyutlu hayvanların sanal karakterlerini fiziksel dünya görüntüsü üzerine eşleştirmiştir (Görsel 15). Artırılmış gerçeklik uygulaması ile çevresini taratan kullanıcı sanal karakterler ile eğlenceli, farklı ve ilgi çekici bir deneyim gerçekleştirir. Bu karakterlerin asıllarına benzer şekillerde hareket etmesi görüntünün gerçekliğini artırmaktadır.



Görsel 15. *Google artırılmış gerçeklik uygulaması (URL 13, 2023)*

Basılı bir kitabın aksine artırılmış gerçeklik uygulamasının eğitimde kullanılması öğrencinin konuyu daha iyi anlamasını ve akılda kalıcılığını artırabilir. Kitap sayfalarındaki görüntüler üzerine artırılmış gerçeklik uygulaması ile eşleştirilen sanal içerikler konuyu eğlenceli ve öğretici yapabilir. Örneğin

okul öncesi çocukların öğrenme ve kavrama becerilerinin kazanılması açısından bu tarz teknolojik uygulamalar kullanılmalıdır. 3 boyutlu karakterlerin uygulama ve kitap ile eşleştirilmesi ile çocuk için farklı ve eğlenceli bir deneyim gerçekleşir (Görsel 16).



Görsel 16. Hikâye kitabı artırılmış gerçeklik uygulaması (URL 14, 2023)

Google'ın Playground uygulaması gerçek görüntüler üzerine eğlenceli animasyon görüntüleri oluşturularak artırılmış gerçeklik uygulaması ile eşleştirilmiştir (Görsel 17). Akıllı mobil cihazların uygulama kamerası aktif hale geldiğinde gerçek dünya görüntüsü sanal karakterler ile eğlenceli bir hal almaktadır.



Görsel 17. Google Playground artırılmış gerçeklik uygulaması (URL 15, 2023)

Yapılan her bir sanal karakter için hareket, gölge ve gerçek dünya aydınlatması gibi atmosferik detaylar verilmiştir. Karakterler, selfie modunda kullanıcılarla bir kareye yerleştirildiğinde ağılıyorsanız karakter yanınızda üzgün görünür, gülümserseniz karakter sizinle mutlu görünür. Yapılan bu uygulamadaki görüntüleri binlerce kullanıcı internet ortamında paylaşmıştır (URL 16, 2023).

SONUÇ

Gelişen teknoloji günlük yaşantının bir parçası haline gelip, görsel algılama ve görme biçimini değiştirmektedir. Sanal ortamda oluşturulan objelerin etkileşim ve yönlendirme çalışmaları, bilinmeyen bir iş prensibini bilir hale getirmekte ve kullanıcıyı yönlendirmektedir. Bu değişim eğitim, öğretim, simülasyon, tıp, sinema, eğlence vb. mesleki alanlarda ilerlemiştir. Deney oluşturma olanağına sahip bu gelişken teknoloji, insan hayatını kolaylaştırıp, bilgiyi eğlenceye dönüştürerek tekrar etme yeteneğine sahip olmaktadır. Bu yetenek doğrultusunda yaygınlaşma olanağı artış göstermiş ve sürekli gelişimini devam ettirmiştir. Deneyimleme, yeni teknikler geliştirme, eğlence potansiyelini kullanarak yaygınlaşan bu teknoloji çağı, hayatımızın her noktasına yerleşmektedir.

Teknoloji ve sanat yollarında yeni oluşan yazılımların geliştirilmesi yeni kuram ve sanat yollarını arttırmaktadır. Bu yansımaların değişim sonrası tasarımcıların gerçek algı oluşturma biçimi yaratmasına neden olmuştur. Artırılmış gerçeklikte kullanılan sanal karakterler, yeni mesleki alanlar oluşturup, geliştirmeye devam etmiştir. Bu mesleki oluşumlar yazılımlar tarafından geliştirilmekte ve kullanılmaktadır. Artırılmış gerçeklik gelişimi doğrultusunda sanal karakterlerin kullanımı artmış, tasarım oluşturma olanaklarını geniş bir sahaya ulaştırmıştır. Eğitimde sıkça kullanılmaya başlanarak çocukların ilgi odağını artırmış, anlatıyı etkileşimli ve eğlenceli hale getirmiştir. Dünya genelinde artırılmış gerçeklik kavramı gelişmeye ve birçok alanda kullanılmaya başlanmıştır. Artırılmış gerçeklikte kullanılan sanal karakter kullanımına olan ilgi gün geçtikte artmaktadır.

Bilimsel çalışmalarda sanal karakterlerin etkileşimli anlatım konusu üzerine yapılan yayın ve uygulama örneklerinin artırılmalı ve desteklenmelidir. Sanal karakterlerin etkileşimli iletişimi doğru ve eğlenceli bir şekilde kullanıcıya sağlaması, bilinmeyen iş sektörlerinde yönlendirici ve eğitici olması popülaritesini artırabilir. Ayrıca birçok sektörde yapılan sanal karakter ve artırılmış gerçeklik uygulamaları çeşitli meslek kollarının ortaya çıkmasına katkı sağlamaktadır. Teknoloji, insan hayatını ve gelişim faktörlerini değiştirerek bilginin daha kolay aktarılabilir özelliğini göstermiştir. Bu teknolojinin faydaları olduğu kadar dezavantajları da bulunmaktadır. Yolda araba kullanırken ekrana odaklanan kullanıcı için tehlike arz edebilir.

KAYNAKÇA

- Abdüsselam, M. S., ve Karal, H. (2015). Artırılmış Gerçeklik, *Eğitim Teknolojileri Okumaları*, 151-174.
- Albanesius, C. (2012, Nisan 4). *Google 'Project Glass' Replaces The Smartphone With Glasses*. <https://uk.pcmag.com/electronics/64927/google-project-glass-replaces-the-smartphone-with-glasses>. adresinden alınmıştır
- Altınpulluk, H. (2015). Artırılmış Gerçeği Anlamak: Kavramlar Ve Uygulamalar, *Açıköğretim Uygulamaları ve Araştırmaları Dergisi AUAd*, 1(4), 124.
- Azuma, R. T. (1997, Ağustos). Survey Of Augmented Reality, *Teleoperators and Virtual Enviroments*, 4(6), 355-385.
- Baudrillard, J. (2011). *Simgesel Değiş Tokuş ve Ölüm*. (O. Adanır, Çev.), İstanbul: Doğu Batı Yayınları.
- Craig, A. B. (2013). *Understanding Augmented Reality: Concepts and Applications*, London: Newnes.
- Heilig, M. L. (1962, 8 28). Patent No. 3,050,870. U.S Washington DC. <https://patentimages.storage.googleapis.com/90/34/2f/24615bb97ad68e/US3050870.pdf> adresinden alınmıştır
- Feiner, S. (2002). Augmented Reality: A New Way Of Seeing, *Scientific American Magazine*, 286(4), 48-55.
- Krueger, M. W., Gionfriddo, T., ve Hinrichsen, K. (1985). VIDEOPLACE—an artificial reality, *ACM SIGCHI Bulletin*, 16(4), 35-40.
- King, B. (2016). *Augmented*. (K. Balaban, Çev.), İstanbul: Kapital Medya Hizmetleri.
- Tanrikulu, B. ve Karagöl, A. (2021). Müzede Sanal Gerçeklik Uygulamaları: Bir Örnek Çalışma Olarak Kaplumbağa Terbiyecisi, *Yeni Medya Elektronik Dergisi*, 5(2), 95-111
- Thomas, B., Close, B., Donoghue, J., Squires, J., De Bondi, P., Morris, M., ve Piekarski, W. (2000). ARQuake: An Outdoor/Indoor Augmented Reality First Person Application, *In Wearable Computers, The Fourth International Symposium on*, 139-146.
- Polat, E. ve Ayan, B. (2020). *Uygulamalarla Artırılmış Gerçeklik*, Abaküs Kitap.
- Rosenberg, L. B. (1993). Virtual Fixtures: Perceptual Tools For Telerobotic Manipulation, *Proceedings of IEEE Virtual Reality Annual International Symposium*, 76-82.
- Jain, K. (2018). *Role of AR/VR In The Education System: How Technology Is Shaping India's Learning Space*, 30.10.2023 tarihinde <https://www.indiatoday.in/education-today/featurephilia/story/role-of-augmented-virtual-reality-in-education-1417739-2018-12-26> adresinden alınmıştır.
- Johnson, J. (2012). *The Master Key, Envisions Augmented Reality Glasses in 1901*.

Mote & Beam. <https://historyofinformation.com/detail.php?entryid=4698> adresinden alınmıştır

Yılmaz, Z. A., ve Batdı, V. (2016). Artırılmış Gerçeklik Uygulamalarının Eğitimle Bütünleştirilmesinin Meta-Analitik ve Tematik Karşılaştırmalı Analizi, *Eğitim ve Bilim Dergisi*, 41(188), 273-289.

Zlatanova, S. (2002). Augmented Reality Technology, *Department of Geodesy Delft University of Technology*, 7-76.

Weaver, T. (2021). *Augmented Reality Goes Beyond The Hype To Prove Its Worth In Manufacturing*, 29.10.2023 tarihinde <https://www.imeche.org/news/news-article/augmented-reality-goes-beyond-the-hype-to-prove-its-worth-in-manufacturing> adresinden alınmıştır.

İnternet Kaynakça

URL 1: <https://share-architects.com/tech-trends-in-architecture-to-watch-out-for-in-2019/> 31.10.2023 tarihinde erişilmiştir.

URL 2: <https://www.basebros.com/blog-artirilmis-gerceklik-nedir> 28.10.2023 tarihinde erişilmiştir.

URL 3: <https://www.youtube.com/watch?v=Y6-JAm3NCAk> 28.10.2023 tarihinde erişilmiştir.

URL 4: <https://www.youtube.com/watch?v=pBPSFU-cUFg> 28.10.2023 tarihinde erişilmiştir.

URL 5: <https://news.panasonic.com/global/press/en200107-5> 29.10.2023 tarihinde erişilmiştir.

URL 6: <https://www.flyingv.cc/projects/4882?lang=en> 29.10.2023 tarihinde erişilmiştir.

URL 7: <https://www.youtube.com/watch?v=jtFthRSqRwQ> 31.10.2023 tarihinde erişilmiştir.

URL 8: <https://mercedesblog.com/test-drive-mercedes-s-500-4matic-w223-special-class/> 31.10.2023 tarihinde erişilmiştir.

URL 9: <https://www.nytimes.com/2020/01/01/world/canada/pokemon-go-canada-military.html> 31.10.2023 tarihinde erişilmiştir.

URL 10: <https://www.youtube.com/watch?v=vqN3Rjv6nlk&t=26s> 31.10.2023 tarihinde erişilmiştir.

URL 11: <https://www.youtube.com/watch?v=fcSUGk5skKQ> 31.10.2023 tarihinde erişilmiştir.

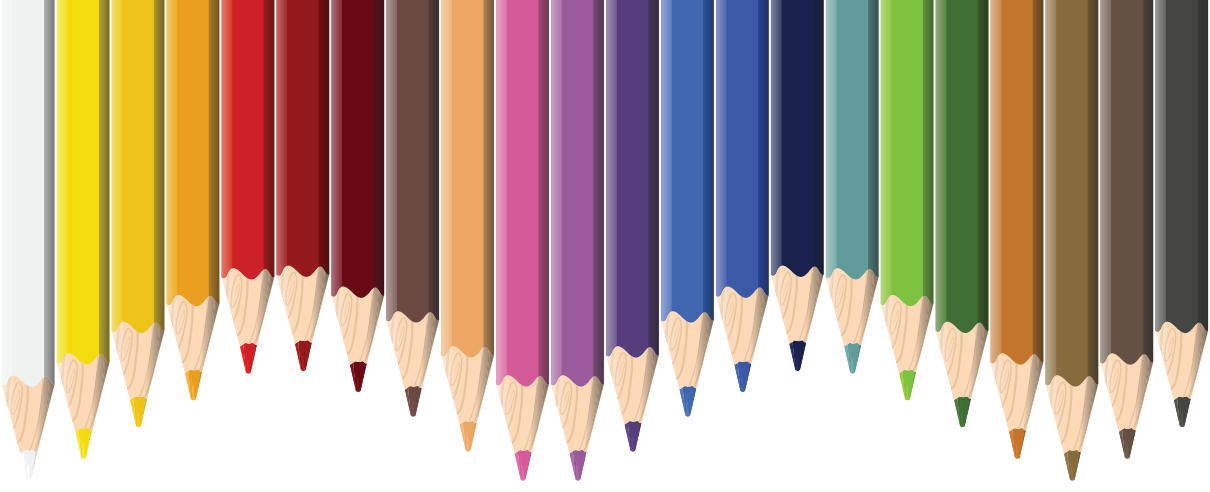
URL 12: <https://workingnotworking.com/projects/178716-disney-ar-character-guide> 31.10.2023 tarihinde erişilmiştir.

URL 13: <https://nexusstudios.com/work/google-ar-animals/> 02.11.2023 tarihinde erişilmiştir.

URL 14: <https://liveanimations.org/arbook/> 02.11.2023 tarihinde erişilmiştir.

URL 15: <https://nexusstudios.com/work/google-playground-sports-ar/> 02.11.2023 tarihinde erişilmiştir.

URL 16: <https://nexusstudios.com/work/google-playground-sports-ar/> 02.11.2023 tarihinde erişilmiştir.



Bölüm 9

AKTİVİST EYLEMLERDEKİ DİJİTAL TASARIMLARIN GÖSTERGEBİLİMSEL ANALİZİ

Sare Şeyma DURAN¹

¹ Arş. Gör., Ankara Yıldırım Beyazıt Üniversitesi, Mimarlık ve Güzel Sanatlar Fakültesi, Görsel İletişim Tasarımı Bölümü, 0000-0001-5940-3494

“Birey”in olduğu yerde bir de “öteki” vardır. Birey; ait olduğu sınıf, meslek, inanç, ulus gibi birbirinden farklı birçok kimliğe sahiptir ve “öteki”ni bu kimlikler bağlamında değerlendirmektedir. Bireyler kimlikleri dolayısıyla ötekilerin tahakkümü altında kalmakta ya da kimlikleri ile ötekini tahakküm altına almaktadır. Bu kimlikler “ben” ve “öteki” olarak; geçmiş, toplum ve birey tarafından şekillendirilen çok boyutlu bir yapıya sahiptir. Ancak kimliklerin toplumu ayırıştırma özelliği olduğu gibi birleştiren yönü de vardır. Bu açıdan bakıldığında toplumu oluşturan bireyler yaşadıkları haksızlıklar karşısında ben olmayı bırakarak öteki için bir araya gelebilir ve eşitsizlikleri aşmak için başka bir ötekiyi temsil eden iktidar yapısıyla çarpışır. Aktivist eylemler uzun yıllardır insan hayatında bulunmakta ve günümüzde dijitalleşme hayatın her alanını dönüştürdüğü gibi toplumsal hareketlerin biçimlerini de dönüştürmektedir. Toplumsal duyarlılığı yüksek aktivistler tarafından kamusal alana projeksiyondan yansıtılan dijital çalışmalar problemlere görünürlük, enerji ve destek vererek mesaj iletmektedir. Kasıtlı olarak seçilen mekânların ve yüzeylerin belirgin, sembolik anlamları vardır. Görüntü ve yüzey bileştiğinde anlamlandırılmaya açık hale gelmektedir. Bu çalışmada; aktivizm, dijital tasarım ve göstergebilim bağlamında kamusal alanı tahrir etmeden yapılan bu müdahaleler incelenmiştir.

Birey ve Öteki

Bireycilikte kişi kendine önem verirken toplumsallık söz konusu olduğu zaman ise üyesi olduğu grup önem kazanmaktadır. Bütünün mü parçanın mı önce geleceği tartışmasından uzak durularak, bireyin toplumsal bir varlık olduğu tartışılmaz bir geçerliliğe sahiptir. Bireyler türün başlangıcından bu yana birbiriyle iletişim, etkileşim ve eylemlerde bulunmuş, farklılaşarak ortak ya da farklı fikirlerde birleşerek toprak sınırlarının da yardımıyla içerideki ve dışarıdaki ayrımını oluşturmuştur. Dolayısıyla artık dünyaya gelen her birey içine doğmuş olduğu toplum veya toplumsal grubun; kolektif belleği, tarihi, gelenekleri, kültürüyle hem bir kimlik sahibi olmakta hem de öteki olmaktadır. Yani ortak geçmiş doğrultusunda bellek sürecini içeren kimlik hem birleştirici özelliğe hem dışlayıcı özelliğe sahiptir. Toplumsal ilişkiler sisteminde bu kimliklerle farklılıklar onaylanmakta, işlevsel olduğu için de yok edilememektedir. Ulus Baker “Kimliği Yıkıp Parçalamak” adlı yazısında “[...] kimlik denen şey hukuki bir varsayımdan başka bir şey değil ve sosyolojik olarak hukukun analizinden öte hiçbir geçerliliği yok” (Baker, 2018) demiştir.

Bireyin hem kendi kimliği hem de toplumsal konumunu belirleyecek grup kimliği vardır. Bireyler tek bir kimliğe sahip olmadığı için farklı kimliklerle toplumda çeşitli noktalara konumlandırılır. Bireyler kimliklerine bağlanarak toplumla özdeşleşmektedir. Kendilerine verdikleri değeri içinde bulunduğu toplumsal gruba da vermektedir. Böylece grup üyeleri birbirlerine kimlikleri doğrultusunda sıkı bağlarla bağlandığı için güçlü toplumsal kimlikler oluşmaktadır. Birey ise kendi kontrolü dışında ya da isteyerek oluşturduğu kim-

liklerle yerleştiği bu konumda öteki ile sürekli çatışma halindedir. Toplumsal grup içinde ise olumlu yönler bireyin kendi grubu için yüceltilirken, diğer toplulukların yani ötekilerin olumsuzlukları ön plana çıkarılmaktadır. Zaten kalıp yargılar dolayısıyla öteki olmaları onları baştan olumsuz kılmaktadır. Sonuç olarak kimlik bireyin ne olduğunu tanımlarken diğer bir yandan ne olmadığını tanımlamaktadır. Ne olmadığı ise ötekini tanımlamaktadır. “[...] “ben”in varlığı bireyin karakteri, değerleri, normlarıyla ilişkilidir, dolayısı ile kim ben değilim de cevap ortaya çıkmaktadır. [...] Bireyin kimliği öteki ve ben arasındaki çizgide gidip gelen geri dönütler (feedback) süreciyle devinime tabi olur [...]” (Akgül & Pazarbaşı, 2018: 26).

Öteki her zaman olumsuz anlamlar taşımamaktadır. Bireyin ya da toplumun ötekine bakışı kendi bulunduğu konuma göre değişmektedir. Ancak bu çalışmada “öteki”nin varlığı nedeniyle hakları kısıtlananlar ele alınmıştır. Ötekileştirme; ayrımcılığa, kutuplaştırmaya ve yabancılaşmaya neden olmaktadır. Toplum ve öteki ekseninde insanlık tarihindeki savaşlar ve sınıf çatışmalarının tümü ayrımcılıktan kaynaklanan eşitsizlikler yaratmıştır. “Biz” ve ötekiler ikiliğinde insanlık parçalara ayrılmış ve bu günümüzde de devam etmektedir.

Eşitsizlik siyasal ya da sosyal söylemlerde insanların gündeminde yer alan bir konudur. Günümüzde eşitsizlik insan hakları doğrultusunda her alanda görünürde reddedilmekte ama sistem bu eşitsizlikler olmadan ayakta kalamadığı için problemler çözülememektedir. Çoğu grup ise eşitsizlikleri kabul ederek yaşamlarını sürdürmeye eğilimlidir. Çünkü hakkını savunmak için yeterli eğitim, bilinç, sosyoekonomik durum, güç ve zaman bulamamaktadır ve çoğu birey konformist yapıya sahiptir. Dolayısıyla yüzeysel bakıldığında iki çeşit birey olduğu söylenebilmektedir. Sistemin işleyişini kabul eden ya da ait olduğu grubun toplum içindeki konumunu eşit haklar seviyesine yükseltmek idealiyle ötekilerle savaşan, özgürlük arayışındaki bireylerdir.

Reitan’ın (2007:5) tanımına göre aktivist; siyasi bir yanlış olarak görülen şeye direnen, siyasi şiddeti dışlayan kontrol altına alınmış ya da ihlal edici taktikler yoluyla siyasi değişim yaratmak için harekete geçen birey ya da kolektif grupların üstlendikleri bir roldür. Ötekiler başka bir gruba asimile olmaya çabalarlarken iktidar ve otorite yapıları ya da belli toplumsal gruplar tarafından tehdit olarak görülürler ve siyasal, sosyal baskılar altında ezilirler. Haklarını savunan ötekiler ise maruz kaldıkları bu eşitsizlik durumuna karşı çıkarlar. Bunun sonucunda toplumda farklı kimliklere sahip ötekiler tahakküm yapıları karşısında birey olmayı bırakarak eşitlik için birlikte savunma yaparlar. Jordan’a göre aktivizmin etiği; hiyerarşi karşıtı toplumsal örgütlenmeler, toplumsal fabrikaya tabi olmaya karşı çıkan kolektif zevkler, şirket ve devlet arzularının diline karşı yapılan kültürel müdahaleler ve toplumun inşasına karşı çıkan doğrudan eylemlerde var olur. Hareketlerin doğası ve aktivistler arasında sürekli olarak yeniden müzakere edilen kolektif kimliklerin sürekli üretimi,

aktivizmin içkin etiğidir (Jordan, 2002:153).

Aktivizm ve Estetik

Jürgen Habermas’a göre günümüzde görülen bu toplumsal hareketliliklerin temelinde neoliberal politikalar bulunmaktadır ve bu politikalar yaşam biçimlerini aşındırmaktadır. Post-modern dünyada servet dağılımı, işçi sınıfı gibi çatışmalar yer alamaz. Yaşam kalitesi, eşitlik, bireysel kendini gerçekleştirme, demokrasi, insan hakları, çevre, güvenlik gibi yaşam kaygıları vardır (Aktaran: Emmelhainz, 2018: 179).

Neoliberal tahakkümden gündelik hayatın militarizasyonuna, kamusal hizmetlerin özelleştirilmesinden cinsiyetçi, ırkçı ve çevre karşıtı politikalara, kamusal alanın gaspından medyanın manipülasyonuna kadar, son derece geniş bir güç ilişkileri ağı ve muhalefet sahası söz konusu. Tahakküm mekanizmalarının, Rancière’in dediği gibi farklı gruplar arasındaki duysal ayrımlara dayandırılarak meşrulaştırıldığını kabul edersek bunlara karşı gelen eylem biçimlerinin estetik bir süreç olduğunu söyleyebiliriz (Kuryel & Fırat, 2015: 45).

Dolayısıyla aktivistler eşitliği savunarak ötekiler karşısında toplumu birleştirici ağlar oluşturmakla birlikte estetik deneyim de sunmaktadır. Toplumsal eşitsizlikler, toplumsallığa bağlıdır ve toplumun tarihsel olarak sürekli değişken tabiatı bu eşitsizlikleri sürekli üretmektedir. Toplumsal politikalar ve aktivizmin insani müdahaleleri eşitsizliklerin çözümüne giden yol olmuştur. Güzel sanatlar alanında sanatçılar da her zaman ötekileşmeye maruz kalan bir kesim olmuştur. Sanatlarında tercih ettikleri üsluplar, seçtikleri konular, teknikler ya da kendi kimlikleri ile ilgili çeşitli nedenleri vardır. 19. yüzyılla birlikte sanat alanındaki başkaldırı günümüzde de görülmektedir. Tarihe geçen sanatçılar çoğunlukla sanattaki iktidar yapıları ile çatışma halinde olmuş ve karşılığında birçok haklar elde etmiş, sanat tarihinin yönünü değiştirmişlerdir. Kendi alanlarındaki eylemsel yaklaşımlarının yanı sıra duyarlılığı yüksek aktivist sanatçılar toplumsal alanda ötekilerin haklarını savunmak için sanatsal eylemlerde bulunmaya başlamışlardır. “Nihayetinde, dünyanın tamamı bir olası sanatsal eylem alanıdır, bu da sanatın ister eylemle olsun ister eylemsizlikle, potansiyel olarak dünyanın tamamının sorumluluğunu üstlendiği anlamına gelir” (Groys, 2017). Emmelhainz’in Arendt’ten aktardığına göre sanat ve politikanın ortak noktası, kamusal alanda “icra” edilmesidir. Sanayi toplumunun oluşturduğu kitleler ise kültürü kendi tekelinde kullanmasıyla kültürel değerler mübadele sebebi olmuş ve kültür alanında sanat ve politika iç içe geçmiştir (Emmelhainz, 2018: 178).

Protesto, birey ile ötekiyi karşı karşıya getiren bir ifade biçimidir. Sanatçılar da bu ifade biçimine kendi alanlarını entegre edebilmektedir. Günümüz sanatçısının yenilikçi tavrı, sanat ve siyaset alanını birbirine yaklaştırarak toplumsal hareketlenmelerin olduğu zamanlardaki geleneksel olay akışını

kesintiye uğratmakta ve olaylara görünürlük kazandırmaktadır. Dolayısıyla yaratıcılık, protestoların ifade gücünü yükselterek dikkat çekiciliğini artırır ve etki alanını genişletir. Toplumsal hareketler bilgi ve iletişim teknolojilerini kullanması nedeniyle yaratıcılık ve kültür merkezli oluşmaktadır. Hareket içinde iktidar sorgulanır ve alternatif diyalog yöntemleri geliştirilir. Ayrıca politikanın bilgi üretiminde ifade aracı ve tekniğidir (Emmelhainz, 2018: 179).

Aktivist sanatçılar çatışmacı eylem biçimlerinin ötesinde protestolara şiddet içermeyen estetik bir boyut kazandırmaktadır. Groys’a göre sanat şeylerin neye neden oldukları sorusunu bireysel olarak aramaya yönlendirmektedir. Bu da sanatı siyasal kılmakta, sanatçılar ise sundukları ile hem bireysel hem de kolektif sorumluluk üstlenmektedir. Bireyleri de bu arayışa yönlendirmektedirler. (Groys, 2017).

Aktivist Eylemlerde Yer Alan Dijital Tasarımların Göstergibilimsel Analizi

20. yüzyılla birlikte hızla gelişen teknoloji hayatın her alanını dönüştürmeye başlamıştır. Teknoloji dijitalleşmeyi getirmiş kamusal alan dahi varlığını sanal ortamlarda sürdürmeye başlamıştır. Bütün dünya ağlarla birbirine bağlanmış, bireyler arası iletişim biçimleri değişmiştir. Bu gelişmeler sayesinde oluşan dijital çağda protestolar da farklılaşmıştır. Bireyler hashtaglerle dünyanın başka bir yerindeki protestolara destek verebilmekte, Instagram üzerinden toplumsal hareketleri destekleyecek illüstrasyonlar, afişler, sloganlar üretip paylaşarak katkılarda bulunmaktadır. Aktivistler dijital çağdan önce yaptıkları afişlerle bu hareketlere destek verirken, duvarları yazıları kullanırken günümüzde farklı yaklaşımlar gelişmiştir. Geleneksel yaklaşımlarla dijital birleşmiş yeni bir özgürlük alanı sağlamıştır. Bunlar projeksiyondan yansıtılan mesajlardır. Aydınlatma teknolojisinin evrimi, projeksiyona dayalı sanat evriminin ayrılmaz bir parçasıdır. Projeksiyon sanatı, fiziksel yüzeyleri, dijital görüntüleri ve izleyicileri bütünleştirerek, hem sahadaki varlığını hem de dijital hayata geçişini içeren yeni bir sosyo-teknik maddesellik oluşturmaktadır. Kamusal alanda görsel sanat eylemleri doğası gereği politiktir. Görselin yaratıcısının bunu yapmaya yetkili olup olmadığı ve bu yetkinin kim tarafından verildiği önemlidir (Buchanan, 2021).

Krzysztof Wodiczko “Kamusal Projeksiyon” yazısında bu konuya şu şekilde değinmiştir:

[...] “kamusal” alanın iktidar söyleminde, mimari biçim en gizli ve en korunan mülktür.

Kamusal olan kamusalı özel olan kamusal karşısında savunurken, projeksiyon kapitalizm kültürünün politik çelişkilerini ortaya çıkarır ve onlardan etkilenir.

Bir özel mülk olan mimari görünüm polis, güvenlik görevlileri ve

şehir yasaları tarafından sıkıca korunur.

Saldırı beklenmedik, cepheden olmalı ve geceleyin, bina günlük işlevlerinden kurtulmuş bir halde uykudayken. Bedeni kendi kendini düşlediği, mimarının kendi kabuslarını gördüğü zaman yapılmalı.

Bu, binanın bilinçdışının, bedeninin, iktidar “medyumunun” maskesini indiren ve onu ortaya çıkartan, bir simge saldırı, bir kamusal psikanaliz seansı olacak (Wodiczko, 2016: 1120).

Kamusal alanın işgali noktasında bu çalışmalar önem kazanmaktadır. Krzysztof Wodiczko yine aynı yazısında “Slay projektörlerin imge etkisini kaybedip bina tarafından süsleme olarak sahiplenilmeye açık hale gelmeden önce kapatılması gerekir” diye de bir uyarı eklenmiştir (Wodiczko, 2016: 1120).

2011’de ABD’nin finansal merkezi Wall Street’te, Kanadalı aktivist grup Adbusters tarafından halk eylemleri başlatılmıştır. Amacı sosyal eşitsizliği ve şirketlerin ABD yönetimi üzerindeki nüfuzunu barışçıl bir şekilde protesto etmektir. Protestocuların %1’lik zengin kesimin her şeyi yönetmesine karşı çıkarak “Biz %99’uz” sloganını oluşturmuşlardır. 2011 yılında New York’ta faaliyet gösteren aktivist sanatçı kolektifi The Illuminator ise Occupy Wall Street protestolarına 99% yazan çalışmalarıyla destek vermiştir (Bkz. Görsel 1).



Görsel 1. Occupy Wall Street protestosundaki The Illuminator’ın çalışması

Çalışmanın göstergebilimsel analizi Tablo 1’de verilmiştir.

Tablo 1. Görsel 1’de göstergebilim analizi

Gösterge	Gösteren	Gösterilen
Projeksiyondan yansıyan görüntü	%99	Sosyal Eşitsizlik
Bina	Wall Street Binası	Toplumdaki %1’lik zengin kesim

Kamusal alan, toplumu bütün biçimde fiziksel olarak temsil eder ve simgeler. Kamusal alanın işgali mevcut toplumun nasıl işlediğini sorgular ve yeni bir toplumun inşasının olasılığını açar. Dolayısıyla kamusal alanı kontrol eden geleceği de kontrol eder. O nedenle aktivistler şu soruyu sorarlar: “Biz %99, nasıl bir toplumda yaşamak istiyoruz?”. Kolektif zekâ, içinde birçok kimliği barındıran %99 kimliğini oluşturmuştur. Bu kimlik kapitalist toplumda servete ve siyasi karar almaya erişimi olmayan güçsüz bir kesimi ifade etmektedir (Holmes, 2023). Çalışma yüzeyi olarak kullanılan Wall Street binası toplumdaki %1’lik zengin kesimi temsil etmekte, daire içinde yer alan %99 yazısının üzerine yansıtılmasıyla çalışma matematiksel olarak %100’e tamamlanmaktadır. Bu yaklaşımla sosyal eşitsizlik mesajı güçlendirilmiştir.

2015 yılında İspanya’da Madrid Parlamento binasının dışında tarihin ilk hologram protestosu gerçekleşmiştir (bkz. Görsel 2). Bu protestoda İspanya halkının eylem yapma, bunları izne tabi tutma ve ifade özgürlüğünü engelleyen, meclis tarafından onaylanan ‘Vatandaş Güvenliği Yasası’na karşı çıkmıştır (Sheean, 2018). İspanyol aktivist örgüt ‘No Somos Delito (We Are Not Crime)’nun oluşturduğu hologramda ellerinde pankartlarla yürüyen protesto göstericileri görünmektedir. Bu kapsamda sesini duyurmak isteyen halk için web sitesi kurarak yansıtılmak üzere onlardan metin, video, resim ve ses yüklenmeleri istenmiştir. Bu şekilde toplumun birleşmesi olanaklı hale gelmiştir. Yansıtılan görüntü hareketli bedenlerin yürüdüğü, bağırıldığı ve pankartlar taşıdığı geleneksel protestoya çok benzemektedir. Saydam perde sayesinde sembolik yapı görünmektedir. Bu protestoda yer alan hologramlar, on dokuzuncu yüzyıl tekniği kullanılarak dijital film görüntülerinin şeffaf bir ekrana yansıtılmasıyla oluşturulmuştur (Sheean, 2018:468).



Görsel 2. *İspanya’da gerçekleşen tarihin ilk hologram protestosundan bir görüntü*

Çalışmanın göstergebilimsel analizi Tablo 2’ de verilmiştir.

Tablo 2. Görsel 2’de göstergebilim analizi

Gösterge	Gösteren	Gösterilen
Hologramdan yansıyan görüntü	Yürüyüş yapan aktivistler	İfade özgürlüğünün kısıtlanması
Bina	İspanya Parlamentosu	Egemenliğin temsil edildiği kurum

Sheean’a göre hologram aygıtı, kaydetme ve yansıtma yoluyla, cisimleşmiş bir politik özneliği, cisimsiz, parlak bir teknik nesneye dönüştürür. Burada bedensiz bir eylem söz konusudur. O nedenle “Bedensiz bir siyasal beden hayal edilip edilemeyeceği” sorusunu sormaktadır (Sheean, 2018).

‘Ghost Rally’ olarak geçen Türkçeye ‘hayalet protesto’ olarak çevrilen uluslararası ölçekteki ikinci hologram gösterisi de Güney Kore’de Seul’ün merkezindeki Gwanghwamun Meydanı’nda 2016 yılında yapılmıştır (bkz. Görsel 3). İspanya’daki gibi ifade özgürlüklerinin kısıtlandığını savunan göstericiler protesto için izin alamamış, böylece sanal protesto gerçekleştirmişlerdir. 30 dakikalık gösteride kişiler “Barışçıl toplanmayı garanti edin” ve “Yasadışı değiliz” sloganları atmışlar, çeşitli pankartlar taşıyarak özgürlüklerini savunmuşlardır (The Korea Times, 2016). İktidarın özgürlükleri kısıtlayıcı tavrı dijital düzenlemeler ile aşılmıştır.



Görsel 3. Güney Kore’de gerçekleşen (Ghost Rally) hologram protestosundan bir görüntü

Çalışmanın göstergebilimsel analizi Tablo 3’ de verilmiştir.

Tablo 3. Görsel 3'te göstergebilim analizi

Gösterge	Gösteren	Gösterilen
Hologram görüntüleri	Yürüyüş yapan aktivistler	İfade özgürlüğünün kısıtlanması
Meydan	Gwanghwamun Meydanı	Güney Kore tarihinin simgesi

2017 yılında gelindiğinde Washington DC'deki Trump International Hotel'in yüzeyini tuval olarak kullanılmıştır. Bell Visual'ın gerçekleştirdiği bu projeksiyon çalışmasında “Amerika Birleşik Devletleri başkanı olarak bilinen ırkçı ve nazi sempatisanıdır. Bu bir tatbikat değildir. Hepimiz ayağa kalkıp beyazların üstünlüğünü bitirmekle sorumluyuz. #Direniş” ifadeleri yer almıştır (Bkz. Görsel 4). Yolsuzluğun oluşmasına izin veren sisteme yönelik bir suçlamadır. “Bu mesajlar sadece Trump veya Johnson'ın sahtekâr olduğu değil, aynı zamanda yapılı çevreyi ve buna bağlı olarak temsil ettikleri siyasi yapıları yeniden demokratikleştirerek bu iddiaları kamuya açık, parlak ve spontan bir şekilde ortaya koyma becerisiyle de ilgilidir” (Buchanan, 2021).



Görsel 4. Trump International Hotel'e projeksiyondan yansıtılan ifadelerden bir görüntü

Çalışmanın göstergebilimsel analizi Tablo 4' de verilmiştir.

Tablo 4. Görsel 4'te göstergebilim analizi

Gösterge	Gösteren	Gösterilen
Projeksiyondan yansıyan görüntü	“We are all responsible to stand up and end White supremacy” cümlesi	İrkçılık karşıtlığı, yolsuzluk
Bina	DC'deki Trump International Hotel	Beyaz üstünlüğü, yolsuzluk

Yansıtılan görüntüde yer alan tipografide sans serif ve majiskül formatta font kullanılmıştır. Bunlarla birlikte koyu arka plan üzerine açık rengin oluşturduğu zıtlık ve metnin iki satır olarak tercih edilmesi okunaklılığı güçlendirmiştir.

Robin Bell ırkçılık karşıtı gösteride hayatını kaybeden Heather Heyer için Newseum’a görüntüler yansıtmıştır (bkz. Görsel 5). 2019 da kapatılan Newseum, İngilizce haber (News), ve müze (museum) kelimelerinin birleşmesinden oluşturulmuştur. Kolektif hafızayı önemseyen kurum, Amerikan tarihini kitle iletişim araçlarının merceğinden yeniden anlatmaktaydı. Basın özgürlüğünü de ifade eden ve 2019 yılında kapatılan müze, hem kolektif hafızanın korunması hem de şekillendirmeye çalışması ikiliği nedeniyle tartışmalı da bulunmuştur (Gans, 2002).



Görsel 5. Heater Heyer’in onuruna Newseum’a yansıtılan görüntü

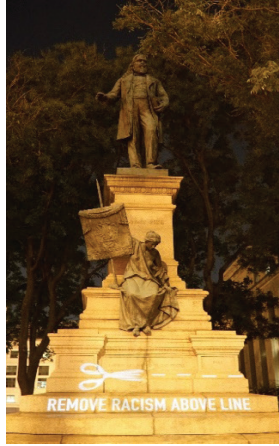
Çalışmanın göstergebilimsel analizi Tablo 5’ de verilmiştir.

Tablo 5. Görsel 5’te göstergebilim analizi

Gösterge	Gösteren	Gösterilen
Projeksiyondan yansıyan görüntü	“Heather Heyer 1985-2017” metni	Ölüm
Bina	Newseum	Kolektif hafıza

Tasarım olarak sans serif font kullanılmış, açık renkte kullanılan tipografide harfler majiskül tercih edilmiştir. Doğum ve ölüm tarihi alt satıra alınmış böylece yazı daha geniş alana yerleşmiş ve puntosunun daha büyük şekilde kullanılmasına olanak sağlamıştır.

Washington D.C.’deki Albert Pike heykelinin tabanında hareketli bir makas ve noktalı çizgi vardır. Altında “Çizginin üzerindeki ırkçılığı kaldırın” ifadesini yansıtılmıştır (Bkz. Görsel 6).



Görsel 6. *Albert Pike heykeline yapılan dijital müdahale*
Çalışmanın göstergebilimsel analizi Tablo 6’ de verilmiştir.

Tablo 6. Görsel 6’da göstergebilim analizi

Gösterge	Gösteren	Gösterilen
Projeksiyondan yansıyan görüntü	Makas ve kesik çizgi	Buradan kesip atmak
Heykel	Albert Pike heykeli	Irkçılık

Kullanılan yazıda sans serif font kullanılmış, beyaz renkte tercih edilen tipografide harfler majiskül tercih edilmiştir. Basamak satır gibi kullanılarak yazı olabildiğince sığdırılarak yerleştirilmiştir. Makas ve çizginin kullanımı ise bu çalışmada mizahı ön plana çıkarmaktadır.

Amerika kurulduğu zamandan itibaren iç siyasetinde ırkçılık ve siyahlara yönelik ayrımcılık çözilemeyen bir problemdir. “2020’de ABD genelinde polis şiddetine karşı gerçekleştirilen Black Lives Matter gösterileri, belirli bir sosyal bağlamda ortaya çıkan duyarlılığın büyüklüğünü gösteren birçok görsel sanat eserine ilham vermiştir” (Buchanan, 2021). 2020 yılında George Floyd isimli sivil vatandaşın beyaz bir polis tarafından öldürülmesi görüntülerinin tüm dünyada tepkilere neden olarak protesto dalgaları oluşmuş ve dünya gündeminin merkezine oturmuştur. George Floyd’un ölümü üzerine Change.org ve George Floyd Vakfı iş birliği ile “A Monumental Change: The George Floyd Hologram Memorial Project” gerçekleştirilmiştir. George Floyd’un üç boyutlu hologram görüntüsü ırksal adalet çağrısı için ABD’deki eski konfederasyon heykellerinin önünde geçici olarak sergilenmeye başlamıştır (Bkz. Görsel 8).



Görsel 7. “A Monumental Change: The Gerge Floyd Hologram Memorial Project”ten görüntüler

Çalışmanın göstergebilimsel analizi Tablo 7’ de verilmiştir.

Tablo 7. Görsel 7’de göstergebilim analizi

Gösterge	Gösteren	Gösterilen
Hologram görüntüsü	Gerge Floyd portresi ve ismi	Sivil siyahi bireyin ölümü
Meydan	ABD’deki eski konfederasyon heykellerinin önü	Ayrımcılık

Script bir font kullanılmış, sarı renkte kullanılan tipografide harfler majiskül tercih edilmiştir. Graffiti tarzında bir çalışma görülmektedir. Grafiti elli yıldan uzun süredir kentsel ortamda çıkmış ve şehir içi çete üyeleri tarafından duvarlara karalanmıştır. Çalışmaların sanatsal tarafı ortaya çıktığında 1970’lerin başı 1980’lerin sonunda sanata dahil olmuştur. Grafiti sanatçıları genellikle sanatlarını karanlığın altında yaratır ve çalışmalarının yalnızca bina sahipleri tahammül ettiği sürece dayanır. Grafiti büyük ölçüde yasa dışı olduğundan, grafiti sanatçıları nadiren gün ışığında, polis de dahil olmak üzere etrafta dolaşan herkesin eserlerine tanık olabileceği yerlerde çalışırlar (Marcovitz, 2020). O nedenle bu çalışma sokakta görülen eylemselliğin dijitalle yansımaları olarak okunabilir.

2020 yılında Londra’daki Özgür Tibet Aktivistleri Çin Büyükelçiliği’ne yansıtılan ‘China Fails Freedom: Free Tibet, Free Hong Kong, Free Uyghurs’ ifadelerini kullandıkları bir protesto gerçekleştirmiştir.



Görsel 8. Londrada'ki Çin Büyükelçiliği üzerindeki projeksiyon çalışması

Çalışmanın göstergebilimsel analizi Tablo 8' de verilmiştir.

Tablo 8. Görsel 8'de göstergebilim analizi

Gösterge	Gösteren	Gösterilen
Projeksiyondan yansıyan görüntü	China Fails Freedom	Özgürlük savunusu
Projeksiyondan yansıyan görüntü	Free Tibet	Özgürlük isteği
Projeksiyondan yansıyan görüntü	Yukarı doğru sıkılmış yumruk illüstrasyonu	Dayanışma, destek
Bina	Londra Çin Büyükelçiliği	Çin devletinin simgesi

Sans serif, bold bir font kullanılmış, beyaz, kırmızı, mavi ve sarı renkleri tercih edilmiş, kullanılan tipografideki harfler majiskül tercih edilmiştir. Renk tercihleri Tibet'in bayrak renklerine de bir gönderme olarak okunabilir. Okunaklılık açısından açık renklerin tercihleri daha iyi iken, kırmızı kullanımında belli açılarda problemler oluşabilmektedir.

Sonuç

Günümüzde kamusal alanda ifade özgürlüğünü destekleme, dijital varlık gösterme ile farklı bir boyuta ulaşmış böylece politikanın tahakküm alanlarına sızılmıştır. Her şeyin giderek estetize olduğu dünyamızda siyasal alan da estetizasyondan kaçamamıştır. Aktivistler toplumdan kendilerini soyutlamadan, estetik ile toplumsal eylemi birleştiren, eşit insan hakları arzusuyla siyasal alanda işler üretmektedir. Kamusal alanda demokratik toplum ideali doğrultusunda gerçekleşen toplumsal eylemler estetik odaklı toplumsal pratiğe dönüştürmüştür.

Dijitalin kullanımı kolektif eylemin oyun alanı dönüştürmektedir. Sanatçıların ve aktivistlerin incelenen çalışmaları neticesinde dijitalleşme protestolarda projeksiyon kullanımıyla karşımıza çıkmaktadır. Geleneksel direniş biçimlerini farklılaştırmış dijitalleşme özgürlük alanı sağlamıştır. Kentin yüzeylerine yapılan bu müdahaleler ışık bazlı olduğu için hem geçici hem de yüzeye zarar vermemektedir.

Direnış biçimi değişime uğrasa da yapılan çalışmalar geleneksel izler taşımaktadır. Görsel 9'da görüldüğü gibi kökenlerinin 1968'lerdeki devrimci yaklaşımlara dayandığı geleneksel grafiti tarzının dijital medya ile harmanlanan izlerine rastlanabilir. İnsanlar protesto sırasında farklı mekanlarda bulunmakta ancak sanal protesto onları bir araya getirebilmektedir. Direnişin yıkıcı, tahrip edici, iktidarlar tarafından medyada koz olarak kullanabileceği, protestoları başka yöne çekmek isteyen farklı grupların manipüle edebileceği görüntülerin çıkması gibi bir durum söz konusu değildir. Bu noktada dijitalleşmenin kişilere güvenli alan sağladığı çıkarımı yapılabilir.

Bu sanatsal yaklaşımların topluma ve iktidar yapılarına mesaj iletmeye birçok avantaj sağladığı görülmüştür. Bunlar; hız, kamusal ve küresel alanda görünürlük, dikkat çekicilik, yüksek etkileycilik gibi önemli unsurlardır. Sürekli imaj akışının olduğu çağımızda bu çalışmalar sosyal medya platformlarında ve haber kanallarında paylaşılarak daha da ilgi görmektedir. Geleneksel protestolarda bir afişin ya da mücadeleden bir görüntünün bu projeksiyon işleri kadar etkili olması oldukça zordur.

Yansıtılan yüzey sadece betondan ibaret değildir. Mesajı destekleyen mekâna dayalı binalar mesajı güçlendirmekte ve alıcısına iletmektedir. Kültürel birikimle yapılanmış çevrede görüntünün sergilendiği binanın; dijital, sosyal ve fiziksel entegrasyonu ile somut gerçekliği dönüşmektedir. Projeksiyon aktivizmi kamusal alanda geçici ifade olanağı sunar ve fiziksel iz bırakmadan kaybolmaktadır. Yansıtılan görüntünün kalıcılığı çekilen fotoğraflarla mümkün olur ve dijitalde var olur. Ele alınan örneklerle bakıldığında çalışmaların temelinde bir mesaj iletmeye amacının olduğu görülmüştür. Çoğunlukla düz bir yazı fontuyla yazılmış, kimi zaman aşırı, bazen iktidar yapılarını rahatsız edecek ve her zaman net bir şekilde anlaşılacak mesajlar içermektedir. Bu

çalışmalar aktivistlerin kontrolünde olduğu için iktidar tarafından toplumsal olaylar bastırılıp zaman geçince üstü kapatılacak çalışmalar değildir. Mülkiyeti tahrip etmemesi, geniş yüzeylerde kullanılabilirlik, normal şartlar altında üzerine yazı yazılmasının imkânsız olduğu yüzeylere sloganların yansıtılma olanağı olması diğer önemli avantajlarıdır. Yine dikkati çeken bir başka durum ise bu çalışmaların dünyanın farklı yerlerinde yapıyor olmasıdır. Günümüzde küresel güçler dolayısıyla her şeyin Batı ve Avrupa odaklı olması sanatta da söz konusudur ama bu çalışmalara bakıldığında bu merkezîyet görülmemektedir. Bu protestolar, performatif yönü nedeniyle haber yayın organlarında ön plana çıkartılmasıyla uluslararası düzeyde yer almakta ve kamuoyunun dikkatini çekmektedir.

Hologram aygıtı insan ve teknolojinin arasındaki ağlarda demokratik potansiyel oluşturarak alan yaratmaktadır. Bireysel öznellik aşarak kişilerin yokluğu bir varlık da oluşturmaktadır. Geleneksel protestoyu karakterize eden bedensel varlık sanallaştırılarak yok edilmektedir. Performans olaydan sonra ortadan kaybolmakta ancak aynı şekilde performans aslında hiçbir zaman gerçek anlamda mevcut olmamaktadır (Sheean, 2018: 470). Hologram protestolarında katılımcıların kim olduğu, protesto mekânında fiziksel olarak bulunmamaları iktidarları bir çıkmaza götürmektedir. Başkasına ait bir mülkte mesaj ve görüntü oluşturmanın yasallığı ve bunun sonucunda cezai işlem uygulanıp uygulanmaması da konunun ayrı bir boyutu olmakla birlikte günümüzde hala tartışmaya açıktır.

Sanat eleştirmeni, medya teorisyeni ve filozof Boris Groys “Akışta: İnternet Çağında Sanat” adlı kitabında sanat aktivizmi üzerinde yazdığı bölümde ulaştığı sonuç önem kazanmaktadır. “[...] topyekûn estetizasyon siyasal eyleme engel olmamakla kalmaz, başarılı siyasal eylemin – eğer bu eylemin devrimci bir perspektifi varsa- nihai ufkunu yaratır” (Groys, 2017: 57). Bu cümleyi düşünerek iktidar sistemlerinin ürettiği biz ve öteki ayrımında aktivistler, sanat ile toplumdaki ötekileri estetik deneyimin politikayla temas ettiği anlarda ortak aidiyet duygusu sağlayarak bir çatı altında toplama özelliğine sahip olduğu sonucuna ulaşılmaktadır. Uluslararası düzeyde ses getirme gününe sahip olması nedeniyle teknolojik ağların kullanımı protestolarda tercih edilebilmektedir. Aktivistler yeni medya kullanımıyla kamusal alanda toplumsal bağların üretimini yaparak kolektif ifade biçimleri oluşmaktadır. Böylece postmodern dönemde alternatif mücadele biçimiyle kolektif eyleme güç kattıklarını görülmektedir.

KAYNAKÇA

- Akgül, S. K., & Pazarbaşı, B. (Ed.). (2018). *Küresel Ağlar Odağında Kültür, Kimlik ve Mekân Tartışmaları*. İstanbul: Hiperlink Yayınları.
- Baker, U. (2018). Kimliği yıkıp parçalamak. E. A. Artun içinde, *Çağdaş Sanat ve Kültüralizm Kimlik ve Estetik* (s. 95-101). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Buchanan, A. (2021). Projection art and projection activism. *Architecture_MPS20*, 1: 1. DOI: <https://doi.org/10.14324/111.444.amps.2021v20i1.001>.
- Emmelhainz, I. (2018). Sanat ve kültürel dönemeç: özerk sanatın ve dava sanatının sonu mu? E. A. Artun içinde, *Çağdaş Sanat ve Kültüralizm Kimlik ve Estetik* (s. 171-187). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Gans, R. M. (2002). The Newseum and collective memory: narrowed choices, limited voices, and rhetoric of freedom. *Journal of Communication Inquiry*, 26(4), 370-390. <https://doi.org/10.1177/019685902236897>
- Groys, B. (2017). *Akıştı: internet çağında sanat*. İstanbul: Küy.
- Holmes, M. (2023). *Organizing occupy wall street: This is just practice*. Springer Nature.
- Jordan, Tim (2002). *Activism! Direct action, hactivism and the future of society*. London: Reaktion Books.
- Kuryel, A., & Fırat, B. Ö. (2015). *Küresel ayaklanmalar Çağında Direniş ve Estetik*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Marcovitz, H. (2020). *The art of graffiti*. San Diego: ReferencePoint Press.
- Reitan, R. (2007). *Global activism*. Routledge.
- Sheean, J. (2018). A (new) specter haunts Europe: the political legibility of Spain's hologram protests, *Journal of Spanish Cultural Studies*, 19:4, 465-480, DOI: 10.1080/14636204.2018.1524995
- The Korea Times. (2016). <http://www.koreatimesus.com/police-seek-to-punish-amnesty-international-korea-for-hologram-protest/> Erişim: 10.11.2023
- Wodiczko, K. (2016). Kamusal projeksiyon. C. Harrison, & P. Wood içinde, *Sanat ve Kuram 1900-2000 Değişen Fikirler Antolojisi* (s. 1118-1120). İstanbul: Küre Yayınları.

Görsel Kaynakça

- Görsel 1. Occupy Wall Street protestosundaki The Illuminator'ın çalışması <http://theilluminator.org/ows-bat-signal/> Erişim: 08.10.2023
- Görsel 2. İspanya'da gerçekleşen tarihin ilk hologram protestosundan bir görüntü <http://www.technicultr.com/spanish-citizens-hold-first-hologram-protest/> Erişim: 10.11.2023
- Görsel 3. Güney Kore'de gerçekleşen (Ghost Rally) hologram protestosundan bir görüntü

<https://boingboing.net/2016/02/25/ghost-holograms-gather-in-seou.html> Erişim: 13.10.2023

Görsel 4. Trump International Hotel'e projeksiyondan yansıtılan ifadelerden bir görüntü <https://www.pbs.org/newshour/arts/projection-artist-using-trump-hotel-protest-president> Erişim: 10.11.2023

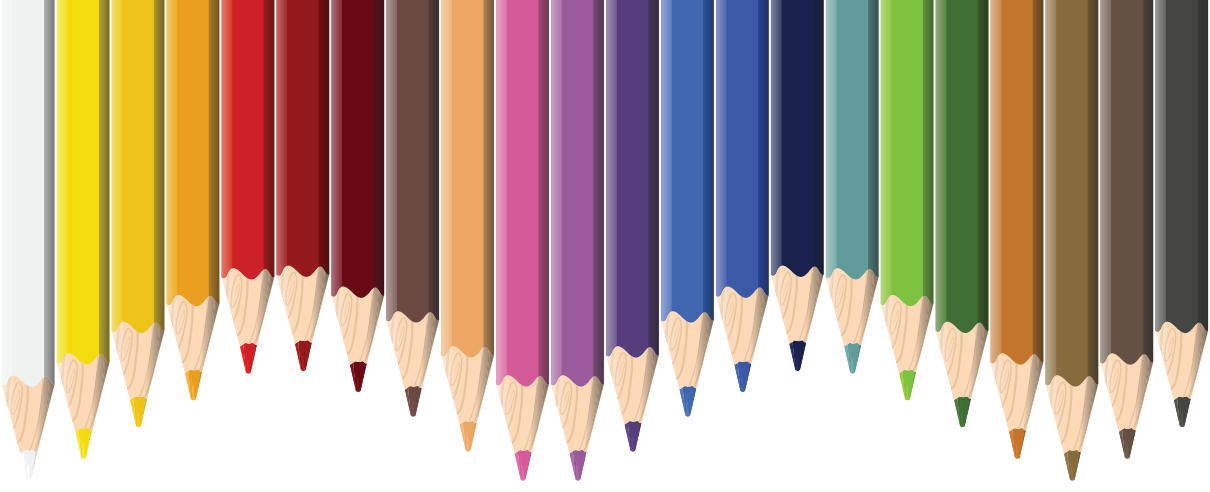
Görsel 5. Heater Heyer'in onuruna Newseum'a yansıtılan görüntü <https://twitter.com/bellvisuals/status/898403308271878146> Erişim: 18.10.2023

Görsel 6. Albert Pike heykeline yapılan dijital müdahale <https://twitter.com/bellvisuals/status/898402922576334848> Erişim: 16.10.2023

Görsel 7. "A Monumental Change: The Gerge Floyd Hologram Memorial Project"ten görüntüler

<http://www.koreatimesus.com/police-seek-to-punish-amnesty-international-korea-for-hologram-protest/> Erişim: 21.10.2023

Görsel 8. Londrada'ki Çin Büyükelçiliği üzerindeki projeksiyon çalışması <https://freetibet.org/news-media/na/free-tibet-activists-challenge-china-projection-chinese-embassy-london> Erişim: 24.10.2023



Bölüm 10

ANADOLU SELÇUKLU DÖNEMİNDE HAMMADESİ TOPRAK OLAN SANATLAR

Fatime SAVAŞ CAN¹

¹ Iğdır Üniversitesi, Teknik Bilimler Meslek Yüksekokulu El Sanatları Bölümü, Seramik ve Cam Tasarımı Programı ORCID: 0000-0002-4317-3310

Anadolu Selçuklu Dönemi ve Sanatsal Faaliyetler

Konya Selçukluları veya Rum (Roma) Selçukluları olarak bilinen Anadolu Selçuklu Devleti, 1077 yılında Kutalmışoğlu Süleyman bey tarafından askerlik esasına dayalı olarak kurulmuştur ve 1308 yılına kadar hakimiyetini devam ettirmiştir. Anadolu Selçukluları kuruluş, genişleme ve zayıflama dönemleri olmak üzere üç farklı dönemi yaşamışlardır. 1077 ila 1204 yılları arası kuruluş dönemi, 1204 ila 1243 yılları arasını genişleme dönemi ve 1243 yılından yıkılışına kadar geçen süreyi (1308) ise zayıflama dönemi olarak ifade etmek gerekir. Anadolu Selçuklu Döneminde halk; şehirli, köylü ve devlete vergi ödeyen göçebeler olmak üzere üç (3) farklı sınıfa ayrılmıştır (Turani, 2004). Batıda Bizans ve Haçlı orduları, doğuda ise İran ve Suriye Selçukluları, Harizm'e, Eyyubilere ve Ermenilere karşı savaşmışlardır. Anadolu Selçukluları, Sultan I. Alaeddin Kuyubabat (1220-1237) döneminde Silifke, Ermenek ve Mut'a kadar Akdeniz kıyılarını, Eskişehir'e kadar iç Anadolu'yu ve Ağrı'ya kadar doğu Anadolu'yu fethederek gücünün zirvesine ulaşmıştır. Anadolu Selçukluları, 13. yüzyılın ortalarında (1243) doğudaki başka güç olan Moğollar karşısında Köseadağ savaşında büyük yenilgiye uğradı ve o tarihten sonra güçleri giderek azaldı. Sultan III. Mesut'un ölümü (1308), genellikle yerini bir dizi Türk beyliği, küçük devlet veya beyliklerine bırakan Anadolu Selçuklu devletinin çöküşü olarak kabul edilir. Anadolu Selçuklularının iki yüzyıldan fazla bir süre Anadolu'da hüküm sürmesine rağmen, en güçlü zamanında Anadolu tarihinin en çarpıcı medeniyetlerinden birini, İran, Türkmen ve yerel Anadolu kültürünün sentezini yarattılar. Anadolu'nun her yerinde bulunan kasaba ve şehirlerde kendilerine özgü anıtlar ve özellikle muhteşem kervansaraylar ve camiler inşa ettiler; çini işçiliği ve oymalarıyla örneklenen yeni dekorasyon tarzları yarattılar. Ayrıca, büyük filozofların, şairlerin ve yazarların yaşadığı bir kültür ortamını kurdular (Artan, 2005).

Seramik

Seramiğin doğru ve kesin bir tanımını yapabilme oldukça zordur. Genel olarak seramikler, iyonik veya kovalent bağa sahip olan ve yüksek sıcaklıkta işlenen inorganik metalik olmayan malzemeler olarak tanımlanabilir (Basu ve Balani, 2011). Barsoum (2020) ise seramiği, ısı (genellikle ısı ve basınç) uygulanarak oluşturulan ve içlerinden en az birinin metal veya metalik olmayan elemental bir katı olmak koşuluyla en az iki element içeren katı bileşikler olarak tanımlar. Biraz daha basit bir tanım seramiği temel bileşeni büyük bir oranda inorganik metalik olmayan malzemelerden oluşan katı eşyalar yapımı ve kullanılması sanatı ve bilimi olarak tanımlanır. Bir diğer ifadeyle ne metal, ne yarı iletken, ne de polimer olan şey seramiktir (Kingery ve ark., 1976). Bu tanımlardan yola çıkarak, seramik; doğada olan kilin sulandırıldığında birbiriyle yapışarak şekillenmesini sağlayan topraktan üretilen kap-kacaklara verilen isimdir. Seramik kelimesi Yunanca'da 'killi toprak, kil, topraktan yapılan kap ve çömlekçi toprağı' anlamına gelen "keramos veya keramitos" kelime-

lerinden türemiş ve çeşitli Avrupa dillerine ise “keramik ya da ceramic” olarak geçmiştir (Kültür A.Ş., 2017). Literatürde yanmış kil, ticari çanak çömlek ve mevcut seramik endüstrileri kullanımı sırasıyla M.Ö. 14.000, M.Ö. 4000 ve M.Ö. 1500 olarak tarihlenebilir. Kil veya çömlek bazlı malzemelerin kullanımına ilişkin ilk kanıtlar Harappan, Çin, Yunan ve diğer birçok medeniyette bulunmuştur. Renkli dekoratif sırlara ait ilk biçimlerin M.Ö. 3500 yıllarına kadar uzandığı ileri sürülür (Basu ve Balani, 2011).



Resim 1. Selçuklu Dönemi Şeffaf Turkuaz Sırlı, Siyah Zikzak Desenli Kase, Sıraltı, Kubad Abad, Büyük Sarat, Karatay (Arık, 2000)

Meslekten olmayan biri için “seramik” kelimesi, bir kahve fincanı ya da sıhhi tesisat, yani geleneksel seramik ürünler anlamına gelir (Basu ve Balani, 2011). Çünkü seramik, birçok insan tarafından heykel, çanak çömlek, sıhhi tesisat, fayans gibi kelimelerle ilişkili olarak düşünülür. Aslında bu görüş sadece geleneksel veya silikat bazlı seramikler dikkate alındığında, yanlış değildir ama eksiktir. Günümüzde seramik bilimi ya da mühendisliği alanı silikatlardan daha fazlasını kapsar ve geleneksel ve modern seramikler olarak ikiye ayrılabilir. Ancak ayırım yapılmadan önce, seramiğin tarihi ve insanların seramikle ilişkisinin izini sürmek faydalı olacaktır. Atalarımız, bazı çamurların ıslandığında kolayca şekil alabileceği, ısıtıldığında sertleşebildiğini keşfettiler. Pişmiş çamurdan faydalı maddelerin elde edilmesi, insanoğlunun en eski ve en büyüleyici çabalarından birini oluşturmuştu. Pişmiş kilden yapılmış eşyaların izleri uygarlığın doğuşuna kadar uzanır. Bu yeni malzemelerin kullanışlılığı, pişirildiğinde gözenekli olmaları ve dolayısıyla sıvı taşımak için kullanılamamaları nedeni ile sınırlıdır. Sanayi devrimi ile birlikte, kullanılan materyallerin ve üretim şeklinin de değişmesiyle modern seramikler üretilmeye başlandı ve geleneksel seramiklere oranla bu modern seramikler daha ince,

daha homojen, daha az gözeneklidir (Barsoum, 2020). Seramikler, metallere ve polimerlere göre belirli uygulamalar için faydalı özelliklere sahiptir ve bu özelliklerden birçok uygulamada yararlanır. Seramiklerin ana dezavantajı kırılabilirliği ve mekanik özelliklerdeki büyük dağılımdır (Munz ve Fett, 2001).



Resim 2. Selçuklu Dönemi Zikzaklı Vazo, Sıraltı, Kubad Abad, Küçük Saray, Karatay (Arık, 2000)



Resim 3. Selçuklu Dönemi Kase, Sgraffito, Kubad Abad, Büyük Saray, Karatay (Arık, 2000)

Anadolu'daki seramik sanatının, diğer sanatlardaki gibi eski Türk dönemlerinden devralınıp geliştirildiği görünür (Aslanapa, 1999). Türk seramiğinde en önemli dönemin Selçuklular Dönemi olduğu ileri sürülür. Selçuklu seramik tarzı, İran coğrafyasında kalıcılığı, Azerbaycan ve Horasan topraklarındaki yaşayan Türklerin varlığı ile ilişkilidir. Yani, Selçuklu seramik ustaları ifadesi Selçuklular veya kültürel anlamda etkisinde kalan devletlerde üretimler yapan ustalar değil, bu seramik ekolünü İran'da, Anadolu'da, Suriye'de yaşatmakta olan seramik ustası olarak kullanılmaktadır (Avşar ve Avşar, 2017). Birçok müzedeki buluntulardan ve son dönemlerde gerçekleştirilen kazılarda elde edilen orta çağ dönemine ait tabak figürlerin incelenmesi sayesinde bu dönemle ilgili birçok seramik olduğu sonucuna ulaşılmıştır. Fakat bu dönemdeki seramiklerde sır kullanılmamıştır ve günlük yaşamda kullanılan farklı seramik şekilleri (çanak, çömlek, vazo, ibrik, matara, kadeh, sürahi, testi, küp ve benzer ürünler) mevcuttur. Bu ürünler gözenekli ve farklı renklere sahiptir. Bazı seramik ürünlerinin üstünde kazımalar ve kalıp baskılar varken, bazılarında ise barbutin tekniğiyle yapılmış olan benekler, bitkisel şekillerin veya havyan figürleri ile bezemelerin yapıldığı görülür (Kültür A.Ş., 2017).



Resim 4. Sırsız, Kabartmalı Matara (Foto: Öney, G., Aktaran: Bulut, 2017)



Resim 5. Selçuklu Dönemi, Sıraltı Dekor, Üzeri Şeffaf Turkuaz Sırlı İbrik M.Ö. 13. yüzyıl (Kültür A.Ş. 2017)

Çini

Büyük Selçuklular çini tekniklerinde farklılıklar yapmış, Anadolu Selçuklular da bu sanatta çok özgün gelişmeler kaydetmiştir. Çini kelimesi Farsça kökenli olup “Çin” veya “Çin işi” anlamına gelir. Türk çini sanatı, İslam sanatı tarihinde önemli yere sahiptir ve kökü 8-9. yüzyıllardaki Uygur Devletine kadar uzanır. Günümüzde binaların iç ve dış cephelerini süslemekte kullanılan ve çeşitli geometrik şekillerdeki seramik parçalarına çini, günlük kullanım eşyalarına da seramik adı verilir (Yardımcı, 2013) Çoğu insanın aklına çini kelimesini duyduğunda, hemen seramik çinisi gelir. Bu hiç şaşırtıcı değildir. Çünkü seramik çini ticari ve konut mimarisindeki kullanılan çok yönlü yüzey kaplama malzemesidir (Barrett, 1994).



Resim 6. Selçuklu Dönemi, Bitkisel ve Geometrik Bezemeli Yıldız Çini, Lüster, Kubad Abad, Büyük Saray, Karatay (Arık, 2000)



Resim 7. Selçuklu Dönemi, Bağdaş Kuran Figür, Sıraltı, Kubad Abad, Büyük Saray, Karatay (Arık, 2000)

Çini sanatı, Anadolu Selçuklu saltanatının da teşvikleri ile güçlü bir gelişme dönemine girdi ve gök rengindeki ışıltılar saçan yapılar ile Anadolu bir çini diyarına dönüştü (Arık, 2007). Çinide ilk gelişmeler mimaride yaşandı ve ilk kez Türklerle ortaya çıkan mimari eserlerdeki çini süslemeleri, çok zengin motif ya da şekil haline geldi. Fakat bu eserlerin büyük çoğunluğu, Moğol saldırısı nedeniyle yok olmuştur. Bu nedenle, çini eserlerine ait günümüze kadar ulaşabilen örnekler çok azdır. Farklı sanatsal faaliyetlerdeki gibi çinide de güncel teknikler, desenler ve renklerle birlikte hızlı ilerlemeler meydana gelmiştir. Dolayısıyla Selçuklu mimarisinde çinicilik faaliyeti levha ve moza-

ik şekilleriyle temel örneklemeler olarak anıtsal sanata dönüşmüştür. Çinide meydana getirilen ilk uygulamalar, tuğla süslemelerine firuze çinileri katılmasıdır. Sırlı çini sanatının Uygurlardan bu yana mimari yapılarda kullanılan sırlı tuğla ile başladığı düşünülebilir. 13. yüzyıl ortasında bütün sanat alanlarında mozaik çini süslemelerin çoğunlukta olduğu görülür. Bununla ilgili Karatay medresesinin duvarları ile tonozları ve kubbelerinin çinilerle kaplanması sonucu çini sanatından en güzel abide ortaya konmuştur (Aslanapa, 1999).

Yüzyıllardır yüzlerce örnek veren çini sanatında, Anadolu Selçuklu döneminde geliştirilen ve kullanılan çeşitli çini türleri, farklı teknikler kullanılarak yapılmıştır. Selçuklular dönemindeki çini üretiminde kullanılan teknikler arasında sırlı tuğla, tek renkli çini, yıldız, lüster tekniği, minai tekniği, sırlı çini mozaik, sıraltı, kabartma kalıplama, renkli sır ve sahte mozaik tekniği kullanıldı (Yardımcı, 2013).



Resim 8. Selçuklu Dönemi, Geometrik Düzende Bitkisel Desenli Çini, Sıraltı, Kubad Abad, Küçük Saray, Karatay (Arık, 2000)



Resim 9. Çift Başlı Kartal (Erdemir, 2009)



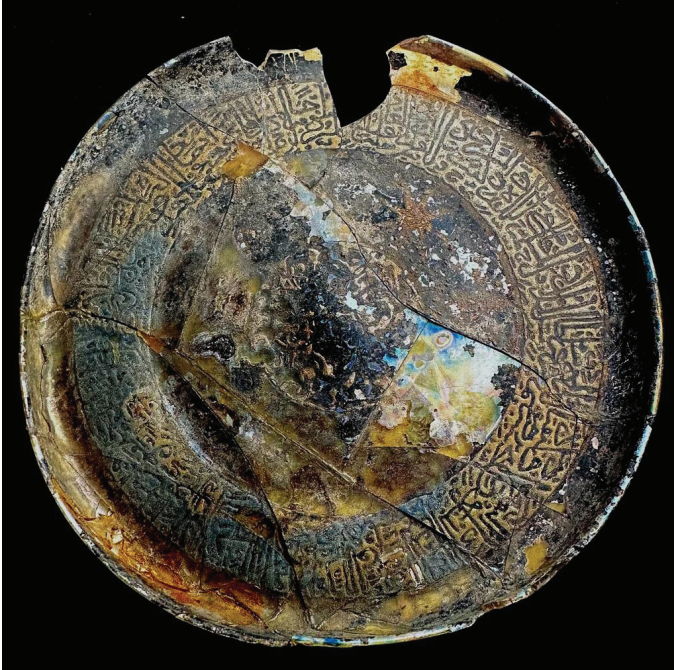
Resim 10. Selçuklu Dönemi, Yıldız Şekilli Çini Karo 12. Yüzyıl (Kültür A.Ş. 2017)

Cam

Anadolu Selçuklular döneminde, malzemelerin düzenli ve yeterli toplanamaması ve bu alanla ilgili kimsenin araştırmalar yapmaya cesaretinin olmamasından dolayı, cam sanatı oldukça karanlık bir dönem yaşamıştır. Camın çok kolay kırılabilme özelliğine sahip olmasından dolayı, tarihsel süreç esnasındaki karşılaşılan talanlar ve hoyrathığa dayanmamıştır. Bu nedenledir ki kazılar esnasında camın tamamının anlaşılmasına yetecek kadar parçalanmış olan cam örnekleri elde edilmiştir. Cam sanatlarına yönelik yapılan ilk ifadeler, Kubad Abad'da yapılan kazılar ve araştırmalar sonunda başlamıştır. Kazılarda, alçı şebekelerine gömülmüş cam örnekleri elde edilmiştir. Pencere- lere yönelik olan bu cam parçaları, ortası kalın bombeli, yuvarlak kenarlardan incelen ve bu kenarların alçı şebekelere geçebilmesi amacıyla kıvrılan şekle sahiptir. Bu cam örneklerine benzer olan ama sadece pembe, kobalt mavisi ve sarı renklerin hakim olduğu pencere camlarına Konya Köşkü kazısı esnasında rastlanmıştır. Bununla birlikte, Konya Abad Küçük ve Büyük Saray'daki kazılarda farklı cam kırıklarına da ulaşıldı ama bu cam kırıklarının özellikleri ile ilgili çok fazla bir bilgi ve görüş sağlanamadı. Saray kazılarında, kadehe ait olduğu sanılan, emaye bezemeleri olan iki cam parçası elde edilmiştir. Yine de bu saray kazılarında elde edilen en önemli cam kalıntıları ise çok az bir parçası kırılmış olan ve bunun haricinde tamamı bozulmadan ulaşılan büyük bir tabaktır. Bu eser, yazılarla donatılan ve emaye bezenmiş bir tabaktır ve Anadolu'da keşfedilen tek örnek olduğu için oldukça önemlidir. Tabagın çapı 30.5 cm ve dik kenarları ise 2.5 cm yüksekliğe sahiptir. Beyaz bir zeminin üstüne altın yaldız ile işlenen tabağın ortası bozulduğundan çok zor olarak farkedilen bitkisel arabeskler kullanılarak süslenen bir rozet bulunmaktadır. Arka yüzündeki kenarında ise palmentlerden meydana gelen ince bir arabeks bordür dolaşır (Arık, 2000).



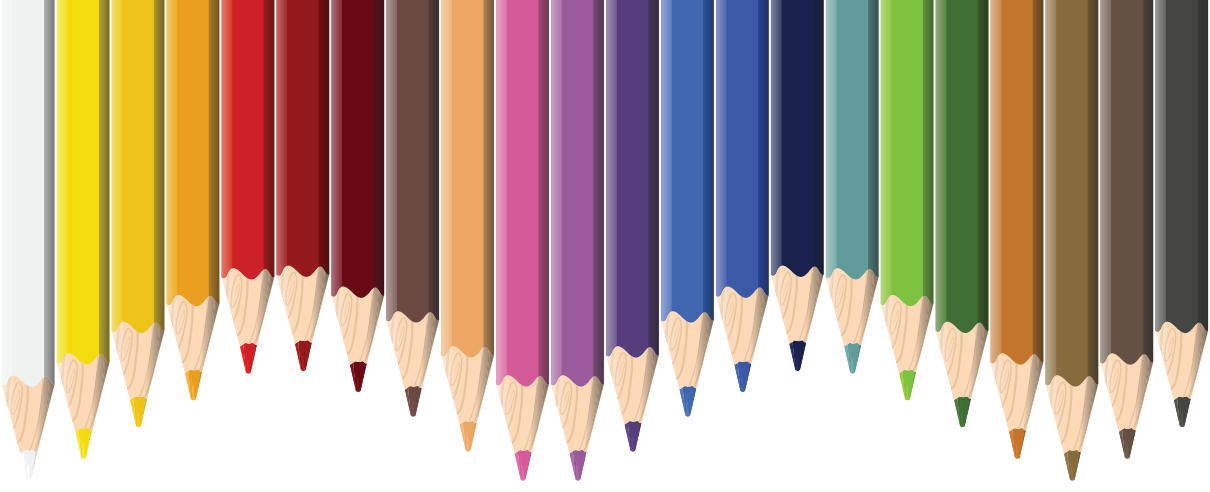
Resim 11. Selçuklu Dönemi, İkili Cam Kandil, Kubad Abad, Küçük Saray, Karatay (Arık, 2000)



Resim 12. Selçuklu Dönemi, Yazılı Cam Tabak, Sıraltı, Kubad Abad, Büyük Saray, Karatay (Arık, 2000)

KAYNAKLAR

- Arık, R. (2000). Kubad Abad: Selçuklu saray ve çinileri. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Arık, MO. (2017). Anadolu toplum hayatında çini. Öney, G., Çobanlı, Z. (Editörler). Anadolu'da Türk devri çini ve seramik sanatı (ss. 29-69). İstanbul: T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.
- Artan, T. (2005). The Anatolian Seljuks and the Ottoman Empire.
- Aslanapa, O. (1999). Türk sanatı. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Avşar, L., Avşar, ME. (2017). Selçuklu seramik sanatında kalıp kabartma. Konya: Kömen Yayınları.
- Barrett, J. (1994). Work with tile. United State: Creative Homeowner Press.
- Barsoum, M. (2020). Fundamentals of ceramics. Boca Raton: CRC Press.
- Basu, B., & Balani, K. (2011). Advanced structural ceramics. New Jersey: John Wiley & Song Inc.
- Bulut, L. (2017). Samsat kazı buluntuları. Öney, G., Çobanlı, Z. (Editörler). Anadolu'da Türk devri çini ve seramik sanatı (ss. 172-197). İstanbul: T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.
- Erdemir, Y. (2009). Karatay müzesi çini eserleri müzesi. Konya: İl Kültür ve Turizm Müdürlüğü Yayınları.
- Kingery, WD., Bowen, CR., Uhlman, A. (1976). Introduction to Ceramics. New Jersey: John Wiley & Song Inc.
- Kültür A.Ş. (2017). Türk sanatları seramik. İstanbul: İstanbul Büyükşehir Belediyesi Yayınları.
- Munz, D., Fett, T. (2001). Ceramics: Mechanical properties, failure behaviour, materials selection. Heidelberg: Springer Science & Business Media.
- Turani, A. (2004). Dünya sanat tarihi. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Yardımcı, İ (2013). The Glazed Tile Techniques of the Seljuk and Beylik Periods, Journal of Literature and Art Studies, 3(1): 42-51.



Bölüm 11

BİLECİK İLİ PAZARYERİ İLÇESİ GÜNYURDU KÖYÜ YÖRÜKLERİNİN GİYİM VE KUŞAM KÜLTÜRÜ

Nisa Nur DUMAN¹

Fatma KOÇ²

1 Öğr. Gör. İstanbul Beykent Üniversitesi, Meslek Yüksekokulu, Moda Tasarımı Programı, nisanurduman@beykent.edu.tr, ORCID ID: 0000-0001-5127-4317

2 Prof. Dr. Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, Sanat ve Tasarım Fakültesi, Moda Tasarımı Bölümü, f.koc@hbv.edu.tr, ORCID ID: 0000-0002-3267-5366

1. Giriş

Gelenekler ve geleneklere ilişkin değerler daha önce yararı görüldüğü için ait olduğu toplumun belleğine yerleşir. Gelişmiş kütürlerde değişmezlik kazanan geleneklerin birikimlerinin oluşumu toplumsal belleğin izlerini taşıyarak kuşaktan kuşağa aktarılarak kullanılır. Toplumların kültür değişimi ihtiyacı karşısında kaldıkları durumlarda, geleneklere ilişkin değerlerin değiştirilmesi, bellekten silinmesi ve yerlerine yenilerinin getirilmesi oldukça zordur ve uzun zaman alır. Ferraro (1998) kültürü tanımlarken “kültürün bir yaşam biçimi oluşunu ve insanların sahip oldukları maddi nesneleri, üyelerin paylaştığı fikirleri, tutumları ve değerleri, sosyal kurumları, bilgileri ve bir toplumun davranış kalıplarını kapsayan her şeyi içinde barındırdığını” belirtmiştir. Tüm toplumlar için giysiler ile giyinme usulleri ve bunlara bağlı davranışlar çok katmanlı, dinamik ve hareketli bir kültürün çıktıkları olarak yapılandırılmış ve gelişim göstermiştir. Çıkla (2004: 53), tarihi süreçte giysilerdeki değişimin kültürel farklılığının bir ölçüt olduğunu, “*Bir toplumun giysisinde yaşanan değişim ile kültürel değişimi arasında paralellik söz konusudur. Kıyafet beraberinde kültür değişimini de getirmektedir. Nitekim bir milletin giysisini kabul etmek, o milletin kültürünü kabul etmenin önemli bir göstergesidir*” şeklinde ifade ederek farklı kültürlerin birbirlerinden etkilenmesinin ve toplumların değişiminin kaçınılmaz olduğunu vurgulamıştır.

Türklerin giyim kültürünün, Orta Asya’nın kuzeyinde yaşamış olan göçebe atalarının giyim kültürüne dayandığı pek çok kaynaktan yer almaktadır. Türkler, geniş bir coğrafya üzerinde sürekli hareket halinde oldukları için birbirinden çok farklı, değişik toplum ve kültürlerle karşılaşmışlardır. Söz konusu kültürlerarası etkileşim Türk halk kültürünün dinamik yapısının gelişiminde etkili olmuştur. Anadolu halk kültüründe kültürel etkileşimin ve buna bağlı değişimlerin önemli unsurlarından biri göç kavramı ile açıklanabilir. Kurt (2020:31) yaptığı bir çalışmada “*göç kavramına bağlı olarak onun bir yaşam tarzı olduğunu ifade eden konargöçerlik kavramı kültürle ilgili bir tanımlama olarak maddi manevi pek çok kültürel unsurda etkisi görülebilen davranış ve tutumları içermektedir*” şeklindeki tanımlaması göçün toplumların yaşam tarzı ile ilgili olduğunu açıklamaktadır. Söz konusu yaşam tarzları onların kültürel kimliğinin oluşmasında ve diğerlerinden ayrılmasında belirleyici bir unsurdur. Tarihsel süreç içerisinde göçebe hayat sürerek bu hareketi gerçekleştiren ve “göç” kavramını kullanan Türk halkları bu anlamda öne çıkmaktadır (Şahin, 2020:16). Yörükler için “konargöçer” terimi yaygın olarak kullanılır. Yörüklerde göç, mevsimlerin değişimiyle ilişkilendirilir ve belirli göç yolları üzerinden kışlık yerleşim yerinden yaylaya, yayladan sonbaharda güzleme ve güzlemekten tekrar kışlığa dönüşümlü olarak gerçekleşen bir yer değiştirme süreci olarak tanımlanabilir (Ak, 2020:42-47). Orta Asya’dan Anadolu’ya göç eden ve yerleşen göçebe Oğuz boyları “*Türkmen*” ve “*Yörük*” olarak bilinmektedir ve Anadolu’nun pek çok bölgesinde yaşamları-

nı sürdürmektedir. Yörüklerde meken değişikliği mevsime bağlı olarak yapılmakta günümüzde yayla kültürüyle yaylak kışlak göçleri ile ifade edilmektedir. Bazı yörelerde halen yörükler tarafından sürdürülen konar-göçerlik, Türklerin göç kültürünün gelenekli yaşamının gereği olarak köklü ve daimi yansımaları olarak kabul edilebilir.

Türkmenler veya El-Etrak adıyla bilinen Yörükler, Oğuz Boyunun bir koludur ve 1020 yılından sonra Küçük Asya'yı fethetmişlerdir. Bu grup, Selçuklu Merkezi Yönetimi tarafından Doğu Roma'nın sınır bölgelerine yerleştirilmiştir (İnalcık, 2014:467). Yörükler, tarih boyunca Anadolu'nun çeşitli güzergâhlarını kullanarak göç etmişler ve zaman içerisinde yerleşik düzene geçmişlerdir.

Karakeçili Yörükleri, 11. yüzyıldan başlayarak Anadolu'nun Türkleşmesi ve İslamlaşmasında belirgin bir rol oynamışlardır, etkileri bu dönemden itibaren hissedilmeye başlamıştır (Akalan, 2022:87). Bilecik bölgesindeki Karakeçililer, Türkistan-Horasan ve Anadolu rotalarını izleyerek zorunlu bir göç yaşamışlardır. Bu göç sırasında yaklaşık 8.000 Karakeçili, öncelikle Rakka üzerinden Urfa'ya gelmiş ve daha sonra Bilecik'e gelerek Osmanlı Devleti'nin temellerini Söğüt'te atmıştır (Yılmaz Vurgun, 2018: 592). Karakeçili, Ertuğrul Gazi ve Osman Gazi'nin mensup olduğu bir aşirettir yani bir aile adıdır (Çay ve Öztürk, 2019:537).

Halk giysileri, ait oldukları toplumun coğrafik özelliklerin yanı sıra örf adet, gelenek, görenek, inanç ve toplumsal değer yargılarının biçimlendirdiği işlevsel ürünler olmanın yanı sıra toplumsal bir iletişim sembolü olarak da kullanılmış ve ait oldukları kültürün tarih boyunca görünür kılınmasını sağlamışlardır (Koç ve Koca, 2023:204). Anadolu'da zengin bir çeşitlilik gösteren, her yörede ve bölgede yöreye ait halkın yaşam koşulları ve gelenekleri ile şekillenmiş giysi kültürü olmuştur. Bölgeler arasındaki çeşitlilikler ve renklilikler, kendini bu yöresel kıyafetlerde de ön plana çıkarmaktadır. Geleneksel öğeler içeren bir giyim-kuşam örneği bize, ait olduğu toplulukla ilgili pek çok bilgi sunabilir. Bir toplumun kendi kültürleri doğrultusunda geliştirdikleri giysileri, o toplumun yerleşik ya da konar-göçer olup olmadığı, hangi tarihi olayları yaşadıkları ve etnolojik kökenleri konusunda bilgiler vermeleri açısından da önemlidir.

Bu çalışma; Bilecik ili Pazaryeri ilçesine bağlı Günyurdu Köyü Yörüklerine ait kadın giysilerinin tanımlanması, yöresel özelliklerine ait değerlerin belirlenmesi ve ulaşılabilen örneklerinin tür, biçim, form, terzilik, kullanım şekli ve estetik değerleri açısından giyim alanının gerektirdiği bir sistematik ile analiz edilerek kayıt altına alınması amacıyla planlanmış ve yürütülmüştür. Bu amacı gerçekleştirebilmek için yöre halkının kullandığı yöresel giysilerin ulaşılabilen örneklerinin biçimsel ve teknik özellikleri, kullanım yeri, kuşanma biçimleri, süsleme ve süslenmeye ilişkin özellikleri açısından grup-

landırılmış, yöredeki halkın uygulamaları doğrultusunda yapım özellikleri ve kullanım şekilleri kullanıcı kaynak kişiler tarafından aktarılan bilgiler doğrultusunda ele alınarak teknik çizimleri de içeren belgelendirmeye dayalı bir analiz yapılmıştır.

Günlük yaşamın bir parçası olarak insanların birçok gereksinimlerini karşılayan, kültürün maddi ürünlerinden olan giyim eşyaları, tarihsel geçmişte uzun dönemde oluşmuş deneyim ve birikimlerin ürünleridir. Bu nedenle de geçmiş birikimi günümüze taşıyan gelenekli yaşamda kullanılan giysilerin her bir parçası, toplumların kültür tarihi açısından önemli birer belge niteliği göstermekte ve oldukça ilgi çekici özelliklere sahiptirler. Bu bağlamda, seçilen konu ve yapılan araştırma Türk ve Dünya kültür tarihi ile ilgili literatüre katkıda bulunarak kaynak oluşturması, gelecek kuşaklara aktarılması ve bu konuda yapılan ilk çalışma olması açısından oldukça önemlidir.

2. Yöntem

Betimsel araştırma yönteminin kullanıldığı bu çalışmada; Araştırmada elde edilen tüm veriler, nitel araştırma yöntemlerinden biri olan, toplanan verileri açıklayabilecek kavramlara ve ilişkilere ulaşma amacını hedefleyen tarama yöntemi ile ele alınıp, değerlendirilmiştir. Araştırmanın evrenini, Bilecik İli Pazaryeri İlçesine bağlı Günyurdu Köyü'nde yaşayan kadın yörüklerin kullandıkları yöresel giysiler oluşturmaktadır. Araştırmanın örneklemini Günyurdu Köyünde saha araştırması sonucunda ulaşılabilen biçimsel özelliklerine ve kullanım yerine göre farklılık gösteren giysi örnekleri oluşturmaktadır. Bilecik İli Pazaryeri İlçesi Günyurdu Köyü kadınlarının kullandıkları özel gün giysisi olan “entere/enteri”, “gumeş şalvar” takımı ve “üç etekli” takım adı verilen giysiler araştırmacılar tarafından bölgede yapılan alan araştırması sonucunda giysileri kullanan yöre halkının görüşleri ile deneyimleri ve aktarımları, giysiler ile ilgili belgeler, bilgi ve dokümanlara ulaşılmıştır. Araştırmanın örneklemini, araştırmacı tarafından farklı zamanlarda yöresel saha araştırmaları sonucunda ulaşılan bedene giyilen Türk halk giysilerinin içe giyilen don ve gömlekler, üste giyilen entari, cepken, şalvar, içlik vb. giysi parçaları oluşturmaktadır. Giysiler, gerçek örnekleri ile belge niteliğindeki görsel kanıtlar üzerinden nesneye dayalı inceleme yapılmış, ayrıca yöre halkı ile yapılan görüşmeden elde edilen bilgiler ile desteklenerek analiz edilmiştir. Öncelikle ilgili literatür taranmış ve konuya ilişkin her tür görsel ve yazılı kaynaklar araştırma kapsamına dahil edilmiştir. Bilecik ili Pazaryeri ilçesi Günyurdu Köyü'nde yaşayan yörük kadınların özel günlerde kullandıkları gelenekli giysileri biçimsel özelliklerine göre sınıflandırılmış, birbirinden farklı her giysi için giysi biçimini tanımlayacak çizimler yapılmış ve uygulanan teknik, kullanılan malzeme, süsleme özellikleri, giysi formu, kullanım yeri, kullanım özellikleri ile giyinme usulleri açısından ilgili literatür ve kaynak kişilerin verdiği bilgilere dayalı olarak analiz edilmiştir. Araştırma verilerine dahil edilen giysilerin özellikleri ile ilgili bilgilerin dökümleri yapılırken yöre

halkı tarafından kullanılan terminolojik tanımlar esas alınmıştır.

“Bilecik İli Pazaryeri İlçesi Günyurdu köyü yörükleri kadın giysilerinin” sınıflandırılmasında giyinme üslubu açısından temel olarak iki farklı giysi grubunun varlığı tespit edilmiştir. Kısa üstlük olarak dışa giyilen sarkalar (cepken) ile bele bağlanan ve baş tanziminde kullanılan aksesuarlar ve ayağa giyilen çorapların her iki giysi grubunun takımları ile birlikte ortak olarak kullanıldığı belirlenmiştir. Söz konusu sınıflandırma;

A. Temel Giysi Formları;

1. Şalvarlı ve Kısa Entarili Takımlar (Kumaş adlarına göre-renklerine göre)

- Pilili kısa entere/enteri, şalvar

2. Uzun Entarili – Üç Etekli - Takımlar

- Üç etek, iç uzun entere/enteri, iç donu, al / ak göynek,

B. Ortak Olarak Kullanılan Parçalar ve Aksesuarlar;

1. Üste Giyilen Sarkalar (cepkenler)

2. Bele Bağlananlar Aksesuarlar

-Yağlık, önlük, al kuşak, püsküllü bağ, üçgen kuşak, gümüş kava kuşak

3. Baş Tanzimi İçin Kullanılan Aksesuarlar

- Vala, boğgu, tellal,

4. Ayağa Giyilenler

-Güllü yün çorap, koca yanış yün çorap

Ayrıca yörede giysiler ile ilgili bilgi sahibi olan ve uzun yıllar bu konuda çalışmalar yapan Nazife Yılmaz, giysilerin gerçek ve görsel verilerine ulaşılmasında ve araştırma kapsamındaki yöre halkının giysilerinin hem kullanıcısı hem de kültür taşıyıcısı olarak giysilere ilişkin bilgileri araştırmacılar ile paylaşarak bu çalışmanın gerçekleşmesinde önemli katkılar sağlamıştır.

3. ARAŞTIRMA BULGULARI VE YORUM

Bireysel yaratıcılığa ve beceriye dayanan, halk giyimi ve kuşamları olarak bilinen geleneklere karışan birçok giysi günümüz gelişim ve etkileşim sürecinde değişerek gelişmiş günümüzde batı etkeni ile biçimlenen moda çerçevesinde giderek önemini yitirmeye başlamıştır. Oysa ki bu giysilerin varlığı toplumların benliğini, kültürel izlerini, atalarının varlığını en önemlisi kim ve ne olduğunu dış görünürlükte yansıtan imza olarak değerlendirilmektedir. Aslında giysiler bir toplumun kültürünün gerçek bir yansıması olarak görülmektedir. Horn ve Gurel (1981:3) gelenekli giysiler ile ilgili yapmış oldukları bir çalışmada “*Giyim günlük yaşamın en kişisel unsurlarından biri olan ve*

aynı zamanda bir dönemin kültürel kalıplarının gömülü olduğu sosyal aktivitelerin bir ifadesidir” şeklindeki açıklamalarında giysilerin varlığının toplumların kültürel yapılarını çözümleyebilmek için ne kadar önemli olduğunu vurgulamışlardır. Bazı toplumlar hem kendi kültürlerinin izlerini ve değerlerini yansıtan gelenekli giysilerini ve onlara bağlı kuşanma biçimlerini çağdaş moda kapsamında güncel formları birlikte kullanarak kültürel değerlerine sahip çıkarken, bazı toplumlarda hem giysiler hem de onlara ait değerler yok olmuş veya biçimleri bozularak yozlaştırılmıştır. Söz konusu değerlere sahip çıkmak, kültürel hafızanın sürdürülebilirliği ve gelecek nesillere kim olduklarını hatırlatabilmesi ve kuşaktan kuşağa aktarılması açısından son derece önemlidir. Bilecik ili, Pazaryeri İlçesi, Günyurdu Köyü Karakeçili Yörüklerinin, 11. yüzyıldan sonra Anadolu’nun Türkleşmesi ve İslamlaşması sürecinde bu bölgeye yerleştikleri ve uzun yıllar kendi kültürel değerlerini koruyarak kullandıkları ve kendilerinden sonraki kuşaklara aktarılmasına ışık tutan taşıyıcılar olduğunu söylemek mümkündür.

3.1. Bilecik Pazaryeri İlçesi Günyurdu Köyü Yörükleri

Eski çağlarda Bithynia olarak bilinen bölge, Marmara’nın güneydoğu köşesinde yer almaktadır. Selçuklular ve Bizanslılar için sınır bir bölgeydi. Osman Gazi’nin Bilecik’i ele geçirmesiyle bölge, önemli bir merkez haline gelmiştir. Eskişehir’e bağlı bir kaza olan Bilecik, 1885’te Ertuğrul Sancağına dâhil edilmiş ve 1924’te il statüsünde bir vilayet haline gelmiştir (Yılmaz Vurgun, 2018:593). Bilecik ili, coğrafi konumu ve farklı topoğrafyası sebebiyle bölgeler arasında bir geçiş alanında yer alır. Bu durum, ilin içerisinde üç farklı iklim tipinin görülmesine neden olur. Genel olarak, Bilecik İl’inin Merkez, Gölpazarı, Osmaneli ve Söğüt ilçelerinde “Marmara Bölgesi” iklimi etkili iken, Bozüyük, Pazaryeri, Yenipazar ve İnhisar ilçelerinde ise İç Anadolu Bölgesi iklimi hâkimdir. Ayrıca Sakarya Irmağı’nın kenarında, Gölpazarı, Osmaneli ve Söğüt ilçelerinde, özel “mikroklima” iklim yapıları gözlemlenebilir. Bilecik İl’inde en çok ocak ve mayıs yaz aylarında yağış düşmekte olup temmuz ayı ise en sıcak dönemi yaşar. İlin geneline hâkim olan iklim tipi, Merkezi Akdeniz yağış rejimidir. Yıllık yağış miktarı toplamı yaklaşık olarak 450 kg/m²’dir. İl merkezinde ortalama olarak 38 gün kar yağışı görülür. Ortalama yıllık sıcaklık ise yaklaşık 12.3 derece civarındadır (Çakıcı, 2015:6-7).

Bilecik, zengin höyük yerleşimi izlerinin günümüze ulaştığı bir il olarak bilinmektedir. Höyükler, farklı dönemlerde inşa edilip yıkılmış olan yerleşim alanlarına ait kalıntılardır. Ancak Bilecik’in benzersiz tarihini şekillendiren en önemli unsurlardan biri, Osmanlı’nın ve Türkiye Cumhuriyeti’nin doğuşuna ev sahipliği yapmasıdır. Osmanlı Devleti bu topraklarda kurulmuş ve bu döneme ait birçok tarihi eser, kuruluş sürecinde yer alan önemli kişiliklerin anısını yaşatmaktadır (Çuhadar, 2019:5). Pazaryeri, Bilecik ilinin ilçelerinden birisidir. Pazaryeri ilçesine ilk yerleşim 1273 yılında Anadolu’ya ilk yerleşildiği beylikler döneminde gerçekleşmiştir. Osmanlı döneminden günümüze

kadar Anadolu'nun önemli bir yerleşim noktası olarak varlığını sürdürmüştür. Osmanlı döneminde hem askeri hem de ticari yollar üzerinde bulunmasıyla önemli bir nahiye olarak öne çıkmıştı (Çelebioğlu, 2006:36). Bu bölgede hediyelik ve turistik toprak ev eşyaları ile ağaç işleri üretimi devam etmektedir. Yöresel lezzetlere odaklandığımızda, ilçeler arasında belirli tatlar öne çıkar. İnhisar'da nar ve nar lokumu, Pazaryeri'nde boza ve helva, Osmaneli'nde ise ayva ve ayva lokumu bölgenin meşhur tatlarıdır. Bunun yanı sıra, dağ eriği ekşili kesme çorba, bıldırcın kebabı, nohutlu mantı ve büzme tatlısı da ilin tanınmış yöresel lezzetleri arasındadır. Pazaryeri, doğal güzellikleriyle dikkat çekerken, çömlekçilik el sanatının hala icra edildiği Kınık köyü bu ilçeye katma değer sağlamaktadır (Vatan, 2017:197).

Ertuğrul Gazi Şenlikleri, Yörükler için önemli bir etkinliktir. 1940'lı yıllardan itibaren Yörükler, milli kıyafetlerle bu etkinliğe katılırlardı; kadınlar ve erkekler karışık bir şekilde bu şenliklere iştirak ederdi. Özellikle Günyurdu Köyü, Ertuğrul Gazi Şenlikleri'nde belirgin bir rol oynardı. Yörük kıyafetleri giyen köylüler, cuma günü şenlik alanına gider ve orada kalır, ertesi gün ise Yörük yürüyüşüne katılırlardı (Yılmaz Vurgun, 2018:607).

Günümüzde, Yörük köylerinde üretimde bir azalma yaşanmaktadır. Bahçecik, Günyurdu, Kızılcapınar, Çaydere gibi köylerde ise birkaç aile hala hayvancılıkla uğraşmaktadır (Yılmaz Vurgun, 2018:610). Kaynak kişi Nazife Hanımın ifadesine göre; *“Yöreye Orta Asya'dan göç edilmiş. Karakeçili Yörükleri, Ertuğrul Gazi soyundan gelmektedir. İlçede iki Yörük köyü bulunmakla birlikte Günyurdu Köyünde Aydın ve Kütahya illerinden gelen sülaleler mevcuttur. Bizim büyüklerimiz Kütahya'dan gelmiştir. Köyümüz ormanlık bir köydür. Hayvancılık yapıldığı için ormana yakın seçilmiştir. Köylüler ormanlık alandan elde ettikleri odunları yakar yapraklarını ise hayvanlara yediriyorlardı. Biz yerleşik hayatta doğduk ama bizim büyüklerimiz Yörük olduğumuz için, obalar kurulmuş, yazın yaylalara gidilip kışın yerleşik hayata köye gelirmiş. Bizim annemiz babamız yerleşik hayatta köyümüzde doğmuşlar. Daha çok hayvancılıkla uğraşıyorlar. Eskiden yazın 3-4 ay hayvanları ile yaylada kalırlarmış. Sonra tekrar köye dönerlermiş. Antalya Yörükleri de bizim gibi yazın yaylada kışın yerleşik hayatta yaşıyorlar”* (KK1).

3.2. Bilecik İli Pazaryeri İlçesi Günyurdu Köyü Yörük Giysileri

Yapılan alan yazın araştırması ve kaynak kişilerin desteğiyle ulaşılan Bilecik ili Pazaryeri ilçesi Günyurdu köyü giysileri incelendiğinde, Anadolu'nun birçok bölgesinde olduğu gibi kadın giysilerinin güncel yaşamda çok daha fazla kullanılmasının sonucu olarak geleneklerini daha iyi korumuş, buna karşılık erkek giysilerinin daha çok sembolik anlamda kullanıldığı gözlenmiştir.



1



2

Fotoğraf 1. Bilecik-Pazaryeri İlçesi Karakeçili Yörüklerinin Türbe Önündeki Toplu Duaları (İnce, 2022:38)

Fotoğraf 2. 1985 Yılı Yörük Çadırı Önünde (Nazife Yılmaz fotoğraf arşivi)

Günyurdu Köyü Karakeçili Yörüklerinin giyim kuşam özelliklerinin incelendiği bu çalışmada yöre kadınlarının günlük yaşamlarında ve törensel aktivitelerde, gelenekli giysilerini kısmen de olsa kullandıkları ancak erkeklerin gelenekli giysilerini sadece çok özel günlerde veya tanıtıma yönelik aktivitelerde bilinirliği ve tanınırlığı sağlamak amacı ile sembolik anlamda kullanıldığı belirtilmiştir. Anadolu’da yöresel erkek giysilerinin kadın giysilerine göre daha hızlı terk ederek modernleşmesi iki açıdan ele alınabilir. Bunlardan ilki, kıyafet kanunlarının tamamı erkek giysilerine yönelik çıkartılmasıdır. İlki 25 Kasım 1925 yılında çıkartılan Şapka ihtisası hakkında kanun ile çıkartılan kanunlarda tüm uygulamalar ve zorunluluklar erkek giysileri için çıkartılmıştır. Bu nedenle erkek giysileri için zorunlu olan kıyafet değişimi kadın giysilerinden daha hızlı bir şekilde modernleşmiştir. Erkek giysilerinin daha önce modernleşmesinin ikincisi; kırsal kesimde yaşayan erkeklerin geçimini sağlamak için çalışma zorunluluğu ve şehir ile irtibatı sağlayan kişi olma durumu nedeni ile geleneksel giysiler daha çabuk terk edilmiştir. Bu bağlamda Günyurdu köyünde kadın giysi örneklerine ulaşmak mümkün olmuş ancak erkek giysilerinin örnekleri yok denecek kadar az sayıda olduğu ve bazı parçalarının da eksik olduğu gözlenmiştir.



3



4

Fotoğraf 3. Bilecik-Pazaryeri İlçesi Günyurdu Köyü kadın giysisi (1984) - uzun entarili - üç etekli ve şalvarlı kısa entarili takımlar (Safiye Yılmaz fotoğraf arşivi)

Fotoğraf 4. Bilecik-Pazaryeri İlçesi Günyurdu Köyü kadın giysileri - uzun entarili - üç etekli ve şalvarlı kısa entarili takımlar (Nazife Yılmaz fotoğraf arşivi)

Günyurdu Köyü kadın giysileri yörede yaşayan giysileri kullanan ve giysiler ile ilgili bilgileri aktaran kaynak kişilerden edinilen bilgiler ile yazılı ve görsel belgeler analiz edilildiğinde, yörede yaşayan kadınların kullandıkları giysilerin şalvarlı ve üç etekli takımlardan oluşan iki farklı türünün olduğu, beden üzerine dizilirken giysi ile birlikte kullanılan bazı aksesuarların giysiyi giyen kişinin sosyal statüsünün görsel göstergeleri olarak konumlandığı, bu giysilerin kullanım yeri ve kullanım amacının giyen kişiye göre farklılık gösterdiği ilgili literatür ve kaynak kişilerden edinilen bilgilere dayanarak açıklanabilir. Koç ve Koca, (2012:145) gelenekli giysiler ile ilgili yapmış oldukları bir çalışmada Türk giysilerinde tene giyilen iç giysiler hariç üstte giyilen giysi parçalarının en önemli diğer ayrıntısı önden boydan boya açık olarak biçimlendirilmesidir. Bir diğer özellik ise giysi parçalarının kullanımı tek başına bir şey ifade etmezken katmanları ve kuşamlarında takım olarak kullanıldığını belirtmişlerdir. Araştırma kapsamında Bilecik İli Pazaryeri İlçesi Günyurdu Köyü Yörük Kadın giysilerinin iki farklı kullanım özelliği ile oluşturulan uzun entarili takımların biçimsel özellikleri incelendiğinde önden boydan boya açık ve çok katmanlı formları dikkat çekmektedir.

3.2.1. Bilecik İli Pazaryeri İlçesi Günyurdu Köyü Yörük Kadın Giysileri

A. Temel Giysi Formları;

1. Şalvarlı ve Kısa Entarili Takımlar (kumaş adlarına göre-renklerine göre)



5



6



7

Fotoğraf 5. 6. 7. Bilecik-Pazaryeri İlçesi Günyurdu Köyü kadın giysileri şalvarlı kısa entarili takımlar

(Kaynak: Nazife Yılmaz fotoğraf arşivi) (Soldan sağa doğru mavi entere şalvar, yeşil kadife entere şalvar, divitin kat)

- Pilili Kısa Entere/Enteri ve Şalvar Takım

Bilecik İli, Pazaryeri İlçesi Günyurdu Köyünde yaşayan yörükler, gelenek ve göreneklerini günümüzde halen sürdürmeye çalışmaktadırlar. Kadınlar günlük hayatta kışlık olarak divitin kumaştan yapılmış “divitin kat” yazlık olarak da poplin ve viskon kumaşlardan üretilmiş olan takım (takım entere-şalvar) giymektedirler. Fotoğraf 8-9’da kırmızı çiçek desenli divitin kumaştan yapılmış günlük kadın entere- şalvar divitin kat giysisi yer almaktadır.



8



9

Fotoğraf 8-9 Bilecik-Pazaryeri İlçesi Günyurdu Köyü Yörük Kadın Günlük Giysisi Divitin Kat

(Nazife Yılmaz Giysi Koleksiyonu)

Kadınlarının sünnet, nişan, düğün, şenlik vb. özel günlerde ağırlıklı olarak iki farklı giysi grubu kullandıkları görülmüştür. Birincisi, “entere/enteri”, “gumeş şalvar” ve “sarka” adı verilen üç parçadan oluşmakta olan takım, diğeri ise “üç etek”, “al/ak göynek”, “iç uzun entere” ve “iç don” dan oluşan takım şeklindedir. Ayaklarında ise örme çorap ve lastik ayakkabı giyilmektedir. Bu parçaların tamamlayıcısı olarak her iki giysi grubu için belde şalvar üstünde “gava kuşak” (kava kuşak), gava kuşak üstünde ise “yağlık” kullanılmaktadır. Yalnızca üç etekli takımda kava kuşak ve yağlığa ilave olarak “püsküllü bağ” ile bele bağlanmış “önlük”, “üçgen kuşak” ve “al kuşak” da kullanılmaktadır. Ayrıca bekâr, evli ve çocuklu kadınlara özel farklı baş bağlama şekilleri mevcuttur. Günyurdu köyü yörükleri, özel günlerinde kullandıkları kültürel değerlerinin en önemli sembollerinden birisi olan bu giysileri günümüze kadar taşımışlardır. Nazife Yılmaz’ın ifadesine göre; “*Özel günlerde, düğünde, sünnetlerde sandıklar dökülür, o köyde kim varsa yeşil entere ve şalvar giyer. Eskiden bu giysileri bekâr kızlar giymezdi ve belli bir kurala göre giyilirdi. Ama şimdi bir ayırım olmadan genç yaşlı köydeki herkes giyebiliyor. Kimisi başını açıyor; kimisi bağlıyor ama herkes bir entere ve şalvar giyiyor*” (KK1).

Entere / Gumeş Şalvar Takımı

Araştırma kapsamında kaynak kişilerle yapılan görüşmeler sonucu elde edilen bilgi ve belgelere göre yörede özel günlerde en yaygın kullanılan giysinin yeşil renkli entere ve kırmızı gumeş şalvardan oluşan takım olduğu görülmektedir. Fotoğraf 10’da yer alan takım yalnızca evli kadınlar tarafından giyilmektedir.

Ayrıca farklı renklerde ve kumaşlardan hazırlanmış olan takımlar hem bekâr kızlar hem de evli kadınlar tarafından kullanılabilir. Bu takımları bekâr kızlar yalnızca entere ve şalvar olarak giyerken evli kadınlar mutlaka kava kuşak ve yağlık ile birlikte giymektedirler.



Fotoğraf 10. Yeşil Entere-Kırmızı Gumeş Şalvar Takımı (Yağlık ile birlikte evli kadın)

Fotoğraf 11. Kırmızı Entere/Şalvar Takımı -Düz Al (Yağlık ile birlikte evli kadın)

Fotoğraf 12. Elmasiye Kumaş Entere/Şalvar Takımı

Fotoğraf 13. Yeşil Kadife Entere/Şalvar Takımı

Kaynak: Nazife Yılmaz Giysi Koleksiyonu

Enteri/ Entere (Pilili kısa üst giysi): Entari bugün Anadolu'nun çeşitli yörelerinde giyilmekte ve değişik yörelerde giyilen giysinin formları arasında birçok benzerlikler bulunmaktadır (Koç ve Koca, 2012:141). Entariler, kullanıldığı toplumun kültürel yapısına göre peşli, üçetek, üç peş, zıbin, fistan, libas, urba gibi farklı isimler alabilir. Aynı coğrafyanın farklı illerinde veya aynı ilin farklı bölgelerinde çeşitli entari türlerine rastlanabilir. Bu nedenle, giysi biçimi, kullanımı, süslemeleri ve isimlendirmeleriyle çeşitlilik gösteren entariler, sadece giyim amacıyla değil aynı zamanda kültürel iletişimin bir parçası olarak da büyük bir öneme sahiptir. Bu farklılık ve zenginlik, entarilerin kültürel açıdan özel bir değer taşımasını sağlar (Koca ve Koç, 2016:328).

Yörük kadınlarının özel gün giysisi olarak kullandığı takımın üst giysi parçasına enteri/ entere adı verilmektedir. Genellikle yeşil renkten olup, yeşilin bulunamadığı durumlarda mavi renk kullanılmaktadır. Bu iki rengin eski geleneklerde birbiri yerine kullanıldığı bilinmektedir. Yeşil kök yani gök tabiri Türklerde gökyüzü anlamına gelmektedir (Genç, 1997:1090).

Gök Tanrı inancına sahip olan Türk toplulukları için gök, mavi rengin sembolüdür. Şamanlar, maviyi ululuğu temsil eden bir renk olarak görmüş ve bu rengi “gök” olarak adlandırmışlardır. Ancak gök rengi aynı zamanda yeşili de ifade eder. Orhun kitabelerinde, yeşil karşılığı olarak “yaşıl” terimi kullanılmış olsa da, “Gök-İrmak” gibi isimlendirmelerde gök terimi, yeşilin karşılığı olarak da kullanılmıştır (Küçük, 2010, s. 193). Türk kadınlarının ve erkeklerinin giyiminde genellikle sarı, kırmızı ve yeşil gibi renklerin sıkça kullanıldığı ve bu renklerin Özbekistan'dan Azerbaycan'a kadar geniş bir coğrafyada yaygın bir şekilde tercih edildiği gözlemlenmektedir (Genç, 1997:1109).

Yapılan araştırmada çok nadir olarak farklı renkte entereye rastlanılmış olsa da genellikle kırmızı gumeş şalvar ile birlikte yeşil renkli entere giyil-

miş olduğu gözlemlenmiştir. Diğer taraftan (KK1) yeşil entere giyilmesinin önemini “*Mutlaka kırmızı şalvarın üstüne yeşil entere giyilir*” şeklinde ifade etmiştir. Göktürk yazısıyla kaleme alınmış olan Turfan el yazmasında, “yaşıl kaya yayladım - kızıl kaya kışladım” ifadeleriyle yeşil-kızıl renk uyumu da gözlemlenmektedir (Genç, 1997:1091).



14



15



16

Fotoğraf 14-15-16 Entere/ Gumeş Şalvar Takımı ve Tellal Başörtüsü (Yeni gelin giyimi)

Kaynak: Nazife Yılmaz Giysi Koleksiyonu

Teknik açıdan incelediğimizde; enterenin boyu kalça hizasında olup giyilirken şalvarın içerisine konulmaktadır. Ön bedende göğüs üstünden robalıdır. Robanın altından etek ucuna kadar ön bedende ve arka bedende pililer yer almaktadır. Bel kısmı ise lastik ile toplanmaktadır. “*Bedendeki pililer ve beldeki lastik çalışması giyen kişinin rahat hareket etmesini sağlamakla birlikte birkaç farklı bedene de uyum sağlaması amacıyla uygulanmaktadır*” (KK1). Yaka kısmı ön orta hattan robaya kadar kesilip iki yana yatırılarak “V” yaka şeklinde bir açıklık oluşturulmuş ve şömiziye yaka parçası ile tamamlanmıştır. Ayrıca yaka açıklığını kapatmak amacıyla ön beden parçası roba birleşim hatından yukarıya doğru yaklaşık 12 cm yüksekliğinde bırakılmıştır. Tüm yaka çevresi ve roba hattında süsleme malzemesi kullanılmıştır. “*Eski dönemlerde hazır malzeme olmadığı için nakış yapılırdı ancak şimdi inci ve boncuklu hazır süsleme harçları kullanılmaktadır*” (KK1). Takma kol yapısına sahip kol evi ve kol ağzında büzgüler mevcut olup uzun olan kol ağzının lastik ile bileğe oturtulması sağlanmıştır. “*Kol evi rahatlık açısından büzgülüken kol ağzı da iş yaparken sıvanması açısından lastikli çalışılır*” (KK1). Fotoğraf 17 ve fotoğraf 18’ de yeşil entere örneği görülmektedir.

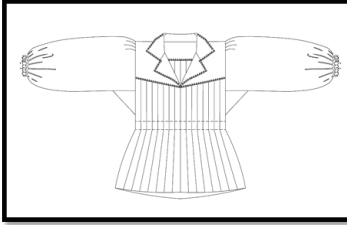


17

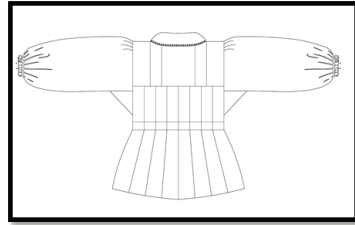


18

Fotoğraf 17-18 Entere Ön- Arka Beden Görünümü (Nazife Yılmaz Giysi Koleksiyonu)



1



2

Çizim 1-2 Entere Teknik Çizimi Ön-Arka Görünümü

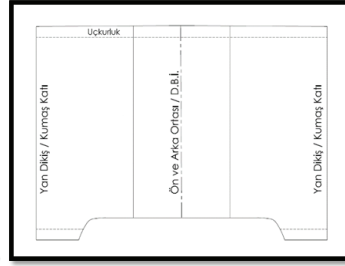
Gumes Şalvar: Şalvar, geniş ve büzgülü üst kısmı ile ayrı ve geniş paçalara sahip olan, tipik bir Türk giyim parçasıdır (Kılınç, 2008:20). Barışta (1999:228) şalvarı, kadınlar ve erkekler tarafından giyilen, farklı parça ve kesimleri olan, bol ve uzun, dış giyim olarak kullanılan bir tür pantolon formunda giysi olarak tanımlamıştır. Bu giysi, atlas, kadife, çuha gibi kumaşlardan yapılmış olup genellikle bol ve dökümlü bir tarza sahiptir. Şalvarın belirgin özelliği, genellikle bol kesimli olmasıdır. Şalvar, beldeki büzgülerle daraltılıp belde oturtularak, diz altından paçalara doğru daralan bir kesimle iki paçada açılan kesiklerden sadece ayakların çıkacağı kadar bir açıklık bırakılarak şekillendirilir (Mangır, 2019:35). Halk giyiminde önemli bir rol oynayan şalvar, estetik ve işlevselliğiyle öne çıkan, farklı bölgeler ve yörelerde çeşitlilik gösteren özellikleriyle kültürel birer unsur olarak değer taşır (Koca ve Baran, 2018:113).

Bilecik İli Pazaryeri ilçesi Günyurdu Köyü yörük kadınlarının kullandıkları şalvara “Kumaş Şalvar” yaşlılar tarafından ise “Gumes Şalvar” denir. Enterinin altına, ten üzerine giyilen ve kırmızı üzerine beyaz çizgili desenlerin enine dizilimi ile oluşan ipek kumaştan yapılmış alt giyim parçasıdır. “Desenin bildiğimiz özel bir ismi yoktur. Ayrıca şalvarın kumaşı genellikle kırmızı renkte olup eski tarihte nereden getirildiği bilinmekle birlikte günümüzde Gaziantep’ten getirilmektedir. Bu desende şalvar kumaşını Bozüyük/ Aksu Muratdere Yörük köyündeki kadınlar da kullanmaktadır. Şalvarın ağı yere doğru, büyük ve geniştir. Toplam 3 en kumaşın kullanıldığı şalvarda bir eni ağa, iki

en de sağ ve sol paçaya gider” (KK1). Şalvar beli uçkur ile tutturulmaktadır. Uçkurlar beyaz patiskadan hazırlanmaktadır. İki ve ya üç kat olarak katlanır ve ip formu verilerek şalvarın belinden geçirilir. Günlük giyilen şalvarların uçkurları kendi kumaşından yapılmaktadır. “Çok eski tarihlerde uçkurların uç kısımlarda işleme de olurdu. Ama bu işlemeli uçkurlar çok az kişide olurdu. İnce ipekli dokumadan yapılan uçkurun uç kısımlarına Türk işi nakışı ile süsleme yapılmıştır. Böyle uçkurları kava kuşak altından görünür şekilde çıkartıyorlardı”(KK1).



19



3

Fotoğraf 19. Bilecik-Pazaryeri İlçesi Günyurdu Köyü Yörük Kadın Şalvarı (Nazife Yılmaz Giysi Koleksiyonu)

Çizim 3. Gumeş Şalvar Teknik Çizimi

2. Uzun Entarili – Üç Etekli - Takımlar

Bilecik İli Pazaryeri İlçesi Günyurdu Köyü Yörük kadınlarının kullandığı uzun entarili takımlar üç etek, iç uzun entere/enteri, iç donu, al / ak göynek ile sarka (cepken) ve aksesuarları da içeren çok katmanlı bir giysidir. Genellikle gelin giysisi olarak giyildiği, şalvarlı takımlara göre daha az kullanıldığı kaynak kişiler tarafından belirtilmiştir. Giyim sırasına göre, ilk başta al/ak göynek ve iç donu giyilmektedir. Ardından göynek üzerine önce iç uzun entere ve en üste ise üç etek şeklinde sırlanmaktadır.

İç uzun entere üstüne genç kızlarda ak göynek, evli kadınlarda ise al göynek giyilir “Üç eteğin içerisine bekâr kızlar beyaz göynek, evli kadınlar ise kırmızı göynek giymektedir” (KK1) Al/ ak göyneğin üzerine de iç uzun entere, entere üstüne üç etek ve en üste ise sarka giyilmektedir. KK1 “Sarka her zaman giyilmez ancak gelinler mutlaka giyerler” şeklinde ifade etmiştir. Entere ve şalvar takımında yalnızca evli kadınlar tarafından kullanılan giysiyi tamamlayıcı aksesuar olan kava kuşak ve yağlık, üç etekli takımlarda hem bekâr hem de evli kadınlar tarafından kullanılmaktadır. Ayrıca yine entere ve şalvarlı takımdan farklı olarak üç etekli takımlarda belde çarpana dokuma ile yapılmış olan püsküllü bağ ile önlük, üçgen kuşak ve al kuşak da kullanıldı-

ğı görülmüştür. Evli kadınlar tarafında Al Göynek giyiliyor olmasına rağmen bulunamadığı durumlarda ak gömleğin de kullanıldığı yine (KK1) tarafından ifade edilmiştir (Fotoğraf 20-21-22-23).



Fotoğraf 20-21 Ak Göynekli Üç Etek Ön-Arka Görünümü

Kaynak: Safiye Yılmaz Fotoğraf Arşivi

Fotoğraf 22-23 Al Göynekli Üç Etek Ön-Yan-Arka Görünümü

Kaynak: Nazife Yılmaz Giysi Koleksiyonu, 2023

-Üç Etek, İç Uzun Entere/Enteri, İç Donu, Al /Ak Göynek,

Üç Etek, Türk kadınları tarafından giyilen en eski giysi biçimlerinden birisidir. Modellerinde ve giyinme şekillerinde bölgeden bölgeye göre değişiklikler göstermekte olup, önü boydan açık, yan dikişleri ve uzun kolları yırtmaçlı, şalvarla birlikte giyilen ve tek parçadan oluşmaktadır (Koç ve Koca, 2011:23-28). Yörede kullanılan ve iç uzun enterenin üzerine giyilen üç eteğin kumaşı kırmızı gumeş şalvar kumaşı ile aynı kumaştır. Boyu bilek hizasındadır. Yakası V kesimli, kolu takma kolludur. Yan dikişlerde kalça hizasına kadar yırtmaç bulunmaktadır. Ayrıca ön ortası, yaka çevresi, yırtmaç yeri ile birlikte etek uçları ve kol ağzlarında kordon ve şerit tutturma ile süslenmiştir (Fotoğraf 24-25).



Fotoğraf 24-25 Üç Etek Ön Arka Görünümü (Nazife Yılmaz Giysi Koleksiyonu)

Çizim 4. Üç Etek Teknik Çizimi

İç Uzun Entere/Enteri, Günyurdu Köyü Yörük kadınları tarafından üç etek altına giyilmektedir. Yakası yuvarlak kesimli boyun kısmına 2 cm eninde

ek yaka dikilebildiği gibi yakasız da olabilmektedir. İç uzun enterenin kol altına “kuş/ koltuk altı” parça dikilerek bolluk kazandırılmıştır. Etek uçlarını genişletmek için ön orta ve yan dikişlere “peş/ ek üçgen” parçalar dikilmiştir. Bel kısmı bedene daha çok otururken etek uçlarına doğru genişleyen bir form elde edilmiştir. İç bedeni pamuklu kumaşla astarlanmıştır (Fotoğraf 26).



Fotoğraf 26 İç Uzun Entere Görünümü (Nazife Yılmaz Giysi Koleksiyonu)

Çizim 5. İç Uzun Entere Teknik Çizimi

Fotoğraf 27. Al Göyneğ Öm Görünümü (Nazife Yılmaz Giysi Koleksiyonu)

Fotoğraf 28. İç Don Görünümü (Nazife Yılmaz Giysi Koleksiyonu)

Al Göyneğ (Evli Kadın Göyneğı)- Ak Göyneğ (Genç Kız Göyneğı); Günyurdu köyünde yaşayan kadınlar tarafından “iç uzun entere” adı verilen üç etek formundaki giysinin altına, ten üzerine giyilen parçadır. Pamuklu kumaştan dikilir. Boyu bilek hizasında olup ön ve arka etek uçlarına süsleme yapılmaktadır. İncelenen göyneğın omuz dikişı bulunmamaktadır. Yaka açıklığı ön ortadan bele kadar kesilerek yapılmıştır. Yaka çevresine 1,5-2 cm eninde yaka parçası dikilerek form verilir. Kaynak kişiler tarafından elde edilen bilgilere göre evli kadınlar kırmızı renkli, bekâr kızlar ise beyaz renkli göyneğ giymektedirler. Ancak bulunamadığı durumlarda gelinlerde beyaz renkli göyneğ giymişlerdir (Fotoğraf 20-21).

İç Don; Eski Türkçede, “don” terimi başlangıçta içe ve dışa giyilen her türlü kıyafeti ifade ederken, zamanla özellikle ayağa giyilen iç çamaşırı anlamında kullanılmaya başlamıştır (Koca ve Vural,2013:277). Günyurdu Köyü Yörük kadınlarının kullandığı iç don, üç etek, iç uzun entere ve al/ ak göyneğ altına, ten üzerine giyilen pamuklu kumaştan yapılan iç giysidir. İç donda kalça hizasına kadar düz renk kumaş, kalçanın altında kalan kısım için ise ve genellikle iç uzun entere ile aynı renkte pamuklu kumaş kullanılır. Boyu diz ile bilek arasındadır. Paça kısmı lastikle büzölür. Beli uçkurludur. Ağ bölgesi çok düşük değildir ve kare şeklinde “peyik / ağ” parçası kullanılmıştır (Fotoğraf 28).

B. Ortak olarak kullanılan parçalar ve aksesuarlar;

1. Üste Giyilen Sarkalar (cepkenler)

Sarka (Cepken): “Cumhuriyet Dönemi Türk Halk İşlemeciliği Desen ve Terminolojisinden Örnekler” başlıklı çalışmada, sarka teriminin farklı yörelerde kullanılan adlarının “cepken, fermen, fermen, salta, poşu, sallama, poçu ve keyfe” ile aynı anlama geldiği üzerinde durmuştur (Koca, Koç, ve Baran, 2014:2). Sarka, genellikle göynek üzerine giyilen, işlemelerle süslenmiş, kadife, atlas, çuha vb. gibi kumaşlardan yapılmış, uzun kollu, yakasız, önü açık bir tür kısa cekettir (Barışta, 1999:201). Bilecik ili Pazaryeri ilçesi Günyurdu köyünde yaşayan yörük kadınlarının entere-şalvar ve üç etekli takım üstüne giydikleri kısa cekete “sarka” adı vermektedir. (KK1), “*sarkanın kumaşı çuha olmaktadır. Renkleri ise gece mavisi gibi genellikle koyu mavidir. Boyu 35-40 cm uzunluğunda bel hizasındadır. Önde kapama payı yoktur. Yaka yuvarlak kesimli, 2,5-3 cm eninde dik yakalı ve önü açıktır. Üzerinde kordinet ile el veya makine işlemesi yapılmıştır. Standart bir desen var ama ismi bilinmiyor. Bilecik’te işleyen yerler var. Ayrıca günlük olarak da pamuklu kumaştan yapılmış kapitone sarkalar kullanılmaktadır*” şeklinde ifade etmiştir.



29



30

Fotoğraf 29-30. Sarka Örnekleri

Kaynak (Fotoğraf 29): 1950’li Yıllar Söğüt Şenlikleri URL-1

Kaynak (Fotoğraf 30): Safiye Yılmaz Fotoğraf Arşivi

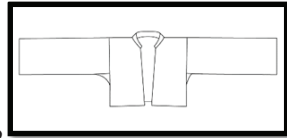
Ayrıca yörede pamuklu kumaştan kapitone yapılmış sarkalar günlük giysiler ile birlikte kullanılmıştır (Fotoğraf 31-32).



31



32



6

Fotoğraf 31-32. Pamuklu Kumaştan Kapitone Yapılmış Günlük Sarka Örneği
(Nazife Yılmaz Giysi Koleksiyonu)

Çizim 6. Sarka Teknik Çizimi

2. Bele Bağlanan - Takılan Aksesuarlar

- Yağlık, gümüş kava kuşak, önlük, al kuşak, püsküllü bağ, üçgen kuşak,



33



34



35



36

Fotoğraf 33. *Gümüş Kava Kuşak ve Yağlık (Nazife Yılmaz Koleksiyonu)*

Fotoğraf 34. *Önlük Örneği (Nazife Yılmaz Koleksiyonu)*

Fotoğraf 35. *Al Kuşak, Püsküllü Bağ, Üçgen Kuşak (Nazife Yılmaz Koleksiyonu)*

Fotoğraf 36. *Mendil Örnekleri (Nazife Yılmaz Koleksiyonu)*

Yağlık (El Havlusu): Halk arasında yağlık, peşkir, destimal, makrama vb. isimlerle de adlandırılan örtü ve peçete amacıyla kullanılmış olan havlu olarak bilinmektedir (Köklü, 2004:40). Barışta (1999:222-234) yağlığı, elleri ve yüzü yıkadıktan sonra kurulamak için kullanılan, işlemeli bordürlerle süslenmiş, genellikle keten veya pamuklu kumaştan yapılan, küçük boyutlarda dikdörtgen örtü olarak tanımlamaktadır. (KK1) ise; “*Eskiden kadınların ev işi yaparken ellerini silmesi amacıyla havlu olarak kullanılan yağlıklar el tezgâhlarında dokunmuşlardır. Kava kuşak ile birlikte belin sağ ve sol tarafına gelecek şekilde şalvar üstüne 2 adet takılmaktadır. Kuşak çatal iğne ya da çıt çıt ile bele göre ayarlanabilmektedir. Yağlık evli kadınlar tarafından kullanılmakta olup, takan kişinin statüsünü belirtmektedir. Evli olmanın sembolü olan yağlık günümüzde bekar kızlar tarafından yalnızca nostalji amacıyla fotoğraf çekinmek için takılmaktadır*” şeklinde tanımlamaktadır. Fotoğraf 40.’da görülmekte olan yağlık kaynak kişinin (KK1) kızına ait olup yaklaşık 100 yıllık olduğu ifade edilmiştir. Fotoğraf 33’de yer alan yağlığın ise 1960’lı yıllara ait olduğu belirtilmiştir.

Kaynak kişiler tarafından yağlıkların üzerlerindeki işlemelerin özel bir anlamı olmadığı söylenmekle birlikte süslemelerin dokuma tekniği ile de nakış tekniği ile de olabileceği belirtilmiştir. Ayrıca (KK1); “*Eskiden yağlıklar kasnaklarda işlenir, muhacirler tarafından gelip köyde satılırdı*” şeklinde ifadeyle yağlıkların yöreye yerleşen muhacirler tarafından üretildiği muhtemelen muhacirler tarafından bölgeye getirilmiş olabileceğini de belirtmiştir.

Gümüş Kava Kuşak: Günyurdu Köyünde yaşayan Yörük kadınların şalvarın üstüne taktıkları gümüş tokalı kuşağa “kava kuşak” (gava kuşak) denilmektedir. Kuşak kırmızı kumaştan yapılmakta olup bitmiş eni 6-7 cm’dir. “*Kava kuşak 3-4 kat olarak ince şerit halde hazırlanmakta olup, katlar ka-*

barmasının düzgün dursun diye kuşak boyunca çapraz şekilde üzerinden dikiş geçilmektedir” (KK1). Şerit kordon haldeki kuşak üzerine 10-15 cm çapında yuvarlak formda birbirine kanca ile bağlı gümüş iki adet toka takılmaktadır. “Eskiden gümüş olan tokaların şimdi farklı muadilleri mevcuttur” (KK1).



37



38



39

Fotoğraf 37. 1950’li Yıllarda Söğüt Şenliklerinde Gelenekli Giysileri İle Yer Alan Yörük Kadınları

Kaynak: URL-2

Fotoğraf 38. Günümüzde Kullanılan Kemer Tokası (Nazife Yılmaz Giysi Koleksiyonu)

Fotoğraf 39. Gümüş Kemer Tokası (1930’lu yıllara ait) (Nazife Yılmaz Giysi Koleksiyonu)

“Kemer tokaları gümüş renkli ve yuvarlak formda olup bazılarının ortasında farklı taşlar; bazılarında ise aşağıya doğru sallanan pullar vardır. Ayrıca kuşağın üzerine evli kadınlar tarafından yağlıklar takılmaktadır. Toka öne takılır; kancalardan kapanır. Ardından her iki yana yağlık takılır” (KK1), (Fotoğraf 38-39).

Önlük: Günyurdu köyü Karakeçili yörüklerinin giyim kuşam özelliklerinin incelendiğinde uzun entarili takımlar ile birlikte kullanılan önlükler pamuklu ipliklerde enine kırmızı beyaz çizgili, 20-25 cm eninde uzun iki parçanın ortadan dikilmesi ile oluşan, iki yanında bulunan bağcıklarla bele bağlanan dokuma önlüklere yörede peştamal denilmektedir. Genellikle lacivert, beyaz, turuncu çizgili olmasına rağmen farklı renklerden yapılanları da mevcuttur (Fotoğraf 34).

Koca ve Koç (2016:553) yaptıkları bir çalışmada gelenekli yaşamda giysilerin önlerine takılan önlükleri kadınların günlük işlerini yaparken giysilerin kirlenmesi önlemek amacıyla, ön eteklerini kapatacak şekilde bellerine bağladıkları bir giysi parçası olarak tanımlanmıştır. Araştırma yapılan yörede kadınların kullandığı peştemallar işlevsel özelliklerinin yanı sıra giysinin estetik görünümünü zenginleştirmek amacı ile de kullanılmaktadır. Peştemalın kalınlığı inceli renkli çizgileri kadınların sosyal sınıflarını belirleyici bir özellik olarak da kullanılmaktadır.

Püsküllü Bağ; Genellikle siyah, kırmızı, yeşil ve beyaz renklerde çarpayla dokunur. Uçlarına keçi kılından yapılan püsküller takılır. Püsküller bon-

cuk ile süslenir. Önden arkaya doğru bele dolanarak bağlanır. (Fotoğraf 35).

Mendil: “Gelinlik giyerken pullu mendiller var. Üç etek ile kullanılır. İki bileğe de bağlanır. Pullu mendiller gelin evlendikten sonra ertesi günü el öper, el öptüğü gün kullanılır. Elinin üstüne koyarak öpüyor. Gelin şimdi araba ile alınıyor ama eskiden atla alınırdı. O mendille gelinin bileğine buğday bağlanırdı, köprüden geçerken gelinin bileğindeki o buğdayı bereket olsun diye dereye akıtırlardı. Gümüş kemerin iki yanına pullu mendil de konur” (KK1), (Fotoğraf 36).

3. Baş Tanzimi İçin Kullanılan Aksesuarlar



40



41



42



43

Fotoğraf 40. Bilecik-Pazaryeri İlçesi Günyurdu Köyü Yörük Kadınları Özel Gün Giysisi (2014)

(Nazife Yılmaz Fotoğraf Arşivi)

Fotoğraf 41-42-43. Kadife Entere/Şalvar Takımı ve Karalı Başörtüsü (Evli Çocuklu Olgun Kadın Giyimi)

(Nazife Yılmaz Giysi Koleksiyonu)

Anadolu toplumunda başlıklar son derece önemlidir. Daha önceki dönemlerde olduğu gibi özellikle Osmanlı toplumunda ve Osmanlıdan sonraki toplumlarda ayrıca geleneksel kültür içerisinde de başlık bir statü aracı olmuş, toplum içerisindeki statü başlıkla belirlenmiştir. Geleneksel toplumlarda da kadın, erkek, çocuk gelin, dul evli gibi bir çok açıdan bakıldığında başlığın farklı şekildeki uygulamalarında bireyin toplum içerisindeki deki konumunu net olarak belirlemiştir. Hatta başlığın şekli ve biçimi değil üzerine konulan nakışları, işlemeleri bile sosyal konumu anlatan ifadeleri dile getirmektedir. Bu bağlamda Bilecik ili Pazaryeri ilçesi Günyurdu köyünde yaşayan yörük kadın giysilerinde kullanılan başlıklar da son derece önemli olmakla birlikte kadının statüsünü ve toplum içindeki konumu net bir şekilde belirleyen bir araç olarak kullanıldığı gözlenmiştir. (KK1), başörtüsü kullanımını “Başörtüleri bizim köyümüzün en ayırt edici özelliğidir. Günümüzde modernize oldu, artık düzenli giyen yok ancak yaşlılarımız, büyüklerimiz halen eskisi gibi kurallara uygun şekilde kullanırlar” şeklinde ifade etmiştir.

Yörük kadınlarının bağladığı düz başörtüye de “vala”, vala üstüne bağlanan çemberlere ise “boğgu” adı verilmektedir. Giyen kişinin saçlarını göstermeyecek şekilde çene altından çapraz geçecek şekilde bağlanır. Günlük giysi üstüne çoğunlukla 90x90 ölçülerinde kalın bir tül bent olan “ak vala” tercih edilmektedir. Ak vala üzerine ise farklı renklerde “boğgu” adı verilen çember başörtüler bağlanmaktadır.

- **Vala, Boğgu, Tellal,**

Vala; Yörede kullanılan düz başörtüsüne vala ismi verilmektedir. Yörede vala renkleri statüye göre değişiklik göstermektedir. Gelinlerin taktığı vala kırmızı renklidir. Düğünden bir sene geçtikten sonra sarılı, göklü, aklı gibi isimlerle anılan saçaklı valayı, olgun, çocuklu bir kadın olduğunda ise karalıyı (garalı) bağlarlar. Kayınvalide olduğunda ise yakasının uçlarında pul süslemeler olan vala kullanılmaktadır. Karalı ucunda kırmızı üzerine telden işleme yapılır.

Boğgu; Valanın üstüne bağlanan kare şeklinde çember başörtüsüdür. Kenarları genellikle pullu veya boncuklu firkete oyası ile süslenmektedir. “*Boğgu, valanın üzerine bağlanırken üçgen şeklinde katlanır ve kendi etrafında dolanarak ince şerit hale getirilir. Başa bağlanırken pulları görünecek şekilde altına yerleştirilir. Pembe, yeşil, mavi gibi birçok farklı renkte olmakla birlikte daha çok sarı renkli olanı tercih edilir*” (KK1).

Tellal: Yörede yeni gelinlerin bebeği olana kadar taktığı (vala) başörtüsüne “tellal” adı verilmektedir. Tellal kırmızı renkli olup üzerinde tel işlemesi yapılmaktadır. Kırmızı renkli kumaşın ucuna genellikle yeşil ve mavi renklerde yaklaşık 20 cm genişliğinde yine tel işlemeli köşe parçası takılmaktadır. Köşe parçasının ucuna ise kırmızı renkli, üzeri pul işlemeli ve uçları püsküllü 6 cm genişliğinde ikinci bir parça daha eklenmektedir. Bu parça köşe noktasından her iki yöne doğru yaklaşık 45 cm uzunluğundadır. KK1. “*Kadınlar bebek olduktan sonra tellal bağlamaz, bebeğe kundak/yorgan olarak kullanılır. Tellal kırmızı kumaştan yapılır ve üstü tel ile işlenir*”. (Fotoğraf 47).



44



45



46

Fotoğraf 44. Ak Vala ve Boğgu Örnekleri

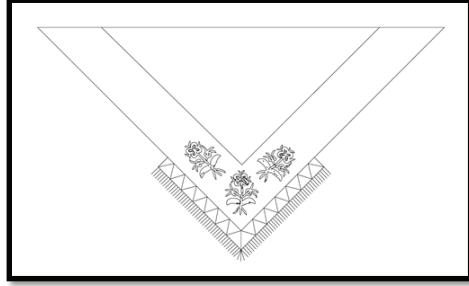
Fotoğraf 45. Karalı (Garalı)

Fotoğraf 46. Sarılı

Kaynak: Nazife Yılmaz Giysi Koleksiyonu



47



7

Fotoğraf 48. Tellal Örneği

Çizim 4. Vala Görsel Çizimi

4. Ayağa Giyilenler

- Güllü yün çorap, koca yanlış yün çorap

Yün Çorap: Yörede kadınlar giysileri ile birlikte beş şiş ile örülmüş renkli çoraplar kullanılmaktadır. Çoraplar güllü ve koca yanlışlı olmak üzere iki farklı kompozisyonda tasarlanmıştır.



48



49



50

Fotoğraf 48-49. Güllü Yün Çorap

Fotoğraf 50. Koca Yanış Motifli Yün Çorap

Kaynak: Nazife Yılmaz Giysi Koleksiyonu

4. SONUÇ

Bilecik ili Pazaryeri ilçesine bağlı Günyurdu Köyü yörüklerine ait kadın giysilerinin tanımlanması, yöresel özelliklerine ait değerlerin belirlenmesi ve ulaşılabilen örneklerinin tür, biçim, form, terzilik, kullanım şekli ve estetik değerleri açılarından giyim alanının gerektirdiği bir sistematik ile analiz edilerek kayıt altına alınması amacıyla planlanmış ve yürütülmüştür. Kaynak kişiler aracılığıyla ulaşılan giysi örnekleri fotoğraflanarak grafik çizimleri yapılmış ve kaynak kişilerin albümlerinde yer alan fotoğraflar ile kaynak kişilerden alınan bilgiler ile ilgili literatür taranarak giysilerin genel özellikleri ile ilgili tanımlar yapılarak belgelendirilmeye çalışılmıştır. Araştırma kapsamı içeri-

sinde elde edilen sonuçlar müteakip maddelerde sunulmuştur.

- Pazaryeri ilçesi Günyurdu köyünde yaşayan yörüklerin, gelenek ve göreneklerini günümüzde de halen sürdürmeye çalışmakta oldukları görülmüştür. Günyurdu köyü yörükleri, özel günlerinde kullandıkları kültürel değerlerinin en önemli sembollerinden birisi olan bu giysileri günümüze kadar taşımışlardır.

- Günlük hayatta kadınlar, kışlık olarak divitin kumaştan yapılmış “divitin kat” yazlık olarak da poplin ve viskon kumaşlardan yapılmış (takım entere-şalvar) giymektedirler.

- Kadınlarının sünnet, nişan, düğün, şenlik vb. özel günlerde ağırlıklı olarak iki farklı giysi grubu kullandıkları görülmüştür. Birincisi, “entere/enterrî”, “gumeş şalvar” ve “sarka” adı verilen üç parçadan oluşmakta olan takım, diğeri ise “üç etek”, “göynek”, “iç uzun entere” ve “don” dan oluşan takım şeklindedir.

- Yörük kadınlarının ayaklarına ise örme çorap ve lastik ayakkabı giymekte olduğu bilgisine ulaşılmakla birlikte bu parçaların tamamlayıcısı olarak her iki giysi grubu için belde şalvar üstünde “gava kuşak” (kava kuşak), gava kuşak üstünde ise “yağlık” kullanılmaktadır. Yalnızca üç etekli takımında kava kuşak ve yağlığa ilave olarak “püsküllü bağ” ile bele bağlanmış “önlük”, “üçgen kuşak” ve “al kuşak” da kullanılmakta olduğu görülmüştür.

- Özel günlerde giyilen “entere” nin özellikle yeşil renkten olup, yeşilin bulunamadığı durumlarda mavi rengin kullanılmakta olduğu görülmüştür. Ayrıca yapılan alan araştırmasında bu iki rengin eski geleneklerde birbiri yerine kullanıldığı bilgisine ulaşılmıştır.

- Günyurdu köyünde yaşayan yörük kadınların şalvarın üstüne taktıkları gümüş tokalı kuşağa “kava kuşak” (gava kuşak) denilmekte olup kuşağın üstüne evli kadınlar tarafından sağ ve sol bedende kalacak şekilde iki adet yağlık takılmaktadır.

- Bilecik İli Pazaryeri ilçesine bağlı Günyurdu Köyünde kadınların giyinme biçimlerinde en ayırt edici unsur baş bağlama şekilleridir. Yörük kadınlarının bekâr, evli ve çocuklu kadınlara özel farklı baş bağlama şekilleri mevcuttur.

- Yörede yeni gelinlerin bebeği olana kadar taktığı (vala) başörtüsüne “tella” adı verilmektedir. Ayrıca kadınların tellalı bebek olduktan sonra kundak olarak kullandıkları bilgisine ulaşılmıştır.

Çalışma Türk giysi kültürü açısından literatüre katkıda bulunarak kaynak oluşturması ve bu konuda yapılan ilk çalışma olması açısından önem arz etmektedir.

Kaynakça

- Ak, M. (2020). Konargöçerlikten Yerleşikliğe Göç Olgusu ve Göç Yolları İle Yayla ve Kışla Yerlerinde Manavgat Yörükleri. F. Uslu, & C. Kökus içinde, *Yörük Araştırmaları-2* (s. 41-60). Konya: Palet Yayınları.
- Akalan, A. O. (2022, Ocak). Anadolu'da Yaşayan Karakeçili Yörüklerinin İdari ve Sosyal Durumları. *Genel Türk Tarihi Araştırmaları Dergisi*, 4(7), 87-96. doi:10.53718/gttad.1004818
- Barışta, H. Ö. (1999). *Osmanlı İmparatorluğu Dönemi Türk İşlemeleri*. Ankara: T.C. Kültür Bakanlığı Yayınları Sanat Eserleri Dizisi/253.
- Çakıcı, E. (2015). *Bilecik İli Söğüt İlçesi Küre Köyü Folkloru*, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Dumlupınar Üniversitesi, Kütahya.
- Çay, Mehmet Abdulhaluk ve Elif Öztürk. "Karakeçili Aşireti Hakkında Kısa Bir Değerlendirme" ulakbilge, 39 (2019 Ağustos): s. 535-543. doi: 10.7816/ulakbilge-07-39-04
- Çelebioğlu, G. (2006). *Pazaryeri'nde Tarihi Türk Evlerinin Cephe Örnekleri*. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi.
- Çıkla, S. (2004). Roman ve Gerçeklik Bağlamında Kültür Değişimleri ve Serveti Fünûn Romanı, Ankara: Akçağ Yayınları.
- Çuhadar, Y. (2019). SWOT Analizi İle Osmaneli İlçesi'nin Kırsal Turizm Potansiyelinin Değerlendirilmesi. Aksaray Üniversitesi İktisadi Ve İdari Bilimler Fakültesi Dergisi, 11(4), 1-10.
- Ferraro, G. (1998). *The Cultural Dimension of International Business*. 3rd Edition. New Jersey: Prentice Hall.
- Genç, R. (1997). Türk İnanışları ile Millî Geleneklerinde Renkler ve Sarı-Kırmızı-Yeşil. *Erdem*, 9(27), 1075-1110. <https://dergipark.org.tr/tr/pub/erdem/issue/44394/549425> adresinden alındı.
- Horn, M.J., ve Gürel, L.M., (1981), "The Secont Skin", 3rd edition, Houghton Mifflin Company, U.S.A., Boston.
- İnalcık, H. (2014). The Yörüks: Their Origins, Expansion And Economic Role. *CED-RUS The Journal of MCRI*, 467-495.
- İnce, E. (2022). Erken Cumhuriyet Döneminden Günümüze Ertuğrul Gazi Türbesine Yapılan Ziyaretlerin Tarihsel Gelişimi. *BENGİ: Dünya Yörük-Türkmen Araştırmaları Dergisi*, 5(2), 26-42.
- Kılınç, N. (2008). *Geleneksel Konya Giysileri*. Konya: Kültür Yayınları.
- Koç, F. ve Koca, E. (2023). "Türk Giysi Kültürü", Türk Kültürünün ABC'si, Yunus Emre Enstitüsü Yayınları.
- Koca, E. ve Baran, H. (2018). İç Anadolu Bölgesinde Kadınların Şalvar Kullanımının Kültürel ve Fonksiyonel Değerler Açısından Değerlendirilmesi. *TÜRK Uluslararası Dil, Edebiyat ve Halkbilimi Araştırmaları Dergisi*, 6(15), 111-126.

- Koca, E. ve Koç, F. (2016). İç Anadolu Bölgesi Halk Giyim Kuşamında Kullanılan Kadın Entarileri. *VI. Kazan Uluslararası Halk Kültürü Sempozyumu Bildiri Kitabı*, (s. 327-337). Ankara.
- Koca, E. ve Koç, F. (2016). Türk Halk Giyim Kuşamında Kullanılan Önlüklerin Sembolik ve Fonksiyonel Değerler Açısından İncelenmesi. *VI. Uluslararası Türk Sanatı, Tarihi ve Folkloru Kongresi/Sanat Etkinlikleri*. Konya.
- Koca, E. ve Koç, F. ve Baran, H. (2014). Eskişehir'de Yaşatılmaya Çalışılan Kültürel Bir Miras: Sarka. *VIII. Uluslararası Türk Kültürü, Sanatı ve Kültürel Mirası Koruma Sempozyumu/Sanat Etkinlikleri*. Konya.
- Koca, E. ve Vural, T. (2013). "Türk halk Giyim Kuşamında Kullanılan Göynekler" *VII. Uluslararası Türk Kültürü, Sanatı ve Kültürel Mirası Koruma Sempozyumu/Sanat Etkinlikleri Bildiriler Kitabı /Bakü-Azerbaycan, 26-29 Haziran*, s. 275-284.
- Koç, F. ve Koca, E. (2011). The Clothing Culture of the Turks, and the Entari (Part 1: History). *Folk Life: Journal of Ethnological Studies*, 49(1), 10-29.
- Koç, F. ve Koca, E. (2012). The Clothing Culture of the Turks, and the. *Folk Life*, 50(2), 141-168. doi:10.1179/0430877812Z.0000000009.
- Koç, F. ve Koca, E., (2012), The Clothing Culture of the Turks, and the Entari (Part 2: the Entari), *Folk Life: Journal of Ethnological Studies*, S.50/2 s. 141-168.
- Köklü, H. (2004). *İç Anadolu Bölgesindeki EL İşlemeli Peşkirler*. Ankara: Ankara Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü Doktora Tezi.
- Kurt, B. (2020). Geleneksel Türk Kültüründe Göç Olgusunun Türkülere Yansımaları Ve Malatya Yöresi Yayla Türküleri. *Milli Kültür Araştırmaları Dergisi*, 4(2), 30-42.
- Küçük, S. (2010). Eski Türk Kültüründe Renk Kavramı.) *Bilgi/ Türk Dünyası Sosyal Bilimler Dergisi*(54), s.185-210.
- Mangır, A. F. (2019). *Anadolu Selçuklu Devleti ve Osmanlı İmparatorluğu Dönemi Esnaf Kıyafetleri*. Konya: Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Tasarım Anabilim Dalı, Doktora Tezi.
- Şahin, İ. (2020). "Göç" Kavramı Üzerine. F. Uslu, & C. Kökus içinde, *Yörük Araştırmaları-2* (s. 15-24). Konya: Palet Yayınları.
- Vatan, A. (2017). Bilecik İlının Turizm Envanteri. *Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 183-205.
- Yılmaz Vurgun, S. (2018). Dünden Bugüne Bilecik Bölgesinde Yaşayan Yörükler'de Sosyokültürel Hayat ve İktisadi Yapı. *Atatürk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi*, 591-616. doi:10.14222/Turkiyat3917.

Kaynak Kişiler

1. KK1: Nazife Yılmaz, Bilecik-Pazaryeri Günyurdu Köyünde 21.08.1969 yılında doğmuştur. Eşi de kendisi gibi aynı köyden olan yörük bir ailedendir. Üniversite mezunu olup, Eskişehir Olgunlaşma Enstitüsünde Usta Öğretici olarak

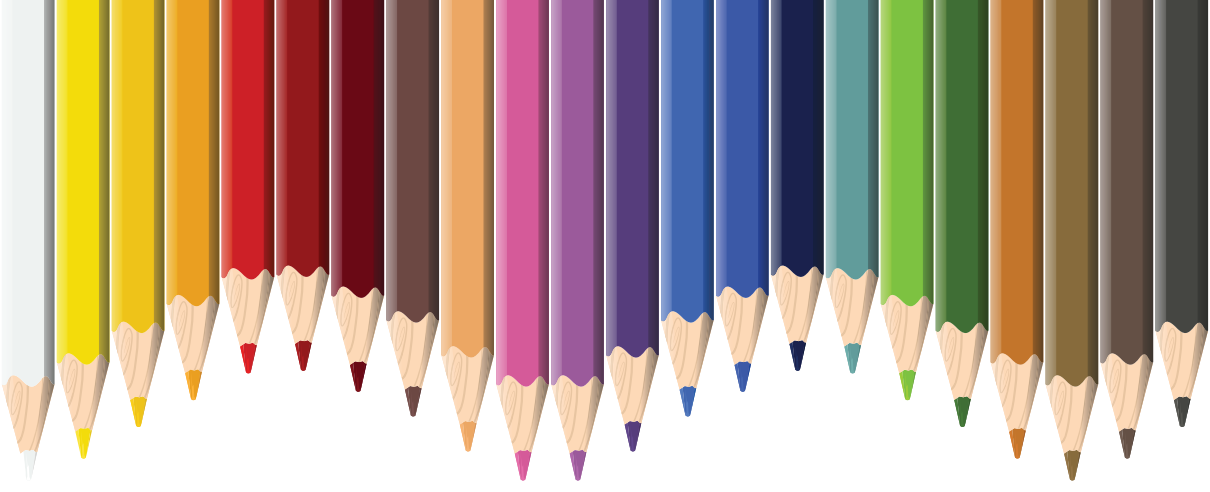
çalışmaktadır.

2. KK2: Safiye Yılmaz, Bilecik-Pazaryeri Günyurdu Köyünde 07.11.1965 yılında doğmuştur. Üniversite mezunu olup yönetici olarak çalışmaktadır.

İnternet Kaynakları:

(URL-1), www.facebook.com/soguttr/videos/60 yıl önce söğüt şenlikleri, https://www.facebook.com/soguttr/videos/936635957767425/?extid=NS-UNK-UNK-UNK-AN_GK0T-GK1C&mibextid=2Rb1fB (Erişim Tarihi: 7 Mart 2023)

(URL-2), www.facebook.com/soguttr/videos/60 yıl önce söğüt şenlikleri, https://www.facebook.com/soguttr/videos/936635957767425/?extid=NS-UNK-UNK-UNK-AN_GK0T-GK1C&mibextid=2Rb1fB (Erişim Tarihi: 7 Mart 2023)



Bölüm 12

SANATTA ALAN KURDİ'NİN TEMSİLİ: GÖÇ VE MÜLTECİ KRİZİNİN SOMUTLAŞMASI

Uğur Günay YAVUZ¹

Mehmet Uluç CEYLANI²

Ahmet Sait YILDIZ³

1 Doç. Dr., Akdeniz Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Fotoğraf Bölümü, ORCID: 0000-0002-3111-8277, ugurgunay@akdeniz.edu.tr

2 Öğr. Gör., Akdeniz Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Fotoğraf Bölümü, ORCID: 0000-0003-1379-3452 ulucceylani@akdeniz.edu.tr

3 Öğretim Görevlisi, Akdeniz Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, Fotoğraf Bölümü. ORCID: 0000-0002-3287-2108 ahmetsaityildiz@akdeniz.edu.tr.

Giriş

Aylan Kurdi, olarak bilinen ama halası Tima Kurdi tarafından asıl adının Aylan değil Alan olduğu açıklanan Alan Kurdi, Yunanistan İstanköy'e gitmek için dört kişilik ailesi ile bindiği botun devrilmesi sonucu annesi Rehanna ve kardeşi Ghalib ile birlikte hayatını kaybeden Suriyeli bir çocuktur. Halası 3 yaşında olduğu söylenen Alan'ın asıl yaşının 2 olduğunu da açıklamıştır. 2 Eylül 2015 tarihinde cansız bedenlerinin Bodrum'da kıyıya vurmasının ardından çekilen Alan Kurdi'nin fotoğrafı, tüm dünyada büyük yankı uyandırmıştır.

Nilüfer Demir'in çekmiş olduğu Alan Kurdi fotoğrafını özellikle bu kadar güçlü kılan şey; göç üzerine yazılıp çizilen epistemolojik gerçekliğin sayılardan ve istatistiklerden öte, yaşananların gerçekliğini ortaya koyan fotoğrafın vücut bulmuş halidir. Görsellerin duygulara hitap eden sanat aracılığı ile toplumları harekete geçirme kapasitesine sahip olduğunu ortaya koyan bu çalışma, aynı zamanda bu işleyişin birbirine nasıl bağlandığını analiz etmeye çalışan teorik bir çerçeve sunmaktadır.

Nilüfer Demir'in Alan Kurdi Fotoğrafı

Suriyeli Kürt Kurdi ailesi Ege Denizi'ni geçerek Türkiye'den Yunanistan Kos'a geçmeye çalışmış, anne ve erkek kardeşler boğularak hayatını kaybetmiş, sadece baba Abdullah Kurdi kurtulmuştur. Alan Kurdi'nin sahile vuran bedeninin fotoğrafını DHA foto muhabiri Nilüfer Demir Muğla'nın Bodrum ilçesi Akyarlar'da Fenerburnu sahilinde çekmiştir. Demir onun için, onu yaşama geri döndürmek için yapacak bir şey kalmadığını, onun sessiz bedeninin çığlığını duyurmanın tek yolunun fotoğrafını çekmek olduğuna inandığını o düşünceyle o anın fotoğrafını çektiğini belirtmiştir (Haberturk, 2015). Demir orada Kurdi'nin yalnız arkadan, yüzünün görünmediği veya görüldüğü ve yanında Jandarma, sonrasında da Jandarmanın kucağında taşırken olmak üzere farklı açılardan fotoğraflarını çekmiş, farklı yayın organları farklı tercihlerde bulunarak bu fotoğrafları kullanmıştır.



Görsel 1-2: Nilüfer Demir, 2015

Yürek parçalayan görüntü dünya çapında büyük bir tepkiye yol açmış ve çatışmalardan kaçıp güvenlik arayan mültecilerin içinde bulunduğu duruma dikkat çekmiştir. Fotoğraf, mülteci dramının savaş ve şiddetten insani yaşam koşullarına ulaşmak umuduyla kaçan insanların sembolü haline gelmiştir. Alan Kurdi'nin fotoğrafları, mülteci krizine ilişkin kamuoyu algısı ve söylemi üzerinde derin bir etki yaratmıştır. Görüntüler, krizin insani maliyetine dikkat çekerek, güvenli bir yaşam alanı arayan mültecilerin karşılaştığı riskleri ve trajedileri gözler önüne sermiştir. Tüm ülkeler mülteci konusuna yaklaşımını yeniden gözden geçirmiş, yaşanan insani krizin çözümü noktasında kamuoyu baskınının artmasını sağlamıştır.

Fotoğraflarda yer alan Olay Yeri İnceleme Tim Komutanı Jandarma Astsubay Kıdemli Üstçavuş Mehmet Çıplak Alan Kurdi'yi gördüğü anda aklına kendi oğlunun geldiğini ve inşallah yaşıyordur umuduyla hayat belirtisi aradığını, ardından kucakladığını anlatmıştır (Milliyet, 2015). Alan Kurdi'nin fotoğrafları onu ilk görenlerde de olduğu gibi tüm toplumlarda empati ve şefkat uyandırarak mültecilere yönelik desteğin artmasına ve daha fazla insani yardım çağrısı yapılmasına yol açmıştır. Daha insani mülteci politikalarını, artan yardımı, çatışma ve zulümden kaçanlara daha empati ile yaklaşılmasını sağlamıştır. İnsan Hakları İzleme Örgütü'nden Peter Bouckaert Alan Kurdi fotoğrafını neden paylaştığını: “Bazıları bu fotoğrafın paylaşılmasını çok rahatsız edici olduğunu söylüyor ama bence çocukların kırıllara vurması ve bu ölümleri engelleyecek hiçbir şey yapılmaması rahatsız edici olan. Yayınlama kararını vermek kolay değildi ama ben onları kendi çocuğum gibi görüyorum, umarım Avrupalı liderler de öyle görür.” sözleriyle açıklamıştır (Yöney, 2015).

Time, Demir tarafından çekilen fotoğrafı tüm zamanların en etkili 15 fotoğrafı arasına almış, Birleşmiş Milletler Gazeteciler Derneği Altın ödülü, Almanya Lead Academy tarafından verilen Lead Award Yılın en iyi fotoğrafı seçilmiştir. Ayrıca, Türkiye Foto Muhabirleri Derneği Yılın Basın Fotoğrafı ve Sedat Simavi Gazetecilik ödüllerine layık görülmüştür.

Fotoğraf Ekseninde Dönen Tartışmalar

Alan Kurdi'nin fotoğrafının medyada kullanılıp kullanılmaması veya kullanılırken buzlama, mozaikleme gibi müdahalelerle veya onlar olmadan kullanılması tüm dünya medyası tarafından tartışılmış, bazı yayın kuruluşları yayınlama gerekçelerini ayrıca belirten bir de yazı ile birlikte yayınlamıştır.



Görsel 3-4-5-6: Gazetelerde kullanılan Alan Kurdi fotoğrafı

Doğuş Üniversitesi Psikoloji Bölümü'nden Prof. Serdar Değirmencioğlu fotoğrafın çocuğun yüzünün kapatılarak yayınlanması gerektiğini, yaşamadığı için tanınması ve zarar görmesinin söz konusu olamayacağını ancak yaşanan felaketle yüzleşmek gerektiğini, insanların uyanması için bir sinyal olduğunu ifade etmiştir (Yönay, 2015). Görülmektedir ki yayın organlarından bazıları Kurdi'nin yüzünün görüldüğü fotoğrafı tercih ederken pek çoğu Jandarma tarafından kucakta taşındığı fotoğrafı kullanmıştır.

Nilüfer Demir tarafından çekilen fotoğraflar arasında Jandarmanın kucagında Alan Kurdi'yi kucagında taşıdığı fotoğraf, Michelangelo'nun Vatikan'daki Pietasına benzetilmektedir (Rettberg, 2015). Bu özelliğine sanatsal çalışmalar aracılığı ile göndermede bulunulmuştur.

Siyasi Malzeme Olarak Kullanılması

Demir tarafından çekilen fotoğraflar pek çok yerde farklı beklentilerle kullanılmıştır. Bunlardan biri de IŞİD'in yayın organı Dabiq'dir. Alan Kurdi'nin hayatını kaybetmesinden hemen sonra ilk sayısında Kurdi'nin fotoğrafını kullanarak bu fotoğraf üzerinden propaganda yapmıştır. Yazıda Kurdi'nin Darul İslam'dan kaçtığını, Müslümanların Hristiyan ülkelere değil hicretin İslam ülkelere doğru olması gerektiğini, Daruk Küfür'den Darul İslam'a olması gerektiği, onlardan kaçanların bu tür kaderle karşı karşıya kalacaklarını, Batı'nın IŞİD'den kaçanları nefsi tutkular, uyuşturucu ve alkol ile aldattığı, İslam'a sırt çevirmelerine neden olduğu iddia edilmiştir (İncel, 2015).



Görsel 7: Dabiq, 2015

2017 yılında 17 Ekim Dünya Gıda Günü nedeniyle Birleşmiş Milletler Gıda ve Tarım Örgütü'nün Roma'da yapmış olduğu toplantıya Katoliklerin ruhani lideri Papa Francesco da katılmış ve açılış konuşması yapmıştır. İtalyan sanatçı Luigi Prevedel tarafından yapılan bir heykel hediye etmiştir. Mermerden yapılan heykelde, Nilüfer Demir tarafından çekilen fotoğrafta gördüğümüz gibi yüz üstü yatan Alan Kurdi'nin baş ucunda ağlayan bir melek betimlenmiştir. 2021 yılında Papa Kurdi'nin babası Abdullah Kurdi ile Erbil'de görüşmüş, Papa'ya Alan'ın çizildiği bir resim, Papa da kendisine bir madalyon hediye etmiştir.



Görsel 8: Luigi Prevedel, 2017

2017 yılında Finlandiya tarafından bastırılan madeni hatıra 5 euro üzerinde “Küresel Adalet” yazısı ile birlikte Alan Kurdi’nin fotoğrafı basılmıştır. Önder Yağmur ve İbrahim Aslan Finlandiya gibi refah düzeyi oldukça yüksek ve özgürlükler ülkesi olarak bilinen ancak sadece yıllık kota ile mülteci kabul etmesini ve bu para basılması ve üzerindeki yazıyı ironik olarak değerlendirmektedir (Yağmur&Arslan, 2021, s. 253). Finlandiya parlamentosu ülkeye alınacak mülteci sayısını belirlemekte, İç İşleri Bakanlığı, Dış İşleri Bakanlığı ve Çalışma ve Ticaret Bakanlığı hangi ülkelerden mülteci kabul edileceğine karar vermektedir. Örneğin 2021 yılı mülteci kotası 1050 kişi olarak belirlenmiştir. <https://www.infofinland.fi/tr/moving-to-finland/non-eu-citizens/quota-refugees-to-finland> Para üzerine basılması için yine Nilüfer Demir tarafından çekilen, en çok bilinen ve kullanılan fotoğraf yerine Alan Kurdi’yi Jandarmanın kucağına aldığı ve sadece ayaklarının görünmekte olduğu fotoğraf seçilmiştir.



Görsel 9: [Finlandiya](#) tarafından basılan para
Görsel 10: Alan Kurdi’nin adının verildiği gemi

Alman yardım kuruluşu Sea-Eye Akdeniz’de sığınmacıları arama ve kurtarma görevinde kullanılan Professor Albrecht Penck gemisinin adını Alan Kurdi olarak değiştirmiş, İspanya’nın Palme de Mallorca limanında yapılan törende baba Abdullah Kurdi oğlunun adının iyi bir amaçla birlikte anılması ile minik ruhunun huzur bulacağını açıklamıştır. <https://sputniknews.com.tr/20190211/lurtarma-gemisi-alan-kurd-adi-verildi-1037595732.html>

Sanat ve Toplum İlişkisi

Sanat, kültürel kimliğin şekillenmesinde ve ifade edilmesinde çok önemli bir rol oynar. Çeşitliliği sağlayabildiği gibi gelenekleri koruyabilir ve kolektif bir kültürel anlatının oluşumuna katkıda bulunabilir. Sanatçılar sıklıkla kendi kültürel geçmişlerinden ilham alarak küresel sanatsal ifadenin zengin dokusuna katkıda bulunurlar.

Sanat ve toplum, birbirini etkileyen, etkilenen ve yansıtan dinamik bir ilişkiye sahiptir. Sanatın toplumsal normları şekillendirme ve bunlara meydan okuma, kültürel değerleri ifade etme ve karşıt düşünceyi kışkırtma gücü vardır. Aynı zamanda da, toplumsal dinamikler, inançlar ve olaylar genellikle sanatın yaratılmasına ilham verir ve onu etkiler, sanatçıları besler. Sanat çoğu zaman bir toplumda mevcut olan değerleri, ideolojileri ve zorlukları yansıtan bir ayna görevi görür, o toplumu yansıtır. Kolektif bilincin görsel veya duygusal bir temsilini sağlayarak belirli bir çağın ruhunu yakalayabilir ve yansıtabilir.

Sanatçılar çalışmalarını zaman zaman sosyal konular hakkında yorumlarını yapmak ve farkındalık sağlamak hedefiyle yaratmak için kullanırlar. Sanatçılar resim, heykel, edebiyat, sinema gibi tüm sanat disiplinleri aracılığı ile eşitsizlik, adaletsizlik, ayrımcılık gibi sosyal ve siyasi konulara değinerek kendilerinin veya toplumda oluşan rahatsızlıkları ifade edebilmekte, değişimin güçlü savunucuları olabilmektedir. Avangard ve provokatif sanat, yerleşik normlara meydan okuyabilir, toplumu sorgulamaya ve bakış açısını genişletmeye itici güç olabilmektedir. Bu durum toplumsal tutum ve inançlarda değişimlere yol açabilir.

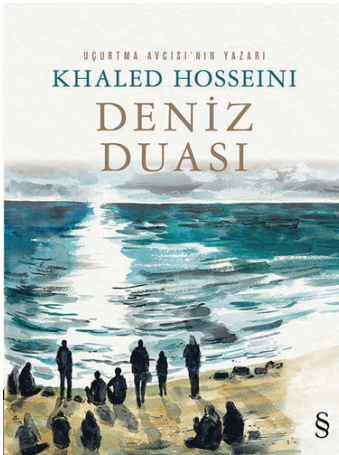
Sanat, travma ile karşı karşıya kalan bireyler ve toplumlar için duygusal ifade ve katarsis aracı olma noktasında büyük önemli işleve sahiptir. Sanat aracılığıyla karmaşık duyguları veya yaralanmış duyguları iyileştirmek veya ağır geçen hastalık tedavi sürecinde kişinin kendini ifade etmesi amacıyla çok uzun yıllardır uygulanmaktadır.

Görülmektedir ki sanat ve toplum arasındaki ilişki karmaşık ve çok yönlüdür. Her ikisi sürekli bir diyalog içinde diğerini etkiler ve şekillendirir. Sanat yansıması olan toplumlara ilham verme, meydan okuma ve onları birleştirme aynı zamanda da toplumsal ve siyasal hareketlerde rol oynama, direniş ve değişimin simgeleri haline gelebilme özelliğine sahiptir. Bu çalışma kapsamın-

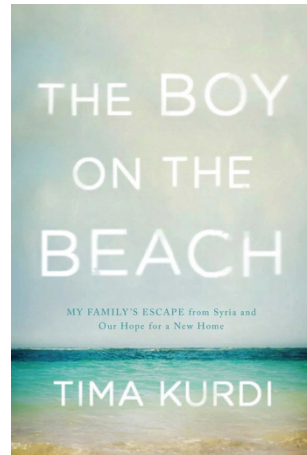
da farklı disiplinlerde Alan Kurdi için yapılan sanatsal çalışmalar ele alınmış, her sanat alanında pek çok çalışmanın yapılmış olduğu görülmüştür. Ancak her disiplinden bir veya iki örnek sanatçının çalışması örneklem olarak seçilmiş ve yer verilmiştir. Eser seçiminde özellikle ülkemiz sanatçılarının yanı sıra farklı ülkelerden sanatçıların da eserlerine yer verilmesine, tüm dünyadan konuya yaklaşım örneklerinin ele alınması hedeflenmiştir.

Edebiyatta Alan Kurdi

Kendisi de bir mülteci olan Afgan Khaled Hosseini'nin yazdığı ve Dan Williams'ın çizimlerinin yer aldığı aynı zamanda Türkçe'ye de çevrilen "Deniz Duası" adlı kitabı yayınlanmıştır. Kitabında sadece Alan Kurdi için değil, denizde hayatını kaybeden binlerce mültecinin hayatlarını riske atarak çıktıkları bu yolculuğu anlamak ve anlaşılmasını sağlamak, onlara karşı duyduğu sorumluluğu yerine getirmek için yazmış olduğunu açıklamıştır. Kitabın satışından elde edilen tüm geliri iyi niyet elçisi olarak görev aldığı Birleşmiş Milletler Mülteciler Yüksek Komiserliği (UNHCR) ve Khaled Hosseini Foundation'a aktarmaktadır (Usta, B. Milliyet).



Görsel 11: Khaled Hosseini, *Deniz Duası*, 2018

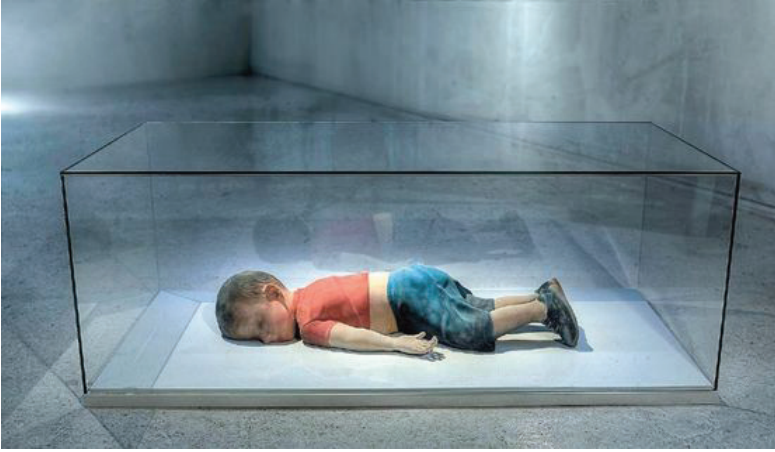


Görsel 12: Tima Kurdi, *The boy on the beach*, 2018

2018 yılından Alan Kurdi'nin Kanada'da yaşayan halası Tima Kurdi "Sahildeki Çocuk" adlı kitabını yazmıştır. Kitapta ailenin içinde bulunduğu ortam ve tüm yaşananlar anlatılmıştır (Acar, 2020).

Heykel Sanatında Alan Kurdi

2016 yılında Finlandiyalı heykeltıraş Pekka Jylha'nın "Deniz Onu Özgür Bırakana Kadar" (Until The Sea Shell Him Free) adlı heykeli Finlandiya'da Helsinki Modern Sanat Galerisi'nde cam bir kaidenin içinde sergilenmektedir.



Görsel 13: Pekka Jylha, 2016

Bosnalı heykeltıraş Jasenko Djordjevic 2017 yılında Alan Kurdi'nin fotoğrafından yola çıkarak bir çalışma gerçekleştirmiştir. Kurşun kalemi malzeme olarak kullanan Djordjevic, toplumsal konulara farkındalık oluşturmak adına yaptığı çalışmalardan biridir ve Alan Kurdi için “O sadece çocuğu ve yaşanan savaşı o çıkartmamıştı. Bu çalışmamla artık ona bir yardımım dokunmaz belki ama diğerlerine savaşın ne kadar kötü olduğunu anlatabilirim” sözleriyle görüşünü ifade etmiştir (Şerbetçi, 2017) Djordjevic'in çalışması Norveç'te faaliyet gösteren insan hakları örgütünde sergilenmektedir.



Görsel 14: Jasenko Djordjevic, 2017

Performans Sanatında Alan Kurdi

2015 yılından itibaren her yıl 2 Eylül günü Alan Kurdi'nin bedeninin bulunduğu Bodrum Akyarlar Fenerburnu sahilinde kırmızı tshirt giyen katılımcıların yüz üstü sahile yatarak gerçekleştirdiği canlandırma ile anma töreni düzenlenmektedir. Dünyanın pek çok bölgesinde de benzer etkinlikler düzenlenmiş ve performans sanatçıları konu ile ilgili çalışmalar yapmıştır.



Görsel 15: Alan Kurdi'nin bedeninin bulunduğu sahilde yapılan anma töreni, 2015

Görsel 16: Latife Ahrar ve Faslı sanatçıların anma töreni, 2015

Alan Kurdi'nin hayatını kaybetmesinden 5 gün sonra Faslı Latife Ahrar tarafından organize edilen bir etkinlikte oyuncu, aktivist ve yönetmenlerden oluşan 40 kişilik grup başkent Rabat'ta el-Vidaye sahilinde kırmızı tshirt ve mavi pantolon giyerek 15 dakika süre sahilde yatarak ve yeniden canlandırarak Alan'ı anmıştır.

İnsan hakları ihlalleri, mülteci sorunu gibi konularda eser üreten ve bu nedenle ülkesinde ev hapsine mahkum olan Çinli sanatçı Ai Weiwei, Alan Kurdi'nin sahile vuran cansız bedenini yeniden canlandırmıştır. Performansın Rohit Chawla tarafından fotoğrafı çekilmiş, 2016 yılında Yunanistan'ın Midilli adasında açtığı sergide yer almıştır. Daha önce de Midilli adasından toplanan mültecilerin kullandığı 14 bin can yeleği ile Berlin Konser Salonu (Konzerthaus Berlin) sütunlarını saran sanatçı, Alan Kurdi hakkında yapmış olduğu çalışması nedeniyle çok tartışılmıştır. Kendisi de bir göçmen olan Weiwei için politik bir sanat eseri üretmek için boğulmuş bir bebeğin pozunu vermekten daha iyi yollar var olduğu veya sanatçının amacını aştığını ve amacını basitleştiren bir temsiliyetle durumu yansıttığı görüşleri paylaşılmıştır (Yalçınkaya, Milliyet Sanat).



Görsel 17: Ai Weiwei, 2016

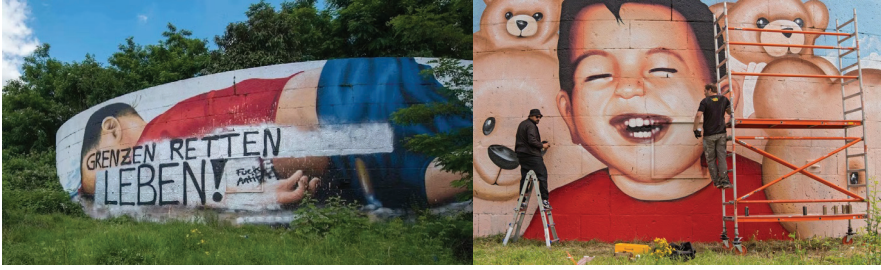
Duvar Resminde Alan Kurdi

2015'te Brezilya'da Sorocaba'da grafiti sanatçısı Rafael Sudario tarafından yapılan duvar resminde Alan Kurdi'nin resminin etrafında “Barış” ve “Terkedilmiş” kelimeleri yazılmıştır.



Görsel 18: Rafael Sudario Brezilya, 2015

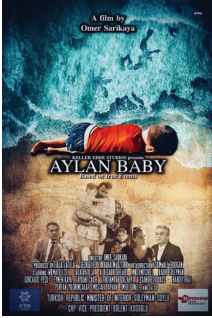
2016 yılında Grafiti sanatçıları Oğuz Şen ve Justus Becker Frankfurt'ta Avrupa Merkez Bankası yakınlarında Main nehri kenarında bir duvara Alan Kurdi'nin 25 metreye 5 metre boyutlarında duvar resmini yapmıştır. Resmin “Sınırlar hayat kurtarır” (Grenzen retten leben!) yazısı ile tahrip edilmesi sonrası iki sanatçı duvar resmini onarmak yerine Alan Kurdi'nin oyuncak ayılarıyla birlikte gülümseyen fotoğrafından yola çıkarak yeni bir duvar resmini yapmıştır.



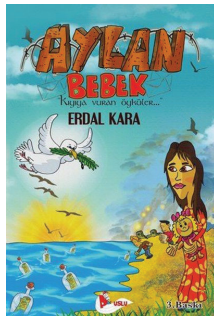
Görsel 19-20: Oğuz Şen ve Justus Becker Frankfurt, 2016

Sinemada Alan Kurdi

Yönetmenliğini Ömer Sarıkaya'nın yapmış olduğu "Aylan Bebek" filmi 2023 yılında gösterime girmiş, filmde İçişleri eski bakanı Süleyman Soylu ve CHP eski Genel Başkan Yardımcısı Bülent Kuloğlu da rol almıştır. Soylu'nun: "Dünya bizi yalnız bıraksa da biz insanlığı yalnız bırakmayacağız." sözleri ile yer aldığı filmde, Kuşoğlu ise "Tüm Dünyanın yüreği mülteci mi oldu?" sorusunu yöneltmektedir (<https://www.youtube.com/watch?v=FJRCCzW6z58>). Film, Uluslararası Paris Bridge of Peace Film Festivali'nde en iyi uzun metraj film ödülünü kazanmıştır.



Görsel 21: Aylan Bebek film afişi, 2023



Görsel 22: Kıyıda Vuran Öyküler kitap kapağı, 2016



Görsel 23: Kıyıda Vuran Öykü film afişi, 2020

2016 yılında Kıyıda Vuran Öyküler Aylan Bebek kitabında bu konuyu ele alan Erdal Kara 2020 yılında kitabını kısa filme uyarlamış, senarist ve yönetmenliğini kendisinin yaptığı Kıyıda Vuran Öykü filmi, Fransa'da düzenlenen Uluslararası Çocuk Filmleri Festivali (Child Film Festival)'nde Seyirci ödülüne layık görülmüştür.

Sahne Sanatlarında Alan Kurdi

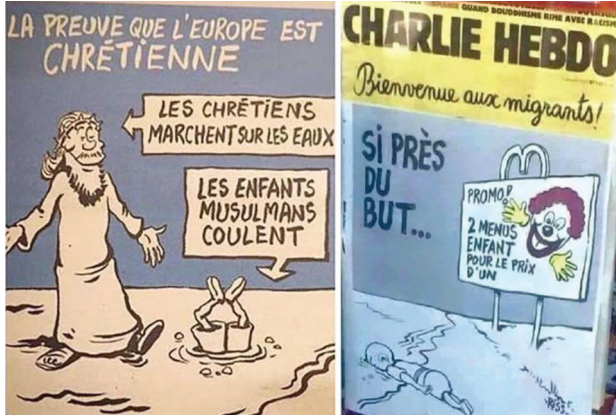
2019 yılında Gilan Tiyatrosu’nun “Aylan” adlı oyunu sahneye konmuştur. Jeton Neziraj yazmış, Kosovalı Arnavut Blerta Rrustemi-Neziraj yönetmiş, pek çok ülkede sahnelenmiş, oyuna Polonya’da düzenlenen Uluslararası Kontrapunkt Festivali’nde en iyi yönetmen ödülü verilmiştir (Lena, 2022)



Görsel 24: Aylan, 2019

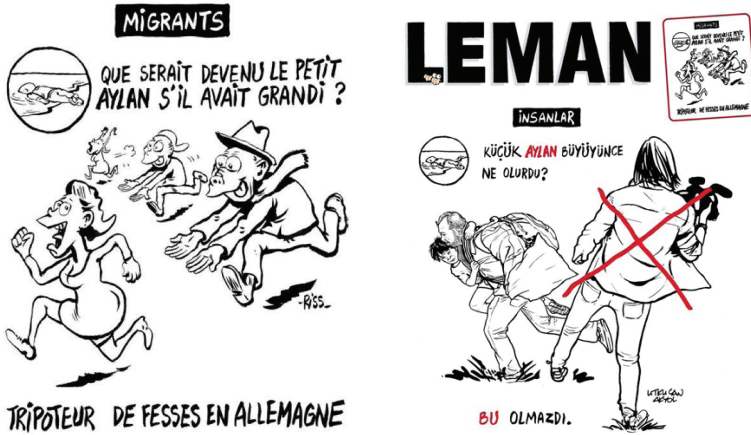
Karikatür Sanatında Alan Kurdi

Geçmişte Hz. Muhammed karikatürleri yayınlaması sonrası çalışanlarının hayatını kaybetmesiyle sonuçlanan saldırı düzenlenen Fransız Charlie Hebdo dergisi Alan Kurdi’nin hayatını kaybetmesinden birkaç gün sonra Kurdi’nin de yer aldığı bir karikatür yayınlamıştır. “Amacına çok yaklaşmıştı.” yazısı ve McDonalds ikonu palyaçonun yer aldığı reklam afişinde “Bir fiyatına iki çocuk menüsü” yazmaktadır. Bir başka karikatürde ise “Avrupa’nın Hristiyan olduğunun kanıtı. Hristiyanlar suyun üzerinde yürüyebilir, Müslüman çocuklar batar.” yazmaktadır. 2016 yılında ise “Küçük Aylan büyüdüğüne ne olurdu? sorusuna Almanya’da tacizci olabileceği cevabı verilen bir karikatür yayınlanmıştır. Bu karikatürler pek çok kişi tarafından kınanmıştır.



Görsel 25: Charlie Hebdo, 2015

2016 yılı Ocak ayında Leman Karikatür dergisi Charlie Hebdo dergisinde yayınlanan karikatüre cevaben bir karikatür yayınlamıştır. Macaristan’da kucağında oğluyla koşan sığınmacıya çelme atarak yere düşmesine neden olan kameraman Petra Laszlo’nun davranışı üzerinden cevap veren dergi, “Büyüyünce tacizci olabilir” iması olan karikatüre “Bu olmazdı” yazmıştır.

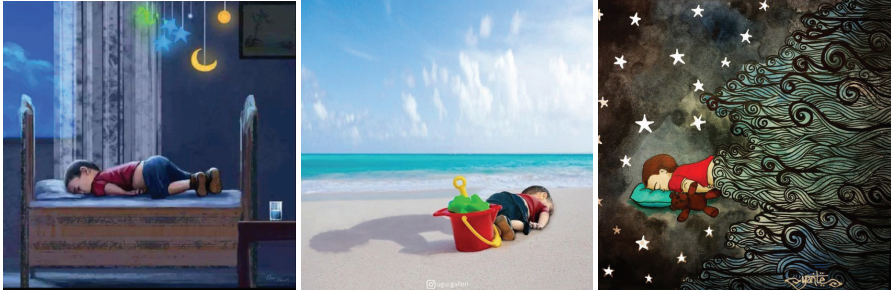


Görsel 26: Charlie Hebdo, 2016-Görsel 27: Leman, 2016

İllüstrasyon Sanatında Alan Kurdi

Demir tarafından çekilen fotoğrafların tüm dünyada sosyal medya etkisi ile kısa süre içinde yayılması sonrasında, 3 Eylül tarihinde belirlenen #Kıy-yaVuranInsanlık ve #HumanityWashedAshore etiketleri ile kısa süre içinde

çok sayıda illüstrasyon, karikatür vb. çalışmalar sosyal medya üzerinden paylaşılmıştır. Paylaşımların bir kısmı Alan yaşında bir çocuğun yatması gereken yer olan yatağında yatarken veya hayatını kaybettiği deniz kenarında kova ve kürek gibi oyuncaklarla oynaması gerekirken kıyıya vuran bedeni, dalgaları üstünü örten örtü olarak göstermiş, bir kısmı ise tüm dünyanın mültecileri görmezlikten gelmesini vurgulamıştır.



Görsel 28-29-30: Alan Kurdi hakkında yapılan illüstrasyonlar, 2015

Sonuç

2 Eylül 2015 tarihinde Nilüfer Demir tarafından çekilen Bodrum sahilindeki Suriyeli Alan Kurdi'nin fotoğraflarının, bilinen ancak görmezlikten gelinen göç ve mültecilerin durumlarını en gerçek ve en acı bir şekilde göstermesi nedeniyle tüm dünyayı ayağa kaldırdığını söylemek mümkündür. Alan Kurdi'nin fotoğrafları, mültecilere yönelik muamele ve çözüm bulma noktasında daha şefkatli ve etkili bir müdahale ihtiyacına ilişkin kamuoyu baskısı oluşturmuş ve bu anlamda ülkelerin geçici bir süre için de olsa konuya dair politikalarını değiştirmelerini sağlamıştır. Bir süre sonra eski uygulamalara dönmüş ve Alan Kurdi Ege denizinde umut yolculuğunda hayatını kaybeden cansız bedeni Türkiye sahillerine vuran ne ilk ne de son çocuk olmuştur.

Tima ve Abdullah Kurdi tarafından kurulan Alan ve Ghalib Kurdi Vakfı aracılığı ile Kuveyt, Almanya ve Türkiye gibi ülkelere toplanan bağışlarla mülteci çocuklara yardım ettiklerini ve kendilerine yapılmayan yardım ve desteği, uzatılmayan eli kendisinin uzatmayı hedeflediğini belirtmiştir. Ayrıca Alan'ın fotoğrafı sonrasında ilk 2 ay çok sayıda insanın kalplerini açtığını ancak sonra her şeyin eski haline döndüğünü, Avrupa'da yeniden duvarların yükseldiğini, göçmen taşıyan gemilerin limana yanaşmasına izin verilmediğini, savaştan kaçanların hala kendi kaderlerine terk edildiğini (Pınar, 2019) açıklamıştır.

Diğer taraftan mülteci ve göç konusu hakkında konuşulur, tartışılır ve bu tema üzerine pek çok sanatsal eser üretimi yapılır olmuştur. Modern Sa-

nat Araştırmaları Enstitüsü raporlarına göre Alan Kurdi'nin fotoğrafının tüm dünyada yayınlanması sonrası oluşan gündem sonrasında Suriyeli sanatçılar kendilerine sanat merkezlerinde daha çok yer bulabilmekte ve güncel sanatın en çok tercih ettiği konuların göç, mültecilik, Suriye olmuştur (Ulusum, 2016)

Bu araştırma Suriyedeki çatışmalardan kaçan insanların dramlarını temsil eden ve ikonik bir sembol haline gelen Alan Kurdi'nin vaka çalışmasını ele almaktadır. Edebiyat, heykel, grafiti, sahne sanatları ve sinema gibi sanat alanlarından örneklerle Alan Kurdi'nin ikonik fotoğrafından göç ve mülteci krizinin çözölemeyen ve karmaşık yönlerinin somut bir gerçekliğe dönüşümü değerlendirilmiştir.

Kaynakça

- Acar, A. (5.2.2020) “T. Kurdi: Dünyanın ayağa kalkması için kaç Alan fotoğrafı lazım?”, Göçmeniz, <https://gocmeniz.org/f/t-kurdi-dunyanin-ayaga-kalkmasi-icin-kac-alan-fotografi-lazim>
- Haberturk, (3.9.2015) “Nilüfer Demir Bodrum’daki acıyı anlattı”, Habertürk <https://m.haberturk.com/gundem/haber/1124009-nilufer-demir-bodrumdaki-aci-yi-anlatti>
- İncel, A. (11 9. 2015) “İŞİD’den Aylan’ın fotoğrafı ile kara propaganda” Hürriyet, <https://www.hurriyet.com.tr/dunya/isid-den-aylan-in-fotografi-ile-kara-propaganda-30040452>
- Lena, S. (13.5.2022) “Gilan Tiyatrosunun Aylan oyunu Polonya’da zafere ulaştı”, Albanian, CRI, <https://albanian.cri.cn/culture/more/3104/20220513/756192.html>
- Milliyet. (6.9.2015) “Aylan’ı kucağına alan o asker konuştu: Aklıma oğlum geldi, <https://www.milliyet.com.tr/gundem/aylani-kucagina-alan-o-asker-konustu-aklima-oglum-geldi-2113353>
- Pınar, Ö. (30.9.2019) “Alan Kurdi’nin babası: Göçmenleri kurtarmak için denize açılacağım”, BBC News Türkçe, <https://www.bbc.com/turkce/haberler-dunya-49874080>
- Retterberg, J. (21.12.2015) “Suriyeli mülteci krizine görsel sosyal medya tepkileri üzerine araştırma”, Medium. <https://medium.com/@jilltxt/research-about-visual-social-media-responses-to-the-syrian-refugee-crisis-11abab5a4ca2>
- Şerbetçi, B. (4.1.2017) “Aylan bebeğin dramını kurşun kalemin ucuna işledi”, GZT, <https://www.gzt.com/jurnalist/aylan-bebegin-dramini-kursun-kalemin-ucuna-isledi-2591349>
- Ulusum, E. (10.7.2016). “Sanatta mülteci kapısı”, Haber Türk, <https://m.haberturk.com/yasam/haber/1264631-sanatta-multeci-kapisi>
- Usta, B. (1.10.2018). “Khaled Hosseini kaderini dalgalara emanet edenleri yazdı”, Milliyet Sanat, <https://www.milliyetsanat.com/kitap/kapak-konusu/khaled-hosseini-kaderini-dalgalara-emanet-edenleri-yazdi/869>
- Yağmur, Ö. & Arslan, İ. (2021). Aylan Kurdi’den sonra: Sanatta göçün kaydı. *Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi*, 27 (46), 249-257. <https://doi.org/10.32547/ataunigsed.841876>
- Yalçınkaya, F. (15.2.2016). “Ai Weiwei Aylan Kürdi’ye benzedi mi?”, Milliyet Sanat, <https://www.milliyetsanat.com/haberler/plastik-sanatlar/ai-weiwei-aylan-kurdi-ye-benzenmi-6326>
- Yönay, Y. (3.9.2015) “Çocuk zarar görmüyorsa”, Bianet, <https://bianet.org/haber/cocuk-zarar-gormuyorsa-167317>
- <https://www.infofinland.fi/tr/moving-to-finland/non-eu-citizens/quota-refugees-to-finland>

Youtube, Aylan Bebek, 2023, <https://www.youtube.com/watch?v=FJRCCzW6z58>

Görsel Kaynakçası

Görsel 1: Nilüfer Demir, 2015 <https://www.haberler.com/guncel/time-dha-muhabiri-nilufer-demir-in-alan-kurdi-8972345-haberi/>

Görsel 2: Nilüfer Demir, 2015, <https://www.arabnews.com/node/978831/middle-east>

Görsel 3-4-5-6: Gazetelerde kullanılan Alan Kurdi fotoğrafı <https://www.hurriyet.com.tr/dunya/dunyayi-sarsan-o-fotograf-gazetelerin-mansetlerinde-29975363>

Görsel 7: Dabiq, 2015 <https://yenisoluk.com/isid-aylan-kurdi-darul-islamdan-kactigi-icin-oldu>

Görsel 8: Luigi Prevedel, 2017 <https://www.havadiskibris.com/papa-aylan-bebe-gin-heykelini-tanitti/>

Görsel 9: Finlandiya tarafından basılan para, <https://www.habermuduru.com/aylan-bebek-icin-para-basan-ulke-finlandiya/>

Görsel 10: Alan Kurdi'nin adının verildiği gemi <https://www.indyturk.com/node/14756/yazarlar/bir-gemiye-alan-kurdi-ad%C4%B1n%C4%B1-vermek-%C3%A7ok-g%C3%BCzel-ancak-d%C3%BCnya-umursamad%C4%B1%C4%9F%C4%B1-s%C3%BCrece>

Görsel 11: Khaled Hosseini, Deniz Duası, 2018, <https://www.everestayinlari.com/kitap/deniz-duasi-khaled-hosseini/368281>

Görsel 12: Tima Kurdi, The boy on the beach, <https://www.amazon.com.tr/Boy-Beach-Family-Escape-Syria/dp/1501175238>

Görsel 13: Pekka Jylha, 2016 <https://m.haberturk.com/yasam/haber/1264631-sanat-ta-multeci-kapisi>

Görsel 14: Jasenko Djordjevic, 2017 <https://www.gzt.com/jurnalist/aylan-bebe-gin-dramini-kursun-kalemin-ucuna-isledi-2591349>

Görsel 15: Alan Kurdi'nin bedeninin bulunduğu sahilde yapılan anma töreni, 2015 <https://www.trthaber.com/haber/turkiye/aylan-bebek-gocmenlerin-yasadigi-dramin-sembolu-haline-geldi-705878.html>

Görsel 16: Latife Ahrar ve Faslı sanatçıların anma töreni, 2015, https://www.ntv.com.tr/galeri/yasam/40-sanatci-aylani-andi,KnplavQQEahsNWZ6OUdXA/l_lzyONouEKlGoYmA7qPSg

Görsel 17: Ai Weiwei, 2016 <https://www.milliyetsanat.com/haberler/plastik-sanatlar/ai-weiwei-aylan-kurdi-ye-benzedi-mi-/6326>

Görsel 18: Rafael Sudario Brezilya, 2015, <https://g1.globo.com/sao-paulo/sorocaba-jundiai/noticia/2015/09/grafite-em-sorocaba-faz-homenagem-menino-sirio-morto-apos-naufrazio.html>

Görsel 19: Oğuz Şen ve Justus Becker Frankfurt, 2016 <https://www.lematin.ch/story/une-fresque-representant-le-petit-aylan-vandalisee-938171414543>

Görsel 20: Oğuz Şen ve Justus Becker Frankfurt, 2016 <https://www.ft.com/content/>

35b1fdf6-713f-3482-99a8-b279627337a7

Görsel 21: Aylan Bebek film afişi, 2023 <https://www.turktime.com/haber/paris-te-bu-yuk-odul-aylan-bebek-in/672422>

Görsel 22: Kıyıya Vuran Öyküler kitap kapağı, 2016 <https://www.dr.com.tr/Kitap/Ki-yiya-Vuran-Oykuler/Cocuk-ve-Genclik/Genclik-10-Yas/Roman-Oyku/urun-no=0001853026001>

Görsel 23: Kıyıya Vuran Öykü film afişi, 2020 <http://www.kameraarkasi.org/yonet-menler/kisafilmler/kiyiyavuranoyku.html>

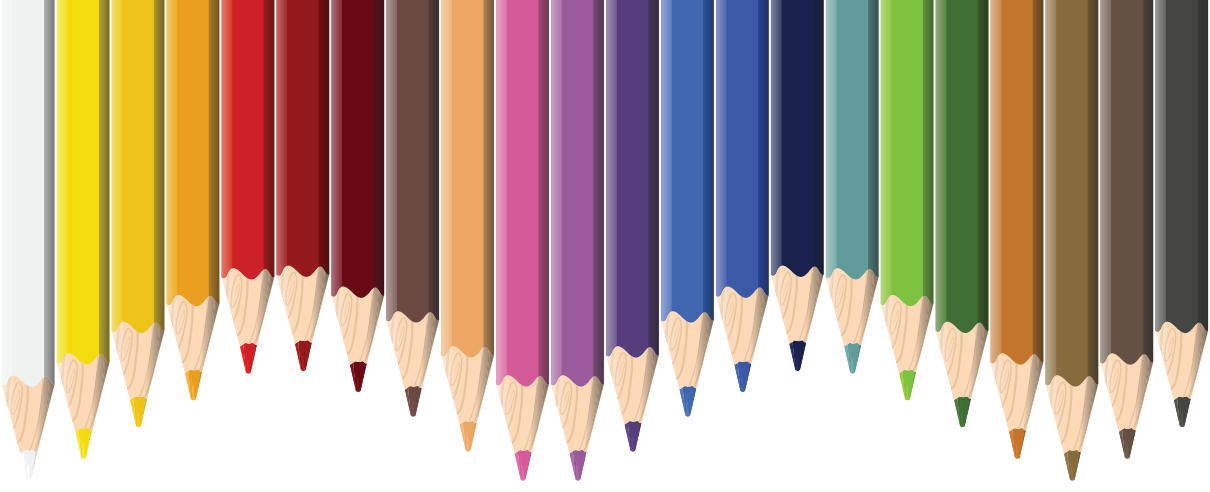
Görsel 24: Aylan, 2019, <https://albanian.cri.cn/culture/more/3104/20220513/756192.html>

Görsel 25: Charlie Hebdo, 2015 <https://www.ntv.com.tr/dunya/charlie-heb-do-bu-kez-aylani-cizdi,9pzT8Tef5EO3LZ5wv71C2w>

Görsel 26: Charlie Hebdo, 2016, <https://gaiadergi.com/charlie-hebdonun-aylan-kur-di-karikaturune-tepkiler-giderek-buyuyor/>

Görsel 27: Leman, 2016, <https://www.presshaber.com/lemandan-charlie-hebdo-gon-dermeli-aylan-kurdi-karikaturu-25502.html>

Görsel 28-29-30: Alan Kurdi hakkında yapılan illüstrasyonlar, 2015, <https://www.buz-zfeednews.com/article/ryanhatethis/humanity-washed-ashore#.ctNm0xYZ3>



Bölüm 13

GÜNÜMÜZ EBRU SANATÇILARININ EBRU SANATI HAKKINDAKİ DÜŞÜNCELERİ VE STİLİSTİK YÖNLERİ

Beste ÇOK¹

1 Dr.Öğr.Üyesi, Kütahya Dumlupınar Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi El Sanatları Bölümü
ORCID NO: 0000 0002 8608 4879

GİRİŞ

Geleneksel Türk sanatlarımız; derin ve anlamlı kültür birikimini içinde barındıran bir medeniyetin, üslup, teknik ve estetik açıdan dünya sanatına oldukça önemli bir mirasıdır. Aynı zamanda geleneksel Türk sanatlarımız daima geniş halk kitlelerinin ürettiği ve yüzyıllar boyunca gelişimini sürdüren bir üretim biçimini vurgular. Bunun yanı sıra bu sanatların kökleri oldukça geniş bir tarihsel zamana ve en az onun kadar da geniş bir coğrafi yöreye yayılır. Türk'lerin Malazgirt'le beraber Anadolu'ya geldikleri zaman dilimine dek yaşadıkları coğrafyada geliştirdikleri üretim teknikleri ve estetiği beraberinde getirmişlerdir. 11-12. Yüzyıllardan başlayarak geldikleri coğrafyanın sanatsal ve kültürel birikimlerini süzerek yeniden üretmiş, geleneksel Türk sanatlarını oluşturmuşlardır. Geleneksel Türk sanatlarının bir alt dalı olan ebru sanatı da bunlardan biridir. Ebru sanatı Osmanlı padişahlarının da en çok önem verdiği sanatlardan Hüsn-ü Hat sanatına yardımcı bir kağıt sanatı olarak kitabın cildini de kaplayabilen, hat-ta yazı sanatlarımızdan da bağımsız olarak da kabul gören sanat dalı olmuştur. Ebru tek başına bir tablo gibi seyredilmek herhangi bir duvarı süslemek için yapılabildiği gibi sadece kağıt değil, seramik, cam ve kumaş üzerine uygulanarak dekoratif süsleme unsuru olarak ta kullanılabilmektedir (Elhan,1998).

Son yüzyılın sonlarına doğru her ne kadar görmezlikten gelinse de dahası unutturulmaya çalışılan Ebru-Minyatür-Tezhip-Hüsn-i Hat gibi daha pek çok geleneksel Türk sanatlarımız, son dönemlerde sayıları oldukça azalan üstatların gayret ve hizmetleriyle, yetiştirdikleri öğrenciler vesilesiyle sanatımıza sahip çıkma konusunda az da olsa yüreklere su serpmeyi başarmışlardır. Ve bu alanda nadide sanat dallarımızı icra eden değerli üstatların yaşadıkları tecrübeleri, başarı ve deneyimleri önümüzdeki yüzyıllarda da bizlere yol gösterecektir. Bu çalışmada adı geçen sanatçılarımız gelenekseli korumanın yanı sıra sanatlarını icra ederken yenilikçi yaklaşımlarının da ebru sanatına katkıları olmuş sanatçı yönleriyle değerli üstatlardır. Geleneksel Türk sanatlarını bizlere sevdiren ve bu sanat dallarını gelecek kuşaklara aktarabilmemizin önemini vurgulayabilen, engin bilgi birikimleri ve objektif yorumlarıyla ebru sanatını farklı şekilde yorumlayan kıymetli sanatkarlarımızın katkılarıyla güncelliğini korumaktadır. Başlangıç yeri ve hangi zaman diliminde başladığı henüz kesin olarak bilinmemekle beraber, gerekli kültür ve bilgi aktarımı ile günümüze gelen Ebru sanatı ülkemizde de sınırlı sayıdaki sanatçı ve sanatseverlerle her geçen gün vizyonunu artırmayı başardığını söylememiz mümkündür.

Ebrulu desenler aslında antik çağlardan beri beğeni görmektedir. Örnek çalışmaların günümüze gelmediği ve herhangi bir belgeye rastlanmadığı nedeniyle kesinlik kazanmamakla birlikte Bizanslılar döneminde ebru sanatının var olduğu söylenmektedir. Bunun nedeni olarak Bizans mimari yapılarında kullanılan mermerlerin yoğunluğu ve görüntüden etkilenerek kağıt üzerinde bu etkiyi yaratma isteklerinden denemeler yaptıkları ve buna bağlı olarak bu tür yazılı kaynakların var olduğu düşüncesi de hakimdir. Avrupalıların da

Türk mermer kağıdı benzetmesi de bu ayrımı yapma ihtiyacından kaynaklandıği söylenebilir (Yazır, 1972).

Orta Asya, İran ve ülkemizde icra edilen ebru çalışmalarının kaynağına dair günümüzde maalesef ki çok fazla bilgi sahibi değiliz. Ancak gerek Selçukluların ve gerekse Osmanlıların dekoratif unsuru olarak ebru ile hazırlanmış kağıtları yaygın biçimde kullandıklarını ve devlet yönetiminde de gerek siyasal gerek idari açıdan önemli bir yere sahip olduğunu günümüze kadar ulaşan belgelerden anlamaktayız. Dahası Ebru sanatı Türk nakkaşların da en seçkin sanat icralarını meydana getirebilmeleri için de ayrıca bir ortam hazırlamıştır. Bu sayede hem Selçuklular Döneminde hem de Osmanlılar döneminde pek çok Ebruzenler yetişmişti (Derman,1976).

Osmanlı tekkelerinden olan ve günümüze kadar gelebilen “Özbekler Tekkesi” ebru sanatının günümüze kadar aktarılması açısından oldukça önemlidir. Bu tekke gün geçtikçe ebru ekolü haline gelmiştir ki Abdülkadir Efendi, Sami Efendi, Necmeddin Okyay ve Süheyl Ünver gibi çok büyük üstatlar yetişmesine de olanak sağlamıştır. Ebru tarihi içinde geçmişten günümüze kadar tespit edilen en eski ebruzen “şebek” lakabı ile bilinen Mehmet Efendi olmuştur. Günümüze kadar ulaşan en yeni veriler ise Ebru sanatının tarihini 11. Yüzyıla kadar dayandırmaktadır. (Amold,1973).

Günümüzde bu sanat dalını en güzel biçimde icrasına devam eden üstatlar arasında Alparslan Babaoğlu, Fuad Başar, Timuçin Tanaslan, Hikmet Barutçugil ve daha pek çok sanatkarlarımız hali hazırda eserler vermektedirler. (Uyar,1992). Günümüzde geleneksel sanatlarımıza olan ilgi gittikçe artmaya devam etmektedir. Kültür Bakanlığının yanında pek çok kurum ve kuruluş bu sanatlarımızın gelişmesi için büyük destek vermektedir.

GÜNÜMÜZ EBRU SANATÇILARININ EBRU SANATI HAKKINDAKİ GÖRÜŞLERİ VE STİLİSTİK YÖNLERİ

1. MUSTAFA DÜZGÜNMAN

1920 İstanbul’da dünyaya gelen Düzgünman akademideki öğrencilik yıllarında “şemse” adı ile bilinen klasik üslupta cildin en nadide örneklerini icra ederek akabinde 1957 sonrası ölümüne dek meşguliyetini ebru sanatı ile sürdürmüştür(Uyar,1992).

Sanatçının Ebru Sanatı Hakkında Düşünceleri ve Stilistik Yönü

Farklı konularda pek çok yeniliğe oldukça açık olan Düzgünman ebru sanatında gelenekselliğe klasik üslup ve anlayışa sıkı sıkıya bağlı kalmıştır. Bu hususta özellikle modern uygulamalara pek te dikkat çekmeyen bir çizgi-de ilerlemiş, kedisini bir hayli geride bıraktığını söyleyen hocası Necmeddin Okyay’ın bu sanata kazandırdığı çiçekli tarzdaki ebru stillerine papatyayı da eklemiş, ayrıca çiçek şekillerini de kendince ıslah etme girişimleri olmuştur.

Ölümüne dek yaklaşık çeyrek asır süren ebru sanatı icrası sırasında pek çok sergi açmış, gerek eserleriyle ve gerekse yetiştirmiş olduğu sanatçılar vesilesiyle bu sanatın tanınmasına ve yayılmasına hizmet ederek ebru sanatına da kendi özgün tasarımlarıyla adeta damgasını vurmuş bir sanatçı olmuştur.

Ebru sanatının mutlaka bir ustadan öğrenilmesi gerektiğini tavsiye ederken, geleceğine ilişkin umudunu şöyle ifade eder; “Ebru sanatını teslim ettiğimiz güçlü eller, artık bu sanatı ileriye nakledebilecek bilgi ve beceriye sahiptir”.



Görsel 1-Mustafa Düzgünman Ebrularından Bülbül Yuvası ve Lale Örnekleri



Görsel 2- Mustafa Düzgünman-Hatip Ebru örneği

2. NUSRET HEPGÜL

Türk ebrusu denildiği zaman akla ilk gelen isimlerden olan Nusret Hepgül, ebru konusunda daha çok araştırmacı kimliği ile tanınıyor. Ebru sanatı ile ilgili pek çok araştırma, kitap, risale ve doküman arşivine imzasını atan Hepgül aynı zamanda yabancı ve Türk ebrucularından oluşan geniş bir koleksiyona sahip.

Sanatçının Ebru Sanatı Hakkında Düşünceleri ve Stilistik Yönü

Hepgül Ebruya şöyle bir “S” yapıyor ve devam ediyor; “Geçmişten günümüze uzanan çizgide, ölümsüz ebrucular eserleriyle, ebru sanatına olan katkılarıyla tüm ebru severler tarafından saygıyla anılıyor. Peki kimler mi onlar? Şebek Mehmet Efendi, Şeyh Hezarfan Ethem Efendi, Hatip Mehmet Efendi, Aziz Efendi, Necmeddin Okyay, Sami Okyay, Mustafa Düzgünman ve Bekir Efendi. Ebrunun yakın dönem abideleri Necmeddin Okyay, Uğur Derman ve Mustafa Düzgünman, Akbank, Yapı Kredi Bankası ve Türk kültürüne hizmet vakfıdır. Bu saydıklarım olmasaydı ebru konusunu şu an konuşuyor olmazdık. Çünkü bize yol gösterenler bizzat onlar olmuştur. Günümüzde Mustafa Düzgünman’ın ışığında yol alan çok yetenekli ebrucular da vardır”.

Eski ebruları biriktirerek çok geniş bir koleksiyon yapan ve bunları 30 albümde toplayan Nusret Hepgül, albümlerin hepsini, dünyadaki 3. Ebru koleksiyonuna sahip olan Süleymaniye Kütüphanesine hediye etmiş. Bunun yanı sıra dünyada orjinalleriyle yapılmış tek ebru tarihini Mustafa Düzgünman’ın anısına yaptığı “Günümüz Ebrucuları 1990” adlı 104 ebruyu kapsayan albümü ile daha pek çok albüm ve kitabını Süleymaniye Kütüphanesi’ne hediye eden Hepgül’ün Beyazıd Vakıf Hat Kütüphanesi’nde Kültür Bakanlığı Kütüphanesi’nde de sayısız albümü bulunmaktadır.

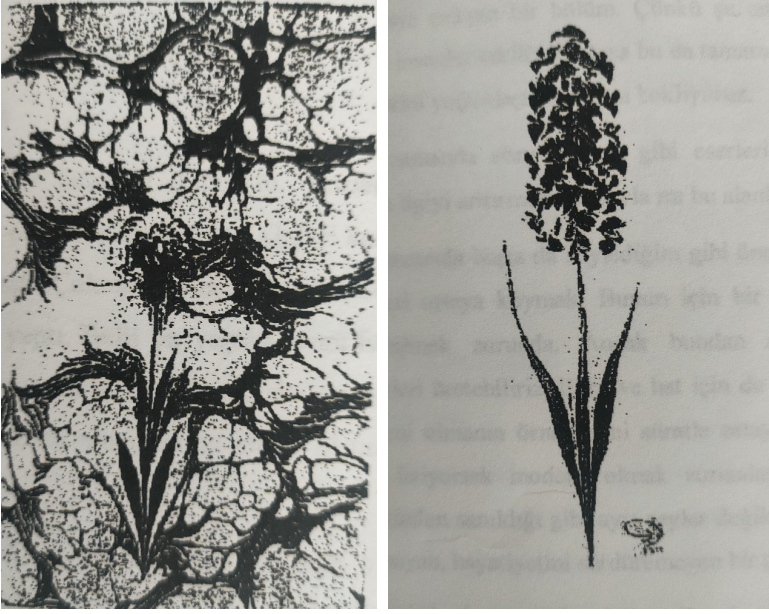
3. FUAD BAŞAR

Türk ebru sanatının en büyük sayılabilecek üstatlarından Mustafa Düzgünman’ın(merhum) icazet verdiği iki ünlü ebrucudan biri olan Fuad Başar asıl mesleği doktorluk olsa da “1976’da yazıya yakalandım, bir yıl sonra da ebruya başladım” diyerek konuşmasını devam ettiriyor.

Sanatçının Ebru Sanatı Hakkında Düşünceleri ve Stilistik Yönü

“Yazı çalışmalarım devam ederken, bu konuyla ilgili kitaplarda ebruyu gördüm, çok ilgimi çekti Ütopik bir sanat gibiydi.1977’de elime geçen “Türk Sanatında Ebru” isimli kitabı okuduktan sonra ebru yapmaya karar verdim ama bu iş hocasız olmazdı ve Mustafa Düzgünman’ın da bu işin üstadı olduğunu öğrenip, 1980’de İstanbul’a geldim. Böylece Düzgünman’la görüşmelerim de başlamış oldu ve rahmetli çok seçici bir adamdı, herkesi kabul etmezdi. Haklıydı: Çünkü gelen gönül eğlendirip gidiyor, hoca da kim samimi, kim değil bilemiyor. O zamanlar Alparslan Babaoğlu ile devam etmeye başladık.

Hoca baktı ki samimiyiz, bizi yetiştirmeye başladı. Şimdi sağ olsaydı, bugünkü konumunda bile kapısından ayrılmazdım diye” Düzgünman hocaya bağlılığını dile getiren Fuad Başar, onun adını oğlunda yaşatıyor ve bir nevi vefa borcunu ödemeye çalışıyor. Bugünkü başarısının temelini Mustafa Düzgünman olduğunu açık yüreklilikle ifade ediyor ve “ Hocayla talebeyi ancak ölüm ayırır” sözünün de doğruluğuna inandığını vurguluyor.



Görsel 3- Fuad Başar’a ait Ebru Örnekleri

4. PEYAMİ GÜREL

1959 İstanbul doğumlu olan Peyami Gürel’in asıl ilgi alanı resim olsa da hat ve ebru sanatlarına da yoğunlaşmıştır. Çok az sayıda ama nitelikli sergiler açan Gürel çok sayıda öğrenci de yetiştirdi.

Sanatçının Ebru Sanatı Hakkında Düşünceleri ve Stilistik Yönü

Siz aynı zamanda ebru ve hat yazı gibi eserleri de sergiliyorsunuz geleneksel sanatlarımıza olan ilgiyi arttırmak amacıyla mı bu alanlara girdiniz?

Resim konusunda başta söylediğim gibi önemli olan özgün, yeni ve ayakları yere basan eserleri ortaya koymak. Bunun için de bir sanatçı ülkesinin değerlerini ve sanatlarını iyi bilmek zorunda. Ancak bu noktadan sonra uluslararası arenada ses getirebilecek eserleri üretebiliriz. Ebru ve hat içinde aynı durum söz konusu. Bu dallarda artık farklı ve yeni olmanın örneklerini süratle ortaya koyabilmeliyiz. Eğer geleneği devam ettirmek istiyorsak modern ol-

mak zorundayız. Çünkü aslında gelenek ve modernizm birbirinden sanıldığı gibi ayrı şeyler değildir. İkisi birbirini besler, birbirini tamamlar. Yaşamayan mevcudiyetini sürdüremeyen bir gelenek olmaktan çıkmıştır. Dershanemizde de bütün bu dallara ilgi duyanların eğitim görebilecekleri bir zemin hazırladık. Özellikle hayata köşeli bakmayan çok farklı incelikleri fark edebilen bir neslin oluşmasına katkıda bulunmayı umuyoruz. Hoca ve kaynak eser sıkıntısı çeken gençler, sanatın farklı dallarında bize danışabilir, soru sorabilir ve cevaplarını alabilirler. Ayrıca şu Türkiye ve yabancı kültür kurumları ile seçkin, her ay ünlü bir sanatçıyı konuk etmek istiyoruz. Edebiyatla ilgili bir köşe de hazırlıyoruz. Bizler bir noktaya kadar getirdik, ancak bu elbirliğiyle geliştirilebilecek bir alan. Herkesin katkısına açığız. Ebru sanatçısı sürekli yeni bir şey denemelidir. Bunu yaparken geleneksel formları kalıpları ve tespitleri iyi bilmelidir. Ebru, hat, tezhip formları ve diğer geleneksel formlar bir sanatçı için sağlam bir alt yapı oluşturur. Sanatçı bunların hepsini yerli yerince kullanmayı bilmeli ve yerli aktarım yolları aramalıdır. Hangi sanatla uğraşırsa uğraşsın, bir sanatçı öncelikle kendi ülkesinin mevcut tarihsel ve geleneksel birikimini çok iyi tanımak ve kullanmak zorundadır. Aksi takdirde, hem kendine, hem de toplumuna yabancılaşma tehlikesi ile karşı karşıya kalır. Bu durum, o sanatçının dünya sahnesine değerli ve kalıcı eserler vermesini engeller(İlhan,2004).

Claude Levi-Strauss, Georges Charbonnier ile yaptığı o gerçekten unutulmaz söyleşilerinden birinde, sanat yapıtının konumunu, dil ile doğa arasında bir “ ara konum” olarak temellendirir. Bu temellendirme, elbette sanatın semiyolojik alanını belirlemek amacına yöneliktir. Ama, pekala tarih alanına da taşınabilir bir konumlandırmadır bu. Ve galiba, Peyami Gürel,işte tastamam bunu yapıyor: Resmi, doğanın tarihi ile kültürün tarihinden ayrıldığı değil, tam tersine birbiriyle örtüştüğü bir imgesel alanda konumlandırıyor.

5. ALPARSLAN BABAOĞLU

1957’de Ankara’da dünyaya gelen Babaoğlu, 1984’te Topkapı Sarayı Nakışhanesi’ne devam ederken başladığı ebru yapımını on beş yıl kadar aralıksız sürdürmüştür. 1985’te ustası merhum Mustafa Düzgünman ile tanıştı ve kendisinden ebru sanatının öğretilmesi ve icrası konusunda icazet aldı (Uyar,1992).

Sanatçının Ebru Sanatı Hakkında Düşünceleri ve Stilistik Yönü

Ebru sanatının üstadı Mustafa Düzgünman ile en zirve noktasına eriştiğine olan inacından ötürü, ustasının eserlerinin benzerlerini yapmaya çalışmanın yanı sıra, galeride örnekleri bulunan ve geleneksel üsluba uygun olduğuna inandığı,ezilmiş varak altını da boya olarak kullanılması gibi özgün çalışmalarla eskiden yaygın olarak olmasa da kullanıldığı bilinen “ aynı kağıdın her seferinde farklı bir bölgesini ebrulamak suretiyle minyatürler yapılması” ve “katı” tekniği ile kalıbı çıkartılan hüsn-ü hat örneklerinin ebru ile yapılması” gibi çalışmalar da yapmaktadır.

Babaoğlu ile ince damarlı mavinin beyaza, kırmızının karanfile, yeşilin çarkifeleğe karıştığı ebruların rengarenk dünyası ve çağdaş ebruculuğun sorunları, ebruculuk serüveninin ilk günleriyle başlıyor söyleşi: “1980’de mezun olunca İngiltere’den döndüm, Tübitak’ta çalışmaya başladım. Ebruculuk öyle bir zanaat ki usta-çırak ilişkisi olmadan ilerleyemezsiniz. Teknik olarak ince ayarlar gerektiriyor. Hava şartları, rutubet oranı, mesela yazın yapılmaz ebru, kitre sıcaktan köpüklenir. Sığır ödünün oranını doğru saptamak da çok önemli, her boya içindeki kitre oranı birbirinden farklıdır. Tüm bu ayrıntılara vakıf olmak için ustayı seyretmelisiniz.

Soru- Siz bir ebrucu olarak geleneğe yenilik getirmediniz mi? Yeni bir aşama?

“Ebruda tamamen klasik yaklaşımdan yanayım. Hattatın meşk etmesi gibi, ebru ustalarının eserlerini bir bir taklit ettim yıllarca. Geleneksel olanı tüm ayrıntılarıyla öğrenmek, sindirmek gerekir ki, yenisine varasınız. Papatyalı ebruda yandan görünen papatyaları ilk kez yaptığımda hocamın onayını almıştım. Bir de lale ve karanfillerde birkaç renkle, açıktan koyuya derinlik denemelerim oldu.

Soru- Bir ebrucu ne zaman yetişmiş sayılır? Eğitiminde hangi aşamalardan geçer?

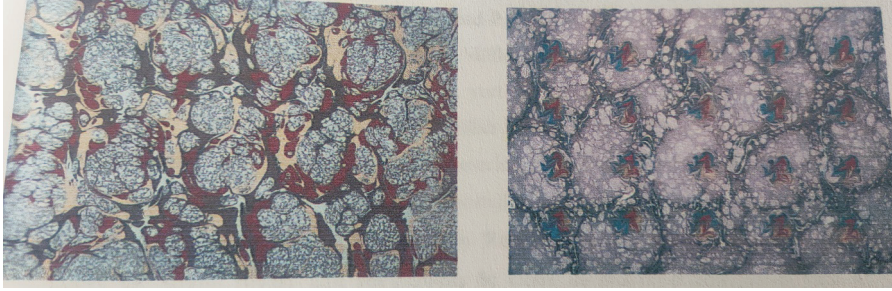
“Ebrucu olmak için dört aşamadan geçmek gerek. İlkinde boyaları kitre üzerinde açtırmayı öğrenirsiniz. Başladığınızda boyayı akıtır, açamazsınız. Bunu öğrendikten sonra, açmaya başlayan boyalarla ebru desenleri elde etmeyi iyice öğrenmeniz lazım. Su üzerindeki deseni akıtmadan kağıda geçirmekse üçüncü aşama.

Dördüncü aşamada olgunlaşmalı, pişmeli ebrucu. Bu dört aşamayı geçtikten sonra yenilik getirebilirsiniz ancak ebruya. Tüm bu süreçte sevgi, ebruya duyulan aşk şart tabi. Ben ebruyu para için değil, çok sevdiğim için yapıyorum(İlhan,2004).

Soru- Türk Ebrusunu diğerlerinden ayırt eden özellikler hangileri?

“ Başta kullanılan malzeme... Türk ebrusunda gelenekte toprak boyalar, çamaşır çividi ve Lahor çividi kullanılmış. Sanatın kimliği bunlardan elde edilen renk skalasına, yoğunluğa göre oluşmuş. Mesela Amerikalılar kullandıkları guaj boyalarla çok parlak renkler elde ediyor, çok ince taraklı ebrular yapıyor; ama bunların çok uzun seneler boyunca dayanıp dayanmamasını sorun etmiyorlar. Kimyasal boyaların içerdiği asit ya da kazein zamanla kağıdı, cildi bozar. Yüzyıllardan günümüze gelmiş değerli bir kitabın içine yerleştirilecek ebru, boya asitliyse, dönülmez tahribata yol açar. Bir de, bu boyalar güneşte solmaz. Düzgünman eline geçen boyaların tümünü kağıtlara sürerek atölyesinin camına yapıştırmış, sonunda çivitler ve toprak boyalar hariç, hepsinin solduğunu görmüş. Dahası, geleneksel boyalardan tekneye iç içe düşen dam-

lalar birbiri içinde kaybolmaz ve sonra atılanın etrafında bir hare oluşturarak ebruya derinlik katar (İlhan,2004).



Görsel 4- Alparslan Babaoğlu'na ait battal ve hatip ebru örnekleri



Görsel 5- Alparslan Babaoğlu'na ait çiçekli ebru tarzında lale ve gelincik örnekleri

6. HİKMET BARUTÇUGİL

1952'de Malatya'da doğan Barutçugil yaşamı boyunca Türk ebru sanatını daha geniş sahada tanınmasını sağlamak ve daha geniş kitlelere ulaşması amacı ile yurt içinde ve yurt dışında çeşitli sanatsal faaliyetlerde bulundu. Kanada, Amerika, Danimarka, Hollanda, Almanya, İngiltere, Avusturya, İspanya, Tunus, İsveç, Mısır, Suriye, Hindistan ve Ürdün gibi birden çok ülkede açtığı sergilerin haricinde seminerler de düzenledi. Uluslararası ödülleri olan Barutçugil Ebru çalışmalarına ek olarak ciltçilik, hat, tezhip gibi diğer farklı geleneksele dayalı sanatları da icra etmeye devam etmektedir (Savaş,1980).

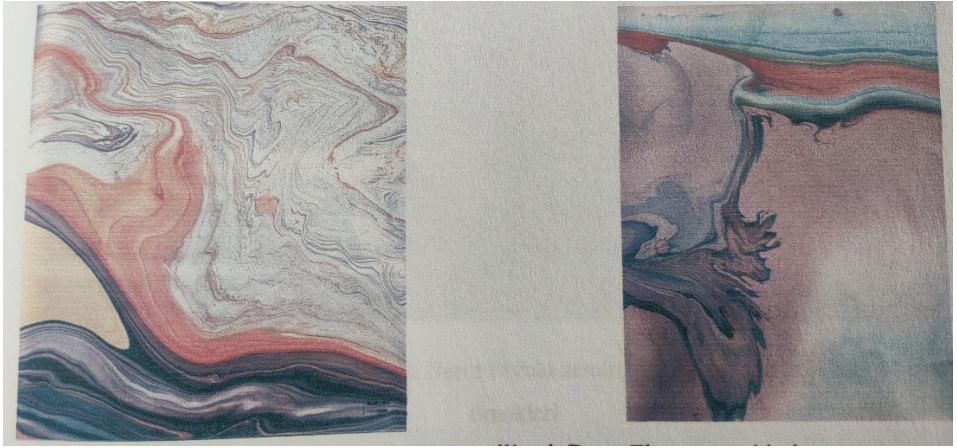
Sanatçının Ebru Sanatı Hakkında Düşünceleri ve Stilistik Yönü

Hikmet Barutçugil, Ebru sanatına ilk başladığı dönemlerde uzun süre klasik ebru çalışmalarını sürdürmüştür. Klasik ebru yaparken sanatın özünü, teknik yönünü yapılabiliirliğin en idealini yapmaya çalışmış, temelini kavramıştır. Bilim ve teknolojiye yeniliklerin gelişmelerin olabildiğini ebru sanatında da bu tür gelişmelerin olabileceğini savunan sanatçı uzun çalışmalar sonucu bu tür bir gelişme göstermesi yüksek bir teknik performans göstermesinin so-

nucudur. Barut ebrusunun üzerine fırça ile yapılan resimli ebruları ile birlikte kendine has özelliği ile güzel örnekler vermeye devam etmektedir.



Görsel 6- Hikmet Barutçugil zemin üzerine minyatür çalışılmış ebru örneği



Görsel 7- Hikmet Barutçugil'e ait Barut Ebru Örneği

7. AHMET ÇOKTAN

“Boya suyun üzerine düştüğü zaman, kalbime de bir ateş düştü. Gözümü her kapatışında, boyanın suya düştüğünü görüyordum, uykularım kaçıyordu. Sonunda ona gönül verdim sözleri ile bu aşka kapılan Ahmet Çoktan, 1989 yılında Hikmet Barutçugil’in açtığı ebru kurslarına başlayıp, gece gündüz demeden kendini ebruya adanmış bir gönül olmuştur. Alparslan Babaoğlu ve Fuad Başar’dan ders alan Çoktan icazet alarak bu sanatı icra etmeye devam etmiştir.

Sanatçının Ebru Sanatı Hakkında Düşünceleri ve Stilistik Yönü

1992’de “Türk Ebru Sanatı” adlı kitabı yayınlayan Ahmet Çoktan, yurt içi ve yurt dışında sayısız sergiye de imzasını atmış özellikle yurtdışı sergilerde çok büyük ilgi gördüklerini belirten Çoktan, bu sergilerde ebrunun nasıl yapıldığını da göstererek ilgiyi yoğunlaştırmak ve katılımı genişletmeyi amaçlamıştır. Daima ileriye ve yeni idealler peşinde koşarak bu sanatı geniş kitlelere ulaştırmayı hedefleyen Çoktan, bunun başarmak için kalıplara girmemek gerektiği düşüncesinde. Çalışmalarını birkaç farklı teknikte yapan; bunların arasında gravür tarzında çalışmalar, yazılı ebrular ve Hindistan’da kutsal sayılan yapraklar üzerine yapılan ebru çalışmaları da bulunmakta (Çoktan,1972).

Ahmet Çoktan sözlerine şöyle devam ediyor; “Hayatta gördüğünüz, yaşadığınız şeylerden etkileniyorsunuz, Onları Ebruya aktarıyorsunuz. Ben ebruda kendi yaşamımla kesişen şeyleri de buluyorum. Pervaneler ateşe giderken döne döne dans ederek giderler, insanların ömrü de kısadır. Biraz sonra öleceğini bile bile kelebekler dans edebiliyorlar. İnsan da öyle değil midir? Önemli olan kalıcı eserler bırakmak, bunda ben kendimi de görüyorum. Karanlık bir yerde gezerken, küçücük bir ateş böceğinin ışıltısı içimize ne kadar büyük bir ferahlık verir. İşte ebruda ben de bunu görüyorum. Bu yaşananları ebruya aktarmamak, imkan varken insanlarla paylaşmamak haksızlık olur diye düşündüm. Ebruda farklı farklı teknikler denedim halen de deniyorum. Bu farklı tarz, esasında kendi içinde geleneksel tarzda yapılmış ebruların üst üste konması gibi. Klasik ebrular üst üste geldiği zaman, bilinen bir tekniği farklı bir usulde yapmış olursunuz ve ortaya yeni, farklı bir çalışma çıkmış oluyor.

Soru- Ebruda tarz nasıl olur? Diye sorduğumuzda Çoktan Şöyle cevap verdi:

“ Tabi ki yeni denemeler olacaktır. Buna kısıtlama getirmek ya da katı kuralla koymak çok saçma. Günümüzde, modern ve klasik kavramları çok tartışılıyor. Şimdi; klasik boyaların hazırlanışı mı yoksa motifler midir? Bunu iyi saptaman gerekiyor. Klasik olan nedir? Mesela herkes teknik olarak her şeyin klasik olduğunu söyler. Ben tamamen teknik olarak bunu kullanıyorum ama herkes te beni “klasikten saptı” diye suçluyor. Uzun lafın kısası; ebrunun sanat çerçevesi içinde gelişmesi ve devamını sağlaması için, herkesin kendine ait bir tarzı olması gerekmektedir ”(İlhan,2004).

EBRU SANATININ BİLİMSEL AÇIDAN VE ESTETİK YÖNDEN DEĞERLENDİRİLMESİ

Sanat eserlerinin tasarımı, uygulanması ve ortaya çıkışında en önemli unsurlardan biri de o eserin hazırlanmasında kullanılan malzemelerin yapısını, işlevini ve etkisini bilmek başta gelir. Plastik sanatlarda, bu gerek heykel-resim olsun ya da farklı sanat dallarında olsun altyapı elemanları ve fonksiyonları etkileri ve sonuçta tabiatıyla bilimsel yönü vardır. Ebruda fiziksel, kimyasal hatta matematiksel olayların rol aldığı bir dengeler bütünüdür. Ebruda kullanılan kitre maddesi suya yoğunluk veren bir zamktır. Kullanılan su ve kitre miktarına göre yoğunluk ayarlanabilmektedir (Cansever,1977). Kitre yoğunluk sağlarken, boyaya kattığımız öd miktarı da boyanın yüzey gerilimini yani açılımını sağlar. Bunlar hem kimyasal hem de fiziksel olaylardır. Kuru ve nemsiz havadan olumsuz şekilde etkilenen kitre suyu uçurarak katılaştır. Bu da ebruyu olumsuz etkiler ve bu nedenle hazırlanan kitrenin suyunu kaybetmemesi için ortamın nemli olması gerekir. Doğadan elde edilen kitre aslında organik bir maddedir ve bu nedenle de normal şartlarda ömrü uzun olabilir, ancak ebru yapımı için hazır hale getirilme aşamasından sonra ne yazık ki ömrü kısalmır: çünkü kimyasal reaksiyona oldukça açık olduğundan dolayı belli bir süre geçtikten sonra bozulacaktır. Burada neticede son derece kimyasal bir olguyla karşı karşıyayız. Şu durumda bu olası bozulmanın önüne geçmek için ne yapılması gerektiği de tamamen kimya bilimin işidir diyebiliriz (Binark, 1975).

Bazı plastik sanatlarda olduğu gibi ebru sanatının da teknik yönünün yanı sıra renklerin uyumu, armonisi, ahengi homojen bir dağılım esere değer kazandırır. Diğer sanat kollarından ayıran en önemli özellik vardır ki; bu boya damlalarının sizin isteğinizin dışında beklediğinizden farklı noktalara düşüşü uyumlu bir rastlantı sonucu spontane gelişen bir eserle karşılaşmak mümkün. Bunu da ilahi bir güzelliğin tecellisi olarak ortaya çıkması olarak yorumlayabilmekteyiz. Diğer geri kalan İslam sanatlarında olduğu gibi özünde ilahi güzellik arayışı hakimdir. Sanat yolu ile bu güzelliğe ulaşma arzusu vardır. Çünkü bir bakıma ebru tasavvufi nitelikleri de bünyesinde barındıran bir sanat dalıdır. Su yüzeyinde renklerle oluşan desenleri kağıda geçirirken, sanatçının kendini bir noktadan sonra yaratı sürecine bırakması, sanatın yüceliğine, evrensel düzene teslim olması. Kişinin iradesinin gökyüzüyle simgelenmiş yüce iradeyle yani; cüz'i iradenin külli iradeyle uyumu...

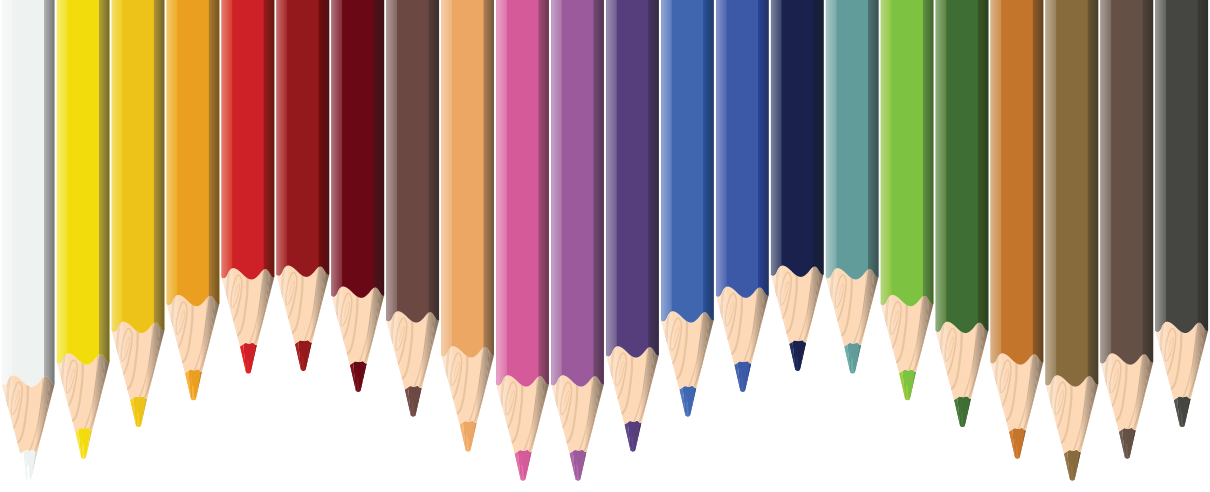
SONUÇ

Bilindiği gibi Türkler Anadolu'ya geldikleri yüzyıla kadar yaşadıkları coğrafi bölgelerde geliştirdikleri sanatsal faaliyetleri üretim teknik ve estetiğiyle beraberinde getirmişlerdir. Geçmiş tarihlerde başlayan zengin ve dopdolu bu kültürel birikiminden ve duyarlılığından çok önemli katkılar almışlardır. Özellikle 13. Yüzyıldan başlayan, 16. Yüzyılda doruğa ulaşan Türk-İslam sanatları formlarını üretmiştir. Tezhip-Hat-Minyatür gibi daha pek çok sanat dalı gibi ebruda geleneksel Türk sanatlarının bir dalı olma özelliğiyle o dönem sanatçıların kendi tarz ve buluşlarıyla günümüze ulaşmıştır. 16. Yüzyılda başlayan siyasal, ekonomik, kültür ve sanat alanındaki yükseliş ve olgunluk yüzyıllarca sürmüştür. Sanat alanındaki bu yükselme döneminde siyasi ve ekonomik gücün de etkisinin olduğu göz ardı edilemez. Ancak ekonomik ve siyasi gücün de sanatsız olamayacağı da bir gerçektir. Osmanlı Devleti bu etkenler içinde sanata gereken önemi vermiştir. İslami inancın olgu ve belli başlı kurallarına sadık kalınarak bu şekilde Türk-İslam sanatı da tasavvufi bir nitelik kazanmıştır. Türk tezyini sanatlarının bir dalı olan Ebru sanatı da bu çabaların sonucu gereken ilgiden payına düşeni almıştır.

Kıt'a ve levha gibi hat yazılarında ve minyatür süslemelerinde, yazman kitapların kaplarında, ciltlerin yan kağıtlarında kullanıla gelen Ebruyu Batılılar bile Türk asıllı bir sanat olarak kabul etmiştir. Türk süsleme sanatlarının en güzel örneklerinden biri olan Ebru sanatını gelenekseli korumanın yanı sıra yeni deneme ve tekniklerle daha da geliştirmelidir. Çağdaş resim soyutlamalarına en yatkın dallardan biri olarak ebru sanatının rağbet gördüğü ortamda bu alandaki teknik performansın eksik kaldığı düşünülebilir. Son yıllarda bu düşünceyi aşan ve sorunlara yeni çözümler üretmeye çalışan sanatçı sayısında artış olduğu gözlenmektedir. Ebru tekniğini, çağdaş biçim dünyasının dinamiklerine yaraşır müdahalelerle yorumlayan ve düzenlemelerle estetik değerleri artıran tarzlar sürmelidir. Teknik olarak karmaşık yapısı ve uygulama zorluğu var gibi görünen Ebru sanatını gelecek nesillere daha iyi anlatabilmek halka daha çok sevdirebilmek için uygulama yolları araştırılmalı ve en iyi şekilde aktarabilmek öncelikli görevlerimizden biridir.

KAYNAKÇA

- Amold, R. (1973) *Ebru World Magazine*, V.D.24 No:3, İstanbul.
- Barutçugil, H. (2001). *Suyun Rüyası*. Infinity of Colours. Ebristan Yayınları. İstanbul.
- Başar, F. (2000). *Türk Ebru Sanatı*. Tiryaki Yayınları, İstanbul.
- Binark, İ. (1975) “*Ebru Sanatı*”*Eski Kitapçılık Sanatlarımız*. Ayyıldız Matbaası, Ankara.
- Cansever, M. (1977) *Ebru Sanatı* Türkiye’imiz Kültür ve Sanat Dergisi, Y:27. S.27. Ankara Yayınları, Ankara.
- Cansever, M. (1996) *Ebru Sanatı*. Art Dekor, S:44, İstanbul
- Çoktan, A. (1972) *Türk Ebru Sanatı*. Emekçin Matbaası, İstanbul.
- Derman, U. (1976). *Türk Sanatında Ebru*. Turkish Marbled Paper. Akbank Ofset Basımevi, İstanbul.
- Elhan, S. (1998). *Türk Ebru Sanatı*. Murat Kitap ve Basım Yayınları, 1998, Ankara.
- Geçmişten Günümüze Türk Ebru Sanatı&Suya Vuran Gönül Yansıması” Very Important Person (Dergi) ss.110-132, 1999, İstanbul.
- Göktaş, U. (1987). *Ebru Terimleri Sözlüğü*. Anadolu Sanat Yayınları, İstanbul.
- Kağıtçı, M. (1960) *Makale Palette Mecmuası*. S:30, İstanbul.
- Öztürk, B. (1970). *Ebru Sanatının Yansımaları*. Türkiye Gazetesi Arşivi, Milli Kütüphane, Ankara.
- Savaş, T. (1980). *Ebru Sanatı*. Bozok Matbaası, İstanbul.
- Uyar, Y. (1992). *Günümüzde Ebru ve Ustaları*. Kültür ve Sanat Dergisi, Y:22 S:68. İstanbul.
- Ürkmez, A. (2003) *Ebru-Zuhurat Sanatıdır*, Rail Life, TCDD Aylık Dergisi, Sayı:2,.
- Yazır, M.B., (1972) *Ebru-Kalem Güzeli*, Ankara Matbaası, Ankara.



Bölüm 14

EBRU SANATININ ÇİNİ BİSKÜVİ YÜZEYE AKTARILMASI

Melahat TELERİ¹

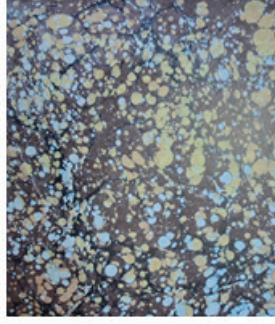
¹ Öğr.Gör., Iğdır Üniversitesi, TBMYO El Sanatları Bölümü, Geleneksel El Sanatları Programı,
ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0003-3896-7973>, m.teleri25@gmail.com.

Ebru Sanatı

Bulutumsu bulut gibi manaya gelen ebru (U. Derman,1977). Tanım olarak, kitle gibi malzemeler sayesinde kıvamlı hale gelen teknedeki suyun üzerine, esnek olduğu için gül dalı ve boyayı kolay atan at kılından yapılmış olan fırçalar yardımıyla, damlalık gibi aletlerle azar azar sığır ödü eklenip ayarlanmış, suda erimez özelliğe sahip genellikle de menşei toprak olan boyaların önce yüzeye serpilip sonrada özel ebru kâğıda alınmasıyla oluşan kitap sanatları için önemli bir yere sahip olan kâğıt süslemek için kullanılan bir sanattır (Ö. F. Dere,2011). Geleneksel Türk Sanatlarında önemli bir yere sahiptir. Ebru sözcüğünün köken anlamı olarak bulutumsu veya bulut anlamına gelen ve Farsça kökenli kelime olan “ab-ru” su yüzü veya Çağatayca “ebre” den geçmiştir. Ebru sanatının sanat dünyasına ilk çıkış zamanı ve hangi coğrafyada ortaya çıktığı tam olarak bilinmemektedir. Ebru sanatın Asya kültürüne özgü bezeme sanatlarından biri olduğu tahmin edilmektedir. İran üzerinden Osmanlıya geçtiği düşünülmektedir.

Ebru kitap sanatlarının bir dalı olarak gelişmiş ve kitap iç kapaklarının yan ısıra murakkalar da süsleme, yazı pervazı, hat levhalarının iç ve dış pervazlarının bezemesi olarak kullanım alanlarına sahiptir. Ebru sanatı kitap ciltlerinin ön kapaklarında cilt yerlerinde çoğunlukla kullanılmıştır. Bu tarz ciltlere Çeharguşe cildi adı verilmiştir. Hazırlanmış ebru kağıdının üzerine ezilmiş varak altın serpiştirilmesi tekniğine zer-efşanlı ebru denir. Bir diğer teknik ise Hatip ebrusunun dış sınırlarına altın ile yapılan boyalar ile kontur çekilerek tahrirli ebrular meydana getirilir. Levhalardaki yazıların kenar ve köşelerindeki boşluklara verilen ad olan koltuklarda kullanılan ve özel olarak farklı tekniklerle hazırlanmış küçük bezemeli ebrulara koltuk ebrusu denilmektedir. (G. Sönmez,2007)

Bakarken ve yaparken dinginlik, huzur ve yüksek ruh duygusu hissettiğimiz ebru sanatı ile yapılmış olan eserleri farklı tekniklerle uygulanmaktadır. “Battal ebru” olarak bilinen teknik en eski ebru tekniği olarak bilinir. Ebru sanatını öğrenmek ve yapımına genellikle bu teknik ve tarz uygulanarak başlanır. Daha sonrasında diğer gelgit, taraklı, hatip ebrusu gibi teknikler öğrenilir. Battal ebru yaparken sırası ile iki veya daha fazla renk boya fırça ile ilk etapta iri damlalar halinde kitle ile hazırlanmış su yüzeyine serpilir, başka bir şey yapılmadan ve müdahale etmeden doğrudan teknedeki ebru kâğıdına aktarılır. (Resim 1, H. Barutçugil,2000)



Resim 1. Battal ebru

İri damlalar halinde bırakıldığı için bu isimle anılan Battal ebru haricinde şal ebrusu, gel git ebrusu, bülbülyuvası ebrusu, kumlu-kılçıklı ebru, taraklı ebrusu, hatip ebrusu, çiçekli ebru, akkase ebru, hafif ebru, dalgalı ebru (İspanyol) kullanılan geleneksel ebru sanatı formlarıdır (Resim 2,3,4,5. H. Barutcu-gil,2000).



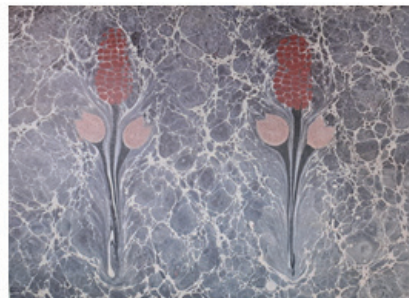
Resim 2. Taraklı ebru



Resim 3. Hatip ebru



Resim 4. Bülbülyuvası ebru



Resim 5. Çiçekli ebru

Ebru sanatı yapmak için kullanılan malzemeler tekne, kıvam artırıcılar, öd, boyalar, fırça, kâğıt, tarak, biz ve yardımcı malzemeler (damlalık, karış-

tırma spatülü, peçete suluk gibi) olup günümüzde kolaylıkla hazır halde bulunmaktadır.



Resim 6. Ebru malzemeleri

Ebru Malzemeleri

Boya, Ebrû yapımında toprak boya dediğimiz tabiattaki doğal renkli olup renk verme özelliğine sahip kayalar ve topraklardan elde edilen madeni boyalarla ile bitki kökenli suya katıldığında erimeme özelliğine sahip boyalar kullanılmaktadır.

Kitre, Ebru yapımında kullanılacak suyun, boyaların dibe çökmemesi amacıyla yoğunluğunu boza kıvamına gelecek şekilde ve kıvamını ayarlamak için kullanılan malzemedir. Teknedeki kıvamlı suyun üstüne boya serpilecek olan suya yoğunluk veren geven adı verilen bitkidir. Bu bitkiden çıkan zamktır yoğunluk veren kıvam artırıcı hammaddedir. Ayrıca keten tohumu bitkisi, salep, denizkadayısı da kitre olarak kullanılmaktadır. Krem renginde olan kitre, plakalar halindedir. Yapışma kabiliyeti yüksek olan bir hammaddedir.

Öd, Çoğunlukla sığır veya başka hayvanlardan (koyun, kalkan balığı) elde edilmektedir. Hayvanın bir iç organı olan öd kesesinden benmari usulü ile çıkarılan sıvı, boyaların kitre ile kıvamı artırılmış su yüzeyinde durmasında yardımcı olur. Ayrıyeten boyaların birbirine karışmasını önler ve boyaların rengini açmada aynı renkten farklı tonlar elde etmek amacıyla kullanılır.

Tekne, içine Kitreli suyun konulduğu dikdörtgen forma sahip kaptır. Eskiden budaksız çam tahtasından yapışmakta idi. Günümüzde ise genellikle çinko ve garvaniz denilen maddelerden yapılmıştır. Ebatları genellikle özel ölçülerde yapılmadı ise 30 x 50 cm'dir. Derinliği 5 ya da 6 cm.'dir. Ebru için kullanılacak kâğıdın veya nesnenin (kumaş, ahşap, çini bisküvi) ebadına göre teknenin ölçüsü değişir.

Fırça: Diğer fırçalara göre sert ve uzun süre kalıcı özelliği olan, boyayı özüne çekmemesinden dolayı tercih edilen atkuyruğu kıllarından üretilir. Fır-

çanın sapları ise; esneklik özelliğinden dolayı gül bitkisinin dalından yapılır.

Kâğıt: Farklı renk ve ebatları bulunan emici özelliğine sahip ve ağırlığı yüksek olan kağıtlar kullanılır.

Desteseng: El taşı. Çeşitli şekillerde ve genellikle mermerden yapılır. Buna ek olarak somakiden ve diğer sert taşlardan yapılan örnekleri vardır. Boya ezme ve boyayı inceltmek amacı ile kullanılır.

Biz: Çeşitli kalınlıklarda ve uzunluklarda olan uçları küt demir parçasıdır. Boya damlatmak, çiçek, hatip ebrusu bülbülyuvası gibi ebru teknikleri yapmak ve kâğıdı tekneden daha rahat almak için kullanılır.

Tarak: Bir ebru tekniği olan taraklı ebrunun adı yapmak için kullanılan aletten gelir. Bu ebru tekniğini yapmak için tekne boyutunda tahta üzerine belirli aralıklarda çakılmış olan çivi, tel ve iğnelerden yapılan bir alettir. Farklı aralıkta ebatları vardır.

Sergen: Ebru yapılmış kâğıdı tekneden alındıktan sonra üzerine serildiği, kurutulmaya bırakıldığı tezgâha verilen addır. (B. Toğrul,2017)

Malzemeler hazır hale getirildikten sonra boya, ebru fırçası ile Kitreli suyun üstüne belirli aralıklarla serpilip damlatılır ve istenilen ebru tekniği uygulanır. Bu işlemten sonra ebru kâğıdı teknenin üstüne örtülür. Hava kabarcığı kalmadığından emin olunan kâğıdın üzerine teknedeki suda bulunan ebru teknikleri kâğıda yansır. Ebru sanatının çokça sevilip özel yapan en önemli unsurlardan biri de ebru eserinin tekrarının ebru sanatçısı tarafından bile yapılamaması ve tek eser olması özgülüğüdür.

20. yüzyılın başların dan itibaren ebru sanatı özellikle çiçekli ve akkase ebru formlarının gelişmesi ile kitap sanatlarında kullanılan formundan çıkarıp duvara asılan levha özeliği getirmiştir. Osmanlı döneminde öne çıkan ebru sanatçıları, Şeyh Sadık Efendi, Şebek Mehmet Efendi, Hezarfen İbrahim Ethem Efendi, Hatip Mehmet Efendi, Necmettin Okyay, Mustafa Esat Düzgünman dır.

Çini ve Seramik Sanatı

Kelime olarak baktığımızda çini kelimesi, Osmanlıca kökene sahip bir sözcük olan sırlı kap anlamına gelen özellikle iç ve dış duvarları tümüyle veya kısmen kaplayıp farklı form ve motiflerle süslemek için kullanılır. Çininin bir yüzü sırlı ve genellikle yoğun bitkisel motifler ile dekorlamış, bezeme yapılmış olan pişmiş çamur, plaka, fayans olarak tanımlayabiliriz (TDK Sözlük,1983). Şeklinde tanımlanmıştır. Toprak işleri dalında iş kollarının yaptıkları ürünler seramik çini tuğla, sırlı tuğla, sırsız seramik gibi adlandırılmıştır.

Çini, özel karışıma sahip çini çamuru ile yapılır ve geleneksel bitkisel, hayvansal, geometrik motif ve dekorlarla süslenmiş, bir yüzü sırlı obje ve ürün olarak tanımlanan geleneksel sanatlarımızdandır. Günümüzdeki modern

çini sanatçıları, her aşamasında el yapımı özelliği olan bütün sırlı ürünler için “çini” ifadesi kullanılmaktadır. Bu tanım kullanılmakta olunan eşyalar ile iç ve dış duvar kaplamaları için kullanılanlar arasında yapım ve üretim aşamasında farklılıklar mevcuttur.

İlk dönemlerde yapılan çinilerinin ana maddesi kuvars olarak bilinen bir maddedir. Buna ek olarak az oranda bentonit gibi yapıştırıcı ve bağlayıcı özelliği olan killeri ve az oranlarda kalsit, dolomit gibi hammaddeler de karıştırılır. Kil, daha çok ilk dönem çinilerinin ana maddesi olarak yer alır. Buna ek olarak değişen miktarlarda bazı hammaddeler kullanılır. Bunlar, dolomit kaolin, kalsit, kuvars, gibi hammaddelerdir. Bu maddelere üretim reçetelerinde yer verildiği görülmektedir (C.A. Yolal,2007).

Çini için kullanılan çamurunun bir diğer kullanım yöntemi vakum presler ile yapılıp alınan çamurun şekillendirme aracı olan çarkta ya da şablonda şekillendirilerek üretilip hazır hale getirilmesidir. Genelde küçük formlara sahip ürünlerin yapımında ve üretiminde döküm yöntemi kullanılmaktadır. İç ve dış duvar kaplamalarında uygulanan yöntem genelde önceden hazırlanan çini yapımında kullanılan çamur kurutulduktan sonra prestene geçirilip, yeniden küçük parçalar haline dönüştürmesidir. Bu işlemten sonra istenilen ebatlarda otomatik preslerde şekillendirilmesi yapılmaktadır. Şekillendirme aşaması bittikten sonra uygulanan her iki tip ürün için de amaç yüzeyin oldukça ve daha pürüzsüz olması, dekorlama esnasında da fırçanın daha rahat hareket edip renklerin düzgün olarak zemine uygulanması amacıyla bir astar uygulanması şarttır. Bu uygulanan astar çininin ana bünyesinden hazırlanır. Kendi bünyesi ile hazırlana maddeyle astarlanmış ürünler önce kurutulup sonrasında ise kademeli olarak 900–1000°C aralığında özel fırınlarda bisküvi pişirimi yapılır. Bu işlemlerin sonucunda ise bisküvi halindeki ürünlere hazırlanan motifler aktarılıp boyaması yapılır. (C.A. Yolal,2007)

Çiniciliğin tarihine bakarsak, eski uygarlıklardan Asur medeniyeti zamanına kadar giden bir doğu sanatı olduğunu görürüz. Çini, ilk çağda var olan Mezopotamya, Mısır, Girit ve İran gibi kültürlerinde özellikle iç ve dış mimari bezeme ögesi olarak kullanılmıştır. Mimariye bakıldığı zaman M.Ö.3000 civarı, İslam mimarisi ve sanatında ise 9. Yüzyıl civarı kullanılmaya başlanmıştır. Türk İslam Sanatlarında Çininin girmesi ise Abbasiler, Karahanlılar, Gazneliler, Harzemşahlar la olmuştur. Türkler için önemli bir yere sahip olan çini sanatının geçmişi Uygurlara kadar gider. Çok geniş ve köklü tarihi olmasına rağmen, çini sanatının mimari sanat alanında sürekli kullanılması ve geliştirilmesi Büyük Selçuklu Devleti ile sağlanmıştır. Çini sanatındaki ilk eserlerde bu nedenle İran’da ortaya çıktığı gözlenmektedir. Akabinde Moğol istilasının büyük ve yıkıcı etkisi ile birlikte bu kıymetli eserlerin büyük ve önemli çoğunluğunun yok olması, yağmalanması ile günümüze kadar varlığını sürdürüp gelen çini örnekleri oldukça azdır. Genel olarak Çini sanatının geçmişine baktığımız zaman en önemli büyük ve parlak gelişimi, Anadolu Türk sanatı,

13. yüzyıl boyunca ortaya çıkmış ve önemli ve özgün eserler ortaya çıkmıştır. İlk kez Türklerle başlayan ve gittikçe gelişme gösteren mimari eserlerdeki çini süslemeleri zamanla çok zengin motifler haline gelmiştir (F.S. Can, 2022).

Yapılan sanatsal faaliyetlerinden dolayı Selçuklu üslubu adı altında yeni bir üslup meydana getirmiş olan Selçuklular çini ve seramiklerin süslemelerinde zengin bir teknik ve süsleme kültürü oluşturmuşlardır. Bu üslup Anadolu beylikler döneminde de devam etmiş ve pek çok eser ortaya konulmuştur. (Resim 7, Kültür A.Ş. 2017)



Resim 7. 12. Yüzyıl Selçuklu Dönemine ait, Yıldız Şekilli Çini Karo

Osmanlı Devleti dönemi seramik ve çini sanatına baktığımızda Selçuklu dönemine ait renkli sır tekniği ve mozaik çini başlangıçta mevcudiyetini korumuştur. Bu mevcudiyete rağmen 15. yüzyıla ait Osmanlı eserlerine bakıldığında çini mozaik tekniğinin çok kısıtlı olarak yer bulduğu izlenir. (ÖNEY,1987). Anadolu topraklarında mevcudiyetini devam ettiren, hüküm süren büyük ve güçlü devletlerden olan Anadolu Selçuklu Devleti'nin peşinden kurulmuş

olan Osmanlı İmparatorluğu önemli bir kültür mirası devir almıştır. Bu mirası geliştirip sürdürecekt ve yüzyıllar boyunca mevcudiyetini sürecek olan bir imparatorluğun gelişimini ve temellerini hazırlayan beylik Osmanlı Beyliği'dir. Özellikle bir çağın kapanması sembolü olan İstanbul'un fethinden sonra dünya çapında önemli bir imparatorluk haline gelen Osmanlı Devleti, kısa sürede hem siyasi hem coğrafi ve kültürel olarak gelişmiş ve güçlenmiştir. İmparatorluğun diğer alanların yanı sıra mimari ve sanat alanında da benzer gelişmeler doğrultusunda gelişme göstermesinin en önemli sebebi olarak yüksek zevk anlayışına sahip olan padişahların sanata verdiği değer ve yapılan fetihlerde var olan kazanılan topraklardaki yetenekli sanatçıların dönemin sanat başkentlerinden olan İstanbul'a getirilmesi söylenebilir. Bütün bu gelişmeler doğrultusunda, Osmanlı Devleti İmparatorluğu döneminde diğer sanatlar gibi çini sanatının da ünü tüm dünyaya yayılıp tanınmıştır.

Zamanla gelişen Çini üretimi M.S. 14. ve 15. yüzyıllarda bir Anadolu kenti olan İznik merkezlidir. İznik'e destek olarak y Kütahya'daki üretim faaliyetleri zamanla yayımlaşmıştır. Fakat İznik'in zamanla gelişen ve ilerleyen çiniye olan yoğun talebi istenilen miktarlarda karşılayamamıştır. Bu nedenlerle de Kütahya'da yapılan üretim artış göstermiştir.



Resim 8. 1550–55 tarihli Şam İşî Tabak, İznik, Musee national de la Renaissance, 2005

15. yüzyılın renkli sır tekniği 16. yy da özellikle İstanbul da devam eder. Sonraki dönemlerde özellikle 17. Yy da İznik çiniciliğinin azalan etkisi yerini Kütahya çinileri alır. 18. yy başlarına gelindiğinde İznik çiniciliğinin etkisini giderek azalmış ve 19. yy da kalite düşmüş zayıf üretimin yapıldığı yıllardır. 20. yy a gelindiğinde modern arayış çinide de devam etmiş ve klasik Türk çini ve seramik sanatından uzaklaşmıştır. Türk Çini Sanatındaki dikkate değer önemde ve parlak dönemini oluşturan ve çeşitli motifler kullanılan İznik Çini- sinde desenleri yaratmak için bitkisel, hayvansal, soyut, somut ve geometrik biçimli motiflerin etkisi önemli bir fark meydana getirilmiştir. İznik çini motiflerinin yanı sıra Kütahya çinilerinde çeşitli insan figürleri, geometrik form- daki motifler özellikle zencirek, çoklu geçmeler ve yoğun olmayan basit bitki motifleri kullanılmıştır.

Seramik; tabiatın içinde tabii olarak var olan kilin daha sıvı hale gelmesi ile birbirlerine yapışarak istenilen forma girme özelliğine sahip kilden, yani topraktan yapılan tüm kap kacak ve eşyalara verilen genel isimdir. Ayrıca "ke- ramos" sözcüğü, Yunanca 'da kil sözcüğü killi toprak, topraktan yapılmış kap ve çömlekçi toprağı tanımındadır. Avrupa dillerindeki tanımı ise "keramik" veya "ceramic" olarak sözlüğe geçmiştir ve halende bu tanım kullanılmak- tadır (Kültür AŞ. 2017). Tüm Anadolu'daki gelişim sürdüren seramik sanatı da tıpkı diğer sanatlarda olduğu gibi daha önce varlığını sürdüren Türk devir- lerine köken olarak bağlanıp gelişim göstermiştir. (Aslanapa, 1999). Anadolu ya gelindiğinde büyük çini levhaların bina yüzeylerini dekore etmek amacıyla kullanıldığını görürüz. Bu levhalar killi topraktan yapılmış ve sırsız ve çeşitli olarak renklendirilmiştir. Bu kullanım ilk olarak M.Ö.7.yüzyılda görülmüştür. Pek çok yapılarda ve eserlerde uzun süre yaygın bir biçimde kendini gös- termiştir. (Kerametli ,1973). Seramik sanatını gruplandırarak olursak tuğla ve kiremit yapımı ve üretimi, çömlek yapımı, çinicilik olarak yapılabilir. Şe- killendirme yapmak için kullanılan basit tezgâh, Çömlekçi çarkı, bunlara ek olarak elle şekillendirilen plaka ve kapların üretimin adı ise Çömlekçiliktir.

Çinicilik ise geleneksel ve çeşitli motiflerin kullanıldığı ve bu motiflerin süs, dekoratif eşya ve iç ve dış duvar karolarında kendilerini gösteren, seramik sır üstü, sır altı gibi dekor uygulamaları ile farklı bezeme ve tarzları uygulamaları ifade etmektedir. Seramikte bir diğer gurup olan Tuğla ve kiremit hem el yardımı ile hem de özel olarak hazırlanan kalıplarla şekillendirilen yapı malze- melerini tanımlamaktadır. Pek çok gelişme gösteren önemli sanat dallarından olan çömlekçilik ve çinicilik el sanatı ülkemizde halen yaygın olarak varlığını korumakta ve günümüzde belirli üretim merkezlerinde üretimlerini, gelişimini sürdürmeye devam etmektedir. Aynı gelişmeler doğrultusunda kiremit ve tuğla üretimi günümüz şartlarına uygun olarak endüstriyel tarzda üretim ve şekillen- dirme yöntemleri kullanarak seri üretilmektedir. Seramiklerde kullanılan beze- me formları ise genellikle bitkisel motiflerindir. Bunun yanında, kuş, balık gibi hayvan menşeli motifler ve insan figürleri de kullanılmaktadır.



Resim 9. Çini Tabak



Resim 10. Seramik plaka

Ebru Sanatının Çini Bisküvi Yüzeye Aktarılması

Boya üretiminin gün geçtikçe ilerlemesi ve gelişmesi ile ebru sanatında ve çini sanatında kullanılan boyalarda da olumlu gelişmeler olmuştur. Bu gelişmeler doğrultusunda ebru sanatının başka alanlarda kullanılmak üzere olan boyaların ebru tekniği ile su üzerinde tutulması denenmiş ve farklı yüzeylere aktarılma denemeleri yapılmıştır. Batıda da pek çok kez denene bu tarz ülkemizde son yıllarda daha popüler hale gelmiştir. Özellikle kumaş, seramik, çini bisküvi, cam ve ahşap yüzeylere pek çok denemeler yapılmıştır.



Resim 11. Ebru yapılmış kumaş örnekleri

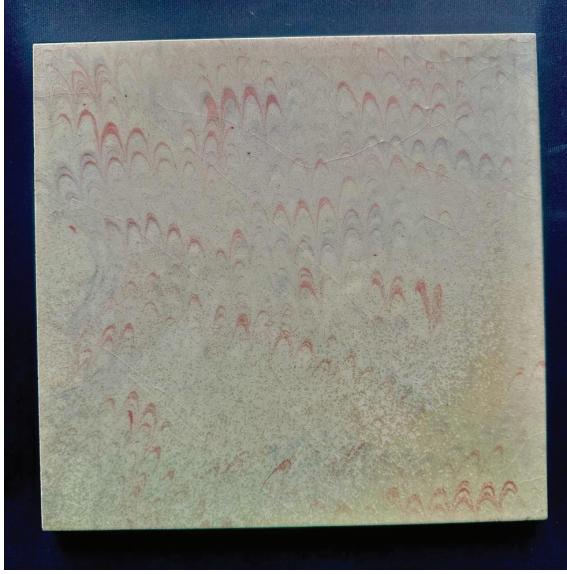
Yapılan çalışmada ebru sanatı çini formlara uygulanmıştır. Önce malzemelerin uygun hale getirilmesi gerekmektedir. Ebru tekniği uygulanacak çini formun düz satırlı olması önemlidir. Düz olmayan çini formlar için ebru yapmak formda hava kabarcığı kalma riskinden dolayı pek tercih edilmez. Ebru yapılacak çini form önce zımparalanır ve tozlarından arındırılır.

Daha sonra ebru teknesine Kitreli su hazırlanır. Ancak ebru teknesindeki Kitreli suya kâğıt yüzeye yapılandan biraz daha fazla kitre konulabilir. Böylelikle içine yüksek ısıya dayanıklı hammaddelerin konulduğu boyaların su yüzeyinde kalması kolaylaşır. Çini formlara yapılacak ebruda kullanılan boyalarda, yüksek ısıya dayanıklı maddeler içeren çini boyaları olmaz zorundadır. Çini boyaları da hammadde olarak genelde toprak boyalardır ama içerisinde ısıya dayanıklı hammaddeler bulundurulur. Çünkü sırlanıp, 900 derecede yüksek ısıda fırınlanan çini formlar için ısıya dayanıklı boyalar gereklidir.

Çini boyalarının Kitreli su üzerinde kalıp rahat şekillendirilmesi için de öd konulup karıştırılması gerekmektedir. Öd konulan çini boyalarının kıvamı ebru boyalarından biraz daha yoğun renkli olması önemlidir. Çini boyalarının sırlanıp yüksek ısı ile fırınlanması aşamaları nedeniyle sulu ve açık renkle tatbik edilen çalışmalar fırın aşamasından sonra soluk renkli olarak karşımıza çıkar (Resim 7,8).

Ebru tekniği ile dekorlanmış çini ve seramik objelerin sır yapma aşamasında dikkatli bir şekilde yapılması gerekmektedir. Dekorlu bisküvi yüzeye dökülen sır ne ince nede kalın olmalıdır. Sırlanmış ve fırınlanmış ebru dekorlu bisküvi ürünlerin görüntü açısından da seramik ve çini olası ile farklılık gösterir. Çini yüzeyde biraz daha mat görünen sırlı obje seramik yüzeyde nispeten daha parlak görünüme sahiptir.

Tüm bu aşamaların zorlukları nedeniyle her çini bisküvi objeye istenilen ebru teknikleri kullanılamamaktadır.



Resim 7. Ebru sanatı uygulanmış çini karo



Resim 8. Ebru sanatı uygulanmış çini karo

Bu nedenle çini formlar için hazırlanan ebru çeşitleri oldukça sınırlıdır. Şal ebru veya çiçekli ebru çeşitlerinin çini yüzeye uygulanışı diğer ebru tekniklerine göre daha zor olmaktadır. Kullanılan çini boyalarını hazırlarken kâğıt yüzeylerdekinden farklı olarak biraz daha kıvamlı olmasında fayda vardır. Kıvamlı boyalardan dolayı teknede yer alan kitreli suyun çabuk kirlenme olasılığı da vardır. Bu nedenle ister çini ister seramik yüzeye ebru tekniğiyle boyama yapılacağı zaman oldukça dikkatli ve hızlı olunması gerekmektedir.

Çini yüzeylerin astarlı olması da ebru tarzı boyanmış bisküvi yüzeylerin seramik yüzeylere nispeten daha soluk çıkmasına diğer bir nedendir. Yüzeyde bulunan astardan dolayı çini yüzeye boya yeteri kadar iyi nüfus etmemektedir (Resim 9).



Resim 9. Ebru sanatı uygulanmış çini tabak

Bu nedenle seramik bisküvi yüzeylerde ebru çalışmaları daha iyi sonuç vermektedir (Resim 10). Bu nedenle çini yüzeyler için öd ile hazırlanmış çini boyaların olabildiğince kıvamlı olması önemlidir. Kullanılacak ebru formları ise genelde battal ve taraklı ebrulardır. Diğer formlar için çini boyalarının dibe çökme hızı daha fazla olduğu için pek mümkün olmuyor. Bu nedenle boyanın dibe çökmeden ebru uygulanacak yüzeye aktarılması için işlemin olabildiğince hızlı ve dikkatli yapılması gerekmektedir.



Resim 10. Ebru sanatı uygulanmış seramik tombak

Seramik objelerin astarsız olması nedeniyle boyayı daha iyi yüzeye almasından dolayı ebru tekniği daha kolay uygulanmaktadır. Uygulanan yüzey sırlandıktan ve fırın aşamasından sonra çini yüzeye nazaran daha iyi renk görünümünü sağlamaktadır (Resim 11,12).



Resim 11. Ebru sanatı uygulanmış seramik tombak



Resim 12. Ebru sanatı uygulanmış sırlandırmış seramik tombak

KAYNAKÇA

Barutcuğil, Hikmet. Suyun Renklerle Dansı, İstanbul,2000

Dere, Ömer Faruk. Devlet-İ Aliyeden Günümüze Ebru Sanatı, İstanbul,2011,S:1.

Derman, U. Türk Sanatında Ebru, İstanbul-1977 S7.

Kerametli, C. (1973a) Anadolu Selçuklu Devri Duvar Çinileri. Türkiye'miz Dergisi S10.İstanbul

Kültür A.Ş. (2017). Türk Sanatları Seramik. İstanbul: İstanbul Büyükşehir Belediyesi Yayınları.

Öney, Gönül. İslam Mimarisinde Çini, Ada Yayınları, İstanbul, 1987.1987: 69

Savaş Can, Fatime. Anadolu Selçuklu Dönemi Seramik ve Çini Motiflerinin Günümüz Seramik Yüzeylerine Yansıması, ss: 259

Sönmez, Gülseren. Gelenekselden Günümüze Ebru, İnkılap, İstanbul,2007

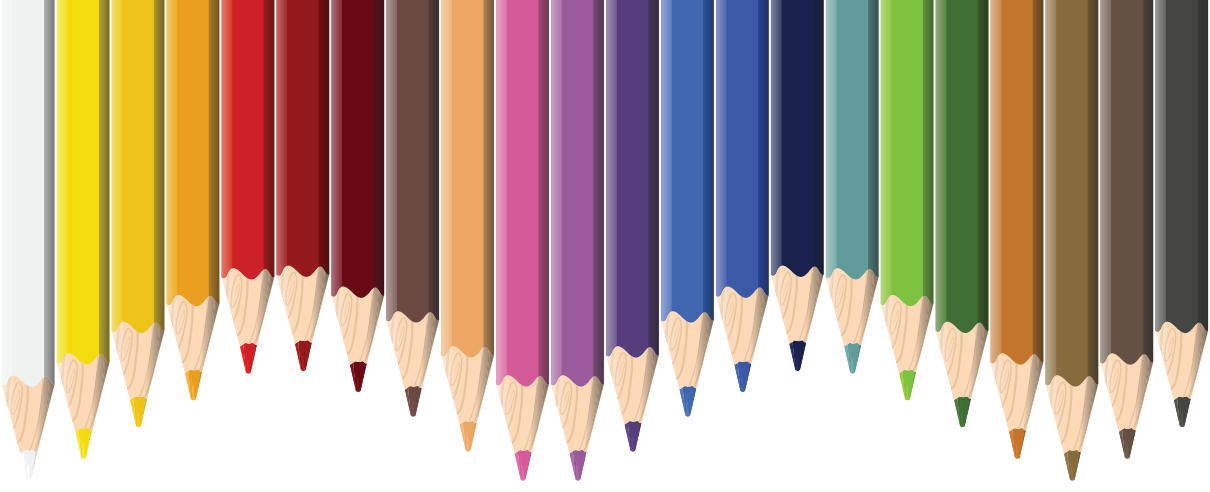
TDK SÖZLÜK,1983, S.312:

Toğrul, Burcu. İstanbul Süleymaniye Kütüphanesindeki Sülüs Levhaların Tezhip Özellikleri, Yüksek Lisans Tezi, Uşak Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ağustos 2017, Ss: 57.

Yolal, Ceren Atay. Başlangıcından Günümüze Kütahya Çinileri ve Çini Motiflerinin Seramik Yüzeylerde Yorumlanarak Uygulanması (Yüksek Lisans Tezi) Eskişehir, 2007

<https://www.kocaelibakis.com/kultur-sanat/geleneksel-eburu-sanati-giysi-canta-ayakkabi-ve-aksesuarlarda-hayat-buluyor-H20229.html>

<https://kulturveysam.com/su-ustune-yapilan-resim-eburu-sanati>



Bölüm 15

MODERN SANAT VE BİLİM İLİŞKİSİ

Yelda USAL¹

1 Dr.Öğrt.Üyesi, Fırat Üniversitesi, Eğitim Fakültesi, Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü, Resim-İş Öğrt. ORCID ID: 0000-0002-1892-0724

Giriş

İlkel sanattan başlayarak günümüz modern sanat anlayışına kadar sanat; düşünce yapısındaki, teknoloji ve bilimdeki değişiklikleri ve gelişimleri beraberinde getirmiş ve desteklemiştir. Bir toplumun sanatsal gelişimi, o toplumun kültürel ve bilimsel gelişmişliğinin görtergesi olmuştur. Değişen dünya görüşü, teknolojik ve bilimsel gelişmeler sanatta da değişime sebep olmuş ve 20.yy. ile birlikte modern sanat anlayışı ortaya çıkmıştır. Modern sanat aslında, psikanalizin, felsefenin ve 20.yy. biliminin tuvale yansıması halidir. Bu bölümde, 20.yy. sanatının, modern sanat anlayışının nasıl bilimle iç içe geliştiği ve birbirini nasıl etkilediği üzerinde durulmuştur.

1.Sanat

Sanatın belirli bir tanımını yapmak, etimolojik olarak tanım yapmaktan daha zordur. Çünkü sanatın tanımı konusunda düşünürler ve sanatçılar nesnel bir tanım yapamamışlardır. Örneğin, Tolstoy sanatın tanımını, güzeli açığa çıkaran bir olgu olarak yapmıştır. Başka bir tanımla sanat, hoşla giden, estetik korkular içeren biçimler yaratma çabası olarak da kullanılabilir. Sanat, ayrıca bireyin yaratıcı yönünü şekillendiren bir ifade şeklidir. Başka bir tanıma göre sanat, “bir duyguyu, bir planı, bir güzelliği ifade etmek için kullanılan depolama ve yaratıcılık” olarak da seçilebilir. Platon’a göre ise sanat “bir kopyayı tekrar kopya etmek, imgeyi tekrar imgelemektir. Ayrıca Platon sanatı, bir yansıtma süreci olarak da açıklamıştır. Joseph Beuys’un “genişletilmiş sanat kavramına” göre insan sanatçıdır ve her şey sanattır (Aladağ, 2019:6).

Sanatın neden bu kadar önemli olduğuna dair süregelen performanslar, büyük ölçüde sanatın karşılaştırıldığı kriterlerin karmaşıklığı ve belirsiz doğasıyla ilgilidir. Bu karmaşıklık sistemin vazgeçilmez koşullarından biridir ve tam tersini düşünürsek; Meselenin özüne aykırı olduğu ortaya çıkıyor. Çağlar boyunca farklı coğrafya, kültür, yaşam koşulları ve farklı insan yapılarının yarattığı çeşitlilik, hem sanatı hem de sanatın tanımlanma biçimlerini çeşitlendirmiştir (Balkır, 2020:32).

Modern dönemde sanatta estetik anlayışını anlamanın en kolay yolunu fark eden ve özümseyen sanatçıların incelenmesi veya analizidir. Sanat varoluşundan bu yana hep hareket halinde olmuştur; Değişkenliğin bozulması sosyal, politik, ekonomik ve düşünsel birçok aşamadan günümüze kadar gelmiştir. Günümüz sistemi olarak farklı üslup ve anlayışlarla ortaya çıkan sanat eserleri önceki anlayışı reddetse de; Etimolojik olarak onu ayrı tutma veya bir kenara itme isteğini yerine getiremiyordu (Şahin, 2016:78).

2. Modern Sanat Anlayışı

Modern sanat anlayışı Rönesans’la başlamıştır. Rönesans çığır açıcı bir dönem olmasına rağmen durağan değil, süreci koruyan bir sürekliliğe sahipti.

Bu sürekliliği bozan ise dönemin filozoflarının Rönesans hümanizmini meşgul eden yazıları eleştirip ondan kurtulmaya başlamalarıydı. Bu süreçte sözlü bilgiden yazılı değişime geçiş, özelden evrensele geçiş, genelden yerele ve son olarak zamana özgüden evrensele geçiş sağlanmıştır (Uca, 2017:23). Kültürel ve teknolojik değişimleri takip eden bu süreç, Empresyonizm’den başlayarak Kübizm, Fütürizm ve Sürrealizm gibi akımlara geçerek modern sanatın başlangıcı olabilir. Modern sanatta ortaya çıkan olumlu sonuçlara ve devam eden çözümlere yanıt arayan sanatçı, çağın olanaklarını kullanarak sanata çok güzel bir dil ve boyut kazandırmaya çalışmıştır. Sanatı yeniden tanımlama sürecini ortaya koyan sanatçılar, farklı dilleri kullanarak o dönem için önemli ve kalıcı adımlar attılar. Tuval resminin yanı sıra fotoğrafın icadı ve sonraki dönemlerde yeni teknolojik buluşlar, modern sanatı sürekli yenilemiş ve genişletmiştir. Modern sanat Ekspresyonizm, Kübizm, Fütürizm, Sürrealizm ve Dadaizm gibi akımlarla çeşitlenmiştir (Atmaca, 2011:295). Modern sanat, toplumsal ilişkilere ve gündelik hayata odaklanmayan, biçim ve estetiği ele alan bir anlayış geliştirirken, politik bir mesaj da belli bir üslupla sınırlı kalmıyor. Bu resim temsil odaklı olmaktan çıktı ama aynı zamanda temsili resimden tam anlamıyla kopmadan uzun süre izlerini sürmeye devam etmiştir (Erdoğan, 2015:78).

Greenberg’e göre sanatta modernist devrim, her şeyden önce, yükselen teknoloji ve bilim dünyasındaki kaosun bir ifadesi, bir siyasi yenilenme hareketi ya da sanatın işlevselliğine ilişkin “ilkel” gerçeklere bir dönüş değil; sanatın biçimi, konusu ve uygulanışı açısından oldukça sağlıklı ve kapsayıcıdır (Atmaca, 2011:296).

2.1. Modern Sanat Akımları

Modern sanat, 19. yüzyılın ortalarından 20. yüzyılın ortalarına kadar yaklaşık 100 yıllık bir süreçte pek çok akımın birleşiminden oluşuyor. İstisnalar olsa da modern sanat, hızlı sanayileşmeyle birlikte ortaya çıkan kentleşmeden ve kentte yaşayan bireylerin sorunlarından beslenmiştir. Paul Gauguin’in medeniyetten kaçışı, Van Gogh’un kendinden köye geçişi, dışavurumcuların doğaya dönüş isteği, fütüristlerin teknoloji tutkusu, sürrealistlerin bireyin iç dünyasına bir çıkış yolu olarak bakmasıdır. 19. yy. ve 20. yy. da ivme kazanan şey, savaşlarla birlikte sosyal ve politik gelişmelerin doğrudan sanata da yansımasydı (Bayramoğlu, 2021:279).

2.1.1. İzlenimcilik

19. yüzyılın son yarısında ortaya çıkan empresyonizm, genel yapısı itibarıyla üslup, yöntem ve konu bakımından önceki sanat geleneklerinden ayrılan bir akımdır. Bu arayışta daha önceki sanat akımlarında olmayan yeni bir düşünce gücü, görme biçimi ve nesnelerin yeni bir yorumu yer alıyor. Bu değişimlerin dayandığı temel, doğadaki görünümünün sürekli değişmesi ve herhangi bir “an”a karşılık gelen görünümün, herhangi bir zamanda tekrar

aynı şekilde görülebilmesidir (Doğan, 2016:1626).

Empresyonist ressamalar manzaraya ve Fransız orta sınıfının modern yaşam tarzlarına odaklandılar. Açık havada çalışmayı tercih eden sanatçılar genellikle küçük boyutlu tuvaler kullanmışlardır. Renk paletine yayılan küçük fırça darbeleriyle ortak bir tarz benimsemişlerdir. Işığın, hareketin ve atmosferin canlı olduğunu tuvale aktarmak istediler ve bu şekilde hızlı çalışmışlardır. Genellikle resimlerinde kontur kullanmamışlardır. Bunun yanı sıra istisnalar dışında siyah rengi kullanmamışlardır (Erden, 2016:49).

2.1.2. Dışavurumculuk

Modern dünya algısının postmodern dünya gibi farklı şekillerde adlandırıldığı dönem 19. yüzyılın sonu ve 20. yüzyılın başıydı. Bu dönemde ortaya çıkan ve kendisini modern sanat tarzı olarak tanımlayan sanat akımı Ekspresyonizm'dir. Bu hareket, iki dünya savaşından sonra ortaya çıktı ve başlangıçta politiktir, ancak daha sonra kalıcı bir durma noktasına geldi ve saf sanat lehine neredeyse sanatı dışladı (Ünsal, 2017:217). Teknolojik ve toplumsal gelişmeler hızla artmakta, sanatta yeni form arayışları sürekli devam etmektedir. Bu dönemde sanattaki bu değişim süreci Ekspresyonizm olarak karşımıza çıkar. Kuzey Avrupalı sanatçılar ve bazı Alman sanatçılar tarafından kurulan ve geliştirilen bir sanat akımı olan Ekspresyonizm, dönemin gerçekleriyle ilişki içindeydi ve onları yansıtıyordu. Gereksiz teknik ve bilimsel, hayali ve toplumsal yaşam tarzı parçalarının yaşandığı bir kaos çağında ortaya çıktı (Fırıncı, 2006:111).

2.1.3. Kübizm

Kübizm, sanatçının bizzat kendisi tarafından dönüştürülerek sonsuza kadar yeni bütünler yaratma sanatıdır. Picasso öncülüğünde Kübizm'in yolunu gösteren yeni bir anlayış değişmemiş, konu itibarıyla da farklılaşmamıştır. Bütün fark, vizyonların ve onların biçimsel tezahürlerinin, yani resimsel alanın görünür olduğunda ortaya çıkmasıdır (Müezzinoğlu ve Gümüş, 2019:733).

1907-1908 yıllarında kübizmin ortaya çıkışıyla birlikte Avrupa resminde oluşan estetik değerler değişti. Kübizm sanatçının nesneye bakış açısını değiştirdi. Kübistler gerçekliği doğrusal perspektif ve renk aracılığıyla ayırmayı reddettiler ve alternatif düzlemler aracılığıyla ayırma arayışına girdiler. Yaratıcılık, bir nesnenin tasarımında bu düzlemleri bir pilotta birleştirip ayırmak olmuştur. Kübistler sanatlarını geliştirirken gerçekliği tamamen özgün bir şekilde resme aktarmayı hedeflediler: Tamamen yabancılaşmış malzemeleri (kağıt, gazete parçaları, kibrit çöpleri) tuvallerine yapıştırdılar. Bütün bunlar günümüz resminde sıklıkla görülen ama o dönemde hiç görülmemiş şeylerdir. Kübistler bunu gerçekliğe ilişkin özelliklerini kaybetmediklerini göstermek, resimde ayrıcalıklı madde diye bir şeyin olmadığını, her nesneyle resim yapılabileceğini göstermek için yaptılar (Bayramoğlu, 2021:281).

2.1.4. Fütürizm

Temellerinden gerçek bilim ve mantıkla yola çıkan yolun yayılması, modern akımlardan biri olan Fütürizm, özellikle teknik manifestolarda bilimden etkin bir şekilde yararlanılmasını sağlamıştır. Fütüristlerin Fransız fikirleri, Henri Bergson'un çokluk teorisi, fütürist sanatçıların manifestolarında da görülmektedir. Zaman ve mekana dair pek çok düşünce ve sonucu içeren "Çokluk Teorisi"nde renk ve hareket üzerine araştırmalar yapan Bergson, biçime değil harekete odaklanılarak sonsuz bir hareket elde edilebileceğine dikkat çekiyor. Burada form yerine hareket ön plandadır (Öztürk, 2020:2).

Fütürizmin belgesi ve bilim sanatının temel nesnesi olarak ele almış ve insanlığın gelişimini teknolojik gölgesinde yeniden şekillendirmiştir. Hızı ve saldırganlığı, vatanseverliği ve savaşı yüceltir. Günümüzde bilgisayarın bir sanat malzemesi haline gelmesi sanatta elektronik çağın fütürizmini göstermektedir (Kara, 2017:45).

Fütüristlerin moderniteden anladıkları güç, dinamizm ve harekettir. Bu olguları deneyimleyen temel unsur olarak kabul edilir. Parçalı ve dağınık elektrikli aydınlatma, otomobiller ve uçaklar gibi yeni yüzyılın büyük teknolojik buluşları, sanatçıların yeni ifade biçimlerinin ortaya çıkmasına neden olmuştur. Teknolojik olarak ulaşılabilir ve bu fikirlere hizmet edecek her şey sanatçıların eserlerinde yer almaktadır. Fütürist düşünceye göre evrenin her yerinde var olan bir enerji analizi vardır. Fütüristler, hareket ediyormuş gibi görünen güçlü çizgiler ve şekiller kullanarak resimler ve heykeller yaratmışlardır (Öztürk, 2020:3).

2.1.5. Dadaizm ve Gerçeküstüçülük

1900'lü yılların başında kabul edilen sanat anlayışı ve sanat ahlakı Dadaizm ile birlikte ortadan kalkmaya başlamıştır. Zürih ve New York'ta aynı anda ortaya çıkan ve geçerli sanat kesimlerini, niceliklerini ve kişilerini reddeden ve Avrupa'nın etkili sanat merkezlerine yayılan Dada kavramı, toplumun günümüzün tüm modern çağına karşı bilinçaltı öfkesini sanat aracılığıyla ifade ediyordu. Dadaistler toplumun duygusal yansıması olarak savaşın insanlar üzerinde yarattığı travmayı sanat aracılığıyla dile getirmişlerdir (Aktan, 2019:550).

Sürrealizm 20. yüzyılın ilk yarısında ortaya çıkmış ve sanat tarihinde önemli bir yere sahiptir. Dadaistlerin sanatın tüm geleneklerini yerle bir eden manifestolarından sonra benzer düşüncelerle gerçekliği sorgulayan Sürrealistler sanata yönelmeye başladılar. Empresyonistler sanatın doğasını yolculuktan incelemeye çalışırken, Sürrealistler sanatın doğasını bilinçaltına yolculuktan incelemeye çalıştılar. Bu yolculukların gerçekliği sorguluyor, daha yüksek bir gerçekliği gösteren ve bir dönüşümün gerçekleştiğini gösteren geçmiş bir gerçeklik. Gerçeküstüçülük edebiyat ve resim gibi sanatın birçok alanında

uzun yıllar devam etmiştir (Batur, 2020:165).

Dadaizm ile uyumlu olan gerçeküstücülük, doğrudan ifadeden yola çıkıyor gibi görünüyor. Tüm anlatım yöntemlerini ortadan kaldıran Dadaizm, gelişen bir anlatım içerisinde. Dadaistler ve Sürrealistler nesnel, biçimsel ve rasyonel bir ifadeden oluşan şüphelerdir. Böyle bir açıklamayı duymanın değerinden bile şüphe duyuyorlardı. Dadaist düşünce sadece sanat ve estetik ürünlerle ilgili olmayıp, insanların genel durumuna ilişkin şüphelerin de olması beklenir. Sürrealist manifestolardan birinde, bireysel insanlığın tüm eylemlerinin sonsuzlukla ölçüldüğünde anlamsız olacağı belirtilmiştir (Çevik, 2020:442).

3. Bilim Sanatı Nasıl Etkiledi?

Sanat ve bilgi ilk kez Rönesans’la birlikte anılmaya başlandı. Bu dönemde bilim ile sanatın birbirinden farklı olduğu yönündeki görüşler çürütülmüş, sanat kültürel ve bilimsel düşünceyi yönlendiren önemli bir araca dönüşmüştür. Günümüz dünyasının Aydınlanma hizmetlerinden yararlanan kültürel kesimleri, bilim ve sanatın uzun vadeli bir anlatımını gerektirmektedir. Günümüzde aydınlar, bilim insanları ve sanatçılar, bilimin ve sanatın mahiyetine ilişkin “birliktelik” ve “nifak” konusunu tartışmaya devam ediyor. Ancak, sanatı “bilimin sonucu” olarak gören Johann Wolfgang Von Goethe ve görsel sanatları teknik ve özet halinde keşfeden Leonardo Da Vinci gibi, günümüzden önceki yıllarda yaşamış birçok sanat ve bilim insanı, Sanat ve bilimin kendi doğalarıyla tamamen uyumlu olduğuna inanıyordu. Yapılar üzerinde anlaşılar ve iki disiplinin hem pratik hem de teorik olarak bütünsel yapılarını ortaya koydular (Kılıç, 2012:196).

İnsanoğlunun tarih boyunca her ilgi alanı ve ürettiği tüm bilgilerin detayları iki temel kavramı ortaya çıkarmaktadır; bilim ve sanat. Yani insanın olduğu her yerde bilim de vardır, sanat da vardır. Bazen sanat ön plana çıkıyor, bazen bilim ön plana çıkıyor. İnsanlar ve faaliyetler yalnızca bilimin mantığıyla incelendiğinde oldukça somut, materyalist ve duygusuzdur; Sadece sanat mantığıyla incelendiğinde oldukça soyut, düzensiz ve duygusal bir dünya ortaya çıkıyor (Ayaydın, 2016:20). Matematik, fizik, kuantum fiziği, astrofizik, tıp, psikoloji ve psikiyatri sanatı tamamen etkilemiştir. Bu etkileme aslında Rönesans’ın başlamasıyla ve Albrecht Dürer ve Leonardo Da Vinci’nin resimleriyle başlamıştır. Önce ufuk çizgisini, sonra perspektifi sorgulayan matematiksel zihin, sonra da dünyanın şeklinin kilisenin dediği gibi olup olmadığını sorgulamıştır (Sayın, 2017:292).

Bilim ve sanat, toplumun yapısına bağlı olarak değişen ve gelişen bir süreçtir. Bu sürecin temelinde insanın yeni şeyler bulma ve yaratma arzusu yatmaktadır. Hem bilim hem de sanat, toplumsal çerçeveye bağlı olarak şekillenir ve gelişir. Bilim, daha çok bireyin doğayla olan ilişkilerinin gelişimine

katkı sağlarken, sanat daha çok insanın insanla olan ilişkilerinin gelişmesine katkıda bulunur. Bilim ve sanatın ortaya çıkardığı bilgi ve fikirler hem doğanın hem de toplumun daha iyi anlaşılmasını sağlar; bir yandan toplumsal düşünce yapısı gelişirken, bir diğer yandan da insanın tabiat üzerindeki hakimiyeti artmıştır (Aladağ, 2019:8).

Bilim; Doğayı fiziksel olarak ele alarak bütünü oluşturan parçaları analiz eder, bütünü ortaya koyar ve belirlenen yöntemlerle öngörülse değişimlerini kanıtlayarak yeni bilgi, bulgu ve süreçlere ulaşmayı amaçlar. Bu nedenle bilimin odak noktası nesnel gerçekliktir. Sanatın doğası; Bilimin tek tek ayırarak tanımladığı, aralarında organik bağ olan veya olmayan şeyleri seçici bir yaklaşımla bir araya getirerek öznel gerçeklik boyutuna yaklaşır. Kadim kültür ve medeniyetlere ait sanat eserleri, dönemin en yüksek teknik ve yaratıcılığının ürünleridir. Bu eserlerde kullanılan formlar, her biri resmen doğayı kopyalayan veya temsil eden oldukça farklı ve çeşitli amaç ve anlamlar içerir. Bu anlam manevi yetişmeden iletişime, dönemin göstergebilimsel olgu ve kavramlarına kadar uzanan kültürel hafıza ve birikimlere gönderme yapmaktadır. Bilim deliliğin oluşumuyla, sanat ise deli aklın ve sezgilerin birleşmesiyle ilgili olsa da bu birikimin ortak noktası ve başlangıç noktası insanın coşku, sezgi ve heyecanı üzerine kurulmuş olmasıdır (Ayaydın, 2016:20).

Sanat, bilime bilgilendirici işleviyle yaklaşır. Piyasadaki bilim gibi sanat da insan hayatı ve evren hakkında bilgi üretir. Sanat gerçeği tasvir edip sergilerken, bilimin gerçeği de herkes tarafından görülebilir. Bilimin ve sistemin işleyişi birbirinden farklı olsa da her birinin amacı yeniyi gerçekleştirmek, hayata hizmet etmek ve yeniyi terk etmektir. Bilim ve sanat doğayı ve toplumu daha iyi anlamaya yardımcı olur. Bilim ve sanat bir yandan bilincin toplumsal açıdan katkı sağlamasını sağlarken, diğer yandan insanlığın doğa üzerindeki yerinin güçlenmesini sağlar. Bu nedenle bilim ve sanat gerçekten medeniyetin güçlü araçlarıdır (Aladağ, 2019:9).

Eseri teknik bir kurguya dayandığından oluşum aşamalarına göre bilimin ve sanatın görünen yönleri şekillenmektedir. Tam tersine sanat, bilimin görünmeyen yüzüdür. Bir başka deyişle sanat, bilimin uygulanmasının dönüşüm alanı olan teknolojik ilk aşama olan zihinsel tasarım ve üretimin ontolojik yapısının ortaya çıkma sürecidir. Bu esnek bilim ve teknoloji üretimin alt sunumunu hazırlarken, sanat ise bilimin ilk aşaması olan fikirlerin sunulmasının planlı, bilimsel, olgun, zihinsel kurgu sürecini oluşturmaktadır. Bilim ve sanat tek bir kültürdür çünkü kalıcı olarak benzer eylem kalıplarına dayanırlar. Bilimin formül ve yönteminde ifade edilen benzer yaratıcı zihinsel süreç etkinlikleri gözlenmektedir. Teorisyenlerin teorileri hakkındaki tahminlerinde insan aklı ve yaratıcı sanatsal zeka oldukça etkili ve geçerli bir yöntem olarak kullanılmaktadır. Nitekim bilimin problem çözmeye ve yaratıcı faaliyet sürecinin her aşamasına olan katkıları beşeri bilimlerin araştırma alanlarından birini oluşturmıştır (Kılıç, 2012:199).

Bilim sadece getirdiği teknikler, ucuz ve etkin yağlıboya yapımı ve diğer kolaylıklarla sanatı etkilememiştir. Aynı zamanda bilimsel düşünce, yeni felsefi sistemler doğurmuş ve yeni felsefi sistemler de ressam ve sanatçılar tarafından çok yakinen izlenmiştir. Sanatçılar bulundukları döneme göre matematik, fizik ve bilimdeki bu ilerlemeleri konu edinmişlerdir. Bilimin gelişmesi ve fotoğraf makinesinin icat edilmesi ve her anın dondurulabilmesi de ressamalarda artık natürmort, manzara resmi ve insan portreleri yapma ilgisini ortadan kaldırmıştır. 20.yy. da ressamlar artık felsefeyle, daha soyut konularla ve bilimin yeni araştırma alanlarıyla ilgilenmişlerdir (Sayın, 2017:294).

Bilim ve sanata ilişkin çalışmaların önünde, bilimsel ve geleneksel üretimler arasındaki yaratılış-yaratıcılık, öznel-nesnel gibi farklılıkları, teknolojik gelişmelerin sanat etkisi, bilim ve sanatta gerçekliğin incelenmesi, aydınlığın ortaya çıkışı gibi konuları görmekteyiz. Merkezi tasarımın netliği ve olağanüstü sıcaklığı, uygulama kapsamı ve sergileme olanakları önemlidir (Yılmaz, 2014:92).

4. Modern Sanat ve Bilim Arasındaki ilişki

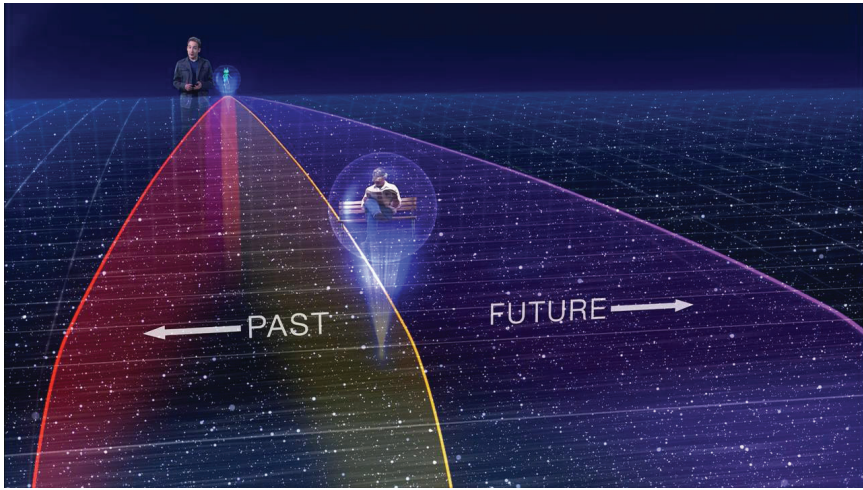
Sanat biliminin varlığından çok önce vardı ve çok daha fazla insana hitap ediyordu. Bilimde amaç, açıklamalar yerine seri açıklamalar ve formülasyonlarla doğayı ve insanı genişleyen aklın anlaşılabilirliğine getirmek, gerektiğinde doğayı kontrol altına almaktır. Sanat ise yalnızca yeniden ürettiğini, çağrıştırdığını, algıladığını renklerle ve sözcüklerle ifade edilmektedir. Sanat ve resim bilimle birlikte gelişerek önemli bir taşınabilir yapı taşı haline gelmiştir. Sanat, özellikle de modern sanat hayal gücüne ve soyut düşünceye verdiği özgürlük açısından da çok önemlidir; bilimi her zaman tamamlamıştır (Sayın, 2017:127).

Yirminci yüzyıl, Dünya Savaşları'nın şekillendirdiği, toplumsal ve siyasal çalkantıların sanatın ana kaynağı haline geldiği, sistemin genel olarak topluma nüfuz etmeye başladığı bir yüzyıl olması açısından önemlidir. Bir yüzyılda kabul edilen Aydınlanma Çağı teorisi, yeni değişimler, teknolojik buluşlar ve insanın sunduğu yeniliklerin eşlik ettiği verimlilik anlayışıyla sanatta değişim arayışları, daha başlangıçlara doğru biçimsel değişime yönelik pek çok fikir ortaya atılmaya başlandı. Öncelikle toplumun her kesimi için eşit sosyal haklar, özgürlük, doğa, bilim, insan mutluluğu, deney ve gözlem, sanatta, bilimde ve felsefede daha yetkin ve daha üst aşamalara doğru ilerlemek, Aydınlanma Çağı formüllerinin kavram ve öngörülerini oluşturmuştur. Daha önce yaşanan olaylarla birlikte bu dönemin ekonomik ve kayıtlı ayağı olan Sanayi Devrimi de yaşanmış ve dünyadaki üretim biçimi geri dönülemez biçimde değişmemiştir. Bu da insan ve toplum hayatının kökten değişimine sebep olmuştur (Öztürk, 2020:2).

1860-1960 yılları arasında yüz yıllık bir dönemi kapsayan modern sanat, doğaya natüralizmden uzak bir yaklaşımla yaklaşmıştır. Modernizmle gelen

yabancılaşma karşısında sanatçının tek sığınağı sanat olmuş, “sanat sanat içindir” sloganı ile işlevselliğe önem verilmiş ve her türlü süsleme korunmuştur. Her zaman yeniye ulaşma arzusuyla resimde yüzeye, biçime ve renge önem verilmiş, öze ulaşma arzusunda temel formlar değer kazanmıştır. Modern sanat tuvali ve boyası, geleneksel sanatın güçlü bir anlayışla benimsenen, hatta ön plana çıkan unsurları haline gelmiştir (Görenek, 2020:10).

1873'te James Clerk Maxwell ışığın nasıl bir dalga olarak hareket ettiğini ispatlamıştır. Einstein ise gençken sürekli bir ışık ışının üzerine binip yolculuk ettiğinde dünyanın nasıl görüneceğini sorgulardı. Klasik fiziğin kurucusu Isaac Newton'a göre uzay dümdüz, her yerde homojen ve inertti; yani uzay mutlak bir bütünlüktü. 135Uzay ve zaman birbirinden tamamen ayrı sabit olgular-
dı ve birbirinden farklıydılar; birbirlerinden etkilenmezlerdi. Madde ve uzay da birbirinden ayrı ve etkileşimde olmayan oluşumlardı. Aslında Newton'un söyledikleri günlük hayatın mantığına çok uygundu. Ama Albert Einstein bu gerçeklerin hiçbirisinin doğru olmadığını, evrende günlük hayatın mantığından bambaşka bir mantığın var olduğunu kanıtladı (Sayın, 2017:135-136).



Resim 1. Brian Greene. *Fabric of Cosmos* Documentary, 2014, NOVA, PBS.

Resim 1’de, Colombia Üniversitesinden fizikçi Brian Greene’in hazırladığı *Evrenin Dokusu* belgeselinde New York’da bir taksiye binmekte ve varsayımsal olarak taksi ile ışık hızına çıkmaktadır. Işık hızına yakın hızlarda taksinin önü ile arkası birbirine yaklaşmakta ve taksi yassılaşmaktadır. Bu belgeselde, Greene bindiği sarı taksi ile New York’un ana caddelerinde ışık hızına yakın hızlara çıktığında çevrenin ve binaların nasıl görüneceğini film hileleri kullanarak anime etmektedir. Binalar ve yol distorsiyona uğrayacak ve kübist, fütürist veya modern resim tablolarına benzemeyecektir (Sayın, 2017:143).



Resim 2. Alberto Giacometti, Man Pointing, 1947.



Resim 3. Alberto Giacometti, La Forêt, 1950

Modern heykeltıraş Alberto Giacometti'nin yonttuğu heykeller farklı uzay-zamana, farklı boyutlara ve farklı bir fiziğe bakışı yansıtmaktadır. Işık hızına yakın hızlarda meydana gelen görsel bozulmalara güzel bir örnektir. 20. yüzyıl Pek çok ressam ve heykeltıraş yeni fizik listelerinden haberdar olmuş ve yeni fizik ile yeni bilinç, uzay-zaman, insan-hız ilişkilerini resimlerine yansıtmaya çalışmıştır (Sayın, 2017:144).

Teknoloji, insanlığın icadından bu yana sanatçılar tarafından geniş bir yelpazede algılanmış ve yorumlanmıştır. İtalyan Futüristleri yüceltmış, Marcel Duchamp ve Francis Picabia gibi Dada sanatçıları tarafından hicivle ele alınmış. Konstrüktivistlerin desteklediği teknolojik ütopyanın ayrıntılarını yakalayıp teknoloji ve bilimle ilişkilerini yeniden üretimin zirvesine taşıdı. Sanatın ve bilimin gerekliliğine inananlar, bilim insanları, mühendisler, teknisyenler, filozoflar ve matematikçiler ile birlikte çalışmışlardır. Bu ortaklıklarla gelenek duygusu taşımayan işler üretilmiştir (Kara, 2017:45-46).



Resim 4. Umberto Boccioni, *Unique Forms of Continuity in Space*, 1913.

Boccioni'nin sanatsal teorisinin merkezinde yer alan eseri olan, 1914 tarihli incelemesinin sonunda *Pittura scultura futuriste* Boccioni, Musküler Dinamizmin bir çalışma olduğu 1913 tarihli *Uzaydaki Benzersiz Süreklilik Formları* (Resim 4) heykeli anlayışında, sürekliliğin nihai işareti olarak eterin biçimlendirici rolünü ortaya koymuştur. Boccioni ayrıca *Uzaydaki Benzersiz Süreklilik Formlarını* mekansal dördüncü boyutla ilişkilendirmiştir. Sanatçı

heykeli, alternatif olarak, üç boyutlu uzaydan geçen ve farklı görünümünün bir dizisini kaydeden dört boyutlu bir varlık olarak düşünülmüştür- “sonsuz açılımlarında sezilen güçlerin ve formların sürekli bir izdüşümü”. Fütürizm 1914 tarihli incelemesinde Boccioni, Fütürizm için dördüncü boyutu iddia ediyor ve Kübist teoride mekansal dördüncü boyutun oynadığı önemli role tepki gösteriyordu (Henderson, 2004:454).

Cisimleri ve renkleri, ışınlarının gözümüze ulaşması sonucunda gözün retina denen kısmında iki boyutlu olarak algılarız. Her iki gözdeki görüntünün algılandığı sarı noktanın çok hafif olarak birbirine asimetrik olması sayesinde beyin, cisimleri yorumlayarak üç boyutlu algılar; aslında görme merkezinin bulunduğu oksipital lobdaki (arka lob) görüntü algısı iki boyutludur. Renklerin oluşumu da tamamen bizim hızımızla ve cisimlerin belirli renkleri soğurmaları ile ilgili özelliiktir (Sayın, 2017:145). Işık hızına yakın hızlara çıkıldığında, ışığın bazı sırları ortaya çıkacaktır. Dört boyutlu bir Hiperuzay belki de bize bazı olguları ve varoluşun sürrealitesini daha iyi anlamamıza yardımcı olacaktır. Salvador Dali bize hiper-uzayı ve farklı uzay-zaman boyutlarını resmetmiştir (Sayın, 2017:147).

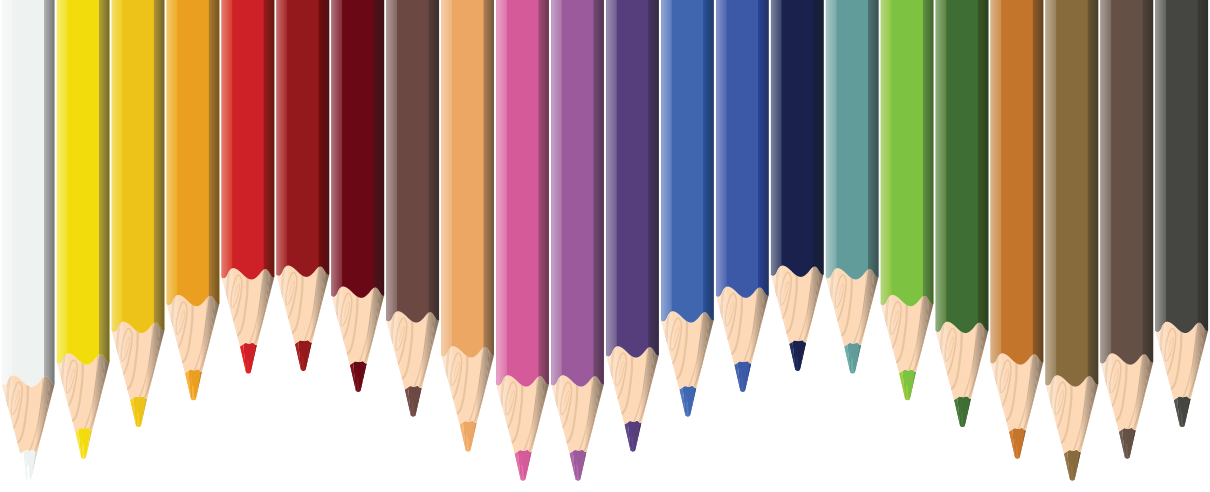
Işık hızında ise sadece dört renk algılanabilir. Beyaz, siyah, kahverengi ve gri. Ekpresyonistler farkında olmadan, gerek renkleri kullanmada, gerekse perspektife karşı çıkma konusunda rölativite teorisini resimlerine aktarmışlardır. Benzer şekilde Picasso ve Braque da kullandıkları renklerde Doppler etkisinin teknik etkilerinden bihaber Favizm adını verdikleri ve spektral renkleri elimine ettikleri resimler yapmışlar; sanki ışık hızına çıkmışlar gibi beyaz, siyah, kahverengi ve griyi resimlerinde kullanmışlardır (Sayın, 2017:148).

Sonuç olarak, fizikteki yeni teoriler, matematik ve geometride farklı boyutlarda düşünceler, rölativite kuramı, evrim kuramı, psikanalist teoriler, insan beyni ve psikolojisi ile ilgili buluşlar, kuantum fiziği, astrofizikteki yeni teoriler hep adım adım Modern Sanatın temel konuları içine girdi ve ressamlar artık sadece gördüklerini değil, bilimdeki ilerlemeleri, soyutu, abstrakt düşüncüyü, uzaylıları, ışık hızını, bilim kurguyu resmetmeye başladılar. Bu yeni sanat akımı da insanlara yeni boyutlar ve yeni düşünce tarzları kattı (Sayın, 2017:298).

Kaynakça

- Aktan, G. (2019). Dada, sürrealizm ve bilinçaltı. *The Journal of Academic Social Science*, 74(74), 545-554.
- Aladağ, A. E. (2019). *Bilim ve Sanat Özgürlüğü* (Yüksek Lisans Tezi, İnönü Üniversitesi Sosyal Bilimleri Enstitüsü).
- Ayaydın, A. (2016). Sanat ile bilimin kesişme noktaları ve yol ayrımları. *Ege Eğitim Dergisi*, 17(1), 18-35.
- Atmaca, A. E. (2011). Modern sanat ve bilgisayar destekli sanat çalışmaları (Dijital Art). *Elektronik Sosyal Bilimler Dergisi*, 10(37), 293-302.
- Balkır, S. (2020). Sanat-sanatçı ve bir meta nesnesi olarak sanat eseri. *Journal of Arts*, 3(1), 31-44. <https://doi.org/10.31566/arts.3.004>
- Bayramoğlu, M. (2022). Modernizm-eleştirel bir deneme. *The Journal of Social Sciences*, 55(55), 277-294.
- Batur, R. (2020). Sürrealizmin gerçeklik anlayışıyla pop sürrealizme bakış. *Tykhe Sanat ve Tasarım Dergisi*, 5(9), 163-174.
- Çevik, İ. F. (2020). Dada ve sürrealizm akımların hareketli grafik tasarım üretimlerine etkisi. *Atlas Journal*, 6(28), 440-452.
- Doğan, S. (2016). İzlenimcilik'ten kübizm'e, aristoteles'ten augustinus'a "zaman" ın değişen yönü. *İdil Sanat Dergisi*. 5(26).
- Erden, E.O. (2016). *Modern Sanatın Kısa Tarihi*. İstanbul: Hayalperest Yayınevi.
- Erdoğan, M. (2015). Küresel çağda çağdaş sanat ve küresel sanat pazarı. *Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 15(1), 75-98.
- Fırıncı, M. (2006). Alman Ekspresyonizmi (Dışavurumculuk), Die Brücke (Köprü) ve Türk Baskı Resim Sanatına Etkileri. *Dokuz Eylül Üniversitesi Buca Eğitim Fakültesi Dergisi*(19).
- Görenek, G. (2020). Modern sanat. *Journal Of Modernism And Postmodernism Studies (Jomops)*, 1(2), 10-22.
- Henderson, L. D. (2004). Editor's Introduction: I. Writing Modern Art and Science—An Overview; II. Cubism, Futurism, and Ether Physics in the Early Twentieth Century. *Science in Context*, 17(4), 423-466.
- Kara, D. (2017). Elektronik Çağın Fütürizmi Sanal Gerçeklik ve Sanal Ortamın Değerleri. *Sanat - Tasarım Dergisi*(8), 43-45. <https://doi.org/10.17490/Sanat.2018.20>
- Kılıç, S. (2012). Bilimsel sanat/sanatsal bilim. *The Journal of Academic Social Science Studies*, 5(1), 193-203
- Müezzinoğlu, B., & Gümüş, Ç. (2020). Kübizm sanatının doğuşu ve gelişimi, kübizm tarzında kadına yönelik şiddet konulu sosyal içerikli afiş tasarımı. *The Journal of Social Sciences*, 34(34), 729-738.

- Öztürk, Z. A. (2020). Modernin içindeki postmodern iki öncü: Fütürizm ve Dada. *Journal of Modernism and Postmodernism Studies (JOMOPS)*, 1(1), 1-20.
- Sayın, H.Ü. (2017). Yeni Fizik ve Modern Sanat: 21. Yüzyılda Sanat. İstanbul: Onur Basın Yayın.
- Şahin, H. (2016). Modern sanatta geleneğin reddi. *Akademik Sanat*, 1(1), 76-85.
- Uca, O. (2017). Modernlikler, Modern Sanat ve Sanatseverlik. *Tykhe Sanat ve Tasarım Dergisi*, 2(2), 20-31.
- Ünsal, E. (2017). Saf Resim; I. Kant, C. Greenberg ve Soyut Dışavurumculuk. *PESA Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 3(3), 216-233.
- Yılmaz, S. T. (2014). İnsan etkinliği olarak bilim ve sanat. *Sanat ve Tasarım Dergisi*, 6(6), 90-99.



Bölüm 16

JENNY SAVILLE'NİN RESİMLERİNDE TEMSİL OLGUSU

Evrin ÖZESKİCİ¹

¹ Doç., Uşak Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Resim Bölümü, ozeskicievrin@gmail.com ORCID: 0000-0003-1491-3487

GİRİŞ

Sanatta temsil olgusu önemlidir. Çünkü temsiliyet olgusu tarih öncesi dönemden beri insanların kendilerini ifade etme biçimleri (yapılan duvar resimlerinde) olarak ortaya çıkmıştır. Ancak bu olgu tarihsel olarak değişim göstermiş; farklı biçimlerde sanatçıların yorumlamalarına dönüşmüştür. Araştırma kapsamında Jenny Saville'nin resimlerine yer verilmesinin nedeni, resimlerdeki bedenleri yapıbozuma uğratmasıdır.

Saville, resimlerdeki bedenlerin biçimlerini abartarak ve deforme ederek temsil olgusunu öne çıkarmaktadır. “Saville, resimlerinde daha çok kadın portreleri ve çıplak bedenlerini kullanarak klasik biçimde kadınların bir güzellik nesnesi olarak ele alınmasını eleştirir. Resimlerde açık renkler kullanmak yerine, daha çok renkleri karıştırarak boyayı yoğun, bir biçimde kullanır”¹. Ayrıca bedeni/leri izleyiciyle karşı karşıya getirerek teşhir olgusunu da gündeme getirmektedir. Böylece onun resimlerdeki bedenlere temsil ve teşhir olgularıyla birlikte kavramsal bir bağlam yüklenmektedir. Temsil edilen karakterler izleyiciyi şoke etmektedir; çünkü toplumsal algıda yerleşik olan güzellik imgesini ortadan kaldırmaktadır. Kaza geçirmiş ve çıplak bedenler ile trans bireyler resimlerinin konusal bütünlüğünü oluşturmaktadır. Sanatçı izleyicide hem bir gerilim yaratmakta hem de topluma yönelik bir eleştiri yapmaktadır. Eleştiriyi, ötekileştirilen insanlar üzerinden kurgulayarak izleyiciye göstermektedir. Bununla birlikte bedenleri stilize ederek çıplak kadın imgesine vurgu yapmaktadır. Dolayısıyla Saville'in bu yaklaşımı çağdaş sanatta geleneksel beden algısını kırarak güncel bir yorum getirdiği iddia edilebilir.

Şiddet ve figür ilgisi, öznenin etsel varoluşunu öznelliğinin gösterimi olan yüz, ifade, jest ve mimik ile gösterimi kuşatılmış bir görünüm sergilemektedir. Saville, 1980'lerin sanat ortamından gelen ötekilik meselesi etrafında düşünülebilecek resamlardandır. Saville'in figürlerindeki şiddette kalmışlık, kadın olmanın, travesti olmanın, kendi olmanın bütünleşmeyen sentezini göstermektedir²

Onun resimleri çağdaş sanatta cinsel kimlik, ötekileştirme ve temsil olgularına dair bir yorum getirmiştir. Sanatçı, geleneksel olarak bedene yüklenen estetik yapı ve anlamları kırarak; bedeni ontolojik olarak sorgulamaktadır. Cinsel kimliği teşhir ederek, insanın varlık probleminde değinir. Kapitalizmin toplumsal algıda uyguladığı yıkımı resimlerinde bir dönüşüm yaparak ifade etmektedir.

Araştırmada Jenny Saville'nin eserleri analizleri yapılmış; temsil olgusunun onun resimlerinde nasıl yansıdığı tespit edilmiştir.

1 Akkol, 2014, 98.

2 Ümer, 2022, 109.

Bedenin Yapıbozumu: *Torso 2* ve *Carcass of Beef*

Jenny Saville'nin resimlerinde bedenler yapıbozuma uğramaktadır. Bıçimsel sadeliğin yanında temsil edilen imgenin realist bir aktarımı vardır. Bu yüzden resimlerinde hem kavramsal bir yönelim hem de gerçeklik olgusu belirgindir. Çağdaş sanatta figürü soyutlayan; beden olgusunu cinsellik ve şiddetle karşı karşıya getiren bir sanatçıdır, Saville.



Resim 1. Jenny Saville, *Torso 2*, Tuval üzerine yağlıboya, 360x294 cm, 2004.

Sanatçının *Torso 2* isimli (Resim 1.) eserine bakıldığında kesilen ve parçalanmış bir et yığını ile karşılaşılmaktadır. Resimde, rakürsi ile yukarıdan asılmış bir et yığını dikkati çeken bir görüntüdür. Yukarıdan aşağıya doğru renk değerlerinde derecelendirme yapılmıştır. Bu durum et üzerinden cinsellik ve temsil olgusuna vurgu yapılmak için uygulandığı iddia edilebilir. Resimde metaforlaştırılan olgu insan bedenidir. Teşhir edilen beden üzerinden cinsel kimlik, şiddet, ölüm ve temsil kavramları ortaya çıkarılmıştır. Torsun kelime anlamı olarak insan bedeni heykelini ifade etmek için kullanılmaktadır. Bu yüzden resimdeki kesilmiş hayvan cesedi ile insan bedeni arasında ilişki

kurularak benlik ve öteki algısı öne çıkarılmıştır. Beden ifşa edilmiş; cinsel bir obje gibi izleyicinin seyrine bırakılmıştır. Saville'nin bu eserine bakılarak, toplumsal yapıdaki yerleşik kalıpların ve geleneksel sorgulamaların önüne geçildiği söylenebilir. "Jenny Saville, bedenlerin resim içinde yer almasını istemektedir. Resim ve vücut bütünleşerek boyanın vücudunu oluşturur. Bedenin, sahip olduğu yaşamsallığı, acıları ve hikâyeleri her yönüyle yansıtmaktadır"³. Böylece beden üzerinden topluma yönelik eleştirel bir algı yaratmaktadır.



Resim 2. Chaim Soutine, *Carcass of Beef*, Tuval üzerine yağlıboya, 52x32 inç, 1925, Albright-Knox Art Gallery, Buffalo, New York.

Chaim Soutine'nin *Carcass of Beef* isimli (Resim 2.) resmi ile Saville'nin *Torso 2* (Resim 1.) çalışması arasında (nesnenin teşhir edilmesi) bir bağlantı olduğu sezilir. Her iki resimde de et, nesnel bir obje olarak izleyiciye sunulmuştur. Resimdeki sığır etinin nesnel bağlamından uzaklaşmış; meta-

3 Renkçi, 2014, 143.

forik anlamlar yüklenmiştir. Soutine etle özgürlük arasında bir bağ kurduğu tespit edilmiştir. Kendisi bu durumu şöyle açıklamıştır:

Köy kasabının bir kuşun boynunu kestiğini ve kanını akıttığını gördüm. Ağlamak istedim, ama onun neşeli ifadesi sesi boğazımda yakaladı. Bu çığlığı hep orada hissedirim. Profesörümün kaba bir portresini çizerken, kendimi bu çığlıktan kurtarmaya çalıştım ama nafi. Sığır leşini resmettiğimde, özgürleştirmek istediğim hâlâ bu çığlıktı. Başarılı olamadım⁴.

Soutine'nin açıklamasından anlaşıldığı üzere resimdeki sığır bedeni, sanatçının kendi bedeninin bir metaforudur. Sanatçının özgürlük kavramına göre, beden bir araçtır. Bedenin özgürlüğü için onun tüm parçasının teşhir edilmesi gerektiğine inanmaktadır. Ette giriştiği mücadele sanatçının kendisi ile ilgili olan bir sorunsaldır. Çürüyen ete yeniden taze kan ekleyerek kırmızının canlılığını yakalaması ilginç bir durumdur. Jean Baudrillard'ın *Sanat Komplosu* isimli kitabında bu durumu açıklayan önemli bir cümle vardır: “Sanat hiçbir surette dünyanın olumlu veya olumsuz koşullarının mekanik yansıması değildir; dünyanın doruğa varmış yansıması, hiperbolik aynasıdır”⁵. Bu cümleden hareketle sanat mekanik bir yansımadan öte içsel hissiyatın bir ürünüdür. Doğadaki nesnel görüntüyle sanata yansıyan biçimler farklılık gösterebilir. Bu değişkenlik sanatçının nesne ve süje arasındaki etkileşimden kaynaklanmaktadır. “Gerçek şu ki, nesnel malzeme, bir sanatçıya özgü tüm kişisel özelliklerin, sanat ve dünya görüşünün, özgün deneyimin eşliğinde yapıtı gerçekleştirme etkinliğine katılarak biçim değiştirmekle ancak sanatın malzemesi olur”⁶. Dolayısıyla nesnel malzemeler sanatçının ifade aracına dönüşerek birer malzeme olmaktadır. Sanatçının *Carcass of Beef* isimli eserindeki gerçeklik imgesi, nesnel görüntünün metaforik bir yansımasına dönüşmüştür.

Jenny Saville ve Lucian Freud'un Resimlerindeki Benzerlik

Jenny Saville'nin resimlerindeki teşhir olgusu, bir ifade ve eleştiri unsuru olarak yansımıştır. Biçimsel sadeliğin ve kavramsal aktarımın yanında toplumsal eleştiriyi de resimlerinde barındırmıştır.

4 <https://www.davidhentyartforger.co.uk/single-post/2020/01/13/painting-of-the-month-carcass-de-boeuf-after-chaim-soutine>. (E. Tarihi: 10.12.2023).

5 Baudrillard, 2010, 32.

6 Yılmaz, 2009, 67.



Resim 3. Jenny Saville, *Shift*, Tuval üzerine yağlıboya, 330,2x330,2 cm, 1996-97.

Sanatçının *Shift* isimli resminde (Resim 1.) toplumda cinsiyet algısına dönük eksiklikleri ve problemleri ele almıştır. Resimde cinsiyetler arası geçiş yapan insanlara dikkat çekmektedir. Bedenlerin bir et yığını gibi asılması, sanatçı için tepkisel bir durum olduğunu göstermektedir. Aynı zamanda kapitalizmin insanlar üzerindeki etkisine de vurgu yapar. Silikon vücut yapıları ve bedenin görsel bir malzeme olarak sunulması, Saville'nin eleştirdiği konulardır. Örneğin; *Torso 2* isimli resmiyle bu resmi arasındaki ilişkiyi teşhir ve kimlik kavramları üzerinden gerçekleştirir. 21. yüzyılın beden algısı estetize ve idealize edilmiştir. Aynı zamanda görsel kimliğin toplumsal yapıda önem kazandığı bir süreçtir. Ancak Saville'nin resimlerinde idealize edilmiş figürlerden ziyade şişman figürler yer alır.

Çağdaş tüketim toplumunda, zevkin, arzunun ve estetiğin bulunduğu bir alandır beden. Öyle ki, idealize edilmiş bu imge ne fazla şişmandır ne de fazla zayıf. Temizlenmiş, süslenmiş, masaj yapılmış, sportif kılınmış, gereksiz tüylerden arındırılmış, kırışıklıkları giderilmiş (pazarda yaratılmış, estetize edilmiş) bir bedendir bu,

imge-beden. Tıpkı diğer mallar gibi, imge-beden de dolaşıma sokulmakta, pazarlanmaktadır⁷.

Dolayısıyla sanatçının resimlerinde imge-beden kavramıyla anlatılmak istenen durum, bedenın teşhir nesnesi olarak sunulmasıdır; ayrıca toplumsal cinsiyet rollerine dikkat çekilerek idealize insan formuna bir eleştiri getirilmiştir. Bu yüzden Saville'nin resmine bakıldığında estetik beden algısından uzaklaşmıştır. Yaşam belirtilerini yitirmiş ve bedenleri cerrahi operasyonlara maruz kalmış (soğuk ve gri tonların baskın olduğu) insanlar, bir et yığını gibi izleyicinin karşısına çıkarılmıştır. Dolayısıyla bu görüntünün toplumda farkındalık sağlamak için resmedildiği söylenebilir.

Spinoza bedeni tanımlarken ruh, birey ve biz olgusunu ileri sürmektedir. Ona göre beden karmaşıktır. Bedenin, bireyin ve bizim bir bütün olduğuna dikkat çeker. Dolayısıyla bedenle zihnin aynı yapıda ilerlediğine değinir⁸. Bu kapsamda Saville'nin resmettiği bedenler zihinsel süreçte bireyi ve bizi kapsamaktadır. Toplumsal sorunlarda bütüncül bir yapıyı sorgulamaktadır, sanatçı. Yarı bilinçlilik haliyle bilinç kaybına uğramış bedenler, toplumsal yapıya seslenmektedir.



Resim 4. Jenny Saville, *Fulcrum*, Tuval üzerine yağlıboya, 260x480 cm, 1998-99.

Sanatçının *Fulcrum* isimli resmi (Resim 4.) birbirine sıkışmış insan yığınlarının birer görsel imgesini oluşturmaktadır. Sanatçının bu resmi, tıpkı *Shift* isimli resminde olduğu gibi kümelenme, sıkışma, baskı ve şiddet içermektedir. İnsanların kimlikleri okunamamaktadır. Çünkü resme bakıldığında kişilerin yüzlerinde belirgin detaylar yoktur. Kütleli beden uzuvları iplerle

⁷ Yılmaz, 2013, 362.

⁸ Baker, 2014, 103.

birbirine sıkıca bağlanmıştır. Resmin genel formuna bakıldığında bedenlerin yapısal biçimleri algılanamamaktadır. Renk geçişlerinde soğuk mavi ve gri tonları egemendir. Sarı ve kırmızı tonlar resimdeki kasvetli ortamı hafifletse de, izleyici resmin görsel yapısındaki itici şiddetten uzaklaşamaz. Çünkü Saville'nin resimlerindeki konu bütünlüğünün temelinde teşhir, cinsellik ve şiddet vardır. Bu yönelim sanatçıyı diğer çağdaşlarından ayıran önemli bir farktır. Saville'nin resimleri İngiliz ressam Lucian Freud'un insan bedenlerine olan yaklaşımı ve figürlerindeki anlamsal yapı bakımından benzerlik göstermektedir. Bu yüzden her iki sanatçının temel sorunsalı bedendir ve beden yapısıdır.



Resim 5. Lucian Freud, *Night Portrait*, Tuval üzerine yağlıboya, 1978.

Lucian Freud'un *Night Portrait* isimli eseri (Resim 5.) biçimsel ve ifade bağlamında Jenny Saville'nin resimleriyle benzerlik göstermektedir. Freud'un yukarıdaki resmine bakıldığında yatağın üzerine uzanmış bir çıplak kadın

bedeni görülmektedir. Bedenin biçimsel pozisyonu, sağlam anatomik beden yorumu ve renk kullanımındaki pastel tonları bakımından her iki sanatçının yaklaşım biçimleri yakınlık göstermektedir. “Modern insanın içine yerleşen yabancılaşma kavramı, Freud’un resimlerinde bedeni cisimleştirir. Üst üste binen ve yoğun kıvamda kullanılan boya, bedene dair duyguların tekilliştirildiği, cinselliğin arındırıldığı, günahattan sıyrılmak isteyen bedenin ete çevrildiği bir cansız nesne oluşturur”⁹. Resimdeki çıplak beden, tıpkı sıradan bir nesne gibi canlılığını yitirmiştir. Bedene atfedilen bu olgular, onun ruhsuz ve duygusuz olduğu anlamına gelmez. Beden üzerine yoğun duygular ve anlamlar yüklenerek teşhir edilmiştir.



Resim 6. Lucian Freud, *Night Portrait*, Tuval üzerine yağlıboya, 1978, Detay.

Bedenin ruhu ve duygu durumu modelin yüzlerinden okunabilmektedir. Modelin portresine bakıldığında tıpkı Saville’nin resimlerinde olduğu gibi melankoliktir ve duygu yüklüdür. Geçmişin derin yaraları modelin yüzüne yansımıştır. Gözlerdeki ifadesiz bakışlar ve yorgun bir beden, resimde dikkat çeken unsurdur.

9 Albayrak, 2011, 4.

Sonuç

Jenny Saville'nin resimlerinde teşhir olgusu ve bedenin nesnel bir obje olarak sunulması önemli bir unsur olarak ortaya çıkmıştır. Resimlerindeki çoğu bedenler cinsellikten arındırılmış, topluma ve çevresine karşı yabancılaşmıştır. Bu yüzden Saville'nin resimlerinde beden algısı ve yorumu simgeseldir. Sanatçı toplumda izole olmuş ve ötekileştirilmiş bedenler üzerinden izleyiciye farkındalık sağladığı anlaşılmıştır.

Araştırma kapsamında sanatçının farklı zamanlarda yapmış olduğu resimleri analiz edilmiştir. Ortaya çıkan bulgular göstermektedir ki, Saville'nin resimlerinde öteki, kimlik ve teşhir olguları cisimleşmiştir. Bedenler yapı-bozuma uğratılmış ve simgeselleştirilmiştir. Bu kapsamda beden cinsellikten arındırılmış ve cansız bir nesne konumuna dönüştüğü anlaşılmıştır.

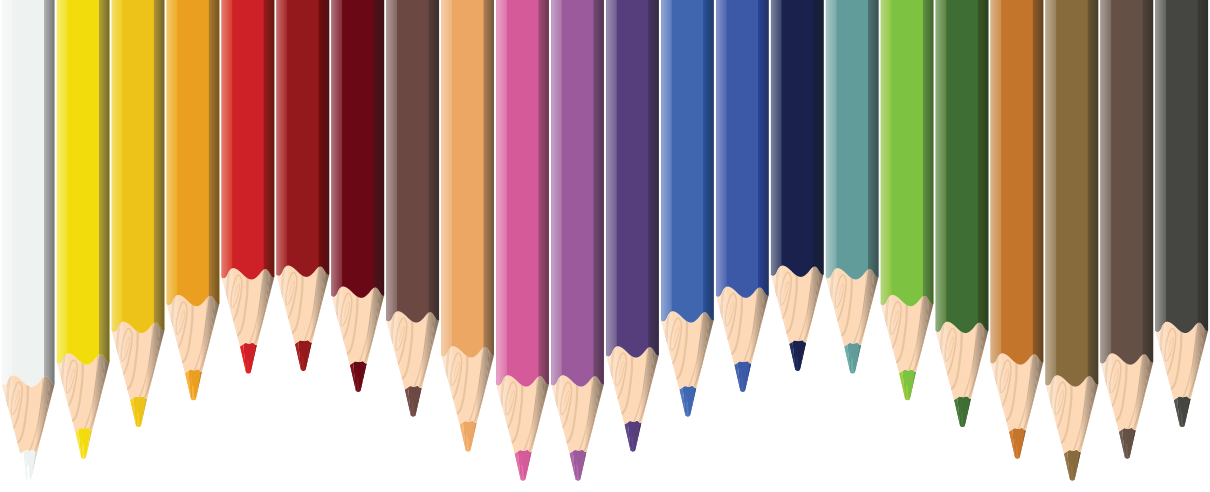
Araştırmada Chaim Soutine'nin ve Lucian Freud'un eserlerine yer verilmiş; bu sanatçılarla Jenny Saville'in resimlerindeki benzerlikler karşılaştırılmıştır. Seçilen sanatçılarla Saville'in en belirgin ortak noktasının, bedenin teşhir edilmesi olduğu belirginlik kazanmıştır. Sonuç olarak çağdaş sanatta Jenny Saville'nin resimleri hem güncel hem de sosyo-politik ifadeler taşıması bakımından önem taşımaktadır. Öyle görünüyor ki, toplumlarda şiddet, sosyo-politik olaylar ve ötekileştirmeler devam ettiği sürece sanatçılar eserlerinde bir tepki unsuru olarak teşhir olgusunu gündeme getireceği umulmaktadır.

KAYNAKÇA

- Albayrak, A. (2011), Seville, Freud, Bacon ve Tuymans'ın Paletindeki Çileli Beden Teorisi, *Sanat Dergisi*, 20, 4.
- Akkol, N. (2014), Görsel Sanatlarda Özel Alan ve İktidar İlişkileri, *Yaratıcı Drama Dergisi*, 9 (17), 98.
- Baker, U. (2014). Sanat ve Arzu, Ed. Tansu Açık, İstanbul: İletişim Yayınları.
- Baudrillard, J. (2010), Sanat Komplosu, İstanbul: İletişim Yayınları.
- Renkçi, T. (2014), Çağdaş Bedenin Sanatçısı: Jenny Saville, *Akdeniz Sanat Dergisi*, 7 (13), 143.
- Ümer, E. (2022), Değer Problemi Olarak Çirkin ve Resim Sanatında Çirkinlik Temsili, *Tykhē Sanat ve Tasarım Dergisi*, 7 (12), 109.
- Yılmaz, M. (2013). Moderninden Postmoderne Sanat. Ankara: Ütopya Yayınları.
- Yılmaz, M. (2009). Sanatın Felsefesi Felsefenin Sanatı. (N. Özüaydın, Çev.). Ankara: Ütopya Yayınları.
- <https://www.davidhentyartforger.co.uk/single-post/2020/01/13/painting-of-the-month-carcasse-de-boeuf-after-chaim-soutine>. (E. Tarihi: 10.12.2023).

GÖRSEL KAYNAKÇA

- Resim 1. Jenny Saville, *Torso 2*, Tuval üzerine yağlıboya, 360x294 cm, 2004.
https://www.saatchigallery.com/artist/jenny_saville. Erişim Tarihi: 20.12.2023
- Resim 2. Chaim Soutine, *Carcass of Beef*, Tuval üzerine yağlıboya, 52x32 inç, 1925, Albright-Knox Art Gallery, Buffalo, New York.
https://en.wikipedia.org/wiki/Cha%C3%AFm_Soutine#/media/File:Carcass_of_Beef_by_Chaim_Soutine,_c._1925,_Albright-Knox_Art_Gallery.jpg. Erişim Tarihi: 22.12.2023
- Resim 3. Jenny Saville, *Shift*, Tuval üzerine yağlıboya, 330,2x330,2 cm, 1996-97.
https://www.saatchigallery.com/artist/jenny_saville. Erişim Tarihi: 15.12.2023
- Resim 4. Jenny Saville, *Fulcrum*, Tuval üzerine yağlıboya, 260x480 cm, 1998-99.
<https://www.frieze.com/article/artists-artists-joan-semmel>. Erişim Tarihi: 11.12.2023
- Resim 5. Lucian Freud, *Night Portrait*, Tuval üzerine yağlıboya, 1978.
<https://www.wikiart.org/en/lucian-freud/night-portrait>. Erişim Tarihi: 24.12.2023
- Resim 6. Lucian Freud, *Night Portrait*, Tuval üzerine yağlıboya, 1978, Detay.
<https://www.wikiart.org/en/lucian-freud/night-portrait>. Erişim Tarihi: 24.12.2023



Bölüm 17

"MADE IN ITALY" ETİKETİ VE İTALYAN TASARIMLARINA BAKIŞ

Şirin KOÇAK ÖZESKİCİ¹

Gülçin ÇAVDAR²

1 Doç., Uşak Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Seramik Bölümü, sirin.kocak@usak.edu.tr
ORCID: 0000-0001-6367-8060

2 Öğr. Gör., Uşak Üniversitesi, Deri Tekstil ve Seramik Tasarım Uygulama ve Araştırma Merkezi,
gulcin.cavdar@usak.edu.tr, ORCID: 0000-0002- 1550-9999

GİRİŞ

Tasarım, kültürel, estetik, işlevsel, ve toplumsal hususları dikkate alarak bir kişi veya bir kullanıcı ile insan yapımı çevre arasındaki etkileşime odaklanan bir çalışma ve uygulama disiplini. Sanat kavram ve terimleri sözlüğüne göre tasarım ise, “bir tasarlama eylemi sonucunda beliren ve asıl yapının gerçekleştirilmesi sırasında yönlendirici olan proje, çizim, market vs. gibi ürünlerin tümü”¹ olarak tanımlanmıştır. Tasarım, tarih ve kültürel etkiler ile harmanlanarak, toplumun genel olarak tasarım süreçlerini etkileyen konuları ve bunların sonuçlarını bazı nesneler ile analiz etmesine ve anlamasına yardımcı olan söylemlerin birleştirilmesinde önemli bir rol oynamaktadır. Yaratıcılık tasarımın en önemli aşamasıdır.

Tasarım her zaman etrafımızda olan ve her şeyi bir arada tutan bir kavramdır. Tasarım başlangıcı kültürel etkileşimlerle başlar ve ekonomik, politik ve kültürel ilişkilere kadar genişler. Tasarımlar sadece biçim değil, aynı zamanda üretim ve teknolojik süreçlerin tüketim ve bazı ülkelerin kültürel kimlikleri güçlendirmek veya küresel pazarların açılmasını teşvik etmek için tasarımdan nasıl yararlandıklarını ve bu sayede rekabeti artırma potansiyeli fazla olmasından, firmaların başarısına katkıda bulunan önemli bir faktör olduğu yaygın olarak kabul edilmektedir.² Tasarımın en etkili rolü, ürünlerin imalatında doğrudan yer alan aktörlerin performansının ötesine uzanmaktadır. Bir ürünün albenisi yüzeysel tasarımdan ziyade işçilik ve uzmanlıkla birlikte değer kazanmaktadır. Bu nedenle tasarımcılar, yalnızca iyi görünen değil, aynı zamanda değer yaratan ürünler yaratmak için çalışmaktadır. Örnek olarak, İtalyan tasarımları, İtalya’daki sanatsal gelişimin zirvede olduğu 11-16. yüzyıllardan beri Avrupa’nın ana trend belirleyicilerinden biri olmaktadır. Tasarım denilince aklımıza öncelikle İtalyan ürünleri gelmektedir. İtalyan markalarını hepimiz hayatımızın bir bölümünde rastlamaktayız. Ferragamo, Gucci, Prada, Fiat, Pirelli, Barilla, Illy, ve Ferrari gibi markalar dünyaca ünlüdür ve İtalyan tasarımının sunabileceği en iyi eşsiz tasarımları bizlere sunmaktadır. İtalyan tasarımının bu kadar ünlü ve tercih edilebilir olmasının arkasında yatan birçok etmen vardır. Bu etmenleri anlayabilmek için, İtalyanın eski kültürel ve sanatsal mirasına derinlemesine inmek gerekmektedir. Bu başarının en belirleyici özelliği İtalya’nın tarihsel köklerine bağlılığı ve onu yeniden yorumlaması olmuştur. İkinci dünya savaşı sonrasında “made in italy” (İtalya’da yapılan) etiketi yüksek bir katma değere sahip olmuş ve üretimin değer sembolü haline gelmiştir.

1 Sanat Kavram ve Terimleri Sözlüğü, “Tasarım”, Remzi Kitapevi, İstanbul, 1999, s.231.

2 D’Ippolito, Beatrice., “The Importance Of Design For Firms Competitiveness: A Review Of The Literature”, Forth coming in technovation, 2014, s.2

1. İtalyan Tasarımının Başlangıcı

En gözde İtalyan tasarımcıları, kendi kültürlerinden derinden etkilenmiş artistik ve zanaatın köklerini görerek, düşünerek ve uygulama yollarını özümseyerek bunu ustalıkla gündelik nesnelere çevirmiştir.

Arte Italiana Decorativa e Industriale (1890-1911) adlı dergide, Camillo Boito gibi mimarların yazılarında başlattığı dekoratif sanatlar tartışmasının en verimli aşaması İtalyan tasarım kültürünün temeline ait mimari ve dekorasyon olarak iki faktör olarak belirlenmiş olmasıdır.

Casabella ve Domus gibi en popüler ticaret dergilerinin, 1920'ler veya daha sonraki Abitare ve Ottogono dergileri de farklı tasarım alanlarının kaynaştığı kategorilere odaklanmıştır.³ Tasarım şirketi Alessi tarafından örneklenen tipik İtalyan tasarım yaklaşımı, tasarımcıların büyük bir bölümünün mimar olarak eğitim aldığı İtalya'daki tasarım eğitiminin doğasından kaynaklı olduğunu söylemektedir.⁴ Tarihsel olarak, 1945 ile 1980 yılları arasında, İtalyan tasarımının tarihinin en ünlü yılları olarak geçmektedir. İtalyan ekonomisi İkinci Dünya Savaşı'ndan sonraki dönemde önemli ölçüde büyümüştür. Ekonomik patlama kamu servetini ve özel tüketimi artmış, tüketim malları endüstrisinin, özellikle elektrikli ev aletlerinin, radyo ve televizyonların yükselişi ve seri üretimin evrimi, artan yaşam standardının artmış olduğunu göstermiştir. İtalya'nın mimarları, ülkenin savaş sonrası moderniteyle karşılaşmasını şekillendirmede hayati bir rol oynamıştır.⁵ Özellikle mimari ve endüstriyel tasarımla birleşerek, mobilya, dekorasyon ve ardından giyim sektöründeki dev ve yenilikçi bakış açıları ile öncü konuma gelmiştir. II. Dünya Savaşı sonrası 'Made in Italy' etiketi İtalyan endüstri ürünlerindeki tasarıma ve inovasyona dayalı katma değeri temsil eder hale gelmiştir.⁶

3 Dellapiana, Elena., "From Architecture To Design And Back: The Architectural Roots Of The Italian Design System, 1920 -1980", Politecnico Di Torino Fieorella Bulegato Università IUAV Di Venezia, 2020, s. 131

4 Lees-Maffei, Grace., "Italianità* and internationalism: production, design and mediation at Alessi", 2002 Association for the Study of Modern Italy, 1976-96

5 Rossi, Catherine., "Crafting Modern Design In Italy, From Post-War To Postmodernism", The Royal College Of Art, 2011, s.3

6 Coşkun Orlandi, Ayşe., "Yenilikçi Bir Üretim Modeli Olarak İtalyan Endüstri Kümeleri Ve Tasarıma Dayalı İnovasyona Etkileri" tasarım ve kuram dergisi, 2013, s.43



Fig. 0.2 Transculturation in transit: mod-ified Lambrettas and Vespas on the streets of Brighton, United Kingdom. Screenshot from the film *Brighton Rock* (2010), where mods and rockers fight it out in 1964. Image courtesy of STUDIOCANAL Films Ltd.

Görsel 1: Transit Halinde Kültürlerarası Dönüşüm: Brighton Sokaklarında Modifiye Edilmiş Lambrettalar Ve Vespalar, 1964.

1946'da Corradino D'Ascanio tarafından tasarlanan Vespa, Piaggio & Co.S.P.A firması tarafından tasarlanmıştır. 1947'de Cesare Pallavicino tarafından tasarlanan Innocenti'nin Lambretta'sı pazara hakim olmuştur. Nüfusun daha büyük bir kısmının kullanabileceği ilk bireysel motorlu ulaşım aracı yaratılmıştır. İkinci Dünya Savaşı'nı doğrudan takip eden yıllarda, scooter orta sınıflar tarafından sevilerek kullanılan, kısa sürede yine orta sınıfların artan zenginliğini gösteren araçlar haline dönüşmüştür.⁷ Scooter, savaş sonrası ekonomik büyüme döneminde tüketim mallarının artan önemini açıkça göstermiştir.⁸ 1950'lerde İtalya'da bazı yetenekli mimarlar ürün arayışındayken aynı zamanda mekanik ve kimya endüstrileri üreticileri de yeni inovasyonlar için uygulamalar aradığı sırada endüstriyel üreticilerle karşılaşmış ve hepsi bir araya gelerek teknik bilgilerinin, hayallerinin ve hedeflerinin bir araya getirilmesine dayalı ortak bir formül oluşturmuştur. 1950'lerin ekonomik patlaması, çok sayıda yeni açılan şirketler için yeterli finansal destek sağlamış ve bazıları yeni teknolojilerden yararlanmak üzere baştan yaratılmıştır.

7 Lees- Maffei, Grace, Fallan, Kjetil., " *Made In Italy Rethinking A Century Of Italian Design*" Bloomsbury, London, 2014, s.14

8 Lees- Maffei, Grace, Fallan, Kjetil., " *Made In Italy Rethinking A Century Of Italian Design*" Bloomsbury, London, 2014, s.15



Görsel 2: Pirelli Binası, 1958, İtalya- Milano.

1950 yılında Pirelli başkanı Alberto Pirelli, Pirelli Gökdeleni, diğer adıyla ‘Pirellone’, (Büyük Pirelli), 1958 yılında Gio Ponti tarafından tasarlanan 32 katlı, 124,1 m yüksekliğinde, tarafından şirket merkezini barındırmak üzere sipariş edilen bir bina. İkinci Dünya Savaşı’nın ardından, İtalya’nın inşaat mirasının büyük bir bölümü yok edildiği için, o zamanın mimarları ve tasarımcıları binaları, kamusal alanları ve evleri teknik ve işlevsel bir şekilde yenilemeyi üstlenmiştir.⁹ İnovasyondaki artış diğer alanlara da yayılarak mutfak ve ev aletleri de dahil olmak üzere endüstriyel tesislerde yeni yeniliklerin yanı sıra yeni bir ulaşım yolunun keşfine tanık olmuştur. Kişisel ulaşımı çevreleyen bir tüketim kültürünün geliştirilmesi açısından 1956’da Dante Giacosa tarafından tasarlanan, 1957’de piyasaya sürülen Fiat 500 olmuştur.¹⁰ FIAT 500 (Cinquecento) 1957’de İtalya’da doğdu¹¹ ve küçük fare anlamına gelen bir otomobil olarak üretilmiştir. Fiat 500, aile için uygun fiyatlı otomobil olarak geliştirilmiştir. İtalyan yapımı arabalar modernleşmenin, özgürlüğün, bağımsızlığın, refahın ve ilerlemenin sembollerinin başlıca aktörleri olmuştur.

9 <https://medium.com/@vivendo/an-introduction-to-italian-design-history-c2646037662f>

10 <https://www.italymagazine.com/featured-story/history-icon-fiat-500>

11 Ehlke, T., Bufrem, B. R. S., Dionizio, D. H. P., Molena, L. P. P., & Golobovante, M. C., “Fiat 500 (Ecodrive)”, 2012, s.1



Görsel 3: Fiat 500 D, 1957.

İtalya dahil tüm Avrupa pazarları 1950-1960 yılları arasında Marshall Planı¹² ile açılmış (ABD kaynaklı antikomünist hedefleri olan ekonomik kalkınma paketi) ve yeni serbest ticaret anlaşmaları sonucunda İtalya'nın gayri safi milli hasılası yıllık yüzde 5,9 artmıştır. Fransa'da bu oran yüzde 4,4, İskandinavya'da yüzde 3,5 ve Büyük Britanya'da yüzde 2,6 olmuştur. 1946-1950 ve 1956, 1960 yılları arasında sanayinin gayri safi milli hasılaya katkısı yüzde 36,9'dan yüzde 46,9'a çıkmıştır. İmalat sanayiindeki yatırımlar 1953'te gayri safi milli hasılanın yüzde 4,5'inden 1956'da yüzde 5,2'ye, 1962'de ise yüzde 6,3'e yükselmiştir.” Bu dikkat çekici gelişmenin nedenleri Marshall Planı, devlet müdahalesi ve endüstriyel yapının özellikleri olmuştur.

İtalyan tasarımlarının bu denli ünlü hale gelmesinde tarihsel birçok olay etkindir. 1950'lerin mimarlık ve tasarım dergileri Domus, Casabella ve Stile Industria'da İtalyan tasarımının mükemmelliği ve yenilikçiliği konusunda olağanüstü bir şekilde övülüp tartışılmış ve İtalyan tasarımının dünyaya açılmasını sağlamışlardır.¹³ Bu stratejik birlikteliğin sonucu olarak 1960'larda İtalyan tasarımının en iyi örnekleri hala bu işbirliğinin izlerini yansıtmaktadır.¹⁴ Mario Bellini, Achille, Pier Giacomo Castiglioni, Vico Magistretti, Ettore Sottsass, Gae Aulenti ve Marco Zanuso o dönemde İtalya'yı tasarım devi yapan kişilerden sadece bir kaçıdır ve bu başarıyı İtalyan üreticilerinin desteği ile elde etmişlerdir.

12 <https://history-maps.com/tr/story/History-of-Italy/event/Italy-joins-Marshall-Plan-and-NATO>

13 Lees-Maffei, Grace., “*Italianità* and internationalism: production, design and mediation at Alessi*”, 2002 Association for the Study of Modern Italy, 1976-96

14 Bosoni, Giampiero., “*Italian Design*”, Museum Of Modern Art, New York, 2008, s.8



Görsel 4: Achille Castiglioni, Pier Giacomo Castiglioni Arco Yer Lambaderi, 1962.

Görsel 5: Vico Magistretti Selene Stacking Chairs, 1968.

Vico Magistretti tarafından tasarlanan ve sokak lambasından esinlendirildiği Arco lambader, 1962 yılında yaratılmıştır. Selene sandalye olarak adlandırılan, güçlendirilmiş polyesterden yapılmış, tarihteki ilk tek malzemeden oluşan plastik sandalye olarak geçmektedir.

2. “Made in Italy”

‘Made in Italy’ etiketinin en önemli kaynağı özelleştirilen üretim sistemidir. İtalyan tasarımının kabul görmüş ikili doğasının tamamen farkında olarak kendilerini bir yandan “iyi tasarım” olarak sınıflandırılan nesnelerin üreticileri, diğer yandan da yeni anlamlar taşıyan parçaların üreticileri olarak markalaştırdılar. Özellikle büyük şirketler bazen her iki kavramı da harmanlayarak ve hem mimar tasarımcıların hem de daha sıklıkla Sapper, Bonetto, Mari gibi tasarımcıların geliştirdiği farklı dillere hitap etmişlerdir.¹⁵

1950 yılı sonrasında yaratıcılık ve tasarım alanında önemli bir alana sahip olmayı başarmıştır. Küresel üretim açısından, İtalya’nın üretimi diğer bölgelere göre daha az olsada, ülkenin ünlü tasarım mirası ve yenilikçilik konusundaki itibarı, “Made in Italy” etiketi ile ürünler yüksek katma değer taşıdığı anlamına gelmektedir.¹⁶ 1961’de kurulan uluslararası Milano Mobilya Fuarı ve şehirdeki özel bir binada her üç yılda bir gerçekleşen tematik uluslararası mimarlık ve tasarım sergileri olan Milano Trienalleri ile, İtalyan tasarımının

15 Dellapiana, Elena, “From Architecture To Design And Back: The Architectural Roots Of The Italian Design System, 1920 -1980”, Politecnico Di Torino Fieorella Bulegato Universita IUAV Di Venezia, 2020, s. 151

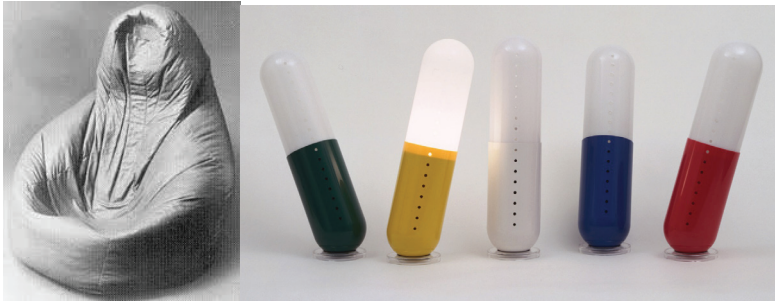
16 Lees- Maffei, Grace, Fallan, Kjetil., “Made In Italy Rethinking A Century Of Italian Design” Bloomsbury, London, 2014, s.3

yayılmasını desteklemiştir. 1972 yılında düzenlenen “İtalya: Yerel bir Peyzaj” simindeki sergi 1972 yılında düzenlenmiş, İtalyan tasarımının dünya çapındaki altın zamanı olmuştur. Amerikan entelektüellerini Tafuri’nin tarihsel açılımları ile tanıştıran ilk İngilizce metin bu serginin katalogunda yayınlanmıştır.¹⁷



Görsel 6: Gruppo DAM ve Studio Gruppo 14’ün 1970 Libro (Kitap) Koltuğu

Müzenin Mimarlık ve tasarım galerilerinde Gruppo DAM ve Studio Gruppo 14’ün 1970 Libro (Kitap) Koltuğu, ve Cesare Casati ve C. Emanuele Ponzio’nun 1968 Pillola (Hap) Lambaları, 1968 Sacco Sandalye gibi ikonik ve yenilikçi tasarım nesneler yer almaktadır.



Görsel 7: Sacco Sandalye, 1968.

Görsel 8: C. Emanuele Ponzio’nun Pillola (Hap) Lambaları, 1968.

17 Mutlu Tunca, Gülrü., “Italy, The New Domestic Landscape”, A Thesis Submitted To The Graduate School Of Natural And Applied Sciences Of Middle East Technical University, 2009, s.5

* Polipropilen: otomotiv sanayinde kullanılan parçalardan, tekstil ve yiyecek paketlemesine kadar çok geniş kullanım alanı olan termoplastik polimer.

İtalyan tasarımının aldığı sayısız yön ve bu alanda çalışan birçok sanatçının ürettiği çeşitli tasarımlar göz önüne alındığında, İtalyan tasarımcıyı karakterize etmekten ziyade, İtalya’da yaratıcı tasarım, yalnızca modern endüstriyi değil, aynı zamanda sofistike ve sürekli olarak yenilenen zanaatkarlık geleneğini de içeren bir üretim kültürü içinde gerçekleşmekte olduğu görülmektedir. Sürekli kendini yenileyen, zanaat geleneklerini de içinde barındıran İtalyan tasarımları sofistike birbirinden bağımsız olarak üretim endüstrisini de kapsamakta, bu endüstriyi olumlu ya da olumsuz anlamda yaratıcılık, özgünlük, yenilik ve pazara hızlı uyum sağlama yeteneğini beraberinde getirdiği için “Made in Italy” etiketini muazzam bir tanınırlık kazandırmaktadır. Hemen hemen tüm İtalyan tasarımcılar mimari alanda eğitim görmüş ve kültürlerini yeniden ifade ederek bağımsız kalmıştır. Yaratıcılığı, özgünlüğü, yeniliği ve pazara hızla uyum sağlama yeteneğiyle, İtalyan tasarımcılar mimari veya görsel sanatlar konusunda eğitilmiş hale gelerek yetişmiş, piyasadan bağımsız olarak çalışarak veya açıkça isyan ederek barınma, hareket etme ve yaşama biçimleriyle ilgili ifade edilmemiş sosyal soruları ele almışlardır.¹⁸ İngiliz tasarım tarihçisi Penny Sparke, “İtalya’da Tasarım: 1870’ den Günümüze” adlı kitabında İtalyan tasarım tarihini ürün tasarımlarını, alanlarını ve yaratıcı beyinleri anlatmıştır. Yirminci yüzyılın sonunda İtalyan tasarım tarihinin ana olayları uluslararası tasarım tarihlerine dahil edilmiştir.¹⁹ Manilo Brusatin, sanat tarihi, teori ve eleştirileri birleştirerek 200 yılında Arte Come Design adlı kitabında sanatın sadece teknolojiyi etkilemediğini aynı zamanda İtalyan tasarımlarının da teknolojiyi şekillendirdiğinden bahsetmiştir. İtalyan tasarımı üzerine yazılan bir başka kitap, De Fusco tarafından “Made in Italy” içeriğinde İtalyan stilini ele alarak yazılmıştır. Ürünlerin imalatları kadar yapılmış olduğu yerin de vurgusunu kullanarak yalnızca italyadakiler değil aynı zamanda italya dışındaki italyan tasarımlarının da tasarımı uluslararası boyutta şekillendirdiği görülmektedir. İtalyan firmaları üretimin yaklaşık yüzde 70 ini oluşturan küresel pazara hakim olmaya devam etmektedir ve günümüzde sayısız birçok markaya ve tasarımcıya öncülük etmiş en iyi tasarımcılar italyadan çıkmaktadır.

Made in Italy markası, 1980’ den beri İtalya’nın dört geleneksel moda, gıda, mobilya ve makine mühendisliği (otomobil, endüstriyel tasarım, makine ve gemi yapımı) endüstrideki uluslararası benzersizliğini belirtmek için kullanılmaktadır. İtalyanca’da “Dört A” olarak da bilinmektedir. Bunlar; Abbigliamento (giysi), Agroalimentare (yemek), Arredamento (mobilya) ve Automobili (otomobil) olarak bilinmektedir. Alessandro Mendini, en iyi ürün tasarımcısı, Modern italyan Tasarımının öncüsü olarak anılmaktadır. İtalyan Mobilyalarının endüstrisini benzersiz bir tasarımla şekillendirerek farklı bir işçilik tarzı yaratmıştır.

18 Bosoni, Giampiero., “*Italian Design*”, Museum Of Modern Art, New York, 2008, s.10

19 Made in Italy, Rethinking a Century,s.39



Alessandro Mendini Design

Görsel 9: Alessandro Mendini Design, Proust, 1985.

İkonik Proust Koltuğu tasarımlarıyla ünlü Mendini, 1960'larda başlayan italyan Modernite hareketinin radikal ve çağdaş tasarımının ön saflarında yer alan tasarımcılardan birisidir.²⁰ Tasarımcı Gio Ponti, italyan Tasarımının Modernite Hareketinin bir parçası olarak anılmaktadır. Bu iki italyan tasarımcı, Milano'da tasarım endüstrisinin yükselmesine yardımcı olarak, kültür merkezinin ülkenin en iyi tasarım başkentine ve avrupa'nın tasarım başkentlerinden birine ilerici dönüşümünde güçlü bir katkı sağlamışlardır. Ponti, tek başına İtalya'daki modern tasarımın öncülerinden birisi olarak adlandırılrsa da, güçlü ve benzersiz tarzlarıyla Ponti ve Mendini, modern italyan Tasarımının Kurucuları olarak yer almaktadır.

Achille Castiglioni, Gae Aulenti, Joe Colombo, Franco Albini, Mario Bellini, Luigi Caccia Dominioni, Enzo Mari, Carlo Mollino, Carlo Scarpa ve Marco Zanuso ise diğer büyük tasarımcılar olarak anılmaktadır. Etkisi İtalyan tasarım endüstrisinde oldukça büyük birisi olan bir diğer tasarımcı Mısır doğumlu Karim Rashid, italyan tasarım markaları ile üretmiş olduğu 3000'den fazla parça, 300 ödül ve 40 ülkede varlığı ile italyan tasarım endüstrisini etkileyen çok yönlü bir tasarımcı olarak geçmektedir. Günümüz İtalyan tasarımının diğer kültürler ve ülkelerle de paylaşılan başka birçok adı geçen italyanın en iyi tasarımcılardan biri olan Patricia Urquiola yer almaktadır. İtalya'da dahil olmak üzere dünyanın dört bir yanındaki çarpıcı iç tasarım projeleriyle Urquiola, eğitiminin özünde yer alan ve dünyanın en iyi tasarımcılarından biri olmasına yardımcı olan, tasarımlarına ve kreasyonlarına her zaman yer vermeyi başarmıştır.

20 <https://www.designlimitededition.com/values-design-influence-italian-design/>

Ludovica ve Roberto Palomba da günümüzün italyan tasarımının önemli isimlerindendir ve 1994 yılında kurulan Milano, italya merkezli güçlü bir tasarım stüdyosu olan Palomba Serafini Associati'nin iki kurucusudur. Geçtiğimiz yıllarda dünyanın dört bir yanından en prestijli tasarım markaları olan Poltrona Frau ile işbirliği yapmıştır. Hem sanatın hem de tasarım sahnesinin önemli isimlerinden Rossana Orlandi, İtalyan sanat ve iççilik dünyalarının tek bir çatı altında nasıl bir araya gelebileceğinin mükemmel bir örneği olmuştur. Gaetano Pesce ve Piero Fornasetti, iççilik, sanat ve tasarımla bağlantılı en büyük iki isimdir. Murano camına ve ahşap özlemi ve porselen işi gibi diğer italyan klasik tasarım tekniklerine olan tutkusuyla, italyan değerinin en önemli isimlerinden olmuştur. Piero Fornasetti, İtalya'nın en iyi tasarımcılarından ve 1988'de öldüğünde mirası, bugüne kadar yeni tasarım projelerinde hayat bulan, İtalyan ustanın hayatını ve eserini profesyonel özel bir ekip tarafından işletilmektedir.

3. Sonuç

Dünyanın en büyük tasarım markaları, en iyi yabancı tasarımcılar ve sanatla ilgili diğer sektörlerden diğer birçok yaratıcı zihin, italyanın bir parçası olmak ve italyan tasarımından ilham almak için her yıl Milano'ya akın etmektedir. İtalyan tasarımını anlamak için Avrupa'nın merkezindeki o yarımadanın eski kültürel ve sanatsal mirasına odaklanılmalıdır. İtalyan tasarımının en yetenekli uygulayıcıları, görme, düşünme ve yapma biçimlerini özümseyerek ve bunları ustaca gündelik nesnelere dönüştürerek ilhamlarında kullanmışlardır. İtalyan tasarımının çalışan birçok sanatçının ürettiği çeşitli biçimler göz önüne alındığında, tasarlama süreçleri ve bunu uygulama biçimleri üzerindeki yollardan bir tanesi de ulusal ve bölgesel etkilerdir.

Günümüzde mobilya tasarımı, aydınlatma tasarımı, otomotiv tasarımı ve ortaya çıkan grafik ve web tasarımı italya'nın dünya lideri olduğu en büyük italyan endüstriyel tasarım yelpazesidir. Bu tasarımlarda yaratıcı tasarım, yalnızca modern endüstriyi değil, aynı zamanda sofistike ve sürekli yenilenen zanaatkarlık geleneğini de içeren bir üretim kültürü içinde gerçekleşmektedir. Köklerinde zanaat ile birlikte tasarlanmış ve gelişime açık olması, üretim ve kalite alanında rekabet edilebilirliği etkili bir strateji olarak tanımlanmaktadır. Tarihte gerçekleşen diğer örnekler gibi italya'nın tasarım tarihi ve tasarım etkileri, en iyi iç mimarlar ve harika endüstriyel yaratıcılar açısından zengindir ve bu yüzden italya dünyanın en iyi tasarım pazarlarından birisi haline gelmiştir. Ponti veya Bellini gibi ünlü tasarımcılar, günümüzün italyan Tasarım Endüstrisinin tüm büyük mimarlarına ve ürünlerine veya iç mimarlarına halen ilham olmaya devam etmektedir.

İtalyan tasarımı, köklerinin farklı bölgeden ayrılmaz olan bu farklı sanatsal duygu nedeniyle tam olarak benzersiz olarak görülmekte, yaratıcılığı, özgünlüğü, yeniliği ve pazara hızla uyum sağlama yeteneğini bir araya getirdiği için, "Made In Italy" etiketi ile uluslararası bir tanınırlık kazanmıştır.

KAYNAKÇA

- Ayşe Coşkun Orlandi, “Yenilikçi Bir Üretim Modeli Olarak İtalyan Endüstri Kümele-ri Ve Tasarıma Dayalı İnovasyona Etkileri” Tasarım Ve Kuram Dergisi, 2013, s.43
- Beatrice D’ippolito, The Importance Of Design For Firms’ Competitiveness: A Re-view Of The Literature, Forthcomingintechnovation, 2014, s.2
- Catherine Rossi, Crafting Modern Design In Italy, From Post-War To Postmodernism, The Royal College Of Art, 2011, s.3
- Ehlke, T., Buffrem, B. R. S., Dionizio, D. H. P., Molena, L. P. P., & Golobovante, M. C., Fiat 500 (Ecodrive), 2012, s.131
- Elena Dellapiana, “From Architecture To Design And Back: The Architectural Roots Of The Italian Design System, 1920 -1980”, Politecnico Di Torino Fieorella Bulegato Universita IUAV Di Venezia, 2020, s. 1
- Grace Lees-Maffei, “ Italianità And Internationalism: Production, Design And Me-diation” At Alessi, 2002 Association For The Study Of Modern Italy,1976-96
- Giampiero Bosoni, “Italian Design”, Museum Of Modern Art, New York, 2008, s.8
- Grace Lees- Maffei And Kjetil Fallan, “ Made In Italy Rethinking A Century Of Ita-lian Design” Bloomsbury, London, 2014, s.3
- Gülru Mutlu Tunca, —Italy, The New Domestic Landscape, A Thesis Submitted To The Graduate School Of Natural And Applied Sciences Of Middle East Tech-nical University, 2009, s.5
- Grace Lees-Maffei, “Made in Italy”, Rethinking A Century, s.39

İNTERNET KAYNAKÇA

- [https://i.pinimg.com/736x/fb/0d/fd/fb0dfd5090a6a6af48d9e7e8185e8519--chair-de-sign-moma.jpg](https://i.pinimg.com/736x/fb/0d/fd/fb0dfd5090a6a6af48d9e7e8185e8519--chair-design-moma.jpg). Erişim Tarihi: 21.10.2023
- https://images.ctfassets.net/nonm77rtnlg8/22ABSZQq3z9wmSOIoZorUi/bc77327264713f963c2c8dbc9bce52f6/Piero_Gatti__Sacco_Chair__1968.jpg. Erişim Tarihi: 01.11.2023
- <https://www.italymagazine.com/featured-story/history-icon-fiat-500>. Erişim Tarihi: 30.11.2023
- <https://medium.com/@vivendo/an-introduction-to-italian-design-his-tory-c2646037662f>. Erişim Tarihi: 01.09.2023
- <https://www.moma.org/collection/works/3508>. Erişim Tarihi: 9.11.2023
- <https://www.moma.org/media/W1siZiIsIjU4MjI3Il0sWyJwIiwY29udmVydCIsIi1x-dWFsaXR5IDkwIC1yZXNpemUgMjAwMHgxNDQwXHUwMDNIll1d.jp-g?sha=5a537ed9e8e593ab>. Erişim Tarihi: 04.09.2023

<https://www.moma.org/media/W1siZiIsIjIxMDE2NCJdLFsicCIsmNvbnZlcnQiLCltcXVhbGl0eSA5MCAtemVzaXplIDIwMDB4MjAwMFx1MDAzZSJdXQ.jpg?sha=16f3379afd952cd9>. Erişim Tarihi: 10.11.2023

https://www.vespa.com/en_EN/. Erişim Tarihi: 30.11.2023

GÖRSEL KAYNAKÇA

Görsel 1: Grace Lees- Maffei And Kjetil Fallan, “ Made In Italy Rethinking A Century Of Italian Design” Bloomsbury, London, 2014, s.6

Görsel 2: <https://medium.com/@vivendo/an-introduction-to-italian-design-history-c2646037662f>

Görsel 3: <https://www.italymagazine.com/featured-story/history-icon-fiat-500>

Görsel 4: <https://tr.socialdesignmagazine.com/mag/design-cult/achille-castiglioni-arco-lamp/>

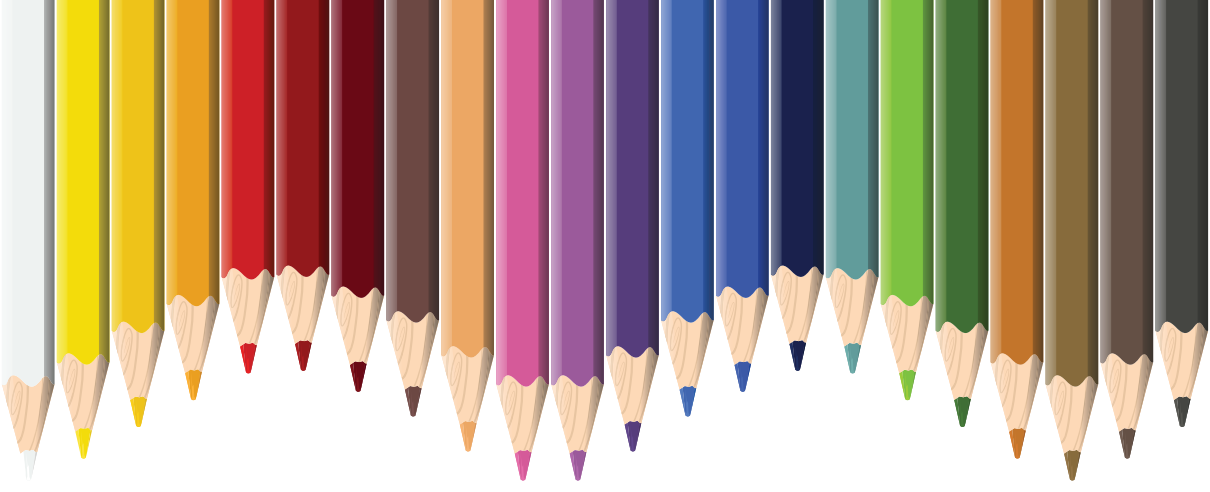
Görsel 5: <https://www.moma.org/collection/works/3508>

Görsel 6: <https://www.moebelagentur-alge.at/en/design20th/archive/libro-chair-grupo-dam.html>

Görsel 7 : <https://www.immobiliare.it/news/storia-della-poltrona-sacco-di-zanotta-144603/>

Görsel 8: <https://www.dorotheum.com/en/l/6661130/>

Görsel 9: https://www.artnet.com/artists/alessandro-mendini/fauteuil-model-proust-geometrica-_W8cFb8tyB9KT35kS28nZA2



Bölüm 18

TEKSTİL VE MODA TASARIMINDA ESİN KAYNAKLARI

Fatma GÜRSOY¹

Ayşenur DEDEOĞLU TAM²

1 Doç.Dr. İzmir Kâtip Çelebi Üniversitesi, Sanat ve Tasarım Fakültesi ORCID: 0000-0003-2331-5745

2 İzmir Kâtip Çelebi Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sanat ve Tasarım Çalışmaları ASD. Yüksek Lisans Öğrencisi ORCID: 0000-0002-7238-2058

1. GİRİŞ

Moda kavramı, toplumun tamamı ya da belli kesimleri tarafından kabul görmüş olan geçici ortak zevkler olarak açıklanabilir. Giyilebilen her şeyin yanı sıra dekorasyon ürünlerinin bazılarını içine alan, tekstil liflerini, tekstil mamullerini, yan ürünleri ve bunları kullanarak elde edilen pek çok ürünü kapsayan Tekstil kavramı ise geçmişten günümüze kadar pek çok alanda kullanılmıştır.

Geçmişte tekstil ürünleri, insanların temel ihtiyaçlarının giderilmesi amacıyla evlerde veya küçük dokuma atölyelerinde üretilirken, günümüzde gelişen teknolojiye de yararlanarak birçok alanda tasarım ve üretim yapılmaktadır. Bu da tekstil sektöründeki tüketicilerin ürün satın alma nedenlerinde farklılaşmaların oluşmasına ve ürün çeşitliliğinin artırılmasına öncülük etmektedir. Bu durum alanda çalışan tasarımcının ortaya çıkaracak olduğu yaratıcılık gerektiren ürün çeşitliliğini arttırmakta, özgün koleksiyonların hazırlanabilmesinde ve ürün tasarımında orijinalliğin yakalanabilmesi açısından yaratıcılığı çok daha önemli bir boyuta taşımaktadır.

1.1. Tasarım Kavramı ve Oluşum Süreci

Tasarım kelimesi, Türk Dil Kurumu (TDK) sözlüğünde “bir sanat eserinin, yapının veya teknik ürünün ilk taslağı, tasar çizim, dizayn” şeklinde ifade edilmektedir (TDK, 2020). Sözcük anlamı olarak Tasarım, Latince kökenli “designare” kökünden gelmekte olup, işaretlemek, belirtmek, planlayarak resimlemek, model ya da şekil halinde kurmak anlamına gelmektedir (Sezgin ve Önlü, 1992: 85). Tasarım, ilk önce düşüncede şekillenerek başlayan ve ulaşılmak istenen ürüne form verilmesiyle devam eden süreci kapsar (Tunalı, 2004: 12). Tanyer ve Başaran (2021), tasarımı, “yaratıcılık, yenilik ve özgün çözüm üretme anlayışını içeren, planlı bir süreç” olarak tanımlamıştır. Araştırmacılar, tasarımın tanımıyla ilgili farklı bir ifadelerinde, birleştirmek, düzenlemek, kurgulamak ve planlamaktan daha fazla olduğunu, bir anlam ve değer yarattığını vurgularken, aynı zamanda basitleştirmek, bilinir kılmak, aydınlatmak, onurlandırmak, ikna etmek, dramatize etmek, imgelemek ve eğlendirmek olduğunu belirtmişlerdir. Ülger (2014) ise, tasarımın işlevselliğine vurgu yaparak “dünyayı daha işlevsel ve yaşanır hale getirme uğraşı” olduğunu belirtmekte; sanat alanında eskiz – taslak sürecinin ötesinde, bağımsız bir yaratım süreci olduğunu ifade etmektedir. Böylelikle tasarımın tanım ve yaklaşımlarının grafik, mimari, endüstri, moda ve tekstil tasarımı gibi birden fazla alanda yaygın olarak kullanıldığı, her alan içerisinde belli dinamiklere sahip olduğu görülmektedir (Tanyer ve Başaran, 2021: 1728).

Bütün sanatların temelinde tasarım olgusu yatar, dolayısıyla bir planlamaya sahip olur. Tasarlamak, elde edilecek ürünün ve yapının organizasyonu ile ilgili her türlü faaliyeti kapsar. Tasarımı oluştururken kullanılacağı alan ve

beklentiler ile istek ve çağın gerekleri göz önünde tutulur. Müşteri taleplerine göre biçimlenen tasarımlarda tüm zengin görsel öğeler kullanılır.

Bir sistem olarak nitelendirilen tasarım; hayatın her alanı ile ilgilidir ve bu süreç çeşitli teknik, yöntem ve araçlar kullanılarak söz konusu tasarım problemine yaratıcı çözümlerin arandığı bir aşamalar zinciridir. Yaratıcı düşüncenin işlevsel ve estetik kaygılarının göz önünde bulundurularak geliştirilen yaratıcılık, belirlenen probleme uygun çözümlerin arandığı tasarım sürecinde, tasarımcıların sahip olduğu estetik kaygılar ortaya çıkarılan tasarımlardaki farklılıkları oluşturur. Tasarım sürecindeki genel bilgi birikimi, araştırma ve gözleme ek olarak tasarım metotları ve görselleştirme becerileri de önemli bir rol oynamaktadır (İlgin ve Gümüş, 2007: 7).

Mete (2006) tasarımı şöyle ifade etmektedir: “Tasarım iki şeyden ibarettir: süreç ve üründür”. Tasarım problemine çözüm bulma süreci, araştırma, esin kaynağını bulma, planlama, bir hedefe ulaşmak için düzenleme, belirli bir amaca ulaşmak için sürdürme ve yaratım anlamına gelmektedir. Tasarım süreci; durum saptama, analiz etme, tanımlama, fikirselleştirme, eleme, uygulama ve değerlendirme eylemlerinin gerçekleştirildiği aşamalardan oluşur:

1. *Durum Saptama*: Birincil amacı saptamak ve problemi bir mücadele olarak kabullenmek.
2. *Analiz*: Problemi tüm ayrıntıları ile araştırarak keşfetmek.
3. *Tanımlama*: Problemin asıl nedenlerini saptayarak amacı netleştirmek.
4. *Fikirselleştirme*: Amaca ulaşmak için tüm yolları araştırmak.
5. *Eleme*: Karşılaştırma yaparak amaca ulaşmada en iyi yöntemi saptamak.
6. *Uygulama*: Seçilen en iyi yönteme somut şekil kazandırarak hayat vermek.
7. *Değerlendirme*: Gerçekleştirilen tasarım aktivitesinde ulaşılan noktayı, onun etki ve sonuçlarını değerlendirmek. (İlgin ve Gümüş, 2007: 4).

Tasarımı oluşturma süreci; yukarıda açıklandığı gibi belirli aşamalardan geçerek soyut olan bir düşüncenin belli amaç ve probleme yönelik zihinde yaratıcı fikri tespit ederek tanımlanması ve somut hale dönüştürülmesi sürecidir şeklinde açıklanabilir (Gürcüm ve Kartal, 2021: 546).

1.2. Moda ve Tekstil Tasarımı

Moda, bir toplumda belli bir süre boyunca etkin olarak kabul görmüş olan ortak zevkler şeklinde ifade edilebilir. Birçok alanın içinde mevcut olan moda, genel davranışlar, sanat, mimari, edebiyat ve yemek gibi konuları da

içine almaktadır. Her ne kadar ilk akla gelen kıyafet olsa da makyajın, takıların, çantaların da bir modası vardır. Müzik, edebiyat, sinema, tiyatro, sanat ve alışveriş gibi her türlü eylem ve aktivite de moda alanına girer veya modadan hayat bulur. Tarihi dönemler incelendiğinde belirli giyim tarzlarının “moda” olarak anıldığı görülmüştür. Zihinlerde genellikle sadece “giyim tarzı” olarak kanıksanan moda, sosyetenin ve burjuva kesimin giyim trendlerini yansıtan akımlar olarak bilinmektedir. Modadaki asıl amaç, giysilerin veya aksesuarların ihtiyaca dayalı gerekli olması değil, farklı ve göze hitap etmesidir. Moda, kişinin günlük hayatta kullandığı kıyafetler ve diğer ürünlerde ayırt edici ve sürekli bir eğilimdir. Moda akımları, kadınsı veya erkeksi olmasına rağmen, bazı trendler hem kadın hem de erkeğe hitap eder; yani androjeniktir. Kıyafetler, insanların vücutlarını kamufle ederek hava şartlarından korur. Başka insanlardan ayırt edilmesini sağlar böylelikle kolay tanınmasına ve duygularını ifade etmesine öncülük eden örtülerdir, aynı zamanda karakteristik ve estetik özelliklerin yansımasıdır. Bu da genel olarak “moda” olarak tabir edilir (Nazan, 2017).

Tekstil tasarımı genellikle örme, dokuma, baskı ve karışık desen tekniklerinin kullanıldığı kumaş tasarımlarının oluşturulma sürecini ifade etmektedir (Steed ve Stevenson, 2012: 11). Tekstil ürünleri, tasarımın ana unsurları dışında özgün ve işlevsel olan ürünlerdir, işlevsel olmayan tekstil tasarım ürünleri sanat eseri alanına girmekte ve tekstil tasarımının sınırları dışında tutulmaktadır (Sezgin ve Önlü, 1992: 85); yani, tekstil alanında tasarım anlayışı, yalnızca düşüncede şekillenen bir tasarım süreci değildir. Aynı zamanda zihinde tasarlanarak oluşturulan tasarıma uygun bir üretim tekniği ile malzeme seçmeyi de beraberinde gerektirmektedir (Gürcüm, 2016: 384). Bu belirleme ise hitap ettiği pazar ve hedef kitleye yönelik olarak değişimler gösterebilmektedir (Tanyer ve Başaran, 2021: 1728).

Tasarımın moda ve tekstil alanındaki rolüne bakıldığında bu sektörde tüketici gruplarının ürünü satın alma sebepleri toplumlara ve kişiye özel olmasının yanında nedensel veya dönemsel değişkenlikler gösterebilmektedir. Bunlar duygusal ve psikolojik etmenlere, görsel ve estetik unsurlara, sosyal ve kültürel değerlere, ürünün ortaya koyduğu işlevselliğe ve pratikliğe göre çeşitlendirilir. Bu çeşitlilik moda ve tekstil sektörü alanında tasarımcının ortaya çıkarması gereken yaratıcılık alanının çerçevesini genişletmekte, endüstriyel anlamda ürün tasarımında da yaratıcılığı önemli bir boyuta taşımaktadır. Böylelikle ürünün tercih edilme sebebi açısından tasarımın öneminin ve gerekliliğinin değeri gün geçtikçe daha çok fark edilmekte ve anlaşılmaktadır (Gürcüm ve Kartal, 2018: 612).

2. MODA VE TEKSTİL TASARIMINDA ESİNLENME

Bayazit’a göre; tasarımcıların esinlenebileceği birçok kavramsal ve biçimsel alan vardır. Bunlar; sanat dalları, mimari yapı, film ve sinemalar, do-

ğadaki yaşam, hayvanlar ve bitkiler gibi birçok farklı alandan esinlenebilirler (Bayazıt, 2008'den akt. Gürcüm ve Kartal, 2021: 546). Esinlenme kavramı düşünce felsefesindeki Platon' a kadar dayanan bir kavramdır, İyon'da bir şeyden esinlenmenin bir tür delilik olabileceğinden bahsetmektedir (Gaut, 2010: 1034). Platon esinlenmenin çıkışında ilahi kökenlerin mevcut olduğunu ifade ederken, öğrencisi olan Aristo, esinlenmenin “yaratıcı ürünlerin eşsiz süreçler ve esinlenmelerle oluşturulduğunu, yaratıcı süreçlerin ise doğa yasaları ile uyumlu olduğunu” söylemiştir (Köksal, ty;). Esinlenmek kavramı, tasarımı oluşturma aşamalarında vazgeçilmez bir başlangıçtır (Kartal, 2021: 546). Krom ve Turan (2016), esinlenme durumunu “Esinlenmek veya ilham almak, tasarımcılar için yaratıcılığa başlamanın ilk somut adımıdır” şeklinde açıklamaktadırlar. Şahin (2010) ise esinlenmenin tanımını “içe doğan buluş ve yaratış gücü” olarak yapmıştır. Esinlenmek kavramı, yaratıcılığın ortaya çıkmasında ilk adımdır ve yaratıcılıkta esinlenmekten vazgeçilemeyeceği ikisinin ayrı düşünülemeyeceği olgusu mevcuttur (Şahin, 2010: 3).

Tasarımcı zihnini yaratıcılık yönünden daha geniş çaplı geliştirebilmesi için esin kaynaklarından ilham alarak zihnini beslemesi gerekir. Esin kaynakları; insan, doğa, soyut düşünceler, sanat ve zanaat, tarih, felsefe, teknoloji ve bilim vb. kaynaklar olabilir. Tasarımların özgün bir koleksiyona dönüşebilmesi için öncelikli olarak esin kaynakları hakkında detaylı araştırmalar yapılır, yapılan araştırmalar sonucunda elde edilen veriler tasarımcının zihin benliğinde harmanlanarak şekillenir ve böylelikle özgün bir koleksiyon ortaya çıkar (Gürcüm ve Çifçi, 2017: 3). Esin kaynağının belirlenmesiyle ortaya çıkan konsept tasarımı oluşturma sürecinin son aşamasına kadar devam eden üretken yolculuk, ilk olarak her zaman düşünülen ve belirlenen fikirlerin araştırılması, incelenmesi, analiz edilmesi ve biriktirilmesi süreciyle başlar. Sonrasında, tasarımcı etrafındaki dünyayı ayrıntılı analiz etmesi sonucunda tasarımlarını oluşturur (Gürcüm ve Kartal, 2021: 546). Tasarım alanında yapılan araştırmalar incelendiğinde, genellikle tasarım kavramının küçük adımlardan oluşan bir problem çözme yöntemi olduğundan bahsedilmektedir (Simon, 1969; Schön, 1983; Cross, 2001'den akt. Gürcüm ve Kartal, 2021: 546). Moda ve tekstil alanlarında ise tasarım için problemi çözme yöntemi olarak etkin bir metot oluşturulmamış; fakat, bazı araştırmacılar tarafından bu alanda yaratıcılığın ve esinlenmenin etkisi ile önemi vurgulanmıştır. Tasarım sürecinde esinlenme kavramı soyut bir düşünceden yola çıkılarak somut bir düşünceye dönüştüğünden tasarımcılar için esinlenmenin analitik adımları çok belirgin değildir. Bu bölümde tasarımcı kişilerin moda ve tekstil tasarımında kullandığı esin kaynakları ve tasarımlara yansıtma aşamaları üzerinde durulmuştur.

2.1. Moda ve Tekstil Tasarımında Esin Kaynakları

Esin kaynağı terimi; bir tasarımın oluşum sürecinde önceden yapılmış tasarımların, nesnelerin ve görsellerin tüm bilinçli kullanımlarını ifade etmek

için kullanılan bir terimdir (Eckert ve Stacey, 2000'den akt. Gürcüm ve Kartal, 2021: 546). Araştırmaların sonucunda, tasarımcıya çeşitli düşünce ve biçimlerle ilham vermenin, tamamlayıcı esin kaynakları olmayan ortama nazaran yaratıcılığın artmasında daha fazla yararı olduğuna ulaşılmıştır (Luo ve Dong, 2017'den akt. Kartal, 2021: 547). Stacey ve Eckert (2003b: 7)'in yapmış olduğu araştırma çalışmalarına bakıldığında tasarımcıların sanat galerileri gibi tasarımların oluşmasında tasarımcılara ilham verecek nesnelere veya uygun ortamlara maruz kalamazlarsa, yaratıcı fikirlerinin gerileyerek tükenebileceğinden bahsetmektedirler. Azhar ve Malik (2015: 6). İlham kaynağında klasik unsurlar yerine daha farklı unsurların sistematiksel şekilde bir araya getirilmesi ve yeni motiflerin eklenmesi ile oluşturulan desenlerde daha yenilikçi ve yaratıcı tasarımlar ortaya çıkabilmektedir. Esin kaynakları çok geniş çaplı ve çeşitlidir bu yüzden herhangi bir şeyin varlığı bir tasarımcı için esin kaynağını oluşturabilir. Bilim ve teknoloji, tasarım, tarih, mimarlık, sanat ve zanaat, müzik vb. kültür öğeleri yerel ve evrensel ürünleri yaratıcılıkla tasarlayan tasarımcılara ilham kaynağı olabilmektedir (Krom ve Turan, 2016: 30). Tasarımcı kendisine ilham verecek her türlü fiziksel nesneleri bir araya getirir, fotoğrafları kullanır veya zihnindeki hayal gücü belleğiyle hareket eder (Eckert, 1997, 4; Eckert ve Stacey, 2003b'den akt. Gürcüm ve Kartal, 2021: 547). Bouchard, Westerman, Aoussat ve Mougenot (2008)'a göre esinlenme, temelde beş duyu organının aracılığıyla tasarımcılara gelir ama görsel kaynakların varlığı daha baskındır. Tasarımın oluşum süreci, metinsel olmaktan ziyade imge odaklıdır. Bu nedenle kitaplar, pinterest, instagram vb. internet siteleri ile dergiler en çok yararlanılan ve kullanılan kaynaklardır (Gürcüm ve Kartal, 2021: 547).

2.2. Moda ve Tekstil Tasarımında Esin Kaynaklarının Tasarımlara Yansıtılması

Moda ve tekstil tasarımcılarının tasarım kavramının yerine genellikle “esin kaynağı (ilham kaynağı)” veya “başlangıç fikri” ifadelerini kullandıkları gözlemlenmiştir (Lee ve Jirousek, 2015'den akt. Gürcüm ve Kartal, 2021: 550). Genel olarak tasarım diye ifade ettiğimiz kavram, ortaya çıkarılacak bir ürünün bitmiş son halinin dış görseelliğinin oluşmasında etkisi varken, esin kaynağıyla oluşan esinlenmeye bakıldığında ise oluşturulmuş tasarımın ilk olarak başlangıç noktasında ve tüm tasarım sürecinin hemen hemen birçok önemli aşamasında kavramsal bilgiler ortaya koyan bir kaynak görevi görmektedir. Esin kaynaklarından ilham alınarak elde edilen tasarım ortaya çıkan yaratıcılığın etkisiyle tasarımcıyı uçuk yaratımlara ulaştırırken, tasarım konsepti tasarımcının belirlenen çizgiden ve çerçeveden uzaklaşmaması için sınırlama oluşturmaktadır (Gürcüm ve Kartal, 2021: 550).

Şimdiki zamana kadar oluşturulmuş tasarımlar incelendiğinde, tasarım unsurlarını, nesnelerini, imgelerin unsurlarını ve yönlerini dönüştürüp sonrasında ortaya çıkaracağı tasarımlarla birleşimini uyarlayarak bütünleşmesini sağladığı görülmüştür (Eckert ve Stacey, 2000: 2). Sonneveld, ilham kayna-

ğını gerçekten zengin ve ihtişamlı bir hale getirmek için, ilham kaynağıyla etkileşim kurmanın yollarını aramak gerektiğini ifade etmiştir (Sonneveld, 2011: 169). İlham dediğimiz şey sadece bir yere bakmak ve nereye baktığınla ilgili değil, baktığın şeyi nasıl gördüğünle ve anlamlandırdığınla da ilgilidir (Gürcüm ve Kartal, 2021: 550). Bu ifadenin üzerine Uraz (1993), tasarım süreci içinde tasarımcıyı yönlendiren etkenlerin; geçmiş deneyimler, kişisel nitelikler ve içinde yaşadığı sosyal, fiziksel çevrenin koşullarının tasarımcıyı yönlendirmiş olduğunu belirtmiştir. Tasarımcının var olduğu hayat, gördüğü, yaşadığı ve hissettiği şeyler kısaca sosyokültürel sermayesi esin kaynaklarını tasarımlarına yansıtmada etkili olmaktadır (Gürcüm ve Kartal, 2021: 550).

Moda ve tekstil tasarımcıları genellikle nesnelerin dıştan genel çaplı görsel görünümü ve hissettirdiği çağrışımlarıyla ilgilenir; ancak, nadiren de olsa tasarımın kavramsal bütünlüğüyle de ilgilenebilirler (Gürcüm ve Kartal, 2021: 550). Beyazıt (2008)'a göre; var olan bir kültürün içinde oluşan birçok öge ve yapı tasarımcının düşüncesinde etkilenmeler sağlayabilir. Mesela denizin dalgasındaki köpükler kabarık, kıvrım kıvrım bir tüllü elbiseye ilham olabilir. Birbirinden çok farklı olan ilham kaynakları bir bütünlük içinde tek bir giyside birleştirilebilir. Tasarımın hayati parçalarını oluşturan asıl şey, ilham kaynaklarının iyi seçilmesi, uyumuna doğru karar verilmesi ve bunların uyarlanmasıdır (Eckert, Stacey ve Clarkson, 2000: 1). Tasarımcılar, esin kaynaklarından faydalanarak ortaya koydukları fikir ve öğeler için farklı stratejiler kullanır ve tasarımlarına ekleyeceği ayrıntıların kararını üç ayrı türde ele alırlar:

- ❖ Seçim; kullanılacak öğeleri seçme
- ❖ Uyarlama; seçilen unsurları yorumlama
- ❖ Dönüştürme; seçilen ve yorumlanan öğelerin belirli kompozisyon içinde dönüştürülmesi. (Petre, Sharp ve Johnson, 2006'dan akt. Gürcüm ve Kartal, 2021: 550-551).

Esin kaynağı öğesinin veya bütününün bir ya da birden fazla seçilmesinin sebebi, yaratıcı fikirlerin ortaya çıkmasının temelini oluşturması veya ortaya çıkan fikirlerin farklı yönlerden desteklenmesi içindir. Seçilmiş olan bu esin kaynakları tasarımcının özelliklerine, fikir ve düşüncelerine aynı zamanda sosyal ve kültürel birikimlerine göre yorumlanır, sonrasında tasarımcının eğilimi doğrultusunda seçilmiş olan esin kaynağının belirli yöntemlerle tasarımlarına yansıtılması gerçekleştirilir. (Gürcüm ve Kartal, 2021: 551).

Tasarımcıların esin kaynaklarını tasarımlara yansıtırma yöntemleri;

- 1) Gerçekçi (birebir) uyarlama
- 2) Bilinçli sadeleştirme
- 3) Soyutlama
- 4) Kaynakta değişiklik

5) Başka kaynakla ilişkilendirme

olarak sınıflandırılmaktadır (Stacey ve Eckert, 2003^a, 368-369).

2.3. Moda ve Tekstil Tasarımında Esin Kaynaklarının Tasarımlara Yansıtılma Aşamaları

Moda ve tekstil tasarımında esin kaynaklarının tasarımlara yansıtılması 7 aşamadan oluşmaktadır:

1. Hikâye Panosundan Esinlenme
2. Doğadan Esinlenme (Bitkiler, Hayvanlar, Gökyüzü, Deniz Dalgası, vb.)
3. Mimari Yapılardan Esinlenme
4. Etnik Desen, Kültürel ve Yerel Unsurlardan Esinlenme
5. Tarihi Dönemlerden Esinlenme (Antik Yunan vb.)
6. Soyut Bir Sanat Eserinden Esinlenme (Soyut Esinlenme Kaynağını Somuta Dönüştürme)
7. Popüler Kültür, Sokaklar ve Gündelik Hayattaki Yaşamlardan Esinlenme

2.3.1. Hikâye Panosundan Esinlenme:

Tasarım sürecinin ilk aşamasını oluşturan hikâye panosu; belirli materyalleri toplu hale getirerek çalışılacak konuyla alakalı birçok ilham kaynağının bütüncül olarak görülebildiği, farklı fotoğrafların bir araya getirildiği, renk skalasının oluşturulduğu, kullanılacak materyallerin panoya iliştilendiği, birçok eskiz çiziminin yapıldığı sonunda da tüm bunların bir bütün haline getirildiği pano olarak tanımlanabilir. Hazırlanan bu pano, araştırma sürecinde seçilen ve belirlenen özelliklerin geliştirilmesinde, karar verilen temaya uygun giysiler tasarlanmasında ve ürünlerin ortaya çıkarılmasında kaynak olarak kullanılır. Bununla birlikte zihin meydana gelen karmaşıklığın giderilmesinde ve gruplandırılıp konuya odaklanılmasında kolaylık sağlayarak tasarımların ortaya çıkmasına öncülük eden süreçlerden biridir. Tasarımcılar, genellikle magazin ve moda dergi içeriklerinden, internet kaynaklarından, tasarım kitaplarından, kendi çekmiş olduğu fotoğraflardan, kumaşlardan, desenlerden, tarihte iz bırakmış dönemlerden yararlanarak, tasarımlarındaki yaratıcılığı arttırmaya çalışır ve bu süreçte esin kaynağı olarak kullandıkları hikâye panolarını sürekli geliştirmeye çalışırlar (Morris, 2006: 12). Bir araya getirilen objelerin ve görsellerin toplu halde görülmesi, tasarımcının duygularının hareketlenmesini sağladığından tasarımların farklı formlarla ve görsel yüzey

düzenlemeleriyle şekillendirilmesine katkı sağlayabilir (Morris, 2006: 11).

Ruth La Ferla, giysi tasarımcısı Narciso Rodriguez'i "O fotoğraf içeren kitapları yağmalayarak darmadağın eden, kütüphane ve müzelerin arşivlerine akın eden ve saplantılı olarak her gittiği yerde sürekli fotoğraflar çeken bir çöpçü gibidir. Bu şekilde toplayarak bir araya getirdiği tüm imajları yığarak esinlenme panosu yani diğer tabiriyle hikaye panosu olarak bilinen kolaj çalışmasını oluşturup farklı elementleri bir araya getirir" şeklinde tarif etmektedir (La Ferla, 2004'den akt. Kocabaş Atılgan, 2014: 479).

Esin kaynaklarının ilkinin oluşturan hikâye panosunun örneği Görsel 1a'da verilmiştir. Hikâye panosunda bir araya getirilen görseller esin kaynağı olarak kullanılan öğeleri göstermektedir. Bunlar; okyanus dalgası, dalganın oluşturduğu görsel ihtişam, uyumlu renk ahenkleri, duvar renkleri ve desenleridir. Böylelikle tasarımcı ilhamını arttıracak öğelerin hepsini beraber görebileceğinden ilham kaynağının çağrışımları daha etkili ve güçlü olacak, bu da tasarımlara daha belirgin bir şekilde yansıtılmasını sağlayacaktır. Görsel 1b'de verilen giysi tasarımları, hikâye panosunda yer alan önemli ve ilham veren detaylardan esinlenerek kumaş renk ve desenlerine yansıtılan koleksiyon parçalarıdır.



Görsel 1a. Hikaye Panosu **Görsel 1b.** Hikaye Panosundan Esinlenerek Hazırlanmış Giysi Tasarımları

2.3.2. Doğadan Esinlenme:

Moda ve tekstil tasarımı alanında tasarımların temalarında çıkış noktası olarak genellikle doğadan ilham alınmaktadır (Görsel 2a). Tarım ürünleri, hayvanlar, bitkiler, tabiat, doğal nesneler ve bunların yanında fırtına, yağmur, gün batımı gibi doğal olaylar tasarımcılar için esin kaynağı olabilmektedir. Görsel 2b’de doğadaki ıstakozdan ilham alınan ve elbisenin etek kısmına basıkı yapılan tasarım yer almaktadır. Istakozun ilham olarak seçilmesinin sebebi ise dışının kabuklu olmasından dolayı sert, içinin ise yumuşak olmasının bir karşıtlık ve gizem hissiyatı vermesidir (Özüdoğru, 2013: 227).



Görsel 2a. Istakoz resmi. URL1(2021) **Görsel 2b.** Salvador Dali ve Elsa Schiaparelli’nin 1937 tarihli ortak tasarımı olan Istakoz Elbise. URL2(2019)

Görsel 3b’deki giysi tasarımı Christian Dior için John Galliano tarafından 1997-1998 kış sezonunda tasarlanan bir tasarımdır, Görsel 3a’daki tavus kuşunun kanadındaki desenlerden esinlenilmiştir. Tavus kuşunun kanatlarındaki etkiden esinlenilerek oluşturulan koleksiyon tasarımında giysinin kumaşının desenlendirilmesi ve etek uçlarında tavus kuşunun kanadındaki renklerden ilham alınarak renkli kumaşların yüzey düzenlemesi oluşturacak şekilde kesilip birbiri üzerine dikilmesi yöntemiyle gerçekleştirilmiş bir çalışmadır.



Görsel 3a. Tavus kuşu resmi. URL3(2021)



Görsel 3b. Dior için John Galliano tasarımı, 1997-98 kış, (Bolton, 2004: 108-109).

2.3.3. Mimari Yapıdan Esinlenme:

Moda ve tekstil tasarımcılarının esinlendiği bir diğer önemli kaynak ise, koleksiyonlarının hazırlanmasında ya da giysi parçalarının tasarlanmasında ilham aldıkları mimari ve tarihi yapılarıdır.

Sarah Burton, Görsel 5a'daki Antoni Gaudi'nin tasarlamış olduğu mimari yapıdan ilham alarak, Görsel 5b'deki 2012 İlkbahar/Yaz Koleksiyonu olan elbiseyi tasarlamıştır.



Görsel 5a. Antoni Gaudi Tarafından Tasarlanan Mimari Yapı.



Görsel 5b. Sarah Burton'un Bu Yapıdan İlham Aldığı

2012 İlkbahar/Yaz Koleksiyonu (Şenel, 2013: 473)

Görsel 6a’da New York şehrinin Manhattan bölgesinde bulunan ve mimar Joseph Urban tarafından tasarlanıp Art deco stili ile inşa edilmiş olan Hearst Kulesi’nin ilk hali görülmektedir. Daha sonra mimar olarak seçilen Norman Foster korunan 6 katlı yapının üzerine 182 metreye kadar çıkan 42 katlı bir kule tasarlamıştır. Görsel 6b’de yine New York şehrinin Manhattan bölgesinde yer alan Chelsea’de mimar Frank Gehry tarafından dekonstrüktivizm stilinde tasarlanmış olan Gehry’s IAC binası; Görsel 6c’de ise Balenciaga’nın mimari tasarımlardan elbise tasarımı görülmektedir.



Görsel 6a. Gehry / IAC Binası **Görsel 6b.** J.Urban / Hearst Kulesi **Görsel 6c.**

URL4(2012)

Balenciaga'nın Tasarımı

2.3.4. Etnik Desen, Kültürel ve Yerel Unsurlardan Esinlenme:

Moda ve tekstil tasarımı alanında farklı bir esin kaynağı olarak etnik desenler ile kültürel ve yerel desen unsurları kullanılabilir. Moda ve tekstil tasarımcıları dünyanın birçok yerinde kendi yörelerine ait etnik, kültürel ve yerel unsurlarını moda tasarımları için esin kaynağı olarak kullanmışlardır ve kullanmaya devam etmektedirler. Günümüzde hala uluslararası moda trendlerinin küresel moda akımı olarak kültürel unsurları önelediği Postmodernist dönemler görülmektedir. Postmodernist dönemlerde İtalyan, Türk, Rus, Afrika, Japon vb. gibi birçok unsurun dünyanın genelinde hala çalışıldığı ve kullanılmaya devam ettiği bilinmektedir (Kartal, 2021: 548)

Postmodernizm sadece geleneksel tasarım öğelerinin değişime uğradığı bir süreçten ziyade, giyim ile özellikle de kadın giyimi ile ilgili kavramsal algılarında değişimden kaçamayarak maruz kaldığı bir süreci oluşturmuştur. Bu süreçte “Feminenlik” kavramı değişikliklere uğrayarak, bir kadında alışlagelmiş estetik öğelerin hızla tüketilen değerler ile özdeşleşmeye başlamıştır. Moda tasarımcılarının etnik moda kavramını 1970’li yıllarda keşfetmeleriyle birlikte moda ve tekstil tasarımının içine otantik ve etnik desenler girmiştir, uzun bir süre de moda dünyasında hakim olmayı başarmıştır (Gürcüm ve Ay-

taç, 2015: 255). Tekstil ve Moda tasarımı sektöründe 1970'li yıllarda gündemde olan etnik, kültürel ve yerel desenlerin tasarımlarda kullanılması eğiliminden sonra, 2015'li yıllara gelindiğinde yeniden kullanılmasına bir yöneliş olduğu görülmüştür. Postmodernitede özgün ve farklı olmak önemsenirken, kimlik kavramını ise farklılık ve heterojenlik özünde biçimlendirmektedir. Bununla birlikte etnik, bölgesel yeni kimlikleri arama eğilimleri ile ortaya çıkan heterojenlik, etnik, kültürel ve yerel desenleri içerisinde barındıran koleksiyonların artmasını sağlamıştır. Tekstil tasarımı alanında da kullanımı artan etnik, kültürel ve yerel desenleri içeren koleksiyonların kendi kültürlerini kavrayan ve anlayan tekstil tasarımcıları tarafından yorumlanmasının daha doğru ve gerekliliğinin önemli olduğu belirtilmiştir. Bununla birlikte, tekstil koleksiyonlarının özgün bir yaratılma sürecinde kültürel yabancılaşmaların önlenmesi sağlanabilecek, etnik kültürlerin yozlaşmadan küreselleşmesine katkıda bulunulacak, aynı zamanda etnik yerel ve geleneksel desenlerin kültürel bağlama uygun olarak kullanılması konusunda farkındalıklar yaratılabilecektir (Gürcüm ve Aytaç, 2015: 256).

Görsel 7, 8 ve 9'da etnik desenlerden, kültürel ve yerel unsurlardan esinlenilerek oluşturulmuş görseller verilmiştir.



Görsel 7. *Moda ve Folklor ilişkisi*

Görsel 8. *Etnik Şıklık Lanvin, 1974*

Görsel 9.

Postmodernizmle Rus modası, 1970

(Gürcüm ve Aytaç, 2015: 256)

2.3.5. Tarihi Dönemlerden Esinlenme:

Tarihte iz bırakmış, pek çok yapıyı içinde barındıran dönem özellikleri, çeşitli moda koleksiyonlarının ya da giysi tasarımlarının ortaya çıkmasında esin kaynağı olarak kullanılmıştır.

Alexander McQueen, 2010 yılında hazırladığı kış koleksiyonunda Görsel 10'daki Barok Dönemi tarihi mimarisinin renklerinden, süsleme ve gösterişinden esinlenmiştir. Görsel 11'de verilen kıyafet tasarımlarında kullandığı kumaş rengi ve sanatsal desenleri ile mimari yapıdaki ihtişamlı görüntüyü yansıtmıştır.



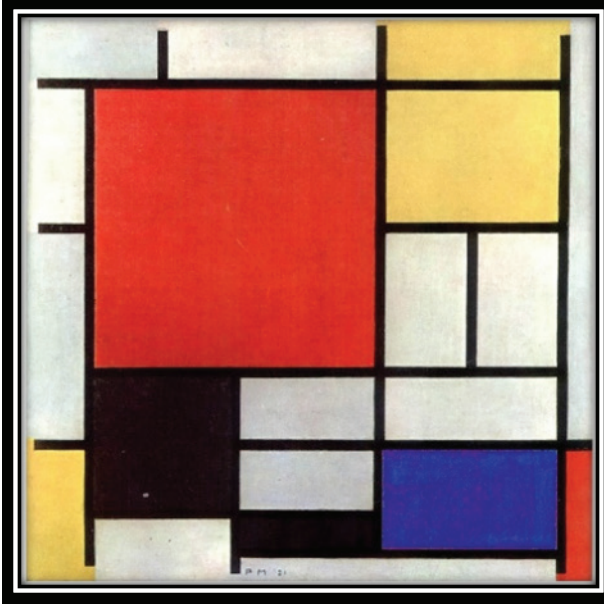
Görsel 10. Barok Sanatı (URL5)

Görsel 11. Alexander McQueen, 2010 Kış Koleksiyonu Paris, Barok Dönemi (URL6)

2.3.6. Soyut Bir Sanat Eserinden Esinlenme (Soyut Esin Kaynağından Somuta Dönüştürme:

Tasarımcının soyut bir sanat eserinden esinlenmesi, tasarımlarını oluşturmada sıklıkla yararlandığı kaynaklardan bir başkasıdır. Buna örnek olarak Yves Saint Laurent verilebilir. Yves Saint Laurent tasarımlarını oluştururken hayatındaki sanatçılardan etkilenen ve sanatçıların sanatsal çalışmalarından esinlenen bir tasarımcıdır.

Görsel 12a'da Piet Mondrian'ın yapmış olduğu tablo çalışması görülmektedir. Görsel 12b'de ise Piet Mondrian'ın tablosundan esinlenen Yves Saint Laurent'ın tasarladığı günlük elbise verilmiştir. Kırk yıl öncesine ait bir sanatsal tablo çalışmasından esinlenmesi onun yaşam sanatını ve zamanının modern tavrını mükemmel bir biçimde özetleyebilmektedir (Şenel, 2013: 449).



Görsel 12a. Piet Mondrian'ın tablosu



Görsel 12b. Yves Saint Laurent
Mondrian Günlük Elbise, (Givry,
1998)

2.3.7. Popüler Kültür, Sokaklar ve Gündelik Hayattaki Yaşamlardan Esinlenme:

Moda ve tekstil tasarımcılarının tasarımlarını üretmek için esinlendiği başka bir kaynak da popüler kültür, sokaklar ve gündelik hayattaki tüketimin artmasıyla kendine has stilleri oluşturan yaşamlar olabilir (Yağlı, 2012: 159). Görsel 13'de 1970'li yıllardaki sokaktaki yaşantının giyim tarzına yansımaları kıyafet modası için esin kaynağı olmuştur.



Görsel 13. Sokak modasının 1970’lerde Hippi modası ile ikonlaştığı bir dönem (URL7)

3. GENEL DEĞERLENDİRME

Moda ve tekstil alanında tasarım yapan tasarımcının asıl amacı, esin kaynaklarından ilham alarak ortaya çıkan fikirleri, moda tekstil tasarımında tasarım öğelerine ve tasarım ilkelerine bağlı olarak estetik bir şekilde düzenlemesini yaparak tasarımlarına yansıtmaktır. Moda ve tekstil tasarımı alanında uygulanan tasarım öğelerinden birkaçı; nokta, biçim, doku tekstür ve değerdir; uygulanan tasarım ilkelerinden bazıları ise; bütünlük, ritim, denge ve zıtlıktır. Moda ve tekstil tasarımında tasarım öğelerini ve ilkelerini ayrı ayrı kullanmanın yanında, tasarım öğe ve ilkelerini oldukça karmaşık bir şekilde birbiri içerisinde harmanlayarak da kullanabilmek mümkündür.

İlgili literatür kaynakları incelendiğinde, bir tasarımı oluştururken hem tecrübeli tasarımcılar tarafından hem de tasarım alanındaki öğrenciler için yaratıcı fikir bulmayı kolaylaştıran ve destekleyen en önemli unsurun esinlenme olduğu anlaşılmaktadır. Hayatımızda var olan her şey bir tasarım ortaya çıkarmak amacıyla esin kaynağı olarak seçilebilir. Gürcüm ve Kartal (2021) tasarım alanında eğitim gören öğrenciler ve tasarım alanıyla uğraşan kişilerin tasarımlarını daha etkin ve sistematik bir şekilde ortaya koyabilmeleri için bu konuda öncelik edecek yöntemlere gereksinim duyulduğunu belirtir. Genellikle bir tasarımı oluştururken esinlenme konusunda farklı ve yaratıcı bir metot bulamayan tasarım öğrencileri, yeterli bilgiye ve tecrübeye sahip olmadıkları için, genel olarak esin kaynaklarını nasıl yansıtacaklarının ve uygulayacaklarının bilincinde olmamaktadırlar. Dolayısıyla tasarımlarına kaynak

teşkil edecek esin kaynaklarından faydalanamamaktadırlar. Bu durum da öğrencileri sadece belli tasarım yöntemlerini uygulamaya yönelterek daha basit düşüncelerine sebep olmaktadır. Özgün tasarımlar ortaya çıkarılmasında, esin kaynaklarını tasarımlara yansıtma yöntemlerinin öğrenilmesi ve her bir yansıtma yönteminin bilinçli olarak uygulanması ile yaratıcı tasarım faaliyetlerinin geliştirilebilmesi mümkündür (Tanyer ve Başaran, 2021: 1738-1739). Bu nedenle esin kaynaklarının tasarımlara yansıtılma yöntemlerini incelemek tasarımı oluşturmada kolaylık sağlar ve farklı bir bakış açısı oluşturarak tasarım sürecinin kısmen somutlaştırılması ve farklılaşması sağlanmış olur. Tasarımın alt başlıklarından olan esinlenmenin daha detaylı ve geniş çaplı deneyimlendiği araştırmaların sayısının artırılması da tasarımlarda daha etkin sonuçlar ortaya koyacaktır.

KAYNAKÇA

- Bolton, Andrew, Shannon Bell-Price, Eyssa Schram Da Cruz (2004) *Directory of Shape and Style*, New York: Barron's. *Wild: Fashion Untamed*, New York: Yale University Press.
- Eckert, Claudia and Stacey, Martin (2000). Sources of Inspiration: A Language of Design. *Design Studies*, S. 21(5), s. 523-538.
- Eckert, Claudia and Stacey, Martin (2003b). Sources of Inspiration in Industrial Practice: The Case Of Knitwear Design. *Journal of Design Research*, S. 3(1), s. 16-44.
- Fenomenografik Bir Araştırma. *Akademik Bakış Dergisi*, S. 56, s. 16- 47.
- Gaut, Berys (2010). The Philosophy of Creativity. *Philosophy Compass*, S. 5(12), s. 1034-1046.
- Gürcüm, Banu H. ve Aytaç, Ahmet (2015). Geleneksel ve Kültürel Unsurların Post-modernizm İle Birlikte Tekstil Tasarımında Yükselişi. *SDÜ ART-E Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi*. Kasım/Aralık'15, S. 8(16), s. 247-270, ISSN 1308-2698.
- Gürcüm, Banu H. ve Çifçi, Aslıhan (2017). Tekstil Tasarımında Yaratıcılık Ve Esinlenme. *The Journal of Academic Social Science Studies*, S. 54, s. 1-19.
- Gürcüm, Banu H. ve Kartal, Semiha (2021). Tekstil Tasarımında Esin Kaynaklarını Yansıtmaya Yöntemleri. *The Journal of Academic Social Science Studies*, S. 77, s. 545-557.
- Köksal, M. Serdar (ty). *Yaratıcılık Kuramları*. Hacettepe Üniversitesi Eğitim Fakültesi. 15 Şubat 2021 tarihinde https://acikders.ankara.edu.tr/pluginfile.php/170676/mod_resource/content/0/4.%20Hafta-%20Yarat%C4%B1c%C4%B1l%C4%B1k%20kuramlar%C4%B1.pdf
- Krom, Pınar ve Turan, Gülname (2016). Mücevher Tasarımcılarının Bakış Açısıyla Yaratıcı Unsur Olarak İlham: Strickfaden, Megan, Stafiniak, Lesley, and Terzin, Tomislav (2015).
- Mete, Fatma. The creative role of sources of inspiration in clothing design. *International Journal of Clothing Science and Technology* 18.4, 2006: 278-293.
- Morris, Bethan (2006). *Fashion Illustrator*, New York: Laurence King Publishing.
- Steed, J. ve Stevenson, F. (2012). "Observation and analysis." basics textile design 01: sourcing ideas: researching colour, surface, structure, texture and pattern. Lausanne London: AVA Publishing SA, 92-135.
- Sezgin, Ş. ve Önlü, N. (1992). Tekstilde tasarım olgusu. *Tekstil ve Mühendis*, 6(32).
- Şahin, Sinem (2010). Grafik Tasarımında Esinlenme, İntihal Ve Özgünlük İncelemesi. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Haliç Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Şenel, Elif (2013). *1945'ten Günümüze Batı Toplumlarında Sanat ve Moda Etkileşimi*. Yayınlanmamış Doktora Tezi, Necmettin Erbakan Üniversitesi Eğitim Bilim-

leri Enstitüsü, Konya.

Simon, Herbert A. (1969). *The Science of The Artificial*. Cambridge, MA: MIT Press.

Ülger, E. H. (2014). “Tasarım” kavramı üzerine felsefi meditasyonlar. *Felsefe Dünyası*, 60 (2), 179-217.

Tanyer, S. ve Başaran, F. (2021). *Tekstil Tasarım Süreci ve Tasarımcının Rolü*. s.1738-1739.

TDK (Türk Dil Kurumu) (2020). *Güncel Türkçe Sözlük*. Ankara: TDK Yayınları.

Travers-Spencer, Simon, Zarida ZAMAN (2008). *The Fashion Designer's Directory of Shape and Style*, New York: Barron's.

Tunalı, İ. (2004). *Tasarım felsefesine giriş*. İstanbul: Yapı Yayın.

Yağlı, Soner (2012) *Gündelik Hayatın Bir Alanı Olarak Moda Aracılığıyla Kültürün Yeniden İnşası*. Akdeniz Üniversitesi G.S.F. Moda ve Tekstil Tasarımı Bölümü tarafından 08-10 Ekim 2012 tarihleri arasında düzenlenen “1. Uluslararası Moda ve Tekstil Tasarımı Sempozyumu”. <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/275365>

İnternet Kaynakları

URL1 https://www.google.com/search?q=%C4%B1stakoz&source=lnms&tbm=isch&sa=X&ved=2ahUKEwjXtt6p0fr0AhVrSPEDHfABDQcQ_AUoAXoECAIQAw&biw=1093&bih=526&dpr=1.25

URL2-<http://mintsquare.co/wp-content/uploads/2019/01/The-Lobster-Dress-Elsa-Schiaparelli-Salvador-Dali-C3AD-1937.png> adresinden erişilmiştir.

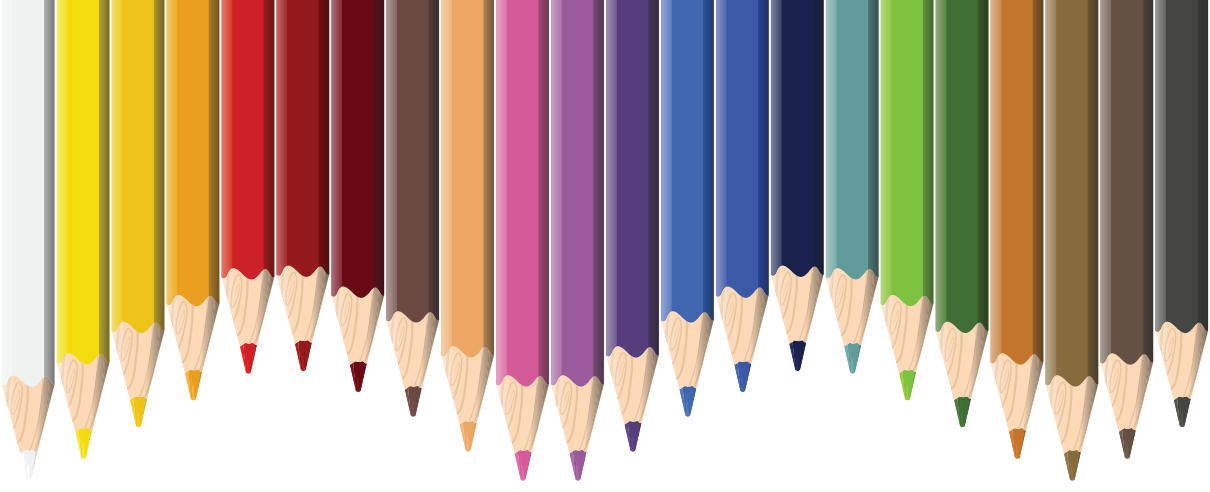
URL3 https://www.google.com/search?q=tavus+ku%C5%9Fu&rlz=1C1OKWM_trTR829TR829&oq=tavus+&aqs=chrome.69i57j0i433i512j0i512l8.3528j1j7&sourceid=chrome&ie=UTF-8

URL4-<http://nakedrealestate.com/2010/05/fashion-meets-architecture/> (2010).

URL5-<https://www.narsanat.com/barok-sanati-nedir/>

URL6-<http://the-lizard-queen.blogspot.com/2010/03/alexander-mcqueen2010-ks-koleksiyonu.html/>

URL7- <https://lonewolfmag.com/70s-street-style/>



Bölüm 19

TEMEL TASARIM EKSENİNDE GÖRSEL SANATLAR VE SİNEMA¹

Reyhan YÜKSEL GEMALMAYAN²

1 Kitap bölümünün bir kısmı Prof. Dr. Ayşe Çakır İlhan danışmanlığında hazırlanmış olan doktora tezinden üretilmiştir: “Drama destekli öğretim modelinin plastik sanatlar temel tasarım edinimlerinin transferine etkisi”.

2 Doç.Dr. Gazi Üniversitesi, Gazi Eğitim Fakültesi, Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü.rgemalmany@hazi.edu.tr, ORCID NO: 0000-0001-7124-852X.

GİRİŞ

Sanatçı ve sanat eğitimcisi yetiştiren kurumların akademik çalışmalarında, disiplinlerarası yaklaşımlarla uygulanan yöntemlerde son yirmi yıldır artış olduğu izlenmektedir. Kültür endüstrisi ve dijital çağın etkileşimli getirisi olan hareketli görsellerin okunması; sanat eğitimi kurumlarında 1965'te Debes ve arkadaşlarınca tanımlanan görsel okuryazarlık kavramının yeniden tanımlanmasını gerektirmektedir. Bauhaus'tan günümüze uygulanagelen Temel Tasarım Eğitimi'nin görsel dil bileşenleri, görsel kompozisyonun söylemiyle sanatta disiplinlerarası bir iletişim sağlamaktadır. Bu bağlamda görsel sanatlar alanında sunulan çalışmaların geçişlilik sunması, görsel dil formunda okunabilmesi olanaklıdır. Görsel okuryazarlık, görme tüm duyuşsal deneyimlerle bütünleşebildiğinde; ancak bu bütünleşebilen görme becerisi temel alındığında gerek çevrede doğal olarak, gerekse insan yapımı olarak görünenleri, eylemler, nesneler, semboller olarak sınıflayabilme ve yorumlayabilme yeterlidir. Wileman (1993), görsel okuryazarlığı, resim tabanlı görüntülerde sunulan bilgiyi okuyabilme, anlayabilme; görsel düşünmeyi ise bilgiyi iletmek üzere resimleme, görsel biçime dönüştürme olarak tanımlamıştır (Yüksel Gemal-mayan, 2014). Söz konusu kurumlarda sanatsal tasarım formasyonunun yeterince kuram destekli verilemeyeşi problemi üzerine Yüksel (2005) tarafından geliştirilen ve araştırmanın uygulama basamaklarında bulunan; görsel sanat dilinin sinema perdesinde okunmasını amaçlayan kuramsal bölüm, bu çalışmada genişletilerek sunulacaktır. Kuramsal çerçevenin amacı görsel sanatlarda çizginin, formun, rengin tasarımın teorisinde yer alan kullanımıyla, sinema film çekimlerindeki kullanımının anlamca kurulabilmesini sağlamaktır.

SİNEMA VE TASARIMIN GÖRSEL DİLİ

S. Eisenstein sinemayı "Resim ile tiyatronun ya da müzik ile heykelin, mimari ile dansın, manzara ile insanın, optik görüntü ile sözün, eksiksiz bireşimi" olarak tanımlamıştır. Sinema canlandırma, alımlama ve iletişim tarzlarını inceleyen bir sanat bilimidir; çünkü toplum bilim, ruh bilim, edebiyat, felsefe vd bilim alanlarının bireşimini sanata uyarlama bilimidir (Güngör, 1994). Sinema da olduğu gibi çağımızın görsel okuryazarlık yetisi de disiplinlerarası çalışmayı gereksinmektedir. Sinema bu bağlamda görsel sanatçılar ve adayları için çok zengin bir içerik sunmaktadır.

Sinema için yazılan bir senaryoda, senaryocunun yazdığı sözcükler plastik görüntüyü verebilmelidir; çünkü edebiyattaki sözcüğün yerini sinemada plastik görüntü almıştır. Senaryocu yaşamdaki görsel malzeme yığını içinden düşüncesinin içeriğini görüntülerle iletebileceği biçimleri ve hareketleri nasıl seçebileceğini; her düşünce için yüzlerce plastik anlatım yolu bulunabileceğini, anlamı en vurgulu olanı seçmenin kendi görevi olduğunu bilir. Plastik malzeme sahneye asla gelişigüzel konmamakta her bir nesne filmde açık olmayan bir rolü oynamaktadır; taş, kedi yavrusu, izmarit, vb. bir nesne ile yapılan

çalışma görsel bir hareketle verileceğinden; üzüntü veya şaşkınlığın sözle değil plastik anlam içeren görüntülerle canlandırılması zihnimizde daha etkilidir (Pudovkin, 1995).

Brown (2006), sinemanın bir dil olduğunu; içinde objektif, kompozisyon, görsel tasarım, ışıklandırma, görüntü denetimi, devamlılık, hareket ve bakış açısına ait bilgiler ve alt-diller bulunduğunu belirtir. Bir filmin görsel dilini oluşturan, film aracılığıyla iletilmek istenen anlamı oluşturan temel, sinematografik öğelerdir: Kompozisyon, kamera hareketleri, çekim ölçekleri ve aydınlatma başlıkları altında incelenmektedir (Tuğan, 2017). Sinema bir görüntü sanatıdır. Renk, ışık türleri, çekimler, kamera açıları, mercekler ve özel efektler görüntüyü oluşturan değişkenlerdir (Güçhan, 1999). Sinemada sunulan hareketli görüntülerin her bir karesini, görsel sanatların tuval yüzeyinde sunulan resim çerçevesi içerisindeki kompozisyon olarak okumaya çalıştığımızda tasarımın görsel diliyle buluşuruz.

SİNEMADA ANLATIM PLANLARI

Sinemada Renk

Matisse, renk düzenlenirken; rengin tonu, yoğunluğu ressamın hissettiği duyguya uyarsa resimde en yüksek etkiye ulaşıldığını belirtir. Nasıl bir ressamın doğadaki renkleri kendi anlayışında yorumlaması söz konusuysa bir sinemacıda renkleri istediği duygu durumunu yansıtmak amacıyla düzenleyebilir: Renk, bazen duygu durumlarına göre bazen de rengin simgesel değer taşımaya ilişkin düzenlenebilmektedir (Güngör, 1994). Rengi kullanan ünlü filmler dışavurumcudur. Renk dramatik etkiyi arttırmak için kullanılmıştır. Psikologlara göre insanlar çizgileri yorumlar, renklerden pasif olarak etkilenir ve rengin ruh hali içine girerler. Mavi, yeşil, mor soğukluk ve uzaklık; kırmızı, sarı, turuncu saldırganlık, şiddet ve tepkiyi anlatır. Renk kültürle göre genel olarak benzerlik gösterir; bazen kültürle göre de anlatım içeriği değişebilir. Kırmızı genelde şiddet ve tehlikeyi anlatır ama Japon Kabuki tiyatrosunda kötüler mavi, iyiler kırmızı giyer. Renk bir filmde karakterin ruhsal durumunu, ortamı, temayı, dönemi betimleyebilir. Görüntü yönetmeni renkle dilediği anlamı anlatabilir (Güçhan, 1999). Sinemada rengin estetik kullanımı dört başlık altında incelenmektedir:

- 1) Resimsel renk: Resim kompozisyonunda rengin kullanımını anımsatır.
- 2) Tarihsel renk: Tarihi bir dönemin atmosferini yansıtır.
- 3) Sembolik renk: Belirli renklerin etkilerinden yararlanır. Renklerin sembolik anlamları evrensel değildir. Çin’de siyah neşe ve mutluluğun, beyaz ise matemin rengidir.
- 4) Psikolojik renk: Soğuk renklerle sıcak renklerin insan psikolojisindeki etkilerini kullanır. Soğuk renkler dingin, donuk bir etki yaratırken, sıcak

renklerin neşe, coşkunculuk gibi etkileri bulunmaktadır Onaran (1999, s.40).

Sinemada Işık

Sinemanın en temel ögesi olan ışık, yalnız objeyi görünür kılmakla kalmaz ona estetik bir boyut kazandırarak felsefî, psikolojik ve simgesel bir anlam da kazandırır. Einstein için ışık, gerçek bir anlam çalışmasıdır. O.Welles'in görüntü yönetmeni Gregg Toland uzun plan bölümleri ve derinlemesine sahne düzlemlerinde ışığı bir kurgu elemanı olarak kullanmıştır. Hitchcock ise ışık üzerine çarpıncaya değin insan yüzü ya da renk diye bir şeyin olmadığını; çizgi diye bir şeyin de olmadığını yalnız ışık-gölgenin olduğunu belirtmiştir. Bir sahneyi aydınlatmak bir anlam yaratabilmek için her sahne için yeniden ışıklandırma yapılır. Bu noktada ışığın farklı yönlerden verilmesi seyircide farklı duygu durumlarının oluşmasını sağlar. Tek bir zaman ve mekan içinde geçen belirli bir olay sahnedir. Sahnede açılma, perdenin aydınlanmasıyla görüntüyü ortaya çıkarır; kararma, perdenin kararmasıyla görüntünün kaybolmasını sağlar. Burada ışığın hızı, hareketin genel ritmini; izleyicinin çevre ile tisini; bir sahnenin aydınlatmayla başlayıp kararmayla bitimini oluşturur. Her kararmadan sonra yeni bir sahneye geçilir. Farklı tekniklerde açılmalar-kararmalar bulunmaktadır. Aydınlatmada ışığın yönü ve açısı ile istenilen etkiler düzenlenebilmektedir. Filmde dikkati çekmesi istenen nesne ya da kişi özel olarak aydınlatılarak vurgulanabilmektedir. Işık, karakterin iç dünyasını yansıtan ışık olarak kullanılabilen bazen karakteri, gölgeler içinde bırakabilmektedir. Ayrıca ışık filmin dönemini vurgulayacak yönde düzenlenmektedir.

Sinemada Plan çekimleri

1.Genel plan çekimi: Sinemada genel olarak konunun geçtiği mekân ve karakterlerin veya nesnelerin mekânla ilişkisini ortaya koyar. Karakterin ne yaptığını anlamamızı sağlar. Karakterin çevre ile ilişkisini ortaya koyarak seyirciyi bilgilendirir. Seyircinin ortamı kavraması sağlandıktan sonra daha yakın plan çekimleri kullanılabilir. Çekim ölçekleri açısından değerlendirdiğimizde geniş açılar her zaman ortam tanıtımı için kullanılır. Genel çekim ortamdaki tüm unsurları içermelidir.

2.Yakın plan çekimi: Seyircinin karakterle empati kurmasını sağlar. Karakterin duygularının, tepkilerinin seyirci tarafından anlaşılması ve içselleştirilmesi yakın plan çekimleriyle gerçekleştirilir. Yakın plan çekimlerinde kamera açılarını tasarım disiplininin çizgi elemanı ve yön ilkesiyle karşılaştırdığımızda anlam benzerlikleri görülür.

3.Boy planı çekimi: Boy plan; tüm vücut hareketlerinin izlenebildiği bir çerçevedir. Seyirciye, detaylar veya aksiyon gösterilmeden genelde karakter gösterilir. Boy planda ayak boşluğu ve baş boşluğuna dikkat edilir. Karakterin genel olarak çevre ile olan ilişkisini yakından göstermek ve sonraki yakın çekimlere seyirciyi hazırlamak için kullanılır. Karakter seyirciye tanıtılır.

4. Diz planı çekim: Karakterin dizinden yukarısını gösteren plandır. Oyuncunun hareketini göstermek, grup çekimleri, ikili çekimler, aksiyonu takip etmek için uygun plandır. Boy plandan daha yakın olması ve el/kol hareketlerinin görünmesi sebebi ile tercih edilir. Zemini veya ayakkabıları göstermemek, çerçevenin sağ veya solundan istenmeyen bilgilerin girmemesi için diz plan kullanılır.

5. Bel planı çekimi: Vücudun hemen yarısına geldiği ve İngilizcesi medium shot olarak telaffuz edildiği için “Yarım Çekim”de denmektedir. Kemmer tokasının hemen üstünden başlayarak yukarısının gösterildiği çekimdir. Oyuncu bu çekimle seyirciye daha da yaklaşır. Bel plan ve daha büyük ölçeklerde artık fon ve çevredeki görseller de kompozisyon halinde çerçeveye yerleştirilir. Konuyla ilişkili bir görüntünün çerçevenin sağ veya sol boşluğuna yerleştirilme şansı vardır. Seyirci, karakterle daha yakından tanıştırılır, karakterle seyirci özdeşleştirilmek istendiğinde bel plan tercih edilir. Daha fazla ayrıntı gösterilir. Özellikle ikili çekimlerde bel plan sık tercih edilir.

6. Göğüs planı çekimi: Bel planının devamı gibi düşünülmelidir. Göğüsün tamamını ve baş boşluğunu içine alır. Başın üzerinde boşluğun bırakıldığı çekim ölçeğidir. Hareketin gösterilmesi ya da çok yoğun olmayan psikoloji aktarımı için uygundur. Sahnedeki dramatik etkiyi biraz daha artırarak seyirciye iletir.

7. Omuz planı çekimi: Sanki baş planının devamı gibi düşünülebilir. Omuzların tamamı ve kol ile bağlantı yerleri çerçeve içine alınır. Kişinin karakterini, çevre ile olan ilişkisini, duygusal durumunu vermek için kullanılabilir. Göz, yüz ve mimikler ön plandadır. Omuz çekiminde, mimikler, jestler, karakterin duygusal hali verilebilir ancak baş çekiminden daha etkin, daha yoğun olmalıdır.

8. Baş planı çekimi: Oyuncunun yüzünün tüm kadrajı kapladığı çekim planıdır. Çekim ölçekleri arasında önemli bir yere sahip olan yakın planda, sadece odaklandığımız nesneyi görürüz, kadrajda kalan nesneler, arka plan fludur. Kişinin mimikleri, duygusal durumu, tepkisi ayrıntılı ve belirgin şekilde ifade edilir. Baş üstünde boşluk bırakmadan yapılan çekimler baskı altında bir insan ifadesi vermek içindir.

9. Ayrıntılı plan çekimi: Karakterin, gözlerini, dudaklarını, ellerini ya da bir nesneyi, seyircinin hangi detayı bilmesi gerekiyorsa, görüntü yönetmeni neyi göstermek istiyorsa ayrıntılı olarak o kısmı, o nesneyi çerçeveye alan çok yakın çekim planıdır. Karakterin elinde tuttuğu nesne nedir? Mektupta veya bilgisayarda ne yazıyor? Karakterin aldığı yara ne kadar ağır? Tüm bu sorulara detay çekimle yanıt verebiliriz. Seyircinin dikkatinin bir yere çekilmesi için kullanılır. Detay çekim genelde sahne sonunda, tüm planlar çekildikten sonra çekilir.

8. Amors plan çekimi: Konuyu, bir kişinin omzunun üstünden (omuzu kadrajın ön planında görerek) çekmek. Oyuncunun bakış açısını çekmek için kullanılır. Odaklanılan konu ile kamera arasına bir obje konularak yapılan çekimler amors planı ifade eder (Mascelli, 2014; Tuğan, 2017; artıbir yapım.com).

Sinemada Kamera Açıları

Sinema filmi, farklı açılardan ve birden çok yapılan çekimin bir araya getirilmesiyle oluşur. Kameranın konumu çekimde en iyi duyguyu verebilecek yönde konumlandırılır. Tuğan'ın (2017) belirttiği üzere kamera açısı, üç başlık altında incelenmektedir: Bunlar Nesnel bakış açısı; Özne bakış açısı; Görüş açısıdır. Açılar karakterin psikolojisini veya kişiliğini yansıtmada planlardan daha etkili ve önemlidirler. Doğru kullanılması önemlidir. Kamera yüksekliği açıları ise *Göz hizası*; *Alt aç*; *Üst aç* olarak üçe ayrılır:

Göz hizası: Görüp görebileceğiniz en yaygın açı türüdür. Herhangi özel bir durum olmadığı takdirde tüm açılar göz hizasından çekilir. Bu hem tarafsız (nötr) bir açıdır, hem de özel bir anlam içermez. Amors çekimlerde de karşılıklı amorslar hep göz hizasından çekilir. Kameranın objeye düz hizadan baktığı açıdır.

Alt aç: Kamera, objenin ayağından yukarı bakıyormuş gibi konumlandırılır. Bu açı üstten bakan, güçlü bir özneyi ifade eder. Üst açının her anlamda tersidir. Göz hizasının altından çekilen açılar için kullanılır ve çekilen nesneyi yüceltici bir etkiye sahiptir. Genelde korkutucu karakterleri veya ruh hallerini vurgulamak için kullanılır. (Güngör ve Özdemir, 2020)

Kuş bakışı: Karakteri inanılmaz basık gösterir, elleri ayakları birmiş gibi durur. Genelde kaybolmuşluk, çaresizlik vb. hissini güçlendirmek için kullanılır. Bu açıdan sonra aşağıdaki üst açığa bağlanan film, karakterin sorunları üzerine vurgularını sürdürür. Görsel olarak çok derin psikolojik sorunlarla boğuşan bu karakterin iç dünyası bu çekimle vurgulanır.

Üst Aç: Kameranın objeye üstten baktığı açıdır. Seyirci üstten izlediği nesne ve karakterden kendini daha üstün hisseder. Üst açılar aynı zamanda bir sahneyi izinsizce röntgenlediğimiz anlamına da gelebilir. Göz hizasının üzerinden çekilen tüm açılar üst aç olarak geçer. Üst açının en önemli yanı, odaklandığı nesneyi ezmesidir. Yani odaklandığı nesnenin aciz, ürkmüş, korkmuş vb. bir durumda olduğunu vurgular hislerini anlatmak için kullanılabilir.

Bakış Açısı: Genelde karakterin yüzünü yakın veya bel planda gördükten ve gördüğü şeye tepkisini de okuduktan sonra karakterin gözünden gördüğünü biz de görürüz. Buna Bakış açısı denir. Bu açının tek ve doğru bir tanımı yoktur, çeşitli şekillerde verilebilir.

Kamera Hareketleri

Kamera hareketleri filmdeki olayları ve olaylar arasındaki bağlantıları görüntülemek amacıyla kullanılmaktadır.

-Pan-Çevrinme: Yatayda ve dikeyde çevrinir. Kameranın yerinden hareket etmeden sağa ya da sola çevrilmesidir. Karakterin sağa sola bakmasında, filme gerçeklik katmada, gerilim yaratmada kullanılır. Pan hareketi karakterin bakışları yerine de geçebilir.

-Kaydırma Hareketi: Kameranın şarho yardımı ile öne ve arkaya hareket ettirilmesidir. Konuya yaklaşma ve uzaklaşma duygusu vermektedir. Konuya paralel takipler de yapmaktadır. (Kafalı, 1997). İleri kaydırma hareketiyle psikolojik anlamda kişileri geçmişe, hayallere ve rüyalara yönlendirerek kişinin ne gördüğünü seyirciye iletmektedir (Onaran, 1999). Geriye kaydırma hareketi objeden uzaklaşma hissi yaratmaktadır. Böylece hareket seyircinin ilgisini özelden alıp hikâyeyi sonlandıran ve ilgiyi çevreye yönlendirmeyi amaçlayan kamera hareketidir (Mükerrem, 2012; akt. Topal, C. 2020).

- Tilt -Yükselme, Alçalma: Dikeyde yükselme, düşeyde alçalma hareketi sunan kamera bu amaç için panter, vinç, vb. bir araç üzerinde kullanılır (Demir ve Özgür, 2013). Kameranın bir vinç düzeneğine bindirilmesi ile yapılmaktadır. -: Kamera yerinden hareket etmeden objektif kısmının yukarı ya da aşağıya çevrilme hareketine tilt denir. Bütünlük ve devamlılık hissi yaratır. Sahnenin geçtiği mekanda ya da uzun tek çekim planlarında kullanılmaktadır. Dramatik etkiyi artıran geniş kapsamlı hareketleri içerir.

-Optik kaydırma hareketi -Zoom- bazı kaynaklarda kameranın değil, objektifin hareketi olduğundan kamera hareketi olarak kabul edilmemektedir. Optik kaydırmada kameraya takılan ve odak uzunluğu değişebilen bir objektife, kamerayı yerinden oynatmadan ileri veya geri hareket ediyormuş duygusu yaratılır (Tuğan, 2017). Kamera hareketi değildir, konuya yaklaşma veya uzaklaşma bu optik teknikle kullanılır. İnsan gözünün görme yeteneğine ters bir uygulama olduğu için filmlerin doğallığını bozmaktadır. Ancak kaydırma hareketi ile zoomun birleştirilmesi sinema filmlerine yeni bir hareket (vertigo) kazandırmıştır. Korku ve şaşkınlık gibi duyguların aktarılmasında oldukça etkilidir. İleri doğru yapılan harekete “zoom in”, geriye doğru yapılan objektif hareketine “zoom out” denilmektedir (Topal, 2020).

Kameraman zincirleme görüntüyle bir sahneyi ağır bir ritimle kaybederken bir diğer sahneyi getirebilir; aşağı yukarı hareketlerle çevrinme yoluyla hareket eden konuyu izlemek için dönebilir; Öne-geriye kaydırma ile konuya yaklaşır veya uzaklaşır. Bir sahnede uzak ve yakın çekimler birlikte yer alabilir. Özel estetik bir yöntem olarak yer alan bulanık çekimler ise lirik sahnelere incelik sağlamaktadır. Hangi çekimin kullanılacağını, senaryocunun duyguları belirler (Pudovkin, 1995).

Çalışmanın uygulama sürecinde üç sinema filmi seçilmiş ve giriş sah-neleri sunulmuştur; ikisi müzikal filmidir (Chicago ve Karanlıkta Dans); diğ-e-ri ise kameranın sabit bir konumda minder çekimi ile görüntülediği “Tokyo Story”dir. Her iki müzikalde de kameranın açıları biçimsel yararları açısından ustalıkla kullanılmıştır. Arnheim (2002), sinemada görüntünün öncelliğini, sö-zün, diyalogun ise sinemanın dünyasını daralttığını savunmuştur. Bu nedenle görsel aksiyonda insan bedeninden kaynaklanan sınırlamanın, beden devinimi ve dans ile aşılabileceğini; sadece olaylar dizisini anlatmak yerine müzik gibi melodik, armonik formlar için *bedenin bir enstrüman olduğunu* belirtmiştir. Dramatik anlatım içinde beden dili önceldir. Görsel sanatlar ve çerçeve sahne-deki hareket ve ritimle kameranın farklı mekanda farklı açı hareketleri sonu-cu, sinema perdesinde sunduğu devinimin anlatımsallığının kavranması için müzikal filmlerin amaca uygun olduğu düşünülmüştür. Önce her iki müzikal filmin 1,5-2 dakikalık girişleri izlenmiştir. Sunulan görüntü dizgesinin iletisi -anlam dizgesi- üzerinde durulmuştur. “Chicago”da, gece hayatının gösteri dünyası içinde hayatını kazanan insanların, yaşantısına gönderme yapıldığı; kalabalıkta bile insanın kendini yalnız hissedebileceği, görme özürlü saksa-foncunun, müziğini duvarda resmedilmiş figürlere çaldığı figürlerin öznel ya da nesnel açıdan, bağlamca sunduğu anlam üzerinde durulmuştur.

Karanlıkta Dans’ın girişi tamamıyla plastik sanatların optik görünüşüyle anlamlıdır: Gözün görme yanılsamalarını hiçbir netlik sunmadan; ama aydın-lanma ve renklerle adeta göremeyen bir insanın, hayal dünyasındaki görselli-ğe gönderme yapan; durağan bir çerçeve içindeki aktif çizgisel düzenlemeler-den oluşmaktadır. Aslında her iki filmin girişinde filmin konusu ustalıkla bir plastik dille çekilmiştir. Chicago’da kırmızı mendiller, aşkı ve aşkın getirdiği öfkeyle birlikte ölümü temsil etmektedir. Biçimsel açıdan demir parmaklıklar ardındaki kadınların birden fazla açıdan çekilmesi, sanat olarak sinemanın bi-çimsel yönden devinim, dans, hareket, gibi görüntü estetiğini sunmaktadır; al-datılan kadınların kırmızı ışıqla aydınlatılarak, katil olduklarını; cinayeti nasıl işlediğini anlattıktan sonra kahramanın yüzünü mavi ışıqla aydınlatarak öfke-sinin soğuduğunu; demir parmaklıklar ardında karanlıkta birlikte görüntülen-melerinin, aslında katillerin geleceğinin de karanlık-umutsuz olduğu anlamını vurgulamaktır. Ayrıca Chicago filmi Roxy’ nin “yargıç ve mahkum” sahne-sinde, plastik sanatlarda renk, form ve malzemeye dönük, *nesne-biçim-anlam* ilişkisini bir avukatın sosyal psikoloji yönünden nasıl kullandığına ilişkin iyi bir örnek oluşturmaktadır. Karanlıkta Dans’ta gözleri hızla görme fonksiyonunu yitirmekte olan, fabrikada çalışan genç bir kadının müzikallere olan tut-kusu işlenmiştir. Makinelerin çıkardığı her ritmik sestten etkilenen genç kadın, kendini bir müzikalin baş oyuncusu olarak hayal etmektedir. Seçilen film sah-nelerinin okunması, bu görsel okumaların kazanımlarının, makine fotoğraf-larına transfer edilmesi sağlanmıştır. Devinim, sahne sanatları ve sinema için önemli olurken sanatsal tasarımda hareket ve ritimle de yakından ilişkilidir.

Tokyo Story, Japon yönetmen Ozu'nun filmidir. Film, Japon yönetmenlerin genel üslubu yaklaşımıyla hem Japon kültürünün geleneğini sunmuş hem de Japon kültürünün bireyciliği küçümseyen inancıyla filmin bütün kahramanlarını eşit ölçüde film çerçevesine almıştır (Güngör, 1994). Klasik dönem kamera çekimlerini sunan bir filmidir; girişte, filmin çekildiği mekanlar genel plan ve dış çekimle tanıtılmaktadır. Film sürecinde de dış çekim gösterildikten hemen sonra iç çekime geçilmektedir. Kamera görüntüyü daima film çerçevesinin ortasında vermiştir; bu çekim, plastik sanatlardaki denge açısından değerlendirildiğinde merkezi dengeye örnek sunmaktadır. Film çerçevesi içinde, karakterlerin iki yanına konmuş küçük renkli seramik objeler vardır; bu nesnelerin renkleri yatay düzlemi dengelenmiştir.

Temel Tasarım Ekseninde Görsel Kompozisyon ve Görüntünün Dili

Sinemada görüntünün aktarılmasında, kameranın çerçevesi, açısı, hareketleri, çekim ölçekleri, kurgu, ses ve biçim etkindir. Görüntü yönetmeni, yönetmenin düşüncesindeki sahneleri, sinematografik teknikleri de kullanarak görselleştiren kişidir. Estetikle tekniğin geliştiği noktadır. Işıkla boyar ve resim yapar. Estetik bilgisi ve duygusu gelişmiştir, sinema tekniğinden iyi anlar. Kameraları, filmleri, objektifleri, filtreleri, aydınlatma kaynaklarını, elektriği iyi bilir ve onlardan görüntüyü oluştururken yararlanır. (Algan, 1999; akt. Yılmaz, 2020). Sinemasal alanda fotoğraf eğitimi almış görüntü yönetmenlerinin sinemasal dilin kurulmasına önemli katkıları olmuştur. Görüntü yönetmeni sinemada kamera, çerçeve, kompozisyon ve sinemasal dilin oluşumunda sette yönetmenden sonra gelen en önemli unsurdur. Sinemada filmlerin banyo edildiği dönemlerde öncelik ve görsel estetik tamamıyla kameramanın bakış açısına bağlıdır. Kamera açı ve ölçeklerini yönetmenin kontrol edemediği yıllarda kameramanın fotoğraf karesi gibi kompozisyonlar yaratması, ışık filtresi, objektif seçimi ve alan derinliği gibi tekniklerle görsel dil sağlanmaya çalışılmıştır. Sinemanın endüstrileşme sürecinde kameramanın üzerine yüklenen görsel sorumluluk ile fotoğrafik estetiğe sahip görüntü yönetmenleri tercih edilmiştir (Uğur, 2020).

Bilindiği üzere tasarım ilkeleri tüm görsel kompozisyonlar içindir ve tasarımın bütün öğeleri görsel kompozisyona hizmet eder. Ancak ilkeler herkesin gördüğünü çerçevelemek yerine yeni bir bakış açısı ve yorum biçimiyle düzenlendiğinde anlam ifade eder. Brown (2014), sinemanın öğelerini birlik, denge, görsel gerilim, birim, orantı, kontrast, doku, yönlülük başlıklarıyla tanımlar. Etkileşimli olarak işe koşulan görsel kuvvetler; hareketli veya hareketsiz görüntülerde karşılıklı ilişki içindedir. Özde üç boyutlu filmlerin de iki boyutlu olduğu, her durumda tasarım ilkeleriyle uygulandığı belirtilir. Brown (2014), her sanatta teknik ve yöntem dizgesinin farklı olduğunu ve tümünün tasarıma yönelik olmadığını tanımlar; bunları, *objektif, oyuncuların sahneye yerleşimi, ışıklandırma ve kamera hareketleri* olarak tanımlar.

Oysa çizgi elemanı, bu sayılanların tümünde yön ilkesiyle önemli ve anlamlı bir işlevsellik sunmaktadır: Nitekim sinemada objektifin çizgisel yön ilkesine ilişkin kullanımı; oyuncuların sahneye hangi yönden ve hangi çizgi karakterine uygun gireceği; sinemada nesneyi aydınlatan ışığın, üstten, önden, yandan gibi hangi yönden verileceği; kamera hareketlerinin çizginin yön ilkesine göre yapılan çekimleri üst, alt, kuşbakışı vb yatayda, dikeyde veya diyagonal açılardan kullanımı, bütünüyle çizginin dramatik özellikleriyle ilişkisini ortaya koymaktadır. Burada vurgulanmak istenen, çizginin anlatım olanaklarının esasen işlevselliğidir. Elbette objektif ve diğer unsurların, ışıktaki renge ve ruhsal duruma hatta kültüre dayalı anlatımları çok daha kapsamlı anlatım içermektedir.

Yön İlkesine Göre Çizgi ve Tasarım Öğeleri

Yatay çizgi: Yatay yönde yer alan düz çizgi, sessizlik, huzur ve derinlik ifade eder. Gözün egemen olan görme açısı, ufuk çizgisidir ve yatay çizgiler bağlamında simgesel bir anlam sunar. Ufuk çizgisinin altında kalan yatay çizgiler hastalık, yorgunluk, ağırlık ifade ederken, zemine paralel yatay çizgi, ölüm ve yokluk iletisi sunar. Üstte konumlanan çizgiler görsel kompozisyonla ilişkilendirilerek okunur.

Dik çizgi: Öncelikle, dinamizm, canlılık ve yükselme etkisi ifade eder. Kalınlığı ve yüksekliği ile doğru orantılı olarak, sonsuzluk, güç, yüksek ses etkisi hissi verir.

Diyagonal çizgi: Her yönde yer alan diyagonal çizgi hareketi ifade eder. Yüksek ses etkisi dikey çizgiden daha kuvvetli olduğu için çılgılık olarak tanımlanabilir.

İnce çizgi: Naiflik, kırılğanlık hissi verir, açık renk ise uzaklığı ifade eder.

Kalın çizgi: Kararlılık ve güven hissi verir, koyu renk ise yakınlığı ifade eder.

Kavisli çizgi: Rahat, neşeli, ritmik ses etkisi yanı sıra çizgiler birbirini kesiyorsa gerilimi ifade eder.

Kırık çizgi: Olumsuzluk, gerilim, sertlik, sıcak bir öfke etkisi taşır.

Çizginin, tasarlandığı malzemeye göre her görsel tasarımda zengin çeşitleri vardır. Bu bağlamda çizgi, farklı duygusal anlatımlar içermektedir. Çizginin anlatım gücü ile her duygu ve düşünce görsel malzemede düzenlenebilmektedir. Çok sayıda çizgi çeşiti bulunur; serbest, geniş açılı, kavisli, kırık, dik açılı, kesik, titreşimli, dar açılı vb. Her karakterdeki çizgi, yön ilkesine göre farklı iletler içerir. Çizgi, yumuşak-sert, yavaş-hızlı, sakin-heyecanlı, kızgın-mutlu, huzurlu gibi her türlü his ve imgeyi, ruhsal durumu ifade edebilen bir elemandır (Demir,1993; The formal elements of art design; Moses, 2003). Kurgu sahnedeki en önemli araçtır. Bir filmde sahne kurgusunda omuz

çekimleri, minder çekimleri gibi sahnenin anlamını vurgulayacak yönde göz hizasının altında ve üstündeki çekimler bazen karakterin tırnaklarını avucuna batırma hareketi gibi detay çekimleri filmde seyirciye göstermek bazen de konu bağlamında ufuk çizgisinin altında ve üstünde farklı duyguları iletmek için kullanılmaktadır.

Kurgu, anlam bütünlüğü içindeki görüntülerin birbiri ardına dizilmesidir. Kurgunun konusu, seyircinin dikkatini önce şu, sonra öbürü gibi ayrı öğelere yönelterek sahnenin gelişimini göstermektir. Kameranın merceği, gözlemcinin gözüyle yer değiştirir. “İstanbul Bakiresin”de, görüntü yönetmeni dört nala giden atları çılginca sürme duygusunu verebilmek için hendeğin içinden atları filme almıştır; atların nalları sanki seyircilerin kafaları üzerinden uçuyormuş gibi bir görüntü oluşturmuştur. Böylece aynı mekana ait farklı bakış açılarına sahip çekimler, genel çekimlerden yakın çekimlere doğru kurgu aracılığıyla gerçekleştirilmektedir. Görüntü yönetmeni büyük ölçüde açıklık, vurgulama, canlılık sağlamak için sahneyi ayrı parçalar halinde çevirir ve bu parçaları birleştirip göstererek, seyircinin dikkatini ayrı öğeler üzerine yönlendirmektedir. Parçaların sıralanışı her çekimin dikkatini kendinden sonraki çekime yöneltecek biçimde bir güç taşımalıdır. (Güngör, tarihsiz; Pudovkin, 1995; Güçhan, 1999). Bu tanım, görsel sanatlar tasarımında **görsel hiyerarşi** ve **bütünlük** ilkesini içermektedir.

Yönetim, görüntüdeki bütün öğelerin yerli yerinde kullanımı sanatı ve uygulayımıdır. Aynı zamanda sinemacının kendine özgü kişiliğini yansıtır. Bu nedenle tek bir çekim konusu ne kadar sinemacıya verilirse aynı konu ve gereçten o denli değişik gerci ele alış, işleyiş ve gerçekleştirme tarzı ortaya çıkar. Güngör’ün (tarihsiz), aktardığı üzere, bir sanat eserinde **uzam** (mekan) duygusu görsel öğelerin düzenlenişiyle oluşturulur. Çizgiler, şekiller, renkler ve tonların kullanılış şekilleri, izleyicinin kafasında uzamın nasıl oluşacağına doğrudan etki eder. Sanatçının yaratmak istediği etkiye uygun olarak kendine özgü kuralları konmuş, sınırlı ama özgürce oluşturulmuş bir uzama dönüşür. Bu özgürlük sadece sanatçının hayal dünyasıyla sınırlanmış resim, grafik sanatları için değil, genellikle gerçek mekanlarda çekildiği için gerçeklere çok daha fazla bağımlıymış gibi görünen sinema görüntüsü için de geçerlidir.

Çizgilerin, yatay dikey, diyagonal kullanılışları, tonların ya da renklerin değişimleri uzamın yassı ya da derinlemesine algılanmasına sebep olur. Renklerin kontrast kullanımı uzamın daha büyük algılanmasına da yol açar.. Wölfflin’in plastik sanatlarda tasarımı oluşturan ilkeleri bağlamında Güngör(tarihsiz), Açık-Kapalı, Yassı-Derin, Belirsiz-Belirli, Boş-Dolu şeklinde uzam türleri tanımlamıştır. Bu tanımlar resim çerçevesi; çerçeve sahne; fotoğraf karesi; sinema perdesi-sinema çerçevesi; veya bir oda mekanındaki çizgiyi dillendirmekte, tasarım öğelerinin sinema ve diğer sanatlardaki açılımını sağlamaktadır.

Belirleyici olan, izleyicinin ilgisinin görüntü çerçevesinin sınırları içinde tutulup tutulmadığıdır. Kapalı uzamda görüntü kendi içinde “yeterli”dir. Anlatılmak istenene ilişkin tüm veriler görsel çerçevenin içinde yer alır. Rönesans dönemi resimlerinde anlatılan öyküler, hiçbir kuşkuyla yer bırakmayacak şekilde, bitirilmiş, tamamlanmış olarak sunulur. Bir resim çerçevesi çok net bir şekilde çevresinden ayrılır; fotoğraf ve sinema kareleri de ayrılır ancak sanat, statik ve kendi maddi sınırlarıyla sınırlanmış bir anlatımla yetinmez. Onun, sadece sanatçısının değil izleyicisinin de düş gücüne gereksinimi vardır. **Açık uzamda** çerçevenin sınırları zorlanır; izleyiciden, gösterilmeyenlerin hayal edilmesi beklenir. Kesilmiş, tamamlanmamış figürler, belirli bir yön gösterek gözümüzü çerçevenin dışına doğru çeken çizgiler, oyuncuların bakışları veya hareketleri gibi görsel öğeler bilinçli olarak çerçevenin dışında da uzamın devam ettiğini seyirciye hissettirir.

Sanat eserlerinde kavranabilir olan mekan olgusuna “**belirli uzam**” denir. Görsel veriler yeterli olmadığında seyirci gördüklerini bütünlüğe ulaştırıp anlamlandıramaz. Belirsizliğin tehditkar baskısıyla karşı karşıya kalır. Bu durum görsel sanat eserlerinde bilinçli olarak kullanılır. Belirsiz uzamın izleyende güçlü duygusal tepkiler yarattığı; çeşitli nedenlerle tanımlanamayan, uzamsal ilişkilerin kurulamadığı biçimi “**belirsiz uzam**”dır.

Resim, fotoğraf gibi özdeşleşmenin öne çıkmadığı görsel sanatlarda belirsiz uzam, izleyicinin düş gücüne hitap eden bir unsura dönüşür. Sanatta uzam **boş ve dolu** alanlardan oluşmaktadır. Dolu ya da pozitif alanlar şekil ve biçimlerden, boş ya da negatif alanlar bunlar arasındaki boşluklardan oluşmaktadır. Bir kazazedenin doğa karşısındaki zayıflığını, çaresizliğini, izole oluşluğunu, bomboş bir çöl ya da denizin uzak görüntüsü içinde onu küçük göstererek aktarmak mümkündür. Ufuk çizgisi çerçevenin altına doğru kaydırılarak gökyüzünün alanı genişletildiğinde bu ezici boşluk daha etkili olacaktır. Aynı şekilde, çöl görüntüsünde kumların rengine yaklaşan sarımsı bir gökyüzü ya da deniz görüntüsünde suyun rengine benzer mavilikte bir gökyüzü, genişlik ve boşluk etkisini arttıracaktır.

Denge, tasarımda yer alan her türlü karşıtlığın dengelenmesi durumudur. Büyük-küçük; sert-yumuşak, simetrik-asimetrik gibi karşıtlıkların uyumlu şekle getirilmesi durumudur. Dengenin oluşumunda ölçü-orantı, yön, önemlidir (Gençaydın, 1993; Atalayer, 1994; Doruk,1980). Ruhsal durumumuz için dengeye ihtiyaç duyarız. Sanatsal tasarımda, simetrik, merkezi ve asimetrik olmak üzere üç tür denge vardır. Asimetrik denge simetrik dengeden daha aktif ve dinamiktir. Merkezi denge anlamlı ve kusursuzdur (Basic principles; Denel,1981). Bir filmde dramatik kurgunun aktarımında çekim teknikleri farklı dengelerin düzenlenmesinde kullanılır.

Doku, üç boyutlu çalışmalarda doku-form uyumu estetik ifade açısından önemlidir. İki boyutta ise renk ve ışık oyunlarıyla düzenlenen, ince fırça izleri

veya kalın yağlı boya katmanları ile yumuşak ya da kaba görünümelerde uygulanabilir. Renk ışıkla oluşur. Aydınlik estetik ifadede ışık etkileri kullanılır. Bir tasarımda, ifadenin başarılı olması için dikkati çeken bir merkezin olması önemlidir. Eğer çok sayıda dikkati çeken eleman varsa kompozisyonun odak noktası yok demektir. Bu durum görsel hiyerarşinin kurulamadığını da tanımlar. Herhangi bir öge diğerlerinden ayrıldığında dikkati çeken bir merkez yani **vurgu** oluşur (Doruk, 1980). Başarılı bir tasarımda gözün, rengi, dokuyu herhangi bir öğeyi okurken benzer ve farklı öğeleri seçebilmesi, görsel okumada can sıkıntısını önler. Benzer öğeler arasındaki ilişkiler **birlik**; farklı öğeler arasındaki ilişkiler ise tasarımda **çeşitlilik** oluşturur (Basic principles).

Orantı bütünlüğü oluşturmada tüm parçalarla dramatik bir bağıntı kurar ve bütündeki parçaları kıyaslar. Ölçünün tasarımdaki anlamı, duygusal ve entelektüel bağlamda önemlidir. Parçalar karşılıklı bir şeyler paylaştığında ortaya anlamlı bir etki koyar. Tasarımı bu birleşimin oluşması, başarılı kılar (Basic principles). Film çekimlerindeki yakın plan tanımları oran-orantı bileşkesinde dramatik anlamlar içermektedir.

Sonuç olarak; çizgisel tekniklerle algıladığımız iki/üç boyutlu çalışmalarda doku-form, ön plan-arka plan, biçim-içerik, ışık-gölge-renk gibi elemanlar, ilkelerin oluşturulmasında geçişlilik özelliği içermektedir: Renk, şekli tanımlarken ışık-gölge, renk derecesi-ton derecesiyle formu, dokuyu; beraberinde denge, vurgu, zıtlık ve hareket ilkelerini de tanımlar. Sayılan tüm öğeler gözün hareketine yönelik kullanılarak **hareketi**, herhangi bir öğenin yinelenmesi **ritmi** oluşturur. Ölçü, orantıyı düzenlerken; dengeyi, formu, çeşitliliği-birliği, vurguyu, zıtlığı da tanımlayabilir.

Tasarımı oluşturan en temel ilke ölçüdür diyebiliriz; çünkü bir bütünü oluşturan parçaların birbiriyle ilişkisini, nasıl bir örüntü oluşturduğunu; estetik ifade amacıyla, parçaların bütündeki konumunu tanımlarken ölçüyü göz önünde bulundururuz. Sanatsal bir çalışmada parçalar birbiriyle anlamlı ilişki kurabildiğinde bütünlük oluşur ve tamamlanmışlık etkisini hissederiz. Böylece tasarımın içerdiği yapıyla, görsel **bütünlük** ve kompozisyon oluşturulur.

Gestalt kuramcıları bütünün parçalarının toplamından daha anlamlı olduğunu tanımlamıştır. Bu bağlamda bir eleman, bir renk bütün bir anlamı ifade edememekte; ancak bütün içindeki bağlamda anlamlı bir ilişkiyi ortaya koymaktadır. Bir eser okunurken görsel elemanların her biri düzenlemede yer alan diğer öğelerle etkileşimleri yönünde algılanır. Tansuğ (1988), okurun sanat eserinden duyduğu hazzın özde kendisinden duyduğu haz olduğunu tanımlar. Bu bağlamda görsel tasarım sürecinde okurun sanatçıyla özdeşleşme süreci aynı zamanda sanatçının da yaratıcı tasarım sürecinde kendini okurla özdeşleştirme sürecini tanımlamaktadır.

KAYNAKLAR

- Arnheim, R. (2002) *Sanat olarak sinema*. Ankara: Öteki Yayınevi.
- Basic Principles. *Art basics*. [http://art.sdsu.edu/4 basic.html](http://art.sdsu.edu/4%20basic.html)
- Büker, S (1985). *Sinemada gerçeküstücü eğretilme*. Luis Bunuel. Sinema Yazıları.
- Brown, B (2014). *Sinematografi kuram ve uygulamada*. (S. Taylaner, Çev.) İstanbul: Hil yayınları.
- Demir, A. (1993). *Temel plastik sanatlar eğitimi*. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Yayınları.
- Denel, B. (1981). *Temel tasarım ve yaratıcılık*. Ankara: ODTÜ Mimarlık Fakültesi. Yayınları.
- Doruk, B. (1980) *Temel dizayn öğretim programı geliştirme üzerine bir çalışma*. İstanbul: İTÜ Mimarlık Fakültesi Yayınları.
- Mascelli,J.V. (2014). *Sinemanın 5 temel ögesi*. Ankara: İmge Kitabevi Yayınları.
- Moses, Louise E. (2003) “Design issues in the visual era-inroads-“*The SIGCSE Bulletin*. 35 (2).,52-55.
- Onaran, A.Ş. (1999). *Sinemaya giriş*. İstanbul: T.C. Maltepe Yayınları.
- Pudovkin, V. I. (1995). *Sinemanın ilkeleri*. (N. Özön, Çev.) Ankara: Bilgi Yayınevi.
- Tansuğ, S. (1988). *Sanatın görsel dili*. İstanbul: Remzi Kitabevi Yayınları.
- The formal elements of art ddesign. *Art basics*. [http:// art. sdsu. edu/ geninfo /homepages/ art157/projects/elements.html](http://art.sdsu.edu/geninfo/homepages/art157/projects/elements.html)
- Tuğan, N.H.(2017). Sinematografinin sinemasal anlamın oluşturulmasındaki etkisi: Prometheus (2012-Ridley Scott) filminde görüntü düzenlemesi. *Avrasya Sosyal ve Ekonomi Araştırmaları Dergisi*. ASEAD. 4 (11). 215-233
- Topal; C.(2020). *Türk korku sinemasının sinematografik karakteristiği ve örnek film incelemeleri*. Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yüksek Lisans Tezi.
- Tormey, J. ve Whale, G. (2002) “On Drawing, Visual Language and The Pictorial Image: An Interview ith John Willats” *International, Journal of Art & Design Education*, 21 (3), 292-302
- Uğur, U. (2020). Göstergelerarasılık bağlamında sinema tiyatro edebiyat ve fotoğraf. *Sosyal Bilimler Araştırmaları Dergisi*, Temmuz 2020; 10 (2), 528-548
- Mascelli,J.V. (2014). (2007). *Sinemanın 5 temel ögesi*. (H. Gür, Çev.) İmge Kitapevi Yayınları.
- Yüksel Gemalmayan, R. (2014). Görsel sanatlar eğitiminde görsel okuyazarlık ve sanat eğitimi. *Sakarya Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi*.99-119.
- Yüksel, R. (2005) *Drama destekli öğretim modelinin plastik sanatlar temel tasarım edinilerinin transferine etkisi*. Ankara Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü. Doktora Tezi.