

GÜZEL SANATLAR

Alanında Uluslararası Çalışmalar

EDİTÖR

DOÇ. DR. ŞENOL AFACAN

Horizon 2025

Genel Yayın Yönetmeni / Editor in Chief • Eda Altunel

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

Birinci Basım / First Edition • © Haziran 2025

ISBN • 978-625-5897-31-2

© 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

GÜZEL SANATLAR

ALANINDA ULUSLARARASI ÇALIŞMALAR

EDİTÖR

DOÇ. DR. ŞENOL AFACAN

İÇİNDEKİLER

Bölüm 1

SANAT EĞİTİMİNDE SANAL GERÇEKLİK TEKNOLOJİSİ

Tahir BÜYÜKKARAGÖZ—1

Bölüm 2

BAĞIMSIZ İNGİLİZ SİNEMASI

Ayten BAŞER YETİMOĞLU—23

Bölüm 3

TEKNİK NESNENİN SANATSAL DÖNÜŞÜMÜNDE TARİHSEL VE DÜŞÜNSEL PERSPEKTİF

Derya BARAN—41

Bölüm 4

BEYAZ GELİNLİĞİN TASARIM ÖZELLİKLERİNİN DEĞİŞİM SÜRECİ ÜZERİNE 19. YÜZYILIN KRONOLOJİK BİR ANALİZİ

Emine KOCA, Fatma KOÇ—65

Bölüm 5

BİLİŞİMSEL ALGI KURAMI VE SANAT: SANAT ESERLERİNDE GÖRSEL BİLGİNİN İŞLENİŞİ

Şeyda ERASLAN TAŞPINAR, Burcu TOĞRUL —95

Bölüm 6

EMPRESYONİZM (İZLENİMCİLİK) SANAT AKIMI

Mustafa BULAT, Burcu TOĞRUL —119

Bölüm 7

ÇAĞDAŞ SANATIN DEĞİŞEN ANLAMI KAPSAMINDA SANATÇININ BEKA ARAYIŞI

Ayfer KEÇECİ—135

Bölüm 8

HASAN FERİT ALNAR’IN “PRELÜD VE İKİ DANS” SENFONİK ESERİNİN TROMPET SOLOLARININ İNCELENMESİ VE ÇALIŞ TEKNİKLERİ

Ümit ÇAVUŞ—149

Bölüm 8

KİŞİSELLEŞTİRİLMİŞ MODA VE YAPAY ZEKÂ: ALGORİTMALARLA ŞEKİLLENEN TÜKETİCİ DENEYİMİ

Tuğba SEFEROĞLU—167

Bölüm 9

GESTALT KURAMI VE SOYUT SANAT

Şeyda ERASLAN TAŞPINAR, Ayşenur BAKIRHAN—183

Bölüm 10

SANATIN MİRASI VE GÜNCEL YANSIMALARI: SİVAS EL SANATLARI EĞİTİM MERKEZİ'NİN YENİLİKÇİ YAKLAŞIMLARI

Hülya KAYNAR—205

Bölüm 11

ATIK NESNENİN SURETİ : T. NOBLE & S. WEBSTER'IN GÖLGE HEYKELLERİNDE “ABJECT” ESTETİĞİN İMGESEL KODLARI

Murat Benan YILDIZ—223

Bölüm 1

SANAT EĞİTİMİNDE SANAL GERÇEKLİK TEKNOLOJİSİ

Tahir BÜYÜKKARAGÖZ¹

¹ Öğr. Gör. Dr., Ondokuz Mayıs Üniversitesi, Samsun MYO, Tasarım Bölümü,
Samsun/ TÜRKİYE, tahir.buyukkaragoz@omu.edu.tr, <https://orcid.org/0000-0002-0825-2486>

GİRİŞ

Teknolojinin her geçen gün katlanarak gelişimi, eğitim-öğretim araç ve yöntemlerini sürekli olarak çeşitlendirmekte ve dönüştürmektedir. Bu dönüşüm içerisinde, en dikkat çekici ve potansiyel taşıyan yeniliklerden biri hiç şüphesiz sanal gerçeklik uygulamalarıdır. Sanal gerçeklik, yalnızca eğlence sektörünün sınırları içinde kalmayarak; üretim, turizm, tıp, savunma, mimarlık ve en önemlisi, eğitim gibi insan faaliyetinin hemen her alanında kendini etkili bir biçimde göstermekte ve varlığını hissettirmektedir. Bu teknolojinin ortaya çıkışındaki temel itici güç, insanın içinde bulunduğu fiziksel dünyanın sınırlarına ve kısıtlamalarına sığamaması gerçeğidir. İnsanın özünde var olan sürekli kendini arama isteği, bilinmezleri keşfetme arzusu ve “daha iyi” ye ulaşma tutkusunu, onu teknoloji aracılığıyla yeni düşünceler ve araçlar geliştirmeye sevk etmiştir. Teknolojinin kendisi de sürekli yeni teknolojileri doğurarak bu arayışı beslemekte ve derinleştirmektedir. İşte bu sınırsız arayış içinde, gerçek dünyada ulaşılması güç, maliyetli, tehlikeli ya da tamamen imkansız durumlar karşısında alternatif çözüm yolları sunan kavramlardan biri de Sanal Gerçeklik olarak karşımıza çıkmaktadır.

Sanal Gerçeklik teknolojisi, henüz gelişmekte olan, merak, kuşku ve hayret uyandıran (Kurbanoglu, 1996, s. 2) ve disiplinler arası bir hızla yayılım gösteren dinamik bir alandır. Bu dinamizm, onu çağdaş eğitim anlayışının vazgeçilmez bir bileşeni haline gelen teknolojinin önemli ve sürükleyici bir yansıması kılmaktadır. Günümüzde teknoloji, artık öğretim ve öğrenme süreçlerinin ayrılmaz bir parçasıdır. Özellikle 21. yüzyıl becerileri olarak adlandırılan eleştirel düşünme, yaratıcılık, işbirliği ve karmaşık problem çözme gibi yetkinliklerin kazandırılması hedeflenirken, öğrencilerin bilgiye etkin erişimi, onu derinlemesine anlamlandırması ve yaratıcı üretim süreçlerine aktif katılımı için yenilikçi araç ve yöntemler kritik bir önem taşımaktadır. Bu bağlamda, teknoloji ve sanatın kesişimi, eğitimde “edutainment” (eğitim ve eğlencenin entegrasyonu) gibi yeni pedagojik yaklaşımları beraberinde getirmiş ve sanal gerçeklik gibi sürükleyici teknolojilerin eğitim ortamlarına entegrasyonunu güçlü bir şekilde teşvik etmiştir (Chang, Lee, Woo, Yang & So, 2023, s. 105). Sanal Gerçeklik teknolojisi, sunduğu üç boyutlu, etkileşimli ve son derece sürükleyici deneyimlerle, geleneksel eğitim yöntemlerini güçlendirici ve hatta kökten dönüştürücü bir potansiyele sahiptir. Görsel, mekansal, kinestetik ve deneyimsel öğrenmenin merkezinde olduğu sanat eğitimi ise, Sanal Gerçeklik teknolojisi’nin sunduğu bu benzersiz imkanlardan yararlanmaya ve bu dönüşümü somutlaştırmaya en uygun, en verimli alanlardan biridir.

Ne var ki, bu büyük potansiyele rağmen, Sanal Gerçeklik teknolojinin sanat eğitimi alanındaki somut uygulamaları, entegrasyon düzeyi

ve yaygın kullanımı ne yazık ki hala oldukça kısıtlı ve sınırlı bir düzeyde seyretmektedir. Bu durum, teknolojinin sanatın ve eğitiminin doğasına uygunluğu sorgulansa da, aslında çağımızda teknolojinin baş döndürücü ilerleyişi, sanat eğitiminin doğal bir sonucu olan sanat yapıtının üretim süreçlerinde, malzeme kullanımında ve nihayetinde ifade biçimlerinde zaten köklü değişimlere yol açmış durumdadır. Teknoloji, yeni anlatım olanakları ve estetik deneyimler yaratırken, sanatsal ifadenin geleneksel alanlarının sınırlarını önemli ölçüde genişletmiş; sanatçıların, tasarımcıların ve özellikle sanat eğitimi alan öğrencilerin algı dünyalarını, düşünce yapılarını ve üretim pratiklerini derinden dönüştürmüştür. Sanat yapıtının ortaya çıkma sürecinde geleneksel yöntem ve araçların yerini giderek dijital araçların aldığı bu süreçte, bilgisayar teknolojisinin sunduğu geniş imkanlar, dijital sanat, ağ sanatı, etkileşimli enstalasyonlar gibi tamamen yeni ifade biçimlerinin ve sanat türlerinin ortaya çıkmasını sağlamıştır. Bu kaçınılmaz dijital dönüşüm karşısında, sanat eğitimcisinin de dijital sanat üretim türleriyle ve bu üretimi destekleyen yazılım, donanım ve uygulamalarla etkileşimi ve bu araçlara hakimiyeti artık bir tercihten öte bir zorunluluk haline gelmektedir.

Sanal gerçeklik teknolojisi, sanat eğitiminde bu zorunluluğun ötesinde, benzersiz pedagojik fırsatlar sunmaktadır. Özellikle mekansal ve görsel algının derinleştirilmesi, üç boyutlu düşünme becerilerinin geliştirilmesi ve öğrencilerin içinde yaşadıkları/öğrendikleri ortamlarla doğrudan, fiziksel etkileşim kurarak öğrenmelerini (kinestetik öğrenme) en üst düzeye çıkarma potansiyeli taşımaktadır. Öğrenci, gerçek dünyada ulaşılması zor, pahalı, zaman kısıtlayıcı veya fiziksel olarak imkansız olan bağlamlarda (örneğin, Rönesans dönemi bir ressamın atölyesi, dünyanın öbür ucundaki prestijli bir müzenin deposu, soyut bir heykel kompozisyonunun iç yapısı ya da mikro/makro kozmik bir ortam) sanal olarak inşa edilmiş ortamlarda “yaparak ve yaşayarak” (experiential learning) öğrenme fırsatı bulur. Örneğin, sanal müze gezileriyle öğrenciler fiziksel olarak bulunamayacakları mekanlarda, eserleri gerçek boyutlarında ve bağlamlarında inceleme, hatta etkileşime girme olanağına kavuşurken, o mekanda “bulunma hissi” (sense of presence) yoğun bir şekilde deneyimleyebilirler. Bu tür sürükleyici ve etkileşimli uygulamalar, sanat tarihi, estetik, perspektif, form bilgisi gibi teorik ağırlıklı derslerin soyut kavramlarını somutlaştırarak daha anlamlı, daha içselleştirilmiş ve dolayısıyla daha kalıcı öğrenmeye dönüşmesini sağlar. Öğrenciler, derinlik, mekan ilişkileri, ölçek, oran-orantı ve kompozisyon gibi temel sanatsal algıları, birebir etkileşimli sanal ortamlarda aktif olarak manipüle ederek, gözlemleyerek ve test ederek kavrayabilirler. Ayrıca, malzeme maliyeti yüksek, geri dönüşü olmayan (örneğin heykel dökümü) veya karmaşık proje ve tasarımlarını, sanal ortamın risksiz ve esnek yapısı saye-

sinde, birden çok kez deneme, hata yapma, alternatifler üretme, sonuçları anında görme ve tasarımlarını sınırsızca yeniden üretme şansı elde ederler. Bu da yaratıcılığın önündeki pratik engelleri kaldırarak, deneyseelliği ve inovasyonu teşvik eden bir öğrenme ortamı yaratır.

1. Sanal Gerçeklik Kavramı

Sanal Gerçeklik, uygulama alanlarına bağlı olarak farklı anlamlar taşısa da, temel tanımını itibarıyla biçimsel ya da hakiki olmayan, ancak gerçek bir varlık hissi uyandıran; gerçekliğin bir benzeşimi (simülasyonu) veya kullanıcı tarafından deneyimlenen yapay ve etkileşimli bir ortam olarak kavramsallaştırılmaktadır (Karasar, 2006, s. 118). Bu tanım, Sanal Gerçekliğin özünde yapaylık (artificiality), etkileşim (interactivity) ve gerçeklik yanılsaması (illusion of reality) unsurlarını barındırdığını vurgulamaktadır.

Teknolojik açıdan ise Sanal Gerçeklik, bilgisayar tarafından üretilen üç boyutlu (3B) veya dinamik görsel-işitsel içeriklerin, özel donanımlar (başlık, eldiven, hareket izleme sistemleri vb.) aracılığıyla kullanıcıya aktarılması ve kullanıcının bu içeriği, fiziksel bir mekânda bulunuyormuşçasına algılamasını sağlayan bir sistemler bütünüdür. Bu teknoloji, yalnızca mekansal varlık hissi (presence) yaratmakla kalmaz, aynı zamanda kullanıcıların sanal ortamdaki nesneler ve unsurlarla dinamik olarak etkileşime girmesine de olanak tanır (Bayraktar & Kaleli, 2007, s. 2). Bu etkileşim, genellikle gerçek zamanlı (real-time) olarak gerçekleşir ve kullanıcı eylemlerinin (baş hareketi, el hareketi, yürüme vb.) sanal çevrede anında yansımaları içerir. Dolayısıyla, Sanal Gerçeklik ortamları kullanıcılara sadece pasif bir gözlem değil, aktif bir katılım ve manipülasyon imkanı sunar.

Sanal Gerçeklik deneyiminin temel hedeflerinden biri, kullanıcıyı gerçek dünyadan soyutlayarak (immersion) tamamen sanal ortama dahil etmek ve bu ortamı “gerçek” olarak deneyimlemesini sağlamaktır (Slater & Wilbur, 1997, s. 603). Bu hedefe ulaşmak için Sanal Gerçeklik sistemleri, birden fazla duyuya (görme, işitme, bazen dokunma, hatta koku) yönelik zenginleştirilmiş ve senkronize edilmiş geri bildirimler (multisensory feedback) sunarak bütüncül (holistik) bir duyuşal deneyim oluşturmaya amaçlar (Kayabaşı & Tong, 2011, s. 350; Sherman & Craig, 2018). Bu çoklu duyuşal girdi, kullanıcının fiziksel gerçeklik algısını geçersiz kılarak sanal dünyayı benimsemesini kolaylaştırır.

Daha kapsayıcı bir tanımlamayla Sanal Gerçeklik, gerçek yaşamda karşılaşılan duyuşal deneyimlerin (görsel, işitsel, dokunsal vb.), elektronik olarak simüle edilmiş dijital ortamlarda yeniden üretilmesine ve algılanmasına imkan veren; kullanıcı davranışlarını sisteme entegre ederek,

kullanıcıların doğal hareket ve tepkiler sergilemelerine, içinde bulundukları simüle edilmiş çevreyi algılamalarına ve bu ortamdaki diğer (gerçek veya sanal) varlıklarla gerçek zamanlı etkileşim kurmalarına olanak sağlayan kapsamlı bir simülasyon ortamıdır (Ünür, 2001, s. 3; Steuer, 1992, s. 76-78). Bu tanım, Sanal Gerçekliğin merkezinde yer alan “telepresence” (uzaktan varlık hissi) ve “interactivity” (etkileşim) kavramlarının altını çizmektedir.

2. Sanal Gerçeklik Teknolojisinin Tarihsel Gelişimi

Sanal gerçeklik teknolojisi her ne kadar günümüzde yeni ve gelişmekte olan bir alan olarak görülse de kökeni oldukça eskiye dayanmaktadır. Bu teknolojinin başlangıç noktası, fotoğraf makinesinin altyapısını oluşturan kameranın icadı ile başlamış, devamında bu cihazların sinema sektörü için geliştirilmesiyle ilerlemiştir. Her ne kadar güncel bir yenilik gibi algılsa da, sanal gerçekliğin temelleri 1950’li yıllara kadar uzanmakta; özellikle 1980’lerden itibaren dijital çağın etkisiyle yaratım biçimlerini dönüştüren bir form kazanmaktadır (Yılmaz ve Göktaş, 2018, s. 521; Kuruüzümcü, 2007, s. 93)

1832’de Charles Wheatstone iki boyutlu varlıkların üç boyutlu grafiklere dönüştüren bir metot geliştirmiştir. Günümüzde de yaygın olarak kullanılmakta olan bu metot sinema sektöründe iki boyutlu perdede objelerin üç boyutlu görünebilmesine imkan tanımıştır (Ünür, 2001, s. 6).

Sanal gerçeklik teknolojisi sinema sektöründe kendini gösterse de fikri olarak birçok teknolojik gelişme sanal gerçekliğin gelişimine zemin hazırlamıştır.

1920’lerin sonlarında Fred Waller atış eğitimi için bir araç imal etmiştir. Bu araç sanal gerçeklik teknolojisinin ilk aşamalarından biridir. 1940’li yıllarda robotları uzaktan kumanda etmek için tele operasyon teknolojisi de yine sanal gerçeklik teknolojisine zemin hazırlayan gelişmelerdendir. Sanal gerçekliğin gelişim göstermesinde ki önemli buluşlardan birisi de 1950’li yıllarda sinerama teknolojisidir. Bu teknoloji mercekleri 27 mm aralıklı üç ayrı alıcının yan yana birleştirilip eşlemeli olarak çalıştırılmasıyla ortaya çıkan bir geniş sinema perdesidir (Ünür, 2001, s. 8-11).

1950 yılında yazar Bradbury tarafından yayımlanan *The Veldt* isimli öyküde zengin bir ailenin çocuklarının oynadıkları, Afrika görüntülerini 3 boyutlu gösterirken ses, koku gibi duyuları da verebilen bir sistemi konu etmektedir. Çocukların sanal Afrika alemine olan ilgilerinin endişe verecek boyutlara ulaştığını düşünen ebeveynler bu sanal dünyayı ortadan kaldırma kararlarını çocuklarına ilettikten sonra kaybolurlar. Hikayenin sonunda sanal dünyadaki Afrika aslanları iki insanı parçalamaktadır.

Artık sanal dünyalarında yaşamaya devam eden çocuklar mutludur. Ray Bradbury bu sıra dışı hikâyesiyle sanal gerçeklik kavramının yaratıcısı olarak kabul edilir (Ferhat, 2016, s. 727).

1952’de Morton Heilig görme, işitme, dokunma ve koku alma gibi tüm duyu organlarını uyaran sensorama adını verdiği bir similatör icat etmiştir. Heilig, Sensorama adlı sürükleyici, çok duyulu, mekanik çok modlu tiyatrosu sanal gerçeklikteki en erken işlevsel çabalardan biri olarak kabul edilmektedir (HistoryofInformation.com, 2023). 1960’lı yıllarda Ivan Sutherland Sketchpad ismi koyduğu bir program üreterek ilk kez yapay zeka terimini kullanmıştır (Ünür, 2001, s. 15).



Şekil 1. Sensorama. Sanal gerçeklikte ilk çabalardan biri (HistoryofInformation.com, 2023).



Şekil 2. *VIVED*, 1986 yılında nasa tarafından yapılmış sanal gerçeklik (Deusens.com, 2025)

Bugünkü anlamda sanal gerçeklik teknolojisinin gelişmesi 1980'leri bulur. Başlangıç çalışmaları 1960'lı yıllarında NASA tarafından yürütülen bir projedir. İnsanların yerine robotların kullanılması gereken bir uzay ortamı ve mutlaka insan yetenekleri gerektiren bir onarım sorunu ile karşı karşıya kalınmış, çözüm olarak uzaydaki robotla astronotun senkronize hareket etmelerini sağlayan bir sistem (ilk telepresence sistemi) geliştirilmiştir (Kurbanoğlu 1996, s. 24).

1966 yılında ise Thomas A. Furness hava kuvvetleri için bir uçuş simülatörü geliştirmiştir. 1978 yılında ise MIT Üniversitesi tarafından şehirlerin sanal görüntüsünü oluşturmak üzere bir program geliştirmiştir (Rheingold, 1991, s. 70-72).

1950'li yıllar Ray Bradbury'den 1980'li yıllara kadar sanal gerçeklik teknolojisinin gelişimi devam etse de Sanal Gerçekliğin yaratıcısı olarak kabul edilen kişi William Gibson'dır. Gibson 1984 yılında yazdığı bir bilim kurgu romanında siberuzay ismini verdiği bir terimden söz eder. Bu terim günümüzde sanal gerçeklik terimi ile birlikte aynı anlamda kullanılmaktadır (Devecioğlu, 1995, s. 21).

Sanal gerçeklik teknolojisi 2000'li yıllara yaklaştıkça gelişimini daha da hızlandırmıştır. Sega şirketi 1991 yılında sensörler aracılığı ile hareketleri algılayan ürününü üretmiştir. Philip Rosedale 1999 yılında LindenLab firmasını kurmuştur ve ilk 360 derece görüntülerle ilgili çalışmaları ortaya çıkmıştır. Google ise 2007 yılında Street View uygulamasıyla gerçek dünya verilerini sanal ortama taşımıştır (Earnshaw, 2014, s. 189).

Günümüzde gelişimini devam ettiren sanal gerçeklik teknolojisi her geçen gün yeni ürünleri ile hayatımızı etkilemeye devam etmektedir. Bunlar arasında en hızlı gelişim gösteren sektörlerden birisi de oyun sektörüdür.

Sony 2014 yılında bir sanal gerçeklik başlığı ile bu sektörde ki en büyük uygulamalardan birine imza atmıştır. Yine aynı yıl Google firması akıllı telefonlar için CardBoard isimli sanal gerçeklik gözlüğünü kitleler ile paylaşmıştır (KodYazar.net, 2023).

3. Sanal Gerçekliğin Eğitimde Kullanımı



Şekil 3. Sanal gerçeklik simülasyonunda etkileşimli öğrenme ortamı (VirtualSpeech, 2024).

Çok sayıda araştırma, sanal gerçeklik teknolojisinin eğitim açısından önemli bir potansiyele sahip olduğunu göstermektedir. Sanal gerçeklik teknolojisi öğrencilerin soyut kavramları gerçeğe yakın veya gerçeğin modellenmiş ortamlarında deneyimledikleri için öğrenmede kalıcılığı sağladığı gibi önemli bir teşvik edicilik özelliği de barındırmaktadır.

Sanal gerçeklik ortamlarında öğrenme, öğrencilerin bireysel yetenek düzeylerine göre düzenlenen simülasyonlar, modeller ve sosyal etkileşim becerileri aracılığıyla keşfetmeye dayalı bir sürece dönüşmektedir. Bu yönüyle yapılandırmacı eğitimin temel ilkelerinden biri olan yaparak yaşayarak öğrenme anlayışını etkin biçimde desteklemektedir. Sahip olduğu bu nitelikler sayesinde sanal gerçeklik, eğitimde çağdaş ve etkileşimli bir öğretim ortamı sunmaktadır. Ancak, dikkat edilmesi gereken önemli bir husus, öğrencilerin gerçek yaşamla olan rollerini ve davranışlarını ayırt etmede güçlük yaşayabilecekleri ihtimalidir. Gerçek yaşam ile sanal ortam arasında sağlıklı bir denge kurulması gerekmektedir (Osberg, 1993). Bunun yanı sıra, bu teknolojinin yaygın kullanımı açısından bir diğer sınırlayıcı faktör ise ekonomik açıdan erişilebilir olmamasıdır.

Sanal gerçeklik teknolojisi, özellikle soyut kavramların somutlaştırılması ve tehlikeli ya da ulaşılmaz güç ortamların simülasyonu gibi durumlarda etkili olmakta; böylece öğrencilerin deneyim temelli öğrenme-

lerini desteklemektedir (Yılmaz ve Göktaş, 2018, s. 527). Etkileşim, dikkat çekicilik, deneyimleme olanağı ve duyuşsal uyarıcılara hitap etmesi gibi özellikleriyle öğrenmeyi hem daha kalıcı hem de ilgi çekici kılmaktadır (Öztürk, 2014, s. 278). Ayrıca, yapılan araştırmalar bu teknolojinin öğrencilerin akademik başarılarını ve motivasyonlarını olumlu yönde etkilediğini ortaya koymaktadır (Aktamış ve Arıcı, 2013, s. 66).

Sanal gerçeklik teknolojisinin başka bir faydası ise ilköğretim çağındaki çocukların kavramları kolay bir şekilde anlamlandırıp soyut olan düşüncelerle birebir etkileşime girmeleridir. Geleneksel yöntemlerin aksine varlıkları sadece terim anlamları ile değil gerçek hayattaki üç boyutlu konumlarını da gözlemlmelerine ve deneyimlemelerine de sebep olmaktadır. Ayrıca, problemlere karşı çözüm yolları üretmelerini sağlayarak gerçek ortamlarında deneyimlerini arttırmaktadır.

İç mekan ortamlarında birey mekanın içerisinde; dış mekânda ise, birey gökyüzü, doğal ve yapay çevre ile sarılı bir ortamda yapıyı algılar. Dolayısıyla her daim farklı noktalardan gelen mekânsal bilgi ile çevrilidir (Kayapa & Tong 2011, s. 352).

Bu teknolojik unsur tıp, matematik, dil bilimi, tarih, uzay bilimi, sanat, vb. eğitim alanları gibi tüm alanlarda kullanılabilir. Günümüzde özellikle tıp alanındaki kullanımı önemli faydalar sağlamaktadır. Örneğin cerrahi eğitimde, öğrenciler gerçek hastaya zarar vermeden sanal operasyonlar gerçekleştirebilmektedir (Bric, Lombard, Frelich, & Gould, 2016, s. 2170).

Gözlemci veya öğrenci bu teknolojik uygulama sayesinde birçok açıdan etkileşime girdiği gibi insan sağlığını riske atacak durumlarda da simülasyonlar sayesinde yaparak yaşayarak deneyim kazanabilmektedir. Uygulama esnasında risk teşkil eden durumlarda anında geri dönüşü alarak öğrenme kalıcı bir şekilde tecrübe edilmektedir. Ayrıca otizmli veya engelli bireylerin yaşam becerilerini geliştirmede önemli bir unsur olabilir. Bu teknoloji sanat eğitim uygulamalarında sınırlı sayıda mevcut olsa da gelişen ve değişen eğitim ortamlarının amaçları doğrultusunda gün geçtikçe artış olacaktır.

Ayrıca dil öğretimi için farklı ülkelere sanal olarak gidilip oradaki insanlarla etkileşimde bulunulabilir. Çevrimiçi çok kullanıcı sanal gerçeklik uygulamaları yardımı ile her bir kullanıcı farklı sanal gerçeklik cihazları kullanarak aynı sanal ortamlarda birbirlerini görebilmekte, iletişim ve etkileşime geçebilmektedir. Bu tür uygulamalar etkin işbirlikli çalışma faaliyetlerinin yerine getirilmesini sağlamaktadır (Tepe, vd., 2016, s. 353).

Sanal gerçeklik teknolojisinin eğitim açısından yararlarını özetle sıralayacak olursak;

- 1- Motivasyonu arttırır.
- 2- Öğretilcek konunun bazı özelliklerini ve önemli noktalarını diğer yöntemlere göre daha gerçekçi bir biçimde gösterir.
- 3- Uzun mesafelerden gözlem yapma olanağı sağlar.
- 4- Daha önce deneylere ve öğrenme ortamlarına katılma imkanı bulamamış özürlü öğrencilerin bu ortamlara katılmalarına olanak sağlar.
- 5- Yeni anlayışların gelişmesi için olanaklar sağlar.
- 6- Her öğrencinin kendi öğrenme hızına göre deneyim yaşamasına ve böylelikle öğrenme olayını daha etkin bir biçimde gerçekleştirmesine izin verir.
- 7- Öğrencilere sınırlı sınıf ortamlarında sıkıştırılmış zamanlarda deneyim kazandırmaktan ziyade daha geniş bir zaman aralığı sağlar.
- 8- Karşılıklı bir etkileşim gerektirdiğinden öğrencilerin pasif durumdan aktif konuma geçmelerini sağlar.
- 9- Yaratıcılığı teşvik eder.
- 10- Sosyal bir atmosfer oluşturur.
- 11- Bilgisayar becerilerini geliştirir (Çavaş vd., 2004, s. 115).

4. Sanal Gerçekliğin Sanat Eğitiminde Kullanımı

İnsanı diğer varlıklardan ayıran en önemli özellik; temel ihtiyaçlarını karşılama konusunda doğanın kendisine sundukları ile yetinmeyip, bunları birer araç olarak kullanarak farklı ihtiyaçlarını da gidereceği yollar bulmaya çalışmasıdır. Bu durum ise insanı yeni icatlar yapmaya yönlendirmiş ve her yeni buluşunu da geliştirecek arayışlara itmiştir. Böylelikle tasarım süreci bu arayışların güdüsüyle başlamış olmuştur. Bu tasarım süreci problem çözmeye yönelik başlasa da zaman içerisinde estetik duyguları da kapsayan disiplinler arası bir yaklaşım haline dönüşmektedir. Bu disiplinler arası etkileşime günümüz sanat eğitiminde de hat safhada ihtiyaç hissedilmektedir. Özellikle de artık sanatı ve sanat ortamlarını şekillendiren dijital teknoloji tasarımlarının bu denli durmaksızın hızla yol aldığı çağımızda, buna daha çok ihtiyaç hissedilmektedir (Çaydere, 2016, s. 47).

Günümüz yaşam biçimini şekillendiren teknolojinin sanat alanına entegre olması kaçınılmaz bir sürecin sonucudur. Diğer birçok alanda olduğu gibi, sanat üretiminde de ifade biçimleri, teknolojinin gündelik yaşama dahil olmasıyla birlikte köklü bir dönüşüm geçirmiştir. Geleneksel yöntemler giderek yerini, teknolojinin sunduğu yeni uygulama biçimleriyle dijitalleşen üretim tekniklerine bırakmaktadır. Bu yeni yöntemler, hem teknolojinin sağladığı pratik olanaklardan yararlanmak hem de çağdaş sanat anlayışlarının gerekliliklerini yerine getirmek amacıyla her geçen gün daha fazla yaygınlaşmakta ve gelişimini sürdürmektedir.

Sanat üretimindeki bu dönüşüm, sanat eğitiminin de kendisini yenilemesini zorunlu kılmaktadır. Bu yenileşim sürecinde ortaya çıkan ve henüz gelişiminin erken aşamasında olan yaklaşımlardan biri de sanal gerçeklik teknolojisidir.

Sanat eğitiminde sanal gerçeklik; özellikle algının güçlendirilmesi, öğrencilerin mekânsal farkındalığının artırılması ve yaratıcı düşünmenin desteklenmesi açısından önemli katkılar sunmaktadır. Ayrıca soyut sanat tarihi kavramlarının somutlaştırılmasında, müze ziyaretleri gibi teorik içeriklerin sanal ortamlarda içselleştirilmesinde ve sosyal etkileşimin dijital ortama taşınmasında etkili bir araç olarak öne çıkmaktadır. Bunun yanı sıra, sanal gerçeklik teknolojisi öğrencilerin problem çözme, eleştirel düşünme ve işbirliğine dayalı öğrenme becerilerinin gelişimini de desteklemektedir (Öztürk, 2014, s. 274; Demirel, 2006, s. 48).

Bu süreçte sanat eğitimcileri ve sanatçılar sadece değişen duygularının ve algılama biçimlerinin uygulayıcısı olarak değil aynı zamanda teknolojiyi takip eden ve bu yeni biçimlerin oluşturucusu bilim adamlarıyla da yakın ilişki içerisinde olmak zorundadırlar (Kuruüzümcü, 2007, s. 95). Çünkü sanat eğitiminde dört disipline uygun ve bu doğrultuda gereksinimleri tanımlayabilen, karşılayabilen ve fikri oluşturan çoklu ortam geliştiricisi asıl sanat eğitimcisidir (Demirel, 2006, s. 23).

Bilgi bilimsel bilgi, maddi ve manevi sahip olduğumuz güçlerin yanı sıra hayal gücümüzdür. Hayal gücü bilimin sanatın kaynağı olarak görülür. Bilimsel bilgi de bilgiye ulaşma hedeftir. Sanat ta ise kendini ifade etmenin yollarını bulmak hedeftir. Kendini ifade etmenin yolları günümüzde teknoloji ve onunla ilgili sahip olduğumuz teknik bilgi ve beceri yeteneğiyle ölçüldüğü dönemi içermektedir. Bilim adamının yaşadığı süreç ile, sanatçının yaratıcılığı sırasında yaşadığı sürecin örtüştüğü görülmektedir (Çokokumuş, 2012, s. 61).

Bu bağlamda sadece sanat icra etmek ve sanat açısından bildiği yöntem ve bilgiyi geleneksel yöntemlerle aktarmak yeterli değildir. Özellikle günümüzde sanatın etkileşimde olduğu tüm alanlarla da diyalog içerisinde

de olmak zorunluluğu vardır.

Flonan, R. (1996)'den aktaran Kuruüzümcü'ye göre "Sanal gerçeklik, bir sanat formu olarak günümüz Yeni Medya ortamı içerisinde, bilgisayarda matematiksel veri ve işlem olarak üretilen soyut verilerin teknik bir ortam aracılığı ile fiziksel bir varlığa sahip olmayan çıktılar oluşturmaları özüne dayanan "Dijital Sanat" ın bir alt kolu olarak konumlanmaktadır. Hızlı gelişen teknoloji ile birlikte, bir araç ortam düzeyinden bir üretim ve yaratım ortamı düzeyine geçmektedir. Dijital devrim çağında algılama, kavrama ve ifade yöntemleri değişirken, Sanal Gerçeklikte, bilinç ya da varoluşun algılanışı düzeyinde yeni, farklı ve yaratıcı kurgulama olanakları sunmaktadır" (s. 95).

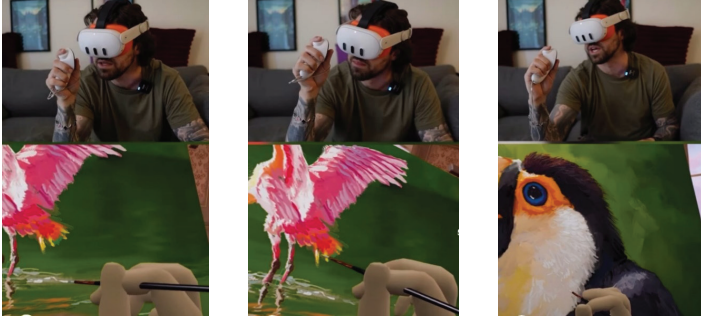
Bu olanakları sanal gerçeklik sayesinde elde eden birey zihinsel olarak gerçek evrenden koparak, sanal bir ortama içerisine girmektedir. Bu ortam içerisinde birey kendi varlığını hissederek mekânsal fikri algılar ve ona göre eylemlerini gerçekleştirir.

Diğer temsil ortamlarının algısında, sadece nesne merkezli referans çerçeveden gelen bilgi kullanırken; sanal gerçeklik ortamı algısında, gerçek evren algısında olduğu gibi nesne ve kişi merkezli referans çerçevelerinden gelen bilgiler bir bütün olarak kullanılır. Ayrıca sanal gerçeklik ortamı, bireyin ortamda eylemde bulunmasına ve yer değiştirmesine izin verir. Bunun sonucu olarak da bu ortamda duygusal geri dönüş, diğer temsil ortamlarından daha güçlü olmaktadır (Kayapa, & Tong, 2011, s. 350).

Sanatın temel uğraşı alanlarından olan zamanın sanal gerçeklik ortamlarında kontrol edilebilirliği ve sanatsal eğitim esnasında etki tepki sürelerinin en aza indirilmesi eğitimin kalitesini arttırmaktadır. Ayrıca bu zaman ve etki tepki unsurları üzerinde oynanarak gerçek yaşamdaki değişkenlere daha hızlı ve kolay adaptasyon sağlanabilmektedir. Ayrıca sanal gerçeklik ortamları esnek yapısı gereği özgün bir yaratıcı olarak katılımcı ve ortam arasındaki ilişkiyi belirleyen temel unsurlardan etkileşimin karakterini oluştururken, genişlemeye son derece açık bir yaratı ortamının olanaklarını sunmaktadır (Kuruüzümcü, 2007, s. 96).

Sanat eğitimi, yalnızca estetik ve teknik becerilerin kazandırıldığı bir alan değil; aynı zamanda eleştirel düşünme, problem çözme ve yaratıcı ifade biçimlerinin geliştirildiği bir öğrenme sürecidir. Bu bağlamda sanal gerçeklik teknolojisinin sanat eğitime entegre edilmesi, öğrencilerin çok boyutlu düşünebilme, mekânsal algıyı geliştirme ve etkileşimli öğrenme deneyimlerine katılmalarını sağlar. Aşağıda bu etkileşimli teknolojinin sanat eğitimi bağlamındaki potansiyel uygulamaları detaylandırılmıştır.

4.1. Sanal Gerçeklik ile Yaratıcı Üretim Süreçleri

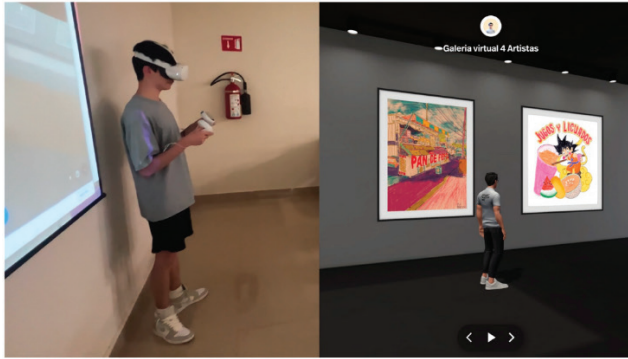


Şekil 4. Sanal gerçeklik teknolojisi ile resim yapan bir kişi

Sanal gerçeklik teknolojisi, öğrencilerin yaratıcı düşünme süreçlerini dijital ortamda somutlaştırmalarına olanak tanıyan güçlü bir araçtır. Bu teknoloji, öğrencilerin yalnızca geleneksel yöntemlerle sınırlı kalmaksızın, çok boyutlu ve deneyimsel bir şekilde üretim yapmalarını mümkün kılar. Örneğin, sanal heykeltıraşlık uygulamaları, öğrencilerin fiziksel malzeme kullanmadan biçim verme becerilerini geliştirmelerine olanak tanırken; Tilt Brush gibi uygulamalarla üç boyutlu bir boşlukta dijital resimler üretmek mümkün hale gelmektedir (Kalusckie vd., 2017, s. 2).

Bu tür uygulamalar, öğrencilerin malzeme tüketimi, fiziksel sınırlılıklar veya mekânsal kısıtlamalar gibi engellerle karşılaşmadan üretim yapmalarını sağlar. Böylece öğrenciler, deneme-yanılma süreciyle öğrenme fırsatı elde ederken özgünlük ve yaratıcılıklarını da daha özgür bir şekilde ortaya koyabilmektedir.

4.2. Sanal Sergiler ve Kültürel Deneyim Aktarımı

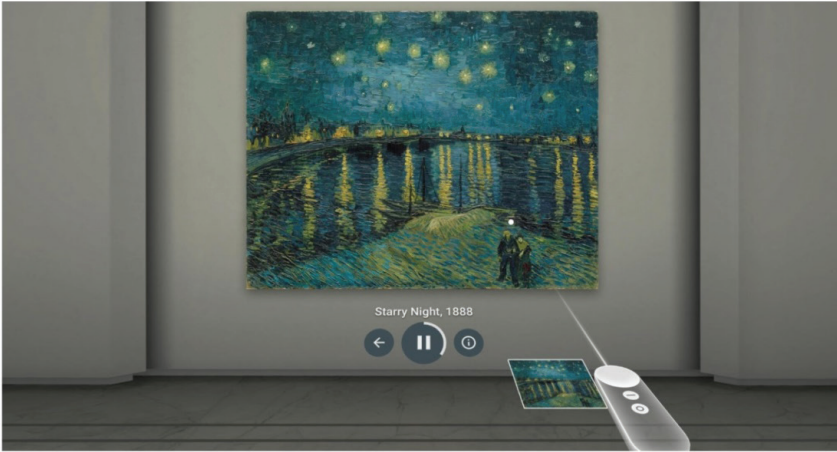


Şekil 5. Mekansal sanal gerçeklik yazılımını kullanan öğrenci (Pölzer vd., 2023, s. 5)

Sanal gerçeklik, sanat eğitimi bağlamında yalnızca üretimi değil, aynı zamanda paylaşımı ve kültürel aktarımı da dijitalleştirerek dönüştürmektedir. SG ortamları sayesinde öğrenciler, kendi sanatsal ürünlerini sanal galerilerde sergileyebilir; izleyicilerle etkileşime geçebilir ve eserleriyle ilgili geri bildirim alabilirler. Bu etkileşim, öğrencilerin özgüvenlerini ve eleştirel düşünme becerilerini geliştirmelerine katkı sağlar.

Ayrıca, sanal ortamlar farklı kültürlerin sanatsal miraslarına erişimi kolaylaştırır. Örneğin, öğrencilere Louvre Müzesi'ni sanal olarak gezme veya antik uygarlıklara ait tapınakların 3B modellerini inceleme olanağı sunulmaktadır (Cai, van Joolingen & Walker, 2021, s. 147). Bu deneyimler, öğrencilerin tarihsel ve kültürel bağamları yerinde ve etkileşimli bir biçimde anlamalarına yardımcı olur.

4.3. Bilişsel ve Duygusal Etkiler: Öğrenci Perspektifinden



Şekil 6. Sanal gerçeklikte dokunsal arayüz kullanımı (Bijutsu Techo, 2015).

Sanal gerçeklik teknolojisinin sanat eğitime entegrasyonu, öğrencilerin yalnızca bilgi edinimini değil, aynı zamanda bilişsel ve duygusal yönlerini de etkileyen zengin bir öğrenme deneyimi sunar. Fuchs, Moreau ve Rolland'ın (2017, s. 158) belirttiği üzere, sanal ortamlardaki etkileşimli ve öznel deneyimler, öğrencilerin sanat tarihi, estetik kuramlar ve kültürel semboller gibi soyut kavramları daha derinlemesine kavramalarını sağlar. Bu süreç, öğrencinin yalnızca teorik bilgi edinmesini değil, aynı zamanda bedensel katılım yoluyla bu bilgileri içselleştirmesini mümkün kılar.

Örneğin, bir öğrenci Sanal gerçeklik gözlüğü aracılığıyla Rönesans dönemi fresklerini sanal ortamda restore ederken, perspektif kuramını

el hareketleriyle doğrudan uygulamaya dökülebilir. Bu uygulamalı öğrenme süreci, Laurillard'ın (2013, s. 89) “diyalojik öğrenme” modeline uygun olarak, öğrencinin eleştirel düşünme ve karar verme becerilerini de destekler.

Sanal gerçeklik aynı zamanda duygusal öğrenmeyi de güçlendirir. Örneğin, Frida Kahlo'nun kronik ağrısını simüle eden bir sanal atölye çalışmasında, öğrencinin beynindeki ayna nöronlar aktif hale gelir (Rizzolatti & Sinigaglia, 2008, s. 121). Bu sayede öğrenci, sanatçının yaşadığı acıyı yalnızca teorik olarak değil, duygusal ve fizyolojik düzeyde de deneyimleyebilir.

Kültürel aktarım bağlamında da Sanal gerçeklik teknolojisi etkili bir araçtır. Geleneksel bir Japon ukiyo-e atölyesinin sanal simülasyonunda çalışan bir öğrenci, tarihi motiflerle dokunsal ve işitsel düzeyde etkileşime girerek bu kültürel sembollerini çok duyulu bir biçimde öğrenebilir. Bu tür deneyimler, sembollerin duygusal hafızaya kodlanmasını kolaylaştırır.

Bu çok katmanlı öğrenme süreci, Vygotsky'nin (1978, s. 86) “Yakınsal Gelişim Alanı” kavramını teknoloji aracılığıyla genişletir. Öğrenci artık pasif bir izleyici değil, aktif bir katılımcı hâline gelir. Böylece Sanal gerçeklik teknolojisi, öğrencinin estetik kimliğini geliştiren ve aynı zamanda güvenli bir ortamda yaratıcı riskler almasına olanak tanıyan, duygu ve bilişi bütünleştiren bir pedagojik ekosistem oluşturur.

4.4. Disiplinler Arası Yaklaşımlar ve Gelecek Perspektifi

Sanal Gerçeklik teknolojisinin sanat eğitime entegrasyonu, salt teknik bir araç benimsemeyi değil; pedagojik paradigmayı kökten değiştiren disiplinler ötesi bir sinerji gerektirir. Bu süreç, görsel sanatların özerk alanını aşarak, bilgisayar bilimleri, kültürel tarih, sosyal ve bilişsel bilimler gibi alanlarla organik bir diyalog kurmayı zorunlu kılmaktadır (Ihde, 2010, s. 89). Sanal Gerçekliğin sunduğu etkileşimli, deneyimsel ve bireyselleştirilebilir öğrenme olanakları, yalnızca görsel sanatların değil, farklı disiplinlerin eğitim hedefleriyle bütünleşmesini sağlayarak eğitimin disiplinler arası niteliğini güçlendirmektedir.

Örneğin, öğrencilerin bir Barok dönem kilisesinin fresklerini Sanal Gerçeklik ortamında dijital restorasyona tabi tutması, yalnızca resim tekniklerini değil; malzeme bilimi tarihi, 3B modelleme algoritmaları ve kültürel miras etiği gibi disiplinlerin kesişiminde çok boyutlu bir öğrenme deneyimi yaratır. Bu tür projeler, Spiro ve meslektaşlarının bilişsel esneklik teorisi (cognitive flexibility theory) bağlamında, öğrencilerin farklı bilgi sistemlerini yapılandırılmamış problemler (ill-structured problems) üzerinden sentezlemesine olanak tanır (Spiro vd., 1992, s. 60).

Bu entegrasyon süreci, öğrencilerin yalnızca sanatsal beceriler değil; teknolojik yeterlilikler, veri okuryazarlığı, problem çözme ve sistemik düşünme gibi çok yönlü beceriler edinmelerini sağlamaktadır (Yılmaz & Göktaş, 2018, s. 527). Bu kazanımlar, 21. yüzyıl becerileriyle sanatsal yetkinliklerin simbiyotik ilişkisini yansıtan pedagojik bir modelin temelini oluşturur. Söz konusu modelin gelecek evriminde ise Yapay Zeka destekli Sanal Gerçeklik platformları, sanat pedagojisinde radikal bir kişiselleştirme evresini mümkün kılmaktadır. Bu sistemler, öğrencinin sanatsal üretim sürecinde göz izleme (eye-tracking), motor beceri analizi (Kozbelt, 2006, s. 74) ve stilometrik desen tanıma (Elgammal vd., 2017, s. 5) yoluyla toplanan verileri, Vygotsky'nin Yakınsal Gelişim Alanı (Zone of Proximal Development) teorisi ışığında dinamik pedagojik müdahalelere dönüştürebilir (Dede, 2009, s. 67). Somut bir senaryoda, bir öğrencinin soyut dışavurumcu bir kompozisyonda tonal uyum sorunu yaşaması durumunda sistem, Van Gogh'un "Yıldızlı Gece" eserindeki renk devrimini simüle eden mikro-öğrenme modülleri önerebilir. Bu durum, öğretmen merkezli modelden, öğrenen odaklı adaptif ekosistemlere geçişin epistemolojik dönüm noktasını işaret etmektedir.

Ayrıca, Sanal Gerçeklik ortamları sosyal bilimler ile sanatın buluştuğu etkileşimli alanlar yaratma konusunda çarpıcı olanaklar sunar. Sosyolojik bakışla, kültürel mirasın aktarımı, toplumsal hafızanın yeniden kurgulanması veya farklı toplulukların sanat anlayışlarını sanal deneyim yoluyla tanıtmaya gibi potansiyeller söz konusudur. Öğrenciler, sürükleyici Sanal Gerçeklik ortamlarında yalnızca sanat eserlerini deneyimlemekle kalmaz, aynı zamanda tarih, toplumsal yapılar ve birey-toplum ilişkileri gibi soyut kavramları da deneyimsel yollarla içselleştirirler (Fuchs, Moreau & Rolland, 2017, s. 86).

Disiplinler arası yaklaşım sadece öğrenciler için değil, sanat eğitimcileri ve öğretim tasarımcıları için de yeni sorumluluklar doğurmaktadır. Bu yeni ortamda öğretmen, yalnızca bilgi aktarıcısı değil; aynı zamanda teknoloji gelişimini izleyen, disiplinler arası işbirliğini yöneten ve öğrencinin dijital sanatsal ifadesini destekleyen bir rehber konumuna geçmektedir (Demirel, 2006, s. 23).

Sanal Gerçeklik teknolojisinin sanat eğitimindeki rolü, sadece bir araç olmaktan çok daha derindir; post-dijital çağın estetik anlayışının eğitime yansımasıdır (Berry & Dieter, 2015, s. 23). Bu teknoloji, John Dewey'in "sanatı bir deneyim süreci" olarak kavramsallaştırmasını (Dewey, 1934, s. 54) alıp çoklu duylara hitap eden etkileşimli ortamlara taşır. Öğrenciler, bu sayede soyut kavramları – örneğin kültürel kimlikleriyle estetik deneyim arasındaki dinamik ilişkiyi – elle tutulur biçimde deneyimleyebilir. Yakın gelecekte ise nöro-feedback sistemleri (Elektroensefalografi

(EEG) ile beyindeki yaratıcılık dalgalarının izlenmesi gibi) ve Artırılmış Gerçeklik-Sanal Gerçeklik birleşimi, sanat eğitimi hem duylara hem zihne hitap eden bütünleşik bir laboratuvara dönüştürecek. Bu dönüşüm, insan-yaratıcılık ilişkisinin doğasını, “post-hümanist pedagoji” adı verilen yaklaşımla (Snaza vd., 2014, s. 117) yeniden tanımlayacaktır. Yani geleceğin sanatçısı, beynini teknolojiyle senkronize eden ve eserlerini fiziksel-sanal sınırların ötesinde üreten “teknolojik bir yaratıcı” kimliği kazanacaktır.

SONUÇ

Sonuç olarak, günümüzde toplumların gelişmişlik düzeyleri genellikle ürettikleri bilim ve teknoloji ile ölçülmektedir. Bunu sağlayan da eğitimidir. Eğitim yoluyla ortaya çıkan ürünler ise yeniden eğitime katkı sağlayarak, sürecin niteliğini sürekli biçimde geliştirmektedir. Eğitim teknolojisindeki yenilikler, eğitimi büyük ölçüde etkilemektedir. Eğitim araç ve gereçlerinin bu yeni teknolojileri hem üretir hem de etkin biçimde kullanır olması, günün ihtiyaçlarına cevap verebilmesi için kaçınılmaz bir gereklilik olarak görünmektedir.

Sanal gerçeklik uygulamaları, günümüzde yaşamın pek çok alanında olduğu gibi, sanat eğitimi de dahil olmak üzere eğitimin tüm kademelerinde etkili bir biçimde kullanılabilir. Özellikle nöro-feedback sistemleri ve artırılmış gerçeklik ile sanal gerçekliğin birleşimini ifade eden AR-SG konverjansı gibi gelişmeler, sanat eğitimi duysal ve bilişsel yönleriyle öne çıkaran bir laboratuvar ortamına dönüştürerek, yaratıcılığın doğasını yeniden ele alma imkânı sunmaktadır.

Eğitim alanında yapılan çalışmalar incelendiğinde, sanal gerçeklik uygulamalarının sanat ve tasarım alanında eğitim gören bireylerin motivasyonunu artırmakla kalmadığı, aynı zamanda yaratıcılıklarını da geliştirerek özgün fikirlerin ortaya çıkmasına ciddi katkılar sağladığı görülmektedir.

Sanal gerçeklik teknolojisi ile öğrenci, öğrenme süreci içerisinde sürekli aktif bir konumda yer almakta ve çevresiyle olan etkileşimi en üst seviyeye çıkmaktadır. Bu etkileşim, beyin dalgalarının izlendiği nöro-feedback süreçleriyle birleştiğinde, öğrencinin yaratıcı potansiyelini bilinçli olarak optimize etmesine olanak tanır. Bu teknoloji, öğrencinin üretim sürecine daha derinlemesine katılımını teşvik ederek bilişsel farkındalığını artırır. Ayrıca öğrencinin aktif katılım sağladığı ve pahalı malzemelerle yürütülen geleneksel atölye derslerinde ortaya çıkabilecek olumsuz sonuçların önüne geçerek hem kaynak tasarrufu hem de uygulama güvenliği açısından önemli avantajlar sunmaktadır.

Yer ve zaman sınırlılığının ortadan kalkması, özellikle tasarım eğitimi alan öğrenciler açısından büyük bir esneklik sağlar. Öğrenci, farklı uygulamaları kendi öğrenme hızında deneyimleyebilir, karşılaştığı sorunlara çözüm geliştirerek süreci gözlemleyebilir ve yapılandırmacı bir eğitim anlayışı doğrultusunda anlamlı öğrenmeler gerçekleştirebilir.

Günümüzde başta eğitim alanı olmak üzere, sanal gerçeklik teknolojisine yönelik yeterli düzeyde devlet teşviklerinin bulunmaması ve firmaların ihtiyaç duydukları teknolojiyi dış kaynaklardan temin etmek zorunda kalmaları gibi nedenlerle, ülkemizde bu teknolojinin kullanımı arzu edilen düzeyin altında kalmaktadır. Ancak bazı üniversitelerde bilişim ve ilgili alanlarda sanal gerçeklik dersleri verilmeye başlanmış; sanat, bilişim ve nörobilim gibi alanları bir araya getiren disiplinler arası projelerde AR-SG ve nöro-feedback entegrasyonu gibi yenilikçi uygulamaların geliştirildiği örnekler oluşmaya başlamıştır.

Sanat ve tasarım alanları başta olmak üzere eğitimin tüm disiplinlerinde bu teknolojinin geliştirilmesi ve yaygınlaştırılması yönünde artan bir ihtiyaç söz konusudur. Bu doğrultuda, eğitim alanındaki bilimsel çalışmaların artırılması, alan yazınındaki bilgi birikiminin geliştirilmesi ve uygulamaya dönük projelerin hayata geçirilmesi büyük önem taşımaktadır. Sanal gerçeklik sistemlerinin yaygınlaştırılabilmesi için teknik altyapının güçlendirilmesi, uygun yazılım araçlarının seçilmesi ve öğretmenlerin hizmet içi eğitimlerle desteklenmesi gerekmektedir. Bu tür destekler, özellikle sanat eğitimi alanında teknolojinin potansiyelinden tam anlamıyla faydalanılabilesini mümkün kılacaktır.

Sonuç olarak, sanal gerçeklik teknolojisi; sanat, bilim ve teknolojiyi bir araya getirerek insan yaratıcılığının dijital ortamda nasıl yeniden şekillendiğini ortaya koyan güçlü bir araçtır. Bu teknoloji, geleceğin yaratıcı, sorgulayıcı ve çok yönlü bireylerinin yetişmesinde önemli bir rol oynayabilecek nitelikte bir öğrenme ekosistemi sunmaktadır.

KAYNAKLAR

- Aktamış, H. & Arıcı, V. (2013). Sanal gerçeklik programlarının astronomi konularının öğretiminde kullanılmasının akademik başarı ve kalıcılığa etkisi. *Mersin Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi*, 9(2), 58-70.
- Bayraktar, E. & Kaleli, F. (2007). Sanal gerçeklik ve uygulama alanları. *Akademik Bilişim*, 1(6).
- Berry, D. M. & Dieter, M. (2015). *Postdigital aesthetics: Art, computation and design*. New York, NY: Palgrave Macmillan.
- Bric, J. D., Lombard, D. C., Frelich, M. J. & Gould, J. C. (2016). Current state of virtual reality simulation in robotic surgery training: A review. *Surgical Endoscopy*, 30(6), 2169-2178. doi:10.1007/s00464-015-4517-y
- Cai, Y., van Joolingen, W. & Walker, Z. (2021). Learning in a digital world: Context perspective. S. Yu, M. Ally & A. Tsinakos (Ed.), *Learning in a digital world* içinde (ss. 141-162). Singapur: Springer. doi:10.1007/978-981-13-8265-9_7
- Chang, Y. S., Lee, J. H., Woo, H. R., Yang, H. S. & So, H. J. (2023). Design and implementation of immersive virtual reality learning environments in art education. *2023 IEEE International Conference on Advanced Learning Technologies (ICALT)* içinde (ss. 103-107). doi:10.1109/ICALT55844.2023.00031
- Çavaş, B., Huyugüzel Çavaş, P. & Taşkın Can, B. (2004). Eğitimde Sanal Gerçeklik. *The Turkish Online Journal of Educational Technology - TOJET*, 3(4), 110-116.
- Dede, C. (2009). Immersive interfaces for engagement and learning. *Science*, 323(5910), 66-69.
- Demirel, A. (2006). *Sanat Eğitiminde Bilgisayar Ve Çoklu Ortam Uygulamaları* [Yayımlanmamış yüksek lisans tezi]. Anadolu Üniversitesi.
- Deusens. (2025). *Virtual reality milestones history*. Erişim adresi: <https://deusens.com/en/blog/virtual-reality-milestones-history>
- Dewey, J. (1934). *Art as experience*. New York, NY: Minton, Balch & Company.
- Earnshaw, R. A. (2014). *Virtual reality systems*. Burlington, MA: Academic Press.
- Ferhat, Ş. (2016). Dijital Dünyanın Gerçekliği, Gerçek Dünyanın Sanallığı Bir Dijital Medya Ürünü Olarak Sanal Gerçeklik. *Trt Akademi*, 1(2), 724-746.
- Fuchs, P., Moreau, G. & Rolland, J. P. (2017). *Virtual reality: Concepts and technologies*. Boca Raton, FL: CRC Press.
- HistoryofInformation.com. (2023). *Morton Heilig's Sensorama: Pioneering multi-sensory experience*. Erişim adresi: <https://www.historyofinformation.com/detail.php?entryid=4521>
- Ihde, D. (2010). *Embodied technics*. Londra: Automatic Press.
- Kaluschke, M., Myrbach, D., Zimmerer, C. & Steinicke, F. (2017). Art in virtual reality: An evaluation of drawing in a VR environment. *2017 IEEE 3rd Workshop on Everyday Virtual Reality (WEVR)* içinde (ss. 1-4). doi:10.1109/WEVR.2017.7957703

- Karasar, Ş. (2006). Eğitimde Yeni İletişim Teknolojileri İnternet Ve Sanal Yüksek Eğitim. *TOJET*, 3(4), 117-125.
- Kayabaşı, Y. & Tong, C. (2011). Virtual reality and its applications. *Surgical Endoscopy*, 25(1), 347-356. doi:10.1007/s00464-010-1180-1
- KodYazar.net. (2023). *Eğitimde sanal gerçeklik ve artırılmış gerçeklik*. Erişim adresi: <https://www.kodyazar.net/tr/egitimde-sanal-gerceklik-artirilmis-gerceklik>
- Kurbanoglu, S. (1996). Sanal Gerçeklik: Gerçek Mi, Değil Mi? *Türk Kütüphaneciliği*, 10(1), 21-31.
- Laurillard, D. (2013). *Teaching as a design science: Building pedagogical patterns for learning and technology*. New York, NY: Routledge.
- Öztürk, M. (2014). Web tabanlı uzaktan eğitimde teknolojiye ilişkin yeni eğilimler. *Abant İzzet Baysal Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi*, 14(2), 273-288.
- Pölzer, F., Patzold, S. & Latoschik, M. E. (2023). Impact of spatial ability training in virtual reality on complex assembly task performance. *Education Sciences*, 13(2), 185. doi:10.3390/educsci13020185
- Rheingold, H. (1991). *Virtual reality*. New York, NY: Simon & Schuster.
- Rizzolatti, G. & Sinigaglia, C. (2008). *Mirrors in the brain: How our minds share actions and emotions* (F. Anderson, Çev.). Oxford: Oxford University Press.
- Sherman, W. R. & Craig, A. B. (2018). *Understanding virtual reality: Interface, application, and design* (2. bs.). Burlington, MA: Morgan Kaufmann.
- Slater, M. & Wilbur, S. (1997). A framework for immersive virtual environments (FIVE): Speculations on the role of presence in virtual environments. *Presence: Teleoperators & Virtual Environments*, 6(6), 603-616. doi:10.1162/pres.1997.6.6.603
- Snaza, N., Sonu, D., Truman, S. E. & Zaliwska, Z. (Ed.). (2014). *Posthumanism and educational research*. New York, NY: Routledge.
- Spiro, R. J., Feltovich, P. J., Jacobson, M. J. & Coulson, R. L. (1992). Cognitive flexibility, constructivism, and hypertext: Random access instruction for advanced knowledge acquisition in ill-structured domains. T. M. Duffy & D. H. Jonassen (Ed.), *Constructivism and the technology of instruction: A conversation* içinde (ss. 57-75). Hillsdale, NJ: Lawrence Erlbaum Associates.
- Steuer, J. (1992). Defining virtual reality: Dimensions determining telepresence. *Journal of Communication*, 42(4), 73-93. doi:10.1111/j.1460-2466.1992.tb00812.x
- Tepe, T., Kaleci, D. & Tüzün, H. (2016). Eğitim Teknolojilerinde Yeni Eğilimler: Sanal Gerçeklik Uygulamaları. *10th International Computer and Instructional Technologies Symposium (ICITS)* içinde (ss. 547-555). Rize, Türkiye.
- Ünür, K. (2001). *Sanal gerçeklik destekli tasarım* [Yayımlanmamış yüksek lisans tezi]. Yıldız Teknik Üniversitesi, İstanbul.
- VirtualSpeech. (2024). *Augmented and virtual reality: The future of learning*

experiences. Erişim adresi: <https://virtualspeech.com/blog/augmented-virtual-reality-future-of-learning-experience>

Vygotsky, L. S. (1978). *Mind in society: The development of higher psychological processes* (M. Cole, V. John-Steiner, S. Scribner & E. Souberman, Ed.). Cambridge, MA: Harvard University Press.

Yılmaz, R. M. & Göktaş, Y. (2018). Artırılmış gerçeklik teknolojisinin eğitimde kullanımı. *Çukurova Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi*, 47(2), 510-537.

Bölüm 2

BAĞIMSIZ İNGİLİZ SİNEMASI

Ayten BAŞER YETİMOĞLU¹

¹ Dr. Öğr. Üyesi, Yalova Üniversitesi, ayten.yetimoglu@yalova.edu.tr, ORCID ID: 0000-0002-3004-6259

Giriş

Bağımsız sinema, hem sinema endüstrisinin hem de film estetiğinin dönüşümünde önemli bir rol oynamıştır. Tzioumakis, *American Independent Cinema* adlı kitabında, “bağımsız sinema” söyleminin muhtemelen ilk kez 1908-1909 yıllarında Motion Picture Patents Company’nin (MPPC; Patents Company veya sadece Tröst olarak da bilinmektedir) kurulması ve buna karşı muhalefet eden “bağımsızlar”ın ortaya çıkmasıyla başladığını belirtir (Tzioumakis, 2015, s.41). İlk dönemde büyük şirketlerin karşısında kendini var etmeye çalışan küçük yapım şirketleri aracılığıyla pek çok film üretilmiştir. Holm ise *Independent Cinema* adlı çalışmasında, “bağımsız sinema” kavramının yaklaşık 1977’de yaygınlaştığını ve kesin konuşmak gerekirse, geleneksel finansman kaynaklarının dışında üretilip büyük Hollywood stüdyolarına bağlı olmayan şirketler tarafından dağıtılan filmleri tanımlamak için kullanıldığını ifade eder (Holm, 2011, s.12). Emanuel Levy, *Cinema of Outsiders: The Rise of American Independent Film* adlı kitabında çeşitli yönetmenlerin bağımsız sinema tanımlarına yer verir. *Heavy* filminin yönetmeni James Mangold, “Bağımsız sinema, sisteme ve akıma karşı popülist bir söylem içerir” derken, *True Love* filminin yönetmeni Nancy Savoca, “Bağımsız film aslında bir düşünme biçimidir. Eskiden paranın buradan geldiğini düşünürdüm, ama artık bir hikaye anlatmak istediğinizde açıkça bir vizyona ve bakış açısına sahip olmakla ilgili” şeklinde ifade eder. Levy de birçok kişi için “bağımsız” teriminin, az bütçeyle ve ticari tavizler vermeden çalışan, hırslı yönetmenlerin vizyonlarını çağrıştırdığını belirtir. İdeal anlamda bağımsız film, yapımcısının kişisel vizyonunu yansıtan, sert bir stile ve alışılmadık bir konuya sahip, taze ve düşük bütçeli bir film olarak tanımlanabilir (Levy, 1999, s.1,2).

İngiliz sinemasının bağımsızlık arayışı, hem Hollywood’la kurduğu ilişki hem de benimsediği gerçekçilik ve kalite anlayışı çerçevesinde anlam kazanır. İngiliz film yapımcılarının temel hedefi, Amerikan yapımlarından ayrıran bir sinema geliştirmektir; zira Amerikan filmleri, Britanya sinema salonlarını büyük ölçüde domine etmekteydi. Yerli bir İngiliz sinemasının ulaşabileceği estetik ve eleştirel standartlar ise gerçekçilik ve kalite ekseninde tanımlanıyordu. Ancak böyle bir sinemanın ortaya çıkabilmesi, Hollywood modelinden farklı bir finansman yapısını da gerektiriyordu. Bu noktada, dönemin İngiliz sinemasını şekillendiren Rank ve Associated British Picture Corporation şirketlerinin oluşturduğu ikili tekel belirleyici bir rol oynamıştır (Petrie, 1991, s.200).

Bağımsız sinemanın, mevcut ana akım sinema kodlarının ve endüstriyel yapılarının dışında konumlandığını söylemek mümkündür. İngiliz sineması bağlamında bağımsızlık kavramı, özellikle belgesel sinema ge-

leneğiyle başlayıp 1950’li yıllarda ortaya çıkan Özgür Sinema (*Free Cinema*) akımıyla devam etmiş ve zamanla farklı biçimlerde varlığını sürdürmüştür. İngiliz bağımsız sineması, yalnızca sanatsal ve estetik tercihlerle değil, aynı zamanda üretim, dağıtım ve finansman modelleriyle de ana akımdan ayrılan bir yapı sergilemiştir. Bu makalede, önce İngiliz ana akım sinemasına kısaca değinilecek; ardından İngiliz belgesel sineması, Özgür Sinema akımı, İngiliz bağımsız sinemasının tarihsel gelişimi ve son olarak bağımsız yönetmen örnekleri üzerinden bu sinema anlayışının temel dinamikleri incelenecektir. Çalışmanın amacı, İngiliz bağımsız sinemasını hem tarihsel hem de kavramsal bir çerçevede ele alarak, bu alandaki çeşitliliği ve sürekliliği ortaya koymaktır.

İngiliz Sinemasına Genel Bakış

İngiliz sineması, tarihsel olarak Amerikan sinemasından kendini ayırma çabası içerisinde olmuş, bu doğrultuda çeşitli önlemler alınmasına rağmen Amerikan sinemasının etkisi günümüze kadar süregelmiştir. Örneğin, 1910 yılında İngiltere’de gösterilen filmlerin yalnızca %15’i yerli yapımdı. Üstelik sinema salonlarından elde edilen gişe gelirleri, İngiliz yapımlarını finanse etmek yerine büyük ölçüde Amerikan filmlerinin kiralanmasına ayrılmıştır (Street, 1997, s.5). Bu durum karşısında Britanya hükümeti sinema sektörüne müdahil olmuş ve 1927 yılında Britanya yapımı filmler için asgari kota uygulamasını başlatmıştır. Başlangıçta kiracılar için %7,5, sinema işletmecileri için %5 oranında belirlenen bu kotalar, 1938’e kadar %20’ye çıkarılacak şekilde planlanmıştır (Petrie, 1991, s.53).

Sesli sinemaya geçişle birlikte, Alexander Korda ve J. Arthur Rank gibi yapımcıların çabalarıyla İngiliz sineması uluslararası pazara açılmış, ancak bu süreçte toplumsal sorunlar görmezden gelinmiştir. Dönemin filmleri, düzgün anlatımlı ve özenle hazırlanmış yapımlar olmasına karşın, yüzeysel dramatik çelişkileri ve psikolojik çatışmaları sömürerek seyirciyi kolay yoldan etkilemeye yönelmişlerdir. Örneğin, B. Viertel’in *Rhodes of Africa* (Afrikanın Rodosları, 1936), R. Stevenson’ın *King Solomon’s Mines* (Hazreti Süleyman’ın Madenleri, 1937) ve Z. Korda’nın *Sanders of the River* (Irmağın kayıkları, 1935) gibi yapımlar, İngiltere’nin Afrika’daki sömürgeci politikalarını destekleyen içeriklere sahiptir. Dönemin önemli yapımcılarından Michael Balcon, bu yıllara ilişkin olarak “geriye bakınca o dönemin karamsarlığını hiçbir filmime yansıtmamış olduğumu görüyorum; filmin toplumsal bir işlevi olduğunu ancak 1939’a doğru kavramaya başladım” demektedir (Teksoy, 2005, s.310,311).

İkinci Dünya Savaşı’nın ardından İngiliz sineması ciddi bir krizle karşı karşıya kalmıştır. Bu krizin en önemli nedenlerinden biri, Amerikan

Sinema Filmleri Derneği'nin (MPAA), İngiltere'ye boykot uygulamasıdır. İngiliz İşçi Partisi Hükümeti, dış ticaret açığını dengelemek amacıyla ithal filmlere %75 oranında vergi getirmiş; buna karşılık Amerikan film şirketleri İngiltere pazarından çekilme kararı almıştır (Street, 1997, s.14). Ancak yerli yapımların sayıca yetersiz kalması üzerine hükümet bu karardan vazgeçmek zorunda kalmıştır.

“1960’ların sonunda sermaye kaynakları kurduğunda, İngiliz sinemacılar iki seçenekle karşı karşıya kaldı: Ülkeden ayrılmak ya da televizyona dönmek. John Boorman ve Peter Yates gibi yönetmenler, kendilerini etkili birer sanatçı olarak kabul ettirecekleri ABD’ye geldiler (Monaco, 2008, s.308). Ken Loach gibi bağımsız yönetmenler ise bir yandan televizyonda film üretimi yaparken diğer yandan da kendi filmlerini çektiler. 1960’lı yıllarda “Amber Films kâr etme amaçlı olmayan bir kolektif olarak 1960’lı yılların sonunda kuruldu.” “Amberin çalışması çok çeşitlidir, ancak üretimlerindeki ortak kaygı kuzey - doğu bölgesindeki kültürün ve işçi sınıfından yaşamların anlatılmasıdır. Amber, yıllar içinde bir fotoğraf galerisi, bir sinema ve (film seti olarak da kullanılan) bir film barı (pub) kurmuştur. Film, televizyon, tiyatro ve fotoğraf alanında çalışırlar” (Wayne, 2011, s.64,65).

1960’ların sonuna gelindiğinde, finansal desteklerin azalması İngiliz sinemacılar için iki seçeneği gündeme getirmiştir: Ya ülkeyi terk etmek ya da televizyona yönelmek. Bu dönemde John Boorman ve Peter Yates gibi yönetmenler ABD’ye giderek orada kariyerlerine devam ederken, Ken Loach gibi bazı bağımsız yönetmenler hem televizyon için film üretmiş hem de kendi sinema projelerini sürdürmüştür (Monaco, 2008, s.308). Aynı yıllarda, kâr amacı gütmeyen kolektif bir yapı olarak kurulan Amber Films, kuzeydoğu İngiltere’deki işçi sınıfı yaşamlarını ve yerel kültürü merkeze alan üretimler gerçekleştirmiştir. Amber zamanla yalnızca film değil, fotoğraf galerisi, sinema salonu ve film barı (pub) gibi kültürel mekânlar da yaratmıştır (Wayne, 2011, s.64,65).

Amerikan sinema endüstrisi yalnızca film içeriğiyle değil, üretim ve dağıtım sistemleriyle de İngiliz sineması üzerinde etkili olmuştur. İngiliz yönetmen Nicolas Roeg’in ifade ettiği gibi, “bir film yönetmeninin sonunda oyuncak satıcısına dönüşmesi” ihtimali, Hollywood’un ticarileşen yapısını özetler niteliktedir (Hill, 2001, s.30). Britanya dağıtım sektörünün %80’i, UIP (MCA/Universal, MGM ve Paramount ortaklığı), Warner, Columbia, Buena Vista ve Fox gibi Hollywood merkezli şirketlerin kontrolündedir (Hill, 2005, s.114).

1980’li yıllarda siyasi yapıdaki değişim, bağımsız sinemanın üretim koşullarını da olumsuz etkilemiştir. Margaret Thatcher’ın 1979’da ikti-

dara gelmesiyle birlikte, serbest piyasa ekonomisini esas alan politikalar uygulanmaya başlanmış ve sinema sektörüne dair birçok düzenleme kaldırılmıştır. İngiliz filmlerini destekleyen kota sistemi iptal edilmiş, yapımcılara geri dönüş sağlayan Eady vergisi ve benzeri teşvik mekanizmaları kaldırılmıştır. Ayrıca, 1980’lerde ve 90’ların başında film yapımında kamu finansmanının tek kaynağı olarak gözüken; Neil Jordan’ın *Craying Game* (Ağlayan Oyun, 1992), Sally Potter’ın *Orlando* (1992), Mike Leigh’nin *Naked* (Çıplak, 1993), Ken Loach’un *Land and Freedom* (Ülke ve Özgürlük, 1995), Michael Winterbottom’ın *Butterfly Kiss* (Kelebek Öpücüğü, 1994) gibi önemli filmleri desteklemiş olan National Film Finance Corporation/ulusal film finans şirketini de özelleştirilmiştir (Hill, 2005, s.115). Bu olumsuz tabloya karşın BBC ve Kanal 4 gibi televizyon kuruluşları, bağımsız sinemacılar için önemli destek kaynakları olmuştur. Özellikle 1982’de kurulan Kanal 4, *My Beautiful Laundrette* (Benim Güzel Çamaşırhanem, 1985), *Letter to Brezhnev* (Brejnev’e Mektuplar, 1985), *A Room With a View* (Manzaralı Oda, 1985), *The Passion of Remembrance* (Tutkulu Hatıraları, 1986), *Riff-Raff* (Ayak Takımı, 1990), *The Crying Game* (Ağlayan Oyun, 1992), *Four Weddings and a Funeral* (Dört Nikah Bir Cenaze, 1994), *Shallow Grave* (Mezarını Derin Kaz, 1994) ve *Trainspotting* (1995) gibi önemli filmlerin yapımına katkı sağlamıştır (Hill, 2001, s.31). Bu yapımlar, 1990’lı yıllarda İngiliz sinemasının uluslararası başarılarını da beraberinde getirmiştir. Örneğin, *Naked ve Raining Stones* gibi filmler 1993 Cannes Film Festivali’nde ödüller kazanırken, *Howards End* Oscar almış ve *Four Weddings and a Funeral*, 1994 yılında Amerika’da en çok hasılat yapan film olmuştur (Armes, 2008, s.704).

1990’ların ortalarında, bütçe yetersizlikleri ve özellikle dağıtım ağlarının zayıflığı nedeniyle Britanya film endüstrisi, Avrupa ülkeleriyle ortak yapımlar yerine Avrupa dışı finansman kaynaklarına yönelmiş; bu çerçevede özellikle Amerikan yatırımcıları ve Hollywood’un büyük film şirketleriyle iş birlikleri geliştirmeye başlamıştır (Kırca-Schröder, 2005, s.54). Bu süreçte Polygram Filmed Entertainment gibi şirketler öne çıkmış ve 1997 yılı itibarıyla Britanya film endüstrisinin en büyük yatırımcıları arasında yer almıştır. Kasım 1998’de ise Channel 4, sinemayla ilgili ticari yatırımlarını koordine etmek üzere, Paul Webster başkanlığında “FilmFour” adlı bir şirket kurmuştur. Öte yandan, 1995 yılında film endüstrisine yapılan yatırımların yetersizliği kamuoyunda eleştirilere yol açmış; bunun üzerine John Major hükümeti piyango gelirlerinin bir kısmını sinema fonlarına aktarma kararı almıştır. 2000 yılında bu fonların yönetimini koordine etmek üzere “Film Council” adlı bir üst kurul oluşturulmuş ve Trence Davies, Mike Leigh ve Ken Loach gibi Britanyalı “auteur” yönetmenlerin Avrupa merkezli sinema anlayışını destekleyen bir yapı inşa edilmiştir (Hill, 2005, s.113-118).

Bağımsız İngiliz Sineması

İngiltere’de ilk dönemlerde üretilen sinema filmleri, mevcut toplumsal sorunları göz ardı eden ve İngiliz sömürgeciliğini meşrulaştıran bir söylem üzerine kurulmuştur. Ancak ilerleyen yıllarda bu temsillerden farklı olarak, İngiliz bağımsız sineması içerisinde belgesel sinema geleneği ve özellikle Özgür Sinema akımı belirleyici iki önemli damar hâline gelmiştir. 1930’lu yıllarda İngiliz sinemasında belgesel film üretimi ön plana çıkmış; bu dönemde John Grierson öncülüğünde gelişen belgesel sinema anlayışı, yalnızca içerik açısından değil, estetik ve üretim pratikleri bakımından da İngiliz sinemasına yeni bir yön kazandırmıştır. Belgesel sinemanın bu etkisi, 1950’li yıllarda ortaya çıkan Özgür Sinema hareketine de zemin hazırlamıştır. Özgür Sinema akımı, İngiltere’de yaklaşık on yıl boyunca etkili olmuştur. Özgür Sinema akımının temel özellikleri arasında işçi sınıfının yaşam koşullarına odaklanma, güncel toplumsal sorunların ele alınması ve yönetmenlerin kolektif üretim modelleri ile kendi yapım şirketlerini kurarak film üretmeleri yer almaktadır. Bu anlayış, hem içerik düzeyinde sosyal gerçekliği beslemiş hem de bağımsız film yapımını kurumsal sinema dışına taşıyarak yeni bir sinema pratiği ortaya koymuştur.

Belgesel Film ve John Grierson

Belgesel sinema, İngiltere’deki bağımsız sinema çalışmalarının ilk örnekleri arasında yer alır. John Caughie, bağımsızlık fikrinin John Grierson’un döneminden itibaren İngiliz sineması içerisinde merkezi bir konuma sahip olduğunu ileri sürer (Petrie, 1991, s. 200).

Grierson, kendi ülkesinde aldığı eğitimin ardından Amerika Birleşik Devletleri’ne gitmiş ve burada 1926 yılında *The Sun* gazetesinde yayımlanan bir yazısında, Robert Flaherty’nin *Moana* adlı filmiyle ilgili değerlendirmesinde Fransızca “documentaire” (belgesel) terimini kullanmıştır. Bu ifade, sinema literatüründe “belgesel” kelimesinin ilk kez geçmesi açısından önemli kabul edilir. Grierson’a göre belgesel, “gerçekliğin yaratıcı bir biçimde perdeye aktarılmasıdır.” 1927 yılında İngiltere’ye dönen Grierson, o dönemde ticaret bakanlığı işlevini gören *Empire Marketing Board*’un başkanı Stephen Tallents’i, İngiliz mallarının satışını artırmak amacıyla ülkeyi ve kamu kurumlarını tanıtabilecek filmler yapılması fikrine ikna etmiştir (Teksoy, 2005, s.314). Bu iş birliği sonucunda Grierson, *Empire Marketing Board*’un desteğiyle ilk filmi olan *Drifters*’i (Balıkçı Tekneleri, 1929) çekmiştir. Film, önceki yapımlardan farklı olarak diyalog kullanımının sınırlı olduğu ve kameranın stüdyo dışına çıkarıldığı bir anlatı örneği sunar. Grierson yalnızca kendi filmlerini üretmekle kalmamış, aynı zamanda devlet desteğiyle genç sinemacıların da belgesel film üret-

melerini teşvik etmiştir. Bu yapıda öne çıkan isimler arasında Paul Rotha, Arthur Elton, Harry Watt, John Taylor, Edgar Anstey ve Stuart Legg bulunmaktadır. Bu belgeselcilerin önemli yapımları arasında, Arthur Elton ve Edgar Anstey'in birlikte çektiği *Industrial Britain* (Endsütri Ülkesi Britanya, 1933) ve *Housing Problems* (Konut Sorunları, 1935) öne çıkar. Özellikle *Housing Problems*, belgesel tarihinde bir dönüm noktası olarak kabul edilir; çünkü bu filmde ilk kez insanlara mikrofon uzatılarak hem ses hem görüntü eş zamanlı olarak kaydedilmiştir. Paul Rotha'nın *The Face of Britain* (Britanya'nın Yüzü) adlı yapımı ise maden işçilerinin yaşam koşullarını konu alan çarpıcı bir belgeseldir. Bu topluluğun filmleri genel olarak düşük gelirli kesimlerin yaşam zorluklarını konu edinmiştir (Armes, 2008, s.260, 261).

1930–1933 yılları arasında belgeselcileri destekleyen *Empire Marketing Board*, ekonomik nedenlerle dağıldıktan sonra Grierson ve ekibi çalışmalarını *GPO (General Post Office)* bünyesinde sürdürmüştür. Burada birçok film üreten genç sinemacılar zamanla devletin sansür uygulamalarıyla karşılaşmışlardır. Bu süreçte Grierson, devlet yapımı filmlerin yaratıcı özgürlükleri sınırlamasına dair şu değerlendirmeyi yapmıştır:

“Hükümetten bazı sınırlamalar getirmeyeceklerini ummak safdillik olacaktır. Onlar her fırsatta ellerinde bulunan gücü kullanmak isteyeceklerdir. Bu sınırlama doğal olarak yaratıcı sanatsal çalışmalar üzerinde yoğunlaşacaktır. Hükümetler, tartışılmasını istemedikleri konuları gündeme getirmekten kaçınacaklardır. Amerikalılar güneydeki zenciler hakkında hiçbir açıklama yapmazken, İngilizler de Doğudaki yerliler için aynı politikayı yürüteceklerdir. Yaratıcı kişilerin bu sınırlamayı kırarak gerçekleri ortaya koymaları gerekmektedir. (...)” (Rotha, 2000,s.182).

Belgesel Film Hareketi (1927–1939), hem devlet hem ticari destek almasına rağmen, bağımsız ve yaratıcı bir yapıya sahipti. John Grierson, bu hareketin öncüsüydü; onun felsefesi belgeselin “gerçek yaşamı yaratıcı şekilde yorumlamak” olduğu fikrine dayanıyordu. Grierson'un *Drifters* adlı filmi, Sovyet montaj tekniklerinden etkilenmiştir ve Potemkin ile birlikte gösterilmiştir. Hareket, İngiliz bağımsız sinemasının temellerini atan ve ilerleyen yıllarda ortaya çıkacak olan *Özgür Sinema* gibi akımların öncülü niteliğindedir (Street, 1997, s.149). Zamanla belgeselciler, sponsorlar aracılığıyla film üretimini sürdürmeye çalışsalar da, John Grierson'un Kanada hükümetinin daveti üzerine İngiltere'den ayrılmasıyla birlikte bu ilk hareket zayıflamıştır. Ancak belgesel sinema tarafından açılan bu yol, 1950'li yıllarda ortaya çıkan *Özgür Sinema Akımı* ile estetik ve tematik olarak devam ettirilmiştir.

Özgür Sinema Akımı

1956 yılında Lindsay Anderson, Karel Reisz ve Tony Richardson tarafından başlatılan Özgür Sinema (Free Cinema) akımı, İngiltere’de ortaya çıkan belgesel kökenli bağımsız bir sinema hareketidir. Anderson ve Reisz’in editörlüğünü yaptığı *Sequence* dergisinde (1946–1952) yayımladıkları yazılarla düşünsel temellerini attıkları bu akım, ticari sinemaya, stüdyo sistemine ve geleneksel anlatı yapılarına karşı konumlanmıştır (Biryıldız, 2016, s.115). Grierson’un belgesel geleneğiyle Fransız Yeni Dalgası’nın etkilerini birleştiren bu hareket, kişisel, sınıfsal ve gerçekçi temaları merkeze almış; siyah-beyaz, grenli, gerçek mekânlarda çekilmiş ve genellikle işçi sınıfı yaşamına odaklanan filmler üretmiştir (Street, 1997, s.76).

Akımın yönetmenleri, filmlerinin finansmanını genellikle kendileri sağlamış; üretim sürecinde hem teknik hem de anlatı düzeyinde yenilikçi bir yaklaşım benimsemişlerdir. Çektikleri filmlerde işçi sınıfı yaşamı, sınıfsal eşitsizlik, kentleşmenin etkileri, otorite eleştirisi ve bireyin toplumsal sistem içindeki sıkışmışlığı gibi temaları merkeze almış; tüm bu konuları eleştirel bir perspektifle işlemişlerdir. Lindsay Anderson, hareketin en üretken yönetmeni olarak öne çıkar. *Sequence* dergisini kurduktan sonra yönetmenliğe başlayan Anderson, sinema eleştirisini film üretiminin ayrılmaz bir parçası olarak görmüş ve eleştirmenlerin de sinemada etkin bir rol üstlenmeleri gerektiğini savunmuştur. 1947 ve 1948 yıllarında kaleme aldığı “Angles of Approach” ve “Creative Elements” başlıklı yazılarında, dönemin İngiliz film eleştirmenlerini yüzeysel ve etkisiz olmakla eleştirmiştir (Izod vd., 2012, s.2).

Lindsay Anderson’ın ilk önemli belgesel çalışması, sağır çocukların eğitim aldığı Kraliyet Okulu’nu konu alan *Thursday’s Children* (Perşembe Çocukları, 1954) adlı kısa belgeseldir. Daha sonra çektiği *This Sporting Life* (Sporcunun Hayatı, 1963), akımın uzun metrajlı en önemli yapımlarından biri kabul edilir. Filmde, maden işçisi Frank’in hayatı ve içsel çatışmaları, Rugby sahneleriyle paralel kurgu içinde sunulmuştur. Frank’in kiracı olarak yaşadığı Margaret’a duyduğu karşılıksız aşk ve işçi sınıfına dair temsiller, filmde sert bir gerçekçilikle yansıtılmıştır. Anderson’un bir diğer önemli yapımı *If...* (Eğer... 1968), İngiliz yatılı okul sistemine yönelik radikal eleştiriler barındırır. Filmde üç asi öğrencinin okulun otoriter yapısına karşı başlattığı isyan, şiddetle sonuçlanan bir devrime dönüşür. *If...*, hem ticari hem de eleştirel anlamda başarı elde etmiş ve yönetmenin başyapıtı olarak kabul edilmiştir (Izod vd., 2012, s.110).

Karel Reisz, tıpkı Anderson gibi belgesel sinema alanından gelen ve Özgür Sinema Akımı içinde etkili olan bir diğer yönetmendir. Onun ilk

uzun metraj filmi *Saturday Night and Sunday Morning* (Sevişme Günleri, 1960), akımın en başarılı örneklerinden biri sayılır. Montaj fabrikasında çalışan Arthur'un işçi sınıfı koşullarındaki yaşam mücadelesi, belgesel estetikle bütünleşen bir anlatımla sunulmuştur. Film, hem sınıfsal sorunlara hem de değişen kent yapısına dair eleştirel bir perspektif geliştirmiştir. *Room at the Top* ve *Saturday Night and Sunday Morning* gibi yapımlar, yalnızca kültürel dönüşümün yansıması değil, aynı zamanda bu dönüşümün hızlandırıcısı olarak da değerlendirilmiştir (Richards & Aldgate, 2009, s.187).

Tony Richardson da bu akımın önemli yönetmenlerindendir. 1955 yılında Karel Reisz ile birlikte yönettiği *Momma Don't Allow* (Annem İzin Vermiyor, 1955) adlı kısa filmle hareketin içine dahil olmuştur. İlk uzun metrajlı filmi *Look Back in Anger* (Öfke, 1958), John Osborne'un aynı adlı tiyatro oyunundan uyarlanmıştır. Film, II. Dünya Savaşı sonrası İngiltere'deki gençliğin öfke, yabancılaşma ve umutsuzluk duygularını merkeze alır. Ana karakter Jimmy'nin topluma ve çevresine duyduğu memnuniyetsizlik, dönemin "öfke kuşağı"nın tipik bir temsiline dönüşmüştür.

Özgür Sinema yönetmenleri, toplumsal meseleleri ele alırken aynı zamanda biçimsel olarak da ana akım sinemadan ayrılmış; seyircinin yalnızca eğlenmesini değil, düşünmesini de amaçlayan bir sinema dili geliştirmiştir. Marwick'e göre, bu filmler 1959 civarında Britanya'da ortaya çıkan ve 1960'ların ortasında doruğa ulaşan bir "kültürel devrim"in sinemadaki temsilcileriydi. Bu dönemde ortaya çıkan yapımlarda üç temel özellik dikkat çeker: toplumsal eleştiri, işçi sınıfı yaşamının otantik temsili ve geleneksel natüralist anlatılardan koparak biçimsel yenilikler geliştirilmesi (Richards & Aldgate, 2009, s.187). Özgür Sinema Akımı'nın etkisi yalnızca kendi dönemiyle sınırlı kalmamış, 1980 ve 1990'larda gelişen bağımsız sinema anlayışını da derinden etkilemiştir.

Öne Çıkan Bazı Bağımsız Yönetmenler

İngiliz bağımsız sineması, belirli bir döneme özgü bir hareket olmaktan ziyade, farklı zaman dilimlerinde üretim yapan yönetmenlerin katkılarıyla süreklilik kazanan bir sinema anlayışıdır. Bu yönetmenler, hem biçimsel tercihleri hem de toplumsal meseleleri ele alış biçimleriyle bağımsız sinemanın temel ilkelerini sürdürmüş ve bu alana özgün katkılar sunmuşlardır. Bu bölümde, söz konusu yönetmenlerin sinemasal yaklaşımları, tematik öncelikleri ve bağımsız sinema içerisindeki yerleri ele alınacaktır.

Mike Leigh ve Doğa lamaya Dayalı Toplumsal Anlatılar

İngiliz bağımsız sinemasının önde gelen yönetmenlerinden biri olan Mike Leigh, gerek tematik yaklaşımı gerekse üretim sürecindeki özgün yöntemleriyle bu sinemanın karakteristik özelliklerini taşıyan önemli bir figürdür. Yönetmenin biçimsel tercihleri, bağımsız sinemanın doğasına uygun şekilde, hem bireysel hem de toplumsal meseleleri merkeze alır. Oyunculuk eğitimi alan Leigh üniversitedeyken İtalyan Yeni Gerçekçilik ve Yeni Dalga ile tanışır. Bu akımlardan etkilenen yönetmen kişisel ve toplumu sorgulayan önemli yapımlara imza atmıştır. 1960'ların kültürel ortamı, Mike Leigh'in sanatsal duyarlılığını şekillendirmiştir. Leigh, Fransız Yeni Dalgası ve Asya/Avrupa sinemasının şiirsel ustalarından etkilenmiştir. Leigh'in tarzı, gündelik hayatı sinemaya taşıma arzusu ile bu dış kaynaklardan aldığı estetik inceliklerin bir sentezinden oluşmaktadır. Mike Leigh'in sinema kariyeri, 1971'deki ilk sinema filmi olan *Bleak Moments* ile başladı ve 1973'te BBC için film yapmaya başlamasıyla ivme kazandı. 1988'e kadar sekiz düşük bütçeli uzun metraj film ve çok sayıda kısa televizyon filmi yönetmişti. Yani Leigh, *Life Is Sweet*, *Naked* ve *Secrets and Lies* gibi tam anlamıyla sinema salonları için üretilmiş ve eleştirel başarı kazanmış filmleriyle tanınmadan önce, yıllarını televizyon için özgün, bazen parlak işler yaparak geçirmişti. Bu filmler genellikle küçük ölçekliydi ve çoğunlukla gündelik yaşam ve insan ilişkileri üzerineydi; bu nedenle sinema filmleri kadar eleştirel ilgi görmemişlerdi (Carney & Quart, 2000, s.3).

Leigh, ilk filmi *Bleak Moments*'ı gerçekleştirmek için "Autumn Productions" adlı şirketi kurduklarını ve filmi desteklemek amacıyla kaynak arayışına girdiklerini ifade eder. Yapım sürecinde oyuncuların bütçeye maddi katkıda bulunması, bağımsız üretimin kolektif ruhunu yansıtan dikkat çekici bir örnektir. Leigh, bu film için "Bu iletişimsizliğe dair bir film; detaya girersek, akli sorunu sebebiyle iletişim kuramayan biri olan Sylvia'nın kardeşi Hilda'yı, normalde iletişim kurabileceği halde bunu beceremeyen insanların arasında gösteren bir film." Bu film yapımında dikkat çeken en önemli şeylerden bir tanesi de oyuncuların film yapımına destek olmasıdır. "BFI sözleşmesi uyarınca, görevi ne olursa olsun herkes haftada yirmi sterlin alıyordu. Oyuncularsa sendikanın uzun metraj filmler için belirlediği minimum ücretle, yani haftada kırk sterline çalışmak zorundaydı ve tüm oyuncular, herkes eşit miktarda para alsın diye, kazançlarının yüzde ellisini filmin bütçesine ekledi." (Lowenstein, 2014, s.205,207,212). "Mike Leigh de 1970'ler ve 1980'ler boyunca gerçekçi bir damar içinde çalıştı. *Bleak Moments* (1971), *Abigail's Party* (1977) ve *Grown-Ups* (1980) gibi filmlerde Leigh, kentsel, alt ve alt orta sınıf yaşamının kaygılarını ve hayal kırıklıklarını keşfetti" (Aitken, 2001, s.214).

Leigh'in yaratıcı sürecinde doğaçlama ve kolektif karakter inşası belirleyici bir yer tutar. Leigh filmlerinin senaryolarının tamamını yazmadığını belirtir. Mike Leigh, senaryosuz çalıştığı için oyuncularla birlikte karakterleri derinlemesine kurar. Bu süreçte karakterin tüm arka planı (psikoloji, geçmiş, sınıf, duygular) birlikte inşa edilir. Leigh'e göre iyi oyunculuk, duyguyu "canlandırmak" değil, gerçekten yaşamak gibidir. Yönetmen olarak onun rolü sadece filmi yönetmek değil, oyunculara yol göstermek, bazen ebeveyn gibi davranmak, ama nihayetinde terapi değil sanat üretmektir. Leigh "Aslında yaptığım şey tamamen hayal gücüy- le, antenleri açık tutarak dünyadan beslenmekle ilgili. Ne hissettiğinizi, neye önem verdiğinizi ortaya koymak ve ardından doğaçlama, tartışma ve araştırma yoluyla karakterleri canlı hale getirmek, onların ilişkilerini keşfetmek ve bu şekilde tüm bir dünyayı var etmek gerekiyor. Bunu yaparken organik, dürüst ve adım adım bir yöntem izlemek çok önemli. Kestirme yollar yok; kandırmak yok." (Mike Leigh & Sabbadini, 2008, s.2,3).

İlk filminden sonra uzun bir ara veren Leigh, 1993 tarihli Naked (Çıplak, 1993) filmiyle sinemaya dönüş yapmıştır. Film, bir tecavüz olayından sonra Londra'ya kaçan Johnny adlı karakterin kent sokaklarında karşılaştığı çeşitli bireylerle girdiği felsefi ve varoluşsal diyaloglar üzerinden şekillenir. Elinde çantasıyla sürekli dolaşan Johnny, sokaklarda rastladığı insanlarla hayat, kimlik ve sistem üzerine konuşur. Leigh, bu film aracılığıyla izleyiciyi yalnızca bireysel bir yolculuğa değil, aynı zamanda sınıf, yabancılaşma ve kent yaşamı bağlamında düşünsel bir sorgulamaya davet eder.

Ken Loach ve Sosyal Gerçekçilik Geleneği

İngiliz bağımsız sinemasının en etkili isimlerinden biri olan Ken Loach, özellikle sosyal gerçekçilik akımıyla özdeşleşen yapımlarıyla sinema tarihine damgasını vurmuştur. Loach'un sineması, işçi sınıfı yaşamını ve toplumsal adaletsizlikleri görünür kılma amacı taşıyan politik bir duruşa sahiptir.

"Ken Loach, 1960'larda ve sonrasında sosyal gerçekçi bir yaklaşıma bağlı kalmayı sürdüren en etkili İngiliz yönetmenlerinden biri" olarak tanımlanır (Aitken, 2001, s.214). 1936 yılında Warwickshire, Nuneaton'da doğan yönetmen, küçük yaşlardan itibaren tiyatroya ilgi duymuş ve bu ilgisini üniversite öğrenimi boyunca devam ettirmiştir (Hill, 2019,s.17; Hayward, 2004, s.14, 22).). BBC'ye 1962 yılında katılan Loach, önce "Z Cars" (1962) adlı dizinin bazı bölümlerini ve ardından "Up the Junction" (1965) adlı televizyon oyununu yönetmiştir. 1966 yılında, yapımcı Tony Garnett ile birlikte evsizlik sorununa odaklanan belgesel drama türünde-

ki Cathy Come Home adlı yapımla adını geniş kitlelere duyurmuştur. Tıpkı Özgür Sinema akımının yönetmenleri gibi, Loach da 1968 yılında “Kestrel Films” adlı yapım şirketini kurarak bağımsız üretim sürecini kendi kontrolü altına almıştır. Bu tarihten itibaren birçok yapımını bu şirket aracılığıyla gerçekleştirmiştir. 1970 yılında çektiği Kes, işçi sınıfının iç dünyasına dair güçlü bir bakış sunar. Bu film, yalnızca yetişkinlere değil, çocuklara dair hassasiyetleri de ihmal etmeyen, empatik ve sade anlatımıyla öne çıkar (Hattenstone, 1993).

“Loach/Garnett ikilisi, 1960’lı ve 1970’li yılların en iyi televizyon dramalarında adı olan ayrılmaz bir ikili haline geldi. Bu dramlar sol kesimde “progresif realizm” imkânına ilişkin tartışmalara yol açarken, sağ kesimde de “olgasal olan kurgusal olan birbirine karıştırılıyor, iş bulan-dırılıyor!” yollu tepkileriyle karşılandı. Ancak Loach ile Garnett ikilisi bu gerçeklikçi yaklaşımı sinemaya da taşımış; Kes (1969) ve Family Life (1971) gibi filmlerle İngiliz izleyicisinin belleğinde kalıcı bir yer edinmiştir.(Okuy, 1997, s.122, 124).

Yönetmenin çalışma yöntemi, senaryo bütününü oyuncularla paylaşmamak ve sadece ilgili sahneye dair bilgi vererek sahiçiliği artırmak üzerine kuruludur. Loach’un oyuncu yönetimi anlayışı da bu bağımsız ve organik üretim modelinin bir parçasıdır (Lowenstein, 2014, s.124). Ayrıca, Loach’un bağımsız yapımcılarla çalışmayı tercihinden isabet etmiş olduğu büsbütün ortaya çıkar. Zaten ABD’de film çekmek için herhangi bir davet almadığını da söylüyor. “ben hızlı çalışmayı seviyorum. Sanırım, bürokratların kölesi olmaya dayanamazdım”(Okuy, 1997, s.128) demektedir. İlk uzun metrajlı filmi olan “Poor Cow”u (Düşen Kadın, 1967) ekibinin çoğunun çalıştığı televizyondandır. Çekim sürecine dair yaşadığı zorlukları ise şöyle ifade eder: “Programa göre sekiz haftalık çekim süremiz vardı ve çekimler on iki hafta sürdü, tam bir felaketti. Planlanan süreyi aştık, sırf işlerin kötü organize edilmesi, benim de kontrolü kaybetmem sebebiyle. Kendime olan bitene hakim hissetmediğim tek film budur”(Lowenstein, 2014, s.194).

Loach’un uzun süreli yapımcısı Tony Garnett ile yolları ayrıldıktan sonra BBC’de çalışmaya devam eden yönetmen, bağımsız sinemanın öncülerinden biri olarak birçok önemli filme imza atmaya devam etmiştir. Sonraki yıllarda Rebecca O’Brien ile kurduğu yapım ilişkisi, bu bağımsız çizgiyi sürdürmesini sağlamıştır. Loach’un sineması, temel olarak işçi sınıfı ve toplumsal eşitsizliklerin temsili üzerine inşa edilmiştir. Gerek estetik biçim tercihleri gerekse politik söylemiyle Ken Loach, bağımsız İngiliz sinemasının en önemli figürlerinden biri olmayı sürdürmüştür.

Stephen Frears: Göç, Kimlik ve Çokkültürlü İngiltere'nin Temsili

İngiliz bağımsız sinemasının önemli isimlerinden biri olan Stephen Frears, özellikle çokkültürlülük, sınıf farklılıkları ve etnik kimlik temsilleri üzerine odaklanan yapımlarıyla dikkat çeker. Yönetmen, hem televizyon hem de sinema alanında ürettiği çalışmalarla İngiltere'nin değişen sosyo-kültürel yapısına ayna tutmuştur. 1941 yılında doğan yönetmen çocuk yaşta sinema ile bağdaşır. Yönetmenin hayali tiyatrodaki çalışmak ancak 1958 yılında Lindsay Anderson ile tanışır. Yönetmen verdiği röportajda “Karel Reisz bir oyun sahnelemek için Royal Court’a gelmiş. Lindsay Anderson da atılıp, “Stephen’ı yardımcı ola rak al” dedi. Karel Reisz yanında yardımcılık yapmaya başlar.

Frears, ilk filmi *Gumshoe*’u 1971 yılında çekmiştir. Film, araba hırsızlığı yapan iki genç karakterin hikâyesini konu edinir. Oyuncu Albert Finney, filmde başrol oynamanın yanı sıra yapımcılığını da üstlenmiştir. Finney, Tom Jones filminden elde ettiği kazancı kullanarak Michael Medwin ile birlikte “Memorial Enterprises” adlı film şirketini kurmuş, *Gumshoe* bu şirket aracılığıyla çekilmiştir. Columbia Pictures filmi satın almış olsa da, şirketle yönetmen arasında içerik konusunda bazı anlaşmazlıklar yaşanmıştır. Frears, bu durumu şöyle açıklar: “Columbia Picture, Albert Finney’in özel dedektifi canlandırdığını sanıyordu. Onlara, ‘hayır, bu film aslında özel dedektif olmak istediğini sanan bir tombala çığırtağını hakkında’ demek zorunda kaldık” (Lowenstein, 2014, s.166-168). İlk uzun metraj deneyiminden sonra Frears da diğer bağımsız yönetmenler gibi BBC adına çalışmaya başlamış ve burada İngiltere’deki farklı etnik kimliklere dair temaları işlemeye yönelmiştir. Bu çerçevede, Hanif Kureishi tarafından senaryosu yazılan *My Beautiful Laundrette* (Benim Güzel Çamaşırhanem, 1985) ve *Sammy and Rosie Get Laid* (1987) gibi filmler, 1980’ler İngilteresi’ndeki göçmen deneyimlerini ve sınıfsal çelişkileri derinlemesine ele almıştır. *My Beautiful Laundrette* için, eleştirmen Leonard Quart “Kureishi’nin filmlerinde tek kötü adam vardır: Margaret Thatcher” ifadesini kullanarak dönemin politik yapısına göndermede bulunur (Sayın, 1996, s.21). Frears’ın bu filmde sunduğu çok katmanlı anlatı, yalnızca göçmenliğe değil, aynı zamanda cinsellik, sınıf ve kültürel çatışma gibi alanlara da temas eder.

Frears’ın önemli filmlerinden biri olan *Liam* (2000), 1930’lardaki ekonomik bunalımı anlatır. Film, konuşma gücünü çeken küçük bir çocuk olan Liam’ın gözünden ekonomik krizin aile üzerindeki yıkıcı etkilerini işler. Liam’ın babası işten çıkarılır ve aile ekonomik zorluklar yaşamaya başlar. Kız kardeşi Teresa ise zengin bir Yahudi ailenin yanında çalışmaya başlar. Ancak baba ve çevresindeki arkadaşları, yaşadıkları yoksulluğun sebebini Yahudiler olarak görür. Filmin sonunda baba, Yahudi ailenin evi-

ne saldırır ve bu saldırının sonucunda kendi kızının ölümüne neden olur. Liam, Frears'ın İngiliz toplumundaki ayrımcılık, yoksulluk ve önyargı temalarını güçlü bir dramatik yapı içinde işlediği örneklerden biridir.

Stephen Frears, bağımsız İngiliz sineması içinde özellikle göçmen kimliklerin temsili ve politik/sosyal eleştiri alanlarında üretken ve cesur bir yönetmen olarak konumlanmıştır. Hem televizyon hem de sinema için ürettiği yapımlar, İngiltere'nin kültürel çeşitliliğini ve toplumsal ilişkilerini görünür kılma açısından önemli katkılar sunmuştur.

Sonuç

İngiliz sineması tarihsel süreç içerisinde toplumsal sorunları ele alma noktasında farklı evrelerden geçmiştir. Özellikle bağımsız sinema ve belgesel sinema, İngiliz sinemasının toplumsal gerçekçilik anlayışını besleyen önemli unsurlar arasında yer almaktadır. John Grierson öncülüğünde gelişen bu belgesel sinema geleneği, yalnızca nitelikli filmlerin ortaya çıkmasına değil, aynı zamanda sinema tarihine yön veren yönetmenlerin yetişmesine de katkı sağlamıştır. Bu dönemde kamera ilk kez stüdyolardan çıkarak sokaklara yönelmiş; sokaktaki insanlara mikrofonlar uzatılmış ve böylece toplumdaki yapısal sorunlar görünür hale gelmiştir. Bu gelişmeler, sonraki yıllarda Özgür Sinema (Free Cinema) hareketinin de zeminini oluşturmuştur. Özgür Sinema akımı, özellikle işçi sınıfı sorunlarını merkezine alan tematik yapısıyla dikkat çeker. Bu dönemin yönetmenleri, kendi yapım şirketlerini kurarak kolektif bir üretim modeli benimsemişlerdir. Akımın en üretken isimlerinden biri olan Lindsay Anderson, yalnızca kolektif üretime verdiği önemle değil, aynı zamanda geliştirdiği teknik yaklaşımlarla da öne çıkmaktadır.

İngiliz sinemasının gelişimi, ABD sinema endüstrisi ile sürekli bir rekabet içerisinde şekillenmiştir. Hollywood'un baskın etkisine karşı İngiltere, yerel sinemasını koruyabilmek adına çeşitli önlemler almaya çalışmış, ancak bu çabalar uzun vadede tam anlamıyla başarılı olamamıştır. Özellikle Margaret Thatcher döneminde uygulanan özelleştirme politikaları, bağımsız sinema sektörünü olumsuz yönde etkilemiş, devlet desteklerinin azalmasıyla birlikte bağımsız yapımların üretimi zorlaşmıştır. Bu dönemde, Ken Loach gibi yönetmenler sınırlı sayıda film üretebilmiş; BBC ve Kanal 4 gibi kamu kuruluşları, bağımsız sinemaya destek veren önemli platformlar olarak öne çıkmıştır. Ancak, sinemacılar devlet desteğinin azalmasıyla birlikte kendi yapım şirketlerini kurarak kolektif bir üretim anlayışını benimsemek zorunda kalmışlardır. Bağımsız yönetmenlerin kariyerleri incelendiğinde, çoğunun ilk filmlerini çekebilmek adına ciddi zorluklarla mücadele ettikleri görülmektedir. Ancak, zaman içerisinde tanınırlık kazanan yönetmenler, kaynak bulma ve film üretme

konusunda daha avantajlı hale gelmişlerdir. Bu yönetmenlerin bir kısmı, Hollywood stüdyolarıyla iş birliği yaparak kariyerlerini sürdürmüş, diğerleri ise bağımsız kimliklerini koruyarak toplumsal gerçekçiliğe dayalı filmler üretmeye devam etmiştir. Sonuç itibarıyla, İngiliz bağımsız sineması, hem estetik hem de içerik açısından toplumsal sorunlara eğilen ve özellikle işçi sınıfı meselelerine odaklanan önemli bir sinema anlayışı olarak varlığını sürdürmektedir.

Kaynakça

- Aitken, I. (2001). *European Film Theory and Cinema: A Critical Introduction*. Edinburgh University Press. <https://www.jstor.org/stable/10.3366/j.ctvxcrgn8>
- Armes, R. (2008). *Dünya Sinema Tarihi* (G. N. Smith, Ed.; A. Fethi, Çev.). Kabalıcı Yayınları.
- Biryıldız, E. (2016). *Sinemada Akımlar*. Beta Basım Yayım.
- Carney, R., & Quart, L. (2000). *The Films of Mike Leigh*. Cambridge University Press.
- Hattenstone, S. (1993, Ekim 8). A Slice of Loach. *The Guardian*.
- Hayward, A. (2004). *Which Side are You On?: Ken Loach and His Films*. Bloomsbury Publishing.
- Hill, J. (2001). Hollywood Gerçeğini Kabullenmek: Globalleşme Çağında Ulusal Sinemalar. İçinde D. Derman, *Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler I*. Bağlam Yayınları.
- Hill, J. (2005). Çağdaş Britanya Sinema Endüstrisi Politikası Ve Kimliği—Çev | PDF (S. Pekerman, Çev.). *TOPLUMBİLİM AVRUPA SİNEMASI ÖZEL SAYISI*, 18, 114.
- Hill, J. (2019). *Ken Loach: The Politics of Film and Television*. Bloomsbury Publishing. <http://gen.lib.rus.ec/book/index.php?md5=1E0127696EA7079CFE00078A90C354BB>
- Holm, D. K. (2011). *Bağımsız Sinema* (B. Baysal, Çev.). Kalkedon Yayınları.
- Izod, J., Magee, K., Hannan, K., & Gourdin-Sangouard, I. (2012). *Lindsay Anderson: Cinema Authorship* (Illustrated edition). Manchester University Press.
- Kırca-Schröder, S. (t.y.). Britanya Örneğinde Küreselleşme ve Sinema. *Seyir*, 2, 54-56.
- Levy, E. (1999). *Cinema of Outsiders: The Rise of American Independent Film*. NYU Press.
- Lowenstein, S. (2014). *İlk Filmim* (S. Okan, Çev.). Kolektif Kitap.
- Mike Leigh, & Sabbadini, A. (2008). A Conversation with Mike Leigh. *Projections*, 2(2), 1-20. <https://doi.org/10.3167/proj.2008.020202>
- Monaco, J. (2008). *Bir Film Nasıl Okunur?* (E. Yılmazçin, Çev.). Oğlak Yayınları.
- Okyay, S. (1997). *Avrupalı Yönetmenler*. Kitle Yayınları.
- Petrie, D. J. (1991). *Creativity and Constraint in the British Film Industry*. Palgrave Macmillan UK.
- Richards, J., & Aldgate, A. (2009). *Best of British: Cinema and Society from 1930 to Present*. I. B. Tauris.
- Rotha, P. (2000). *Belgesel Sinema* (İ. Şener, Çev.). İzdüşüm Yayınları.
- Sayın, G. (1996). Amerikan ve İngiliz Sinemasından İki Etnik Kökenli Yönetmen: Spike Lee ve Hanif Kureishi. 25. *Kare*, 16.
- Street, S. (1997). *British National Cinema (National Cinemas)*. Routledge.

- Teksoy, R. (2005). *Rekin Teksoy'un Sinema Tarihi (1 cilt)*. Oğlak Yayınları.
- Tzioumakis, Y. (2015). *Amerikan Bağımsız Sineması* (E. Özkan, Çev.). Doruk Yayıncılık.
- Wayne, M. (2011). *Politik Film Üçüncü Sinemanın Diyalektiği* (E. Yılmaz, Çev.). Yordam Kitap.

Bölüm 3

TEKNİK NESNENİN SANATSAL DÖNÜŞÜMÜNDE TARİHSEL VE DÜŞÜNSEL PERSPEKTİF¹

Derya BARAN²

1 Bu çalışma, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Heykel Anasanat Dalı, Sanatta Yeterlik programında Prof. Sevgi Avcı danışmanlığında tamamlanmış olan “Heykelde Hazır Nesne Algısı ve Dönüştürme Üstüne Uygulamalı Araştırmalar Ve Bir Sergi” başlıklı sanatta yeterlik tez çalışmasından üretilmiştir.

2 Dr. Öğr. Ü., Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Heykel Bölümü, Heykel Anasanat Dalı, Zeve Kampüsü, 65080 Van. deryabaran@yyu.edu.tr ORCID: 0000-0002-5827-9468.

Giriş

Modernizmin Descartes'a uzanan ve öznenin merkeze alınmasıyla sonuçlanan özne ve öznenin tasarımı olarak dünya (nesne) paradigması, bilen/düşünen öznenin karşısına mekanik bir gerçeklik olarak doğayı koymuştur. Böylece öznenin nesneye tahakkümü başlamıştır. İnsanı özne olmaya, düşünmeyi de düzene sokmaya ve tasarıma indirgeyen bu modernist anlayış insanı makineleşmenin, endüstrinin ve teknolojinin ürünü haline getirmiştir. Hakikatin ve varlığın, mutlak özne teknoloji tarafından belirlendiği yerde sanat ve sanat yapısı da dönüşmüştür. İçinden geçmekte olduğumuz postmodern dünyada ise merkez artık ne Tanrı ne de insandır, çok merkezli bir sistem söz konusudur. Öte yandan postmodern süreçte, sanatın çok merkezli (veya merkezsiz), çok dilli, paranoyak bütünlükleri parçalamaya yönelik çok yönlü yapısı, teknolojik yeniliklerin yol açtığı köklü zaman ve uzam değişimleriyle beraber önermelerini de çok daha karmaşık, eklektik ve parçalı bir yapı içinde sunmayı deniyor, sunuyor.

Var olduğu ilk andan itibaren doğada maddi bir varlık olan nesne ile karşılaşan insan, doğal nesneler içinde yaşarken akı ve becerisiyle yapay nesneler de üretti. Bunlar kendisini yaşama dair güçlü kılmak, yaşam olanaklarını kolaylaştırmak ve sağlamlaştırmak amaçlıydı. Sanayileşme öncesi nesneler olan avcılıkta kullanılan ok, pişmiş kadın heykelcikleri-tanrıçalar, toprak kap-kacaklar, kil tabletler, mühürler, demir zırhlar ve sanayileşmeyle birlikte üretilen teknik nesneler (endüstri ürünü) günlük ve toplumsal yaşamda kullanılan maddi-manevi bir varlık haline geldiler. Tüm yaşama gücünü yasladiğı bu nesneler git gide fetişleşerek insanın maneviyatında önemli yer tuttu. Bu anlamlar yüküne sahip olma ve bir değer taşıma özelliği nesneyi sanata taşıdı. Nesnenin, sanat nesnesi olarak algılanışında onun bizden sakladığı bir gizli değerler dizisine sahip olduğu inancıyla sanatçılar nesneye estetik değer katmak için onu bir takım anlamlandırma ve dönüştürme süreçlerine tabii tuttular. Endüstrileşmeyle birlikte insan nesneye her zamankinden daha çok bağımlı hale geldi. Yine de insan, dünyasını nesneler üzerinden inşa eder ve yenilerini biçimlendirir. Bu bakımdan yapay nesneler teknik nesne ve estetik nesne şeklinde iki gruba ayrılır. Sanatçının algıladığı dünyada sezgisiyle oluşan sanat eseri de yapay bir nesnedir. 20. yüzyıl sanatçılarının readymade'leri, sürrealist objeleri ve enstalasyonlarında, nesneye kendi ruhlarından bir parça yansıtarak sıradan bir seçimle toplayıp biriktirdiği, anlamlandırdığı ve sergilediği nesneler olarak, nadire kabinelerinin ve sahiplerinin hayalci ruhu ile yeniden karşılaşırız. Dolayısıyla teknoloji ilerledikçe ve nesne, eskisine nazaran daha hızlı bir ivmede çeşitlendikçe sanat ve sanatçının ilgisi bir yandan bu hız yüzünden parçalanırken bir yandan da o hız ve çeşitliliğe yetişebilmenin kendince yollarını aramaktadır. Bu süreçte or-

taya çıkan sanatçılar ve sanat akımları sanat nesnesine, kendilerine kadar yücelleştirilen, kutsanan, üreten öznenin belirleyip yüklediği tek anlamla yetinen olarak bakmak yerine sürekli yeniden üretilen, çoğaltılan, anlam katmanları barındıran, sanatın “yücelik” kategorisiyle didişen varlık bakımından bakmayı yeğlediler. Sanat nesnesine bakıştaki bu ontolojik dönüşümde, sanata konu olanla, bizatihi kendisi sanatsal bir varlık olanın arasında ayırım yapılarak sıradan, gündelik bir fabrikasyon üretimi nesne, sanat nesnesi seviyesine yükseltildi. Bu türden sanat uygulamalarının ve eğilimlerinin referansında çoğunlukla teknik bir nesne olan pisuarı “R. Mutt” adıyla imzalayan Marcel Duchamp’a rastlamaktayız.

Çalışma, teknik nesneyi estetik nesneye dönüştüren tarihsel ve düşünsel akışı analiz etmektedir. Bu akış, özellikle Romantizm, tarihsel avangard ve modern sanat akımları hattı üzerinden ilerlemekte ve Platon, Baumgarten, Hume, Kant, Hegel, Greenberg, Danto, Dickie, Kuspit ve Baudrillard gibi bazı sanat eleştirmeni ve filozoflarının uğrağında incele-nerek teknik nesnenin sanat alanına terfiinin formel şekilde gerçekleştiği andan itibaren sanatın akışını kökten değiştirdiği sonucunun altını çizmektedir.

1. TARİHSEL ARKA PLAN

Tarihsel süreçte özellikle Romantizm ve sonrasında sanat ve onun ‘ne’liği konusunda oluşan akım ve düşüncelerin kaynağında anahtar bir kavram olarak Avangardizm’i görmekteyiz. Avangard, köken olarak bir birliğin öncü kolu anlamına gelen askeri bir terimdi. 1789 Devrimi’nin evrensel ve sınırsız vaatleriyle canlanmış dönemden sonra modern düşünce ortamının hazırlanmasına hizmet etti ve günümüzde de her türden yenilikçi ve öncü sanatsal hareket anlamında kullanılmaya başlandı. ‘Avangard’ terimini ilkin ütopyacı sosyalist Saint-Simon 1830’larda seçkin bilim adamı ve sanayicilere seslenirken, sanata verilen öncü rolü duyurmak için kullandı (Bürger, 2003, s. 11). “... *Saint-Simon’un “organik toplum”u, sanat ile sanayinin kaynaştığı bir toplumdur. (...) Saint-Simon-cu ütopya, Bauhaus, konstrüktivizm gibi akılcı avangardların ve zamanımızda tasarımın sanat üzerinde kurduğu egemenliğin habercisidir (Artun, 2010, ss. 19-20).*” 1848 Devrimi’nin özgürlük ve eşitlik sözleri hüsrarla sonuçlanır ve monarşiye karşı burjuva ve işçileri ayrıştıran devrim, işçiler için bir hayal kırıklığı olur. Bundan sonra sanat, Baudelaire’in uyandırdığı özerkleşme tutkusuna kapılır, kendini gelenekten, çağdaş ahlâk, bilim ve siyaset söylencelerinden ve burjuva kültüründen yalıtır. İyi olan, doğru olan, güzel olan sanatın derdi olmaktan çıkar ve metropolün sahte, kötü, çirkin temsilleri üzerinden bir ‘karşı-estetik’ kurar. Sanat artık doğayı, tanrıyı, hakikati değil yalnızca kendisini temsil etmektedir. Böylelikle sanat hayattan kopar. Akademinin gücü azalır, zamanla kamuya açık hale

gelen salon sergileri önemini yitirir. Himaye sistemi modern sanat piyasasına, salonlar galerilere, toplu sergiler kişisel sergilere dönüşür. Bu modernist değişim, sanatı olabildiğince kurumsallaştırmıştır. Buradan yola çıkıldığında, avangard eğilimin en erken 1848 öncesinde Romantizm içinde başladığı görülmektedir. Ancak çoğu düşünürü göre modern avangard yani ikinci evre 1868’de Manet ile başlatılır, çünkü sanatta topluma ve kendine yabancılaşma Manet ve çağdaşları sayılabilecek Baudelaire ve Flaubert’e özgüdür. Tarihsel avangard ve daha sonra neo-avangard olarak iki aşamalı görebileceğimiz bir sonraki evrede tarihsel avangard, Dada ve Sürrealizm’i kapsarken, Pop Art, Op Art, Fluxus, Kavramsal Sanat, Minimalizm, Performanslar, Yoksul Sanat (Arte Povera), Oluşumlar (Happening), Süreç Sanatı (Process Art) gibi hareketler Neo-avangard içerisinde sayılır. Bunlar tarihsel avangardla bir tutulmazlar, çünkü biçimsel bir tekrardır. Dadaist kolajlar, asamblajlar ve hazır nesneler estetik düzeyde kabul görmüş durumdadır. Bürger, bundan sonraki avangard oluşumların, sadece, avangardın şok etme, şaşırtma ve skandal yaratma tekniklerini kullandığını iddia eder. Böylece aykırılık, sıradan olan haline gelir. Tarihsel avangardın, sanatın özerkleşmesi ve kurumsallaşmasına olan karşı tavrı, neo-avangardlar ile tam tersi yöne dönmüştür. Kısaca neo-avangard, gerçek avangardist amaçları olumsuzlayıp, sanat olarak avangardı kurumsallaştırmıştır. Adorno tarihsel avangard hareketlerin gerçekleştirdiği, gelenekten kopuşu, modern sanatın gelişme ilkesi olarak görür (Bürger, 2003, s. 123). Bürger’e göre avangardist hareketlerden sonra farklı teknik ve stil birliktelikleri olduğundan hiçbir sanatsal hareketin diğerinden daha iyi olduğu iddia edilemeyecekti. Yan yanalık ve eklektisizmi içeren postmodernizm ise bu stillerin birbiri içine geçtiği melezleşerek dönüştüğü bir dönemdir.

Yeni olanı aramak sanat için bir amaç ise eskiye bağlı kalmadan yaratmak da sanat adına yapılan bir başkaldırıdır. Bu her türlü kurala, düzene ve dayatılana karşı duruş, sanatın anarşist yönüdür. Bu anlamda sanat, 18. ve 19. yüzyıldan günümüze kadar değişen ve değişmekte olan toplumsal, siyasal ve ekonomik tarihselliğin içinde insanın, kendini sürekli bir değişim ve dönüşümle özgürleştirdiği tek alan olmuştur. 18. yüzyılın ikinci yarısında, buhar makinesinin icadı ile başlayan Sanayi Devrimi ve 1789’da yaşanan Fransız Devrimi’nin yarattığı özgürlük ve bireycilik kavramları, toplumsal değişimler kadar sanatsal değişimlerinde kaynağında yer alır. 18. yüzyılda insan ‘itaat etme, aklet’ şeklinde her türlü tarihsel bağdan kurtulmak istemişti. Sonraki yüzyıl ise daha çok özgürlükle birlikte insanı ve işini uzmanlaşmaya zorladı. Bu durum hem bireyi diğerleriyle karşılaştırılmaz hale getirdi hem de onu diğerine bağımlı kıldı. Hızlı nüfus artışı, kente göç, sömürgecilik, kapitalizm, sanayileşmenin getirdiği iş gücü ve kötü çalışma koşulları, Aydınlanma’nın getirdiği

akılcılık, bilimsel yöntem ve rasyonel düşünme ilkeleri, yeni kent kültürü ve teknolojinin sağladığı olanaklar, mutsuzluğu da içinde barındıran yeni bir dünya resmi sundu insanlığa. Anılan bu sosyo-ekonomik-politik kaos ve arka planlardan, sanat ve sanatçılar da kendi payına düşeni çeşitli akımlara gebe kalarak ve onları yaşama geçirerek aldı.

Rönesans'ın bitimiyle 18. yüzyılda yüksek sanat yerini orta sınıfın beğenisine, burjuva öznelliğine bıraktı. Artık kent yaşamı da en az saray yaşamı kadar önemliydi. Saray ve aristokrasinin üslubu olan Klasisizm bundan böyle orta sınıfın eğilimlerini yansıtmaya başlamıştı. Bu çöküşle sanat daha alçakgönüllü, yaşamdaki güzellik ve hoşluğu sunarak beğeni kazanmayı amaçlar hale geldi. Yaşanan bir diğer değişimde sanat eserlerinin özel yaşam alanlarında değil sanat müzayedesı, sanat sergileri ve sanat müzeleri gibi sanat kurumlarında sergilenmeye başlanmasıydı. 18. yüzyılın sonundan 19. yüzyıl ortalarına kadar süren Romantizm, Klasisizm'e bir tepki olarak ortaya çıktı. *"Romantik devrim' pek çok tarihçiye göre sanatın tarihinin en köklü kırılmasına işaret eder. Bu kırılma, sonradan modernizmle kronikleşecek yeni kırılmaların, altlıkların, hamlelerin yolunu gösterir. Özellikle sanat ile hayat arasındaki yeni bileşimlerin peşine düşen sürrealistler gibi avangardlara da bohem isyankârlığını hatırlatır (Baudelaire, 2004, s. 22)."* Akılcı, görkemli, soylu, yüce, katı ve idealize edilmiş bir anlatıma sahip Klasisizm'in tersine Romantizm, duyguyu, öznelliği, doğallığı ve düş gücünü yanına alarak ilerledi. Bu tavırla sanat, topluma bir ayna olmaktan kurtuldu. Sanatçı ise eserinde iç dünyasını yansıtarak, sanatın görüntüden öte, daha derin bir anlama sahip olabileceğini gösterdi. Bireysel deneyimlerin ifadesi olarak duygularını yalnızca kendisi için dile getirmeye başlayan sanatçı, Romantizm'de bir araç değildi artık; *"bazı özellikleriyle diğer insanlardan ayrılan, kendine özgü kişiliğiyle önem kazanan bir üstün adam (Moran, 1991, s. 91)"* olarak; 'sanatçı' kimliği ön plana çıkıyordu. Modernite kavramını ilk kez 1863 yılında ortaya atan Baudelaire, *"moderniteyi, hem modern hayatın bir 'niteliği' olarak, hem de sanatsal girişimin yeni bir hedefi olarak görüyordu (Simmel, 2003, s. 9)."* Açık, anlaşılır, yararlı ve didaktik olan eskiye ait mimetik ifade, modernizmle birlikte yerini örtük, içrek, karmaşık, içinde çok anlamlılık kadar anlamsızlık ve karışıklık barındıran ve yorumlanmaya karşı direnen yeni bir ifade diline bıraktı (Baudelaire, 2004, ss. 57-58). Bu yeni dilin sahibi, şimdiye ait ve yeni olan, deneyime dayalı fragmanlardan oluşmuş moderniteyi, şehrin kalabalıklarında ve varoşlarında arayan Baudelaire'in bohem, dandy ve flâneur olarak tariflediği yeni sanatçıydı. Klasik sanattaki tasvir, temsil, taklit, benzetme gibi mimetik kavramların yerini Romantizm'de, görmenin bireyselleşerek demokratikleşmesi sonucu 'ifade' kavramı aldı. Sanatçı nesnel dünyaya bakanın/görenin deneyimiyle oluşan öznel bir gözle bakmaya başladı. Bir

yorumcu olarak yaşadığı iç sıkıntısıyla andan kaçış fikrini de geliştirerek kendine özgüllüğü, derinliği, duyarlılığı ve genelden farklı yaşamıyla hayranlık uyandıran bir ‘dahi/deha’ olma yolundaydı.

Akademik kuraldan, sağlam desen ve hatta biçimden yoksun gibi görünen, mitolojik ve tarihsel konular yerine günlük konularla ilgilenen, salt gördüğünü, aldığı izlenimi, parlak ve canlı renklerle aktaran Empresyonizm, yarattığı bitmemişlik duygusuyla akademik geleneklere aykırı bir arayıştı. Kentli ve mutlu sanatçılar olan Empresyonistler dönemin bilimsel ve teknolojik gelişmeleriyle yakından ilgiliydiler. Bu ilişkiyi, dönemin moda olan yaşam tarzını, kalabalıkların toplandığı yerleri, sokakları, kent görünümünü, manzara ve neşeli anları yakalamaya çalıştılar. Empresyonizmde merkezi perspektifli ve kuralcı olan temsil ve algı modelinin dışına çıkılmış, başka bir görme modeli ile bir kırılma yaşanmıştır. İkinci kırılma ise fotoğraf ve benzeri gelişmelerle oldu. Fotoğraf makinesine dönüşen *camera obscura*, insan gözünün makine modelidir ve insan bu modeli üreterek kendi gördüğünün dışına çıkmış, böylece kendisi ve öteki olarak kendi gördüğüne bağımsız bir noktadan bakabilmiştir. Dönemin en büyük ve sanatçı için en kırılğan icadı fotoğraftı, ancak Empresyonistler bunu bir araç olarak kullandılar. Etkilendikleri Fransız ressam Eugène Boudin’in (1824-1898) sözleriyle gördüğünü değil, ideali göstermeyi öğütleyen akademik öğretinin aksine, kendi gözleriyle gördüklerini esas kabul ettiler (Antmen, 2008, s. 23). Bu vasıtayla da hem sanatın insan elinden çıkmış bir yanılsama olduğuna hem de sanat eserinin kendi gerçekliğine bir vurgu yaptılar. Her şeyin ışık ve renk duyumlarıyla kavrandığını göstermek istediler. Bu akım nesneyi değil, nesneden gelen ışık ve renk duyumlarını sanatın objesi yapıyordu. Duyular dünyasını yansıttıkları için doğadan kopup soyutlamaya yaklaştılar. Geçmiş sanata dair tüm elemanlar yerini görme duyumuna bıraktığı için optik bir sanat olan Empresyonizm’le sanatta bir pürleşme (saflaşma) hareketi başlar. Böyle bir modernitede dış dünyanın hakikatlerine ve değişmez kimliklerine ihtiyaç yoktu. Dolayısıyla, sanatçı artık karşılaşmalar olasılığı yüksek, bilinmeyen bir dünyada keşfe çıkmak durumundaydı.

“Doğayı eksiksiz bir şekilde sunan fotoğrafın icadı teknolojinin sanatçılara kendi alanlarında yetişmelerini sağlamış ve imgelerin kitlesel ölçekte röprodüksiyonuna olanak tanıyarak şehresin eşsizliğini, yalnızca -bir- defalık olma “aura”sını bozmuştu (Buck-Morss, 2010, s. 151).” Benjamin’e göre sanat eserinin hakikiliği, özgün yapının ‘şimdi ve burada’lığı ile ilgilidir. *Tekniğin Olanaklarıyla Yeniden Üretilbildiği Çağda Sanat Yapıtı* adlı ünlü makalesinde, teknik yolla yeniden üretimin yapının hakikilik niteliğini zedelediğinden bahsetmektedir. Bununla birlikte elle gerçekleştirilmeyen böyle bir yeniden üretim, gözün algılama kapasitesi dışına çıkabildiği, yapının, alımlayana her konumda ulaşmasını kolaylaş-

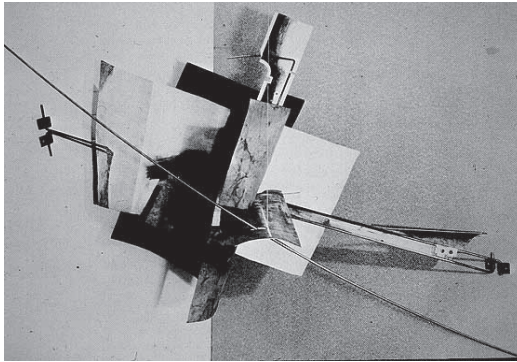
tırdığı ve sergileme olanaklarını arttırdığı için nesnenin otoritesine zarar verir, bir defalık üretilmiş olma mevcudiyeti (biriciklik aurası) kitlesel bir mevcudiyete dönüşür. Tarihsel süreçlerde varlık ve algılama koşulları değişir. Sanatın teknik olanaklarla yeniden üretilmesi onun geleneğini sarsar, ona bakışı değiştirir. Sanat eserini kült temelinden koparıp özgürleştirir ve düşünümseleştirir.

Kübizm'in başlangıcı Picasso'nun 1907'de *Les Femmes d'Alger (O.1)* adlı tablosunu sergilemesine dayanır. Eser tam anlamıyla kübist bir yapı taşııyorsa da, alışılmışın dışında konu ve üslup tercihiyle hayli şaşırtıcı etki yaratmıştı. Akımın öncüsü olma yolunda Picasso ve Braque, yanlarında iki kılavuzla ilerlediler: Cézanne ve Afrika heykelleri. Cézanne'ın doğadaki nesneleri geometrik formlara indirgeyip, çoklu bakış açısıyla tek bir yüzeye yansıttığı resimlerinden, Afrika heykellerinin de geometrik ve sembolik özelliklerinden etkilenmişlerdi. Empresyonistler için önemli olan duyumlarla elde edilen geçici anlardı. Kübistler ise aynı anda birden çok bakış açısıyla nesneleri çözümlediler. Henry Bergson, geçmişin bugünle kaynaşarak geleceğe aktığını ve bu sebeple de insanın nesneleri algılamasının sürekli bir akış halinde olduğundan bahsetmiştir (Dempsey, 2007, s. 85). İşte bu 'eşzamanlılık' teorisinden etkilenen Kübist sanatçılar, tek bakış açılı perspektiften vazgeçerek nesnelerin görünmeyen yüzeylerini de göstermek istediler. Böylece modele olan bağlılıktan kurtularak zihinsel bir algılama yöntemi geliştirdiler. 20. yüzyıl sanatının temelini oluşturan Kübizm, 'Analitik' ve 'Sentetik' olarak adlandırılan iki döneme ayrılır. Analitik Kübizm'de, nesneleri gözün gördüğünün dışında, zihnin nasıl gördüğü üzerinden bir çözümleme yolunu araştırdılar. Biçim ve optik araştırmaların öncelik taşıdığı, az renkli ve katışıksız bir anlatım mevcuttur. Sentetik Kübizm'de ise resim dışı malzemenin, resmedilmek yerine doğrudan resim yüzeyine yapıştırılması sanatta yeni tekniklere yol açtı.



Görsel 1. Pablo Picasso, *Les Femmes d'Alger (O.1)* (Avignonu Kızları), 1907

Fütürizm'in özü hareket (devinim) üzerineydi. Bu algı nesneyi hareket halinde ve birbirini takip eden nesneler dizisi olarak görmelerini sağlamıştı. Avrupa'daki gelişmeleri yakalayamayan İtalya'da, ilkin edebi sonra da tüm disiplinleri kapsayacak bir hareket olarak doğdu. Ortak noktaları modern kentin dinamizmi, hız, güç, makineler, teknoloji ve şehir yaşamının yüceltilmesiydi. Yeni olan için eskiyi yıkmak gerektiğini düşündüler, gelenekselle olan tüm bağlarını kopardılar. Hareket halinde olana ulaşmak için deneysel fotoğraf tekniklerinden yararlandılar. Yeni biçim ve anlatım yolları aramanın yanında yeni malzeme olanaklarını da araştırdılar. Özellikle Boccioni, 1912'de yayınladığı *Fütürist Heykel Teknik Manifestosu*'nda, heykelin, taş ve bronz gibi malzemelerle sınırlı kalmasını eleştirmiş, farklı malzeme önerilerinde bulunmuştu. Konstrüktivizm dünyasını, dönemin elverdiği endüstriyel olanaklarla mükemmellik, inşa edilebilirlik ve düzenlenebilirlik üzerine kurdu. 'Yapımcılık' da denilen akım, Picasso'nun asamblajları ve Boccioni'nin alternatif malzeme önerilerinden etkilenen Tatlin'in, 1914'te malzemenin taklidi yerine gerçeğini, gerçek mekânda kullanarak ürettiği bir dizi kabartmayla (köşe rölyefleriyle) (G.2) literatüre girdi. Estetikten çok maddenin göz önünde olduğu bir yoldu tercihleri. Savundukları yeni sanat modeli o güne kadar kullanılan terminolojiyi de değiştirdi. Modelleme ve biçimleme yerine 'inşa' (konstrüksiyon), bu yolun sonunda ortaya çıkan da sanat eseri değil 'iş'ti. Nesneyle birlikte zaman, mekân, hareket, ışık, renk ve çizgi de kullandıkları malzemelerdendi. Bu yaklaşım, gelecekte, özellikle mekânla kurduğu yeni ilişkiden ötürü, Minimalizm gibi akımlara yol açacaktı. Konstrüktivistler, işlevsel çıkarımlarda bulunmak ve materyallerin doğru kullanımı için 'Tektonik', 'Faktura' ve 'Konstrüksiyon' olmak üzere üç prensip geliştirdiler. Tektonik, ideolojik ve biçimsel dürtüyle endüstriyel malzemenin elverişli biçimde kullanılmasıydı. Faktura, malzemenin uygun kullanımı için seçilerek ve işlenerek dönüşen yeni halini gösteriyordu. Konstrüksiyon ise zihinsel bir tasarıma doğru giden yapılanma sürecini oluştuyordu.



Görsel 2. Vladimir Tatlin, *Corner Relief* (Köşe Rölyefi), 1915

Birinci Dünya Savaşı, yarattığı dehşetle toplumun ahlaki, politik ve estetik inançlarını tahrip etmişti. Bu sebepten Dada, kendisine sadece siyasi ve toplumsal statükoyla değil burjuva sanat düzeniyle de mücadeleyi hedef edindi. İnsanlığı savaşa sürükleyenlere, uygarlığa, geleneksel anlatım yollarına karşı bir protesto, bir bozgunculuktu. Dadaizm savaşın sebep olduğu ve güne ait tüm anlatım yollarına karşı bir protesto ruhuydu. Akla ve mantığa dayalı tüm sistemlerin mutluluk getirmediğine inandıklarından sanatta; silkelenmeyi, yıkıcı, özgürleştirici bir yaklaşımı savundular. Saygısız ve saldırgandılar. Günün geçerli ve tükenmiş tüm anlatım olanaklarını kaldırmak için temel taktikleri şok yaratmak oldu. Rastlantı, keşif, saçmalık, paradoks Dadacılık'ın diğer öğeleriydi. Kolaj, asamblaj ve montaj tekniklerini onlar da kullandı. Bireysel özgürlüklerine düşkünlükler cinsiyet ve ırk politikalarıyla kurdukları bağlantı bunu gösteriyordu. Sanatı kutsal ve yüksek konumundan kopararak gündelik yaşama ve herkese ait olduğunu göstermeyi tüm avangard sanat gibi Dada'da amaçlıyordu. Şok etkisi yaratan uygulamaları, saygı duyulan olgulara saldırıları bu yüzdendi. Sanatçı estetik hazzın ötesine geçmeli, insanları etkileyerek farklı şekilde görmelerini ve yeni deneyimler edinmelerini sağlamalıydı. Bir metin, bir hazır yapım, bir fotoğraf onların fikirleri için tercüman olabiliirdi. Fikir olarak sanat ve sanatın her türlü nesne ve kavramla yapılabildiğinin temelleri Dada ile atıldı. Bu sanatın yönünü geri dönülmez şekilde değiştirdi. Dadaizm, hazır yapım nesnelerin biçimlerinin çekiciliğini, geleneksel anlatım biçimlerindeki sahteletştirmeye tercih eden bir direnme şekliydi. Bu sanat karşıtı tavrın en açık söylemi 'Anti-sanat' ifadesiyle Marcel Duchamp'ın hazır nesnelerinde (readymade) görüldü.



Görsel 3. Marcel Duchamp, *Bottlerack* (Şişe Askılığı), 1914/1964



Görsel 4. Marcel Duchamp, *Fountain* (Çeşme), 1917

Böylece Sürrealizm geleneksel sanat biçimlerine, burjuva değer yargılarına, savaşın yıkıcılığına ve endüstrileşmeye karşı duruş paradigmasını Dada'dan miras aldı. Yeni zihin durumunu yansıtan akımlardan biri olarak Sürrealizm, Paris'te bir grup şair tarafından 1920'lerde yaratıldı. Bilinçaltı, Sürrealizm'in temel ilgi alanıydı. Bu nedenle her türlü mantıksal, ahlaksal ve estetik biçimlenmeden uzak, otomatik sanatı yaratmak amaçlandı. Onlar için sanatın yapılma biçimi neredeyse önemsizdi fakat sunduğu zihinsel gerçeklik her şeyden önemliydi. Zihnin ürettiği ifadeleri algılamak için deneysel girişimlerde bulunuyorlardı. Gizli kalmış çağrışımları ortaya çıkarmak amaçlı 'otomatik yazım' tekniğini kullandılar. Bununla birlikte, rüyalarını yazdılar ve tinsellik, Freudyen psikanaliz ve Marksizmle ilgilendiler. Düşlerden edindikleri deneyimleri gerçek hayatla buluşturdular, böylece birbiri içinde karışık bir tarzda var olan iki farklı düzey duygusunu ortaya çıkarmış oluyorlardı. Onlara göre, insan üç temel tepi ile güdümleniyordu: cinsellik, şiddet ve ölüm. Biçim bozmadan buluntu nesneye, kolajdan frotaj ve grataja otomatik desenden dekalkomani'ye kadar tümüyle rastlantısallığa dayanan yöntemleri benimsemişlerdi (Antmen, 2008, s. 136).

2. DÜŞÜNSEL ARKA PLAN

Platon da güzellik öznedir. Görünüş ve ses yanıltıcı olduğundan güzellik duyu deneyimi dünyasını aşar, ondan üstündür ancak zihinsel olarak deneyimlenebilir. Mimesis Kuramı'nda odak sanat eserinin nesnel özellikleri üzerindedir, nesne merkezlidir. Platon'un, sanatın gerçeklikten iki kez uzaklaştırdığı, bilginin verimsiz bir kaynağı olduğu ve ahlaki anlamda potansiyel suç barındırdığı gibi negatif değerlendirmeleri de bu yüzdendir. *"Platon ve Aristoteles sanatı... ideal, mutlak, zorunlu ve evrensel bir güzellik içinde ele almışlardır. Platon'a göre sanat, fikirlere katılım ile önceden öğrenilmiş bilgilerin anımsanarak keşfedilmesidir. Aristoteles içinse; sanat tam aksine, yeni formların yaratılarak üretilmesidir (Huisman, 1992, s. 2)."*

Estetik tarihi açısından 18. yüzyıl önemlidir. Bu yüzyılın ortalarında Alman filozof Alexander Gottlieb Baumgarten (1714-1762) 'estetik' terimini ortaya atmıştır. Bu çağ davranışsal ve zihinsel olguların, zihnin ayrı ve belirli birer yetisiyle ilişkilendirilerek açıklanmaya çalışıldığı bir çağdır. Örneğin hareket yetisi hareketi, rasyonel yeti zihinsel davranışı, duyum yetileri algıyı, imgelemi açıklar. 18. yüzyıla kadar güzellik şeylerin nesnel özelliği olarak kabul görmüşken bu yüzyılda güzellik kavramı yerini beğeni kavramına bırakmıştır. Dolayısıyla alımlayıcının öznel yetileri ön plana çıkarılmıştır. Felsefe ve sanat felsefesi de öznelleştirilmiştir. Filozoflar dikkatleri özneye çevirerek öznenin zihin durumlarını araştırmışlardır. İngiliz empiristlerden filozof ve tarihçi David Hume

(1711-1776) bilgi deneyimden türediği için herhangi bir şeyin bilgisi hakkında emin olamayız diyerek beğeniyi deneye ve gözlem sonucuna bağladı. Hume'a göre güzellik ve onu yöneten kurallar akıl yoluyla sezilemez; güzeli belirleyecek olan şeye insan beğenisinin kapsamlı deneysel bir incelemesiyle ulaşılır. Hume beğeni felsefesini, bizi insan doğası hakkında psikolojik bir genellemeye götürebilecek, nesneye doğru deneysel bir sorgulamayla kurmaya çalışmıştır. Güzellik nesnede değil algıdadır. Bu algılar insani yaradılışımızın doğasıyla nesnedeki belirli niteliklere bağlanır. Beğeni yetisi bazı insanlarda daha rafine ve gelişmiş olabilir, yaşa ve mizaca göre değişebilir. Dolayısıyla güzellik hakkında nesnel yargılar ancak normal özneler arasında evrensel bir uzlaşma olursa söz konusu olur (Hume, (t.y.)). Hume'un aksine, Alman filozof Immanuel Kant (1724-1804) kesin olan bilgiye nasıl sahip olunacağını göstermeye çalışmıştır. Beğeni felsefesini, güzellik yargısının neden evrensel ve zorunlu olduğunu göstererek bilginin apriori temellerine doğru bir sorgu olarak kurar. Kant'a göre tüm estetik yargının odağında "haz (pleasure)" vardır (Guyer, 2000, s. 103). Bu da nesnel değil deneyimseldir, öznel. Lakin güzellik yargısı öznel olsa bile evrensel ve sabittir. Diğer hazlar gibi değildir. Kant'ın beğeni yargısı ve güzellik algısı öznel olmakla yaşam-duyusunu (hayatta, canlı, sağ olma duygusu), evrensel olmakla sağduyuyu (sensus communis) işaret eden bir zihinsel yetidir (Guyer, 2000, ss. 122-123). Kant, neyin sanat olduğuyla değil sanatı yargılama, yorumlama zeminini oluşturmakla ilgiliydi. Yeni bir felsefi alan olan estetik alanında çalışarak sanatın epistemolojisini kurmaya yönelmiştir; başka bir deyişle, sanata yaklaşımı onu bireysel eserlerle örnekleyip, incelemekten ziyade bir bilgi metodu içinde olmuştur.

Kant'ın görüşleri 18. ve 19. yüzyıl beğeni kuramlarını birbirine bağlar. 19. yüzyıl estetik beğeni kuramları da öznelleştirilmiştir. Bir diğer Alman filozof Georg Wilhelm Friedrich Hegel (1770-1831) ile birlikte estetik, sanatın güzelliğini ve sanatın anlamını araştıran bir disiplin haline gelir. Hegel, Kant'ın aksine, olası tek estetiğin alımlayıcı bakımından değil yaratıcı bakımından kurulması gerektiğini öne sürmüştür.

"Kant için sanat yapıtından duyulan estetik haz saf, arı bir haz değildir. Çünkü sanat yapıtı üzerine bulunduğumuz yargıda -kaçınılmaz olarak- bu yapıtın üretilmesinde güdülen niyetli amaçsallığın göz önüne alınması, söz konusudur. Yani Kant için sanat yapıtının kusuru, onda sanatçıyı -onun kişiliğinin, niyetlerinin izlerini- görmemizdir. Hegel için ise tersine, sanat yapıtının kusuru, üretenin etkinliği ile bir seyirci olarak ben'in etkinliği arasında bir "ekran" rolü oynaması, yapımında kullanılan emeği gizlemesidir. Hegel, Kant'ın tersine, sanatın, varoluşun hakikatini (varoluşu görünüşe dönüştürme yoluyla) verebildiğini düşünmektedir. Bu

nedenle de Kant'ta doğa güzelliği sanat güzelliğine üstün tutulurken Hegel'de estetik 'temsil etme' (representation) doğal olanın hakikatini oluşturmaktadır. Yine Hegel, sanat nesnelerinin, Kant'ın ileri sürdüğü gibi çok doğal oldukları için değil, çok doğal şeyler olarak yapıldıkları için hoşumuza gittiklerini söyler; bununla estetik alanında asıl önemli olanın sanat yapıtından çok sanatsal etkinlik olduğunu belirtmektedir. Salt varoluşun hakikati, onu görünüşe dönüştüren, seçen, yeniden biçimlendiren resimdedir. Sanat yapıtı, varoluşu idealleştirerek onun hakikatini açığa vurmaktadır. Bu idealleştirme salt varoluşu, özne için veri olan, onu edilgen (salt alıcı, duyumlayıcı) kılan varoluşu yadsıyıcı bir etkinliktir (Bumin, 1981, s. 157)."

'Sanatın ölümü' derken "Hegel 'sanat formu ruhun yüce ihtiyacı olmayı sona erdirmiştir' iddiasında bulunur. Çünkü ruhun bir evrim aracı olarak sanat artık kendi yükünü taşımada yeterli değildir, bu görev şimdi salt düşüncenin ve felsefenin yükü ve hakkıdır (Rosenstein, 2002, s. 33)" görüşünü kastetmektedir.



Görsel 5. Marcel Duchamp, *Bicycle Wheel (Bisiklet Tekerleği)*, 1913



Görsel 6. Marcel Duchamp, *L.H.O.O.Q.*, 1919

Böylece 18. yüzyıldan önce merkezi kavram olan güzellik, bu yüzyılda beğeni kavramıyla yer değiştirmiş, yüzyılın sonuna doğru ise yeni kavram estetik olmuştur. 19. yüzyıl estetik çalışmaları başlangıçta Platon'daki Mimesis Kuramı'nı yeniden sorgular. Bu yüzyılda sanatın, sanatçının duyumunun anlatımı olduğu görüşü ağır basmıştır. 19. yüzyılda sosyal, politik, ekonomik alanlardaki gelişmeler ve Marks, Darwin, Freud, Nietzsche gibi yüzyılı ve sonrasını derinden etkileyen figürlerden sanat ve estetik alanındaki çalışmalar da nasibini almış ve 20. yüzyıla karmaşa içinde girilmiştir. Hegel'in, diyalektik mantık içerisinde, başlangıçları olan süreçlerin bir son beklentisinin de bulunmasının kaçınılmaz olduğunu

öne sürerek, sanatın görevini tamamlayacağı, artık hiçbir şey söyleyemeyeceği mutlak doğruya ulaştığında ölümünü ilan etmişti. Bu ölüm anı artık tüm tereddütleri, yanılgıları, belirsizlikleri geride bırakan ve artık o ana kadar bildiğimizi, yetkin olduğumuzu sandığımız insan, doğa, tarih, bilim, sanat alanında ne varsa bunların ötesine geçebilme, onları yeniden keşfetme, onlara yeniden bakabilme fırsatını da barındırıyordu. Nietzsche, Hegel'in bu mutlak doğrusunu tanrısal bularak o da tanrının ölümünü ilan ederek; bizi üst-insanı oluşturmaya davet etti. Bu bir şeylerin sonu ve ölümü düşüncesi, geride bıraktığımız 20. yüzyılı etkiledi ve günümüzü de halen etkisi altına almış gözükmemektedir. İnancın ölümünden, edebiyatın, yazarın ölümüne, modernizmin sonundan, tarihin sonuna, sanatın sonundan sanatın sonundan sonrasına ve sonların zamanında yaşamaya kadar içerisinde bazı olguların ölümü ve sonu geçen başlıklar ve içeriklerle dolu farklı alanlardan çok sayıda düşünce gerek makale gerekse kitap olarak yayınlandı, yayınlanıyor. 20. yüzyılın ilk çeyreğinde Marcel Duchamp ve onun hazır nesneleri, o ana kadar getirilen sanat ve estetik anlayışlarının temel izleğinde büyük bir kırılmaya neden oldu. Onun, gerçek, sıradan bir nesneyi sanat nesnesi statüsüne çıkaran provokatif eyleminin yarattığı sarsıntı (bir şeylerin sonu bağlamında kıyamet) ve onun ardıl sarsıntılı (Warhol gibi) devam etti, etmektedir. Sanat ve estetik kuram açısından, bu deprem ve ardılları üzerine, bu uğrakları (Duchamp, Warhol vb.) bir son ve yeni bir şeylerin başlangıcı olarak düşünüp, yazar Lyotard, Jameson, Foucault, Deleuze, Baudrillard, Derrida, Žižek, Badiou vb. çok çeşitli ve etkili figürler bulunmaktadır. Burada, sanatla ve estetikle özellikle doğrudan ilgilenen ve günümüzü de etkisi altına alan Greenberg, Danto, Dickie Kuspit ve Baudrillard gibi beş temel figür üzerinde kısaca durulmaya çalışılacaktır.

Kant'tan 200 yıl sonra, Kant'ın formalizminden etkilenen Amerikalı sanat eleştirmeni Clement Greenberg (1909-1994) modernizmi Kant'a kadar uzatıp Aydınlanmanın belirleyici başka bir kavramı olan "ilerleme (progress)" kavramını alarak Kant'ın metodolojisiyle sanat üzerine yazmaya başladı. Sanat tarihi ve dolayısıyla modern sanat zaman içinde soyutlama yönünde hep ileriye doğru hareket etmişti. Temsilden giderek uzaklaşıp soyutlamaya, saflığa, basit formlara doğru ilerleyen bir süreklilikti bu tarih. Aydınlanma metodolojisinde eleştiri bir metot olarak dışarıdan, akılcı düşünme ve muhakeme ile yapılmaktaydı. Greenberg'e göre, Kant için durum böyle değil, kendilik eleştirisi şeklindeydi. Modernizm eleştiriyi içeriden, incelenen nesnenin içinden yapmaktadır ve dışarıdan, dış kriterlere göre yargılayıp yorumlamaya karşıdır. Bir nesneyi ona içkin nitelik ve amaçlarla analiz etmek için ona, kendisine içkin olmayan, temelinde, özünde bulunmayan, dışsal kriterleri önleyerek bakmak gerekir. Tıpkı Kant'ın mantığının çerçevesini çizmek için mantığı kullanması gibi;

bu yüzden de Greenberg'e göre ilk modernist Kant'tı. Dışarıdan herhangi bir araçtan ödünç alınan tüm etkiler yok edilmeli ve resim 'saf' formuna indirgenmelidir. Modernde estetik deneyim sanat eserine nasıl bakıldığının alanındadır (Greenberg, 1960, ss. 2-3). Avant-garde sanatın 'nitelik ve bağımsızlık garantisi' 'saflık' olmalıdır. Resimde akıl yürütme, gerçekçilik, öykü anlatıcılığı, yanılsamacılıktan uzak durulmalıdır; bunlar zaten fotoğraf, film ve tiyatro ile yapılmaktadır. Sanat, sanata dikkat çekmek için kullanılmalıdır. Sanat, sanat içindir. Sanat, başka herhangi bir kaynaktan elde edilemeyecek bir deneyimi temin ettiğini göstererek kendisini eğlence olarak algılanmaktan ya da kitsch olmaktan korumalıdır (Greenberg, 1939, s. 5). Greenberg *Avant-Garde and Kitsch* (1939) adlı ses getiren makalesinde, Dwight Macdonald'ın Rusya'daki kitsch resim üzerine görüşlerinde kullandığı "Rusya'da resmi ideolojiden dolayı kitsch baskın kültürdür. Neden 'cahil köylüler'in Repin'i Picasso'ya tercih etmeleri gerekiyor, hâlbuki Picasso'nun soyut tekniği en azından onların primitif halk sanatıyla Repin'in realist üslubundan daha ilişkilidir?" sorusunu eğitim eksiliğiyle açıklar ve 'bize eski ustalara saygı göstermemiz söylendi kitsche değil (s. 12)" diye belirtir.

Sanat üzerine düşünme ve yazma konusunda zemin artık onun bir yorum ve yargı aracı olduğu iddiasından çıkmış bir tür sanat evrim teorisi kurma haline gelmiştir. Hegel'e göre, kendi adlandırmasıyla romantik dönem, sanatın görevini artık yerine getirdiğini, evrimini tamamladığını, artık ne imgeye, ne sembole ne de sanata ihtiyacın olmadığını söylediği dönemdir. Greenberg'in çağdaşı olan, Amerikalı filozof ve sanat eleştirmeni Arthur Coleman Danto (1924-2013), *Sanatın Sonundan Sonra* başlıklı eserinde, Hegel'in romantik dediği dönemi modernizm, ya da kendi tabiriyle 'Manifestolar Çağı' olarak görür. Yapıtında da bu yüzden tarih sonrası çağda sanatı sorgular.

"Sanat tarihinin Batı'da başlayan ama sona gelindiğinde salt Batı ile sınırlı kalmayan hâkim anlatısı, taklit çağının ardından bir ideoloji çağının ve onun ardından da geçerli bir anlamda, her şeyin mubah olduğu tarih sonrası çağımızın geldiği yolundadır. Bu dönemlerin her biri farklı bir sanat eleştirisi yapısıyla vasıflandırılır. Geleneksel ya da mimetik dönemde sanat eleştirisi görsel hakikat üzerine temelleniyordu. İdeoloji çağındaki sanat eleştirisinin yapısı benim kendime ayırmaya çabalamış olduğum yapıdır: Başlıca niteliği, sanatın ne olduğuna dair kendi felsefi düşüncesini, kabul ettiği sanat (hakiki olan) ile gerçek anlamda sanat saymadığı tüm diğer şeyler arasındaki dışlayıcı ayırım üzerine oturtmaktır. Tarih sonrası sanatın göze çarpan özelliği ise felsefeyle sanatın yollarının ayrılmasıdır; bu da tarih sonrası dönemde sanat eleştirisinin bizi tarihi tarih sonrası sanat kadar çoğulcu olmak zorunda olması demektir. ... Benimkisi, Heidegger'in tabiriyle 'sanat eserinin kökeni' üzerine değil,

zaman içerisinde sanat yapıtlarının içlerinde düzenlendiği tarihsel yapılar, tabir yerindeyse, anlatı şablonları üzerine bir kuram (Danto, 2010, ss. 72-73).”

Bu yapıtından daha önce, 1964 yılında yazdığı *Sanat Dünyası (Artworld)* adlı makalesinde, bu çağda sanat nesneleri ile gerçek nesneler arasındaki farkın artık görünemez hale geldiğini belirtir. “Bir şeyin sanat olarak görülmesi için sanat tarihi bilgisi, sanat kuramı, sanat atmosferi ve bunların toplamından oluşan “sanat dünyası” (artworld) gibi gözün keşfedemeyeceği (algılayamayacağı) bir şeylerin de gerekli olduğu” nu öne sürer (Danto, 1964, s. 581). Bu yüzden sanat dünyası bir çoğulculuk çağındadır, artık filozoflara ihtiyacı vardır; dolayısıyla eleştirilerin de bu çoğulculuğa paralel olarak her şeyin sanat olabileceğini görmeye gönüllü olan çoğulcu bir boyut alması gerekir. “Sanat dünyası” kavramı daha sonra George Dickie’nin “Kurumsal Sanat Teorisi” düşüncesine de temel olacaktır. Danto, Andy Warhol’un *Brillo Kutuları (G.7)* işi üzerine kaleme aldığı bu makalede bu eseri kendi sanat görüşünün felsefi dayanağını oluşturacak bir soruyla sorgular:

“Son tahlilde, bir Brillo kutusuyla, bir Brillo kutusundan meydana gelen bir sanat eseri arasındaki farkı sağlayan şey belirli bir sanat kuramıdır. Onu sanat dünyası içerisine sokan ve onu (sanatsal kimliğiyle elde ettiğinden başka bir anlamda) neyse o olduğu gerçek nesne olma durumuna düşmekten alıkoyan kuramdır. Elbette ki, kuram olmaksızın, onun sanat olarak görülmesi mümkün değildir ve onu sanat dünyasının bir parçası olarak görmek için epey bir sanatsal kuram ve hatırı sayılır ölçüde son dönem New York resmi çalışılmış olması lazım. (Warhol’un) Brillo Kutuları elli yıl önce sanat olmayabilirdi... Her zaman olduğu gibi bugünlerde de, bir sanatı, sanat dünyasını mümkün kılan şey sanat kuramlarının rolüdür. Bu, sanırım, neolitik esteticiler olmadığının ötürü duvarlar üzerine sanat üreten Lascaux ressamlarının aklına hiç gelmemiştir (Danto, 1964, s. 581).”

Danto, bir nesnenin, ancak sanat dünyası olarak bilinen bir kurum bağlamında sanat olabileceğini iddia eder. Bu sanat dünyasının sanatçıları kadar izleyicilerinden de sanat bakımından donanım bekler ve Greenberg’in “cahil köylü” tabirine “testadura” tabiriyle karşılık vermeye çalışır.

“Greenberg’in (1939), Picasso’nun soyut biçimsel niteliklerini anlamak konusunda yeterli bir eğitim eksikliği yüzünden Repin’in resimlerini Picasso’nun yüksek sanatına tercih eden “cahil köylüsü”, Danto’nun (1964), ‘Testadura’sı -İtalyancada ‘dik başlı’- ile yer değiştirir. Testadura, sanat tarihi ve kuramı konusunda geniş bilgisi olmaması yüzünden -tıpkı

Zeuxis'un üzümlerini gagalayan kuşlar gibi- sanatı gerçeklikten ayırmaz (Korur, 2008, s. 76)."



Görsel 7. Andy Warhol, *Brillo Box (Brillo Kutusu)*, 1964

Danto'dan etkilenen George Dickie (1926-2020), Danto'nun sanat dünyası tanımını içinde bahsettiği gözle keşfedilemeyecek unsurlar olarak bir sanat eserinin sergilenmesi esnasında orada gösterilmeyen özelliklerin (sanat tarihi, sanat kuramı bilgisi, sanat atmosferinin bileşenleri-koleksiyonerler, küratörler, müze yöneticileri, galericiler, pazarlamacılar, eleştirmenler vs.) bir şeyin sanat olarak oluşturulmasında büyük önem taşıdığını onaylayarak Danto'nun bununla sanatın kurumsal doğasını gösterdiğini ileri sürer ve kendisinin de bu terimi, içinde sanat eserlerinin kendilerine yer bulduğu daha kapsamlı bir sosyal kuruma gönderme yapan anlamda kullanacağını söyler (Dickie, 1974, s. 429). Dicki'nin Kurumsal Sanat Teorisi, bir nesneyi sanat eseri yapan şeyin ne olduğu üzerine kurulmuştur ve kısaca belirtmek gerekirse herhangi bir şeyin, sanat dünyası içinde işgal ettiği yerinden ötürü sanat olduğunu iddia eder. Bu teori, Duchamp'ın "Fountain (Çeşme)"si (G.4) gibi hazır nesneleri, Duchamp'ın bir seçimi ve o günkü sanat anlayışına bir tepki, bir başkaldırısı olarak değerlendirmenin yanı sıra bir pisuarın kendine has biçimsel özellikleri, materyal olarak içeriğinin de değerlendirilmesini ister. Tüm sanat eserleri insan eliyle yapılmış, insan elinden çıkmıştır; ancak, seçilen, doğru bağlamda öne sürülen ve sanatsal bir (aktarım) aracı, bir materyal olarak kullanılan herhangi bir parça da bu insan elinden çıkma durumunu (artefact) elde edebilir. İnsan elinden çıkma durumu sanatın zorunlu koşuludur. Bu teori daireseldir; bir sanatçı anlama ve kavrama ile sanat eseri üreten bir kişidir. Bir sanat eseri, sanat dünyası bileşenlerine (sanat dünyası kamuoyuna) sunulacak insan elinden çıkmış 'iş'tir. Bu kamuoyu, bir dereceye kadar kendilerine sunulan bu nesneleri anlamada hazırlıklı, donanımlı kişiler takımıdır. Böylece sanat dünyası sanatçı, izleyici ve bahsedilen bu kişiler takımıyla bir sanat dünyası sistemi haline gelir. Sonuç olarak bu

sanat dünyası sistemi, bir sanat eserinin bir sanatçı tarafından bir sanat dünyası kamuoyuna sunulmasına yarayan bir çerçevedir. Bu teori iyi ve kötü sanat arasındaki farkı gösterebilme hakkında değildir; sadece sanat olanı sanat olmayandan ayırt etme hakkında konuşabilmektir (Dickie, 1974, s. 429). Amerikalı sanat eleştirmeni, sanat tarihçisi ve filozof Donald Kuspit (1935) Frankfurt Okulu'nun Eleştirel Kuram geleneğinden gelmesine ve Adorno'nun öğrencisi olmasına rağmen kendi sanat ve sanat eleştirisine yaklaşımlarında fenomenolojik yöntemi benimsemiştir. Sanatın modernizmden postmodernizme geçiş durumunu artık imgelerden çok kodlamaları kendine zemin edinmiş bir geçiş olarak görür.

“... imgeler, yaratıcılığın birincil taşıyıcısına dönüşen soyut kodlamanın ikincil gösterenleri (a material epiphenomen) haline gelir. Önceleri, maddi imgeler yaratmak görsel sanatın birincil amacıydı ve sürece rehberlik eden maddi olmayan kodlama ikincil olarak görülürdü. Şimdi, kodlama –daha açık olarak söylersek, kavram-yaratma birincil yaratıcı eylem haline geldi. İmge artık kendi hakkı için orada değildir, şimdi, maddi aktarıcı (aracı) ne olursa olsun yalnızca görünmez bir kodlamayı görünür kılmak için oradadır. Onun artık iki ya da üç boyutlu imge olarak görünüp görünmemesi kodlama açısından bir şeyi değiştirmemektedir (Kuspit, 2005).”

Kuspit, Duchamp'a kadar uzanan sanattaki bu soyut kodlamaların birincil duruma gelmesine karşıdır. Sanattaki yaratıcı yetenek veya deha ve yüksek kültür unsurlarını ön plana çıkarır. Postmodernizmde her şeyin bir deneyimi kodlamaktan çok bir kavram bulup onu resimlemekten ibaret olduğunu ileri sürerek, Greenberg gibi, “sanat eski ustalardan öğrenilir” diye belirtir. Bir fikrin, kavramın resimlenmesi peşinde koşan sanatçıları, eski ustalar gibi sanatta üretirken “trans veya esrime (altered state)” hallerine giremedikleri, bilinçaltının karanlıklarına doğru yola çıkmaktan, orayı bilmediklerinden ötürü, korktukları için bu tür bir kolaylığa kaçmakla suçlamaktadır (Cole, 2004, s. 3).

Kariyerinin başlangıcında sıkı bir Marksist olan Fransız sosyolog ve filozof Jean Baudrillard (1929-2007), yapısal Marksizm'deki kullanım değeri (use-value: eşya-meta, nesnenin yaptığı şey) ve değiş-tokuş değeri (exchange-value: bir başka eşya-meta, nesneye karşılaştırmalı olarak ne kadar eder) kavramlarına *Gösterge Ekonomi Politikası Hakkında Bir Eleştiri* adlı kitabında gösterge-değeri (sign-value) diye bir üçüncü kavram ekleyerek eşyanın gösterge değeri üzerine düşünür ve artık üretim biçimleri üzerine değil tüketim modelleri üzerine odaklanmak zorunda olduğunu söyleyir.¹ *Simülakrlar ve Simülasyon* kitabında Baudrillard “simü-

1 Bkz. Baudrillard, J. (2009). Gösterge ekonomi politikası hakkında bir eleştiri (İkinci Baskı), (O. Adanır-A. Bilgin Çev.), İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi. ss. 1-2, 129-130.

lasyon”² kavramını, ona sonradan verdiği anlamlarında kullanmaz. Nesnelerin seri üretimi ve servetin genel dolaşımının simülasyonu mümkün hale getirdiğini, alt sınıftan giderek daha çok insanın üst sınıflardaki insanlar gibi yaşamayı simüle ettiğini³ söyler. Baudrillard sonraki yıllarda iki temel konuyu izleyerek simülasyon üzerinde çalışmaya devam etmiştir: birincisi, yeni bir medya türü olan televizyonun kopyayı hızlandırdığı ve yapay, suni şeyleri gerçekmiş gibi gösterdiği düşüncesidir. İkincisi, tüm teorik modellerin, Marksizm gibi, işlevsel olarak eleştirel simülasyonlar oldukları, sürekli yapay, suni anlamları sanki onlar gerçek anlamlarmış gibi gösterdikleri, ne zaman gerçeklikte, kavrayış, idrak, sezgi üreten bir model oluştursalar kavrayış, idraki, sezgiyi keşfedip ortaya çıkarmış gibi davrandıkları, bu yüzden de yeni herhangi bir şey üretmek yerine daha çok bir kavrayış, bir idrak, bir sezgi simülasyonu ürettikleri düşüncesidir (Poster, 1998, ss. 10-25). Tüketim toplumunda “temsil teorileri hakkında “artık imajlarımızın (imge) deneyimimize ne kadar iyi benzediğine ilişkin değerlendirme yapamayacağız; deneyimimizin imajlarımıza (imge) ne kadar benzediğine ilişkin değerlendirme yapacağız (Vernadoe, 1990, s. 392).

Baudrillard “simülasyon” kavramını *Simgesel Değiş Tokuş ve Ölüm* adlı kitabında “üç simülasyon düzeni” başlığıyla oluşturduğu bölümde daha geniş bir açıdan açıklar.⁴ Birincisi, simülasyonun gerçekliğin yerine geçtiği, onun anlamına geldiği ve taklidi, sahtesi olduğu düzendir. “*Bu düzenin simülakrları*⁵ *değerin doğal ilkesini istismar eder. Rönesans’tan endüstri devrimine kadar “klasik” dönemde taklit egemen bir düzendir (Poster, 1998, s. 135),* aslının yerine geçer. İkincisi, simülasyonun gerçekliğin yokluğunu gizlediği, örttüğü düzendir. “*Bu düzenin simülakrları değerini eşya ilkesini istismar eder. Üretim endüstri döneminde egemen bir düzendir (Poster, 1998, s. 135),* para her türlü değişimin aracı olduğundan üretilen eşyanın değiş-tokuş değeri değiş-tokuş aracı olarak göz ardı edilir. Üçüncüsü, simülasyonun kendine ait gerçekliği ürettiği, gerçekliğin adeta kendi gerçekliğinin üretimini mümkün kılan modelinin bir eseri olduğu düzendir. “*Bu düzen değerini yapısal ilkesini istismar eder (Poster, 1998, s. 135).*” Baudrillard sonraki yıllarda *Şeytana Satılan Ruh ya da Kötülüğün Egemenliği* adlı kitabında simülasyon hiyerarşisine dördüncü bir aşama ekler; kendisinin önceleri simülakranın bulaşıcı ve yok edi-

2 “SİMÜLASYON: Bir araç, bir makine, bir sistem, bir olguya özgü işleyiş biçiminin incelenme, gösterilme ya da açıklanma amacıyla bir maket ya da bir bilgisayar programı aracılığıyla yapay bir şekilde yeniden üretilmesi (Baudrillard, 2011, s.7).”

3 “SİMÜLE ETMEK: Gerçek olmayan bir şeyi gerçekmiş gibi sunmak, göstermeye çalışmak (Baudrillard, 2011, s.7).”

4 Bkz. Baudrillard, J. (2016). *Simgesel değiş tokuş ve ölüm* (Dördüncü Baskı), (O. Adanır Çev.), İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi, ss. 87-151.

5 “SİMÜLAKR: Bir gerçeklik olarak algılanmak isteyen görünüm (Baudrillard, 2011, s.7).”

ci (parçalayıcı) aşaması dediği ve sonunda “bütünsel gerçeklik (integral reality)” diye adlandırmaya karar verdiği aşamayı. Bütünsel Gerçeklik, içinde her şeyin realize edildiği sınırları bulunmayan ve ne olursa olsun herhangi bir ilkeye veya nihai bir amaca göndermede bulunmaksızın teknik olarak cisimleştirilen gerçekliktir. “Böylelikle ilke ve kavram olarak gerçeklik aşamasından gerçeğin teknoloji yoluyla gerçekleştirilme ve sürdürülme aşamasına geçilmiştir (Baudrillard, 2005, s. 15).” Bütünsel Gerçeklikte simülasyon her yerdedir ve hatta artık aynı anda hiçbir şey ve her şey anlamına gelecek denli yaygın olduğundan modellere de ihtiyacı yoktur. “Oysa mevcut gerçekliği somut olarak ortaya koyacak kanıtlar yoktur ve asla da olmayacaktır –Tanrının varlığını kanıtlayabilmenin mümkün olmaması gibi. Gerçeklik bir inanç nesnesidir, tıpkı Tanrı gibi (Baudrillard, 2005, s. 15).” Nesnel gerçekliğin giderek ortadan kaybolmasının yol açtığı Bütünsel Gerçeklikte illüzyonun yok olduğunu ve illüzyonun olmadığı yerde de nesnel gerçeklikten bahsedilemeyeceğini ileri sürer ve nesnenin kendi üzerine kapanması anlamında gerçekliğin gerçeklikle (bir inanç nesnesi olarak gerçeklik) temsilinin söz konusu olduğunu söyler.

“Nietzsche’nin dediği gibi gerçek dünyayla birlikte görünümeler dünyasını da yitirdiğiniz zaman içinde yaşadığınız evren olgusal, olumlu ve bu haliyle de gerçek olmasına gerek kalmamış bir evrendir. Bu ready-made türünden bir evrendir. Duchamp’ın ‘çeşme’si içinde yaşamakta olduğumuz modern hipergerçekliğin (gerçeğin, işlemsel bir şeye dönüşüp, bir kökene ihtiyaç duymamasıyla birlikte modeller aracılığıyla türetilmesi) bir amblemi, saf gerçeklikten yola çıkan her türlü illüzyonun çarpıcı bir karşı-transferi sonucu gibidir. Burada her türlü olası metaforla bağlantısını kopararak kendi kendinin yerini almış bir nesne vardır (Baudrillard, 2005, s. 23).”

Artık teorinin pratiğe galibiyetinin konuşulduğu, hatta onun yerine geçtiği gibi algılanan bir dönem söz konusudur, lakin Baudrillard bizi uyarır:

“Baudrillard’a göre, sanat düşüncesinin (teori) sanatın kendisinin (pratik) üzerindeki galibiyeti ve ready-made ile nesne düşüncesinin (kavram) nesnenin kendisi (yaşam) üzerindeki galibiyeti medya bağlamında anlaşılmalıdır. Medya, olgusalın yanı sıra görsel bir evren de yaratan, uçsuz bucaksız, dairesel imge besleme süreçleriyle tüm olayların ve imgelerin sürekli ve değişmez bir şekilde yeniden kullanıma sokulduğu bir alandır. Medyanın bu karakteri bizim entelektüel ve politik yaşamımızı, eylemlerimizi ve düşüncelerimizi etkiler ve her şeyi kendi üzerine odaklanmaya, kendisini önceden kopyalamaya ikna ederek, kandırır. Bu yüzden de temsil, sembolleştirme, metaforlaştırma ve hatta kavramlaştırma-yı kısa tutar (Korur, 2008, s. 88).”

Baudrillard kendi metodolojisi ve düşünceleri doğrultusunda artık çıkar bir yolun bulunmadığını, yeni şeyin mümkün olmadığını, teorilerin, düşüncelerin, görüşlerin dahi simülasyon haline geldiği çağımızda her şeyi, hatta kendi söylediklerini bile unutmamızı, peşinden gitmememizi salıklar.

“Medya egemenliğindeki Postmodern çağda; televizyonda, filmde ve internette, doğru ya da yanlış kopya fikri yıkıma uğramıştır. Simulakra olarak imajlar (imge) kendilerinden başka hiçbir şeye gönderme yapmazlar diye iddia eder. Baudrillard bu teoriyi, ileri kapitalizmin koşulları altında pazar güçlerinin toplumumuzu artık hakkında konuşulacak bir gerçekliğin olmadığı, orijinal olanla onun kopyası veya temsili arasında bir farkın artık bulunmadığı bir dereceye kadar doyurduğu kitlesel iletişim araçları babında savunmaya çalışır. Sanatçıyı özgür, bağımsız bir yaratıcı olarak gören romantik görüş materyalist üretim, tüketim ve mülkiyet bağlamında alabora olmuştur. Baudrillardcı ideoloji sanatçıyı yeni bir gelişmenin mümkün olmadığına ikna etmek üzere tasarlanmış gibidir (Vernadoe, 1990, s. 393).”

Sonuç:

Greklere “techné” kavramı varlığı insandan ileri gelen, insanın meydana getirdiği, ortaya koyduğu şeyleri ortaya koymanın bilmesidir. Bu bilme ifşa edici tarzda açığa vurucu, temsil edici bir bilmedir. Zanaat dediğimiz budur, nesneler böyle üretilir. “Poiesis” kavramı ise yapmak, temsil etmek, dünyayı dönüştüren ve sürekliliği sağlayan eylem anlamındadır. Sanat dediğimiz de budur, sanat eserleri böyle üretilir. Çalışmada, şimdiye değin bahsedilen tarihsel ve düşünsel arka plan perspektiflerinde bir ortaya koyma, ifşa etme, temsil etme bilgisiyle insanın gerek el ürünü olarak gerekse gelişimine göre kullandığı teknoloji ve endüstri ürünü olarak ürettiği nesnelere karşı sanatçıların ilgisi onların bu ortaya koyucu, ifşa edici, temsil edici nitelikleri sebebiyledir. Hâlihazırda zaten bir insan bilmesinin sonucu olan nesneler, yapmak, temsil etmek, dünyayı dönüştürmek ve sürekli kılmak arzusundaki sanatçı açısından sanatında yeni olanaklar aramasına ve yeni teknikler icat etmesine yol açar. Sanatçılar yeni nesneler üretmek yerine var olan nesneleri kullanarak, onları biraya getirerek, birbirleriyle ilişki içine sokarak temsil sorununda nesnelerin kendi niteliklerinden de yararlanır, onların katkısını da işlerler. Bu bağlamda bir teknik nesnenin sanatsal dönüşümü metamorfoz ve transpozisyon ile gerçekleşebilir. Metamorfoz veya transformasyon yönlü bir dönüşüm malzeme tabanlıdır. Sanatsal normlara uygun şekilde üretilmiş eserleri kapsar. Teknik nesnenin transpoze işlemle dönüştürülmesi ise nesneye sanat alanında hazır nesne statüsü kazandırır. Bu yetki ile teknik nesne sanatçısı tarafından seçilerek sanat eseri olarak atanmış

olur. Marcel Duchamp, 1917’de New York’ta düzenlenen ‘Bağımsızlar Sergisi’ne *Fountain* (Çeşme) adını verdiği, ters çevrilmiş porselen bir pisuarla katılmıştı. Duchamp, yaşamın içinden sıradan bir nesneyi seçmiş ve bunu sanat eseri olarak önermişti. Bu tür bir nesnenin, sanat nesnesi mertebesine yükseltilmesindeki provokatif tavır, sanatın ‘yücelik’ kategorisinin derinden sorgulanmasına neden olmuştur. Sanatın geleneksel yöntemlerinin reddi olarak okunan bu hareket nesneyi odağına alan yeni eğilimlerle devam etmektedir.

Kaynaklar

- Antmen, A. (2008). *20. Yüzyıl Batı sanatında akımlar*, İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Artun, A. (2010). *Sanat manifestoları*, İstanbul: İletişim Yayınları.
- Baudelaire, C. (2004). *Modern hayatın ressamı, (İkinci baskı)*, İstanbul: İletişim Yayınları.
- Baudrillard, J. (2005). *Şeytana satılan ruh ya da kötülüğün egemenliği*. (O. Adanır Çev.), İstanbul: Doğu Batı Yayınları.
- Baudrillard, J. (2009). *Gösterge ekonomi politiği hakkında bir eleştiri (İkinci baskı)*. (O. Adanır-A. Bilgin Çev.), İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi.
- Baudrillard, J. (2011). *Simülakrlar ve simülasyon (Altıncı baskı)*. (O. Adanır Çev.), İstanbul: Doğu Batı Yayınları.
- Baudrillard, J. (2016). *Simgesel değiş tokuş ve ölüm* (Dördüncü Baskı), (O. Adanır Çev.), İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi.
- Buck-Morss, S. (2010). *Görmenin diyalektiği*, İstanbul: Metis Yayınları.
- Bumin, T. (1981). Hegel'de sanatın ölümü üzerine bir deneme. *Yazko Edebiyat Dergisi*, Sayı: 4, ss. 157-166.
- Bürger, P. (2003). *Avangard kuramı*, İstanbul: İletişim Yayınları.
- Cole, E. (2004). Interviews Donald Kuspit on The End of Art.
<https://kirkbrideplan.wordpress.com/wp-content/uploads/2012/10/the-end-of-art-interview-with-donald-kuspit.pdf> erişim tarihi: 20.06.2025.
- Danto, A.C. (1964). The artworld. *Journal of Philosophy*, Vol. 61, No. 19, ss. 571-584
<http://www.jstor.org/stable/2022937?seq=1> erişim tarihi:20.10.2011.
- Danto, A.C. (2010). *Sanatın sonundan sonra*. (Z. Demirsü Çev.), İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Dempsey, A. (2007). *Modern çağda sanat*, İstanbul: Akbank Kültür Sanat Yayınları.
- Dickie, G. (1974). *What is art? An institutional analysis*. ss. 426-437.
<http://www.berniephilosophy.com/files/49779208.pdf> erişim tarihi: 08.03.2012.
- Greenberg, C. (1939). Avant-garde and kitsch.
<https://bpb-us-e2.wpmucdn.com/sites.uci.edu/dist/d/1838/files/2015/01/Greenberg-Clement-Avant-Garde-and-Kitsch-copy.pdf> erişim tarihi: 20.06.2025.
- Greenberg, C. (1960). Modernist Painting.
<https://www.sholetteseminars.com/wp-content/uploads/2015/07/Greenberg-Modernism-copy.pdf> erişim tarihi: 20.06.2025.
- Guyer, P. (Ed.). (2000). Immanuel Kant: *Critique of the power of Judgment*. New York: Cambridge University Press.
- Huisman, D. (1992). *Estetik (Birinci baskı)*, İstanbul: İletişim Yayınları.
- Hume, D. (t.y.). Of the standard of taste. <http://www.bartleby.com/27/15.html> erişim tarihi: 17.01.2013.
- Korur, A.F. (2008). Art vs theory. *Beykent Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, Sayı: 2(1), ss. 73-95,

<http://www.beykent.edu.tr/docs/sosl.pdf?phpMyAdmin=26b1ab37aa-748d52c4747d623bec741b>

erişim tarihi: 26.03.2010.

Kuspit, D. (2005). The Matrix of Sensations. Artnet,

<http://www.artnet.com/magazineus/features/kuspit/kuspit8-5-05.asp> erişim tarihi: 19.10.2012.

Moran, B. (1991). Edebiyat kuramları ve eleştirisi (Sekizinci baskı), İstanbul: Cem Yayınevi.

Poster, M. (Ed.). (1988). *Jean Baudrillard selected writings*. Stanford University Press.

https://archive.org/details/BaudrillardJeanSelectedWritingsOk/Baudrillard%2C%20Jean%20-%20Selected%20Writings_ok/

Rosenstein, L. (2002). The end of art theory. *Humanitas*, 15(1), ss. 32-58.

<http://www.nhinet.org/rosenstein15-1.pdf> erişim tarihi: 25.02.2013.

Simmel, G. (2003). *Modern kültürde çatışma*, İstanbul: İletişim Yayınları.

Vernadoc, K. (1990). High&Low: Modern art, popular culture. New York: Museum of Modern Art. https://assets.moma.org/documents/moma_catalogue_1764_300062991.pdf

Görsel Kaynakçası:

Görsel 1: Pablo Picasso, *Les Demoiselles d'Avignon* (Avignonlu Kızlar), 1907. T.ü.y.b.

<https://www.pablocassio.org/avignon.jsp> erişim tarihi: 20.06.2025.

Görsel 2: Vladimir Tatlin, *Corner Relief* (Köşe Rölyefi), 1915. Demir, Bakır, Ahşap, Kablo, 71 x 118 cm., https://monoskop.org/Vladimir_Tatlin#/media/File:Tatlin_Vladimir_1914_Counter_Relief.jpg erişim tarihi: 19.07.2020.

Görsel 3: Marcel Duchamp, *Bottlerack* (Şişe Askılığı), 1914/1964. Değiştirilmemiş Hazır Nesne. Galvanizli Demirden Şişe Rafı, 59 x 37 cm. <https://www.marcelduchamp.net/duchamp-artworks/page/3/> Erişim tarihi: 19.07.2020.

Görsel 4: Marcel Duchamp, *Fountain* (Çeşme), 1917. Değiştirilmemiş Hazır Nesne. Porselen pisuar. Ebatları bilinmiyor. <https://www.marcelduchamp.net/duchamp-artworks/page/3/> erişim tarihi: 20.06.2025.

Görsel 5: Marcel Duchamp, *Bicycle Wheel* (Bisiklet Tekerleği), 1913/1964. Yardım Edilmiş/Katkıda Bulunmuş Hazır Nesne. □: 64.8 cm., h: 60.2 cm. <https://www.marcelduchamp.net/duchamp-artworks/page/3/> erişim tarihi: 20.06.2025.

Görsel 6: Marcel Duchamp, *L.H.O.O.Q.*, 1919. Düzeltilmiş /Tamamlanmış Hazır Nesne. 19,7 x 12,4 cm., <https://www.marcelduchamp.net/duchamp-artworks/page/2/> erişim tarihi: 20.06.2025.

Görsel 7: Andy Warhol, *Brillo Box* (Brillo Kutusu), 1964. 43,3 x 43,2 x 36,5 cm., Ahşap. <https://www.artforum.com/features/andy-warhols-brillo-box-204255/> erişim tarihi: 20.06.2025.

Bölüm 4

BEYAZ GELİNLİĞİN TASARIM ÖZELLİKLERİNİN DEĞİŞİM SÜRECİ ÜZERİNE 19. YÜZYILIN KRONOLOJİK BİR ANALİZİ

Emine KOCA¹, Fatma KOÇ²

1 Prof. Dr., Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, Sanat ve Tasarım Fakültesi, Moda Tasarımı Bölümü, E-mail: emine.koca@hbv.edu.tr ORCID: 0000-0001-6607-5652.

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

1.GİRİŞ

İnsanların yaşamlarındaki önemli geçiş evrelerinden birinin kutlama töreni olan evlilik merasimleri yani düğünler, yansıttıkları toplumsal ve kişisel anlamları ile bir sembolik gösterge işlevi gören gelinliklerle özdeşleştirilmiştir. Giyim tarihi incelendiğinde, gelin giysilerinin önemli bir yeri olduğu, bu giysilerin kişilerin yaşamlarının en özel gününde güzel görüntü sağlayacak işleve sahip bir giysi olarak sadece pratik değerler değil aynı zamanda sembolik değerler de içerdiği görülmektedir. Gelin giysilerinin özellikleri, gelinin kişiliğini evliliğin sınırları ve gelenekleri dahilinde sunmasını sağladığı için hem kişisel hem de sosyal boyutları bünyesinde taşımaktadır. İlgili literatürde gelin giysilerinin törenlerle özdeş görülmesine yönelik bilgiler konuya açıklık getirmektedir. Walsh (2005:239) evlilik törenlerini, çok sayıda kültürel anlamla dolu ve çeşitli şekillerde okunabilen, toplumsal olarak yapılandırılmış ritüel olarak tanımlamaktadır. Gelinlik, bu performanstaki temel karakterlerden biridir ve düğün gelenekleri hakkında kelimeler ve jestler kadar çok şey söylediği için gelinliğin seçimi, düğünün planlanmasının önemli bir yönüdür. Titon (1995:434), düğün törenlerini her bireysel durumda farklı şekilde okunabilen yaşayan, nefes alan, değişen bir şey olarak tanımlamaktadır. Bu törenlerde gelinliğin rolünü tartışırken, onu bir metin olarak incelemek ve metnin bir bileşeni olarak gelini hem özne hem de nesne boyutuyla analiz etmenin dikkat çekici bir nokta olduğunu vurgulamaktadır. Özne boyutu kültür ve performansın içinde yer aldığı töreni, nesne boyutu ise törenin içinde bir karakter olarak yer alan giysiyi kapsamaktadır. Bu nedenle, stil, kadınlık, kişisel ifade, gelenek ve çatışma unsurlarının hepsi bu performatif metnin anlaşılmasına yönelik çeşitli okumalara katkıda bulunur.

Hangi toplumdan veya dinden olursa olsun bir gencin yaşamındaki en önemli dönemlerden biri evlilik sürecini içeren dönemdir. Dolayısıyla gençlerin en önemli törensel giysisi de kuşkusuz gelinlik veya damatlık olarak kullandığı giysileridir. Tarihi süreçte gelinlik ve damatlık için seçilen modeller, malzemeler veya renkler farklılık gösterse de amaç hep aynı kalmıştır. Yeni bir yaşama adım atan kişinin diğerlerinden farklı olması gerekliliği, söz konusu giysileri özel kılmıştır (Koç vd.,2015:95). Tarih boyunca hükümdarlar, soylular ve diğer yöneticilerin sıklıkla bir ittifak oluşturmak, krallıklarını zenginleştirmek veya bir çatışmayı önlemek için bir evliliği kullandıkları ve görkemli törenlerin en görünür nesnelerinin değerli kumaşlar ve mücevherlerden oluşmuş, statü göstergesi renklerin ve formların hakim olduğu, zenginlik ve güç göstergesi giysiler olduğu bilinmektedir Bu yönüyle evlilik törenleri ve dolayısıyla giysilerin kültürel olduğu kadar politik bir boyutu olduğu da görülmektedir.

Günümüzde bir düğünün öznesi olarak; baştan aşağı beyaz rengin hakim olduğu başında duvağı, süslü, uzun elbisesi ve elinde çiçeğiyle bir gelin silueti akla gelse de 19. Yüzyılın ortalarına kadar gelin giysilerinin bu tanıma uymadığı; günlük giysilerin eşzamanlı silüetlerini ve renklerini barındıran süsleme ve kumaşlarıyla değer kazandırılmış daha yeni giysiler oldukları bilinmektedir. Çünkü evlilik ritüelleri dünya genelinde önemli ölçüde farklılık göstermiş ve gelin giysisinin rengi, stili ve törensel önemi, o toplumun değerlerine, inancına ve kültürüne bağlı olarak şekillenerek kabul görmüştür. Tarihi süreçten bu yana gelin giysilerinin bireysel kimliğin şekillenmesindeki merkezi rolünün yanı sıra kültürel değerleri ve idealleri yansıtmadaki önemine yönelik bakış açılarının kültürlere göre farklılık göstermesi bu giysilerin çeşitliliğini ve sembolik değerini artırmıştır. Bu bağlamda, gelin ve düğün katılımcıları arasında iletilen açık ve gizli sembolizmleri içeren gelin giysilerine yönelik tanımların kapsamı da oldukça geniştir.

Toplis (2015: 102), giyenin adı, evlilik tarihi ve yerinin sıklıkla korunması nedeniyle gelinliği, kesin bir kökeni olması en muhtemel tarihi giysi olarak tanımlamaktadır. Genellikle giyen kişinin uzun süre sakladığı bu giysi parçaları modaya uygun giysiler olsalar da aynı zamanda inanç ve geleneklerle dolu, giyenin kişiliğini ve geleceğe dair umutlarını yansıtan, son derece bireysel giysilerdir. Gelinlerin aile hayatlarının başlangıcını işaret eden özel günü anımsatmak için özenle saklanan gelinliklerin, bazen ebeveynlerden, çoğunlukla anneden kızına aktarılmasıyla, giyildiği bağlamın değişmesi ya da gelinliğin düğün sonrasında başka yerlerde giyilebilecek bir elbiseye dönüştürülerek kullanımının da olduğu bilinmektedir. Bu bağlamda, Toplis'in gelinlik ve birey arasındaki duygu durum ilişkisinin gücünü vurgulayarak, özel giysilerin, giyinmenin ötesinde bir ömrü olduğuna dikkat çektiği söylenebilir.

Foster ve Johnson'a göre (2003:2) gelin giysileri; karşılaştırmalı prestij, zenginlik veya algılanan statüyü göstererek bir ifade oluşturan seçimi ile en görünür ve açıklayıcı giyim tarzıdır. Ancak gelinlik, giyenin ailesinin sosyal, ekonomik veya politik statüsünün bir göstergesi olmaktan daha fazlasıdır. Daha geniş bir anlamda gelinlik, bir çifti evlilikte birleştirdiği gibi bir toplumu bir arada tutan karmaşık bir iç içe geçmiş ilişkiler dizisi oluşturur. Esasen gelinlikler, toplumu bir arada tutan bir tür kültürel tutkal olarak okunabilir. Radner (1993:3) ise gelin giysilerini, belirli mesajları açıkça ifade etmenin sonuçlarından kullanıcıyı koruyan, kelimeler, biçimler, davranışların oluşturduğu belirteç olarak işlev görebilen bir dizi sinyalden oluşmuş kodlanmış bir eser olarak görmektedir. Bu anlayışı ile Radner gelin giysilerin sembolik iletişim rolüne dikkat çekmektedir.

Çok yönlü tanımlarından yola çıkılarak düğün törenlerinin öznesi olan gelinliğin, çoğunluğun deneyimlediği sosyal durumların yanı sıra kişisel birçok özelliği de ima eden işlevi ile bağlayıcı bir topluluk uygulamasının sembolü olduğu söylenebilir. Bu sosyal bağlam, gelin giysilerini araştırmacılar için değerli bir araç haline getirmiş, gelinliğin tarihi süreçteki değişimini ortaya koyan sergilerle toplumun ilgisini çekmeyi başarmıştır. Hertz (2012:63)bu durumu şöyle açıklamaktadır. Gelinlikler sahipleri tarafından çok değerli oldukları, genellikle bir kadının karşılayabileceği en yüksek kaliteyi temsil ettikleri ve nadiren sadece bir kez giyildikleri için çoğunlukla müzelere bağışlanırlar. Halk tarafından değerli görüldükleri için de gelinlik sergileri en çok katılım gören gösterilerdendir. 9 Ekim 2010'da Cincinnati Sanat Müzesi'nde uzun süre gösterimde kalan "Wedded Perfection" sergisi, stilistik kronolojiden ziyade tematik gruplara göre düzenlenen altmıştan fazla gelinliğin karmaşık kültürel değerlerin, sembollerin ve bireysel seçimlerin tezahürleri olarak sunulması açısından önemlidir. Daha önce Avustralya, Yeni Zelanda ve Singapur'da turneye çıkan, İngiltere'de 3 Mayıs 2014-15 Mart 2015 tarihleri arasında Victoria Albert müzesinde Victoria dönemi 70 gelinliğin sunulduğu "Wedding Dresses 1775- 2014" sergisi ve Kanada McCord Müzesi'nde 20 Kasım 2014 ile 19 Nisan 2015 tarihleri arasında, 1816'dan 2008'e kadar uzanan otuz gelinliğin sunulduğu "Love in Fine Fashion" sergisi yakın dönemdeki önemli örneklerdendir. Bu bağlamda gelinliklerin sadece elbise olmaktan çok daha fazlası oldukları, sadece moda değil, aynı zamanda tarihi de yansıttıkları söylenebilir.

Günümüzde Batı dünyasında ve pek ülkede evlilik törenlerinde yaygın olarak kullanılmasıyla bir klasik haline gelmiş olan beyaz gelinlik, tarihi süreçte ilk kez Anne of Brittany'nin 1499'da Fransa Kralı XII. Louis ile evlendiği düğün töreninde ortaya çıkmış olmasına rağmen (Stacy McCain, 2014), Kraliçe Victoria'nın Prens Albert ile evlendiği 1840 yılına kadar popüler olmadığı görülmektedir.



Resim 1. Kraliçe Victoria 1840 (Stevenson, 1978:11)

1840'a kadar Avrupa ve Kuzey Amerika'daki gelinler mavi, sarı ve siyah, gri veya kahverengi gibi çeşitli renklerde gelinlik giymiştir. Kraliçe Victoria'dan önce, Batı Avrupa'daki gelinler, kraliyet ailesi üyesi oldukları için geleneklerine uyarak kırmızı, yoğun brokarlı elbiseler giymiştir (Otnes ve Pleck, 2003). Türk kültürü de dahil olmak üzere Batılı olmayan birçok kültürde, kırmızı, gelinliklerin geleneksel rengidir. Kraliçe Victoria döneminde, önceki kraliyet gelinlerinin oluşturduğu emsalleri göz önünde bulundurmuş ancak, yaygın gümüş dokulu elbise yerine o dönem için modern ve sade kırık beyaz ipek saten bir elbise giymeyi tercih etmiştir (Ehrman, 2014: 56).

Kraliçe Victoria, çiçekli tacının altından kalça hattına kadar uzanan duvağı, omuzlarındaki fiyonklara kadar genişleyen V yakalı, beyaz saten gelinliği ile gelin giysilerinde geleneksel formlardan uzak yeni moda bir tarzın oluşmasına zemin hazırlamıştır.

Kraliçenin beyaz elbisesinin üzerine kırmızı kadifeden uzun ve bol geleneksel saray üstlüğüne yerine, çevresi portakal çiçeği püskülüyle çevrili beyaz satenden ve uzun kuyruklu bir giysi giyerek, beyaz gelin giysisinin öncülüğünü yaptığını belirten Tobin (2003:32), kraliçe Victorianın, 1840'lar boyunca kraliyet gelinleri ve günümüz modern gelinleri için beyaz gelinlik trendlerini başlatan kraliyet gelini olduğunu ve beyaz gelinlik giyen ilk kraliyet gelini olarak kabul edildiğini vurgulamaktadır. Böylece Victoria'nın günümüzde çoğu düğünün merkezinde yer alan bir trend ve geleneği başlattığına dikkat çekmektedir. Olian (1994), benzer şekilde, Prenses Alice ve Galler Prensesi'nin kızının sırasıyla 1858 ve 1863'te beyaz gelinliklerle evlenmiş olmasını, kraliyet düğünlerinin sıradan halkın tercihlerini etkilediğini belirtmektedir. Bunting (2023:13) ise erdem ve doğurganlığın simgesi olarak ve kokuları için değerli görülen portakal çiçekleri ile gelinliğe anlam yüklenirken, bu süsleme detayının bir sembol olarak gelecekteki birçok kraliyet düğününde görüldüğünü belirtmesi, modern de olsa gelin giysilerinin sembolik değerinin devamlılığına işaret etmektedir. Finnel'in (2018:20), Victoria döneminde gelinlerin çok batıl inançlı olduğu ve bu yüzden kendilerine "iyi şans" getirmek için ellerinden geleni yaptıklarının varsayıldığını vurgulaması da gelin giysilerine yüklenen sembolik değere dikkat çekmektedir.

Kraliçe Victoria'nın stil ikonu olarak bir dönem modasını yönlendirdiği ve Victoria dönemi (1837-1901) olarak adlandırılmış olan bu dönem dikkate alındığında, kendisini takip eden hemen hemen her kraliyet gelininin, ondan ilham alarak bunu devam ettirmesinin beyaz gelinliğin görünürlüğünün ve kullanımının artmasında etkili olan faktörlerden biri olduğunu söylemek mümkündür. Ancak, batı modası olarak sunulan beyaz gelinliğin kullanılması, ortaya çıktığı İngiltere'de bile hemen gerçek-

leşmemiş, “*savaş arası yıllarda gece kıyafetleri ve saf beyaz gelinlik tarzına doğru kademeli bir geçiş yapılmıştır. 1934’ten sonra kilise öğleden sonra düğünlerin kutlanmasına izin verdiğinde, akşam resepsiyonları için fırsat tanınmış ve bu da gelinliklerin tarzını ve renklerini etkilemiştir. Hollywood filmleri de bu gelinlik tarzının oluşumunda ve renginin değişmesinde büyük bir etkiye sahiptir*” (Arvanitidou ve Gasouka, 2014:264). Bu etkide, yaşamın her alanında olduğu gibi, giyim alanında da modanın zamanla hız kazanan yayılımı ile egemenliğinin artmasının önemini de vurgulamak gerekmektedir.

Yenilikçi, geçici, dönemsel ve sosyal olgu olma özellikleriyle tanımlanan moda, gücünü kitleleri etkileme düzeyinden almakta ve bu özelliklerinden dolayı toplumda sosyal düzenleme işlevi de görmektedir. Modanın yayılımıyla paralellik gösteren bu işlevi yerine getirmede, kitlelere ulaşmasını sağlayan iletişim kanallarının önemli rolü olduğu, sanayi devriminden bu güne modanın yayılım sürecinde teknolojik gelişmeler ve kitle iletişim araçlarının etkisinin büyük olduğu bilinmektedir. Dergiler, modanın yenilikçi yapısıyla özdeş, sürekli değişen görsel imgeler aracılığı ile okuyucularının giyim tercihlerini yönlendirirken, aynı zamanda modanın yayılım sürecine de hizmet ederek, modanın sosyal düzenleme işlevin de de aktif rol üstlenmektedirler (Koca ve Koç, 2019:2-3). Walsh’ın (2005: 253); gelinin giydiği giysinin rengi, onun çağdaş geleneğe karşı tutumunu gösterecektir. Beyaz giymeyi seçerse, yalnızca beyaz gelinliğin doğasında bulunan saflığı ima etmekle kalmaz, aynı zamanda kabul edilebilir düğün giysisi olarak kabul edilene uymak istediğini de belirtir. Başka bir renk seçerse, çağdaş gelenekleri hiçe saydığını ve törende bulunanlar tarafından kabul edilmeyebilecek bir şekilde kendini ifade ettiğini hisseder, açıklaması da modanın sosyal düzenleme yönüne dikkat çekmektedir.

Beyaz gelinlik modasının yaygınlaşmasında da etkin olan faktörler arasında gazete ve dergilerin oluşturduğu basın yayın organlarının, özellikle kadın modasını tanıtan dergilerin önemli etkisinin olduğu da dönem yayınlarında görülmektedir. Bu yayınlar arasında modanın tüm Avrupa ve Amerika ya kadar uzanan geniş bir kitleye tanıtılmasında öncü dergilerden biri olan “Le Moniteur De La Mode” dergisinin büyük rolü vardır. Beyaz gelinliğin kraliçe Victoria tarafından ilk kez 1840 yılında kullanılması ve 1843 yılında yayın hayatına başlayan derginin her sayısında beyaz gelinliklerle tasvir edilmiş gelin figürlerine yer verilmiş olması, bu rolü açıkça ortaya koymaktadır. 19. Yüzyılın ikinci yarısında, Viktoria dönemini (1837-1901) içeren süreçte, gelin giysilerinin rengiyle ortaya çıkan bu radikal değişimin zaman içinde modanın etkisiyle giysilerin tasarım özelliklerinde de görüldüğü ve bu değişimin form, malzeme ve süsleme özellikleri açısından nasıl olduğuna yönelik sorulara yanıt

bulabilmek çalışmanın çıkış noktasını oluşturmuştur. Bu düşünceden hareketle, “Le Monitör De La Mode” dergisinin 1843-1900 yılları arasındaki sayılarında yer alan gelin giysilerin kronolojik olarak incelendiği ve tasarım özelliklerindeki değişimin belirlendiği çalışma ile ilgili literatüre katkı sağlanacağı ve trend ve yeni tasarım oluşturma çalışmalarına kaynak oluşturulacağı düşünülmektedir.

1.1. Le Moniteur De La Mode

1843-1913 yılları arasında yayınlanan Le Moniteur De La Mode dergisi, giyimden ev mobilyalarına kadar moda ve stildeki son gelişmeleri halkla buluşturan bir dergi olmasına rağmen, tüm sayılarında yer alan şapkalar ve saç modelleri ile şık giysiler içinde kadınların tasvir edildiği gravürleri ile döneminin giysi modasını yansıtan ve yaygınlaştıran bir konuma sahiptir. Gravürün, dönemin moda evleri için yeni bir reklam aracı olarak görülmesinin bu konumda önemli rolü olmuştur. Ayrıca, her figürün altında, tüm tasarım detaylarıyla tasvir edilen giysileri ve aksesuarları üreten veya satan moda evlerinin adları ve adreslerinin yer alması ve her plakanın numaralandırılmış olması dönem modasının yayılımı açısından derginin önemli bir özelliğidir. Başlangıçta Paris’te haftalık olarak yayınlanmaya başlayan derginin ilgi çeken gravürleri İngiliz ve Amerikan moda yayınları tarafından da ithal edilerek kullanılmıştır.

Bu dergi serisi 19. yüzyılın ikinci çeyreğinde başlayan ve baskı teknolojisindeki gelişmelerin kolaylaştırdığı daha büyük baskı plakalarının üretimine olanak tanıyan Fransız moda dergilerindeki patlamanın bir parçası olarak görülmüştür. O dönemde kaliteli giysiler ve aksesuarlar da dahil olmak üzere lüks ürünler pazarına hakim olan Fransa’da bu tür yayınlar, etkili Fransız modalarını taşralı ve yabancı okuyuculara yaymak için etkin bir araç olarak kullanılmıştır.

Dönemin önemli moda dergilerinden biri olarak görülen Le Moniteur de la Mode dergisinin ünü elli yıl boyunca özel tasarımcısı olan ve küratörlüğünü de yapan Jules David’in gravürlerinin kalitesinden kaynaklanmaktadır. 1843’teki lansmanından 1892’deki ölümüne kadar tüm gravürleri Fransız sanatçı, illüstratör ve litograf Jules David tarafından çizilen dergide, sanatçının yaklaşık 2600 plakası yer almaktadır. Bu plakalar, Fransız modasının en son modasını giyen hanımların görüntülerinden sohbet konuları yaratmasıyla tanınmaktaydı. Jules David’in ölümünden sonra başka sanatçıların gravürleri de dergide yer almıştır (Vittu, 2025). Ancak 1913 yılında derginin yayın hayatına son verilmesi, sanatçının çizgisini devam ettiremediği ve aynı etkiyi yaratmadığı şeklinde yorumlanmaktadır.

Dönemin kadın giyim modasının yanı sıra yaklaşık tüm sayılarında gelin giysilerinin de yer aldığı dergi, moda tarihi süreci açısından önemli bir belge niteliği taşımaktadır. Bu bağlamda derginin, Fransa'nın 19. yüzyılda bir moda merkezi olarak önemini ve dönemin tasarımcılarının yaratıcı yelpazesini belgelemenin yanı sıra moda yayılım sürecine katkıları ile endüstrinin günümüzdeki konumunda önemli rolü olduğu düşünülmektedir.

2. YÖNTEM VE ÇALIŞMA MATERYALİ

Le Moniteur De La Mode dergisinin 1843-1900 yılları arasındaki sayılarında yer alan gelin giysilerin kronolojik olarak incelendiği bu betimsel çalışma ile beyaz gelinliğin kullanılmaya başlandığı 19. Yüzyılın 2. yarısından yüzyılın sonuna kadar geçen süreçte gelinliklerin tasarım özelliklerindeki değişimin belirlenmesi amaçlanmıştır.

Derginin tüm sayıları taranmış ve ilgili dönemde (1843-1900) yayımlanmış sayılarda yer alan gelinlik görselleri toplanmıştır. Benzer görseller arasından dönem modasını en iyi temsil edenler belirlenerek, seçilmiş 48 adet gelin figürünün yer aldığı gravür, araştırmanın materyalini oluşturmuştur. Araştırma kapsamına alınan görseller 10 yıllık periyodla kategorilendirilerek, kronolojik tablolar oluşturulmuş ve içerik analizi yönteminin aşamaları izlenerek derinlemesine incelenmiştir. Öncelikle, bilgileri sistematik olarak gözlemlemek ve kaydetmek için kodlama işlemi yapılmış, gelin giysilerinin tasarım özelliklerini oluşturan tüm detaylar alan sistematığına göre daha önceden belirlenmiş kavramlar doğrultusunda kodlanmıştır. Aralarındaki ortak yönler bulunarak bir araya getirilen kodlarla yapılan tematik kodlama sonucunda gelin giysilerinin silüet/form, kumaş/malzeme ve süsleme /baş süslemesi-duvak özellikleri tema olarak belirlenmiştir. Araştırmanın amacına ulaşmak için belirlenen kodlar ve oluşturdukları temalar doğrultusunda giysi görsellerinin biçimsel çizimleri yapılmış ve aşağıdaki sorulara yanıt aranarak analiz edilmiştir.

1. 1843-1900 yılları arasında beyaz gelinlik formları nasıl değişim göstermiştir?

2. 1843-1900 yılları arasında beyaz gelinlik kumaş ve malzemelerindeki değişimler nelerdir?

3. 1843-1900 yılları arasında beyaz gelinlik süsleme ve duvak özelliklerindeki değişimler nelerdir?

Derginin tüm sayılarının taramalarında Le Moniteur De La Mode Internet Archive'inin yanı sıra MDZ-Münchener Digitalisierungs Zent-

rum Digitale Bibliothek, TESSA- Digital Collections The of Los Angeles Public Library, Metropolitan Museum of Art Library Digital Collections, hhu-Heinrich Heine Universität Düsseldorf gibi üniversite ve müzelerin erişime açık olan dijital koleksiyonları ve farklı kaynaklardan teyit edilmiş tek yaprak gravürler kullanılmıştır.

3. BULGULAR VE YORUM

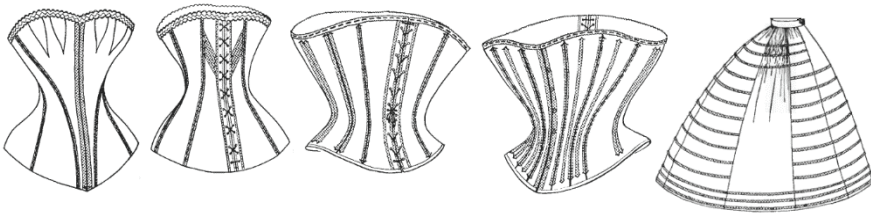
Yüzyıllardır süregelen evlilik törenlerinde, gelinlerin giydikleri giysiler günün en önemli parçalarından biri olma özelliğini hep korumuş, en zor ve sıkıntılı dönemlerde bile gelin giysileri olanaklar kapsamında bu niteliğinden ödün vermemiş ve davetlilerin ilgiyle bekledikleri bir özne olmuştur. Her kültürün kendine özgü gelin giyim tarzı zamanla küçük değişikliklere uğramış olsa da kendine has özelliklerini uzun yıllar korumuş ve çeşitliliğini sürdürmeyi başarmıştır. Ancak, 1840 yılında kraliçe Victoria'nın düğününde giydiği giysi ile başlayan beyaz gelinlik kullanımının yaygınlaşması, kültürlere özgü çeşitliliği ortadan kaldırırken, dönem modalarının etkisiyle form, malzeme, süsleme ve süslenme açısından değişimlerle tasarım özelliklerinde çeşitlilik göstermiştir. Le Moniteur De La Mode dergisinin 1843- 1900 yılları arasındaki gelin giysileri ve tasarım özelliklerindeki değişim kronolojik olarak aşağıdaki tablolarda sunulmuştur.

Tablo 1. *Le Moniteur de la Mode* 1843-1850 Yılları Arasındaki Gelin Giysileri

Le Moniteur de la Mode 1843- 1850 Yılları Arasındaki Gelin Givsi Görselleri			
			
1843 Nisan, gravür 2	1844 Nisan, gravür 38	1845 Ekim, gravür 92	
			
1846 Kasım, gravür 130	1948 Eylül, gravür 145	1849 Ocak, gravür 165	

Tablo 1 incelendiğinde, 1843-1850 yılları arasındaki yedi yıllık zaman diliminde beli korse ile keskin olarak ortaya çıkarılmış gelinlik silüetleri, üst bedeni saran V biçimli korsajı ve büzgülerle hacimli görünüm sağlanmış, yere kadar uzanan etekleriyle dikkat çekmektedir. Tüm görsellerde, genel olarak 1830'ların sert silüetinin yumuşadığı ancak, küçük bel ve kum saati figürünün tercih edilirliliği korunurken, bel hattının doğal pozisyonunun altına düştüğü görülmektedir. Bu bağlamda, gelin giysilerinin silüet formlarının oluşmasında korse ve krinolin kullanımının etkin olduğunu söylemek mümkündür. İç giyilen kronolin ile oldukça kabarık ve hacimli görünüm kazanmış olan etek formlarının, 1846 yılı ve sonrasında katlı fırfırlarla hareketlendirilmiş olduğu görülmektedir. Kadının giysilerinin eteklerine hacim kazandırmak için uzun yıllar iç giyilen hacimli eteklerin (petticoat) yerine kullanılan, özel olarak kafes şeklinde yapılandırılmış bir çember etek olan krinolinin, at kılından yapılmış eski versiyonlarının yerine 19. Yüzyılın ortalarında farklı malzemelerle, sonrasında ise hafif çelikle güçlendirilmiş kafesler kullanıldığı bilinmektedir.

Waugh (2004:93,118), 1840'lı yıllarda at kılı-muslin iç eteklerin, Paris balolarında giyilen tuvaletlerin yuvarlak ve zarif kadın figürünü sağlayan vazgeçilmez eşlikçiler olduğunu vurgulayarak, krinolinlerin ilk formlarına işaret etmektedir. Ayrıca, "müslin ve hafif malzemeler çok moda olmasına rağmen, 19. Yüzyılın ilk yarısı boyunca ipeklerin giderek daha popüler hale gelmesi, 1830'larda eteklerin genişlemeye başlaması ve 1840'lı yıllarda fırfırlı eteğin yaygın modasıyla birlikte at kılından yapılmış krinolin adı verilen iç etekler, etekleri hacimli göstermede yetersiz kalmış ve bazıları kordonla, bazıları balina kemiğiyle güçlendirilmiş çeşitli versiyonları üretilmiştir" açıklaması da bu kullanımı doğrulamaktadır. Bu bilgiler aynı zamanda dönemin kumaş ve tasarım özellikleri açısından da ipuçlarını sunmaktadır.



Resim 2. Kemikle desteklenmiş ve çok parçalı korse-koton krinolin (Waugh 2004:77, 78,94).

Giysileri destekleyen bu iki iç giysi parçasının kullanımı 16. Yüzyıl giysilerinde de görülmüş olmasına rağmen, on dokuzuncu yüzyılın ortalarından itibaren popülerlik kazanmış oldukları dikkate alındığında, bu kullanımın gelin giysilerine de yansıdığını düşünmek, modanın ruhu açısından doğru bir yaklaşımdır. Tüm görsellerdeki ince belli kum saati formundan bu dönemde korse kullanımının yaygın olduğu anlaşılmaktadır. Waugh'un (2004:75,79), 1810'lu yıllarda Fransa ve İngiltere'deki kadın dergilerinde korsenin geri dönüşüne karşı bir itiraz olduğunu ancak, daha uzun gövdeli, daha dolgun bir etek ve elbisede daha vurgulu bir bel çizgisinin korsayı tekrar popüler hale getirdiğini belirtmesi de bu yorumu desteklemektedir. Ayrıca, 1840'ların sonlarında daha hafif korselerin tercih edildiği, destek almadan giyilebilecek, önden bağlamalı, vurgunun sert ve düz bir gövdede değil, ince bir belden dışarı doğru açılarak akan kavisli hatlarda olduğu, bunun için de balina kemikli korselerden tamamen farklı, yedi ila on üç ayrı parçadan oluşan ve her biri bele göre şekillendirilen körüksüz, hafif, beyaz dokuma korselerin kullanıldığı bilgisi de Tablo 1'deki gelin giysilerinin süliet formlarıyla örtüşmektedir.

Tablo 1'deki gelin giysilerinin yakalarının beden üzerinde şekillendirilmiş -O- ve derin olmayan -V- yaka formunda oldukları, ancak farklı süsleme detayları ile çeşitlilik gösterdikleri görülmektedir. Yaka çevresini saran ince dantel fırırlar ve yaka şekline göre işlemlerle süslenerek sağlanan bu çeşitlilik, bazı giysilerde (1844-1845) omuzdan korsaja doğru daralarak ön ortasında birleşen uzun bantlarla, hem yaka hem de korsaj belirginleştirilmiş ve böylece giysinin ince bel hattı da vurgulanmıştır. Eteği katlı giysilerin omuzlarından kolların üzerine sarkan tek ve çift sıra fırır detayları (1846-1848) ile gelinliğin tasarım bütünlüğü sağlanırken, görsel farklılığı da artırılmıştır. Tüm gelin giysilerinin uzun, düz ve dar kol formuna sahip oldukları, 1846 yılına ait görselin kollarına dirsek üzerinden başlayan dantel fırır katlarıyla hareketlilik kazandırılmış olsa da dar kol formun korunduğu görülmektedir.

Kumaş ve süsleme özellikleri açısından incelendiğinde, gelin giysilerinin parlak ve dökümlü kıvrımları ile genellikle düz saten ve kendinden desenli jakarlı ipek kumaşlardan oluştuğu, süsleme ve fırır katlarında ise üzeri gümüş ipliklerle dokunmuş karmaşık desenlerde brokar kumaşlar, tül ve dantel kullanıldığı anlaşılmaktadır. 1843 yılı gelinliği süsleme açısından oldukça sade olmasına rağmen, sonraki yıllarda giysilerin etek ucu, yaka çevresi, kol ağzı gibi farklı bölümlerinde gümüş rengi işlemler, dantel fırırlar, saten kurdelerden yapılmış fiyonklar ve çiçekler ile süsleme özelliklerinin arttığı görülmektedir. Gelin giyiminin en çarpıcı ve ayırt edici özelliği duvak ve baş süslemeleridir. Görsellerdeki duvakların tümünün giysi boyundan daha kısa ayak bileği üzerindeki uzunluğu 40'lı yılların duvak özelliği olarak görülmektedir. 1843 ve 1844 yılı dışındaki

tüm duvakların, başa geçirilmiş bone şeklindeki tül bir başlığın ucuna takılarak veya baş üzerine örtüldükten sonra çevresine yerleştirilen çiçeklerle aynı görünüm kazandırılmış olması bir diğer dönemsel özellik olarak düşünülmektedir. Duvaklarda çoğunlukla düz tül kullanılmış olmakla birlikte ve 1844 yılı gelinliğindeki dantel duvak ve gelinin elinde tuttuğu mendil dikkat çekici bir detaydır.

Stevenson (1978:8,34), 19. yüzyılda, belki de o dönemde zirvede olan neoklasik etki nedeniyle, altın, gümüş ve beyaz rengin süsleme amaçlı kullanımına yönelik büyük bir rağbet olduğunu ve moda-ya uygun gelinliğin de bu trendi yakaladığını belirtmektedir. Bu nedenle, başlıklar ve duvaklar ile giyilen zengin saten ve ipek elbiselerin örneklerine sıkça rastlandığını vurgulamaktadır. Ayrıca Victoria Albert müzesindeki 1848 yılına ait eteği katlı tül fırfırlardan oluşan gelinlik görselinin beyaz saten ve işlemeli tül- den yapıldığını, duvağının ise Devon bobin dantelinden (İngiltere’de dantel üretimi ile ünlü bölge) oluştuğunu belirtmesi de dönem gelinliklerinde kullanılan malzeme ve süslemelere açıklık getirmektedir. Finnel (2018:19), Viktorya Dönemi’nde (1837-1901) hem düğünlerin hem de gelinliklerin daha süslü olduğunu, kısa beyaz eldivenler, kızkılık soyadı baş harflerinin yazılı olduğu mendil, işlemeli ipek çoraplar, üstte fiyonklar ve kurdelelerle süslü düz ayakkabıların giysi süslemelerinin belirgin unsurları olduğunu belirtmektedir. Kullanılan malzemelerin, gelinin zenginliğine ve tercihin- e bağlı olarak dantelden kaş- mire kadar çeşitli olabileceğini, kişilerin sosyoekonomik statülerini göstermenin bir yolu olarak gelinliklerinin ve mücevherlerinin süslülüğünü kullanmaya başladıklarını vurgulayarak, önceki gelin giysileri gibi beyaz gelinliklerin de sembolik işlevinin olduğuna dikkat çekmektedir.

Beyaz gelinlik kullanımının sonraki yıllarda daha da yaygınlaşmasıyla, kadın giyim modasında görülen değişimlere paralel olarak siluet formlarında ve tasarım özelliklerinde farklılıklar oluşmuştur. 10 yıllık zaman diliminde dönemsel olarak ele alındığında, dönem başında ve sonundaki giysi formlarındaki değişim açıkça görülebilmektedir. Matthews’ın (2018) *Viktoria dönemindeki kadın giysilerindeki değişimi açıklayan; “yakalar yükseldi, beller indi ve Gotik ciddiyet yerini fırfırlara ve bol miktarda süslemeye bıraktı. Kollar genişledi, etekler kabardı. Krinolin kabarık eteğe dönüştü ve buharla kalıplanmış korseler kadınların belini daha da sıkılaştırdı”* tanımlaması dikkate alındığında, aynı değişimin gelin giysilerine de yansıdığı Tablo 2’deki 1850’li yıllara ait gelin görsellerinde açıkça görülmektedir.

Tablo 2. *Le Moniteur de la Mode* 1851- 1860 Yılları Arasındaki Gelin Giysileri

Le Moniteur de la Mode 1851- 1860 Yılları Arasındaki Gelin Giysi Görselleri			
			
11851 Mayıs, gravür 289	1852 Ekim, gravür 343	1853 Nisan, gravür 359	
			
11854 Kasım, gravür 412	1855 Ekim, gravür 443	1856 Ekim, gravür 477	
			
1858 Nisan, gravür 525	1859 Ekim, gravür 577	1860 Şubat, gravür 592	

Tablo 2'deki 1850'li yıllardaki gelin giysilerinde, 1840'lardaki korse ve krinolinle şekillendirilmiş süliet formunun devam ettiği görülmektedir. V korsajlı bedenler olmasına rağmen, sıkıştırılarak belirlenmiş normal bel hattına dönüş olduğu ve eteklerin çevresinin önceki döneme göre daha genişlemiş görünümü, dönem giysilerinin dikkat çekici özelliğidir. Stevenson'un (1978:8) 1856'da çelik tellerden yapılmış bir kafes kombinezonun icadıyla, genişleyen etek formlarına yönelik sorunun çözüldüğünü, çok geçmeden "saat yayı" çeliğinin kullanımıyla daha mükemmel hale geldiğini ve böylece hemen hemen her kadının tüm giysileri için bir krinolin sahibi olduğunu belirtmesi de bu dönemsel özelliğe atıf yapmaktadır. Bu krinolin çeşidinin katlanabilir formuyla kullanım kolaylığı sağlaması önemli bir tercih nedeni olmakla birlikte, 1830 yılında Barthelemy Thimonnier'in icadından sonra, 1846 yılında Elias Howe tarafından gerçek bir dikiş makinesinin patentinin alınmasıyla (Askaroff,

2016) kullanımı yaygınlaşan dikiş makinelerinin daha düşük maliyetle seri üretim yapmaya olanak sağlaması, içe giyilen bu kafes eteğin daha geniş bir kitleler tarafından tercih edilmesinde önemli bir etkindir. Gelin görsellerindeki beden formlarının oluşturulmasında kullanılan korselerin, özellikle arkadan sıkılarak bağlandıkları için yardım almadan giyilip çıkarılmasında yaşanan güçlükler, tıpkı krinolin gibi korselerin de değişik formlarının geliştirilmesi ihtiyacını doğurmuştur. *“1848 yılında Joseph Cooper’in icat ettiği, bağcıkları çözülmeden gevşetilerek giyilip çıkarılmasına olanak tanıyan önden bağlamalı korsenin (busk) kadınlar için kolaylık sağlaması ve 1850’lerden itibaren yaygın olarak benimsenmesi”* (Lynn, 2014:89) ile gelin giysilerinde de bu tip korselerin kullanım alanı bulduğunu söylemek mümkündür. Tablo 2’deki bazı gelinliklerin (1853-1854-1855) ön ortasında korsaja kadar uzanan tek sıra düğmeli kapamalı formu da korselerde sağlanan kullanım kolaylığının giysilerde de gözetildiği anlamını taşımaktadır.

1850’lerde fırfırlar yeni ve yaygın bir moda olarak hem günlük hem de gece kıyafetleri için kullanılmıştır. Fırfırlar, tartan kadifeden iki geniş bantla süslenmiştir. Londra Müzesi ve Victoria Albert Müzesindeki fırfırlı saten gece elbiseleri (Licata, 2020:22) dönemin giysilerinde fırfır ve saten kumaş kullanımının örnekleridir. Tablo 2’deki tüm gelin giysilerinde de önceki dönemde olduğu gibi fırfır katlarıyla hacim kazandırılmış eteklerin popülerliğini koruduğu, kumaş olarak saten ve dantel kullanımının yaygın olduğu görülmektedir. 1851 yılı gelinliğindeki bele bağlanan kuşağın etek üzerine sarkan geniş bantlarının ağaç kabuğu desenli parlak görünümü ise muare kumaş kullanımının da olduğunu göstermektedir.

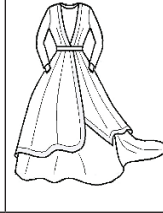
1850-1860 yılları arasındaki gelin giysilerinde, yaka ve kol formlarında değişiklikler dikkat çeken diğer bir özelliktir. Dönemin ortalarına kadar boyun çevresini saran dantel fırfırların genişlemiş formları, yerini bedene takılan dik yakalara bırakmıştır. Dantel ve tül kullanılmış oval ve -V- şeklindeki transparan robalar ile giysilere derin dekolte ve omuzları açık görüntü kazandırılmıştır. Dönem sonlarına (1859) doğru ön ortası düğme kapamalı V şeklindeki tül robanın çevresine takılmış, şal yaka formu da aynı görüntüdedir. Kol formlarında ise dönem başlarında 1840’lı yılların düz, dar ve uzun kolların devam ettiği görülmektedir. 1851 yılı gelinliğinin kollarında büzgülerle oluşturulmuş sıralı boğumlar olmasına rağmen, dar kol formu korunmuştur. Dönem ortalarında kollar genişleyerek bilekleri açıkta bırakacak şekilde büzgülerle ve manşetle toplanmıştır. Ayrıca, üstü dar ve dirsekten sonra genişleyen kavisli kol ağzına formu da (1855) kullanılmıştır. Dönem sonlarına doğru bol kol formları, el üzerini kapatan fırfır görünümü oluşturacak şekilde bileklerde büzgülerle toplanmıştır. Bu durum, 1850’li yılların ortalarından sonra kol formlarında önemli değişim başladığını göstermektedir.

Tablo 2'deki tüm görsellerin süsleme özellikleri incelendiğinde 1851 yılı gelinliğinin etek ucunu çevreleyen üzüm salkımları ve yapraklarından oluşan beyaz işlemleri olduğu, diğer giysilerde işleme kullanılmadığı, süslemelerin genellikle farklı bölümlerdeki dantel kıvrımlarından ve farklı boyutlardaki fiyonklardan oluştuğu görülmektedir. Eteklerin fırır katlarının uçları dilimli şekillendirilmiş veya dilimli dantellerle aynı görüntü kazandırılmıştır. 1854,1855 ve 1856 yıllarına ait gelin giysilerinde roba çevresine çevreleyen dantel fırırların, giysinin katlı etekleri bütünleşmiş yaygın süsleme özelliği olduğu görülmektedir. Gelinliklerin etek, beden ve kollarında dantellerle yapılan yüzey süslemeleri ve eteklerin üzerindeki uzantılarıyla, bele bağlanan geniş fiyonklu kuşaklar da önemli süsleme detaylarıdır.

Gelin başı süslemelerinin önemli bir unsuru olan duvaklarda, önceki dönemlerde olduğu gibi düz tül kullanımı devam etmiş, ancak dönem sonuna doğru duvak boyları yere kadar uzayarak giysi boyuyla örtüşmüştür. Duvakların baş çevresini saran veya başın arkasına takılan çiçek buketlerinin ucuna takılarak kullanılmış olması gelin başlarındaki değişimin bir parçasıdır.

Tablo 3. *Le Moniteur de la Mode* 1861- 1870 Yılları Arasındaki Gelin Giysileri

Le Moniteur de la Mode		1861- 1870 Yılları Arasındaki Gelin Giysi Görselleri	
			
1861 Ekim, gravür 649	1863 Ekim, gravür 721	1864 Nisan, gravür 739	
			
11865 Nisan, gravür 777	1866 Ekim, gravür 830	1867 Ekim, gravür 866	

			
1868 Mart, gravür 884	1869 Mart, gravür 920	1870 Nisan, gravür 956	

Tablo 3 incelendiğinde 1860'lı yıllarda gelin giysilerinin silüet formlarının değişim gösterdiği, belden fıskırırcasına kabarık etek formlarının, etek ucuna doğru oldukça genişleyen çan etek görünümüne dönüştüğü ve bel hattının tam yerine oturduğu görülmektedir. Bu silüetlerin oluşmasında kalçadan aşağıya doğru çemberleri genişleyerek form değiştiren kronolinlerin yanı sıra bel hattında sonlanan korselerin de etkili olduğu anlaşılmaktadır. Waugh'un (2004:79) krinolin en geniş olduğu ve korse'nin ana görevinin beli küçültmek olduğu 1860'larda, aşırı kısa olan korse türünün çok popüler olduğunu ve İngiltere'nin dışında tüm Avrupa'da kadınlar tarafından giyildiğini belirtmesi de bel hattının yerindeki değişime vurgu yapmaktadır.

50'li yılların fırır katlarından oluşan eteklerinden bu dönemde de kolay vazgeçilmemiş, 60'ların ilk yarısında fırır katları kalça hattının altından başlayarak sıralanmış veya etek ucuna hacim kazandıracak şekilde kullanılmaya devam etmiştir. Dönemin ikinci yarısında aynı silüet formu devam ederken, etekler üzerinde farklı boy ve şekillerde ikinci etek görünümündeki parçalar ve arkadan yere uzanan kuyruklar gelinliklerin önemli tasarım özellikleri olarak dikkat çekmektedir. 1960'lı yılların sonlarında eteklerin önlerindeki kabarık görünüm azalarak, arkada kalça üzerinde yoğunlaştığı ve kuyrukların uzunluğunun arttığı görülmektedir.

Waugh (2014:93), volanlı çan etek modası sürerken, kabarık eteğin demode olduğunu, ancak, altmışlı yılların daha sade eteğine uyum sağlamak için önünün düzleşerek daha genişlediğini ve arkasının kuyruklu hale geldiğini belirtmektedir. Bunun giyen kişi için çok daha hoş bir moda olduğunu ve arkadaki hacmin yarattığı rahatsızlığın sorun olarak görülmediğini de vurgulamaktadır. Lynn'in (2014:176) "on yıldan fazla bir süre popüler olduktan sonra, büyük, çan şeklindeki etekler zirveye ulaştı ve 1860'larda hacim arkaya doğru kaymaya başladı. Etekler artık daha düz bir ön kısma ve vücudun arkasını vurgulayan sivri bir şekle sahipti" açıklaması da etek formlarındaki bu değişime dikkat çekmektedir.

Dönemin tüm gelin görsellerinin yakalarında önceki yıllarda olduğu gibi boyun çevresine göre şekillendirilmiş O yaka formu görülmekle birlikte, üzerine uygulanan parça ilaveleriyle -V- yaka ve süsleme detayları ile farklı roba görünümüleri oluşturulmuştur. 1861 ve 1863 yılı giysilerinin ön ortasından bele kadar tek sıra düğmeli kapamaları ve kollarının dirsekten sonra genişleyen ve bileklerde büzgüyle toplanan formlarından, 50'li yıllardaki önden düğmeli beden özelliğinin ve bileklerde büzgülerle toplanmış geniş kol formunun devam ettiği anlaşılmaktadır. 1860'lı yılların ikinci yarısında ise düz ve dar uzun takma kollar tüm gelin giysilerinde görülmektedir. Bu durum, 1840'lı yıllardan 1850'lerin ortasına kadar hakim olan bu kol formuna dönüş olduğunu göstermektedir.

Tablo 3'teki tüm görsellerdeki parlak ve kıvrımlı görünümüleriyle gelinliklerde önceki dönemlerde olduğu gibi ipek ve saten kumaşların kullanılmaya devam ettiğini söylemek mümkündür. Bazı görsellerdeki giysilerin parlak kumaş kıvrımlarındaki kırık ve katlanmış görünüm ipek tafta kumaştan üretildiklerini düşündürmektedir. Gelin giysileri süsleme özellikleri açısından incelendiğinde, işleme detayının çok fazla kullanılmadığı, farklı genişliklerde kumaş ve dantel fırfırların tüm gelinliklerin önemli süsleme unsuru olduğu görülmektedir. Etek üzerindeki parçaların farklı kısımlarda kıvrımlarla toplandığı noktalara yerleştirilen veya üzerinden sarkıtılan kumaş ve dantelden yapılmış çiçekler ise süsleme detayları arasında yer almaktadır.

Düz tülden oluşturulmuş duvaklar 1860'lı yıllarda da kullanılmaya devam etmiş, ancak, önceki dönemde olduğu gibi bir çiçek buketi veya tacın ucuna takılmamış, baş üzerine yerleştirilerek giysi üzerine sarkıtılmıştır. Duvağın, baş üzerine gelen kısmı dantel ve çiçeklerle süslenmiştir. Duvak boyu ise arkada yere uzanarak kuyruk oluşturacak uzunlukta değişim göstermiştir.

Tablo 4. *Le Moniteur de la Mode* 1871- 1880 Yılları Arasındaki Gelin Giysileri

Le Moniteur de la Mode 1871- 1880 Yılları Arasındaki Gelin Giysi Görselleri			
1871 Ekim, gravür 1011	1872 Nisan, gravür 1033	1873 Ekim, gravür 1111	
1874 Nisan, gravür 1137	1875 Ekim, gravür 1268	1876 Nisan, gravür 1314	
1877 Nisan, gravür 1406	1878 Kasım, gravür 1550	1880 Eylül, gravür 2062	

Tablo 4'teki 1870'li yıllara ait gelin görsellerinde giysilerin, 1860'ların sonunda görülen beli sıkıca kavrayan bedeni, önü düz ve arkada kalça üzerinde yoğunlaşan eteğiyle -S- silüet formuna dönüşerek köklü bir değişim gösterdiği görülmektedir. Bu görünümünden, giysilerin içine giyilen korse ve krinolin kullanımının devam ettiği anlaşılmakla birlikte, özellikle etek formuna paralel olarak krinolinin de yapısının değiştiği açıktır. Etekler önde daha dar ve düz hale gelirken, arkada belin altındaki eliptik görünümün çoğunlukla iç eteğin arkasına yerleştirilen küçük bir yastık veya kalça pedleri (bustle) ile sağlandığı bilinmektedir. Görsellerin arka eteklerinde de bu uygulamaların yapıldığını söylemek mümkündür.

1871-1880 yılları arasındaki gelin giysilerinin göze çarpan önemli bir tasarım özelliği eteklerin üzerine kat oluşturan farklı biçimlerdeki etek parçalarıdır. 1872 ve 1875 yılları arasındaki daha önceki dönemlerde rastlanmayan etek ve üstten oluşan iki parçadan oluşan giysi formları, dönem açısından gelin giysilerindeki önemli bir değişim olarak dikkat çek-

mektedir. Bu görsellerde üst beden giysilerinin geometrik kesimli uzun boyları etek üzerinde kat oluştururken, diğer görsellerde de tek parça giysinin üzerindeki parçalarla katlı etek görüntüsü oluşturulmuştur. Üçgen, kare ve elips şeklinde olan bu parçalar eteğin hem ön hem de arkasında yer alabildiği gibi bel altındaki kabarık görünümü vurgulayacak şekilde sadece arkada da kullanılmıştır. Bazı giysilerde ise arkada kalça üzerinde toplanmış kumaş parçalarının oluşturduğu hacimli görünüm, kalça altından serbest bırakılarak uzun kuyruk işlevi görmüştür. Gelin giysilerinde önceki dönemde olduğu gibi farklı uzunluklardaki kuyrukların bu dönemde de devamlılık göstermesi önemli bir tasarım detayıdır. Benzer şekilde giysilerde ağırlıklı olarak ipek ve saten kumaşın yanı sıra özellikle fırfırlarda dantel kullanılmaya devam edildiği görülmekle birlikte, 1880 yılı görselinde kendinden desenli ipek kumaş kullanılmış olması dikkat çekicidir.

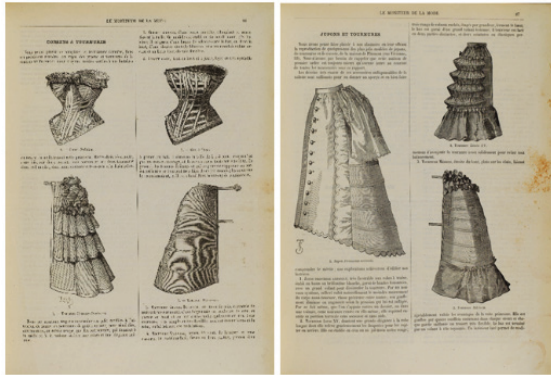
Giysiler yaka ve kol formları açısından incelendiğinde, dönem ortalarından sonra sıfır yaka formundan bedene takılan şal ve dik yakalara doğru geçiş olduğu ve düz dar takma kolların hâkimiyetinin sürdüğü görülmektedir. Dar kolların ucuna sıralı olarak yerleştirilmiş, el üzerine kadar uzanan pililerden oluşturulmuş bantlarla kol formlarına farklı görünüm kazandırılmıştır. Ancak 1874 yılı görselinin yırtmaçlı ve köşeli uzun kol ağzı, dönem ortalarında değişik kol boyu ve kesimlerinin de ortaya çıktığı şeklinde yorumlanabilir. 1880 yılı görselinde düz dar kol formunun uzun boyunun bileği açıkta bırakacak şekilde kısaldığı dikkat çekmektedir. Koca ve Emiroğlu (2019:248) araştırmalarında, 1870'li yıllarda kabarık kol formunun yerini üzeri farklı detaylarla süslenmiş düz dar kolun aldığı, kol uçlarında farklı şekillerdeki kol kapakları ve dar kol uçlarından görünen dantel fırfırların farklılık yaratan detaylar olduğunu belirtmektedirler. Ayrıca, ilk defa bu dönemde karşılaşılan dirsek ile bilek arasındaki truvakar kol boyunu önemli bir değişim olarak yorumlamaları da dönemin sonunda görülen truvakar kol boyunu doğrular niteliktedir.

1870'li yılların gelin giysilerinde kumaş ve dantel pililerinden oluşan bantlar en önemli süsleme detayları olarak görülmektedir. Yakada boyun çevresini saran pilili ince fırfırların yanı sıra yaka çevresinden uzanarak belde ön ortasında birleşen geniş fırfırlarla -V- yaka görünümü oluşturulmuştur. Pilili bantlar kol uçlarında genişleyerek birkaç kat sıralanmış, etek uçlarında ise farklı ebatlarda çeşitlilik gösteren fırfırlara dönüşmüştür. Etek üzerindeki katların kenarlarını çevreleyen pilili fırfırlar, fiyonklerle toplanan bu ikinci katlara kıvrımlı ve hareketli görünüm kazandırmıştır. Önceki dönemde olduğu gibi bu dönemde de işlemlerin olmadığı gelin giysilerinde, yaka, etek, kol gibi farklı bölümlerde kullanılmış olan küçük çiçek demetleri, sonraki dönemin çiçek trendinin de başlangıcı

olarak görülmektedir.

Gelin giysilerinde arkada katlar oluşturan uzun tül duvak kullanımı bu dönemde de yaygın kullanılmıştır. Dönem görsellerinin genelinde duvak, baş üzerine yerleştirilmiş çiçek buketi veya başı çevreleyen çiçekli tacın altından giysi üzerine sarkıtılmıştır.

İlgili literatürde giysilerin eteğini destekleyen iç etek “yarım krinolin” veya “krinolet” olarak adlandırıldığı gibi Fransızca adı ‘tournure’ olarak da bilinmektedir. Giysilerin altındaki destekleyici yapıların giysi formlarına uygun hale geldiğini Lynn (2014:176) açıkça tanımlamaktadır. Kafes krinolinler modanın yeni hatlarını yansıtarak daha dar hale gelmiş ve krinolet veya yarım krinolin ortaya çıkmıştır. Arkada yarım çemberlere sahip, ön kısmı düz olan krinolinin bu değiştirilmiş versiyonu, 1868 civarında modası geçen küçülmüş krinolinin yerini almıştır. Genellikle arka kısmı abartmak için üstte ekstra çelik halkalara sahip, 1860’ların ortalarından itibaren giyilen bu krinoletler, kafes krinolin ile 1870’lerin arkası kabarık eteği arasındaki boşluğu kapatmıştır.



Resim 3. 1870’li yılların korse ve krinolet görselleri (*Le Moniteur De La Mode*, 1875:51, 27)

Resim 3’te, *Le Moniteur De La Mode* dergisinin 1875 Ocak sayısında kronolindeki bu değişim geniş olarak ele alınmıştır. Yarım kronolin formu ‘tournure’ olarak adlandırılarak eklemli tournure juponlar ve farklı isimlerle adlandırılmış tournureler olarak iki grup altında sınıflandırılmıştır. Kişilerin statülerine göre “düşüş (duchesse) tournure”, “markiz (marquise) tournure”, “doktor (medicis) tournure” gibi çeşitlerine yer verilmiştir. Aynı çeşitlilik korselerde de “sultan korsesi”, “kafes korse” gibi isimlerle görülmektedir.

Tablo 5. *Le Moniteur de la Mode* 1881- 1890 Yılları Arasındaki Gelin Giysileri

Le Moniteur de la Mode		1881- 1890 Yılları Arasındaki Gelin Giysi Görselleri	
			
1881 Eylül, gravür 2412	1883 Ekim, gravür 2038	1181884 Eylül, gravür 2074	
			
1885 Nisan, gravür 2182	11886Temmuz, gravür 22291	11887 Eylül, gravür 2357	
			
11888 Haziran, gra. 2450	1889 Eylül, grav. 2532	11890 Eylül, gravür 2588	

Tablo 5'teki 1880'li yıllara ait gelin giysilerinde; korse ile inceltirilmiş belleri ve krinolet ile oluşturulmuş arkadaki hacimli görünümüyle -S- silüet formunun korunduğu, ancak bel hattının aşağıya indiği -V- korsaj ile uzun görünümlü bedenlere tekrar dönüş olduğu görülmektedir. Waugh (2004:79), Fransız Jean Werly'nin patentini aldığı (1832) genellikle beyaz pamuktan, şekillendirici körükleri ile çok hafif balenli, giyilmesi çok kolay olan dokuma korselerin çok popüler olduğunu ve 1889' a kadar giyimeye devam ettiğini belirtmektedir. Dolayısıyla, korselerin gelin giysilerinin ince belli silüetlerinin oluşmasında bu korselerin etkisinin olduğunu söylemek mümkündür.

1870'lerin ortalarında görülen iki parçalı giysiler yerini tek parça giysilere bırakmıştır. Genel olarak kuyruğu olmayan düz ve dar etek formları kullanılmış olmasına rağmen, 1886 ve 1887 yılı görsellerinde büzgülerle kıvrım kazandırılmış etekler de dikkat çekmektedir. Arkada kalça üzerindeki kabarık ve hacimli görünüm, büzgülerle toplanarak bele takılan

ayrı bir uzun kuyruk parçası ile oluşturulmuştur. Eteğin kırmalarla yanda veya arkada toplanarak oluşturduğu drapeli görünüm ise göze çarpan tasarım özelliklerinden biridir.

Dönemin giysilerinde dik yaka yoğun olarak kullanılmış ve boyun çevresini saran fırfırlar genişleyerek dik yaka görünümü korunmuştur. 1880'li yılların ilk yarısındaki gelin giysilerinde pilili kumaş ve dantel fırfırların genişlikleri yaka çevresinde çeneye kadar uzamış, ikinci yarısında boynu saran geniş dik yakalar kullanılmıştır. Ön ortasında dik yakanın altından bele kadar uzanan dantel volanlar (1888), belirli aralıklarla sıralanmış fırfırlar ve makine pilileri hem yaka hem de bedene farklılık kazandıran tasarım özellikleridir. Kol formlarında ise dönem boyunca düz dar kol formu yaygın olarak kullanılmış, ancak, kol boyları dirsek bilek arasında (truvakar) değişiklik göstermiştir. 3/2 kol boyu olarak da tanımlanabilecek bu kolların uçları işlemeli kol kapakları veya büzgülerle toplanmış farklı biçimleriyle dikkat çekmektedir. 1890 yılı gelin giysisinin üstü bol ve boğumlu, alt kısmı kolu saran koyun budu kol formu, sonraki dönemin kol formlarının izdüşümü olarak görülebilir.

Colquhoun (2020:2), Toronto Metropolitan Üniversitesi Moda Araştırma Koleksiyonu'nda yer alan 1890 yılına ait krem ipek satenden gelinliği; korse ile bütünleşmiş bedeni, boyun çevresini saran büzgülü yakası, üzeri dantel kaplanmış gigot veya koyun budu kolları, aynı renk saten kurdelerden yapılmış fiyonkları ve arkasında yere uzanan uzun kuyruğu ile tasvir etmektedir. Mida (2013:1) ise aynı koleksiyondaki 1889-1890 yılı krem saten kumaştan yapılmış gelin terliklerinin gelinlik ile aynı kumaştan olduğunu vurgulaması saten kumaşların ve dantelin dönem gelinliklerinde yaygın olarak kullanılmaya devam ettiğini destekleyen açıklamalardır.

1880'li yıllara ait tüm gelin giysilerinde süsleme unsuru olarak giysinin yaka, kol, etek gibi farklı bölümlerinde kullanılan çiçekler dikkat çekmektedir. Önceki yıllarda yaygın olan fırfır süslemelerin yoğunluğunun azaldığı, ancak, dantel ve çiçeklerle zenginleştirilmiş makine pililerinin beden ve yaka süslemelerinde kullanıldığı görülmektedir. Bedende ön ortasında düz olarak (1887) veya -V- oluşturacak şekilde sıralanmış makine pililerinin (1881,1889) üzerine, belde korsaj çevresine (1886), eteklerin ve uçlarının şekillendirildiği kumaş kıvrımlarında (1887, 1888) veya fırfır süslemelerinde (1883,1884) küçük yapma çiçekler kullanılmıştır. Gelin giysilerinin tümünün yakasının ön ortasında veya bir yanında çiçeklerin olması da çiçeğin dönemin önemli süsleme unsuru olduğunu göstermektedir. Bazı giysilerde (1881) ise şerit dantel üzerinde veya kol ve yaka çevrelerinde işlemlerle yapılmış süslemeler yer almıştır.

Önceki dönemde olduğu gibi baş üzerine yerleştirilmiş çiçek demeti veya çiçekli tacın altından uzanan uzun kuyruklu tül duvaklar bu dönemde de yaygın olarak kullanılmıştır. Ancak, 1881 yılı gelininin tümü dantel olan duvağı, dönem içinde az da olsa dantel kullanımının da olduğu şeklinde yorumlanabilir.

Tablo 6. *Le Moniteur de la Mode* 1891- 1900 Yılları Arasındaki Gelin Giysileri

Le Moniteur de la Mode 1891- 1900 Yılları Arasındaki Gelin Giysi Görselleri			
			
1891 Eylül, gravür 2665	1893 Eylül, gravür 2882	1894 Eylül, gravür 2982	
			
1895 Eylül, gravür 3181	1898 Eylül, grav. 3511	1900 Eylül, gravür 3578	

Tablo 6 incelendiğinde, gelin giysilerinin siluet formlarında ve tasarım özelliklerinde önemli değişiklikler olduğu görülmektedir. Önceki yirmi yıla hakim olan -S- silüetini yerini bele oturan ve etek ucuna doğru genişleyen çan etekli giysiler almış ve bel hattı esas yerine geri gelmiştir. Bedeni ve beli sıkı şekilde saran formu ile giysilerin içinde korse kullanımının devam ettiği, akıcı etek formu ile de krinolinlerin şekil değiştirdiği, daha esnek ve yumuşak iç eteklerin kullanıldığı anlaşılmaktadır. Parçalı formları ile eteklerin genişlikleri artırılarak kıvrımlı ve akıcı bir görünüm kazandırılmıştır. Önceki dönemlere göre daha sade bir görünüm sergileyen 1900'lü yılların gelin giysilerinin arkasında katlar oluşturarak uzayan kuyruklar varlığını sürdürmektedir.

Giysilerin yakalarında dik yaka formu yaygın olarak kullanılmaya devam etmiş ve 1880'li yılların sonunda görülen koyun budu kol formu 1990'ların ilk yarısında sade gelinliklerin en abartılı ve dikkat çeken bölümü olmuştur. Literatürde gigot kol olarak da bilinen koyun budu kolların genişlikleri farklılık göstermekle birlikte, dönemin ikinci yarısında düz, dar takma kollara dönüş olmuştur. Bazı görsellerin (1893,1894) gigot kollarının üzerinin dantelle kaplanmış olması bu dönemde de saten ipek ve dantel kullanımının sürdüğü anlamına gelmektedir. Gelin giysileri-

nin dönemin moda eğilimleri tarafından yönlendirildiği dikkate alındığında; Koca ve Emiroğlu'nun (2019:250), 1890'lı yıllarda bele oturan düz ve evaze açılan etek formuna sahip giysi silüetlerinin kadın modasında devam ettiği ve koyun budu kol formunun uzun bir aradan sonra yeniden gündemde olduğunu belirtmeleri Tablo 6'daki giysi görsellerinin kol formlarını desteklemektedir.

Süslemeler açısından dönem gelin giysilerinin oldukça sade oldukları, etek parçalarının veya beden kupları üzerinde çok ince su oluşturacak işlemlerin bariz süslemeler olduğu, Tablo 6'daki görsellerde açıkça görülebilmektedir. Uzun yıllar kullanımda olan kuyruklu tül duvaklar 1890'lı yıllarda da gelinlerin baş süslemelerinin önemli bir tamamlayıcısı olmayı sürdürmüştür.

Araştırma kapsamında incelenen görseller doğrultusunda, 1843-1900 yılları arasında iç giyim parçaları olan korse ve iç eteklerin gelin giysilerini destekleyen ve silüet formlarını oluşturan önemli giysi parçaları olduğunu söylemek mümkündür. 1900'lere kadar farklı biçimler olarak nispeten popülerliğini korumuş olan bu giysilerin I. Dünya Savaşı yaklaşırken, kadınların iş gücüne katılma zorunluluğunun hissedilmesiyle kullanımlarının azaldığı ve yerini daha rahat bir silüet yaratmak için beden ve eteği şekillendirecek, hem sutyen hem de uzun bir elbisenin birleşimine bıraktığı bilinmektedir.

SONUÇ

Le Monitör De La Mode" dergisinin 1843-1900 yılları arasındaki sayılarında yer alan gelin giysilerin kronolojik olarak incelendiği araştırmada; 1840 yılında kraliçe Viktoria'nın düğününde giydiği giysi ile başlayan beyaz gelinlik modasının 1900 yılına kadar uğradığı tasarım özelliklerindeki değişim silüet formu, kumaş, süsleme ve baş süslemeleri açısından incelenmiştir. 10'ar yıllık periyotlarda ele alınan gelin giysilerinin tasarım özelliklerinin dönemsel moda eğilimleri ile paralellik gösterecek şekilde değişime uğradığı belirlenmiş ve Tablo 7'de sunulmuştur.

Tablo 7. 1843- 1900 Yılları Arasındaki Gelin Giysilerinin Siluet Formları

Dönem	Dönem başı	Dönem ortası	Dönem sonu
1843- 1850			
1851- 1860			
1861- 1870			
1871- 1880			
1881- 1890			
1891- 1900			

Tablo 7’de beyaz gelinliğin siluet formlarının dönemsel olarak değişime uğradığı ancak bu değişimin keskin bir geçişle değil, önceki dönemin izlerinin görüldüğü geçişler olduğu görülmektedir. Araştırma sonuçlarına göre, tüm dönemlerde korse ve krinolin çeşitlerinden oluşan iç giysiler silüetlerin oluşmasında temel parçalardır. 1880 ve 1890’lı yıllarda önü düz arkası abartılı formu ile yarım krinolin olan krinoletin farklı formları eteklerin hacimli görünümünü sağlamıştır.

Tüm dönemlerde genel olarak boyun çevresine göre şekillenmiş -O-yaka ve dik yaka formu yaygın olarak kullanılmıştır. Bazı dönemlerde beden üzerindeki süsleme ve ek parça uygulamalarıyla farklı yaka görün-

tüsü verilmiş olsa da boynu saran ana formun korunduğu belirlenmiştir.

Kol formları ise bir dönemin farklı yıllarında genişleyerek değişime uğramasına rağmen, düz, dar takma kol tüm periyotlarda önemli kullanım alanı bulmuştur. Düz dar kollar kol ağzı dantel ve fırır süslemeleri ile çeşitlilik göstermiş, 1880'lerin sonundan 1890'lı yılların ortalarına kadar gigot kol olarak da bilinen koyun budu kol gelin giysilerinin popüler formu olmuştur.

Tüm dönemlerin gelin giysilerinde ana malzeme olarak ipek ve saten yoğun olarak kullanılmış olmasına rağmen, sınırlı da olsa bazı dönemlerin giysilerinin tafta ve muare gibi ipekli kumaşlardan üretildiği görülmüştür. Giysilerin göze çarpan en önemli süsleme unsuru olan fırırlarda ise çoğunlukla dantel kullanılmıştır. Kumaş ve dantel fırırlar giysinin farklı bölümlerinde en yaygın kullanılan süslemelerdir. Özellikle kol uçları ve yaka çevresinde kullanılan, giysi kumaşından ütülu pililerle oluşturulmuş katlı fırırlar, önemli bir süsleme detayıdır. Çiçekler ve fiyonklar ise dönem dönem kullanılan süsleme detaylarıdır. Genel olarak gelin giysilerinde işlemelere çok fazla yer verilmemiş olması önemli bir tespittir. Dönemsel olarak görülen işlemler ise gümüş ipliklerle işlenmiş brokar desenli olup, çok fazla giyside kullanım alanı bulmamıştır.

Gelin baş süslemesinin en görünür parçası olan duvakların, nadiren dantel olanına rastlanmış olsa da genellikle düz tülünden oluştukları, 50'li yılların sonuna kadar giysinin boyundan kısa olan duvakların, dönem sonuna doğru yere kadar uzayarak giysi boyuyla örtüştüğü, sonraki yıllarda ise arkada yere uzanarak kuyruk oluşturacak uzunlukta değişim gösterdikleri belirlenmiştir.

KAYNAKÇA

- Arvanitidou, Z., Gasouka, M. (2014). The Traditional Evolution of Style and specially of Color of Bridal Dresses in Different Cultures during the Centuries, *Journal of Educational and Social Research*, 4 (4), 264-269.
- Askaroff, A. (2016). A Brief History of the Sewing Machine. *Journal of Antiques and Collectibles*. January 12. Erişim: 17 Ocak 2025 <https://journalofantiques.com/tag/alex-askaroff/>
- Bunting, K. (2023). The History of Royal Wedding Dresses. Oregon State University Honors College, Honors Baccalaureate of Science in Apparel Design Thesis.
- Colquhoun, E. (2020). Bridal Wear: Romantic Historicism In The Late 19th Century. Erişim: 17 Ocak 2025 https://www.torontomu.ca/fashionresearchcollection/research_creative/19thCentury/
- Ehrman, E. (2014). *The Wedding Dress: 300 Years of Bridal Fashions*. London: V&A Publishing. Fashion Design Art, Le Moniteur de la Mode, Erişim: 23.01.2025 <https://digital.ub.uni-duesseldorf.de/ihd/periodical/pageview/2300481>
- Finnel, C. (2018). *A History and Analysis of Weddings and Wedding Planning*. Johnson & Wales University Honors Theses, Providence Campus. 34. Erişim: 04 Şubat 2025. https://scholarsarchive.jwu.edu/student_scholarship/34
- Foster, H., B., Donald, C., J. (2003). *Wedding Dress Across Cultures*. Berg Publishers. Hertz, C. (2012). The Wedding Dress on Display. *Museum Anthropology Review*, 6(1), 63-69.
- Koca, E., Emiroğlu S. (2019). 19. Yüzyıl Kadın Giysilerinin Kol Formu Açısından İncelenmesi, *Avrasya Sosyal ve Ekonomi Araştırmaları Dergisi (ASEAD)*, 6 (3), 238-251.
- Koca, E., Koç, F. (2019). Modanın Beslendiği Oryantalist Ögeler: 1910- 1920 Yılları Vogue Dergi Kapakları Örneği. *Avrasya Sosyal ve Ekonomi Araştırmaları Dergisi (ASEAD)*, 6 (10),1-15.
- Koç, F., Koca, E., Vural, T. (2015). *Evlilik; Türk Kültüründe Gelin ve Damat (Güvey) Giyimi*. Aile Yazıları /8, T.C. Aile ve Sosyal Politikalar Bakanlığı /Aile ve Toplum Hizmetleri Genel Müdürlüğü, Editör: S. Sakağlı, M. Akça, P.Ergun, Basım sayısı:1, s: 93-122. ISBN:978-605-4628-86-5,Türkçe(Bilimsel Kitap), (Yayın No:1916250).
- Licata, M. (2020). Scottish Influences on British Women's Fashion: The Role Played by Queen Victoria, 1837–1852. *The Journal of Dress History*, 4(1), 6-29.
- Lynn, E. (2014). *Underwear: Fashion in Detail*. London: V&A Publishing.
- Matthews, M. (2018). *A Victorian Lady's Guide to Fashion and Beauty*. UK: Pen and Sword History.
- Mida, I. (2013). Wedding Slippers. Erişim: 04 Şubat 2025. https://www.torontomu.ca/fashionresearchcollection/research_creative/19thCentury/
- Olian, J. (1994). *Wedding Fashions, 1862-1912*. New York: Dover Publications.
- Otnes, C., Pleck, E. (2003). *Cinderella Dreams:The Allure of the Lavish Wedding*

Berkley: University California Press.

Radner, J., N. (ed.) (1993). *Feminist Messages: Coding in Women's Folk Culture*. Urbana and Chicago: University of Illinois Press.

Stacy McCain Event Planning (2014). Wedding Traditions and History: The White Wedding Dress. <https://stacymccain.wordpress.com/tag/anne-of-brittany/>

Stevenson, P. (1978). Bridal Fashions. U.S.A: Littlehampton Book Services Ltd.

Titon, J., T. (1995). "Text". *Journal of American Folklore*, 108 (Fall), 432- 448.

Tobin, S., Sarah, P., Margaret, W., David, G. (2003). *Marriage À la mode: Three Centuries of Wedding Dress*. London: National Trust.

Toplis, A. (2015). Wedding Dresses 1775- 2014. *A Journal of Decorative Arts, Design History, and Material Culture*, 22(1), 102-105.

Vittu, T., F. (2025). Moniteur de la mode. Erişim: 23.01.2025 <https://www.universalis.fr/encyclopedie/le-moniteur-de-la-mode/>

Walsh, K. (2005). You Just Nod and Pin and Sew and Let Them do Their Thing: An Analysis of the Wedding Dress as an Artifact and Signifier. *Ethnologies*, 27 (2), 239-259.

Waugh, N. (2004). *Corsets and Crinolines*. New York: Routledge/Theatre Arts Books.

Görsel Kaynaklar

1843: https://books.google.fr/books?id=xT5bAAAAcAAJ&printsec=frontcover&hl=fr&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false

1844: <https://tessa2.lapl.org/digital/collection/fashion/id/3295/rec/33>

1845: <https://tessa2.lapl.org/digital/collection/fashion/id/3499/rec/49>

1846: <https://tessa2.lapl.org/digital/collection/fashion/id/3650>

1948: <https://ccd1.claremont.edu/digital/collection/fpc/id/331>

1849: <https://libmma.contentdm.oclc.org/digital/collection/p15324coll12/id/1887/rec/42>

1851: <https://archive.org/details/moniteurdelamodlgoub/page/n123/mode/2up?view=theater>

1852: <https://www.digitale-sammlungen.de/de/view/bsb10359843?q=%28Le+Moniteur+de+la+mode.+1847%29&page=252,253>

1853: <https://www.digitale-sammlungen.de/de/view/bsb10359844?q=%28Le+Moniteur+de+la+mode.+1862%29&page=186,187>

1854: <https://www.digitale-sammlungen.de/de/view/bsb10359845?q=%28Le+Moniteur+de+la+mode.+1847%29&page=490,491>

1855:

1856: <https://www.digitale-sammlungen.de/de/view/bsb10359847?q=%28Le+Moniteur+de+la+mode.+1862%29&page=342,343>

1858: <https://www.digitale-sammlungen.de/de/view/bsb10359849?q=%28>

- Le+Moniteur+de+la+mode.+1847%29&page=124,125
- 1859:**<https://www.digitale-sammlungen.de/de/view/bsb10359850?q=%28Le+Moniteur+de+la+mode.+1862%29&page=342,343>
- 1860:**<https://www.digitale-sammlungen.de/de/view/bsb10359851?q=%28Le+Moniteur+de+la+mode.+1847%29&page=10,11>
- 1861:**https://www.digitale-sammlungen.de/de/view/bsb10359852_00507_u001?q=%28Le+Moniteur+de+la+mode.+1847%29&page=,1
- 1863:**<https://www.digitale-sammlungen.de/de/view/bsb10359855?q=%28Le+Moniteur+de+la+mode.+1847%29&page=6,7>
- 1864:**<https://www.digitale-sammlungen.de/de/view/bsb10359856?q=%28Le+Moniteur+de+la+mode.+1847%29&page=174,175>
- 1865:**<https://www.digitale-sammlungen.de/de/view/bsb10359858?q=%28Le+Moniteur+de+la+mode.+1862%29&page=244,245>
- 1866:**<https://www.digitale-sammlungen.de/de/view/bsb10359861?q=%28Le+Moniteur+de+la+mode.+1847%29&page=204,205>
- 1867:**https://www.digitale-sammlungen.de/de/view/bsb10359863_00123_u001?q=%28Le+Moniteur+de+la+mode.+1847%29&page=2,3
- 1868:**https://www.digitale-sammlungen.de/de/view/bsb10359864_00123_u001?q=%28Le+Moniteur+de+la+mode.+1847%29&page=18
- 1869:**https://books.google.com.tr/books?id=VcdBAAAcAAJ&pg=RA1-A58-IA8&hl=tr&source=gbs_selected_pages&cad=1#v=onepage&q&f=false
- 1870:**<https://www.digitale-sammlungen.de/de/view/bsb10633046?q=%28Le+Moniteur+de+la+mode.+1847%29&page=194,195>
- 1871:**<https://www.digitale-sammlungen.de/de/view/bsb11032687?q=%28Le+Moniteur+de+la+mode.+1847%29&page=174,175>
- 1872:**<https://www.digitale-sammlungen.de/de/view/bsb11032688?q=%28Le+Moniteur+de+la+mode.+1847%29&page=202,203>
- 1873:**<https://www.digitale-sammlungen.de/de/view/bsb11032691?q=%28Le+Moniteur+de+la+mode.+1862%29&page=206,207>
- 1874:**<https://www.digitale-sammlungen.de/de/view/bsb11175461?q=%28Le+Moniteur+de+la+mode.+1847%29&page=346,347>
- 1875:**<https://www.digitale-sammlungen.de/de/view/bsb11456103?q=%28Le+Moniteur+de+la+mode.+1862%29&page=906,907>
- 1876:**https://www.digitale-sammlungen.de/de/view/bsb11327123_00311_u001?q=%28Le+Moniteur+de+la+mode.+1862%29&page=16,17
- 1877:**<https://www.digitale-sammlungen.de/de/view/bsb11351545?q=%28Le+Moniteur+de+la+mode.+1862%29&page=290,291>
- 1878:**<https://digital.ub.uni-duesseldorf.de/ihd/periodical/zoom/2315483>
- 1880:**<https://hotcore.info/babki/Victorian-Wedding-Portraits-And-Articles.htm>
- 1881:**[https://www.meisterdrucke.ie/fine-art-prints/French-School/540789 / French-fashion-plate,-late-19th-century.html](https://www.meisterdrucke.ie/fine-art-prints/French-School/540789/French-fashion-plate,-late-19th-century.html)
- 1883:**<https://books.openedition.org/septentrion/57477>

- 1884:**[https://libmma.contentdm.oclc.org/digital/collection/p15324coll12 / id/2010/rec/48](https://libmma.contentdm.oclc.org/digital/collection/p15324coll12/id/2010/rec/48)
- 1885:**<https://www.digitale-sammlungen.de/de/view/bsb11456104?q=%28Le+Moniteur+de+la+mode.+1847%29&page=246,247>
- 1886:**<https://www.digitale-sammlungen.de/de/view/bsb11456105?q=%28Le+Moniteur+de+la+mode.+1847%29&page=432,433>
- 1887:**<https://www.meisterdrucke.ie/fine-art-prints/French-School/540862/French-fashion-plate,-late-19th-century.html>
- 1888:**<https://www.digitale-sammlungen.de/de/view/bsb11456107?q=%28Le+Moniteur+de+la+mode.+1862%29&page=442,443>
- 1889:**<https://canvasprints.com/products/le-moniteur-de-la-mode-1889-nr-2532c-no-19-toilettes-de-mad-e-dubois-a-portier-1889?srsId=AfmBOoqglvegHNvIBu236uUH-6uuqx9nLusG1V6RuIjO0Lzf9GsK567>
- 1890:**<https://hprints.com/en/item/66328/Le-Moniteur-de-la-Mode-1890-N2588-Toilettes-Guillot-Barbey-Passementerie-Maison-Toche-Mellerio-Wedding-Dress>
- 1891:**<https://i.pinimg.com/originals/5f/97/bd/5f97bdabb327c7610b8cca3897df100f.jpg>
- 1893:**<https://picclick.fr/Gravure-de-mode-Le-Moniteur-1893-n%C2%B014-Maison-165545140051.html#&gid=1&pid=1>
- 1894:**<https://picclick.fr/Gravure-de-mode-Le-Moniteur-1894-n%C2%B009-Maison-165545140083.html>
- 1895:**<https://search.scalarchives.com/offer/00003405>
- 1898:**<https://picclick.fr/Gravure-de-mode-Le-Moniteur-1898-n%C2%B010-Maison-155048985344.html#&gid=1&pid=1>
- 1900:**<https://picclick.fr/Gravure-de-mode-Le-Moniteur-1900-n%C2%B010-165545140214.html>

Bölüm 5

BİLİŞİMSEL ALGI KURAMI VE SANAT: SANAT ESERLERİNDE GÖRSEL BİLGİNİN İŞLENİŞİ

Şeyda ERASLAN TAŞPINAR¹, Burcu TOĞRUL²

1 Prof. Dr. Atatürk Üniversitesi, Kazım Karabekir Eğitim Fakültesi Resim-İş Eğitimi Anabilim Dalı, Erzurum, Türkiye, Orcid:0000-0002-5407-6030, seraslan@atauni.edu.tr

2 Öğrt. Gör. Atatürk Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Plastik Sanatlar Programı, Heykel Anasanat Dalı, Orcid: 0000-0003-1962-7543 .(Ağrı İbrahim Çeçen Üniversitesi, Doğubayazıt Ahmed-i Hani MYO, El Sanatları Bölümü, Halıcılık- Kilimcilik Programı, Ağrı, Türkiye, btogrul@agri.edu.tr)

Sanat, insanlık tarihi boyunca estetik beğenin önüne çıktığı bir alan olsa da bilişsel, kültürel ve nörobiyolojik süreçlerle de iç içe bir alan olmuştur. Görsel sanat eserleri, algının sınırlarını zorlayan, simgeler, örüntüler ve görsel kodlarla yüklü çok katmanlı bir iletişim biçimi sunmaktadır. Sanat eserinin izlenmesi, yalnızca yüzeysel bir bakışla sınırlı olmayan; aksine, çok düzeyli bilişsel işleme süreçlerinin etkin olduğu bir algı deneyimini gerektirir (Freedberg & Gallese, 2007; Zeki, 1999). Bu yönüyle sanat, görmenin nörobiyolojik altyapısıyla, zihinsel temsillerin üretimi ve düzenlenmesiyle doğrudan ilişkilidir.

Son yüzyılda, bilişsel bilimlerin yükselişiyle birlikte sanatın yalnızca estetik bir uğraş değil, aynı zamanda **algı sistemlerinin işleyişine dair deneysel bir alan** olduğu daha açık biçimde ortaya konmuştur. Bu doğrultuda, görsel bilginin beyinde nasıl işlendiği sorusu, özellikle **Bilişimsel Algı Kuramı** çerçevesinde yanıt aramaktadır. Bu kuramın öncüsü olan **David Marr (1982)**, insan görme sistemini yalnızca biyolojik değil, aynı zamanda hesaplamalı bir süreç olarak ele almış ve bu süreci üç düzeyde açıklamıştır. Bunlar sırasıyla görsel sistemin çözmeye çalıştığı **problemin doğası**, bu problemi çözmek için gerekli olan **algoritmalar ve temsiller** ve bu sürecin **biyolojik ya da fiziksel olarak nasıl uygulandığı** düzeylerdir.

Bu model, görme olgusunu biyofiziksel ya da duyuşsal sınırlardan çıkararak, sistematik olarak analiz edilebilir bir **bilgi işleme süreci** hâline getirir. Görsel bilgi, retinadan kortekse iletilirken çeşitli katmanlardan geçer; örüntü tanıma, kenar belirleme, hareket algısı ve derinlik değerlendirme gibi bilişsel süreçlerle yapılandırılır (Palmer, 1999; Livingstone & Hubel, 1988). Görsel bilgilerin beyin farklı düzeylerinde nasıl temsil edildiğini ve bu bilgilerin anlamlı bir algıya nasıl dönüştürüldüğünü açıklamak için kullanılmaktadır. Dolayısıyla, sanat eserlerine bakan bir izleyici, yalnızca bir görsel yüzeyle değil, zihinsel olarak yapılandırılmış ve ardışık süreçlerle anlam kazanan bir bilgi dizisiyle karşı karşıyadır (Zeki, 1999; Livingstone, 2002).

Bu işleme süreci, sanat eserinin algılanışında temel rol oynar. Sanatçı, bir kompozisyonu kurgularken yalnızca estetik tercihleri değil, aynı zamanda izleyicinin **algı sistemine dair ön kabullerini** de hesaba katar. Özellikle 20. yüzyılın ortalarından itibaren gelişen sanat akımları —örneğin Op Art, Kinetik Sanat ve daha sonra yapay zekâ ile üretilen dijital sanat pratikleri— bu bilişimsel sürece doğrudan müdahale eden yapılar sunmuştur (Ramachandran & Hirstein, 1999; Livingstone, 2002).

Bunlara ek olarak, nöroestetik ve görsel nörobilim alanlarında yapılan araştırmalar, izleyicinin bir sanat eserine maruz kaldığında beyin

hangi bölgelerinin aktive olduğunu, hangi tür görsel uyaranların daha fazla dikkat çektiğini ve nasıl bir zihinsel çözümleme süreci işlediğini ortaya koymaktadır (Zeki, 1999; Cavanagh, 2011). Örneğin Zeki (1999), sanatın beynin algı sistemine doğrudan hitap eden bir araç olduğunu ve bu yönüyle **bilişsel bir deneyim olarak sanat** fikrinin güç kazandığını ileri sürmektedir.

Son yıllarda yapay zekâ, büyük veri ve algoritmik görsellik gibi teknolojiler de bu kuramsal yaklaşıma yeni boyutlar kazandırmıştır. Özellikle **yapay zekâyı kullanan** sanatçılar, veri tabanlı görsellik üretimi ile insan zihninin görsel işleme modellerini simüle eden estetik üretimler ortaya koymakta; bu yönüyle, bilişimsel algının yalnızca insan zihninde değil, makineler aracılığıyla da yeniden üretilebilir olduğunu göstermektedir (LeCun, Bengio & Hinton, 2015).

Görsel algı, dış dünyadan gelen görsel uyarıların (ışık, renk, şekil, hareket gibi) göz aracılığıyla alınarak beyinde anlamlı bir bütün hâline getirilmesi sürecidir. Bu süreç, yalnızca fiziksel bir görme eylemiyle sınırlı olmayıp, bireyin dikkat, hafıza, beklenti ve deneyimleriyle etkileşim hâlinindedir. Görsel algı sayesinde insanlar çevrelerindeki nesneleri tanır, mekânsal ilişkileri kavrar ve estetik ya da işlevsel anlamlar çıkarabilmektedir. Bu yönüyle görsel algı, duyuşsal verilerin zihinsel bir temsil hâline dönüştürülmesini içermektedir.

Görsel algının oluşumunda, retina üzerinde oluşan görüntülerin sinirsel iletim yoluyla beyin korteksinde işlenmesi temel bir rol oynamaktadır. Ancak algı yalnızca biyolojik bir süreç değil, aynı zamanda psikolojik ve kültürel etmenlerle biçimlenen bir yorumlama sürecidir. Örneğin aynı görsel uyaran, farklı bireyler tarafından farklı biçimlerde algılanabilir; bu da görsel algının öznel boyutuna işaret etmektedir. Sanat, tasarım ve iletişim gibi alanlarda görsel algının nasıl çalıştığını anlamak, izleyicinin dikkatini yönlendirme ve estetik etkiler yaratma açısından büyük önem taşımaktadır.

Ayrıca görsel algı gelişimi, insanın bilişsel gelişimi ile sosyal ve duyuşsal alanlarının gelişmesinde de önemli bir paya sahiptir (Diyarbakırlıoğlu, 2022, s. 51). Kuram, bilim insanları için neyin doğru olup olmadığını, nereye bakmaları gerektiğini, bir yere bakarken nasıl ve hangi araç ve gereçlerle bakmaları gerektiğini ve karşılaşılan bir problemde nasıl davranmaları ve ne yapmaları gerektiğini belirlemektedir (Sarı, 2016, s. 97).

Kuram, bir konuya ilişkin ortaya çıkar; içeriğini, bakılan ve seyredilen nesnenin niteliği oluşturmaktadır (Taşdelen, 2003, s. 163). Kuram, belirli bir olguyu ya da olgular arasındaki ilişkileri açıklamak, anlamlandırmak ve sistemli bir bilgi bütünlüğü içinde ifade etmek amacıyla geliştirilen

soyut ve yapılandırılmış bir düşünce sistemidir. Kuramlar, gözlem, deneyim, mantıksal çıkarım ve mevcut literatürden elde edilen verilerle beslenir; bu yönüyle yalnızca betimleyici değil, aynı zamanda açıklayıcı ve öngörücü nitelikler taşımaktadır. Akademik bağlamda kuram, araştırmaların kavramsal temelini oluşturarak, hem araştırma sorularının biçimlenmesinde hem de elde edilen verilerin yorumlanmasında yol gösterici bir çerçeve sunmaktadır.

Kuram, salt bir bilgi yığını değil; düşünsel bir bakış açısını, bir görüş birliği önerisini içermektedir. Bu çerçevede kuramlar, yalnızca var olanı anlamaya değil, aynı zamanda farklı olasılıkları tartışmaya da olanak tanımaktadır. Disiplinler arası çalışmalarda kuramsal perspektiflerin etkileşimi, yeni yaklaşımların ve bilgi türlerinin ortaya çıkmasına zemin hazırlamaktadır. Bu bağlamda kuram, akademik üretimin yalnızca aracı değil, aynı zamanda üretkenliğin ve eleştirel düşüncenin temel bileşenidir.

Görsel algı kuramları ise; insanların çevrelerini nasıl gördüklerini, nesneleri nasıl tanıdıklarını ve bu görsel bilgiyi zihinsel olarak nasıl işlediklerini açıklamaya çalışan teorilerdir. Bu kuramlar, gözle algılanan görsel uyaranların beyinde nasıl anlam kazandığını ortaya koymayı amaçlamaktadır. Genel olarak, bu kuramların temel amacı, görsel bilginin algısal düzeyde nasıl organize edildiğini ve bireyin bu bilgiyi nasıl yorumladığını anlamaktır.

Bu teoriler arasında Gestalt kuramı, nesneleri parçalardan ziyade bütünsel olarak algıladığımızı savunurken, Gibson'ın doğrudan algı kuramı çevresel ipuçlarının yeterli olduğunu öne sürmektedir. Diğer taraftan, yapısalcı ve bilişsel yaklaşımlar ise algının, hem duyuşsal veriler hem de zihinsel süreçlerle oluştuğunu ileri sürmektedir. Her biri farklı açıklamalar sunsa da, hepsinin ortak noktası; algının, sadece gözle görülen bir süreç değil, aynı zamanda zihinsel yorumlamalarla şekillenen aktif bir süreç olduğunu göstermektir.

Görsel algı kuramlarının genel amacı; insanın dış dünyayı nasıl algıladığını bilimsel temellere oturtmak ve bu süreci açıklayan evrensel ilkeleri ortaya koymaktır. Bu amaç doğrultusunda geliştirilen kuramlar, yalnızca psikoloji alanında değil, sanat, tasarım, eğitim ve yapay zeka gibi birçok disiplinde de etkili olmaktadır. Böylece, insan algısının karmaşık doğası daha iyi anlaşılmış ve görsel iletişim süreçleri daha etkili hale getirilmektedir.

Görsel algı alanında öne çıkan birçok kuram bulunmaktadır ve her birinin arkasında, bu alana önemli katkılar yapmış bilim insanları yer alır. Bunlardan ilki **Gestalt kuramıdır**; bu kuramın öncüleri arasında **Max Wertheimer, Wolfgang Köhler ve Kurt Koffka** yer alır. Gestaltçılar,

algının parçaların toplamından daha fazlası olduğunu ve insanların görsel sahneyi bütünsel olarak organize ettiğini savunmuşlardır. Bir diğer önemli yaklaşım olan **doğrudan algı kuramı**, Amerikalı psikolog **James J. Gibson** tarafından geliştirilmiştir. Gibson, çevrenin sunduğu ipuçlarının algı için yeterli olduğunu ve algının zihinsel temsillere ihtiyaç duymadan gerçekleşebileceğini ileri sürmüştür. **Yapısalcı yaklaşım** ise; **Wilhelm Wundt** gibi isimlerle özdeşleşmiştir; bu görüşe göre algı, duyuusal verilerin zihinsel olarak yapılandırılmasıyla oluşur.

Ayrıca **bilişsel kuramlar**, görsel algının yalnızca dış uyaranlara değil, aynı zamanda dikkat, bellek ve beklentiler gibi zihinsel süreçlere dayandığını savunur. Bu alanda **Ulric Neisser**, bilişsel psikolojinin kurucularından biri olarak önemli bir yere sahiptir. Görsel algının nörobilimsel temellerini araştıran **David Marr** ise özellikle bilgisayarla görme ve üç boyutlu algı üzerine çalışmalarıyla tanınır. Marr, görsel sistemin katmanlı bilgi işleme süreçleriyle nasıl çalıştığını matematiksel modellerle açıklamaya çalışmıştır. Bu farklı kuramlar, görsel algının değişik yönlerini ele alarak insanın çevresini nasıl gördüğünü ve anladığını çok boyutlu bir şekilde ortaya koymuşlardır.

Bilişimsel Algının Temelleri ve Sanat

Görme, yalnızca retinaya düşen ışık verilerinin beyin tarafından pasif bir biçimde algılanması değildir; bu süreç, çok katmanlı bilişsel işleme mekanizmalarıyla yürütülen aktif bir yorumlama faaliyetidir. Görsel bilgiyi anlamlı bir algıya dönüştürme süreci, hem duyuusal hem de hesaplamalı düzeylerde gerçekleşir. Bilişimsel Algı Kuramı, bu süreci açıklamak amacıyla 1980'li yıllarda David Marr tarafından ortaya konmuş ve bilişsel nörobilim, yapay zekâ ve görsel sanatlar gibi farklı alanlarda kuramsal bir dönüm noktası olarak kabul edilmiştir (Marr, 1982; Palmer, 1999).

Marr'a göre, görsel sistem üç temel düzeyde işlem yapar:

1. Hesaplama teorisi düzeyi : Görsel sistemin çözmeye çalıştığı problem nedir?

2. Algoritma ve temsil düzeyi : Bu problemi çözmek için hangi adımlar ve görsel temsiller gereklidir?

3. Uygulama düzeyi: Bu süreçler beynin fiziksel yapıları tarafından nasıl gerçekleştirilir?

Bu model, görme sürecini yalnızca biyolojik değil, aynı zamanda bilgi işleme sistemleri çerçevesinde analiz edebilmemize olanak tanır. İnsan beyni, tıpkı bir hesaplama cihazı gibi, görsel verileri sınıflandırır, örneğin

tüleri ayıklar, mekânsal ilişkileri çözümler ve sonunda algılanan objeye anlam atfeder (Pylyshyn, 2003). Bu süreçlerin büyük bir bölümü bilinç-dışı yürütülür ve sonuçta ortaya çıkan algı, sanat eserinin sadece fiziksel değil, zihinsel olarak yeniden inşa edilmiş bir temsiline dönüşür (Zeki, 1999; Ramachandran & Hirstein, 1999).

Sanatla olan ilişki bu noktada belirginleşir. Sanat eserleri, özellikle de optik yanılsama, çoklu perspektif ya da soyutlama gibi görsel bilgiyle oynayan biçimlerde üretildiklerinde, izleyicinin zihnindeki bilişimsel süreçleri daha görünür kılar. Bu bağlamda, Op Art, Kinetik Sanat, Sür-realizm gibi akımlar görsel bilginin yorumlanmasıyla ilgili hesaplama düzeylerini doğrudan tetikleyen estetik sistemler olarak değerlendirilebilir (Livingstone & Conway, 2014).

Son yıllarda yapay zekâ ve bilgisayarla görme alanlarında yapılan araştırmalar, Marr'ın öngörülerinin çağdaş bilgi teknolojileriyle ne denli örtüşüğünü ortaya koymaktadır. Görsel bilgi, artık yalnızca nörofizyolojik düzeyde değil, yapay sinir ağları ve derin öğrenme sistemleri aracılığıyla da modellenmekte ve sanat alanında yeni bir estetik dilin doğmasına neden olmaktadır (LeCun, Bengio & Hinton, 2015). Bu dönüşüm, sanat eserini sadece görsel bir temsil değil, aynı zamanda bilişsel bir algoritma olarak değerlendirme gerekliliğini ortaya koymaktadır.

Algı, insanın elde ettiği, bulabildiği, keşfedebildiği şeyleri düzenleyip yorumlayabilme ve anlamlandırabilme sürecidir (Ünlü, 2017, s. 195). Sanatta algı kavramı, izleyicinin bir sanat eserini duyuşsal ve bilişsel süreçler aracılığıyla kavrama biçimini ifade etmektedir. Bu bağlamda algı, yalnızca görsel ya da işitsel verilerin pasif biçimde alınması değil; bireyin kültürel birikimi, duyuşsal durumu ve estetik deneyimiyle şekillenen aktif bir yorumlama sürecidir. Sanat eserinin form, renk, kompozisyon, ses gibi öğeleri izleyici zihninde anlam kazanırken, bu süreçte geçmiş deneyimler ve çağrışımlar önemli rol oynamaktadır. Sanat algısı, estetik yargıların oluşumunda belirleyici bir faktör olup, izleyicinin esere dair anlam üretiminde aktif bir fail olduğunu gösterir. Sanat eseri yalnızca sanatçının niyetine indirgenemez; izleyicinin algısal çerçevesi, eserin çoklu anlam katmanlarını ortaya çıkarmaktadır. Aynı zamanda dönemin sosyo-kültürel yapısıyla da etkileşim hâlinindedir; örneğin bir barok resmin 17. yüzyıldaki algılanışı ile günümüzdeki algılanışı arasında tarihsel bağlamdan kaynaklanan önemli farklar bulunmaktadır. Dolayısıyla sanat eserinin algılanışı, sabit bir anlamdan ziyade, izleyiciyle kurulan dinamik bir ilişki çerçevesinde sürekli yeniden şekillenen bir deneyim olarak değerlendirilmelidir.

Bilişimsel yaklaşım kuramı, algıda bütünlüğe dikkat çeker. Başka bir ifade ile nesnelerin renkleri, şekilleri, hareketleri gibi fiziksel özellikleri

ayrı ayrı değerlendirilmesine rağmen, bu özellikler bireylerin bilişsel ve duyuşsal nitelikleri doğrultusunda bir araya getirilip anlamlandırılmaktadır (Dindar, 2013, s. 50).

Bilişimsel algı kuramı, görsel algının yalnızca duyuşsal girdilere indirgenemeyeceğini; bunun ötesinde bireyin zihinsel süreçleriyle, özellikle dikkat, bellek, beklenti ve önceki deneyimlerle şekillendiğini belirtmektedir. Bu yaklaşıma göre, algı pasif bir alıcı süreç değil, aktif bir bilgi işleme sürecidir. Bilişsel psikolojinin temelini oluşturan bu kuram, zihni bir tür “bilgi işleme sistemi” olarak değerlendirir ve çevreden gelen görsel verilerin zihinsel şemalarla karşılaştırılarak anlamlandırıldığını savunmaktadır. Bu çerçevede, algı süreci sadece gözle görüleni değil, aynı zamanda zihnin o görüntüyle ilgili daha önce depoladığı bilgileri de kapsamaktadır. Bu görüş, özellikle karmaşık ve belirsiz görsel sahnelerin yorumlanmasında bireyin bilgi birikiminin ve dikkat yöneliminin belirleyici olduğunu vurgulamaktadır.

Bilişimsel algı kuramı insan algısını statik bir süreç olarak değil, değişken ve bağlama duyarlı bir bilişsel etkinlik olarak ele almaktadır. Bu kuram, örneğin aynı görsel uyarıcının farklı kişiler tarafından farklı biçimlerde algılanabileceğini, çünkü her bireyin zihnindeki bilgi yapılarının (şemaların) farklı olduğunu varsaymaktadır. Bu bağlamda bilişsel yaklaşımlar, yalnızca psikoloji değil, yapay zeka ve insan-bilgisayar etkileşimi gibi alanlarda da büyük etkiye sahiptir. Görsel verilerin sadece “ne görüldüğü” değil, “nasıl yorumlandığı” meselesi üzerinden değerlendirilmesi, algıyı daha kapsamlı bir zihinsel süreç olarak tanımlamamıza olanak tanımaktadır.

Bu kuramın öncülerinden biri olan Marr, bilişimsel yaklaşımda özellikle görmenin anlamı üzerinde durmaktadır. Marr’ın yaklaşımına göre; algı görsel olarak nitelendirilen ve keşfedilmiş işlemlerdir. Algıyı oluşturan her alan (derinlik, şekil, renk, hareket vb.) ayrı ayrı nitelendirilip bir araya getirilmektedir (Urgun, 2016, s. 315).

Marr görsel algının, gözle elde edilen bilgilerin insanlarca anlamsallaştırıldığı bir süreç olduğunu ifade etmektedir (Öktem, 2014, s. 166). David Marr, görsel algıyı yalnızca fiziksel bir uyarım süreci olarak değil, aynı zamanda bilişsel düzeyde anlamlandırmaya yönelik çok katmanlı bir bilgi işleme süreci olarak tanımlar. Ona göre, göz aracılığıyla elde edilen görsel veriler, doğrudan zihinsel temsillere dönüşmez; bu veriler, beyinde belirli aşamalardan geçerek işlenir ve anlam kazanır. Marr, görsel algının üç temel düzeyde incelenmesi gerektiğini savunur: ilki, görüntünün düşük düzeyli özelliklerinin (kenarlar, kontrastlar, hareket gibi) çıkarıldığı “ilk taslak” aşamasıdır; ikincisi, yüzey özelliklerinin analiz

edildiği ve nesne yapılarına ilişkin temel bilgilerin olduğu “2.5 boyutlu taslak”; sonuncusu ise, nesnelerin çevreden bağımsız olarak tanınmasını sağlayan “3 boyutlu temsildir”. Bu model, görsel algının sadece dışsal uyarıcılara tepki verme değil, aynı zamanda zihinsel olarak organize edilen ve yorumlanan karmaşık bir süreç olduğunu ortaya koyar. Marr’ın yaklaşımı, görsel bilginin anlamsallaştırılmasının ardında hem biyolojik mekanizmaların hem de bilişsel şemaların birlikte işlediğini vurgular.

Bu kurama göre, ön bilgiler bilginin yorumlanmasında ve soyut olan zihinsel yapıların davranışa dönüştürülmesinde kılavuz görevi görmektedir. Kuram öğrenmenin gerçekleşmesi için, kullanılacak olan metin, resim, grafik, animasyon vb. gibi uyarıcılar ile materyalin genel yapısının, en sade ve en anlaşılır biçimde organize edilmesi gerektiğini savunmaktadır (Gümüş, 2022, s. 3411).

SANAT ESERLERİNDE GÖRSEL BİLGİNİN İŞLENİŞİ

1.Aydın Güler – Üç Vakte Kadar Yolunuz Var



Görsel 1: Aydın Güler-Üç Vakte Kadar Yolunuz Var, 2007.

(https://didemingunlugu.typepad.com/gezi/2007/02/vakte_kadar.html, 2025)

Aydın Güler-2007 yılında düzenlenen afiş yarışmasında bu afiş kazanmıştır. Afişte ilk dikkat çeken şey yukarıdan sunulan perspektifle

yerleştirilen kahve fincanı ve yanında sunulan lokum olurken, ikinci aşamada kahve fincanı içerisindeki telvelerin oluşturduğu görüntü ve slogan olmaktadır. Türk kültürünün vazgeçilmez ve en bilinen ögesi kahve, lokum, fal üçlemesi kullanılmaktadır. İstanbul'un Avrupa Kültür Başkenti seçilmesi üzerine İstanbul'u tanıtmak amacıyla hazırlanan afiş bilişimsel algı kuramı çerçevesinde anlamsal bütünlüğü oluşturan algılamının gerçekleştiği ortam ve bireyin nitelikleri ki bu nitelikler hafıza ile ilişkilendirilebilir, tasarım öğeleri ile değerlendirilebilmektedir.

Bu iş, imgelerin bilinçaltıyla kurduğu ilişkiler üzerinden geleceğe dair simgeler sunar. Marr'ın kuramında bu tür imgeler, yalnızca optik veriler değil, aynı zamanda zihinsel düzeyde tamamlanan temsil ağlarıdır. Görsel olarak karışık, çoklu anlamlı öğeler, izleyicide birden fazla hipotez üretme süreci başlatır (Palmer, 1999). Görsel sistem, tanıdık objeleri seçmeye ve yorumlamaya çalışırken, içerik bilişsel olarak modellenir. Algoritmik düzeyde, eser görsel ipuçlarını bağlamsal hafıza ile eşleştirerek anlamlı sonuçlar üretmeye yönlendirir.

2. Salvador Dalí – Eriyen Saatler



Görsel 2: Salvador Dali- Eriyen Saatler,1931.

(<https://artucky.com/blogs/blog/salvador-dali-bellegin-azmi-tablosu>, 2025)

Dalı'nın en belirgin sembollerinden biri olan eriyen saatler, zamanın katı, sabit bir şey olmadığı fikrini simgeler. Saatlerin erimesi, zamanın esnekliğini ve kişisel algısına göre değişkenliğini anlatan bir metafordur.

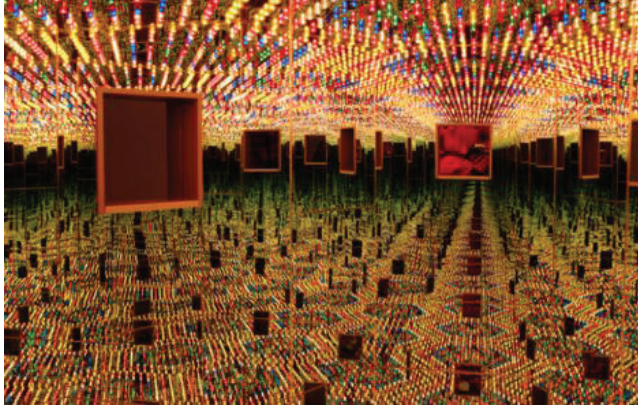
Salvador Dalı'nın 1931 tarihli Belleğin Azmi adlı eseri, zamanın sabit ve nesnel bir olgu olmadığına yönelik sürrealist bir sorgulama sunarken, bilişimsel algı kuramı (computational theory of perception) bağlamında

da dikkate değer bir yorum alanı yaratmaktadır.. Bilişimsel algı kuramı, insan zihninin çevresel verileri algılama ve yorumlama süreçlerini bir tür bilgi işleme mekanizması olarak görür; bu bağlamda algı, zihnin dış dünyadan gelen uyarıcıları simgesel temsillere dönüştürme sürecidir. Dalí'nin eriyen saat motifleri, izleyicinin zamana ilişkin bilişsel şemalarını bozan ve onları yeniden yapılandırmaya zorlayan bir görsel anomalidir. Saatlerin fiziksel formunun doğa yasalarına aykırı bir biçimde erimesi, algı sisteminin “normal” zaman deneyimiyle çelişir ve bu çelişki, izleyicide bilişsel bir yeniden yapılandırma süreci başlatmaktadır.

Bu çerçevede Dalí'nin çalışması, algının yalnızca dış gerçekliğe bağlı bir pasif süreç olmadığını, aksine zihinsel temsil, yorumlama ve anlamlandırma süreçlerinin etkin bir ürünü olduğunu göstermektedir. Eserdeki saatler yalnızca görsel bir deformasyon değil, aynı zamanda insan zihninin soyut kavramları (örneğin zaman) nasıl somut imgelerle temsil ettiğine dair bir sorgulamadır. Bilişimsel algı kuramı doğrultusunda, izleyicinin bu imgeyi yorumlarken kullandığı zihinsel algoritmalar, normatif zaman anlayışıyla çelişen bir veri setiyle karşı karşıya kalır; bu da bilişsel bir “hata düzeltme” ya da yeniden yapılandırma mekanizmasını tetiklemektedir. Böylece Belleğin Azmi, yalnızca sanatsal bir ifade değil, aynı zamanda insan algısının esnekliğini ve bilgi işleme yeteneğini sınanan bir bilişsel deney düzlemi haline gelmektedir.

Bu sürrealist yapıt, nesnelerin görsel temsillerini biçimsel olarak bozar, ancak izleyici bu deformasyonları tanımaya devam eder. Marr'a göre bu durum, beynin **görsel temsillerin sabitliğine olan inancını test eder**. Eser, “algılanan zaman” kavramını görsel bilgiye dönüştürerek, zaman-mekân algısını hem çarpıtır hem de yeniden yapılandırır. Temsil düzeyinde saat imgesi korunur; ancak algoritmik düzeyde, izleyici bu saati işlevsel değil, simgesel olarak yorumlamak zorunda kalır (Zeki, 1999).

3. Yayoi Kusama – Infinity Mirror Rooms



Görsel 3: Yayoi Kusama - *Infinity Mirror Rooms* (sonsuz ayna odaları), 1965.
(<https://www.gzt.com/arkitekt/sinirli-alanda-sinirsiz-olan-duygusu-sonsuz-aynali-odalar-3565517>, 2025)

Kusama'nın sonsuz ayna odaları, mekân algısını manipüle eder ve izleyiciyi sonsuzluk gibi algısal bir deneyime sürüklemektedir. Bu tür bir deneyim, görsel algı ve derinlik hakkında zihinsel süreçlerin nasıl işlemekte olduğunu göstermektedir.

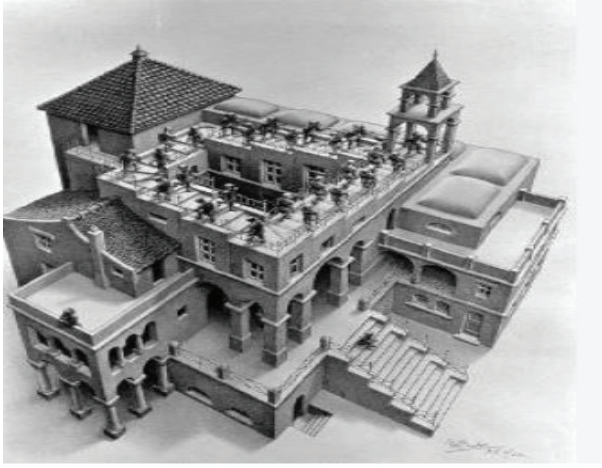
Kusama'nın sonsuz ayna odaları, izleyicinin çevresindeki gerçeklikten kopmasına ve kendi algısal sınırlarını sorgulamasına yol açmaktadır. Aynalar sayesinde bir yansıma dünyası yaratılır ve izleyici bu dünyada kaybolur, bu da bilişimsel algının çevreyi nasıl dönüştürdüğünü vurgulamaktadır.

Yayoi Kusama'nın *Infinity Mirror Rooms* (Sonsuz Ayna Odaları) adlı enstalasyonu, bilişimsel algı kuramı bağlamında ele alındığında, izleyicinin mekân ve benlik algısını derinlemesine sorgulayan ve yeniden yapılandıran bir deneyim sunmaktadır. Bilişimsel algı kuramı, algının dış çevreden gelen duyuşal verilerin zihinsel temsillere dönüştürülmesi süreci olduğunu savunur; bu süreçte zihin, kalıplaşmış şemalar ve öngörüler aracılığıyla çevresini anlamlandırır. Kusama'nın yansıtıcı yüzeyler, ışıklar ve tekrarlayan desenlerle oluşturduğu bu odalar, izleyicinin mekânsal sınır algısını bozan bir bilgi girdisi üretmektedir. Aynalar aracılığıyla çoğaltılan imgeler, sonlu bir mekânın sonsuzmuş gibi algılanmasına yol açar; bu durum, zihnin mekânsal haritalama sistemlerini yanıltır ve alışılmış referans noktalarının geçerliliğini yitirir hale getirmektedir. Sonuç olarak izleyici, hem fiziksel konumunu hem de öznel varlığını yeniden değerlendirmek zorunda kalır; bu deneyim, bilişimsel algı kuramının

temelinde yer alan bilgi işleme süreçlerinin ne denli esnek ve bağlama duyarlı olduğunu çarpıcı biçimde ortaya koymaktadır.

Sonsuz yansıma ve mekânsal çoğalma hissi, Marr'ın derinlik haritası (2.5D sketch) kavramıyla açıklanabilir. Görsel sistem, aynalar aracılığıyla çoğaltılan mekânı “gerçek” bir uzam gibi işlemeye çalışır; ancak bu derinlik sürekli kırıldığı için sistem çakışır. Bu, izleyicinin konumunu yeniden yapılandırmasına neden olur (Livingstone, 2002). Görsel bilgi, sınırsızlık illüzyonuyla işlenirken, izleyici hem içeride hem dışarıdadır: Algı, mekânla birlikte devinir.

4. M.C. Escher – Yükselen ve Alçalan



Görsel 4: M.C.Escher - Yükselen ve Alçalan (Ascending and Descending),1960.
(https://en.wikipedia.org/wiki/Ascending_and_Descending, 2025)

Bilişimsel Algı Bağlantısı: M.C. Escher'in optik illüzyonları, bilişimsel algı üzerine önemli bir etkiye sahiptir. Yükselen ve Alçalan, zihinsel şemaların nasıl mantıksız ve çelişkili algılar yaratabileceğini gösteren klasik bir örnektir. Eser, perspektifin ve gerçekliğin çarpıtıldığı bir yapıdır.

Bu eser, fiziksel olarak imkânsız görünen bir yapıyı tasvir eder. İnsan beyninin algısal sınırlarını zorlar, çünkü görüntü ilk bakışta mantıklı gibi görünse de yapısal olarak fiziksel dünyada mümkün değildir.

M.C. Escher'in Yükselen ve Alçalan adlı eseri, izleyicinin mekânsal algısını hedef alan paradoksal bir yapının görselleştirilmesidir. Eserde, bir manastır yapısının çatısı üzerinde döngüsel bir merdiven sistemi yer

almakta; bu merdivende yürüyen figürler ya sürekli olarak yükselmekte ya da sürekli alçalmaktadır. Ancak bu yönelimler, izleyicinin rasyonel algısıyla çelişecek biçimde sonsuz bir döngü oluşturmaktadır. Escher burada, Roger Penrose'un "imkânsız merdiven" (Penrose stairs) kavramını kullanarak, mekânsal süreklilik ve yön kavramlarının optik yanılsamalar aracılığıyla nasıl kırılabilirliğini göstermektedir. Görsel olarak mantıklı gözükken yapı, fiziksel gerçeklikle bağdaşmayan bir çelişki içerir; bu çelişki, izleyicinin mekân algısını ve yöneldimsel düşünmesini sürekli olarak sınamaktadır.

Bilişsel düzeyde bu yapıt, insan zihninin üç boyutlu uzamı nasıl kavradığını ve bu kavrayışın görsel ipuçlarıyla nasıl manipüle edilebileceğini ortaya koymaktadır. Escher'in oluşturduğu paradoksal mimari, bilişimsel algı kuramı çerçevesinde değerlendirildiğinde, zihnin gelen verileri işleme, bütünleştirme ve tutarlı bir uzam inşası sürecine müdahale etmektedir. Göz, görsel ipuçlarını doğru algılayıp beyine iletse de, beyin bu verileri gerçek dünyadaki fizik yasalarıyla uyuşacak şekilde anlamlandırmakta zorlanmaktadır. Bu çatışma, algının yalnızca duyuşsal bir süreç değil, aynı zamanda yorumlayıcı ve beklenti temelli bir bilgi işleme süreci olduğunu ortaya koymaktadır. Yükselen ve Alçalan, bu anlamda yalnızca bir grafik illüzyon değil; aynı zamanda algının sınırlarına ve zihinsel modellerin ne ölçüde yanıltıcı olabileceğine dair güçlü bir sorgulamadır.

Escher'in paradoksal yapısı, Marr'ın **algoritmik düzeyde çözümleme** anlayışını doğrudan hedefler. Görsel sistem, perspektif kurallarını kullanarak merdivenin bir kısmını "yükseliyor", diğerini "alçalıyor" olarak yorumlar. Ancak bu bilgi tutarsızdır; çünkü çelişkili bir döngü oluşturur. Görsel sistemin kurallarına sadık kalınarak yapılan bu çizim, sistemin sınırlarını test eder: Algı, burada rasyonel bir yanıt üretemez ama yine de çalışır (Ramachandran & Hirstein, 1999).

5. Victor Vasarely – Zebra



Görsel 5: Victor Vasarely – Zebra, 1937.

(<https://news.masterworksfineart.com/2017/12/19/victor-vasarely-zebra-1937-setting-the-course-of-optical-art-in-the-20th-century>, 2025)

Victor Vasarely, optik sanatın öncülerindendir ve eserlerinde bilişimsel algının sınırlarını zorlamaktadır. Zebra eseri, izleyicinin görsel algısını yanıltarak, siyah-beyaz çizgilerden oluşan bir şeklin derinlik algısını yaratmaktadır.

Vasarely'nin eserleri, gözlemin yanıltıcı ve algılamanın nasıl manipüle edilebileceğine dair örnekler sunmaktadır. Görsel imajlar, zihin tarafından farklı şekillerde algılanabilir, bu da bilişimsel algının dinamiklerini göstermektedir.

Victor Vasarely'nin Zebra adlı eseri, Op Art (Optik Sanat) akımının öncülerinden biri olarak hem estetik hem de algısal düzeyde dikkat çekici bir örnek sunar. 1937 tarihli bu çalışma, figüratif öğelerle soyut geometrik desenlerin birleştiği bir ara formdur. Eserde, siyah-beyaz şeritlerin ritmik kıvrımlarıyla biçimlenen iki zebra figürü yer alır; ancak bu figürler, belirgin konturlar yerine çizgilerin hareketi ve yönüyle tanımlanır. Bu teknik, izleyicinin görsel sistemini doğrudan hedef alır: çizgilerin dalgalı düzeni, gözde mikro hareketler (mikrosakkadlar) yaratarak hareketsiz bir yüzeyde dinamik bir titreşim hissi oluşturmaktadır. Vasarely, figür ile zemin arasındaki ayrımı ortadan kaldırarak optik bir belirsizlik yaratır; bu da izleyicinin algısal organizasyon sürecini kesintiye uğratarak dikkat ve yorumlama mekanizmalarını etkinleştirmektedir.

Bilişimsel algı kuramı perspektifinden bakıldığında Zebra, görsel sistemin desen tanıma, sınır belirleme ve form çıkarımı gibi temel bilişsel süreçlerini doğrudan sorgulamaktadır. Zihnın dış dünyadan gelen karmaşık görsel verileri anlamlı yapılara dönüştürme çabası, bu eserde bilinçli olarak sekteye uğratılmaktadır. Şeritlerin sürekliliği ve yön değiştirmesiyle oluşan illüzyon, görsel korteksin kenar algılama ve hareketle ilgili modüllerini harekete geçirir, fakat bu süreç sonunda tek bir sabit yorum üretilemez. Böylece Zebra, yalnızca estetik bir deneyim değil, aynı zamanda algı sisteminin sınırlarını test eden deneysel bir görsel uyarıcıya dönüşmektedir. Vasarely'nin bu erken dönem çalışması, optik sanatın yalnızca biçimsel bir oyun olmadığını; aynı zamanda insan zihninin görsel bilgiyi nasıl işlediğine dair derin bir sorgulama içerdiğini göstermektedir.

Bu erken Op Art örneği, izleyicinin hareket algısını yanıltmak üzerine kuruludur. Siyah-beyaz kontrastlar, Marr'ın modelinde erken görsel düzey (edge detection) olarak işlenir ve sınırları belirlemeye çalışır. Ancak çizgiler bilinçli olarak “belirsizlik” üretir. Görsel sistem, kontrastlı alanları analiz ederken zebra biçimini oluşturur; fakat bu biçim stabil değildir, sürekli hareket halindeymiş gibi algılanır.

6. Cesar Herszkowicz, Eduardo Andrietta, ALMAPBBDO - Volkswagen Beetle Afişi



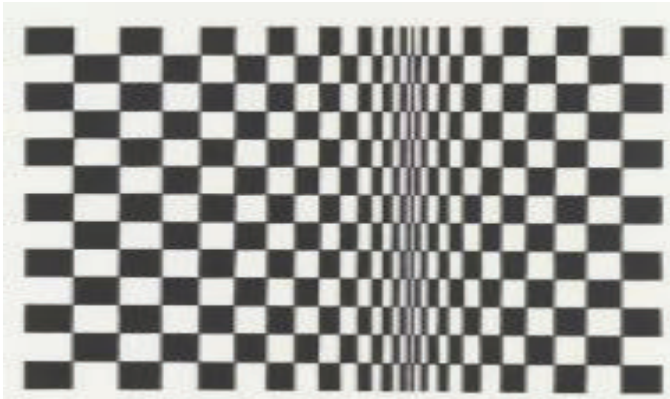
Görsel 6: Cesar Herszkowicz, Eduardo Andrietta, ALMAPBBDO Reklam Ajansı- Volkswagen Beetle Model Tanıtım Afişi, 2009. (Urgun S. D., 2016, s. 323)

Volkswagen Beetle Model Tanıtım Afişi- New Beetle adlı otomobil markasının reklamlarına ilişkin afişte odak alanın yeni model ürün odaklı eski ve çok tanınan modellere göndermeler üzerine kurulduğu söylenebilir. Böylece algılama sürecinde hedef kitlenin farklı ilgileri çerçevesinde bürünmüş algı alanları oluşturulmuştur. Afişte dışarıya taşmış olan birçok eşya göze çarpar. Bu eşyalar 1960-80 yıllarını hatırlatan nostaljik materyallerdir. Görseldeki metinde “ Tarih ile dolu bir otomobil” ibaresi yer almaktadır. Tasarımcı tasarımda kullandığı her bir ayrıntı ile bize küçük mesajlar vermekte ve algılayan kitle bu mesajları bir araya getirerek kendisine özel bir mesaj çıkarmaktadır.

Bilişimsel algı kuramına göre görme ve algılama bir bilgi işleme sürecidir. Bu reklamda da otomobil in özgür ruhunu yansıtmak için modelin atası diyebileceğimiz eski modelin yıllar içinde oluşturduğu özgür ruhunu ve yansıttığı yaşam biçiminin bu modelde de devam ettiğini yansıtmak için geçmiş hatırlatan çeşitli eşyalardan faydalanılmıştır (Urgun S. D., 2016, s. 324).

Bu reklam, bir otomobili alışılmadık biçimsel çözünürlükle (parçalara ayrılmış görsel veri gibi) sunar. Marr’ın modelinde bu, görsel sistemin “tamamlanmamış” veriyi hipotezleme yoluyla bütünleştirme yetisini aktive eder. İzleyici, eksik olan parçaları zihinsel olarak tamamlar. Temsil düzeyi, görsel bir bilmecedir. Otomobil imgesi, yalnızca hesaplamalı olarak inşa edilebilir hâle getirilmiştir.

7. Bridget Riley – Movement in Squares



Görsel 7: Bridget Riley - Movement in Squares, 1961.

(<https://bridget-riley.publications.britishart.yale.edu/catalogue/1/>, 2025)

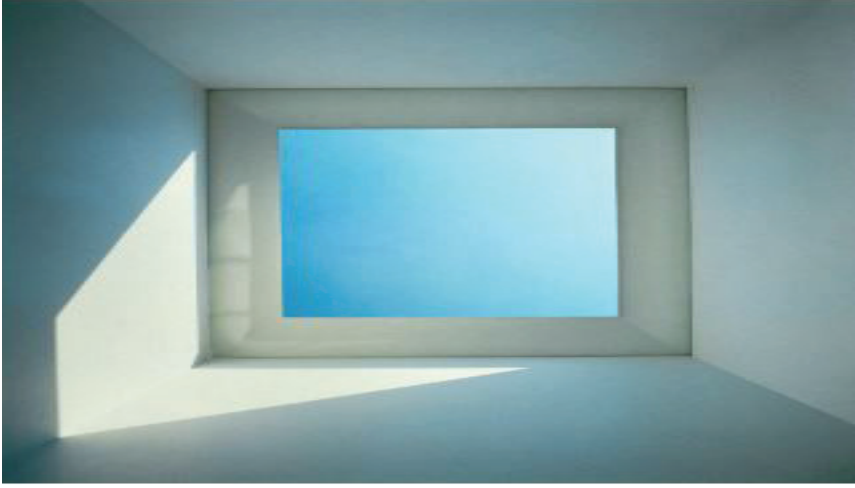
Bridget Riley'nin bu eseri, optik illüzyonların klasik örneklerinden biridir. Görsel öğeler, izleyicinin algısını yanıltacak şekilde düzenlenmiştir, bu da beynimizin nasıl hareketi ve şekilleri yanlış algılayabileceğini göstermektedir. Bu eser, renkler ve şekiller arasındaki etkileşimle algısal bir hareket illüzyonu yaratmaktadır. Zihinsel şemalar ve algısal süreçler, izleyicinin hareketsiz bir yüzeyde hareket hissiyatı yaşamasına neden olmaktadır. Bu tür illüzyonlar, algıyı nasıl manipüle edebileceğimizi ve gözün nasıl yanılabileceğini göstermektedir.

Bridget Riley'nin *Movement in Squares* (1961) adlı eseri, Op Art (Optik Sanat) akımının temel ilkelerini yansıtan ikonik bir çalışmadır. Eserde, başlangıçta düzenli ve eşit aralıklarla yerleştirilmiş siyah-beyaz kareler, kompozisyonun ortasına doğru giderek sıkışır, bükülür ve perspektifsel bir deformasyona uğramaktadır. Bu biçimsel değişim, izleyicide düz bir yüzey üzerinde hareket, derinlik ve hatta üç boyutlu kıvrılma yanılsaması yaratmaktadır. Riley, herhangi bir figüratif unsura yer vermeden, yalnızca geometrik düzenleme ve kontrast yoluyla yoğun bir görsel dinamizm oluşturmaktadır. Bu optik etkinin temelinde, gözün retina düzeyinde yaşadığı mikro hareketler ve beynin bu bilgiyi mekânsal bütünlük içinde yorumlama çabası yatmaktadır. Eser, böylece yüzeyin sabitliğine karşın izleyicinin algısında devinim ve hacim hissi oluşturarak gerçek ve yanılsama arasındaki sınırı sorgulamaktadır.

Bilişimsel algı kuramı açısından değerlendirildiğinde *Movement in Squares*, görsel sistemin temel bilgi işleme stratejilerine meydan okuyan bir yapıdadır. Zihin, gelen görsel verileri belirli kurallara göre anlamlandırmak üzere evrimleşmiştir; bu kurallar arasında simetri, süreklilik ve hacim çıkarımı gibi ilkeler yer almaktadır. Riley'nin kareleri, bu ilkelere dayalı olarak izleyicinin zihninde sahte bir derinlik ve hareket hissi üretmektedir. Zihin, düzlemi bükülmüş bir yüzey olarak yorumlar; çünkü perspektifsel daralma, fiziksel dünyadaki mekânsal derinlik göstergeleleriyle tutarlıdır. Ancak fiziksel gerçeklik bu izlenimi desteklemez; bu durum, bilişsel sistemin varsayımlarına dayalı olarak nasıl yanıltılabileceğini göstermektedir. Riley'nin yapıtı, böylece yalnızca estetik bir deneyim değil, aynı zamanda insan algısının kurallarının sanat aracılığıyla nasıl manipüle edilebileceğini gösteren bir bilişsel deney alanı sunmaktadır.

Bu eser, izleyici gözünün geometrik düzene karşı nasıl hassas olduğunu sınar. Marr'ın örüntü tanıma ve kenar temsili üzerine geliştirdiği yapılarla tam uyumludur. Görsel bilgi, karelerin bozulmasıyla derinlik ve devinim yanılsaması üretir (Palmer, 1999). Görsel sistem, çizgisel devinim illüzyonunu analiz ederken düz bir yüzeyi üç boyutlu olarak modellemeye zorlanır.

8. James Turrell – Skyspace



Görsel 8:James Turrell - Skyspace , 1992.
(<https://www.guggenheim.org/artwork/4089>, 2025)

Turrell, ışık ve alanla çalışarak algısal sınırları keşfeder. Skyspace, izleyicinin ışık, renk ve çevreyle olan algısını dönüştüren bir yapıdır. Bu eser, insanların algılayış biçimlerini ve dış dünyayı nasıl yorumladıklarını inceleyen bir deneyim sunmaktadır.

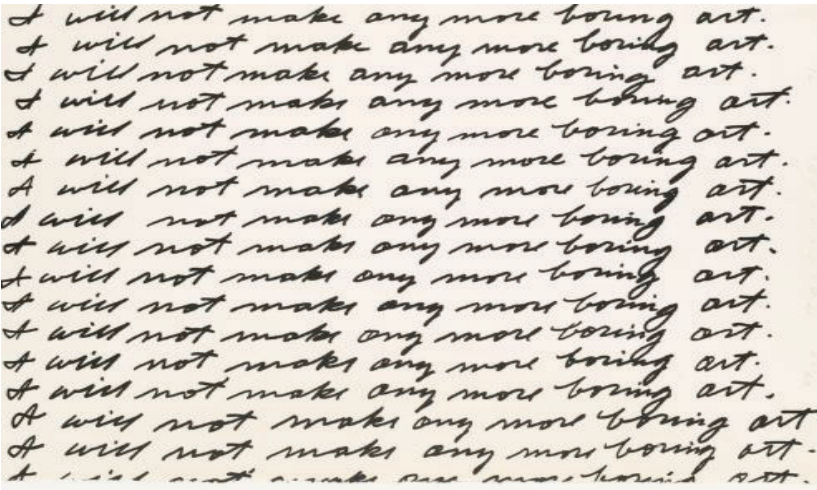
Turrell'in çalışmaları, görsel algının nasıl manipüle edilebileceğini ve çevreye dair algılamamanın nasıl zihinsel bir süreç olduğunu göstermektedir. Skyspace, izleyicinin çevresel faktörleri nasıl algıladığını, ışık ve gölge oyunları ile keşfeder.

James Turrell'in Skyspace serisi, mimari, ışık ve gökyüzü arasındaki ilişkiyi yeniden kurgulayan, izleyiciyi doğrudan algı sürecinin merkezine yerleştiren bir deneyim alanı yaratmaktadır. İlk örneklerinden biri 1992 yılında hayata geçirilen bu yerleştirme, genellikle bir yapı içerisinde tavana açılmış dairesel ya da dikdörtgen bir açıklık (oculus) aracılığıyla gökyüzünü çerçevelemektedir. Bu açıklık sayesinde izleyici, gökyüzünü adeta bir tablo gibi izler; ancak bu "çerçeveleme" eylemi, yalnızca estetik değil, algısal bir müdahaledir. Işık yoğunluğu, iç mekândaki renk geçişleri ve günün saatine bağlı atmosfer değişimleri, gökyüzünün sabit ve doğal bir varlık olmaktan çıkarak bilinçli olarak yapılandırılmış bir algı nesnesine dönüşmesini sağlamaktadır. Turrell'in bu müdahalesi, klasik resim ve heykel anlayışının ötesinde, mekânı ve ışığı doğrudan algının konusu haline getirerek izleyiciyi pasif bir gözlemciden aktif bir deneyimciye dönüştürmektedir.

Bilişimsel algı kuramı çerçevesinden bakıldığında Skyspace, zihnin dış dünyaya dair sürekli veri toplama, işleme ve yorumlama işlevini örnekleyen bir yapıdır. Turrell, izleyicinin ışık ve renk deneyimini etkileyerek, görsel sistemin sabit gerçeklik varsayımlarını sarsmaktadır. Gökyüzünün rengi, açıklığın kenarındaki yapay ışıkla kontrast oluşturacak şekilde değiştikçe, izleyici gökyüzünü olduğundan farklı tonlarda algılar. Örneğin gündüz mavisi neredeyse morumsu ya da turuncu olarak görülebilmektedir. Bu, görsel sistemin ışık koşullarına bağlı olarak nasıl “yanıltılabildiğini” göstermektedir. Ayrıca, mekâna giren her bireyin algısının zaman, konum, bakış açısı ve önceki deneyimlerle nasıl farklılaştığını ortaya koymaktadır. Turrell’in Skyspace’i bu yönüyle yalnızca bir sanat eseri değil, aynı zamanda algının nörofizyolojik ve bilişsel katmanlarına dair yaşayan bir deney laboratuvarı işlevi görmektedir.

Bu eser, izleyicinin gökyüzüne odaklanan algısını mekânsal olarak yeniden çerçeveler. Marr’ın kuramında derinlik ve ışık bilgisi 2.5D skeci oluşturur. Burada, izleyici ışığı görmez, onu “algılar”. Bu deneyim, görsel bilginin algılanan mekânla bütünleştiği bir durumdur. Bilgi işleme yalnızca görsel değil, mekânsal/zamansal bir bütünlük içinde gerçekleşir. Skyspace, algının doğal kaynaklarını manipüle eder.

9. John Baldessari – I Will Not Make Any More Boring Art



Görsel 9: John Baldessari - I Will Not Make Any More Boring Art, 1971

(<https://whitney.org/collection/works/29284>, 2025)

Baldessari'nin eseri, dilin ve görsel sembollerin algısal etkilerini araştırır. Bu çalışmada, "I will not make any more boring art" yazısı defalarca tekrarlanarak bir anlam kayması yaratmaktadır. Bu tekrarlama, dil ve görsel algı arasındaki ilişkinin nasıl işlendiğini ve anlamın nasıl algısal süreçlere bağlı olarak değiştiğini sorgulamaktadır.

Baldessari, görsel ve dilsel unsurlar arasındaki etkileşimi izleyicinin zihinsel süreçlerine nasıl bir etkiye bulunduğunu göstermektedir. Bu eser, dilin ve imgenin algısal işlevlerini sorgular ve düşünsel bir deneyim oluşturmaktadır.

John Baldessari'nin I Will Not Make Any More Boring Art adlı eseri, kavramsal sanatın ironik ve öz-düşünsel doğasını yansıtan çarpıcı bir müdahaledir. Eser, sanatçının bu cümleyi defalarca kendi el yazısıyla bir duvara yazdığı veya deftere kopyaladığı bir tekrar eyleminden oluşmaktadır. Yüzeyde, okulda tahtaya ceza olarak yazı yazma eylemini çağrıştıran bu performatif tekrar, sanat üretimine dair yapısal bir eleştiriyi içinde barındırmaktadır. Baldessari, "sıkıcı sanat" üretmeme vaadini yineleyerek hem sanatçı niyetinin önemini sorgular hem de izleyiciyi, "sıkıcılık" gibi görece bir estetik yargının sanatın değeri üzerindeki etkisini düşünmeye zorlamaktadır. Bu yönüyle eser, estetik değil, niyet ve bağlam odaklı bir okuma talep eder; böylece geleneksel sanat anlayışına karşı radikal bir mesafe almaktadır.

Bilişimsel ya da kavramsal algı kuramı çerçevesinde bakıldığında, I Will Not Make Any More Boring Art, izleyicinin görsel beklentilerini ve bilgi işleme alışkanlıklarını bilinçli olarak sekteye uğratan bir strateji izlemektedir. Eser, herhangi bir görsel çeşitlilik ya da teknik ustalık sunmaz; bunun yerine tekrarın monotonluğunu kullanarak algının sınırlarını ve dikkat eşiklerini zorlamaktadır. İzleyici, bir yandan bu tekrar içinde anlam aramaya yönelirken, diğer yandan sanatın ne olduğu ve ne olmadığı üzerine düşünmeye sevk edilmektedir. Bu süreç, zihnin alışılmış estetik şemalarıyla çatışır ve izleyicinin eseri bir "bilgi" ya da "ileti" olarak çözümleme eğilimini tetiklemektedir. Baldessari böylece, sanatın görsel nesne olmaktan çıkıp kavramsal bir araç haline gelmesine katkıda bulunur; eseri hem bir eleştiri hem de öz-eleştiri biçiminde konumlandırmaktadır.

Metinsel temelli bu eser, görsel sistemin dilsel bilgiyi işleme biçimini sorgular. Yazı, Marr'ın modelinde yüksek düzeyde kod çözme işlemi gerektirir. Görsel olan, aynı zamanda anlamsal bir veri dizisidir. Tekrarlayan metin, dikkat, sabır ve öğrenme sistemlerini zorlar. Algı burada sadece optik değil; okuma, ritim ve bilgi eşleşmesi üzerinden bilişimsel bir düzeyde işler.

SONUÇ

Bilişimsel Algı Kuramı'nın sanat çözümlemelerinde kullanımı, görsel bilginin nasıl işlendiğini açıklamasının yanında izleyici ile sanat eseri arasındaki zihinsel etkileşimi de kuramsal düzlemde görünür kılar. Marr'ın çok katmanlı modelinde yer alan bilgi temsili ve işlem düzeyleri, sanatın kavramsal olarak da çok katmanlı yapısıyla örtüşmektedir. Sanat eseri, özellikle Riley ya da Anadol'un çalışmalarında görüldüğü gibi, izleyicinin zihinsel çözümleme yetilerini doğrudan hedefleyen bir yapıdadır. Bilişimsel algı kuramı, insan zihninin çevresel uyaranları nasıl algıladığına ve yorumladığına dair disiplinler arası güçlü bir çerçeve sunmaktadır. Bu kuram, algıyı pasif bir alım süreci olarak değil, aktif bir bilgi işleme süreci olarak ele alır ve duyuşal veriler, yalnızca dış dünyadan gelen yansımalar değil; zihnin dikkat, bellek, beklenti ve önceki deneyimlerle şekillenen dinamik süreçlerle anlamlandırılır. Bu yaklaşım, özellikle görsel sanatlar, yapay zekâ, kullanıcı deneyimi tasarımı ve nörobilim gibi pek çok alanda algının nasıl çalıştığını anlamak için temel bir kaynak işlevi görmektedir. Ancak bu kuramsal yaklaşımın sanat alanına uygulanmasında bazı **epistemolojik sınırlar** mevcuttur. Bilişimsel algı modeli, görsel bilgiyi belirli işleme aşamalarına indirgerken, sanat eserinin **tarihsel bağlamı**, **kültürel kodları** ve **duygusal içeriği** gibi birçok başka boyutunu dışarıda bırakabilir. Bu bağlamda, kuramın açıklayıcı gücü yüksek olsa da, **estetik deneyimin bütünselliği** açısından tamamlayıcı kuramlarla birlikte değerlendirilmesi gereklidir (Zeki, 1999; Freedberg & Gallese, 2007).

Sanat örnekleri üzerinden yürütülen çözümlemeler, bilişimsel algı kuramının yalnızca teorik bir model olmadığını, aynı zamanda algısal deneyimin biçimlenişini etkileyen kültürel ve bağlamsal öğeleri de hesaba katabildiğini göstermektedir. Salvador Dalí, Bridget Riley veya James Turrell gibi sanatçılar üzerinden yapılan okumalar, görsel uyaranların zihin tarafından nasıl yeniden yapılandırıldığını ve yorumlandığını gözler önüne sermektedir. Bu bağlamda, sanat eserleri yalnızca estetik objeler değil, aynı zamanda bilişsel sistemin işleyişine dair deneysel veri alanları olarak da değerlendirilebilir. David Marr'ın önerdiği bilgi işleme düzeyleri –hesaplama düzeyi, algoritmik düzey ve uygulama düzeyi– her bir eserde farklı biçimlerde devreye girmektedir. Özellikle geometrik yapıların ön planda olduğu Victor Vasarely ve Bridget Riley gibi sanatçılarda, görsel sistemin temel kenar belirleme ve örüntü tanıma işlevleri öne çıkarken; Dalí veya Kusama gibi sanatçılarda ise algının zamansal ve mekânsal bütünlük oluşturma süreçleri test edilmektedir.

Bu analizler, sanatın sadece estetik değil aynı zamanda algısal bir problem alanı sunduğunu göstermektedir. Her sanat eseri, izleyicinin görsel sistemini belli bir bilişsel işlem sürecine zorlamakta, bazen bu sü-

reci desteklemekte, bazen ise bilinçli olarak bozmaktadır. Örneğin Esc-her'in paradoksal yapısı, Marr'ın algoritmik düzeyini sabote edercesine, çözüm üretilmeyen bir döngü sunar. Bu açıdan sanat, görsel sistemin çalışmasına dair bir "test sahası" gibi de değerlendirilebilir.

Özellikle **Baldessari'nin metinsel yapısı** gibi dilsel ve kavramsal içerikli eserlerde, temsil düzeyinin ötesinde kültürel bağlam, eleştirel teori ve semiyotik gibi başka yaklaşımların da dahil edilmesi gerekir. Marr'ın modeli daha çok **algılamamanın nasıl işlediğini** açıklarken, sanat eserinin **neden öyle üretildiği** Ancak, Bilişimsel Algı Kuramı her durumda tek başına yeterli bir açıklama modeli sunmayabilir. sorusuna her zaman yanıt veremez. Bu nedenle bu kuram, sanatı anlamada güçlü bir **algı temelli araç** olmakla birlikte, kültürel ve tarihsel boyutları içeren yaklaşımlarla birlikte değerlendirilmelidir.

Gelecekteki araştırmalar için bilişimsel algı kuramının daha fazla disiplinle entegrasyonu, özellikle yapay zekâ destekli görsel tanıma sistemleri, insan-bilgisayar etkileşimi ve sanal gerçeklik alanlarında derinleştirici etkiler yaratacaktır. Ayrıca kültürel farklılıkların, nörotipik çeşitliliğin ve bireysel deneyimlerin algı süreçlerine etkisi, bu kuramın evrenselliğini sorgulayan yeni çalışmalara zemin hazırlayabilir. Dolayısıyla bilişimsel algı kuramı, yalnızca zihnin dünyayı nasıl algıladığını açıklamakla kalmaz; aynı zamanda bu algının nasıl yönlendirilebileceği, değiştirilebileceği ve hatta sanatsal olarak nasıl manipüle edilebileceği üzerine düşünmenin de kapılarını aralamaktadır.

KAYNAKÇA

- Freedberg, D., & Gallese, V. (2007). Motion, emotion and empathy in esthetic experience. *Trends in Cognitive Sciences*, 11(5), 197–203. <https://doi.org/10.1016/j.tics.2007.02.003>
- Zeki, S. (1999). *Inner vision: An exploration of art and the brain*. Oxford University Press.
- Palmer, S. E. (1999). *Vision science: Photons to phenomenology*. MIT Press.
- Cavanagh, P. (2011). Visual cognition. *Vision Research*, 51(13), 1538–1551. <https://doi.org/10.1016/j.visres.2010.12.014>
- Pylyshyn, Z. W. (2003). *Seeing and visualizing: It's not what you think*. MIT Press.
- Marr, D. (1982). *Vision: A computational investigation into the human representation and processing of visual information*. MIT Press.
- Ramachandran, V. S., & Hirstein, W. (1999). The science of art: A neurological theory of aesthetic experience. *Journal of Consciousness Studies*, 6(6–7), 15–51.
- Livingstone, M. (2002). *Vision and art: The biology of seeing*. Harry N. Abrams.
- Livingstone, M., & Conway, B. R. (2014). Visual art, mathematics, and the brain. *Progress in Brain Research*, 204, 165–190. <https://doi.org/10.1016/B978-0-444-63287-6.00009-1>
- ivingstone, M., & Hubel, D. H. (1988). Segregation of form, color, movement, and depth: Anatomy, physiology, and perception. *Science*, 240(4853), 740–749. <https://doi.org/10.1126/science.3283936>
- LeCun, Y., Bengio, Y., & Hinton, G. (2015). Deep learning. *Nature*, 521(7553), 436–444. <https://doi.org/10.1038/nature14539>
- Dindar, S. D. (2013, January). Görsel Algı Kuramına Dayalı Etkileşimli Bir Öğretim Ortamı Tasarımı ve Ortama İlişkin Öğrenci Görüşleri. *Anadolu Journal of Educational Sciences International*, 3(1), 50.
- Diyarbakırlıoğlu, M. (2022). Görsel Sanatlar Eğitiminde Post-Truth Dönem Etkileri. Denizli, Türkiye: Pamukkale Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü Güzel Sanatlar Eğitimi Anabilim Dalı Resim-İş Eğitimi Bilim Dalı Yüksek Lisans Tezi.
- Gümüş, O. B. (2022). Tasarım Geliştirme Sürecinde Görsel Algının Rolü. *International Social Sciences Studies Journal*, 8(103), 3411. doi:<http://dx.doi.org/10.29228/sssj.64876>
- Öktem, S. Ç. (2014, Şubat). Sanatta Görsel Algının Literatür Açısından Değerlendirilmesi. *Eğitim ve Öğretim Araştırmaları Dergisi*, 3(1), 166.
- Sarı, M. A. (2016, Nisan). Bilime Farklı Bir Yaklaşım: Bilimsel Kuramlar Bir Sanat Eseri Olabilir mi? *MSKU Eğitim Fakültesi Dergisi*, 3, 97.
- Taşdelen, V. (2003). Eğitimde Kuram ve Uygulama Bağının Kurulmasına Yönelik Felsefi Bir Araştırma. *Ankara Üniversitesi Eğitim Bilimleri Fakültesi Dergisi*, 36(1-2), 163.
- Urgun, S. D. (2016). Görsel Algı Kuramına Göre Reklam İçerikli Tasarımların Değerlendirilmesi. *SDÜ ART-E GÜZEL sanatlar Fakültesi Dergisi*, 9(17), 323.
- Urgun, S. D. (2016). Görsel Algı Kuramlarına Göre Reklam İçerikli Tasarımların

Değerlendirilmesi. SDÜ ART-E Güzel Sanatlar Fakültesi Dergisi, 9(17), 315.
Ünlü, M. M. (2017). Sanat Eğitimi ve Görsel Algı. Akra Kültür Sanat ve Edebiyat Dergisi, 5(13), 195.

ELEKTRONİK KAYNAKLAR

<https://artucky.com/blogs/blog/salvador-dali-bellegin-azmi-tablosu>. (2025, 06 04).
<https://bridget-riley.publications.britishart.yale.edu/catalogue/1/>. (2025, 06 04).
https://didemingunlugu.typepad.com/gezi/2007/02/vakte_kadar.html. (2025, 06 04).
https://en.wikipedia.org/wiki/Ascending_and_Descending. (2025, 06 04).
<https://news.masterworksfineart.com/2017/12/19/victor-vasarely-zebra-1937-setting-the-course-of-optical-art-in-the-20th-century>. (2025, 06 04).
<https://whitney.org/collection/works/29284>. (2025, 06 04).
<https://www.guggenheim.org/artwork/4089>. (2025, 06 04).
<https://www.gzt.com/arkitekt/sinirli-alanda-sinirsiz-alan-duygusu-sonsuz-aynali-odalar-3565517>. (2025, 06 04).

Bölüm 6

EMPRESYONİZM (İZLENİMCİLİK) SANAT AKIMI

Mustafa BULAT¹, Burcu TOĞRUL²

1 Prof. Doç. Dr. Atatürk Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi Heykel Ana Sanat Dalı, Orcid:0000-0002-2192-850. Erzurum, Türkiye, mbulat@atauni.edu.tr

2 Öğr. Gör. Atatürk Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Plastik Sanatlar Programı, Heykel Ana Sanat Dalı, Orcid: 0000-0003-1962-7543 .(Ağrı İbrahim Çeçen Üniversitesi, Doğubayazıt Ahmed-i Hani MYO, El Sanatları Bölümü, Halıcılık- Kilitimcilik Programı, Ağrı, Türkiye, btogrul@ agri.edu.tr)

Sanat akımların en önemli ve etkili olanlarından olan sanat akımı Empresyonizm (İzlenimcilik) akımıdır. Genel ifade ile modern sanat akımları olarak bilinen sanat akımlarının ortaya çıkmasıyla birlikte, sonrasında ortaya çıkacak olan sanat alanlarını çok yönlü olarak etkilemişlerdir. Özellikle XIX. yüzyılın ikinci yarısı ve yirminci yüzyılın başlangıcına yakın ortaya çıkan sanat akımları, sanat dünyasına yeni bir dönemi başlatmıştır. Empresyonizm sanat akımı ortaya çıktığı andan itibaren, döneminde farklı algılanmakla beraber, sonrasında daha da farklı bakış açılarını sürdürmüştür. Devamında ortaya çıkan tüm sanat akımlarıyla olumlu ya da olumsuz bir şekilde etkileşim içinde olmuş olan Empresyonizm Sanat Akımı, neredeyse tüm sanat akımlarını olumlu yönde etkilemiştir. Empresyonizm Sanat Akımı'nın, çevresine etkileri değişik zamanlarda değişik boyutlarda günümüze kadar sürmüştür. Farklı toplumlarda farklı tepkiler ortaya çıkarken, farklı zamanlarda da farklı yorumlarla ortaya çıkarak, peşinden gelen akımlara öncülük etmeyi sürdürmüştür. Bu araştırma çalışması, Empresyonizm Sanat Akımı'nın; doğuş süreci, sanat alanlarına katkıları, yapıtların dönemine göre avangart yönleri ve arkasından tepki olarak doğan sanat akımlarıyla olan etkileşimleri gibi yanları ele alınarak, günümüzle olan bağlantıları tartışılacaktır.

Akıl ve duyu varlığı olan insan başlangıçtan bu yana var-oluşunu, günlük yaşantı ve sanatı bir çatı altında toplayarak sağlar(Bulat, S., 1999:133).Sanatçılar, doğadaki biçimlerden yola çıkarak, doğanın özünü koruyarak onu yeniden yorumlamış veya düzenleyerek kendi bakış açılarına göre değiştirmişler ve bu dönemde sanat tartışmaları yoğunlaşmış sanatın toplumsal yönü, sanatın işlevselliği sorgulanmaya başlanmıştır (Bulat-Bulat ve Aydın, 2014: 106). Sanatçıların yaratma özgürlükleri sınırlandırılmadıkça, onların erişmek istedikleri alanlara ve elbette teknolojik gelişmelere karşı çıkmanın bir anlamı da yoktur. (Bulat, S., 1999:133). Bu yaklaşımla yaratılan eserler, gerçeklik dışı unsurlara atıfta bulunmaz ve bu nedenle içerikleri, betimsel gerçeklik olarak nitelendirilemez. Bu bağlamda, sanatçı, doğadan ilham alarak, alternatif bir ikinci dünya oluşturur.

XIX. yüzyılın sonlarına doğru ortaya çıkan Empresyonizm (izlenimcilik) Sanat Akımı, konu, üslup ve yöntem açısından önceki sanat anlayışlarından belirgin bir kopuşu temsil eden yeni bir sanat ekolüdür. İzlenimcilik Sanat Akımı, Paris'te 1874 yılında ünlü fotoğrafçı Nadar'ın Capucines Bulvarı'ndaki stüdyosunda '*Adsız Sanatçılar Birliği*' adı altında bir araya gelen otuz sanatçının düzenledikleri sergide ortaya çıkmıştır(Antmen, 2010, s. 21). Akıma ismini veren ve İzlenimcilik ilkelelerini ortaya koyan yapıt, Claude Monet'in sergideki '*İmpression Solcil Levant*' (İzlenim: Gün Doğumu) adlı eserdir (Çığır, 2012, s. 4).



Foto 1: *Claude Monet, İzlenim: Gün Doğumu, 1873-, Yağlıboya, 48x64cm. Paris, Musée Marmottan.*

“Gün Doğumu” isimli yapıt da, Le Havre Limanı’ndaki bir sabah manzarası tasvir edilmiştir. Monet, bu eserde sabahın erken saatlerinde gün ışığının, sisli havada nasıl yayılacağını ve denizle etkileşimini incelemiştir. Bu eserdeki fırça darbeleri, net hatlardan kaçınılarak, izleyicinin tablodan anlık bir izlenim almasını sağlar. Monet’ nin, doğanın geçici ve değişken doğasını bu şekilde resmetmesi, empresyonizmin temel prensiplerinden birini yansıtmaktadır. Kısacası eser de; güneşin doğuşu, tan vaktini yani o anki güneş ışığının su yüzeyindeki yansımaları, sisli bir havanın boğukluğu, gök ve denizdeki ışık dalgalanmaları gözler önüne ustaca sergilenmektedir. İzlenimcilik akımının en güzel eserlerinden biri olma özelliğini taşımaktadır. Eser, Monet’ nin doğaya olan bağlılığını, ışık ve renk oyunlarını nasıl ustaca kullandığını gözler önüne sermektedir.

EMPRESYONİZMİN ÖZELLİKLERİ

Işık ve renk kullanımına çok önem vermişlerdir. Empresyonist sanatçılar, ışığın doğa üzerindeki etkisini vurgulamışlardır. Işık ve gölgeyi renklerin değişimlerini de görmek için kullanmışlardır. Onlar için renk, sadece görsel bir araç değil, aynı zamanda duyguları aktaran bir dil haline gelmiştir. Genellikle “soğuk” ve “sıcak” renkler arasında kontrastlar yaratılmış, bu da eserlerin dinamik bir yapı kazanmasını sağlamıştır. Aydınlık olan alanları sıcak renkle ışığın az olduğu alanları ise; soğuk renkle renklendirmişlerdir. Kısa ve kesik fırça darbeleri de dikkat çeken başka

bir özelliktir. Empresyonist ressamalar, figürleri ve manzaraları geleneksel şekilde ayrıntılı bir biçimde tasvir etmektense, kısa ve hızlı fırça darbeleriyle çalışmışlardır. Bu darbeler, izleyicinin tabloyu uzaktan gözlemlediğinde renklerin ve ışığın etkisini hissetmesini sağlar. Fırça darbelerinin görünür olması, eserin “izlenim” özelliğini pekiştirir. Doğa ve açık hava resimleri eserlerini meydana getirdikleri uygulama alanları olmuştur.

Empresyonist ressamalar, doğayı açık havada, doğrudan dışarıda resmetmişlerdir. Açık havada yapılan bu resimlerde, ışık, hava koşulları ve doğal çevre hemen yansıtılmaya çalışılmışlardır. Geleneksel iç mekân çalışmalarından uzaklaşarak doğaya, özellikle de doğanın zamanla değişen yüzüne dikkat çekmişlerdir. Tablolarını genellikle hızla tamamlamışlardır, çünkü anlık ışık değişimlerini yakalamak istemişlerdir. Ayrıca detaylardan uzak durarak ve izlenimcilik anlatımını izlenimci anlatım dilini tercih etmişlerdir. Empresyonistler, ayrıntılı ve titiz çalışmalardan kaçınmışlardır. Doğrudan izlenimlerini resmetmişlerdir. Bu, detaylı çizim ve perspektife dayalı eski tekniklerden bir kopuştur. İnsan figürlerinden daha çok, renkler ve ışık üzerine yoğunlaşmışlardır. Bu yüzden Empresyonist tablolar genellikle izleyiciyi bir anın ve bir duygunun izlenimiyle baş başa bırakmaktadır.

Empresyonizm Sanat Akımı, sanatçının dış dünyayı nesnel bir biçimde tasvir etmektense, algıladığı anlık izlenimleri ve duygusal tepkilerini yansıtmayı amaçlamaktadır. Empresyonistler, doğrudan gözleme dayanan bu yaklaşımıyla sanatta öznel bir anlatımı ön plana çıkarmışlardır.

Klasik sanat anlayışında öne çıkan detaycı ve idealize edici perspektifin aksine, empresyonist sanatçılar doğayı, gündelik yaşam sahnelerini ve özellikle ışığın değişkenliğini resmetmeye yönelmişlerdir. Bu bağlamda empresyonizm, sanatçının gerçeklik karşısındaki bireysel algısını temel alarak, görsel izlenimlerin ve ışığın zaman içindeki etkilerini betimlemeye çalışır. Bu yaklaşım, akademik kuralların ötesine geçen deneysel bir ifade biçimi olarak değerlendirilebilir.

Empresyonist sanatın temel ilkelerini yansıtan simgesel bir yapıt haline gelmiştir. Bu akımda kullanılan teknikler – kısa ve belirgin fırça darbeleri, açık renk paleti, doğrudan tuvale çalışma yöntemi-klasik resim geleneğinden ayrılarak modern sanatın temel taşlarını oluşturmuştur.

Sonuç olarak, empresyonizm, sanatçının öznel bakış açısını merkezine alarak XX. yüzyıl sanatının dönüşümünde önemli bir eşik teşkil etmiş; sadece plastik sanatlarda değil, müzik ve edebiyatta da etkisini hissettiren çok yönlü bir estetik anlayış ortaya koymuştur.



Foto 2: *Vincent van Gogh, Yıldızlı Gece, 1889.*

Hollandalı ressam Vincent Van Gogh tarafından 1889 yılında yapılmış bir tablodur. Bu eser, Van Gogh'un en bilinen ve en çok sevilen eserlerinden biri olmuştur. Tablo, Fransa'nın Saint-Rémy-de-Provence kasabasında, Van Gogh'un bir akıl hastanesinde kaldığı dönemde yapıldığı söylenmektedir. Tabloda, bir kasaba ve gökyüzünde dönen yıldızlar yer almaktadır. Yıldızlar ve ay ışığı güçlü bir şekilde işlenmiştir. Van Gogh, bu eserde, doğanın gücünü ve evrenin büyüklüğünü hissettirmeye çalışmaktadır. Van Gogh, mavi tonlarını yoğun bir şekilde kullanmış, bu da tablonun görsel olarak çok çarpıcı olmasını sağlamıştır. Renklerin canlı ve duygusal etkisi, sanatçının içsel dünyasını ve ruh halini yansıtmaktadır. Eser, Van Gogh'un post-empresyonist tarzını yansıtmaktadır. Kendine özgü fırça darbeleri, canlı renkler ve derin duygusal ifadenin öne çıktığı bir çalışma olmuştur. Kısa ve kesik fırça darbeleri dikkat çekmektedir. Gökyüzündeki spiral şekiller, birçok yorumcu tarafından evrenin dinamik doğasının bir simgesi olarak görülmektedir. Ayrıca, bu şekillerin, sanatçının duygusal içsel karmaşasını yansıttığı düşünülür. Yeryüzündeki kasaba ise; daha sakin ve durağan bir şekilde resmedilmiştir. Bu, gökyüzündeki hareketlilikle bir zıtlık oluşturmaktadır. Tablonun yapıldığı dönemde Van Gogh, zihinsel sağlık sorunlarıyla mücadele etmekteydi ve bu eserdeki yoğun duygusal ifade, onun yaşadığı psikolojik bunalımla ilişkilendirilebilir. Kısacası sanatçı kendi ruh halinin izlenimlerini eserine yansıtmaktadır.

İzlenimcilerin resim uygulamalarında rehber aldıkları şey ışık ve renk duyumlarıdır. Güneşin her hareketi doğadaki görünümelerde değişimler yaratmaktadır. Bu değişimler güneşin dünyaya ulaşan ışık miktarında ki ve açısındaki değişimlere bağlı olarak nesnede açığa çıkan renk ve biçim değişikliğini kapsar. İzlenimci ressamların yakalamaya çalıştığı şey ise bu değişimleri renk ve ışık duyumu olarak tespit etmek ve anlık bir hızla tuvale yansıtmaktır (Doğan, 2016, s. 1626).



Foto 3: Edouard Manet- *Folies, Bergere 'de Bir Bar*, 1882, Yağlıboya, 96 cm × 130 cm, Courtauld Galerisi, Londra.

Eserde, bir kadın garson bir barın önünde durmaktadır. Onun arkasında, çeşitli şişeler ve içkilerle dolu bir bar rafı yer almaktadır. Kadın, hafifçe boş bir bakışla izleyicilere doğru bakmaktadır. Onun etrafındaki aynada ise yansıması gösterilmektedir. Aynada görülen görüntü, kadınla zıt bir şekilde, bir erkeğin (muhtemelen müşteri) onunla konuştuğu izlenimini vermektedir. Manet, bu eserde özellikle aynada yansıyan görüntüyle perspektif ve gerçeklik arasındaki farkları irdeleyerek, izlenimciliğin özelliklerini ortaya koymaktadır. Kadın ve onun etrafındaki mekân, içsel bir yalnızlık izlenimini vermektedir.

İzlenimciler nesnelerin yalnız biçimlerini betimlemenin ötesine giderek, onların ışık karşısındaki davranışlarını resmetmeyi amaçlamışlardır ve bundan dolayı kesin kontur ve ayrıntılar yerine betimlemede çevreyi ışık kaynağı gibi ısıma-izlenimi verir. Doğanın sürekli değişen izlenimleri, mümkün olan en kısa sürede tuvale aktarılırken, aynı konunun farklı koşullar altındaki halleri işlenerek resim dizileri oluşturulmaktadır (Çığır E. , 2012, s. 5-6).

Empresyonistler, nesnelerin sabit ve kavramsal anlamlarının ötesine geçerek, ışığa bağlı olarak anlık biçimde değişen görünümlerini yakalayıp hissettikleri gibi izleyiciye aktarma çabasıyla, gerçek biçimden çok görünen biçimi tuvale yansıttılar (Birsell, 1967, s. 65).

Empresyonist sanatçılar, benzer konuları ele almanın yanı sıra, her biri aynı zamanda yeni konular arayışına da yönelmiştir. Kent manzaralarına ilgi duyan Empresyonistler, açık hava, kırlar ve bahçelerle birlikte şehir görünümelerini de resimlerine konu etmişlerdir. İzlenimciler, doğa manzaralarını betimleme eğilimlerinin yanı sıra, kent yaşamının anlık sahnelerini de göz ardı etmemişlerdir (Ayaydın, 2015, s. 89).

EMPRESYONİZM SANATÇILARI

Edgar Degas, Claude Monet, Berthe Morisot, Camille Pissarro, Pierre-Auguste Renoir, Alfred Sisley, Frederic Bazille, Gustave Caillebotte, Armand Guillaumin, Mary Cassatt, Paul Cezanne, Paul Gauguin, Vincent Van Gogh, Georges Seurat, Paul Signac, Fritz Von Uhde, Max Slevogt, Max Liebermann, Walter Sickert, Medardo Rosso, Henry Moret, Ivar Kamke, Ernest Ange Duez, Edward Dufner, Johan Barthold Jongkind, Edouard Manet, Hippolyte Camille Delpy, Antoine Chintreuil, Gustave Caillebotte, George Hendrik Breitner, Eugene Boudin, Jean Beraud, çağdaş Türk sanatçılardan, Nazmi Ziya Güran, Eşref Üren, Hikmet Onat, Hüseyin Zekai Paşa, Halil Paşa, Sami Yetik, Cevat Erkul, İbrahim Çallı gibi sanatçıları örnek verebiliriz.

EMPRESYONİZMİN SANAT AKIMLARINA ETKİSİ

Empresyonizm, XIX. yüzyılın sonlarına doğru Fransa'da ortaya çıkan bir sanat akımıdır ve özellikle görsel sanatlar, resim ve müzik gibi alanlarda büyük bir dönüşüm yaratmıştır. Bu akımın etkisi, sadece kendi dönemiyle sınırlı kalmamış, sonraki birçok sanat akımını da etkilemiştir. İşte empresyonizmin diğer sanat akımlarına etkileri:

1. Post-Empresyonizm

Empresyonizm, post-empresyonist akımların doğmasına zemin hazırlamıştır. Post-empresyonizm, empresyonizmin tekniklerini bir adım ileriye taşımış, ancak daha fazla kişisel ifade ve duygusal yoğunluk arayışı içinde olmuştur. Başlıca temsilcileri arasında **Vincent van Gogh**, **Paul Cézanne**, **Georges Seurat** ve **Paul Gauguin** yer alır. Bu sanatçılar, empresyonistlerin ışık, renk ve doğayı betimleme anlayışını, daha soyut ve sembolik bir düzeye taşıyarak farklı bir görsel dil oluşturmuşlardır.



Foto 4: Paul Cezanne, Meyveler ile Natürmort, 1982, 44,8 x 58,7 cm, Metropolitan Museum of Art New York

2. Fovizm (Fovist Sanat Akımı)

Empresyonizm, özellikle renk kullanımını oldukça ön plana çıkarmış ve doğal ışık ile gölge oyunlarına odaklanmıştır. Fovizm, empresyonizmin etkisi altında, renklerin daha da cesur ve dışavurumcu bir şekilde kullanılmasını benimsemiştir. Fovist sanatçılar, doğayı olduğu gibi değil, kendi içsel izlenimlerine ve duyuşal deneyimlerine dayanarak betimlemişlerdir. **Henri Matisse** ve **André Derain** gibi sanatçılar bu akımın önde gelen isimlerindendir.

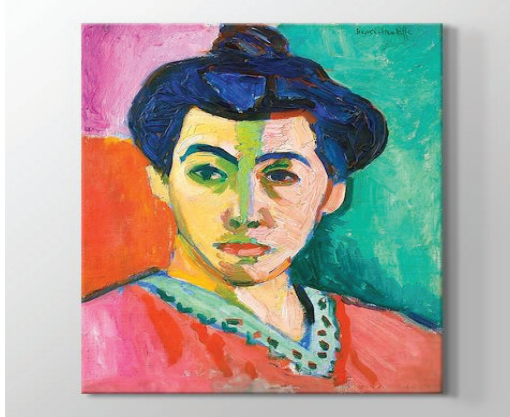


Foto 5: Madam Matisse: Yeşil Çizgi, 1905, 40,5 cm x 32,5 cm. National Gallery of Denmark, Kopenhagen, Danimarka.

3. Sürrealizm

Sürrealizm, empresyonizmin etkisiyle, gerçek ve hayal dünyası arasındaki sınırları daha da belirsiz hale getirmiştir. Empresyonistlerin, doğayı sübjektif bir biçimde gözlemleme ve resmetme anlayışı, sürrealistlerin bilinçaltı ve hayal gücüne dayalı çalışmalarında etkili olmuştur. **Salvador Dali** gibi sürrealist sanatçılar, empresyonistlerin izlenimci yaklaşımını farklı bir düzeyde, fantastik ve soyut imgelerle harmanlamışlardır.

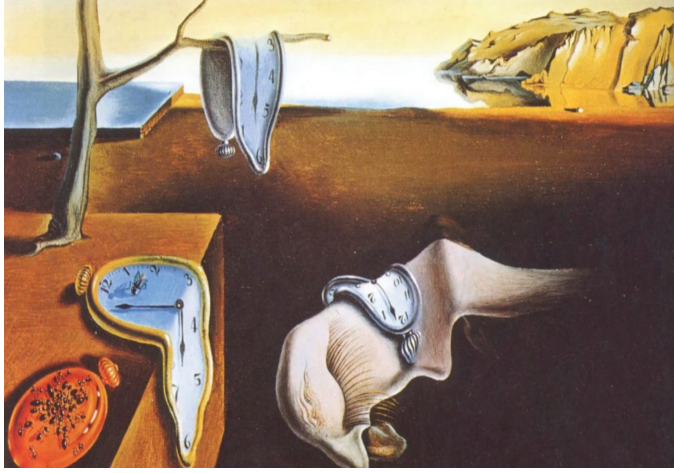


Foto 6: *Salvador Dali, Belleğin Azmi (Eriyen Saatler), 1931, 24 cm x 33 cm, Çağdaş Sanat Müzesi, New York.*

4. Modern Sanat

Empresyonizm, modern sanatın temellerini atan önemli bir akımdır. Empresyonistler, geleneksel sanat kurallarını sorgulamış, sanatın sadece estetik bir amaç değil, aynı zamanda kişisel bir ifade biçimi olduğunu vurgulamışlardır. Bu anlayış, **Abstraksiyonizm** ve **Fütürizm** gibi akımların gelişimine zemin hazırlamıştır. Ayrıca, empresyonistlerin teknik yenilikleri ve denemeleri, daha sonraki modern sanat anlayışları için de ilham kaynağı olmuştur.

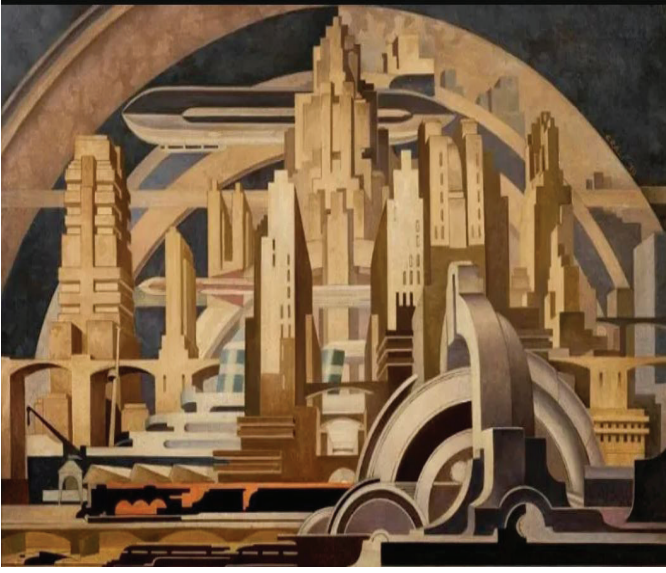


Foto 7: Tullio Crali, *Mimarlık*, 1939, 88,9 x 117,8cm. *Fütürizm*.

5. Realizm ve Doğa Üzerine Yeni Bakış Açısı

Empresyonizm, realizmin doğa ve insan temalarını ele alırken benimsediği daha gözlemsel ve gerçeğe dayalı yaklaşımını, doğal ışık ve renk oyunları ile daha subjektif bir düzeye taşımıştır. Bu, sanatçıların doğaya daha farklı bakmalarına ve daha kişisel bir anlatım tarzı geliştirmelerine neden olmuştur.

Sonuç olarak, empresyonizm, sadece kendi dönemini etkilemekle kalmamış, sonrası gelen birçok sanat akımına da önemli katkılar sağlamış ve sanatta köklü bir değişimin kapılarını aralamıştır.



Foto 8: Jean-François Millet, *Başak Toplayanlar*, 1957, Orsay Müzesi Paris.

HEYKEL SANATINDA EMPRESYONİZM

Bazı Empresyonist sanatçılar heykelle de ilgilendiler. Empresyonizm, temelde görsel sanatlarda anlık izlenimlerin, ışığın ve hareketin betimlenmesine dayanan bir estetik anlayıştır. Bu yaklaşım, her ne kadar daha çok resim sanatıyla ilişkilendirilse de, heykel sanatında da biçim ve yüzeydeki hareketlilik üzerinden kendini göstermiştir. Empresyonist düşüncenin heykeldeki en önemli yansıması, figüratif idealizmin terk edilerek, doğrudan gözleme ve duygusal izlenime dayalı bir biçim arayışının benimsenmesidir.

Bu bağlamda Auguste Rodin (1840–1917), empresyonizmin heykel sanatındaki en güçlü temsilcisi olarak öne çıkar. Rodin'in heykelleri, klasik heykel sanatının simetrik, kusursuz ve durağan formlarından uzaklaşarak; yüzeydeki pürüzler, hareketin izleri ve duygusal derinlikler aracılığıyla izleyicide güçlü bir izlenim yaratmayı amaçlar. Onun *Düşünen adam*, *Cehennem Kapıları*, *Kırık Burunlu Adam* ve *Öpüşme* gibi eserlerinde, empresyonizme özgü dinamizm, yüzey hareketi ve ışığın etkisini yansıtan biçimsel çözümler dikkat çekmektedir.

Rodin'in heykellerinde yüzeyin pürüzlü yapısı, ışığın heykel üzerinde farklı açılardan kırılmasına ve izleyicinin algısının sürekli değişmesine neden olur. Bu durum, empresyonist resimdeki ışık oyunlarının heykel sanatındaki karşılığı olarak değerlendirilebilir. Dolayısıyla, Rodin'in eserleri empresyonizmin heykelde somutlaşmış hali olarak kabul edilirken, onun ardından gelen birçok sanatçı da bu anlatım biçiminden etkilenmiştir.

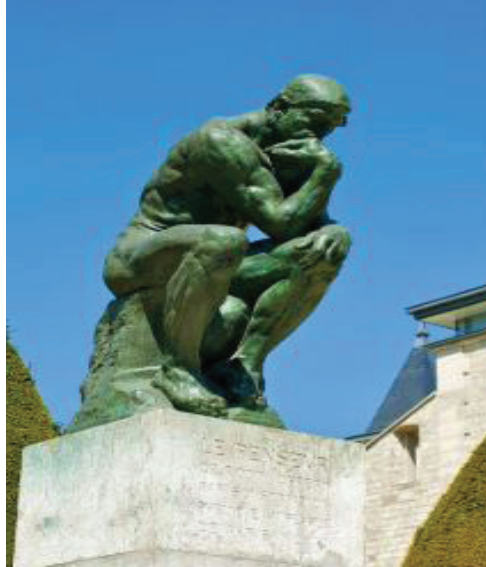


Foto 9: Auguste Rodin, *Düşünen Adam*, 1904, Bronz, Rodin Müzesi Paris.

Empresyonizmin heykel sanatına etkisi; klasik ideallerin sorgulanması, hareketin ve duygunun ön plana çıkarılması ve ışıqla etkileşim kuran yüzeylerin kullanımı şeklinde özetlenebilir. Bu yönüyle empresyonizm, yalnızca bir resim akımı değil, modern sanatın farklı disiplinlerinde dönüşüm yaratan bütüncül bir estetik paradigma olarak değerlendirilebilir.

Bir diğer sanatçı Degas ise, kırmızı balmumundan yaptığı “14 Yaşındaki Küçük Dansçı Kız” adlı heykeli, Renoir karısının büstü, Rodin ise “Kırık Burunlu Adam” adlı eseri ile dikkat çekti. Antmen’e (2008) göre; Empresyonizmin heykel alanındaki yansımalarının izini sürmek, oldukça güçtür. Heykel sanatında Empresyonist yaklaşıma en iyi şekilde hayat veren sanatçılardan biri olarak İtalyan Medardo Rosso’dan bahsedilebilir. Genellikle küçük boyutlu alçı heykellerinin üzerine şeffaf balmumu uygulayan Rosso’nun eserleri, ışıqla kurduğu ilişki sayesinde, tıpkı Empresyonist ressamlar gibi, gündelik yaşamı ve sıradan insanları konu edinir. Şeffaf balmumu kullanımı, onun heykellerinde Empresyonist resimlerdeki gibi titreşimli bir yüzey etkisi yaratır. Kendi döneminin geleneksel heykel anlayışıyla karşılaştırıldığında özgün bir figür olarak (Ayaydın, 2015, s. 89-90) dikkat çeken Medardo Rosso, XIX. yüzyılın en ilginç heykeltıraşlarından biri olarak nitelendirilmiştir (Ayaydın, 2015, s. 89-90).



Foto 10: Edgar Degas, 14 Yaşındaki Küçük Dansçı, 1881, Bal Mumu, Orsay Müzesi Paris.

“14 Yaşındaki Küçük Dansçı”, Edgar Degas’nın empresyonist anlayışla klasik heykel formunu birleştirdiği, dönemin sanat normlarına meydan okuyan yenilikçi bir çalışması olarak karşımıza çıkmaktadır. Gerçek kumaş, balmumu ve at kılı gibi materyallerin kullanımı, heykelin sadece biçimsel değil, kavramsal düzlemde de dikkat çekmesini sağlamaktadır. Genç balerinin duruşundaki gerginlik, sanatçının hem gözlemci hem de eleştirel bakış açısının ürünü olduğu görülmektedir. Degas bu eserinde yalnızca bir dansçıyı değil, modern toplumun biçimlendirdiği genç bireyi de betimlemektedir.



Foto 11: Medarda Rosso, *Man in Hospital*, 1889, Alçı (Gökçen Ergün, 2018, s. 191).

Heykel, şeffaf balmumu ve benzeri materyallerle yapılmış bir figürdür. Bu heykel, genellikle insanın acısını ve duygusal hallerini yansıtan, oldukça dramatik ve etkileyici bir çalışmadır. Figür, hastalanmış bir adamı temsil ederken, onun yorgun ve kırılğan halini son derece etkili bir şekilde betimler.

Sonuç olarak, sanatın duygusal ve özgür bir ifade biçimi haline gelmesinin temelini atmıştır. Geleneksel sanat kurallarını yıkmak ve doğayı olduğu gibi, anlık etkileriyle yansıtmak, bir anlamda gerçekliğin çok

boyutlu bir temsilini sunuyor. Bir Monet tablosuna bakarken, o anki ışık oyunlarını görmek, oradaki ruh halini hissetmek, sadece bir manzara değil, zamanın gözle görülmeyen yüzünü de keşfetmek gibi geliyor. Empresyonizm, aynı zamanda sanatçının içsel dünyasına da bir yolculuk yapmamıza olanak tanır; çünkü her sanatçı, doğayı ve ışığı kendi içsel algılarıyla yeniden yaratır. Empresyonizm'in sanat tarihindeki yeri, sadece bir döneme ait olmanın ötesine geçmemiş, aynı zaman da gözlemlerimizi, duygularımızı ve anlık izlenimlerimizi sanatla bütünleştiren bir devrim yaratmıştır.

Sonuç olarak, Empresyonizm, sanatın sadece görsel bir ifade değil, duyuşsal bir deneyim olduğunu hatırlatmaktadır. Sanatçılar, zamanın o anlık anlarını, ışıkla ve renklerle ölümsüzleştirmişler ve bu sayede sanatçılar, onları farklı bir gözle görüp, doğayı ve yaşamı her zaman taze, her zaman değişen bir şekilde deneyimleyebilmektedirler.

KAYNAKÇA

- Antmen, A. (2010). 20. YY. Batı Sanatında Akımlar (3 b.). istanbul: Sel Yayıncılık.
- Ayaydın, A. (2015). Empresyonizm (İzlenimcilik) Akımının Güncel Bakış Açısıyla Bazı Yönlerden İncelenmesi. Sanat Eğitim Dergisi, 89.
- Birsel, S. (1967). Fransız Resminde İzlenimcilik. Ankara: Dost Yayınları.
- Çığır, E. (2012). Post-Empresyonist Dönemde Henri De Toulouse-Lautrec'in Desen Çalışmalarının Üslup Özellikleri Açısından Araştırılması, 4. Sivas: Cumhuriyet Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü.
- Çığır, E. (2012). Post-Empresyonist Döneminde Henri de ToulousLautrec'in Desen Çalışmalarının Üslup Özellikleri Açısından Araştırılması. Sivas: Cumhuriyet Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü Güzel Sanatlar Eğitimi Ana Bilim Dalı Resim İş Eğitimi Bilim Dalı Yüksek Lisans Tezi.
- Doğan, S. (2016). İzlenimciliK'ten Kübizm'e, Aristoteles'ten augustinus'a "Zaman"ın Değişen Yönü. İdil Dergisi, 5(26), 1626.
- Gökçen Ergün, C. Çoban,A.(2018). Işığın Heykeltraşı: Medardo Rosso. Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi.

Bölüm 7

ÇAĞDAŞ SANATIN DEĞİŞEN ANLAMI KAPSAMINDA SANATÇININ BEKA ARAYIŞI¹

Ayfer KEÇECİ²

¹ Bu çalışma, Prof. Fevziye EYİĞÖR PELİKOĞLU danışmanlığında 2023 yılında “Soyut Dışavurumculuğun Bekası ve Sanatçının Varlık Sorunsalı” başlıklı Sanatta Yeterlik Tezi esas alınarak hazırlanmıştır.

² Arş. Gör. Dr., Munzur Üniversitesi, Güzel Sanatlar Tasarım ve Mimarlık Fakültesi, Resim Bölümü), ayfer.kececi8@gmail.com.tr, <https://orcid.org/0000-0002-6936-4289>.

1. Giriş

Sanatın anlamı, özü ve işlevi ile devletin veya toplumun sanat üzerindeki etkisi, sınırlaması ve yönlendirmesi, sanatın aynı zamanda insanı yetiştirmek, değiştirmek ve yetkinleştirmek gibi bir ilişkide olduğu sanatsal otoritenin kurgusallaştığı işlemler bütünüdür. Aynı zamanda sanatın, düşündürme, bilinçlendirme, toplumsallaştırma, tarihi belge ve bilgi birikimi oluşturma gibi işlevleri, sanat özgürlüğünün yalnızca kişisel bir hak olarak ele alınmasının yetersizliğini sergiler ve söz konusu işlevler aynı zamanda, sanatın bir toplumun kültürü ile sıkı ilişki içinde olduğunu da gösterir. Hatta sanat ile kültür arasındaki ilişkinin ötesinde, kültür tanımlamalarından bir tanesi, kültürün, bir toplumdaki sanatsal ve bilimsel üretim süreci olduğu şeklindedir (Atalay, 2004, s.53). Çağdaş sanatın sanatsal otorite-kültür zemininde kurgusallaşması ve bu sanatsal ve bilimsel üretim sürecini konumlandırması, sanatçı-insan varlığının da yabancılaşmasını bünyesine katmıştır. Bu yabancılaşma modernizm ile kazanılmış ve sanatçı-insan kimliği üzerinde ve zincirleme üretim düzeni içerisinde bir makine haline gelme niteliğine yerleşmiştir. Çeşitli, farklı ve kişisel olarak yaklaşıldığında, sistem/düzen içerisinde izleyici üzerinde etkisinde yeni kombinasyonlar ve pazarlanabilir anlamlar kazanılmıştır.

Bir “şey”e konumlandırılan “oluş” meselesi olarak ortaya çıkan hakikat, gerçek bir süreç olarak izleyiciye sunulur. Hakikat bu kapsamda akıl ile anlama yetisi arasında bir ayrımı göstermektedir. Sanatçının, var olma ve hakikat aksiyomuyla başlayan sonsuzluk, kalıcılık isteği, sanat eserinin süreklilik, yenilik ve gelişimi barındıran nitelikleri üstlenmesi yetkinliğini kazanmasından gelmektedir. Bu doğrultuda beka kelime anlamı ile TDK (2025) sözlüğüne göre kalıcılık, ölümsüzlük anlamlarını taşımaktadır. Dini açıdan Türkiye Diyanet Vakfı Ansiklopedisi’ne (2025) göre ise beka; “sebat ve devam etmek, kesintiye uğramadan geleceğe doğru sürüp gitmek” anlamına gelmektedir. Sanat eserinin geleceğe ulaşması, sanatçı kimliğin varolma isteği ile süreklilik arz eden nitelikleri kazanmasına bağlıdır. Bu niteliklerin kazanılmasında kültürel, tarihsel ve toplumsal söylemler, çağdaş sanatçının sanat anlayışını, ontolojik açıdan kendine oluşturduğu “özerk” alana dönüştürür. Özerk alan, sanatçı kimliğinde tam ve mutlak olma alanını tanımlamaktadır. Bilinç bütünlüğüne ulaşma ve aşma alanı olarak da karşımıza çıkan bu alan, varoluş kaygısından uzaklaşmayı isteyen sanatçı bireyin, sonsuzluk idealine ulaşmayı hedeflediği yer olarak değerlendirilir.

Bu bölüm yazısı, çağdaş sanatın değişen anlamı doğrultusunda kültürel/sanatsal bariyerlerini ve geçerliliğini kuramsal zeminde, değişken boyutlarda ele almaktadır. Varlık kuramı ya da felsefesi diye bilinen ve

N. Hartmann (20 Şubat 1 882, Riga- 9 Ekim 1 950, Göttingen) tarafından yeniden temellendirilen ontoloji, bir bütün olarak varlığı ele alan ve varolanların en temel niteliklerini inceleyen bir felsefe dalıdır (Bozkurt, 2004, s. 91). Kuramsal zeminde sanatçı kimliğinin ontolojik konumu, beka arayışı ile çağdaş sanatın herkesten ayırt edilebilir bir yer olması koşulu-na dayandırılarak incelenmektedir.

2. Çağdaş Sanatın Değişen Anlamı

Sanatçı kimliği üzerinde etkili ve belirleyici olan etmenler, sanatın anlamı ve toplumun sanatçıya yaklaşımı açısından psikolojik; sanatçının çağdaşlarına göre nasıl konumlandırıldığı açısından sosyolojik; sanatçının eylemlerinin egemen otoriteden kabul görmesi açısından politik; insanın doğasını sorgulaması bakımından felsefidir.

İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra, kültür endüstrisinin kendi faaliyet alanına genişlemesine- yakın zamanda kültür endüstrisinin bizzat sanat dünyasını kendi bünyesine katmasına götürmüştür. Bu -karşı savunmacı bir tepkiyle sanat için de gitgide önemli hale gelmiştir (Osborne, 2021, s. 264).

Çağdaş sanatta kültürel belleğin rolü, toplumsal bellek ile tarih arasındaki ilişkiyi tesis etmektir. Bu anlamda, çağdaş sanatın beklentiden çok, öngörme pratikleri açısından düşünülmesi daha doğru olur. Çağdaş sanatın deneysel yönleri, kendine özgü çağdaşlıklarında, bu tür bir pratiğin imtiyazlı biçimi olmasını sağlar. Çağdaşın mantığı içinde çoklu zamansallıkların birlikteliğinin “şu andalığına” öncelik verilmesi, bu içkin üç katmanlı zamansal yapıyı tekrar ifade eder ve özne olarak ona yeniden yatırım yapar -fakat onu hasıraltı edemez (Osborne, 2021, s. 259). Soyutlama içinde yaşamın, zamansal-tarihsel bir biçim olarak modernitenin yapısının kendisiyle tutarlı bir yeniden zamansallaştırılması veya yenisinden tarihselleştirilmesi söz konusudur.

Zamanı ve mekânı fiilen ortadan kaldıran teknolojiler, mekânı çok kısa sürede soyup yoksullaştırırlar. Bu teknolojiler sermayeyi gerçek anlamda küreselleştirir; sermayenin yeni göçebe âdetlerini ne izleyebilen ne de engelleyebilen insanları, geçim kaynaklarının ellerinden kayıp gidişini ve yok oluşunu çaresiz seyretmeye ve belanın nereden gelmiş olabileceğini kara kara düşünmeye mahkûm eder. Finans kaynaklarının küresel yolculukları da maddilikten, üzerinde yolculuk ettikleri elektronik şebeke kadar kurtulmuştur belki; ama yolculuklarının yerel izleri- ‘niteliksel nüfus azaltımı’ bir zamanlar insanlarını besleyebilen yerel ekonomilerin yıkımı, yeni küresel ekonomiye dâhil olmaktan aciz milyonların dışlanması- acı verecek kadar somut ve gerçektir (Bauman, 2012, s.79).

Kapitalist toplumsallık (meta/değer biçimi), sadece Kant'ın "asosyal toplumculuk" diye adlandırdığı bir biçim içinde, kendi toplumculuklarının müşterek yabancılaşmasında bir araya gelen "bireyler" üretir. Bununla birlikte böyle bireysellik, kapitalist toplumlar tarihsel olarak özgürlüğün modelini sağlamıştır.; kapitalist toplumlar için liberalizm ve (her türlü politik görüşten) liberteryenizmin siyasi önemi bundan kaynaklanır (Osborne, 2021, s. 133).

Kapitalizmin değişen konfigürasyonlarının sonsuz bir yeni ürünler, uyarım kaynakları ve bilgi akışları dizisiyle dikkat dağınıklığını hep yeni limitlere ve eşiklere ittiği ve daha sonra algıyı yönetme ve düzenlemenin yeni yöntemleriyle yanıt verdiği süregiden bir dikkat krizi yaşanır. Öyle ki, modernitede dikkat dağıtılmasının hakiki diyalektik ötekisi dikkat değil, can sıkıntısıdır. Bu, can sıkıntısını (ennui) tanırsız bir hayatın "hiçlik"inin sonucu olarak gören, fakat dikkatimizi bizzat can sıkıntısının "aramaya yönelteceği" daha sağlam kaçış araçları'ndan uzaklaştıran oyalanmanın (divertissement) daha da büyük bir "sefalet" oluşu, bununla birlikte can sıkıntısının felsefi anlamda olanaklılık kipiyle ancak XX. yüzyıla gelindiğinde ilişkilendirilmesi dikkat çeker (Osborne, 2021, s. 260).

'Sanatçı-birey' birlikteliğine bakıldığında ise sanatçı kimliği, kendini anlamakta kullandığı spesifik durumları, kendi bedeni, ruhu, düşünceleri, hareket tarzı ve varoluş biçimleri üzerinde mutluluk, arınmışlık, bilgelik, kusursuzluk ya da ölümsüzlük haline ulaştığı bilinç düzeyi edinmiştir. Bu bilinç ile güncellenen kimlik Jung'a (2006) göre çağdaş insan çerçevesinde demek ve şimdiyi yaşayan insanın en üstün bilinç düzeyinde var olmasını gerektiren insan olması demektir. Ayrıca;

Kendisine gerçekten «çağdaş» diyebileceğimiz kişi yalnız bir insandır. Yalnız olmak zorundadır; her zaman da yalnız kalacaktır, çünkü şimdinin bilincine varabilmek için attığı her adım, onu, insan yığınlarıyla olan o ilk participation mystique¹ 'den ortak bilinçdışına gömülmeğe uzaklaştırır onu. İleriye atılan her adım, neredeyse bütün insanlığı kucaklayan o bilinçdışı temelden uzaklaştırır insanı (Jung, 2006, s.192).

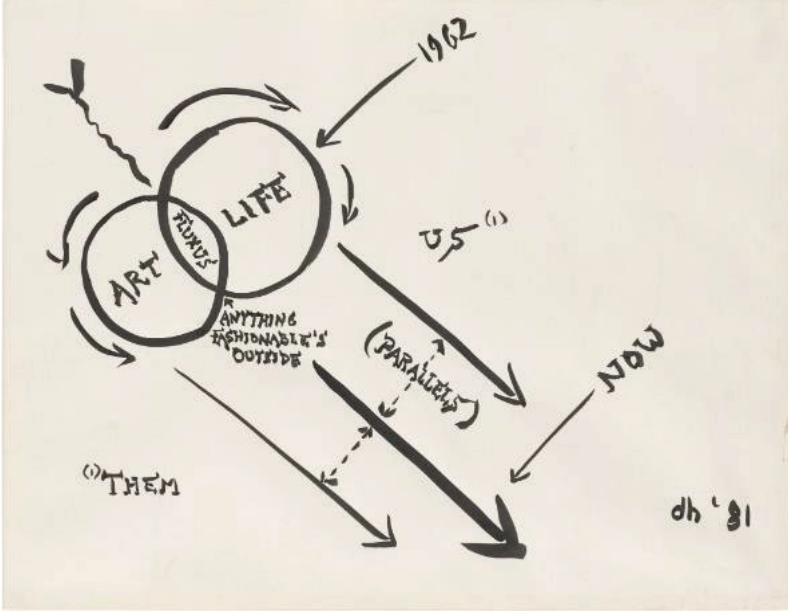
Çağdaş insan, yalnızca şimdide yaşayan kimse değildir; öyle olsaydı, şimdi sağ olan herkesin çağdaş insan sayılması gerekirdi. Ancak yaşadığı anın tam bilincinde olan kişi çağdaştır (Jung, 2006, s.191).

Fluxus sanatçısı Dick Higgins'in (1938-1998) "süper can sıkıntısı" diye adlandırdığı olgunun kasıtlı olarak üretilmesi, bir tür birçok zamansallaştırma pratiğinden biridir. İkincisi, bazı çağdaşlık iddialarının kültürel

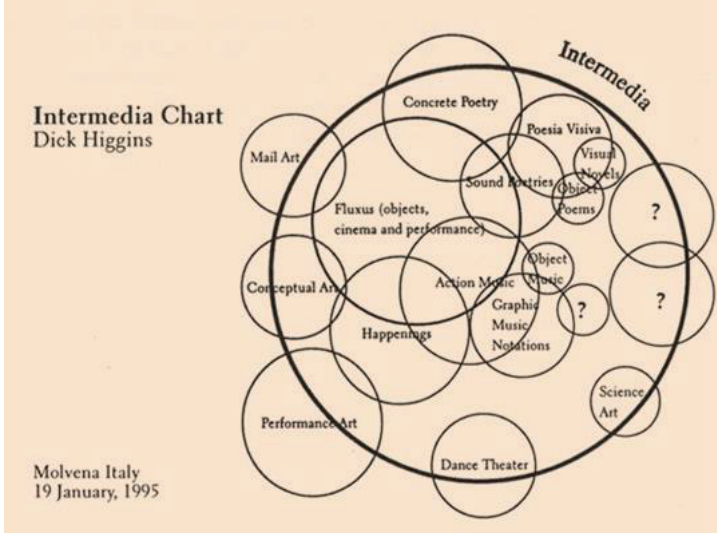
1 Participation mystique: Gizemli katılım

bellek iddiaları vasıtasıyla veya hatta kültürel bellek iddiaları olarak ortaya atılma yöntemi hem teorik hem de siyasi açıdan sorunlu görünür (Osborne, 2021, s. 259). 1962’de ve geçmişten gelen bir şimdi olarak 1981’de sanat ile hayat arsasındaki ilişkinin birleşim kümesi olan ‘Fluxus’a paralel olay ve olguları ima ederek anlam üretme pratiği yapmakta/önermektedir (Şekil 1). Sanat eserinin (Higgins özelinde) bireyselliği, özerkliğinin -özerk anlam üretimi (veya daha doğrusu, özerk bir anlam üretimine dair özfarkındalıklı illüzyon üretimi)- ontolojik işaret ve bir muamma olarak kurulmakta/kurgulanmaktadır. Öyle ki, 1995 tarihli Intermedia kart eserinde (Şekil 2) sanatsal türler arasında var olan sanat eserlerinde ortaya çıkan disiplinler arası stratejileri tanımlarken, doğacak olan çeşitliliği “?” işaretleri bıraktığı kümeler aracılığıyla bildirmektedir.

Şekil 1 Higgins, Fluxus Chart.1981. Kâğıt üzerine mürekkep (45,7 x 58,4 cm)



(Higgins, 1981)

Şekil 2 Higgins, *Intermedia Chart*, 1995. Postcard, 10.7 x 15.3 cm.

(Higgins, 1995)

Higgins'in sanat anlayışında özfarkındalık ontolojisi görülmektedir. Ontoloji, bilgi ve değer kategorilerinden hareket eden Hartmann, felsefenin yalnızca tanımlayıcı değil, açıklayıcı ve katmanlaştırmacı bir çerçevede işlev görmesi gerektiğini belirtmektedir. Varlık alanlarını birbirine bağlı ve zorunlu ilişkiler içerisinde düzenleyen bu yaklaşım, ontolojiyi dinamik ve yapısal bir bütünlük içinde kavramaktadır. Modernlik, geleneksel toplumları ve kültürünü, modern toplumlar ve kültürün karşıtı olarak sunarak ve her tür toplumsal ya da kültürel olguyu gelenek-modernlik çizgisi üzerindeki yeriyle açıklayarak kültürle ilerlemeyi birbirine bağlamışsa, post-modernlik işte bu bağlanan şeyleri birbirinden ayırır (Touraine, 1995, s.148). Baudrillard'dan Lipovetsky'ye kadar, birçokları için, postmodernlik fikrinin ancak belli bir entelektüel ve kültürel gelenekle kopma yönünü kavrayacağı bir çözülmenin derin anlamı burada yatar. Toplumsal-sonrası (post-sosyal) durum, araçsallıkla anlam arasındaki tam ayrışmanın bir ürünüdür: Araçsallık, pazarlarda kendi aralarında rekabet halinde bulunan iktisadi ya da siyasal işletmeler tarafından yönetilir; anlam ise tamamen özel, öznel bir hal almıştır. (Touraine, 1995, s. 149)

Sanatın anlam sorunu;

... günümüz kitlelerinin nesnelere “yakın olma” isteği ve nesneyi yeniden-üretim yoluyla sindirerek onun benzersizliğini yok etmeye yönelik [Überwindung des Einmaligen jeder Gegebenheit] eşit ölçüde tutkulu

merakları. Gün geçtikçe, resim [Bild] olarak veya daha da güzeli, bir tıpkıbasım [Abbild] şeklinde çoğaltarak, nesneleri elimizin hemen altında tutma isteği şiddetlenmektedir. Resimli dergilerde ve haber filmlerinde kullanılan Reprodüksiyon [Reproduktion] ise su götürmez biçimde resimden ayrılmaktadır. İkincisinde -benzersizlik ve kalıcılık, ilkinde ise geçicilik ve tekrar edilebilirlik birbirine geçmiştir. Nesnenin üzerindeki örtünün kaldırılması, yani aura'nın yok edilişi, "dünyadaki her şeyin aynı olduğuna dair bir duyuya" sahip bir algının imzasıdır; yeniden-üretim araçları sayesinde bu algıda öyle bir artış olmuştur ki, benzersiz olanda dahi aynılığı bulup çıkarır. Kuramsal katmanda istatistiğin artan önemiyle görünür olan, kendini algı alanında böyle gösterir. Gerçekliğin kitlelerle ve kitlelerin gerçeklikle uyumu hem düşünme hem de algı için müthiş önem arz eden bir süreçtir (Benjamin, 2015, ss.18-19).

Sanat yapıtının geleneksel bağlamla iç içeliği, biricikliği ve sanat yapıtının aurasal varoluş biçiminin gerçek sanatının hakikatini gösteren sadece toplumsal işlevi değil, temsili içerikle yapılan imarelerle değerlendirilir. Günümüz sanat anlayışında burada ifade edilen değerler aranamaz. Çünkü, yeniden üretim için tasarlanana birçok mekanik ve ideolojik fikrin ürünüdür artık sanat yapıtı. Sanat tekrar edilebilir, kopyalanabilir, çoğaltılabilir ve çeşitli varyasyonlarla sunulabilir yüzeysellik içermektedir.

Teknik olarak yeniden-üretilebilirlik çağında sanat yapıtında solan şey, bizzat sanat yapıtının aura'sıdır. Bu süreç belirtiseldir; önemi sanat dünyasının çok ötesine uzanmaktadır. Yeniden-üretim teknolojisinin çoğaltılan nesneyi gelenek katmanından ayırmasını genel bir formül olarak sunabiliriz. Yapıtın birden çok çoğaltılmasıyla, onun biricik varlığının yerine kitlesel bir varlık konulur. Ve yeniden-üretimin alıcının elinin altında olmasına müsaade edince, çoğaltılan nesne hayata sokulmuş olur. Bu iki süreç geçmişten miras kalan nesnelere ait topraklarda muazzam ve ani bir değişikliğe yol açar- mevcut krizin arka yüzü olan geleneğin parçalanışına ve insanlığın yenilenişine. İki süreç de günümüzün kitle hareketleriyle yakından alakalıdır (Benjamin, 2015, ss.15-16).

Sanayi üretiminin, bugünün üretim -dolaşım -tüketim örüntülerinde hâkim rolünü materyal olmayan üretim biçiminde tanımladıkları duygu/bakım biopolitik alana kaymıştır. Feodalizm olarak adlandırdığımız toprağa dayalı üretim biçiminin sanayi devrimiyle birlikte hemen ortadan kalkmaması, günümüzde de varlığını sürdürmesi gibi bir süreçtir yaşanan ve ekonomik anlamda da bir içiçe geçmişlik söz konusudur. Ekonomik modeller dallanıp budaklanmakta, üretim biçimleri bin bir görünüm altında devam etmektedir. Enformasyon devrimi olarak da adlandırılan ve/veya buna dâhil olan küreselleşme sürecinde, bütün üretim çeşitleri "dünya pazarı ağları içinde ve bilişimsel üretim hizmetlerinin

hâkimiyetinde” işleyişini sürdürmektedir (Kara, 2013, ss. 64-65).

Le Dérèglement du monde¹³’ un (Çivisi çıkmış dünya) küreselleşme olarak adlandırılmasına çeşitli itirazlar gelse de bu moda deyim, Alman kömür endüstrisindeki gerilemeden, Japon gençlerinin cinsel alışkanlıklarını açıklamaya kadar geniş bir alanda kullanılan bir “klişe’ye dönüşmüştür. Bauman’ın tabiriyle hızla bir parolaya, sihirli bir sözcüğe, geçmiş ve gelecek tüm gizlerin kapılarını açacak bir anahtara dönüşür ve kaçamayacağımız kader gibi kendini dayatır durumdadır. Küreselleşme fikrinin taşıdığı en derin anlam, dünya meselelerinin belirsiz, ele avuca sığmaz ve kendi başına buyruk doğasıdır. Yani bir merkezin, bir kontrol masasının, bir yönetim kurulunun ve bir idari büronun yokluğudur; bir kaostur. Kimsenin sorumluluk üstlenmediği, kontrolü eline almadığı ya da alamadığı, plansız, akışkan, dengesiz bir olgudur. Yani düzen değil, kaostur. Yine başka bir ifadeyle Jowitt’in kitabının başlığı “yeni dünya düzensizliği” dir (Bauman, 2012, ss.7-64).

Polonyalı sosyolog ve filozof Zygmunt Bauman (1925-2017), küreselleşmeyi, sadece çağdaş Batı toplumlarında yaşanan politik ve ekonomik dönüşümün bütün küreye olan yansıması bağlamında değil, bu olgunun aynı zamanda XIX. yüzyılın verili siyasal düzenini de hedef alan sermayeyi siyasetten, emeği de yerelden koparmayı amaçlayan evrensel bir dönüşüm projesi olarak değerlendirmiştir ki, onun için küreselleşme, modernitenin dayandığı ekonomik ve kültürel düzene karşı bir başkaldırı hareketi ve bugüne kadar varolan dünyayı algılama ve kavrama biçimlerimizi altüst eden epistemik bir kırılmanın yankısıdır (Kara, 2013, ss. 62-63).

Bireyin kimliği bağlamına temel olan varlık unsurları, çağdaş insan ayırımında metafizik bir özne olarak algılanmakta Locke (Larrain, 1995) ise kimliğin, metafiziğin ötesinde önemli olduğunu, çünkü ahlaki sorumluluğun kimliğe bağlı olduğunu göstermeye çalışmaktadır.

Her birey birçok kitlenin bir bileşenidir, özdeşime dayalı olarak çok yönlü bağlara sahiptir ve benlik idealini farklı rol modellere göre inşa etmiştir. Böylece her birey kendi ırkı, statüsü, bağlı olduğu inanç grupları, devlet aidiyeti ve bunun gibi birçok kitle ruhunda pay sahibidir ve bunun ötesinde bir nebze olsun bağımsızlığa ve özgünlüğe de erişebilir (Freud, 2023, 85).

Felsefenin temel disiplinlerinden biri olan metafizik -fizik bilimlerinin ötesinde olan- rastlantısal olarak oluşmuş durum ve olaylara değinir. Aristoteles’in “felsefe” terimini özgün etimolojik anlamı içinde onu, “bilim” terimine eşdeğer bir terim olarak kullandığı bilinir. Aristoteles, çeşitli “felsefeler” arasından, tüm felsefelerin temeli olan felsefeye ilk fel-

sefe (prote philosophia) adını vermiş; var olan her ne ise onun ilkelerinin araştırılmasını ilk felsefe, doğa bilimini ise ikinci felsefe olarak ele almıştır. Doğa bilimi olarak sınıflandırdığı bir dizi yapıtını ‘Fizik (physika; phusis, yani doğa)’ başlığı altında toplayan Aristoteles’in ölümünden sonra, kitaplarını düzenleyip sıraya koyan öğrencileri, “ilk felsefe”ye ayrılmış kitaplarını, doğa hakkında olan kitaplarının ardına, fiziğin sonrasına yerleştirmişler, bunları Latince “doğa hakkındaki kitapları takip eden kitaplar” anlamına gelen, ‘ta meta ta physika’, kısaca metaphysika olarak adlandırmışlardır (Adjukiewicz, 1994, s. 81).

Bu yapıyla benzeşlik içeren, Descartes’in ağaç metaforu vardır; 1644’te yayınlanan Felsefenin İlkeleri (Principia Philosophiae) kitabını Fransızca’ya çeviren Claude Picot’ya Descartes şöyle yazar: “Böylece bütün felsefe, kökleri metafizik, gövdesi fizik, bu gövdeden çıkan dalları da öbür bilimlerin hepsi olan bir ağaç gibidir” demiştir (Heidegger, 2009, s. 7).

Felsefe alanında, metafizik problemler içinde önce ontoloji, ikinci olarak bilgiye ilişkin araştırmalardan doğan problemler, üçüncü olarak, doğaya ilişkin araştırmalardan çıkan problemler ve dördüncü olarak da dinden ve ahlâktan kaynaklanan problemler ele alınmış, ‘metafizik’, var olanı var olan olarak düşünmek anlamına gelmiştir. Var olanın ne olduğunun sorulduğu her yerde, var olan olarak varolan görünürlük kazanmıştır.

Metafizik araştırmalarında, Tanrı’nın varoluşuna ilişkin üç “klasik” kanıtın -kozmozik/ontolojik/teleolojik- tartışılmış ya da başka bir ifadeyle, nedensel kanıtlar, tanrıdan gelen görüşler ve ereksel kanıtlar üzerinde durulmuştur (Billington, 2011, s. 40). Var olan nasıl yorumlanırsa yorumlansın, ister ruhçuluktaki ruh, isterse maddecilikteki madde ve güç olarak ister oluş ve yaşam ister tasarım, isteme, töz, özne, enerji, isterse de aynı olanın ebedi dönüşü olarak yorumlansın; her seferinde, Var olan, varolan olarak varlığın ışığında görünür olmuştur.

3. Sanatçı Kimliğin Beka Arayışı

Ahmet Cevizci, Felsefe Sözlüğü’nde (1999) özgür bireyin varolma durumunu, düşüncenin özgür bir kategori olarak, kişinin kendisini alternatifler karşısındaki özgür seçimler yoluyla gerçekleştirmesi ya da eyleminden edindiği sonuç olarak belirlemektedir;

Varlık [Os. vücut, mahluk; Ing. being; Fr. etre; AJ. sein). 1 Yokluğa karşıt olarak, varolan şey. 2 Oluşa karşıt bir şey olarak, değişmeden aynı kalan gerçeklik. 3 Boşluğa karşıt bir şey olarak, mekânda bir yer işgal eden kalıcı gerçeklik. 4 Varolan herşey tarafından paylaşılan bir özellik veya fiziki dünyanın üstünde ya da ötesinde var olan bir nesne ya da alan

için kullanılan varlık deyimi, aynı zamanda, var olan her şeyin, Varlık özelliğine sahip olmaktan ya da Varlıkla belli bir ilişki içinde bulunmaktan dolayı üyesi olduğu cinsi ifade eder. Şu hâlde, varlık deyimi, felsefe tarihinde hem bir isim ve hem de bir sıfat olarak ele alınmıştır (Cevizci, 1999, s. 884).

XIX. yüzyıl Alman İdealizminin en etkili filozoflarından G.W.Friedrich Hegel (1770-1831), “İnsanın hakikî varlığı, eylemidir” sözleri ile ‘bir devletin vatandaşı (Bürger) olarak insan’ın gerçekleştirdiği eylemi ve eyleminde kendini özgür ve tarihsel birey olarak gerçekleştirme ve böylece varlığının tamlığına ve yetkinliğine tanıklık eden doyuma ulaşma haline dikkatimizi çekmiştir. İnsanın, hakiki ve benzersiz gerçekliğinin bu dünyada ve bu dünya için özgürce gerçekleştirdiği eylemi olduğu; doğduğu, yaşadığı, öldüğü ve yetkinliğini elde edebileceği dünyadaki etkin varoluşunun dışında bir hiç olduğu kavranmalıdır, demiştir (Kojeve, 2001, ss.20-22).

Hakikat, hakiki olanın varlığıdır. Var-olan ancak aydınlığın aydınlığında durursa varolan olabilir. Yalnızca bu aydınlatma biz insanlara kendimizin olmadığı var-olana bir geçit ve kendimizin olduğu var-olana bir köprü hediye ve temin eder. Var-olan, aydınlık sayesinde belirli ve değişen oranda açıklıktır. Var-olan aydınlanmış olanda gizli kalabilir (Heidegger, 2011, s. 47). Metafizik tasarımlama görmeyi varlığın ışığına borçludur. Düşünmenin ışık olarak tecrübesini edindiği şeyin kendi, artık bu düşünme tarafından görülmez; çünkü bu düşünme, varolanı hep sadece varolan bakımından tasarımlar (Heidegger, 2009, s. 7).

Varlığın yapısal sorununa Nicolai Hartmann, “real dünya”nın ayrı yasaları ve yapısı olan, birbiri üstüne gelen dört varlık tabakasından kurulu bir bütün (seinsstufen) (Bozkurt, 2004) olduğunu savunmaktadır. Madde algıyla, yaşam sezgiyle, bilinç tanımayla, tin bilmeyeyle kavranır demektir. Tinsel alan en özgür, ancak en güçsüz alan olup, bu tabaka bütün insan başarılarını, uygarlık ürünlerini, insandaki yaratıcı yeteneğin ortaya koyduklarını içine alır ve en geniş varlık ortamıdır. Özgürleşme aşağıdan yukarıya doğru genişler (Bozkurt, 2004, s. 95-96). Bir eserin eser olmasıyla genişlik oluşur. Oluşturmak kelimesinin anlamı, açık olanın açıklığını açığa çıkarmaktır ve kendi özellikleri içerisinde bir dünya teşkil eder. Fakat bu dünyanın teşkili eserin eser varlığında bahsedilmesi gereken özelliktir. Diğerini ve buna ait olanı aynı şekilde eserin gözüken kısmından hareketle görürüz kılarız (Heidegger, 2011, s. 40). Heidegger’in savunduğu, içinde bulunduğumuz zamanın yani Platon’a kadar uzanan metafizik tarihin, varlık ve düşünce tarihinin kapanışı olarak gösterilmesidir.

Metafizik kendi içinde -Varolanı Varolan olarak tasarımıladığından ötürü- ikili-tektir: genel olanda ve en yüksek olanda Varolanın hakikatidir (Heidegger, 2009, s. 21). Heidegger Sanat Eserinin Kökeni kitabında hakikati sanatın nesne karakteri üzerinden değerlendirir. Sanat eserinin kökeni sanattır. Sanat, gerçek sanat eserindedir. Oturmuş nesne kavramları yardımıyla eserin nesne karakterini belirlemek çabası boşunadır. Çünkü nesne kavramı nesnesel olanı kavramayıp, bilakis eserin eser varlığına giden yolu kapadığımız nesnesel alt yapısı sorusuyla eser baskı altına alınır. Eserin kendi içinde duruşu yeterince aydınlatılmadan eserdeki nesnesellik konusu açıklanmaz (Heidegger, 2011, s. 35).

Sanat eseri nesnelleşmiş tinsel yapı içerisinde değerlendirilir; “real ön plan” (malzeme, biçim) ve “irreal arka plan” (anlam, içerik, simgesel değer) ayrımı yapılmaktadır. Eserin felsefi derinliği bu iki düzeyin uyumunda ortaya çıkmaktadır. Hartmann’a göre sanat eseri, yalnızca estetik bir ürün değil, aynı zamanda varlık katmanlarının bir yansımasıdır. Eserin “iç ögesi” onun metafizik ve düşünsel derinliğini belirlerken, “dış ögesi” somut araçları ifade etmektedir. Bu ögeler arasında dengenin bozulması, eseri sıradanlığa ya da abartıya indirgemekte ve eserin kalıcı olma niteliğini yok etmektedir. Hakikat idealini, sanatçı kimliğinin gerçekliği nasıl algıladığı, yorumladığı ve yansıttığı ile ilgili ve sanatçının sanatsal dilini, yöntemini, estetiğini ve etiğini nasıl yansıttığı belirler. Sanatçı kimliğinin hakikat ideali oluşturmaları için sanatçı gerçekliğine sadık kalması, toplumsal ve kültürel bağlamını göz önünde bulundurması, eleştirel, yaratıcı ve karşı aksiyom içeren şekli de göz önünde bulundurarak yapıcı düşünmesi gerekmektedir. Sanatçı kimliğin beka arayışı bu doğrultuda estetik haz barındıran metafizik ve ontolojik nitelikleri içinde barındırmaktadır. Varolma, tarihsel süreklilik idealine, değişen değerlere, evrensel niteliklere ve biyolojik, toplumsal, siyasal zemine vb. bağlı olarak değişmektedir.

SONUÇ

Sanatçı kimliği, sanat eserini varoluş üzerinden kurduğu biricik olma ifadesi olarak belirtmektedir. Bu kimlik metafizik aracılığıyla birey-varlığını dünya varlığı aracılığıyla açıklamaktadır. Sanatçının beka arayışı olasılığın bilinci dışında gerçekleşen ve sanatçı kaygı geçmişini yeniden kavrayan bir açıklık kazanmıştır. Dünyada varolma ve dünyayı kavrama açısından kimliğin kaygı durumu (Bozkurt, 2004); aslında dünyaya fırlatılmış ve boğuntu duygusu içinde her zaman eksiklik ve yetkinlik-siz olarak yaşanan varoluş, insanın varoluşunu açıklamaktadır. Varoluş, tamamlanışına ve ereğine ancak ölümle kavuşur. Çağdaş sanatın değişen anlamı, süreklilik içinde bulunan sanatçının ve sanat eserinin ölümsüzlüğünü barındırmaktadır. Sanatçının toplumsal uzamı sanat eserinin ontolojik düzeyinde belirgin bir şekilde post kavramsal olan yapısının

uzamsal ifadesi olarak kendisini göstermiştir. Bireyselleştirilmiş kültür fikri, zamanda ve uzamda sınırları zorlayan sanat kavrayışı açısından uzamsal boyut kazanan ilişkisel ve toplumsal olarak tasavvur edilen bir otorite oluşturmıştır. Sanat eserinin farklı ama toplum da yakından ilişkilendirilen değerler taşıması, ontolojik karakterin oluşturduğu uzamın kurallarının kavramsal dil tabanını göstermektedir. Bu doğrultuda sanat eseri ve sanatçı kimliği, bir sanat biçimi uzamasında beka araması doğrultusunda temsil eden bir kimlik boyutuna ulaşmaktadır.

Benliğe yönelik yürütülen politikada evrensellik, siyasal yaşamdan hem bağımsız gibi görünen hem de kişinin tüm yaşamı boyunca süren benlik idealinde kalıcı olarak yer alan gizli benliğinin öz parçası olma durumunu göstermektedir. Sanatın evrensel niteliği, sanatçı bireyin kendi kendisinin farkında olması ve başka birinin gözleminin bir nesnesi olarak kendisinin farkında olması ile özgürleşen egemen kültürü temsil etmektedir. Sanatçı birey, yeni yaşam biçimi olan modernizmi benimseyip, benzersizlik ve eşitlikler ışığında sıradanlığını gösterme eğilimini kazanmıştır. Herkesleşen modern insanın, bireyin ruhsal yönüne eğilerek modernlik, çağdaşlık ve estetik birlikteliği üzerinden giderek ayrıştığı bir birey olma durumunu sorgulamıştır.

Sanatçı, yaşadığı anın bilincindedir ve bir nesnenin varlığına bağlıdır. Sanatçı öznenin çok yönlü benlik idealinin duyumlama yetisi, nesneye istek duyma ve nesneyi belirleme noktasında varlığının nedeni olduğunu belirlemiştir. Ve sanatçı bu oranda bağımsızlığına ve öz benliğine bağlı gelişmiştir. Soyut dışavurumcu sanatçının sanatsal dilini, yöntemini, estetiğini ve etiğini nasıl yansıttığını belirleyen unsurlar, sanat düşüncesinin özniteliklerini, zihin ve beden ilişkilerini değerlendirmeye, kendi nesnel ve biçimsel varlığı içinde düşünülen sonsuz zihin özgürlüğünü gerçekleştirmeye dayalıdır. Sanatçı, sanatsal etkinliklerinin disiplinlerarası birlikteliğinde, kendi ilerlemesinin ölçütü olarak kullanabileceği özeleştirici kavramını geliştirebilen bir yetenek ve/veya üretim alanı oluşturmıştır. Sanatçı bu sanat alanında egemenliği temsil eden estetik değerleri ile aynı zamanda bu alanın sınırlarını da belirlemiştir. Burada söz konusu olan değerde sadece estetik mesele değil, sanatçının kendi doğasına farklı olan pek çok yeni ögenin kendi alanına girmesi de olmuştur.

Sanatçının varlık sorunu, sanatının doğası, işlevi ve değeri üzerine düşünmek demektir. Sanatçı, varoluşunu sanat eserleri aracılığıyla ifade eder, kendini tanımlar ve toplumla iletişim kurar. Ancak sanatçının varlık sorunu, sadece kendisiyle değil, aynı zamanda sanatın üretildiği, tüketildiği ve yorumlandığı sosyal, kültürel ve ekonomik bağlamlarla da ilgilidir. Sanatçı hem bireysel hem de kolektif bir varlık olarak hem özgür hem de sınırlı bir konumdadır. Sanatçının varlık sorunu, sanatın anlamı ve değeri üzerine felsefi, estetik, etik ve politik soruları da beraberinde getirir.

KAYNAKÇA

- Adjukiewicz, K. (1994). Felsefeye giriş temel kavramlar ve kuramlar, (A. Cevizci, Çev. Ed.). Ankara: Gündoğan Yayınları. (Çalışmanın orijinali 1989' da yayımlanmıştır)
- Atalay, E. (2004). "Sanat özgürlüğü temel hakkının hukuki niteliği", Dokuz Eylül Üniversitesi Hukuk Fakültesi Dergisi, Cilt: 6, Sayı: 1, (s. 43-66), s. 53.
- Bauman, Z. (2012), Küreselleşme, (A. Yılmaz, Çev. Ed.). İstanbul: (4. Baskı), Ayrıntı Yayınları.
- Benjamin, W. (2015). Teknik olarak yeniden-üretilebilirlik çağında sanat yapıtı, (G. Sarı, Çev. Ed.), (1. Baskı), İstanbul: Zeplin Düşünce Yayınları.
- Billington, R. (2011). Felsefeyi yaşamak ahlak düşüncesine giriş. (A. Yılmaz, Çev. Ed.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları. (Çalışmanın birinci baskısı 1997 yılında basılmıştır)
- Bozkurt, N. (2004). 20. Yüzyıl Düşünce Akımları Yorumlar ve Eleştiriler, İstanbul: Morpa Kültür Yayınları Felsefe Dizisi.
- Cevizci, A. (1999). Felsefe Sözlüğü. İstanbul: Paradigma Yayınları. (Çalışmanın orijinali 1996 yılında yayınlanmıştır.)
- Freud, S. (2023). Kitle psikolojisi ve benlik analizi, (S. Emrem, Çev. Ed.). (1. Baskı), İstanbul: Can Yayınları.
- Heidegger, M. (2009). Metafizik nedir? (Y. Örnek, Çev. Ed.). Ankara: Türkiye Felsefe Kurumu Yayınları. (Çalışmanın birinci baskısı 1991 yılında basılmıştır)
- Heidegger, M. (2011). Sanat eserinin kökeni, (F. Tepebaşılı, Çev. Ed.). Ankara: De-Ki (Çalışmanın birinci baskısı 2007 yılında basılmıştır)
- Higgins, D. (1981) Fluxus Chart. [Kâğıt üzerine mürekkep]. (45,7 x 58,4 cm) <https://www.moma.org/collection/works/131337>
- Higgins, D. (1995) Intermedia Chart. [Postcard]. (10,7 x 15,3 cm.) <https://www.erudit.org/fr/revues/inter/1999-n73-inter1104334/46229ac.pdf>
- Jung, C. G. (2006). Analitik psikoloji, (E.Gürol, Çev. Ed.). (2. Baskı), İstanbul: Payel Yayınları.
- Kara, Z. (2013), Bauman sosyolojisi, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Kojève, A. (2001). Hegel Felsefesine Giriş. (S. Hilav, Çev. Ed.). Cogito, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Larrai, J. (1995). İdeoloji ve Kültürel Kimlik, Üçüncü Dünya Gerçeği, (N. N. Domaniç, Çev.), İstanbul: Sarmal Yayınevi.
- Osborne, P. (2021). Kavramdan sonra: çağdaş sanatın felsefesi, (N. Bingöl Çev. Ed.). (1. Baskı), İstanbul: Telekt Yayınları.
- TDK, (2025, 27 Haziran). "Beka", <https://sozluk.gov.tr>
- Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi, (2025, 27 Haziran). "Beka", <https://islamansiklopedisi.org.tr/beka--kelam>
- Touraine, A. (1995). Modernliğin eleştirisi. (H. Tufan, Ed.). (2. Baskı), İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Bölüm 8

HASAN FERİT ALNAR'IN “PRELÜD VE İKİ DANS” SENFONİK ESERİNİN TROMPET SOLOLARININ İNCELENMESİ VE ÇALIŞ TEKNİKLERİ¹

Ümit ÇAVUŞ²

1 Bu çalışma, Ümit ÇAVUŞ'un Dr. Öğr. Üyesi Deniz YAVUZ danışmanlığında yürüttüğü “Türk Bestecilerinin Senfonik Eserlerinde Trompet Sololarının İncelenmesi” adlı sanatta yeterlik tezinin bir bölümünü kapsamaktadır.

2. Dr. Öğr. Üyesi Ümit ÇAVUŞ, Trakya Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Üflemeli ve Vurmalı Çalgılar Anasanat Dalı, umitcavus@trakya.edu.tr
<https://orcid.org/0000-0001-7746-2789>

GİRİŞ

Müzik, insanlar onu yapabildikleri sürece var olmuştur. Kanımızda, bedenimizde vardır ve onu yazıya döküp sahnede icra etmeye başladığımızdan çok daha uzun süredir bizim bir parçamızdır. Müzik, gözlemleyebildiğimiz her insan kültürünün bir parçası olmuştur. (İlyasoğlu, 2005)

En eski sanat dallarından biri olan müziğin varoluşu, tarih öncesi devirlere dayanmaktadır. İlk insanlar suların şırıltısı, yağmurun sesi, kuşların ötüşü ve rüzgârın uğultusu gibi doğa olaylarından etkilenmişlerdir. İnsanoğlu bunun sonucu olarak boynuz, kemik ya da odundan boruları üfleyerek, doğadaki sesleri taklit etmeye başlamışlardır. Başlangıçta insanlar işaret vermek için kullandıkları bu sesleri sonraları hoşlarına gidecek biçimde düzenleyerek kendi ilkel müziklerini yarattılar. (Sarı, Emre, 2016, s. 6)

Çokseslilik, iki ya da daha fazla değişik melodinin belirli kurallar içerisinde birlikte tınlaması ya da belirgin bir ezgi değeri taşıyan birbirinden farklı iki ya da daha çok sesin bir arada oluşudur. 9. yüzyılda gelişmeye başlayan çokseslilik, yüzyıllar süren gelişimi boyunca Avrupa başta olmak üzere dünyanın birçok ülkesinde müziğin en belirgin özelliği sayılmıştır. (Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi 6 , 1983-85).

Türk müziğinde çok sesliliğin gelişimi ve müzikte evrensellik normlarının ileri boyutlara taşınması 20. yüzyılın başlarında meydana gelmiştir. Çağdaş çoksesli Türk müziği, özellikle Osmanlı devletinin son dönemlerinden itibaren, Avrupa müziği ile başlayan etkilenim ve etkileşim süreci sonucunda ortaya çıkmış, zaman içerisinde şekillenmiş ve Atatürk önderliğinde Cumhuriyet'in ilanı ile birlikte daha da gelişim göstermiştir. (Uçan, 2005)

Cumhuriyet döneminde Osmanlı'dan devralınan kültür normları arasında müziğin ayrı bir yeri vardır. Batı ile bütünleşmek müzikte köklü değişimleri gerektirmiştir. Klasik batı müziğine yönelik atılacak adımlar Ulusal Türk Müziği adı altında birleşmiştir. Türkiye batıda karar kılmış ve batının değerlerini, batı estetiğini en kısa sürede benimsemiştir.

Atatürk'ün desteğiyle 1924 yılından itibaren müzik eğitimi almak üzere Avrupa ülkelerine gönderilmeye başlanan gençlerin arasında Ekrem Zeki Ün, Ulvi Cemal Erkin, Necil Kazım Akses, Cemal Reşit Rey, Hasan Ferit Alnar ve Ahmed Adnan Saygun da vardır. Avrupa'nın çeşitli ülkelerinde müzik eğitimi gören bu gençler daha sonra yurda dönerek, Cumhuriyet döneminin ilk besteci kuşağını meydana getirmişlerdir. (Atak, 2007).

İlk kuşak Türk bestecilerimiz de senfonik eserlerinde trompete yer vermişlerdir. Hasan Ferit Alnar, Cemal Reşit Rey, Ulvi Cemal Erkin, Necil Kazım Akses ve Ahmet Adnan Saygun eserlerinde Türk müziği ezgilerini çok sesli müzik ile birleştirmek için trompeti kullanmışlardır.

HASAN FERİT ALNAR'IN HAYATI VE MÜZİĞİ

Hasan Ferid Alnar, Hüseyin Alnar ve çok iyi kanun çalan Saime Hanım'ın oğlu olarak 11 Mart 1906'da İstanbul'un Saraçhane semtinde dünyaya gelmiştir. Alnar, Türk Beşleri içerisinde Cemal Reşit Rey'den sonra gelen bestecimizdir. Annesinin kanun, babasının ud çalması Hasan Ferit'in küçük yaştan itibaren Türk müziği ortamında yetişmesine ve onlardan etkilenmesine yol açmıştır. Ayrıca amcası Galip Alnar'da ud çalmakta ve Türk musiki çevrelerini hem tanıyor hem de buralarda tanınıyordur. O da Hasan Ferit'in Türk musikisine ilgi duymasında önemli bir etki olmuştur. (Akçin, 2014)

1914 yılında ailesi Alnar'ı yabancı dil öğrenmesi amacıyla Yedikule'deki Alman okuluna yazdırmıştır. Hafta sonları da bu okulun çocuk korosunda çoksesli müzik eğitimi almıştır. Hasan Ferit Alman okulunda batı eğitimi görmesine rağmen, kanun ve klasik kemençeyi ustalıkla çalmıştır. Daha 12 yaşındayken İstanbul'un sayılı kanuncuları arasına girmiştir. (Avdan, 2014)

1919 yılında daha 13 yaşındayken ilk eseri "Tahir Buselik Longa"yı bestelemiştir. Onun ardından 1922 yılında ise "Kelebek Zabit" isimli tek sesli opereti yazmıştır. Aynı yıl İstanbul'da Darüttalim-i Musiki Heyetinde çalışmaya başlamıştır. 1923 yılına kadar bu musiki heyetinde klasik kemençe ve kanun çalmıştır. Hüseyin Sadettin Arel ile müzik kuramını, Dr. Suphi Ezgi ile ise eski ustaların eserlerini çalışmıştır. Bilimsel amaçlı yapılan plak kayıtlar ve Berlin Akademische Hochschule gibi okullara düzenlenen konserler Alnar'ı Viyana'ya gidene kadar grup içerisinde tutmuştur. Hasan Ferit bu müzik grubu ile yurtiçinde ve yurtdışında pek çok konserler vermiştir. 1926 ve 1927 yıllarında Berlin'de plaklar doldurmuştur. (Sınır, 2006)

1926 yılında Alnar, "10 Saz Semaisi" eserini bestelemiştir ve bu onun basılan ilk eseri olmuştur. Yazmış olduğu besteleri ve basılmış olan bu eser kendine güvenini getirmiş, onu tek sesli eserler yerine çok sesli eserler vermeye teşvik etmiştir. Şarkı formunda oluşturduğu eserlere piyano eşliği yazmaya heveslenmiş, Schubert'in Lied albümlerinin 1. cildini satın almış, piyano eşlik yazı stilini incelemiştir. Mimarlık bölümü için girmiş olduğu güzel sanatlar eğitimi yıllarında vokal ve piyano fügları, keman ve piyano için romans yapıtlarını bestelemiştir. Mimarlık mesleğinde başarılı olamadığını, müzik alanında daha başarılı olduğunu fark ederek tamamen müziğe odaklanmıştır. (Altınköprü, 2004)

Alnar'ın ilk ciddi çalışmaları, 1922 yılında Dâruttâlîm-i Musîkî'de ünlü müzik eğitimcisi Hüseyin Sadettin Arel ile çalışmaya başlamasından sonra ortaya çıkmıştır. Arel'den özel olarak armoni dersleri almaya başlamış ve bundan sonra da tek sesli bestelerinin dışında, iki-üç sesli eserlerde bestelemeye başlamıştır. Alnar aynı zamanda üç yıl boyunca da Edgar Manas'tan armoni, konturpuan, fûg, ve piyano dersleri almıştır.

1927 yılında Hasan Ferit Viyana'ya yerleşmiştir. Bu onun hayatında yeni bir dönüm noktası olmuştur. Burada Viyana Müzik Akademisi kompozisyon bölümünü kazanarak, Joseph Marx'ın öğrencisi olmuştur. 3 yıl boyunca Marx'tan kompozisyon eğitimi, Oswald Kabasta'dan ise 2 yıl şeflik eğitimi almıştır.

Viyana'daki eğitimi esnasında; keman ve piyano için 'süit' (1930), keman, piyano ve viyolonsel için 'Trio Fantezi' (1929), film müziği 'İstanbul Sokaklarında' (1931) ve sahne müziği 'Yalova Türküsü' (1932) gibi Alnar'ın ilk dönem diye adlandırabileceğimiz eserleri ön plana çıkmıştır. Keman ve piyano için 'süit', 'Trio Fantazi' ve 'İki Piyano Etüdü', Viyana'da konser salonlarında ve Türk Elçiliği'nde icra edilmiştir.

Alnar, 1932 yılında Viyana'daki eğitimini tamamlayarak diplomasını alarak Türkiye'ye dönmüştür. İstanbul Şehir Tiyatrosunda müzik şefliğine başlamış ve aynı zamanda İstanbul Belediye Konservatuvarı'nda da müzik tarihi ve armoni dersleri vermeye başlamıştır.

1934 yılında Hasan Ferit, Millî Türk Müsîkîsi çalışmalarını geliştirmek için oluşturulan danışma kurulunda yer almıştır. Bu kurulda Alnar gibi yurtdışında eğitim göyerek ülkemize dönen sanatçılarımız yer almıştır.

Alnar, 1936 yılında Ankara'ya giderek Cumhurbaşkanlığı Senfoni Orkestrası şefi Dr. Ernst Praetorius'un yardımcısı olarak görevlendirilmiştir. Aynı zamanda devlet konservatuvarında bestecilik öğretmenliği yapmıştır. Bu sırada opera uzmanı Prof. Karl Ebert ile ortak çalışarak, Mozart'ın Bastien und Bastienne operasını, ilk kez Türkçe sözlerle 1940 yılında Carl Ebert tarafından sahnelenmiştir.

1943 yılında beste dalında açılan yarışma sonunda katılan eserler arasında seçim yapılamamış, 3000 liralık ödül üç sanatçı arasında paylaştırılmıştır. Oysa seçici kurulun yaptığı değerlendirmeye göre, Ulvi Cemal Erkin 9.4 puanla birinciliği, Ahmet Adnan Saygun 9.2 puanla ikinciliği, Ferid Alnar ise 9 puanla üçüncülüğü kazanmıştır. Ulvi Cemal Erkin yarışmaya 'Piyano Konçertosu' ve 'Köçekçe' ile katılmış, yarışmayı 'Piyano Konçertosu' kazanmıştır. Diğer yarışmacı iki besteciden Ahmet Adnan Saygun 'Yunus Emre Oratoryosu' ile Ferid Alnar ise 'Viyolonsel Konçertosu' ile katılmıştır.

Hasan Ferit, 1946 yılında Cumhurbaşkanlığı Senfoni Orkestrası şefi olan Dr. Ernest Praetorius'un ölümüyle birlikte ikinci şeflikten birinci şefliğine atanmıştır. 1952 yılında hastalanıncaya kadar burada şefliğe devam etmiştir. Alnar daha sonra rahatsızlığı sebebiyle bir süre şeflik görevini bırakmış, sadece Ankara Devlet Konservatuvarında armoni, müzik formları ve orkestralama dersleri vermiştir. Bununla birlikte 1953 ve 1954 yılları arasında Ankara Devlet Konservatuvarı Orkestra Şefliği bölümünde ders vermiştir.

1955'te Muhsin Ertuğrul Alnar'ı Operanın genel müzik müdürlüğüne getirmiştir. 1961 yılında Hasan Ferit, devlet memurluğundan kendi isteğiyle emekli olmuştur. Bundan sonra iki buçuk yıl Viyana'da kalmış 1963 yılında tekrar Türkiye'ye dönmüştür.

1978 yılında sağlığı tamamen bozulan Hasan Ferid Alnar, 27 Temmuz günü Ankara'da yaşamını yitirmiştir. Ardında Türk müzik tarihi açısından önem teşkil eden eserler bırakmış olan besteci, makam esasına dayalı tek sesli müzik çevresinden çıkmış ve makam müziğinin zenginliklerinin kullanarak yazdığı polifonik eserlerle Türk müzik tarihi açısından önemli yer teşkil etmiştir.

Hasan Ferit, 30 yıllık şeflik hayatında yaklaşık olarak 200 operet, 1000 konser ve 400 opera temsili yönetmiştir. Bestecilik ve orkestra şefliği alanlarında yetiştirdiği günümüzün önemli sanatçıları arasında, Hikmet Şimşek, Muammer Sun, Sabahattin Kalender, Kemal İlerici, Faik Cansele, Çetin Işıkoğlu sayılabilir.

“PRELÜD VE İKİ DANS” SENFONİK ESERİNİN TROMPET SOLOLARININ İNCELENMESİ VE ÇALIŞ TEKNİKLERİ

Türk müziği makamlarından yararlanılarak tek sesli bir operet besteleyen Hasan Ferit Alnar daha sonra çoksesli batı müziğine yönelerek 1935 yılında bestelediği Prelüd ve İki Dans, senfonik orkestra için yazılan ilk başarılı Türk eseridir. Alnar'ın Avusturya'da kaldığı sırada kendisinden Türk karakterinde bir orkestra eseri istendiği için, sipariş üzerine bestelediği eser ilk kez, kompozisyon öğretmeni olan Oswald Kabasta'nın yönetimindeki Viyana Filarmoni Orkestrası tarafından aynı yıl seslendirildi. Notası da Viyana'daki Universal Edition'da basıldığı için de sık sık yorumlanan Prelüd ve İki Dans, Avrupa'nın Berlin, Varşova, Edinburg gibi kırka yakın kentinde seksen kereden çok çalındı. Eser, 1953'te yine Alnar yönetimindeki Münih Filarmoni Orkestrası tarafından banda kaydedilmiştir. (Akçin, 2014)

Bestecinin en çok çalınan eserlerinin başında gelen Prelüd ve İki Dans tümüyle geleneksel Türk sanat ve halk müziğinden kaynaklanır. Eserin

ilk bölümü Prelüd, Türk klasik müziğini temel alır ve canlı bir oyun havasıyla bir ağır zeybeği kaynaştırır. İki Dans ise halk müziğinden alınan temalar üzerine işlenmiştir.

Eserdeki enstrüman dağılımı şöyledir: 2 Flüt, 2 Obua, 2 Klarnet, 2 Fagot, 2 Trompet, 2 Korno, 2 Trombon, Timpani, Vurmalı Çalgılar, Yaylı Çalgılar

Alnar'ın en çok bilinen bestelerinden biri olan bu eserde iki trompet kullanılmıştır. Kimi zaman önemli sololarla, kimi zamansa ritmik hareketlerle ve önemli karşı melodiler ile trompetler bu eserde ön plana çıkmıştır. Orijinali do trompet için yazılmış bu eserde trompetçinin kendi isteği ve beklentileri doğrultusunda si bemol trompetle de çalınabilmektedir. (Sınır, 2006)

1. BÖLÜM PRELÜD, ANDANTE TRANQUILLO MA NON TROPPO LENTO

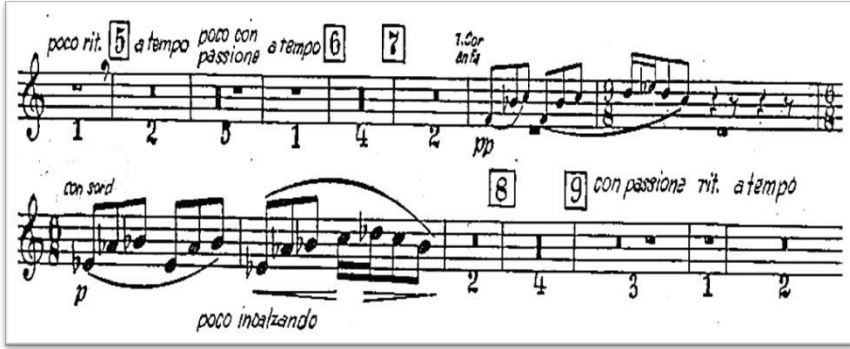
Prelüd bölümünde besteci iki farklı tema kullanmıştır. İkinci tema birinciden farklı biçimde, sürekli değişime uğrayarak gitgide gelişerek bölümün sonuna kadar devam eder. İlk tema trompetin 4 ölçümlük solo-suyla başlar. Trompette surdin (con sord) kullanılmıştır. Nüans olarak “*f*” (*forte*) ve bütün notalar vurgulu, belirgin bir biçimde çalınır. Solonun sonunda *decrescendo* ile birlikte “*p*” (*piano*) nüansı vardır. Bu solo eserin girişi olduğu için icracı açısından çok daha önem taşır.



Şekil 1: Hasan Ferit Alnar'ın “Prelüd ve İki Dans” Senfonik Eserinin Prelüd Bölümünün 1.ile 4. Ölçüler Arası

5. ölçüden itibaren ilk tema bitene kadar tahta nefeslilerin sololarına yaylılar eşlik eder. 12. ölçüde ikinci temanın başladığını, hem 6/8 ölçü birimiyle hem de *andante con moto* hız birimiyle anlıyoruz.

44. ölçüde trompetin çaldığı pasaja gelmeden önce aynı temayı üflemeli grubu çalar. En son korno çaldıktan sonra aynı melodi trompete geçer. Yine trompette surdin (con sord) kullanılmıştır. Pasaj “p” (*piano*) nüansında ve *legato* olarak yazılmıştır. Bakır üflemeli enstrümanlarda *legato* yani bağlı çalış tekniğinin önemi büyüktür. Bağlı çalış tekniğindeki dudak esnekliğini ve hakimiyetini arttırmak için icracı, nefes egzersizleri ve esnekliği artırıcı etütler çalışabilir.



Şekil 2: Hasan Ferit Alnar'ın “Prelüd ve İki Dans” Senfonik Eserinin Prelüd Bölümünün 44. ile 45. Ölçüler Arası

57 ve 58. ölçülerde orkestradaki *crescendo* daha sonra yerini trompet soloya bırakmaktadır. Bu yükseliş bölümün en görkemli ve kuvvetli olduğu yerdir. Bu yüzden trompetlerde surdin kullanılmamıştır. İcraçı için açık ve parlak çalınması gereken bir temadır. Bu pasaj nüans olarak “*mf*” (*mezzoforte*) yazılmış olmasına rağmen bölümün doruk noktası olduğu için “*f*” (*forte*) nüansına yakın çalınabilir. Prelüd bölümü yaylı çalgıların temasıyla sakin ve sessiz bir şekilde sona erer.



Şekil 3: Hasan Ferit Alnar'ın "Prelüd ve İki Dans" Senfonik Eserinin Prelüd Bölümünün 60. ile 61. Ölçüler Arası

Prelüd bölümünde üç tane trompet solosu vardır. Bölümün karakterinden dolayı hepsi birbirine benzemektedir. Bu pasajları daha rahat ve karakterine uygun çalmak için aşağıdaki, Fifteen Study's For Trumpet Andre Waignein metodundan 8. ve 15. Etütler çalışılabilir.



Örnek 1: Fifteen Study's For Trumpet Andre Waignein Exercise No: 8
Exercise No: 15

2. BÖLÜM İKİ DANS, ALLEGRO SCHERZANDO, MODERATO MARCIALE

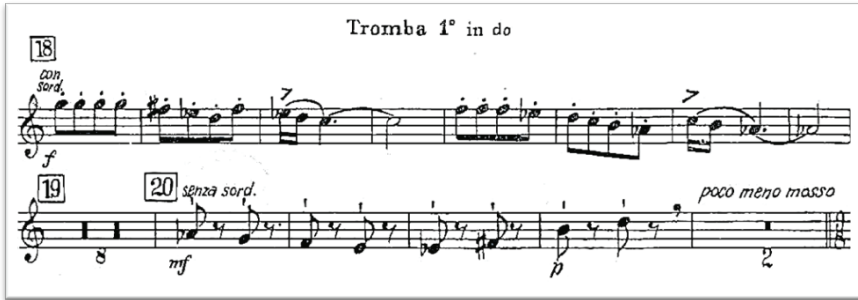
İki Dans, bölümün sonuna kadar arka arkaya duyulan iki farklı dans-tan oluşur. İki Dans üç bölmeye ayırarak incelenebilir.

1.Bölme (1.-94.ölçüler): Birinci ve ikinci dansların sunulduğu bölme,

2.Bölme (95.-254.ölçüler): Her iki danstaki müzikal materyallerin işlendiği gelişme bölmesi,

3.Bölme (255.-457.ölçüler): Yeniden sergi bölmesi. (Yılmaz, 2003)

İki Dans bölümünün ilk dansı 2/4'lük ölçü birimiyle hareketli ve neşeli karakterde yazılmıştır. Girişinde yaylı grubuyla vurmali çalgılar duyulur. 6. ölçüden itibaren trompetlerde surdinli olarak çarpma notalı pasaj, dans bölümünün karakterini yansıtmaktadır. Besteci tarafından “*pp*” (*pianissimo*) nüansı ile belirtilmiş olsa da bu kısımda “*mf*” (*mezzo-forte*) nüansına kadar çıkılabilir. 52. Ölçüdeki trompet pasajı yine surdinli olarak yazılmıştır. İlk danstaki trompetin en belirgin olduğu yer *staccato* ve “*f*” (*forte*) nüansındadır. İlk dans, girişteki neşeli temanın aksine klarnet ve timpanin beraber çaldığı sakin bir tema ile sona erer.



Şekil 4: Hasan Ferit Alnar'ın “Prelüd ve İki Dans” Senfonik Eserinin İki Dans Bölümünün 52. ile 59. Ölçüler Arası

İkinci dans moderato temposunda 8/9 ölçü birimiyle ilk dansın aksine ağır bir tempodadır. 74. ölçüde viyolonsel ve kontrbas grubuyla başlayan ikinci dansa vurmali çalgılar eşlik eder. Daha sonra melodiyi sırasıyla tahta üflemeli enstrümanlar çalar.

84. ölçüde klarnetlerin temasından sonra yeni bir tempoyla trompet solo başlar. Besteci trompette surdin (con sord) kullanmamıştır. Solo kuvvetli bir şelikde “*ff*” (*fortissimo*) nüansında ve geniş bir karakterde

yazılmıştır. İkinci dans 93 ile 94. Ölçülerde kemanların temasıyla son bulur.



Şekil 5: Hasan Ferit Alnar'ın "Prelüd ve İki Dans" Senfonik Eserinin İki Dans Bölümünün 86. ile 91. Ölçüler Arası

İki dans bölümündeki ikinci dans, ağır zeybek teması üzerine yazılmıştır. Besteci dansın karakterini tam anlamıyla trompetleri kullanarak vermiştir. Bu yüzden trompetteki temalar önemli ve ön plandadır. Daha rahat ve düzgün çalmak için aşağıdaki, *Complete Method For Trumpet Jean-Baptiste Arban* metodundan Caprise And Variations çalışılabilir.



Örnek 2: Complete Method For Trumpet J.B. Arban Caprise And Variations

95. ölçüden itibaren birinci ve ikinci dansın gelişme bölümleri başlar. Eserin girişindeki 2/4 lük allegro temposundaki tema tekrar eder. Trom-

petlerdeki surdinli çarpma notalı pasaj burada da görülmektedir. 122. ölçüden itibaren trompetler 156. ölçüye kadar hep aktif olarak çalmaktadır. Trompetlerde *Staccato* ve “*f*” (*forte*) olan tema surdinsiz bir şekilde yazılmıştır.



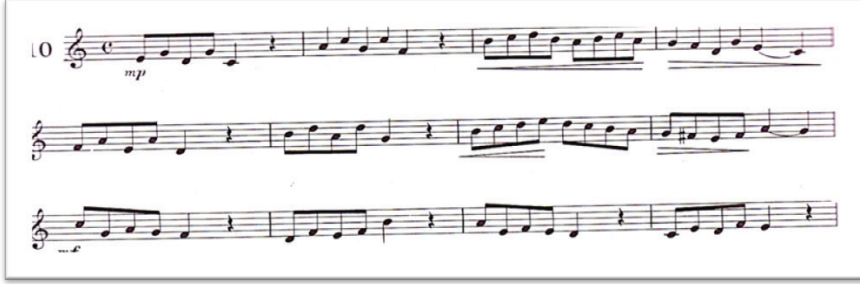
Şekil 6: Hasan Ferit Alnar'ın “Prelüd ve İki Dans” Senfonik Eserinin İki Dans Bölümünün 122. ile 156. Ölçüler Arası

157. ölçüden itibaren tahta üflemleri enstrümanların ve yaylı grubunun temayı aralarında çalmasıyla birinci dansın gelişme bölümü devam eder. 257. ölçüden itibaren trompetler temayı orkestrayla ünison bir şekilde çalmaktadır. Yine dans karakterinde staccato ve “*f*” (*forte*) nüansında trompetler ön plandadır. 299. ölçüde birinci dansın gelişme bölümü, gi-rişteki klarnetin sakın çaldığı tema ile son bulur.



Şekil 7: Hasan Ferit Alnar'ın “Prelüd ve İki Dans” Senfonik Eserinin İki Dans Bölümünün 257. ile 295. Ölçüler Arası

Bu bölümdeki temalar genellikle ikili üçlü aralıklardan oluşmuştur ve *staccato* kullanılmıştır. *Forty Progressive Etudes For Trumpet Sigmund Hering* metodunun 10 numaralı egzersiz çalışılarak bu aralıklar ve *staccato* çalış tekniği geliştirilebilir.



Örnek 3: *Forty Progressive Etudes For Trumpet Sigmund Hering Exercise No:10*

300. ölçüde ikinci dansın gelişme teması, aynı nota tartım grubuyla farklı tonalitede karşımıza çıkar. Yine viyolonsel ve fagotla başlayan ikinci dansa vurmalı çalgılar eşlik eder. Daha sonra melodiyi sırasıyla üflemeli grubu tekrar çalar.

Tahta üflemeli enstrümanların temasından sonra yeni bir tempoyla trompet baştaki soloyu farklı bir tonda çalar. Besteci yine surdin (con sord) kullanmamıştır. Solo “*ff*” (*fortissimo*) nüansında ve geniş bir karakterde tekrar eder. İkinci dansın gelişme bölümü 314. ölçüde sönük bir şekilde sona erer.



Şekil 8: Hasan Ferit Alnar'ın “*Prelüd ve İki Dans*” Senfonik Eserinin İki Dans Bölümünün 305. ile 311. Ölçüler Arası

İkinci dansın gelişme bölümü, yine ağır zeybek teması üzerinedir. Besteci farklı tonda aynı melodiyi trompetlere yazmıştır. Trompetteki temalar önemini korumaktadır. Aşağıdaki, *Complete Method For Trumpet Jean-Baptiste Arban* metodundan *Variations On La Tyrolienne* çalışılarak bu bölümdeki sololara yardımcı olabilir.



Örnek 4: Complete Method For Trumpet J.B. Arban Variations On La Tyrolienne

Birinci ve ikinci dansın sunuş ve gelişmesinden sonra, 324. ölçüden itibaren *allegro molto vivace* hızında her iki dansın sonuç bölümü yer almaktadır. 340. Ölçüde trompetlerde *staccato* ve “*ff*” (*fortissimo*) nüansında tema vardır. İki dansın sonuç bölümünde trompet aktif rol almaktadır.



Şekil 9: Hasan Ferit Alnar'ın “Prelüd ve İki Dans” Senfonik Eserinin İki Dans Bölümünün 340. ile 380. Ölçüler Arası

İki dans bölümünde besteci genellikle trompetlerde *staccato* çalış tekniğini kullanmıştır. Bu tekniği geliştirmek için birçok trompet metodu mevcuttur. Trompet icracıları tarafından en çok tercih edilen ve bilinenlerden biri *Technical Studies For Trumpet H. L. Clarke* metodudur. Bu bölümü daha rahat çalabilmek için aşağıdaki egzersiz bağ kullanılmadan farklı tempolarda ve farklı tonlarda dilli olarak çalışılabilir.



Örnek 5: Technical Studies For Trumpet H. L. Clarke Second Study
Exercise No:2

376. ölçüden itibaren tempo prestodur ve iki dans bölümünün sonuna kadar gitgide hızlanmaktadır. Trompetler 409. ölçüde “*ff*” (*fortissimo*) ve her nota vurgulu bir şekilde temaya dahil olurlar. Besteci presto bölümünden itibaren eserin sonuna kadar trompetleri aktif olarak kullanmıştır. Prelüd ve İki Dans eseri, 1. trompetin 4 ölçü ana temayı çalmasıyla son bulur.



Şekil 10: Hasan Ferit Alnar'ın "Prelüd ve İki Dans" Senfonik Eserinin İki Dans Bölümünün 409. ile 457. Ölçüler Arası

Alnar'ın "Prelüd ve İki Dans" eseri yaklaşık 16 dakikalık uzun bir orkestra süitidir. Prelüd bölümü yaklaşık 7 dakika, İki dans bölümü ise 9 dakika sürmektedir. Hasan Ferit Alnar'ın 1935 senesinde Avusturya'da iken yazdığı, Türk karakterini yansıtan bir orkestra eseridir. Alnar'ın yurt dışında en çok çalınan bestelerinden olan bu eser Türk Sanat ve Halk Müziği etkisiyle yazılmıştır. Bundan önceki incelediğimiz Cemal Reşit Rey ve Ulvi Cemal Erkin'in eserlerinde olduğu gibi Alnar da trompet partisini çok aktif bir şekilde bu bestesinde kullanmıştır. (Sarı, Emre, 2016)

Açık olarak görülüyor ki, klasik batı müziği formunda yazılmış bu üç eserde de besteciler Türk müziği motiflerini kullanırken trompetlerden yararlanmışlardır. Trompet partilerini hep ön planda tutmuşlardır. Besteciler batı müziği armonisi üzerine Türk temalarını kullanırken sololarda ve geçiş yerlerinde genellikle trompet duyulur. İncelediğimiz bu üç eserden sonra, Türkiye'nin tek seslilikten çok sesli müziğe geçiş döneminde aktif olarak kullanılan trompet, ne kadar önemli bir yere sahip olduğunun göstergesidir.

SONUÇ

Hasan Ferit Alnar'ın senfonik eserindeki trompet soloları incelenerek senfoni orkestralarında görev alan trompet icracılarına ön hazırlık olması amaçlanmıştır. Bu senfonik eserdeki trompet soloları ayrıntılı bir şekilde çalış teknikleriyle desteklenmiştir.

Cumhuriyet dönemi ilk kuşak bestecilerimiz orkestra eserlerinde, bakır üflemeli enstrümanları oldukça aktif bir şekilde kullanmışlardır. Bestecilerimiz, trompete de karakteristik özelliklerine göre orkestra içinde görevler vermişlerdir. Bazı eserlerde trompet solo olarak, bazılarında ise orkestraya eşlik konumunda kullanılmıştır. Yapılan çalışma sonucunda, bestecinin senfonik eserindeki orkestra dağılımında trompetin önemli bir yeri olduğu anlaşılmıştır.

Orkestra eserlerinde Türk makamlarını oldukça sık kullanan bestecimiz, ulusal kimliğine ne kadar çok önem verdiğini göstermektedir. Anadolu'nun çeşitli bölgelerine ait müzik kültüründen örnekleri, incelenen eserde görmekteyiz. Üzerinde çalıştığımız bu eserde de besteci, ülkemizin kültürel özelliklerini taşıyan öğeleri, müzik yaklaşımıyla ortaya çıkartmış ve besteleme tekniklerine de yansıtmıştır.

Sonucu olarak; Cumhuriyet Dönemi Türk Beşleri üyesi bestecimiz Hasan Ferit Alnar'ın senfonik eserinde, batı müziği yapıları ile Türk müziği makamlarını birleştirmek için trompeti sık sık kullanmıştır.

KAYNAKÇA

- Akçin, N. (2014). *Hasan Ferit Alnar'ın Keman Piyano Süiti'nin Müzikal Analizi*. İstanbul: Haliç Üniversitesi Yüksek Lisans Tezi.
- Altinköprü, H. (2004). *Cumhuriyet Döneminde Türk Müziğinde Çağdaşlaşma Çalışmaları ve Hasan Ferit Alnar*. İzmir: Ege Üniversitesi Yüksek Lisans Tezi .
- Atak, P. (2007). *Çağdaş Türk Bestecilerin Operalarının İncelenmesi*. İstanbul: Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi .
- Avdan, T. O. (2014). *Hsan Ferit Alnar'ın Kanun Konçertosu ve Prelüd ve İki Dans Adlı Eserlerinin Makam ve Orkestrasyon Analizi*. İstanbul : Haliç Üniversitesi Yüksek Lisans Tezi.
- Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi 6 . (1983-85). *Murat Belge, Seyfettin Gürsel, Mete Tunçay, Bülent Özukan*, İstanbul: İletişim Yayınları.
- Çetinkaya, Y. (2011). *Çağdaş Türk Müziği Bestecilerinin Proglamlı Eserlerinin İncelenmesi*. Afyon: Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.
- İlyasoğlu, E. (2005). *Müzikten İbaret Bir Dünyada Gezintiler*. İstanbul: Dünya Yayıncılık.
- Ortakale, G. (2007). *Türk Halk Müziğinin Klasik Batı Müziğine Etkileri*. İstanbul: İstanbul Üniversitesi Yüksek Lisans Tezi.
- Sarı, Emre. (2016). *Müzik Tarihi*. Net Medya Yayıncılık E-Book.
- Sınır, İ. (2006). *Hasan Ferit Alnar'ın Makamlardaki Armoni Anlayışı* . İstanbul: Haliç Üniversitesi Yüksek Lisans Tezi.
- Uçan, A. (2005). *Müzik Eğitimi Temel Kavramlar-İlkeler-Yaklaşımlar*. Evrensel Müzikevi Yayınları.
- Yılmaz, A. (2003). *Türk Beşleri* . İstanbul: Müzik Ansiklopedisi Yayınları .
- Yurtcan, A. E. (2005). *Bakır Üflemeli Çalgıların Yapısı ve Orkestradaki Kullanım Tekniklerinin İncelenmesi*. İstanbul: Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.

Bölüm 8

KİŞİSELLEŞTİRİLMİŞ MODA VE YAPAY ZEKÂ: ALGORİTMALARLA ŞEKİLLENEN TÜKETİCİ DENEYİMİ

Tuğba SEFEROĞLU¹

¹ Dr. Öğr. Üyesi, Giresun Üniversitesi Şebinkarahisar Uygulamalı
Bilimler Yüksekokulu, ORCID: 0000-0002-2366-4278 ID: 215779

Giriş: Moda ve Teknolojinin Kesişim Noktası

Günümüzde moda yalnızca bir giyim biçimi değil, kişisel ifade aracıdır. Tüketiciler, kendilerine özel tasarım ve ürünler talep etmektedir. Bu talep, moda endüstrisinde kişiselleştirme kavramını ön plana çıkarmıştır. Yapay zekâ destekli sistemler, bu ihtiyaca yanıt verecek şekilde gelişmekte ve kişisel moda deneyimini mümkün kılmaktadır.

Moda sektörü; araştırma, ürün geliştirme, güncel yeniliklerin takibi ve gelecekteki trendlerin öngörülmesi gibi çok katmanlı süreçleri içeren, tasarım, üretim ve pazarlama faaliyetlerini kapsayan dinamik bir yapıya sahiptir (Yıldız, 2025, s. 1). Bu dinamik yapı, tarihsel süreç boyunca teknolojik ve toplumsal değişimlerle sürekli olarak yeniden şekillenmiştir.

Moda tarihinin her döneminde yaşanan devrimsel gelişmeler, sektörde köklü evrimsel dönüşümlere yol açmıştır. Birinci Sanayi Devrimi sırasında, giysi üretimini el işçiliğinden makineleşmiş bir yapıya dönüştüren otomatik dokuma tezgâhı ve dikiş makinesi gibi buluşlar, üretim süreçlerinde hız ve ölçek açısından devrim niteliğinde yenilikler getirmiştir. Elektriğin üretim süreçlerine entegrasyonu ile birlikte bu makinelerin verimliliği artmış, böylece seri üretim olanakları doğmuştur. Üçüncü ve dördüncü sanayi devrimleri ise dijital teknolojilerin ve bilgisayar sistemlerinin sektöre entegre olmasıyla, modanın tasarım, üretim ve dağıtım süreçlerinde kapsamlı bir dönüşüm gerçekleştirmiştir (Ruzive & Tsang, 2023, s. 16). Kısa bir zaman dilimi içerisinde moda sektörünün tedarik zinciri bütünlüklü bir yapıya kavuşmuş; bu sayede iletişim ve iş birliği süreçleri kolaylaşmış, dijital tasarım ve hızlı prototipleme gibi teknolojik uygulamaların sektörde yaygınlaşması hız kazanmıştır.

Dünya, henüz erken aşamalarında olsa da beşinci sanayi devrimine doğru ilerlemektedir. Bu yeni dönemde insanlar ve makineler simbiyotik bir ilişki içinde çalışacak, aralarındaki sınırlar giderek belirsizleşecektir. Yapay zekâ, insanın bilişsel süreçlerini kısmen devralarak daha hızlı ve büyük ölçekli üretim olanakları sunacaktır. Moda endüstrisi açısından bu durum, yapay zekanın trendleri öngörebildiği, tasarım üretebildiği ve üretim süreçlerini yönlendirebildiği üretken tasarım çağını başlatacaktır (Ruzive & Tsang, 2023, ss. 16-17). Bu dönüşüm, yalnızca üretim süreçlerini değil, aynı zamanda alışveriş deneyimlerini de etkileyecek; her temas noktasının kişiselleştirilmesini ve ürünlerin bireysel tercihlere göre uyarlanmasını mümkün kılacaktır.

Yapay zekanın gelişimi ve potansiyel etkisi, bu teknolojinin her türlü sektörde önemli bir varlık haline gelmesine neden olmuştur ve moda sektörü de bu durumun bir istisnası değildir. Uyum ve yenilikçiliğin başarının temel belirleyicileri olduğu moda endüstrisinde, yapay zekâ; tasarım

süreçlerinden tüketiciye yönelik öneri sistemlerine kadar pek çok alanda devrim niteliğinde katkılar sunabilir. Yapay zekâ, yeni giysi tasarımlarının geliştirilmesine yardımcı olmanın yanı sıra, doğrudan üretim süreçlerine entegre edilerek gelecekteki moda trendlerine ilişkin öngörüler sağlayabilir. Bu sayede tüketicilere kişiselleştirilmiş alışveriş deneyimleri sunulur, ihtiyaçlarına ve zevklerine uygun ürünlere daha hızlı ve etkili bir şekilde ulaşmaları mümkün hale gelir (Kouslis vd., 2024, s. 1).

Yapay zekâ, moda tasarımı ile sanat ve tasarım alanlarında, tasarımcılara yeni fikirler ve dijital araçlar sunarak yaratıcı süreçlerini geliştirmelerine olanak tanımaktadır. Görsellerden renk, doku ve desen gibi unsurlar otomatik olarak analiz edilebilmekte; bu sayede yenilikçi ve sürdürülebilir malzemeler tasarlanabilmektedir. Tasarımcılar, yapay zekâyı kullanarak kullanıcı tercihlerine göre kişiselleştirilmiş ürünler geliştirebilir, sanal ortamda giysi ve aksesuarların görünümünü ve uyumunu simüle edebilirler. Ayrıca bu teknoloji, özgün dijital sanat eserleri üretmek ve etkileşimli, duyarlı enstalasyonlar oluşturmak için de kullanılmaktadır (Qian, 2022).

Yapay zekânın kullanılmaya başlanmasıyla birlikte, tekstil endüstrisinin tüm alanlarında kapsamlı bir dönüşüm yaşanmaktadır. İnsan işlevlerini daha verimli ve hızlı bir şekilde yerine getirebilen otonom sistemler, insan müdahalesinin asgari düzeye indiği yapılar haline gelmiştir. Yapay zekânın üretim süreçlerine entegre edilmesi, moda sektörünü baştan sona yeniden şekillendirmektedir. Bu teknoloji; tasarım, üretim, tedarik zinciri ve pazarlama gibi pek çok disiplinde önemli avantajlar sağlamaktadır (Bayburtlu vd., 2024, s. 3).

Pazarlama süreçlerinde yapay zekâ; müşterilerin satın alma geçmişi ve davranışsal verilerine dayalı olarak kişiselleştirilmiş ürün önerileri sunabilir, müşteri sorularını yanıtlayan ve alışveriş sürecine rehberlik eden sanal asistanların geliştirilmesini mümkün kılabilir. Ayrıca, pazar dinamiklerine ve rekabet koşullarına göre ürün fiyatlarının otomatik olarak ayarlanmasını sağlayan algoritmalar da yaygın olarak kullanılmaktadır. Bu uygulamalar hem müşteri memnuniyetini artırmakta hem de firmalara rekabet avantajı sağlamaktadır (Modgil, Singh & Hannibal, 2022).

2. Kişiselleştirme Nedir?

Moda endüstrisinde kişiselleştirme, kullanıcıların bireysel ihtiyaç, tercih ve zevklerine göre ürün ve hizmetlerin uyarlanması süreci olarak tanımlanmaktadır. Bu uygulama yalnızca ürünün görünümünü değil; kullanım şekli, teslimatı, dijital etkileşimi ve deneyim boyutunu da kapsamaktadır (Shirikhani vd., 2023, s. 2; Kaya & Aytaç, 2024, s. 1104). Kişiselleştirme çoğunlukla üretici veya sistem tarafından başlatılır ve tüke-

ticinin geçmiş davranışları, satın alma alışkanlıkları ve çevresel verileri (örneğin hava durumu, ruh hâli) temel alınarak yapılandırılır (Shirkhani, Mokayed, Saini, & Chai, 2023, s. 4; Deldjoo vd., 2022).

Bu yönüyle kişiselleştirme, kullanıcı inisiyatifiyle şekillenen özelleştirmeden (customization) ayrılmaktadır; kişiselleştirme, üretici ya da sistemin yönettiği, büyük veri analitiği ile çalışan bir süreçtir (Kabasakal vd., 2017, ss. 246–247). Yapay zekâ destekli sistemler, bu süreci otomatikleştirerek tanımlı kullanıcı profillerine dayalı, daha doğru ve bireyselleştirilmiş öneriler sunmaktadır (Shirkhani vd., 2023: 4). Ayrıca bu sistemler, yalnızca kullanıcı geçmişine değil; estetik algı, zevk ve bağlamsal faktörlere de dayanmaktadır. Bu durum, modayı yalnızca bir ürün değil, aynı zamanda bireysel bir ifade biçimi hâline getirmektedir (Shirkhani vd., 2023, s. 4; Ruzive & Tsang, 2023, s. 192). Kişiselleştirmenin üretim sistemlerine yansımaları, özellikle Endüstri 4.0'ın sunduğu esnek ve veri temelli yapı sayesinde daha görünür hâle gelmiştir.

Endüstri 4.0, üretim süreçlerine odaklanan ve atölye düzeyinde önemli etkileri olan önceki tüm endüstriyel devrimlerden farklı olarak tüm iş süreçlerini etkileyen kapsamlı bir yaklaşımdır (Schuh, Potente, Wesch-Potente, Weber & Prote, 2014). Tasarım, konfigürasyon, sipariş, planlama, üretim ve işletme aşamalarına bireysel, müşteriye özel kriterlerin dahil edilmesine olanak tanır. Tek seferlik ürünlerin bile kârlı bir şekilde üretilebilmesi sayesinde, bireysel müşteri ihtiyaçlarını karşılama potansiyeline sahiptir (Kagermann, Wahlster ve Helbig, 2013).

Mevcut iş modellerini dönüştürmeyi hedefleyen Endüstri 4.0, pazarlama stratejilerinde de yeni fırsatlar yaratmaktadır. Kitlesel özelleştirme nedeniyle müşteri tercihleri ürün konfigürasyonunda daha belirgin hale gelmiştir. Son birkaç on yılda, üretim paradigması pazara yanıt vermek için bir dönüşüm geçirmiştir (Kabasakal vd., 2017, s. 245).

Özellikle öneri motorları ve 3B tasarım platformları, tüketicilerin bireysel zevklerine ve geçmiş alışveriş alışkanlıklarına göre özelleştirilmiş ürün önerileri sunarak müşteri memnuniyetini artırmayı hedeflemektedir. Stitch Fix ve True Fit gibi şirketler, kullanıcı verilerini analiz ederek özel stil önerileri oluşturmakta ve bu sayede hem satış oranlarında hem de kullanıcı bağlılığında belirgin artışlar elde etmektedir (Ruzive & Tsang, 2023, s. 193). Bunun yanı sıra, yapay zekâ tabanlı araçlarla tüketicilerin tasarım sürecine doğrudan katılımı da mümkün hâle gelmiştir; kullanıcılar renk, kumaş ve desen gibi unsurları seçerek kendi ürünlerini şekillendirebilmektedir (Ruzive & Tsang, 2023, s. 44).

Sonuç olarak, yapay zekâ destekli kişiselleştirme sistemleri; görsel özellikler (renk, doku, desen), beden verisi ve estetik zevk gibi çok bo-

yutlu verileri analiz ederek, her kullanıcıya özel deneyimler geliştirebilmektedir (Ruzive & Tsang, 2023, ss. 192–193; Kouslis vd., 2024, ss. 7–9). Bu sistemler yalnızca satın alma aşamasını değil, kullanıcıyla olan tüm dijital temas noktalarını da kişiselleştirme yeteneğine sahiptir. Böylece modern moda anlayışında tüketici, yalnızca bir kullanıcı değil, aynı zamanda “ortak tasarımcı” (co-designer) konumuna gelmiştir (Kabasakal vd., 2017, s. 249).

3. Yapay Zekâ Uygulamaları ile Kişiselleştirme Örnekleri

Günümüzde moda endüstrisinde yapay zekâ destekli kişiselleştirme uygulamaları, müşteri deneyimini dönüştüren temel teknolojiler arasında yer almaktadır. McKinsey (2022) raporuna göre, hiper kişiselleştirme kavramı; tüketicilerin dijital temas noktalarındaki davranışlarına göre dinamik içerik, ürün ve hizmet sunumu gerçekleştirilmesini ifade etmektedir. Bu yaklaşım, yalnızca kullanıcı memnuniyetini artırmakla kalmamakta; aynı zamanda müşteri sadakatini güçlendirmekte ve markalara önemli ölçüde rekabet avantajı sağlamaktadır. Kişiye özel öneri sistemlerinin yanı sıra, sanal deneme kabinleri, 3B beden tarama teknolojileri ve üretken yapay zekâ tabanlı tasarım araçları; kullanıcıların beden ölçülerine, estetik tercihlerine ve stil alışkanlıklarına uygun çözümler sunmaktadır.

Butteddi ve Rajesh (2024), GAN destekli sistemlerin kullanıcıların kendi vücutlarına göre sanal avatarlar oluşturmaya imkân tanıdığını ve kumaş ile kesim tercihlerine göre gerçek zamanlı ürün simülasyonları deneyimleyebildiklerini belirtmektedir. Benzer şekilde Cen vd. (2022), Chat-to-Design adlı sistemin çok modlu yapısı sayesinde kullanıcıların metin tabanlı yönlendirmelerle giysi tasarımı yapabildiğini ve görsel düzenleme arayüzü ile bu ürünleri kişiselleştirebildiğini vurgulamaktadır. True Fit gibi platformlar ise, kullanıcıların beden verileri, iade geçmişi ve marka deneyimlerini analiz ederek en uygun ürün önerilerini sunmakta, iade oranlarını azaltmakta ve alışveriş karar süreçlerini hızlandırmaktadır (Yıldız & Karaca, 2023). Ek olarak, 3B yazıcılar ve dijital baskı teknolojileri ile desteklenen kitlesel kişiselleştirme uygulamaları, kullanıcıların kendi desen ve tasarımlarını sisteme entegre ederek üretime doğrudan katkı sunmalarını mümkün kılmaktadır (Yıldıran, 2016).

Bu gelişmelerin ortak paydasında, yapay zekâ sadece öneri sunan bir sistem değil; aynı zamanda kullanıcıların yaratıcı sürece katılımını sağlayan, bireysel estetik ve işlevsel ihtiyaçları esas alan bir tasarım ortağı hâline gelmiştir.

3.1. Kişiselleştirilmiş Pazarlama ve Yapay Zekâ

Geleneksel pazarlama anlayışından farklı olarak, kişiselleştirilmiş pazarlama; müşteri etkileşimlerinin bireysel tercihlere, davranışlara ve ihtiyaçlara göre uyarlanmasını amaçlayan veri odaklı bir stratejidir. Yapay zekâ bu stratejinin temel taşı hâline gelmiş, müşteri deneyimlerini mikro düzeyde analiz ederek her birey için farklı içerikler ve öneriler sunulmasını mümkün kılmıştır. McKinsey (2021), bu yaklaşımı “hiper kişiselleştirme” olarak tanımlamakta ve bu sistemlerin gerçek zamanlı veri akışı ile dijital temas noktalarını optimize ederek %40’a kadar daha yüksek müşteri dönüşümü sağladığını belirtmektedir.

Özellikle büyük moda perakendecileri, kullanıcıların satın alma geçmişi, gezinme davranışları ve hatta sosyal medya etkileşimlerinden elde edilen verilerle pazarlama içeriklerini özelleştirmektedir. Bu sistemlerde, e-posta kampanyaları, mobil bildirimler ve öneri motorları yapay zekâ algoritmalarıyla eş zamanlı çalışarak kullanıcıya “tam o anda ihtiyacı olan” ürünü sunmayı hedeflemektedir. McKinsey (2022) raporuna göre, bu düzeyde kişiselleştirme sunabilen markalar, sadakat oranlarında %20’ye varan artış ve sepet ortalamalarında belirgin yükselme yaşamaktadır.

Bunun yanı sıra, üretken yapay zekâ tabanlı tasarım sistemleri sayesinde yalnızca mesajlar değil, içerikler de kişiselleştirilmiş hâle getirilebilmektedir. Buttedi ve Rajesh (2024), kullanıcı tercihleriyle şekillenen dinamik ürün görselleri ve kişisel avatarlarla uyumlu görsel kampanyaların müşteri bağlılığını artırdığını ifade etmektedir. Bu uygulamalar, yalnızca pazarlama etkileşimlerini değil, markanın algılanış biçimini de bireysel düzeyde yeniden inşa etmektedir.

3.2. YZ ile Ürün Keşfi ve Keşif Süreci

Yapay zekâ destekli moda keşif sistemleri, kullanıcıların arama ve keşfetme süreçlerini köklü biçimde dönüştürmektedir. The State of Fashion 2025 raporuna göre, sektör yöneticilerinin %50’si ürün keşfi alanını, üretken yapay zekâ tabanlı tasarımların en stratejik kullanım alanı olarak değerlendirmektedir. Bu durum, moda markalarının kullanıcı deneyimini kişiselleştirme hedefinde taşıdığı potansiyeli ortaya koymaktadır. Yapay zekânın yalnızca anahtar kelimeleri değil; görselleri ve doğal dil girdilerini de anlamlandırarak öneriler sunabilmesi, her kullanıcıya özgü sonuçlar üretmeyi mümkün kılmaktadır. Moda e-ticaret platformlarında analog vitrinden dijitale geçişi kolaylaştırmak, kullanıcı ilgisini çeken ürünleri öne çıkarmak ve böylece hem keşif deneyimini geliştirmek hem de satın alma dönüşümünü artırmak, bu teknolojinin sunduğu başlıca katkılar arasında yer almaktadır (Business of Fashion, 2024).

3.3. Stil Danışmanları ve YZ Tabanlı Öneri Sistemleri

Yapay zekâ destekli öneri sistemleri, moda sektöründe kişiselleştirmenin en yaygın biçimlerinden biri olarak öne çıkmaktadır. Bu sistemler, kullanıcıların beden ölçüleri, stil tercihleri ve geçmiş satın alma davranışları gibi çok boyutlu verileri analiz ederek kişiye özel ürün önerileri geliştirmektedir. Bu alandaki en bilinen uygulamalardan biri olan Stitch Fix, kullanıcı verilerine dayalı stil önerileri oluşturmakla kalmaz; aynı zamanda OpenAI'nin GPT modellerini kullanarak yazılı geri bildirimleri analiz edebilmekte ve otomatik olarak kıyafet kombinasyonları önerebilmektedir. “Outfit Creation Model” adlı sistemi, her kullanıcı için farklı kombinasyonlar sunarak stilist desteğini otomatikleştirmektedir (OpenAI, 2023).

Benzer şekilde, True Fit platformu da kullanıcıların beden ölçüleri, marka deneyimleri, iade geçmişi ve müşteri yorumlarını analiz ederek en uygun beden ve stil önerilerini geliştirmektedir. 82 milyondan fazla kullanıcı ve 29.000 markadan elde edilen veriyle desteklenen bu sistem, %40'a varan iade oranı azalışı ve %2'lik dönüşüm oranı artışı gibi etkiyleyici sonuçlar doğurmuştur (True Fit, 2024). Bu sistemler yalnızca alışveriş deneyimini kişiselleştirmekle kalmamakta; aynı zamanda müşteri memnuniyeti, marka sadakati ve lojistik verimlilik gibi alanlarda da katma değer sağlamaktadır.

Stitch Fix, yapay zekâ teknolojilerini yalnızca öneri sistemlerinde değil, aynı zamanda içerik üretimi, kombin oluşturma ve stilist desteğinde de çok katmanlı biçimde kullanmaktadır. Şirketin geliştirdiği “Outfit Creation Model (OCM)” sistemi, kullanıcı geçmişi, beden bilgisi ve stok durumu gibi verileri analiz ederek günde yaklaşık 43 milyon farklı kıyafet kombinasyonu önerebilmektedir (Stitch Fix Tech Blog, 2022a). Bu sistem sayesinde hem ürün keşfi kişiselleştirilmekte hem de müşteriye özel kombinler yaratılmaktadır. Bununla birlikte Stitch Fix, “expert-in-the-loop” olarak tanımladığı hibrit yapay zekâ yaklaşımında GPT-3 gibi dil modellerini insan stilistlerle birlikte kullanmakta; yapay zekâ tarafından üretilen reklam metinleri, ürün açıklamaları ve öneri açıklamaları stilistler tarafından gözden geçirilerek markaya uygun hâle getirilmektedir (Stitch Fix Tech Blog, 2022b).

Yüksek hacimli veri işleme altyapısıyla desteklenen bu sistemler, çoklu GPU kullanımıyla ölçeklenebilmekte ve “Ariadne” adlı izlenebilirlik arayüzü ile kullanıcıya sunulan önerilerin arka planı şeffaf biçimde takip edilebilmektedir (Stitch Fix Tech Blog, 2023). Bu sayede Stitch Fix, kişiselleştirme sürecini yalnızca algoritmaların değil, aynı zamanda insan uzmanlığının yönlendirdiği esnek ve güvenilir bir yapıda sürdürmektedir.

3.4. Sanal Deneme Kabinleri ve 3D Tarama Teknolojileri

Yapay zekâ destekli sanal deneme kabinleri ve 3B beden tarama sistemleri, moda perakendeciliğinde kişiselleştirme süreçlerini fiziksel deneyim düzeyine taşıyan yenilikler arasında yer almaktadır. Bu sistemler, kullanıcıların beden ölçülerine ve fiziksel yapısına uygun ürün görselleştirilmesi sunarak hem alışveriş kolaylığı hem de iade oranlarının azaltılması açısından büyük avantajlar sağlamaktadır. Örneğin, Zeekit adlı uygulama, kullanıcıların bir fotoğraf yükleyerek kıyafetleri kendi bedenleri üzerinde sanal olarak denemelerine imkân tanımaktadır. Uygulama, beden uyumu, kumaş akışı ve vücutla etkileşimi yüksek doğrulukla simüle edebilmektedir (Business of Fashion, 2024).

Benzer şekilde, Vue.ai ve 3DLOOK gibi platformlar da AI tabanlı 3D tarama teknolojileri kullanarak kullanıcıların tam vücut ölçülerini çıkarabilmekte, böylece ürün önerileri hem estetik uyuma hem de teknik beden uyumuna göre özelleştirilebilmektedir. Butteddi ve Rajesh (2024), GAN tabanlı yapay zekâ modelleriyle çalışan sistemlerin kullanıcıya özel avatarlar oluşturarak kumaş, kesim ve desen tercihlerine uygun ürünleri gerçek zamanlı olarak simüle ettiğini vurgulamaktadır. Bu uygulamalar, yalnızca kişiselleştirilmiş alışveriş deneyimi sunmakla kalmamakta; aynı zamanda tüketiciye tasarım sürecinde aktif rol alma imkânı vererek, kişisel katılımı yüksek bir etkileşim alanı yaratmaktadır.

3.5. Generative AI ile Tasarım ve Co-Designer Yaklaşımı

Yapay zekânın yaratıcı süreçlere entegrasyonu, moda tasarımında kullanıcıyı yalnızca bir tüketici değil, aynı zamanda sürece katılan aktif bir “ortak tasarımcı” (co-designer) konumuna taşımaktadır. Cen vd. (2022) tarafından geliştirilen Chat-to-Design sistemi, metin girdilerine dayalı giysi önerileri sunmakla kalmayıp, kullanıcıların bu tasarımlar üzerinde görsel olarak değişiklik yapmasına da olanak tanımaktadır. Benzer şekilde Butteddi ve Rajesh (2024), GAN destekli sistemlerle kullanıcıların sanal avatarları aracılığıyla tasarımları gerçek zamanlı olarak kişiselleştirebildiklerini; kumaş, desen ve renk gibi öğeleri değiştirme özgürlüğü kazandıklarını vurgulamaktadır.

Bu süreçte kullanıcılar, üretim sürecine yalnızca seçim yapan değil, aynı zamanda biçimlendiren aktörler olarak katılmaktadır. Nitekim Yıldız ve Karaca (2023), genetik algoritmalar gibi evrimsel hesaplama yöntemlerinin kullanıcı girdileriyle etkileşimli çalışarak özgün tasarımlar oluşturduğunu ifade etmektedir. Yıldırım (2016) ise 3B yazıcı teknolojileri sayesinde tüketicilerin kendi tasarımlarını üretime aktardıklarını, böylece geleneksel müşteri-satıcı ilişkisinin sınırlarını aştığını belirtmektedir. Kavramsal olarak bu durum, Kabasakal vd. (2017)’nin tanımladığı biç-

miyle tüketicinin tasarım sürecinde “co-designer” rolünü üstlenmesinin somut örneklerinden biri olarak değerlendirilebilir.

Yapay zekâ, yalnızca tasarımcı ile kullanıcı arasındaki etkileşimi artırmakla kalmamakta, aynı zamanda moda alanında dijitalleşmiş bir estetik dilin gelişimini de mümkün kılmaktadır. Bu bağlamda algoritmalar aracılığıyla içerik üretebilen sistemlerin, geleneksel moda tasarım süreçlerini dönüştürdüğü görülmektedir (Särmäkari & Vänskä, 2022; Gök, 2021). Yapay zekâ destekli dijital tasarım platformları; yalnızca hızlı üretim imkânı sunmakla kalmaz, aynı zamanda sürdürülebilirlik odaklı, estetik olarak çeşitlendirilmiş ve kullanıcıyla etkileşimli yeni modellerin gelişimine olanak sağlamaktadır (Nadasbaş, 2020). Bu teknolojiler; trend analizinden üretim sürecine, pazarlama stratejilerinden bireysel deneyim tasarımına kadar modanın tüm aşamalarında etkin bir rol üstlenmektedir.

3.6. Etik, Gizlilik ve Sınırlar: Kişiselleştirmenin Riskleri

Yapay zekâ destekli kişiselleştirme sistemleri, moda sektöründe kullanıcılara benzersiz deneyimler sunmakla birlikte; veri gizliliği, algoritmik önyargı ve etik sorumluluk gibi çok katmanlı riskleri de beraberinde getirmektedir. McKinsey (2022) raporunda, kullanıcıların %71’inin kişiselleştirilmiş öneriler almayı olumlu karşıladığı; ancak aynı zamanda %44’ünün verilerinin nasıl kullanıldığına dair yeterli şeffaflık olmadığını düşündüğü belirtilmektedir. Özellikle öneri sistemlerinin kullanıcı davranışlarını yönlendirme potansiyeli, aşırı kişiselleştirme yoluyla bireyin benlik ifadesini kısıtlayabileceği ve “filtre balonu” etkisi yaratabileceği endişesini doğurmaktadır (Deldjoo vd., 2022).

Tasarım sürecine yapay zekânın entegre olması, yaratıcılığı demokratikleştirme yönünde bir potansiyele sahip olsa da bazı araştırmacılar, özgünlük ve insan emeği açısından bu sürecin “etik sınırlar” içinde yürütülmesi gerektiğini savunmaktadır. Ruzive ve Tsang (2023), AI sistemlerinin tasarım sürecinde kullanıcıyı yönlendirmesinin fayda sağladığını kabul etmekle birlikte, algoritmaların öneri sunmakla yönlendirme arasında nasıl bir çizgide durduğunun açık olması gerektiğini vurgulamaktadır. Kabasakal vd. (2017) ise kişiselleştirme sürecinde kontrolün sistemden çok kullanıcıda olması gerektiğini belirtmekte; aksi durumda tüketici, görünmez bir algoritmanın belirlediği sınırlar içinde hareket etmeye mahkûm hale gelebilmektedir.

3.7. Vaka İncelemesi – Stitch Fix: Yapay Zekâ ile Kişisel Stil Deneyimi

Geleneksel moda perakendeciliğinde müşteri ile marka arasındaki etkileşim büyük ölçüde sınırlı, tek yönlü ve genellikle standart ürün teklifleri üzerine kuruluyken, Stitch Fix gibi yapay zekâ tabanlı platformlar bu

ilişkiyi kişiye özel ve veri temelli bir yapıya dönüştürmektedir. 2011 yılında kurulan Stitch Fix, kullanıcı verilerinden beslenen bir öneri sistemi ile çalışmaktadır. Platform, kullanıcıların beden ölçüleri, stil tercihleri, geçmiş alışveriş davranışları ve hatta yazılı geri bildirimlerini analiz ederek kişisel stil profilleri oluşturmaktadır.

Stitch Fix'in "Outfit Creation Model (OCM)" adlı yapay zekâ sistemi, kullanıcılar için milyonlarca kıyafet kombinasyonu üretmekte, algoritmik olarak en uygun önerileri listelemekte ve stilist onayıyla bu kombinleri kullanıcıya sunmaktadır. Günde ortalama 43 milyon kombinasyon işlendiği bu sistem, OpenAI'nin GPT tabanlı dil modelleriyle de entegre çalışarak öneri açıklamaları ve reklam metinlerini üretmektedir (Stitch Fix Tech Blog, 2022a, 2022b). "Expert-in-the-loop" olarak adlandırılan bu sistem, yapay zekâ önerilerinin insan stilistler tarafından gözden geçirilmesini sağlayarak, teknolojik verimlilik ile insani sezgileri bir araya getiren hibrit bir yapıyı temsil etmektedir.

Kullanıcının beğendiği ürünleri onaylaması veya reddetmesiyle birlikte sistem sürekli olarak kendini günceller; her gönderi bir sonraki önerinin kalitesini artırmak üzere algoritmayı eğitmektedir. Bu yapay zekâ destekli geri besleme döngüsü, zamanla kullanıcıyı daha iyi tanıyan ve onun estetik algısını isabetli biçimde tahmin edebilen bir öneri sistemine dönüşmektedir. Stitch Fix örneği, kişiselleştirme ile müşteri sadakati arasında güçlü bir ilişki kurulabileceğini göstermekte ve moda sektöründe yapay zekânın uygulanabilirliğine dair somut, sürdürülebilir bir model sunmaktadır.

3.8. Yapay Zekâ Destekli Moda Öneri Süreci

Yapay zekâ destekli moda öneri sistemleri, yalnızca kullanıcı verilerini analiz eden mekanizmalar değil; aynı zamanda bu veriler üzerinden anlamlı, bağlamsal ve estetik tercihlere uygun öneriler üretebilen çok katmanlı bir teknolojik süreçtir. Bu süreç, genellikle aşağıdaki adımlardan oluşmaktadır:

1. Veri Toplama

Kullanıcının beden ölçüleri, satın alma geçmişi, tercih ettiği renkler ve marka tercihleri gibi demografik ve davranışsal veriler toplanır. Ayrıca bazı sistemler sosyal medya beğenilerini, konum verisini ya da hava durumu gibi çevresel faktörleri de dahil eder (Shirkhani vd., 2023).

2. Kullanıcı Profiline Oluşturulması

Toplanan veriler, makine öğrenmesi algoritmaları tarafından analiz edilerek kullanıcıya ait bir "stil profili" oluşturulur. Bu profil, önerilerin kişisel ve bağlamsal olarak tutarlı olmasını sağlar (Deldjoo vd., 2022).

3. Ürün Eşleştirme / Kombinasyon Oluşturma

Veri tabanındaki ürünler, profil bilgileriyle eşleştirilerek en uygun kıyafetler belirlenir. Stitch Fix'in OCM modeli gibi sistemler, bu aşamada yüz binlerce kombinasyonu saniyeler içinde tarayarak en iyi seçenekleri filtreler (Stitch Fix Tech Blog, 2022a).

4. Öneri Sunumu ve Etkileşim

Kullanıcıya birden fazla seçenek sunulur. Kullanıcı beğenme/ret, yıldız verme, yorum yazma gibi yollarla sisteme geri bildirim sağlar.

5. Geri Bildirim ve Model Güncellemesi

Yapay zekâ sistemi, kullanıcının tepkilerini değerlendirerek modelini yeniden eğitir. Böylece her öneri döngüsü sistemin doğruluğunu artırır (Cen vd., 2022).



Şekil 1. Yapay zekâ tabanlı moda öneri süreci

3.9. Algoritmik Özgürlük: Kişiselleştirme Ne Kadar Gerçek?

Yapay zekâ destekli öneri sistemleri, kullanıcının geçmiş tercihlerine göre ürün ve içerik sunarak kişiselleştirilmiş deneyimler yaratmayı hedeflemektedir. Ancak bu sistemler, bireyin gerçekten özgürce seçim yapıp yapmadığına dair önemli etik soruları da beraberinde getirmektedir. Algoritmalar, kullanıcının alışkanlıklarını, davranış kalıplarını ve tıklama geçmişini sürekli izleyerek ona “en uygun” olduğu varsayılan seçenekleri sunar. Peki, birey bu yapı içinde ne kadar özgürdür?

Deldjoo vd. (2022), öneri sistemlerinin görünüşte nötr olsa da kullanıcıların kararlarını yönlendiren güçlü araçlar haline geldiğini savunmaktadır. Bu sistemler, kullanıcıya seçim imkânı sunarken aynı zamanda onu belli tercihlere yönlendirebilir. Bu, “filtre balonu” etkisi olarak adlandırılır; kullanıcı yalnızca benzer içeriklerle karşılaştıkça, zamanla kendi tercihlerini bile sorgulayamaz hâle gelebilir. Özellikle moda gibi estetik ve kültürel boyutu güçlü bir alanda, bu tür algoritmik yönlendirme kişisel tarzın tek tipleşmesine neden olabilir.

Ayrıca bu sistemlerde kullanılan veri setlerinin çeşitliliği ve eğitildiği içeriklerin tarafsızlığı da tartışmalıdır. Belirli beden tipleri, cinsiyet rolleri veya kültürel temsiller daha baskınsa, öneri sistemi bu kodları yeniden üretme eğilimindedir. Shirkhani vd. (2023), AI sistemlerinin cinsiyetçi veya kültürel önyargılar taşıyabileceğini; bunun da moda tercihleri üzerinden toplumsal normları yeniden üretebileceğini vurgular. Sonuç olarak, kişiselleştirme bir yandan kullanıcı deneyimini zenginleştirirken, diğer yandan bireyin estetik seçimlerinde özgürlük illüzyonu yaratabilir.

3.10. İnsan Tasarımcıya Gerek Kalacak mı? Yapay Zekâ ile Geleceğe Bakış

Moda tasarımı, uzun yıllar boyunca insan sezgisi, kültürel birikim ve yaratıcı vizyonla şekillenen bir alan olmuştur. Ancak yapay zekâ teknolojilerinin gelişimiyle birlikte bu yaratıcı süreçlerin önemli bir kısmı artık algoritmalar tarafından yürütülebilir hale gelmiştir. Bu durum, insan tasarımcının rolünü tamamen ortadan kaldırmasa da yeniden tanımlamayı zorunlu kılmaktadır.

Üretken yapay zekâ (Generative AI) sistemleri, yalnızca belirli verilerle sınırlı ürün önerileri yapmakla kalmayıp; aynı zamanda kullanıcıların tercihlerini işleyerek yeni tasarımlar oluşturabilmektedir. Stil, kumaş, renk ve silüet gibi öğeler; GAN ve difüzyon temelli sistemler aracılığıyla yeniden kurgulanmakta ve kullanıcıya görselleştirilmiş biçimde sunulmaktadır (Butteddi & Rajesh, 2024). Bu noktada sorulması gereken kritik soru şudur: Tasarım sürecinde yapay zekâ bir araç mıdır, yoksa karar verici bir aktör mü?

Yapay zekâ sistemleri henüz ilham, duygusal bağlam veya kültürel katmanları tam olarak anlayabilen yapılar değildir. Ancak karar destek mekanizması olarak kullanılmaları hâlinde, tasarımcının yaratıcılığını tetikleyen bir ortak hâline gelebilirler. Sarmakari ve Vänskä (2022), generatif tasarım süreçlerinde tasarımcıların “sibernetik ortaklar” gibi çalıştığını ve bu yeni üretim biçiminin moda tasarımı kavramını evrimleştirdiğini ileri sürer. Dolayısıyla gelecek, insan ve yapay zekânın iş birliğine dayalı “hibrid tasarımcılık” dönemine doğru evrimleşmektedir.

Bu dönüşüm, yalnızca yaratım süreçlerini değil; moda eğitimi, meslek tanımları ve sektördeki rol dağılımını da etkilemektedir. Tasarımcılar artık sadece estetik bilgisi olan bireyler değil; aynı zamanda algoritmik sistemlerle çalışan yaratıcı stratejistler olmalıdır. Böylece, insan yaratıcılığı ile yapay zekânın üretim potansiyeli arasında yeni ve verimli bir denge kurulabilir.

4. Sonuç ve Değerlendirme

Yapay zekâ teknolojilerinin moda endüstrisine entegrasyonu, yalnızca üretim süreçlerini değil; aynı zamanda tasarım anlayışını, müşteri deneyimini ve pazarlama stratejilerini köklü biçimde dönüştürmektedir. Bu çalışmada ele alınan örnekler, yapay zekâ destekli sistemlerin kişiselleştirme, sanal deneyim, öneri algoritmaları ve yaratıcı tasarım gibi alanlarda moda sektörüne çok yönlü katkılar sunduğunu göstermiştir. Kişiselleştirme süreçleri yalnızca öneri motorları düzeyinde değil, aynı zamanda üretim ve tasarım kararlarına kadar uzanan derinlikte ele alınmakta; kullanıcıyı pasif bir tüketiciden aktif bir “ortak tasarımcıya” dönüştürmektedir.

Bununla birlikte, veri gizliliği, algoritmik önyargı, estetik standartların tekdüzeleşmesi gibi sosyo-kültürel ve etik riskler göz ardı edilemez. Yapay zekânın yaratıcı sektörlerde artan rolü, insan tasarımcının işlevini sorgulatmakta; moda eğitimi ve mesleki beceri tanımlarının yeniden şekillenmesini zorunlu kılmaktadır. Gelecekte insan yaratıcılığı ile yapay zekâ algoritmalarının nasıl iş birliği kuracağı, modanın yönünü belirleyen temel sorulardan biri olacaktır.

Sonuç olarak, yapay zekâ ile kişiselleştirilmiş moda deneyimi, bireysel ifade özgürlüğü ile teknolojik yönlendirme arasında yeni bir denge kurmakta hem moda tasarımı hem de kullanıcı kimliği açısından yeni bir çağın kapısını aralamaktadır. Bu çerçevede, gelecekte moda endüstrisinde yaratıcı üretim kadar teknolojik okuryazarlık da önemli bir yetkinlik hâline gelecektir.

Kaynakça

- Bayburtlu, Ç., İşgören, A. N., Acar Büyükpehlivan, G., Öznaz, D., Ceviz, N., Sünter Eroğlu, N., Çankaya, Ş., Albayrak, Ö., & Dinçer, G. (2025). Moda tasarımı ve yapay zekâ. *Öneri Dergisi*, 20(MX Yaratıcı Endüstriler Çalıştayı 2024: Yapay Zekâ Çağında Yaratıcı Endüstriler Özel Sayısı), e1-49. DOI: 10.14783/maruoneri.1499324
- Boğday Saygılı B., Güven P., “Moda Tasarımında Yapay Zekanın Kullanımı”, *Elektronik Sosyal Bilimler Dergisi*, 2024;23(92):1698-1714 <https://doi.org/10.17755/esosder.1477707>
- Business of Fashion. (2024, May 30). *The State of Fashion 2025: Generative AI Is Reshaping Product Discovery*.<https://www.businessoffashion.com/articles/technology/the-state-of-fashion-2025-report-generative-ai-artificial-intelligence-search-discovery/>
- Buttedi, S., & Rajesh, M. (2024). *Revolutionizing fashion: A generative AI approach to personalized apparel design and custom fitting*. *International Journal of Computational Engineering and Technology*, 15(4), 873–882.
- Cen, Y., Tao, R., Du, H., Li, Z., & Lu, Y. (2022). Chat-to-Design: Towards Text-to-Image-to-Design Fashion Recommendation. arXiv preprint arXiv:2207.01058. <https://arxiv.org/abs/2207.01058>
- Deldjoo, Y., Nazary, F., Ramisa, A., McAuley, J., Pellegrini, G., Bellogin, A., & Di Noia, T. (2022). *A Review of Modern Fashion Recommender Systems*. arXiv. <https://arxiv.org/abs/2202.02757>
- Goti, A., Querejeta-Lomas, L.; Almeida, A., de la Puerta, J.G., López-de-Ipiña, D. Artificial Intelligence in Business-to-Customer Fashion Retail: A Literature Review. *Mathematics* 2023, 11, 2943. <https://doi.org/10.3390/math11132943>
- Gök, M. O. (2021). Sanal ortamda giysi tasarım süreci: Project müze örneği. *Sanat ve Tasarım Dergisi*, (28), 263–277. <https://doi.org/10.18603/sanatvetasarim.1048660>
- Kabasakal, İ., Keskin, F. D., Ventura, K., & Soyuer, H. (2017). *From mass customization to product personalization in automotive industry: Potentials of Industry 4.0*. *Journal of Management, Marketing and Logistics*, 4(3), 244–250. <https://doi.org/10.17261/Pressacademia.2017.486>
- Kagermann, H., Wahlster, W. and Helbig, J. 2013, “Securing the future of German manufacturing industry - Recommendations for implementing the strategic initiative INDUSTRIE 4.0”, Final report of the Industrie 4.0 Working Group.
- Kaya, Ö., & Aytaç, S. (2024). *Fashion sector and artificial intelligence applications*. *Çankırı Karatekin Üniversitesi İİBF Dergisi*, 14(4), 1100–1122. <https://doi.org/10.18074/ckuiibfd.1520744>
- Kouslis, E., Papachristou, E., Stavropoulos, T. G., Papazoglou-Chalikias, A., Chatzilari, E., Nikolopoulos, S., & Kompatsiaris, I. (2024). *AI in fashion: a literature review*. *Electronic Commerce Research*. <https://doi.org/10.1007/s10660-024-09872-z>
- McKinsey & Company. (2022). *State of Fashion Technology Report 2022*. Retrieved from <https://www.mckinsey.com/industries/retail/our-insights/state-of->

- fashion-technology-report-2022
- McKinsey & Company. (2021). *Unlocking the Next Frontier of Personalized Marketing*.
- Modgil, S., Singh, R. K., & Hannibal, C. (2022). Artificial Intelligence For Supply Chain Resilience: Learning from Covid-19. *The International Journal of Logistics Management*, 33(4), 1246-1268.
- Nadasbaş, S. E. (2020). Bilişsel bilişim teknolojilerinin moda endüstrisinde kullanımı. *International Journal of Social Humanities Sciences Research*, 7(50), 195–213. <https://doi.org/10.26450/jshsr.1756>
- Qian, J. (2022). Research On Artificial Intelligence Technology of Virtual Reality Teaching Method İn Rathore Digital Media Art Creation. *Journal Of Internet Technology*, 23(1), 125-132
- OpenAI. (2023). *How Stitch Fix uses GPT-3 for daily styling recommendations*. Retrieved from <https://openai.com/customer-stories/stitch-fix>
- Ruzive, V. N., & Tsang, P. J. H. (2023). *Fashion tech applied: Exploring augmented reality, artificial intelligence, virtual reality, NFTs, body scanning, 3D digital design, and more*. Apress. <https://doi.org/10.1007/978-1-4842-9694-3>
- Särmäkari, N., & Vänskä, A. (2022). ‘Just hit a button!’–fashion 4.0 designers as cyborgs, experimenting and designing with generative algorithms. *International Journal of Fashion Design, Technology and Education*, 15(2), 211–220. <https://doi.org/10.1080/17543266.2021.1991005>
- Schuh, G., Potente, T., Wesch-Potente, C., Weber, A.R., Prote, J-P. (2014). “Collaboration Mechanisms to increase Productivity in the Context of Industrie 4.0”, *Procedia CIRP*, vol. 19, pp. 51-56.
- Shirkhani, S., Mokayed, H., Saini, R., & Chai, H. Y. (2023). *Study of AI-Driven Fashion Recommender Systems*. *SN Computer Science*, 4(514). <https://doi.org/10.1007/s42979-023-01932-9>
- Stitch Fix Tech Blog. (2022a, May 16). *Introducing the Outfit Creation Model*. Retrieved from <https://multithreaded.stitchfix.com/blog/2022/05/16/ocm/>
- Stitch Fix Tech Blog. (2022b, March 2). *Using GPT-3 for advertising and product descriptions*. Retrieved from <https://multithreaded.stitchfix.com/blog/2022/03/02/gpt3/>
- Stitch Fix Tech Blog. (2023, January 27). *Ariadne: Making Recommendations Observable*. Retrieved from <https://multithreaded.stitchfix.com/blog/2023/01/27/ariadne/>
- True Fit. (2024). *Fit Hub platform overview and impact report*. Retrieved from <https://www.truefit.com/insights>
- Yıldıran, M. (2016). Üç boyutlu yazıcılarla moda ürünlerinde kitlesel kişiselleştirme. *Akdeniz Sanat Dergisi*, 9(19), 29–47. <https://dergipark.org.tr/tr/pub/ij3dptdi/article/955073>
- Yıldız, T., & Karaca, M. (2023). Moda tasarımı ve yapay zekâ. *Öneri Dergisi*, 20(Özel Sayı), e1–49. <https://doi.org/10.14783/maruoneri.1499324>
- Yıldız, Ö. (2025). *Yapay zekâ destekli yazılımların görüntü oluşturma ve kıyafet tasarımıdaki rolü* (Yüksek lisans tezi, İstanbul Arel Üniversitesi). YÖK Ulusal Tez Merkezi. <https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi>

Bölüm 9

GESTALT KURAMI VE SOYUT SANAT

Şeyda ERASLAN TAŞPINAR¹, Ayşenur BAKIRHAN²

1 Prof. Dr., Atatürk Üniversitesi Kazım Karabekir Eğitim Fakültesi Güzel Sanatlar Eğitimi Resim-İş Eğitimi Anabilim Dalı, ORCID ID: 0000-0002-5407-6030

2 Öğretmen, T.T. Binali Yıldırım Ortaokulu, ORCID ID: 0000-0001-9638-7825

1. Giriş

20.yüzyıl başlarında, sanatın temsil işlevi üzerine yapılan eleştiriler ve modern yaşamın sunduğu yeni duyuşsal deneyimler, sanat kavramında köklü bir dönüşümün kapısını aralamıştır. Sanat, artık yalnızca görünen dünyayı betimleme çabası olmaktan çıkmış; içsel dünyaya, zihinsel yapıya ve bireysel algıya yönelen bir ifade biçimine dönüşmüştür. Bu dönüşüm, özellikle soyut sanatın yükselişiyle kendini göstermiş ve biçim, renk, ritim gibi plastik unsurların öne çıktığı, figüratif temsilin terk edildiği bir sanat anlayışı meydana getirmiştir. Soyut sanat, temsilin sınırlarını aşarak izleyiciyle duyuşsal, sezgisel ve bazen de bilinçdışı düzeyde bir bağ kurmayı hedeflemiştir. Bu yönüyle sanatın kavramsal, estetik ve algısal boyutlarını yeniden tartışmaya açmıştır.

Bu tartışmaların merkezinde yer alan bir başka önemli konu ise, insanın görsel uyarıcıları nasıl algıladığı, yorumladığı ve yapılandığı sorusudur. Bu bağlamda Gestalt kuramı, sanatın yapısal organizasyonunu ve izleyicide uyandırdığı algıyı açıklamak açısından dikkate değer bir kuramsal zemin sunmaktadır. Max Wertheimer, Wolfgang Köhler ve Kurt Koffka gibi kuramcılar tarafından 20. yüzyılın ilk çeyreğinde ortaya koyulan Gestalt psikolojisi, bireyin çevresel uyarıcıları yalnızca parçalar olarak değil, anlamlı bütünler halinde algılama eğiliminde olduğunu savunmaktadır. Bu kuram, özellikle “Bütün, kendini oluşturan parçaların toplamından farklıdır” önermesiyle öne çıkmaktadır ve sanat eserlerinin algılanışı açısından son derece işlevsel bir çerçeve sunmaktadır (Wertheimer, 1923:302).

Gestalt kuramı, sanat tarihine ve estetik kurama yalnızca psikolojik bir katkı sunmakla kalmamakta aynı zamanda sanat eserinin biçimsel düzenlenişini, görsel alan içindeki öğelerin nasıl organize edildiğini ve izleyici üzerinde nasıl bir algısal yönlendirme sağladığını da açıklamaktadır. Bu açıklamanın yanında soyut sanat da figüratif referanslardan bağımsız olması nedeniyle, izleyicinin tümüyle biçimsel düzenlemelere ve bunların yarattığı bütünsel etkiye odaklanmasına bir yönelim sunmaktadır. Bu noktada, “Gestalt ilkeleri yakınlık, benzerlik, süreklilik, figür-zemin ayrımı, kapanma ve simetri gibi soyut sanatın hem üretiminde hem de yorumlanmasında belirleyici rol oynamaktadır” (Arnheim, 1974: 35). Sanatçının bilinçli veya sezgisel olarak bu ilkeleri kullanması, eserle kurulan estetik bağın niteliğini de doğrudan etkilemektedir.

Özellikle Vasili Kandinsky, Paul Klee, Piet Mondrian ve Josef Albers gibi sanatçılar, soyut sanatın görsel dili ile Gestalt kuramının algısal ilkeleri arasında güçlü bağlar kurmuşlardır. Bu sanatçılar, görsel denge, boşluk kullanımı, ritmik yapı ve görsel süreklilik gibi unsurları estetik

organizasyonun temeline yerleştirmiş; izleyici ile eser arasında algısal bir etkileşim alanı oluşturmuşlardır. Arnheim'in ifadesiyle, "Sanat yapıtı, yalnızca estetik bir nesne değil, aynı zamanda görsel düşünmenin ifadesidir" (Arnheim, 1974:61). Bu bağlamda, soyut sanatın yapısal çözümlemesinde Gestalt kuramının katkısı, yalnızca biçimsel değil, aynı zamanda ontolojik ve epistemolojik düzeyde de değerlendirilmeye açıktır.

Bu araştırma, Gestalt kuramının temel ilkeleri ile soyut sanatın biçimsel yapısı arasındaki ilişkileri incelemeyi amaçlamaktadır. Çalışmada önce Gestalt kuramının kuramsal temelleri ele alınacak; ardından soyut sanatın tarihsel ve estetik gelişimi değerlendirilecek; sonrasında ise Gestalt ilkelerinin soyut sanat örnekleri üzerindeki yansımaları sanatçı analizleriyle birlikte tartışılacaktır. Böylece hem sanat kuramı hem de algı psikolojisi çerçevesinde, soyut sanatın anlaşılması için çok boyutlu bir yorum zemini oluşturulacaktır.

2. Gestalt Kuramının Temelleri

Gestalt kuramı, bireyin çevresini nasıl algıladığına ilişkin bütüncül bir bakış açısı sunmaktadır ve bu yönüyle hem psikoloji hem de sanat alanlarında etkili olmuş bir düşünsel çerçevedir. 20. yüzyılın başlarında Almanya'da gelişen bu kuram, önceki parça-temelli algı modellerine bir tepki olarak doğmuş ve özellikle görsel algı süreçlerinin açıklanmasında yeni bir paradigma sunmuştur. Kuramın en temel savı, "Bütün, kendisini oluşturan parçaların toplamından farklıdır" anlayışına dayanmaktadır (Wertheimer, 1923:302). Bu yaklaşım, hem insan algısının doğasını hem de bu algının sanatsal üretimlerdeki yansımalarını anlamak için önemli bir teorik temel sağlamaktadır.

2.1. Kuramsal Arka Plan ve Tarihsel Gelişim

Gestalt kuramı, başta Max Wertheimer, Wolfgang Köhler ve Kurt Koffka olmak üzere bir grup Alman psikolog tarafından geliştirilmiştir. Bu isimler, 1910'lu yıllarda yaptıkları deneysel çalışmalarda, insan zihninin dışsal uyaranlara yalnızca pasif tepkiler vermediğini; aksine, bu uyaranları aktif olarak yapılandırıldığını ortaya koymuşlardır. Özellikle Wertheimer'in 1912'de gerçekleştirdiği "phi fenomeni" deneyleri, hareketin yarılsama yoluyla nasıl algılandığını göstererek, algının yalnızca duyuşal girdilere indirgenemeyeceğini göstermektedir (Wertheimer, 1923:305).

Kuramın psikolojiye önemli katkılarından biri, algının yalnızca bireysel deneyimlerle değil, doğuştan gelen zihinsel eğilimlerle organize edildiği görüşüdür. Koffka'ya göre, "Algı organizasyonları yalnızca dışsal verilerle değil, organizmanın bilişsel yapısıyla da belirlenmektedir" (Koffka, 1935: 35). Bu yaklaşım, davranışçı psikolojinin uyarıcı-tepki

modellerinden farklı olarak, algıyı aktif bir zihinsel süreç olarak değerlendirmektedir.

Kuramın temelini, bireyin çevresini sürekli olarak anlamlı bütünler halinde görme eğilimi oluşturmaktadır. Bu eğilim, doğrudan sanatla ilişkilendirilebilecek bir bilişsel dinamik sunmaktadır. Sanat eseri, izleyici tarafından yalnızca renk ve biçimlerin toplamı olarak değil, bütünlüklü ve anlamlı bir kompozisyon olarak algılanmaktadır. Bu nedenle, Gestalt kuramı yalnızca psikolojik bir açıklama değil, aynı zamanda sanatsal yorum için de teorik bir dayanak sunmaktadır.

2.2. Gestalt İlkeleri: Algının Bütünleyici Kuralları

Gestalt kuramı, bireyin çevresindeki görsel uyaranları yalnızca rastlantısal ve dağınık olarak değil, organize ve bütünsel yapılar halinde algıladığını savunmaktadır. Koffka'nın ifadesiyle, "Algı organizasyonları yalnızca dışsal uyarıcılardan değil, zihnin içsel eğilimlerinden de kaynaklanmaktadır" (Koffka, 1935: 35). İnsan zihni, dış dünyadan gelen görsel verileri otomatik biçimde gruplamakta, tamamlamakta ve düzenlemektedir. Böylece çevreyle kurduğu ilişkiyi anlamlandırmaktadır. Bu zihinsel süreçler, algının temel ilkeleri olarak tanımlanmaktadır.

Wertheimer'in "phi fenomeni" deneyleriyle temellendirdiği "Bütün, kendisini oluşturan parçaların toplamından farklıdır" savı, yalnızca deneysel psikolojide değil, sanatın estetik yapılanmasında da yankı bulmaktadır (Wertheimer, 1923:302). Arnheim bu durumu şöyle açıklamaktadır: "Sanat yapıtı, zihinsel düzenin görsel biçim aracılığıyla ifadesidir" (Arnheim, 1974: 23).

Bir ifade şekli olarak sanat, yalnızca renk, biçim ve çizgi gibi öğelerin teknik bir bileşimi değil, bu öğeler arasındaki ilişkilerin zihinsel olarak bütünleştirilmesiyle ortaya çıkan bir algı organizasyonudur. Bu bağlamda, Gestalt ilkeleri sanatçının görsel düzene müdahalesini yönlendirirken, izleyicinin algı ve yorum sürecine de doğrudan etki etmektedir.

Kompozisyonun okunabilirliği, görsel denge, figür-zemin organizasyonu ve yönlendirilmiş bakış gibi estetik unsurlar, Gestalt ilkeleri aracılığıyla kavramsallaştırılmıştır. Bu ilkeler, özellikle temsili olmayan sanatlarda, yani soyut sanatın doğasında etkin biçimde işlemektedir. "Soyut sanat, anlatının değil, biçimin algısal gücüne yaslanır; bu da Gestalt ilkelerini görsel bir zorunluluk haline getirmektedir" (Dinçer, 2018:142).

Bu ilkeler arasında yer alan yakınlık, benzerlik, süreklilik, tamamlama ve figür-zemin ayrımı, simetri, ortak kader sanatçılar tarafından görsel bütünlüğü sağlamak veya bozmak amacıyla bilinçli şekilde kul-

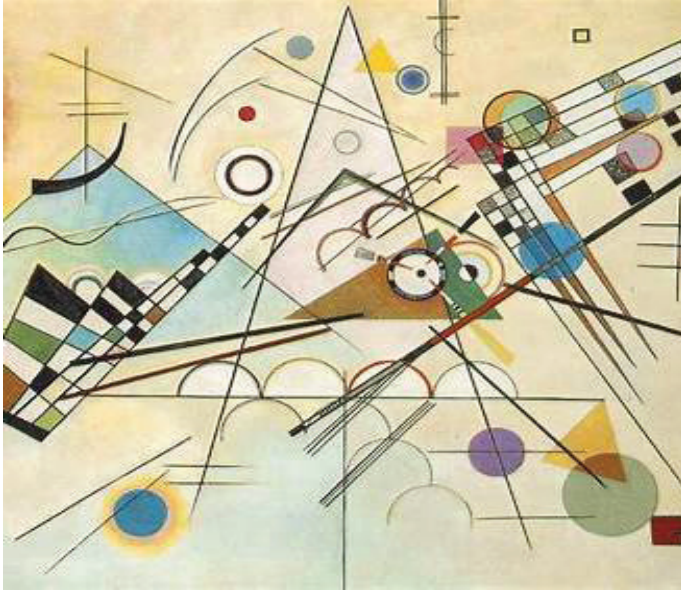
lanılmaktadır. Sanat izleyicisi ise bu ilkeleri çoğu zaman farkında olmadan devreye sokarak yapıyla ilişkisini kurmaktadır. “Sanat, izleyicinin zihinsel katılımını talep eden bir inşa sürecidir. Bu katılım, çoğu zaman algının fark edilmeden uygulanan kurallarıyla gerçekleşmektedir.” (Gürçayır, 2020:97).

Modern ve çağdaş sanat pratiklerinde bu ilkelerin kullanımı, sanat eserini yalnızca bir estetik nesne olmaktan çıkarmakta; çok katmanlı, izleyiciyle birlikte tamamlanan bir yapı haline getirmektedir. Bu yapı, biçimsel düzenleme kadar, algısal etkileşim üzerinden anlam kazanmaktadır.

Tüm bu kapsam çerçevesinde, Gestalt ilkeleri yalnızca görsel algının bilişsel yasalarını değil, sanatın biçimsel dilini de açıklamaktadır. Bu ilkeler, izleyicinin eserle kurduğu ilişkide yönlendirici bir rol üstlenmektedir. Sanatçılar, bu ilkeleri bilinçli olarak kullanarak eserin kompozisyon yapısını, hareketini, derinliğini ve ritmini şekillendirmektedir. Aynı zamanda izleyici, bu ilkeler doğrultusunda eseri okuyarak anlamlandırmaktadır. Bu durum, sanatın yalnızca yaratıcı değil, aynı zamanda algılayıcı süreçlerle de biçimlendiğinin de göstergesidir.

2.2.1. Yakınlık İlkesi (Proximity)

Yakınlık ilkesi, görsel alanda birbirine fiziksel olarak yakın duran öğelerin, zihin tarafından birlikte algılanması durumudur. İnsan algısı, birbirine yakın elemanları aynı gruba aitmiş gibi değerlendirme eğilimindedir. Bu ilke, sanat kompozisyonlarında bir bütünlük hissi yaratmak ya da tersi şekilde ayrışma ve kopukluk izlenimi vermek için kullanılabilmektedir. Örneğin, Wassily Kandinsky'nin erken dönem soyut çalışmalarında (Örnek: Composition VIII) çizgi ve renk öğelerinin mekânsal yakınlıkla nasıl gruplaştığı gözlemlenebilmektedir. Aynı türdeki formlar yakın konumlandığında, izleyici bu öğeleri bilinçli olarak bir ilişki içinde algılamaktadır (Kandinsky, 1923).



Görsel 1. Wassily KANDINSKY/Composition VIII/1923

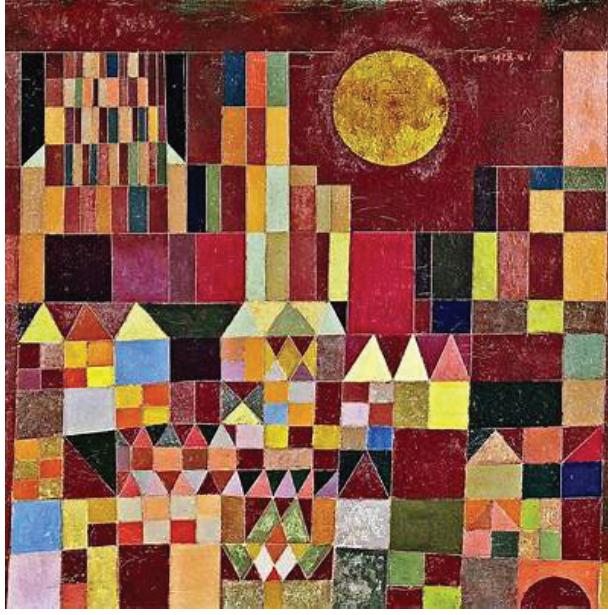
<https://www.guggenheim.org/artwork/1924> Erişim Tarihi: 01.06.2025

Bu eser, Kandinsky'nin Bauhaus dönemine ait en önemli eserlerinden biridir. Eserde daireler, çizgiler, üçgenler ve eğriler gibi birçok geometrik öge serbest ama kontrollü bir düzlemde yerleştirilmiştir. Kandinsky bu eserde matematiksel düzen ve sanatsal özgürlüğü soyut bir dille birleştirmektedir. Eserde özellikle üst orta bölgede bulunan farklı boyutlardaki daireler, birbirlerine yakın konumlandıkları için göz onları bir grup olarak algılamaktadır. Renkleri ve büyüklükleri farklı olsa da yakınlık, bu öğelerin ilişkiliymiş gibi görünmesine neden olmuştur. Eğik çizgilerin bazıları yakın mesafelerde birbirine paralel veya kesişecek şekilde konumlanmıştır. Bu çizgiler, izleyicinin gözünde birlikte hareket eden ya da birbirine ait bir sistemin parçasıymış gibi gruplanmıştır. Sol alt köşede yer alan üçgen, çember ve kare gibi formlar birbirine yakın kümelenmiştir. Bu bölge, bir görsel “merkez” gibi algılanır çünkü yakınlık bu şekilleri otomatik olarak bir araya getirmektedir.

2.2.2. Benzerlik İlkesi (Similarity)

Benzerlik ilkesi, biçim, renk, boyut, yön ya da doku açısından benzer özellikler gösteren öğelerin birlikte algılanmasını ifade etmektedir. Sanatçılar, kompozisyondaki benzer biçimleri gruplayarak ritim, tekrar ve düzen yaratmaktadır. Özellikle desen temelli soyut çalışmalarda bu ilke dikkat çekmektedir. Örneğin, Paul Klee'nin “Castle and Sun” adlı yapı-

tında benzer geometrik formlar ve renk geçişleri, portre biçimini sezdi-ren bütünsel bir yapı oluşturur. İzleyici, benzerlikten yola çıkarak formlar arasında ilişkiler kurar ve görsel anlamı tamamlar (Paul Klee, 1928).



Görsel 2. Paul KLEE- Castle and Sun/1928

https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Paul_klee_castle_and_sun.jpg

Erişim Tarihi :03.06.2025

Bu eser, Paul Klee'nin soyut ve geometrik tarzını yansıtan önemli çalışmalarından biridir. Eserde, çeşitli renklerdeki kare, dikdörtgen ve üçgen gibi geometrik şekiller bir araya getirilerek bir kale ve güneş tasviri oluşturulmuştur. Eserdeki kare, dikdörtgen ve üçgen gibi benzer geometrik şekiller, izleyicinin bu öğeleri bir bütün olarak algılamasını sağlamaktadır. Benzer renk tonları, belirli bölgelerde gruplaşarak izleyicinin bu alanları bir bütün olarak algılamasını kolaylaştırmaktadır. Şekillerin düzenli ve tekrarlayan yapısı, izleyicinin bu öğeleri bir arada görmesini sağlamaktadır.

2.2.3. Süreklilik İlkesi (Good Continuation)

Süreklilik ilkesi, görsel öğelerin bir çizgisellik ya da yön üzerinden kesintisiz biçimde takip edilmesi eğilimini açıklar. Göz, bir çizgi ya da form başladığında, onu kesintisiz bir şekilde takip etme eğilimindedir. Bu ilke, kompozisyon akışını sağlamak açısından kritiktir. Ressamlar ve ta-

sarımcılar, izleyicinin bakış yönünü yönlendirmek amacıyla eğrisel ya da çapraz çizgileri süreklilik içinde yerleştirerek görsel hareket oluşturmaktadır. Leonardo da Vinci'nin "Son Akşam Yemeği" tablosunda perspektif çizgilerinin merkezdeki İsa figürüne yönlendirilmesi, bu ilkenin klasik bir örneğidir (Arnheim, 1974:89). Soyut sanatta ise Kandinsky'nin çizgisel hareket içeren düzenlemeleri bu ilkenin dinamik kullanımına örnektir.



Görsel 3. Leonardo Da VINCI/ Son Akşam Yemeği (1495-1498)
[https://tr.wikipedia.org/wiki/Son_Ak%C5%9Fam_Yeme%C4%9Fi_\(tablo\)](https://tr.wikipedia.org/wiki/Son_Ak%C5%9Fam_Yeme%C4%9Fi_(tablo))
Erişim Tarihi : 02.06.2025

Bu eserde, Leonardo, tabloda tek noktalı perspektif sistemini mükemmel bir biçimde kullanmıştır. Tavan kirişleri, pencere kenarları ve masa çizgileri, tümüyle tablonun merkezine yani İsa'nın başına yönelmektedir. Bu çizgiler gözün doğal bir şekilde merkeze akmasını, İsa'ya odaklanmasını sağlamaktadır. Böylece izleyici, kalabalık bir kompozisyonda dahi odak noktasını kaybetmeden bütünlüğü sürdürür. Göz, çizgisel ve duygusal akışı bozmadan merkeze ulaşır. Leonardo, mimari öğeleri, insan figürlerini, jest ve bakış yönlerini kesintisiz bir görsel ritim içinde düzenlemiştir. Bu da izleyiciye yalnızca bir resim değil, akıcı bir anlatım deneyimi sunmaktadır.

2.2.4. Tamamlama İlkesi (Closure)

Tamamlama ilkesi, eksik ya da tamamlanmamış görsel biçimlerin zihin tarafından bütün olarak algılanma eğilimini ifade eder. İnsan algısı, belirsiz ya da kesintiye uğramış formları zihinsel olarak tamamlayarak tanıdık bir yapıya dönüştürme eğilimindedir. Bu ilke, özellikle soyut

sanatın ima edici doğasında önemli bir rol oynar. Sanatçılar bazen bir figürü ya da formu tam olarak vermeyip, izleyicinin bu boşlukları zihinsel olarak doldurmasını beklemektedirler. Bu durum, eserin yorumuna izleyicinin aktif katılımını sağlamaktadır. Örneğin, Henri Matisse'in kimi yapıtlarında tamamlanmamış gibi görünen geometrik formlar, izleyicinin belleğinde tanıdık biçimlere dönüşmektedir.



Görsel 4. Henri MATISSE-The Snail/1953

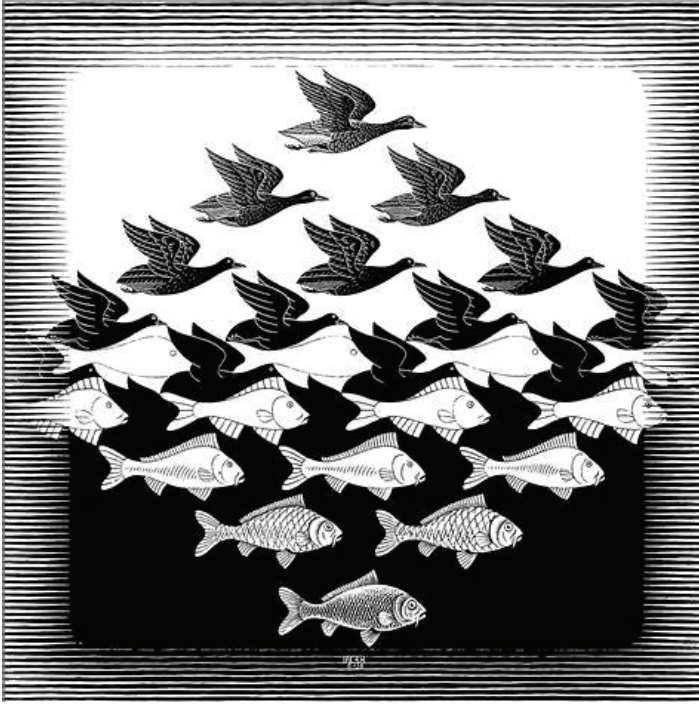
<https://www.henrimatisse.org/the-snail.jsp>

Erşim Tarihi: 09.06.2025

Bu eser, Matisse'in geç dönemlerinde, hastalığı nedeniyle makasla kestiği renkli kâğıt parçalarını bir araya getirerek oluşturduğu kolajlardan biridir. Eserde, çeşitli renklerdeki geometrik şekiller spiral bir düzen içinde yerleştirilmiştir. Bu düzenleme, izleyicinin zihninde bir salyangoz formunu tamamlamasına olanak tanımaktadır. Gerçekte, salyangozun detaylı bir tasviri olmamasına rağmen, izleyici eksik bilgiyi tamamlayarak bütünsel bir form algılamaktadır. Bu durum, Gestalt kuramının tamamlama ilkesinin bir yansımasıdır.

2.2.5. Figür-Zemin Ayrımı (Figure-Ground) İlkesi

Figür-zemin ilkesi, görsel bir alanda öne çıkan figür ve arka planda kalan (zemin) unsurların birbirinden ayrılması sürecine dayanmaktadır. Zihin, algıladığı görsel verileri ön ve arka plan olarak düzenleyerek anlamlandırmaktadır. Ancak bu ayrım her zaman net olmayabilmektedir. Bazı sanatçılar, bu geçişi bilinçli olarak belirsizleştirerek çift anlamlı görseller üretmektedir. Örneğin, M.C. Escher'in yapıtlarında görülen optik illüzyonlar, figür ve zemin ayrımının nasıl dinamik biçimde yer değiştirebileceğini gösterir. Soyut sanatta bu ilke, izleyicinin algısını yönlendirme ya da karmaşıklıklaştırmaya amacıyla sıkça kullanılmaktadır.



Görsel 5. M.C. ENCHER- Sky and Water I/1938

<https://escherinhetspaleis.nl/en/about-escher/escher-today/sky-and-water>

Erişim Tarihi: 31.05.2025

Bu eserde, Escher, siyah kuşlar ve beyaz balıkların birbirine dönüşümünü göstererek figür ve zemin arasındaki algısal ilişkiyi sorgular. Eserin ortasında, siyah kuşlar ve beyaz balıklar birbirine geçişli olarak yerleştirilmiştir. İzleyici, odaklandığı renge göre kuşları veya balıkları figür olarak algılar; diğerleri ise zemin olarak geri planda kalır. Bu, figür

ve zemin rollerinin değişebilirliğini göstermektedir. Göz, siyah kuşlara odaklandığında, beyaz balıklar arka plan olarak algılanmaktadır. Tersine, beyaz balıklara odaklanıldığında, siyah kuşlar zemin olmaktadır. Bu geçiş, izleyicinin algısal sürecini aktif tutmaktadır. Eserin üst kısmında kuşlar, alt kısmında ise balıklar daha belirgin hale gelmektedir. Orta kısımda ise her iki figür de eşit derecede algılanabilmektedir. Bu, figür ve zemin arasındaki sürekli dönüşümü vurgulamaktadır.

2.2.6. Simetri İlkesi

Simetri ilkesi, dengeli ve düzenli yapıların zihinsel olarak daha istikrarlı algılandığını ifade etmektedir. Simetrik düzenlemeler, izleyicide bir huzur ve bütünlük hissi uyandırmaktadır. Bu nedenle simetri, özellikle klasik sanat ve mimaride kompozisyonun temel taşıdır. Ancak modern ve soyut sanatta, simetri yerini çoğu zaman “asimetrik denge”ye bırakmaktadır. Soyut sanatçılar, görsel unsurları eşit olmayan biçimlerde yerleştirebilirler, kompozisyonda psikolojik bir denge kurmayı hedeflemektedir. Örneğin, Kazimir Malevich’in “Süprematist Kompozisyon”ları, geometrik şekillerin dengesiz dağılımına rağmen izleyicide estetik bütünlük duygusu uyandırmaktadır.(Malevich, 1915). Bu ilkeye örnek olabilecek en çarpıcı örneklerden biri Philipp Otto Rung’un *Der Morgen* (1808) adlı eseridir.

Bu Eserin tam ortasında yükselen ana kadın figürü, simetrik yapının ekseni olarak belirlenmiştir. Bu figür, izleyicinin bakışını doğrudan dikey merkez çizgisine çekmektedir. Kadın figürünün her iki yanında yer alan melekler ve küçük çocuk figürleri, neredeyse ayna yansıması gibi düzenlenmiştir. Bitkisel öğeler (zambaklar), meleklerin kanatları ve beden pozisyonları, sağ-sol dengeyi görsel olarak desteklemektedir. Üst bölümdaki melekler, ı ışık huzmeleri ve göksel figürler; alt bölgedeki çocuklar ve çiçeklerle dikey hiyerarşik bir simetri oluşturmaktadır. Tablonun en alt kısmında el ele tutuşan iki figür (dünyayı ya da karanlık küreyi tutan) hem görsel hem de tematik olarak denge sağlamaktadır. Eserin kenarlarında yer alan çiçek motifleri, melek figürleri ve mimari kemer yapısı, simetrik bir çerçeveleme etkisi oluşturmaktadır. Bu dış çerçeve, merkeze yönelmeyi pekiştirerek bütünsel denge algısını güçlendirmektedir.

2.2.7. Ortak Kader İlkesi (Common Fate)



Görsel 6. Philipp Otto RUNGE-Der Morgen/1808

https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Runge,_Philipp_Otto_-_Der_Morgen_-_1808.jpg

Erişim Tarihi : 08.06.2025

Ortak kader ilkesi, aynı yönde hareket eden ya da benzer hızda ve doğrultuda değişim gösteren öğelerin, zihinsel olarak bir grup ya da bütün olarak algılanma eğilimini açıklamaktadır. Bu ilke, yalnızca fiziksel hareketle sınırlı olmayıp; yönelimi, akışı ve görsel ritmi de kapsamaktadır. Yani nesneler birlikte hareket ediyor ya da aynı görsel yönelimde ilerliyorlarsa, izleyici bu öğeleri doğal olarak bir arada değerlendirmektedir.

Arnheim bu ilkedен söz ederken “hareketin birliği, algısal birliği de beraberinde getirir” diyerek, ortak yönelimin görsel kompozisyonda nasıl bir gruplaşma yarattığını vurgulamaktadır (Arnheim, 1974:104). Bu durum özellikle kinetik sanat, video yerleştirmeler ya da devingen soyut resimlerde yoğun olarak kullanılmaktadır. Soyut sanatta ise bu ilke, yön- sel çizgilerin, fırça hareketlerinin ya da biçimsel yönelimlerin tekrarıyla görsel ritim oluşturulmasında işlevseldir.

Gürçayır bu ilkedен “ritmik uyumun ve yönelimin görsel birlik duygusunu pekiştirdiği” (Gürçayır, 2020:101) şeklinde söz etmektedir. Örneğin, Kandinsky’nin bazı yapıtlarında benzer eğime sahip çizgilerin aynı

noktaya yönelmesi ya da farklı geometrik formların aynı yöne akması, izleyici zihninde ortak bir kompozisyonel amaç duygusu oluşturmaktadır. Bu durum, yalnızca biçimsel değil, aynı zamanda kavramsal bir birliktelik üretmektedir. Giacomo Balla'nın "Dynamism of a Dog on a Leash" Tasmalı Köpeğin Dinamizmi eseri (1912) bu ilke için etkili bir örnek olma özelliği taşımaktadır.



Görsel 7. Giacomo Balla-Dynamism of a Dog on a Leash/1912

<https://buffaloakg.org/artworks/196416-dinamismo-di-un-cane-al-guinzaglio-dynamism-dog-leash>

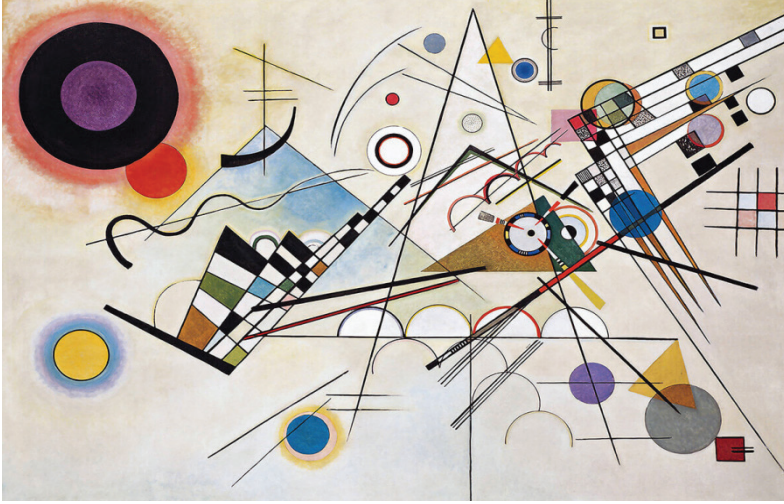
Erişim Tarihi: 03.06.2025

3. Gestalt Kuramının Soyut Sanattaki Yansımaları: Sanatçı ve Eser Analizleri

Bu bölümde, Gestalt kuramının temel ilkelerinin soyut sanatın görsel dilindeki karşılıkları, seçilen sanatçı ve eserler üzerinden örneklendirecektir. Sanatçıların biçimsel düzenlemelerinde bu ilkeleri nasıl benimsedikleri, izleyicinin algı sürecine nasıl yön verdikleri incelenecektir.

3.1. Wassily Kandinsky: Ruhsal Denge ve Görsel Ritim

Wassily Kandinsky'nin soyut sanat anlayışı, biçimsel öğelerin yalnızca estetik değil, aynı zamanda ruhsal ve bilişsel bir anlam taşıdığı düşüncesine dayanmaktadır. Sanatçının *Composition VIII* (1923) adlı yapıtı, bu anlayışın en somut örneklerinden biridir. Eserdeki geometrik şekiller, çizgisel yönelimler ve renk blokları; izleyicide hem görsel hem de içsel bir denge ve bütünlük duygusu uyandıracak şekilde organize edilmiştir (Kandinsky, 2011, s. 54).



Görsel 8. *Composition VIII* by Wassily Kandinsky Erişim Tarihi: 19/06/2025.
Retrieved from https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Kandinsky_-_Composition_VIII.jpg

Bu düzen, özellikle Gestalt psikolojisinin temel ilkeleri olan benzerlik, süreklilik, ortak kader, figür-zemin ayrımı ve denge bağlamında okunabilmektedir. Benzerlik ilkesine göre biçim ve renk bakımından aynı özelliklere sahip öğeler birlikte algılanabilmektedir. Kandinsky'nin tekrar eden daire, çizgi ve renk blokları bu ilkedен hareketle görsel gruplar hâlinde algılanır (Wertheimer, 1938, s. 72). Aynı şekilde, süreklilik ilkesi doğrultusunda çizgilerin yönü ve akışı, gözün yüzeyde belirli bir ritimle hareket etmesini sağlar (Arnheim, 1974, s. 58). Kandinsky'nin kompozisyonlarındaki çizgisel akış, bu görsel yönlendirmeyi bilinçli biçimde kurgulanmaktadır.

Kompozisyonadaki öğelerin belli yönlerle hizalanması ve paralel hareketler içinde sunulması, *ortak kader* (common fate) ilkesini devreye sokmaktadır. Bu ilkeye göre, aynı yöne bakan ya da aynı hızda hareket ettiği izlenimi veren öğeler birlikte algılanır (Behrens, 1998, s. 300).

Kandinsky'nin çizgilerindeki yönelimler ve görsel çekim merkezleri, izleyicinin dikkatini bu yönde birleştirerek görsel bir birlik duygusu yaratmaktadır.

Eserde ayrıca, biçimlerin arka plandan ayırt edilebilecek şekilde sunulması, figür-zemin ayırımına olanak tanımaktadır. Koffka'nın (1935, s. 176) belirttiği üzere, figürlerin net sınırlarla zemin üzerinde belirginleşmesi, algısal ayrışmayı ve odaklanmayı kolaylaştırmaktadır. Kandinsky'nin zemin kullanımında görülen açık renkli yüzeyler, figürlerin (çizgi, nokta, daire) ön plana çıkmasına olanak tanımaktadır. Bu da izleyicinin kompozisyonu dinamik ve katmanlı bir yapı olarak algılamasını sağlamaktadır.

Kandinsky'nin sanatında Gestalt'ın merkez ilkelerinden biri olan denge de temel bir rol oynamaktadır. Arnheim (1974, s. 15), sanatta dengenin yalnızca fiziksel değil, algısal bir mesele olduğunu ve doğru yerleştirilmiş görsel ağırlıkların izleyicide huzur duygusu yarattığını belirtmektedir. Kandinsky, bu etkiyi hem biçimlerin yüzeydeki dağılımı hem de renk kontrastlarıyla sağlamaktadır. Sıcak ve soğuk renklerin dengeli kullanımı, görsel alanın sağ ve sol, alt ve üst bölgeleri arasında algısal bir eşitlik yaratmaktadır (Kandinsky, 2011, s. 61).

Composition VIII adlı yapıt, yalnızca estetik bir kompozisyon değil, aynı zamanda izleyicinin algı sistemini harekete geçiren bir "algısal bütünlük" önerisidir. Kandinsky'nin çizgi, renk ve form yoluyla inşa ettiği bu yapı, Gestalt kuramı ışığında okunduğunda, onun yalnızca bir sanatçı değil, aynı zamanda algının ruhsal ve zihinsel boyutlarına dair derin bir sezgiye sahip bir düşünür olduğunu da göstermektedir.

3.2. Paul Klee: İçsel Yapının Görselleştirilmesi

Paul Klee'nin Senecio (1922) adlı yapıtı, Gestalt kuramının temel ilkelerinden benzerlik ve tamamlama (closure) ilkelerinin görsel bir temsiliidir. Yapıt, yüz formunu anımsatan soyut bir düzlem üzerine kurulmuştur; ancak bu form, gerçekçi veya tam anlamıyla figüratif değildir. İzleyici, bu eksik biçimleri zihinsel olarak tamamlar ve sonucu bir yüz olarak algılanmaktadır. Bu durum, Gestalt kuramında zihnin eksik veya parçalı olan uyaranları tamamlama eğilimini ifade eden closure ilkesine karşılık gelmektedir (Wertheimer, 1938, s. 84).

Yapıtın yüzeyindeki karelere bölünmüş alan, izleyicinin dikkatini eşit dağıtmaktadır ve her bölgeyi bir yap-boz parçası gibi algılamasını sağlamaktadır. Bu yapı, benzerlik (similarity) ilkesine göre işler: benzer biçim, renk veya konuma sahip elemanlar birlikte gruplanmaktadır (Koffka, 1935, s. 215). Klee'nin kullandığı sıcak tonlar ve geometrik ben-

zerlik taşıyan yüzey bölmeleri, yapıtı bütünlüklü bir yüz formu olarak yorumlamaya zemin hazırlamaktadır. Bu da izleyicinin algı sisteminin yalnızca görmeyi değil, anlam kurmayı da içerdiğini göstermektedir.

Ayrıca eserde, figür ile arka plan arasında kurulan ilişki, figür-zemin ayrımını (figure-ground) belirgin biçimde sergilemektedir. Klee'nin kırmızı tonlardaki yüzey formu, daha nötr bir zemin üzerine oturtulmuştur ve bu kontrast, yüzün "önde", zeminin ise "geride" yer aldığını algılatmaktadır. Bu ayrım, izleyicinin algısal organizasyonunda merkezi figürün (yani yüzün) daha baskın ve anlamlı olarak ortaya çıkmasını sağlamaktadır (Arnheim, 1974, s. 129).

Klee'nin bu yapıtında biçimin tamamlanabilirliği, soyutlama sürecinin yalnızca estetik değil, aynı zamanda zihinsel bir işlev taşıdığını da ortaya koymaktadır. Sanatçının formal sadeleştirilmesi, izleyicinin anlamı sadece görsel verilerden değil, aynı zamanda zihinsel katılımdan inşa ettiğini göstermektedir. Klee'nin Bauhaus'taki öğretim deneyimleri de göz önünde bulundurulduğunda, bu tür yapıtlar, izleyici merkezli bir algı üretim biçimini temsil etmektedir (Gropius, 1961, s. 92).

Senecio, yalnızca soyut bir portre değil; aynı zamanda görsel algının nasıl yapılandığını gösteren, didaktik bir sanat nesnesidir. Paul Klee'nin bu eseri, Gestalt kuramı ilkeleri çerçevesinde okunduğunda, modern sanatın biçimsel sadeliği algısal karmaşıklıkla nasıl birleştirdiğini somut biçimde ortaya koyar.

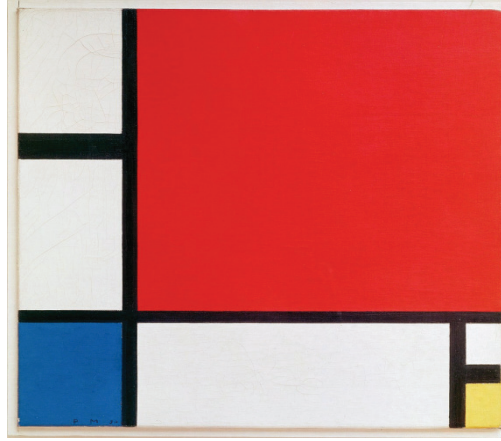
3.3. Piet Mondrian: Denge ve Simetrinin Modern Yorumu

Piet Mondrian'ın Composition with Red, Blue and Yellow (1930) adlı yapıtı, biçimsel sadeliğiyle özdeşleşmiş görünse de, izleyicide yüksek düzeyde bir düşünsel ve algısal organizasyon yaratmaktadır. Sanatçının Neo-Plastisizm kuramı doğrultusunda geliştirdiği bu kompozisyon, yüzeydeki çizgisel bölünmeler ve renk bloklarının dağılımı ile Gestalt kuramının figür-zemin ayrımı, süreklilik, benzerlik ve denge ilkeleri bağlamında derinlikli biçimde okunabilmektedir.

Yapıtın temel yapısında, yüzey siyah çizgiler aracılığıyla dikey ve yatay doğrultuda bölünerek kare ve dikdörtgen alanlara ayrılmaktadır. Bu çizgiler, yalnızca yapısal sınırlar oluşturmakla kalmaz; aynı zamanda izleyicinin göz hareketini yönlendirerek kompozisyon üzerinde görsel bir akış sağlamaktadır. Bu durum, Gestalt kuramında "çizgisel süreklilik" olarak tanımlanan ilkeye karşılık gelmektedir. Arnheim'e göre "izleyici, yönlendirilmiş bir çizgisel düzen sayesinde yüzeydeki akışı takip eder" (Arnheim, 1974, s. 136).

Mondrian'ın kullandığı kırmızı, sarı ve mavi gibi ana renk blokları, nötr beyaz zemin üzerinde yer almaktadır. Bu ilişki, figür-zemin ayrımı (figure-ground) ilkesini harekete geçirerek daha parlak ve doygun renkler, göz tarafından önde algılanırken; beyaz arka plan, bu renkleri destekleyen pasif bir zemin görevi görmektedir (Koffka, 1935, s. 176). Böylece yapının yüzeyinde bir görsel hiyerarşi oluşmakta ve izleyici, figürleri zemin üzerinde seçerek yapıta anlam kazandırmaktadır.

Her ne kadar yapı matematiksel olarak kusursuz bir simetriye oturma da, Mondrian görsel elemanların dağılımı ile güçlü bir algısal denge yaratmaktadır. Arnheim'in ifadesiyle, "denge yalnızca eksenele simetriyle değil, görsel ağırlıkların eşdeğer şekilde dağıtılmasıyla da elde edilir" (Arnheim, 1974, s. 15). Mondrian, çizgilerin kalınlığı, renk bloklarının büyüklüğü ve beyaz boşlukların dengeli dağılımıyla bu estetik dengeyi ustaca kurmaktadır. Bu nedenle yapı, izleyici zihninde "sabit" ve "denge de" bir bütünlük hissi uyandırmaktadır.



Görsel 9. Piet Mondrian, *Composition with Red, Blue and Yellow*/ 1930.

https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Piet_Mondrian,_1930_-_Composition_II_in_Red,_Blue,_and_Yellow.jpg

Erişim Tarihi: 09/06/2025

Ayrıca yapıdaki kare ve dikdörtgen biçimlerin biçimsel benzerlikleri, benzerlik ilkesi (similarity) kapsamında değerlendirilmektedir. Renk farklarına rağmen, geometrik yapıların ortaklığı, izleyicide düzenli ve ritmik bir yapı algısı oluşturmaktadır (Wertheimer, 1938, s. 72). Bu durum, yapının sade biçimsel öğelerine rağmen, zihinsel bir karmaşıklık taşımasına olanak tanımaktadır.

Mondrian'ın bu yapıtı, doğayı veya dış dünyayı temsilden çok, zihinsel bir düzenin ve estetik uyumun somutlaşmış halidir. Her çizgi, her renk ve her boşluk bilinçli bir seçimin ürünüdür. Behrens'in ifadesiyle, "Mondrian'ın geometrik dili, algının kendisini biçimsel bir yapı taşı olarak kullanır; böylece izleyici sadeliğin içinde düşünsel bir dinginlik deneyimler" (Behrens, 1998, s. 302).

Composition with Red, Blue and Yellow, yalnızca görsel olarak dengeli bir yapı değil; aynı zamanda algısal ilkelerin estetik bir organizasyona dönüştüğü modern bir yapıttır. Mondrian, soyutlamayı yalnızca temsilden arınmak için değil, izleyicinin görsel ve zihinsel katılımını harekete geçirmek için bir araç olarak kullanılmaktadır.

3.4. Josef Albers: Renk Algısı Üzerinden Gestalt

Josef Albers'in Homage to the Square (1950–1976) adlı serisi, sade geometrik yapısına rağmen karmaşık bir algısal deneyim yaratmaktadır. Sanatçı, bu yapıtlarında dikkati yalnızca biçime değil, biçimin nasıl algılandığını belirleyen temel unsur olarak renge yöneltmektedir. Bu bağlamda Albers'in çalışmaları, Gestalt kuramının figür-zemin ilişkisi ve yakınlık ilkesi doğrultusunda okunabilmektedir.

Albers'in üst üste konumlandığı kare formlar, yüzeyin merkezine doğru odaklanarak, izleyicinin dikkatini belirli bir görsel noktaya çekmektedir. Bu görsel yönlendirme, "mekânsal yakınlık içinde bulunan öğelerin grup olarak algılandığı" yakınlık ilkesini devreye sokar (Wertheimer, 1938:84). Aynı formun tekrar edilmesine karşın renk tonlarının değişimi, izleyicinin bu öğeleri sürekli yeniden yapılandırmasını gerektirmektedir. İç içe geçmiş karelerin bu dizilimi, hem derinlik algısı hem de bütünlük duygusu üretmektedir.

Albers'in asıl araştırma alanı ise renklerin optik ve psikolojik etkileridir. Her bir karedeki renk farkı, figür ile zemin arasındaki algısal sınırları doğrudan etkilemektedir. Arnheim'e göre, "bir nesnenin figür olarak algılanabilmesi için yalnızca kontura değil, renk tonları arasındaki kontrasta da ihtiyaç vardır" (Arnheim, 1974, s. 102). Albers, çizgisel konturları minimuma indirerek yalnızca ton farklılıklarıyla figür-zemin ilişkisini kurar. Bu, izleyicinin görsel dikkatini biçimden çok algı mekanizmasına yöneltmektedir.

Bu yapıtlar, estetik olduğu kadar deneysel de bir nitelik taşımaktadır. Renklerin birbirini nasıl etkilediğini sistematik biçimde inceleyen Albers, izleyiciyi pasif bir alımlayıcıdan çok, algılayıcı bir katılımcı konumuna yerleştirmektedir. Behrens'in belirttiği gibi, "Albers'in çalışmaları, izleyicinin yalnızca ne gördüğüyle değil, nasıl gördüğüyle de ilgilenmesini

gerektirir” (Behrens, 1998, s. 303). Özellikle figür ve zeminin algısal olarak yer değiştirmesi, yani bir rengin bir karede arka plan, diğerinde ise merkez olarak algılanabilmesi, Gestalt kuramının algı esnekliğine dair önemli bir örnektir.



Görsel 10. Josef Albers, *Homage to the Square* / (1950–1976).

<https://albersfoundation.org/art/josef-albers/homage-to-the-square/>

Erişim Tarihi: 19/06/2025

Kare formlar sabit kalmasına rağmen, renk geçişlerinin optik etkisi sayesinde izleyici, durağan formlar içerisinde dinamik bir görsel hareket hissi yaşatmaktadır. Bu durum, yalnızca biçimsel düzenlemelere değil, aynı zamanda algısal bağlama da bağlı olarak şekillenen anlam üretimini gözler önüne sermektedir. Koffka'nın ifadesiyle, “algı yalnızca nesnenin fiziksel özelliklerine değil, bağlamsal yapıya da bağlıdır” (Koffka, 1935, s. 219).

Homage to the Square serisi, yalnızca soyut bir biçimsel arayış değil, aynı zamanda görsel algının yapısına yönelik bir araştırmadır. Renklerin algısal etkilerini merkezine alan bu yapıtlar, Gestalt ilkelerini yalnızca teorik bir çerçeve olarak değil, görsel deneyimin kurucu ögesi olarak işlevselleştirmektedir. Albers, bu yönüyle modern sanat tarihinde Gestalt kuramını görsel dile dönüştüren öncü figürlerden biri olarak değerlendirilebilmektedir.

4. Sonuç

Bu çalışma, Gestalt kuramının temel ilkeleri ile soyut sanatın biçimsel ve kavramsal yapısı arasındaki etkileşimi çok boyutlu bir perspektiften ele almayı amaçlamıştır. Gestalt psikolojisi, bireyin çevresel uyaranları yalnızca parçalar hâlinde değil, bütünsel yapılar içerisinde algıladığını savunmaktadır. Bu yaklaşım, soyut sanatın temsilci olmayan doğasıyla örtüşmekte; izleyicinin görsel verileri tamamlayarak, yorumlayarak ve yeniden yapılandırarak anlam üretmesini teşvik etmektedir.

Yakınlık, benzerlik, süreklilik, tamamlama, figür-zemin ayrımı, simetri ve ortak kader gibi Gestalt ilkeleri, yalnızca algının temel dinamiklerini açıklamakla kalmayıp; sanat yapıtının kompozisyonel inşasında da belirleyici bir rol üstlenmektedir. Kandinsky'nin çizgisel ve ritmik örgüleri, Klee'nin sezgisel biçim arayışları, Mondrian'ın asimetric dengesinde ve Albers'in renk etkileşimlerine dayalı yapılarında bu ilkelerin izleri açıkça gözlemlenmektedir. Bu sanatçılar, yalnızca estetik beğeniye değil, izleyicinin algısal katılımına hitap eden yapıtlar üretmişlerdir.

Gestalt ilkeleri, özellikle figüratif olmayan sanatta, izleyiciyle kurulan etkileşimi derinleştirmekte ve anlam üretimini dinamik bir süreç dönüştürmektedir. Sanat yapıtı, bu çerçevede tamamlanmamış bir önerme gibi işlev görmektedir; izleyicinin zihinsel katkısıyla bütünleşmektedir. Dolayısıyla, Gestalt kuramı sanatın yalnızca üretiminde değil, alımlanmasında da işlevseldir.

Günümüz dijital sanat pratiklerinde de (generatif tasarımlar, interaktif enstalasyonlar, algoritmik kompozisyonlar) Gestalt ilkeleri, hem yapısal hem de algısal bir kılavuz işlevi görmektedir. Bu durum, kuramın tarihsel sınırları aşarak çağdaş sanatla nasıl entegre olduğunu göstermektedir.

Sanat eğitimi bağlamında ise Gestalt kuramı, öğrencilerin estetik algılarını geliştirmek, biçimsel organizasyon yetilerini güçlendirmek ve görsel düşünme becerilerini yapılandırmak için temel bir çerçeve sunmaktadır. Algı psikolojisi ile sanat pedagojisi arasındaki bu bağ, yaratıcı sürecin yalnızca teknik değil, bilişsel temellerle de desteklendiğini ortaya koymaktadır.

Sonuç olarak, Gestalt kuramı ile soyut sanat arasındaki ilişki, yalnızca biçimsel bir benzerlikten ibaret değildir; bu ilişki, sanatın görsel, psikolojik ve kavramsal boyutlarının bütüncül bir biçimde kavranmasına olanak tanımaktadır. Bu bağlamda Gestalt ilkeleri, soyut sanatın çok katmanlı doğasını çözümlemede güçlü bir teorik zemin oluşturmaktadır.

KAYNAKÇA

- Albers, J. (1963). *Interaction of color*. Yale University Press.
- Arnheim, R. (1974). *Art and visual perception: A psychology of the creative eye*. University of California Press.
- Behrens, R. R. (1998). Art, design and Gestalt theory. *Leonardo*, 31(4), 299–303. <https://doi.org/10.2307/1576666>
- Dinçer, F. (2018). Sanat ve algı ilişkisi: Gestalt kuramı bağlamında bir inceleme. *Sanat ve Tasarım Dergisi*, (20), 139–148.
- Escher, M. C. (1971). *The graphic work of M. C. Escher*. Ballantine Books.
- Gropius, W. (1961). *The new architecture and the Bauhaus*. MIT Press.
- Gürçayır, T. (2020). *Sanatın psikolojisi: Algı, yorum, deneyim*. Literatür Yayıncılık.
- Kandinsky, W. (1926). *Point and line to plane*. Dover.
- Kandinsky, W. (2011). *Sanatta ruhsallık üzerine* (G. Ç. Güven, Çev.). Hayalperest Yayınları. (Orijinal eser 1912’de yayımlanmıştır)
- Klee, P. (1961). *Notebooks Volume 1: The thinking eye* (J. Spiller, Ed.). George Wittenborn Inc.
- Koffka, K. (1935). *Principles of Gestalt psychology*. Harcourt, Brace and Company.
- Lidwell, W., Holden, K., & Butler, J. (2003). *Universal principles of design*. Rockport.
- Lista, G. (2004). *Futurism*. Terrail.
- Malevich, K. (1915). *From Cubism and Futurism to Suprematism: The new realism in painting*. Moscow.
- Malevich, K. (1959). *The non-objective world: The manifesto of Suprematism*. Paul Theobald and Company. (Orijinal eser 1927’de yayımlanmıştır)
- Miró, J. (1986). *Joan Miró: Selected writings and interviews* (M. Rowell, Ed.). G. K. Hall.
- Mondrian, P. (1926). *The new plastic in painting*. Lund Humphries.
- Mondrian, P. (1986). *De Stijl: Piet Mondrian's writings and art* (H. Holtzman & M. S. James, Eds.). MFA Publications.
- Palmer, S. E. (1999). *Vision science: Photons to phenomenology*. MIT Press.
- Wertheimer, M. (1938). Laws of organization in perceptual forms. In W. D. Ellis (Ed.), *A source book of Gestalt psychology* (pp. 302–311). Routledge & Kegan Paul. (Orijinal makale 1923’te yayımlanmıştır)

Bölüm 10

**SANATIN MİRASI VE GÜNCEL
YANSIMALARI: SİVAS EL SANATLARI
EĞİTİM MERKEZİ'NİN YENİLİKÇİ
YAKLAŞIMLARI**

Hülya KAYNAR¹

¹ Doç. Dr. Sivas Cumhuriyet Üniversitesi, Mimarlık Güzel Sanatlar ve Tasarım
Fakültesi, Görsel Sanatlar Bölümü, e-posta: hkaynar@cumhuriyet.edu.tr /
ORCID:0000-0002-9442-6162

GİRİŞ

Toplumların kalkınması ve bireylerin potansiyellerini gerçekleştirebilmesi açısından eğitim sistemlerinin ülkenin her yerinde verimli bir şekilde yönetilmesi ve kendini şartlara göre güncellemesi büyük bir öneme sahiptir. Bu kapsamda eğitim ile ilgili kurumlar, merkezi otoritenin yerel düzeydeki temsilcileri olarak, eğitim politikalarının sahada uygulanmasını sağlayan önemli kurumlardır.

Sivas El Sanatları Eğitim Merkezi Müdürlüğü, geleneksel el sanatlarının yaşatılması ve öğretilmesi amacıyla faaliyet gösteren bir kurumdur. Merkez, özellikle yerel özellik taşıyan el sanatları başta olmak üzere, çeşitli el sanatları alanlarında kurslar düzenleyerek, mesleki eğitimler verirken kültürel mirasın korunmasına da katkı sağlamaktadır. Merkezde, yöresel el sanatları ve mesleklerle ilgili eğitimler verilmekte olup, kursiyerlerin ürettikleri eserler sergilenerek toplumun bütün kesimleri ile buluşturulmaktadır. Ayrıca, çeşitli etkinlikler düzenlenerek el sanatlarının tanıtımı yapılmaktadır.

Eğitim müdürlükleri, Türk eğitim sisteminde yerel yönetimin temel taşı konumundadır. Etkili bir yönetim ve koordinasyon sayesinde, ülkenin her köşesinde nitelikli eğitim hizmeti sunulması sağlanır. Özellikle El Sanatları Eğitim Merkezi Müdürlüğü gibi kurumlar, hem eğitim hem de kültürel mirasın korunması açısından önemli roller üstlenmektedir.

Bu çalışmada Türkiye'deki el sanatları eğitimi veren kurumlardan biri olan Sivas El Sanatları Eğitim Merkezi özelinde, bu kurumların; tarihsel gelişimi, mevcut durumu ve Türkiye'deki bölgesel etkileri incelenerek, gelişimlerine katkıda bulunacak öneriler üzerinde durulacaktır.

1.El Sanatlarının Eğitimdeki Yeri ve Önemi

El sanatları, Türk toplumunda ve eğitim sisteminde hala önemli bir yere sahip olan kültürel miras unsurları olarak ele alınmaktadır. El sanatları, eğitimin her aşamada yer alarak, bireylerin bedensel ve ruhsal gelişimine katkıda bulunurken bir yandan da yüzyıllardır süregelen sosyolojik kodlarımızın oluşmasında da önemli bir rol oynamaktadır. El sanatları eğitimi bireylerin çocuktan itibaren geç yaşlılık dönemlerine kadar bilişsel, bedensel, ruhsal ve sosyal gelişimleri için önemli faydalar sağlamaktadır.

Çocuk için; Bedensel gelişim aşamasında ince motor becerilerini içeren aktiviteler gelişimini destekler(Gür, 2012:88-89). Ruhsal gelişiminde, yaratıcılığı teşvik eder, özgüveni artırır ve stresi azaltır (Gür, 2012:90-92).Bilişsel gelişiminde ise problem çözme becerilerini geliştirir, dikkat

ve odaklanmayı artırır(Gür, 2012:89-90). Sosyal gelişimlerinde, iş birliği ve paylaşma duygularını geliştirir, kültürel farkındalığı artırır (Kurudayıoğlu & Şahin, 2015).

El sanatları, yetişkin ve yaşlıların gelişimine bilişsel, bedensel ve sosyal gelişimleri için de fayda sağlamaktadır. Bilişsel gelişim açısından bakıldığında; hafıza ve problem çözme becerilerini geliştirebilir (Pöllänen & Hirsimäki, 2014). Özellikle demans hastaları için el sanatları, geçmiş anıları canlandırmaya ve zihinsel aktiviteyi artırmaya yardımcı olabilir (Pöllänen & Hirsimäki, 2014; Willis, 2014). Örneğin, geçmişte el işiyle uğraşmış demanslı yaşlı kadınlarla yapılan bir çalışmada, el sanatlarının anıları tetiklediği ve etkileşimi artırdığı gözlemlenmiştir (Pöllänen & Hirsimäki, 2014). Ayrıca, bahçecilik gibi aktivitelerin de yaşlıların bilişsel performansını artırabileceğine dair çalışmalar bulunmaktadır (Tseng et al., 2020). El becerisi eğitimi, yaşlı yetişkinlerde bilişsel işlevi geliştirebilir (Seol et al., 2023).

Bedensel gelişimde, El sanatları, ince motor becerilerini ve el-göz koordinasyonunu geliştirebilir. Basit el egzersizleri bile (Seol et al., 2023) bu konuda faydalı olabilir. Fiziksel aktivite, rekreasyon, sanat ve el sanatları programlarının yaşlıların günlük yaşam aktiviteleri, bilişsel fonksiyonları ve depresyon düzeyleri üzerinde olumlu etkileri olabilir (Kim, 2017).

Sosyal gelişimlerinde ise El sanatları, sosyal etkileşimi ve aidiyet duygusunu artırabilir (Demecs & Miller, 2018). Özellikle huzurevlerinde veya yaşlı bakım merkezlerinde yapılan el sanatları etkinlikleri, yaşlıların birbirleriyle iletişim kurmasına ve yeni arkadaşlıklar kurmasına olanak tanır (Willis, 2014). El sanatları, yaşlıların kendilerini ifade etmelerine ve yaratıcılıklarını kullanmalarına olanak tanır. Bu da özgüvenlerini artırır ve yaşam kalitelerini yükseltir (Demecs & Miller, 2018).

El sanatları, bir toplumun kültürel kimliğinin önemli bir parçasını oluşturmaktadır. Geleneksel el sanatları ürünleri, geçmişten günümüze aktarılan bilgi, beceri ve değerlerin, toplumun ortak hafızasında yer alan semboller, motifler ve tekniklerle birleşmesiyle ortaya çıkar. El sanatlarında işlenen motiflerin her biri kültürümüzün DNA sarmalındaki taşları tek tek örerek, genlerimizde bulunan sosyolojik kodlarımızı oluştururlar. Örneğin, yöresel el sanatları ürünlerindeki desenler, renkler ve malzemeler, o bölgenin coğrafi özelliklerini, iklimini ve kültürel zenginliklerini yansıtır. Bu nedenle, el sanatları eğitimi, bireylerin kendi kültürlerini anlamalarına ve kültürel kimliklerini geliştirmelerine yardımcı olur. Türk eğitim sisteminin içinde yer alan el sanatları eğitimi, çocuğun okulöncesi çağından başlayarak, genç, yetişkin ve yaşlılık dönemini de içine alacak şekilde bir bütün olarak ele alınması gerekmektedir.

2.El Sanatları Eğitim Merkezleri ve Kuruluş Amacı

Bir dönemin eğitim sistemine damgasını vuran KÖY enstitülerinin kapatılmasından sonra, kırsal kesimde ortaya çıkan gereksinimi karşılamak amacıyla El Sanatları eğitim merkezleri kurulmuştur (Kaynak Kişi:1).

Tarım ve Orman Bakanlığı kırsal bölgelerde istihdamı artırmaya yönelik bir takım çalışmalar yürüterek, mesleki eğitimler verilmektedir. Bu amaçla, Eğitim ve Yayın Dairesi Başkanlığı bünyesinde Bilecik, Düzce, Elazığ, Kastamonu, Mersin/Silifke ve Sivas illerinde olmak üzere toplam 6 adet El Sanatları Eğitim Merkezi Müdürlüğü faaliyet göstermektedir. Bu merkezler, kırsal alanda yaşayan bireylere çeşitli meslekler ve alt meslek dallarında eğitimler sunarak onların işgücüne katılımını desteklemektedir (Elektronik Erişim 1: 2025).



Fotoğraf :1 Eski ve yeni S.E.E.M. görüntüleri (Sivas El Sanat. Eğit. Mer. Müd. Fotoğraf Arşivi)

El Sanatları Eğitim Merkezleri kırsal ve şehir dışı bölgelerde yaşayan kadınlar ve gençlere, ayrıca 14-24 yaş arası okuma fırsatı bulamamış, düşük gelirli ailelerin çocuklarına yönelik ücretsiz mesleki eğitimler sunmaktadır. Bakanlık tarafından finanse edilen bu kurslar, 2 ila 6 ay sürebilmekte ve gündüzlü ya da yatılı olarak düzenlenebilmektedir. Şu anda El Sanatları Eğitim Merkezi Müdürlüklerinde toplamda 159 yatak kapasiteli ücretsiz yatılı eğitim imkanı bulunmaktadır. Merkezler, kursiyerlere mesleki beceriler kazandırarak istihdam olanaklarını artırmakta ve bölgelerindeki nitelikli ara eleman ihtiyacını karşılamaktadır. Bu nedenle, önemli ve vazgeçilmez eğitim kurumları olarak değerlendirilmektedir. Merkezlerdeki eğitimlerde Milli Eğitim Bakanlığı'nın Hayat Boyu Öğrenme programları kullanılmaktadır. 2021 yılında El Sanatları Eğitim Merkezi Müdürlükleri tarafından açılan 133 kursta toplam 1.419 kursiyer (1.351 kadın, 68 erkek) eğitim alarak sertifika almaya hak kazanmıştır. 2022 yılında ise açılan veya devam eden kurslara 460 kadın ve 25 erkek olmak üzere toplam 485 kursiyer katılmıştır. 2003-2021 yılları arasında

El Sanatları Eğitim Merkezlerinden sertifika alan toplam kursiyer sayısı 14.774'e ulaşmıştır (11.507 kadın, 3.272 erkek). Bu veriler, El Sanatları Eğitim Merkezlerinin kadınların ve gençlerin mesleki gelişimine ve istihdamına önemli katkılar sağladığını göstermektedir (Elektronik Erişim 1: 2025).



Fotoğraf 2: Eski S.E.E.M. yatılı halıcılık kursu görüntüleri (Sivas El Sanat. Eğit. Mer. Müd. Fotoğraf Arşivi)



Fotoğraf 3: Eski S.E.E.M. yatılı halıcılık kursu öğrencileri (Sivas El Sanat. Eğit. Mer. Müd. Fotoğraf Arşivi)

El Sanatları Eğitim Merkezi Müdürlükleri, çeşitli geleneksel el sanatları ve mesleki eğitimler sunmaktadır. Bu eğitimler ağaç işleme, taş işleme, gümüş işleme, takı yapımı, halı-kilim dokuma, yöresel bez dokuma, restorasyon, ev tekstili, ebru, aşçılık, dikiş-nakış ve konfeksiyon gibi geniş bir yelpazeyi kapsamaktadır. Başkanlığa bağlı Kastamonu, Bilecik,

Düzce, Elazığ, Sivas ve Mersin/Silifke illerindeki 6 merkezde eğitimler verilmektedir. El Sanatları Eğitim Merkezlerinde verilen eğitimler: ahşap doğrama montaj elemanı, mekikli dokuma yapma, ahşap montaj elemanı, elde türk işlemleri, resim sanat eğitimi, filografi tekniği, elde antep işi, guaj boya resim, halı-kilim, yöresel bez dokumacılığı, ahşap oyuncacılığı, atölyecilik ve mozaik eskitme, tezhip, ahşap kakmacısı, ahşap hediyelik eşya yapımı, ahşap yakma teknikleri, sedef işlemeciliği, keçe yapımı, sanat ve tasarım, sedef kakma, kumaş abajur yapımı, düz kirkitli dokuma, aşçı çırağı, ev yemekleri hazırlama, yiyecek içecek hazırlama, takı yapımı, ebru, dekoratif ev tekstili, kadın üst giysileri dikimi, basit nakış teknikleri, makrome örgü yapma, geleneksel el nakışı, ahşap iskelet cnc operatörü, dekoratif ahşap süsleme, dokuma konfeksiyon makineci, düz dikiş makineci, ev tekstil ürünleri hazırlama, tel kırma, yatak odası tekstili hazırlama, sıhhi tesisatçılıktır. Bu eğitimler, bakanlık tarafından karşılanan iaa ve ibate imkânlarıyla 14-24 yaş arasındaki kırsal alanda yaşayan dezavantajlı gençlere yatılı olarak sunulmaktadır. Gündüzlü eğitimlerde ise herhangi bir yaş sınırlaması bulunmamaktadır, böylece yaygın eğitim imkanı sağlanmaktadır (Elektronik Erişim:1).

Tablo:1. 1991 yılı Eğitim Merkezleri ve Kapasiteleri(Elektronik Erişim:1)

EL SANATLARI EĞİTİM MERKEZLERİ, EĞİTİM KONULARI VE ÖĞRENCİ KAPASİTELERİ			
EĞİTİM MERKEZLERİ	ÖĞRENCİ KAPASİTESİ	ÖĞRENCİ NİTELİĞİ	ÖĞRETİM KONULARI
Bilecik Els.Eğt.Mrk.	100	Erkek	Ağaç ve Taş İşlemeciliği.
Ağın/Elazığ Els.Eğt.Mrk.	50	Kız	Halı-Kilim
Isparta 60.Yıl Els.Eğt.Mrk.	125	Kız	Halı-Kilim
Silifke/Içel 100.Yıl Atatürk Koop.Eğt.Mrk.	50	Kız	Halı-Kilim
Kars/Arpaçay Els.Eğt.Mrk.	100	Kız	Halı-Kilim
Kastamonu Els.Ars.Enst.	40	Kız	Halı-Kilim
Kastamonu Els.Ars.Enst.	70	Erkek	Ağaç İşleri
Muş Els.Eğt.Mrk.	100	Kız	Halı-Kilim
Sivas Els.Eğt.Mrk.	80	Kız	Halı-Kilim
Bolu/Düzce Koop.ve Els.Eğ.Mr.	100	Erkek	Ağaç İşleri
İstanbul Dericilik Ars.Enst.	50	Erkek	Dericilik

İLİ	SİVAS		ELAZIĞ		SİLİFKE		BİLECIK		KASTAMOU		DÜZCE		TOPLAM		
KURULUŞ YILI	1966		1969		1983		1965		1976		1973				
EĞİTİM KONUSLARI	Halı Kilim Dokuma, Konfeksiyon, Dikiş-Nakış		Ağaç Taş İşleme, Halı-Kilim Dokuma		Halı Kilim Bez Dokuma, Ağaç-Taş İşleme		Ağaç Montaj, Ağaç Oymacılığı, Taş İşleme		Halı Kilim Bez Dokuma, Restorasyon, Ağaç-Taş İşleme		Ağaç Taş Yarı Kuyumculuğu, Taş Gümüştü İşleme				
	Kız	Erkek	Kız	Erkek	Kız	Erkek	Kız	Erkek	Kız	Erkek	Kız	Erkek	Kız toplam	Erkek toplam	GENEL
2003			0	43	39	30		68	68	32		96	169	269	438
2004	46		21	22	17	32		52	24	37		72	108	215	323
2005	58		14	22	17	44		46	27	40		51	116	203	319
2006	56		10	39	16	59		60	31	39		47	113	244	357
2007	74		11	23	11	58		68	24	42		59	120	250	370
2008	63		11	16	14	41		80	42	39		79	130	255	385
2009	63		0	36	16	41		46	46	45		63	125	231	356
2010	69		0	12	37	51		44	52	54		71	158	232	390
2011	82		0	12	34	46		16	179	28		61	295	163	458
2012	132		51	45	15	11		45	166	77		29	364	207	571
2013	77		121	32	27	0	10	51	208	60	6	46	449	189	638
2014	136		150	18	38	0	0	36	275	65	5	9	604	128	732
2015	245	10	172	10	28	0	18	60	306	56	108	21	877	157	1.034
2016	508	11	88	19	25	0	0	20	121	27	46	23	788	100	888
2017	624	6	132	14	26	10	0	13	380	3	86	14	1.248	60	1.308
2018	689	3	326	52	80	9	0	17	348	3	197	19	1.640	103	1.743
2019	801	5	377	54	100	16	89	21	226	2	326	7	1.919	105	2.024
2020	302	7	184	35	28	22	201	28	143	0	70	1	928	93	1.021
2021	345	1	252	46	77	4	207	5	264	0	206	12	1.351	68	1.419
2022															0
TOPLAM	4.073	43	1.853	385	531	210	525	402	2.714	420	1.050	376	11.502	3.272	14.774

3.Sivas El Sanatları Eğitim Merkezi Müdürlüğü Tarihi Gelişimi

Sivas El Sanatları Eğitim Merkezi Müdürlüğü, 1966 yılında kurulmuş ve 1973'e kadar Sivas Halk Eğitim Merkezi Müdürlüğü ile birlikte çalışmıştır. 1973'te Tarım ve Köy İşleri Bakanlığı'na bağlanan merkez, günümüzde Tarım ve Orman Bakanlığı bünyesinde faaliyetlerini sürdürmektedir. Merkez, Türk el sanatlarının yaygınlaşması ve özellikle kırsal kesimdeki kız çocuklarının (Fotoğraf:5) yaşam standartlarının yükseltilmesi amacıyla kurulmuştur. 1966-1970 yılları arasında yatılı kursiyerlerin yanı sıra, birer aylık gündüzlü trikotaj, çorap ve bitkisel örücülük kursları düzenlenmiş ve bu kurslardan 391 kursiyer mezun olmuştur. Önceleri Özel İdareye ait bir binada hizmet veren müdürlük, 1970-1973 yılları arasında hizmet binasının yetersizliği nedeniyle istenilen düzeyde çalışma yapamamıştır. Ancak, 1982 yılında kendi hizmet binasına kavuşmasıyla eğitim seviyesi yükselmiştir. 1999-2000 eğitim-öğretim döneminde halı ve kilim dokuma eğitimine, kursiyerlerin ilgisizliği ve dokumacılığın zorluğu nedeniyle son verilmiştir. 2000-2001 döneminde ise tekstil ve konfeksiyon ağırlıklı eğitimlere geçilmiştir (Elektronik Erişim :2).

Günümüzde Sivas El Sanatları Eğitim Merkezi Müdürlüğü, Tel Kırma, Çeyiz Ürünleri Hazırlama, Makine Nakışı, Yatak Takımları Hazırlama, Ev Tekstili, Bayan Aşçı ve Yemek Yapımı kurslarının yanı sıra, Kadın Üst Giysileri Dikimi, Dokuma Konfeksiyon Makineci, Kitre Bebek Hazırlama, Yatak Örtüleri Dikimi gibi çeşitli alanlarda eğitimler vermeye devam etmektedir (Elek. Erişim: 2).

El Sanatları Eğitim Merkezi Müdürlükleri; bulundukları bölgelerdeki dar gelirli insanların ve çiftçi ailelerinin ana geçim kaynağının yanında, istihdama yönelik olmak koşuluyla ana üründen elde edilen yan ürünlerin değerlendirilmesi amacıyla kurulmuştur. Sivas ve çevre illerin ana geçim kaynağı sanayi, bitkisel ve hayvansal üretimdir. Hayvansal üretimde öne çıkan unsur Kangal cinsi Akkaraman koyunudur. Koyunun eti, sütü ana ürün, yünü ise yan ürün olarak değerlendirilir (Kaynak Kişi:1).

Sivas El Sanatları Eğitim Merkezi Müdürlüğü 1966 yılında koyun yününün değerlendirilmesini sağlamak amacıyla Halı-Kilim Dokumacılığı alanında kurslar vermiştir. Kurslar 9'ar aylık sürelerle hem köylerde-kasabalarda-ilçelerde hem de Merkez ana bina atölyelerinde Bakanlığımızca iae ve ibateleri karşılanmak suretiyle 14-24 yaş arasındaki okuma imkânı bulamayan, gelir seviyesi düşük aile çocuklarına, parasız-yatılı olarak verilmiştir. Sivas El Sanatları Eğitim Merkezi Müdürlüğü, kursiyerlere mesleki eğitimler vererek iş bulmalarını veya kendi işlerini kurmalarını sağlaması, bölgelerindeki ara eleman ihtiyacının karşılanması nede-

niyle önemli ve vazgeçilmez eğitim kurumları arasındadır. Kurulduğu 1966 yılından günümüze kadar bölgenin sosyal, kültürel ve ekonomik durumunu yakından takip eden müdürlük bünyesinde; Halı-kilim dokuma kursları, Trikotaj, Çorap, Bitkisel Örücülük, Dekoratif ev aksesuarları, Dokumacı konfeksiyon ve makinacı elemanı yetiştirme, Ahşap yakma-boyama, Filografi, kâğıt rölyef, tel kırma, Çelik kalem bakır işlemeciliği, Çarpana dokuma, Geleneksel el nakışları, Bakır- alüminyum rölyef yapımı, Hüsn-ü Hat, İğne oyası, elde Türk işlemleri, keçe yapımı, Şal-etol yapımı kursları vb. kurslar verilmektedir. Ayrıca yöresel olarak unutulmaya yüz tutmuş el sanatlarının araştırılması, incelenmesi ve gün yüzüne çıkartılması için çalışmalar yapmaktadır (Elektronik Erişim:1-3, Kaynak Kişi:1).



Fotoğraf 4: Eski S.E.E.M. yatılı halıcılık kursu, dokunan halılar (Sivas El Sanat. Eğit. Mer. Müd. Fotoğraf Arşivi)



Fotoğraf 5: Eski S.E.E.M. yatılı halıcılık kursu öğrencileri (Sivas El Sanat. Eğit. Mer. Müd. Fotoğraf Arşivi)



Fotoğraf 6: Eski S.E.E.M. yatılı halıcılık kursu öğrencileri (Sivas El Sanat. Eğit. Mer. Müd. Fotoğraf Arşivi)



Fotoğraf 7: Eski S.E.E.M. yatılı halıcılık kursu öğrencileri (Sivas El Sanat. Eğit. Mer. Müd. Fotoğraf Arşivi)

Tablo 2. Kursiyer Sayısı (Sivas El Sanatları Eğitim Merkezi Müdürlük Envanterleri)

SİVAS EL SANATLARI EĞİTİM MERKEZİ MÜDÜRLÜĞÜ 1974-2014 YILLARI ARASI MEZUN OLAN YATILI - GÜNDÜZLÜ KURSİYER SAYISI			
EĞİTİM DÖNEMİ	YATILI KURSİYER SAYISI	GÜNDÜZLÜ KURSİYER SAYISI	TOPLAM KURSİYER SAYISI
1973-1974	71		71
1974-1975	79		79
1975-1976	58		58
1976-1977	62		62
1977-1978	52		52
1978-1979	79		79
1979-1980	50		50
1980-1981	26		26
1981-1982	76		76
1982-1983	78		78
1983-1984	54		54
1984-1985	80		80
1985-1986	77		77
1986-1987	82		82
1987-1988	69		69
1988-1989	56		56
1989-1990	53		53
1990-1991	65		65

1991-1992	60		60
1992-1993	50		50
1993-1994	53		53
1994-1995	46		46
1995-1996	60		60
1996-1997	74		74
1997-1998	69		69
1998-1999	32		32
1999-2000	32		32
2000-2001	90	4	94
2001-2002	37	9	46
2002-2003	44	18	62
2003-2004	42	10	52
2004-2005	50	8	58
2005-2006	47	9	56
2006-2007	31	31	62
2007-2008	52	18	70
2008-2009	41	9	50
2009-2010	47	22	69
2010-2011	45	46	91
2011-2012	58	74	132
2012-2013	12	65	77
2013-2014	5	131	136
2014-2015	0	263	263
2015-2016	0	521	521
2016-2017	0	631	631
2017-2018	0	699	699
2018-2019	0	810	810
2019-2020	0	317	317
2020-2021	0	435	435
2021-2022	0	620	620
2022-2023	0	705	705
2023-2024	0	825	825
2024-2025	0	1012	1012
TOPLAM	2.244	7292	9536

1973-1974'ten 2013-2014'e kadar Sivas El Sanatları Eğitim Merkezi Müdürlüğü'nden mezun olan öğrenci sayısını ayrıntılı olarak göstermektedir. Başlangıçta, merkez ağırlıklı olarak yatılı öğrencilere hizmet vermiştir. 1973'ten 1980'lerin başlarına kadar, yatılı öğrenci sayısı dalgalanmış, genellikle yılda 50 ile 80 öğrenci arasında değişmiştir. 1990'lar boyunca, yatılı öğrenci sayısı nispeten istikrarlı kalmış, her yıl yaklaşık 50 ile 70 öğrenci olmuştur. 2000'lerin başlarında, merkez az sayıda gündüzlü öğrenci almaya başlamış. 2010'larda gündüzlü öğrenci sayısı önemli ölçüde arttı ve hatta bazı yıllarda yatılı öğrenci sayısını aşmıştır (örneğin,

2011-2012 ve 2013-2014). Tüm dönemler boyunca, merkez toplam **9536** öğrenciye eğitim vermiştir ve bunların 2.244'ü yatılı, **7292**'ü gündüzlü öğrencidir. Bu, yatılı programların merkezdeki baskın eğitim şekli olduğunu göstermektedir. Özetle, tablo, Sivas El Sanatları Eğitim Merkezi'nin ağırlıklı olarak yatılı öğrencilere hizmet veren bir kurumdan, özellikle sonraki yıllarda önemli sayıda gündüzlü öğrenciye de hitap eden bir kuruma dönüştüğü görülmektedir.

Yatılı kursiyer kayırları, 1970'lerden 2000'li yıllara kadar genellikle yüksek seviyelerde seyretmiş, ancak 2000'li yıllardan sonra belirgin bir düşüş göstermiştir. Bu düşüşün nedenleri arasında, eğitim sistemindeki değişiklikler, öğrenci tercihlerindeki farklılaşmalar veya merkezin tanıtım faaliyetlerindeki azalma gibi faktörler olabilir. Gündüzlü Kursiyer Sayıları, 2000'li yıllara kadar yok denecek kadar azken, bu yıllardan sonra önemli ölçüde artmıştır. Bu artış, merkezin gündüzlü eğitim programlarına olan talebin arttığını veya merkezin bu programlara daha fazla ağırlık verdiğini gösterebilir. Toplam Kursiyer Sayıları, Yatılı kursiyer sayısındaki düşüşe rağmen, gündüzlü kursiyer sayısındaki artış sayesinde toplam kursiyer sayısı belirli bir seviyede korunmuştur. Ancak, 1970'ler ve 1980'lerdeki yüksek sayılara ulaşamamıştır.

Yıllara göre baktığımızda; 1970'ler ve 1980'ler de, yatılı kursiyer sayılarının en yüksek olduğu dönemlerdir. Bu merkezin bölgedeki el sanatları eğitimi için önemli bir merkez olduğu söylenebilir. 1990'lar: Yatılı kursiyer sayılarında hafif bir düşüş görülmektedir. 2000'lerde yatılı kursiyer sayılarında belirgin bir düşüş yaşanırken, gündüzlü kursiyer sayılarında önemli bir artış olmuştur. Bu dönemde, merkezin eğitim programlarında ve hedef kitlelerinde bir değişiklik olduğu düşünülebilir. 2010'lu yıllara gelindiğinde, yatılı kursiyer sayısı oldukça azalmış, gündüzlü kursiyer sayısı ise yüksek seviyelerde kalmaya devam etmiştir. Bu durum, merkezin daha çok yerel halka yönelik eğitimler verdiğini veya el sanatlarına olan ilginin değiştiğini gösterebilir.

Mesleki eğitim merkezlerine olan talebin azalması veya farklı eğitim türlerinin tercih edilmesi, yatılı kursiyer sayısındaki düşüşe neden olabilir. El sanatlarına olan ilginin azalması en önemli faktörlerden biri olarak görülmektedir veya farklı hobi ve mesleklerin tercih edilmesi, kursiyer sayılarında genel bir düşüşe neden olabilir. Merkezin tanıtım faaliyetlerindeki değişiklikler veya yetersizlikler, öğrenci sayısını etkileyebilir. Merkez ağırlıklı olarak halı dokuma üzerine kurslar açtığı için, öğrenci sayısındaki düşüşün olası nedenleri arasında en büyük faktör "Halı Dokuma" kursu ile ilgilidir. Tüm Türkiye'de halı dokuma merkezlerine olan ilgi birçok nedenden dolayı azalmıştır. Dokuma işleminin zor olması, uzun sürmesi ve kısa vadede gelir getiren bir iş koluna dönüştürüleme-

mesi gibi birçok neden sayılabilir. Halı dokumaya karşı ilgi azalınca kursiyer sayısı azalmış ve halıcılık kursu kapatılarak, güncel ve talep gören farklı kurslar ile merkez eğitimine devam etmiştir (Fotoğraf: 8,9).



Fotoğraf 8: S.E.E.M. güncel kurs ürünleri (Sivas El Sanat. Eğit. Mer. Müd. Fotoğraf Arşivi)



Fotoğraf 9: S.E.E.M. güncel kurslarından atölye görüntüleri (Sivas El Sanat. Eğit. Mer. Müd. Fotoğraf Arşivi)

Gelenen noktada, Sivas El Sanatları Eğitim Merkezi Müdürlüğü eğitim politikası; El emeği ürünlere olan piyasa talepleri yakından takip edilerek, eğitim programları bu ihtiyaçlar doğrultusunda şekillendirilmektedir. Böylece, üretime dayalı istihdam olanakları geliştirilerek göçün önüne geçilmekte ve ülke ekonomisine katkı sağlanmaktadır. Eğitimler, kültürümüzü yaşatacak ve geliştirecek nitelikte düzenlenmekte; yerel motifler araştırılarak korunması ve gelecek nesillere aktarılması için köprü görevi kurmaktadır. Turizm sektöründeki artan talebe yanıt verebilmek adı-

na, yöresel özellikler taşıyan motiflerin günümüz ihtiyaçlarına yönelik ürün çeşitleri belirlenmekte ve bu doğrultuda eğitim içerikleri oluşturulmaktadır. Ayrıca, el sanatları merkezlerinin bulundukları bölgelerdeki atölye, işletmeler ve üniversiteler ile iş birliği yapılmakta, ortaya çıkan yeni ihtiyaçlara yönelik eğitimler sunulmaktadır. İç ve dış fuar, sergi ve festivallere katılım sağlanarak hem il hem de ülke tanıtımına katkı sunulmaktadır. Geleneksel el sanatları ürünlerinin (Halı- Kilim Dokumacılığı, Ahşap İşlemciliği, Yöresel Çarpana Dokuma, Çelik Kalem Bakır İşlemciliği vb.) aslına uygun biçimde replikalarını üretmek için de özel eğitimler verilmektedir. Kırsal bölgelerdeki yaşam tarzı ile doğal ve kültürel değerlerin korunması amacıyla, üretici örgütlenmesini güçlendiren, ekonomik çeşitliliği destekleyen ve bireylere gelir getirici beceriler kazandıran mesleki eğitimler sunularak kırsal alanda sürdürülebilir kalkınmaya katkı sağlanmaktadır (Kaynak Kişi:1).

SONUÇ

El sanatları, Türk eğitim sisteminin ayrılmaz bir parçası olmalı ve her yaş grubundaki bireyin eğitiminde yer almalıdır. El sanatları eğitimi, bireylerin çok yönlü gelişimine katkıda bulunurken, kültürel mirasımızın korunması ve sosyolojik kodlarımızın anlaşılmasına da yardımcı olduğu unutulmamalıdır.

Geleneksel El Sanatlarının korunması ve geliştirilmesi açısından bakıldığında El Sanatları Eğitim Merkezleri, kaybolmaya yüz tutmuş geleneksel el sanatlarını yaşatmayı, yeni nesillere aktarmayı ve bu sanatların ekonomik değerini artırmayı amaçlamaktadır. Kırsal bölgelerde yaşayan gençlere mesleki beceriler kazandırarak istihdam olanaklarını artırmayı hedefler. Yerel Kültürün ve Kimliğin Korunmasına katkı sağlayarak, bir bölgenin kültürel kimliğinin önemli bir parçasını oluştururlar. Bu merkezler, yerel el sanatlarını destekleyerek kültürel çeşitliliğin korunmasını hedeflemişlerdir.

El Sanatları Eğitim Merkezleri, bulundukları bölgedeki yerel kaynakları kullanarak, o bölge halkına geçim kaynağı sağlayacak mesleki eğitimler sunarak, bu kaynakları yüksek katma değerli ürünlere dönüştürme hedefiyle kurulmuştur. Ancak günümüzde, bazı nedenlerden dolayı kuruluş amaçlarından saparak, varlıklarını sürdürebilmek adına Halk Eğitim Merkezleri'ne benzer el sanatları kursları açtıkları görülmektedir. Bu durum, özellikle kırsal bölgelerdeki doğal kaynakların ve atıl iş gücünün değerlendirilerek katma değeri yüksek bir üretime dönüştürülmesi potansiyelini yeterince gerçekleştirememelerine yol açmaktadır. Halk Eğitim Merkezleri, toplumun her kesimine hitap eden, örgün eğitim dışındaki bireylerin bilgi ve becerilerini artırmayı amaçlayan, ge-

niş kapsamlı ve esnek eğitimler sunan kurumlardır. El Sanatları Eğitim Merkezleri ise, özellikle geleneksel el sanatlarını koruma, yaşatma ve bu sanatların ekonomik değerini artırarak yerel kalkınmaya katkıda bulunma amacıyla kurulmuştur; uygulamalı eğitimlerle ve usta-çırak ilişkisiyle mesleki beceriler kazandırmayı hedefler.

Türkiye'deki El Sanatları Eğitim Merkezleri, Bauhaus akımından doğrudan etkilenmemiş olsa da, sanat ve zanaatın birleşimi, eğitim metodolojisi ve sosyal kalkınmaya katkı gibi konularda bazı paralellikler taşır. Bauhaus'un endüstriyel üretimle sanatı entegre etme hedefi, Türkiye'deki el sanatları merkezlerinde geleneksel tekniklerin modern tasarımlarla buluşturulması şeklinde kendini gösterir. Bu merkezler, yerel kültürün korunması ve ekonomik kalkınmanın desteklenmesi gibi önemli işlevler üstlenerek, Türkiye'nin kültürel ve ekonomik hayatına katkıda bulunmaktadır.

KAYNAKÇA

- Demecs, I. P., & Miller, E. (2018). Participatory art in residential aged care: A visual and interpretative phenomenological analysis of older residents' engagement with tapestry weaving. *Dementia*, 18, 2649–2667.
- Gür, Ç. (2012). Turkish marbling and gifted children. *International Journal of Learning and Development*, 2, ISSN 2164-4063
- Kim, D.-J. (2017). The effects of a combined physical activity, recreation, and art and craft program on ADL, cognition, and depression in the elderly. *Journal of Physical Therapy Science*, 29, 1064–1068.
- Kurudayıoğlu, M., & Şahin, Ç. (2015). Perceptions of students in Turkish education department about folk culture course. *Anthropologist*, 19, 603–612.
- Pöllänen, S., & Hirsimäki, R. M. (2014). Crafts as memory triggers in reminiscence: A case study of older women with dementia. *Journal of Alzheimer's Disease*, 60, 1553–1562.
- Seol, J., Lim, N.-H., Nagata, K., et al. (2023). Effects of home-based manual dexterity training on cognitive function among older adults: A randomized controlled trial. *Scientific Reports*, 12, 1–10.
- Tseng, W. S.-W., Ma, Y.-C., Wong, W.-K., et al. (2020). An indoor gardening planting table game design to improve the cognitive performance of the elderly with mild and moderate dementia. *International Journal of Environmental Research and Public Health*, 18, 11644.
- Willis, J. (2014). How craft and creativity can support people with dementia. *Nursing and Residential Care*, 16(3), 153–157. <https://doi.org/10.12968/nrec.2014.16.3.153>

Elektronik Erişimler:

Elektronik Erişim 1: 2025 <https://www.tarimorman.gov.tr/Konular/Egitim-Ve-Yayim/El-Sanatlari-Egitim-Merkezleri> . Erişim tarihi: 25.05.2025

Elektronik Erişim 2: <https://egitim.tarimorman.gov.tr/sivas/Menu/26/Tarihce>. Erişim tarihi: 25.05.2025

Elektronik Erişim 3: <https://egitim.tarimorman.gov.tr/sivas>

Kaynak Kişiler:

Kaynak Kişi 1: Latif Korkmaz (1968). Sivas El Sanatları Eğitim Merkezi Müdürü.

Bölüm 11

**ATIK NESNENİN SURETİ : T. NOBLE & S.
WEBSTER’İN GÖLGE HEYKELLERİNDE
“ABJECT” ESTETİĞİN İMGESEL KODLARI**

Murat Benan YILDIZ¹

¹ Dr. Öğr. Üyesi, Murat Benan YILDIZ, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Sahne Dekorü ve Kostümü Bölümü, murat.yildiz@msgsu.edu.tr, ORCID: 0000-0002-5774-8701.

1. GİRİŞ

Çağdaş sanat, yirminci yüzyılın ikinci yarısından itibaren geleneksel estetik formları yıkararak, değersizleştirilmiş, dışlanmış ve kirli olanı sanat nesnesine dönüştüren radikal bir yönelim kazanmıştır. Özellikle 1990 sonrası dönem, sanatın yalnızca estetik değil; aynı zamanda politik, kültürel ve ekolojik bir araç olarak işlev kazandığı, norm dışı olanı yeniden konumlandığı bir evreye işaret eder. Bu bağlamda, Tim Noble & Sue Webster ikilisi, çöp, atık ve artık malzemelerle gerçekleştirdikleri ışık-gölge projeksiyonlu yerleştirmeleriyle, hem **abject estetik** hem de **object art** çerçevesinde özgün bir sanat dili kurmuşlardır. Sanatçılar, görünürde biçimsiz, grotesk ve itici olan atık yığınlarını, ışıkla “gölgelenen” insan silüetlerine dönüştürerek hem toplumsal artıkların görünürlük politikalarını hem de estetik algının sınırlarını sorgulamaktadır.

Julia Kristeva’nın (1982) “abjection” kavramı çerçevesinde biçim bulan bu yaklaşım, toplumsal ve bireysel benliğin dışladığı maddi ve simgesel atığın yeniden temsil alanına dahil edilmesini mümkün kılar. Kristeva’nın tanımıyla abject, hem bireysel hem de kültürel anlamda bastırılan, dışlanan ama geri döndüğünde huzursuzluk yaratan unsurlar bütünüdür. Bu bakışla değerlendirildiğinde, Noble & Webster’in işlerinde kullanılan malzeme yalnızca “çöp” değildir; aynı zamanda toplumsal hafızanın bastırdığı ve temsilden dışladığı “ötekilik”tir. Tim Noble & Sue Webster’in projeksiyonsuz hallerinde “anlamsız” ve “çirkin” olarak kodlanan yerleştirmeleri, ışık kaynağıyla birlikte izleyicinin algı düzeyini altüst eden anlamlı bir forma dönüşmektedir. Bu dönüşüm, yalnızca bir biçimsel illüzyon değildir; aynı zamanda **estetik-politik bir müdahale** biçimidir. Atığın bu şekilde “görünür” hale getirilmesi, yalnızca materyalin değil, aynı zamanda çöpün statüsünün, onun estetik ve kültürel değerinin yeniden sorgulanmasına yol açar

Bu çalışma, Tim Noble & Sue Webster’in eserlerini “abject estetik” ve “object art” çerçevesinde analiz ederek, **atığın bedensel ve kolektif temsilini, malzemenin dönüştürücü potansiyelini ve gölgelenen imgelerin eleştirel gücünü** tartışmayı amaçlamaktadır. Işık-gölge yerleştirmelerindeki yapısal dönüşümün yanı sıra, sanatçının projeksiyonsuz yapıtlarında yer alan estetik gerilimler de değerlendirilerek, çirkinin sanat içindeki temsil olanakları derinleştirilecektir. Bu bağlamda, hem Kristeva’nın abjection kavramı, hem de çağdaş trash art uygulamaları ışığında sanatın dönüştürücü gücü yeniden düşünülmeye açılacaktır.

2. SANATIN TEMSİL SINIRLARI: ÇÖP, NESNE VE KAVRAMSAL YÖNELİMLER

Sanatın tarihsel gelişim süreci incelendiğinde, duygu ve düşüncenin ifadesi için kullanılan sanatın, sürekli bir değişim ve yeniden biçimlenme içinde olduğu görülür. Bu evrimi tetikleyen temel unsurlar arasında toplumsal yapılar, yaşam pratikleri ve teknolojik(ekolojik temelli) gelişmeler önemli bir yer tutar. Söz konusu etkenler, sanatsal ifade biçimlerinin hem içerik hem de form açısından çeşitlenmesine olanak tanımış; böylece her dönemde özgün ve çağın ruhunu yansıtan anlatım yolları ortaya çıkmıştır. Bu süreçte, klasik estetik yaklaşımların ötesine geçilerek daha deneysel ve çoğulcu anlatım biçimlerinin benimsendiği yeni bir sanat dili şekillenmiştir. Özellikle biçimsel tercihlerin merkezine yerleşen “nesne”, çağdaş sanatın değişen paradigmaları ve estetik stratejileri doğrultusunda temel bir ifade aracına dönüşmüştür. Sanatın biçim ve içerik düzeyinde geçirdiği dönüşüm, nesnenin ifade aracı olarak sanat yapıtına dâhil edilmesini mümkün kılmıştır. Bu eğilim, yalnızca estetik bir tercih değil, aynı zamanda sanatın düşünsel derinliğini artıran kavramsal bir yönelimin de habercisidir. Özellikle 20. yüzyılın başlarında sanatçılar, gündelik nesneleri sanatsal bağlama taşıyarak hem temsil anlayışını sorgulamış hem de yeni anlatım biçimlerinin temellerini atmışlardır. Bu tarihsel kırılmanın izleri, kolaj, asamblaj ve hazır nesne kullanımı gibi tekniklerde açıkça gözlemlenebilir.

20. yüzyıl başlarından itibaren gündelik nesneler, sanatın hem aracı hem de doğrudan öznesi haline gelmiştir. Bu yönelimin erken örnekleri arasında, Picasso ve Braque’ın kolaj temelli çalışmaları öne çıkar. Kolajın başlangıcı genellikle Braque’ın 1912’de sahte ahşap desenli kâğıt kullanmasına dayandırılrsa da, Greenberg’e göre bu yaklaşımın izleri, Braque’ın 1910 tarihli *Still Life with Violin and Palette* adlı yapıtındaki çivi gölgesiyle çok daha erken dönemde görülmeye başlanmıştır (Harman, 2022:156). Braque’ın kolajlarında kâğıt kullanımıyla geliştirdiği teknik ve Picasso’nun atık malzemelerle oluşturduğu üç boyutlu asamblajlar, gündelik nesnelerin sanatla bütünleştiği yenilikçi yaklaşımların öncüsü olmuştur (Antmen, 2014: 48-49). Aynı dönemde Duchamp’ın hazır nesnelerle gerçekleştirdiği müdahale ise, sıradan objelerin bağlam değiştirilerek sanat eseri olarak değerlendirilebileceğini göstermiştir. Kurt Schwitters (1887-1948), “Merz” adını verdiği eserlerinde atık nesne ve karışık teknik kullanarak sınırsız malzeme anlayışını sanat pratiğine taşımıştır. Daha önce kübizm, dadaizm, fütürizm ve sürrealizm içinde uygulanmış ancak kavramsallaştırılmamış olan asamblaj terimi ise, 1950’de Jean Dubuffet (1901-1985) tarafından tanımlanmıştır (Keser, 2009: 51, Hodge, 2022: 205). Bu teknik, sanatçılar tarafından kimi zaman anlatı odaklı, kimi zaman da nesnenin biçimsel özelliklerine dayalı heykelsi araştırmalar için

kullanılmıştır (Toluyağ, 2021: 187). Atık nesne temelli kolaj, asamblaj ve hazır nesne kullanımıyla başlayan süreç; heykel, enstalasyon ve akümü-lasyon gibi ifadelerle daha zengin ve dikkat çekici bir boyuta ulaşmıştır. Montaj tekniğiyle işlevinden koparılan sıradan nesneler, yeni bir gerçeklik yaratılarak heykel malzemesine dönüşür (Yılmaz, 2015: 190). Jasper Johns'un nesne kullanımı 1950'lerin asamblaj estetiğini yansıtırken, Robert Rauschenberg (1925-2008) rastlantısal objeleri düşünsel akışla ilişkilendirerek yapıtlarına entegre etmiştir. Sürrealistlerin bilinçdışı çözümlemeye dayanan yaklaşımından farklı olarak, Rauschenberg yorumdan çok doğrudan benzeşme deneyimini önemsemiştir (Fineberg, 2014: 197). Bu bağlamda nesne, sanatsal pratiği biçimlendiren merkezi bir unsur haline gelmiştir.

Kavramsal temelli üretimlerde nesnenin, rastlantısal, gündelik deneyim ve düşünsel süreçlerle sanat yapıtına dâhil edilmesi, sanatın temsil biçimlerinde yeni olanaklar yaratmıştır. Bu yaklaşım, nesneyi yalnızca estetik bir unsur olarak değil, aynı zamanda toplumsal, psikolojik ve kültürel anlam katmanlarıyla değerlendirme zeminine taşımıştır. Sanatçının bireysel pratiğinden kolektif hafızaya uzanan bu geniş perspektif, ilerleyen yıllarda değişen dünya koşullarıyla birlikte sanatın eleştirel işlevini daha görünür hâle getirmiştir. Teknolojik gelişmeler, feminist hareketler, küreselleşme ve dijital iletişim araçlarının etkisiyle insan yaşamındaki (yönelimsel) paradigmlar çözümlenmesi gereken yeni sorunları da beraberinde getirmiştir. Tüketim kültürünün dinamikleriyle birlikte artan atık sorunu, ekonomik büyüme ve kentleşmeyle daha da görünür hâle gelmiş; bu durum aynı zamanda bazı sanatçıları eleştirel yaklaşımlar geliştirmeye ve farkındalık yaratmaya yöneltmiştir. Bu dönüşüm süreci, yalnızca toplumsal yapıları değil, sanatın üretim ve ifade biçimlerini de derinden etkilemiş; Kavramsal sanatın fikirsel yöneliminden beslenen çağın sanatsal janrı, nesneyi estetik bir öge olmanın ötesine geçirerek düşünsel içeriğin taşıyıcısı hâline getirmiştir. Sanatçılar, gündelik yaşamdan alınan öğeleri farklı bağlamsal ilişkiler içinde değerlendirerek, onları sorgulayıcı ve eleştirel bir söylemin parçası hâline getirmiş; bu doğrultuda, tüketim toplumunun yarattığı çöp kültürü ve artan atık sorunu, çevresel bir problem olmanın ötesinde, sanat için güçlü bir ifade aracı olarak kullanılmaya başlanmıştır. Böylece atık nesneler, mevcut yapıları ifşa eden yaratıcı stratejilere dönüşmüştür.

Jean Baudrillard, Tüketim Toplumu adlı eserinde, modern yaşamın insanı artık diğer insanlardan çok nesnelerle kuşattığını belirtir. Ona göre, tüketimin ve maddi bolluğun artmasıyla birlikte nesneler çevremizi olağanüstü bir yoğunlukla sarar ve bu durum, insan ekolojisinde köklü bir değişimi beraberinde getirir (Baudrillard, 2008: 15). İşlevini yitiren ya da gereğinden fazla üretilen bu nesneler, zamanla kendi kullanım ama-

cının dışına çıkararak atık hâline gelir. Baudrillard'a göre modern toplum, işlevsiz nesnelerin, kopyaların ve çöplerin hızla çoğaldığı bir yapıya dönüşmüştür. Bu bağlamda günümüzü "at-gitsin toplumu" olarak tanımlar; bu tanım, hem nesne bolluğunu hem de akıl dışı tüketim alışkanlıklarını ifade eder (Baudrillard, 1998: 12, 42). Tüketim, arzuların gerçekleşeceği vaadini sunsa da, gerçekte çöp yığınları ve tatminsizlik üretir. Scanlan ise her değer verdiğimiz şeyin kaçınılmaz biçimde atık yarattığını vurgular; bu da bireylerin neye değer vermesi gerektiği konusunda yönsüzleşmesine ya da manipülasyona açık hale gelmesine yol açar. Sonuç olarak, aşırı tüketim bireysel kırılganlıklarımızı ve ahlaki çelişkilerimizi açığa çıkarır; ürettiğimiz çöp, kim olduğumuzu ele verir (Scanlan, 2018: 9-11). Çöp, her ne kadar hayatın her alanında var olsa da çoğu zaman göz ardı edilir. Değerini, işlevini ya da çekiciliğini yitiren nesneler, beklentilerimizi karşılamadıkları için reddedilir ve atılır (Scanlan, 2018: 13, 16). Bu durum, çöpün artık arzulanmayanla kurulan mesafeyi temsil ettiğini ve tüketim tercihlerini çoğu zaman bastırılmış arzularımızın şekillendirdiğini gösterir. Scanlan'a göre aşırı tüketim, bastırılmış psikolojik sorunları çözmek yerine derinleştirir; çünkü çöpe attığımız nesneler çoğu zaman kurtulmak istediğimiz duygusal yüklerin simgesidir. Son kullanma tarihiyle ilişkilendirilen bu nesneler, görünürde yok edilse de hem atıklar hem de sorunlar birikmeye devam eder. Eski eşyaları atmak, geçmişten ve sıkıntılardan arınma hissi yaratsa da, bu yalnızca geçici bir yanılsamadır (Scanlan, 2018: 49-50).

Bireysel ve kolektif bir tüketim bağlamında çöp, tarih ve toplumsal bellek tarafından görmezden gelinse de, psikanalitik açıdan unutulamaz olanın bir parçasıdır; bu nedenle "gölgenin tarihi"ne dâhil edilir (Scanlan, 2018: 40). Tıpkı tarih gibi, bireysel psikolojik sorunlar da tekrar eder ve zamanla bir karmaşaya dönüşür. İsrafın yarattığı bu kaos, geçmişin anıları, bastırılmış deneyimler ve çözülmemiş sembolik yüklerle doludur.

Aniela Jaffé'ye göre semboller, bireyin bilinçlenme sürecini tetikler; sanat da bu semboller aracılığıyla toplumsal sorunlara ayna tutar ve izleyicide farkındalık yaratır. Sanatçılar yaşadıkları dönemi yansıtan figürlerdir ve bir sanat eserine duyulan hayranlık, kolektif bilinçdışının etkilenmesiyle ortaya çıkar. Bu bağlamda çağdaş sanat, yalnızca bireysel değil, kolektif bir deneyimi yansıtır; sanatçının kişisel katkısı ise biçim ve üslupta kendini gösterir (Jaffé, 2007: 238, 250 - 51). Terry Smith'e göre çöp, ihtiyaç fazlası nesnelerin çoğu zaman bireysel takıntılar sonucu üretildiğini gösterir ve bu da insanı sürekli bir zihinsel karmaşa içinde yaşamaya zorlar (Smith, 2009: 225). Çağdaş çöp sanatı, bu karmaşayı görünür kılarak hem tüketim alışkanlıklarını hem de bunların yarattığı psikolojik yükleri sorgulama imkânı sunar. Nitekim, çöplerimizden kurtulmaya çalışsak da, sanat onları yeniden önümüze getirerek yüzleşme alanı yara-

tır (Vergine, 2007: 12-13). Dolayısıyla hem psikanaliz hem de kolektif bellek kuramları, atık kavramını bireysel ve toplumsal düzeyde bastırılmış olanla ilişkilendirir. Çöp, yalnızca fiziksel bir artık değil; unutulmak istenen, dışlanan ya da yok sayılan duyguların ve deneyimlerin taşıyıcısıdır. Sanat ise, bu bastırılmış olanı yüzeye çıkararak hem bireysel farkındalık yaratır hem de kolektif bilinçdışını harekete geçirir. Bu bağlamda çağdaş sanatçının rolü, çöp gibi görünmeyi görünür kılmak, semboller aracılığıyla izleyiciyi kendisiyle ve çağın sorunlarıyla yüzleştirmektir.

“Ready made” kavramının estetik düşüncede yarattığı köklü dönüşüm; sanat ile nesne, izleyici ile anlam arasındaki sınırları yeniden tanımlarken, bu müdahale alanının sanatın kolektif anlayışına olan etkileri bağlamında nesne sanatıyla genişleyen çıktılarına ek olarak özellikle “trash art” gibi kavramsal yönelimlerin de temelini oluşturmuştur. Trash art, değersizleşmiş ya da dışlanmış nesneleri estetik biçimde yeniden düzenleyerek hem toplumsal hafızaya hem de sanat tarihine eleştirel bir bakış sunar (Lithgow & Wall, 2019: 1-27; Crang, 2012: 163 - 173). Bu yaklaşımda çöp, yalnızca malzeme değil; aynı zamanda kültürel bir semptom ve bellek taşıyıcısıdır. Bu doğrultuda kimi sanatçılar, aşırı tüketime dikkat çeken çöp temalı enstalasyonlar üretirken; kimileri gündelik yaşamı fotoğraflarla belgelemiş, kimileri ise kişisel eşyalarını ya da atıkları sanatsal malzeme olarak kullanarak bireysel hafızayla kolektif deneyimi birleştirmiştir. 1950’ler ve 60’larda Fransa’da Jean Tinguely, Arman, Daniel Spoerri ve Niki de Saint Phalle gibi Yeni Gerçekçi sanatçılar, atık malzemeleri sanatsal üretimde kullanmaya yöneldiler. Aynı dönemde, İtalya merkezli Arte Povera hareketinin temsilcileri Mario Merz, Jannis Kounellis ve Gilberto Zorio da ucuz ve gündelik nesneler aracılığıyla çevresel duyarlılık taşıyan sergiler düzenlediler (Heartney, 2008: 43-46, Lucie-Smith, 2004: 321). Bu yaklaşım, sonraki yıllarda farklı sanat disiplinlerinde de etkisini sürdürdü. 1961’den 2019’a uzanan süreçte, Niki de Saint Phalle ve Ben Vautier’in karışık teknik çalışmaları; Enrica Borghi’nin performansları; Damien Hirst, Nedko Solakov ve Gabriel Kuri’nin enstalasyonları; Dario Robleto’nun obje temelli işleri; Eloise Hawser’ın video heykelleri ve Tim Noble & Sue Webster’ın ışık-gölge yerleştirmeleri bu çizgide değerlendirilebilecek örnekler arasında yer alır. Tarihsel olarak çöp ve atık nesne temelli üretimlerin farklı coğrafyalarda ve disiplinlerde benzer duyarlılıklarla biçimlenmesi, bu yaklaşımın salt malzeme tercihindense, eleştirel ve kavramsal bir tavır içerdiğini göstermektedir. Sanatçılar, zaman içinde yalnızca atığın maddesel niteliğini değil, aynı zamanda onun çağrıştırdığı toplumsal, kültürel ve psikolojik katmanları da görünür kılan bir anlatım dili geliştirmişlerdir. Böylece atık nesne, hem estetik hem de düşünsel düzeyde sanatın dönüşümüne yön veren güçlü bir ifade aracına dönüşmüştür.

Sanat, tarih boyunca bireysel ve toplumsal belleğin taşıyıcısı olarak, insan deneyimlerinin izlerini aktaran bir ifade biçimi olmuştur. Toplumsal dönüşümler, çağdaş sanatı yalnızca biçimsel değil, düşünsel olarak da dönüştürmüştür; sanat, kendi amacını, yerini ve etkisini yeniden sorgulamaya başlamıştır. 1980'lerden itibaren küreselleşme süreciyle birlikte merkez-çevre ve mekân ilişkileri ile ekolojik meseleler sanatın gündemine girmiş; 1990'larla birlikte izleyiciyle daha etkileşimli, katılımcı sanat anlayışları ön plana çıkmıştır. Bu dönüşüm bağlamında çöpün kullanımına dayanan ekolojik temelli sanat anlayışı, tüketim kültürünün görünmezleştirdiği atık nesneleri estetik ve eleştirel bir düzlemde yeniden değerlendirerek çağdaş sanatın güçlü anlatı biçimlerinden birine dönüşmüştür. Bir zamanlar arzunun nesnesi olan ürünler, zamanla yüzleşilmek istenmeyen atıklara dönüşmüştür; sanatçılar bu dönüşümü hem malzeme hem de anlam olarak kullanarak izleyiciyi kendi yaşam pratiğiyle yüzleştirmiştir. Dolayısıyla çağdaş sanat, hem bireysel hem de kolektif düzeyde bastırılanı görünür kılmak; çöp, atık ve nesne üzerinden belleği, kimliği ve sistemsel eleştiriyi yeniden inşa etmenin etkili bir aracı hâline gelmiştir.

3. NESNE, IŞIK VE GÖLGE: TİM NOBLE & SUE WEBSTER'İN YAPITLARINDA ANLAMIN TERSYÜZ EDİLİŞİ

Kavramsal sanatın yükselişiyle birlikte, sanat yapıtı yalnızca estetik bir form değil, düşünsel bir sorgulama alanı hâline gelmiştir. Bu dönüşüm, sanatçının kullandığı malzemeden biçim diline, mekân kullanımından izleyiciyle kurduğu ilişkiye kadar pek çok unsuru yeniden tanımlamıştır. Tüketim kültürü, çevresel krizler, kamusal alanın dönüşümü ve küresel eşitsizlik gibi güncel sorunlar, sanatın merkezine yerleşirken; özellikle atık nesnelerin sanatsal üretime dâhil edilmesi, hem tüketim kültürüne yönelik eleştirel bir tavır hem de toplumsal belleğin görünmeyen katmanlarına dair bir araştırma alanı yaratmıştır. Günümüz çağdaş sanatında bu yönelim sanatın disiplinlerarası yapısını güçlendirirken; yalnızca malzemenin değil, anlamın da tersyüz edildiği, izleyicinin algısını dönüştürmeye yönelik güçlü bir stratejiye dönüşmüştür. Geleneksel normlara karşı alternatif üretim biçimleri ve sergileme yöntemleri bağlamında bazı sanatçılar, çöp, artık ve gündelik nesneler ile performans, video, yeni medya, vb. araçları kullanarak, hem biçimsel hem kavramsal düzeyde izleyiciyle yeni ilişkiler kurmakta; ışık, gölge ve yüzey gibi öğeleri sorgulayıcı bir estetik içinde yeniden yapılandırmaktadır.

Sanatçıların gündelik nesnelerle kurduğu ilişki; yalnızca eleştirel içerik taşıyan fikirler bağlamında değil, bu fikirlerin taşıyıcısı olan nesnelerin maddeselliği ve çağrışım gücü olarak da sanatın anlam katmanlarında belirleyici hâle gelmiştir. Bu doğrultuda, çağdaş sanat pratiği, çöp ve atık gibi görünürde değersiz materyalleri hem estetik hem düşünsel düzeyde

dönüştürerek yeni bir ifade alanı yaratır. 2001 yılında Damien Hirst'ün Eyestorm Gallery'de sergilenen, günlük atıklardan oluşan (kahve fincanları, kül tablaları, bira şişeleri vb.) isimsiz enstalasyonu galeri çalışanı tarafından temizlik zannedilerek yanlışlıkla kaldırılmıştır (Dighton, 2001). Bu durum, çöp estetiğinin algı sınırlarını ve sanatın maddesel dönüşümünü sorgulayan çağdaş sanat pratiklerinin ne ölçüde gündelik hayatla iç içe geçtiğini gösterir. Benzer biçimde, Dario Robleto da politik ve tarihsel referanslarla yüklü heykellerinde dönüştürülmüş nesneleri kullanır. Örneğin, 2002 tarihli *At War with the Entropy of Nature / Ghosts Don't Always Want to Come Back* adlı çalışması kemik tozu, trinitite, pas ve askeri ses kayıtları gibi sembolik yüklü malzemelerle üretilmiş; hem kişisel hafızaya hem kolektif travmalara işaret eden katmanlı bir anlatı sunmuştur (Heartney, 2008: 51). Atık nesneyle çalışan bazı sanatçılar ise, anlamı yalnızca belirli bir açıdan bakıldığında ortaya çıkan anamorfoz temelli işler üretir. Bu yaklaşımın öne çıkan isimlerinden Bernard Pras, gündelik nesneleri kavramsal kompozisyonlara dönüştürerek göstergele-rarası ilişkiler kurar ve yapıtlarında izleyici algısını yönlendiren optik bir düzenlemeye başvurur (Civliz, 2023: 26-38).

Üç boyutlu formların projeksiyon yoluyla iki boyutlu gölgeler oluşturarak sanatsal bir etki yarattığı özgün bir heykel biçimi olarak tanımlanan Gölge Sanatı (Shadow Art) yöntemi de çağdaş enstalasyonlardaki kullanımı açısından, yalnızca görsel bir unsur olarak değil; aynı zamanda kavramsal birer araç olarak ele alınmakta, ışık ve gölgenin kullanımı nesneyle birleşerek çok katmanlı anlatımlar üretmektedir. (**Demir ve Anbarpınar, 2020:220**). Atık nesnelerle oluşturulan heykellerde olduğu gibi, gölge temelli yerleştirmelerde de esas olan biçim değil, kavramsal derinliktir. Işık olmadan görünmeyen silüetler, aslında sanatçının iletmek istediği anlamın ve düşünsel içeriğin taşıyıcısıdır. Çöp ve/veya atık nesnelerden üretilen heykellerin biçimsel belirsizliği, ışıkla oluşan silüetin etkisini güçlendirir ve izleyiciyi anlam üretmeye yönlendirir. Bu deneyimde, sunum biçimi, mekân ve izleyicinin psikolojik durumu belirleyici unsurlardır. Enstalasyon ve heykeli gölgeyle bütünleştiren sanatçılar arasında Shigeo Fukuda, Diet Wiegman, Fred Eerdekens, Kumi Yamashita, Tim Noble ve Sue Webster öne çıkan isimlerdendir

Bu tür optik ve mekânsal duyarlılığa dayalı çalışmalar, yalnızca nesne seçimiyle değil, izleyiciyle kurduğu algısal ilişkiyle de öne çıkar. Anlamın bakış açısına ya da ışığın yönüne bağlı olarak değiştiği bu pratikler, ışık ve gölgenin sanatsal dilin bir parçası hâline geldiği örneklerle buluşur. Bu bağlamda, ışık ve gölgeyi çöp nesnelerle ilişkilendirerek hem biçimsel hem de simgesel anlamları tersyüz eden Tim Noble & Sue Webster ikilisi, bu alandaki en çarpıcı örneklerden biridir.

İngiliz sanatçılar Tim Noble ve Sue Webster; çöp, metal, her türden atık nesne, tahnitli hayvan beden ve iskeletleri gibi farklı materyallerle oluşturdukları asamblaj ve heykelleri, ışık-gölge ilişkisi üzerinden kurgulayan sıra dışı bir estetik yaklaşımla tanınırlar. Bu yapıtlar, temsille soyutlama, varlıkla yokluk gibi karşıtlıklar üzerinden algı psikolojisi ve toplumsal anlam ilişkilerini sorgular. Sanatçılar, çoğunlukla kendi bedenlerini gölge otoportrelerde model olarak kullanır; bu yönelim ise kişisel hafızaya dayalı, otoportreyi yeniden tanımlayan bir anlatı stratejisine dönüşür (Sanders, 2007: 400-411). Noble ve Webster, rastlantısal biçimde bir araya getirilmiş atık nesneleri, ilk bakışta kaotik görünen fakat ışıkla anlam kazanan etkileyici yerleştirmelere dönüştürür. Sanatsal üretim süreçlerinde olasılıkları keşfetmeye dayalı deneysel bir yaklaşım benimseyen ikili, çalışmalarında tüketim kültürünün yıkıcı etkilerini eleştirel bir dille yansıtır. Alaycı ve provokatif bir üslupla izleyicinin algı süreçlerini sınavan sanatçılar, özellikle soyut görüntülerin algılanışı ve anlamlandırılması üzerinde yoğunlaşırlar. Rastlantısal nesneleri yığarak oluşturdukları yerleştirmeler aracılığıyla, biçimsel olarak karmaşık, kaotik ve grotesk bir etki yaratırlar. Bu yığınlar, projeksiyonsuz halleriyle izleyicide tiksinti, düzensizlik ve anlamsızlık çağrışımları da yaratabilirken, yalnızca belirli bir ışık kaynağı altında insan silüetine dönüşürler (Classcs, 2009: 52-58).

Sanatçılar, tahnit edilmiş hayvanlar, metal, ahşap ve özellikle evsel atıklar gibi çeşitli materyallerle çalışırlar. Gölgenin istenilen formu oluşturabilmesi için nesnelerin boyutu, açısı, saydamlığı ve yerleşimi büyük önem taşır; ardından doku, renk ve nesneler arası ilişkiler gibi detaylar da kompozisyonu tamamlar. Bu yaklaşımın erken örneklerinden Miss Understood & Mr Meanor (1997) adlı çalışmada, gözlük, ilaç kutusu, ambalaj gibi kişisel atıklar rastlantısal biçimde yerleştirilmiş; ışıkla birlikte, duvarda sanatçılara ait kesik kafa silüetleri ortaya çıkmıştır. Kan damlalarını çağrıştıran bu sahne, ürkütücü etkisine rağmen alaycı bir oyun duygusu taşır. Nesnelerin biçimsel özelliklerinden yararlanılarak oluşturulan bu gizli imgeler, hem ironik bir anlatı sunar hem de duyarsızlaşma olgusuna dair eleştirel bir okumaya imkân verir.(http 1)

Farklı dokulardaki atıkların özenle düzenlenmesiyle, sanatçıların kazığa saplanmış başlarının duvara yansıtılmış silüetine dönüşen gölgeler, aynı zamanda gerçekliğin indirgenmiş bir temsili olması fikrinden hareketle, bu yerleştirmelere eleştirel bir boyut kazandırır. Bu bağlamda Noble ve Webster'in çöp, enkaz ve hayvan kadvralarını araç olarak seçmesi, bu materyalleri sadece estetik değil, aynı zamanda bilgi ve anlamın taşıyıcısı olarak konumlandıklarını gösterir (2011) Amerikalı küratör Jeffrey Deitch'e (2009) göre, Noble ve Webster, gölge heykellerinde soyut ile temsili olanı başarılı biçimde bütünleştirir. Bu anlayışın çarpıcı bir

örneği olan Dirty White Trash (With Gulls) (1998), güzellik ile çirkinlik, biçim ile anti-form arasında kurulan ikili bir gerilimle çalışır. Yapıt, hem biçimci bir yaratım sürecini somutlaştırır hem de geleneksel formalist estetiğe karşı radikal bir itiraz ortaya koyar (Deitch ve Rosenthal, 2009: 43)

Dirty White Trash, sanatçıların altı ay boyunca biriktirdikleri evsel atıklardan oluşan kaotik bir yığın gibi görünürken, ışıkla birlikte duvarda kusursuz bir gölge silüeti belirir. Anamorfik yapısıyla çöp yığını ile gölge arasındaki karşıtlık, hem biçimsel bir dönüşüm hem de algısal bir kırılma yaratır. Gürültülü ve rastlantısal nesne düzeni, ışık aracılığıyla sadelik ve netliğe evrilir.

Bu geçiş, izleyiciyi gerçekliğin doğasına dair; görünen nesne mi, yoksa onun gölgesi mi gibi fenomenolojik bağlamda sorgulamalara da yönlendirirken, hem biçimsel hem de düşünsel olarak tersyüz edici bir deneyim sunar: **çirkin olan, çöp olan ve reddedilen her nesne**, estetik, figüratif ve tanıdık hale gelir (Tate, 2007). Işık ve gölgenin ayrılmaz varlığı, Noble ve Webster'ın sanatında hem tamamlayıcı hem de karşıt unsurlar olarak belirleyici bir rol oynar. Bu ikili arasındaki gerilim, izleyicide şaşkınlık, eğlence, uyarılma ve provokasyon gibi çok katmanlı duygu tepkileri yaratır. Sanatçıların heykelleri “asıl şey” (çöp/nesne) ile onun “gölgesi” (insan imgesi) arasında kurdukları yapay ama estetik bir bağlam içinde işler. Bu bağlamda, ışık yalnızca teknik bir araç değil, aynı zamanda **dönüştürücü bir faildir**. Gölge, burada klasik anlamda bir yansıma değil, **algının ve estetik sınırın yeniden üretimidir**. Bu yönüyle işlerin anamorföz yapısı, izleyici konumlandırmasını ve algı pozisyonunu da içerir.

Tim Noble ve Sue Webster, 2014 yılında Masterpiece London'da sergilenen The Masterpiece adlı eserleriyle “Yılın Nesnesi” ödülünü kazandılar. Gümüş tonlarında parlayan bu yerleştirme, ışıkla aydınlatıldığında sanatçıların klasik profilini duvara yansıtan etkileyici bir gölge oluşturur. Ancak yakından bakıldığında, bu silüeti oluşturan malzemelerin ölü haşere kalıpları, fareler, kurbağalar ve sincaplar gibi çeşitli hayvan kadvralarından oluştuğu fark edilir. Sanatçılar bu unsurları hem doğadan toplamış hem de evcil hayvanlarının getirdiği “hediyelerle” bir araya getirmiştir. Bu grotesk malzemelerle kurulan yapı, estetik cazibeyle tiksinti arasında gidip gelen bir gerilim yaratır; izleyiciyi hem çeken hem de irkiltiren bir “ölüm hayvanat bahçesi” sunar (Apollo, 2014)

Noble ve Webster, üretim süreçlerini yalnızca estetik arayışlarla değil, aynı zamanda bilinçaltı dürtüler ve algı psikolojisiyle ilişkilendirir. Sanatçılar, nesne biriktirme alışkanlıklarını bilinçli bir koleksiyonerlikten ziyade sezgisel ve süreç odaklı bir yaklaşım olarak tanımlar. Çoğu zaman, atık ya da biyolojik kalıntılarla çevrili olduklarını fark ettiklerinde

bu nesneleri sanatsal birer araç olarak yeniden değerlendirdiklerini belirtirler. Kedilerinin getirdiği ölü hayvanları ya da biriktirdikleri kemikleriyle uzun süre saklayarak çalışmalarda kullanmaları da bu içsel birikimin parçasıdır. British Museum’da mumyalanmış hayvanlar arasında gerçekleştirildikleri enstalasyon da bu bağlamda, geçmişle kurulan kültürel ve materyal temelli bir diyalogdur. Sanatçılar, eserlerinde ışıkla birleşen gölgeyi yalnızca biçimsel bir araç olarak değil, aynı zamanda karanlıkla, bilinçdışıyla ve iktidar göstergeleriyle ilişkilendirerek, izleyicinin algı sınırlarını zorlayan psiko-simgesel alanlar yaratırlar. (2009: 52-58) Tim Noble & Sue Webster’ın yaklaşımı, yalnızca malzemeye değil, malzemenin ideolojik ve kültürel yüküne müdahale eder. Çöp, burada yalnızca bir nesne değil, aynı zamanda bir **tarih**, bir **iz**, bir **reddediştir**. Onun ışıkla figüre dönüşmesi, çirkinin estetikleştirilmesi değil; aynı zamanda reddedilenin geri çağırılmasıdır. Bu anlamda eserler, birer estetik “anlatı” değil; birer **epistemolojik müdahale** olarak da okunabilir.

Noble ve Webster zaman zaman çalışmalarındaki gösteriş ve öz-merkezcilik nedeniyle eleştirilse de, gölge kompozisyonlarında sergiledikleri ikonografik duyarlılık dikkat çekicidir. Rastgele nesnelerle aşkın imgeler kurmaları, biçimsizliğe atfedilen gölge kavramını ters yüz eder. Yapıtlarının Gotik nitelikleri, gölgenin tarihsel olarak taşıdığı uğursuz anlamlara ince göndermelerde bulunur. Bu eserler yalnızca popüler illüzyon ya da çocuklukta oynanan gölge oyunlarına değil, aynı zamanda Arcimboldo’nun portreleri veya Holbein’in anamorfik yansımaları gibi sanatsal geleneklere de bağlanır. Kullanılan materyalin kırılğanlığı ise, gölgenin geçicilik ve kibirle ilişkilendirilen simgesel yükünü pekiştirir. Nitekim bu kırılğanlık, 2004 yılında çıkan Momart deposu yangınında yok olan Miss Understood & Mr Meanor adlı eserle trajik bir biçimde görünürlük kazanmıştır (Tate, 2007).

3. BEDENSEL ATIĞIN ESTETİĞİ: ABJECT ART VE SINIRLARIN İHLALİ

Sanat, tarihsel süreçte katı kuralların egemenliğinden özgür ifade arayışına uzanan zorlu bir dönüşüm geçirmiştir. Bu özgürlük mücadelesi, sanatçılar için aynı zamanda bir kimlik ve özneleşme sorunsalıyla yüzleşmesi gerekliliğini de beraberinde getirmiştir. Sanatın ayrıcalıklı bir edim, sanat nesnesinin ise benzersiz bir varlık olarak kabul edildiği geleneksel anlayış, Duchamp’ın hazır nesne müdahalesiyle radikal biçimde sarsılmış; 20. yüzyılın sonlarına gelindiğinde ise sanatçılar, seçtikleri malzeme ve temalarla birlikte sanatın formunu sürekli olarak yeniden tanımlamışlardır. Değişen sosyo-kültürel yapılar, ekonomik çalkantılar ve toplumsal krizler; sanatçıyı yeni düşünce modelleri geliştirmeye, izleyiciyle kurulan ilişkiyi “sarsıcı ve çarpıcı” deneyimlere dönüştürmeye yönlendirmiştir.

Sanatçılar, yerleşik sınırları aşarak dokunulmaz kabul edilen tabulara doğrudan müdahalede bulunmaya başlamış; özellikle 1980'lerin sonu ile 1990'lı yıllarda değişen sosyokültürel koşullarla birlikte, beden temsili sanatın merkezine yerleşerek, hem biçimsel hem de kavramsal açıdan yeniden yorumlanabilmesine neden olmuştur. Bu dönemde bedenın iç/dış sınırları, politik bir nesneye ve kamusal bir alana dönüşmesi gibi meseleler, sanat üretiminde beden sınırlarının kullanımını da içeren radikal ifadelerin önünü açmış; böylece Julia Kristeva'nın abject (iğrençlik) kavramı sanatsal söylemin önemli bir bileşeni hâline gelmiştir.

Julia Kristeva, *Revolution in Poetic Language* (1974) sonrası anlamın oluşum sürecine dair geliştirdiği semiyotik/sembolik etkileşim stratejisini, 1980-1987 yılları arasında yayımladığı üç temel eseriyle derinleştirir: *Powers of Horror* (1980), *Tales of Love* (1983) ve *Black Sun* (1987). Bu çalışmalar sırasıyla iğrençlik, aşk ve melankoli temalarını ele alarak öznel deneyimlerin tarihsel ve yapısal krizlerini tartışır (Keltner, 2011: 38). Özellikle *Powers of Horror*'da merkezi bir yer tutan "abjection" kavramı, Kristeva'nın Lacan ve Bataille'den ilhamla geliştirdiği şekilde, beden ile öteki arasındaki sınır ihlallerini tanımlar. Bu bağlamda, içten dışa atılan ve dışarıda yeni bir yapı oluşturan nesne - yani "iğrenç" - özne ile nesne arasındaki ayrımı kurar. Abject olan, hem sınır koyan hem de bu sınırın ihlaliyle tehdit eden bir oluşumdur; bu nedenle öznenin inşasında hem dışlanmış hem de kurucu bir öge olarak işlev görür. Sanatın bazı uç örneklerinde karşımıza çıkan abject kavramı, bireyin benliğini tehdit eden, hem itici hem de kaçınılmaz biçimde çekici olanla kurduğu çelişkili ilişkiyi tanımlar (Jennifer L., 1996: 29).. Dilimize, "iğrenç", "dışlanmış" ya da "aşağılık" olarak çevrilebilecek bu kavram, toplumun dışladığı, bastırdığı ya da görmezden geldiği her türlü varlık, madde ya da duruma, dolayısıyla da "iğrenç olan"ın temsiline dönüşebilir. Abject sanat ise izleyicide tedirginlik, rahatsızlık ya da içsel bir yüzleşme yaratarak normatif ahlaki yapılarla, temizlik ve bütünlük ideolojileriyle hesaplaşır. Bu tür temsiller, benlik algısının sınırlarını zorlayan ve özne-nesne ayrımını bulanıklaştıran bir estetik müdahale niteliği taşır.

Kristeva'ya göre iğrenç (abject), ne tam anlamıyla özne ne de nesnedir; ayna evresinden önce annenin parçası olan çocuk ya da ölüm sonrası nesneleşen ceset gibi sınırdaki bir varoluşa işaret eder. Sanatta bu durum; kan, dışkı, beden sınırları, çürüme ve ölüme dair imgelerle karşımıza çıkar. Bu tür temsiller, bedenın tersyüz edilmesini ve öznenin aşağılanarak dışlanmasını simgeler (Foster, 2009:188). Kristeva'nın bu kavramsallaştırması, Bataille'in "informe" (biçimsiz/form dışı) düşüncesiyle örtüşür. Bataille'a göre, pislik, sapkınlık ve bayağılık (abjection) gibi kavramlara verilen tiksinti tepkisi, toplumun ahlaki kodlarıyla şekillenir. Bu durum, bedensel atıklardan sosyal olarak dışlanan gruplara - fahişeler, serseriler, aylaklar,

caniler gibi - uzanarak, hem bedenin hem toplumun bastırdığı ‘öteki’yi görünür kılar. Biçimsizlik, çürüme ve yozluk, yalnızca estetik değil, aynı zamanda ideolojik bir yıkımı da temsil eder. Bu çerçevede abject, hem bedensel hem de toplumsal olanın bastırılan, ancak geri dönen yüzüdür (Artun, 2015).

Abject kavramı, Julia Kristeva’nın teorisinde yalnızca bedensel atıklarla değil, aynı zamanda kimliğin sınırlarını tehdit eden tüm unsurlarla ilişkilidir. İğrenç olan; düzeni, sistemi ve toplumsal normları bozan, bedenin geçirgenliğini ve öznenin bütünlüğünü sorgulatan bir varlık ya da durumdur (Kristeva, 2014:16). Kir ya da çirkinlik burada hijyenik değil, simgesel bir tehdittir. Kristeva’ya göre dışkı, kan, tükürük gibi “bedensel atıklar” ya da ölümün hatırlatıcısı olan her şey, kültürel olarak bastırılmakla birlikte, bilinçdışında sürekli bir geri dönüş potansiyeli taşır (Doğan, 2017: 421-436). Modern Batı kültürünün bu maddesel gerçekliklerle baş etme konusundaki yetersizliği, abject estetiğin sanat pratiklerinde eleştirel bir araç olarak ortaya çıkmasına zemin hazırlar. Böylece abject sanat, yalnızca tiksinti uyandırmakla kalmaz; aynı zamanda özne-nesne, iç-dış, beden-zihin gibi kategorilerin kırılmasını görünür kılar.

Bataille ve Kristeva’nın kavramsallaştırdığı iğrençlik, anlamın çöktüğü ve benliğin krizle karşılaştığı bir eşik olarak, toplumsal normları ve kategorik sınırları sorgulayan avangard sanatçılar için güçlü bir ilham kaynağı olmuştur. 1990’ların başlarında, iğrençlik ve formsuzluk gibi kavramlar dönemin radikal sosyo-kültürel atmosferiyle örtüşerek sanatsal ifadenin merkezine yerleşmiştir. AIDS salgını, yoksulluk, artan suç oranları ve uyuşturucu kullanımıyla sarsılan Amerikan toplumu; cinsiyet, beden ve kimlik politikaları etrafında yoğun tartışmalarla şekillenmiş, bu da sanat alanında sansüre karşı çıkan çarpıcı ve provokatif işlerin doğmasına neden olmuştur (Steihaug, 2000:6). Bu bağlamda, Andres Serrano’nun 1989’da büyük tepki toplayan *Piss Christ* adlı yapıtı, hem abject estetiğin hem de dönemsel gerilimin sembollerinden biri hâline gelmiştir. Abject estetik, özellikle 1980’lerden sonra bedenin temsilde sınırları zorlayan sanatçılarla öne çıkar. Andres Serrano’nun *Piss Christ* (1987) adlı işi, kutsal olanla bedensel atığı buluşturarak kültürel normları sorgular. Chris Ofili (1996) dışkı kullanımıyla dini ve etnik temsillere, Kiki Smith (1987-90) ise beden sıvılarına odaklanarak kadın bedeni üzerinden kimlik ve temsil sorunlarına işaret eder. Gina Pane ve Hermann Nitsch gibi sanatçılar da bedensel acı ve kanla gerçekleştirdikleri performanslarla, iğrenç olanı estetik ve politik bir sorgulama alanı hâline getirir. Bu sanatçılar, abject olguyu yalnızca şoke edici bir etki aracı olarak değil; kimlik, temsil ve sınır sorunlarını görünür kılan eleştirel bir strateji olarak kullanmışlardır (Ben-Levi, Houser, vd., 1993: 59-72).

1993'te Whitney Müzesi'nde açılan Abject Art: Repulsion and Desire in American Art sergisi, "abject sanat" kavramının sanat dünyasındaki yerini pekiştiren dönüm noktalarından biri olmuştur. Sergi; Rauschenberg, Mapplethorpe, Kusama, Mike Kelley ve David Wojnarowicz gibi isimlerin yapıtlarıyla, bedenın kırılğanlığı, kimlik yitimi ve bastırılmış arzular gibi temaları iğrençlik estetiği üzerinden görünür kılmıştır. Cindy Sherman'ın parçalanmış bebek imgeleri, Serrano'nun The Morgue serisindeki ölü beden fotoğrafları ve Kiki Smith'in kan, dışkı ve idrar sızdıran beden formları serginin dikkat çeken işlerindendi. Yardımcı küratör Simon Taylor, bu işleri sistem, kimlik ve beden bütünlüğünü sarsan, travmaları ve kişisel korkuları yeniden yüzeye çıkaran bir sanat pratiği olarak değerlendirmiştir (Jones, 2006: 390-92). Aynı yıllarda, Charles Saatchi'nin Sensation sergileriyle öne çıkan Young British Artists grubu da (örneğin Hirst, Emin ve Ofili), iğrenç olanı malzeme ve tema olarak işleyerek bu estetik yönelimi farklı biçimlerde sürdürmüşlerdir.

Kristeva'ya göre iğrençleşme, hem öznenin hem de toplumun sürekliliği için zorunlu bir arınma sürecidir. Özne, içindeki "yabancıyı" iğrençleştirirerek bir tür tabuyu kabul eder ve kimliğini tahkim eder. Ancak Kristeva, bu bastırmanın yeterli olmadığını, aksine iğrencin görünür kılınmasının kültürel dönüşüm için gerekli olduğunu savunur. Bu bağlamda, iğrenç yalnızca bireysel bir tepki değil, aynı zamanda iktidarın alanları düzenleme biçimiyle de ilişkilidir. William Ian Miller'ın vurguladığı gibi, iğrenme yalnızca kirli ya da tehditkâr nesnelere değil, aynı zamanda "alt" görölen sosyal kategorilere, dışlananlara ve değersizleştirilen varlıklara da yönelir. Böylece iğrenç, kültürel, ahlaki ve politik sınırların inşasında işlevsel bir rol oynar (Miller 1997:9, Aktaran Ahmed, 2015:115). Kristeva'ya göre günümüzde Lacan'ın "Babanın Kanunu" olarak tanımladığı, düzeni ve anlamı tesis eden yapılar çözülmeye başlamıştır. Bu bağlamda sanatçının rolü, iğrenç olanı bastırmak değil, onu görünür kılarak neden bastırıldığını sorgulamaktır. Sanat artık, kültürel olarak dışlanana ifşa ederek mevcut normların kırılğanlığını açığa çıkarma sorumluluğunu üstlenmelidir(Kristeva, 2004:18, aktaran.Foster,193-212).

Kristeva'nın kavramsallaştırması, modern öznenin bastırıldığı ya da dışladığı her şeyi görünür kılar; "İğrenç olan, "ben" ile "öteki" arasındaki sınırları sürekli ihlal eder" (Kristeva, 1982: 4). Bu bağlamda abject, yalnızca bedensel değil, aynı zamanda sosyokültürel bir temsildir. Abject estetik ise, kirlilik, çirkinlik ve dışlanmışlık gibi unsurların sanatta ifade bulduğu eleştirel bir alandır (Foster, 1996). Abject sanat, estetiği yalnızca haz odaklı bir deneyim olmaktan çıkarak, rahatsızlık, yabancılaşma ve anlamın kesintiye uğradığı bir sorgulama alanına dönüştürür.

Geleneksel estetik anlayışların ötesine geçen abject sanat, izleyiciyi yalnızca bir gözlemci olmaktan çıkarıp sınırları aşan, rahatsız eden imgelerle yüzleşmeye zorlar. Bu sanat pratiği, görmezden gelinen ya da bastırılan gerçekliklerin sanatsal temsil yoluyla yeniden gündeme gelmesini sağlar. Tam da bu noktada, estetiğin sınırlarını zorlayan yapıtlar yalnızca bedensel değil, toplumsal ve kültürel yapının da sorgulanmasına olanak tanır. Bedenin politik ve kültürel bir temsil alanına dönüşmesiyle birlikte, doğallığı içinde bastırılan bedensel işlev ve eğilimlere dikkat çeken sanatçılar, eleştirilerini toplumsal cinsiyet normlarına yönelterek pek çok cinsiyet tanımının konumlandırılış biçimlerini sorgulamışlardır. Bedensel varoluşun kategorize edilmesine ve sabit kimlik yargılarına karşı çıkan bu sanatçılar, toplumsal normları tersyüz ederek 21. yüzyılın sınır tanımaz estetik anlayışıyla örtüşen bir sanat dili geliştirmiştir. Bu bağlamda abject sanat, yalnızca malzemenin sınırlarını zorlayan bir estetik değil; aynı zamanda sanatçı ile yapıt arasındaki mahrem ve çarpıcı ilişkinin en görünür hâlidir.

4. “ÖTEKİ”NİN TEMSİLİ: GÖLGENİN ARDINDAKİ İMGELER

Her yıl dünya genelinde yaklaşık dört milyar ton atık üretilmekte; bu devasa hacim, küresel ölçekte 433 milyar dolarlık bir endüstri tarafından dönüştürülüp taşınsa da, büyük bir kısmı hâlâ kontrol altına alınmamaktadır (Acuto, 2014: 345 - 362). Scanlan’ın ifadesiyle atık, yalnızca fiziksel olarak değil, aynı zamanda toplumsal düzeyde de “ayrıştırılmış, değersizleştirilmiş” şeylerin ve varlıkların göstergesidir (Scanlan, 2005: 10). Dickson’un “kapitalizmin yaşayan ölüsü” olarak tanımladığı bu görünmez madde, maddi sonuçları giderek daha ağırlaşmasına rağmen, modern yaşamın periferisinde algılanmaya devam etmektedir.

Toplumsal düzenin sürdürülebilmesi için “aşağılık” olan dışlanması; aksi halde, bu unsurun travmatik karşılaşmalara ve toplumsal istikrarsızlığa yol açabileceğini savunan Julia Kristeva’nın (1982); Mary Douglas’ın (1966) kültürel saflık kuramıyla da örtüşen bu düşüncesi, atığın yalnızca fiziksel değil, sembolik düzeyde de sistem dışına itilmesi gerektiğini vurgular. “Temel madde” kavramıyla, toplumsal ve entelektüel hiyerarşileri bozan, şekilsiz ve biçimden yoksun maddeselliğe dikkat çeken Georges Bataille’e göre de tüm bu maddeler, idealize edilmiş insan arzularının dışında kalarak, arzuların kurduğu düzenin içine çekilmeye direnir (Bataille, 1997, s. 163). Kristeva’nın “aşağılık” kavramında olduğu gibi, Bataille’in “büyük ontolojik makinesi” de düzenli, rasyonel ve faydacı bir yapıyı temsil eder; ancak bu yapı, dışlanan, heterojen ve düzensiz unsurlar tarafından sürekli tehdit altındadır (Marchak, 1990; Tyler, t.y.). Aşağılık madde gündelik yaşamdan silinmiş görünse de, dönüşüm sürecinde öngörülemezliği ve rastlantısallığıyla varlığını sürdürür. Atık yönetim sistemleri; malzeme,

norm, politika ve insan ve/veya insan dışı etkenleri kapsayan bir dizi uygulama ve prosedürden oluşsa da, çöp daima bu kontrol ve planlama girişimlerinin ötesine geçerek sistemin öngöremediği sapmalar üretecektir (Reno, 2016; Kaika & Swyngedouw, 2000). Toplumsal ve ekolojik çöküşün eşliğindeki çağdaş toplumda, dışlanmış olanı estetize etmek, felaketi önlemenin olası yollarından biridir (Seegert, 2014, s. 4). Atıkla çalışan çevre - arazi sanatçıları, kavramsalcılar ve aktivistler, çöp ve artık malzemeleri sanatsal forma dönüştürerek görsel olarak çarpıcı enstalasyonlar üretmesi, rastlantısal öğelerle yeni düşünce biçimlerini tetiklerken; statükonun imgelerini ve toplumsal algıyı dönüştürme potansiyeli de taşırlar.

Atık ve dışlanmış olanın estetikleştirilmesi, yalnızca çevresel ya da maddesel bir sorunla sınırlı değildir; aynı zamanda kültürel, etik ve sembolik anlam dünyalarına dair derin göstergeler içerir. Bu noktada atığın ve “kirlili” olanın dışlanma süreci, bireysel olduğu kadar kolektif kimliğin inşasına da hizmet eder. Kristeva’nın teorik çerçevesi, bu ilişkiyi daha geniş bir tarihsel ve kültürel bağlamda anlamaya imkân tanır. Kristeva, toplumsal dışlamayı Yahudi-Hristiyan gelenekleri üzerinden ele alarak, aşağılık olanın çeşitli dini, ahlaki ve kültürel kodlarla hem bastırıldığını hem de yeniden üretildiğini öne sürer (Kristeva, 2014). Bu kodlar; tabu, günah ve arınma ritüelleri yoluyla işler ve özellikle pislik, kirlilik ve düzensizlik gibi sembollerle somutlaşır. Kristeva’nın Mary Douglas’ın “Purity and Danger”(1966) adlı çalışmasıyla ilişkilendirdiği bu yaklaşımda, pis olan yalnızca hijyenik bir tehlike değil, sınırları ihlal eden ve düzeni tehdit eden bir varlıktır (Kristeva, 2014: 69). Arınma ritüelleri bu tehdide karşı toplumsal bir tepki niteliğindedir ve bireysel kimliğin kırılğan yapısını korumaya yöneliktir. Cinsellikle ilişkilendirilen ve bedenden dışarı atılan “atık”lar, bedensel alt bölgelerle birlikte, hem fiziksel hem de simgesel sınırların ihlali üzerinden tanımlanır. Bu parçalar, yalnızca bireysel değil, aynı zamanda toplumsal düzeyde düzenin inşasında rol oynayan sınır belirleyici nesnelere dönüşür (Ahmed, 2015:115). Hal Foster’a göre, iğrençlik tam da bu noktada ortaya çıkar: Özne ile nesne, iç ile dış arasındaki uzamsal ayrımın çözüldüğü, anlamın askıya alındığı ve özneliliğin hem zamansal hem mekânsal olarak kırılğanlaştığı bir deneyimdir (Foster, 2009:193). Kristeva’ya göre, bedensel atıklar yalnızca yaşamın sürdürülebilirliği için değil, aynı zamanda ölümün kaçınılmazlığıyla yüzleşme açısından da belirleyicidir. Bedenin dışladığı sıvılar ve atıklar, canlılığın işaretleri olduğu kadar, yok oluşun da habercisidir. Bu döngüde en uç sınır, bedenin artık hiçbir şeyi dışlayamayacak hale geldiği, yani cesede dönüştüğü andır. Bu noktada ceset, hem varoluşun sınırını hem de en yoğun iğrençliği temsil eder. Kristeva, atığın ötekiyle kurduğu ilişkinin aynı zamanda benliğin sınırlarını tanımladığını; fakat bu sınırın aşılmasıyla birlikte varoluşun altüst olduğunu ileri sürer (Kristeva, 2004:16).

Atık nesneler, bedensel artıklar ve toplumsal olarak dışlanan maddeler yalnızca maddi değil, aynı zamanda kültürel ve simgesel düzeyde de “öteki”nin temsili hâline gelir. Kristeva’nın tanımladığı gibi, iğrenç olan, öznenin sınırlarını tehdit ederek varoluşsal bir krizi tetikler; bu kriz, bireysel olduğu kadar kolektif bir bilinçdışı sürecin de dışavurumudur. Bu bağlamda, atık ve çöp yalnızca geri dönüşüme konu olan fiziksel maddeler değil, aynı zamanda bastırılan arzuların, ölüm korkusunun, toplumsal dışlanmanın ve kültürel travmaların taşıyıcılarıdır. Güncel sanat, özellikle de abject(art) estetiğ(in)e yaslanan örneklerde, bu maddi kalıntılar anlam üretme kapasitesine sahip araçlara dönüşür. Tim Noble ve Sue Webster’ın çöp, kadavra ve evsel atıklardan ürettikleri ışık-gölge yerleştirmeleri de tam bu noktada anlam kazanır. Sanatçılar, hem bireysel kimliğin hem de toplumsal yapıların sınırlarını sorgulayan bir temsiliyet modeli sunarken, aynı zamanda atığın biçimsel kaosunu estetik bir düzene dönüştürerek izleyicinin algı eşiğiyle oynarlar. Bu yönüyle Noble ve Webster’ın işleri, iğrenç olanın estetikle buluştuğu, çirkinin anlamla katmanlaştığı ve atığın hem maddi hem de simgesel olarak yeniden üretildiği güçlü örnekler arasında yer alır.

Kristeva’nın abject kuramında beden, yalnızca biyolojik bir varlık değil, aynı zamanda kültürel, simgesel ve politik bir çatışma alanıdır. Öznenin oluşum sürecinde dışlanması gereken ancak asla tamamen bastırılmayan atıklar —kan, dışkı, ceset gibi bedensel sınır nesneleri— hem varlıkla yokluk, hem iç ile dış arasında istikrarsız bir eşik oluşturur. Bu eşik, yalnızca bireysel kimliğin değil, aynı zamanda toplumsal yapının da sürekliliğini tehdit eden bir kırılmalığa işaret eder. Kristeva’nın “ölü bedeni” atıkların en iğrenci olarak tanımlaması, çöpün yalnızca fiziksel değil ontolojik ve epistemolojik bir mesele olarak da ele alınmasına zemin hazırlar. Güncel sanat pratiklerinde, özellikle Noble & Webster gibi sanatçılar bu geçişi görünür kılarak, atık nesneleri birer sınır-nesneye dönüştürürler. Çöpler, kadvralar, evsel artıklar; bedenin parçalanmış temsiliğini hem maddi hem de metaforik düzeyde yeniden kurar. Böylece çöp, abject olanın maddi taşıyıcısına dönüşürken, sanatçıların yapıtlarında bedensel olanın simgesel tortusu olarak yeniden varlık kazanır. Noble & Webster’ın ışık-gölge enstalasyonlarında görüldüğü gibi, bu sanat pratiği yalnızca estetik bir deneyim değil, aynı zamanda kimlik, beden ve sistem kavrayışına karşı eleştirel bir müdahale niteliği taşır.

Tim Noble & Sue Webster’ın yapıtlarında çirkin(grotesk), dağınık ve atık olan nesneler evreni yalnızca görünür kılınmaz; aynı zamanda bilinçli biçimde estetiksel bir yapıya da dönüştürülür. Bu dönüşüm, Kristeva’nın abject kuramındaki bastırılmış olanın geri dönüşüyle doğrudan ilişkilidir. Zira abject olan —tıpkı çöpler gibi— temsilin sınırlarının dışına itilmiştir, ancak yok edilmemiştir (Kristeva, 1982). Noble & Webster, bu

dışlananı sanatın merkezine alarak, izleyiciyi hem görsel hem düşünsel olarak bir sınır deneyimine davet eder (Vigarello, 2013; Crang, 2012). Yapıtlarında, çirkinin(abject) içinden “güzel” üretme süreci, estetik değerlerin görelî doğasını ifşa eder. Anlam yalnızca nesnede değil, izleyicinin bakış pozisyonunda belirir: “güzel” olan, bakışın konumlandığı yerle de ortaya çıkar. Bu noktada, sanat yalnızca “güzel olan”ı temsil etmekle yetinmez; güzelliğin hangi koşullarda ve ne tür kırılmalarla mümkün olduğunu da gözler önüne serer. Anamorfoz tekniğiyle yaratılan ışık-gölge oyunu, yalnızca optik bir illüzyon değil; aynı zamanda kültürel kodların, estetik normların ve ahlaki sınırların eleştirel bir altüst oluşudur. Böylece izleyici, çirkin olanla karşılaşmaya, onu estetik bir düzlemde yeniden değerlendirmeye zorlanır (Lithgow & Wall, 2019). Bu estetik strateji, hem Kristeva’nın abject kavramını hem de çağdaş sanatın normlarla kurduğu gerilimli ilişkiyi görünür kılar. Noble & Webster’in işleri, yalnızca biçimsel bir dönüşüm değil; değerler sistemine yöneltilmiş radikal bir sorudur.

Projeksiyonsuz halleriyle grotesk ve biçimsiz olan bu işler, ışıkla tanımlandıklarında ise benliğe yaklaşır, tanıdıklaşır ve temsil edilebilir hale gelir. Bu dönüşüm, abject olanın bastırıldıktan sonra estetik bir zeminde geri dönüşüdür. Sanatçıların çöple yarattığı yığınlar, bir gölgeyle bütünleştğinde hem tanıdık hem de yabancı bir silüet olarak belirir. Böylece, hem abjection süreci yeniden kurulur hem de çöp estetikleşerek yeni bir değer kazanır (Foster, 1996; Doğan, 2017).

Jeffrey Deitch’in Dirty White Trash (with Gulls) adlı eser üzerine yaptığı değerlendirme, bu yapıtın zıtlıkların estetik düzlemde nasıl bir araya getirilebildiğini ortaya koyar. Ona göre çalışma; güzellikle pisliğin, biçimle biçimsizliğin karşılaşma noktasıdır. Kendi yaratım sürecini yansıtan bu eser, hem biçimci estetik anlayışa bir örnek teşkil eder hem de o anlayışın sınırlarını sorgular. Sanatçılar yalnızca biçimsel dönüşümü değil, aynı zamanda bu dönüşümün teatral etkisini de merkezlerine alırlar; izleyiciyi hem düşündüren hem de eğlendiren, öz farkındalıkla şekillenmiş bir anlatı sunarlar. 2006 yılında Freud Müzesi’nde düzenlenen “Polymorphous Perverse” başlıklı sergi, Tim Noble ve Sue Webster’in psikanalitik göndermelerle dolu yapıtlarını Freud’un mirasıyla diyaloga soktu. Bu sergide yer alan Black Narcissus, Webster’in parmaklarıyla Noble’in penisinin farklı kompozisyonlarından oluşturulan siyah silikon bir heykeldi ve Freud’un çalışma odasında, onun büstünün hemen yanına yerleştirildi. Aydınlatıldığında çift portreye dönüşen bu yapı, cinselliğin algı üzerindeki etkisini Freudyen bakışla yeniden düşünmeye açıyordu. Diğer bir iş olan Scarlett (2006) ise, mekanik oyuncakların çalıştığı bir masa düzeni içinde, bastırılmış cinsel arzularla sadomazoşist gerilimlerin birleştiği, rahatsız edici ve kaotik bir iç mekân kurgusuydu.

Tim Noble & Sue Webster'in "Miss Understood & Mr Meanor" (1997), "Dirty White Trash (with Gulls)" (1998), "HE/SHE (Diptych)" (2004), "Metal Fucking Rats" (2006) ve "Black Narcissus" (2006) adlı yapıtları, yalnızca estetik bir illüzyon değil, aynı zamanda çağdaş kültürün bastırıldığı normların, atık imgelerin ve dışlanmış beden temsillerinin eleştirel bir yeniden üretimidir. Bu işler, Kristeva'nın "abject" kavramıyla biçimsel ve düşünsel bir paralellik taşır: Gündelik hayatta bastırılan ve sınır dışı edilen atıklar –çöpler, ceset kalıntıları, çürüyen organik materyaller, hayvan kadvraları ve cinsel gönderimliliği yüksek nesneler– sanatın temsili alanına dâhil edilerek toplumsal arınma ideolojisine meydan okur. Bu yönüyle sanatçılar, yalnızca görsel bir illüzyon yaratmaz; çirkin olanın, groteskin ve iğrenç olanın estetik zemin üzerindeki karşılığını sorgulayan, felsefi, psikolojik ve politik katmanları olan derinlikli bir anlatı kurarlar. Işık-gölge dönüşümüyle yaratılan silüetler, izleyiciyi görsel bir eşikte tutarken, çöp yığınlarının ardındaki "gizli beden" temsilleri, kimlik, cinsiyet, arzu ve ölüm temalarıyla örülüdür. Özellikle Freud büstü formuna dönüşen "Black Narcissus" gibi örnekler, bilinçdışının dışavurumlarını doğrudan çöpleştirilen malzemeler üzerinden temsil ederek, psikanalitik göndermelerle toplumsal bastırma mekanizmalarını görünür kılar. Bu bağlamda, Noble & Webster'in işi yalnızca teknik ustalık değil, aynı zamanda "görünmeyen politikası"nı açığa çıkaran radikal bir sanatsal tavidir: Sanat, bu çerçevede bir dönüşüm değil, bir ifşa alanıdır; bastırılanın geri dönüşüdür.

Işık tamamen söndüğünde geriye yalnızca çürümüş hayvan bedenleri, iskelet parçaları, paslı metal yığınları, sigara izmaritleri ve evsel atıklardan oluşan biçimsiz kütleler kalır. Tim Noble & Sue Webster'in gölge silüetlerini yok saydığımızda, sanat yapıtı yalnızca çirkin, abject ve düşmanca bir yığın gibi görünür. Ancak tam da bu nedenle, işler tam anlamıyla bir object art manifestosuna dönüşür: Anlamın değil, madde fazlalığının; biçimin değil, bozulmanın; temsilin değil, varlığın çıplaklığıyla baş başa bırakır bizi. Bu eserlerde temsil edilen şey, herhangi bir imge değil, temsili mümkün olmayanın ta kendisidir. Gölge yoksa güzellik de yoktur; yalnızca atıkların ısrarlı mevcudiyeti ve yüzümüze çarpan maddi fazlalık kalır. Böylece bu işler, yalnızca estetik değil, ontolojik bir soruyla baş başa bırakır izleyiciyi: "Görünenin ardında başka bir anlam aramadan, bu çirkinlik içinde kalmayı kabul edebilir miyiz?" Sanat, burada bir yüzleşme alanıdır—temsilin rahatlatıcı perdesi çekildiğinde geriye kalanla yüzleşmenin zorunlu olduğu bir alan. Ve belki de asıl dönüşüm tam da burada başlar: Gölgeye değil, karanlığa bakarak.

SONUÇ

Tim Noble & Sue Webster'ın ışık-gölge yerleştirmeleri, çağdaş sanatın biçim, malzeme ve anlam ilişkisine dair radikal bir sorgulama alanı sunmaktadır. Bu sanatçılar, çöp, atık ve artık malzemeler gibi kültürel olarak değersizleştirilmiş ve dışlanmış olanı kullanarak yalnızca estetik değil, aynı zamanda ontolojik ve etik düzlemde de sarsıcı bir sanat dili üretirler. Çöplerin grotesk yığınlar olarak projeksiyonsuz halleri ile ışık altında beliren tanıdık silüetler arasındaki karşıtlık, abject estetik ve trash art çerçevesinde değerlendirildiğinde güçlü bir dönüşüm pratiğini ortaya koymaktadır.

Julia Kristeva'nın "abjection" kavramı bu çalışmanın temel kuramsal dayanağını oluşturmuş; çirkin, tiksindirici ve bastırılmış olanın estetikleştirilmesi süreci üzerinden çöplerin sanat nesnesine dönüşümü kavramsallaştırılmıştır. Bu dönüşüm süreci yalnızca biçimsel değil; aynı zamanda kültürel, ideolojik ve politik boyutlar taşımaktadır. Kristeva'nın abject kuramı çerçevesinde okunduğunda, bu yapıtlar çöp, bedensel atık, çürümüş hayvan bedenleri gibi görmezden gelinen maddi fazlalıklar üzerinden özne-nesne, iç-dış, güzel-çirkin gibi ikiliklerin istikrarsızlığını gözler önüne serer. Gölgenin dönüştürücü estetiği kadar, gölgenin olmadığı yerde kalan çıplak, grotesk, karanlık yığınlar da bu sanatın özünü oluşturur. Noble & Webster'ın işleri, abject olanın bastırılmayıp görünür hale getirildiği; sanatın, toplumun reddettiği maddi ve simgesel atıklarla yüzleştiği bir alan yaratmaktadır: ne estetik haz ne de temsil edilebilirlik burada garantilidir. Aksine, sanatçılar tarafından kurgulanan bu karşılaşma alanı, abject olanın bastırılmak yerine görünür kılındığı, çöplerin, iğrenç olanın ve bastırılmış arzuların doğrudan birer estetik öğeye dönüştüğü bir alandır.

Aynı zamanda bu sanat anlayışı, Duchamp sonrası nesne sanatının ve trash art'ın açtığı eleştirel estetik damarın bir devamı olarak değerlendirilebilir. Ancak Noble & Webster, ready-made'in pasif sunumundan farklı olarak, malzeme ile anlam arasında aktif bir ilişki kurmakta; estetik deneyimi bir tür algı mücadelesine dönüştürmektedir. Anamorfoz tekniğiyle biçim kazanan bu işler, izleyiciye yalnızca bir "görme" deneyimi değil; bir **algılama, anlamlandırma ve yeniden konumlanma süreci** sunar. Bu yaklaşım, Batı estetik tarihinin "güzel" ve "değerli" ile ilişkilendirdiği sanat nesnesi tanımını yerinden eder. Kristeva'nın abject kavramıyla keştiği noktada, trash art pratiği "estetik olanı" tiksintiyle, çirkinlikle ve reddedilenle iç içe geçirir. Nitekim, sanatın artık nesneyi değil; **nesneden doğan düşüncüyü, çelişkiyi ve yüzleşmeyi** merkeze aldığı çağdaş eğilimlerde, çöple çalışmak bir ifade değil, doğrudan bir eleştiridir (Doğan, 2017; Hatice Doğan, 2017). Noble & Webster'ın projeksiyonsuz heykelleri,

bu çerçevede değerlendirildiğinde, sanatın maddi kültürle olan ilişkisini yeniden yapılandırır. Atığın estetikleştirilmesi yalnızca nesneye değil, bakışa da müdahale eder. İzleyici, ışığın yardımıyla estetik olarak algıladığı formun ardındaki çöple yüzleşir; yani estetik olanın zemini çöp haline gelir. Bu dönüşüm, hem görsel algıya hem de kültürel belleğe yönelen bir müdahaledir. Bu bağlamda, Tim Noble & Sue Webster'ın yapıtları hem postmodern sanatın estetik kodlarına hem de toplumsal bellekteki atık algısına müdahale eder. Çöp, yalnızca bir biçimsel araç değil; aynı zamanda bir eleştiri aracına, bir estetik provokasyona ve bir kültürel yüzleşmeye dönüşür. Bu yapıtlar, çirkinin içinde estetik olanı, reddedilenin içinde kültürel bir anlamı açığa çıkarır.

Sonuç olarak, bu çalışma Tim Noble & Sue Webster'ın çöple kurduğu estetik ilişkiyi, abject estetik ve nesne sanatı bağlamında değerlendirmiş; sanatın çöprü yalnızca biçimlendiren değil, aynı zamanda dönüştüren ve ifşa eden bir alan olduğunu göstermiştir. Bu dönüşüm, yalnızca nesnenin değil, bakışın da dönüşümüdür.

KAYNAKÇA

Kitap:

- Ahmed, S. (2017). *Duyguların Kültürel Politikası*. İstanbul: Sel.
- Antmen, A. (2014). *Sanatçılardan Yazılar ve Açılımlarla 20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar*, 6. Basım, İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Bataille, G. 1997. *The Bataille Reader*, Eds F. Botting and S. Wilson. Malden, MA: Blackwell Publishing.
- Baudrillard, J. (2008). *Tüketim Toplumu, Söylenceleri/Yapıları*, çev. Ferda Keskin, Hazal Deliceçaylı, 3.Basım, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Baudrillard, J. (1998). *The Consumer Society Myths and Structures*. M. Featherstone, (Ed.). London: Sage Publications Ltd.
- Ben-Levi, J., Houser, C., Jones, L. C., Taylor, S. (1993). *Abject Art: Repulsion and Desire in American Art*. New York: Distributed Art Publishers
- Deitch, J., Rosenthal, N. (2009). *Wasted Youth by Tim Noble, Sue Webster*. New York: Rizzoli International Publications
- Douglas, M. 1966. *Purity and Danger: An Analysis of Concepts of Pollution and Taboo*. London: Routledge.
- Fineberg, J. (2014). *1940'tan Günümüze Sanat, Varlık Stratejileri*, 3.Baskı, çev. S. Atay Eskier, İzmir: Karakalem.
- Foster, Hal (2009). *Gerçeğin Geri Dönüşü*. (Çev.: Esin Hoşsucu). İstanbul:Ayrıntı Yayınları. (1996).
- Harman, G. (2022) *Sanat ve Nesneler*, çev. Oğuz Karayemiş, 1. Baskı, İstanbul: Ayrıntı.
- Heartney, E. (2008). *Sanat ve Bugün*. (O. Akınhay, Trans.). İstanbul: Akbank Kültür ve Sanat Dizisi.
- Hodge, S. (2022). *Modern Sanatın Kısa Öyküsü*, çev. Deniz Öztok, İstanbul: Hepkitap.
- Jaffé, A. (2007). *Görsel Sanatlarda Sembol, İnsan ve Sembolleri içinde*. (230-271). (A. N. Babaoğlu, Trans.). İstanbul: Okuyan Us Yayın.
- Jones, Amelia (2006). *A Companion to Contemporary Art Since 1945*. UK:Blackwell Publishing.
- Keltner, S.K. Kristeva. (2011). *Thresholds*. Polity Press: Cambridge
- Keser, N. (2009). *Sanat Sözlüğü*, Ankara: Ütopya Yayınevi.
- Kristeva, J. (2014). *Korkunun Güçleri*. (Çev.: Nilgün Tütal). İstanbul:Ayrıntı Yayınları.
- Lucie-Smith, E. (2004). *20. Yüzyılda Görsel Sanatlar*. (E. Kılıç, Trans). Begüm Kovulmaz and Osman Akınhay. İstanbul: Akbank Kültür ve Sanat Dizisi.
- Scanlan, J. (2018). *Çöp Üzerine: Çöpün Sanat, Siyaset, Edebiyat ve Felsefedeki Yeri*. (B. Karayalçın, Trans.). İstanbul: SUB Yayınları.

- Smith, T. (2009). *What Is Contemporary Art?* Chicago: The University of Chicago Press. Trans.). İstanbul: SUB Yayınları.
- Riddell, Jennifer L. (1996). *The Abject Object*. New Art Examiner v.20
- Vergine, L. (2007). *When Trash Becomes Art: Trash Rubbish Mongo*. (A. Shugaar, Trans). Milano: SKIRA Editore SpA.

Dergi ve Makale:

- Acuto, M. 2014. "Everyday International Relations: Garbage, Grand Designs, and Mundane Matters." *International Political Sociology* 8(4): 345–362. doi:10.1111/ips.2014.8. issue-4.
- Crang, M. (2012). *Waste, Materialities and the City: Theory, Method and Practice*. *Wiley Interdisciplinary Reviews: Climate Change*, 3(2), 163–173.
- Demir, R. & Anbarpınar, E. (2020). "Mağara Alegorisi ve Gölge Arketipi Bağlamında Çağdaş Sanat Nesnesi Olarak Işık-Gölge Enstalasyonu", *Uluslararası Disiplinlerarası ve Kültürlerarası Sanat*, 5 (11), s. 219-231, https://dergipark.org.tr/pub/ijiia/issue/62975/954871#article_cite
- Doğan, H. (2017). *Çağdaş Bir Eğilim Olarak Abject Art (İğrenç Sanat)*. *Uludağ Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Dergisi*, 46, 421–436.
- İlhan Civliz, S. (2023). *Resim Sanatında Anamorfizm ve Pastiş Uygulamaları*. *International Journal of Social and Humanities Sciences Research (JSHSR)*, 10(29 Ekim 100. Yıl Özel Sayısı), 26–38. <https://doi.org/10.5281/zenodo.10055724>
- Kaika, M., and E. Swyngedouw. 2000. "Fetishizing the Modern City: The Phantasmagoria of Urban Technological Networks." *International Journal of Urban and Regional Research* 24 (1): 120–138. doi:10.1111/ijur.2000.24. issue-1.
- Lithgow, M., & Wall, K. (2019). *Sympathy for the Abject: Reassessing Assemblages of Waste in Contemporary Art*. *Open Library of Humanities*, 5(1), 1–27. <https://doi.org/10.16995/olh.466>
- Marchak, C. 1990. "The Joy of Transgression: Bataille and Kristeva." *Philosophy Today* 34 (4): 354–363. doi:10.5840/philtoday19903447.
- Noys, B. 1998. "Georges Bataille's Base Materialism." *Journal for Cultural Research* 2 (4):499–517.
- Reno, J. O. 2016. "The Life and Times of Landfills." *Journal of Ecological Anthropology* 18 (1). doi:10.5038/2162-4593.
- Seegert, N. 2014. "Dirty Pretty Trash: Confronting Perceptions through the Aesthetics of the Abject." *Journal of Ecocriticism* 6 (1): 1–12.
- Surak, S. 2016. "Displaying Garbage: Installations as Spaces of Domination and Resistance." *New Political Science* 38 (4): 533–546. doi:10.1080/07393148.2016.1228581.
- Yılmaz, B. (2015). "Atık Nesneden Sanat Yapıtına Malzemenin Dönüşümü", *Art-e Sanat Dergisi*, 8 (15), s. 185-197, <https://dergipark.org.tr/en/pub/sduarte/issue/20736/221625>.

Williams, D. 2010. “Underworld, Underground, Underhistory: Towards a Counterhistory of Waste and Wastelands.” *Performance Research* 15 (4): 131–140. doi:10.1080/13528165.2010.539895

İnternet Kaynakları:

Apollo, (2014). “Making a Masterpiece: Tim Noble and Sue Webster”. <https://apollo-magazine.com/making-masterpiece-tim-noble-sue-webster/> Erişim tarihi: 22.05.2025.

Artun, A. <http://www.e-skop.com/skopbulten/sanat-ve-olum-georges-batailleda-erotizmle-olumun-birligi-ve-sanat/2304>, Erişim tarihi: 11.06.2025

Buck, L.(2000). “Alchemists?” *Art Newspaper*, 43. <http://www.timnobleandsuewebster.com/press.html> Erişim tarihi: 10.05.2025.

Classics, M. (2009). “20 Modern Classics” *Artchronika* (July–August 2009): 52–58 http://www.timnobleandsuewebster.com/artchronika_2009.html Erişim tarihi: 14.05.2025.

Dighton. (2001). *Cleaner Dumps Hirst Installation*. Free Republic. <http://www.freerepublic.com/focus/fr/551752/posts> Erişim tarihi: 14.05.2025.

Sanders, M. (2007). “Scarlett” *Another Magazine London* (Spring/Summer 2007): 400–11, http://www.timnobleandsuewebster.com/another_magazine_2007.html Erişim tarihi: 14.05.2025.

Seditionart, (2011) “Tim Noble ve Sue Webster, Miss Understood and Mr Meanor” https://www.seditionart.com/tim_noble_and_sue_webster Erişim tarihi: 12.05.2025.

Miller, K. (2007). *The emblem of earthly vanities Shadows - Tate Etc 1* <https://www.tate.org.uk/tate-etc/issue-9-spring-2007/emblem-earthly-vanities> Erişim tarihi: 24.05.2025.

Steihaug, JonOve(2000). *Abject/Inform/Trauma*. http://www.forart.no/index.php?option=com_iarticles&Itemid=22&year=-1&author=Jon-Ove+Steihaug, Erişim tarihi: 06.06.2025