



ATATÜRK
ÜNİVERSİTESİ
YAYINLARI
ATATÜRK
UNIVERSITY
PUBLICATIONS

Art and Interpretation

Sanat ve Yorum

Formerly: Sanat Dergisi: Atatürk üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi
Official journal of Atatürk University Faculty of Fine Arts

Issue 45 • March 2025



Art and Interpretation Sanat ve Yorum

Editor in Chief

Yunus BERKLİ 

Department of Basic Training, Atatürk University, Faculty of Fine Arts, Erzurum, Türkiye
E-mail: yberkli@atauni.edu.tr

Associate Editors

Nergiz DEMİR SOLAK 

Department of Basic Training, Atatürk University, Faculty of Fine Arts, Erzurum, Türkiye
E-mail: nergiz.demir@atauni.edu.tr

Foreign Language & Field Editor

Mehmet TAKKAÇ 

Department of English Language and Literature, Atatürk University, Kazım Karabekir Faculty Of Education, Erzurum, Türkiye
E-Mail: takkac@atauni.edu.tr

Mehmet ÜNAL 

Department of Translation and Interpreting, Atatürk University, School of Foreign Languages, Erzurum, Türkiye
E-Mail: mehmet.unal@atauni.edu.tr

Written and Language Editor

Sedat ADIGÜZEL 

Department of South-Western (Oghuz) Turkish Dialects and Literatures, Atatürk University, Faculty of Letters, Erzurum, Türkiye
E-Mail: sadiguzel@atauni.edu.tr

Typesetting and Design

Yunus BERKLİ 

Department of Basic Training, Atatürk University, Faculty of Fine Arts, Erzurum, Türkiye

Field Editors

Serkan İLDEN 

Department of Painting, Kastamonu University, Faculty of Fine Arts, Kastamonu, Türkiye
E-Mail: serkanilden@kastamonu.edu.tr

Mehmet ÖZKARTAL 

Department of Painting, Süleyman Demirel Univesity, Faculty of Fine Arts, Isparta, Türkiye
E-Mail: mehmetozkartal@sdu.edu.tr

Mehmet Reşat BAŞAR 

Department of Visual Communication Design, İstanbul Okan University, Faculty of Art, Design and Architecture, İstanbul, Türkiye
E-Mail: aydinsanat@aydin.edu.tr

Alaybey KAROĞLU 

Department of Painting, Ankara Hacı Bayram Veli University, Türkiye
E-Mail: alaybey.karoglu@hbv.edu.tr

Tansel ÇEBER 

Department of Sculpture, Hacettepe University, Faculty of Fine Arts, Ankara, Türkiye
E-Mail: tanselceber@hotmail.com

Salih DENLİ 

Department of Graphics, Fatih Sultan Mehmet Vakıf University, Faculty Of Design And Architecture, İstanbul, Türkiye
E-Mail: salihdenli@gmail.com

Seçkin TERCAN 

Department of Photography, Mimar Sinan Fine Arts University, Faculty of Fine Arts, İstanbul, Türkiye
E-Mail: seckin.tercan@msgsu.edu.tr

Sevgi YILMAZ 

Department of Landscape Architecture, Atatürk University, Faculty of Architecture and Design, Erzurum, Türkiye
E-Mail: syilmaz_68@hotmail.com

Süreyya TEMEL 

Department of Performing Arts Kocaeli University, Faculty of Fine Arts, Kocaeli, Türkiye
E-Mail: sureyya.temel@kocaeli.edu.tr

Barış KARAELMA 

Department of Music Education, Gazi University, Gazi Faculty of Education, Ankara, Türkiye
E-Mail: karaelma@gazi.edu.tr

Fazlıhan YILMAZ 

Department of Textile and Fashion Design, Atatürk University, Faculty of Fine Arts, Erzurum, Türkiye
E-Mail: fazlihan.yilmaz@atauni.edu.tr

Mahmut Sami KANBAŞ 

Department of History of Turkish-Islamic Arts, Marmara University, Faculty of Theology, Islamic History And Arts, İstanbul, Türkiye
E-Mail: medineli@gmail.com

Kapak Görseli: Hun Dönemi, Sığın Figürü, Hermitage Museum, St. Petersburg, Rusya, Alıntı: Yunus Berkli

Teknik Tasarım ve Düzenleme: Feyza AKÇELİK Atatürk University, Faculty of Fine Arts, Erzurum, Türkiye

Publisher: Atatürk University

Address: Atatürk University, Yakutiye, Erzurum, Türkiye

E-mail: ataunijournals@atauni.edu.tr

Web: <https://bilimseldergiler.atauni.edu.tr/>

Art and Interpretation

Sanat ve Yorum

Editorial Board

Adeb Qaid AHMED
Kingdom University, Bahrain
E-Mail: adeebqaid@gmail.com

Elmira JAMEI
Victoria University Melbourne | VU · College of Engineering and
Science PhD (Built Environment), Australia
E-Mail: Elmira.Jamei@vu.edu.au

Rohinton EMMANUEL
Glasgow Caledonian University, United Kingdom
E-Mail: Rohinton.Emmanuel@gcu.ac.uk

Deni RUGGERİ
Department of Plant Science and Landscape Architecture,
United States
E-Mail: druggeri@umd.edu

Fulya BAYRAKTAR
Department of Basic Sciences Arts, Ankara Hacı Bayram Veli Uni-
versity, Faculty of Fine Arts, Ankara, Türkiye
E-Mail: fulya.bayraktar@hbv.edu.tr

Şemseddin DAĞLI
Department of Painting, Zonguldak Bülent Ecevit University, Faculty
of Fine Arts, Zonguldak, Türkiye
E-Mail: szdagli@hotmail.com

Barış DEMİRCİ
Department of Music Education, Ankara Music and Fine Arts Uni-
versity, Faculty of Music and Fine Arts Education, Ankara, Türkiye
E-Mail: baris.demirci@mgu.edu.tr

Abaz DIZDAREVIC
Yeni Pazar University, Serbia
E-Mail: abaz.dizdarevic@skupstina.me

Yılmaz KAHYAOĞLU
Department of Musicolog, Atatürk University, Faculty of Fine Arts,
Erzurum, Türkiye
E-Mail: yilmazk@atauni.edu.tr

Burhanettin KESKİN
Department of Early Childhood Education, University of Mississippi,
Mississippi, USA
E-Mail: bkeskin@olemiss.edu

Ahmet TAŞAĞIL
Department of History, Yeditepe University, Faculty of Science Litera-
ture, İstanbul, Türkiye
E-Mail: ahmet.tasagil@yeditepe.edu.tr

He SİEN
Sichuan Conservatory Of Music, Chengdu Academy of Fine arts,
Chengdu Normal University, Albany, United Stated
E-Mail: hesien@163.com

Maja Raunik KIRKOV
Ss Cyril and Methodius University in Skopje, Faculty of Pedagogy St.
Kliment Ohridski, Skopje, Macedonia
E-Mail: m.raunik@gmail.com

Vlora ISMAILI
Department of Art History, University of Prishtina, Prishtina, Kosovo
E-Mail: vlora.ismailikosumi@uni-pr.edu

Lebibe TOPALLI
Department of Graphic Design and Multimedia at the University of
Applied Sciences in Ferizaj, Ferizaj, Kosovo
E-Mail: topallilebibe@gmail.com

Mjellma Goranci FIRZİ
Faculty of Arts, Pristina University, Prishtina, Kosovo
E-Mail: mjellma.gorancifirzi@uni-pr.edu

Gordana VRENCOSKA
Full Professor of Visual Arts and Design Dean, Faculty of Art and De-
sign, European University Skopje, Macedonia
E-Mail: vrencoska@eurm.edu.mk

Hasan YILMAZ
Department of Landscape Architecture, Atatürk University, Architec-
ture and Design Faculty, Erzurum, Türkiye
E-Mail: hyilmaz@atauni.edu.tr

Art and Interpretation

Sanat ve Yorum

AIMS AND SCOPE

Art and Interpretation is a peer reviewed, open access, online-only journal published by the Atatürk University.

Art and Interpretation is a biannual journal published in both English and Turkish. The journal has issues in March and September.

As of 2022, the journal has changed its title to Art and Interpretation.

Current Title (2022-...)

Art and Interpretation

EISSN: 2822-2865

Previous Title (1999-2021)

Sanat Dergisi: Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi

ISSN: 1302-2938

EISSN: 2687-4857

Art and Interpretation is covered in WEB OF SCIENCE, EMERGING SOURCES CITATION INDEX (ESCI), DOAJ, SCOPUS, ERIH PLUS, TUBITAK ULAKBIM TR Index, CNKI (China National Knowledge Infrastructure), EBSCO and GALE CENGAGE.

To guarantee that all papers published in the journal are maintained and permanently accessible, articles are stored in Dergipark which serves as a national archival web site and at the same time permits LOCKSS to collect, preserve, and serve the content.

Art and Interpretation aims to contribute to the literature by publishing manuscripts at the highest scientific level in art.

The scope of the journal includes to Applied Arts, Stage Arts, Plastic Arts, traditional Arts, Art History, Theory of Art, Art Criticism and Music Science.

The journal publishes original articles and reviews that are prepared in accordance with ethical guidelines.

The target audience of the journal includes researchers and specialists who are interested or working in all fields of art.

Disclaimer

The statements or opinions expressed in the manuscripts published in the journal reflect the views of the author(s) and not the views of the editors, editorial board, and/or publisher. The editors, editorial board, and publisher are not responsible for the content of the manuscripts and do not necessarily endorse the views expressed in them. It is the responsibility of the authors to ensure that their work is accurate and well-researched, and the views expressed in their manuscripts are their own. The editors, editorial board, and publisher simply provide a platform for the authors to share their work with the scientific community.

Open Access Statement

Art and Interpretation is an open access publication.

Starting on 2022, all content published in the journal is licensed under the Creative Commons Attribution-NonCommercial (CC BY-NC) 4.0 International License which allows third parties to use the content for non-commercial purposes as long as they give credit to the original work. This license allows for the content to be shared and adapted for non-commercial purposes, promoting the dissemination and use of the research published in the journal.

The content published before 2022 was licensed under a traditional copyright, but the archive is still available for free access.

All published content is available online, free of charge at <https://dergipark.org.tr/en/pub/sanatyorum>.

You can find the current version of the Instructions to Authors at <https://dergipark.org.tr/en/pub/sanatyorum>.

Editor in Chief: Yunus BERKLİ

Address: Department of Basic Training, Atatürk University, Faculty of Fine Arts, Erzurum, Türkiye

E-mail: ataunijournals@atauni.edu.tr

Publisher: Atatürk University

Address: Atatürk University, Yakutiye, Erzurum, Türkiye

Web: <https://bilimseldergiler.atauni.edu.tr/>

Art and Interpretation Sanat ve Yorum

AMAÇ VE KAPSAM

Sanat ve Yorum, Atatürk Üniversitesi tarafından çift-kör hakem değerlendirme ilkelerine bağlı olarak yayınlanan, açık erişimli ve yalnızca çevrimiçi olarak yayınlanan bir dergidir.

Sanat ve Yorum, Mart ve Eylül aylarında olmak üzere yılda iki kez Türkçe ve İngilizce olarak yayınlanan bir dergidir.

2022 itibariyle derginin ismi "Sanat ve Yorum" olarak değişmiştir:

Güncel Başlık (2022-...)

Sanat ve Yorum
EISSN: 2822-2865

Önceki Başlık (1999-2021)

Sanat Dergisi: Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi
ISSN: 1302-2938
EISSN: 2687-4857

Sanat ve Yorum, WEB OF SCIENCE, EMERGING SOURCES CITATION INDEX (ESCI), DOAJ, SCOPUS, ERIH PLUS, TÜBİTAK ULAKBİM TR Dizin, CNKI, EBSCO ve GALE CENGAGE tarafından indekslenmektedir.

Dergide yayınlanan tüm yazıların korunmasını ve kalıcı olarak erişilebilir olmasını sağlamak için makaleler, ulusal bir arşiv sitesi olarak hizmet veren ve aynı zamanda LOCKSS'in içeriği toplamasına, korumasına ve sunmasına izin veren Dergipark'ta saklanmaktadır.

Sanat ve Yorum, sanat alanında en üst bilimsel düzeydeki yazıları yayımlayarak literatüre katkıda bulunmayı amaçlamaktadır.

Derginin kapsamı Uygulamalı Sanatlar, Sahne Sanatları, Plastik Sanatlar, Geleneksel Sanatlar, Sanat Tarihi, Sanat Kuramı, Sanat Eleştirisi ve Müzik Bilimi alanlarını içermektedir.

Dergi, etik kurallara uygun olarak hazırlanan özgün makale ve derlemeleri yayımlar.

Derginin hedef kitle, sanatın tüm alanlarına ilgi duyan ya da bu alanlarda çalışan araştırmacı ve uzmanlardır.

Sorumluluk Reddi

Dergide yayınlanan makalelerde ifade edilen beyanlar veya görüşler yazar(lar)ın görüşlerini yansıtmaktadır ve editörler, yayın kurulu ve/veya yayıncının görüşlerini yansıtmamaktadır. Editörler, yayın kurulu ve yayıncı, makalelerin içeriğinden sorumlu değildir ve bu makalelerde ifade edilen görüşlere zorunlu olarak katılmaz. Yazarların çalışmalarının doğru ve iyi araştırılmış olduğunu ve makalelerinde ifade edilen görüşlerin kendi görüşleri olduğunu sağlamak yazarların sorumluluğundadır. Editörler, yayın kurulu ve yayıncı, yazarlara çalışmalarını bilimsel toplulukla paylaşma-ları için bir platform sağlamaktadır.

Açık Erişim Bildirimi

Sanat ve Yorum açık erişimli bir yayındır.

2022 yılından itibaren dergide yayınlanan tüm içerik, orijinal çalışmaya atıfta bulundukları sürece üçüncü tarafların içeriği ticari olmayan amaçlarla kullanmasına izin veren Creative Commons Attribution-NonCommercial (CC BY-NC) 4.0 Uluslararası Lisansı altında lisanslanmıştır. Bu lisans, içeriğin ticari olmayan amaçlarla paylaşılmasına ve uyarlanmasına izin vererek dergide yayınlanan araştırmanın yayılmasını ve kullanılmasını teşvik etmektedir.

2022'den önce yayınlanan içerik geleneksel bir telif hakkı altında lisanslanmıştır, ancak arşiv hala ücretsiz erişime açıktır.

Yayınlanan tüm içeriğe <https://dergipark.org.tr/tr/pub/sanatyorum> adresinden ücretsiz olarak erişilebilir.

Yazım Kuralları'nın güncel versiyonuna <https://dergipark.org.tr/tr/pub/sanatyorum> adresinden ulaşabilirsiniz.

Baş Editör: Yunus BERKLİ

Adres: Atatürk Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Temel Eğitim Bölümü, Erzurum, Türkiye

E-posta: ataunijournals@atauni.edu.tr

Yayıncı: Atatürk Üniversitesi

Adres: Atatürk Üniversitesi, Yakutiye, Erzurum, Türkiye

Web: <https://bilimseldergiler.atauni.edu.tr/>

Art and Interpretation

Sanat ve Yorum

CONTENTS / İÇİNDEKİLER

Editörden (45. Sayı)

RESEARCH ARTICLES / ARAŞTIRMA MAKALELERİ

Ruskin'in Penceresinden Sanat ve Sanat Eğitimi Art and Art Education from Ruskin's Perspective Orhan TAŞKESEN.....	1
Seramik Hayvan Figürlerinde Formu, Süreci ve Bireyselliği Ön Plana Çıkarmak İçin Çizgi Kullanımı The Use of Lines to Highlight form, Process and Individuality in Ceramic Animal Figures Hilal KÜÇÜK, Kaan CANDURAN	10
İstanbul Örnekleriyle Osmanlı Batılılaşmasında Akant Motifinin Dönüşümü The Transformation of the Acanthus Motif in Ottoman Westernization with Samples from İstanbul Ayşe DURAN, Gül GEYİK.....	18
Dijital Tuşlu Çalgılardan Synthesizer ve Elektronik Org Alanında Yapılan Akademik Çalışmaların İncelenmesi (2003-2023) Analysis of Academic Studies in the Field of Synthesizer and Electronic Organ from Digital Key Instruments (2003-2023) Kamil Onur KARATAŞ.....	35
Understanding Memories in The Interface of Space: Collage as a Representational Tool in Design Education Mekân Arakesitinde Anıları Anlama: Tasarım Eğitiminde Bir Temsil Aracı Olarak Kolaaj Merve ATMACA ÇETİNKAYA, Betül HATİPOĞLU ŞAHİN, Ali ŞAHİN.....	44
Yapay Zekânın Grafik Tasarımda Yenilik, Özgünlük ve İşlevsellik Açısından Logo Tasarımı Üzerindeki Etkileri The Effects of Artificial Intelligence on Logo Design in Terms of Innovation, Originality and Functionality in Graphic Design Şükran BULUT, Mehmet Akif ÖZDAL.....	53
Sanat ve Tasarımda Sanal Su ve Su Ayak İzinin Yansımaları Reflections of Virtual Water and Water Footprint in Art and Design Bilge KINAM, Büşra ŞAHİN.....	62
Sinestezi Işığında Duyular Arası Etkileşim ve Çağdaş Sanat Paradigmaları Intersensory Interaction and Contemporary Art Paradigms in the Light of Synesthesia Müzeyyen Yeşim YORULMAZ.....	72
Geleneksele İsyan: Emma Rice ve Bir Yaz Gecesi Rüyası Tradition Defied: Emma Rice and A Midsummer Night's Dream Elif BAŞ İYİBOZKURT.....	82
İnsan Sonrası Perspektiften Güncel Sanata Bakmak Looking at Contemporary Art from A Posthuman Perspective Seniha ÜNAY SELÇUK.....	90
Türkiye'de Otel Fotoğrafçılığının Gelişimi ve Sektörel İlişkiler: Nitel bir Çalışma Definition and Development of Hotel Photography in Türkiye and Sectoral Relations: A Qualitative Study Handan DAYI.....	97
Akım-çizgisel (Streamline) Modern ve Endüstriyel Seramik Tasarımı: Teatral Modernizmden Organik Aerodinamizme Streamline Modern and Industrial Ceramic Design: From Teatral Modernism to Organic Aerodynamics Ersay YILMAZ.....	108
A Study on The Concepts of "Uncertainty" in Ceramic Art Seramik Sanatında "Belirsizlik" Kavramına İlişkin Bir İnceleme Sinan AVİNAL, Aygün DİNÇER KIRCA.....	118

Art and Interpretation

Sanat ve Yorum

Cam Sanatında Dantel: Geleneksel Öğenin Yeniden Yorumlanması Lace in Glass Art: Reinterpretation of Traditional Element Serap BEDEL ÖZEK.....	129
---	-----

Renkli Toprakların Ebru Sanatında Boya Olarak Kullanımı The Use of Colored Soils as Paint in Marbling Art Bahattin YAMAN, Yekta YAVUZ.....	139
--	-----

Marina Abramoviç'in Rhythm 0 Performansını Uygarlığın Huzursuzluğu Üzerinden Okumak Reading the Marina Abramovic's Rhythm 0 Performance Through the Civilization and Its Discontents Şahinde AKKAYA.....	148
--	-----

REVIEW ARTICLES / İNCELEME MAKALELERİ

Türk Resminde Geleneksel Sanatların Soyut Sanat ile Ele Alınması Handling Traditional Arts with Abstract Art in Turkish Painting Ahmet BAYIR, Şeyma KURT.....	157
---	-----

İllüstratör Gürbüz Doğan Ekşioğlu'nun Kedi İmgeli Dergi Kapaklarına Kompozisyon Açısından Bir Yaklaşım A Compositional Approach to Illustrator Gürbüz Doğan Ekşioğlu's Cat Image Magazine Covers Hülya KAROĞLU, Funda SALT.....	164
---	-----

ERRATUM

Erratum.....	174
--------------	-----

REVIEWERS LIST / HAKEM LİSTESİ

45. Sayı Hakem Listesi	175
------------------------------	-----

Editörden (45. Sayı)

Yeni bir sayıdan Merhaba!

Yoğun bir emekle hazırlanan dergimizin 45. Sayısını bir kez daha siz değerli okurlarımızla paylaşmanın heyecanı ve mutluluğu içerisindeyiz. Bu sayımızda 16 araştırma ve 2 inceleme makale olmak üzere 18 makaleye yer verilmiştir. Makalelerin süreçlerini titizlikle sürdüren dergi ekibimize, katkılarından dolayı hakemlerimize ve değerli çalışmalarını bizimle paylaşan yazarlarımıza teşekkür ediyoruz. Yolunuza ışık gibi aydınlatan bilgiler edinmeniz dileğiyle...

Orhan TAŞKESEN'e ait "Ruskin'in penceresinden Sanat ve Sanat Eğitimi" başlıklı makalede 18. Yüzyılın ikinci yarısında İngiltere' de endüstrileşme ile ortaya çıkan üretim süreçlerindeki değişim ve John Ruskin' in perspektifinden bu değişim sürecinde sanat ve sanat eğitiminin önemi ele alınmaktadır.

Hilal KÜÇÜK ve Kaan CANDURAN tarafından yazılan "Seramik Hayvan Figürlerinde Formu, Süreci Ve Bireyselliği Ön Plana Çıkarmak İçin Çizgi Kullanımı" adlı makaledeki amaç, düşünsel bağlantıların, serbest araştırma çizgileri ile ilişkisini kurmak ve bunları seramik sanatı özelinde hayvan formuna yansıtabilmektir. Sonuç olarak çizgiler ile özgün yapı ve bireysellik üzerine öneri sunulmuştur.

Ayşe DURAN ve Gül GEYİK tarafından yapılan "İstanbul Örnekleriyle Osmanlı Batılılaşmasında Akant Motifinin Dönüşümü" isimli çalışmada, Batılılaşma döneminin birincil motiflerinden olan akantın, dönem içerisinde geçmiş olduğu değişim ve dönüşümler incelenmiş, akant motifi özelinde bir üslup karmaşasının hâkim olduğu Batılılaşma üsluplarının ayrımı sağlanmaya çalışılmıştır. Araştırmada, üslupların ortak bileşenlere sahip olmalarına rağmen detaylarda önemli farklara sahip oldukları ortaya konmuştur.

Kâmil Onur KARATAŞ'a ait "Dijital Tuşlu Çalgılardan Synthesizer ve Elektronik Org Alanında Yapılan Akademik Çalışmaların İncelenmesi (2003-2023)" başlıklı makalede synthesizer ve elektronik org alanında Türkiye'de yapılan akademik çalışmaların yayın türü, yıl, konu, yöntem, model/desen, evren-örneklem/çalışma grubu/veri kaynağı grubu, veri toplama aracı/modeli, veri analiz yöntemi şeklinde incelenmesi amaçlanmaktadır. Araştırma sonucunda Türkiye'de 2003-2023 yılları arasında ulaşılan toplam 17 akademik çalışmanın detaylı incelenmesi yapılmış ve çeşitli öneriler geliştirilmiştir.

Merve ATMACA ÇETİNKAYA, Betül HATİPOĞLU ŞAHİN ve Ali ŞAHİN'e ait "Mekân Arakesitinde Anıları Anlama: Tasarım Eğitiminde Bir Temsil Aracı Olarak Kolaj" başlıklı makalede; kolaj, mekân, algı ve tasarım eğitimi gibi konular ele alınmaktadır. Makalede atölye katılımcılarının kişisel anılarını kolaj yöntemi kullanılarak, mekânsal ve duyuşsal bağlamda nasıl yorumladığının anlaşılması amaçlanmaktadır. Makalenin ulaştığı sonuçlar arasında deneyimlerin ve anıların son derece kişisel ve öznel olmasıyla birlikte; alınan eğitimin kişisel deneyimleri etkilediği sonucuna varılabilmektedir.

K. Murat AYVAZ ve M. Suzan TEKER'e ait "Usability of Essential Oil Extracted Plant Pulp in Screen Printing in the Context of Sustainability" başlıklı makalede, bitkilerden elde edilen boyaların serigrafi baskıda kullanımı konusu ele alınmış ve doğal boyaların endüstriyel olarak tekstil baskı sektöründe kullanılabilirliğini sağlama amaçlanmıştır. Çalışmada sonucunda amaçlanan hedeflere ulaşılmıştır.

Şükran BULUT ve Mehmet Akif ÖZDAL yazarlarına ait "Yapay Zekânın Grafik Tasarımda Yenilik, Özgünlük ve İşlevsellik Açısından Logo Tasarımı Üzerindeki Etkileri," başlıklı makalede karşılaştırmalı analiz, literatür taraması ve mantıksal akıl yürütme teknikleri kullanılmıştır. Çalışmanın amacı, yapay zekâ ile insan tasarımcı etkileşiminin grafik tasarımda logo tasarımı üzerindeki etkileri nasıl şekillendirdiğini ortaya koymaktır. Sonuçlar, yapay zekanın logo tasarım süreçlerinde verimlilik ve hız sağladığını, aynı zamanda geniş bir tasarım yelpazesi sunduğunu, ancak estetik ve yaratıcı ifadeyi karşılayamadığını göstermiştir.

Büşra ŞAHİN ve Bilge KINAM yazarlarına ait "Sanat ve Tasarımda Sanal Su ve Su Ayak İzinin Yansımaları" başlıklı makalede sanal su ve su ayak izi kavramları ele alınmakta olup, makalede bu kavramları sanat ve tasarım perspektifinden inceleyerek hayatın devamlılığı için temel kaynak olan suyun sürdürülebilirliği konusunda toplumsal bilinç yaratmak amaçlanmaktadır. Makalenin ulaştığı sonuçlar arasında suyun sürdürülebilir kullanımı için sanat ve tasarımın etkili bir bilinçlendirme aracı olduğu vurgulanmaktadır.

Müzeyyen Yeşim YORULMAZ'a ait "Sinestezi Işığında Duyular Arası İletişim ve Çağdaş Sanat Paradigmaları" başlıklı makalede, sinestezi kavramının sanat anlatım tekniklerine olan katkıları ve izleyici ile eser arasındaki etkileşim çeşitliliği bağlamında çağdaş sanat paradigmalarında kullanımı ele alınmaktadır. Elde edilen bulgular, sinestezinin çağdaş sanatta çoklu duyuşsal deneyimler sunarak, sanatın ifade biçimlerini zenginleştirdiğini ve bu yolla izleyici-eser etkileşimini derinleştiren sanatsal deneyim alanları yarattığını ortaya koymaktadır.

Elif Baş İYİBOZKURT'a ait olan "Geleneksele İsyan: Emma Rice ve Bir Yaz Gecesi Rüyası" başlıklı çalışmada Shakespeare'in oyunları yüzyıllardır farklı yorumlarla sahnelenmiştir. Günümüzde pek çok ülkede deneysel yorumlar sıklıkla karşımıza çıkar. Bazı eleştirmenler deneysel yaklaşımların Shakespeare'in özünü yok ettiğini iddia ederken, diğerleri bunun günümüzde bir gereklilik olduğunu ifade ederler. Bu makale Emma Rice'in Globe Tiyatrosu'ndaki Bir Yaz Gecesi Rüyası yorumunun gelenekselci ve yenilikçi yaklaşımlar arasındaki tartışmayı yeniden nasıl alevlendirdiğini tartışır.



Editörden (45. Sayı)

Seniha Ünay SELÇUK "İnsan Sonrası Perspektiften Güncel Sanata Bakmak" başlıklı makalesinde Rosi Braidotti'nin insan sonrası düşüncesini güncel sanat örnekleri ile ilişkilendirmeyi amaçlamaktadır. Makalenin ulaştığı sonuçlar arasında ele alınan güncel sanat örneklerinin Braidotti'nin "beraber-dünya-olan çoğul bir biz" düşüncesini somutlaştırdığı ve konuyu hümanizm eleştirisi üzerinden ele almanın konuya bir giriş niteliğinde olduğu sayılabilir.

Handan DAYI tarafından yazılan "Türkiye'de Otel Fotoğrafçılığının Gelişimi ve Sektörel İlişkiler: Nitel bir Çalışma" başlıklı makalede, Otel fotoğrafçılığı, turizm fotoğrafçılığı gibi konular ele alınmaktadır. Makalede otel fotoğrafçılığının temel özellikleri, ekonomik ve sistemsel dönüşümü, turizmdeki önemi vurgulanmakta ve fotoğraf eğitimi, güzel sanatlarla olan ilişkisinin ortaya konulması amaçlanmaktadır. Makalede, otel fotoğrafçılığının geçmişte animasyon etkinliği olarak başladığı ve sonrasında oteller için de gelir kaynağı olarak görülen ticari işletmelere evrildiği anlaşılmaktadır. Sektörde fotoğraf eğitiminin önemsenmediği, fotoğraf eğitimi alan gençlerin de bu sektörde çalışmadıkları sonuçlarına ulaşılmıştır.

Ersoy YILMAZ'a ait "Akım-çizgisel (Streamline) Modern ve Endüstriyel Seramik Tasarımı: Teatral Modernizmden Organik Aerodinamizme" başlıklı makalede 1930'lardan 1980'lere uzanan dönemde akım-çizgisel tarzın seramik endüstrisiyle kesişimi ele alınmakta olup, tarzın seramik tasarımı üzerindeki etkilerinin incelenmesi amaçlanmaktadır. Makalenin sonuçları, bu tarzın II. Dünya Savaşı sonrasında organik modernizme evrildiğini göstermektedir.

Sinan AVİNAL ve Aygün Dinçer KIRCA'ya ait "Seramik sanatında 'belirsizlik' kavramına ilişkin bir inceleme" başlıklı makalede; sanat, felsefe ve bilim arasındaki ilişkiler incelenerek, belirsizlik durumu sonucunda zihinde oluşan çelişkili psikolojik durumun sanatta yer alış biçimlerinin belgelenmesi amaçlanmıştır. Makalede, belirsizlik kavramının sanat üretimi sürecindeki ve izleyici algısındaki rolü araştırılmıştır. Sonuçlar arasında rastlantısallık ve belirsizliğin sanatsal süreçte yaratıcılığı tetikleyici rolü vurgulanmıştır.

Serap Bedel ÖZEK ve N. Lerzan ÖZER yazarlarına ait "Cam Sanatında Dantel: Geleneksel Öğenin Yeniden Yorumlanması" başlıklı makalede dantel ögesinin tarihsel değişimi ve farklı sanat alanlarındaki kullanımı ele alınarak, cam sanatında yeniden yorumlanması amaçlanmaktadır. Makalenin sonuçları arasında dantel ögesinin camla birleşmesi, yenilikçi eserlerin doğması ve yeni araştırmalara ilham vermesi sayılabilir.

Bahattin YAMAN ve Şit YAVUZ tarafından hazırlanan "Renkli Toprakların Ebru Sanatında Boya Olarak Kullanımı" başlıklı makalede, Isparta civarında farklı yerlerden alınan renkli toprakların ebru sanatında boya olarak kullanımı amaçlanmıştır. Yerleri uydu haritasından tespit edilen, on farklı toprak numunesinden beş örneğin ebru sanatında boya olarak kullanımına uygun olduğu sonucuna varılmıştır.

Şahinde Akkaya' nın "Marina Abramoviç'in Rhythm 0 Performansını Uygarlığın Huzursuzluğu Üzerinden Okumak" isimli makalesi, insan doğasının uygarlıkla olan grift ilişkisini ele almakta olup; uygarlık sürecinde deneyimlenen birey-toplum uyumsuzluğunu, güç ve tahakküm ilişkileri üzerinden analiz etmekte ve insan benliğinin, uygarlıkla süregelen çatışmasının paradoksal yapısını açığa çıkaran bulgulara ulaşmaktadır.

Ahmet BAYIR ve Şeyma KURT yazarlarına ait "Türk Resminde Geleneksel Sanatların Soyut Sanat ile Ele Alınması" başlıklı makalede Türk sanatçıların çalışmalarında, geleneksel Türk sanatlarının izlerini, soyut tarzda ele aldıkları eserler incelenmiştir. Yapılan incelemeler sonucunda Türk sanatları, soyut olarak ele alındığında, günümüz soyut sanatında yer alan soyutlamanın, deformasyonun, duygu ve düşüncenin sanat eserine aktarılmasının Türk Sanatında da var olduğu dile getirilebilir.

Hülya KAROĞLU ve Funda SALT yazarlarına ait "İllüstratör Gürbüz Doğan Ekşioğlu'nun Kedi İmgeli Dergi Kapaklarına Kompozisyon Açısından Bir Yaklaşım" başlıklı makalede, Gürbüz Doğan Ekşioğlu'nun The New Yorker ve MediaCat dergi kapakları ele alınmakta olup makalede yeni araştırmalara kaynaklık etmesi, geleneksel ve dijital çağ arasında köprü kurması ve anlaşılır bir ifade dil kullanılmasıyla yaklaşımlarının öne çıkarılması amaçlanmaktadır. Makalenin ulaştığı sonuçlar arasında dergi kapaklarında kullanılan kedili temaları görsel iletişim alanında önemli bir unsur olması, Amerika ve Türkiye'de yayınlanan The New Yorker ve MediaCat dergilerinin kapaklarında illüstrasyon kullanımı ağırlıklı olarak tercih edildiğinin gözlenmesi, tasarımlarda genel olarak ana tema olarak kedi imgesinin kullanılması, kedi ile ilgili özellikler sorgulayıcı ve hikayeci bir anlatım dili ile izleyiciye sunulduğu sayılabilir.

Yunus BERKLİ
Baş Editör



Ruskin'in Penceresinden Sanat ve Sanat Eğitimi

Art and Art Education from Ruskin's Perspektive

Orhan TAŞKESEN 

Erzincan Binali Yıldırım Üniversitesi,
Eğitim Fakültesi, Güzel Sanatlar Eğitimi
Bölümü, Erzincan, Türkiye



Geliş Tarihi/Received: 13.02.2024
Revizyon Talebi/Revision
Requested: 22.07.2024
Son Revizyon/Last Revision: 02.01.2025
Kabul Tarihi/Accepted: 18.02.2025
Yayın Tarihi/Publication Date: 21.03.2025

Sorumlu Yazar/Corresponding Author:
Orhan TAŞKESEN
E-mail: orhantaskesen@erzincan.
edu.tr

Cite this article as: Taşkesen, O. (2025).
Art and art education from Ruskin's per-
spektive. *Art and Interpretation*, 45, 1-9.



Content of this journal is licensed
under a Creative Commons
Attribution-NonCommercial 4.0
International License.

Öz

İngiltere'de 18. Yy. ikinci yarısında yaşanmaya başlanan endüstrileşme üretim biçimlerinde değişikliklere yol açtı. Endüstrileşmenin üretim üzerinde kapasite artışı gibi olumlu etkileri olsa da 1840'lar-
dan sonra üretim kalitesi, sosyal ve çalışma koşullarında olumsuz etkileri görülmeye başladı. Üre-
timde el sanatlarından kaynaklı sanatsal tavrın yitimi de bu olumsuzlukların başında geliyordu. Bu
çalışmanın amacı Avrupa'nın endüstri lideri olduğunu Büyük Sergi ile kanıtlamış olan İngiltere'de
sanayileşmeye manevi değerlerin kaybı, sosyal dokunun zarar görmesi gibi eleştiriler yöneltenlerden
biri olan ve aynı zamanda şair, yazar, sanat ve toplum eleştirmeni olan John Ruskin'in sanat ve sanat
eğitimi hakkındaki görüşlerinin araştırılmasıdır.

Ruskin'e göre sanat kabiliyetinden, sanat duygusundan mahrum olmak, milli karakterdeki herhangi
bozuluktan değil, 'ruhi ilham' dan mahrum olmanın sonucudur. Bunun için de Ruskin' in eserlerin-
de sanat, ahlak ve din iç içedir. Ruskin' in sanatı doğanın taklidi olarak gördüğünü, bu taklide zevkle
dokunulması gerektiğini, taklit ve zevkin gerekli olmasının yanında yetersiz olduğu, büyük sanatın
oluşturulması için ahlaki bir amacın da olması gerektiğine de vurgu yapar. Tüm bunların yanında
sanat eğitiminin disiplinlerarası verilmesi gerektiğine inanıyordu. Ve O'na göre sanat eğitiminin algı
ve buluş olmak üzere iki yönü vardı. Algı Tanrı' nın eserlerinin güzelliklerini algılamaya yardımcı olur
ve öğretilir. Buluş gücü ise algı' nın aksine Tanrı vergisidir ve öğretilemez. Ruskin ticari kaygıyla
beğenilen ve satılan eserlere özenip kopya eser yaptırılmasının öğrencilerin yaratıcı ve özgün tavrı-
ları yok edebileceği endişesi duymaktadır.

Özellikle görme eğitimi, kusurluluk, disiplinlerarasılık, buluş, bugün genelde eğitimin özelde ise sa-
nat eğitiminin önemli bileşenleridir.

Ruskin' in sanat ve sanat eğitimi üzerine düşünceleri 20. yy. Sanatını ve sanat eğitimi şekillendir-
miştir.

Anahtar Kelimeler: John Ruskin, görsel sanatlar, sanat eğitimi, sanat ve zanaat

ABSTRACT

The industrialization that began in England in the second half of the 18th century led to changes in the
forms of production. Although industrialization had positive effects on production, such as increased
capacity, after the 1840s it began to have negative effects on production quality, social and working
conditions. The loss of the artistic attitude stemming from handicrafts in production was one of these
negative effects. The aim of this study is to investigate the views on art and art education of John Rus-
kin, a poet, writer, art and social critic, who was one of the critics of industrialization in England, which
proved to be the industrial leader of Europe with the Great Exhibition, such as the loss of spiritual
values and damage to the social fabric.

According to Ruskin, being deprived of artistic talent and feeling of art is not the result of any defect
in national character, but of being deprived of 'spiritual inspiration'. For this reason, art, morality and
religion are intertwined in Ruskin's works. He also emphasizes that Ruskin sees art as an imitation of
nature, that this imitation should be touched with pleasure, that imitation and pleasure are necessary
but insufficient, and that there must be a moral purpose for the creation of great art. Besides all these
mentioned above, he believes that art education should be interdisciplinary. And according to him,
art education has two aspects: perception and invention. Perception helps to perceive the beauty of
God's works and can be taught. The power of invention, unlike perception, is a God-given gift and can-
not be taught. Ruskin is concerned that having students make copies of works that are admired and
sold out of commercial concern may destroy the creative and original attitudes of students.

Especially vision education, imperfection, interdisciplinarity, invention are important components of
education in general and art education in particular today. Ruskin's thoughts on art and art education
shaped 20th century art and art education.

Keywords: John Ruskin, visual arts, art education, arts and crafts

Giriş

18. Yüzyılın ikinci yarısında İngiltere’ de yaşanmaya başlayan endüstrileşme ile makine üretim üzerindeki hâkimiyeti ele geçirmiş oldu. Alışıldık şekliyle üretimde tasarım ve işçiliğin aynı kişi tarafından gerçekleştirildiği üretim biçiminin yerini, seri üretimi sağlamak adına makinelerin kullanıldığı, üretimde hızı artırmak için iş bölümünün üretime sokulduğu üretim biçimi aldı. İnsan ve hayvan gücünden yararlanarak üretilen birçok şey makine ile üretilmeye başladı. Fabrikalaşma ve seri üretim biçimi kapasitede artışı sağlamış olsa da, üretim kalitesi, sosyal koşullar, çalışma koşulları ve üretimde el sanatlarından kaynaklı sanatsal tavrın yitimi gibi sanayileşmenin olumsuz etkileri 1840’lardan sonra görülmeye başlamıştı. Bu yıllarda Fransa ve İngiltere’ de büyük sanayi fuarları açılıyordu. Günümüz koşullarına benzer bir şekilde 1832 yılında Fransa’ da açılması planlanan sanayi fuarı salgın ve devrim sebebiyle 1834 yılında açılabilirdi. Bu fuarla birlikte Paris’in her 5 yılda bir endüstri fuarına ev sahipliği yapmasına karar verildi. Fuardaki eserler 1. Yiyecek ve Yiyecek Hazırlama 2. Sağlık, 3. Dokuma işlemleri ve giyim, 4. Ev ürünleri, 5. Ulaşım, 6. İştme ve koku vb. için üretimler, 7. Hesaplama, ölçme ve uygulamalı mühendislik, 8. Eğitim ve Öğretim, 9. Sosyal olanaklar olmak üzere 9 kategoriye ayrıldı. Toplumun ürünleri kullanım doğasına temellendirilen bu sınıflama ziyaretçiler tarafından karışıklık olarak algılandı. Bu olumsuz algıya karşın teknolojinin dekorasyon sanatı ile birlikteliği çok ilgi gördü. Bu fuarda halk silindir üzerinde rulo edilen baskılı duvar kağıdı ile tanıştı. Kararlaştırıldığı üzere Fransa’ da 1839 ve 1844 yıllarında büyük sanayi fuarları açıldı. 1844 yılında açılan fuar 3969 katılımcının iştiraki ile organize edilen en büyük fuardı. Fuarda kumaşlar, metaller ve mineraller, makine, hassas aletler, kimya sanatları, güzel sanatlar, çömlekçilik, çeşitli sanatlar gibi sekiz alanlı farklı bir sınıflama sistemi kullanıldı (Chandler, 2022)

İngiltere’ de ise Kraliçe Viktorya döneminde Viktorya’ nın eşi Prens Albert’ in fikir babalığını yaptığı The Great Exhibition (Büyük Sergi) 1 Mayıs 1851’ de Kraliçe Viktorya tarafından açıldı. Johnson’ un (2021) söylemiyle bu fuarın asıl amacı, tüm ulusların yararına endüstride bir sanat kutlaması yapmak, fakat uygulamada görüldü ki fuar daha çok İngiliz üretimi için bir vitrine dönüşmüştü. 15.000’den fazla katılımcı tarafından ziyaret edilen 16.000 metreden daha uzun sergileme alanında yaklaşık 100.000 obje vardı ve sergi alanının yarısından fazlası İngiltere ve İmparatorluk tarafından kullanılmıştı. Sergiler, çanak çömlek, porselen, demir işi, mobilya, parfüm, piyano, ateşli silahlar, kumaşlar, buhar çekiçleri, hidrolik presler gibi Viktorya döneminin hemen hemen her harikasını içeriyordu. Büyük Sergi, İngiltere’nin Avrupa’nın endüstri lideri olduğunu kanıtlamıştı. 19. Yü. sanayi toplumunun onur duyduğu bu gelişmelerin yaşanmasına rağmen bu durumu manevi değerlerin kaybı, sosyal dokunun zarar görmesi olarak gören eleştirilerde mevcuttu. Bu eleştirileri yöneltenlerden biri de aynı zamanda şair, yazar, sanat ve toplum eleştirmeni John Ruskin’ di. “Ruskin el sanatlarının özelliklerinin, Sanayi Devrimi’nin yozlaştırıcı etkisini, düşünceli emeğin erdemli, hatta manevi doğasıyla yumuşatabileceğini öne sürüyordu. Ardından yükselen Studio Craft hareketi, teknolojinin hayatımızda giderek daha yaygın hale gelmesiyle aynı fikri sürekli olarak canlı tuttu” (Stevens ve Mazanti, 2011, s. 2). Ruskin özellikle bu dönemde sanayileşmenin ve hızlı kentleşmenin neden olduğu sosyal, ahlaki ve sanatsal kargaşa ortamında ortaya çıkan Arts and Craft Hareketinin de ilham kaynağı olmuştur. Rönesans kültürü ile başlayan ve 18. Yüzyılda keskin sınırlarla birbirinden ayrılan sanat ve zanaat, 19. Yüzyılın ortalarında John Ruskin, William Morris gibi romantik sanatçı ve düşünürlerin özellikle Ortaçağ’ a duydukları ilgi ile yeniden birlikte kullanılmaya başladı.

Sanat ve zanaatı bir araya getiren el sanatlarının, sadece el işçiliği olmayıp manevi doğasıyla yaşanan yozlaşmalara deva olarak ileri süren Ruskin’ in hayatında inancın ve sanatın izlerini çocukluk yaşantılarından beri görebiliyoruz.

Bu kapsamda araştırma 18. Yüzyılın ikinci yarısında İngiltere’ de endüstrileşme ile ortaya çıkan üretim süreçlerindeki sanat ve zanaat ilişkisi üzerinde önemli bir isim olan John Ruskin’ in perspektifinden sanat ve sanat eğitimi sürecinde yaşanan değişimi irdelemeyi amaçlamaktadır.

Yöntem

Endüstrileşme sürecinde üretim odaklı sanat ve zanaat ilişkisinin Ruskin perspektifinden ortaya çıkarılmasını amaçlayan bu çalışmada doküman analizi tekniği kullanılmıştır. Belgesel tarama olarak da bilinen doküman analizinde, var olan kayıt ve belgeler incelenerek veri elde edilmektedir. Doküman analizi, belli bir amaca dönük olarak kaynakları bulma, okuma, not alma ve değerlendirme işlemlerini kapsamaktadır (Karasar, 2005). Bu süreç ayrıca, araştırılması hedeflenen olgu ya da olgular hakkında bilgi içeren yazılı materyallerin incelenmesi olarak da tanımlanmaktadır (Yıldırım & Şimşek, 2013)

Veri Toplama Araçları

Araştırmada araştırmanın konusu ile ilgili basılı ve dijital kaynaklar veri toplama araçları olarak kullanılmıştır.

John Ruskin

1819 yılında Londra’ da doğan, İskoçyalı bir ailenin tek çocuğu olan Ruskin’ nin eğitiminde ailesi özellikle de Evanjelik Protestan Kilisesinin sadık bir üyesi olan annesi Margaret Ruskin büyük rolü oynadı.



Görsel 1.

John Ruskin, Oto-portre. Suluboya

Ailesinin dindarlığı Ruskin’ in de aile içinde gerçekleşen ilk eğitiminin din ağırlıklı bir eğitim olmasına neden olmuştur. Öyle ki, “... Sosyal konumlarının güçlenmesi ile resmîleşmiş Anglikan Kilisesi’ ne geçen ebeveynleri, Ruskin’ e papazlık rütbesi verilmesini istemiştir. Yine de Ruskin hiçbir zaman bir din adamı olmadı ve kilisenin dünyevi gücüne her zaman şüphe ile yaklaşmıştır” (Ruskin, 2016a, s. 16). Ruskin 12 yaşına kadar evde sürdürdüğü eğitimini ailesi ve özel hocalardan, sanat zevkini ise, sanat koleksiyonuna sahip olan babası John Ruskin’ den aldı. İyi yetişmiş, zengin bir şarap tüccarı olan babası ile İngiliz yazarları özellikle de Shakespeare, Walter Scott, Lord Byron gibi romantizm akımının temsilcilerini okuyordu. Gelişim yıllarında W. Turner, J. Constable ve J. S. Cot-

man gibi kariyerlerinin zirvesindeki ressamlar ve Charles Simon, John Keble, Thomas Arnold, John Henry Newman gibi dini yazarların etkisi ile yaşadığı dini yoğunluk ve sanatsal heyecanın birleşimi Ruskin' in görüşlerinin temelini oluşturdu (Shrimpton, 2022). Tüccar olmasına rağmen sanat eserlerini değerlendirmesini bilen ve sanata büyük bir yakınlık duyan babası her yaz, iş için yaptığı yolculuklara karısını ve oğlunu da götürmüştür. Her güzel gördükleri yerde durmaları, seyrettikleri doğal güzellikler, tabiatla kucak kucağa yapılan yürüyüşler, rastladıkları sanat galerini ziyaretleri Ruskin' in sanat ve hayat üzerine düşüncelerinde çok etkili olmuştur. Annesi ile birlikte okuduğu İncil, babası ile birlikte okuduğu 18. Yüzyıl klasikleri, gezip gördüğü tabii güzellikler ve sanat galerileri, Ruskin' in eğitiminin en değerli kısmını teşkil etmektedir. Aldığı bu kültür, yaptığı bu geziler, onun hayat yolunu çizmiş oluyordu. Tabii güzellikler karşısında büyük bir haz duyuyor, sanatla, mimari ile ilgileniyor (Görsel 2.) ve bu sahalarda çalışmalar yapıyordu (Ruskin, 2020, s. 16).



Görsel 2.

Ruskin, John. Christ Church, Oxford. Suluboya

1836'da, Oxford'daki Christ Church' e kaydolduğu yıl Oxford'da, ressam Turner' ı eleştirmenlere karşı savunan bir broşür yazdı, ancak sanatçının isteği üzerine yayınlamadı. 1839'da şiiirde Oxford Newdigate Ödülü'nü kazandı. Kraliyet Akademisi'nin yıllık sergisi eleştirmenlerinin Turner' ın eserlerine yeniden sert eleştiriler getirmesinden sonra Modern Ressamlar' ın (Modern Painters) ilk cildine başladı. Ailesi olmadan ilk seyahatini yaptığı 1946'da hem figür hem de manzara resmi bağlamında güzellik ve hayal gücü kuramlarını tartıştığı ikinci cildi yayınladı (Landow, 2019).

10 Nisan 1848'de Ruskin, Effie Gray ile evlendi. 1949'da Mimarlığın Yedi Lambası (The Seven Lamps of Architecture) eserini yayınladıktan sonra Effie ile birlikte yeniden Venedik'e giden, Ruskin mimari incelemesi, Venedik' in Taşları (Stones of Venice) Taşları adlı kitabının ilk cildini (1951-1953) yayınladı. 1953' te eşi Effie ile birlikte İskoçya' ya gitti ve daha sonra -eşinin kendisinden ayrılıp evleneceği- ressam Millais ile tanıştıkları yaz 2. ve 3. cildi çıkardı. 1855' de yıllık sergileri incelediği "Akademi Notlarına" başladı ve ertesi yıl sonrasında yakın arkadaşı Amerikalı Charles Eliot Norton ile tanıştı. Modern Painters ve İngiltere'nin Limanları (The Harbours of England)'ın 3. ve 4. cildini yayınladı. Sonraki dört yıl 1857'de Çizimin Unsurları (The Elements of Drawing) ve Sanatın Politik Ekonomisi (The Political Economy of Art), 1859'da Perspektifin Unsurları (The Elements of Perspective), İki Yol (The Two Paths)'ı ve Modern Painters' in beşinci cildini ve 1860 ' da Unto This' in periyodik versiyonunu çıkardığı üretken dönemi oldu.1858'de, üretken dönemindeyken fikirlerini şekillendiren Evanjelik Protestanlığı kararlı bir şekilde terk etti ve sonrasında trajik bir aşk yaşayacağı İrlandalı Protestan bir genç Rose La Touche ile tanıştı (Landow, 2019)

Sanata karşı saygı duyma davranışının medeniyet belirtisi oldu-

ğunu ileri süren, Eski Binaları Koruma Cemiyeti' nin kurulması fikrini ortaya atan, Milli Sanat Koleksiyonu için bir para fonunun ayrılması gerektiğini savunan Ruskin 1869' da Oxford Üniversitesi Sanat Bölümü Profesör' ü oldu. Babasının ölümüne kadar yalnız yaşamış, babasının ölümünden sonra annesi ile birlikte yaşamaya devam etmiştir. 1885 yılından sonra hiçbir çalışma yapamamış, 1900 yılında İngiliz sanat ve edebiyat âleminde ebediyen uzaklaşmıştır (Ruskin, 2020, s. 21).



Görsel 3.

Severn, Arthur. Ruskin'in Brantwood'daki Yatak Odası, Oxford

John Ruskin'in Sanat Hakkındaki Görüşleri

Ruskin' in eserleri (1903-1912) 38 cildi kapsadığından (39. Cilt genel bir endekse ayrılmıştır) Ruskin' in sanat ve eğitim konusundaki görüşlerini okuyup anlamak zor olmasa da; yazarlarının enginliği nedeniyle, bunları özetlemek oldukça zordur (Efland, 1990, s. 134). Özetleme zorluğuna rağmen bu bölümde Ruskin' in eserlerini özetleyen (Cook, 1890 gibi), eserlerinde Ruskin' in sanat ve eğitim hakkındaki görüşlerine geniş veren (Efland, 1990 gibi) yazarlardan gerekse de Ruskin' in kendi eserlerinden onun doğa, insan, sanat ve eğitim konusundaki görüşleri bir araya getirilmeye çalışılmıştır.

Yaşadığımız hayat çok katmanlı bir yapıya sahiptir ve bu katmanlı yapıda bilgi, deneyim, hayal gücü ve inanç girift ve karmaşıktır. Bu karmaşık yapı hakkında bilgi ve tecrübeye sahip olmanın zorluğu kadar, sahip olunan bilgi ve deneyimin saklanması da mücadele gerektirir. Bilginin, deneyimin edinilmesi ve bu edininin birlikteliği bizlerde gelecek adına düşünceler oluşturur. Mevcut olanı eleştirme, daha iyi ve daha güzelini hayal etme bu düşünce sürecinde gelişir. Bu karmaşık yapıdakiler daha iyi ve daha güzeli ortaya çıkaracak olan yaratıcı düşüncenin temelidir. Bu bağlamda Efland (1990) Ruskin için sanatın, ne boş zaman etkinliği ne de eğlence olduğunu ileri sürer. Ruskin' e göre sanatın gerçek amacının haz uyandırmak olsa da, nihai amacının, evrenin yaratıcı ruhunu ifade etmek olduğunu dile getirmektedir (s. 135). Evrenin yaratıcı ruhunun ifade edilmesi' nin sanatın nihai amacı olarak verilmesi Ruskin' in aldığı din eğitiminin düşünceleri üzerinde bıraktığı tesiri görmek açısından önemlidir. "Bu nedenle, tüm büyük sanatlar aynı zamanda dindir ve Ruskin' in anladığı anlamda dinin yerleşik teoloji veya mezhepsel dogma ile pek ilgisi olmamasına rağmen, gerçek sanatçı zorunlu olarak dindar olmalıdır. Tüm sanatlar, Tanrı tarafından yaratıldığı şekliyle doğadan türetilen organik form yasalarına dayanır. Bu, sanatın bir manevi iç görü ve ahlak kaynağı olduğunu ve dolayısıyla insanın ilerlemesinde önemli olduğunu iddia etmenin temelidir" (Efland, 1990, s. 135).

Susam ve Zambaklar eserinin çevirisinde Ruskin' in hayatı hakkında yazan Turgut (2020) Efland' ın ifadelerine benzer bir şekilde

"Onun için sanat bir fantezi, bir süs değildir; tam tersine, ferdin ve milletin hayatında son derece zarurî, son derece hayati olan bir unsurdur. Sanat kabiliyetinden, sanat duygusundan mahrum olmak, millî karakterdeki herhangi bozukluktan değil, 'ruhi ilham' dan mahrum olmanın sonucudur. Bunun için de Ruskin' in eserlerinde sanat, ahlak ve din iç içedir. Kötü sanattan veya sanattan mahrum olmak 'milletin iyi yetişmemiş olduğunun ve zafiyetinin en açık delili'dir" sözleriyle Ruskin' den bahseder. Ruskin' e göre kendisine sunulan insan gözü ve insan kalbi için ne anlam ifade ettiği, insanlara ne söyleyeceği gibi insan ruhu konularıyla ilişkili olduğundan sanat alanı bilimin alanından (maddî yaratılış) çok daha geniştir (Street, 1901). İnsan ruhuyla ilişkisi boyutunda sanatı bilimden daha geniş bir alana sahip olduğunu dile getirirken bir karşılaştırma yapar. Bilimin sadece kendi içindeki şeylerle, sanatın ise insan duygusunu ve ruhunu etkileyen şeylerle ilgili olduğunu savunur. Sanatın işi görünüşü tasvir etmek ve canlılar üzerinde gerçekleştirdikleri doğal izlenimleri derinleştirmek, bilimin işi ise, görünüşlerin yerine gerçekleri ve izlenimlerin yerine ispatları koymaktır. Her ikisinde de gözlem gerçeğe eşit derecede ilgilidir. Biri görünüş, diğeri öz gerçekliğiyle ilişkilidir. Sanat şeyleri yanlış bir şekilde değil, gerçekten insanlara görüldüğü gibi temsil eder. Bilim, şeylerin birbirleriyle olan ilişkilerini incelemesine karşın sanat yalnızca onların insanlarla olan ilişkilerine odaklanır. Bilim ve sanat alanının farklarını ortaya koymanın yanı sıra İngiliz toplumunu bu alanları hor gördüğü için eleştirir. "Hepsinden önemlisi de bir millet para kazanan bir yığın olarak devam edemez; edebiyatı hor görerek, bilimi hor görerek, sanatı hor görerek, doğayı hor görerek, merhameti hor görerek tüm benliğini para kazanmaya adanarak ve bütün bunların cezasını çekmeksizin varlığını devam ettiremez" (Ruskin, 2014, s. 101). Ruskin sanatın ticari amaçla yapılmaması gerektiğini düşünüyordu. "... sanat olarak amatör birinin deseni her zaman tamamıyla değersizdir. Öğrencinin bunu anlayıp hissetmesini sağlamak ve kıymetsiz eserini üstünkörü, ikiye bölme, göz alıcı 'para alıcı' bir yoldan gerçekten iyi olan eserlere benzetmeye çalışmasını engellemek en büyük hedeflerimizden olmalıdır" (Ruskin, 2016b, s. 18). Ruskin 2016b "iyi sanata erişmek için sadece tek yol vardır. Hem çok kolay, hem de çok zor bir yol. O da sanatın tadına varmak. Ulusların tarihini incerseniz bu önemli gerçeği açık ve net şekilde hemen fark edersiniz. İyi sanat sadece ondan keyif duymuş, ekmek yemişçesine onunla beslenmiş, ondan güneş ışığıymış gibi zevk almış, onu görünce haykırmış, onun hazzıyla dans etmiş, onun için çatışmış, onun için savaşmış, onun için aklıktan ölmüş, adeta bizim yapmak istediğimizin tam tersini yapmış olan uluslar tarafından üretilmiştir. Onlar muhafaza etmek için üretimler biz satmak için" (s.20) sözleriyle sanat eserinin ticari kaygılarla yapılamayacağını ifade etmiştir. Ruskin' in bu yaklaşımı da sanatın bireysel ruhun mücadelesi ile ortaya koyulan kolektif ruh tarafından kabul ve muhafaza edilen kültür nesneleri olduğuna işaret eder ve daha çok manevî değerleri referans alır. Ruskin, *Seven Lambs of Architecture* (Mimarlığın Yedi Lambası) kitabına kaynaklık edecek olan Gotik mimariyi inceleyerek, mimari için hayati önem taşıdığını düşündüğü yedi ahlaki prensibi vurgular. Bunlar, fedakârlık, doğruluk, kudret, güzellik, yaşam, bellek ve itaat. Balkır ve Kuru' ya (2019, s. 149) göre, bu yedi ışık, Gotik anlayışın seküler-protestan formunun erdemini vurguluyordu. Ruskin' in, bu konuya özellikle vurgu yapmasının bir başka nedeni de koruma maksadıyla bu binalara yapılan müdahalelerin olası vahim sonuçlarına karşı uyarıydı. Ruskin' e göre restorasyon tam olarak yıkım anlamına geliyordu. Bu itibarla antik ve eski yapılar korunmalı; belleğine kazanmış kamusal tarihin izleri silinmemeliydi. Aldığı dini eğitim Viktorya dönemi İngiltere'sinin birçok sanatçı ve düşünürü gibi Ruskin' in de Gotik sanat tutkusunun sebebidir. Shiner' in deyişiyle "...bu insanlar için Gotik, Sanatın zanaattan ya da sanatçının zanaatçıdan ayrı olmadığı ideal bir ortaçağ yaşam biçiminin simgesiydi".(2013) Ruskin, eserlerinde Gotik mimari

üzerinden sanatçılara, zanaatkârlara, eserlere ve izleyicilere sayısız eleştiriler yönelir. "Benimsediği Ortaçağ anlayışıyla, el sanatlarını teşvik etmiş, ticaret ekonomisini reddederek, sanat ve uygulamanın, tıpkı Ortaçağ Gotik Katedralinin tasarım ve yapımında olduğu gibi, toplum hizmetinde birleşmesini gerekli görmüştür" (Sürmeli & Gülpınar, 2018, s. 1058). Ruskin (2015) Sanat ve Hayat Üzerine isimli eserinin "Gotik'in Doğası" başlıklı bölümde sadece Gotik Mimari hakkında bilgiler vermez, doğa, sanat, zanaat ve insan ilişkisini irdeler. İnsanı ve üretimi, doğayla kıyaslayarak "kusurluluk" meselesi ile kusurlu olanın yaşam içinde mükemmel olana yeğ tutulması gerektiğini savunur. Kusurluluk savunusu, kusursuzluğu başat unsur alan Klasik sanata da bir gönderme gibidir. Hatta da-ima mükemmelliğe ulaşmaya çalışan tek insanın Leonardo olduğunu, bu çabanın da birçok resimde olduğu gibi yarım bırakılmış eserler olduğunu söylemiştir. O' na göre iyi bir iş kusursuz olamaz ve bu zaten mümkün değildir. Çünkü insan zihni daima uygulama becerilerinin önündedir ve arada bu becerileri aklını izlemeye çalıştığında çökecektir. Ruskin (2015) kusurluluk'u "...ölümlü bir bedendeki hayat belirtisidir. Yaşayan hiçbir şey tamı tamına mükemmel değildir, ne de mükemmel olabilir; bir parçası çürüyorken, bir parçası doğuyordur" olarak ifade eder (s. 37). Tabiatın ne kadar iyi ise, şeffaflığı kanalıyla daha fazla kusur gösterdiğini ifade eder. Doğadan insana ve eserine örnekler verirken, bir anlamda dünyevi olan her şeyi kusurluluk kümesinde toplamaktadır. Kusurluluk düşüncesine doğadan ve sanattan verdiği örnekler oldukça fazladır. Düşündüğümüzün tam aksine demirin en mükemmel ve kullanışlı halinin paslı hali olduğunu, paslanmaya meyilli halinin demirin suçu değil meziyeti olduğunu, demirin paslı olmasının canlılığını koruduğu anlamına geldiğini söylemektedir. Ruskin (2016b) demirin canlılığını,

"Muhtemelen birçoğumuz biliyoruz ki soluduğumuz karışık havanın içinde bize esasen gerekli olan kısım oksijendir. Ve bu madde tüm hayvanlar için kelimenden tam anlamıyla "yaşamın nefesidir"...ancak solunumun destekleyici elementi, o olmadan kanın, dolayısıyla hayatın beslenemeyeceği oksijendir. İşte demirin paslanırken soluduğu da aynı havadır. Başka şekilde kullansa da havadan oksijeni bizim kadar hevesle alır. Demir, aldığının hepsini tutar. Bizler ve hayvanlar ise, ondan tekrar ayrılırız. ...Bu metalin ve diğer tüm metallerin başlıca faydası bıçakları, makasları, ocak demirlerini ve tavaları oluşturmak değil, beslediğimiz toprağı ve varlığımız için ilk lazım olan hemen hemen tüm maddeleri oluşturmaktır. Zira bunlar metaller ve oksijenden başka bir şey değildir. İçlerine nefesli metal katılmış şeyler. Kum, kireç, kil ve diğer toprak çeşitlerinin, potas ve soda ve diğer tüm alkalilerin tümü bu süreçten, deyimi yerindeyse geçmiş metallerdir ve insanın kendi soluduğu en saf hava ile daimi bir birlik içinde, insan hizmetine uygun kılınmışlardır." olarak gözümüzde canlandırırçasına anlatır(s. 33).

Kusursuzluk üzerine örneklendirmeler yaparken argümanlarından birisi de Venedik cam ustalarının eserlerinden bahsettiği *Stones of Venice* (Venedik'in Taşları) eseridir. "Ruskin' in *Stones of Venice* kitabında hem Venedik mimarlığının Romanesk' ten Rönesans'a uzanan geniş kültürel tarihini eskizler, teknik detaylar ve sosyal bağlamlar içinde incelediğini hem de modern İngiliz toplumunun ahlaki ve ruhani gelişim seyrine dair duyduğu endişeyi de yansıtır..." (Balkır & Kuru, 2019, s.149). Venedik' in Taşları eserinde kusurluluk üzerine işler için örnek verirken Venedik ve İngiliz cam resmini de karşılaştırır. İngiliz işçiliğini düzenliliğe, disipline kusursuzluğa verdiği prim ile eleştirir. İngiliz toplumu için düzen sevgisinin toplumsal ilişkilerde, pratik meselelerde yardımcı bir öge olduğunu ve ahlakın da temel taşı olduğuna işaret eder. Düzen sevgisinin sanat sevgisine karıştırılmasını istemez. "Venedikli cam ustalarının camlarını acemilikle kestiğini ve camlarının bulanık olduğunu anlatır. Venedikli ustalar kenarların düzgün kesiminden ziyade her

cam için yeni bir tasarım amacıyla çalışırken, İngiliz ustalar desenleri doğru eşleştirmeyi, kavislerini tamamen doğru şekilde yuvarlamayı ve köşelerini tamamen keskinleştirme hevesi ile çalışmaktadırlar. Bu nedenle Venedik camı çirkin ve hantal da olsa İngiliz camından daha hoş görünür. Aynı formu iki kere göremeyeceğimiz hissinin getirdiği hoşluk. Ruskin' e göre (2015) "Eğer ustalar eserinin kenarlarını düşünüyorsa tasarımı, tasarımı düşünüyorsa kenarını düşünemez. Hoş form için mi yoksa kusursuzluk için mi para ödeyeceğinizi seçiniz"(s. 32). "Mükemmelliğe ve doyuma ulaşmış gibi davranırsak, kendimizi ve işimizi alçaltmış oluruz. Yalnızca Tanrı'nın eseri bunu ifade edebilir" (s. 53). Cook (1890: 5) Ruskin' in sanat görüşünü "parçası olduğu yaratılış kanunu, insanın biçimlerdeki rasyonel ve disiplinli hazzın ifadesi" olarak tanımlar. Ruskin' in sanatı doğanın taklidi olarak gördüğünü, bu taklide zevkle dokunulması gerektiğini, taklit ve zevkin gerekli olmasının yanında yetersiz olduğu, büyük sanatın oluşturulması için ahlaki bir amacın da olması gerektiğine de vurgu yapar. Bu bağlamda teknolojinin güzelliği, kaliteyi, ahlaki boyutu ve samimiyeti yok ettiğini belirtmiştir (Whitford, 1992, s. 12). Bunun Tanrıyı ve yaratıklarına övgüyle gerçekleşebileceğini ileri sürer (Efland, 1990). "1849'da yazdığı 'Seven Lamps of Architecture'da (Mimarlığın Yedi Lambası) sanatçının, sanatını Tanrıya adanması gerektiğini, bunun da ancak sanatını kendi elleriyle yaratmasıyla mümkün olabileceğini ve eliyle biçimlendirdiği zaman yaptığı işten haz duyabileceğini ifade etmiştir" (Sürmeli ve Gülpınar, 2018, s. 1058).

Sanat Eğitimi Hakkında

"İyi terbiye görmüş ve eğitilmiş bir İngiliz, Fransız, Avusturyalı veya İtalyan beyefendi (ya da daha da iyi bir hanımefendi) birçok heykelden daha iyi, harika eserlerdir.... Belki de güzel bir insan varlığı inşa etmek, güzel bir kubbe veya kule inşa etmekten daha iyidir ve böylesine bir varlığa saygıyla bakmak bir duvara bakmaktan daha hoştur" (Ruskin, 2014, s. 127).

Ruskin ilk eğitim kurumu olan aileyi eleştirerek, ebeveynlere eleştirilerini yöneltir. "Her fırsatta söylenen söz, daima takip edilen hedef, çocuklara 'hayatta şu veya bu gibi bir mevki sağlayacak bir eğitim' vermek olmuştur. Anladığım kadarıyla anne ve babalar, hiçbir zaman, çocuklarına yalnızca iyi bir eğitim vermeyi düşünmüyorlar. Anne babaların istedikleri eğitim, çocuğunun iyi giyinmesini, varlıklı evlerin kapısını kendine güvenle, rahatça çalmasını; nihayet kendisinin de böyle bir evde oturmasını sağlayacak, kısaca, hayatta ilerlemesine imkân verecek" bir eğitimidir (Ruskin, 2020, s. 28). Ruskin (2020) ebeveynlerin eğitim konusundaki arzusunu "hayatta ilerleme" fikri olarak tanımlar ve eleştirir. Bu fikre göre eğitimin ereği, sadece başkalarının saygıdeğer ve şerefli olarak göreceği bir mevki elde etmiş olmaktır. Bu alışkanlık susuzluğunun, kafasında asil düşünceler olanların son zaafı, zayıf olanların ilk zaafı, orta halli kişilerin ise kuvvetli itici gücünü teşkil ettiğini ileri sürer (s. 29).

Scully' e göre (2017) Ruskin, eğitimin işlevinin çocuğun merak ettiği şeyleri keşfetmesine ve düşünmesine olanak sağlayarak içindeki yeteneği ortaya çıkarılması ve geliştirilmesinin sağlanması olduğuna inanıyordu (s. 65). Merak, keşif ve düşünme (hatta çok yönlü düşünebilme) Ruskin' in görüşünde okumakla geliştirilebilirdi. "Düşünsenize ne müthiş bir iş olurdu bu! Köylülerimize süngü talimi yaptırarak yerde okuma alışkanlığı edindirdiğimizi düşünün, millet olarak içinde bulunduğumuz durumu düşünecek olursak akıl almaz bir şey bu! Süngü kullanmasını bilen ordular olacakları yerde, düzenli, adamakıllı eğitilmiş, maddi anlamda desteklenmiş ve iyi komuta edilmiş bir düşünürler ordusu haline geldiklerini düşünün! Milletçe ateş sahalarında olduğu gibi okuma salonlarında da eğlendiğimizi düşünün! Hedefe nişan alan bir kişiyi nasıl ödüllendirirsek, bir gerçeği bulup meydana çıkaran bir kişiyi de aynı şekilde ödüllendirdiğimizi düşünün!" (Ruskin, 2020, s. 121). Rus-

kin (2014) okumak konusunda getirdiği eleştiri yanında yaşadığı toplumu sanata, edebiyata değer vermemekle yargılıyor, sıradan ihtiyaçlara "lüks" tüketime yapılan yatırımı eleştirerek, İngilizlerin doğayı bilimi, sanatı hor görmelerini örneklerle açıklıyordu. "Duvarlarınızda ilanlar için her zaman yer vardır, tablolar içinse hiçbir zaman olmamıştır, ...kitap raflarının sayısını şarap mahzeni sayısıyla kıyaslarsak ne düşünürsünüz acaba? ... Bir yandan kendimizi zengin bir millet olarak görüyoruz, bir yandan da ödünç kitap veren kütüphanelerden alınan, elden ele dolaşmaktan yıpranmış kitapları kullanacak kadar ahmak ve pisiz" (ss. 102-106). İyi bir kitapta vücudumuzun en mükemmel kısmı olan kafamız için bir ömür boyu yetecek kadar besin bulunduğunu ileri sürer (2020, s. 102). Okumanın gerçek bir okuma olmasını salık vererek Ruskin, bu düşüncesini "Britanya Müzesi'ndeki tüm kitapları okuyup da (tabii o kadar yaşayabilerseniz) tamamen "kara cahil", öğrenimsiz bir kişi olarak kalabilirsiniz. Fakat iyi bir kitabın on sayfasını harfi harfine, gerçek bir titizlikle okursanız sonsuza dek bir nebze de olsa eğitilmiş kişi olursunuz." (2014, s. 78) sözleriyle vurgular.

Ruskin, zanaatçılar için bir sanat okulu kurmak isteyenlerin iki sınıfa ayrıldığını söylüyor. Bu sınıflardan birinin insanlara daha mutlu, daha bilgili, daha iyi kılmayı arzu eden, diğeri ise, insanların daha iyi ve daha değerli eserler üretmelerine olanak sağlamayı arzu eden sınıf olduğunu ileri sürer ve birincisinin amacında hayırseverlik, ikincisinin amacında ise, ticaret olduğunu ifade eder. Birinci sınıftaki hayırsever kendisini sadece zanaatkara değil, emekçiye adar. Bu sınıftaki kişiler üretimde yeni uğraş ve fikirlerin ortaya çıkarılmasını ve artırılmasını ister. "Böyle geniş ama bir miktar belirsiz amaca sahip bir okul tarafından benimsenmiş sanat eğitimi ilkeleri de, zanaatkarın kendi işinde özel öğrenim görmesinin amaçlandığı bir okulda benimsenenden çok farklıdır veya öyle olmalıdır. ... Öyle gözüküyor ki, şimdiye kadar desen ve resim sanatının bir noktaya kadar herkese genel bir yoldan öğretilebileceği ve herkes için aynı derecede yararlı olacağı, sonra da her teknisyen sınıfının bu genel bilgiye kendi mesleğinin ihtiyaçlarına göre kullanım kazandıracağı şeklinde belli belirsiz bir izlenim içinde davrandık. ...Bu durumda sanat ilkerinin çeşitli mesleklerle özgü uygulamalarının tek bir okulda öğretilmesinin tamamen imkansız olduğunu düşünüyorum" (Ruskin, 2016b, s. 14). Ruskin uzmanlığa yönelik tüm sanat öğretiminin o iş dalı tarafından kurulmuş okullarda verilmesi gerektiğini ifade eder.

Sanat eğitimi ile ilgili olarak ise Ruskin, "...tek bir şeyi öğretmeyi kafamıza koymadığımız sürece tatmin edici bir sonuç elde edemeyiz. O da görme yeteneğidir" (201b, s. 15) ve öğretilebilecek en önemli şeydir. Ruskin için eğitim kulakla sınırlı olamazdı. Göz de eğitilmelidir, çünkü göz kulaktan daha asil bir organdır. Ruskin' e göre görmeyi öğrenmek, sözü ve düşüncüyü aynı anda ve doğru olarak elde etmektir. Bu dünya hakkında sahip olduğumuz hemen bütün bilgileri göz yoluyla elde ederiz. Bilginin somutlaştırılabilmesi için söylediğiniz şeye ilişkin bir görüş verilmesi gerekir (Ruskin, 1857, s. 151). Ancak Ruskin (1857), sözcüklerin imgelere dönüştürülmesinin sınıf ortamında sandığı kadar basit olmadığını, sanat eğitiminin hayatla birleştirilmesi gerektiğini savunuyordu. Sanat eserlerinde görülen şeyin kişi ile evrensel olan arasındaki temel bağlantıydı (s. 152). Sanat eğitimi hayat vermek olarak görüyor, bir resim sadece görünen şeye dair şeyleri değil, geçmiş şeylerin canlı yönüne de erişime yol açacak bir iletişim kanalı olduğunu vurguluyordu. O' na göre tek bir şeyi canlandırmak tabiatı canlandırmaktı. Ruskin için "doğa" sadece bir soyutlama değildi. Evrensel olanın değeri ancak onu takdir etmekle, yüceltmekle anlaşılabilirdi ve bunun anahtarı erişebilirlik düşüncesi idi (Ruskin' den akt. Scully, 2017, s. 64).

Ruskin (2015: 28) eser üretiminde 3 basit kurala dikkati çeker:

1. Yaratıcılığın pay sahibi olmadığı üretimi teşvik etmemek.
2. Pratik ve yüce bir amacı olmadıkça, tam bir kusursuzluk talep etmemek.
3. Büyük eserlerin kaydını saklamak amacı dışında, taklit ve kopyayı özendirmemek.

Yaratıcılığın pay sahibi olmadığı üretimden Ruskin' in kastı verdiği örnekle açıkladığı gibi üretiminde tasarım ve fikir gerektirmeyen ürünlerdir. Bu ürünlerin üretim aşamasında insani yetilerin kullanılmasına gerek duyulmadığından üretimde çalışanları köle olarak görür. O' na göre takı ve mine işi tasarımcılığı gibi seri üretime sokulamayacak işler ise yüksek zeka ürünleridir. Ruskin, sanatçının bir tablo, heykel veya tarihi yapıyı, belirli bir siyasi, ekonomik, tarihi ve kültürel bağlam içinde yarattığını ve bu süreç ile ortaya çıkan sanat objesinin "unique" (tek ve tekrarlanamaz) olduğunu savunmaktadır (Ruskin' den akt. Ersen, 2011, s. 53). Dolayısıyla Ruskin' in düşüncesinde olduğu gibi zanaat işlerinin sanatla birleştirilmesini düşündüğümüzde sanat için olan ilkeler zanaat işlerini de bağlar hale gelecektir. Bu bağlamda yaratıcılığın pay sahibi olmadığı çalışmalara teşvik edilmemesi gerektiğini söylemiştir.

Ruskin' in sanat eserlerinde öne çıkardığı kurallardan biri de *kusurluluk* tur. "Kusurlu olmayan hiçbir mimarının tamamen soylu olamayacağı tuhaf bir paradoks gibi dursa da aslında en önemli hakikattir ve bu kolayca gösterilebilir" (Ruskin, 2015, s. 35). Ruskin (2015) iyi olan hiçbir işin kusursuz olamayacağını, kusursuzluk talebinin sanatın amaçlarının yanlış anlaşılmasına işaret ettiğini bizlere ulaştırır (s. 36). O' na göre elin işlerken zihni takip edecek hıza ulaşması imkansızdır. Bu yüzden de tasarım ve işçilik her ikisinin mükemmelliğe ulaşması mümkün değildir. "... zihni daima uygulamaya becerilerinin çok önündedir ve arada sırada bu becerileri, aklını izlemeye çalışırken çökecektir" (2015, s. 36). Aslında bu çöküş doğaldır, insani vasfın bir göstergesidir Ruskin' e göre. Çünkü hayattan izler taşır. "Kusurluluk ölümlü bir bedende hayat belirtisidir. Yani bir ilerleme ve değişim halinin belirtisidir. Yaşayan hiçbir şey tamı tamına mükemmel değildir, ne de mükemmel olabilir; Bir parçası çürüyorken, bir parçası doğuyordur (2015, s. 37). Sanat eğitiminde bizlere kusur, yanlış, hata gibi görünen düşünce ve uygulamalara prim verilmesi ve öğrencinin cesaretlendirilmesi gerektiği üzerinde durur. "Birini çalışıp üreten insana dönüştürecekseniz, onu bir aleme indirgeyemezsiniz. Hayal kurmasına, düşünmesine, yapmaya değer herhangi bir şeyi yapmasına izin verdiğiniz mi, makine ayarlı hassasiyet hemen kaybolur. Tüm kabalığı, donukluğu, acizliği ortaya çıkar; utanç üstüne utanç, başarısızlık üstüne başarısızlık, duraklama üstüne duraklama... Ama bunun yanında tüm görkemi de açığa çıkar ve bu görkemin doruk noktasını yalnızca üzerine düşen bulutları gördüğümüz zaman biliriz. Ve ister açık ister koyu olsun, bulutların içerisinde ya da gerisinde bir başkalaşım tecelli edecektir" (Ruskin, 2015, s. 27) sözleriyle üreten kişiye fırsat verildiğinde onun yeteneğini, yaratıcılığını, becerisini keşfedebileceğimizi bildirir.

Gotik' in doğası özelinde sanat işlerinde önemsendiği görülen unsurlardan birinin de değişkenlik veya çeşitlilik olduğu görülür. "Eğer Mısır ve Ninova eserlerinde olduğu gibi bazı figürlerin yapılaş tarzı daima aynı olmasına rağmen, tasarım düzeni sürekli bir çeşitlilik arz ediyorsa, uğradığı aşağılanma daha azdır. Eğer Gotik eserlerde olduğu gibi tasarım ve yapılaş tarzının her ikisinde de sürekli bir değişim varsa, yapı ustası tamamen özgür bırakılmış demektir" (2015, s. 40). Bunun karşılığı olarak düzen sevgisini İngiliz zihniyetinin en yararlı öğelerinden biri olarak görür, ancak düzen sevgisinin sanat sevgisi olarak düşünülmemesi gerektiğini salık verir.

Ruskin (1857) öğretimin rolünün zorlamak olmadığı, cesaretlen-

dirmek olduğunu, çizmeye başlayan bir çocuğun gördüğü ve beğendiği her şeyi kâğıda dökmeye başlaması gerektiğini, özgür iradesiyle karalama yapılmasına izin verilen çocuğun çabasının takdir edilmesi gerektiğini ifade eder. Scully (2017, s. 64) Ruskin' in gözün eğitilmesi gerektiği düşüncesine vurgu yaparak; Ruskin' in bilgiyi sözlü olarak iletmenin yeterli olmadığını bildiğini, eğitimin kulakla sınırlı olamayacağını, dolayısıyla gözün eğitilmesi gerektiğini, gözün kulaktan daha asil bir organ olduğundan bu dünya hakkında sahip olduğumuz hemen hemen tüm yararlı bilgileri hemen hemen göz aracılığıyla elde edip biçimlendirmemiz gerektiğini düşündüğünü bizlere aktarıyor. "...Herkes tek bir şeyi, yani görmeyi öğretmek. Öğretimde hafife alınmayacak bir şey bu; belki de genel olarak, tüm öğretim aralığında öğretilecek en önemli şey" (Ruskin, 2016b, s. 15). Görmeyi öğrenmek bir meseleye birçok perspektiften bakabilmeyi de beraberinde getirecektir. Bu bakış açısı zenginliğinin, konuları daha iyi değerlendirme olanağı sunduğunu da Ruskin' in "Herhangi bir meselenin esası üç yönlüdür; ya da dört yönlü, ya da çok yönlüdür ve bir poligon boyunca koşmak, katı görüşlü insanlar için güç bir iştir. Bana gelince, hiçbir zaman kendi kendimle en az üç kez çalışmadan kendimi o konuyu düzgün bir şekilde ele almış olmaktan tatmin olmam" (2016b, s. 24) sözlerinden anlayabiliriz.

Ruskin, çizimin ilköğretimle sınırlı olmaması gerektiğini savunuyordu. Tarih, doğa bilimleri çalışmalarının sanat çalışmalarıyla birleştirilebileceğini, bu entegrasyonun tarih öğretiminin eğlenceli hale getirmekle yalnızca üniversiteye değil, ulus eğitiminde temel unsur olduğumuz söylemektedir. Çizimin diğer eğitim alanlarıyla birlikte disiplinlerarası bir nitelikte verilmesinin mantıklı olduğunu, coğrafya için haritaların ve dağların botanik, yaprak şekilleri, tarih, ev eşyalarının şekilleri vs. şekillerinin çizilmesini sağlayacağını ileri sürerek, bir çocuğa çizim öğretimi için çok fazla zaman harcaması gerekmediğini, grafik unsurların öğretilmesiyle her şeyi daha hızlı öğrenmesini sağlayabileceğini savunur. (Ruskin' den akt. Efland, 1990)

Sanat eğitiminin Ruskin' e göre algı ve buluş olarak iki yönü vardır. Bunlardan algı maddi evrende Tanrı' nın eserlerinin güzelliklerini algılamaya yardımcı olur ve öğretilir. Buluş gücü ise algı' nın aksine Tanrı vergisidir ve öğretilmez. Bazı bireylerin güzellikleri algılama konusunda doğal bir yeteneğe sahip olduğunu, bu yeteneğe sahip olmayanların ise, çizerek algılama güçlerinin gelişebileceğini, çizimin algı yanında zevki de geliştireceği, bunun için de sadece sanat eğitiminin değil genel eğitimin içinde yer alan bir eğitim olmalıdır. Bir nesnenin çizimini doğru olarak yapabilen ve kullandığı boya ile rengini iyi şekilde eşleştirebilen bir kişinin, çoğu zaman kelimelerin ortaya koyduğu gösterim ve tanımlama gücünden daha güçlü bir ifadeye sahip olabileceğini söylemektedir. Dolayısıyla O' na göre formun kaydıyla ilgilenen bir bilim olarak kabul edilmelidir. Aynı sayıların kaydıyla ilgili olan matematik gibi (Ruskin' den akt. Efland, 1990).

Ruskin, sanat eğitiminde dikkati ellere değil gözlelere vermek gerektiğini, öğrenciye en büyük faydayı her zaman doğadaki nesneleri açık ve doğru görmelerini sağlayarak verebileceğimizi söylüyordu. Görüşün doğruluğu kolay betimlemeye uygun olmayan alıştırmalar ile kazanılabildi. "Örneğin düz renk tonlarının ince tabakalar halinde uygulanmasını saatler boyunca çalışılması, çizim kabiliyetine çok katkıda bulunur. ancak tüm bu el alıştırmaları öğrencinin belirli bir nesnenin renk tonunun gerçekten ne olduğunu tespit etme kabiliyetinde en ufak bir artış bile sağlamaz (Ruskin 2016b, s. 17).

"Sanat olarak amatör birinin deseni her zaman tamamıyla değersizdir. Öğrencinin bunu anlayıp hissetmesini sağlamak ve kıymetsiz eserini üstünkörü, ikiyezlü, göz alıcı, 'para alıcı' bir yoldan gerçekten iyi olan eserlere benzetmeye çalışmasını engellemek

en büyük hedeflerimizden olmalıdır" (2016b: diyordu. Ruskin' in kastettiği ticari kaygıyla beğenilen ve satılan eserlere özenip kop-ya eserlerle öğrencilerin yaratıcı ve özgün tavırlarının yok olma tehlikesidir. "İyi bir ustayı anlayana dek çalışmanız, bin tanesiyle yüzeysel olarak aşına olmanızdan daha çok şey öğretir. Eleştirinin gücü çok sayıda ressamın isimleri ve tarzlarını bilmeye değil, bir-kaçının mükemmeliğini fark etmeye dayanır (2016b, s. 19). "Rus-kin' e (2016b, s. 19) göre öğrencilerin duyarlılıkları temelde doğa-ya bağlı olarak işlenmelidir, hayal gücü de yargılama konusunda geliştirilmelidir. Eserinin cesur olması, hatasız olmasından iyidir, hoş olması da ihtiyatlı olmasından iyidir. "...John Ruskin güzel san- atlar ve uygulamalı sanatlar ayırımına hücum etmeye başlıyordu. Ruskin, ilk yazılarında, doğadaki ve sanattaki güzelliği, bizi doğanın yaratıcısını sevmeye sevk eden bir şey olarak coşkuyla övüyor, aynı şekilde sanatçıyı da alışılmış deha ve uzgörü çerçevesinde yücel- tiyordu" (Shiner, 2013).

Ruskin' in sanat ve sanat eğitimi üzerine düşünceleri 20. yy. sana- tını ve sanat eğitimi şekillendirmiştir. Özellikle sanat ve zanaatın birlikte düşünülmesi gereği üzerindeki ısrarı uygulamalı sanatlar okullarının açılmasını sağlamıştır. Bunun yanında özellikle de sa- nat eğitiminin diğer alan eğitimleri için kullanılabilir düşüncesi sa- nat yoluyla eğitim düşüncesinin nüvesini oluşturmuştur. Ruskin' in düşünceleri endüstri devriminden beri süregelen seri üretim modeline muhalif sanat ve zanaat işlerinin hamisi olma konumu- nu korumaya devam edecek gözükmektedir.

Sonuç ve Öneriler

Günümüzde yaşanan bilimsel ve teknolojik gelişmelerin diğer bir- çok alanda olduğu gibi sanatı da içine alan bir yayılma hızı göster- mesi, tıpkı fotoğraf makinesinin icadında olduğu gibi sanat adına ve sanat eğitimi adına yeniden değerlendirmelere kapı aralamıştır. Bu bağlamda araştırmanın 19. Yüzyılın ikinci yarısında sanayileşme ile üretimde ortaya çıkan nitelik ve estetikle ilgili hususlara mane- viyat, ruh, ahlak temelinde eleştiriler getiren John Ruskin' in sa- nata ve sanat eğitime bakışının konu alındığı bir çalışma olması dolayısıyla bugünün eserlerinde öne çıkan sanatta dijitalleşmenin yeniden değerlendirilmesine katkı sağlayacağı düşünülmüştür. Özellikle de yapay zekanın ortaya çıkardığı/çıkaracağı üretimlerin sanat eseri olarak değerlendirilip değerlendirilemeyeceği konuları çalışılırken Ruskin' in görüşlerinin de bu değerlendirmelerde dik- kate alınması gereği açıktır. Ruskin' in el işçiliğine verdiği önemin, el sanatlarının sadece el işçiliği olmayıp manevi doğasıyla üretim- de yaşanan yozlaşmalara deva olabileceği fikri, sanatları manevi içgörü ve ahlakın kaynağı olarak görmesi, büyük sanatın oluşturu- lması için ahlaki bir amacın da olması gerektiği düşüncesi gü- nümüzde sanat dahil birçok alanda yeniden gündemde olmalıdır.

Ruskin' in üzerinde durduğu hususlardan biri de kusurluluktur. Ku- surluluğu kusursuzluğa yeğ tutar. O' na göre insan zihni daima uygulama becerilerinin önündedir ve dünyevi olan her şeyi kusur- luluk kümesinde toplamaktadır. Kusurluluk yaklaşımının mükem- melliyetçi beklentilerine sahip günümüz sanatı ve sanat eğitime bakışta yeni bakış açıları oluşturacağı düşünülmektedir.

Ruskin' in aileyi çocuklarının eğitimi sadece çocuklarının saygı görebilecekleri bir mevkîye sahip olmaları amaçlı görmesi bakımından eleştirerek günümüz gerçekleri ile örtüşen düşünceler sunar.

Görmenin öğrenilmesi, sanatın ve sanat eğitimin hayatla iç içe ol- ması gerektiği gibi düşüncelerde günümüz sanat ve sanat eğitimi konularına bakışımızda bize yol açacak fikirler olarak değerlendirilebilir.

Araştırmada bulguları arasında geçen sanat ve eğitime ilişkin yak- laşımalarının günümüz yaklaşımları ile kıyaslanması yeni araştır-

malar için önemlidir.

Hakem Değerlendirmesi: Dış bağımsız.

Çıkar Çatışması: Yazar, çıkar çatışması bildirmemişlerdir.

Finansal Destek: Yazar, bu çalışma için finansal destek almadığını beyan etmiştir.

Peer-review: Externally peer-reviewed.

Conflict of Interest: The author have no conflicts of interest to declare.

Financial Disclosure: The author declared that this study has received no financial support.

Kaynakça

- Balkır, S. & Kuru, A. Ş. (2019). John Ruskin hayatı ve estetik, eleştirel teori- leri . *Vankulu Sosyal Araştırmalar Dergisi*, (3), 143-159.
- Cook, E. T. (1890). *Studies in Ruskin: some aspects of the work and teach- ing of John Ruskin*. Kennikat Press.
- Efland, A. D. (1990). *A history of art education*. Teachers College Press.
- Ersen, A. (2011). John Ruskin 1819-1900 ve konservasyon hareketi. *Resto- rasyon ve Konservasyon Çalışmaları Dergisi*, (6), 52-60.
- Karasar, N. (2005). *Bilimsel araştırma yöntemi*. Nobel Yayın Dağıtım.
- Ruskin, J. (1857). *The elements of drawings; in three letters to beginners... with illustrations, drawn by the Author*. Smith, Elder & Company.
- Ruskin, J. (1969). *The Seven lamps of architecture*, Dent, Dutton, New York.
- Ruskin, J. (2015). *Sanat ve hayat üzerine*. Epsilon Yayıncılık Ltd. Sti.
- Ruskin, J. (2016a). *Belleğin lambası/ seçme yazıları 1*. Corpus Yayınları.
- Ruskin, J. (2016b). *Sanat üzerine dersler/ seçme yazıları 2*. Corpus Yayınları.
- Ruskin, J. (2020). *Susam ve zambaklar*. (Çev. Türkan Turgut). Doğu Batı Ya- yınları.
- Ruskin, J. (2014). *Susam ve zambaklar*. (Çev. Emre Murat Bozer, Murat Er- şen). Zepin Kitap.
- Scully, S. (2017). Meditations on pleasure: John Ruskin and the value of art in the classroom. *Teaching Artist Journal*, 15 (2), 64-67.
- Shiner, L. E., & Türkmen, İ. (2013). *Sanatın icadı: bir kültür tarihi*. Ayrıntı Ya- yınları.
- Stevens, D., & Mazanti, L. (2011). *Extra/ordinary: craft and contemporary art*. Duke University Press.
- Street, I. M. (1901). *Ruskin's principles of art criticism*. HS Stone.
- Sürmeli, K. & Gülpınar, Ş. (2018, Kasım). Arts and Crafts hareketi ve Kel- mscott basimevi. Paper presented at the 6th International Printing Technologies Symposium İstanbul Üniversitesi. <https://cdn.istanbul.edu.tr/FileHandler2.ashx?f=1057-1068.pdf> adresinden 15 Şubat 2022 tarihinde alınmıştır.
- Yıldırım, A., & Şimşek, H. (2013). *Sosyal bilimlerde nitel araştırma yöntem- leri*. Seçkin Yayıncılık.
- Whitford, F. (1992). *The Bauhaus masters&Students by themselves*. Lon- don: Amazon Publishing Limited.

İnternet Kaynakça

- Chandler, A. Expositions of the july monarchy. Paris: 1834, 1839, 1844. [ht- tps://www.britannica.com/biography/John-Ruskin](https://www.britannica.com/biography/John-Ruskin) adresinden 21 Ocak 2022 tarihinde alınmıştır.
- Johnson, B.. The Great exhibition 1851. <https://www.historic-uk.com/His- toryUK/HistoryofEngland/Great-Exhibition-of-1851/> adresinden 24 Mart 2021 tarihinde alınmıştır.
- Landow, P.,G. (2019, Mayıs). Prologue: Ruskin's life. <https://victorianweb.org/authors/ruskin/pm/prologue.html> adresinden 15 Ocak 2022 tar- ihinde alınmıştır.
- Shrimpton, N. (2022, Şubat). John Ruskin. English writer and artist. [ht- tps://www.britannica.com/biography/John-Ruskin](https://www.britannica.com/biography/John-Ruskin) adresinden 15 Ocak 2022 tarihinde alınmıştır.

Görsel Kaynakça

Görsel 1.

Ruskin, John. (Ressam). (19 Haziran 2007). Oto-Portre [dijital görsel]. *Frontispiece, Works, XVII. Resim George P. Landow tarafından taranmıştır*. Alıntdır. 15. 01. 2022 tarihinde <https://victorianweb.org/painting/ruskin/wc/20.html> adresinden erişildi.

Görsel 2.

Ruskin, John. (Ressam). (19 Haziran 2007). Christ Church, Oxford [dijital görsel]. *Works, facing XXXV, 188. Resim George P. Landow tarafından taranmıştır*. Alıntdır. 15. 01. 2022 tarihinde <https://victorianweb.org/painting/ruskin/wc/34.html> adresinden erişildi.

Görsel 3.

Severn, A. (Ressam). (5 Ocak 2020). Ruskin'in Brantwood'daki Yatak Odası, Oxford [dijital görsel]. *Works, 35.xliv, Resim George P. Landow tarafından taranmıştır*. Alıntdır. 15. 01. 2022 tarihinde <https://victorianweb.org/painting/severn/wc/2.html> adresinden erişildi

Structured Abstract

The Industrial Revolution, which began in Great Britain in the second half of the 18th century, involved the transition from manual production methods to machines and the rise of the mechanized factory system. The speed of production was increased with the introduction of division of labor. Although the speed of production increased, the negative effects of industrialization, such as the loss of production quality, social conditions, working conditions and the artistic attitude originating from handicrafts in production, began to be seen after the 1840s. The exhibitions that opened one after another in France and England in the mid-19th century were seen by some as a loss of spiritual values and damage to the social fabric. One of those who made these criticisms was the poet, writer, art and social critic John Ruskin. Ruskin believed that the corrupting influence of the Industrial Revolution could be tempered by the spiritual nature of handicrafts. Ruskin's ideas inspired the Studio Craft, Art and Craft Movements that emerged during this period. Art and craft, which began to be separated by sharp boundaries with the Renaissance culture, began to be used together again with the interest of romantic artists in the Middle Ages.

Ruskin's life and his thoughts on handicrafts, who argued that handicrafts, which bring art and craft together, are not just handicrafts but can be a cure for the corruption experienced with their spiritual nature, have continued to be important today as they were in the 19th century. In this context, the research aims to examine the change in the process of art and art education from the perspective of John Ruskin, an important name on the relationship between art and craft in the production processes that emerged with industrialization in England in the second half of the 18th century.

In this research, which uses printed and digital sources related to the subject of the research, the document analysis method was used.

Ruskin's early education was provided by his family, and his development and artistic taste were influenced by his father, who had an art collection; representatives of the Romantic movement such as Shakespeare, Walter Scott, and Lord Byron, whom he read with his father; painters at the peak of their careers such as W. Turner, J. Constable, and J. S. Cotman; and religious writers such as Charles Simon, John Keble, Thomas Arnold, and John Henry Newman.

In the writings about Ruskin's life, it is stated that for him art is not a fantasy or an ornament, but on the contrary, it is an extremely necessary and vital element in the life of the individual and the nation. Being deprived of artistic talent and artistic feeling is not due to any defect in the national character, but to being deprived of 'spiritual inspiration'. That is why art, life and religion are intertwined in Ruskin's works. Therefore, he argues that the field of art is much broader than the field of science. The function of art is to depict appearances and to deepen the natural impressions they make on living beings; the function of science is to replace appearances with facts and impressions with proofs. Ruskin thinks that art should not be made for commercial purposes. Ruskin's approach is that art is a cultural object that is accepted and preserved by the collective spirit, which is revealed by the struggle of the individual spirit, and it mostly refers to spiritual values. In this context, he analyzes Gothic architecture and emphasizes seven moral principles that he considers vital for architecture. By comparing humans and production with nature, he argues that the imperfect should be preferred to the perfect in life through the issue of "imperfection". According to him, a good work cannot be perfect and that is not possible anyway. Because the human mind is always ahead of practical skills and sometimes when people try to follow the mind, these skills will collapse. While giving examples from nature to human and their work, he, in a sense, gathers everything worldly under the cluster of imperfection.

In his thoughts on education, he primarily criticizes families. His criticism is that what families think as the goal of education is that their children will attain only a position that others will see as respectable and honorable. According to Ruskin, the function of education is to reveal children's talents through the development of curiosity, discovery and thinking. What will make this possible is reading.

The most important thing to teach is the ability to see. Learning to see is to acquire words and thoughts simultaneously and correctly. In this context, art education has to be combined with life. According to him, transforming something in nature into a work of art means transforming nature into a work of art. For Ruskin, "nature" is not a mere abstraction. The value of the universal can only be understood by appreciating and glorifying it. Products that do not require designs and ideas are products in which creativity has no part and therefore, products that cannot be put into mass production are products of high intelligence because they are unique and unrepeatable. He also emphasizes the importance of imperfection in art education as in his thoughts on art. He argues that nothing living can be perfect, and that in art education, emphasis should be placed on ideas and practices that appear to be flaws, mistakes, and errors.

Besides all these mentioned above, he believes that art education should be interdisciplinary. And according to him, art education has two aspects: perception and invention. Perception helps to perceive the beauty of God's works and can be taught. The power of invention, unlike perception, is a God-given gift and cannot be taught. Ruskin is concerned that having students make copies of works that are admired and sold out of commercial concern may destroy the creative and original attitudes of students.

In the light of the information obtained in the research, it would not be wrong to conclude that the ideas and concerns put forward by Ruskin nearly 200 years ago remain still valid. Especially vision education, imperfection, interdisciplinarity, invention are important components of education in general and art education in particular today. In addition, the fact that we have the perception that human emotions are being removed from production processes day by day is an indication that Ruskin's concerns are justified.

Seramik Hayvan Figürlerinde Formu, Süreci ve Bireyselliği Ön Plana Çıkarmak için Çizgi Kullanımı

The Use of Lines to Highlight form, Process and Individuality in Ceramic Animal Figures

Hilal KÜÇÜK 

Kaan CANDURAN 

Hacettepe Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Seramik Bölümü, Ankara, Türkiye

Bu makale, "Seramik Hayvan Figürlerinin Yeterlilik Kavramı ile Anlatılmasıyla Gerçeği ve Hakikati Düşündürme Çabası" başlıklı sanatta yeterlilik sanat çalışması raporundan üretilmiştir.

This article, "The Endeavour To Evoke Thoughts Of The Real And Truth By Assigning Meaning To Ceramic Animal Figures With The Concept Of Pertinence" produced from the report of the proficiency in art study titled Proficiency in art.



Öz

Bu makalede, düşünsel araştırma eskiz niteliğinde uygulanan araştırma çizimleri ile ön plana çıkarılmaya çalışılmıştır. Öncelikle çizimin ne olduğuna, sanatçıya olumlu katkılarına, araç ve amaç oluş durumlarına değinilmiştir. Desen, eskiz, çizgi, araştırma, araştırma çizgisi ve süreç kavramlarının konu ve bireysellik ile ilişkisi açıklanmıştır. Sanatta çizimin doğayı tanımlamadaki gücünden ve estetik kazanım sağlama olanağından dolayı doğa içerisindeki figürlerde çizgi üzerinde odaklanılmıştır. Bu kapsamda çizimin üç boyutlu hayvan figürlerine katkısı araştırılmıştır. Çizgiler figürlerin görünen gerçekliğine dair bir kılavuzluk etmekte ve figürün kendisine bireysellik katmaktadır. Makalede, bireysel uygulamalar üzerinden figür inşa ederken çizgisel arayışları bizzat formun neliğine dahil etmek, çizimin süreçler arası transferini sağlamak ve figüre dair zihinsel soruları araştırma çizimleri ile yapıyı araştırma biçimde kullanmak öneri olarak sunulmuştur. Konunun anlatımını destekleyen görseller, sanatçıların seramik bünye üzerine bir gereç ile iz bıraktığı, bu çizgilerin net bir şekilde okunabildiği ve çok kontrollü, katı olmasından ziyade yumuşak, serbest ve özgür bir izlenime sahip çizgi değerlerine örnek gösterilebilecek bir seçki hazırlanmıştır. Önerinin dayanağındaki amaç, düşünsel bağlantıların, serbest araştırma çizimleri ile ilişkili bulunmasıdır. Birinci araştırmacının da uygulamalar bölümünde seramik çalışmasının sunulduğu bu sanatsal araştırmada nitel araştırma yöntemi kullanılmıştır. Sonuç olarak, seramik ve porselen bünye üzerinde eskiz rahatlığında inşa edici / konstrüktif çizgiler kullanmanın getirisi, sanat ve teknik açıdan çıkarımlar yapılarak, bireysel uygulamaların kazanımlarından örneklendirilerek yorumlanmıştır. Dolayısıyla burada, çizimin değişen kullanım amacına, yöntemlerine yönelik okumalar bireysel uygulamalar ile desteklenerek bir sanat araştırması sunulmuştur. Seramik hayvan figürü üzerinde çizimin teknik ve estetik yorumuna yer verilmiştir. İnşa edilen seramik hayvan figürlerinde hem figürün dış gerçekliğine atıfta bulunabilecek nitelikte hem de düşüncelerin rahat ve dolaysızlığını yansıtabilecek biçimde kullanılabilen çizgiler aktarılmaya çalışılmıştır. Minimum seviyedeki içsel bir dolaysızlığın farklılaşan dış gerçeklik ile sentezi, somut bir sanat nesnesinde dolaysızlık arayışını yansıtmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Hayvan figürü, çizgi, seramik

ABSTRACT

In this article, intellectual research has been tried to be brought to the fore with exploratory lines applied as sketches. First of all, it is mentioned what the line is, its positive contributions to the artist and its status as a tool and purpose. Explained that are the connection of sketches, line, research, exploratory line, process with this subject and individuality. Due to the power of the line in defining nature in art and the possibility of providing aesthetic gain, the line is focused on the figures in nature. In this context, the contribution of line to three-dimensional animal figures has been investigated. Lines guide the apparent reality of the figures and add individuality to the figure itself. In this article, while constructing the figure through individual practices, it is presented as a suggestion to include linear searches in the nature of the form itself, to ensure the transfer of the line between processes and to use mental questions about the figure in a way that explores the structure with exploratory lines. A selection of visuals that support the expression of the subject has been prepared to exemplify the line values in which the artists leave a trace on the ceramic structure with a tool, where these lines can be clearly read and have a soft, free and free impression rather than being very controlled and rigid. The proposal is based on the idea that intellectual connections are related to free lines of inquiry. Qualitative research method was used in this artistic research in which the ceramic work of the first researcher was presented in the applications section. As a result, the benefits of using constructive lines on ceramic and porcelain in the comfort of sketching are interpreted by making artistic and technical inferences and exemplifying the gains of individual practices. Therefore, here, an art research supported by individual practices and readings on the changing purpose and methods of using the line is presented. The technical and aesthetic interpretation of the line on the ceramic animal figure is included. It is tried to convey lines that can be used in a way that can both refer to the external reality of the figure and reflect the comfort and directly of thoughts in the ceramic animal figures constructed. The synthesis of a minimal internal directly with a differentiated external reality reflects the search for directly in a concrete art object.

Keywords: Animal figure, line, ceramic

Geliş Tarihi/Received: 26.02.2024

Revizyon Talebi/Revision Requested: 05.08.2024

Son Revizyon/Last Revision: 10.02.2025

Kabul Tarihi/Accepted: 19.02.2025

Yayın Tarihi/Publication Date: 21.03.2025

Sorumlu Yazar/Corresponding Author:
Hilal KÜÇÜK
E-mail: hilal.kucuk@hacettepe.edu.tr

Cite this article as: Küçük, H. & Canduran K. (2025). The use of lines to highlight form, process and individuality in ceramic animal figures. *Art and Interpretation*, 45, 10-17.



Content of this journal is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License.

Giriş

Çizim, en iyi haliyle, gözlerinizin gördüğü değil, zihninizin algıladığıdır.

Millard Sheets

Sanat çalışmalarında, konu, alt metin ya da üslup özgün karaktere ulaşamamış, hatta bunların her biri seçilmiş, talep edilmiş ve eserde sanatçının bu istenilen amacına bireysellik gözetilmeden kusursuz hizmet edilmiş olabilir. Bu durumda dahi sanatçının çizgi karakterinde kimliğini ayırt edici *bireysel* belirtiler okunabilir. Öyle ki, bilişsel sistem, el ve kol koordinasyonunun sonucunda çizgi gerecini tutuş biçimi, gerece yapılan baskının düzeyi, kolun rahat-gergin hareketleri, çizginin sıklık aralığı, dinamizmi, vurgulu ya da görünemeyecek düzeyde yumuşatılmış olması gibi çeşitli faktörlerin her biri izleyiciye sanatçısını işaret etmektedir. Şüphesiz bu durum, sanatçıyı kategorize edici, kısıtlayıcı ya da pratik olarak tanıdığı çizgisine daha yatkın hale de getirebilmektedir. Ancak bu durumun pek çok örneğinde olduğu gibi, sanatçının farklı sanatsal dönemleriyle tanınmasına engel değildir. Dolayısıyla çizgi, sanatçının zahmetsizce algılanmasına ve eserden okunma idealine de bir araç olarak tanımlanabilir.

Bahsedilen belirtiler, işaretler, kavramsal olarak bakıldığında da desen ve çizgi terimleri ile destekleyici bir biçimde bağlantılıdır. Etimoloji Türkçe'de *desen* sözcüğünün Fransızca *dessin* "çizim, tasarım" sözcüğünden alıntılandığı belirtilip, sözcüğün "taslağı çizmek, işaretlemek, betimlemek" anlamına gelen *dessiner* fiilinden türetildiği ifade edilmiştir. Bu sözcüğün evrildiği Latince fiil *designare* işaretlemek, damgalamak ve belirtmek anlamına gelen *signare* fiilinden +de öneki ile türetilmiştir (Etimoloji Türkçe, Erişim Tarihi: 11.03.2023 <https://www.etimolojiturkce.com/arama/desen>).

Çizgi' nin ise teknik bir tanımı yapıldığında iki nokta arasındaki en kısa iz olarak açıklanırken, sanat alanında çizgi ise *hareketin sürekli izi* olarak tanımlanmakta ve görsel alanda insanın en temel, ilkel anlatım aracı olarak aktarılmaktadır (Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, 1997, s. 410). İz zaten bir belirti olduğu için, bunun bilinçli oluşturulup oluşturulmaması, amacı olan eylem ile açıklanabilir. "Çizilmiş iz" tanımı rahatlıkla bilinçli bir şekilde okunabilir olma ve kalıcılığa ulaşma çabası olarak düşünülebilir. "Araştırma çizgisi" disiplinlerarası tek tek açıklandığında da aslında sanat alanındaki karşılığına çok yakın bir anlam ortaya çıkmaktadır; araştırma kapsamında, düşünsel olarak bakıldığında, bu ikili; izleyici ve sanatçı, içerik ve biçim, taşınan veri ise belirti, işaret, transfer edilmekte olan sanatsal çıktı olarak görülebilir. Sadece *araştırma* kavramı ise Eğitim Terimleri Sözlüğü'nde şöyle açıklanmıştır: "Bir gerçeği ortaya çıkarmak, bir sorunu çözmek ve elde ki verileri arttırmak için bilimsel yöntem ve tekniklerden yararlanılarak yapılan düzenli çalışma." (Türk Dil Kurumu, Erişim Tarihi: 27.03.2023 <https://sozluk.gov.tr/>). Böylelikle, sanat verileri yeniden üretmek, araştırma, çizgi ise verileri ve bütünü çözümlenmede kullanılan *araştırma izleri* olarak okunabilmektedir. *Süreç* kavramı ise "Birbirinden art arda değişerek gelişen olaylar dizisi..." olarak açıklanmaktadır (Hançerlioğlu, 1973, s. 295). Kişisel uygulamalarda hayvan figürlerindeki araştırma çizgileri de genellikle devamı varmış izleniminde uzanan nitelikte çizgilerdir. Süreç transferi de düşünüldüğünde ve eskiz çizgilerinin biçimde oluşturulması göz önünde bulundurulduğunda, çizgiler temel çizgilerden sonuca varılana kadar devam ettirilmektedir. Bu bağlamda araştırmadaki uygulamalarda metnin kavramsal ilişkileri de okunabilmektedir.

Bu araştırmanın oluşturulmasındaki amaç, düşünsel bağlantıların, serbest araştırma çizgileri ile ilişkili görülmesi ve bunlara yaygın olanın aksine üç boyutlu formun üzerinde yer verildiğinde, bilişsel derinlik düzeyini yükseltebildiğine dair olan bireysel görüştür. Oluşturulan sanatsal figürün çizgiler ile yaşamsal izlerini, ayırt

edici niteliklerini artırmak, sanatçının sanatsal çıkarımını çözümlemelerde çizgiyi araç olarak kullanmak, sanatsal verilerini ve gözlemlenebilen "gerçeklerini" çizgiler ile yansıtanları sunarak desteklemektir. Çizgileri, bitmiş bir formun önceki sürecinde kalan taslak olarak göz ardı etmek yerine, formun oluşumuna dahil edilen temel "gerçekleri" rahat bir şekilde sunan yapı olarak kullanılmaktadır. Genellikle, seramiği üç boyutlu şekillendirmeden önce yapılan eskizin, içerik, hareket veya duygu izleri ileten çizgilerin, form üzerine taşınması ile sonuç kadar araştırın koordinasyon süreci de önemli görülmüştür. Bu doğrultuda belirlenen hedefler, çizginin kullanımında süreçler arası değişimler yapan bireysel pratikler ve süreçleri gösteren görseller ile desteklenmiştir.

İnsan ve hayvan figürlerinin betimlenmesi, tasvir edilmesinin tarihine değinilecek olursa; sanatın bir biçim oluşturmak olduğu kadar, biçim olgusunun devamlılığı, sürekliliği olduğunu da söyleyen Tansuğ; paleolitik mağaralardaki hayvan resimlerini yapan sanatçıların kayalar üzerindeki doğal, hayvanlara benzer oluşumlardan yararlandıklarının görüldüğünü ifade etmiştir. Şöyle ki doğadaki oluşumları bir takım figürler ve nesnelere benzetmenin, form duyarlılığının tinsel bir tarafı olduğunu göstermektedir (Tansuğ, 1988, s. 17). Buradan da anlaşılmaktadır ki, insanın erken tarihinde dahi bir yakıştırma, betimleme ve devamlılığı gözlem niteliği söz konusudur.

Sanat tarihinde insan ve hayvan figürlerinin betimlenme şekillerinde, örneğin Asur sanatı' nın, geç denebilecek MÖ. 8. ve 7. yüzyıla kadar doğalcı gelişim evresine girmedeği görülmektedir. Asurbanipal'in savaş ve avlanma konulu rölyefleri –en azından hayvanlar resmedildiği sürece- son derece doğal ve canlıdır. Ancak insan figürleri hâlâ 2000 yıl önceki gibi çok katı resmedilir ve aynı katı düzeyde, dekoratif ve eski moda saç sakal görünümüne sahiptir. Bu, Mısır'da Akhneton dönemindeki üslupsal düalizmin bir benzeridir. İnsan ve hayvan figürlerinin ele alınışında Eski Taş Çağı kadar erken bir tarihten beri görülen ve tüm sanat tarihi boyunca defalarca karşılaşılan aynı farklılıktır. Paleolitik Çağ, hayvanları insan figürlerine göre daha doğalcı resmetmiştir. Bunun nedeni ise o dünyada her şeyin hayvanların etrafında dönmesidir. Bu, sonraki dönemler için de çoğunlukla geçerlidir. Nedeni ise hayvanın stilize edilmeye değer görülmemesi olarak belirtilebilmektedir (Hauser, 2021, s. 100).

Bu noktada benzer bakış açısı bulunan Girit sanatı için de şu sözler alıntılanmıştır; girit sanatının doğalcı olmayan gelenekleri ve soyutlamaları mevcuttur. Genellikle her zaman perspektiften ve gölgeden yoksun bırakılmaktadır. Renklendirme ise çoğunlukla yerel renklerle sınırlı kalmıştır. İnsan figürü daima hayvan figürlerinden daha stilize çalışılmıştır (Hauser, 2021, s. 103).

Sanatçının etrafındakilere bakış açısı elbette yine çevresel koşullar tarafından şekillenebilmektedir. Adalı şöyle açıklar; uygarlıkların gelişim düzeyleri, bulunulan çağın düşünce sistemi, estetik anlayışlar, dini inançlar, sosyal alışkanlıklar, akımlar, gelişmeler, coğrafi etmenler vb. koşullar, sanatçının toplumsal çevresini, eğitimini ve görsel kültürünü oluşturmaktadır. Ancak sanatçının kültürü ve özgün üslubu tüm bu bahsedilen öğelere baskın, üstün gelmektedir (Adalı, 1990, s. 7). Özgün düşünce ve zihinsel duyarlılığın birleşimi eskiz niteliğinde, estetik kaygının daha az denebilecek bir düzeyinde çizgi araştırmaları şeklinde oluşturulabilmektedir.

Çizginin Neliği

Çizgi, kaynağına bağlı olarak farklılıklara sahiptir. Örneğin; hayal gücünde var olan görsel imgelerin bir temsili olabilir, gözlemlenebilir gerçeklik olarak tanınabilir ya da herhangi bir şey üretmeye çalışmadan soyut şekillerin sezgisel olarak oluşturulması da olabilir. Görünmeyen iç işleyişi ve yapıyı açıklayan, (bir mimar ya da teknik ressam tarafından yapılabildiği gibi) bilinen nesnelerin

planları da yapılabilir. Görüneni temsil etme amacı taşıyan ve gözlemlenenen doğrudan yapılan çizimler de olabilmektedir. Gözlemlenen şeyden doğrudan yapılanlar nesnel çizim olarak tanımlanmaktadır. Bu çizimler, nesnel olmalarına rağmen pek çok yönden okunabilir ve her biri bir diğeri kadar "gerçek" ve doğru görülebilmektedir (Raynes, 1981, s. 6).

Akder'in çizgi hakkındaki şu yazımlarına da yer verilmiştir;

Çizginin sanatçılar ve iletişim kurmak isteyen pek çok insan tarafından algılanışı geometrik algılanışından farklıdır. Yaratıcılıkla en çok iç içe geçtiği alan, soyutlamaya elverişli olan yapısıdır. Çizgi tek boyutlu olsa da, onunla ifade edebilmek, çok isabetli noktaları tutturmak ve tutumlu ve sadece temsili yapılmak istenilen varlığın hacmini ve şeklini görsel olarak iyi tanımak mümkündür. Çizgi, sınırlarından giderek, yüzeydeki dokuları canlandırarak veya çizilenin karakteristik özelliklerini ortaya çıkararak "anlatım" konusunda başarı sağlar. Bir çizginin inceliğinden, çizilmiş nesnenin uzaklığını, ışığı alışı durumunu, ağırlığını, hangi malzemeden yapıldığını, çizenin ifadesini çıkarabiliriz (Akder, 2008, s. 5).

Desen ise nesnel bir seçim doğrultusunda oluşturulsa dahi esasen bu bir *görünenin yansımasıdır*. Desen, görünen nesnel bir gerçek olarak kabul edilmemektedir. Görünen gerçeğin, (çizgi, leke veya nokta yoluyla) nesnel görünümünü anımsatan başka bir gerçek olan yorumu ya da yansımasıdır. Biçimi görme tarzının sonsuz olanaktaki çeşitliliğine karşın, her biri dört temel anlayıştan birine dayanmaktadır. Görüşlerin bir bölümü biçimsel değerleri nesnel ve yapısal niteliklerinde, diğer bir bölümü ise çizginin doğrudan özdeksel niteliklerinde aranmaktadır. İlk olarak görsel gerçekliğin egemen olduğu Rönesans ve akabinde 17., 18. ve 19. yüzyıllarda görsel gerçekçiliği benimseyen çağdaş akımlarda ve yapısalcı anlayışlarda görülmektedir. Buna karşın düşünsel gerçekçiliğin üstünlük kazandığı Orta Çağ'da, geleneksel Japon Sanatı'nda, resmi, mimarinin yardımcı bir ögesi olarak kullanılan ve onu hiyeroglif nitelikleriyle değerlendiren Mısır Sanatı'nda, Mısır resmiyle aynı ideale bağlı Grek vazo desenlerinde, *kendiliğindenlik* yönü öne çıkan dışavurumcu ve yeni dışavurumcu akımlarda, çizginin hareketlilik, süsleyicilik ve etki gücü gibi nitelikleri önem kazanmaktadır (Keskinok, 2001, ss. 89-91). Erzen, çizginin aktarabileceklerini şöyle açıklar; özellikle 20. yüzyıl başında görsel dil üzerine yapılan çalışmalarda bir takım çizgi çeşitlerinin bazı ruh hallerine paralel olabileceği, çizgilerin simgesel anlam taşıdığı ve bazı çizgilerin evrensel anlamlar taşıyabildiği üzerinde durulmuştur. Bu ifadeye örnek olarak Seurat gibi sanatçılar gösterilmiştir. Onların çizgilerinin; duygu yüklü (neşeli, durgun, hüzünlü, eril, dişil vb.) niteliklere sahip olduğuna değinilmiş ve 20. yüzyılda pek çok sanatçının da duyguları aktarmak için çizgileri kullandığı aktarılmıştır (Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, 1973, ss. 410-411).

Çağdaş sanatta saydamlaşan ayrımlar, sanat tarihi literatüründe daha net okunabilir. Bu bağlamda "desen" terimi iki bölümde kategorize edilmiştir. Bunlardan bir tanesi, bizzat eser olarak oluşturulanlardır. Bir diğeri ise bir başka sanat eserinin yapılmasında ön çalışma anlamında olan eskizlerdir. Tarihe bakıldığında, Orta Çağ'da desen eser anlamıyla tanınmamıştır. Desen ancak (sanat eseri olarak) 15. yüzyılda kabul edilmiştir (Turani, 2018, s. 34). Desenin hangi türde olursa olsun, yapma olana ve yanılasmaya olanak sağlamadığı ve sanatın en içten yönü olduğu kabul edilebilir. Çünkü orada bütün nitelikleri zayıf-güçlü yönleri ve dünya anlayışıyla sanatçı görülebilmektedir. Rönesans gibi öznelciliğin (bireyselliğin) göreceli olarak geri planda kaldığı dönemlerde bile, çizgi sayesinde sanatçıyı daha kolay ve doğru tanımak olanaklı olmuştur. Örneğin, Leonardo da Vinci'nin kişilik özelliklerinden; sakinlik, biraz hüzünlü ve akılcı oluşu, Michelangelo'nun hırçın diye tanımlanabilecek kişiliği bu çizgiler ile açığa çıkabilmektedir. Bunun nedeni olarak,

desende içtepi dalgalarının yönlendirdiği jestlerin grafik işaretlerle yakınlaşması ifade edilebilmektedir. Bu sebep ile *desen*, tıpkı bir imza gibi, jestlerin gerektirdiği ritimli bir akış içerisinde kendiliğinden bir çizim ve lekelemenin coşkulu, heyecanlı, gizli gücünü içermektedir (Keskinok, 2001, s. 89).

Konuyla ilgili olarak Deonna' nın şu ifadelerine de yer verilebilir; "Esasta, en küçük bir çizgi ruh özü taşıyor. Kumaş dalgaları, şişkin bir çehreyi çevreleyen çizgi, ışık ve gölge oyunları, bir devrin hisliliğini, bir tablonun konusu kadar açıklıkla verebilir." (Deonna, 1993, s. 35).

Örneğin Picasso, boğadan yola çıkmış ve yapısındaki kuvvet hatlarını, damarları ortaya çıkarmıştır. Çalışmanın sonunda ise başta konu olarak ele aldığı şeyi ortadan kaldırmaya kadar vardığı söylenebilmektedir. Tabloda ana çizgileri bırakmıştır ki bu sade güzelliğin ciddi bir araştırması olarak görülebilmektedir. Bu şekilde bin yıllık bir geleneği –bir resimde daha önce ressamın çizdiği yapısal çizgileri, eser bitince ortadan silinmesi gereken işlemler sayan geleneği- altüst etmiştir. Modelin taklidi, geleneğin varış noktası kabul edilmiştir. Picasso ise bunu çıkış noktası yapmıştır. Kuvvet hatlarının ve yapısal çizgilerin araştırılması bir araçken, amaç olarak kullanmıştır. Bu başarılı sadeleştirme yoluyla o ünlü hayvan figürünü kaya üzerine çizen Taş Devri sanatçısının çizgi sadeliğini yeniden bulmuştur (Garaudy, 2020, s. 26).

Konuya hizmet eden bazı çizgi çeşitlerine bakıldığında, Çağlarca şöyle tanımlar; modelin formu, pozisyonu, hareketi, ritmi, çeşitli özgün çizgi teknikleri kullanarak gösterilebilmektedir. Sanatçının bu yöntemde çalışması, çalışmasını serbest çizgi araştırmaları halinde yapması "krokiler-özgün araştırma" tanımını karşılamaktadır. Burada amaç figürün formunu, oval, düz, akıcı özgür çizgi tekniği ile bulmak olabilmektedir. Formu bulmak için karışık çizgilerin araştırılmasıyla çalışılan eskizlere de özgün desen tanımı yapılmaktadır (Çağlarca, 2003, ss. 39-40).



Görsel 1.

Geç Magdalenian Dönemi, "Bizon", Yaklaşık 14.000 yıl önce

Görsel 1'de görülen bizon formunun temsiline, tüy yönlerinin sade tarama çizgileri ile aktarılmış olma özelliğinden dolayı yer verilmiştir. Çizgiler, bizonun bedenine doğru bir dönüş yapmakta olduğuna referans etmekteledir. Ancak bu örnekte tüyleri belirtmek amacı ile kullanıldığı düşünülen çizgisel detaylar, bu makaledeki biçime dahil etmek amacıyla kullanılan özgür desen çizgisi ile aynı doğrultuda oluşturulan bir örnek olarak gösterilmemektedir. Nedeni ise görseldeki çizgilerin daha kontrollü olmasıdır. Ancak mağara duvarlarındaki yüzeye yapılan resimlerden ziyade, kazıma yöntemi ile detayların oluşturulmuş olması da makalenin amacına uygunluk açısından etkili bulunmuştur.

Eskiz ise bitmiş bir resim için temel oluşturmayı amaçlayan kaba çizim ve ayrıntıları atlayarak *temel gerçekleri kısaca sunmak* olarak açıklanmıştır (Etym Online, Erişim Tarihi: 19.04.2023.https://www.etymonline.com/word/sketch?ref=etymonline_crossrefer

ence#etymonline_v_23600). Bu özelliği ile eskizin, krokinin veya özgün kısa araştırmaların, sanatçının rahat bir çıktısı olduğu da açıklanmış olmaktadır. Öyle ki, soyut çalışmalar yapan Willi Bau-meister Stuttgart akademisinde öğrencilerine: “Bana bitmiş resim göstermeyin, araştırmalarınızı, krokilerinizi görmek istiyorum.” demiştir (Aslier, 1980, s. 82). Araştırmanın kapsamı ile tüm bu özgün desenler, araştırmayı gösteren eskizler, araştırma çizgileri ve tarama çizgileri ilişiktir. Bahsedilen çizgiler zihin haritasının özgür ve sanatsal bir çıktısına çok yakın olabilmekte, sanatçının kısa ve temel eylemlerinden biri olarak okunabilmektedir.

Seramik Hayvan Figürlerinde Formu, Süreci ve Bireyselliği Ön Plana Çıkarmak İçin Araştırma ve Tarama Çizgilerinin Kullanımı

Seramik sanatında çizgi oluşturma süreci oldukça geniş bir aralıktadır. Çizgiler, seramiği biçimlendirirken ve sonrasında sır ile ya da alternatif pişirim tekniği ile elde edilebilmektedir. İnce testere gibi yüzeyin engebesini düzeltmekte kullanılan araçlar da pratik bir şekilde düz tarama çizgi karakteri oluşturmada kullanılabilir. Seramik, örneğin testerenin büküldüğünde iç bükey veya dış bükey tarama çizgileri sağlaması, bir alternatif pişirim tekniği olan Sagar'da ise forma sarılan bakır tellerin izleri yandıktan sonra yüzeyde siyah çizgiler oluşturmaya gibi sayısız gereç ve yöntemle sahip bir uygulama alanıdır. Bir başka örnek olarak, form çizgisiz oluşturulup, bisküvi pişirimi yapıldıktan sonra, raku pişirim tekniği aracılığı ile indirgenen oksijenin, krakle sırda is oluşturmaya ile çatlakların arası koyulaştırılabilir. Bununla, pişirim sürecinin son kademelerinde ağ benzeri çizgiler oluşturulabilir. Bu bazı figürlerin gözle görülebilen dokusuna yakın olabilir. Ancak sır ve krakle katmanının arasında yükseklik farkının minimum düzeyde oluşu gerçekçi bir dokuya dokunma duygusunda mesafeli kalabilir. Dolayısıyla, sır ile oluşturulan çizgilerde sadece yüzeyde ya da az denebilecek düzeydeki yükselti ile bir değişim gerçekleştiği için bahsedilen durum oluşabilmektedir.

Burada, seramik bünyeden oluşturulmuş, dolaysız yapıyı araştıran çizgiler ile *hayvan figürleri* çalışan sanatçılardan çeşitli çalışmalar incelenmiştir. Temanın sınırının nedeni, kısaca Çağlarca'nın ifade ettiği gibi; doğanın yapısının ve dokusunun tarama çizgi tekniğine oldukça uygun görülmesidir. Özgür, değişik çizgi yönleriyle doğaya yakın sonuçlar elde edilebilmektedir. Bir tür tire-çizgi tekniği, çizgi perspektifi, doku, duygusal çalışma ve oluşturma gücünü geliştirebilmektedir. Bir nesnenin formunu ve detaylarını hacimlendirebilmek adına doğru çizgileri dik, yatık, eğri, eğik yönlerde kullanmak gerekebilmektedir. Bu şekilde, nesnenin formu, girintisi-çıkıntısı, dokusu, geometrik planları ve anatomik yapısı daha net bir şekilde gösterilebilmektedir. Farklı koyuluklar, tonlar, çizgilerin sık aralıklı kullanımı ve çapraz üst üste çizilmeleriyle de sağlanabilmektedir (Çağlarca, 2003, ss. 98-100). Sanatçının çizgilerle doğanın yapısına sağladığı uyumlama, bu araştırmada seramik sanatında doğadan üç boyutlu hayvan formları merkeze alınıp örnekledirmeler ile sunulmuştur.

Seramik hayvan figürlerinde rölyefler ile bir devinim kazanan sanatçıların formlarında çizgi bir katman ile oluşmakta olduğu için konu kapsamına dahil edilememiştir. Bu araştırmada bahsedilen çizgi, araştıran ve inşa eden yapıdadır. Örnekler, bir gereç ile oluşturulan araştırma ve tarama çizgilerinin net bir şekilde görülebildiği çağdaş bir seçkiden oluşmaktadır.

Görsel 2'de Nick Mackman'ın oluşturduğu boz ayı formlarında dış gerçekliği araştıran yapıdaki serbest çizgiler çok sık olmamakla beraber bazı kısımlarda görülebilmektedir. Bu örnekte, genellikle tüylerin yönünü ve ışık gölge değerlerini görünür yapabilmek için çizgi araştırmalarına başvurulduğu şeklinde yorumlanabilir. Özellikle sol tarafta bulunan formun bedeninde serbest kullanılan çizgi karakteri minimal bir şekilde görülebilmektedir.



Görsel 2.

Nick Mackman, “Boz Ayı Heykelleri / Grizzly Bear Sculptures”, Nick Mackman Sculpture



Görsel 3.

Mary Philpott, “Esneyen Tavşan / Stretching Hare”, 16 x 16,5 x 4,5 cm

Philpott'ın oluşturduğu tavşan figüründe tüylerin yapısını gösteren yumuşak çizgiler bazı kesitlerdeki keskin tarama çizgileri ile bütününe dengeli bir düzeyde sunulmuştur (Görsel 3). Philpott'ın söylemlerine göre, sanatçı uygulamalarında sevilen bir hikâyenin veya halk masalının kahramanlarının hatırlanmasını istemektedir. Hayvanların kürk, saç ve tüylü yüzeylerinin, vücutları ve çizimleri aracılığıyla 19. yüzyıl çocuk kitabı resimleri ve Orta Çağ el yazmalarına tarihsel bir gönderme yansıtmıştır (General Fine Craft, Erişim Tarihi: 30.03.2023 <https://generalfinecraft.com/makers-by-category/ceramics/mary-philpott/>). *Esneyen Tavşan / Stretching Hare*'de tüy yapısına hizmet eden organik üsluba yakın, hareketli çizgilerin kullanımı görülmektedir.

Bu araştırmada, Hesmondhalgh'ın oturan köpek figürü, çizgisel arayışların zihinsel araştırmanın somutlaşması ve inşa edici etkisine en yakın örnek olarak konumlandırılmıştır (Görsel 4). Figürün bedeninde izlenen serbest özgün çizgiler, eskiz rahatlığında mesafesiz bir izlenim oluşturmaktadır. Figürün kafa bölgesindeki tarama çizgileri ve kesik net çizgiler oval çizgileri dengeleyen ve ışık gölge değerini artıran unsurlardır. Önceki çalışmalarda olduğu gibi model seçilen hayvan formu, dış gerçekliğindeki bir doku özelliğine, tüy yönüne dikkat çekmek amaçlanmamıştır. Dokunun içindeki kompleks yapının hissiyatı vurgulanıp, o yapıya serbestçe yaklaşma ya da yeniden inşa etme çabası okunmaktadır.



Görsel 4.

Brendon Hesmondhalgh, "Oturan Lurcher / Seated Lurcher", h: 420 mm, 2019



Görsel 5.

Hilal Küçük, 2022, "Modelin Eskiz ve Üretim Süreci", (Sol) Eskiz Aşaması, karakalem. (Orta) Deri sertliğindeki porselen çamuru. (Sağ) Anagama pişirim tekniği ile figürün son hali, 12x11x6cm, 1250°C

Görsel 5'te eskiz sürecinin ve bu çizgilerin üç boyutlu formda yer alışı görülmektedir. Ancak eskizdeki çizgilerin bünye üzerinde biraz daha estetik çerçeveden çıkamayarak, sınırlanarak oluşturulduğu gözlemlenmiştir. Araştırmada bahsedilen serbest, düşünce haritası çizercesine yapıyı oluşturan özgür çizgiye yakın bulunmamıştır. Çizimlerdeki ile hazırlanan formdaki farklılıklar, benzerlikler, görünen gerçeği yansıtmaya yakınlığı ve uzaklığı ile bu görseller arasında bir karşılaştırma yapılabilir. Bu doğrultuda oluşturulan Görsel 6'da yer verilen *Ormanda Kısa Dinlence* hedeflenen yapı tarzına daha yakın bulunmuştur.



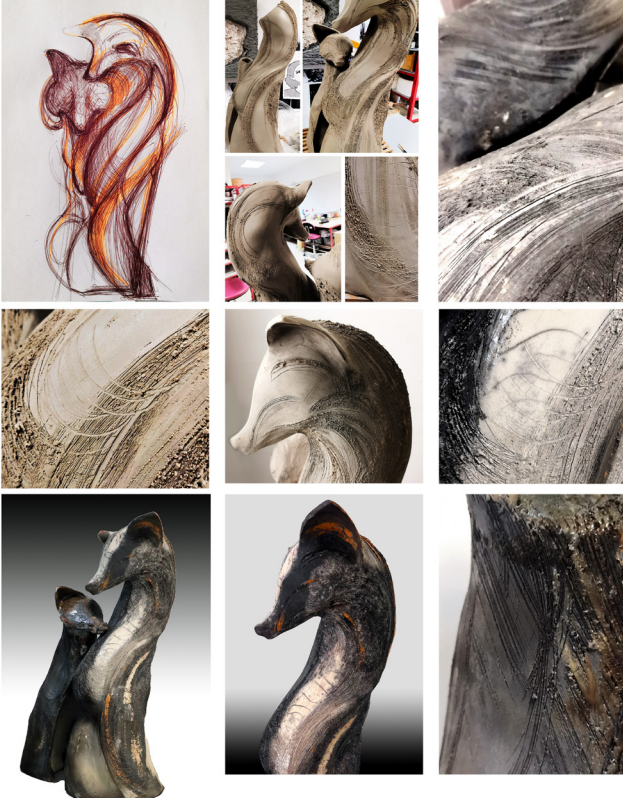
Görsel 6.

Hilal Küçük, "Ormanda Kısa Dinlence", 2023, Porselen, 21x19x8 cm, 1250°C

Görsel 6'da porselen bünyeden oluşturulan bir tilki figürüne ait görseller sunulmaktadır. Uygulama yapılacak kilin bünyesi, çizgisel arayışların gerçekleştirilebilirliğini de etkilemektedir. Örneğin, porselen bünyenin aksine grog (pişmiş seramik parçası) yoğun miktarda ve tane büyüklüğü fazla olan şamotlu çamurlarda, kol merkezli çizgi atılırken bünye üzerindeki şamot parçalarının çizginin düz gidişine ve pürüzsüzlüğüne bir düzeyde engel olduğu görülebilir. Bünye üzerinde bir küçülme ve nem atımı olduğu ve plastiklik sonlandırıldığı için deri sertliğindeki bünye ile bisküvisi yapılmış bünye arasındaki çizgilerin minimal farkları mevcuttur. Işık gölgeye göre kullanılan tarama çizgileri ve yapının biçim ve hareketini vermek için ise araştırma çizgileri sıkça kullanılmıştır. Seramik bünyede form inşa edilirken yapıya dahil olan çizgisel arayışlar her çıkılan katmanda yok olacak düzeyde, akışkan olması istenen özgün çizginin devamı görünmeyecek şekilde silinmektedir. Plaka katmanlarını birleştirme ve düzeltme işlemlerinde pek çok araştırma çizgisi altta kalmıştır. Bu noktada rötuş yapıldıkça çizgilerin yapaylaştığı ve sonradan eklendiği görülmektedir.

Görsel 7'de bünye şamotlu çamur seçilerek çizgilerin kusursuz ve pürüzsüz olmaması tercih edilmiştir. Bunun nedeni farklı çizgilerin, hatta hatalı görülebilecek çizgilerin, sanatçının ve figürün bireysellik katma amacına yardımcı olduğu düşüncesidir. Süreçte, çalışma deri sertliğinde iken de fotoğraflanmıştır. Bahsedildiği üzere bünye sertleştikçe ve kuruyup rengi açıldıkça üzerindeki ince çizgilerin görünürlüğü azalmaktadır. Bu ve süreç kavramının üzerinde durulmuş olması nedeni ile önceki aşamaların fotoğraflanması ve sunulması gerekli görülmüştür. *Tilki Figürü Üzerinde Çizgisel Arayışlar* adlı seramik form uygulamasında, çizgilerin rahat bir şekilde kol merkezli atılabilmesi için form orta-büyük boyutlarda (60x40x19 cm) çalışılmıştır. Böylelikle, ince tarama çizgileri için geniş alanlar kullanılabilmiştir.

Görsel 7'deki eskiz ve üç boyutlu form karşılaştırıldığında, eskiz sürecinde atılan özgün ve serbest çizgilerin seramik form üzerinde de uygulanmaya çalışıldığı görülebilmektedir. Uygulama sonucunun başarısı tartışmalı olsa da çalışmanın bazı kısımlarında amaçlanan özgünlük okunabilmektedir. Eskizi ve deri sertliğindeki hali sunulan formun bisküvi pişirimi yapıldıktan sonra seramik bünyenin üzerine mangan oksit ile sürülüp çizgilerin arasına oksidin girmesi sağlandıktan sonra raku pişirim tekniği uygulanmıştır. Detay görselinden de görülebildiği üzere, plastik ve uzun atılan araştırma çizgileri, gölge alanlarda yerini tarama çizgilerine bırakmıştır. Bu gölge alanlara oksit daha koyu bir şekilde sürülerek ışık gölge etkisi oluşturulmaya çalışılmıştır.



Görsel 7.

Hilal Küçük, "Tilki Figürü Üzerinde Çizgisel Arayışlar"ın Yapım Aşamalarından Çizgi Detayları ve Eskiz Çalışması, 2023, Tilki Figürü Üzerinde Çizgisel Arayışlar, 60x40x19 cm, Raku Pişirimi, 1050°C

Soyutlamaların olduğu formlarda araştırma çizgilerinin, figürün gerçekliğine dair mesajlar barındırması ve sanatçının çizgi karakterini birebir denilebilecek düzeyde yansıtabilme imkanı sunuyor olması araştırmada vurgulamak istenen noktalardandır. Görsel 7'deki detayda görüldüğü gibi, tilki figürünün yüz detayları sadece bir kaç çizgisel plan ile gösterilmiştir. Anatominin ifadesinde serbestçe atılan bireysel çizgiler ön planda tutulmaya çalışılmıştır.

Sonuç

Araştırma sürecinde, hayvan figürlerinde çizgisel arayışların biçimlendirmeye birincil yoldan dahil edilmesine, düşüncenin eskiz rahatlığında formda kullanılmasına dair sanatsal yaklaşımla sınırlı sayıda karşılaşmıştır. Seramik sanatında üç boyutlu formlar üzerinde çizgiler genellikle doku oluşturmak, gözlemlenen gerçeği aktarmak veya süslemeye yarayan kontrollü çizgiler oluşturmak için kullanılmıştır. Örnek olarak sunulan güncel seramiklere ait görsellerdeki çizgilerde ise daha yumuşak, serbest ve özgür bir tutumda okunabilmektedir. Bu kapsamda, seramik üç boyutlu hayvan figürlerindeki özgün çizgilerin net bir şekilde görülebildiği bir seçki ile konu açıklanmaya çalışılmıştır.

Bu noktada kişisel uygulamaların merkezi olarak çizgisel arayış sürecini forma transfer etmek ifade edilebilmektedir. Bu çizgilerin, bireysellik kattığı ve gözlemlenebilen dış gerçeğe referans verebilme nitelikleri de önemli bulunmaktadır. Teknik olarak ve gözlemlenebilir bir süreç olarak uygulamalarda karşılaşılan noktalara değinilerek süreç açıklanmaya çalışılmıştır. Bünyenin, gerceğin, oksitin, pigmentin, sırnın, pişme derecesinin bünyedeki çizgilerin algılanışına etkisi oldukça fazladır. Bu aşamalarda kısaca değinilmiştir. Örneğin; form oluşturulup pişirim için beklenirken dahi çizgiler süreç içerisinde bünyenin değişim geçirmesiyle minimal farklılıklara uğramaktadır. Özellikle bunlar son derece ince

çizgiler ise küçülme ile algılanması için daha yakın bir mesafe gerekebilmektedir. Seçilen örneklerde ve kişisel uygulamalarda çizgilerin renkler kullanılarak ön plana çıkarıldığı görülebilmektedir. Dolayısıyla uzun bir zaman aralığı denebilecek, çeşitli aşamaları olan, seramik eseri üretim sürecinde zihinde şekillenen çizgiler sır fırınından çıkana dek fiziksel değişikliğe uğramaya devam etmektedir.

Sonuç olarak, eskiz sürecinde serbest ve özgür tutumlarla atılan araştırma çizgileri, araştırma sürecinde sınırlı tutulmayarak, süreç olarak da biçimlere transfer edilmiştir. Çizgiler, hacim, hareket veren, içeriği destekleyen ancak en önemli nokta olarak hâlâ izleyen göz üzerinden araştıran yapıdadır. Formun üzerinde veya dokusunda olmaktan ziyade formun yapısal biçimindedir –bu çabaya girilmiştir–.

Figürü çizgiler ile ön plana çıkarmak; figürün yapısının eskiz rahatlığındaki çizgiler ile inşa edilmesi, yalın bir form ise hareketin çizgiler ile sağlanması, anatominin bir kısmını bir kaç çizgi ile anlatabilmek bu anlamları karşılayabilmektedir. Araştırmanın giriş bölümünde bahsedildiği üzere, çizgiler biricikliği doğrudan sunan birimlerdendir. Zihinsel dışavurumun çıkarımını hızla çizgilerle oluşturabilen sanatçı, üç boyutlu formun üzerinde de bu dışavurumu ve dolaysız oluşunu kullanarak, *belki de olabilecek en dolaysız yapıyı inşa edebilmektedir*.

Bilinmektedir ki; sanatçılar yöntemleri benzeşse dahi çizgi karakterleri farklılığı sebebiyle özgünlüğe ulaşabilmektedir. Dolayısıyla, yeni bir stil kazanırken *bireysellik* kavramı da ön plana çıkmaktadır.

Süreçleri özdeşleyen ve özgürce kullanılan çizgilerin bitmiş formda yer bulmasını deneyimleyen bir öneri sunulmuştur. Bireysel uygulamalardaki iki çalışmada süreç görselleri de dahil edilmiştir. Sonuç olarak, değişen sanat algısıyla beraber, çizginin barındırdığı önem düşünüldür ise çizginin sanat yapıtlarında ve spesifik olarak seramik sanatında kullanımı üzerine bir deneyim ve öneri sunulmuştur.

Hakem Değerlendirmesi: Dış Bağlımsız.

Yazar Katkıları: Fikir- K.C., H.K. Tasarım – H.K. Denetleme-K.C. Kaynak- H.K., Malzemeler- H.K. Veri Toplanması ve/veya İşlemesi – H.K., K.C. Analiz ve/veya Yorum- H.K. Literatür Taraması- H.K. Yazıyı Yazan- H.K. Eleştirel İnceleme – K.C.

Çıkar Çatışması: Yazarlar çıkar çatışması bildirmemiştir.

Finansal Destek: Yazarlar bu çalışma için finansal destek almadığını beyan etmiştir.

Peer-review: Externally peer-reviewed.

Author Contributions: Concept – K.C., H.K. Design – H.K., Supervision – K.C. Resources – H.K. Materials – H.K. Data Collection and/or Processing – H.K., K.C. Analysis and/or Interpretation – H.K. Literature Search – H.K. Writing – H.K. Critical Review – K.C.

Declaration of Interests: The authors have no conflicts of interest to declare.

Funding: The authors declared that this study has received no financial support

Kaynakça

- Aslier, M. (1980). *Varolmayana biçim vermek*. TGSYO Grafik Sanatlar Bölümü Atölyeleri.
- Çağlarca, S. (2003). *Güzel sanatlara hazırlık karakalem resim*. İnkılap Yayınevi.
- Deonna, W. (1993). *Sanatta ritimler ve kanunlar*. (S. Kazmaz, Çev.). Remzi Kitabevi.
- Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi. (1997). Yem Yayınları.
- Garaudy, R. (2020). *Kıyısız bir gerçekçilik Picasso – Kafka – Perse*. (M. H. Doğan, Çev.). Fol.
- Hançerlioğlu, O. (1973). *Felsefe sözlüğü*. Remzi Kitabevi.

- Hauser, A. (2021). *Sanatın toplumsal tarihi I.* (D. Şahin, Çev.). Kırmızı Yayınları.
- Keskinok, K. (2001). *Sanat eğitimi aşamalı yöntem.* Sanat yapım Yayıncılık.
- Raynes, J. (1981). *Figure drawing a practical manual for all students of art.* The Hamlyn Publishing Group Limited.
- Tansuğ, S. (1988). *Sanatın görsel dili.* Remzi Kitabevi.
- Turani, A. (2018). *Sanat terimleri sözlüğü.* Remzi Kitabevi.

Görsel Kaynakça

Görsel 1.

Geç Magdalenian Dönemi, *Bizon*, Yaklaşık 14.000 yıl önce. https://www.bradshawfoundation.com/sculpture/bison_licking_side.php adresinden 23 mart 2023 tarihinde alınmıştır.

Görsel 2.

Nick Mackman, *Boz Ayı Heykelleri / Grizzly Bear Sculptures*, Nick Mackman Sculpture. <https://nickmackmansculpture.co.uk/portfolio/americas-portfolio> adresinden 13 şubat 2024 tarihinde alınmıştır.

Görsel 3.

Mary Philbott, *Esneyen Tavşan / Stretching Hare*, 16x16,5x 4,5 cm. <https://generalfinecraft.com/makers-by-category/ceramics/mary-philpott/> adresinden 30 mart 2023 tarihinde alınmıştır.

Görsel 4.

Brendon Hesmondhalgh, *Oturan Lurcher / Seated Lurcher*, h: 420 mm, 2019. <https://hesmondhalghsculpture.co.uk/portfolio/wippet/> adresinden 18 nisan 2023 tarihinde alınmıştır.

Görsel 5.

Hilal Küçük, 2022, *Modelin Eskiz ve Üretim Süreci*, (Sol) Eskiz Aşaması, karakalem, (Orta) Deri sertliğindeki porselen çamuru, (Sağ) Anagama pişirim tekniği ile figürün son hali, 12x11x6cm, 1250°C. (Yazar tarafından fotoğraflanmıştır/Yazarın kişisel arşivinden).

Görsel 6.

Hilal Küçük, *Ormanda Kısa Dinlenme*, 2023, Porselen, 21x19x8 cm, 1250°C (Yazar tarafından fotoğraflanmıştır/Yazarın kişisel arşivinden).

Görsel 7.

Hilal Küçük, *Tilki Figürü Üzerinde Çizgisel Arayışlar'ın Yapım Aşamalarından Çizgi Detayları ve Eskiz Çalışması*, 2023, *Tilki Figürü Üzerinde Çizgisel Arayışlar*, 60x40x19 cm, Raku Pişirimi, 1050°C (Yazar tarafından fotoğraflanmıştır/Yazarın kişisel arşivinden).

İnternet Kaynakça

Adalı, F. (1990). *Seramikte figüratif heykel: insan formunda*

oluşum ilkeleri ve öneriler [Yayımlanmış Yüksek Lisans Tezi]. Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü. <https://katalog.marmara.edu.tr/eyayin/tez/T0040624.pdf> adresinden 09 haziran 2020 tarihinde alınmıştır.

Akder, F. (2008). *Adnan Turani'nin Çizgi Kullanımı*. [Yüksek Lisans Tezi] Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü. <https://earsiv.anadolu.edu.tr/xmlui/bitstream/handle/11421/9930/547627.pdf?sequence=1&isAllowed=y> adresinden 17 şubat 2024 tarihinde alınmıştır.

Araştırma. Türk Dil Kurumu Sözlükleri. <https://sozluk.gov.tr/> adresinden 27 mart 2023 tarihinde alınmıştır.

Desen. Etimoloji Türkçe. <https://www.etimolojiturkce.com/arama/desen> adresinden 11 mart 2023 tarihinde alınmıştır.

General Fine Craft. <https://generalfinecraft.com/makers-by-category/ceramics/mary-philpott/> adresinden 30 mart 2023 tarihinde alınmıştır.

Sketch (eskiz). Etym Online. https://www.etymonline.com/word/sketch?ref=etymonline_crossreference#etymonline_v_23600 adresinden 19 nisan 2023 tarihinde alınmıştır.

Structured Abstract

This research begins by defining the concept of line. It then explores the relationship of the concepts of line, pattern, esquisse, research, exploratory line and process and how these concepts relate to subject and individuality. Lines can be defined as units that directly present uniqueness. The contributions of freely used exploratory and hatching lines to artists when used in a work of art are discussed. At this point, lines are seen as a very important factor in indicating their artists. The reason for this is that artists' individual and distinguishing characteristics can be perceived within their characteristic linework. Each of the various factors such as the ways of holding a line tool, which are the results of the cognitive system, hand and arm coordination, the level of pressure applied to the tool, the relaxed-tense movements of arms, the frequency range of a line, its dynamism, whether it is emphasized or softened enough to be invisible, introduces artists and their styles in conveying feelings and thoughts to viewers. Therefore, a line can be defined as a tool for an artist's ideal of being effortlessly perceived and read from their work. Looking at nature and its inhabitants, it can be seen that each of the lines in their structures is special. When working within the context of nature, lines can also be defined as one of the units that can best convey nature and their artists.

The aim and starting point of the research is that intellectual connections are associated with freehand exploratory lines. When creating the structure of a form, it is thought that if it is constructed as directly as possible, the image of the form in the mind can be approached. It is an individual view that intellectual connections are seen as related to freehand exploratory lines and that, contrary to popular belief, when these are placed in a three-dimensional form, the level of cognitive depth increases. An original interpretation, rather than a realistic attitude, has been sought in lines that can make references to external reality and show the structure of the form.

In order to reduce the scope of the research, animal figures have been taken into focus as a representation of nature. The aim here is to be able to utilize lines on a figure representation in nature, in a plastic form, with the ease of an esquisse. It is not to give space as decor or mere color.

The qualitative research method was used in this research article, in which the first researcher also took part as a participant in the practices section. It should be noted within the scope that; since the forms of the artists who gained movement with reliefs in ceramic animal figures were formed with a line layer, they could not be included in the scope of the subject. The line mentioned in this research consists of a selection of contemporary interpretations in ceramic art, where the research and exploratory lines created with a tool can be clearly seen in an exploring and constructing structure.

The narration has been supported by visual files from artists who have works of art related to the subject. In addition, contributions have been made in individual practices and have been presented as suggestions for creating an original structure. It is to increase the vital traces and distinctive qualities of the artistic figure created with lines, to use lines as a tool in analyzing artists' artistic inferences, to support artistic data and observable "realities" by presenting them as reflected in lines. Instead of ignoring lines as the outline left in the previous process of a finished form, it is to use them as structures that comfortably present the basic "realities" that are included in the formation of a form.

As a result, during the research process, a limited number of artistic approaches have been encountered regarding the primary inclusion of linear searches in shaping animal figures and the use of mental thought in the form in the comfort of esquisse. In ceramic art, lines on three-dimensional forms are often used to create texture, reflect observed reality or create controlled lines for decoration. At this point, the center of personal practices has been precisely to transfer the process of linear search to form. An attempt has been made to explain the process technically and as an observable process by mentioning the points encountered in the practices. The effects of the stages in the process can be read. Clay bodies, materials, oxides, pigments, glazes and firing degree have a great effect on the perception of lines on a clay body. These stages are also briefly explained in the process. As an example of this; even while a form is being created and waiting for firing, the lines undergo minimal changes as a clay body changes throughout the process. Therefore, during the production process of a ceramic work, which can be considered a long period of time and has various stages, lines that are shaped in the mind continue to undergo physical changes until they come out of the glaze kiln. The exploratory lines drawn with freedom and spontaneity during the esquisse process were not limited to the research process and were transferred to forms as a process. Lines are structures that provide volume, movement, support the content, but most importantly, still explore through the viewing eye. Rather than being on the form or in the texture of the form, they are in the very structure of the form that is being constructed - this is what is being attempted. Highlighting the figure with lines, constructing the structure of a figure with lines with the ease of an esquisse, providing movement with lines if it is a simple form, being able to explain or remind a part of the anatomy with a few lines can meet these meanings. An artist, who can create the inference of mental expression with lines, can perhaps construct the most direct structure possible by using this expression and immediacy on the three-dimensional form. Even if artists' methods are similar, they can achieve originality due to the differences in their characteristic linework. In this way, while gaining a new style, the concept of individuality also comes to the fore. In the research, the conceptual connections of lines are explained and exemplified with the inclusion of linear research into the form of ceramic animal figures and a selection of artworks that include three-dimensional animal figures in this context and where the original lines can be clearly seen. By providing a strategy to identify processes, individual practices and their process images are included in the examples. Considering the evolving perception of art and the significant role that lines play, this research offers insights and proposes a new approach to utilizing lines in artworks, specifically within the realm of ceramic art.

İstanbul Örnekleriyle Osmanlı Batılılaşmasında Akant Motifinin Dönüşümü

The Transformation of the Acanthus Motif in Ottoman Westernization with Samples from İstanbul

Ayşe DURAN 
Gül GEYİK 

Atatürk Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi
Sanat Tarihi Bölümü, Erzurum, Türkiye



öz

Osmanlı İmparatorluğu'nun askerî, siyasi ve eğitim gibi alanlarda ıslahatlar yapmak amacı ile 18. yüzyılda yüzünü Avrupa'ya dönmesi, kültür ve sanat hayatında da önemli değişimlere neden olmuştur. Bu yüzyılın ilk yarısında yaşanan ve klasik Osmanlı sanatı ile batılılaşma dönemi arasındaki bir geçiş aşamasını oluşturan Lale Devri sanatında, ilk Batılı etkiler görülmeye başlamıştır. Bu süreçten sonra yaklaşık iki asır boyunca devam eden batılılaşma döneminde, Fransa etkisiyle Osmanlı topraklarında Rokoko, Barok ve Ampir sanatın yanı sıra 19. yüzyılın ikinci yarısından itibaren Eklektik sanat anlayış da etkili olmuştur. Batı dünyası ile eş zamanlı olarak Osmanlı sanatında görülen bu üsluplar, özellikle süsleme sanatlarında yoğun bir etki ile yer almıştır. Batılı üslupların Osmanlı sanatında paralellik gösteren tarihi süreçleri ve üslupların ortak bileşenlere sahip olması, bezemelerin tanımlanmasında da bir karmaşaya yol açmıştır. Bu dönem bezemeleri ile ilgili yapılan çalışmalarda genellikle, üslubun; Barok- Rokoko, Barok- Rokoko- Ampir ya da alt üslupları belirtilmeden Eklektik şeklinde tanımlandığı görülmektedir.

Bu çalışmada, Batılılaşma sanatı içerisinde birincil motiflerden olan akantın söz konusu üsluplarda nasıl görüldüğü ve Osmanlı sanatındaki yansıması ele alınmış, aynı zamanda motif üzerinden üslup tayinini yapmak amaçlanmıştır. Rokoko, Barok, Ampir ve Eklektik dönem akantlarının ayrışan noktaları tespit edilmeye çalışılmıştır. Bu açıdan çalışmada, batılılaşmanın en yoğun ve yalın hali ile görüldüğü İstanbul örnekleri tercih edilmiştir. Örneklerde, üslupların gelişiminin daha belirgin şekilde takip edilebildiği çeşmeler en kalabalık grubu oluşturmaktadır. Bu mimari eserlerin yanı sıra saray, türbe ve cami gibi mimari örneklerden de faydalanılmıştır. Çalışmanın, batılılaşma dönemi üslup karmaşası üzerinde yapılması muhtemel araştırmalara da kaynak olması hedeflenmektedir.

Anahtar Kelimeler: Batılılaşma, akant, Rokoko, Barok, Ampir

ABSTRACT

The Ottoman Empire's turning its face towards Europe in the 18th century in order to make reforms in areas such as military, politics and education led to significant changes in cultural and artistic life. The first western influences began to be seen in the art of the Tulip Era, which occurred in the first half of this century and constituted a transitional stage between classical Ottoman art and westernization. In the westernization that continued for about two centuries after this process, Rococo, Baroque and Empire art, as well as the Eclectic understanding from the second half of the 19th century onwards, were effective in Ottoman lands under the influence of France. These styles, which were seen in Ottoman art simultaneously with the Western world, took place especially in the decorative arts with an intense influence. The parallel historical processes of Western styles in Ottoman art and the common elements of the styles led to a confusion in the definition of ornaments.

In the studies on the ornaments of this period, it is generally seen that the style is defined as Baroque-Rococo, Baroque-Rococo-Empire or Eclectic without specifying the sub-styles.

In this study, it is aimed to determine how the acanthus, which is one of the primary motifs in the art of westernization, is seen in the styles in question, its reflection in Ottoman art and to determine the style through the motif. It was tried to determine the points of divergence of Rococo, Baroque, Ampir and Eclectic period acanthus. In this study, İstanbul examples, where westernization was seen in its most intense and simplest form, were preferred. In the examples, fountains, where the development of styles can be followed more clearly, constitute the most crowded group. In addition to these architectural works, examples such as palaces, tombs and mosques were also utilized. The study is also intended to be a source for possible research on the stylistic confusion of the westernization period.

Keywords: Westernization, acanthus, Rococo, Baroque, Empire

Geliş Tarihi/Received: 28.03.2024
Revizyon Talebi/Revision Requested: 11.07.2024
Son Revizyon/Last Revision: 29.11.2024
Kabul Tarihi/Accepted: 20.02.2025
Yayın Tarihi/Publication Date: 21.03.2025

Sorumlu Yazar/Corresponding Author:
Ayşe DURAN
E-mail: ayseduran25@hotmail.com

Cite this article as: Duran, A. & Geyik, G. (2025). The transformation of the acanthus motif in Ottoman westernization with samples from İstanbul. *Art and Interpretation*, 45, 18-34.



Content of this journal is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License.

Giriş

Latince “acanthus”, Eski Yunancada “akanthos/akantha” olarak bilinen akant, “diken” anlamına gelen “aké” ile “çiçek” anlamına gelen “ánthos” sözcüklerinin birleşiminden oluşmaktadır (Babcock, 1976, s. 190). Türkçede “ay pençesi” olarak da bilinen akant, kimi zaman kenger yaprağı ile karıştırılmaktadır. Bunun başlıca sebebi her iki bitkinin de yapraklarının dilimli ve dikenli olmasıdır (Algan, 2008, s. 94). Akant ve kenger bitkisinin farklılıkları hakkında Yıldız Demiriz, akantın; yoğun, kalın, silindirik, dik çiçekli ve dikenli yüksek otsu bitkilerden olduğunu belirtir. Ayrıca çiçeklerinin düzensiz ve asimetrik olduğunu, 4-5 dilimli çanak ve 5 dilimli taç kısmının bulunduğunu ve bir süs bitkisi olduğunu ifade eder. Kengerin ise 50 ile 100 cm arasında yüksekliğe sahip olduğunu, dip yapraklarının dilimli ve bu dilimlerin dişli olduğunu, dişlerin uçlarının da dikenli olduğunu belirtir (Demiriz, 1984, ss. 19-20).

Sanatın pek çok kolunda süsleme kompozisyonuna dâhil edilen akant motifinin genel düzenlemesi; tepe yaprağı, yaprak dilimleri (lob), yaprak gözü ve ana damar şeklindedir (Görsel 1).



Görsel 1.

Akant motifinin bölümleri

Kalın etli yapraklı bir bitki olan akant, Antik Çağ'dan itibaren başta mimari olmak üzere sanatın pek çok kolunda önemli bir bezeme unsuru olmuştur. Özellikle Antik Yunan'da, korint düzendeki sütun başlıklarında sıkça kullanılan akantın, MÖ V. yüzyılın sonuna doğru heykeltıraş Kallimakhos tarafından bu düzendeki sütunlarda uygulandığı kabul edilmektedir (Hasol, 1975, s. 279; Arslan & Rona, 1997, s. 40). Akantlı korint düzendeki sütunların ortaya çıkışı ile ilgili en eski yazılı kaynaklar arasında Vitruvius'un (MÖ 80/70- MÖ 15) Mimarlık Üzerine On Kitap adlı eseri bulunmaktadır ve Vitruvius, akantlı sütun başlıklarının ilk kullanımını Mimar Kallimakhos ile ilişkilendirmektedir (Vitruvius, 2005, s. 76).

Akant motifli sütun başlıklarının bilinen en eski uygulamasının Bassae'deki Apollon Tapınağı'nda (MÖ 5. yüzyıl) bulunduğu kabul edilmektedir (Schwarz-Nielsen, 2017, s. 9; Demir, 2019, s. 138). Antik dönemde özellikle mimariye bağlı süslemelerde yoğun olarak kullanılan akant motifi, Orta Çağ'dan itibaren Avrupa sanatında; Karolenj, Romanesk ve Gotik dönemde yaygınlık göstermiştir (Bruzelius, 1987, s. 549; The Metropolitan Museum of Art, The Acanthus Motive in Decoration, 1934, s. 14). Akant; Antik Roma, Yunan ve Helenizmin “yeniden canlandırılmasını” ifade eden Rönesans, Barok (May, 2017, s. 13), Rokoko (Boivin, 2019, s. 96) ve Ampir (May, 2017, s. 14) dönemde ise birincil motiflerdendir.

Çalışma, İstanbul örnekleriyle batılılaşma dönemi akant motifindeki dönüşümleri; Rokoko, Barok, Ampir ve Eklektik dönem içerisinde ele almaktadır. İki asrı aşan Osmanlı batılılaşmasının birincil motiflerinden olan akantın, söz konusu üsluplara göre nasıl bir

değişim geçirdiği ve motif üzerinden üslup tayininin mümkünlüğü tartışılmaktadır. Batılılaşma dönemi üslupları birbirine yakın tarihlere Osmanlı sanatında görülmeye başladığından ve pek çok ortak unsuru olduğundan, bu dönem süslemeleri hakkında yapılan çalışmalarda genel olarak üslubun, Barok-Rokoko, Barok-Rokoko-Ampir ve alt tipleri belirtilmeden Eklektik şeklinde tanımlandığı, süslemenin tek bir üslup içerisinde ele alınmadığı ve üslupların birbirinden ayrılan unsurlarına yer verilmediği görülmektedir. Bu açıdan, Osmanlı batılılaşmasında özellikle süsleme sanatları açısından bir üslup karmaşası meydana gelmiştir. Bu çalışma, söz konusu üslupları değişkenleri ile ele alıp, İstanbul örnekleri üzerinden akant motifinin üslup tayinini yapmayı amaçlamaktadır. Çalışma, bu türdeki araştırmaların başlangıç aşamalarından birini oluşturmaktadır. İlerleyen süreçlerde, artması muhtemel çalışmalarla Osmanlı batılılaşma dönemi süslemelerindeki üslup ayrımının yapılabilmesine katkı sağlamak amaçlanmıştır.

Yöntem

Çalışmada belirlenen yöntemde, Osmanlı batılılaşmasının kaynağının oluşturan; Barok, Rokoko ve Ampir dönem akant motifinin Avrupa örnekleri incelenmiş, Osmanlı sanatındaki değişim ve dönüşümleri belirlenmiştir. İncelenen örnekler, batılılaşma döneminin en yoğun ve yalın örneklerinin verildiği İstanbul'dan seçilmiştir. Osmanlı batılılaşmasının en belirgin şekilde takip edilebildiği çeşmeler, akant örnekleri açısından çalışmada en fazla kullanılan mimari eserlerdir. Bunların yanı sıra cami, saray ve türbe örneklerinden de faydalanılmıştır.

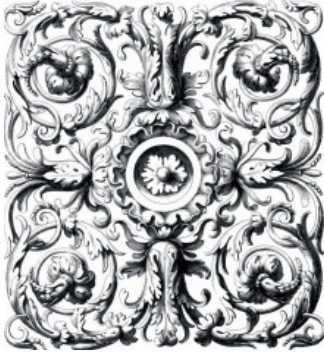
Avrupa Sanatında Akant Motifi

Barok'ta Akant Motifi

16. yüzyılda İtalya'da ortaya çıkan Barok sanat, Protestanlığa karşı Katolik kilisesi tarafından başlatılan Karşı Reform hareketinin sınırsal ifade aracıdır (Germaner, 1997a, ss. 194-195). Bir üslup olarak ise Rönesans'ın dengeli düzenine karşı abartılı hacimlerle ön planda olan Barok, iç ve dış mekânda dinamik ve karmaşık perspektif uygulamalarına sahiptir (Köşklük Kaya, 2010, s. 6). Kıvrımlı hatlarla sonsuzluğa uzanan yeni bir sanat anlayışı başlatan Barok, teatral bir anlatım dilini benimsemiştir (Polat & Antel, 2015, ss. 110-113). Bu dönem süsleme sanatları da benzer bir düzende ele alınmış, şişkin ve kabark formalar, dalgalı cepheler, girintili ve çıkıntılı hatlardan oluşan dinamik bir anlayış yer edinmiştir (Halıcı & Yurttaş, 2022, s. 9).

Barok sanatın hâkim anlayışına uygun olarak akant motif de aynı derecede coşkulu olarak ele alınmıştır. Bu dönem akantı soyutlaştırılmış, yapraklar daha etli, uçları ise kıvrımlı hale getirilmiştir. Yaprak yapısını zenginleştirmek amacıyla da Barok çiçek süslerinden faydalanılmıştır (Halıcı & Yurttaş, 2022, s. 10). Mimari, resim, heykel gibi sanatın hemen hemen tüm kollarında, kıvrılan, yukarıya ve dışa doğru taşan, çoklu katmanlardan oluşan akantlar, tabloların ve heykellerin çerçevelerini, sütun-plaster gövde ve başlıklarını, frizleri, aedicuları, iç ve dış mimariyi bezeyen en önemli motiflerden olmuştur. Barok akantlar, yer verildiği yüzeylerde bir devinim halinde işlenmiştir. Mimariye bağlı olmayan sanat kollarında klasik anlayışta görülen; ana damar, yaprak gözü, yaprak dilimi (lobu), tepe yaprağı gibi bölümler iç içe geçmiş, doğal görünümünden uzaklaşmış haldedir (Görsel 2-a). Kimi zaman farklı bitkisel süslemelerle kaynaştırılan Barok akantlarda, yaprak dilimleri de farklı yönlerde savrulmuş şekilde ele alınmıştır. Mimaride yoğun olarak kullanılan akantlar, özellikle sütun-plaster başlıklarında birincil motiflerden olmuştur. Yukarı ve dışa taşkın, yüksek hacimli olarak ele alınan akantlar uzunlamasına eğilim

göstermektedir (Görsel 2-b). Çoklu akant motiflerinde, akantların aralarındaki mesafe artmış, yaprak dilimleri de daha bütünleşik olarak ele alınmıştır. Ana damara ek olarak dilimlerin damarları da daha belirgin hale getirilmiştir. Barok akantında ana damar kıvrımı, damarın tepelik kısmı ile birleştiği yerden başlamaktadır. Bu halile akantın gövdesi düz bir doğrultuda yükselmekte ve kıvrılan tepelik bölümüyle bir yelpazeyi andırmaktadır.



(a)



(b)

Görsel 2.

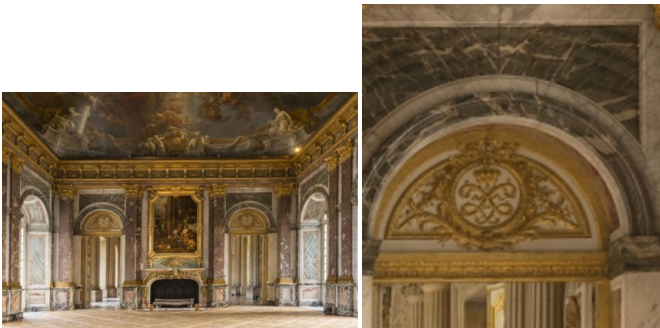
(a) Barok akantı

(b) St. Maria Della Salute Bazilikası, akant motifli Barok sütun başlığı, 1631-1687

Rokoko'da Akant Motifi

Fransa'da klasik çizgilerin yaygınlaştığı, Barok sanatın abartılı hacminin benimsenmediği bir sanat ortamında, 17. yüzyıl sonu ile 18. yüzyılın başında Fransa'da ortaya çıkan Rokoko (Burke Feldman, 1985, s. 190) özellikle süsleme programlarında görülmektedir. Barok'un taşkın ve sert anlatımına karşın daha ferah bir anlayışı ilke edinmiştir (Detaylı bilgi için; Halıcı, 2022a). Rokoko, Barok'un karmaşık biçimlerini benimsemiş olsa da daha zariftir. Doğrusal çizgilerle değil kıvrımlarla ifade bulan Rokoko'da, S, C kıvrımları, volütler ve çeşitli bitkisel süslemeler eğrisel hatlarla belirlenmiştir (Halıcı, 2022b, s. 265). Asimetrisinin hâkim olduğu Rokoko'da, bezemeler yoğun ve bütünleşik motif sayısı daha fazladır. Akant yine bu dönemde birincil motifler arasındadır. Mekânların iç-dış tasarımlarına dâhil edilen akantlar, tek başına ele alındığı gibi S-C kıvrımları, kıvrık dallar ve çeşitli bitkisel süslemelerle birlikte de görülmektedir. Rokoko akantlarını iki şekilde; doğal görünümünde işlenen ve yaprak formundan uzaklaşıp kabuksu bir düzenlemeye ele alınan örnekler olarak görmek mümkündür.

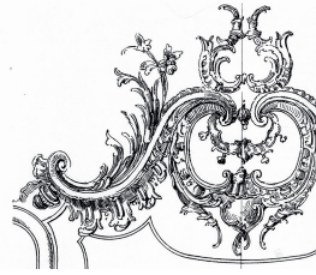
Doğal görünümüne daha yakın olan akantlar, asimetrik bir madalyon ya da kıvrım bir dal gibi öğeler etrafında şekillenmektedir. Akantlar, doğadaki görünümüne uygun olarak; kalın bitki sapı, her iki yöne eğilen çok sayıda yaprak dilimi, ince ve uzun gövdeden oluşmaktadır.



Görsel 3.

Versailles Sarayı Tören Dairesi ve detayı, 17. yüzyıl kapı alınlıklarında doğal görünümlü akant

Rokoko'da, doğal görünümünden büyük ölçüde uzaklaşmış akantlar genellikle S-C kıvrımlarının sırt bölgelerinde, dekoratif kemerlerin başlangıç, sırt ve kilit taşı kısımlarında, duvar yüzeylerinde çerçeve konumunda ele alınmışlardır. Kabuksu bir görünümle istirdiye benzeyen akantların dışında, farklı yapraklarla bütünleşik halde işlenip doğal görünümünü kaybeden akantlar da mevcuttur.



(a)



(b)

Görsel 4.

(a) S ve C kıvrımlı Rokoko akantı

(b) Oymalı Masa, Fransa, 1774-93

Ampir'de Akant Motifi

Antik Çağ'ın Fransa sanatındaki ikinci ve en önemli etkisi Ampir (Neo-klasik) ile görülmektedir. Napolyon Bonapart döneminde (1804-1814) ortaya çıkan Ampir sanat, 1804'te başlayıp 30 yıl kadar sürmüştür (Gombrich, 2016, s. 267). "İmparatorluk stili" olarak da adlandırılan Ampir, temelde başta Roma olmak üzere Antik sanatın yeniden canlandırılmasını hedeflemiştir. Bu anlayışla Roma köklerine bir dönüşü ifade eden üslup, iç mekân dekorasyonu, mobilya ve giysi alanlarında kendini göstermiş, daha sonra mimari, resim ve heykel türünde geniş bir alana yayılmıştır. Fransız Devrimi'nden sonra ortaya çıkan Ampir'de, askerî sembolik anlamlar ön plandadır. Meşale, top, rozet, kılıç, arma, güneş kursu gibi motiflerin yanı sıra Antik sanatın dengeli ahengi de Ampir'in belirgin özelliklerindendir. Mimari dış cephede yatay ve düşeyde dengeli bir bölümlenme, üçgen alınlıklar, sütunlu girişler, yapıların bir platform üzerinde yükselmesi gibi unsurlar yine bu dönemin anlayışını yansıtır. Mimari süslemede de Antik sanatın etkisi yükündür (Germaner, 1997b, s. 88; Halıcı, 2022a, ss. 55-56; Halıcı, 2022b, s. 268). Barok'ta görülen iç içe geçmiş abartılı hacimler, Rokoko'da görülen asimetrik-bütünleşik motifler, Ampir sanatta yerini sade, zarif ve geometrik bir dengede işlenen motiflere bırakmıştır. Ampir dönemi süslemeleri arasında akant motifi yine birincil motifler arasında yer almaktadır. Ancak Barok ve Rokoko'dan farklılık gösteren Ampir akantı, yoğun antikite etkisi, zarif ve uzayan yaprak formu ile dikkat çeker (Halıcı, 2022b, s. 268).

Mimari dekorasyona katkı sağlayan, resim, heykel, mobilya gibi sanat eserlerinde yoğun olarak kullanılan akantlarda klasik çizgiler devam etmiştir (Görsel 5-a,b). Özellikle mimari, Antik Roma akantında olduğu gibi üst üste bindirilmiş şekilde birbirini kesen akant motifleri, ana damarın orta kısmından itibaren iç bükey şekilde kıvrılmaktadır. Daha belirgin tutulan ana damarın iki yanından simetrik olarak yaprak dilimleri dışa doğru çıkıntı yapmaktadır (Uhde, 1871a, ss. 81-87; Uhde, 1871b, ss. 177-178). Ampir dönemi akantları, süsleme sanatlarında da birincil motiflerdendir. Doğadaki görünümleriyle ele alınan akantların (Görsel 5-a) yanı sıra yaprak ve yaprak dilimleri açısından natüralist olsa da şematik özellikleriyle doğallığın dışına çıkan örnekler de mevcuttur. Bu dönem akantlarında, tek bir kökten çıkan belirgin bir sap ve

bu sapın etrafında dikenli, dilimli yapraklar ile tepelik bölümünde yine benzer şekilde dikenli ve dilimli olarak ele alınan tepe yaprağı, natüralist bir anlayışı gösterir. Bununla birlikte akantın sap ve yapraklarının helezonik şekilde kıvrılması doğadaki şemasından farklılıklar içerir. Ancak bu helezonik kıvrılma ne Barok sanatta olduğu gibi iç içe geçmiş, karmaşık, farklı motiflerle birleştirilmiş haldedir ne de Rokoko'da görülen asimetrik eğriler içerir. Akantların genel özelliği ince, zarif ve simetrik olmalarıdır (Görsel 6).



Görsel 5.

(a) Arc de Triomphe du Carrousel akantlı sütun başlıkları 1808, Paris

(b) Napolyon için yapılan lavaboda akant Martin-Guillaume Biennais- Charles Percier, 1800-1814



Görsel 6.

Ampir akantı

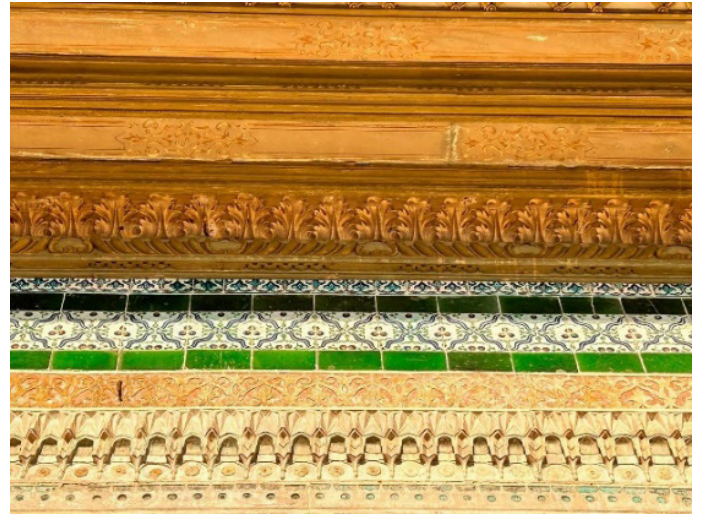
Osmanlı Sanatında Akant Motifi

Lale Devri

Osmanlı İmparatorluğu, 17. yüzyıldan itibaren toprak kayıpları, çeşitli isyanlar ve savaşlarla birlikte eski gücünü kaybetmiş, 18. yüzyılda Avrupa'da yaşanan gelişmelerin gerisinde kalmıştır. Bu gelişmelere ortak olabilmek açısından 18. yüzyılda yüzünü batıya dönen imparatorluk, siyasi, askerî, eğitim gibi konuların yanı sıra kültürel alanda da batılı etkilere açık hale gelmiştir. 1720'de Fransa'ya elçi olarak gönderilen Yirmisekiz Mehmet Çelebi ile başlayan süreçte (Özcan, 2003, ss. 81-84; Zencirkıran & Berkli, 2022, s. 777; Ulusoy Yılmaz, 2022, s. 95), Osmanlı sanat ortamı Fransa merkezli bir etki içerisine girmiştir. Osmanlı İmparatorluğu'nda 1718-1730 yılları arasında yaşanan Lale Devri, sanat açısından da

yeniliklerin başladığı döneme işaret etmektedir. III. Ahmet'in saltanatı (1703-1730) ile paralellik gösteren Lale Devri, klasik Osmanlı sanatı ile batılılaşma arasındaki bir geçiş dönemidir (Eravcı & Kiremit, 2010, s. 81). Bu dönemde Fransa merkezli batı sanatının etkisinde inşa edilen kasırlar, köşkler, çeşmeler gibi yapılarda ve bunlara bağlı süsleme programlarında söz konusu bu etkiyi görmek mümkündür. Bu dönem süsleme programlarında akant motifi de önemli bir yer tutar.

Akant motifi Osmanlı sanatına yabancı olmayan bir biçimselliğe sahiptir. Klasik dönemde "Saz Yolu - Saz Üslubu" olarak bilinen süsleme programında kullanılan hançer yaprakları, biçimsel açıdan akant motifi ile çeşitli benzerlikler gösterir (Üçer, 2019, s. 355). Hançer yapraklarının belirgin ve vurgulanmış ana damarı, bu damarın her iki yanından dışarı doğru taşan, sivriltilmiş, dilimli ve dişli yaprakları, yaprakların dinamik bir etki sunan kıvrılmış halleri, akant bitkisine ve akant motifinin uygulanış biçimine benzerdir. Saz üslubunda yoğun olarak görülen hançer yaprakları, Lale Devri ve sonrasında yaşanan batılılaşma döneminde yerini akant motifine bırakmıştır. Doğan Kuban, batılılaşma etkisi ile Osmanlı'da görülen ilk yabancı motifin Bab-ü Hümayûn'da yer alan III. Ahmet Çeşmesi'nin (1728-29) saçakındaki akant olduğunu belirtir (Kuban, 1954, s. 105). Çeşmede saçak altında ve saçak içerisinde yer alan akant motifleri iki ayrı biçimde işlenmiştir. Saçak altında bulunan akant, kuşak halinde bir bezemedir. Akant dizelerinden oluşan bu düzenlemede, motifin ana damarı belirgin tutulmuş, ana damarın her iki yanında savrulmuş halde dikenli yaprak dilimlerine yer verilmiştir. Tepe yaprağının kıvrımı da yine belirgin halde ele alınmıştır (Görsel 7). Saçak içerisinde yer verilen akant motifleri ise iç içe geçmiş asimetrik kartuşların sırtlarında ve en içteki kartuşun tepelik kısmında, C kıvrımlı akant motifi ile yer almaktadır. Yine bu akantlar da asimetrik motiflerden oluşan bir düzenleme gösterir. Farklı yönlere doğru savrulmuş halde ele alınan akant yaprakları doğal formunu büyük ölçüde yitirmiştir. Özellikle saçak içerisinde bulunan bu akant motifleri, asimetrik düzenlemesi ve savrulmuş halde işlenen, doğal görünümünden uzaklaşmış yaprak dilimleriyle Rokoko tarzını anımsatmaktadır (Görsel 8).



Görsel 7.

III. Ahmet Çeşmesi'nden akantlı şerit, 1728-1729

Lale Devri'nin sona ermesinden sonra Osmanlı sanatında görülen ilk batılı üslup Rokoko olmuştur. Avrupa'da Barok, Rokoko'dan daha önce görülmeye başlamışsa da Osmanlı devletinin yüzünü batıya döndüğü tarihlerde Rokoko üslup görülmektedir (Halıcı, 2022b, s. 265).

Osmanlı Rokokosunda Akant Motifi

18. yüzyıldan itibaren Osmanlı topraklarında yer edinmeye başlayan Rokoko, cami, türbe, çeşme, sebil, mezar taşı, kitap ve cilt sanatları gibi oldukça yaygın bir alanda uygulanmıştır. Rokoko'da; S-C kıvrımları, deniz kabukları, bütünleşmiş çiçek motifleri, dekoratif kemerler, volütler, amorf bölümlenmeler, asimetrik eğrilerden oluşan çok çeşitli kompozisyon öğeleri yer almaktadır (Aksu, 2008, ss. 159-160). Bu dönemin en yaygın motiflerinden olan akant da farklı biçimlerde süslemeye dâhil edilmiş, Rokoko'nun başlangıcından batılılaşmanın sonuna kadar Osmanlı sanatında kullanılmıştır.



Görsel 8.

III. Ahmet Çeşmesi'nden akant bezemeli kartuşlar, 1728-1729

Türk Rokoko sanatının en erken örnekleri I. Mahmut döneminde (1730-1754) yeniden dekore edilen Topkapı Sarayı Şehzadeğân Mektebi odalarında bulunan bezemelerde görülür (Aksu, 2008, s. 159). Sarayın en eski dairelerinden biri olan Şehzadeğân Mektebi klasik dönemde inşa edilmiş olsa da I. Mahmut dönemi onarımında batılı etkilere yer verilmiştir (Eyice, 2018, s. 58). Bunlar arasında S kıvrımlı volütlü akantlar ön plandadır. Rokoko'da görülen volütlü akantlar, incelenen örneklerde büyük ölçüde S kıvrımlı akantların biçimsel özelliklerini de yansıtmaktadır. Mektebin ocak nişinin sağ ve solunda dikey bir şekilde konumlandırılmış dekoratif amaçlı birer niş bulunmaktadır. Bu nişlerin tepelik kısmının her iki yanında volütlü birer akant yer almaktadır. Volütten savrulmuş halde dışa doğru taşmış olan akantlar, doğadaki görünümünden kısmen uzaklaşmış, kabuksu bir dokuya ele alınmıştır. Akantlar ön cepheye verilmemiş yalnızca sırt kısmı işlenmiştir. Bu sırt bölgesinde yaprak dilimleri yüzeyleştirilmiş ve bu haliyle kabuksu görünüm elde edilmiştir (Görsel 9-a). Ocak nişinin üst kısmında, ocağın gövde bitiş noktasının sağ ve solunda da birer volütlü akant bulunmaktadır. Buradaki volütler tek dönüşle işlenmiştir. Bunlara bitişik olan akant motifleri de tekli yapraktan meydana gelmiştir. Bu akantlar ve ocağın üst kısmında C kıvrımlı akantlarda ana damarın kısmen belirgin olduğu ve yaprak dilimlerinde de dişli ve dikenli yapının yüzeyleştirildiği görülür (Görsel 9-b, 10-a). Bu düzenleme, ilerleyen aşamalarda Rokoko'da görülecek olan istirdiyeyi andıran kabuksu akant anlayışının ilk adımlarındandır. Ocak nişi dekoratif kemerinin köşelerinde, kemerin sırtına yerleştirilmiş olan akantlar da istirdiyeye benzer kabuksu bir dokuya sahiptir. Motifin akant olduğunun göstergesi, uç kısımlarının istirdiyede olduğu gibi oval bir kıvrımla kapalı hale gelmekten önce akantta görüldüğü gibi belirgin sivri yaprak uçlarına sahip olmasıdır (Görsel 10-a).



(a)

(b)

Görsel 9.

(a) Dekoratif nişler

(b) S kıvrımlı akantlar



(a)

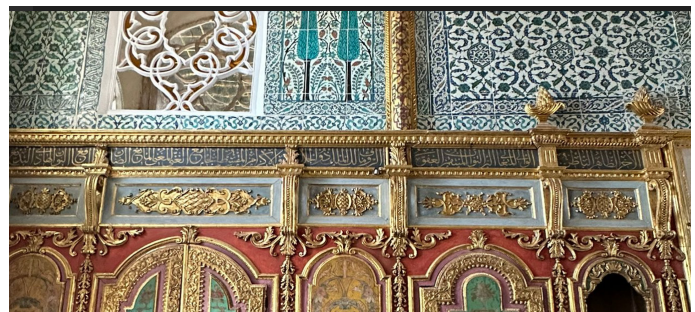
(b)

Görsel 10.

(a) C kıvrımlı akantlar

(b) Akantlı dekoratif kemeri

Şehzadeğân Mektebi Divanhanesi'nin duvarlarındaki ahşap dolapların üst kısmında dikey olarak sıralanmış olan volütlerin üst ve alt bölümlerine bitişik akantlar bulunmaktadır. Bunlardan üstte yer alanları dik akant şeklindedir. Akantların orta damarı belirgin, yaprakları dilimlidir. Bu düzenleme Rokoko'da az sayıda görülen natüralist akant uygulamasına yakındır. Burada ters şekilde yer alan akantlarda da ana damar ve yaprak damarları belirgin kılınmıştır (Görsel 11-a). Ahşap dolapların alt kısmında yer alan volütlü akantlarda da benzer bir düzenleme görülmektedir (Görsel 11-b).



(a)



(b)

Görsel 11.

(a-b) Topkapı Sarayı Şehzadeğân Mektebi Divanhane ahşap dolaplarından detay

Vezneciler'de yer alan 1745 tarihli Seyyid Hasan Paşa Külliyesi'nin çeşme-sebili (Çobanoğlu, 2009, s. 60), mimari kurgusu ile Barok dönem özellikleri göstermekle birlikte çeşmenin dekoratif kemerinin her iki yanında yer alan volütlü akantlarıyla Rokoko üslubunu yansıtmaktadır (Görsel 12). S kıvrımı şeklinde düzenlenmiş olan akantın dip tarafı tek dönüşlü volütle belirlenmiş, taç yaprağı ise helezonik biçimde kıvrılmıştır. Zarif eğrisel bir hat oluşturan akantların ana damarı ve yaprak damarları kısmen belirgindir. Yaprak dilimleri, yalnızca uç kısımlarının merkezden dışa doğru taşırılmasıyla oluşturulmuştur. Bu uygulama naturalist etkili Rokoko akantlarıyla örtüşse de yaprak dilim ile damarlarının yüzeyselliği ve yaprak kurgusunun yalnızca yaprağın uç kısımları ile vurgulanması naturalist etkinin azaldığını göstermektedir (Görsel 13). Bu düzenleme ile elde edilen kabuksu görünüm, Rokoko'nun özellikle 18. yüzyılın ortalarından 19. yüzyılın son çeyreğine kadar sürecektir ve büyük ölçüde istirdiye benzeyen akantlarının genel düzenlemesini oluşturmaktadır.

**Görsel 12.**

Seyyid Hasan Paşa Külliyesi Çeşme-Sebili, 1745, Vezneciler

**Görsel 13.**

S kıvrımlı volütlü akant detayı

Rokoko etkili akantların bir diğer örneği Nur-u Osmaniye Külliyesi (1755) içerisinde yer alan Şehsuvar Valide Sultan Türbesi'nin kubbe kasnağındaki kalem işi süslemelerde görülmektedir. Burada yivli bir sütun başlığının üzerinde volütlerle bağlantılı olan akantlardan biri koyu gri diğeri ise yavruağzı rengindedir (Halıcı, 2022a, s. 167, 177, 178). Tek dönüşlü volütte bağlı olan akantlar eğilim gösterdikleri yöne doğru savrulmuş haldedir. Ana damar ve yaprak dilimlerini belirleyen yaprak damarları ortadan kalkmış, motifin akant olduğunu gösteren tek detay dilimli ve dişli yaprak uçları olmuştur. Zarif ve eğrisel hatlardan oluşan motiflerin savrulmuş halde ele alınmaları, yaprak formunun dışına çıkan görünüşleri ve renk kurgusu Rokoko üslubunu yansıtır (Görsel 14-a). Türbenin kubbe kasnağında yer alan kalem işi süslemelerde, sütunun ayaklı kaidesinde ise C kıvrımlı akantlara yer verilmiştir. C kıvrımlarının sırtında yer alan akantlar kabuksu bir görünümle Rokoko'nun etkisini yansıtmaktadır (Halıcı, 2022a, ss. 176-177). C kıvrımlı akant motifi dip kısmında tek dönüşlü bir volütle başlamıştır. Karın bölgesinde dişli yaprak dilimleri dışarıya doğru taşmıştır. C kıvrımının sırtında ise kabuksu görünümle akant yaprakları yer almıştır. Motifin üst kısmı kıvrılmadan sütunun kaidesini oluşturan ayaklara akant yaprakları ile bağlanmıştır (Görsel 14-b). 1780 yılında inşa edilen I. Abdülhamid Han Türbesi revak kubbesinde de Rokoko'nun bu özelliklerini gösteren C kıvrımlı akant yer almaktadır (Halıcı, 2022a, s. 260, 299). C kıvrımı dip kısmında volüt dönüşü ile başlamış, kıvrımın tepe noktası ise dilimli yaprakların iç bükey bir şekilde eğilmesiyle tamamlanmıştır. Kıvrımın sırt bölgesinde hafif iç bükey şekilde düzenlenen akant yaprak dilimlerinde, uçlara doğru yüzeysel damarlar işlenmiş, yaprak uçları oval şekilde dilimlenmiştir. İç bükeylik ve yaprak damarlarının belirsiz hali, motifin kabuksu görünümüne katkı sağlamıştır (Görsel 15).



(a)

Görsel 14.

(a) Şehsuvar Valide Sultan Türbesi kubbe kasnağı süslemelerinden detay



(b) Şehsuvar Valide Sultan Türbesi kubbe eteği süslemesi detay



Görsel 15.

I. Abdülhamid Han Türbesi Revak Kubbesinden C kıvrımlı akant

I. Abdülhamid Han Türbesi'nde taş malzemeli akantlar da dikkat çekicidir. Dekoratif kemerli bu akantlar, iki ayrı biçimsel uygulamaya sahiptir. Bunlarda ilki türbenin güney cephesinde bulunan sebilde görülür. Kurnanın hemen üzerinde yivli plâsterin S kıvrımı şeklinde belirlenen dekoratif kemerinin iki ucunda ve sırtında bütünleşik olarak akantlar yer almaktadır. Bu akantlarda da Rokoko özelliği olarak kabuksu görünüm yer alır. Bu görünüm, dilimleri birbirinden ayıran damarların oluk şeklinde ele alınmasıyla sağlanmıştır. Zarif eğrisel hatlardan oluşan bu düzenlemede akantlar yine Rokoko üslubun belirteci olarak savrulmuş haldedir (Görsel 16-a). Türbenin bir diğer dekoratif kemerli akantı, Resm-i Kademî Saadet bölümünde yer almaktadır. 1784'de Şam'dan getirilen ve Hz. Muhammed'in ayak izi olduğu kabul edilen Kadim-i Şerif (Halıcı, 2022a, s. 270) için yaptırılan mermer panonun alt kısmında camlı bir niş bulunur. Bu nişin dekoratif kemerinin üst köşeleri ve tepe kısmı tamamen akant motifleri ile bezenmiştir. Yine belirgin dilim damarları ile kabuksu bir görünüme kavuşan akantların yaprak dilim uçları altın yaldızla vurgulanmıştır. Bir yelpaze şeklinde açılan akantın yaprak dilimleri savrulmuş, yaprak uçları da kıvrılmış haldedir. Akant motifinde yer yer tek dönüşlü volütütle başlayan ve S şeklinde kıvrılan dilimler görülmektedir. Motif doğada görüldüğü halinden büyük oranda uzaklaşmıştır. Nişin taban kısmının köşelerinde de C şeklinde kıvrılan ve çan çiçeğine bağlanan akantlar yer alır. Bu akantların arasında da yine C kıvrımlı daha çok istiridyeye benzeyen motifler bulunur. C kıvrımlı akantlarda yaprak dilimlerinden itibaren bir kıvrılma söz konusudur (Görsel 16-b).

Kadirga'da 1779-80 yılında inşa edilen Esmâ Sultan Namazgâh Çeşmesi (Özdamar, 1988, s. 227) ayna taşında yer alan bezemelerde, taç şeklinde akant, S kıvrımlı akant ve C kıvrımlı akantlardan oluşan bir kompozisyon görülür. Çeşmede, aynalığın alt bölümünden volütlü bir çıkışla yükselmeye başlayan S kıvrımlı akant ve yukarıda yer alan C kıvrımlı akant ince bir dal vasıtasıyla birbirlerine bağlanmaktadır. Bu şekliyle dekoratif kemeri oluşturan motiflerden C kıvrımlı akant motifi farklı bir düzende ele alınmıştır. Rokoko üslubunda genel olarak kıvrımın dip bölümü tek dönüşlü volütütle başlamakta ve tepe noktasında akanta yer verilerek iç bükey bir düzenleme ile sonlanmaktadır. Bu örnekte ise akant yaprakları alt kısımdan başlamaktadır. Akantla başlayan kıvrım yukarıda tek dönüşlü bir volütütle son bulmuştur. Dip kısımda yer alan akant dilimlerinin damarları yüzeysel olarak işlenmiştir. C kıvrımının sırt bölümünde istiridyeye benzer kabuksu bir görünüme sahip olan

ikinci bir akant motifli bulunur. Burada dilim damarları belirgin tutularak kabuksu görünüm vurgulanmıştır. Motifin akant olduğunu gösteren tek unsur, tepe yaprağının katlanarak bükülmesidir (Görsel 16-b).



Görsel 16.

(a) Abdülhamid Han Türbesi Kademî sebîl detayı

(b) Abdülhamid Han Türbesi, Resm-i Saadet



Görsel 17.

Kadirga Esmâ Sultan Namazgâh Çeşmesi, 1779-1790

1782 tarihinde inşa edilen Emîrgân Hümaşâh Hatun Çeşmesi'nin (Sezen, 1993, s. 35) dört cephesinde, nişlerin etrafını çeviren dekoratif kemerlerin başlangıç kısımları volütlü akantlarla belirlenmiştir. Volütlerden S kıvrımına benzer eğrisel hatla çıkan akantlarda, ana damar ve yaprak dilimlerinin tamamı ortadan kalkmıştır. Yaprak dilimlerinin yerine zarif ve ince eğrisel dallar işlenmiştir. Motifin akant olduğunu gösteren detaylar ise volütlü çıkıştan hemen sonra verilen tek dilimden oluşan yapraklar ve taç kısmının dilimli iç bükey düzenlemesidir. Bunun yanı sıra akantları meydana getiren sapların sırt kısmına bağlı dik şekilde düzenlenen akantlar bulunmaktadır. Yine ana damar ve yaprak dilimlerini ayıran damarların tamamen ortadan kalktığı bu düzenlemede, Rokoko'nun kabuksu akant anlatımı açıkça görülmektedir (Görsel 18).



Görsel 18.

Emîrgan Hümaşah Hatun Çeşmesi, 1782

1802-1805 tarihli İstanbul Selimiye Cami'nin (Büyük Selimiye Cami) (Ramazanoğlu, 2009, s. 434), mihrap, vaaz kürsüsü ve minberinde farklı biçimsel özelliklerle ele alınan volütlü akantlar bulunmaktadır. Bunlardan mihrapta yer alan, nişin etrafını çeviren dikdörtgen silmenin taç kısmında bulunur. Bu bölümün her iki yanından volütlü çıkışla belirlenen motif, akant yapraklarının verev şekilde düzenlenmesinden oluşmuştur. Caminin mermer vaaz kürsüsünün her iki yanında bezeme unsuru olarak yer alan plasterların başlıklarında da tek dönüşlü volütlü akantlar bulunmaktadır. Vaaz kürsüsünün sütun başlıklarında ve dekoratif kemerlerinde S kıvrımlı volütlü akantlar ile C kıvrımlı akantlar yer almaktadır. Akantlar sade ve eğrisel hatlardan oluşmaktadır. Mihrap ve vaaz kürsüsünde yer alan akantlarda ana damar ve yaprak dilimleri kısmen belirgin, yaprak uçları ise dişlidir. İstiridye kabuğuna son derece benzeyen motifin akant olduğunun tek göstergesi yaprak uçlarının bu dişli halidir. Benzer şekilde minberde yer alan S kıvrımlı volütlü akantların da kabuksu görünümü ön planda olup gövdelerinde yer yer dışa taşan yaprak dilimleriyle akant olduğu anlaşılmaktadır. Bu düzenlemelerle Rokoko üslupta yer alan kabuksu görünüm, akant motifinin istiridye öykünerek düzenlendiği örnekleri meydana getirmiştir.



Görsel 19.

İstanbul Selimiye Cami'de (Büyük Selimiye Cami) mihrap ve vaaz kürsüsü, 1802-1805



Görsel 20.

İstanbul Selimiye Cami'de (Büyük Selimiye Cami) minber, 1802-1805

Rokoko akantların bir diğer örneği, Küçüksu Mihrişah Valide Sultan Çeşmesi'nde yer almaktadır. III. Selim tarafından 1806 yılında valide sultan için yaptırılan çeşme, 1866 yılında bir onarım geçirmiş (Ağaoğlu, 2018, s. 142), bu onarımda Ampir dönem etkileri çeşmeye yansımıştır. Dört yönlü bir meydan çeşmesi olan yapının her bir yüzeyinde dekoratif kemerler bulunur. Bunlar içerisinde, aynalığın etrafını çeviren dekoratif kemerlerde Rokoko etkili volütlü akantlara yer verilmiştir. Burada çift dönüşlü volütten çıkan zarif eğrisel bir hattan meydana gelen sap kısmında, motifin akant olduğunu gösteren tek öge sağa ve sola doğru çıkıntı yapan ve birer dilimden oluşan akant yapraklarıdır. Rokoko'nun yoğun stilize edilmiş bezeme anlayışına uygun olarak akant motifi doğadaki görünümünden uzaklaşmış, eğrisel hatlardan meydana gelen kabuksu bir düzenleme göstermiştir. Benzer şekilde tepelik bölümünde yer alan taç şeklindeki akantta da Rokoko etkiler devam etmektedir.



Görsel 21.

Küçüksu Mihrişah Sultan Çeşmesi, 1806/1866

19. yüzyılın ikinci yarısından itibaren Avrupa'da Barok, Rokoko ve Ampir'e karşı bir mesafe başlamış, bu dönemde bu üslupları da içine alan karma bir anlayış temsil eden Eklektik akım meydana gelmiştir. Osmanlı'nın Fransa ile olan ilişkileri sonucu bu akım eş zamanlı olarak Osmanlı topraklarında da görülmüştür. Bu dönemde aynı zamanda Oryantalizm de eklektik bir anlayışla Osmanlı sanatında görülmeye başlanmıştır (Halıcı, 2022a, ss. 112-113, 117).

Osmanlı sanatının bu dönemi ayrıca Rokoko, Barok ve Ampir için de bir yeniliği ifade etmektedir.

18. yüzyılın ilk çeyreğinden 20. yüzyıl başlarına kadar devam eden batılılaşma döneminde Rokoko, bezeme sanatındaki hâkim üslubu meydana getirmiştir. İki asırlık bu süreçte Rokoko'da kendi içerisinde bir değişim göstermiş, özellikle 19. yüzyılın sonlarına doğru Rokoko akantlarda bu değişim net bir şekilde izlenebilmiştir. İstiridye kabuğuna öykünerek ele alınan akant motifleri devam etse de 18. yüzyılın ikinci yarısı ve 19. yüzyılın son çeyreğine doğru görülen ve akantı büyük oranda istiridye kurgusu ile ele alan anlayış, yerini tekrar 1750'lerden önceki naturalist etkinin de görüldüğü bir düzenlemeye bırakmıştır. Bunlar arasında Fatih Bâlâ Sebili ve Çeşmesi'nde (1891) (Tali, 2009, s. 53) doğal görünüme daha yakın, motifin bir yaprak kıvrımına sahip olduğu, ortada ana damar ve bunun etrafında şekillenen belirgin yaprak dilimlerinin sıralandığı ve yaprak uçlarının hafif savrulduğu biçimlenme, 18. yüzyılın ilk yarısında görülen ve naturalist anlayışa daha yakın olan Rokoko akantlarını anımsatır. Söz konusu bu değişim Eklektik dönemin bir getirisi olarak da Osmanlı sanatında yerini almıştır.



Görsel 22.

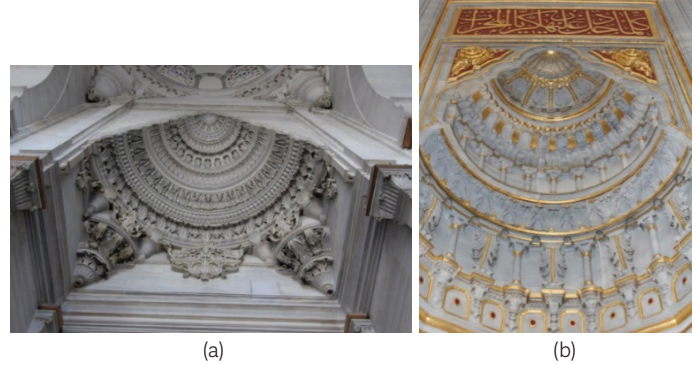
Fatih Bâlâ Sebili ve Çeşmesi, 1891-1892

Osmanlı Barok'unda Akant Motifi

Barok sanat, Osmanlı'da Rokoko ile eş zamanlı görülmektedir. Bununla birlikte Barok etkiler yoğun olarak I. Mahmut devrinde 1741'den itibaren görülmeye başlanmıştır (Eraslan, 2020, ss. 304-342). Temelde bir başkent üslubu olan Osmanlı Barok sanatı mimari ve mimariye bağlı süslemede gösterdiği etkiyi plan açısından sınırlı sayıda göstermiştir. Bu dönemde yapıların cephelerinde konsolsu çıkmalar, girintili ve çıkıntılı pervazlar, dalgali saçaklar, bezeme unsuru olan yivli ve dışa taşkın sütun dizileri, volüt, kartuş, madalyonlu bezemeler, akant başta olmak üzere çeşitli bitkisel motiflerin abartılı hacimlerle ele alındığı görülür. Barok sanatta, süslemeler katmanlar halindedir. Kompozisyonlarda üst üste binmiş bitkisel ağırlıklı motif öbekleri, S-C kıvrımları, volütler, istiridye kabukları, kartuşlar, madalyonlar uygulanmış, bu öğeler dışa taşkın, iç içe geçmiş bir devinim halinde ele alınmıştır. (Halıcı & Yurttaş, 2022, s. 3-28; Atasoy, 1992, ss. 81-83). Ancak önemle üzerinde durulması gereken husus, Osmanlı sanatında Barok etkili süsleme öğeleri Rokoko kadar yaygın değildir. Ampir döneme kadar Osmanlı sanatında Rokoko bezemelerin hâkim olduğu görülür. Doğan Kuban (1998, ss. 71-72) Barok'un Osmanlı'ya, Rokoko'nun bezeme motiflerinin ithali sonucu başlayan bir süreç ile geldiğini ve mimari tasarıma dâhil olduğunu belirtir. Bunun yanı sıra Osmanlı'da bezemeye hâkim olan Rokoko üslubundan keskin hatlarla ayırmanın zorluğundan bahseder. Rokoko'nun bezemedeki hâkimiyeti karşısında Barok ise daha çok cephelerde kırılan ve kıvrılan pervazlarla, demet sütun-plaster ve bunların kademeli başlıkları gibi öğelerle, oval madalyon ve kartuşlarla görülür. Bununla birlikte tek başına işlenen süsleme öğelerinde

dışa taşkın, üç boyutlu ve kıvrımlı hatlarla ön planda olan Barok etkili süsleme unsurları dikkat çekicidir. Bunlar arasında akant motifleri yine birincil süsleme öğelerindendir. Barok dönem akantları Rokoko karşısında yalnızca hacimsel fark ve üç boyutluluk gibi unsurlarla değil daha naturalist bir etkiyle ele alınmasıyla da farklılıklar içerir.

1755 yılında inşa edilen Nur-u Osmaniye Cami, Türk Barok sanatının en dikkat çeken örneğidir (Eyice, 2007, ss. 264-266). Camide, harimin kuzey taç kapısında ve mihrabın kavsarasında yer alan akant dizileri, Barok'un şişkin ve dışa taşkın anlatımına uygun olarak ele alınmış, bunun yanı sıra akant motiflerinde ana damar belirgin hale getirilmiş, yaprak dilimleri birbirinden ayrılmış, her bir ayrımda dilimler dişli ve dikenli olarak ele alınmış, akantların taç kısmı da yine dişli ve dikenli bir yapıda işlenmiştir. Akantlar, söz konusu bu özellikleri ve naturalist düzenleriyle kabuksu dokusu baskın olan Rokoko akantlarından tamamen ayrılmaktadır. Nuruosmaniye Cami'de görülen Barok etkili bu akantların benzer bir örneği 1777 tarihli Gülhane Hamidiye Sebili'nde de (Kuban, 1954, s. 108) yer almaktadır.



Görsel 23.

Nuruosmaniye Camisi harim kuzey taçkapı kavsarası ve mihrap detayı, 1755



Görsel 24.

Gülhane Hamidiye Sebili akant detayı, 1777

1783 tarihinde kapsamlı bir onarım geçiren III. Mustafa Türbesi'nin doğu cephesinde yer alan plaster süslemelerinde görülen volütlü akantlar, Barok özellikler yansıtmaktadır (Halıcı, 2022a, ss. 190-193). Çoklu volüt dönüşleri bütünleşik ve dolgundur. Volütlerin sırt kısmında yer alan akantlar da üst üste bindirilmiş yaprak demetleri şeklindedir. Farklı yönleri bakan ikili akantların tam ortasında istiridye kabuğu motifleri bulunmaktadır ve akantlar bu motif vasıtasıyla birbirine bağlantılıdır (Görsel 25). Katmanlar halinde ele alınan S kıvrımlı ve volütlü bir diğer Barok akant örneği Küçükşu Mihrışah Sultan Çeşmesi'nin (1806/1866) (Ağaoğlu, 2018,

s. 142) kaidesinde plaster şeklinde bir düzenlemeyle yer almaktadır. Zeminden başlayan ve belirgin bir kıvrılmayla yukarı doğru uzayan motifin tepe kısmı, çeşme kurnasının altlığı şeklinde düzenlenmiştir. Dip ve tepe kısmında bulunan volüt kıvrımları, Antik örneklerde görüldüğü şekliyle oldukça dolgun ve bütünleşik olarak ele alınmıştır. Bunların arasında yer alan akantlar S kıvrımı yaparak volütlere bağlanmıştır. Akantlarda ana damar ve yaprak damarı ayrımı ortadan kalkmış, tüm dilimlerde belirgin damarlara yer verilmiştir. Yaprak dilimleri üstteki volüte doğru hafif dışa savrulmuş haldedir. Volütlü akantın dışa taşkın üç boyutlu görünümü, volütlerin dolgun ve bütünleşik düzeni ve yaprakların Rokoko'ya nazaran daha naturalist etkisi Barok dönem özelliğidir (Görsel 26).



Görsel 25.

III. Mustafa Türbesi doğu cephede yer alan plastr üzerindeki süsleme 1783



Görsel 26.

Küçüksu Mihrişah Sultan Çeşmesi detay, 1806/1866

Barok dönem akantlarının büyük ölçüde benzer şekilde işlendikleri görülür. Rokoko'nun istiridyeye öykünen kabuksu dokusu, Barok dönemde yerini yaprak formunun daha belirgin olduğu bir düzenlemeye bırakmıştır. Bunlar arasında 1816-1817 yılında inşa edilen Nakşidil Valide Sultan Türbesi'nin (Halıcı, 2022a, s. 384) kubbe kasnağında yer alan plasterların kaidelerindeki S kıvrımlı volütlü akantlar, cephede dik bir şekilde yerleştirilmiştir. Kademeli iki ayrı motifin birleşiminden oluşan akantlardan önde olanı daha alçak bir seviyede verilmiştir. Akantın dip kısmı boyunca uzanan volütler dolgun ve bütünleşik haldedir. Buradan S kıvrımı yaparak uzayan akantlarda, ana damar ve yaprak dilim damarı ayrımı ortadan kalmış, tüm dilimlerin damarları belirgin olarak verilmiştir. Akantların yaprak uçları yelpaze şeklinde açılmışken tepelik bölümleri taç şeklinde iç bükey kıvrılmaya sahiptir. Dişli ve dikenli yapraklara sahip olan akant motifleri üç boyutlu olarak ele alınmıştır.



Görsel 27.

Nakşidil Valide Sultan Türbesi, 1816-1817

18. yüzyılın ikinci yarısından 19. yüzyılın ilk yarısına kadar Barok akantların yaygın olarak tek başına, özellikle sütun-plaster dizilerinde başlıkların üst kısmında uygulandıkları görülür. Bu akantlar parşömeni andıran volütlü çıkışları, derin bir S yapan kıvrımları ve bazen de motifin ana yapraklarının üst üste bindirilmiş katmanlı haliyle görülür. 19. yüzyılın ikinci yarısından sonuna doğru Barok akantlara Oryantalizmin de etki ettiği bir dönem başlamıştır. Özellikle motifin gövde kısmında zincir benzeri gözlerden oluşan detaylar ile yaprak dilim ayrımlarının derin tutulmasından meydana gelen Oryantalist etkiler mevcuttur. Barok hacmin azaldığı bu örneklerde motife eşlik eden volütler çok dönüşlü özelliğini devam ettirmiş olmakla birlikte daha basık kurulmuş, yaprak formunun belirgin anlayışı sürdürülmüştür. Bir yenilik olarak yaprak gözleri de belirgin hale getirilmiştir.

Eklektik akımın bu dönem örnekleri arasında 1896-1901 yılında inşa edilen II. Abdülhamid Çeşmesi (Koçyiğit, 2019, s. 350), dört yönde yer alan sütunların üzerinde yükselen bezeme amaçlı plasterlarında S kıvrımlı volütlü akantlar bulunmaktadır (Görsel 28-29). Ayrıca kitabenin her iki yanında C kıvrımlı, çeşme aynalığında S kıvrımlı ve helezonik akantlar yer almaktadır (Görsel 29). Bu akantlar, Eklektik akım içerisindeki Barok etkileri yansıtır bir düzenlemeye sahiptir. Volütlerde dönüşler kademeli olsa da dışa taşkınlık yerine basıklık ön plandadır. Akantlarda yaprak dilimleri belirgin, yaprak uçları dişli ve dikenlidir. Bunun yanı sıra Oryantalist etkileri de gösterir şekilde adeta bir zincir gibi sıralanmış olan yaprak gözleri son derece vurgulanmıştır.



Görsel 28.

II. Abdülhamid Çeşmesi, Şişli, 1896-1901



Görsel 29.

II. Abdülhamid Çeşmesi, Şişli, 1896-1901

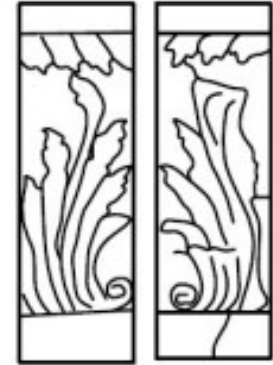
Osmanlı Ampir'inde Akant Motifi

Fransa'da 1804'te başlayıp 30 yıl kadar sürmüş olan Ampir (Gombrich, 2016, s. 267) Osmanlı sanatında eş zamanlı olarak görülmeye başlamış, adeta devletin resmi üslubu olmuş, II. Mahmut döneminde büyük bir gelişim göstermiştir (Eyice, 1995, s. 160). Ampir'de askerî semboller; meşale, top, rozet, kılıç, arma, güneş kursu gibi motifler ön plandadır. Antik Roma ve Yunan sanatının geometrik dengeye dayanan üslubunun yeniden canlandırılmasını ifade eden bu dönem mimarisinde, cephelerde simetrik bölümlenme, üçgen alınlıklar, sütunlu girişler yer alır. Süslemede de benzer şekilde Antik sanatın etkisi yoğundur (Germaner, 1997b, s. 88; Halıcı, 2022a, ss. 55-56; Halıcı, 2022b, s. 268). Ampir'in Osmanlı'da görüldüğü yüzyıl, Hollanda merkezli kulak kepçesi stili gibi farklı sanat çevrelerinin de Osmanlı sanatını etkilediği dönemdir (Halıcı, 2024). Barok'un bir devinim halindeki abartılı hacimleri, Rokoko'nun asimetrik-bütünleşik motifleri, Ampir sanatta yerini sade, zarif ve simetrik bir anlayışa bırakmıştır. Bitkisel motif ağırlıklı Ampir sanatta, akant motifi en fazla kullanılan süsleme öğelerindendir. Ampir akantında yapraklar zarif ve uzayan bir forma sahiptir (Halıcı, 2022b, s. 268). Osmanlı Ampir'inde akant, 19. yüzyılın ilk yarısında aynı yüzyılın ikinci yarısına kıyasla daha hacimlidir ve yaprakların doğal görünüşleri daha fazladır. Bu dönemde motif, doğadaki görünümüne uygun olarak verilmiştir. Ampir akantlarda kıvrımlı hatlar ve helezonik kıvrılma ön plandadır. Bu türdeki akantlar Barok ve Rokoko'da da görülmekle beraber Barok'ta iç içe geçmiş, karmaşık, farklı motiflerle birleştirilmiş haldedir. Rokoko'da ise asimetrik eğriler içermektedir ve kabuksu görünüm ağırlıktadır. Ampir akantların genel özelliği ise ince, zarif ve simetrik olmalarıdır.

Osmanlı Ampir akantlarının ilk örneklerinin hacimli düzenlemesi, 1815 yılına ait Beyoğlu II. Mahmud Çeşmesi'nde (Tunçez, 2022, s. 521) bu anlayışa uygun olarak yer almıştır. Çeşmede kitabeliğin her iki yanında yer alan volütlü akantlar, S kıvrımını andırır şekilde yukarı doğru uzamıştır. Ampir sanatın ilerleyen dönemlerinde akant motifinin adeta savrulan bir tül gibi ele alındığı yüzeysel anlayış, bu ilk dönemde görülmez. Çeşmedeki akantlarda yaprak dilim ve damarları kalın ve dolgun verilmiştir.



(a)



(b)

Görsel 30.

(a) Beyoğlu Çukur Mahallesi II. Mahmud Çeşmesi, 1815

(b) Çeşme akantlarının çizimi

19. yüzyılın ilk yarısında görülen hacimli Ampir akantların bir diğer örneği 1819 yılına ait Galata Mevlevihanesi Çeşmesi'nde (Tunçez, 2022, s. 523) görülmektedir. Çeşmenin ayna taşında yuvarlak kemer içerisinde yer alan akantlar, Ampir dönemin bir diğer belirtici olarak vazodan çıkan bitkiler şeklinde ele alınmıştır. Vazodan çıktıktan sonra aşağı doğru S şeklinde kıvrım yapan akantlar üç boyutu veren hacimleri, yaprak dilimlerinin belirgin ve dikenli yapısı ile dikkat çeker. Bu düzenleme Barok sanatta da olmakla birlikte Barok'un katmanlar halinde abartılı hacimlerle ele aldığı örneklerden ayrılır. Galata Mevlevihanesi Çeşmesi'ndeki akantların yaprak dilimleri, ana damardan ayrılan yüzeysel dilimler olarak değil her biri yaprak dokusunu vurgulayan daha derin damarlar olarak yer almış, bu haliyle natural bir etki sağlanmıştır (Görsel 31).



Görsel 31.

Galata Mevlevihanesi Çeşmesi'nden akant motifi, 1819

19. yüzyılın ilk yarısının sonlarına doğru Ampir akantlarda yüzyılın ikinci yarısına hazırlık aşamasını yansıtır şekilde bazı değişiklikler görülür. Nusretiye Cami minberinde (1823-1826) (Eyice, 2007, s. 274), akantın yaprak dilimlerinin incelemeye başladığı, bir bütün olarak üç boyutluluk sağlansa da hacmin azaldığı görülür (Görsel 32). Benzer şekilde II. Mahmut Türbe ve Sebili'nin (1840) (Özgüven, 2003, s. 357) sütun başlıklarında akantların son derece yüzeysel ele alındığı görülür (Görsel 33).



Görsel 32.

Nusretiye Cami minber detayı, 1823-1826



Görsel 33.

II. Mahmud Türbe-Sebili detayı, 1840

1850'lerden sonra Ampir akantlarda bir yüzeyellik söz konusudur. Bu dönem akantları, adeta havada uçuşur vaziyette ele alınmış, yaprak dilim ve uçları incelmış ve savrulmuş halde düzenlenmiştir. Savrulma hareketi Rokoko üslupta da görülmektedir. Ancak Rokoko'nun asimetrik eğrilerden oluşan sert savrulma hareketi, Ampir'de bir düzen içerisinde yumuşak bir savrulmayla ifade bulunmuştur. Ampir'in bu türdeki akantlarında S kıvrımlı olan akantların yaprak uçları bir yöne doğru savrulmuşken C kıvrımı ile belirlenen akantlarda ışınsal bir düzenleme söz konusudur. Galata Mevlevihanesi'nde 1851-1852 yılında Abdülmecid tarafından onartılan Hasan Ağa Çeşmesi'nin onarım kitabesinin hemen üzerinde yer alan akant, Abdülmecid'in tuğrasını çeviren madalyonun etrafını sarmaktadır (Tanman, 1996, s. 318). İnce, zarif ve bir tül gibi savrulan akantlar çan çiçeği ile bağlanmış haldedir. Bu dönem akantlarında naturalist etki de zayıflamıştır.



(a)

Görsel 34.

(a) Galata Mevlevihanesi'nde Hasan Ağa Çeşmesi, Onarım 1851-1852



(b)

(b) Galata Mevlevihanesi'nde Hasan Ağa Çeşmesi akant detayı

1800'lerin son çeyreğinde Ampir akantlardaki çizgisellik artmış, motif büyük ölçüde yüzeyleşmiştir. Bununla birlikte yaprak dilimlerinde ve uçlarında natural etkinin devam ettiği görülür. Bu anlayışı en iyi yansıtan örneklerden biri, 1866'da kapsamlı bir onarım geçiren Küçüksoy Mihrişah Valide Sultan Çeşmesi'nde (Ağaoğlu, 2018, s. 142) görülür. Çeşmede yer alan S kıvrımlı volütlü akant, çift dönüşlü bir volütle başlamakta, volüt çizgisinin devamı niteliğinde akantın ana damarı devam etmektedir. Ana damarın üst kısmında farklı yönlerde doğru yumuşak bir geçişle savrulmuş akant yaprak dilimlerine yer verilmiştir. S kıvrımının ucunda da dilimleri ve taç kısmı savrulmuş bir akant daha yer almaktadır (Görsel 35). Çeşmenin kitabesinin hemen altında ise karşılıklı yerleştirilmesi sonucu bir madalyon kurgusunu sağlayan C kıvrımlı akantlar bulunmaktadır. C kıvrımlarının birbirine bağlantısı istirdiye kabukları ile sağlanmış, motifin sırt kısmında ise ışınsal şekilde savrulmuş akant yapraklarına yer verilmiştir. Her iki uygulamada da yaprak dilimlerinin doğadaki görünümüne uygun olarak ele alındığı, yumuşak bir geçişle savrulma ya da ışınsal düzenlemenin vurgulandığı görülmektedir (Görsel 35).

19. yüzyılın sonlarında Oryantalist etkilerin de bulunduğu Eklektik anlayış içerisinde, Ampir akantlarda önemli değişimler meydana gelmiştir. Akantlar, bu yüzyılın ilk yarısında görüldüğü gibi daha hacimli işlenmeye başlamış, üç boyutlu bir görünüm kazandırılmış ve yaprak dilimlerindeki yüzeyellik ortadan kalkmıştır. Oryantalizmin bir getirisi olarak yaprak gözleri belirgin ve sık aralıklarla iş-

enmiştir. Bu dönemden önce Ampir akantların daha çok volütlerle ele alındığı görülür. Yüzyılın sonuna doğru, çan çiçeği, kıvrık dal ve çeşitli bitkisel öğeler akantla bütünleşik hale uygulanmıştır. Söz konusu bu özelliklere sahip akantlar arasında Fatih Bâlâ Sebili ve Çeşmesi'nin ayna taşında yer alan karşılıklı akantlar gösterilebilir. Alt ve üst kısımda helezonik bir kıvrılmaya sahip olan motif, daha hacimli olarak düzenlenmiş, yaprak dilimleri savrulma hareketinin yerine kıvrılmıştır. Yaprak gözleri de son derece belirgin ve sık aralıklarla işlenmiştir. Akant motifi alt kısımda helezonik kıvrılmayla başlamışken üstte bu kıvrılmanın merkezinde çiçek motifine yer verilmiş, akantlar da çan çiçeğini andıran bir kurguyla ele alınmıştır.



Görsel 35.

Kütüksu Mihrişah Valide Sultan Çeşmesi akant detayları



Görsel 36.

Fatih Bâlâ Sebili ve Çeşmesi, 1891-1892

Sonuç

18. yüzyılda Lale Devri ile başlayan batılı etkiler Osmanlı'da yaklaşık iki asır boyunca sanatın konusu olmuştur. Özellikle süsleme sanatlarında ağırlığı hissedilen Rokoko, Barok ve Ampir sanat, Osmanlı sanatında eş zamanlı görülmüştür. Bu durum ve söz konusu bu üslupların ortak unsurları, süsleme sanatları açısından kompozisyonun tanımlanmasında bir karmaşaya yol açmış, bu dönem bezeme programları hakkında yapılan çalışmalar bu karmaşayı yansıtır şekilde ele alınmıştır. Tanımlamalarda, bezeme üsluplarının genel olarak Barok-Rokoko, Barok-Rokoko-Ampir ya da alt üslubu belirtilmeden Eklektik şeklinde aktarıldığı görülmüştür. Bu

balısmada, söz konusu bu karmaşa dönemin en yoğun süsleme kompozisyonlarından birini oluşturan akant motifi üzerinden ele alınmıştır. Çalışma, bu motif bağlamında, kompozisyonun üslup tayinini yapmayı amaçlamıştır. Bu açıdan üsluplara ve bu üslupların çeşitli dönemlerine göre akant motifinin geçirmiş olduğu dönüşümle ilgili şu bulgulara ulaşılmıştır;

Rokoko akant motifi, kabuksu dokusu, asimetrik eğrisel hatları, kıvrılan ve savrulan düzenlemesi ile dikkat çeker. Motifte savrulma hareketi Ampir sanatta görüldüğü gibi yumuşak bir geçişle değil sert bir dinamizmle belirlenmiştir. Rokoko akant motifi ilk defa görüldüğü III. Ahmet Çeşmesi'nden (1728-9) 1750'li yıllara kadar daha doğal bir görünüme sahiptir. 1750'lerden itibaren doğal görünümünden uzaklaşmaya başlayan akant, kabuksu bir görünüme kavuşmuş, 1770'lerde başlayan süreçte istiridye kabuğuna benzer bir kurguya sahip olmuştur. Bu dönemde istiridye ve akant motifini ayırmanın tek yolu, motifin uç kısımlarında yapraklı dokunun var olup olmamasıyla elde edilmiştir. Rokoko, 1780'lerden itibaren yelpaze şeklinde açılan kabuksu bir görünüme kavuşmuştur. 1750'lere kadar görülen tek başına veya S, C kıvrımları, volüt vb. motiflerle uygulanan akantlarda, bütünleşik motif sayısı artmıştır. Akantların uç kısımlarındaki asimetrik savrulma hareketi vurgulanmış, motif bir bütün olarak daha geniş bir yüzeyde uygulanmıştır. 1800'lerin başlarında akant motifi daha dolgun bir anlatıma kavuşmuştur. Bu dönemde istiridye kabuğu kurgusu daha belirgin hale gelmiş, Barok'ta görülen dolgun volüt, S ve C kıvrımları, Rokoko akantında da uygulanmıştır. Motifin Rokoko kurgusu doğal görünümünden tamamen uzaklaşan kabuksu görünümle sağlanmıştır. 19. yüzyılın ortalarından 20. yüzyılın başlarına doğru akant motifinde bir yüzeysellik söz konusudur. Bütünleşik motif sayısı tekrar azalmıştır. Kabuksu görünüm devam etmekle birlikte 1750'lerden önce görülen doğal görünüme yakın motifler işlenmiştir. Motiflerin gövdeleri hala daha kabuksu görünümlü olsa da yaprak uçları ve özellikle taç yapraklardaki kıvrılma natüralist anlayışa yakındır.

Barok dönem, Rokoko ile benzer bir motif dağarcığına sahiptir. Bu dönemde akant yine birincil motiflerdendir. Barok akantı, Rokoko'nun asimetrik eğrilerine karşın abartılı hacimlerle uygulanmış, kimi zaman birden fazla motifle bütünleşik halde kimi zaman da tek başına ancak katmanlar halinde işlenmiştir. Rokoko ile eş zamanlı olarak Osmanlı sanatında görülen Barok dönemde akant motifi, 18. yüzyılın ilk yarısında, Rokoko'dan daha hacimli olmakla birlikte yüzeyel bir uygulamaya sahiptir. 1750'lerden itibaren Barok akantların grift yapısı artmıştır. S, C kıvrımlı, volütlü akantlar ve diğer kompozisyon öğeleri, ince dallar vasıtasıyla birbirine bağlanmış, Barok'un dinamik ve iç içe geçmiş kurgusu vurgulanmıştır. 1780'lere kadar Barok akantların kısmî yüzeyelliği, bu dönemden itibaren yerini üç boyutlu aktarımın yaygınlaştığı uygulamalara bırakmıştır. Bütünleşik olarak uygulandığı S, C kıvrımı, volüt vb. süsleme öğeleri dolgun ve katmanlı olarak ele alınmış, bu düzen akant motifine de yansımıştır. 1800'lerin ilk yarısında Barok akantların yaygın olarak tek başına, özellikle sütun-plaster dizilerinde başlıkların üst kısmında uygulandıkları görülür. Bu akantlar parşömeni andıran volütlü çıkışları, derin bir S yapan kıvrımları ve bazen de motifin ana yapraklarının üst üste bindirilmiş katmanlı haliyle görülür. 1800'lerin ikinci yarısından 19. yüzyıl sonuna doğru Barok akantlarda Oryantalist etkiler görülür. Özellikle motifin gövde kısmında zincir gibi sıralanmış yaprak gözlerinden oluşan ya da yaprak dilim ayrımlarının derin tutulmasında meydana gelen Oryantalist etkiler mevcuttur.

Ampir dönem, Rokoko'nun asimetrik eğrilerden oluşan bütünleşik kompozisyonlarına ve Barok'un kademeli, yüksek hacimli beze-

me anlayışına bir tepkiyi de ifade etmektedir. Bu dönemde akant motifi yine birincil bitkisel motiflerdendir. Akant motifi son derece zarif ve ince çizgilerden oluşan bir düzendedir. 19. yüzyılın ilk yarısında Ampir akantı, aynı yüzyılın ikinci yarısına kıyasla daha hacimlidir. Bu dönemde motif, doğadaki görünümüne uygun olarak verilmiştir. Ampir akantlarda kıvrımlı hatlar ve helezonik kıvrılma ön plandadır. Ancak bu helezonik kıvrılma ne Barok sanatta olduğu gibi iç içe geçmiş, karmaşık, farklı motiflerle birleştirilmiş haldedir ne de Rokoko'da görülen asimetrik eğriler içerir. Akantların genel özelliği ince, zarif ve simetrik olmalarıdır. 19. yüzyılın ilk yarısının sonlarından başlayarak yüzyılın sonuna doğru motifin hacminde dikkat çekici bir inceleme söz konusudur. Akant yaprakları, motifin gövde kısmından zarif bir şekilde savrulmuş haldedir. Uçuşur vaziyette ele alınan motif, bu düzende genellikle volütlerle birlikte uygulanmıştır. 1890'lardan başlayarak 20. yüzyılın başlarına doğru Ampir akantında, tıpkı Rokoko'da olduğu gibi bütünleşik motif uygulaması görülür. Önceki dönemlerde, farklı motiflerle bir arada uygulanırsa da bu motiflerle bütünleşmemiş olan Ampir akantları, bu dönemde S, C kıvrımları, helezonik kıvrımlar ve kıvrık dallarla birleşmiş haldedir. Bu dönemde Ampir akantlarında Oryantalist etkiler görülür. Özellikle yaprak dilimlerinde yaprak gözünün belirgin hale getirilmesi ve çeşitli bitki motifleriyle iç içe uygulanması bu etkinin en belirgin özellikleridir.

Hakem Değerlendirmesi: Dış bağımsız.

Yazar Katkıları: Fikir: G. G.-A. D.; Tasarım: A. D.; Denetleme: G. G.; Finansman: A. D.; Malzemeler: A.D.-G.G.; Veri Toplama ve/veya işleme: A.D.-G.G.; Analiz ve/veya yorum: G.G.-A.D.; Literatür Taraması: A.D.; Yazıyı yazan: A.D.-G.G.; Eleştirel İnceleme: G.G.

Çıkar Çatışması: Yazarlar, çıkar çatışması olmadığını beyan etmiştir.

Finansal Destek: Yazarlar, bu çalışma için finansal destek almadığını beyan etmiştir.

Peer-review: Externally peer-reviewed.

Author Contributions: Concept: G.G.-A.D.; Design: A.D.; Supervision: G.G.; Fundings: A.D.; Materials: A.D.-G.G.; Data Collection and/or Processing: A.D.-G.G.; Analysis and/or Interpretation: G.G.-A.D.; Literature Search: A.D.; Writing Manuscript: A.D.-G.G.; Critical Review: G.G.

Conflict of Interest: The authors have no conflicts of interest to declare.

Financial Disclosure: The authors declared that this study has received no financial support.

Kaynakça

- Ağaoğlu, M. (2018, 4-7 April). *Mihrişah Valide Sultan adına İstanbul'da yapılan eserler ve Osmanlı Devrindeki onarımları*, 2. Uluslararası Avrasya Sosyal Bilimler Kongresi, Antalya, Türkiye, 128-145.
- Aksu, H. (2008). Rokoko, *TDV İslam Ansiklopedisi*, 35, 159-160. <https://islamansiklopedisi.org.tr/rokoko>
- Algan, N. (2008). *Anadolu Selçuklu Dönemi mimarisi taş yüzey süslemelerinin incelenmesi ve seramik yorumları*, (Sanatta yeterlilik tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Seramik Ana Sanat Dalı), İzmir. <https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/tezSorguSonucYeni.jsp>
- Arslan, N., & Rona, Z. (1997). Akantus, *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*, 1, Yapı Endüstri Merkezi Yayınları.
- Atasoy, N. (1993). Barok, *TDV İslam Ansiklopedisi*, 5, 81-83. <https://islamansiklopedisi.org.tr/barok>
- Bayraklı, T. (2019). İstanbul'daki 18. yüzyıl Osmanlı mihraplarında üslup ve değişimi, (Yüksek lisans tezi, Van 100. Yıl Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk İslam Sanatları Ana Bilim Dalı), Van. <https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/tezSorguSonucYeni.jsp>
- Boivin, J. (2019). Rocaille ornamental agency and the dissolution of self in the rococo environment, *Open Arts Journal*, 1, (7), 91-105. <http://dx.doi.org/10.5456/issn.2050-3679/2019s07>
- Bruzelius, C. (1987). The Construction of Notre-Dame in Paris, *The Art Bulletin*, 49, (4), 1987, 540-569. 10.1080/00043079.1987.10788458
- Çobanoğlu, A. V. (2009). Seyyid Hasan Paşa Külliyesi, *TDV İslam Ansiklo-*

pediti, 37, 60-62. <https://islamansiklopedisi.org.tr/seyyid-hasan-pa-sa-kulliyesi>

- Demir, H. (2019). Anadolu'da II. Theodosius Dönemi sütun başlıklarında maske akantushus motif kullanımı, *Akademik Hassasiyetler*, (6), 2019, 137-157. <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/694214>
- Demiriz, Y. (1984). Acanthus; Türkiye'nin Arkeoloji ve Sanat Tarihi terminolojisine yanlış adla girmiş bir bitki motif, *Sanat Tarihi Dergisi*, 3, (3), 19-29. <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/152219>
- Erarslan, A. (2020). Ottoman Baroque architecture. Turkish baroque: *Advances in Scientific Research: Engineering and Architecture*, (pp. 304-342) (Eds). Ilia Chrisyov, Viliyan Krystev, Recep Efe, Abd Alla Gad, ST. Kliment Ohridski University Press, Sofia.
- Eravcı, H. M., & Kiremit, İ. (2010). Lale Dönemi ve Patrona Halil İsyanı üzerine yeni değerlendirmeler, *Tarih Okulu*, (VIII), 79-93. <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/144842>
- Eyice, S. (2007). Nur-u Osmaniye Külliyesi, *TDV İslam Ansiklopedisi*, 264-266. <https://islamansiklopedisi.org.tr/nuruosmaniye-kulliyesi>
- Eyice, S. (2007). Nusretiye Camii, *TDV İslam Ansiklopedisi*, 33, 274-276. <https://islamansiklopedisi.org.tr/nusretiye-camii>
- Eyice, S. (2018). Topkapı Sarayı'nın kurulu olduğu alanın arkeolojisi: *Topkapı Sarayı'nı Anlatmak*, (ss. 50-65), (Ed.: Doç. Dr. Ali Satın Dr. Salim Aydın Dr. Selin İpek), Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.
- Eyice, S. (1995). Empire, *TDV İslam Ansiklopedisi*, 1, 159-163. <https://islamansiklopedisi.org.tr/empire>
- Feldman, E. B. (1985). Rococo, *Thinking about art*, 190-195.
- Germaner, S. (1997a). Barok üslup, *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*, (ss. 194-197), Yem Yayınları.
- Germaner, S. (1997b). Ampir, *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*, (ss. 88), Yem Yayınları.
- Gombrich, E.H. (1950). *Sanatın öyküsü*, (Çev.: Erol Erduran), Remzi Kitabevi.
- Halıcı, E. (2024, 16-19 Ekim). *Avrupa resminde (Hollanda altın çağı) kulak keçesi stil objeleri*, (Özet Bildiri Metni), 28. Ortaçağ ve Türk Dönemi Kazıları ve Sanat Tarihi Araştırmaları Sempozyumu, Ankara, Türkiye.
- Halıcı, E., & Yurttaş, H. (2022). Barok- Rokoko üsluplarının mimari süslemedeki gücü, *Anasay*, (19), 3-28. <https://doi.org/10.33404/anasay.1056325>
- Halıcı, E. (2022a). *Osmanlı başkentlerinde XVIII-XX. yüzyıl türbelerinde kalemî süslemeler*, (Doktora tezi, Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat Tarihi Anabilim Dalı), Erzurum. <https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/tezSorguSonucYeni.jsp>
- Halıcı, E. (2022b). Nakşidil Valide Sultan Türbesi'nin süsleme programı ve üslup özellikleri, *Sanat Tarihi Dergisi*, 31, (1), 263-295. <https://doi.org/10.29135/std.981195>
- Hasol, D. (1975). *Ansiklopedik mimarlık sözlüğü*, Yapı Endüstri Merkezi Yayınları.
- Koçyiğit, F. (2019). Osmanlı mimarisinde meydan çeşmeleri, *Akdeniz Sanat*, (13), 339-354. <https://dergipark.org.tr/tr/pub/akdenizsanat/issue/49183/620114>
- Köşklük Kaya, N. (2010, 15-16 Nisan). *Avrupa'da Gotik, Rönesans ve Barok mimarilerin çatı ve cephe sistemleri açısından karşılaştırılması*, [Bildiri], 5. Ulusal Çatı ve Cephe Sempozyumu, (s.1-7), Ankara, Dokuz Eylül Üniversitesi Mimarlık Fakültesi Tınaztepe Yerleşkesi.
- Kuban, D. (1954). *Türk Barok mimarisi hakkında bir deneme*, Fulhan Matbaası.
- Kuban, D. (1954). *Türk Barok mimarisi hakkında bir deneme*, İTÜ Mimarlık Fakültesi Yayınevi.
- Kuban, D. (1998). *Kent ve mimarlık üzerine İstanbul yazıları*, Yem Yayınları.
- Kurtuluş Öztaşkın, G. & Sertel, S. (2017). Olympos Bizans Dönemi sütun başlıkları ve kaideleri: *Olympos I, 2000-2014 Araştırma Sonuçları*, (ss. 79-116), (Eds.) Yelda Olcay Uçkan, AKMED.
- İnce, K., & Ekmekci, M. (2021). Nuruosmaniye Camisi taçkapıları. *Sanat Tarihi Dergisi*, 30 (1), 497-535. <https://doi.org/10.29135/std.854357>
- May, M. (2017). *Carving the acanthus leaf*, Lost Art Press. https://blog.lostartpress.com/wp-content/uploads/2017/10/cta_sample2.pdf
- Özcan, A. (2003). Lale Devri, *TDV İslam Ansiklopedisi*, 27, 81-84. <https://islamansiklopedisi.org.tr/lale-devri>

- Özdamar, M. (1988). Namazgâhlar, *Vakıflar Dergisi*, XX, 221-248.
- Özgüven, B. H. (2003). Mahmud II Türbesi, Sebili, Çeşmesi ve Haziyesi, *TDV İslam Ansiklopedisi*, 27, 357-358. <https://islamansiklopedisi.org.tr/mahmud-ii-turbesi-sebili-cesmesi-ve-haziyesi>
- Polat, T., & Antel, A. F. (2015). Postmodern cephe estetiğinde barok bir yöntem olarak teatral anlatım ilkeleri, *Tasarım + Kuram Dergisi*, (19), 109- 122. <https://doi.org/10.23835/tasarimkuram.239592>
- Ramazanoğlu, M. G. (2009). Selimiye Camii ve Külliyesi, *TDV İslam Ansiklopedisi*, 36, 434-436. <https://islamansiklopedisi.org.tr/selimiye-cami-i-ve-kulliyesi--istanbul>
- Sezen, Z. N. (1993). Abdülhamid I Çeşmesi, *Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi*, I.
- Tali, Ş. (2009). İstanbul su mimarisinde Eminönü sebillerinin yeri ve önemi, *Sanat Dergisi*, (15), 47-64. <https://dergipark.org.tr/tr/pub/ataunigsfd/issue/2603/33513>
- Tanman, B. (1996). Galata Mevlevihanesi, *TDV İslam Ansiklopedisi*, 13, 317-321. <https://islamansiklopedisi.org.tr/galata-mevlevihanesi>
- The Metropolitan Museum of Art, (1934). *The Acanthus motive in decoration*, New York.
- Tunçöz, D. (2022). II. Mahmut Dönemi Beyoğlu çeşmeleri. *Sanat Tarihi Yıllığı*, (31), 515-565. <https://doi.org/10.26650/sty.2022.1065473>
- Uhde, C. (1871a). The Acanthus leaf, *The Workshop*, 4 (2), 81-87.
- Uhde, C. (1871b). The Acanthus scroll, *The Workshop*, 4 (2), 177-178.
- Ulusoy Yılmaz, D. (2022). Münir Nurettin Selçuk eserlerinin makam, form, usûl ve güftekar tasnifi, *Sanat ve Yorum*, (40), 94-101. <https://dergipark.org.tr/tr/pub/sanatyorum/issue/73296/1197201>
- Üçer, M. (2019, 19-21 Ekim 2018). Sultan III. Selim Camii haziresinde yer alan mezar taşlarındaki bezemelere dâir, Uluslararası Üsküdar Sempozyumu, İstanbul Üsküdar Belediyesi, 353-371.
- Vitruvius, (2005). *Mimarlık üzerine on kitap*, (Çev. Suna Güven). Şevki Vanlı Mimarlık Vakfı.
- Webster's third International Dictionary of the English Language, Unabridged, (1976). Philip Babcock (Ed.), G. & C. Merriam Co., Massachusetts.
- Wittkower, R. (1963). *S. Maria Della Salute*, Neri Pozza Editore S.p.a., 147-170.
- Zencirkiran, A., & Berkli, Y. (2022). Barok sanatının XVII. yüzyıl Osmanlı kuşmaş sanatına etkileri ve benzer yönleri, *Sanat Tarihi Dergisi*, 31, (1), 773-795. <https://doi.org/10.29135/std.1079159>

İnternet Kaynakça

- <https://en.chateauversailles.fr/discover/estate/palace> adresinden, 5 Eylül 2023 tarihinde alınmıştır.
- <https://prints.rmg.co.uk/products/view-of-the-arc-de-triomphe-du-carrousel-paris-py6110> adresinden, 5 Eylül 2023 tarihinde alınmıştır.
- <https://kulturenvanteri.com/tr/yer/emirgan-cesmesi/> adresinden, 10 Mart 2023 tarihinde alınmıştır.
- <https://kulturenvanteri.com/tr/yer/bala-kuliyesi-sebili-ve-cesmesi/> adresinden, 10 Mart 2023 tarihinde alınmıştır.
- <https://kulturenvanteri.com/tr/yer/sultan-ii-abdulhamit-cesmesi/> adresinden, 10 Mart 2023 tarihinde alınmıştır.
- <https://kulturenvanteri.com/tr/yer/bala-kuliyesi-sebili-ve-cesmesi/> adresinden, 21 Ocak 2023 tarihinde alınmıştır.
- Schwarz-Nielsen, J. The Apollo Temple at Bassae https://www.researchgate.net/publication/314519716_The_Apollo_Temple_at_Bassae_-_What_have_we_learned_about_the_temple's_architecture_through_250_years_of_archaeology adresinden, 1 Ağustos 2023 tarihinde alınmıştır.
- <https://prints.rmg.co.uk/products/view-of-the-arc-de-triomphe-du-carrousel-paris-py6110> adresinden, 30 Mart 2023 tarihinde alınmıştır.

Görsel Kaynakça

Görsel 1.

Kurtuluş Öztaşkın, G. & Sertel, S. (2017). Olympos Bizans Dönemi sütun başlıkları ve kaideleri, *olympus I, 2000-2014 Araştırma Sonuçları*, (Ed.: Yelda Olcay Uçkan), AKMED, 79-116.

Görsel 2.

(a) May, M. (2017). *Carving the acanthus leaf*, Lost Art Press.

(b) Wittkower, R. (1963). *S. Maria Della Salute*, Neri Pozza Editore S.p.a., 147-170.

Görsel 3.

<https://en.chateauversailles.fr/discover/estate/palace>

Görsel 4.

(a) May, M. (2017). *Carving the Acanthus Leaf*, Lost Art Press.

(b) The Metropolitan Museum of Art, (1934). *The acanthus motive in decoration*.

Görsel 5.

(a) <https://prints.rmg.co.uk/products/view-of-the-arc-de-triomphe-du-carrousel-paris-py6110>

(b) The Metropolitan Museum of Art, (1934). *The acanthus motive in decoration*.

Görsel 6.

May, M. (2017). *Carving the acanthus leaf*, Lost Art Press.

Görsel 7.

Yazarların arşivinden.

Görsel 8.

Yazarların arşivinden.

Görsel 9.

(a) Yazarların arşivinden.

(b) Yazarların arşivinden.

Görsel 10.

(a) Yazarların arşivinden.

(b) Yazarların arşivinden.

Görsel 11.

(a) Yazarların arşivinden.

(b) Yazarların arşivinden.

Görsel 12.

Yazarların arşivinden.

Görsel 13.

Yazarların arşivinden.

Görsel 14.

(a) Esra Halıcı arşivi.

(b) Esra Halıcı arşivi.

Görsel 15.

Esra Halıcı arşivi.

Görsel 16.

(a) Esra Halıcı arşivi.

(b) Esra Halıcı arşivi.

Görsel 17.

Yazarların arşivinden.

Görsel 18.

Ali Osman Dilekoğlu, 2019, <https://kulturenvanteri.com/tr/yer/emirgan-cesmesi/>

Görsel 19-20.

Yazarların arşivinden.

Görsel 21.

Yazarların arşivinden.

Görsel 22.

Ali Osman Dilekoğlu, 2019, <https://kulturenvanteri.com/tr/yer/bala-kuliyesi-sebili-ve-cesmesi/>

Görsel 23.

- (a) İnce, K. & Ekmekci, M. (2021). Nuruosmaniye Camisi Taçkapıları. *Sanat Tarihi Dergisi*, 30 (1), 497-535.
- (b) Bayraklı, T. (2019). İstanbul'daki 18. Yüzyıl Osmanlı Mihraplarında Üslup ve Değişimi, (Yüksek Lisans Tezi), Van 100. Yıl Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk İslam Sanatları Ana Bilim Dalı.

Görsel 24.

Yazarların arşivinden.

Görsel 25.

Esra Halıcı arşivi.

Görsel 26.

Yazarların arşivinden.

Görsel 27.

Esra Halıcı arşivi.

Görsel 28-29.

Caner Cangül, Ali Osman Dilekoğlu, 2022, <https://kulturenvanteri.com/tr/yer/sultan-ii-abdulhamit-cesmesi/>

Görsel 30.

- (a) Yazarların arşivinden.
- (b) Tunçez, D. (2022). II. Mahmut Dönemi Beyoğlu Çeşmeleri. *Sanat Tarihi Yıllığı*, (31), 515-565.

Görsel 31.

Tunçez, D. (2022). II. Mahmut Dönemi Beyoğlu Çeşmeleri. *Sanat Tarihi Yıllığı*, (31), 515-565.

Görsel 32.

Yazarların arşivinden.

Görsel 33.

Yazarların arşivinden.

Görsel 34.

Tanman, B. (1996). Galata Mevlevihanesi, *TDV İslam Ansiklopedisi*, 13, 317-321.

Görsel 35.

Yazarların arşivinden.

Görsel 36.

Ali Osman Dilekoğlu, 2019, <https://kulturenvanteri.com/tr/yer/bala-kulli-yesi-sebili-ve-cesmesi/>

Structured Abstract

The Ottoman Empire embraced European ideas in the 18th century to reform such areas as military, political, and educational, and the European influences that began in this period caused significant changes in cultural and artistic life. The first Western influences on Ottoman art began to appear during the Tulip Period, which took place in the first half of the 18th century and constituted the transition phase between the classical period and Westernization. During the period of Westernization that lasted for nearly two centuries, an artistic approach influenced by Rococo, Baroque and Empire emerged in Ottoman art under the influence of France. These styles, seen simultaneously in Ottoman art and France, are particularly prevalent in decorative arts. The fact that the styles were seen in the same periods in the Ottoman Empire and had common motifs led to confusion in the definition of ornamentations. In studies on the period, styles are generally defined as Baroque-Rococo, Baroque-Rococo-Empire or Eclectic without specifying sub-styles.

This study examined how acanthus, one of the most widely used motifs of the Westernization period, was rendered in different styles and its reflection in Ottoman art. In addition, it was aimed to determine the style through the motif, and the differentiating points of the acanthus according to the styles were tried to be determined. In the research, Istanbul samples, where Westernization is seen most intensely and simplistically, were preferred. Among these samples, fountains, where the development of styles can be followed more clearly, constitute the largest group, while samples from palaces, tombs and mosques were also used.

In the research, the following findings were reached regarding the transformation of the acanthus motif in the Rococo style; shell-like texture, asymmetric curvilinear lines, and curling and swinging arrangement draw attention. The swinging movement in the motif is determined by a hard dynamism, not a soft one as seen in Empire art. The acanthus motif has a more natural appearance from the Ahmet III Fountain (1728-9), where it first appears, until the 1750s. Starting from the 1750s onwards, acanthus began to move away from its naturalness, taking on a shell-like appearance and by the 1770s it had an oyster shell composition. The only way to distinguish oysters and acanthus is through the leafy texture at the ends of the motif. From the 1780s onwards, Rococo acquired a shell-like appearance that opened in a fan shape. The number of integrated motifs increased in acanthus, which was seen until the 1750s and was applied alone or with motifs such as S, C curves, volutes, etc. The asymmetrical swinging at the ends of the acanthus was emphasized, and the motif was applied on a wider surface. In the early 1800s, acanthus was fuller. In this period, the oyster composition is more prominent. The S-C curves with full volutes seen in Baroque were also applied in Rococo acanthus. The Rococo composition of the motif is achieved with a shell-like appearance that completely departs from its natural appearance. There was a superficiality in the motif from the mid-19th century to the beginning of the 20th century. The number of integrated motifs decreased again. Although the shell-like appearance continued, motifs close to the natural appearance before the 1750s were rendered. Although the bodies of the motifs still have a shell-like appearance, the curling of the leaf tips and petals is close to naturalism.

The following findings have been reached regarding the acanthus of the Baroque period; Baroque acanthus was applied with exaggerated volumes, in contrast to the asymmetrical curves of Rococo, and was sometimes integrated with more than one motif and sometimes rendered in layers alone. In the Baroque period, acanthus had a superficial application, although it was more voluminous than Rococo in the first half of the 18th century. From the 1750s onwards the intricate structure of Baroque acanthus increased. S-C curved, volute acanthus and other compositional elements are connected to each other through thin branches, emphasizing the dynamic and intertwined composition. The partial superficiality of Baroque acanthus until the 1780s gave way to practices in which three-dimensional transfer became widespread from this period onwards. The Decorative elements such as S-C curves, volutes, etc., which are applied in an integrated manner, were handled in a full and layered manner and this order was also reflected in the acanthus motif. In the first half of the 1800s, Baroque acanthus was widely applied alone, especially in the capitals of column-plasters. Acanthus is seen with its scroll-like volutes, curves forming a deep S, and sometimes with the main leaves of the motif layered on top of each other. From the second half of the 1800s to the end of the 19th century, Orientalist influences can be seen in Baroque acanthus. There are Orientalist influences, especially in the body part of the motif, consisting of oculi arranged like a chain or the deep separation of the leaf lobes.

The Empire period also represents a reaction to the Rococo's integrated compositions of asymmetrical curves and the Baroque's concept of gradual, high-volume ornamentation. The Empire acanthus consists of elegant and fine lines. It is more voluminous in the first half of the 19th century compared to the second half of the same century. In this period, the motif is suitable for its appearance in nature. Curvy lines and spiral curling are prominent in acanthus. However, this spiral curling is neither intertwined, complex and combined with different motifs as in Baroque art nor does it contain the asymmetrical curves seen in Rococo. The general feature of acanthus is that they are thin, elegant and symmetrical. There is a noticeable thinning in the volume of the motif from the end of the first half of the 19th century to the end of the century. The acanthus leaves swirl elegantly from the stem. Rendered in a soaring position, the motif is generally voluted in this arrangement. From the 1890s to the beginning of the 20th century, integrated motif application is seen in Acanthus, just like in Rococo. In previous periods, the Empire acanthus, which was applied together with different motifs but was not integrated with these motifs, was combined with S-C curves, spiral curves and curly branches in this period. During this period, Orientalist influences were seen in the Empire acanthus. The most distinctive feature of this influence is the emphasis on oculi in the lobes of the leaves and their application within various plant motifs.

In light of the findings obtained in the study, it has been observed that although the styles in question are contemporaneous and contain many common motifs, there are significant differences in the details. The study will also serve as a source for future studies to demonstrate that a clear distinction can be made between Western styles.

Dijital Tuşlu Çalgılardan Synthesizer ve Elektronik Org Alanında Yapılan Akademik Çalışmaların İncelenmesi (2003-2023)

Kamil Onur KARATAŞ 

Trabzon Üniversitesi, Devlet Konservatuvarı, Müzik Bölümü, Trabzon, Türkiye

Analysis of Academic Studies in the Field of Synthesizer and Electronic Organ from Digital Key Instruments (2003-2023)

öz

Dijital müzik aletlerinden synthesizer ve elektronik orglar, günümüzde gerek müzik eğitiminde gerekse stüdyo, sahne ve canlı performans gibi alanlarda kullanılan önemli dijital tuşlu çalgılar arasında yer almaktadır. Bu çalışmada, dijital tuşlu çalgılardan synthesizer ve elektronik org alanında yapılan akademik çalışmaların incelenmesi amaçlanmıştır. Araştırma tarama modeli çerçevesinde gerçekleştirilmiş betimsel bir çalışmadır. Türkiye’de 2003-2023 yılları arasında synthesizer ve elektronik org alanında yayınlanan akademik çalışmalar detaylı bir şekilde ele alınmıştır. Araştırmada veri toplamak üzere araştırmacı tarafından hazırlanan akademik çalışma inceleme formu kullanılmıştır. Bu doğrultuda “Ulusal Tez Merkezi”, “Google”, “Google Akademik”, “Dergipark”, “Researchgate”, “Proquest”, “Academia” veri tabanlarından “Synthesizer”, “Elektronik org” ve “Sentezleyici” anahtar kelimeleri ile aramalar yapılarak araştırma verilerine ulaşılmıştır. Doküman incelemesi tekniği ile toplanan veriler akademik çalışma inceleme formuna aktarılmıştır. Betimsel analiz yöntemi kullanılarak çözümlenen verilerin frekans (f) yüzde (%) değerleri saptanmıştır. Araştırma sonucunda Türkiye’de 2003-2023 yılları arasında synthesizer ve elektronik org alanındaki akademik çalışmaların daha çok bildiri şeklinde yapıldığı, 2015-2018 yılları ile 2023 yılında bu çalışmaların yoğunluk gösterdiği, konu açısından en çok “elektronik org eğitimi dersi” konusunda çalışmalar yapıldığı, araştırmaların daha çok nitel araştırma yöntemi çerçevesinde tarama modeli ve durum çalışması modeli esas alınarak gerçekleştirildiği, araştırma verilerinin daha çok müzik öğretmenliği öğrencilerinden anket ve görüşme formu ile elde edildiği, elde edilen verilerin ise daha çok içerik analizi yöntemiyle analiz edildiği sonucuna ulaşılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Dijital tuşlu çalgılar, Synthesizer, elektronik org

ABSTRACT

Synthesizers and electronic organs, which are digital musical instruments, are among the important digital key instruments used in music education and in areas such as studio, stage and live performance today. In this study, it is aimed to analyze the academic studies in the field of synthesizer and electronic organ from digital key instruments. The research is a descriptive study conducted within the framework of the survey model. Academic studies published in Turkey between 2003-2023 in the field of synthesizers and electronic organs are discussed in detail. In this direction, the research data were obtained by searching "National Thesis Center", "Google", "Google Scholar", "Dergipark", "Researchgate", "Proquest", "Academia" databases with the keywords "Electronic org" and "Synthesizer". The data collected with the document review technique were transferred to the academic study review form. Frequency (f) and percentage (%) values of the data analyzed using descriptive analysis method were determined. As a result of the research, it was concluded that academic studies in the field of synthesizer and electronic organ in Turkey between 2003 and 2023 were mostly carried out in the form of papers, these studies were intensified in 2015-2018 and 2023, most of the studies were carried out on 'electronic organ education course' in terms of subject, the researches were carried out on the basis of survey model and case study model within the framework of qualitative research method, the research data were mostly obtained from music teaching students with questionnaires and interview forms, and the data obtained were mostly analyzed by content analysis method.

Keywords: Digital key instruments, Synthesizer, electronic organ

Geliş Tarihi/Received: 18.04.2024

Revizyon Talebi/Revision Requested: 03.07.2024

Son Revizyon/Last Revision: 30.01.2025

Kabul Tarihi/Accepted: 21.02.2025

Yayın Tarihi/Publication Date: 21.03.2025

Sorumlu Yazar/Corresponding Author:
Kamil Onur KARATAŞ
E-mail: kamilonurkaratas@trabzon.edu.tr

Cite this article as: Karataş, K., O. (2025). Analysis of academic studies in the field of Synthesizer and electronic organ from digital key instruments (2003-2023). *Art and Interpretation*, 45, 35-43.



Content of this journal is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License.

Giriş

İnsanoğlu, doğumundan ölümüne kadar geçen süre içerisinde bilgiyi öğrenme, yeni bilgilere ulaşma ve kendini geliştirme çabası içerisinde olmuştur. Bilgiye ulaşma arzusu bilimin ve teknolojinin gelişmesine yol açmıştır. En temel anlamıyla teknoloji, bilginin insan yaşamının pratik amaçlarına veya insan çevresinin değişimine uygulanmasıdır. Hayatı daha kolay veya daha keyifli hale getirmek ve daha verimli çalışmak için malzeme, araç, teknik ve güç kaynaklarının kullanımını kapsar (Büyüktekin, 2019). Teknoloji hem bireysel hem de toplumsal düzeyde yaşam kalitesini artırmak için büyük bir potansiyele sahiptir. Ancak, bu potansiyeli tam olarak gerçekleştirmek için, teknolojik gelişmelerin bıraktığı etkileri dikkate almak gerekir. Bu çerçevede teknoloji hakkında bilgi sahibi olmak ve teknolojiyi etkili bir şekilde kullanmak, modern toplumlar açısından önemli bir beceridir. Boratov & Gürdal (2016) özellikle 1980 sonrasındaki dönemde hızla gelişen teknolojinin, birçok sanatçının dikkatini çekerek etkisi altına aldığını, ifade ve üretim biçimlerini de bu yönde etkilediğini belirtmektedir.

Günümüzde teknolojinin hızla ilerlemesi sonucunda hayatımızda birçok alan doğrudan veya dolaylı olarak etkilenmektedir. Bu kapsamda müzik ve müzik eğitimi alanı da teknolojinin ilerlemesi sonucunda doğrudan etkilenen alanların başında gelmektedir. Yalçın (2019), nota yazma ve seslendirme, çalgı eğitimi, kulak eğitimi, besteleme, yayınlama, düzenleme ve paylaşma gibi etkinliklerin daha kolay hale gelerek öğrenme sürecine olumlu yönde etki ettiğini, Arapgirlioğlu (2003) ise müzik teknolojisi ile derslerin öğrenciler tarafından ilgi çekici hale geldiğini, etkili bir öğrenme sağladığını, öğrencilerin özgüvenlerini kazanmasında yardımcı olduğunu, grup çalışmalarını güçlendirdiği belirtmiştir. Müzik eğitiminde bilgisayar destekli geliştirilen programların ise kulak eğitimi, müzik teorisi, dikte, nota okuma, beste yapma, ritmik çalışmalar, midi sistemiyle ile notasyon, çalgısal performans, müzik sembolleri ve terminolojisi, dizi ve arpej çalışmaları, perde ve ritim tanıma alıştırmaları, yaratıcılık, müzik analizi vb. konular ile ilgili müziğin farklı alanlarında uygulama yapmaya imkân sağladığı görülmektedir (Koç, 2004).

Müzik teknolojisindeki gelişmeler gerek öğretmene gerekse öğrenciye yeni olanaklarla birlikte alternatif seçenekler sunmaktadır. Bu doğrultuda müzik eğitimcileri hem kendilerinin hem de öğrencilerinin performanslarını arttırmak, bilgi ve becerilerini geliştirmek için televizyon, internet, kamera, dvd, cd, bilgisayar, elektronik piyano, akıllı tahta, midi klavye, ses kayıt sistemleri, akort cihazları elektronik org ve synthesizer gibi çeşitli dijital müzik aletlerinden faydalanmaktadırlar (Tecimer, 2006).

Günümüz müzik teknolojisindeki ilerleme sonucunda hayatımızda çeşitli dijital müzik aletleri yer almaktadır. Dijital müzik aletleri arasında synthesizer ve elektronik org gelişmiş donanımlara sahip en önemli dijital tuşlu çalgılar arasındadır. Bu çalgılar aslında orgun zaman içerisindeki değişimi ve gelişimi doğrultusunda "Elektronik org" ve "Synthesizer" olarak aynı türde ancak farklı yapıya sahip çalgı tipi olarak karşımıza çıkmaktadır. Bunun temel sebebi ise orgun gelişim sürecidir. Org çalgısının tarihsel gelişimi ve yapısal değişimini incelediğimizde tarihte ilk örneklerine 6. ve 7. yüzyılda Asya'da rastlanan orglar (Bektaş, 2014), bugünkü yapısının tamamen dışında olduğu söylenebilir. Borulara hava basıncı göndererek elde ettiği titreşimlerle farklı sesler üreten ve bu sesleri bir ya da daha fazla klavyenin kontrolünde kullanarak müzik yapma imkânı sunan çalgı olarak tanımlanan org (İlik & Farkas, 2013) 12. yüzyılda Avrupa'da yaygınlaşarak genellikle kilise müziği çalgısı şeklinde kullanılmış ve görkemli görünüşü ile olanaklarının genişliği sayesinde

özellikle katedral ve kiliselerin önemli çalgısı haline gelmiştir.

19. yüzyıla kadar geçen süre içerisinde orgun yapısında fazla bir değişimin olmadığı ve yapısının korunduğu söylenebilir. Fakat elektrikli aletlerinde de kapsamlı şekilde bir değişime uğradığı görülmüştür. Sesleri dijitalleşme çabası ise bizleri "Synthesizer" ve "Elektronik org" kavramlarına götürmüştür. Amerikan mucit Thaddeus Cahill tarafından 1898'de icat edilen "Tellharmonium" ise 200 ton ağırlığında yedi oktav ve tuş hassasiyetine sahip ilk elektronik orgdur (Önen & Pasinlioğlu, 2011).

Günümüzde elektronik org, kaydedilmiş ses ve ritim örneklerini içeren ve bu seslerin istenildiğinde ayrı ayrı ya da birlikte kullanılmasına izin veren, elektronik ses sistemleri ile desteklenen bir cihaz olarak ele alınırken (Beşer, 2010), synthesizer ise osilatörlerin elektrik devreleri tarafından üretilen ses sinyallerini dönüştürerek ses sentezleyen bir müzik aleti olarak tanımlanmaktadır (Yürür, 2008). Elektronik org ve synthesizer şeklinde ifade edilen bu dijital çalgılar içeriğindeki birtakım özelliklerinin küçük farklılıklar ile birbirlerinden ayrıldığı söylenebilir. Synthesizer'lar örnekleme (sampling) özelliği sayesinde daha çok elde ettiği sesleri sentezleme, efekt ya da çalgı sesi üretme üzerine sistemi kuruludur. Elektronik orglar ise synthesizer gibi yine örnekleme (sampling) özelliğine sahip olmanın yanında hazır ritim çalma ve yazma bankalarının bulunduğu dijital tuşlu çalgılardandır. Ancak temelde çalışma prensibi ve işleyiş mantığı açısından ikisinin de sistemi aynıdır.

Literatürde elektronik klavye, taşınabilir klavye veya dijital klavye olarak da ifade edilen bu çalgılar Home Keyboards, Synthesizer, Workstation, Stage Piano, Digital Piano, Keytar, MIDI Controller gibi türleriyle öne çıkmaktadır. Genel hatlarıyla bu tür klavyeler; müzikal klavye (Musical Keyboard), bilgisayarlı müzikal düzenleyici (Computerized Musical Arranger), amplifikatör ve hoparlör (Amplifier and Speakers), MIDI terminalleri (MIDI Terminals), kullanıcı arabirimi sistemi (User Interface System), harici depolama aygıtı (External Storage Device), flash bellek (Flash Memory), sustain jakı (Sustain Jack), ses üretici (Sound Generator), güç kaynağı (Power Supply) gibi bileşenleri bünyesinde barındırmaktadır.

Müzik çalgısı olarak synthesizer ve elektronik orgun, dijital tuşlu çalgılar alanında en gelişmiş ve en karmaşığı olduğu söyleyebilir. Geniş bir yelpazede doğada yer alan sesleri ve çalgı seslerini örnekleme (sampling) özelliği ile taklit edebilmesi, sesleri sentezleyebilmesi, taşınabilir olması, altyapı ve hazır ritim desteğiyle eşlik özelliğinin olması, canlı sahne performansları, stüdyo kayıt ve müzik eğitimi alanında kullanılması bunun en önemli göstergeleri arasındadır. Bu özellikler açısından gerek müzisyenler gerekse müzik eğitimcileri tarafından çokça tercih edilmektedir.

Dijital tuşlu çalgılardan elektronik org ve synthesizer alanında literatürde yapılan akademik çalışmalarla (Nar, 2023; Karataş, 2023; Karataş & Yurga, 2023; Erkilet, 2022; Karataş & Yurga, 2021; Karataş, 2020; Halvaşı & Akgül, 2019; Arapgirlioğlu & Kabataş, 2018; Kabataş & Nergiz, 2017; Umuzdaş, 2017; Çetin, 2016; Pala vd., 2016; Çevik Kılıç, 2016; Öztürk, 2015; Umuzdaş, 2012; Acim, 2004; Eğilmez, 2003) dikkate alındığı görülmektedir. Literatürdeki çalışmalar incelendiğinde bu çalgıların etkili eşlik yapılabilmesi (Çevik Kılıç, 2016), çalma tekniği açısından piyanoya benzetmesi (Eğilmez, 2003), toplu müzik etkinliklerinde pratik ve kullanışlı olması (Umuzdaş, 2017), akort sorununun olmaması (Dalmışlı, 2013), piyano haricindeki çalgıların seslerini verebilmesi (Levent, 2013), ritim çalgılarına sahip olması (Bayraktar, 1989), çoksesli müzik yapılmasına elverişli olması (Kardeş & Demirci, 2019), gibi sebepler

dolayısıyla müzik eğitimi alanında tercih edildiği görülmektedir. Ayrıca Levent (2013) müzik derslerinde kullanılan elektronik orgun öğrencilerin derse olan tutumlarını keman, blok flüt gibi çalgılara göre olumlu yönde etkilediğini, Özdemir & Yıldız (2011) şarkı öğretimi sırasında kullanılan elektronik orgun öğrencilerin çok sesliliğe uyum sağlamaları ve ton içerisinde kalma becerisini geliştirdiğini, Çevik Kılıç (2016) ise elektronik orgun öğrencilerin armoni bilgi düzeyi ile hızlı düşünme becerisi üzerine olumlu etkisinin olduğunu belirtmektedir. Yapılan çalışmalardan da anlaşılacağı üzere elektronik org ve synthesizer çalgılarının akademik açıdan da önemli çalgılar olduğunu görmekteyiz. Literatür incelendiğinde dijital tuşlu çalgılardan elektronik org ve synthesizer alanında yapılan akademik çalışmaları inceleyen bir çalışmanın daha önce yapılmamış olması bu araştırmanın problem durumunu oluşturmaktadır. Bu noktadan hareketle araştırmanın problem cümlesi “Türkiye’de dijital tuşlu çalgılardan synthesizer ve elektronik org alanında yapılan akademik çalışmalar nelerdir?” şeklinde oluşturulmuş ve problem cümlesine ilişkin alt problemler şu şekildedir:

Türkiye’de dijital tuşlu çalgılardan synthesizer ve elektronik org alanında yapılan akademik çalışmaların;

1. Yayın türüne göre dağılımı nasıldır?
2. Yıllara göre dağılımı nasıldır?
3. Konularına göre dağılımı nasıldır?
4. Yöntemine göre dağılımı nasıldır?
5. Modeli/desenine göre dağılımı nasıldır?
6. Evren-örneklem/çalışma grubu/veri kaynağı grubuna göre dağılımı nasıldır?
7. Veri toplama aracı/modeline göre dağılımı nasıldır?
8. Veri analiz yöntemine göre dağılımı nasıldır?

Araştırmanın Amacı ve Önemi

Bu çalışmada, dijital tuşlu çalgılardan synthesizer ve elektronik org alanında yapılan akademik çalışmaların incelenmesi amaçlanmıştır. Araştırma, elektronik org ve synthesizer çalgıları alanında yapılan akademik çalışmalar ile ilgili güncel durumun ortaya konması, yapılmış çalışmalar hakkında detaylı bilgi vermesi ve bundan sonra yapılacak yeni çalışmalara ışık tutması, yol göstermesi açısından önemli olduğu düşünülmektedir. Ayrıca literatürde bu çalışmaya benzer bir çalışmanın yapılmamış olması bu çalışmanın önemini arttırmaktadır.

Yöntem

Araştırma Modeli

Bu araştırma tarama modeli çerçevesinde gerçekleştirilmiş betimsel bir çalışmadır. Tarama modeli, geçmişte veya halen var olan bir durumu, konuyu birey ya da nesneyi değiştirmeden olduğu gibi kendi koşulları içerisinde tanımlayan araştırma yaklaşımıdır (Karasar, 2009). Betimsel çalışmalarda ele alınan bir durum olabildiğince tam ve dikkatli bir şekilde tanımlanmaktadır (Büyüköztürk vd., 2019). Bu doğrultuda dijital tuşlu çalgılardan synthesizer ve elektronik org alanında Türkiye’de yapılan akademik çalışmaların yayın türü, yıl, konu, yöntem, model/desen, evren-örneklem/çalışma grubu/veri kaynağı grubu, veri toplama aracı/modeli, veri analiz yöntemi şeklinde detaylı olarak incelenmesi amaçlandığından araştırma tarama modeli çerçevesinde gerçekleştirilmiştir.

Evren ve Örneklem

Bu araştırmanın evreni; dijital tuşlu çalgılardan synthesizer ve

elektronik org alanında yapılan akademik çalışmalar oluşturmaktadır. Örneklemi ise; amaçlı örneklem yöntemlerinden biri olan ölçüt örneklem yöntemi ile oluşturulmuştur. Ölçüt örneklem yöntemi önceden belirlenen çeşitli ölçütleri sağlayan kişiler, nesneler, olaylar veya durumlardan oluşabilir. Bu özellikleri karşılayan nesne, kişi, olay ve durumlar ölçüt örneklemeye alınır (Büyüköztürk vd., 2019). Araştırmada örneklemin oluşmasında, çalışmaların Türkiye’de yayımlanmış olması, “Synthesizer”, “Elektronik org” ve “Sentezleyici” anahtar kelimesini içermesi, çalışmaların erişime açık olması gibi ölçütler belirlenmiştir. Araştırmanın örneklemi bu ölçütleri karşılayan 17 akademik çalışmadan oluşmaktadır.

Veri Toplama Araçları

Araştırmada veri toplamak üzere araştırmacı tarafından hazırlanan akademik çalışma inceleme formu kullanılmıştır. Formda çalışmaların yayın türü, yıl, konu, yöntem, model/desen, evren-örneklem/çalışma grubu/veri kaynağı grubu, veri toplama aracı/modeli, veri analiz yöntemi şeklinde kategori başlıkları belirlenmiştir. Araştırmanın amacı doğrultusunda belirlenen kategori başlıkları 2 uzmanın denetimine sunulmuştur. Alınan uzman değerlendirmeleri belirlenen kategorilere göre kodlanmış ve bir kodlama tablosu oluşturulmuştur. Kodlama tablosundaki veriler Miles & Huberman (1994)’ın kodlayıcılar arası görüş birliği formülüne göre hesaplanmış ve kodlayıcılar arası uyum %100 olarak belirlenmiştir. Bu değer, yüksek düzeyde kodlayıcı uyumunu ifade etmektedir. Araştırma için elde edilen değerlerin %70’in üzerinde olmasıyla formun güvenilir olduğu anlaşılmaktadır. Ayrıca verilerin toplanması ve analiz aşamaları detaylı olarak açıklanmış, yapılan akademik çalışmaları eksiksiz incelemek adına akademik çalışma inceleme formu kullanılmış, belirlenen ölçütlerdeki bütün çalışmalara ulaşmaya çalışılmış ve her bir çalışmaya ait bilgiler oluşturulan tabloya not edilmiş, örneklem seçerken amaçlı örneklem yöntemlerinden ölçüt örneklem kullanılarak çalışmada geçerlilik önlemleri alınmıştır. Araştırma etik kurul izni gerektirmeyen çalışmalar arasında yer almaktadır.

Verilerin Toplanması ve Analizi

Araştırmadaki veriler doküman incelemesi tekniği ile toplanmıştır. Doküman analizi, araştırmaya konu olan olgu ya da olgular hakkında bilgi içeren yazılı materyallerin analizini içeren bir veri toplama yöntemidir (Yıldırım & Şimşek, 2013). Bu doğrultuda araştırmadaki veriler “Ulusal Tez Merkezi”, “Google”, “Google Akademik”, “Dergipark”, “Researchgate”, “Proquest”, “Academia” veri tabanlarından “Synthesizer”, “Elektronik org” ve “Sentezleyici” anahtar kelimeleri ile aramalar yapılarak toplanmıştır. Elde edilen veriler ise betimsel analiz yöntemi kullanılarak çözümlenmiştir. “Bu yaklaşıma göre, elde edilen veriler, daha önceden belirlenen temalara göre özetlenir ve yorumlanır... Bu tür analizde amaç, elde edilen bulguları düzenlenmiş ve yorumlanmış bir biçimde okuyucuya sunmaktır. Bu amaçla elde edilen veriler, önce sistematik ve açık biçimde betimlenir. Daha sonra yapılan bu betimlemeler açıklanır ve yorumlanır, neden-sonuç ilişkileri irdelenir ve birtakım sonuçlara ulaşılır” (Yıldırım & Şimşek, 2013, ss. 239-240). Elde edilen veriler yayın türü, yıl, konu, yöntem, model/desen, evren-örneklem/çalışma grubu/veri kaynağı grubu, veri toplama aracı/modeli, veri analiz yöntemi şeklinde oluşturulan kategorilere göre kodlanmış ve kodlamalarda belirtilen bilgiler esas alınmıştır. Kodlamalar sonucu araştırmanın veri seti oluşturularak belirlenen başlıklar ile ilgili elde edilen verilerin frekans (f) yüzde (%) değerleri saptanmıştır.

Bulgular

Bu bölümde araştırma kapsamında oluşturulan alt problemlere ilişkin elde edilen bulgular sunulmuştur.

Araştırmanın Birinci Alt Problemine İlişkin Bulgular

Synthesizer ve elektronik org alanında yapılan akademik çalışmaların yayın türüne göre dağılımına ilişkin bulgular Tablo 1'de verilmiştir.

Tablo 1: Akademik çalışmaların yayın türüne göre dağılımı

Yayın Türü	Frekans (f)	Yüzde (%)
Bildiri	5	29,4
Yüksek Lisans Tezi	4	23,5
Makale	4	23,5
Doktora Tezi	2	11,8
Kitap Bölümü	2	11,8
Toplam	17	100

Tablo 1 incelendiğinde synthesizer ve elektronik org alanında yapılan akademik çalışmaların 5'inin (%29,4) bildiri, 4'ünün (%23,5) yüksek lisans tezi, 4'ünün (%23,5) makale, 2'sinin (%11,8) doktora tezi ve diğer 2'sinin (%11,8) kitap bölümü olduğu görülmektedir.

Araştırmanın İkinci Alt Problemine İlişkin Bulgular

Synthesizer ve elektronik org alanında yapılan akademik çalışmaların yıllara göre dağılımı ilişkin bulgular Tablo 2'de verilmiştir.

Tablo 2: Akademik çalışmaların yıllara göre dağılımı

Yıl	Doktora Tezi	Yüksek Lisans Tezi	Makale	Kitap Bölümü	Bildiri	Toplam	
	f	f	f	f	f	f	%
2003	1					1	5,9
2004					1	1	5,9
2012					1	1	5,9
2015		1				1	5,9
2016		1	1		1	3	17,6
2017			2			2	11,7
2018					1	1	5,9
2019				1		1	5,9
2020	1					1	5,9
2021				1		1	5,9
2022		1				1	5,9
2023		1	1		1	3	17,6

Tablo 2 incelendiğinde synthesizer ve elektronik org alanında yapılan akademik çalışmaların 2003 yılında 1 doktora tezi (%5,9), 2004 yılında 1 bildiri (%5,9), 2012 yılında 1 bildiri (%5,9), 2015 yıl-

ında 1 yüksek lisans tezi (%5,9), 2016 yılında 1 yüksek lisans tezi, 1 makale ve 1 bildiri olmak üzere toplam 3 çalışmanın (%17,6) yapıldığı, 2017 yılında 2 makale (%11,7), 2018 yılında 1 bildiri (%5,9), 2019 yılında 1 kitap bölümü (%5,9), 2020 yılında 1 doktora tezi (%5,9), 2021 yılında bir kitap bölümü (%5,9), 2022 yılında 1 yüksek lisans tezi, 2023 yılında ise 1 yüksek lisans tezi, 1 makale ve 1 bildiri olmak üzere toplam 3 çalışmanın (%17,6) yapıldığı görülmektedir.

Araştırmanın Üçüncü Alt Problemine İlişkin Bulgular

Synthesizer ve elektronik org alanında yapılan akademik çalışmaların konularına göre dağılımı Tablo 3'te verilmiştir.

Tablo 3: Akademik çalışmaların konularına göre dağılımı

Çalışma Konuları	Frekans (f)	Yüzde (%)
Elektronik org eğitimi dersi	7	41,1
Makam seslendirme eğitimi	3	17,6
Elektronik org kullanımı	2	11,8
Elektronik org ve eşlik	1	5,9
Synthesizer yapısı	1	5,9
Elektronik orgun özellikleri	1	5,9
Synthesizer ses kütüphanesi oluşturma	1	5,9
Sentezleyici tasarımı	1	5,9
Toplam	17	100

Tablo 3 incelendiğinde Synthesizer ve elektronik org alanında yapılan akademik çalışmalardan 7'sinin (%41,1) elektronik org eğitimi dersi, 3'ünün (%17,6) makam seslendirme eğitimi, 2'sinin (%11,8) elektronik org kullanımı, 1'inin (%5,9) elektronik org ve eşlik, 1'inin (%5,9) synthesizer yapısı, 1'inin (%5,9) elektronik orgun özellikleri, 1'inin (%5,9) synthesizer ses kütüphanesi oluşturma ve 1'inin (%5,9) sentezleyici tasarımı konusunda yapıldığı görülmektedir.

Araştırmanın Dördüncü Alt Problemine İlişkin Bulgular

Synthesizer ve elektronik org alanında yapılan akademik çalışmaların yöntemine göre dağılımı Tablo 4'te verilmiştir.

Tablo 4: Akademik çalışmaların yöntemine göre dağılımı

Araştırma Yöntemi	Frekans (f)	Yüzde (%)
Nitel araştırma yöntemi	6	35,3
Nicel araştırma yöntemi	5	29,4
Karma araştırma yöntemi	3	17,6
Belirtilmemiş	3	17,6
Toplam	17	100

Tablo 4 incelendiğinde synthesizer ve elektronik org alanında yapılan akademik çalışmaların 6'sı (%35,3) nitel araştırma yöntemi, 5'i (%29,4) nicel araştırma yöntemi, 3'ü (%17,6) karma araştırma yöntemi çerçevesinde gerçekleştirilmiş, 3'ünde ise (%17,6) araştırma yöntemi belirtilmemiştir.

Araştırmanın Beşinci Alt Problemine İlişkin Bulgular

Synthesizer ve elektronik org alanında yapılan akademik çalışmaların model/desenine göre dağılımı Tablo 5'te verilmiştir.

Tablo 5: Akademik çalışmaların modeline/desenine göre dağılımı

Araştırma Modeli/Deseni	Frekans (f)	Yüzde (%)
Tarama modeli	5	27,8
Durum çalışması	4	22,2
Deneyssel desen	3	16,7
Betimleyici araştırma	1	5,5
Betimsel analiz modeli	1	5,5
Belirtilmemiş	4	22,2
Toplam	18	100

Tablo 5 incelendiğinde synthesizer ve elektronik org alanında yapılan akademik çalışmaların 5'i (%27,8) tarama modeli, 4'ü (%22,2) durum çalışması, 3'ü (%16,7) deneyssel desen, 1'i (%5,5) betimleyici araştırma ve 1'i ise (%5,5) betimsel analiz modelinde/deseninde hazırlandığı görülmektedir. 4 çalışmada (%22,2) ise model/desen belirtilmemiştir.

Araştırmanın Altıncı Alt Problemine İlişkin Bulgular

Synthesizer ve elektronik org alanında yapılan akademik çalışmaların evren-örneklem/çalışma grubu/veri kaynağı grubuna göre dağılımı Tablo 6'da verilmiştir.

Tablo 6: Akademik çalışmaların evren-örneklem/çalışma grubu/veri kaynağı grubuna göre dağılımı

Evren-Örneklem/Çalışma Grubu/Veri Kaynağı	Frekans (f)	Yüzde (%)
Müzik öğretmenliği öğrencileri	7	41,1
Elektronik org eğitimi ders içerikleri	3	17,6
Müzik öğretmenleri	2	11,8
Öğretim elemanları	1	5,9
Ses mühendisi ve aranjörler	1	5,9
Workstation elektronik org	1	5,9
B-Keys Plug-in ses bankası	1	5,9
Pure Data programı	1	5,9
Toplam	17	100

Tablo 6 incelendiğinde synthesizer ve elektronik org alanında yapılan akademik çalışmaların 7'sinde (%41,1) müzik öğretmenliği öğrencilerinin, 3'ünde (%17,6) elektronik org ders içeriklerinin, 2'sinde (%11,8) müzik öğretmenlerinin 1'inde (%5,9) öğretim elemanlarının, 1'inde (%5,9) ses mühendisi ve aranjörlerin, 1'inde (%5,9) workstation elektronik orgun, 1'inde (%5,9) B-Keys plug-in ses bankasının ve diğer 1'inde (%5,9) ise Pure Data programının evren-örneklem/çalışma grubu/veri kaynağı grubu olarak yer aldığı görülmektedir.

Araştırmanın Yedinci Alt Problemine İlişkin Bulgular

Synthesizer ve elektronik org alanında yapılan akademik çalışmaların veri toplama araçlarına göre dağılımı Tablo 7'de verilmiştir.

Tablo 7: Akademik çalışmaların veri toplama araçlarına/modeline göre dağılımı

Veri Toplama Aracı/Modeli	Frekans (f)	Yüzde (%)
Anket formu	4	19
Görüşme formu	4	19
Belge ve doküman	3	14,2
Performans derecelendirme formu	2	9,5
Literatür taraması	2	9,5
Gözlem	1	4,8
Ses kayıt kütüphanesi	1	4,8
Workstation elektronik org	1	4,8
Synthesizer	1	4,8
Pure data yazılımı	1	4,8
Belirtilmemiş	1	4,8
Toplam	21	100

Tablo 7 incelendiğinde synthesizer ve elektronik org alanında yapılan akademik çalışmalarda veri toplama araçları/modeli olarak 4'ünde (%19) anket formu, 4'ünde (%19) görüşme formu, 3'ünde (14,2) belge ve doküman, 2'sinde (%9,5) performans derecelendirme formu, 2'sinde (%9,5) literatür taraması, 1'inde (%4,8) gözlem, 1'inde (%4,8) ses kayıt kütüphanesi, 1'inde (%4,8) workstation elektronik org, 1'inde (%4,8) synthesizer, 1'inde (%4,8) Pure Data yazılımı kullanıldığı görülmektedir. 1 çalışmada (%4,8) ise veri toplama aracı/modeli belirtilmemiştir.

Araştırmanın Sekizinci Alt Problemine İlişkin Bulgular

Synthesizer ve elektronik org alanında yapılan akademik çalışmaların veri analiz yöntemine göre dağılımı Tablo 8'de verilmiştir.

Tablo 8: Akademik çalışmaların veri analiz yöntemine göre dağılımı

Veri Analiz Yöntemleri	Frekans (f)	Yüzde (%)
İçerik analizi	5	25
Frekans ve yüzde	4	20
Betimsel analiz	3	15
t- testi	2	10
Voxengo SPAN yazılımı ile spektrum analizi	1	5
Yazılı değerlendirme	1	5
Belirtilmemiş	4	20
Toplam	20	100

Tablo 8 incelendiğinde synthesizer ve elektronik org alanında yapılan akademik çalışmaların 5'inde (%25) içerik analizi, 4'ünde (%20) frekans ve yüzde, 3'ünde (%15) betimsel analiz, 2'sinde (%10) t-testi, 1'inde (%5) Voxengo SPAN yazılımı ile spektrum analizi, diğer 1'inde (%5) ise yazılı değerlendirme şeklinde veri analizi yapıldığı görülmektedir. 4 çalışmada (%20) ise veri analiz yöntemi belirtilmemiştir.

Tartışma, Sonuç ve Öneriler

Araştırmada, dijital tuşlu çalgılardan synthesizer ve elektronik org alanında yapılan akademik çalışmaların incelenmesi amaçlanmıştır. Bu doğrultuda, Türkiye’de 2003-2023 yılları arasında synthesizer ve elektronik org alanında yayınlanan toplam 17 akademik çalışma detaylı bir şekilde incelenmiştir.

Araştırmada synthesizer ve elektronik org alanında yapılan akademik çalışmaların yayın türüne göre dağılımları incelendiğinde, daha çok bildiri çalışmalarının yapıldığı en az ise doktora tezi ve kitap bölümü çalışmalarının yapıldığı sonucuna ulaşılmıştır. Doktora çalışmalarında araştırmacı, problemi belirleyerek bunun çözümüne yönelik alternatif stratejiler ile hipotezler geliştirmesi ve geliştirdiği bu yöntemlerin etkililiğini sınaması gerekir (Balci, 2013). Bu sebeple doktora çalışmalarına hazırlanma safhasıyla birlikte bilgiye ulaşma durumunun uzun ve kapsamlı bir süreç olması, çalışma yapılan alanla ilgili iyi düzeyde bilgi birikimi ve araştırma becerisi gerektirmesinden dolayı doktora çalışmalarının daha az sayıda olduğu söylenebilir. Ayrıca bu alanda yapılan akademik çalışmaların yayın türü açısından bildiri, yüksek lisans tezi, makale, doktora tezi, kitap bölümü şeklinde akademik açıdan çeşitlilik göstermesi ise olumlu yönde karşılanabilir.

Araştırmada synthesizer ve elektronik org alanında yapılan akademik çalışmaların yıllara göre dağılımı incelendiğinde, 2003 ile 2023 yılları arasında bu alanda çalışma yapıldığı tespit edilmiştir. Yapılan yayınların 2015-2018 yılları ile 2023 yılında daha yoğun olarak yapıldığını görmekteyiz. Synthesizer ve elektronik orgun ülkemizde son yıllarda yaygınlaşarak gerek stüdyolarda gerek canlı sahne performanslarında gerekse eğitim alanında sıkça kullanılmaya başlanmasıyla bu alanda yapılan akademik çalışmalarında son yıllarda artış göstermesine neden olduğu söylenebilir.

Araştırmada synthesizer ve elektronik org alanında yapılan akademik çalışmaların konularına göre dağılımı incelendiğinde, bu alanda yapılan akademik çalışmaların daha çok “Elektronik org eğitimi dersi” konusunda yapıldığı görülmektedir. Yükseköğretim Kurulu 1998’den 2018 yılına kadar geçen zaman zarfında elektronik org çalgısını “Elektronik org eğitimi dersi” şeklinde müzik öğretmenliği lisans programında yer vermiştir (Yükseköğretim Kurumu [YÖK], 1998; YÖK, 2007). Bu bakımdan elektronik org eğitimi dersi konusunda daha çok akademik çalışmanın yapılmasına neden olduğu söylenebilir.

Araştırmada synthesizer ve elektronik org alanında yapılan akademik çalışmaların yöntemine göre dağılımı incelendiğinde, bu alanda yapılan çalışmalarda daha çok nitel araştırma yönteminin tercih edildiği tespit edilmiştir. Pozitif bilimlerde kullanılan ve genelleme sürecine özgü olan nicel araştırma yönteminin aksine, nitel araştırma insana özgü bireysel özelliklerin ayırt edici ve derin doğasıyla ilgilenir. İnsanoğlunun kendi potansiyeline dair öngörü kazanmak, kendisini çevreleyen gizemleri ortaya çıkarmak ve kolektif çabalarıyla inşa ettiği girift yapı ve sistemleri incelemek için geliştirdiği bilgi üretim biçimlerinden birini temsil etmektedir (Baltacı, 2019). Nitelikten çok niceliği esas alan pozitivist paradigmanın giderek değer kaybetmesiyle sosyal bilimlerde nitel araştırmalara olan ilginin son yıllarda artmasına neden olmuştur (Karataş, 2017). Araştırmanın planlanması ve yürütülmesinde araştırmacıya sunduğu esneklik, araştırmada yeni keşifler için sunduğu fırsatlar bakımından nitel araştırmaların tercih edilmesinde etken olduğu söylenebilir (Merriam, 2013). Bu bakımdan synthesizer ve elektronik org alanında yapılan akademik çalışmalarda nitel araştırma yönteminin daha çok tercih edildiği söylenebilir.

Araştırmada synthesizer ve elektronik org alanında yapılan akademik çalışmaların modeline/desenine göre dağılımı incelendiğinde, bu alanda yapılan araştırmalarda daha çok tarama modeli ile durum çalışması modelinin tercih edildiği tespit edilmiştir. Her iki araştırma deseni de genel olarak temelde var olan mevcut durumu ortaya koymayı amaçlamaktadır (Büyüköztürk vd., 2019; Silverman, 2016; Merriam, 2013). Bu bakımdan synthesizer ve elektronik org alanında yapılan akademik çalışmaların genellikle mevcut durumu ortaya koymaya yönelik yapılan çalışmalar olduğu için tarama ve durum çalışması modelinin daha çok tercih edildiği söylenebilir.

Araştırmada synthesizer ve elektronik org alanında yapılan akademik çalışmaların evren-örneklem/çalışma grubu/veri kaynağı grubuna göre dağılımı incelendiğinde en çok “müzik öğretmenliği öğrencileri” ile evren-örneklem/çalışma grubunun oluşturulduğu tespit edilmiştir. Yükseköğretim Kurulu’nun 1998 ile 2007 tarihli müzik öğretmenliği lisans programlarında (YÖK, 1998; YÖK, 2007) elektronik org eğitimi dersine yer vermesi doğrultusunda bu dersi alan müzik öğretmenliği öğrencilerinin akademik çalışmalarda evren-örneklem/çalışma grubu olarak tercih edilmesinin etkilediği söylenebilir.

Araştırmada synthesizer ve elektronik org alanında yapılan akademik çalışmaların veri toplama aracı/modeline göre dağılımı incelendiğinde daha çok anket formu ve görüşme formu kullanıldığı tespit edilmiştir. Farklı konulardaki akademik çalışmaların içeriklerini inceleyen bazı çalışmalarda da bu çalışmayla benzer şekilde veri toplama aracı olarak en çok görüşme formunun kullanılması (Kıranlı Güngör & Güngör, 2020; Aktan, 2014), bazı araştırmalarda ise en çok anket formunun kullanılması (Koşar vd., 2017; Doğan & Tok, 2018) bu araştırma sonuçları ile örtüşmektedir.

Araştırmada synthesizer ve elektronik org alanında yapılan akademik çalışmaların veri analiz yöntemine göre dağılımı incelendiğinde çalışmaların daha çok içerik analizi yöntemiyle veri analizi yapıldığı tespit edilmiştir. Bu durumun nedeni olarak synthesizer ve elektronik org alanında yapılan akademik çalışmaların daha çok nitel araştırma yöntemi çerçevesinde gerçekleşmesinden dolayı içerik analizinin yoğun olarak tercih edildiği söylenebilir. Ayrıca 4 çalışmada ise veri analiz yöntemi belirtilmemiştir. Bilimsel çalışmalardaki bulguların başka araştırmacılar tarafından da yinelenebilir olması için yöntem bölümünde veri analizinin ve veri toplama tekniklerinin açıkça belirtilmesi gerekir. Zira bilimsel çerçeveye tam oturtulmayan araştırmaların geçerlilik ve güvenilirlik açısından sorgulanmasına sebep olabilir.

Araştırmadaki bütün tespitler ışığında Türkiye’de 2003-2023 yılları arasında synthesizer ve elektronik org alanında yapılan akademik çalışmaların daha çok bildiri şeklinde yapıldığı, 2015-2018 yılları ile 2023 yılında bu çalışmaların yoğunluk gösterdiği, konu açısından daha çok “elektronik org eğitimi dersi” konusunda çalışmalar yapıldığı, araştırmalarda en çok nitel araştırma yönteminin, model/desen olarak tarama modeli ile durum çalışması modelinin, evren-örneklem/çalışma grubu/veri kaynağı olarak müzik öğretmenliği öğrencilerinin, veri toplama aracı/modelinde anket ve görüşme formunun kullanıldığı, veri analiz yönteminde ise içerik analiz yönteminin daha çok kullanıldığı sonucuna ulaşılmıştır.

Araştırmadan elde edilen sonuçlara göre öneriler şu şekilde yapılabilir; synthesizer ve elektronik org alanında Türkiye’de 2003-2023 yılı arasında doktora tezi, yüksek lisans tezi, makale, bildiri ve kitap bölümü olarak sadece 17 akademik çalışmanın olması, 20 yıllık süreç içerisinde değerlendirildiğinde nicel olarak çok az olduğu görülmektedir. Bu alanda yapılan bilimsel çalışmalar artırılabilir.

Araştırmada nitel ve nicel desenlerden bazı desenlerin daha çok kullanıldığı görülmektedir. Her iki yöntemde araştırmalarda kullanılmayan farklı desenlerin kullanıldığı araştırmalar yer verilebilir. Bazı araştırmalarının özellikle yöntem bölümlerinde belirtilmeyen, eksik bırakılan kısımların olduğu belirlenmiştir. Bilimsel araştırmalarda izlenen yolun açık bir şekilde belirtilmesi araştırmacının geçerlilik-güvenliliğini sağlaması ve yeni araştırmacılara örnek olması amacıyla yöntem bölümlerinin ayrıntılı bir şekilde ifade edilmesi önerilebilir. Konu çeşitliliği açısından synthesizer ve elektronik org çalgılarının farklı boyutlarının ele alındığı akademik çalışmalar zenginleştirilebilir. Ayrıca synthesizer ve elektronik org çalgıları alanında yapılacak akademik çalışmalarda çalışma grubu-veri kaynağı, veri toplama aracı, veri analizi çeşitliliğinin esas alınması önerilebilir.

Hakem Değerlendirmesi: Dış bağımsız.

Etik Komite Onayı: Yazar, makalenin etik kurul izni gerektirmeyen makaleler arasında yer aldığını belirtmiştir.

Çıkar Çatışması: Yazar, çıkar çatışması bildirmemiştir.

Finansal Destek: Yazar, bu çalışma için finansal destek almadığını beyan etmiştir.

Peer-review: Externally peer-reviewed.

Ethical Committee approval: The author stated that the article is among the articles that do not require the permission of the Ethics Committee.

Conflict of Interest: The author have no conflicts of interest to declare.

Financial Disclosure: The author declared that this study has received no financial support.

Kaynakça

- Acim, S. (2004, 6-9 Temmuz). *Müzik eğitimi programları "elektronik org eğitimi" dersinin ve amaçlarının yeniden gözden geçirilmesi* [Sözlü Bildiri]. XIII. Ulusal Eğitim Bilimleri Kurultayı, Malatya.
- Aktan, O. (2014). Stratejik planlama alanında yapılan lisansüstü tezlerin incelenmesi. *Anadolu Eğitim Liderliği ve Öğretim Dergisi*, 2 (1), 12-31.
- Arapgirlioğlu, H. (2003, 30-31 Ekim). *Müzik teknolojisi ve yeni yüzyılda müzik eğitimi* [Sözlü Bildiri]. Cumhuriyetimizin 80. Yılında Müzik Sempozyumu, Malatya.
- Arapgirlioğlu, H., & Kabataş, M. (2018). En sevdiğim ders elektronik org dersi. İçinde Arapgirlioğlu, H. & Atik, A. (Eds.) *European Conference On Science, Art & Culture*, (pp. 321-327). Antalya.
- Balcı, A. (2013). Doktora programı: Türk üniversiteleri doktora programları için bazı öneriler. *Eğitim Bilimleri Araştırmaları Dergisi*, 3(2), 1-20.
- Baltacı, A. (2019). Nitel araştırma süreci: Nitel bir araştırma nasıl yapılır? *Ahi Evran Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 5(2), 368-388. <https://doi.org/10.31592/aeusbed.598299>
- Bayraktar, E. (1989). Müzik eğitimi ve çağdaş teknoloji, ortaöğretim kurumlarında müzik öğretimi ve sorunları. *Türk Eğitim Derneği VII. Öğretim Toplantısı Paneli* (ss. 159-176) Ankara.
- Bektaş, T. (2014). *Elektronik org eğitimi*. İşbilim Yayıncılık.
- Beşer, U. (2010). *Müzik eğitiminde teknoloji kullanımının müzik eğitimcileri açısından değerlendirilmesi* (Tez No. 273150) [Yüksek lisans tezi, Sakarya Üniversitesi]. Yükseköğretim Kurulu Ulusal Tez Merkezi. <https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/tezSorguSonucYeni.jsp>
- Boratav, O., & Gürdal, N. (2016). 1980 Sonrası sergileme (Exhibition after 1980). *Art-Sanat Dergisi*, (6), 169-183.
- Büyükoztürk, Ş., Akgün, Ö.E., Karadeniz, Ş., Demirel, F. ve Kılıç- Çakmak, E. (2019). *Eğitimde bilimsel araştırma yöntemleri*. (26.baskı). Pegem Yayıncılık.
- Büyüktekin, M. A. (2019). *Müzik eğitimi veren yüksek öğretim kurumlarında ses kayıt ve müzik teknolojileri ile ilgili derslerin öğretimi* (Tez No. 587925) [Yüksek lisans tezi, Haliç Üniversitesi]. Yükseköğretim Kurulu Ulusal Tez Merkezi. <https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/tezSorguSonucYeni.jsp>
- Çetin, B. R. (2016). *Ses sentezleme yöntemleri ve ses sentezleyici tasarımı* (Tez No. 436074) [Yüksek lisans tezi, Bahçeşehir Üniversitesi]. Yükseköğretim Kurulu Ulusal Tez Merkezi. <https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/tezSorguSonucYeni.jsp>
- Çevik Kılıç, D. B. (2016). Elektronik org eğitimi dersine ilişkin müzik öğretmeni adayların düşünceleri. *Eğitim ve Öğretim Araştırmaları Dergisi*, 5(3), 354-359.
- Dalmışlı, F. (2013). *Müzik eğitiminde materyal geliştirme*. (Tez No. 406985) [Yüksek lisans tezi, Pamukkale Üniversitesi]. Yükseköğretim Kurulu Ulusal Tez Merkezi. <https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/tezSorguSonucYeni.jsp>
- Doğan, H., & Tok, T. N. (2018). Türkiye'de eğitim bilimleri alanında yayınlanan makalelerin incelenmesi: Eğitim ve Bilim Dergisi Örneği. *Current Research in Education*, 4(2), 94-109.
- Eğilmez, O. H. (2003). *Türkiye'de müzik öğretmeni yetiştiren kurumlardaki piyano öğretiminin müzik öğretmenlerinin müzik derslerinde piyano/elektronik orgu kullanabilme yeterliklerine ilişkin görüşleri doğrultusunda değerlendirilmesi* (Tez No. 133938) [Doktora tezi, Gazi Üniversitesi]. Yükseköğretim Kurulu Ulusal Tez Merkezi. <https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/tezSorguSonucYeni.jsp>
- Erkilet, H. E. (2022). *Donanım ile vst sentezleyicileri arasındaki farkların incelenmesi*. (Tez No. 751318) [Yüksek lisans tezi, Ankara Müzik ve Güzel Sanatlar Üniversitesi]. Yükseköğretim Kurulu Ulusal Tez Merkezi. <https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/tezSorguSonucYeni.jsp>
- Halvaşı, B., & Akgül, A. (2019). Piyano eşlik eğitiminde popüler müzik, elektronik org uygulamaları ile özgüvenin yeri ve önemi. İçinde Avcı Akbel, B. (Ed.), *Güzel Sanatlar Eğitimi Araştırmaları I* (ss. 69-77). Akademisyen.
- İlik, A., & Farkas, R. (2013). *Elektronik org eğitimi ve popüler müzikler*. (2. Baskı). Arkadaş Yayınevi.
- Kabataş, M., & Nergiz, E. (2017). Müzik öğretmenliği programlarında yer alan "elektronik org" dersi üzerine bir inceleme. *Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 5(59), 529-542.
- Karasar, N. (2009). *Bilimsel araştırma yöntemi* (19. Baskı). Nobel.
- Karataş, K. O. (2020). *Türk müziği makam dizilerinin öğretiminde mikrotonal fonksiyonlu elektronik org kullanımının etkisi* (Tez No. 621273) [Doktora tezi, İnönü Üniversitesi]. Yükseköğretim Kurulu Ulusal Tez Merkezi. <https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/tezSorguSonucYeni.jsp>
- Karataş, K. O., & Yurga, C. (2021). Mikrotonal fonksiyonlu elektronik org ile yapılan makam seslendirme eğitimine yönelik müzik öğretmeni adaylarının görüşleri: Atatürk Üniversitesi örneği. İçinde Koca Ş. & Erten P. (Eds.), *Eğitim Bilimlerinde Araştırma ve Değerlendirmeler-II* (ss. 365-394). Gece Kitaplığı.
- Karataş, K. O. (2023). *Elektronik orglarda bulunan özelliklerin müzik eğitimi açısından incelenmesi*. İçinde Yavuz, C. & Çılan Akın, A. (Eds.), 1. International Blacksea Scientific Research and Innovation Congress, (pp. 1087-1103). Trabzon.
- Karataş, K. O., & Yurga, C. (2023). Mikrotonal fonksiyonlu elektronik orgun makamsal okuma performansına etkisi. *İnönü Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi*, 24(2), 1106-1128.
- Karataş, Z. (2017). Sosyal bilim araştırmalarında paradigma değişimi: Nitel yaklaşımın yükselişi. *Türkiye Sosyal Hizmet Araştırmaları Dergisi*, 1(1), 68-86.
- Kardeş, B., & Demirci, Ş. A. (2019). Müzik derslerinde eşlik kullanımının müzik öğretmenleri görüşleri doğrultusunda değerlendirilmesi. *Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi*, (42), 157-172. <https://doi.org/10.32547/ataunigsed.500672>
- Kıranlı Güngör, S., & Güngör, M. (2020). Türkiye'de yükseköğretim alanında yapılmış doktora tezlerinin analizi. *Turkish Studies- Education*, 15(1), 481-505. <http://dx.doi.org/10.29228/TurkishStudies.39645>
- Koç, A. (2004, 7-10 Nisan). *Günümüzde bilgisayar destekli müzik yazılımlarının müzik eğitimine katkıları*. [Sözlü Bildiri]. 1924-2004 Musiki Muallim Mektebinden Günümüze Müzik Öğretmeni Yetiştirme Sempozyumu, Isparta.
- Koşar, D., Er, E., Kılınç, A. Ç., & Koşar, S. (2017). Öğretmen liderliğine ilişkin yapılan çalışmaların incelenmesi: Bir içerik analizi çalışması. İnönü Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü Dergisi, 4(7), 29-46. <https://doi.org/10.29129/inujse.317712>
- Levent, A. (2013). *İlköğretimde müzik öğretmenin kullandığı çalgının öğrencinin derse ilişkin tutumuna etkisi* (Tez No. 350198) [Yüksek lisans tezi, Gazi Osman Paşa Üniversitesi]. Yükseköğretim Kurulu Ulusal

- Tez Merkezi. <https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/tezSorguSonucYeni.jsp>
- Merriam, S. B. (2013). *Qualitative research a guide to design and Implementation*. John Wiley & Sons New York.
- Miles, M. B., & Huberman, A. M. (1994). *An expanded sourcebook: qualitative ve data analysis* (Second edition). Thousand Oaks, CA: SAGE.
- Nar, B. (2023). *Modülasyon tekniği bağlamında özgün bir synthesizer kütüphanesinin oluşturulması* (Tez No. 814531) [Yüksek lisans tezi, Akdeniz Üniversitesi]. Yükseköğretim Kurulu Ulusal Tez Merkezi. <https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/tezSorguSonucYeni.jsp>
- Önen, U., & Pasinlioğlu, T. (2011). *Synthesizer teknolojileri ve programlama: geçmişten günümüze popüler sentez teknikleri*. Çitlembik Yayıncılık.
- Özdemir, G., & Yıldız, G. (2011). İlköğretim okullarında müzik dersine ait öğrenme ortamlarının fiziksel durumları: Akdeniz bölgesi örneği. *Mehmet Akif Ersoy Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi*, 1(22), 224-237.
- Öztürk, S. (2015). *Elektronik org eğitimi dersinin öğrenci ve öğretim elemanını görüşlerine göre incelenmesi* (Tez No. 418264) [Yüksek Lisans Tezi, Atatürk Üniversitesi]. Yükseköğretim Kurulu Ulusal Tez Merkezi. <https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/tezSorguSonucYeni.jsp>
- Pala, A., Zahal, O., & Gürpınar, E. (2016). *Müzik öğretmenlerinin ortaokul müzik derslerinde piyano-org çalgılarını kullanabilme durumları (Malatya ili örneği)*. İçinde Yazıcı, T., & Gülbeyaz, K. (Eds.), 2. Uluslararası Müzik ve Dans Kongresi (ss. 10-22). Muğla.
- Silverman, D. (2016). *Qualitative research*. Sage.
- Tecimer, B. (2006). İnternet ve yaşam boyu müzik eğitimi. *MÜZED*, 15 (Kış), 8-9. https://www.muzikegitimcileri.net/bilimsel/makale/B-Tecimer_12.pdf
- Umuzdaş, M. S. (2012). *Öğrencilerin elektronik org dersine ilişkin görüşleri (Gaziosmanpaşa Üniversitesi Örneği)*. İçinde Adar, Ç., & Uğur, Y. U. (Eds.), III. Uluslararası Hisarlı Ahmet Sempozyumu (ss. 524-535). Kültahya.
- Umuzdaş, M. S. (2017). *Müzik öğretmenliği öğrencilerinin elektronik org eğitimi dersindeki deşifre becerileri*. *International Journal Of Eurasia Social Sciences, (ICOESS) Özel Sayısı 8*(28).
- Yalçın, P. D. (2019). Güzel sanatlar lisesi müzik öğretmenlerinin müzik teknolojilerinden yararlanma durumlarına ilişkin görüşleri. *E-Kafkas Eğitim Araştırmaları Dergisi*, 6(1), 51-62. <https://doi.org/10.30900/kafkas-segt.577352>
- Yıldırım, A., & Şimşek, H. (2013). *Sosyal bilimlerde nitel araştırma yöntemleri*. Seçkin Yayıncılık.
- Yürür, M. D. (2008). *Dijital müzik*. (2.Baskı). Pusula Yayıncılık.

İnternet Kaynakça

- Yüksek Öğretim Kurulu (1998). Eğitim fakültesi öğretmen yetiştirme lisans programları kılavuzu. <https://www.yok.gov.tr/Documents/Yayinlar/Yayinlarimiz/egitim-fakultesi-ogretmen-yetistirme-lisans-programlari-mart-1998.pdf> adresinden 6 şubat 2024 tarihinde erişilmiştir.
- Yüksek Öğretim Kurulu (2007). Eğitim fakültesi öğretmen yetiştirme lisans programları kılavuzu. <https://www.yok.gov.tr/Documents/Yayinlar/Yayinlarimiz/egitim-fakultesi-ogretmen-yetistirme-lisans-programlari.pdf> adresinden 6 şubat.2024 tarihinde erişilmiştir.

Structured Abstract

Nowadays, with the advancement in music technology, various digital musical instruments are present in our lives. Among these digital musical instruments, "synthesizer" and "electronic organ" are among the most important digital key instruments with advanced hardware. The most important indicators of this are its ability to imitate a wide range of natural sounds and instrument sounds with its sampling feature, its ability to synthesize sounds, its portability, its accompaniment feature with infrastructure and ready-made rhythm support, and its use in live stage performances, studio recording and music education.

As can be understood from the studies examined within the framework of the literature, we see that electronic organ and synthesizer instruments are taken into account academically. However, when the literature is examined, the problem of this research is that no academic studies have been conducted in the field of electronic organ and synthesizer, which are among the digital key instruments. Starting from this point, the aim of the research is to examine academic studies in the field of synthesizers and electronic organs, which are digital key instruments. In this regard, the publication type, year, subject, method, model/pattern, population-sample/study group/data source group, data collection tool/model of the academic studies conducted in Turkey between 2003 and 2023 in the field of synthesizers and electronic organs, which are digital keyboard instruments, was examined in detail in the form of data analysis method. The research is a descriptive research conducted within the framework of the survey model. The data in the research were collected using the document analysis technique. In this regard, the data in the research were collected from the databases "National Thesis Center", "Google", "Google Scholar", "Dergipark", "Researchgate", "Proquest", "Academia" with the keywords "Synthesizer", "Electronic organ" and "Synthesizer". collected by searches. The data obtained was analyzed using the descriptive analysis method. As a result of the coding, the data set of the research was created and the frequency (f) percentage (%) values of the data obtained regarding the determined headings were determined.

In the research, it was determined that a total of 17 academic studies were conducted in Turkey between 2003 and 2023 in the field of synthesizers and electronic organs, which are digital key instruments. According to the research findings, 5 (29.4%) of the academic studies conducted in this field were papers, 4 (23.5%) were master's theses, 4 (23.5%) were articles, and 2 (11%) were articles. 8) doctoral thesis and the other 2 (11.8%) were in the form of book chapters, 1 doctoral thesis in 2003 (5.9%), 1 paper in 2004 (5.9%), 1 paper in 2012 (5%) ,9), a total of 3 studies (17.6%) were conducted, including 1 master's thesis (5.9%) in 2015, 1 master's thesis, 1 article and 1 paper in 2016, and 2 articles (11.9%) in 2017. 7), 1 paper in 2018 (5.9%), 1 book chapter in 2019 (5.9%), 1 doctoral thesis in 2020 (5.9%), 1 book chapter in 2021 (5.9%), It is seen that a total of 3 studies (17.6%) were completed, including 1 master's thesis in 2022, and 1 master's thesis, 1 article and 1 paper in 2023.

Other findings show that among the academic studies conducted in the field of synthesizers and electronic organs, 7 (41.1%) included electronic organ training courses, 3 (17.6%) included maqam vocalization training, and 2 (11.8%) included electronic organ use. , 1 (5.9%) has electronic organ and accompaniment, 1 (5.9%) has synthesizer structure, 1 (5.9%) has electronic organ features, 1 (5.9%) has synthesizer. sound library creation and 1 (5.9%) on synthesizer design, 6 (35.3%) on qualitative research method, 5 (29.4%) on quantitative research method, 3 (17%) on synthesizer design. .6) mixed research method was preferred, and 5 of these studies (27.8%) had survey model, 4 (22.2%) had case studies, 3 (16.7%) had experimental design, 1' It is seen that studies were conducted within the framework of descriptive research in 1 (5.5%) and descriptive analysis model in the other 1 (5.5%).

Of the academic studies conducted in the field of synthesizers and electronic organs, 7 (41.1%) were conducted by music teaching students, 3 (17.6%) were conducted by electronic organ course contents, 2 (11.8%) were conducted by music teachers, and 1 was conducted by music teachers. (5.9%), lecturers, 1 (5.9%) sound engineer and arrangers, 1 (5.9%) workstation electronic organ, 1 (5.9%) B-Keys plug-in. In 1 (5.9%) of the studies, the voice bank was selected and in the other 1 (5.9%), the Pure Data program was selected as the population-sample/study group/data source group. In 4 of the studies (19%), the survey form was selected as the data collection tool/model. (19%) interview form, 3 (14.2%) documents and documents, 2 (9.5%) performance rating forms, 2 (9.5%) literature review, 1 (4%) 8) observation, 1 (4.8%) sound recording library, 1 (4.8%) workstation electronic organ, 1 (4.8%) synthesizer, 1 (4%) ,8) Pure data software was used, content analysis in 5 (25%), frequency and percentage in 4 (20%), descriptive analysis in 3 (15%), t- in 2 (10%) data analysis. test, 1 (5%) had spectrum analysis with Voxengo SPAN software, and 1 (5%) had a written evaluation.

As a result of the research, academic studies in the field of synthesizers and electronic organs were mostly carried out in the form of papers between 2003 and 2023 in Turkey, these studies intensified in 2015-2018 and 2023, and in terms of subject, the most studies were conducted on the "electronic organ education course". It was concluded that the research was carried out based on the survey model and case study model within the framework of the qualitative research method, the research data was obtained mostly from music teaching students through surveys and interview forms, and the obtained data was analyzed mostly by the content analysis method.

Understanding Memories in The Interface of Space: Collage as a Representational Tool in Design Education

Mekân Arakesitinde Anıları Anlama: Tasarım Eğitiminde Bir Temsil Aracı Olarak Kolaj

Merve ATMACA ÇETİNKAYA 
Betül HATİPOĞLU ŞAHİN 
Ali ŞAHİN 

KTO Karatay University, Faculty of Fine Arts and Design, Department of Interior Architecture, Konya, Türkiye

This study uses the data obtained from the workshop titled "Text, Collage, Space" in the TÜBİTAK 2237-A Cognitive Mapping from Text to Space event held on November 11-12, 2023. We would like to thank the event coordinator Özlem Demirkan.



Received/Geliş Tarihi: 30.04.2024
Revision Requested/Revizyon Talebi: 27.06.2024
Last Revision/Son Revizyon: 03.12.2024
Accepted/Kabul Tarihi: 24.02.2025
Publication Date/Yayın Tarihi: 21.03.2025

Corresponding Author/Sorumlu Yazar:
Merve ATMACA ÇETİNKAYA
E-mail: merveatmacaa@gmail.com

Cite this article as: Atmaca Çetinkaya, M., Hatipoğlu Şahin, B. & Şahin, A. (2025). Understanding memories in the interface of space: Collage as a representational tool in design education. *Art and Interpretation*, 45, 44-52.



Content of this journal is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License.

ABSTRACT

The concept of space and how it's perceived is a subject that has been discussed and generated ideas about it for centuries and remains current. The definition and examination of mental and sensory processes in the perception of space have become the subject of many studies. This study includes the workshop's results supported by TÜBİTAK within the scope of 2237-A Scientific Education Activities Support to "express and interpret the memories of the individual in a spatial and sensory context with the collage technique". The first part of the workshop was designed as a theoretical part in which the concepts of "space, perception, memory, and experience" were discussed. The second part was designed as a practical part in which the participants embodied their memories with the collage technique. Within the scope of this study, first, the issue of space and perception of space was opened to discussion. In addition, a conceptual framework was created by explaining the general usage of the collage technique and its use in space expression. In the field study section, the participants' feelings about their memories and their relationships with the place were interpreted through their collage works. The results revealed that the scope and duration of education received affected the perception of space, and collage was an appropriate technique for expressing personal and subjective judgments. It is envisaged that the study makes an important contribution to the literature as it evaluates a subjective subject from a different perspective and can be open to many interpretations.

Keywords: Space, perception, perception of space, collage, design education

ÖZ

Mekân ve mekân algılama yüzyıllardır tartışılan, fikir üretilen ve güncelliğini halen koruyan bir konudur. Mekânın algılanmasında zihinsel ve duysal süreçlerin tanımlanması ve yorumlanması birçok araştırmanın konusu haline gelmiştir. Bu çalışma "bireyin yaşadığı anılarını mekânsal ve duysal bağlamda kolaj tekniğiyle ifade etmesi ve yorumlayabilmesi" amacıyla, TÜBİTAK 2237-A kapsamında yapılmış olan bir etkinliğin atölye çalışmasının sonuçlarını içermektedir. Atölyedeki ilk bölüm, "mekân, algılama, anı, deneyim" kavramlarının tartışıldığı teorik bölüm, ikinci bölüm ise katılımcıların hafızalarında yer eden anılarını kolaj tekniğiyle somutlaştırdıkları uygulama bölümü şeklinde kurgulanmıştır. Makale kapsamında öncelikle mekân ve mekân algısı konusu tartışmaya açılmıştır. Ayrıca kolaj tekniğinin uygulama alanları ve mekân anlatımında kullanımının açıklanmasıyla kavramsal çerçeve oluşturulmuştur. Uygulama bölümünde ise; katılımcıların anılarına dair hislerini, mekânla kurdukları ilişkileri ve kolaj çalışmalarına yer verilerek çeşitli sonuçlar çıkarılmıştır. Makalenin öznel bir konuyu farklı bir bakış açısıyla değerlendirmesi ve birçok yorumlamaya açık olabilmesi nedeniyle literatüre önemli bir katkı sunduğu öngörülmektedir.

Anahtar Kelimeler: Mekân, algı, mekan algısı, kolaj, tasarım eğitimi

Introduction

The concept of space is an important topic that scholars from various fields have studied and remained up-to-date on since the existence of human beings. Many researchers have dealt with space in different dimensions, and it has become a common subject of study for different disciplines. At this point, many researchers have also addressed the perception of space, and various discourses have been developed. The physical and cognitive perception of space with the five senses has been investigated in different aspects in the context of design disciplines. There is much research conducted on different user groups using many different methods that have innovative approaches to measuring and evaluating the perception of space. Within the scope of this study, a workshop named "Text, Collage, Space" was conducted to "express and interpret the memories of the individual in a spatial and sensory context with the collage technique". This workshop was part of a scientific education activity named "Cognitive Mapping from Text to Space" supported through the TÜBİTAK 2237-A project and was held on 11.11.2023. One of the aims of the workshop is to use the collage technique in the expression and perception of space, which is frequently used in art and design processes and education. At this point, it was seen as one of the main objectives to examine, interpret, and express the triangle formed by experience, memory, and spatial expression. The workshop consists of two parts of 45 minutes each.

In the first part, the theoretical part of the workshop was formed by talking about concepts such as space, sensory perception, experience, and memory. The workshop focused on the concept of space and the first part concluded with various discussions on the effect of the senses on the perception of space, cognitive memory, experiences, and codes acquired from the beginning of life. In the second part of the workshop, participants were asked to bring various materials before the workshop. In line with the topics discussed in the first part, the participants were asked to express a memory and a place (such as home, school, or park) in their minds using the collage technique with the materials they brought. All the participants are or have received design education. Especially the participants who studied architecture and interior architecture designed their works by creating a context directly with the space. However, it was determined that the relationship with space was weaker especially for the participants with graphic design education compared to other disciplines.

The structure of the work shown in Image 1 is based on experiencing the creation process using the collage technique with individuals who have received design training.

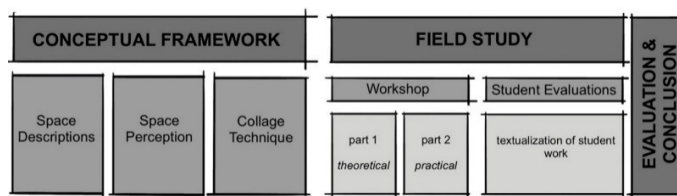


Image 1.
Structure of the study

In this context, the conceptual structure of the study consists of space and the perception of space with the senses. Especially the works of different designers on these issues were examined in the literature section and discussed with the participants. Following the conceptual infrastructure, the collage technique, which is frequently used by many disciplines such as architecture, interior architecture, and painting, was included, and evaluations were made through examples where the collage technique was used in the design and perception of space. In the last section, the workshop, which constitutes the fieldwork of the research, and the final products obtained from the workshop are evaluated. As a result of the evaluations of both the participants and the instructor, the workshop was questioned from a general perspective.

Conceptual Framework

Definitions of the Concept of Space and Perception of Space Subtitles

The concept of space is a phenomenon that is discussed by many different disciplines, especially in the field of architecture. As a design, research, and working area of architects, the notion of space has been defined from many different perspectives. Kuban defines space as "the special void that separates man from the natural environment". This definition does not only refer to a physical and formal characteristic. It is emphasized that space should also include all the features related to human life. In this context, it has been stated that the building is a concept formed jointly by the spaces and elements that limit the space. In addition, it is emphasized that space cannot be considered independent from movement, and that movement is both going from one place to another and the visual situation that people make with their gaze. In addition, it is emphasized that another important feature of the space is that it exists with light and that the concept of lighting should be thought of as related to the interior space (Kuban, 2016,

p.15). Hasol, on the other hand, defines space as "the void that separates man from the environment to a certain extent and is suitable for him to carry out his actions in it. To create an architectural space is to delimit a part of nature or landscape space in a broad sense that humans can comprehend" (Hasol, 2005, p.136). Another definition of space belongs to Arayıcı: "Space is a set of stimuli that can be measured with its physical dimensions, assumed and experienced with its immeasurable dimensions, and grasped with the senses" (2015, p.31). Within the scope of these definitions, it is seen that space is not only a physical phenomenon but also a multidimensional concept based on experience and senses.

Within the framework of these concepts, it is impossible to see space only as a physical phenomenon. The multidimensionality of space (Birin, Kaya, 2019) can be explained not only by tangible objects but also by intangible boundaries to form it (Arayıcı, 2015). At this point, the sensory perceptibility of space comes to the fore. Ching explained the perceptibility of space through the senses with the following statements: "Space constantly envelops our being, we move through the spatial volume, see forms and objects, hear sounds, feel the breeze, and smell the flowers blooming in the garden. Space is a material essence, such as wood and stone. But it is inherently formless. Its visual form, quality of light, dimensions, and scale depend entirely on its boundaries defined by the elements of total form. Architecture comes into being as space is grasped and enclosed, molded and organized by formal elements" (Ching, 2019, p.92). This definition explains the role of various sensory organs in the perception of space and the complex and multi-layered structure of space (Emir, Ayataç, 2020).

Perception and analysis of space are defined as the realization of the sensation process of the sense organs in a holistic system (Manav, 2015). The first perception in the space is through sight. At this point, the person who enters a new space gets the first impression between three and ten seconds. Then, with a more detailed perspective and the contribution of different sensory organs to the perception of space, the space is perceived in a holistic sense. According to Pallasmaa, the sense of sight has been more prominent in space design than other senses. The sense of sight is taken as the only focus in experiencing the environment. This focus has disabled the perception of the environment by other senses. Following this observation, Pallasmaa's suggestion is to create an experience by using their interrelationships instead of using only sight or the traditional five senses when creating space (Pallasmaa, 2011). The texture, size, and physical structure of the material in the environment are first perceived through the sense of sight. The information obtained through the first perception provided by sight is assimilated. Hereby, it is seen that the acquisition of information is primarily provided by the sense of sight, and this sense plays a dominant role in the experience of space. Tactile elements are as important as visual experiences (Şimşek, Balkan, & Koca, 2022). To have a tactile experience, not only a physical touch is needed, but the movement of the spaces in the space can be felt at every point of the body. "Touching the architectural space can start with feeling the wind or airflow on your skin in a space and can extend to scaled or textural experiences gained by directly touching a material or design element" (Şimşek, Balkan & Koca, 2022, p.43). According to Gümüş, the sense of touch should act as an umbrella and the other senses should be its extension (Gümüş, 2019).

The effect of the auditory sense on space is undeniable. The sounds diffusing from the environment give information about the identity and function of that space. Therefore, the auditory sense has an important place in the experience of space (Şimşek, Balkan, & Koca, 2022). Since a piece of music has a long or short reverberation time depending on the different form characteris-

tics of the space, it can evoke a different sense of space perception. In addition, the material used, surface properties and formal characteristics of the volume are important factors affecting auditory perception (Güler Akyüz, 2020). In his approach to the urban scale, Lynch emphasized that a well-organized, special, and remarkable city that is clear, legible, and visible will encourage the eye and ear to use it more attentively (Lynch, 2012).

An important example of the effect of auditory sense on space is a video by Joachim Müllner in which he sings the same song in fifteen different spaces. In this video, the acoustic data obtained at each change of space helps to have an idea about the volume, physical size, and material of that space (Image 2). Here, a lot of in-



Image 2.

Images from Joachim Müllner Youtube video (Url-1, 2023)

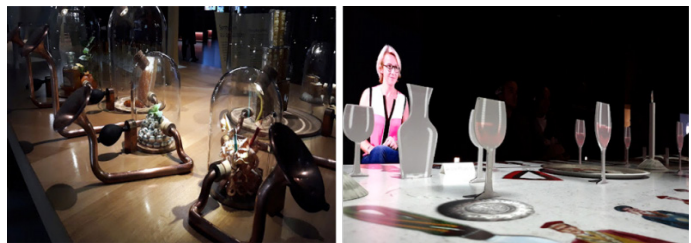
Another pair of senses are smell and taste. The smell is picked up by olfactory receptors in the nose, while the taste is picked up by taste buds on the surface of the tongue. The smell picks up the components emitted in the environment and transmits them to the brain, enriching the sense of taste. Based on this relationship, it can be said that the senses of smell and taste act together. For example, if the smell of pastries made by your grandmother is perceived in a place, the taste buds on the tongue can be activated because the taste of that pastry is in the human memory. The same is true for space. Pallasmaa stated that the most lasting memory of a place is the smell and that each shelter has its own smell. He also stated that a special odor allows us to recall a place that has been completely forgotten by our retinal memory and awakens all forgotten images (Pallasmaa, 2011). For this reason, the concept of smell is at an important point in the perception of space.

An example of a space experience through the senses is the Cite du Vin, a wine museum designed by Anouk Legendre and Nicolas Desmazières, and built in Bordeaux in 2016. In this museum, it is seen that many senses such as smell, sound, taste, and sight play an active role in the experience of space. When entering the space, the user is first greeted by the wine-tasting and sales area. The sense of taste is dominant here. When entering the museum, there is an area where the odors of all the materials used in the wine production process are exhibited. The viewer reaches the smell of these materials in a glass lantern with the help of a small pump. In the continuation of the museum, there are user-oriented information elements. The visitors are encouraged to use the touch screens to investigate the process of the wines given. As you move through the museum, you come across a black curtain. When this mysterious curtain is opened, music welcomes the audience. In this area, where the seating elements and the visuals on the ceiling are located, the audience can sit, listen to the music, and watch the illustration on the ceiling (Images 3, 4, and 5).



Image 3.

Cite du Vin wine museum designed by Anouk Legendre and Nicolas Desmazières (Url-2, 2023)



Images 4 and 5.

Cite du Vin wine museum designed by Anouk Legendre and Nicolas Desmazières (Url-2, 2023)

The perception of space includes the sensory process, which is the first moment of encounter through the sense organs, and the mental process, which is the process of experiencing the relationship established with that space (Güleç Solak, 2017). At this point, the importance of not only sense organs but also cognitive perception in the perception of space is revealed. Peter Zumthor pays attention to the principles of architecture, such as body, material harmony, and the sound of the space, while consciously designing a space that offers an experience to the user without leaving the sensory understanding of space to chance (Gümüş, 2019). Zumthor reveals the sensory aspects of architectural experiences and strengthens the relationship between man and his environment through the presence and interconnection of materials (Sharr, 2010). One of the architect's buildings that can be experienced through the senses is the Bruder Klaus Chapel, which was designed for a Belgian family and took six years to build. The mold of the chapel was formed with 120 trees obtained from the surrounding forest. Then, 50 cm of concrete was poured in this mold every month and this process was completed in 24 months. Each month represents an hour of the day, emphasizing that human beings are surrounded by daily tasks. Then the mold made of the tree was burned and the rough construction was completed. The mold, whose color was not satisfactory, was smoked for a week. This scent permeating the walls created a mystical atmosphere (Öztürk, 2014). The sense of smell and sound experience has increased with events such as rain, etc. entering inside through the opening on the structure. Images 6, 7, and 8 show a view of the chapel.



Images 6, 7, and 8.

Bruder Klaus Chapel by Peter Zumthor in the village of Wachendorf (Url-3, 2023)

One of the places Zumthor designed for users to experience the senses is Vals Thermal Springs shown in Images 9 and 10. The architect utilized the evocation of the senses to deepen the mystical atmosphere of the spa. Water, an important element of the hot springs, is emphasized with artificial and natural lights. The sensory experience of the space is enhanced with the help of elements such as texture and color of the materials. In this way, the architect emphasized the mystical atmosphere of the spa by utilizing the evocation of sensations (Sharr, 2010).



Images 9 and 10.

Therme Vals designed by Peter Zumthor for a hotel in Switzerland (Url-4, 2023)

This sensory experience created by Zumthor through the relationship between space, body, and place has brought a new understanding in space design. Prompting us to rethink contemporary architectural practices, the architect proposes a new spatial fiction against the traditional understanding of architecture (Gümüş, 2019).

At this point, the concepts of sensory organs in the perception of space and experience formed by the mental process have been emphasized. Many dimensions of sensory perception have been addressed in applications made by different designers. Since only visual materials are not used in the workshop within the scope of the study, it is important to explain the factors that constitute sensory perception in detail. In this context, the explanation of important applications within the scope of the field of architecture in this section is guiding in terms of the literature of the study.

Collage Technique in Space Studies

The collage technique was used in the workshop conducted within the scope of this study. At this point, it is crucial to understand the definitions of collage. In the Turkish Language Association Current Dictionary, collage is defined as “an object brought together by cutting and pasting” (Url-5, 2024). In the Online Etymology Dictionary, it is defined as “a form of abstract art in which photographs, newspaper clippings, found objects, etc. are pasted on a surface” and it is stated that the origin of the word dates to Pre-Greek times (Url-6, 2024). In the Dictionary of Art Concepts and Terms, collage is defined as “It is obtained by gluing all kinds of

available printed, drawn or photographic materials on the surface in an order to form a new composition. In this way, various materials, which are not artistic in themselves, create a work of art simply by using them to create a new composition. In this case, the artistic production process is reduced to a mere compositional activity” (Sözen, Tanyeli, 2001, p.134). Collage, which derives from the French word “coller” meaning to paste, is seen as both a noun and a verb in English as “collage”. “To collage” is the technique of creating a composition by pasting visual and literary pieces such as paintings, photographs and texts on a surface. According to Atkins (1993, p.76), “collage is not a style but a technique” (Canoğlu, 2019). In addition, collage is a technique of creating a harmonious composition by bringing together dissimilar elements (Lynton, 1991). Some of Picasso's works created using the collage technique can be seen in Images 11 and 12.



Images 11 and 12.

Picasso's collage works (Url-7, 2023)

While the collage technique is traditionally applied with visuals (photographs, drawings...), cutting elements, and adhesives, today it is a method that can be prepared with computer programs and creates a contemporary space for contemporary architecture (Aksu, Uludağ, & Çağlar, 2008). The use of collage as a powerful method of producing ideas and sharing them with the audience has increased the importance of collage in design fields.

The first examples of collage in the field of architecture are the works of the Archigram team. In the Archigram magazine, which is named the same as the team, collage techniques are used frequently as shown in Images 13 and 14 (Canbakal Ataoğlu, 2013). Apart from Archigram, architecture firms such as Haus-Rucker-Co, Nils-Ole Lund, and Supreme, or interior design offices such as 3stories have used collage as a narrative technique (Canoğlu, 2019).



Images 13 and 14.

Archigram magazine collage works (Url-8, 2024)

From this point of view, it is seen that collage is also a useful tool for space expression. Birer and Kaya, who used the collage method to portray the space, used the concept of sensory collage for their work. According to Birer and Kaya (2019, p. 116), sensory collage is “a collage technique that brings together art and architecture, where mature materials, sounds, and smells come together”. The materials on the surface emit odors and become audible, visible, and tactile in a way that stimulates the senses. The collage work “Details of Home” (Image 15), exhibited at the IV Design Biennial, displays a series of materials, sometimes side by side and sometimes on top of each other, that reinforce the feeling of being at home. Limiting the subject of home to the migrant story, the work represents the migrant house. With this representation, the materials that are thought to exist in the immigrant house are planned to stimulate various senses by coming together with the collage method (Birer, Kaya, 2019).



Image 15.
IV. Istanbul Design Biennial - School of Schools “Detail of Home” (Birer, Kaya, 2019)

Methodology

The study focused on space, memory, and feelings. Many studies in the literature have focused on the psychological effects of place on people and feelings. Positive feelings (Scannell, Gifford, 2017) and negative feelings (Banks, Bowman, 2024, b) are effective in making places memorable (Banks, Bowman, 2024, a). In this study, a workshop was organized to investigate the representation of places in the memories and how spatial design education affects this. In the workshop, where the relationship between memories and space is at the center; participants try to express the memories, they can remember or cannot fully remember using the collage technique. Participants will try to recall their memories with the help of their senses and will use the collage method as a tool to tell these memories. The process of the workshop (Image 16), the outputs, and the observations of the students before and after the workshop are included in the “fieldwork” section.

The workshop named “Text, Collage, Space” was hosted by KTO Karatay University on November 11, 2023, with 19 participants. The workshop aims to create an intellectual infrastructure about concepts such as social memory, experience, and memory, and to make space expression. In the workshop where the participants produced ideas individually, collage, an important visualization and expression method, was used in the expression of space.

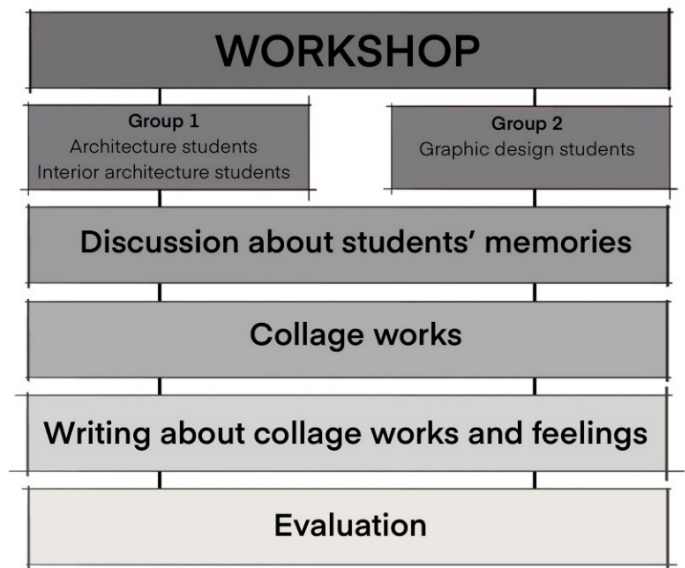


Image 16.
Process of the workshop and methodology

The participants in the workshop were divided into two groups: those who received spatial design education and those who did not. There were differences between the first group, consisting of architecture and interior architecture students, and graphic design students who form the second group in terms of their perspective on the subject. The workshop consisted of two sections of 45 minutes each. The first part focused on the theoretical part such as space, perception of space with the senses, and memory spaces, and the participants were asked to produce concepts from this part. In the second part, focusing on the concept of “personal memory”, the participants’ first memories in their lives were questioned. At this point, it was observed that the first memories of some participants pointed to concepts such as happiness and peace, while emotional or physical traumas of some participants came to the fore. Then, to use the collage technique, the participants were asked to describe their memories that made them experience different emotions on a piece of paper using various materials. With the study, the participants tended to remember the memories that had become blurry more clearly and to share them with other people. Materials such as photographs, drawings, pieces of fabric, notes, and scent materials were used for the study. Students obtained these materials from their private archives and exchanged them with each other. The participants placed the materials they had on a piece of paper with the help of a binder (glue, stapler, etc.). Remembering their memories of the participants better, re-examining them, and questioning them again are important for the study. For this reason, support in many different areas such as material support and explanation of the technique was provided to the participants throughout the workshop. After the end of the workshop, they were asked to write down three emotions that their memories made them feel, taking into account what was discussed in the first part of the workshop. Some participants did not want to share their feelings. At this point, no coercion was applied as it was a highly subjective experience. Although the participants’ expressions about their emotions differed from each other, words such as happiness, life, excitement, and pain were used as common feelings. At this point, in the word cloud shown in Image 17, it is especially important to associate the word happiness with memories.

Table 1: Works of participants

	Department	Feeling	Collage study
Participant 1	Graphic design bachelor's degree	Empty, life, completion	
Participant 2	Interior design master's degree	Great pleasure, Excitement	
Participant 3	Architecture master's degree	hope, anxiety, disappointment, joy	
Participant 4	Graphic design master's degree	lack, pain, hatred	
Participant 5	Architecture bachelor's degree	Happiness, pain, relief	
Participant 6	Architecture bachelor's degree	longing, hurry, belonging.	
Participant 7	Architecture master's degree	peace, fun, friendship.	
Participant 8	Interior design bachelor's degree	Non-arrival, happiness	
Participant 9	Architecture master's degree	anxiety, happiness, excitement	
Participant 10	Interior design bachelor's degree	peace, music, happiness	

interpreting a unique idea with different materials. The interpretation of these personal products with their observations and expressions is considered important in terms of the originality of the study.

Evaluation and Conclusion

In the Text, Collage, Space workshop, participants were asked to express their memories with the collage technique by establishing a context with space. In doing so, they were asked to indicate the feelings that came out of their memories. The fact that the participants generally emphasized positive feelings such as happiness and peace and wanted to embody these feelings is important data from the study. In addition, the perspectives of the group consisting of architecture and interior design students and the group consisting of people receiving design education differ from each other. Almost all architecture and interior architecture students made connections with space in their memories and tried to use many methods together to understand and perceive space. Graphic design students, on the other hand, focused more on their memories and were observed to be weak in connecting with space. This situation actually emphasizes the importance of the education process in the perception of space. The context established by the students, who have been trying to grasp the concept of space in both physical and mental contexts since the first stage of the education process, shows the result of the education process. Another evaluation was made between undergraduate and graduate students. At this point, especially the first-year students have different perspectives compared to students who have completed their undergraduate education and are doing their master's degree. Just like the students in the other group, it is seen that there is more focus on personal memories due to less familiarity with the place.

The first lesson of the workshop, which consisted of 2 lessons of 45 minutes each, was theoretical and the second lesson was practical. Therefore, since the time allocated for the students' practices and personal memories was limited, it was not possible to develop adequate criticisms and discussions about their work. In fact, one of the concerns of the workshop, "discussing the participants' works at the end of the workshop" could not be done due to lack of time. One of the suggestions for the next similar events is to extend the duration of the workshop. For example, in a full-day Text, Collage, Space workshop, the students' memories could be opened to a long discussion before noon. Thus, each student can have information and comments about each other's memories. In the afternoon, it can be suggested to make applications and then exhibit and discuss them. The workshop can achieve a more successful process in which knowledge, emotions, and discussions are more layered and intertwined.

The data gathered during the workshop reveals that experiences and memories are highly personal and subjective. Therefore, it isn't easy to make a common generalization. However, both the participants' testimonies and the instructor's observations suggest that the workshop was generally successful. The fact that the participants, many of whom did not have the opportunity to think in detail about concepts such as space and memory, space and experience before, developed an awareness of this issue. This can be seen as one of the important achievements of the workshop. In addition, the inclusion of the participants' personal views reveals the originality of the study. Therefore, it is foreseen that the article will make a significant contribution to the literature and can be an important reference source for such studies.

Peer-review: Externally peer-reviewed.

Author Contributions: Concept; M.A.Ç.- Design; M.A.Ç., B.H.Ş., A.Ş.- Supervision; A.Ş.- Data Collection and/or Processing; M.A.Ç., B.H.Ş., A.Ş.- Analysis and/or Interpretation; M.A.Ç., B.H.Ş., A.Ş.- Literature Search; M.A.Ç., B.H.Ş.- Writing Manuscript; M.A.Ç., B.H.Ş., A.Ş.- Critical Review; M.A.Ç., B.H.Ş.-A.Ş.

Ethical Committee approval: The author stated that the article is among the articles that do not require the permission of the Ethics Committee.

Conflict of Interest: The authors have no conflicts of interest to declare.

Financial Disclosure: The authors declared that this study has received no financial support.

Hakem Değerlendirmesi: Dış bağımsız.

Yazar Katkıları: Fikir; M.A.Ç.- Tasarım; M.A.Ç., B.H.Ş. A.Ş.- Denetleme- A.Ş.- Veri Toplanması ve/veya İşlemesi- M.A.Ç., B.H.Ş., A.Ş.- Analiz ve/ veya Yorum; M.A.Ç., B.H.Ş., A.Ş.- Literatür Taraması; M.A.Ç., B.H.Ş.- Yazıyı Yazan; M.A.Ç., B.H.Ş., A.Ş.- Eleştirel İnceleme; M.A.Ç., B.H.Ş.-A.Ş.

Etik Komite Onayı: Yazar, makalenin etik kurul izni gerektirmeyen makaleler arasında yer aldığını belirtmiştir.

Çıkar Çatışması: Yazarlar, çıkar çatışması olmadığını beyan etmiştir.

Finansal Destek: Yazarlar, bu çalışma için finansal destek almadığını beyan etmiştir.

References

- Aksu, A., Uludağ, Z., & Çağlar, N. (2008). Sanat, kent ve mimarlık eleştirisi için ortak bir tema: Kent kolajları. *Gazi Üniversitesi Mühendislik Mimarlık Fakültesi Dergisi*, 23(4), 741-748.
- Arayıcı, O. (2015). Mekân ve tasarım üzerine tanımlar. *Ege Basım*.
- Atkins, R. (1993). *Artspoke: A Guide To Modern Ideas, Movements, And Buzzwords, 1848-1944*. Abbeville Press.
- Banks, J., Bowman, N. D. (2024, a). Symbolism, purpose, identity, relation, emotion: Unpacking the SPIRES of sense of place across digital and physical spaces. *Poetics*, 105, 1-12.
- Banks, J., Bowman, N. (2024, b). Murmuring crowds and flickering lights: exploring sense of place across spatial materialities and valences. 57th Hawaii International Conference on System Sciences.
- Birer, E., Kaya, S. (2019). Duyusal kolaj ve mekân. *Sanat ve Tasarım Dergisi*, 24, 111 - 125.
- Canbakkal Ataoğlu, N. (2013). Sirkülasyon alanları tasarımında kolaj etkisi. *Mimarlık Dergisi*, 374, 107-119.
- Canoğlu, S. (2019). İçmimarlık eğitiminde kolaj tekniğinin yaratıcı düşünceye etkisi üzerine bir değerlendirme. *IDA: International Design and Art Journal*, 1(1), s. 74-88.
- Ching, F. D. (2019). *Mimarlık -Biçim mekan ve düzen*. Nobel Akademik Yayıncılık.
- Emir, G., Ayataç, H. (2020). *Kamusal mekânın beş duyuda algısı: Kentsel duyu mekânları: Duyu kaybı olan kullanıcıların kentsel mekân kalitesi üzerine bir araştırma*. 28. Kentsel Tasarım ve Uygulamalar Sempozyumu, Kentsel Tasarımda Süreci Tasarlamak. İstanbul: Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Yayınları.
- Güleç Solak, S. S. (2017). Mekân-Kimlik etkileşimi: Kavramsal ve kuramsal bir bakış. *MANAS Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 6(1), 13-37.
- Güler Akyüz, D. M. (2020). Mekan algısı ve işitsel konfor üzerine bir araştırma. *IDA: International Design and Art Journal*, 2(1), 17-30.
- Gümüş, İ. (2019). Duyular mimarlığı ve Zumthor. *Yapı Dergisi*, 449, 44-49.
- Hasol, D. (2005). *Ansiklopedik mimarlık sözlüğü*. Yem Yayın.
- Kuban, D. (2016). *Mimarlık kavramları*. Yem Yayın.
- Lynch, K. (2012). *Kent imgesi*. İş Bankası Kültür Yayınları.
- Lynton, N. (1991). *Modern sanatın öyküsü*. Remzi Kitabevi.
- Manav, B. (2015). Renk-Anlam-Mekân ilişkisi. *The Turkish Online Journal of Design, Art and Communication TOJDAC*, 5(3), 22-27.
- Öztürk, N. (2014). Malzeme ve İnşaat süreçlerinin yeniden tasarlanması: Bruder Klaus Şapeli ve betonarmenin potansiyeli. *Anadolu Sanat ve Tasarım Dergisi, Mimarlık ve Tasarım Fakültesi*, 13, 93-103.

Pallasmaa, J. (2011). *Tenin gözleri*. Yem Yayın.

Scannell, L., Gifford, R. (2017). The experienced psychological benefits of place attachment. *Journal of Environmental Psychology*, 51, 256-269.

Sharr, A. (2010). *Mimarlar İçin Heidegger*. Yem Yayın.

Sözen, M., Tanyeli, U., (2001). *Sanat kavram ve terimleri sözlüğü*. Remzi Kitabevi.

Şimşek, O., Balkan, S., & Koca, A. (2022). Mekânsal deneyimlerde sinestezi (Çoklu duyuşsal algı) kavramı ve teknolojiyle değişiminin incelenmesi. *Mimarlık Bilimleri ve Uygulamaları Dergisi*, 7 (Özel sayı), 40-59.

Online References

- Url-1. (2023). https://www.youtube.com/watch?v=dWNV_JFolLg. adresinden alındı. 03.12.2024.
- Url-2. (2019). <https://invisiblebordeaux.blogspot.com/2019/12/is-cite-du-vin-really-any-good.html>. adresinden alındı. 15.02.2024.
- Url-3. (2016) https://www.archdaily.com/798340/peter-zumthors-bruder-klaus-field-chapel-through-the-lens-of-aldo-amoretti/5813909fe58ece9678000316-peter-zumthors-bruder-klaus-field-chapel-through-the-lens-of-aldo-amoretti-photo?next_project=no. adresinden alındı. 17.02.2024.
- Url-4. (2009). <https://www.archdaily.com/13358/the-therme-vals>. adresinden alındı. 20.02.2024.
- Url-5. (2024). <https://sozluk.gov.tr/>. 05.01.2024.
- Url-6. (2024). <https://www.etymonline.com/search?q=collage> adresinden alındı. 10.01.2024.
- Url-7. (2023). <https://tobyleon.com/tr/blogs/sanat-tasarim/tembel-nerd-aciklayici-pablo-picassonun-kolaj-sanati> adresinden alındı. 15.01.2024.
- Url-8. (2017). <https://manifold.press/cool-zamanlar-genclik-archigram-ve-tarifi-zor-bir-his-uzerine> adresinden alındı.20.01.2024.

Image References

Image 1.

Created by authors.

Image 2.

https://www.youtube.com/watch?v=dWNV_JFolLg. 2023

Image 3,4,5.

<https://invisiblebordeaux.blogspot.com/2019/12/is-cite-du-vin-really-any-good.html>. 2023

Image 6,7,8.

https://www.archdaily.com/798340/peter-zumthors-bruder-klaus-field-chapel-through-the-lens-of-aldo-amoretti/5813909fe58ece9678000316-peter-zumthors-bruder-klaus-field-chapel-through-the-lens-of-aldo-amoretti-photo?next_project=no. 2023

Image 9,10.

<https://www.archdaily.com/13358/the-therme-vals>. 2023

Image 11,12.

<https://tobyleon.com/tr/blogs/sanat-tasarim/tembel-nerd-aciklayici-pablo-picassonun-kolaj-sanati>. 2023

Image 13,14.

<https://manifold.press/cool-zamanlar-genclik-archigram-ve-tarifi-zor-bir-his-uzerine>. 2023

Image 15.

Birer, E. & Kaya, S. (2019). Duyusal kolaj ve mekân. *Sanat ve Tasarım Dergisi*, 24, 111 - 125

Image 16,17.

Created by authors.

Yapılandırılmış Özet

Mekân kavramı, insanların varlığından itibaren önemini koruyan ve araştırmacıların sürekli olarak ilgisini çeken bir konudur. Mekân sadece fiziksel bir kavram değil aynı zamanda dokunma, koklama, tatma, görme ve duyma gibi çeşitli duyularla hissedilen soyut anlamları da içeren çok katmanlı bir yapıdır. Dolayısıyla birçok disiplinden araştırmacı, mekânı farklı perspektiflerden ele almış ve bu konu, çeşitli disiplinler arasında ortak bir çalışma alanı haline gelmiştir. Mekân algısı da birçok araştırmacı tarafından incelenmiş ve çeşitli görüşler ortaya konmuştur. Mekânın fiziksel ve bilişsel algılanması, tasarım disiplinleri bağlamında çeşitli yönleriyle araştırılmıştır. Mekânın tariflenmesi ve algılanmasında birçok farklı yöntem kullanılmış ve çeşitli yöntemler farklı kullanıcı grupları üzerinde test edilerek mekân algısının ölçülmesi ve değerlendirilmesinde yenilikçi yaklaşımlar geliştirilmiştir.

Mekân algısı ve bunun yüzyıllar boyunca nasıl tartışıldığı ve kavramsallaştırıldığı dinamik ve güncel bir çalışma konusu olmaya da devam etmektedir. Bu araştırma, bireysel anıların kolaj tekniğini kullanarak mekânsal ve duysal bağlamda yorumlanmasını amaçlayan TÜBİTAK destekli bir atölye çalışmasının sonuçlarından yola çıkarak mekân algısında yer alan zihinsel ve duysal süreçlere odaklanmaktadır. Bu noktada özellikle anı, hafıza ve mekân anlatımı konularının oluşturduğu üçgen irdelenmiştir. Özellikle, katılımcıların mekânsal deneyimlerini ve duygularını nasıl ifade ettiklerini anlamak ve değerlendirmek amaçlanmaktadır. Ayrıca, farklı disiplinlerden gelen katılımcıların bu süreçte nasıl yaklaştıklarını ve eğitim geçmişlerinin mekân algılarını nasıl etkilediğini incelemek amaçlar arasındadır. Bu amaç doğrultusunda TÜBİTAK 2237-A kapsamında "Metinden Mekâna Bilişsel Haritalama" etkinliği yapılmıştır. Bu etkinlikte, 11.11.2023 tarihinde "Metin, Kolaj, Mekân" adıyla bir atölye çalışması gerçekleştirilmiştir. Atölyenin hedeflerinden biri, sanat ve tasarım süreçlerinde sıkça kullanılan kolaj tekniğini mekân anlatımı ve algısı üzerine kullanmaktır. Atölye başlamadan birkaç gün önce katılımcılardan çeşitli materyaller getirilmesi istenmiştir. Katılımcılar atölyeden önce bir anısına odaklanmış ve o anıyı nasıl anlatabileceğine dair görme, dokunma, tat alma (tekstil malzemesi, kahve, kâğıt, fotoğraf, çeşitli dekoratif elemanlar vb.) gibi duygularla iletişim kurabileceği materyalleri çalışmada hazır bulundurmışlardır. Atölye, teorik ve uygulamalı olmak üzere iki bölümden oluşmuştur. İlk bölümde katılımcılarla mekân, duyular, anı ve hafıza gibi kavramlar tartışılmış ve mekân algısının oluşumundaki etmenler üzerinde durulmuştur. İkinci bölümde ise katılımcılardan hafızalarında yer etmiş bir anıyı ve mekânı kolaj tekniğiyle ifade etmeleri istenmiştir. Bunu yaparken getirdikleri malzemeleri kullanmaları istenmiştir. Çünkü bu malzemeler onların kişisel anılarına odaklanmaktadır. Fakat bazen de katılımcılar arasında kendi anısına yardımcı olabilecek malzemeler üzerinden diğer katılımcılarla bir alışveriş olmuştur. Çalışmanın sonunda katılımcıların anılarıyla ilgili hislerini anahtar kelimelerle çalışmalarına eklemeleri istenmiştir. Bu anahtar kelimelerde katılımcıların birçokunun iyi duygulara odaklandığı görülmüştür. Çalışma tamamen bittikten sonra katılımcıların ürettiği çalışmalar dijital ortamda saklanmıştır. Birkaç ay sonra 10 katılımcıya ulaşılarak onlara çalışmayla ilgili bazı sorular sorulmuştur. Daha önce mekân ve anı kavramlarıyla ilgili neler bildiği ve bu atölyede neler öğrendiği; anı ve mekân ilişkisini kurarken kolajın kendilerine ne kadar yardımcı olduğu / olmadığı; kolaj tekniğini kullandıklarında anılarında bir canlanma ya da değişme olup / olmadığı gibi sorular sorulmuştur. Cevaplar üzerinden katılımcıların çalışmaya yaklaşımı sorgulanmıştır. Bu sorgulama hem verdikleri cevaplar hem de yaptıkları çalışmalar üzerinden gerçekleştirilmiştir. Birkaç ay sonra kurulan bu iletişimle katılımcıların atölye çalışmasına bakışlarının derinleşmesi beklenmiştir. Onlarla kurulan soru cevap ilişkisi atölye çalışmasının bir parçasını oluşturmaktadır.

Katılımcıların tamamı tasarım öğrencilerinden oluşmaktadır. Dolayısıyla hepsinin tasarım eğitimi geçmişi bulunmaktadır. Fakat özellikle mimarlık ve iç mimarlık eğitimi alanların mekânla ilişkisinin diğer gruplara göre daha güçlü olduğu gözlemlenmiştir. Grafik tasarım öğrencilerinin ise mekânla bağlantılarının zayıf olduğu belirlenmiştir. Sonuç üründe grafik tasarım öğrencilerinin mekândan çok anılarına odaklandığı görülmüştür. Mekân eğitimi alan öğrencilerin ise anılarını anlatırken mutlaka "mekân" kavramını kullandıkları gözlemlenmiştir. Burada alınan eğitimin teoride ve uygulamada verilen kararlarda etkili olduğu kanısına varılmıştır. Bir diğer sonuç ise mimarlık / iç mimarlık öğrencilerinden Birinci sınıf olan öğrenciler ile lisansüstü düzeyde olan öğrencilerin bakış açılarının farklılığı üzerinedir. Birinci sınıf öğrencisi tıpkı grafik tasarım öğrencileri gibi daha çok anılarına odaklanmıştır. Eğitimle ilgili farklılıklar göz önünde bulundurulduğunda, sorgulanması gereken konulardan biri de eğitimin çalışmaları kısıtlayıp kısıtlamadığı üzerinedir. Çünkü mekân eğitimi alan öğrenciler anılarından çok mekân konusunda kendilerini sınırlandırmıştır. Fakat, bunun iyi veya kötü bir durum olduğunu söylemek mümkün değildir. Dolayısıyla bu konu yeni bir çalışma için tartışma konusunu açmaktadır. Atölyenin sonunda elde edilen veriler, deneyimlerin ve anıların kişisel ve öznel olduğunu ortaya koymuştur. Ortak bir genelleme yapmak zor olsa da atölye genel olarak başarılı kabul edilmiştir ve katılımcıların mekân ve anılarla ilgili farkındalık kazanmalarına katkı sağlamıştır. Atölye süresinin kısıtlı olması nedeniyle katılımcılar üretimlerini yeterince tartışma fırsatı bulamamışlardır. Bundan dolayı, gelecekte benzer etkinlikler için atölye süresinin uzatılması önerilmektedir. Örneğin, tam günlük bir atölye çalışması, sabahları öğrencilerin anılarının derinlemesine incelendiği uzun bir tartışma oturumunu içerebilir. Öğleden sonra ise tartışmada elde edilen verilerden uygulamalar yapılabilir ve ardından çalışmalar sergilenip tartışılabilir. Bu, bilgi, duygu ve tartışmaların daha katmanlı ve iç içe geçtiği daha başarılı bir süreç sağlayacaktır. Bu şekilde, daha derinlemesine tartışmaların ve eleştirilerin yapılması mümkün olabilir. Sonuç olarak, bu çalışmanın mekân algısı üzerine yapılan araştırmalara önemli bir katkı sağladığı ve gelecekteki benzer çalışmalar için bir referans kaynağı olabileceği düşünülmektedir.

Yapay Zekânın Grafik Tasarımda Yenilik, Özgünlük ve İşlevsellik Açısından Logo Tasarımı Üzerindeki Etkileri

The Effects of Artificial Intelligence on Logo Design in Terms of Innovation, Originality and Functionality in Graphic Design

Şükran BULUT 
Mehmet Akif ÖZDAL 

Sivas Cumhuriyet Üniversitesi, Eğitim
Fakültesi, Güzel Sanatlar Eğitimi Bölü-
mü, Sivas, Türkiye



Geliş Tarihi/Received: 30.04.2024
Revizyon Talebi/Revision
Requested: 31.07.2024
Son Revizyon/Last Revision: 04.12.2024
Kabul Tarihi/Accepted: 25.02.2025
Yayın Tarihi/Publication Date: 21.03.2025
Sorumlu Yazar/Corresponding Author:
Şükran BULUT
E-mail: sukranblt@gmail.com

Cite this article as: Bulut, Ş. & Özdal M. A. (2025). The effects of artificial intelligence on logo design in terms of innovation, originality and functionality in graphic design. *Art and Interpretation*, 45, 53-61.



Content of this journal is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License.

Öz

Araştırmanın konusu yapay zekâ teknolojilerinin grafik tasarımda logo tasarımı üzerindeki etkilerini inceleme üzerinedir. Çalışma nitel araştırma yöntemleri kapsamında karşılaştırmalı analiz, literatür taraması ve mantıksal akıl yürütme teknikleri kullanılarak gerçekleştirilmiştir.

Bu yaklaşımlar yapay zekânın grafik tasarım üzerindeki etkilerini ve teknolojik gelişmelerin sanatsal ifade ile tasarımcı rolü üzerindeki etkilerini incelemek için seçilmiş olup elde edilen verilere ve teorik çerçevelere dayanarak analiz edilen literatür ve çalışmalar kapsamında sınırlandırılmıştır. Araştırmanın amacı yapay zekâ ve grafik tasarım arasındaki etkileşimi kavramsal olarak tartışmak ve bu etkileşimin tasarımcı kimliği ile sanatsal ifade üzerindeki etkilerine dair içgörüler sunmaktır. Araştırmanın bulguları, yapay zekâ teknolojilerinin grafik tasarım alanında hem yaratıcı süreçlere hem de çıktılarının niteliğine yönelik çok yönlü etkiler yarattığını ortaya koymaktadır. Bu etkiler, olumlu ve olumsuz yönleriyle kapsamlı bir şekilde değerlendirilmiştir. Sonuçları ise yapay zekâ teknolojilerinin grafik tasarım süreçlerini etkileyerek tasarımcıların yaratıcı ve teknik yaklaşımlarını yeniden şekillendirdiğini göstermiştir. Bu şekillendirme hem tasarımcıların mesleki pratiklerinde hem de grafik tasarım sektörünün genel işleyişinde önemli değişimlere yol açmıştır. Bu değişimler arasında tasarımcıların yaratıcı süreçlerinde daha hızlı ve verimli çalışabilmeleri, tekrarlayan görevlerin otomasyonu sayesinde daha fazla odaklanma ve yenilikçilik sağlanması, tasarım araçlarının gelişmesiyle birlikte daha geniş yaratıcı imkanlara sahip olunması ve müşteri beklentilerinin daha hızlı ve etkili bir şekilde karşılanabilmesi yer almaktadır.

Anahtar Kelimeler: Yapay Zekâ, grafik tasarım, teknoloji, logo, özgünlük

ABSTRACT

The subject of the research is to examine the effects of artificial intelligence technologies on logo design in graphic design. The study was conducted using comparative analysis, literature review and logical reasoning techniques within the scope of qualitative research methods.

These approaches have been selected to examine the effects of artificial intelligence on graphic design and the effects of technological developments on artistic expression and the role of designers and have been limited within the scope of literature and studies analyzed based on the obtained data and theoretical frameworks. The aim of the research is to conceptually discuss the interaction between artificial intelligence and graphic design and to provide insights on the effects of this interaction on designer identity and artistic expression. The findings of the research reveal that artificial intelligence technologies create multifaceted effects on both creative processes and the quality of outputs in the field of graphic design. These effects have been comprehensively evaluated in terms of their positive and negative aspects. The results showed that artificial intelligence technologies affect graphic design processes and reshape the creative and technical approaches of designers. This shaping has led to significant changes both in the professional practices of designers and in the general functioning of the graphic design sector. These changes include enabling designers to work faster and more efficiently in their creative processes, providing more focus and innovation through the automation of repetitive tasks, having wider creative opportunities with the development of design tools, and meeting customer expectations more quickly and effectively.

Keywords: Artificial Intelligence, graphic design, technology, logo, originality

Giriş

Modern çağın en çarpıcı sorunsallarından biri akıl ve zekâyı kullanabilen makinelerin mümkün olup olmadığıdır. “Teknolojinin hızlı evrimi, grafik tasarım dünyasında önemli değişiklikler meydana getirmiştir” (Özdal, 2024, s. 84). Bu konu makine zekâsını ve makinelerin düşünme yeteneğini sorgulayan öncü çalışmalarla gündeme gelmiş, makinelerin insan gibi düşünebilir olup olmadıklarını tartışmıştır. Bu temel sorgulama, yapay zekâ araştırmalarının merkezine insan zekâsının fonksiyonlarını problem çözme, akıl yürütme, öğrenme, algılama ve taklit edebilen makinelerin geliştirilmesi fikrini yerleştirmiştir. Bu gelişmeler, tasarım kriterleri üretkenlik, özgünlük ve işlevsellik açısından önemli soruları gündeme getirmiştir (Al Harbi, Tidjon, & Khomh, 2023, s. 42). Yapay zekâ ve grafik tasarım süreçlerinin bu kriterlere göre değerlendirilmesinin sanat ve tasarım disiplinleri için öneme sahip olduğu açıktır.

Yöntem

Bu araştırmada, nitel araştırma yöntemlerinden biri olan karşılaştırmalı analiz kullanılmıştır. Literatür taraması ile elde edilen veriler, mantıksal akıl yürütme tekniğiyle analiz edilmiştir.

Mantıksal akıl yürütme mevcut bilgiler arasındaki ilişkileri analiz ederek mantıklı sonuçlara ulaşma sürecidir ve bu süreç, çıkarım yapma, hipotez oluşturma ve problem çözme gibi entelektüel faaliyetlerin temelini oluşturur (Desai & Riedl, 2024, s. 5). Karşılaştırmalı analiz ise iki veya daha fazla unsurun benzerliklerini ve farklılıklarını inceleyerek bunların güçlü ve zayıf yönlerini değerlendiren bir araştırma yöntemidir (Oleksy, 2023, s. 265).

Grafik Tasarım

Grafik tasarım, görme yetisinin temel iletişim araçlarından biri olarak kabul edilir (Son vd., 2024, s. 102). Bu disiplin, afişlerden el ilanlarına, billboardlardan ambalajlara ve kitaplardan dergilere kadar bir dizi yazılı ve görsel materyali kapsar (Andreyev, 2007, s. 4). Söz konusu “Görsel materyaller etkili bir şekilde metinle ilişkilendirildiğinde bireyin en önemli bilgiye dikkatini yoğunlaştırmasına, metnin bilgisel bağlantılarını güçlendirerek kavramsal bağlantılar kurmada daha somut ve anlaşılır örnekler sunar” (Tepecik & Kaya-bekir, 2017, s. 1642).

Tam da bu noktada, grafik tasarımın başarısı, tasarımcının mesajını etkili bir şekilde hedef kitleye iletebilme yeteneğine ve hedef kitlenin bu mesajı algılayıp anlamlandırabilmesine bağlıdır (Huang vd., 2023, s. 94). Bu alanda tipografi, illüstrasyon, karikatür, serigraf ve gravür gibi çeşitli teknikler; afiş, billboard, dizgi kitap, ambalaj, fotoğrafçılık, logo tasarımı, 3D animasyon, interaktif medya, stant, pano, kitap kapağı ve kurumsal kimlik malzemeleri gibi farklı uygulama alanlarında kullanılır. Bu geniş yelpazede gerçekleştirilen faaliyetler, grafik tasarımın iletişimdeki çeşitliliğini ve etkisini gözler önüne sermektedir. Denli de bu durumu, “Görsel iletişim tasarımcısı, ortaya bir ürün çıkarmak amacıyla teori ve uygulamayı ortak bir paydada buluştururken, teknolojik imkânlardan ve iletişim kaynaklarından beslenmektedir” (Denli, 2016, s. 1476) şeklinde ifade etmiştir.

Yapay Zekâ

Yapay Zekâ (AI), literatürde genellikle bilgisayarların insan gibi düşünme ve öğrenme yeteneklerini taklit etmesi şeklinde tanımlanır. Bu, yapay sinir ağları, makine öğrenimi ve veri madenciliği gibi teknolojiler kullanılarak gerçekleştirilir (Aldahoul vd., 2023, s. 115). AI’nın başka bir tanımı ise insan zekâsına özgü algılama, öğrenme, düşünme, fikir yürütme gibi fonksiyonları taklit edebilen yapay işletim sistemleridir (Nghiem vd., 2024, s. 89). Grafik tasarım gibi alanlarda ise yapay zekâ, insan eliyle oluşturulan algoritmalarla programlanan makinelerdeki bir zekâ türü olarak kabul edilir (Son vd., 2024, s. 102).

Yapay zekâ araştırmalarının amacı yapay yöntemlerle insan düşünme kabiliyetini taklit etmektir. Ancak, AI sistemlerinin insan düşüncelerinin karmaşıklık yaratıcılığını ve özgünlüğünü tam olarak taklit edebildiğini söylemek zor olabilir (Cheng vd., 2023, s. 78). Yapay zekâ ve akıllı öğrenme sistemleri, insanların hayatlarını daha verimli ve üretken bir hale getirerek, hızlı, doğru ve etkin karar alma süreçlerini mümkün kılar (Xu, 2023, s. 141).

Gülpınar ve Boyraz’a göre; “Yapay zekâ, bilgisayar sistemlerinin insan zekâsının çeşitli yönlerini taklit edebilmesi için geliştirilen teknolojiler ve algoritmalar bütünüdür” (Gülpınar & Boyraz, 2024, s. 3).

Yapay Zekâ Sanatı ve Sanatçı İlişkisi

Teknolojik gelişmeler ve sanat tarihi arasındaki ilişki, sanatçıların

yeni teknikler ve materyalleri keşfetmesine ve bu sayede sanat eserleri üretmesine olanak tanımıştır (Xing & Marwala, 2018, s. 143). Bilgisayar teknolojisinin gelişmesiyle birlikte sanatçılar bilgisayar desteğiyle daha önce mümkün olmayan eserler üretebilir hale gelmişlerdir (Srinivasan & Uchino, 2021, s. 78). Bu durum sanat kavramını etkileyerek, dijital sanatın gelişimine katkıda bulunmuştur (Cetinic & She, 2021, s. 110). Bilgisayarların sanat alanında kullanımı, sanatçıların yeni türlerde eserler üretmesine imkan tanımış, yapay zekâ uygulamalarının sanat alanında çeşitli şekillerde kullanılmasına olanak sağlamıştır (Chen vd., 2019, s. 95). Yapay zekâ teknolojisiyle yaratılan eserler hem teknolojinin kullanımını hem de sanatçının yaratıcılığını sergiler (Mikalonytė & Kneer, 2021, s. 84).

Edmund Berkeley’nin bilgisayar yazılımı alanındaki çalışmaları ve “Giant Brains or Machines That Think” adlı kitabında yaptığı öngörüler, özellikle bilgisayarların insan zekâsıyla benzer işlevleri yerine getirebileceği ve karmaşık problemleri çözebileceği fikrine dayanmaktadır (Dobrev, 2013, s. 102). Bu öngörüler, bilgisayar teknolojisinin sadece matematiksel ve lojistik problemleri çözmekle kalmayıp, aynı zamanda yaratıcı süreçlere de katkıda bulunabileceği düşüncesini desteklemiştir (Russo, 2023, s. 89). Bu bakış açısı, sanat üretiminde dijital araçların kullanımının meşrulaştırılmasına ve bu teknolojilerin sanatçıların elinde güçlü birer ifade aracı haline gelmesine katkıda bulunmuştur (Ding & Chan, 2024, s. 112). Dijital sanat, teknolojik araçların ve yöntemlerin sanat üretimine entegre edilmesiyle ortaya çıkmış, bu da sanatın algılanış ve üretim şekillerinde paradigma kaymalarına yol açmıştır (Lin & Riedl, 2023, s. 76). Yeni sanat formu, sanatçılara dijital ortamda manipülasyon yapma, gerçeküstü görüntüler oluşturma ve interaktif eserler yaratma gibi daha önce mümkün olmayan ifade biçimleri sunmuştur (Yampolskiy, 2020, s. 58). Ayrıca dijital sanatın sanat dünyasındaki rolü, sanat eserlerinin sergilenme, dağıtım ve tüketim şekillerinde de yenilikler getirmiş, sanal galeriler ve dijital sergiler gibi yeni sergileme ortamlarının ortaya çıkmasına olanak sağlamıştır (McCormack vd., 2019, s. 134).

Dijital görüntüleme ve ses yazılımları, sanatçıların eserlerini dijital ortamda yeniden düzenlemelerine, geleneksel sanat tekniklerinin ötesine geçen yeni görsel ve işitsel deneyimler yaratmalarına imkan tanımıştır (Chen vd., 2019, s. 95). Bu yazılımlar sayesinde sanatçılar var olan eserler üzerinde dijital müdahaleler yapabilir, sanat eserlerini katmanlar halinde inşa edebilir ve eserlerine çok boyutluluk kazandırabilirler (Mikalonytė & Kneer, 2021, s. 84). Bu süreç, sanatçıların kendilerini ifade etme biçimlerini zenginleştirmiş, özgün ve yenilikçi eserlerin ortaya çıkmasına olanak sağlamıştır (Rožanec et al., 2023, s. 57). Bu durum sanatın sınırlarını genişletmiş ve sanatçılara, teknolojiyle iç içe geçmiş yeni bir yaratıcılık alanı sunmuştur (Crimaldi & Leonelli, 2023, s. 68). Dolayısıyla yapay zekâ sistemleri, sanatçıların eserlerini pazarlamada da önemli bir rol oynayarak eserlerin daha geniş kitlelere ulaşmasına yardımcı olmaktadır (Gmeiner et al., 2022, s. 50).

Yapay Zekânın Logo Tasarımı Üzerindeki Etkilerinin İncelenmesi

Yapay zekâ, son yıllarda birçok endüstride ve alanda önemli gelişmelere öncülük etmiştir. Özellikle de görsel alanlarda, logo tasarımında bu etki gözle görülürdür (Pandey vd., 2020, s. 120). Yapay zekâ destekli araçlar, tasarım süreçlerini hızlandırmakta ve daha verimli hale getirmekte önemli bir rol oynar. Ayrıca, YZ’nin kullanıcı tercihleri ve davranışları üzerine yapılan analizlerle kişiselleştirilmiş tasarımlar oluşturma kabiliyeti, web sitelerinin kullanıcılar özel içerikler sunmasını ve kullanıcı deneyimini artırmasını sağlar. Yapay zekâ, büyük veri analizi ve trend tahminleri yapma yetenekleriyle tasarım eğilimlerini belirlemede kilit bir role sahiptir, bu da tasarımcıların gelecekteki taleplere uyum sağlamaları-

nı ve rekabet avantajı kazanmalarını mümkün kılar (Ding & Chan, 2024, s. 134). Duygu analizi ve geri bildirimlerin değerlendirilmesi konusunda, YZ tasarımcılara kullanıcı tepkilerini daha iyi anlama konusunda yardımcı olabilir (Liu vd., 2023, s. 97). Ayrıca, YZ'nin otomatik A/B testleri ve optimizasyonlar yaparak web sitelerinin performansını artırma potansiyeli bulunmaktadır. Doğal dil işleme yetenekleri sayesinde, YZ web sitelerindeki içeriği analiz edebilir ve kullanıcı dostu metinler oluşturabilir. Bu, kullanıcıların sorularına yanıt verme ve etkileşimli bir deneyim sunma kapasitesini artırır. Tasarım asistanları ve otonom tasarım araçları gibi YZ destekli araçlar, tasarımcılara tasarım süreçlerinde destek olabilir veya tamamen otomatikleştirilmiş tasarım süreçleri sunabilir.

Yapay Zeka ile Dönüşen Grafik Tasarımda Logo Tasarımı

Yapay Zeka (YZ) günümüz teknoloji alanındaki en büyüleyici gelişmelerden biridir. Bu ileri teknoloji, bilgisayar sistemlerinin insan zekasını simüle etme sürecine dayanır; bu da makinelerin öğrenme, akıl yürütme, algılama ve doğal dilleri işleme yeteneklerini kapsar (Russell & Norvig, 2020, s. 15). Yapay zekâ genellikle büyük veri kümelerinden öğrenme yeteneğine sahip olacak şekilde tasarlanır, derin öğrenme ve makine öğrenimi algoritmalarıyla donatılarak belirli görevleri gerçekleştirmek üzere eğitilir (LeCun, Bengio, & Hinton, 2015, s. 436).

Grafik tasarım dünyası yapay zekânın sunduğu olanaklardan özellikle etkilenmiş bir alandır. Logo tasarımı gibi kritik grafik tasarım unsurlarında yapay zekâ tasarım süreçlerini yeniden şekillendirme potansiyeline sahiptir (Kuang & Fabricant, 2019, s. 89). Sanat ve resim alanında yapay zekâ tabanlı sistemler, sanatçıların yaratıcılıklarını genişletmelerine ve yeni sanatsal ifade biçimleri keşfetmelerine olanak tanır (Elgammal, Liu, Elhoseiny, & Mazzone, 2017, s. 214). Bu sistemler, karmaşık desenler ve dokular oluşturabilir, renklendirmeler yapabilir ve hatta tamamen yeni sanat eserleri üretebilir ayrıca "...içerik ve stil bakımından ileri bir üslup anlayışının ve sanat kaygısının izlerini taşır" (Berkli, 2010, s. 2).

Logo tasarımında, yapay zekâ algoritmaları mevcut sanat eserlerinden öğrenerek bu eserlerin stilini taklit edebilir veya yeni, özgün logolar oluşturmak için bu stilleri birleştirebilir (Hertzmann, 2018, s. 102). Bu, markaların benzersiz ve akılda kalıcı logolar elde etmelerine yardımcı olur. Böylece güçlü bir marka kimliği oluştururlar.

Ancak yapay zekânın getirdiği yeniliklerin yanı sıra etik ve sosyal sorunlar da vardır. Özerklik, sorumluluk ve gizlilik gibi konular, yapay zekânın karar alma süreçlerine dahil olmasıyla daha da karmaşık hale gelmiştir (Bostrom & Yudkowsky, 2014, s. 316). Ayrıca, yapay zekânın işgücü piyasasına potansiyel etkileri, işsizlik oranlarındaki muhtemel artışlar ve mesleklerin geleceği üzerindeki etkiler gibi konular da önemli tartışma konuları arasındadır (Frey & Osborne, 2017, s. 254).

Bu teknolojinin getirdiği yenilikler, tasarım süreçlerini dönüştürme ve kullanıcı deneyimini zenginleştirme potansiyeline sahiptir. Ancak, bu teknolojinin etik ve sosyal boyutları da dikkatle ele alınmalıdır, böylece yapay zekânın faydaları en üst düzeye çıkarılırken potansiyel riskler de minimize edilir.

Üretkenlik

Yapay zekâ (YZ), logo tasarımı gibi yaratıcı alanlarda üretkenliği önemli ölçüde etkilemektedir (Li & Yang, 2023, s. 102). Bu teknolojilerin entegrasyonu, tasarım süreçlerini hızlandırırken aynı zamanda algoritmik süreçler aracılığıyla sunulan yenilikçi tasarım önerileri ile tasarımın sınırlarını genişletmektedir. Üretkenlik, tasarım sürecinin verimliliği, tasarımların özgünlüğü ve yenilikçiliği açısından ele alındığında, yapay zekânın bu alandaki katkıları gözle görülür bir şekildedir (Main & Grierson, 2020, s. 89). Yapay zekâ ta-

banlı araçlar, tasarımcılara geniş bir tasarım alternatifleri yelpazesi sunarak, özellikle zaman alıcı tasarım görevlerinde verimliliği artırmakta ve yaratıcılığı teşvik etmektedir (Halina & Guzdial, 2022, s. 115). Bu durum, tasarımcıların daha özgün ve yenilikçi tasarımlar oluşturmaya olanak tanımakta, böylece üretkenliğin yeni bir boyut kazanmasını sağlamaktadır.

Logo tasarımında yapay zekânın üretkenlik üzerindeki etkileri, tasarım süreçlerindeki verimlilik artışı, tasarımların özgünlüğü ve yenilikçiliği ile bu teknolojilerin tasarımcıların yaratıcı ifadeleri üzerindeki etkileri aracılığıyla incelenmektedir (Rezwana & Maher, 2022, s. 130). Bu etkiler, tasarım süreçlerinde karşılaşılan zorlukların üstesinden gelinmesinde de yeni yollar sunmaktadır. Yapay zekâ araçlarının logo tasarımı üzerindeki etkilerinin anlaşılması, literatür taraması, vaka analizleri ve tasarım uzmanlarıyla yapılan röportajlar gibi çeşitli araştırma yöntemleri kullanılarak gerçekleştirilir (Lin & Riedl, 2023, s. 142). Bu çeşitlilik, yapay zekânın tasarım üzerindeki etkilerini derinlemesine anlamayı ve bu etkileri objektif bir şekilde değerlendirmeyi sağlar.

Dolayısıyla, yapay zekâ teknolojileri, logo tasarımında üretkenliği artırarak tasarım süreçlerini ve yaratıcı çıktıları dönüştürmektedir. Bu dönüşüm tasarım pratiklerinin geleceğine yönelik önemli içgörüler sunmakta ve tasarımcıların bu yeni teknolojik ortama adaptasyonunu kolaylaştırmaktadır.

Özgünlük

Yapay zekânın logo tasarımındaki etkileri incelenirken, özgünlük kritik bir boyut olarak öne çıkar (Shin vd., 2024, s. 78). Bu teknolojiler, tasarım süreçlerine yenilikçi yaklaşımlar sunarak tasarımcıların yaratıcılık sınırlarını genişletmekte ve özgün tasarım çıktıları üretmelerine olanak tanımaktadır (Son vd., 2024, s. 132). Özgünlük, tasarım benzersizliği ve yaratıcılığının ölçütü olarak, yapay zekâ destekli tasarım araçlarının kullanımının tasarım kalitesi üzerindeki etkilerini değerlendirmek için temel bir kriterdir (Xu, 2023, s. 89).

Yapay zekâ tabanlı sistemler, geniş veri setlerinden öğrenerek ve geçmiş tasarım örneklerinden ilham alarak, tasarımcılara özgün tasarım önerileri sunabilir (AlDahoul vd., 2023, s. 107). Bu sistemler, tasarım süreçlerinde özgünlüğü teşvik eden yenilikçi öğeler sunarak, tasarımcıların mevcut trendlerden sıyrılmasına ve benzersiz tasarım çözümleri oluşturmaya yardımcı olur. Ancak, yapay zekâ teknolojilerinin özgünlük üzerindeki etkisi çift yönlüdür; bu sistemlerin önerdiği tasarımların benzersizliği ve yaratıcılığı, algoritmaların eğitildiği veri setlerinin çeşitliliği ve kalitesine bağlıdır (Halina & Guzdial, 2022, s. 96). Yapay zekâ destekli tasarım araçlarının özgünlüğe etkisi, bu araçların sunduğu tasarım alternatiflerinin yaratıcılık derecesi ve bu alternatiflerin tasarımcıların kendi yaratıcı vizyonlarıyla nasıl entegre edildiği üzerinden incelenir (Main & Grierson, 2020, s. 88).

İşlevsellik

Yapay zekâ logo tasarımı alanlarında önemli etkilere sahiptir. İşlevsellik açısından incelendiğinde, yapay zekâ tasarım sürecini optimize eder ve kullanıcı deneyimini geliştirir (AlDahoul vd., 2023, s. 95). Yapay zekâ, veri analizi ve kullanıcı davranışı tahmini ile web sitesi etkileşimlerini analiz eder. Bu verilerle tasarımlar kullanıcıya daha uygun hale getirilir (Shi vd., 2022, s. 105). Kişiselleştirme ve öneri sistemleri, kullanıcı deneyimini artırır. Hızlı içerik oluşturma ve düzenleme, web sitesinin güncelliğini sağlar (Rezwana & Maher, 2022, s. 120).

Doğal dil işleme ve konuşma arayüzleri ile kullanıcı dostu arayüzler oluşturulur (Ma vd., 2024, s. 110). A/B testleri ve optimizasyon ile en etkili tasarım belirlenir. Dolayısıyla, yapay zekâ destekli tasarım süreçleri, daha verimli tasarımlar ve artan kullanıcı memnuniyeti

sağlar (Xu, 2023, s. 89). Ancak insan merkezli tasarım ilkeleriyle birlikte kullanılması önemlidir.

Tüketici Etkileşimlerinde Ortaya Çıkan Potansiyel Sorunlar

Yapay zekâ (YZ) teknolojisi, son yıllarda logo tasarımı gibi kreatif endüstrilerde belirgin bir varlık kazanmıştır. Bu teknolojinin kullanımı, tasarım süreçlerini otomatikleştirmek, kişiselleştirilmiş deneyimler sunmak ve verimliliği artırmak gibi avantajlar sağlamaktadır (AlDahoul vd., 2023, s. 87). Ancak, bu teknolojinin logo tasarımı üzerindeki etkilerini değerlendirirken, tüketici etkileşimlerinde ortaya çıkabilecek potansiyel sorunlar göz ardı edilmemelidir (Shi vd., 2022, s. 98). Bu sorunlar şunları içerebilir:

Kişiselleştirme ve Gizlilik Dengesi

Yapay zekâ tabanlı sistemler tüketici davranışlarını analiz ederek kişiselleştirilmiş içerik ve deneyimler sunabilir. Ancak bu kişiselleştirme süreci, tüketici gizliliğinin korunması ile dengelenmelidir (Rezwana & Maher, 2022, s. 114). Tüketicilerin kişisel verilerinin gizliliğini korumak ve etik kullanımı sağlamak için uygun yöntemlerin belirlenmesi gerekmektedir.

Algoritmik Önyargılar ve Adaletsizlikler

Yapay zekâ sistemleri, veri setlerindeki önyargıları öğrenerek ve taklit ederek algoritmik önyargılara yol açabilir. Örneğin, belirli bir demografik gruba veya sosyoekonomik statüye sahip olanları yanlış şekilde hedefleyebilir veya ayrımcılığa neden olabilir (Kenwright, 2023, s. 56). Bu tür önyargıların tespit edilmesi ve düzeltilmesi için etkin yöntemlerin geliştirilmesi önemlidir.

Otomatik Üretim ve Kalite Kontrol

Yapay zekâ, tasarım süreçlerini otomatikleştirerek üretkenliği artırabilir. Ancak, bu otomatik üretim sürecinde kalite kontrolün sağlanması kritiktir (Derner vd., 2023, s. 77). Görsel olarak çekici ve marka kimliği ile uyumlu tasarımların üretilmesi için yapay zekâ tarafından üretilen içeriklerin düzenli olarak gözden geçirilmesi gerekmektedir.

İnsan-Tasarım Etkileşimi ve Yaratıcılık

Yapay zekâ tarafından üretilen tasarımların insanlar tarafından değerlendirilmesi ve gerektiğinde düzenlenmesi gerekebilir (Main & Grierson, 2020, s. 120). İnsan-tasarım etkileşiminin önemi, tasarım sürecinde yaratıcılığın ve estetiğin korunması açısından vurgulanmalıdır. İnsanların yapay zekâ tarafından üretilen tasarımlara etkili bir şekilde müdahale edebilmeleri için gerekli araçlar ve rehberlik sağlanmalıdır.

Tasarımın Benzersizliği ve Rekabet Avantajı

Yapay zekâ, büyük miktarda veri kullanarak tasarım önerileri sunabilir. Ancak, bu tasarımların marka kimliği ile uyumlu ve benzersiz olması önemlidir (Gmeiner et al., 2022, s. 92). Yapay zekâ tarafından üretilen tasarımların sıkça tekrarlanması veya diğer markaların tasarımlarına benzer olması, marka kimliği ve rekabet avantajı açısından sorun teşkil edebilir.

Bu sorunlar, yapay zekâ ile logo tasarımı üzerinde çalışan tasarımcılar, geliştiriciler ve şirketler tarafından dikkate alınmalıdır. Etik standartlara uygunluk ve tüketici memnuniyeti ön planda tutularak yapay zekâ teknolojisinin bu alanlarda başarılı bir şekilde kullanılması sağlanmalıdır.

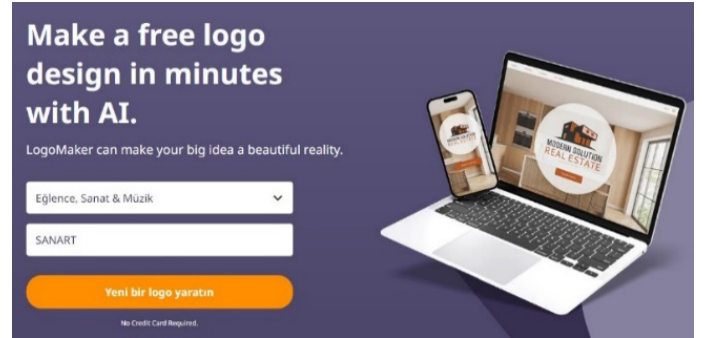
Yapay Zekâ ile Çalışan Grafik Tasarım Uygulamasına Örnek

Grafik tasarım yazılımlarının gelişiminde yapay zekâ teknolojisinin bütünleştirilmesi önemli bir rol oynamıştır (Nghiem et al., 2024, s. 145). Bu yazılımların bazıları, kullanıcıların kod bilgisi gerektirmeden etkili tasarımlar yapabilmesine olanak tanırken, bazıları

için ise belirli bir programlama bilgisi zorunlu olabilmektedir (Lee vd., 2023, s. 110). Grafik tasarımın önemi, teknolojik gelişmelerin ışığında artış göstermiş, bu da sanatçıların teknolojiyi hangi amaçla ve nasıl kullanacaklarına dair seçimlerini olumlu yönde etkilemiştir (Russo, 2023, s. 87). Grafik tasarım günlük yaşamda karşılaşılan görsel öğelerin, afişlerin, ambalajların ve web sayfalarının tasarlanması sürecini içerir (Cheng vd., 2023, s. 132).

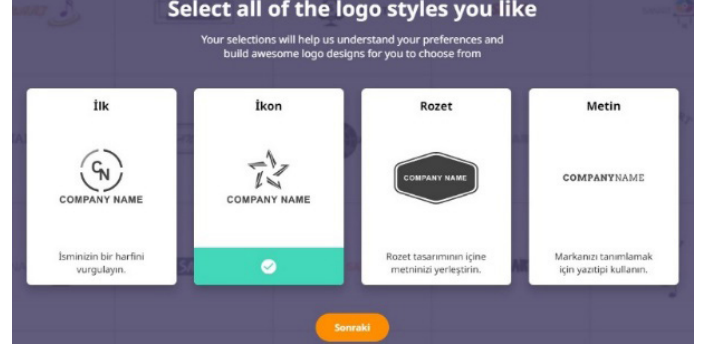
Logo, grafik tasarımın önemli bileşenlerinden biri olup, bir kuruluş veya markanın kimliğini yansıtan görsel bir işarettir. Logo tasarımı, hedef kitle üzerinde etkili olabilmesi açısından büyük bir öneme sahiptir; zira bir firmanın piyasada kendini tanıtmayı, ürünlerini tüketicilere sunmayı ve satış yapabilmesi için etkileyici bir logo ve web sitesine ihtiyaç duyar (MeyerVitali vd., 2021, s. 99). Logolar, tanıtıcı ve bilgilendirici bir rol oynarlar ve bu özellikleriyle işletmeler için hayati bir önem taşırlar.

Yapay zekâ teknolojilerinin kullanıldığı logo tasarım uygulamaları ve web siteleri, bu alandaki iş süreçlerini yeniden şekillendirmiştir (Al Harbi vd., 2023, s. 121). Bu aşamada yapay zekâ destekli bir logo tasarım sitesi incelenmiş ve "SANART" isimli hayali bir firma üzerinden logo tasarımı örnekleri aşamaları ile oluşturulmuştur. Bu uygulama kullanıcılara firma adı, iş alanı ve renk tercihleri gibi değişkenler üzerinde kontrol sunarak, kişiselleştirilmiş logo tasarımlarının oluşturulmasına imkân tanımıştır.



Görsel 1.

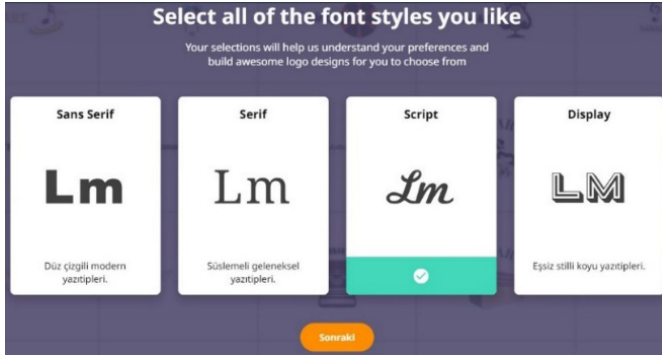
"LogoMaker" Logo Oluşturma 1. Aşama



Görsel 2.

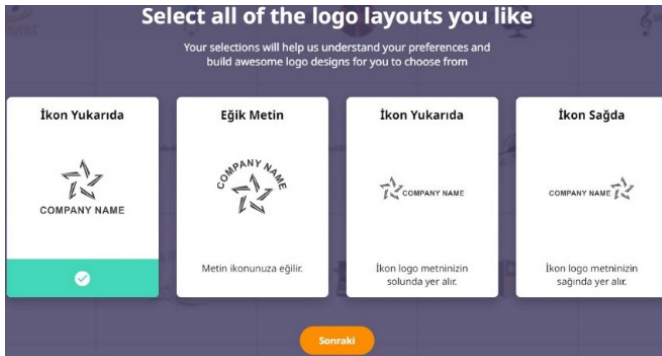
"LogoMaker" Logo Oluşturma 2. Aşama

Logo tasarımlarının incelenmesi neticesinde, yapılan görsel içerik analizi ve tasarım ilkelerine dayalı değerlendirme sonucunda, yapay zekâ ile oluşturulan logoların belirgin, yenilikçi veya sürpriz öğeler içermediği tespit edilmiştir. Bu durumun ana nedeni, algoritmik süreçlerin yaratıcı düşünce ve insan estetiğine özgü ince nüansları yansıtmada sınırlı kalması olarak belirlenmiştir. Başka bir deyişle, söz konusu logoların estetik değerler, marka kimliği uyumu gözlemlenmektedir. Bu kriterler arasında renk uyumu, görsel bütünlük, perspektif doğruluğu, denge ve simetrinin önemi vurgulanmıştır.



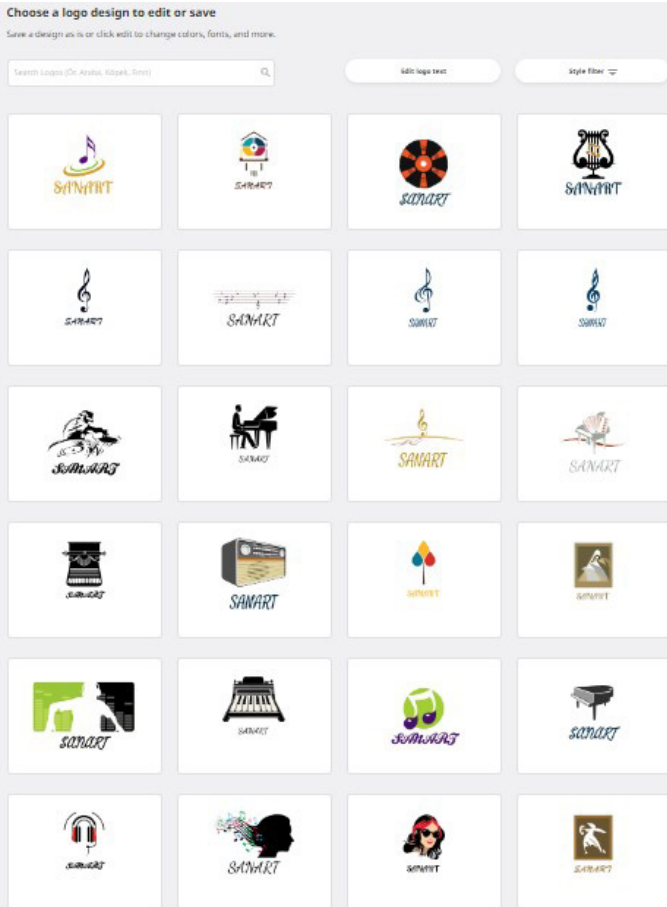
Görsel 3.

"LogoMaker" Logo Oluşturma 3. Aşama



Görsel 4.

"LogoMaker" Logo Oluşturma 4. Aşama



Görsel 5.

"LogoMaker" 24 Logo Tasarımı 5. Aşama

Tablo 1:

Yapay Zekâ Üretimi Logo Tasarımlarının Estetik ve İşlevsel Değerlendirilmesi (2024)

Logo	Görünürlük	Yenilikçilik	Sürpriz Öğeler	Renk Uyumu	Görsel Bütünlük	Perspektif Doğruluk	Denge ve Simetri
Logo 1	Yüksek	Yüksek	Düşük	Yüksek	Yüksek	Uygulanamaz	Yüksek
Logo 2	Yüksek	Yüksek	Orta	Düşük	Yüksek	Uygulanamaz	Yüksek
Logo 3	Yüksek	Düşük	Düşük	Orta	Yüksek	Uygulanamaz	Yüksek
Logo 4	Yüksek	Düşük	Düşük	Yüksek	Orta	Uygulanamaz	Orta
Logo 5	Yüksek	Orta	Orta	Yüksek	Orta	Uygulanamaz	Yüksek
Logo 6	Düşük	Orta	Yüksek	Düşük	Yüksek	Uygulanamaz	Orta
Logo 7	Yüksek	Yüksek	Düşük	Orta	Orta	Uygulanamaz	Orta
Logo 8	Düşük	Yüksek	Yüksek	Düşük	Yüksek	Uygulanamaz	Yüksek
Logo 9	Yüksek	Orta	Yüksek	Orta	Orta	Uygulanamaz	Orta
Logo 10	Orta	Düşük	Düşük	Yüksek	Orta	Uygulanamaz	Yüksek
Logo 11	Düşük	Orta	Yüksek	Orta	Orta	Uygulanamaz	Yüksek
Logo 12	Orta	Yüksek	Yüksek	Orta	Orta	Uygulanamaz	Orta
Logo 13	Düşük	Orta	Düşük	Düşük	Orta	Uygulanamaz	Yüksek
Logo 14	Orta	Yüksek	Orta	Düşük	Yüksek	Uygulanamaz	Yüksek
Logo 15	Orta	Düşük	Düşük	Orta	Orta	Uygulanamaz	Orta
Logo 16	Orta	Yüksek	Düşük	Yüksek	Yüksek	Uygulanamaz	Yüksek
Logo 17	Orta	Orta	Yüksek	Yüksek	Orta	Uygulanamaz	Orta
Logo 18	Orta	Yüksek	Düşük	Yüksek	Orta	Uygulanamaz	Orta
Logo 19	Yüksek	Düşük	Yüksek	Düşük	Orta	Uygulanamaz	Yüksek
Logo 20	Yüksek	Yüksek	Orta	Yüksek	Düşük	Uygulanamaz	Yüksek
Logo 21	Orta	Orta	Orta	Yüksek	Yüksek	Uygulanamaz	Yüksek
Logo 22	Düşük	Düşük	Yüksek	Düşük	Yüksek	Uygulanamaz	Yüksek
Logo 23	Yüksek	Orta	Düşük	Düşük	Yüksek	Uygulanamaz	Orta
Logo 24	Yüksek	Orta	Düşük	Yüksek	Yüksek	Orta	Yüksek

Tablonun oluşturulması matematiksel ve programatik yöntem kullanılarak gerçekleştirilmiş olup bu süreç Matplotlib, Python programlama dili kullanılarak yapılmıştır. Değerlendirme süreci, öncelikle görsel tasarım ilkelerini temel alan kriterler belirlenerek başlatılmıştır. Bu kriterler görünürlük, yenilikçilik, sürpriz öğeler, renk uyumu, görsel bütünlük, perspektif doğruluğu, denge ve simetri olarak tanımlanmıştır. Her bir logo belirlenen kriterlere göre manuel olarak incelenmiş ve kategorize edilmiştir. Elde edilen veriler, pandas ile yapılandırılmış ve Python programlama dili kullanılarak işlenmiştir. Analiz sonuçları, Matplotlib aracılığıyla tablolaştırılmıştır. Bu tablolaştırma işlemi elde edilen verilerin tablo halinde sunulmasını sağlayarak tasarımların değerlendirilmesinde kolaylık ve objektif bir temel sunmuştur. Analiz ve tablolaştırma işlemi yapay zekâ tarafından üretilen logo tasarımlarının değerlendirmesini sunmaktadır. Yapılan değerlendirme, belirtilen logoların (Görsel 5) estetik ve işlevsel yeterliliklerini, belirli bir tasarım dilinin temel prensipleri doğrultusunda ortaya koymuştur. Elde edilen bulgular, logo tasarımlarının çeşitli yönlerini, yenilikçilik, görsel bütünlük ve denge gibi yönlerini aydınlatmakta ve bu tasarımların potansiyel güçlüklerini ve sınırlılıklarını belirlemeye yardımcı olmaktadır.

Tablo 2:

Logo Tasarımları İçin Değerlendirme ve İyileştirme Önerileri (2024)

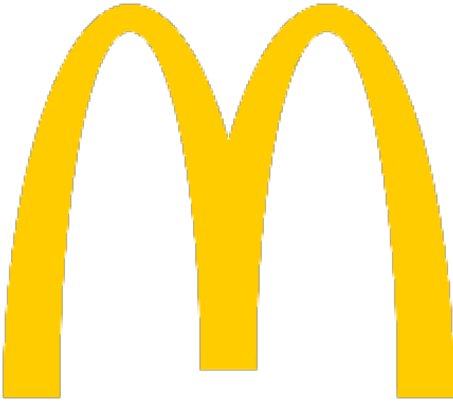
Tespit Edilen Sorunlar	Nedenleri	Önerilen Geliştirmeler
Yenilikçi veya sürpriz öğelerin eksikliği	Algoritmik süreçlerin yaratıcı düşünce ve insan estetiğine özgü ince nüanslar yansıtamaması	Yapay zeka algoritmalarına yaratıcı düşünceyi teşvik edecek ve insan estetiğini yansıtabilecek öğeler eklenmeli
Estetik değerler ve marka kimliği uyumsuzluğu	Tasarım kriterlerine, özellikle renk uyumu, görsel bütünlük, perspektif doğruluğu, denge ve simetriye yeterince odaklanılmaması	Tasarım kriterlerine daha fazla önem verilerek, bu özelliklerin algoritma tarafından daha iyi anlaşılması ve uygulanması sağlanmalı
Sektörel ve kültürel bağlamda özgünlükten uzaklık	Yapay zekanın sanatsal ve kültürel referansları tam olarak kavrayamaması ve tasarımlarına yansıtamaması	Kültürel ve sektörel bağlamların daha iyi anlaşılabilmesi için yapay zeka eğitim setlerine bu tür verilerin eklenmesi ve çeşitlendirilmesi



Görsel 6.
Apple Logo



Görsel 7.
NIKE Logo



Görsel 8.
McDonald's Logo

Yapay Zekâ Destekli Logo Tasarımı

SANART (Görsel 5)

Özgünlük: SANART logosu (Görsel 5) yapay zekâ tarafından çeşitli aşamalarda oluşturularak basit geometrik şekillerle başlamış ve geri bildirimlerimiz ile geliştirilmiştir. Bu süreç özgünlük açısından belirli kısıtlamalar getirmiştir. Çünkü tasarım yapay zeka algoritmasına dayalı şekilde oluşturulmuştur.

İşlevsellik: SANART logosu kullanıcı geri bildirimlerine dayalı olarak kişiselleştirilmiş ve logo spesifik ihtiyaçlara göre adapte edilmiştir. Ancak estetik ve görsel bütünlük açısından insan dokunuşunun eksikliği hissedilmiştir.

Gerçek Dünya Marka Logoları

Apple (Görsel 6)

Özgünlük: Minimalist ve ikonik bir elma simgesi tasarımı tek bir ısırık alınmış elma şekli kullanılmıştır. Bu da markanın yenilikçiliğini ve basitliğini simgelemiştir. Söz konusu logo yıllar içinde değişiklikler geçirmiş olsa da temel şekli ve tanınabilirliği korunmuştur.

İşlevsellik: Sade ve tanınabilir tasarımı sayesinde çeşitli boyutlarda ve materyallerde kolayca kullanılabilmiştir. Hem fiziksel ürünlerde hem de dijital platformlarda yüksek derecede işlevsellik göstermiştir.

Nike (Görsel 7)

Özgünlük: "Swoosh" adı verilen basit ve akıcı çizgi, dinamikliği ve hareketi temsil eder. Bu özgün çizgi Nike'in spor ve hareketle olan bağlantısını vurgulamaktadır.

İşlevsellik: Basit ve akıcı tasarımı sayesinde her boyutta ve yüzeyde tanınabilir. Spor ayakkabılarından, giysilere, reklamlardan, dijital medyaya kadar geniş bir kullanım alanına sahiptir.

McDonald's (Görsel 8)

Özgünlük: Sarı renkli "M" harfi, markanın adının baş harfi olarak kullanılmış ve kolayca tanınabilir akılda kalıcı bir simge haline gelmiştir. Renk ve şekil itibarıyla çocuklar ve yetişkinler tarafından kolayca tanınabilir.

İşlevsellik: Renkli ve belirgin tasarımı sayesinde uzak mesafelerden bile tanınabilir. Hem restoranların dış cephesinde hem de çeşitli reklam materyallerinde etkin bir şekilde kullanılmıştır.

Tablo 3:

Karşılaştırmalı Değerlendirme Tablosu (2024)

Marka Logosu	Özgünlük	İşlevsellik
Apple	Minimalist ve ikonik elma simgesi, tek ısırık ile yenilik ve basitliği simgeler	Çeşitli boyutlarda ve materyallerde kolayca kullanılabilir, fiziksel ve dijital platformlarda tanınabilir.
Nike	'Swoosh' adı verilen basit ve akıcı çizgi dinamikliği ve hareketi temsil eder.	Her boyutta ve yüzeyde tanınabilir, geniş kullanım alanına sahiptir.
McDonald's	Sarı 'M' harfi, markanın adının baş harfi kolayca tanınabilir bir simge.	Uzak mesafelerden bile tanınabilir, restoranların dış cephesinde ve reklam materyallerinde etkin kullanılır.
SANART	Yapay zeka ile oluşturulmuş basit geometrik şekillerle başlayıp geri bildirimlerle geliştirilir.	Kişiselleştirilebilir ancak estetik ve görsel bütünlük açısından insan dokunuşunun eksikliği hissedilebilir.

Yapay zeka destekli logo tasarımı, geleneksel logo tasarım süreçlerine kıyasla belirgin dönüşümler sunmaktadır. SANART logosu (Görsel 5) örneğinde görüldüğü üzere, yapay zeka ile oluşturulan tasarımlar, başlangıçta basit geometrik şekillerden yola çıkarak kullanıcı geri bildirimleriyle gelişmektedir. Bu süreç, özgünlük açısından belirli kısıtlamalarla birlikte yapay zekanın sunduğu hız ve çeşitlilik, tasarım alternatiflerinin hızla değerlendirilmesine olanak tanımaktadır.

Gerçek dünya marka logoları, örneğin Apple, Nike ve McDonald's logoları, insan yaratıcılığı ve estetiğine dayalı olarak yüksek özgünlük ve işlevsellik sunmaktadır. Bu logolar, marka kimliğini pekiştirmekte ve geniş bir tanınırlık sağlamaktadır. Yapay zeka

destekli logolar ise algoritmaların sunduğu esneklik ve kullanıcı geri bildirimleri ile kişiselleştirilebilirlik sayesinde işlevsellik açısından pratik çözümler sunmaktadır.

Yapay zekâ destekli logo tasarımı geleneksel yöntemlerle elde edilemeyen hız ve esneklik sunmaktadır. Bu sayede tasarım süreçlerini hızlandırmakta ve kullanıcı taleplerine göre anında özelleştirme imkanı tanımaktadır. Ancak özgünlük ve estetik açıdan belirli sınırlamalar içermektedir. Yapay zekânın algoritmik doğası yaratıcı düşünce ve insan estetiğine özgü ince nüansları tam anlamıyla yansıtmakta yetersiz kalabilmektedir. Bu durum yapay zekanın tasarım süreçlerinde nasıl daha etkin ve yaratıcı bir şekilde kullanılabileceği üzerine daha fazla araştırma yapılmasını gerektirmektedir. Böylece hem teknik yeterliliklerin artırılması hem de estetik ve özgünlük kriterlerinin daha iyi karşılanması sağlanabilecektir. Bu çalışma, yapay zekâ teknolojilerinin grafik tasarım alanında önemli etkilerinin bulunduğunu ortaya koymaktadır. Özellikle logo tasarımı gibi spesifik alanlarda yapay zekâ destekli araçların kullanılması, tasarım süreçlerini önemli ölçüde geliştirmiştir. Yapay zekâ teknolojileri üretkenlik, özgünlük ve işlevsellik gibi temel tasarım kriterlerini yeniden tanımlamakta ve tasarımcıların iş akışlarını ve yaratıcı süreçlerini etkilemektedir. Logo tasarımı örneğinde yapay zekâ destekli bir platform kullanılarak oluşturulan logoların incelenmesi; bu logoların belirgin, yenilikçi veya sürpriz öğeler içermediğini göstermiştir. Bu durum, algoritmik süreçlerin yaratıcı düşünce ve insan estetiğine özgü ince nüansları yansıtmada sınırlı kaldığını işaret etmektedir. Grafik tasarım alanında yapay zekâ teknolojilerinin getirdiği yeniliklerin değerlendirilmesi hem olumlu hem de olumsuz yönleriyle ele alınması gerektiğini ortaya koymaktadır. Yapay zekâ teknolojilerinin tasarım süreçlerini nasıl dönüştürdüğü ve tasarımcıların bu yeni teknolojik ortama nasıl adapte olabileceği konusunda yapay zekânın grafik tasarım alanındaki bir tasarımcıdan ziyade yardımcı tasarımcı olarak görülebileceği öngörülmektedir.

Sonuç

Bu çalışma sanatçıların sürekli yenilik arayışında olmasının, teknolojinin ve özellikle dijital sanatın yanı sıra yapay zekâ ile getirilen yeniliklerin ve bu yeniliklerin toplum üzerindeki olumlu ve olumsuz etkilerinin insana özgü nitelikler taşıdığını ortaya koymaktadır. Grafik tasarım sürecinin, yapay zekâ teknolojilerinin ilerlemesiyle birlikte daha da hız kazanması kaçınılmazdır.

Yazılım ve algoritma temelli çalışmalar yapay zekâ teknolojilerinin etkisi altında tasarım süreçlerine önemli katkılar sağlamaktadır. İncelenen örnekler yapay zekâ temelli sistemlerin gelişim aşamasında olduğunu ve zamanla daha farklı boyutlara ulaşacağını göstermektedir. Yapay zekâ uygulamalarının bireyselleştirme, öğrenme, problem çözme ve benzersiz görsel ürünler üretme yeteneklerinin gelişim aşamasında olduğu görülmektedir. Ancak bu teknolojilerin yaratıcılık ve insan estetiğine özgü ince nüansları tam olarak yakalayamadığı ve tasarım kriterlerine henüz tam uyum sağlamadığı için de yapay zekâ destekli tasarım araçlarının potansiyeli büyük olsa da tasarım sürecinde karşılaşılan zorluklar olabilir. Bu teknolojiler şimdilik tasarımcıları destekleyici bir rol oynayabilir ancak yaratıcılık, sezgi ve estetik değerlendirme gibi insan özelliklerinin yerini tam olarak alması için erken olduğu öngörülmektedir. Bu nedenle tasarım eğitimi ve pratiklerinin yapay zekâ teknolojilerini entegre etme yönünde gelişmesi tasarımcıların potansiyellerini en iyi şekilde nasıl kullanabilecekleri üzerine iş birliği yapmaları önerilir.

Hakem Değerlendirmesi: Dış bağımsız.

Yazar Katkıları: Fikir- Ş.B., M.A.Ö.; Tasarım- Ş.B., M.A.Ö.; Denetleme- Ş.B., M.A.Ö.; Finansman- Ş.B., M.A.Ö.; Veri Toplanması ve/veya İşlemesi- Ş.B., M.A.Ö.; Analiz ve/veya Yorum- Ş.B., M.A.Ö.; Literatür Taraması- Ş.B., M.A.Ö.; Yazıyı Yazan- Ş.B., M.A.Ö.; Eleştirel İnceleme- Ş.B., M.A.Ö.

Çıkar Çatışması: Yazarlar, çıkar çatışması bildirmemişlerdir.

Finansal Destek: Yazarlar, bu çalışma için finansal destek almadığını beyan etmiştir.

Peer-review: Externally peer-reviewed.

Author Contributions: Concept- Ş.B., M.A.Ö.; Design- Ş.B., M.A.Ö.; Supervision- Ş.B., M.A.Ö.; Fundings- Ş.B., M.A.Ö.; Data Collection and/or Processing- Ş.B., M.A.Ö.; Analysis and/or Interpretation-; Literature Search- Ş.B., M.A.Ö.; Writing Manuscript- Ş.B., M.A.Ö.; Critical Review- Ş.B., M.A.Ö.

Conflict of Interest: The authors have no conflicts of interest to declare.

Financial Disclosure: The authors declared that this study has received no financial support.

Kaynakça

- Al Harbi, S. H., Tidjon, L. N., & Khomh, F. (2023). Responsible design patterns for machine learning pipelines. *arXiv preprint arXiv:2306.01788v3*.
- AlDahoul, N., Hong, J., Varvello, M., & Zaki, Y. (2023). Exploring the potential of generative ai for the world wide web. *arXiv preprint arXiv:2310.17370*.
- Andreyev, S. (2007). Design of moveable and resizable graphics. *arXiv preprint arXiv:0709.3553*.
- Berkli, Y. (2018). Uygur resim sanatının üslup özellikleri / Uighur painting style features. *Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 10(45), 155-166.
- Bostrom, N., & Yudkowsky, E. (2018). The ethics of artificial intelligence. In *Artificial intelligence safety and security* (pp. 57-69). Chapman and Hall/ CRC.
- Chen, M., Jiang, Y., Cao, Y., & Zomaya, A. Y. (2019). CreativeBioMan: Brain and body wearable computing based creative gaming system. *arXiv preprint arXiv:1906.01801*.
- Cheng, R., Wang, R., Zimmermann, T., & Ford, D. (2023). "It would work for me too": How Online Communities Shape Software Developers' Trust in AIPowered Code Generation Tools. *arXiv preprint arXiv:2212.03491v2*.
- Cetinic, E., & She, J. (2021). Understanding and Creating Art with AI: Review and Outlook. *arXiv preprint arXiv:2102.09109*.
- Crimaldi, F., & Leonelli, M. (2023). AI and the creative realm: A short review of current and future applications. *arXiv preprint arXiv:2306.01795*.
- Denli, S. (2016). Görsel iletişimde infografik. *Journal of International Social Research*, 9(42).
- Derner, E., Kučera, D., Oliver, N., & Zahálka, J. (2023). Can ChatGPT Read Who You Are? *arXiv preprint arXiv:2312.16070*.
- Ding, Z., & Chan, J. (2024). Intelligent canvas: Enabling designlike exploratory visual data analysis with generative ai through rapid prototyping, iteration and curation. *arXiv preprint arXiv:2402.08812*.
- Dobrev, D. (2012). Formal Definition of AI. *International Journal "Information Theories & Applications"*, 12(3), 277285.
- Desai, D. R., & Riedl, M. (2024). Between copyright and computer science: The law and ethics of generative ai. Available at SSRN.
- Dobrev, D. (2013). Comparison between the two definitions of AI. [No publisher information available].
- Elgammal, A., Liu, B., Elhoseiny, M., & Mazzone, M. (2017). Can: Creative adversarial networks, generating "art" by learning about styles and deviating from style norms. *arXiv preprint arXiv:1706.07068*.
- Frey, C. B., & Osborne, M. A. (2017). The future of employment: How susceptible are jobs to computerisation? *Technological forecasting and social change*, 114, 254-280.
- Gmeiner, F., Holstein, K., & Martelaro, N. (2022). Team Learning as a Lens for Designing HumanAI CoCreative Systems. *arXiv preprint arXiv:2207.02996*.
- Gülpınar, Ş., & Boyraz, B. (2024). Sanatın dijital çağda yeniden tanımlanması: Yapay zekâ perspektifinden bir inceleme. *Yıldız Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 8(1), 1-14.

- Halina, E., & Guzdial, M. (2022). Threshold designer adaptation: Improved adaptation for designers in cocreative systems. arXiv preprint arXiv:2205.09269.
- Hertzmann, A. (2018, May). Can computers create art? In Arts (Vol. 7, No. 2, p. 18). MDPI.
- Huang, D., Guo, J., Sun, S., Tian, H., Lin, J., Hu, Z., Lin, C. Y., Lou, J. G., & Zhang, D. (2023). A survey for graphic design intelligence. arXiv preprint arXiv:2309.01371.
- Kuang, C., & Fabricant, R. (2019). User friendly: How the hidden rules of design are changing the way we live, work & play. Random House.
- Lee, J., Kim, T.H., Jeon, S.H., Park, S.H., Kim, S.H., Lee, E.H., & Lee, J.H. (2023). Automation of trimming die design inspection by zigzag process between ai and CAD domains. arXiv preprint arXiv:2305.16866.
- Legg, S., & Hutter, M. (2007). A Collection of Definitions of Intelligence. Frontiers in Artificial Intelligence and Applications, 157, 1724.
- Li, G., & Yang, X. (2023). Intelligent Parsing: An Automated Parsing Framework for Extracting Design Semantics from Ecommerce Creatives. arXiv preprint arXiv:2312.17283.
- LeCun, Y., Bengio, Y., & Hinton, G. (2015). Deep learning. nature, 521(7553), 436-444.
- Liu, R., Chen, B., Guo, X., Dai, Y., Chen, M., & Qiu, Z. (2019). From Knowledge Map to Mind Map: Artificial Imagination. arXiv preprint arXiv:1903.01080.
- Liu, S., Miao, H., Li, Z., Olson, M., Pascucci, V., & Bremer, P.T. (2023). AVA: Towards Autonomous Visualization Agents through Visual Perception-Driven Decision Making. arXiv preprint arXiv:2312.04494.
- Main, A., & Grierson, M. (2020). Guru, Partner, or Pencil Sharpener? Understanding Designers' Attitudes Towards Intelligent Creativity Support Tools. arXiv preprint arXiv:2007.04848.
- McCormack, J., Gifford, T., & Hutchings, P. (2019). Autonomy, Authenticity, Authorship, and Intention in computer generated art. arXiv preprint arXiv:1903.02166.
- MeyerVitali, A., Mulder, W., & de Boer, M. H. T. (2021). Modular Design Patterns for Hybrid Actors. arXiv preprint arXiv:2109.09331v2.
- Mikalonytė, E., & Kneer, M. (2021). Can Artificial Intelligence Make Art? arXiv preprint arXiv:2104.07598.
- Nghiem, K., Nguyen, A. M., Bui, N. D. Q. (2024). Envisioning the Next Generation AI Coding Assistants: Insights & Proposals. arXiv preprint arXiv:2403.14592v1.
- Oleksy, E. M. (2023). That Thing Ain't Human: The Artificiality of Human Authorship and the Intelligence in Expanding Copyright Authorship to Fully Autonomous AI. Clev. St. L. Rev., 72, 263
- Özdağ, M. A. (2024). Teknolojik Yeniliklerin Tasarım Alanları Üzerine Etkisi. *Bağını Sanat Dergisi*, 2(4), 82-100.
- Pandey, A., Zhang, Y., GuerraGomez, J. A., Parker, A. G., & Borkin, M. A. (2020). Digital Collaborator: Augmenting Task Abstraction in Visualization Design with Artificial Intelligence. arXiv preprint arXiv:2003.01304.
- Rezwana, J., & Maher, M. L. (2022). Designing Creative AI Partners with COFI: A Framework for Modeling Interaction in HumanAI CoCreative Systems. arXiv preprint arXiv:2204.07666.
- Russell, S. J., & Norvig, P. (2016). Artificial intelligence: a modern approach. Pearson.
- Rezwana, J., & Maher, M. L. (2022). Understanding user perceptions, collaborative experience and user engagement in different HumanAI interaction designs for CoCreative Systems. arXiv preprint arXiv:2204.13217.
- Rožanec, J. M., Montini, E., Cutrona, V., Papamartzivanos, D., Klemenčič, T., Fortuna, B., Mladenčić, D., Veliou, E., Giannetsos, T., & Emmanouilidis, C. (2023). Human in the ai loop via xAI and active learning for visual inspection. arXiv preprint arXiv:2307.05508.
- Russo, D. (2023). Navigating the complexity of generative ai adoption in software engineering. arXiv preprint arXiv:2307.06081v2.
- Shi, L., Bhattacharya, N., Das, A., Lease, M., & Gwidzka, J. (2022). The effects of interactive ai design on user behavior: An eyetracking study of fact-checking COVID19 claims. arXiv preprint arXiv:2202.08901.
- Shin, D., Wang, L. L., & Hsieh, G. (2024). From paper to card: Transforming design implications with generative ai. [No publisher information available].
- Son, K., Choi, D., Kim, T. S., & Kim, J. (2024). Demystifying tacit knowledge in graphic design: Characteristics, instances, approaches, and guidelines. arXiv preprint arXiv:2403.06252v1.
- Srinivasan, R., & Uchino, K. (2021). Biases in generative art a causal look from the lens of art history. arXiv preprint arXiv:2010.13266.
- Tepecik, A., & Kayabekir, T. (2017). Resim-metin ilişkisinde yapısal ve bilişsel kavramların tasarım sürecine etkisi. *Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 21(4), 1641-1653.
- Xing, B., & Marwala, T. (2018). Creativity and artificial intelligence: A digital art perspective. arXiv preprint arXiv:1807.08195.
- Xu, H. (2017). On the intervalbased dosefinding designs. arXiv preprint arXiv:1706.03277v2.
- Xu, W. (2023). AI in HCI design and user experience. arXiv preprint arXiv:2301.00987.
- Yampolskiy, R. V. (2020). Human ≠ AGI. arXiv preprint arXiv:2007.07710.

Görsel Kaynakça

Görsel 1.

LogoMaker. (2024). "Logo Oluşturma 1. Aşama". Erişim 28 Mart 2024, <https://www.logomaker.com/tr>

Görsel 2

LogoMaker. (2024). "Logo Oluşturma 2. Aşama". Erişim 28 Mart 2024, <https://www.logomaker.com/tr>

Görsel 3.

LogoMaker. (2024). "Logo Oluşturma 3. Aşama". Erişim 28 Mart 2024, <https://www.logomaker.com/tr>

Görsel 4.

LogoMaker. (2024). "Logo Oluşturma 4. Aşama". Erişim 28 Mart 2024, <https://www.logomaker.com/tr>

Görsel 5.

LogoMaker. (2024). "24 Logo tasarımı 5. Aşama". Erişim 28 Mart 2024, <https://www.logomaker.com/tr>

Görsel 6.

Apple Logo. Erişim 31 Temmuz 2024 <https://tr.wikipedia.org/wiki/Apple>

Görsel 7.

NIKE Logo. Erişim 31 Temmuz 2024 <https://about.nike.com/en/newsroom/collections/nike-inc-logos>

Görsel 8.

McDonald's Logo. Erişim 31 Temmuz 2024 <https://tr.wikipedia.org/wiki/McDonald%27s>

Structured Abstract

The study is about examining the effects of artificial intelligence technologies on logo design. The study was conducted using comparative analysis, literature review and logical reasoning techniques within the scope of qualitative research methods. Doing so, the study sought to examine the effects of artificial intelligence on graphic design and the effects of technological developments on artistic expression and the role of the designer, with strict reference to the data gathered and the theoretical frameworks employed, not to mention the literature and the works covered. The aim of the study is to present a conceptual discussion of the interaction between artificial intelligence and graphic design and to offer insights into the effects of this interaction on designer identity and artistic expression. The findings show that artificial intelligence technologies have significant and diverse effects in the field of graphic design and that both positive and negative aspects of these effects should be evaluated. In conclusion, the need to raise awareness about how artificial intelligence technologies transform design processes and how designers can adapt to this new technological environment is underlined. The findings show that the efficiency and high speed provided by artificial intelligence in logo design processes enable the development of many alternative design proposals in a short time and that artificial intelligence automatically provides logo designs that are automatically diversified according to the specified criteria, thus providing a wide range of options to the designer. It contains different styles, color palettes, compositions and aesthetic elements, allowing the designer to quickly choose from different alternatives. The speed and efficiency offered by artificial intelligence saves time, especially in repetitive design tasks. Thus, designers can focus more on creative processes by reducing routine workload. However, it has been observed that this speed provided by artificial intelligence technology is limited in terms of fully reflecting the details of aesthetic and creative expression in every situation. This inadequacy arises from the inability of algorithms to directly model abstract thought, original interpretations and artist sensitivity. At this point, the importance of the designer, the human being, emerges. The human, who can give the right commands to artificial intelligence in terms of processing emotion and thought, reason and logic together, can also influence the process and facilitate faster results. Continuous studies in the scientific field are needed for the evolution of artificial intelligence, which is not yet fully adapted to the way the human brain thinks. Studies on artificial intelligence, which develops rapidly every day, will be adapted to more complex programs in the future. It has been concluded that artificial intelligence should be evaluated as a supporter in creative processes rather than a designer in graphic design, in the field of logo design. While artificial intelligence redefines the basic design criteria such as productivity, originality and functionality in logo design, it contributes to obtaining more original and functional results when blended with the creativity and aesthetic understanding of the human designer. Therefore, by taking into account the positive and negative aspects of the contributions of artificial intelligence technologies to logo design processes, it is envisaged to raise awareness of designers about the more effective use of this technology. With the development of AI-assisted design tools, the potential that this technology offers to the field of graphic design is attracting attention even in more complex projects. Artificial intelligence algorithms can not only create a specific style or form, but also analyze the design process and offer options that can be personalized according to the user's preferences. Artificial intelligence provides support in developing unique designs that transcend standard design patterns and fit a specific brand identity. For example, by considering a brand's core values, sectoral needs and target audience, artificial intelligence algorithms can produce more personalized and target-oriented logo designs. In addition, with the acceleration of visual analysis and learning processes based on artificial intelligence, designers can adapt to professional processes faster and catch up with innovative design trends in the sector. However, in this process, it is important for designers to be aware of the limitations and shortcomings of artificial intelligence. Such a strong integration of artificial intelligence into graphic design processes also leads to a change in the role of designers. Designers are evolving from being the mere performers of the creative process to a position that analyzes and interprets the visual data provided by artificial intelligence and blends it with artistic sensitivity. Designers can improve their data-driven decision-making skills, gain the ability to manage artificial intelligence algorithms, and ultimately approach the design process from a more strategic perspective.

Sanat ve Tasarımda Sanal Su ve Su Ayak İzinin Yansımaları

Reflections of Virtual Water and Water Footprint in Art and Design

Büşra ŞAHİN 
Bilge KINAM 

Eskişehir Osmangazi University, Sanat ve Tasarım Fakültesi, Görsel İletişim Tasarımı Bölümü, Eskişehir, Türkiye



Geliş Tarihi/Received: 01.05.2024
Revizyon Talebi/Revision Requested: 28.06.2024
Son Revizyon/Last Revision: 27.12.2024
Kabul Tarihi/Accepted: 26.02.2025
Yayın Tarihi/Publication Date: 21.03.2025

Sorumlu Yazar/Corresponding Author:
Bilge KINAM
E-mail: bilgekinam@gmail.com

Cite this article as: Şahin, B. & Kinam, B. (2025). Reflections of virtual water and water footprint in art and design. *Art and Interpretation*, 45, 62-71.



Content of this journal is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License.

Öz

Su, hayatın devamlılığı için en temel yaşam kaynağıdır. Su, büyük ölçüde yaşamı, küçük ölçüde ise ekonominin döngü dinamiğini etkileyen en önemli unsurdur. Tarımsal ve endüstriyel faaliyetler, evsel atıklar su havzalarını kirletmektedir. Bununla beraber nüfus artışı, çevresel ve küresel sorunlar, kuraklık, bilinçsiz tüketim gibi faktörlere bağlı olarak %2,5 oranında bulunan tatlı su kaynakları dünya üzerinde tükenme tehlikesi altındadır. Devlet politikaları, sivil toplum ve çeşitli kamu kuruluşları, tatlı su kaynaklarının azalması problemiyle ilgili kamu farkındalığını artırmayı amaçlayan çeşitli girişimlerde bulunmaktadır. Bu araştırmanın ana amacı sanal su ve su ayak izi kavramları üzerinden su tüketimi konusunu sanat ve tasarım penceresinden irdelemektir. Sanat ve Tasarımın toplumu yönlendirmede ve toplumsal bir bilinç kazandırmada çok önemli bir gücü bulunmaktadır. Bu bağlamda su tüketimi sorununu irdeleyen duyarlı sanatçı ve tasarımcıların disiplinler arası görsel tasarım çalışmaları incelenmiştir. Çalışmalarına yer verilen Fransız Sanatçı Saype, Jane Withers Stüdyo, Selçuk Öziş, Cornerman Prodüksiyon, Brezilyalı heykел sanatçısı Néle Azevedo, Kanadalı fotoğraf sanatçısı Edward Burtynsky, İzlanda-Danimarkalı heykел ve enstalasyon sanatçısı Olafur Eliasson ve Sanat ve Tasarım lisansüstü öğrencisi Şevval Nur Şenol su tüketimi ve gezegendeki değişiklikler konusunda toplumu bilinçlendirmeye çalışmışlardır. Araştırma, sanal su ve su ayak izi kavramlarını zengin bir literatür taramasıyla görsel tasarım çalışmaları üzerinden incelenerek yeni bir bakış açısı ortaya koyulmaya çalışılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Sanal su, su ayakizi, su tüketimi, sanat ve tasarım

ABSTRACT

Water is the most fundamental life source for the continuity of life. It significantly impacts not only life itself but also the cyclical dynamics of the economy to a lesser extent. Agricultural and industrial activities, as well as domestic waste, pollute water basins. Additionally, due to population growth, environmental and global issues, drought, and unsustainable consumption, freshwater resources, which constitute only 2.5% globally, are at risk of depletion. Government policies, civil society, and various public organizations are engaged in initiatives to increase public awareness regarding the diminishing freshwater resources. The primary aim of this research is to examine the issue of water consumption through the concepts of virtual water and water footprint from the perspective of art and design. Art and design possess significant power in guiding society and raising social awareness. In this context, interdisciplinary visual design studies of sensitive artists and designers who scrutinize the issue of water consumption are examined. The research includes the works of French artist Saype, Jane Withers Studio, Selçuk Öziş, Cornerman Production, Brazilian sculptor Néle Azevedo, Canadian photographer Edward Burtynsky, Icelandic-Danish sculptor and installation artist Olafur Eliasson, and graduate student in Art and Design Şevval Nur Şenol, who endeavor to raise awareness about water consumption and global changes through their artistic endeavors. The study attempts to present a new perspective by examining the concepts of virtual water and water footprint through a comprehensive literature review within the framework of visual design studies.

Keywords: Virtual water, water footprint, water consumption, art and design

Giriş

Küresel ısınma ve iklim değişikliğinin yeryüzündeki tüm canlıların hayatta kalmasıyla yakından ilişkili olması bir bilimsel gerçektir (Türe, 2014). Küresel ısınma aynı zamanda buna bağlı olan iklim değişikliği, insanoğlunun yaşam kaynağı sayılan ve gezegenin bileşenlerinden biri olan suyun doğasını etkisi altına almaktadır. Dolayısıyla su büyük ölçüde yaşamın, küçük ölçüde ise ekonominin döngü dinamiğini etkilemektedir. Öyle ki, yüzyıllar boyunca kurulmuş medeniyetler suya yakın bölgelerde gelişmiştir. Suyun insan ile buluşması, tarım gibi önemli hususlarda insanlık adına yeni dönemlere kapı açmıştır. Su ihtiyacı, paylaşımada adaleti sağlayabilmek için hukuki ve siyasi konuları da beraberinde getirmektedir. Endüstri devrimi, küresel olarak bir dönüm noktası sayılırken, çevre açısından belirgin ve önemli kırılma noktalarından biridir. Endüstrileşme sürecinde ortaya çıkan fabrikalar, ulaşım, tarım ve günlük ihtiyaçlar için tüketilen suyun artışı doğal kaynaklar üzerinde de önemli ölçüde baskı yaratmıştır. Böylece yirminci yüzyıl ile beraberinde gelen ekonomik gelişmelerin hızı doğal kaynaklara olan zararın göz ardı edilmesi-ne sebep olmuştur. Yeryüzünün büyük bir kısmının sularla kaplı olması sanılanın aksine kullanılabilir su miktarının az olmasının önüne geçememektedir. Ancak sürdürülebilir su döngüsü sayesinde mevcut

su, canlıların yaşamını devam ettirebilmesine imkân verecektir (Şahin, 2016).

Dünyamızın 2/3'ü su ile kaplı olmakla birlikte %97,5'i tuzlu, geriye kalan %2,5'i tatlı sulardan oluşmaktadır. Ulaşılabilen temiz su kaynakları göllerde, rezervuarlarda, nehirlerde ve derelerde bulunmakta, tatlı su kaynağı oranı yerküredeki toplam potansiyelin %0,10'unu göstermektedir (Meteoroloji Genel Müdürlüğü, 2024). Tatlı su, az miktarda çözünmüş tuz ve diğer çözünmüş katı maddeleri içeren doğal sıvı veya donmuş su olarak tanımlanabilmektedir. Tatlı su terimi, demirli kaynaklar gibi mineral açısından zengin ve tuzsuz olan su şeklinde değerlendirilebilir. Tatlı su buzullardan, buz tabakalarından, karlı alanlardan ve buzullardan eriyen suları aynı zamanda yağmur, kar, dolu ve buz gibi doğal yağışları, kendiliğinden oluşmuş sulak alanlar, göller, nehirler ve dereler gibi iç suları oluşturan akıntıları kapsayabilir. Tatlı su, insanların en çok ihtiyaç duyduğu yaşamın devamlılığı için temel bir kaynaktır (Wikipedia, 2024).

Bir ülkenin gelişmişlik durumu, su kaynaklarının kullanımının sektörler arasındaki dağılımında önemli bir kriter olarak görülmektedir. Örneğin gelişmekte olan ülkelerde tarım sektörünün en büyük su tüketicisi olduğu bilinmektedir. Öte yandan dünyadaki suyun ikinci en büyük tüketicisi olarak sanayi ise dünya genelindeki suyun %20'sini kullanmaktadır. Gelişmekte olan ülkelerde, sanayi sektörü gibi çeşitli endüstrilerde su kullanımı %50'ye ulaşabilirken, bu ülkelerde tarımda su kullanımı nispeten düşüktür. Avrupa Çevre Ajansı'nın 2017 yılındaki verilerine göre, Avrupa Birliği ülkelerinde suyun tarımda kullanılan payı %59, sanayide %29, günlük tüketimde oranı ise %9 olarak belirlenmiştir. Ayrıca tekstil sektörünün de su tüketen diğer bir sektör olduğu bilinmektedir. ABD Çevre Koruma Ajansı'na göre bir kot pantolonun üretimi için 10 bin litre su gerekmektedir. Çok fazla su tüketen diğer sektörler ise et üretimi ve içecek endüstrisidir. Su Ayak İzi Ağına (Water Footprint Network) göre, bir fincan kahve yapmak için gereken malzemeleri üretmek yaklaşık 130 litre suyu gerektirmektedir. Bir başka alan olarak küresel otomotiv endüstrisi, suyu çeşitli süreçlerde kullandığından su tüketen bir diğer endüstridir. Bazı tahminlere göre bir araç için yaklaşık 147 bin litre su kullanılmaktadır. Bu kullanım sonucunda işyerlerinde 2018 yılında toplam 2,4 milyar m³ atık su oluşmuştur. Burada göz ardı edilmemesi gereken şey, su kullanımındaki artışın çevreye ne tür etki ettiği. Bu da endüstriyel su tüketimi ve iklim değişikliğinin su kaynaklarına etkisi, sanayi sektörünün su kullanımının ve atık su kirliliğinin artmasının yakın gelecekte ülkemiz için büyük bir sorun olacağı anlamına gelmektedir (Tema Vakfı, 2023). Bu sayısal verilerden yola çıkarak gıda üretimi, tekstil üretimi ve kimya üretimi gibi fazla su tüketen sektörlerde su verimliliği tedbirlerinin uygulanması çok önemlidir.

Her yıl yeryüzüne yaklaşık 110.000 kilometreküp yağış düşmektedir. Bu, her yıl tüm gezegeni saran bir metre kalınlığında bir su örtüsü anlamına gelmektedir. Küresel tatlı suyun yarısından biraz fazlası buharlaşmakta veya bitki örtüsü ve mahsuller tarafından emilmektedir. Diğer %36 kısım ise akarsularımıza, nehirlerimize, göllerimize ve nihayetinde okyanuslarımıza karışmaktadır. İnsanlar suyun doğrudan %6,5'ini kullanmaktadır (Allan, 2011, s. 7). Ancak kentsel nüfusun artışıyla beraber yiyecekten endüstriyel ürünlere tarımdan barınmaya duyulan taleplerin artışıyla beraber su havzaları kirlenmiş ve orantısız bir şekilde kullanımı artmıştır. Hayat kaynağı olan su, sonsuz bir kaynakmış gibi bilinçsiz bir şekilde tüketilmektedir. İklim kriziyle giderek artan su kıtlığının tarım arazilerinin çoraklaşması sonucu yiyecek kıtlığı ve göç, mülteci diğer yandan da suyun kalitesindeki bozulma, ciddi sağlık sorunlarını beraberinde getirmektedir.

Ağır metaller, doğal sularda bulunan kimyasal kirleticilerin önemli bir grubu sayılmaktadır. Metallerin su ortamında birikmesi insan ve ekosistem üzerinde doğrudan sonuçları doğurmaktadır. Su ekosistemlerine giren ağır metallerin gelecekte potansiyel bir tehlikeyi ortaya çıkarma olasılığı yüksektir (Canbek ve ark., 2007). Bu çerçevede Eskişehir Osmangazi Üniversitesi Fen Fakültesi, Biyoloji Bölümü akademisyenlerinden Prof. Dr. Özgür Emiroğlu'nun yaptığı araştırmalar doğrultusunda katıldığı bir toplantıda suyun içeriğinde özellikle madenlerden sızan siyanürün nehirlerle ve yer altı sularına karışarak su kaynaklarımızı kirlettiğinden bahsetmiştir. Özellikle Türkiye'de endüstriyel işletmelerde kullanılan siyanür, su havzalarına ve tarım arazilerine karışması sonucu tüm canlıların sağlığını tehdit etmektedir.

Tatlı su sistemleri, evsel ve endüstriyel atık suların aynı zamanda tarım bölgelerinden gelen akıntıların asimilasyonu veya taşınmasında önemli bir rol oynamaktadır. Evsel ve endüstriyel atık suların devamlılığı sürekli kirlenici bir kaynak oluşturmaktadır. Bir bölgenin nehir, göl gibi tatlı su sistemlerindeki etkin kirlilik kontrolü ve su kaynakları yönetimi, kirlilik kaynaklarının belirlenmesini gerektirmektedir (Köse ve ark., 2016).

Tatlı sular; madencilik, metal eritme ve rafine etme, çöp sızıntı suları, tarımsal atıklar, endüstriyel, evsel atık sular gibi doğal ve antropojenik toksik metal kaynaklarının neredeyse tamamından etkilenmektedir. Özellikle havza suları "Yüksek ağır metal kirliliği" olarak kaydedilmiştir. Bu doğrultuda yapılan araştırmalar su kaynaklarındaki ağır metal kirliliğinin olası olumsuz sonuçlarını göstermektedir (Tokatlı ve ark., 2021).

Afrika'da ve dünyanın birçok coğrafyasında susuzluk ve kirliliği sebebiyle insanlar hastalanmakta, hayatını kaybetmektedir. Son verilere göre içecek suya erişimi olmayan insan sayısı 765.924.230 civarlarındadır. Aynı zamanda kirlilik ve yetersiz dezenfeksiyon sebebiyle bu yıl suya bağlı hastalıklardan ölen sayısı değişmeye bağlı olarak 119.176'dır (Worldometer, 2024).

Küresel olarak değişen iklim koşullarıyla kuraklık ve su kıtlığı çeşitli etkilerle baş göstermiştir. Birleşmiş Milletler Dünya Su kalkınma Raporu'na göre Somali 2022 yılında oldukça büyük çapta kuraklık yaşamıştır. Aynı zamanda Birleşik Krallık'taki 14 bölgeden 11'inde kuraklık ilan edilmiştir (The United Nations, 2020). Buradaki politikacılar su kıtlığı durumunu doğal bir felaket olarak görmemekte, sürdürülebilir ve uzun vadeli çözüm için doğal kaynakların nasıl en iyi hale getirilebileceği hususunda araştırmalar yapmaktadır. Araştırmalara göre, su kullanımı her zamanki gibi olursa 2050 yılında %80 daha az suya sahip olunabilmesi insanlığın, tarımın ve sanayinin taleplerini karşılamının mümkün olmaması ve su kalitesi çemberindeki kirliliğin çok daha büyük baskılara yol açması gerçeğiyle karşı karşıya kalmak mümkündür (Lange ve ark., 2023).

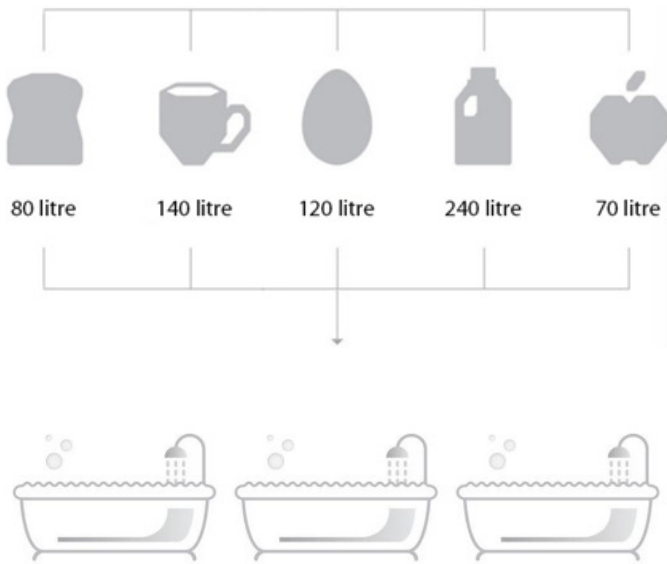
Su, gezegendeki tüm canlı yaşamı için gerekli bir kaynaktır. Yeterli ve kaliteli suyun mevcudiyeti, tatlı su ekosistemlerinin, insan ve gıda güvenliğinin, sürdürülebilir kalkınmanın önemli bir bileşenidir. Bu doğrultuda su kaynakları üzerindeki baskılar kentsel kullanım, sulama, enerji ve üretim faaliyetleriyle bağlantılıdır. Dünya çapında 43 ülkede yaklaşık 700 milyon insan su kıtlığı yaşamaktadır. 2,7 milyar insan yılın en az bir ayı su sıkıntısı çeken havzalarda yaşamaktadır. Bugün, başta su kaynakları olmak üzere doğal kaynakların sınırlılığı, yirmi birinci yüzyılda karşı karşıya kaldığımız büyük bir sorundur. Gıda ve enerji güvenliği, ekonomik büyüme, iklim değişikliği veya biyolojik çeşitliliğin kaybını önleme gibi pek çok sorunun temelinde su kaynaklarının sürekliliği yatmaktadır. Bu nedenle su kaynaklarının yetersiz olması ya da aşırı kullanımı herkesi ilgilendiren bir konu haline gelmiştir. Su kaynaklarına iliş-

kin iş birliğinin iş dünyası, hükümet ve çevreyle ilgili ortak risklere dayandığının altı çizilmelidir (WWF, 2024).

“Su ayak izine gösterilen ilginin temelinde, tüketimlerimizin tatlı su kaynakları üzerinde oluşturduğu etkilerin fark edilmesi vardır. Su ayak izi, üretim ve tedarik zincirlerinin bir bütün olarak ele alınması ve su kıtlığı ve kirliliği gibi sorunların daha iyi anlaşılabilmesi için son derece etkili bir araçtır.” (Arjen Y. Hoekstra) (Hoekstra ve ark., 2011).

Sanal Su ve Su Ayak izi

Her gün tüketilen ve içinde neredeyse hiç su olmadığı düşünülen gıdaların litrelerce su barındırdığı gerçeği araştırmanın konusunu oluşturmaktadır. Örneğin bir minik espresso kahvenin 140 litre su içermesi, çekirdeklerinin yetiştirilmesi, üretilmesi, paketlenmesi ve nakliyesi sırasında kullanılmış suyun toplamına işaret etmektedir. Araştırmanın esas konusu olan sanal su kavramı bu doğrultuda ortaya çıkmaktadır. Aşağıda oluşan tabloda görüldüğü üzere ortalama bir kahvaltı düşünüldüğünde iki kızarmış ekmek 80 litre, bir elma 70 litre, bir yumurta 120 litre, bir bardak süt 240 litre sanal suya sahiptir. Sonuç olarak ortalama bir kahvaltı bir metre küp suya denk gelmektedir. Bu oran 3 dolu küvete bedeldir. Bu örnek doğrultusunda bir yıl içerisinde tüketilen su miktarını tahmin etmek kolaylaşmaktadır. Üç katlı, her katında 10 metre derinliğinde ve genişliğinde üç oda bulunan bir ev şişene kadar doldurulduğu hayal edildiğinde bir insanın her yıl kullandığı su miktarı ortaya çıkmaktadır. Suyu bilinçli ve doğrudan kullanmak bir oda dolusu suyu oluşturmaktadır. Ayrıca kullanılan suyun çoğu gıda tüketiminden gelmektedir (Allan, 2011, ss. 2-6).



Görsel 1.

Bir kahvaltının su miktarı

Su, yaşamın temel bileşenlerinden aynı zamanda canlı hücresinin ana yapıtaşı olarak bilinmektedir. Bununla beraber insan besin zincirinin üstünde, su en altta yer almaktadır. Açıkça görüleceği üzere su, gıda üretimi için hayati bir öneme sahip olmakla beraber insanoğlunun hayatında ihtiyacı olan her şeyi mümkün kılan bir öğedir.

Türkiye, kişi başına yıllık 1.519 m³ ile “su kıtlığı” yaşamakta olup, sanılanın aksine su zengini bir ülke sayılmamaktadır. Dünya Doğal Yaşamı Koruma Vakfı’nın (WWF) araştırmalarında 2030 yılında

Türkiye’nin nüfusunun 100 milyona ulaşacağı ve kişi başına düşen su miktarının 1.120 m³e düşeceği belirtilmiştir. Yani Türkiye, artan nüfusu ve büyüyen şehirleriyle “susuz” bir ülkeye doğru gitmektedir (WWF, 2024). Dünya haritasına bakıldığında mavi renklerin sadece %2,5’u tatlı sudur ve bu suyun %70’i buzullarda gizlidir. Varsayım olarak, dünyadaki tüm suyun 5 litrelik bir şişede depolandığını düşünürsek, kişi başına düşen tatlı su miktarı yalnızca 1 yemek kaşığıdır. Yani erişilebilen tatlı su miktarı dünyadaki mevcut toplam suyun %1’inden azdır. Dünya Doğal Yaşamı Koruma Vakfı araştırmalarında, şu anda dünya çapında 2,7 milyar insan yılın en az bir ayı boyunca su kıtlığıyla mücadele eden su havzalarında yaşadığı ileri sürülmüştür. Dünya Doğal Yaşamı Koruma Vakfı’nın 2010 yılında yayınladığı Yaşayan Gezegen Raporu’na göre 2007 yılından bu yana 1,8 milyar insanın internet erişimi varken, 1 milyar insanın temiz suya erişimi bulunmamaktadır. Aynı zamanda Dünya Ekonomik Forumu’nun 2014 yılında hazırladığı Risk Raporu’na göre su kıtlığı, Dünyanın üç büyük sorunundan biridir. Bu olay sadece su yoksunluğu olan havzaları değil aynı zamanda üretim faaliyetlerini de etkilemektedir. Dünya ticareti arttıkça su yerel bir kaynaktan ziyade küresel bir kaynak olarak görülmeye başlanmıştır. Bu nedenle su kaynaklarının sürdürülebilirliği sadece sosyal ve çevresel açıdan değil ekonomik açıdan da önemlidir. Su kaynaklarının oran ve nitelik bakımından erişilemez olması, iş dünyasını ve hükümeti etkilemesi açısından muhtemeldir. Örneğin su kıtlığı, kamu yönetimlerinin görevi olan temiz, sağlıklı ve yeterli miktarda suyun sağlamasını zorlaştırabilmekte, ekonomik kalkınma hedeflerine ulaşılmasını engelleyebilmektedir (WWF, 2015).

Tarım ve Orman Bakanlığı Su Yönetimi Genel Müdürlüğü tarafından yapılan bir araştırmada Türkiye’de; %89 tarımsal kullanım, %7 evsel kullanım %4 endüstriyel kullanım olmak üzere 140 milyar m³/yıl toplam su ayak izi miktarı açığa çıkmıştır. Aynı zamanda kişi başına düşen yıllık su miktarı ise 1.974 m³ olarak hesaplanmıştır. Bu araştırma günlük tüketimlere dahil olan 1 kilo domatesin 180 litre, 1 kilo etin 15.000 litre, 1 adet pamuklu tişörtün 2700 litre ve 1 sayfa A4 kâğıdın 10 litre su barındırdığını da belirtmektedir (Tarım ve Orman Bakanlığı, 2023).

Bu veriler doğrultusunda su kullanımı araştırmalarında açığa çıkan sanal su kavramı karmaşık gibi görünse de birçok yönü bulunmaktadır. Yenilen çeşitli ürünlerin içinde suyun bulunduğu, çoğunlukla varlığının gizlendiği ve yoğun su bulunan ürünlerin satıldığı fikriyle özetlenebilmektedir. Su tüketiminin en önemli kaynağı besindir. Sanal su, suyu yiyeceklerden saklama ve böylece su ayak izlerini ekonomistlerden, politikacılardan ve tüketicilerden gizleme yeteneğine sahiptir. Bunun temel nedeni tarımda “yeşil su” veya diğer adıyla yağmur suyunun tarım açısından önemidir (Allan, 2011, s. 33). Yeşil su, bir ürünü üretmek için ihtiyaç duyulan yağmur suyuna verilen isimdir. Dolayısıyla su kullanımını ve kalitesini temsil eden yeşil su ayak izi toprakta depolanan ve bitkiler tarafından terleme, buharlaşma yoluyla tüketme miktarıdır. Yeşil sudan farklı olarak “mavi su”, kara yüzeyi ve yeraltında gelen tatlı su hacmidir. İçme, kullanma, sulama ve endüstriyel sular ise mavi su ayak izi olarak değerlendirilmektedir (Su Verimliliği Seferberliği, 2024). Sanal su süreçleri hem su fakiri hem de su zengini aktörleri destekleyebilmektedir. Brezilya’ya ilişkin vaka çalışmasında Allan, gıda ticaretinin “küresel su güvenliğini sağlayabileceğini, su çatışmalarını, açlığı ve hastalıkları önleyebileceğini, sağlıklı bir ekonomiye ve küresel iş birliğini destekleyebileceğini, refahı artırabileceğini” iddia etmektedir (Allan, 2011, s. 233). Aynı zamanda sanal suyun, hem yaşam kaynağını koruyabilecek bir tarafı hem de suyun dönüşümünü gizleyen, aldatan ve geciktiren karanlık tarafı olduğu

düşünülmektedir. Sanal su, tüketici ürünlerinin su gereksinimlerinin daha derinlemesine anlaşılmasını, bu gereksinimlerin küresel ve yerel su sistemlerini etkilediğinin ve su kullanımının dikkatli olması gerektiğinin bilinmesini gerektiren bir konudur (Ewing, 2011).

Sanat ve Tasarım Bağlamında Sanal Su ve Su Ayak izi

Tarih boyunca sanatın unsurlarından biri olan duyarlılık, Paleolitik dönemlerden bu yana birbirini izleyen uygarlıkların kendi kültürlerini yaratmasında mantıksal değerlerle harmanlanmaktadır. Bu neticede duyarlılık, toplumsal bağlamda kullanılarak her türlü farklılaşmayı açıklamaktadır. Sanat ve tasarımın ön plana çıkması duyarlılığı barındıran toplumsal unsurlardan ortaya çıkan entelektüel ve duygusal bağların korunmasına bağlı olarak ilerlemektedir (Read, 2020, ss. 16-17). Bu bağlamda multidisipliner sanat, toplum duyarlılık katan işleriyle gün yüzüne çıkabilmektedir. Su bilinci, insanlık ve küresel yaşam koşulları düşünüldüğünde oldukça geniş çerçevede kullanılan bir kavramdır. Bu doğrultuda su tüketimi konusunda bilincin oluşturulmasında duyarlı sanatçı ve tasarımcılar görsel eserler yaratmaktadırlar. Sanal su ve su ayak izi tüketimi üzerine üretilen disiplinler arası eserler, enstalasyondan grafik tasarıma, animasyondan belgesel filmlere kadar çeşitlilik göstermektedir.

Araştırma kapsamında çevre konusunda duyarlılık gösteren çeşitli sanat ve tasarım çalışmaları irdelenmiştir. Bu doğrultuda su krizi, su bilinci ve kullanım farkındalığı oluşturduğu düşünülen çeşitli görsel tasarım çalışmaları incelenmiştir. İncelenecek olan çalışmalardan arazi sanatı öncülerinden Fransız Sanatçı Saype'nin *"En Nuestras Manos"* (Bizim Elimizde) arazi çalışması su krizini vurgulamaktadır. Çevre sorunlarına ilişkin Jane Withers Stüdyo'nun gıdada su ayak izini vurgulayan *"Wonderwater"* projesi ve yerleştirme çalışması suyun nasıl kullanıldığını yeniden düşünmeye teşvik etmektedir. Selçuk Öziş'in *"Save water before it's too late"* (Çok geç olmadan suyu koru) isimli afiş tasarımı ve Cornerman'ın yapımını üstlendiği *"25 Litre"* adlı belgesel filmi su bilincini konu alan önemli çalışmalardandır. Sanat ve Tasarım lisansüstü öğrencisi Şevval Nur Şenol'un *"How much water do you wear?"* (Ne kadar su giyiyorsun?) adlı çalışması, heykel sanatçısı Néle Azevedo'nun *Minimum Anıt* (Minimum Monument) projesi, fotoğraf sanatçısı Edward Burtynsky'nin *"Su"* (Water) çalışması ve son olarak enstalasyon sanatçısı Olafur Eliasson ve Jeolog Prof. Minik Rosing'in iş birliğinde oluşturulmuş *"Buz Gözlemi"* (Ice Watch) güncel sanat çerçevesinde sayılabilecek, dünyadaki iklim ve tüketim değişikliği konularında farkındalık sağlayacak örneklerdir.

Bu örneklerden biri su krizi ve sorunu hakkında farkındalığı arttıran daha çok "Saype" olarak bilinen Fransız sanatçı Guillem Legros'un İspanya'daki ilk çalışması, Oropesa'da (Toledo) bulunan bir lagündeki ilk arazi sanatıdır. Saype, kendi icat ettiği biyolojik olarak eriyebilen bir boyayı kullanarak doğada devasa, ultra gerçekçi resimler yaratmasıyla tanınan Fransız çağdaş bir sanatçıdır. Sanat eserlerini, doğanın etkisiyle kısa sürede yok oldukları için "geçici arazi sanatı" olarak sınıflandırılmaktadır. Görsel 2'de yer alan büyük boyutlu *"En Nuestras Manos"* (Bizim Elimizde) adlı çalışmanın içeriğinde kömür, tebeşir, su ve süt proteinlerini kullanarak biyolojik olarak eriyebilen boyalar kullanılmıştır. Saype, bu eserindeki amacının doğadan ziyade insana bir iz bırakmak olduğunu söyleyerek, su kullanımı sorununu ve bu soruna çözüm bulmaya çalışmanın gerekliliğini vurgulamaktadır. Bu çalışma çok sektörlü bir birleşim olan Step by Water tarafından yürütülmektedir (Gonzalez & Mancha, 2023).



Görsel 2.

"En Nuestras Manos" (Bizim Elimizde), Guillem Legros

Hollanda merkezli Jane Withers tasarım ve sanat stüdyosu, kültürel, ticari ve toplumsal problemlerin üstesinden gelmek için yenilikçi tasarım düşüncesini kullanmakta, üzerinde düşünülmüş yaklaşımlarla multidisipliner hizmetler sunmaktadır. Jane Withers Stüdyo'nun çevre sorunlarına ilişkin bilinç ortaya koyma tasarım yoluyla değişime ilham verme konusunda çalışma yelpazesi bulunmaktadır. Küratörlüğünü Jane Withers ve Ilse Crawford'un üstlendiği bir sergi çalışmasında, dünyadaki insan tüketimine açık suyun yüzdesine göndermeler bulunmaktadır. Görsel 3'te yer alan mobil bir müdahale ünitesi biçiminde tasarlanan *"%1 Su ve Geleceğimiz"* isimli çalışma, yaşam kaynağı olan suyun önemini vurgulamakta, suyun nasıl kullanıldığını yeniden düşünmeye teşvik etmektedir. Aynı zamanda günlük yaşamda suya bağlılığı ve sanayileşmiş ülkelerde tipik su tüketimini anlatmakla beraber, acil su desteğini görsel ile anlatmasıyla su kullanımına olan bakış açısını ve hayati gerekliliği sorgulatmaktadır (Jane Withers Studio, 2008).



Görsel 3.

Mobil Müdahale Ünitesi: Sanayileşmiş ülkelerdeki tipik ev su tüketimi, 2008

Bir başka örnek olan Jane Withers ve Helsinki tarafından başlatılan Tasarım Haftası CEO'su Kari Korkman'ın girişimi olan Wonderwater Café çalışması, "gıdada su ayak izi" konusunda farkındalık yaratarak, yiyeceklerin yerel ve küresel su kaynakları üzerindeki etkisi hakkında sorgulatmayı amaçlamaktadır. Görsel 4'te yer alan Wonderwater'ın menü tasarımlarında yer alan ürünlerde kullanılan su miktarları vurgulanmıştır. Bir proje olan bu konsept, Aalto Üniversitesi Helsinki ve King's College London'daki su bilimcileriyle iş birliği içinde geliştirilmiştir (Jane Withers Stüdyo, 2024).



Görsel 4.

Yemeklerin su ayak izini gösteren Wonderwater çıkartmalarına sahip Tian Hai Restoran menüsü, 2011

Wonderwater Café menüsü, Tian Hai'nin yemeklerinde gerekli malzemelerin üretimi için kullanılan suyun miktarını ve su ayak izini göstermektedir. Aynı zamanda ürünler üzerinde su ayak izini gösteren bilgilendirici açıklamalar hazırlanmıştır (Görsel 5).



Görsel 5.

Düşük, orta ve yüksek su ayak izi seviyelerini gösteren bayraklar, 2011

Grafik tasarım alanında başka bir tasarım çalışması da 2015 yılında "Damla Damla" Birleşmiş Milletler Avrupa Su Reklam Yarışmasında finalist olan Türk tasarımcı Selçuk Öziş'in sergilemeye değer görülen "Çok geç olmadan suyu koru" isimli afiş çalışmasıdır. Görsel 6'da yer alan yatay afiş, canlıların yaşam kaynağı olan suyun tükenmesini irdelemektedir (Öziş, 2024). Sanatçı afiş tasarımında suya sanatçı Munch'un "Çılgılık" eserine benzer bir form vererek biçimlendirdiği görülmektedir. Eser genel anlamda su kullanımının toplum üzerindeki yarattığı etkiye bir tepki göstermektedir.

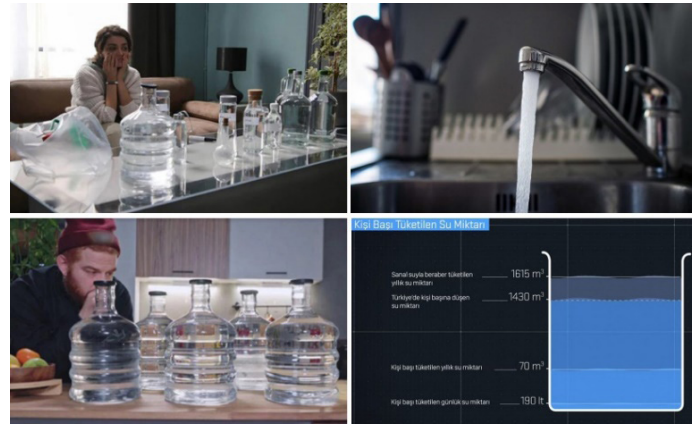
Cornerman Prodüksiyon Firmasının yapımını üstlendiği "25 Litre" adlı belgesel filmi, gelecekte yaşanabilecek olası bir su kıtlığını alırken, günümüzde bu sorunu değiştirmenin yollarını aramaktadır (Görsel 7). Belgesel yapım 25 Litre, çok boyutlu yapıyla; nüfus artışı, iklim değişikliği, tekrarlanan kuraklıklar gibi sebeplerle su kaynaklarının hızla tükenmesinden söz etmektedir. Belgeselin rehberliğini yapan Gökhan Özoğuz, 25 litre su ile bir günü geçirmeyi deneyerek bunun mümkün olmadığını fark etmektedir. Aynı zamanda belgesel 2040 yılında suyun durumu üzerine odaklanmaktadır. Diğer yandan Özoğuz farklı kurumlara giderek edindiği bilgilerle su tüketim alışkanlıklarını ve sürdürülebilir yaşamı nasıl

yeniden alabileceğimizi tartışmaktadır. Belgesel izleyiciye 21. yüzyılda çözümün ne olduğunu düşündürerek sorgulatmaktadır (National Geographic, 2024).



Görsel 6.

"Save water before it's too late" (Çok geç olmadan suyu koru), Selçuk Öziş, 2012



Görsel 7.

25 Litre Belgeseli'nden görüntüler, Cornerman Prodüksiyon Firması, 2019

Eskişehir Osmangazi Üniversitesi Sanat ve Tasarım Fakültesi lisansüstü öğrencisi Şevval Nur Şenol'un sürdürülebilir tasarım dersi kapsamında tasarladığı "How much water do you wear?" (Ne kadar su giyiyorsun?) çalışmasında (Görsel 8), nehir koordinatı formundan oluşturulmuş bir yerleştirme ve tipografi çalışmasıyla tatlı su kaynağı olan nehirlerin atıklarla kirlenmesine dikkat çekmiştir. Çalışmada üretim yapılan bölgelerde yaşayanların hayat kaynağı olan nehirlerin, su kaynaklarının tekstil endüstrisinin ucuz iş gücü olarak bilenen Bangladeş ve başkenti Dakka'da Buriganga (Eski Ganj) nehrindeki kimyasal atıklarla meydana gelen ölümcül kirlilik sorunu ele alınmıştır. Nehrin koordinatı formunda oluşturulan bu enstalasyon çalışmasında nehirleri en çok kirlüten denimlerin (kot) kimyasal atıkları göz önünde bulundurularak nehir formu tasarlanmıştır. Sanatçının tekstil malzemesini kullanmasının sebebi, araştırmalara göre hazır giyim endüstrisinin her yıl yaklaşık 93 milyar m³ su tüketimine dikkat çekmek istemesidir. Hazır giyim endüstrisine dahil olan bir kot için gereken su miktarı ise 3781 litre olarak hesaplanmıştır. Bu nedenle tipografik çalışma da dahil olmak üzere iki eserde de geri dönüşümden kazanılmış kot pantolonlar kullanılmıştır.



Görsel 8.

Şevval Nur Şenol, "How much water do you wear?" (Ne kadar su giyiyorsun?)

Néle Azevedo, 2005 yılından bu yana çeşitli ülkelerdeki kamusal alanlarda kentsel sanat eylemi yapan Brezilyalı bir heykel sanatçısıdır. İklim krizine dikkat çekmesiyle ön plana çıkan *Minimum Anıt* (Minimum Monument) projesi, çağdaş kentlerde oluşturulmuş eleştirel bir okuma niteliğindedir. Anıt, erimeye bırakılan 20 cm boyunda minik kadın ve erkek buz heykelciklerinden oluşmaktadır. Projede bir kahraman yerine anonim heykeller, taşınmazlığı yerine buzun geçici süreci, anıt ölçeği yerine ise bozulabilir bedenlerin minimum ölçeği kullanılmıştır. Bu heykeller çeşitli şehirlerin kamusal alanlarına yerleştirme üzerine kurgulanmıştır. Bu yerleştirme örneklerinde suyun statik durumu değişmektedir. Başlangıçta kentlerdeki anıtların rolüne yönelik bir eleştiri niteliği taşıyor olsa da çevreciler tarafından iklim krizine yönelik bir sanat eleştirisi olarak benimsenmektedir. Küresel ısınma tehlikesi ve su krizi sonucunda insan türünün gezegenden yok olmasına karşın yaşayan bir anıt olarak güncel sanatın ötesinde ilgi uyandırdığı düşünülmektedir (Azevedo, 2024). Brezilya'nın Campinas kentinde sergilenen ve yüzü olmayan bu heykeller eridikçe küçük su birikintilerine dönüşmektedir. Buzun bronz, taş ve tipik heykeller için kullanılan malzemelerin kalıcı doğasına zıtlık yaratması verilen mesajı güçlendirmektedir (Bigumigu, 2022).

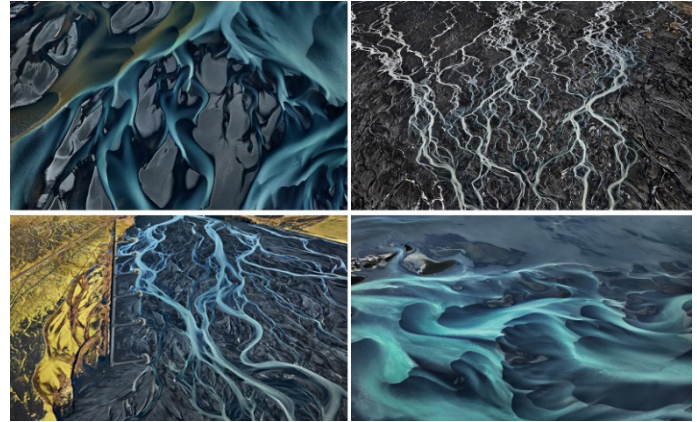
Azevedo, 2005-2020 yılları arasında gerçekleştirdiği bu çalışması ile küresel iklim krizlerinin gezegen üzerinde yarattığı tehditlerin önemiyle izleyicisini karşı karşıya bırakmaktadır. Minimum anıt adlı çalışma, doğal kaynakların mevcut tüketimine yönelik kalkınma modellerini düşünmek için tüm ulusların hükümetlerinin değişikliğe gitmesi konusunda uyarı niteliğinde olduğu söylenebilir.



Görsel 9.

Néle Azevedo, "Minimum Anıt" (Minimum Monument), 2005-2020

Kanadalı fotoğraf sanatçısı Edward Burtynsky, 2007'den 2012'ye kadar Meksika Körfezi'nden Ganj kıyılarına kadar dünyayı gezerek suyun giderek bozulan yaşam döngüsünü çeşitli farklı biçimlerde fotoğraflamıştır. Burtynsky'nin devasa baskılara sahip olan hava fotoğrafları, suyun modern dünyadaki pek çok işlevinin izini sürerken insanlığın dünyanın en hayati kaynağıyla zorlaşan ilişkisini ele almaktadır. Ona göre su, sağlıklı bir ekosistem ve enerji kaynağı olarak, kültürel uygulamaların ve dini törenlerin önemli bir parçası olarak ortadan kaybolan bir varlıktır. Bazen zarif, bazen dehşet verici duygulara sahip olan soyut fotoğraflar, resim ve fotoğraf arasındaki dünyadan geçmiş, bugün ve gelecekteki dünya arasındaki ilişkiye dair soruları gündeme getiren ilham verici görüntüler oluşturmaktadır (Phoenix Art Museum, 2024). Sanatçı, insanın ihtiyaçlarını karşılamak için dünyayı değiştirebilen açgözlü bir insan olduğunu, susuzluğunu gidermek için doğaya müdahale ettiğini ileri sürmüştür. Daha basit bir ifadeyle sanat, insanın Dünya'nın çevresi ve kaynakları üzerindeki etkisini görebildiğimiz az sayıdaki yerden biri haline gelmiştir (Borusan Contemporary, 2020).



Görsel 10.

Edward Burtynsky, "Su" (Water), 2007-2012

İzlanda-Danimarkalı heykel ve enstalasyon sanatçısı Olafur Eliasson ile Grönlandlı jeolog Prof. Minik Rosing, "Buz Gözlemi" (Ice Watch) adlı çalışmalarında, izleyicilerin etkileşime geçebileceği bir kamusal eylem modeli oluşturmuşlardır. Bu model, Grönland'ın Nuuk kenti açıklarından toplanan ve her biri 1,5 ila 6 ton arasında değişen devasa buz bloklarından oluşmaktadır. 11 Aralık 2018 itibarıyla, bu buz blokları Londra'da Bloomberg'in Avrupa genel merkezinin önüne 6 blok ve Tate Modern'in dışına 24 blok şeklinde yerleştirilmiştir. İzleyicilerden, bu buz bloklarına dokunmaları, dinlemeleri ve koklamaları istenmiştir. Bu etkinliğin amacı, dünyanın geçirmekte olduğu ekolojik değişimlere tanıklık etmektir. Eliasson ve Rosing, "Buz Gözlemi" ile insanın bireysel eylemlerde bulunma ve sistemi değiştirme gücüne sahip olduğunu vurgulayarak, iklim ve su konusundaki bilgileri eyleme dönüştürme çağrısında bulunmuşlardır. "Buz Gözlemi" projesi, Bloomberg Philanthropies'in iklim değişikliği ile mücadele çağrısında bulunduğu etkinliklerle aynı döneme denk gelmiştir (Studio Olafur Eliasson, 2018).



Görsel 11.

Olafur Eliasson ve Prof. Minik Rosing, "Buz Gözlemi" (Ice Watch), 2018

Su için Küresel Boyutta Neler Yapılıyor?

Küresel boyutta su arayışı ve su kullanımına dikkat çekmek amaçlı yapılan çalışmalar içerisinde Birleşmiş Milletler, Sürdürülebilir Kalkınma Hedefi 6 kapsamında 2030'a kadar canlı yaşamı için su ve dezenfeksiyon hizmetlerinin kullanılabilirliğini ve sürdürülebilirliğini ortaya koymaktadır. Sürdürülebilir Kalkınma Hedefi, yaşanılan gezegeni korumayı ve yoksulluğu sona erdirmeyi amaçlamıştır (United Nations, 2024). Sürdürülebilir Kalkınma Hedefi 6'nın gerçekleştirilmesinde eylemlere dikkat çekilmesi için ivme anlık görüntüleri adlı bir tasarım serisi çalışması oluşturulmuştur (United Nations-UN Water, 2024).

Aynı zamanda Birleşmiş Milletler ve UN-Water birlikteliğiyle küresel su ve dezenfeksiyon krizi çerçevesinde "değişim ol" adlı bir kampanya düzenlenmiştir. Kampanyanın sembolü, gagasında taşıdığı tek su damlacıklarıyla ateşi söndüren sinek kuşu olarak tasarlanmıştır. "Sinek kuşu gibi ol" sloganıyla değişime teşvik edilmektedir (United Nations, 2024). Kampanyanın yer aldığı web sitesinde, çalışmanın hikayesi ve içeriği, su ve dezenfeksiyon krizi ile ilgili farkındalık oluşturma çabaları, krizden etkilenen bölgelerde gerçekleştirilen faaliyetler ve bu krizi çözmek için sunulan öneriler detaylı bir şekilde ele alınmaktadır (UN-Water, 2024).

Birleşmiş Milletler, su bilinci oluşturmak amacıyla 22 Mart'ı "Dünya Su Günü" olarak ilan etmiştir. 2024 Dünya Su Günü'nün teması, "Barış için Su" olarak belirlenmiştir. Birleşmiş Milletler'in 2024 Dünya Su Günü resmî web sitesinde, su konusundaki iş birliğinin olumlu dalgalanma etkisi yaratacağı, refahı artıracacağı ve ortak zorluklara karşı dayanıklılık oluşturacağı vurgulanmıştır. Ayrıca, suyun sadece tüketilecek ve rekabet konusu yapılacak bir kaynak olmadığı, aksine yaşamın her alanında bir insan hakkı olduğu bilincine de dikkat çekilmiştir (United Nations, 2024).

Küresel boyutta gerçekleştirilen çalışmaların yanı sıra, sanal su ve su ayak izi kavramlarının açık bir şekilde anlaşılması için toplumsal bir farkındalık oluşturulması önemli adım olacaktır. Bu sayede su kullanımında artan bilinç ile küresel ve bölgesel su kıtlığının önlenmesine katkıda bulunabilir. Bu bağlamda tasarlanan bilgilendirme grafikleri ve bireysel sanal su ve su ayak izini ölçen anketler bu süreçte faydalı araçlar olarak kullanılabilir (Bkz. Görsel 12. ve 13). Bu çalışmalar sayesinde bireylerin su kullanımındaki hatalar ve iyileştirme önerileri konusunda bilinçlenmelerine katkı sağlayacaktır. Anketlerde, bireylerin günlük ve haftalık alışkanlıkları sırasında harcadıkları su miktarı sonucunda su ayak izi hesaplanmaktadır. Anketler, insanların musluk kullanım süreleri, haftalık duş sayısı, kişisel eşya temizliği, gibi çeşitli soruları içermektedir.

Anket sonuçları, katılımcıların alışkanlıklarına göre su ayak izi miktarını ortaya koymaktadır (Bkz. Görsel 13).

SU AYAK İZİNİ HESAPLA

Bir kişinin ortalama tükettiği su miktarına su ayak izi denir. Su ayak izini hesaplayarak, Türkiye'nin 2030 yılında su sorunu yaşamaması için neler yapabileceğinizi görebilirsiniz.

Görsel 12.

Su Ayak izi Hesaplama Anketi

Görsel 13.

Su Ayak izi Hesaplama Anketi Soruları

Bu bilgilendirme tasarımları incelendiğinde, su tüketimi konusunda bilinçli tüketici olmanın önemi daha da belirgin hale gelmektedir. Her geçen gün, bir önceki güne kıyasla daha su sorunu daha kritik hale gelmektedir. Su tüketimi üzerine yapılan çalışmaların önemi anlaşıldıkça yaşam kaynağı olan suyun korunması da cidiyet kazanacaktır. Su kaynaklarının sürdürülebilir yönetimi ve korunması, sadece çevresel değil, aynı zamanda sosyal ve ekonomik boyutlara dayanmaktadır. Bu bağlamda, toplumların su tüketimi konusunda bilinçlendirilmesi ve aydınlatılması aydınlık yarınlar için bir zorunluluktur.

Sonuç ve Öneriler

Su, yaşamın temel unsurudur. Canlı organizmaların hayatta kalması için su hayati önemdedir. Suyu korumak ve sürdürülebilir kullanmak ekolojik dengenin devamlılığı için gereklidir. Sürdürülebilir su kullanımı insan yaşamının devamlılığını sağlar. Bu nedenle, su kaynaklarının korunması ülkelerin ve toplumların öncelikli hedefi olmalıdır.

Dünya üzerinde %2,5 oranında kalan tatlı su kaynakları, sanayi ve tarım kullanımları ve kimyasal atıkların su havzalarına karışması sonucu suyun içine siyanür gibi suyun kalitesini bozan zehirli maddeler karışmaktadır. Dünya her geçen gün artan nüfus miktarıyla gıda, tarım ve bunun haricindeki ihtiyaçlarını karşılayabilmek için daha çok suya ihtiyaç duymaktadır. Bunlara bağlı olarak artan

su kıtlığı, insan için büyük bir tehdit oluşturmaktadır. Bu tehdit ise savaşları, göçleri, ölümleri, kıtlığı ve dolayısıyla toplumsal değişiklikleri neden olmaktadır.

Günümüzde yaşadığımız gezegende su kaynaklarının yok olması ve su kalitesinin bozulmasına ilişkin çok sayıda bilimsel araştırma bulunmaktadır. Temiz su kaynaklarının korunması, çevresel sürdürülebilirlik ve insan sağlığı için kritik öneme sahiptir. Özellikle sanayi tesisleri, maden ocakları ve endüstriyel tarım gibi faaliyetler, su havzalarına ciddi zarar verebilecek kimyasal maddelerin sızmasına neden olabilir. Bu zararlı maddeler arasında siyanür ve pestisit gibi zehirli kimyasallar öne çıkar. Bu bağlamda, devletlerin etkili politikalar ve yaptırımlar geliştirmesi kaçınılmazdır. Öncelikle, devletlerin bu zararlı kimyasalların sızmasını önlemek için katı düzenlemeler ve standartlar belirlemesi gerekmektedir. Bu düzenlemeler, sanayi tesisleri, maden ocakları ve endüstriyel tarım operasyonları için suyun kalitesini korumaya yönelik kesin kuralları içermelidir. Ayrıca, bu kuralların düzenli olarak gözden geçirilmesi ve güncellenmesi, teknolojik ve bilimsel gelişmelere uyum sağlanması açısından önemlidir.

Bu doğrultuda yapılan çalışmalarla farklı gezegenlerde bir su arayışı söz konusudur. Toplum olarak farklı bir gezegende su arayışından ziyade kendi dünyamızda su kaynaklarını korumak, bilinçli ve doğru kullanmak adına çeşitli çözümler sunulabilir. Su tüketiminde alışkanlıkların değiştirilmesi elzemdir. Araştırmanın çerçevesinde incelenen görsel tasarım örneklerinde olduğu gibi görsel tasarımda farklı yaklaşımlar toplum içerisinde bir bütün halinde çalışabilmektedir. Bu bağlamda devlet politikalarının toplumun tüketim alışkanlıklarını değiştirmesi konusunda yapıcı eylemler geliştirmelidir. Söz konusu su tüketiminin yaygınlaşması üzerine bazı kısa film veya afiş yarışmaları, sosyal deneyler, projeler desteklenmelidir. Sanal su ve su ayak izi, görsel ve işitsel olarak ele alınabilecek önemli problemlerden biri olarak görülmelidir. Bu tür etkinlikler, suyun yaygın tüketimine ve kullanımına dair farkındalığı artırmak için etkili araçlar olarak görülmektedir. Özellikle, sanal su ve su ayak izi kavramlarının görsel ve işitsel olarak ele alınması, bu önemli konuların anlaşılması ve üzerinde düşünülmesi için etkili bir yol olabilir. Görsel tasarımın, bu konuları ele alırken problemi vurgulama ve toplumda bilinç oluşturma açısından önemli bir rolü bulunmaktadır.

Bu tür kampanyalar ve etkinlikler aracılığıyla, suyun sürdürülebilir kullanımı, israfının önlenmesi ve suya dair daha geniş bir farkındalık yaratılabilir. Toplumun bu konularda bilinçlenmesi ve tüketim alışkanlıklarının değiştirilmesi için eğitici ve bilgilendirici içeriklerin görsel iletişim yoluyla oluşturulması olumlu sonuçlar doğuracaktır. Bu bağlamda, devlet politikaları, su tüketimi ve kullanımı üzerine farkındalık yaratmaya yönelik çeşitli projelerin teşvik edilmesi ve desteklenmesi yararlı olacaktır. Bu projeler, suyun sürdürülebilir kullanımı konusunda toplumsal bir değişim ve dönüşüm sağlayabilir ve gelecek nesillere temiz su kaynaklarının korunmasını sağlayacaktır.

Su yaşamın devamlılığı için en temel ve vazgeçilmez unsurdur. Küçük yaştan itibaren su kullanımı konusunda bilincin kazandırılması için eğitimin okullardaki müfredatlarda yer alması önerilmektedir. Problem olan su kullanımının eğitim süreçlerinde müfredata girmesi, eğitim amaçlı hazırlanan materyallerde suyun önemi ve sürdürülebilir kavramı görsel tasarım araçlarıyla desteklenebilir olması önem yaratacaktır. Bilgilendirici animasyonlar, interaktif grafikler, oyunlar gibi öğelerle su konusunda farkındalık ve eğitim güçlendirilebilir. Topluma grafikler, infografikler ve görsel öğeler kullanarak suyun tüketimi, kullanımı ve etkileri hakkında bilgilendirme yapılarak farkındalık düzeyleri artırılabilir. Ancak, görsel

temsillerin doğru ve anlaşılır olması önemlidir. Hedef kitle göz önünde bulundurularak verilerin basit ve etkili bir şekilde görselleştirilmesi önerilmektedir.

Sanal su ve su ayak izi verileri genellikle karışabilir ve anlaşılması zor olabilmektedir. Sanal su, bir ürünün üretiminden ulaşımına kadar geçen süreçte harcanan su miktarına, su ayak izi kavramı ise ürünlerin üretimi veya günlük faaliyetler sırasında suyun tüketilmesi anlamına gelmektedir. Bu kavramların görsel tasarımda kullanılması ve basitleştirilmesi, suyun tüketildiği alanlar ve bu tüketimin toplumsal/çevresel etkileri açığa çıkarılabilmektedir. Örneğin, satın alınabilen bir ürün ambalajında veya reklamında su ayak izi bilgileri görselleştirilerek sunulabilir. Dolayısıyla tüketiciler üzerinde bir farkındalık ve sürdürülebilir seçimler teşvik edilebilir. Toplumda etkili olan şirketler veya kuruluşlar, suyun kullanımı ve su ayak izi hususunda etkili görsel tasarımlar kullanarak kurumsal kimlik iletişimlerini şekillendirebilir. Söz konusu şirketler veya kuruluşlar sürdürülebilir yaşam politikalarını anlatmak için görsel grafikler kullanarak mesajlarını daha güçlü bir şekilde iletebilirler.

Duyarlı sanat ve tasarım çalışmaları, çevresel küresel sorunlar hakkında toplumu bilinçlendirmede ve alışkanlıklarını sorgulamada ve değiştirmede önemli bir rolü bulunmaktadır. Araştırma kapsamında incelenen sanat ve tasarım çalışmalarında; yapılan tüketici seçimlerin su kaynaklarını ve yaşamı nasıl etkilediği ve alınması gereken önlemlerle ilgili bir farkındalık oluşturmaktadır. Bu bağlamda hükümetlerin, yerel yönetimlerin, sivil toplum kuruluşlarının çevre politikaları kapsamında toplumu bilinçlendirmede sanat ve tasarım alanında yapılan duyarlı çalışmaların desteklenmesi ve yaygınlaştırılması büyük bir gereklilik taşımaktadır.

Hakem Değerlendirmesi: Dış bağımsız.

Yazar Katkıları: Fikir; B.Ş.-B.K. - Tasarım; B.Ş.-B.K. - Denetleme; B.Ş.-B.K. - Finansman; B.Ş.-B.K. - Materyaller; B.Ş. - Veri Toplanması ve/veya İşlemesi; B.Ş. - Analiz ve/veya Yorum; B.Ş.-B.K. - Literatür Taraması; B.Ş. - Yazıyı Yazan; B.Ş.-B.K. - Eleştirel İnceleme; B.Ş.-B.K.

Çıkar Çatışması: Yazarlar, çıkar çatışması olmadığını beyan etmiştir.

Finansal Destek: Yazarlar, bu çalışma için finansal destek almadığını beyan etmiştir.

Peer-review: Externally peer-reviewed.

Author Contributions: Concept; B.Ş.-B.K. - Design; B.Ş.-B.K. - Supervision; B.Ş.-B.K. - Fundings; B.Ş.-B.K. - Materials; B.Ş. - Data Collection and/or Processing; B.Ş. - Analysis and/or Interpretation; B.Ş.-B.K. - Literature Search; B.Ş. - Writing Manuscript; B.Ş.-B.K. - Critical Review; B.Ş.-B.K.

Conflict of Interest: The authors have no conflicts of interest to declare.

Financial Disclosure: The authors declared that this study has received no financial support.

Kaynakça

- Allan, T. (2011). *Virtual Water*. I.B. Tauris.
- Canbek, M., Demir, T., Mustafa Uyanoğlu, Bayramoğlu, G., Emiroğlu, Ö., Arslan, N., & Koyuncu, O. (2007). Preliminary assessment of heavy metals in water and some cyprinidae species from the Porsuk River, Turkey. *Journal of Applied Biological Sciences*, 1(3), 91-95.
- Ewing, J. J. (2011). Virtual water: tackling the threat to our planet's most precious resource, by Tony Allen. *Water International*, 36(7), 948-950.
- Hoekstra, A., Chapagain, A., Aldaya, M., & Mekonnen, M. (2011). *The water footprint assessment manual*. London, Washington, DC: Earthscan Publishing.
- Köse, E., Çiçek, A., Uysal, K., Tokatlı, C., Arslan, N., & Emiroğlu, Ö. (2016). Evaluation of surface water quality in Porsuk Stream. *Anadolu Üniversitesi Bilim ve Teknoloji Dergisi C- Yaşam Bilimleri ve Biyoteknoloji Dergisi*, 4(2), 81-93. doi: 10.18036/btdc.35567
- Lange, B., Williams, P., & Bendall, B. (2023). Increasing access to water through flexible entitlements? *Environmental Law Review*, 25(1), 28-42. doi: 10.1177/14614529231156485

Read, H. (2020). *Modern sanatın felsefesi*. (E. Kök, & H. Orgun, Çev.) Hayalperest Yayınevi.

Şahin, B. (2016). *Küresel bir sorun: Su kıtlığı ve sanal su ticareti* [Yüksek Lisans Tezi, Hitit Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü].

Tokatlı, C., Uğurluoğlu, A., Köse, E., Çiçek, A., Arslan, N., Dayioğlu, H., & Emiroğlu, Ö. (2021). Ecological risk assessment of toxic metal contamination in a significant mining basin in Turkey. *Environmental Earth Sciences* (80), 1-19.

Türe, C. (2014). Küresel iklim değişikliğinin toplumsal algısında görsel sanatların rolü. *Anadolu Üniversitesi Sanat ve Tasarım Dergisi*, 6(6), 224-237.

İnternet Kaynakça

Azevedo, N. (2024). Minimum monument. Temmuz 1, 2024 tarihinde <https://www.neleazevedo.com.br/minimum-monument> adresinden alınmıştır.

Bigumigu. (2022). İklim krizine işaret eden buzdan figürler. Temmuz 1, 2024 tarihinde <https://bigumigu.com/haber/iklim-krizine-isaret-eden-buzdan-figurler-nele-azevedo/> adresinden alınmıştır.

Borusan Contemporary. (2020). Görüntülerin çöküşü: Edward Burtynsky'nin Su oyunları. Temmuz 2, 2024 tarihinde https://www.borusan-contemporary.com/en/blog-fall-out-images-edward-burtynsky-water-games_1941 adresinden alınmıştır.

Gonzalez, V., & Mancha, C.-L. (2023, Eylül 25). Uluslararası sanatçı Saype ilk eserini İspanya'da yapıyor. <https://www.rtve.es/noticias/20230925/artista-internacional-saype-primera-obra-espana-humedal-conservacion/2456754.shtml> adresinden alınmıştır.

Jane Withers Stüdyo. (2008). Work. Jane Withers Studio: <https://www.janewithers.com/work#/1-water-and-our-future-z33/> adresinden alınmıştır.

Jane Withers Stüdyo. About. Jane Withers Studio: <https://www.janewithers.com/about> adresinden alınmıştır.

Jane Withers Stüdyo. (2024). Wonderwater Café: How Much Water Do You Eat? <https://www.janewithers.com/wonderwater-caf> adresinden alınmıştır.

Legros, G. En Nuestras Manos. <https://stepbywater.com/en-nuestras-manos/> adresinden alınmıştır.

Meteoroloji Genel Müdürlüğü. (2024). Hidrometeoroloji / Dünyada Su. <https://www.mgm.gov.tr/genel/hidrometeoroloji.aspx?s=3> adresinden alınmıştır.

National Geographic. (2024). 25 Litre. <https://www.natgeotv.com/tr/belgeseller/natgeo/25-litre> adresinden alınmıştır.

Phoenix Art Museum. (2024). Edward Burtynsky: Su. Temmuz 1, 2024 tarihinde <https://phxart.org/exhibition/edward-burtynsky-water/> adresinden alınmıştır.

Selçuk Öziş. (2024). drop by drop. Selçuk Öziş: <https://selcukozis.co.uk/drop-by-drop> adresinden alınmıştır.

Su Verimliliği Seferberliği. (2024). Su Ayak İzi. Şubat 30, 2024 tarihinde <https://www.suverimliliği.gov.tr/su-ayak-izi/> adresinden alınmıştır.

Studio Olafur Eliasson. (2018). Ice Watch. Temmuz 3, 2024 tarihinde <https://icewatch.london/> adresinden alınmıştır.

T.C. Tarım ve Orman Bakanlığı. (2023). Su Ayakizi. Şubat 20, 2024 tarihinde Su Verimliliği Seferberliği: <https://www.suverimliliği.gov.tr/su-ayak-izi/> adresinden alınmıştır.

Tema Vakfı. (2023). Sanayide Kullanılan Su. Nisan 15, 2024 tarihinde <https://sutema.org/sanayide-kullanilan-su> adresinden alınmıştır.

The United Nations. (2020). UN World Water Development Report: Water and Climate Change. <https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000372985> adresinden alınmıştır.

United Nations. (2024). Un Water. Şubat 16, 2024 tarihinde <https://www.unwater.org/> adresinden alınmıştır.

United Nations. (2024). World Water Day 22 March. Şubat 18, 2024 tarihinde <https://www.un.org/en/observances/water-day> adresinden alınmıştır.

United Nations-UN Water. (2024). SDG 6 Acceleration snapshots: what progress looks like. Şubat 16, 2024 tarihinde <https://www.unwater.org/publications/sdg-6-acceleration-snapshots-what-progress-looks-likes> adresinden alınmıştır.

UN-Water. (2024). Be The Change. Şubat 20, 2024 tarihinde <https://www.unwater.org/bethechange/> adresinden alınmıştır. Wikipedia. (2024). Tatlı Su. Şubat 20, 2024 tarihinde https://tr.wikipedia.org/wiki/Tatlı_Su#Ayr%C4%B1ca_bak%C4%B1n%C4%B1z adresinden alınmıştır.

Worldometer. (2024). Şubat 21, 2024 tarihinde <https://www.worldometers.info/tr/> adresinden alınmıştır.

WWF. (2024). Su. Şubat 16, 2024 tarihinde https://www.wwf.org.tr/ne-yapiyoruz/ayak-izinin_azaltilmasi/su/ adresinden alınmıştır.

WWF. (2024). Tatlı Su. Şubat 16, 2024 tarihinde <https://www.wwf.org.tr/calismalarimiz/tatli-su/> adresinden alınmıştır.

WWF. (2015). Türkiye'nin Su Riskleri Raporu. Şubat 16, 2024 tarihinde <https://www.wwf.org.tr/?4180/turkiyenin-su-riskleri-raporu> adresinden alınmıştır.

Görsel Kaynakça

Görsel 1.

Allan, T. (2011). *Virtual Water*. London: I.B. Tauris.

Görsel 2.

Rtve. (2023). Uluslararası sanatçı Saype ilk eserini İspanya'da yapıyor. Temmuz 9, 2024 tarihinde <https://www.rtve.es/noticias/20230925/artista-internacional-saype-primera-obra-espana-humedal-conservacion/2456754.shtml> adresinden alınmıştır.

Görsel 3.

Jane Withers Studio. (2008). Work. Jane Withers Studio: <https://www.janewithers.com/work#/1-water-and-our-future-z33/> adresinden alınmıştır.

Görsel 4.

Jane Withers Studio. (2024). Wonderwater Café: How Much Water Do You Eat? . Jane Withers Studio: <https://www.janewithers.com/wonderwater-caf> adresinden alınmıştır.

Görsel 5.

Jane Withers Studio. (2024). Wonderwater Café: How Much Water Do You Eat?. Jane Withers Studio: <https://www.janewithers.com/wonderwater-caf> adresinden alınmıştır.

Görsel 6.

Selçuk Öziş. (2024). drop by drop. Selçuk Öziş: <https://selcukozis.co.uk/drop-by-drop> adresinden alınmıştır.

Görsel 7.

National Geographic. (2024). 25 Litre. <https://www.natgeotv.com/tr/belgeseller/natgeo/25-litre> adresinden alınmıştır.

Görsel 8.

Şevval Nur Şenol, "How much water do you wear?" (Ne kadar su giyiyor-sun?), Eskişehir Osmangazi Üniversitesi Sanat ve Tasarım Sergi Salonu, 23 Ocak 2024

Görsel 9.

Bigumigu. (2022). İklim Krizine İşaret Eden Buzdan Figürler. 2024 tarihinde <https://bigumigu.com/haber/iklim-krizine-isaret-eden-buzdan-figurler-nele-azevedo/> adresinden alınmıştır.

Görsel 10.

Edward Burtynsky. (2024). Water. 2024 tarihinde <https://www.edwardburtynsky.com/projects/photographs/water> adresinden alınmıştır.

Görsel 11.

Olafur Eliasson. (2024). Ice Watch. 2024 tarihinde <https://olafureliasson.net/artwork/ice-watch-2014/> adresinden alınmıştır.

Görsel 12.

Yarının Suyu. (2024). Su Ayakizi Hesaplama. <https://www.yarinsuyu.com/#dialog> adresinden alınmıştır.

Görsel 13.

Yarının Suyu. (2024). Su Ayakizi Hesaplama. <https://www.yarinsuyu.com/#dialog> adresinden alınmıştır.

Structured Abstract

The main problem addressed in the study is to draw attention to the uncontrolled and disproportionate use of water resources by industrialization and growing populations, as well as the effects of the global climate crisis, which has resulted in a global freshwater depletion of as low as 2.5%. Pollution of water basins by domestic waste as well as industrial and agricultural activities significantly endangers freshwater integrity. The current situation has turned into a problem of increasing water scarcity, which in turn poses a vital human threat. Water scarcity is not only an ecological problem but also a global problem in social, economic and political terms. The main question of the research is how concepts such as virtual water and water footprint can be effectively communicated to wider audiences through art and design and how these concepts can be sustainably embedded in society.

The main purpose of this study is to create social awareness by presenting water analysis, concepts of virtual water and water footprint and solutions from the perspective of art and design. Water emphasizes the necessity of sustainability in maintaining the ecological balance of the planet from the most fundamental level for the continuity of life. Emphasizing the power of art and design to contribute to social sciences, this study aims to investigate the interdisciplinary approaches of artists and designers. It also aims to bring to light the potential role of art and design in water conservation and sustainability. Considering the social issues surrounding art, an important topic that artists have explored to draw attention to environmental concerns is water consumption. The research aims to contribute to the protection of public water resources and the improvement of consumption habits by raising awareness of the threat of increasing water consumption.

This article adopts a qualitative approach that aims to examine art and design research. Through the literature review method, art and design studies focusing on the concepts of virtual water and water footprint came to the fore. While virtual water refers to the amount of water used in the production process of a product, water footprint is a concept that refers to the measurement of cheap and service water consumption. The research has evaluated data on how these concepts can be represented visually and how they can be perpetuated in society. Within the scope of the study, the selected designers are sensitive artists who address issues related to water problems. Among the artists analyzed are French artist Saype, Jane Withers Studio, Selçuk Öziş, Cornerman Production, Brazilian sculptor Nêle Azevedo, Canadian photographer Edward Burtynsky, Icelandic-Danish sculptor and installation artist Olafur Eliasson and Art and Design graduate student Şevval Nur Şenol. Artists have developed interdisciplinary approaches to raise awareness about water consumption and growth variations.

The main feature of the study is to raise awareness in order to ensure the protection of water as a fundamental element in life. The decrease in freshwater resources and the increasing threat of water scarcity necessitate the dissemination of this issue to wider audiences. The role of art and design in this process is seen as a powerful tool for enhancing expansion in the face of the threat of social exhaustion. The analyzed artist's images aim to draw attention to problems related to water consumption and ecological balance by utilizing the power of art and design. For instance, the significant transformation in Saype's art emphasizes that the country's water protection is in our hands and vital. Jane Withers Art Studio influences society's view of water by showing water consumption through visual designs. Selçuk Öziş and Cornerman Production explain the perception of consumption with dynamic messages. Şevval Nur Şenol has created an informative design about how much water is used in a daily used item and what factors affect this amount. Edward Burtynsky's photographs provide a dramatic portrayal of industrial activity. Nêle Azevedo and Olafur Eliasson convey a strong message to policymakers through their works about the problems related to global warming and the threat of water extinction. Another study finding is that the concepts of virtual water and water footprint can be simplified and disseminated to a wider audience with visual and audio tools. Water consumption can be visualized in ways that increase understanding of how it impacts production activities and daily life. In this context, raising consumers' awareness of virtual water and water footprint through visual representations can enable them to make more sustainable choices in their daily lives.

The results of the research show that art and design have a strong and interdisciplinary structure in creating awareness about the formation of sustainability and the protection of water resources. Seeming complex at first glance, concepts such as virtual water and water footprint can be simplified among the public through visual design and interdisciplinary aesthetic methods; this can enable a wider audience to understand the concepts more easily. Raising awareness, especially about water use and sustainability, will contribute to the protection of water resources for future generations and the reduction of the threat of consumption. In this context, it is of great importance that state policies support the development of art and design on the use and consumption of water. Competitions, projects and social initiatives organized/to be organized to raise public awareness on water show how art and design can guide and educate in this process. In conclusion, the article focuses on the impact of the concepts of virtual water and water footprint in our daily lives through visual representations and reveals that art and design will play an important role in ensuring sustainable water use and the permanence of this continuity.

Sinestezi Işığında Duyular Arası Etkileşim ve Çağdaş Sanat Paradigmaları

Intersensory Interaction and Contemporary Art Paradigms in the Light of Synesthesia

Müzeyyen Yeşim YORULMAZ 

İstanbul Atlas Üniversitesi, Sanat, Tasarım ve Mimarlık Fakültesi, Endüstriyel Tasarım Bölümü, İstanbul, Türkiye



Geliş Tarihi/Received: 13.05.2024
Revizyon Talebi/Revision Requested: 05.08.2024
Son Revizyon/Last Revision: 02.12.2024
Kabul Tarihi/Accepted: 12.03.2025
Yayın Tarihi/Publication Date: 21.03.2025

Sorumlu Yazar/Corresponding Author:
Müzeyyen Yeşim YORULMAZ
E-mail: yesimyorulmaz@gmail.com

Cite this article as: Yorulmaz, M. Y. (2025). Intersensory interaction and contemporary art paradigms in the light of synesthesia. *Art and Interpretation*, 45, 72-81.

Öz

Bir duyunun uyarılması durumunda diğer duyuların da etkilenmesi olarak tanımlanan sinestezi, sanat dünyasında, özellikle çağdaş sanat uygulamalarında, sanat izleyicilerinin eseri incelerken algılarını zenginleştiren bir olgudur. Çağdaş sanatçılar sinestezinin duyular arası etkileşim özelliğini kullanarak, yapıtlarının izleyiciler üzerindeki etkilerini güçlendirmek adına faydalanmaktadırlar. Böylece izleyicilerin algı sınırlarını zorlayarak, yapıtlarını farklı duysal deneyimlerle algılamalarını sağlayarak, yapıtlarının izleyiciye yaşattıkları deneyimi faydalanmaktadır. Sinestezi ile zenginleştirilmiş bir sanat eseri, algılama deneyimini genişleterek, izleyicisini eserin içine çekmektedir. Bu çalışmada sinestezi kavramı ışığında duyular arası etkileşim ile sanat paradigmasının nasıl birbirini şekillendirdiği ve çağdaş sanatın bu etkileşimdeki rolü incelenmektedir. Yapıtlarında duyular arası etkileşimi sağlayacak uyaranları kullanan sanatçıların, uygulama örnekleri üzerinden izleyicilerle kurdukları etkileşim incelenerek, sinestezinin sanatçıya ve sanatseverlere sunduğu katkılar üzerinde durulmaktadır. Bu makalede ilgili literatürü ele alarak, sanat eserlerinin izleyiciyle etkileşimindeki sinestezik unsurlar analiz edilmektedir. Ayrıca, çağdaş sanatın duysal deneyimleri nasıl genişlettiğini ve izleyici ile sanat eseri arasındaki etkileşimin nasıl şekillendiğinin üzerinde durulmaktadır. Sinestezi kavramının çağdaş sanat bağlamında olmaktan çıkıp aktif bir katılımcı haline getirerek, duyular arası etkileşimi ve sinestetik deneyimleri merkezine alarak sanatın nasıl işlevselleştirildiği ve izleyiciye sağladığı çoklu duysal deneyimlerin sanat eserlerinin algılanması ve yorumlanması üzerindeki etkileri irdelenmektedir. Özellikle, eserlerinde bilinçli olarak sinesteziyi kullanan sanatçılar ve bu sanatçıların yapıtları üzerinden, çoklu duysal etkileşimlerin sanatsal anlamı ve üzerindeki etkisi tartışılmaktadır. Bu bağlamda, sinestezik deneyimlerin sanat pratiği içerisindeki yeri ve önemi incelenmektedir.

Anahtar Kelimeler: Sinestezi, çoklu duyu uyaranları, çağdaş sanat

ABSTRACT

Synesthesia, which refers to the phenomenon where the stimulation of one sense affects others, enriches the viewer's perception of the art world, particularly in contemporary art. Many contemporary artists use the interplay of senses brought about by synesthesia to enhance the impact of their work on audiences. By pushing the boundaries of perception and allowing viewers to experience their art in new, multisensory ways, artists deepen their overall engagement with their works. A piece of art enhanced through synesthesia draws viewers in, expanding their sensory experience. This study explores the relationship between sensory interaction and artistic expression, focusing on how contemporary art incorporates synesthesia to shape the audience's experience. By examining artists who use sensory stimuli to create intersensory connections, the paper investigates the interaction established with the audience, emphasizing the benefits synesthesia offers to both artists and art lovers. Through a review of literature, the study analyzes how synesthetic elements influence the connection between artwork and viewers, while also looking at how contemporary art broadens sensory experiences and reshapes the interaction between the viewer and the piece. By positioning synesthesia as an active element in contemporary art, the study shows how sensory interaction is central to the functionality of art. Furthermore, it explores how multi-sensory experiences offered to viewers shape their perception and interpretation of art. The study also discusses the artistic significance of synesthesia, focusing on artists who intentionally incorporate it into their work, and examines the place of synesthetic experiences in artistic practice.

Keywords: Synesthesia, multi-sensory stimuli, contemporary art



Content of this journal is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License.

Giriş

Sinestezi farklı duysal modalitelerin birbirini tetiklemesi ile ortaya çıkan algısal deneyimi içeren bir olgudur. Bu deneyim uyaranların, izleyicisinin algı yetenekleri ile oluşturduğu kişiden kişiye farklı deneyimlerle çeşitlenebilen, sanatçılar açısından eserlerinin algılanma deneyimini güçlendiren önemli bir kaynaktır. Sınırları geniş olan çağdaş sanat eserleri üreten sanatçılar, özellikle bu olgunun potansiyelini keşfetmek ve izleyicilerine çoklu algı deneyimleme tecrübesi yaşatarak, yapıtlarının algılanma düzeylerini yüksek tutma potansiyelini değerlendirebilmektedirler. Sanatçılar yapıtlarına sinestezi öğelerini entegre ederek izleyicilerini pasif gözlemci rolünden çıkartarak, aktif katılımcı rolüne sokmaktadırlar. Bu durumun sanat eserinin sadece gözlemlenebilecek bir gösterge olmaktan öte, deneyimlenecek bir uyaranlar birlikteliği olma özelliği sayesinde izleyici ile oluşturulabilecek etkileşimi güçlendirmektedir.

Çağdaş sanat, çoğu zaman izleyicisini de sürece dahil ederek etkileşimi ve duyular arası deneyimi vurgulayarak sanat paradigmasını oldukça değiştirmiştir. Sanatçılar yapıtlarında bilinçli olarak sinesteziyi kullanarak, izleyicilerine farklı duysal deneyimler sağlamakta ve eserlerinin izleyici üzerinde bıraktıkları etkileri genişletmektedir. Çağdaş sanatta izleyici katılımı ve duyular arası etkileşim sanatın algılanma biçimini önemli ölçüde etkileyen bir değişim yaratmıştır. Bu dönüşüm özellikle 1960'lar sonrası dönemde performans sanatı, kavramsal sanat ve enstalasyon gibi farklı akımların yükselişiyle birlikte belirginleşmiştir. Örneğin, Marina Abramovic'in performansları, izleyiciyi esere fiziksel olarak dahil ederek, duysal anlamda farklı özellikler barındıran izleyicilerin, kişilik özelliklerinin ortaya çıkarttığı tepkiler ile performansla dahil etmesi, izleyicilerin pasif gözlemci rollerini sorgulatmış, performansın etkisini izleyicisinin eline bıraktığı sıra dışı bir etkileşim ortaya koymuştur. Sanatçının performansları genellikle izleyicilerde acı, korku, şaşkınlık, empati gibi yoğun duysal tepkiler uyandırmaktadır ve duysal yoğunluk, duysal deneyimlerin daha derin ve kişisel bir düzeyde algılanmasına neden olmaktadır.

Benzer bir şekilde Yayoi Kusama'nın "Sonsuzluk Aynaları" enstalasyonu, izleyiciyi dahil ederek görsel yanılsamalar ortaya koyan mekanlar oluşturarak çoklu duysal deneyimler sunmaktadır. Bu örnekler bağlamında çağdaş sanatın, izleyiciyi sadece eserin karşısında gözlemlene konumundan alıp, eserin bir parçası haline getirerek, etkileşimi ve duyular arası deneyimi ön plana çıkarttığı bir göstergesidir. Sinestezi ise bu amaca oldukça elverişli bir yapı barındırdığından dolayı, çağdaş sanatçıların yapıtlarında sıklıkla karşımıza çıkan bir olgudur.

Çağdaş sanat, izleyiciyi yalnızca pasif bir gözlemci paradigmasını önemli ölçüde dönüştürmüştür. Çağdaş sanat, sinesteziyi daha sistemli bir şekilde ele almış ve izleyicilerin duyularını uyarak sanat deneyimini yeniden tanımlamıştır. Enstalasyonlar, performans sanat, dijital teknolojilerin ve interaktif sanatın yükselişi, sanatçıların izleyicileriyle etkileşimini daha kişisel ve duysal kılmalarına olanak tanımıştır.

Bu makalede, sinestezi ve çağdaş sanatın duysal etkileşim ve paradigmalara olan etkileri incelenmektedir. 20. yüzyılın ortalarında sanatın geçirmiş olduğu dönüm noktaları, modernizm ve post-modernizm gibi akımlar, sanatın geleneksel estetik değerlerini sorgulamış, sanatçının ve izleyicinin sanat alanındaki rolleri, yeniden tanımlanmıştır. Bu süreçte sanat eserlerini oluşturan malzemeler çeşitlenmiş, nesnelere kavramsal göstergelerle anlamlar yüklenmiş, izleyici sanat yapıtlarına mekânsal veya eylemsel olarak dahil edilmiş, pasif gözlemci rolünden çıkarak daha aktif bir rol

üstlenmiştir. İnteraktif enstalasyonlar, performans sanatı ve kavramsal sanat gibi sanat formları, izleyicilerin esere katılımını sağlayarak farklı duysal deneyimler yaşamasını sağlamış, bu durum da sanatın algılanış biçimini değiştirmiştir. Bu değişim sanatın sadece estetik bir nesne olma algısını etkilememiş, aynı zamanda izleyiciyle etkileşim içine girerek anlamın birlikte üretildiği bir yapıya bürünmüştür. Bu bağlamda sinestezi gibi duysal algıları çoklu etkileşimle deneyimleme potansiyeline sahip kavramlar, izleyicilerin sanat eserleri ile etkileşimini güçlendirmeleri açısından çağdaş sanatın yapısına etkili bir şekilde hizmet etmektedir.

Bu makalede ilgili literatürü ele alarak, sanat eserlerinin izleyiciyle etkileşimindeki sinestezik unsurlar analiz edilmektedir. Ayrıca, çağdaş sanatın duysal deneyimleri nasıl genişlettiğini ve izleyici ile sanat eseri arasındaki etkileşimin nasıl şekillendiğini üzerinde durulmaktadır.

Sanat izleyicisi bir sanat yapıtı ile karşı karşıya geldiği noktada ilk teması duyuları aracılığı ile gerçekleştirmektedir. Sinestezi, özellikle duyular arası etkileşimin sağlaması adına sanat yapıtı, izleyici arasındaki etkileşimi derinleştirmekte ve yapıtın izleyici ile iletişimini güçlendirmektedir. Sanat yapıtının formuna eşlik eden renk, ses, dokunma gibi algılara hitap eden sinestezik özellikler izleyicinin birden fazla duyularına hitap ederek izleyici ile olan etkileşimi arttırmaktadır.

Günümüz sanatı, klasik sanat anlayışından farklı olarak izleyicisi ile daha çok etkileşime giren eserler barındırmaktadır. Çağdaş sanatın sınırlarının geniş olması, sanatçıların yapıtlarında deneysel çalışmalara daha çok yer vermesi ve sınırları zorlama eğilimi nedeni ile sinestezik paradigmlar sıklıkla görülmektedir. Bu çalışmada çağdaş sanat paradigmaları içinde duyular arası iletişim kullanıldığı, sanatçıların eserlerinde bu etkileşimi nasıl değerlendirdiği ve izleyici ile eserler arasında nasıl bir köprü görevi gördüğüne dair inceleme gerçekleştirilmektedir.

Sinestezi ve duyular arası etkileşimin, çağdaş sanatın geniş sınırları arasında izleyici ile kurduğu derin ve kişisel bağlantının psikolojik boyutunu ele alarak, üretim örnekleri incelenecektir.

Yöntem

Sinestezi kavramı bazı insanlarda, özel yetenek olarak nitelendirilebilecek düzeyde daha baskın görülebilmektedir. Tıp dilinde sinestetik olarak nitelendirilen bu durum makalemizin konusu dışındadır. Çalışma içeriğinde Sinestesiz tanılı özel bir algılama becerisine sahip olmayan sıradan bireylerin de uygun uyaranlar eşliğinde sinestetik deneyimler yaşayabilmekte olduğu gerçeği üzerinden hareket edilecektir.

Görme ve işitme engelli bireylerin de duyularında, kayba uğradıkları duyu organının aksine diğer duyu organları daha gelişmiş ve duyarlılığı engelsiz bireylere göre daha yüksek düzeydedir. Ayrıca engelli bireylerin çoğu faaliyetten mahrum kaldıkları düşünüldüğünde farklı uyaranlarla organize edilmiş bir sergi salonu, duylardan birini yitirmiş engelli bireyler için dahi dahil olunabilecek bir avantaj sağlamaktadır. Ancak bu çalışmada farklı birer makale konusu barındıran konu başlıklarına değinilmeyecek, çoklu anlatım medyalarını kullanan sanatçılar ve eserlerinin izleyiciler üzerindeki etkileri incelenerek konu sınırlandırılacaktır.

Sinestezi

Sinestezi, bilinçli zihinsel süreçlerin tetiklemesiyle ortaya çıkan bilinçli bir duysal deneyimdir. Terim, Yunanca "syn" (birlikte) ve "aesthesia" (algılamak) kelimelerinden türetilmiş olup, istemsiz olarak meydana gelen bir deneyimi ifade etmektedir. Bu durumda, birleşik duyular veya "duysal sentez" olarak da adlandırılmaktadır.

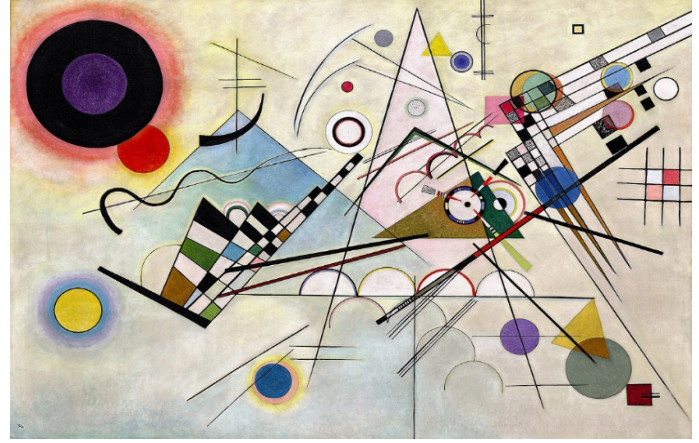
Sinestezi, istemsiz bir yoğunlaşma sonucunda ortaya çıkan belirgin, canlı ve güçlü bir duysal deneyimi ifade etmektedir (Tarlacı, 2001).

Görsel algılarımız, gözlerimiz aracılığıyla gerçekleşirken, işitsel algılarımız kulaklarımızdan kaynaklanmaktadır. Her bir duyu modalitesi için, algıları algılamamıza ve bu algıların beyne iletilmesine yardımcı olan ayrı bir kaynak bulunmaktadır. Ancak, bazı durumlarda bir duyu modalitesi aracılığıyla algılanan bilgiler, diğer modalitelerle çapraz etkileşim içinde olabilmektedir. Örneğin, bir ses, dokunma duygusunu (gerçek bir dokunuş olmadan bile) harekete geçirebilir; benzer şekilde, bir görüntü, tenimizde dokunuş hissi uyandırabilir. Bu çoklu algılar, iç ve dış çevremizin birleşimlerini keşfetmemize ve dünyayı daha kapsamlı bir şekilde anlamamıza yardımcı olan bir etkileşim ağı oluşturmaktadır. Bu etkileşim, bir duyu modalitesinin, başka birini tetikleyebileceği bir dinamik yaratır (Cytowic, 2002). Duyu algıları birbirinden bağımsız çalışabildiği gibi aynı zamanda birbirleri ile etkileşim içindedir. Çeşitli duysal deneyimler algı sistemimizde çevresel etkenleri daha zengin ve kapsamlı algılamamıza katkı sağlamaktadır. Yani sesin dokunma duygusunu da harekete geçirebileceği gibi görüntünün de dokunma hissi uyandırabileceği, kokunun belli bir an yada mekana götürebileceği, örneklerinden yola çıkarak bu tarz etkileşimler, insanların çevreleri ile daha dinamik bir etkileşime girmesini sağlayarak algıları güçlendirmektedir.

Platon döneminde, müzik ve resim kavramları renkli veya renklendirilmiş olarak ifade edilmiştir. Bu, müzik ve resim arasındaki ilişkilerin, renk, şekil, ışık ve müzik gibi unsurları içerdiği anlamına gelmektedir. Antik Yunanlılar, bilinen yedi gezegenin çağrışımını kullanarak, ilk kez yedi bölümden oluşan bir renk skalası oluşturmuşlardır. Her bir rengi, bilinen yedi sese eşleştirmişlerdir. Aristoteles'in Renk Teorisi olarak bilinen bu kavram, antik Yunan düşüncesinde renklerin müzikle ilişkisini açıklamaya yönelik bir yaklaşımı ifade etmektedir (Önal, 2018). Bu yaklaşıma göre müzik ve renk arasında bir ilişki olduğu düşünülmektedir. Renklerin belli bir frekansı ve ritmi olduğu düşünülerek bu durum müzikle ilişkilendirilir.

Sanat tarihinde, müzik ve resmin bir arada kullanılması, geleneksel sanat disiplinlerinin sınırlarını zorlayarak insanın içsel deneyimlerini ve duygusal zenginliğini ifade etmeye yönelik bir yaklaşımı temsil etmektedir. Bu yaklaşım, sanatçıların saf ruhsallık olarak adlandırdığı derin, evrensel duyguları ifade etme çabalarını yansıtmaktadır. Özellikle, Vassily Kandinsky gibi sanatçılar, bu yaklaşımı benimsemiş ve resimlerinde müzikle benzer bir etki yaratmayı amaçlamıştır. Soyut sanatın öncülerinden biri olan Vasily Kandinsky aynı zamanda akademisyendir ve Bauhaus ekolünde önemli teorik araştırmalar gerçekleştirmiştir. Küçük yaşlardan beri müzikle ilgili olan sanatçı aynı zamanda hem piyano hem viyolonsel çalabilen çok yönlü bir sanatçıdır.

Kandinsky ayrıca, müzik ve renk arasındaki ilişkiyi keşfetmek için müzik üzerine denemeler yapmış soyut sanatın önemli öncülerinden bir sanatçıdır. Kandinsky'nin eserlerindeki amacı, resmin de müzik gibi insanın iç dünyasındaki duyguları uyandırabileceğine inanmasıyla ortaya çıkmaktadır. Sanatçı eserlerinin izleyicilerinin, müzik dinlerken hissettiği heyecanı ve coşkuyu da aynı zamanda deneyimlemelerini istemiştir. Bu şekilde, Kandinsky eserleri ile izleyiciye, müzikteki notaların ve seslerin yarattığı titreşimler gibi bir deneyim sunmayı hedeflemiştir. Wassily Kandinsky'ye göre müzik ve renk ayrılmaz bir şekilde birbirine bağlıydı. Bu ilişki o kadar açıktı ki Kandinsky her notayı tam bir renk tonuyla ilişkilendirdi. Bir keresinde şöyle demiştir: "Renklerin sesi o kadar kesin ki, parlak sarıyı bas notalarla veya karanlık gölü tiz notalarla ifade edecek birini bulmak zor" (Miller, 2014).



Görsel 1.

Kompozisyon VIII, 140 cm x 200 cm, Tuval Üzeri Yağlıboya, Moskova, 1866, Guggenheim Müzesi

Vasily Kandinsky'nin görsel 1'de yer alan çalışmasında, renkler yardımı ile belirlenmiş soyut formların ritmiyle izleyiciye müziğin ritmini çağrıştırdığı görülmektedir. Siyah beyaz alanlar piyano tuşlarını sembolize etmekte, dairesel formlar durağanlığı sembolize ederken, keskin formlar dinamizmi ifade ederek tıpkı müzikteki gibi inişli çıkışlı ritmi izleyiciye göstergesel olarak betimlemektedir.

Kandinsky çalışmalarında da gördüğümüz gibi sanatçılar yapıtlarında birden fazla duysal algıyı gösterge olarak kullanabilmekte ve yapıtlarında izleyicilerin birden fazla duyuyu deneyimlemeleri için arayışlara girebilmektedir. Sanatçılar için sinestezi duyular arası deneyimleri keşfe çıkartacak eşsiz bir ilham kaynağı olmuştur.

Sinestezi, normal bir uyarıcıya verilen tepki olarak beklenmeyen veya sıra dışı bir algısal deneyimin ortaya çıktığı bir olgudur (Rich & Mattingley, 2002). Sinestezi, çağdaş sanat yapıtı üreten sanatçıların, beklenmeyen, sıra dışı ve kişisel deneyimler yaratma amaçlarıyla yakından ilişkilidir. Sanatçılar, sinestezi kavramından ilham alarak, izleyicinin duysal algılarını zorlayabilir, farklı duysal alanlar arasında bağlantılar kurabilir ve kişisel anlam çıkarımlarına olanak tanıyabilir. Bu nedenle, sinestezi, çağdaş sanat yapıtlarında önemli bir ilham kaynağı ve ifade aracı olarak sıklıkla karşımıza çıkmaktadır.

1880'de Sir Francis Galton, farklı bireylerin zihinsel görsel imgeleleri algılama yetisi ve tarzını belirleme çabası içinde olduğunu öne sürmüştür (Galton, 1880). Galton'ın teorisinden yola çıkarak bireyler arasındaki görsel algılama ve tarzının çeşitliliklerini anlamak adına bir aşama olarak kabul edilebilir. Gelişen teknoloji ve çağdaş sanat medyalarının zaman içinde çeşitlenmesi, sanatçıların yapıtlarına sinestezinin daha çok boyutlu açıdan dahil olmasını sağlamıştır. Böylece izleyicilerin de kendi algı yetileri dahilinde eserleri benzersiz deneyimlerle tecrübe etme imkânı sağlamıştır.

Norveçli sanatçı Sissel Tolaas yapıtlarında kokulara yer vermektedir. Sanatçı, yapıtlarında kokulara yer verirken, koku denince aklı ilk gelenin parfüm olduğunu belirterek kokulardan kast ettiğinin parfüm olmadığını, koku ve parfüm terimlerinin sıklıkla karıştırılmasından bu kavram karmaşasının kaynaklandığını belirtmektedir. Kokular üzerinde çok düşünülmesi de kokuların dünyaya ilişkin duygusal deneyimin temelini oluşturduğunu belirtmektedir. Tolaas kokularla ilk etkileşimimizi, "Anneyi görmeden önce kokularız, bu bilimsel olarak kanıtlanmıştır" şeklinde ifade etmektedir.

Matematik ve görsel sanatlara ek olarak dilbilim alanında geçmişe sahip olan sanatçı, çalışmalarında koku ve iletişim sistemleri arasındaki ilişkileri irdelemektedir. Gündelik hayatta karşılaştığı balık veya çorap gibi kokuları inceleyip toplayarak bir arşiv oluşturmaya başlamış, bu belirgin koku alma fenomenlerini işlemek veya anlamak için çok fazla terim olmadığını fark ederek, algı anı etrafındaki dil ve terim eksikliği çalışmalarının eksenine almaktadır. Laboratuvarında kokuları sentezlemekle kalmamış, aynı zamanda insanların bunlara tepki olarak çıkarttıkları “aah” veya “ooh” gibi dil dışı sesleri kaydederek dünyayı dolaşarak bu tepkilerin analizini yapan bir veritabanı geliştirmiştir. Bu doğrultuda bu tepkilere ulaşmanın küresel vatandaşlık yaratma potansiyeline sahip olduğuna inanmaktadır (Mallet, 2024).

Sanatçının sergilerinde kokuları sunma biçiminde sinesteziden faydalanan diğer sanatçılarda olduğu gibi ortak payda ise mimari bileşenleri kullanmasıdır.



Görsel 2.

Sissel Tolass, Astrup Fearnley Müzesi, Oslo, 2021

Örneğin Bahreyn’de sergi binasının klima sistemini hackleyerek kokuların mekan boyunca yayılmasını sağlamıştır. Görsel 2’de Oslo’daki Astrup Fearnley Müzesi’ndeki 2021 sergisi, galeri ziyaretçilerinin çeşitli kokuları farklı şekillerde deneyimlemesini kolaylaştırmak için kablolu koku yayıcılar, vantilatörler, sabunlar ile düzenlemiş, ayrıca ziyaretçilerin bunları deneyimlemek için köpek gibi elleri ve dizleri üzerine çökmelerini sağlayacak şekilde konumlandırılmış bir kaya parçası enstalasyonu da gerçekleştirmiştir (Mallet, 2024).

Sinestezi, farklı duyuşal modları bir araya getirerek yeni sanatsal ifade biçimleri ve formları oluşturma potansiyeline sahip olduğundan, birçok insanı etkilemektedir. Bu nedenle, sanatçılar, müzisyenler, yazarlar, oyuncular ve diğer tanınmış sinestetler üzerinde yapılan araştırmalar giderek artmaktadır. Bu durum, araştırmacıların ilgi odaklarını sanat eğitimi alanındaki öğrencilere yönlendirmelerine yol açmaktadır (Day, 2016).

Bazı eleştirmenler, sinestezi deneyimleri yaratmak için teknolojinin kullanılmasının, sinestezinin organik ve sezgisel doğasından uzaklaşarak yapay ve yapmacık gelebileceğini savunmaktadır. Ancak genel görüş teknolojinin sinestetik deneyimi geliştirip derinleştirebileceğini, sanatsal ifade için yeni olanaklar yaratabileceğini savunmaktadır. Sissel Tolass örneğinde de görüldüğü gibi bilim, sanat birlikteliği ile sanatçılar teknolojik imkanları mekan ilişkisi ile kurgulayıp, izleyicilere sinestetik deneyim çeşitliliği sunarak, daha önce deneyimlemedikleri tecrübeleri kendi bireysel algıları ile şekillendirme imkanı oluşturmaktadır. Sinestetik etkiler barın-

dıran sanat, yeni ve heyecan verici sanatsal deneyimler yaratma potansiyeline rağmen eleştiri ve tartışmalarla da karşı karşıya kalmıştır. Bazı eleştirmenler, sinestetik öğeler içeren sanatın bir hile veya dikkati sanat eserinin kendisinden uzaklaştıran bir şey olarak görülebileceği konusunda eleştirmişlerdir. Sinestetik bir deneyim yaratmaya odaklanmanın, eserin gerçek sanatsal içeriğinden uzaklaşabileceğini savunmuşlardır. Sinestetik sanatın ticarileştirilmesiyle ilgili tartışmalar oluşturan eleştirmenlerin kritikleri de bulunmaktadır. Sinestezi tetikleyicileri, Sinestetik deneyim, müzik notaları, harfler, rakamlar, dokunma, tat, koku, görme ve ses gibi duyuşal uyarıların, zaman birimleri olarak yıl, ay, hafta veya gün gibi soyut kavramlarla ilişkilendirilmesini ifade etmektedir. Örneğin, “5+2” gibi bir matematiksel işlem sonucunda elde edilen 7 sayısına karşılık gelen bir renk deneyimlenir. Bu deneyim, bazı kişiler için dışsal bir uyarıcıya maruz kalmadan bilinçli olarak hayal edilebilir. Hayal etme eylemi sırasında beyindeki çeşitli bölgeler aktive olur ve algılama sırasında da uyarılır. Dış uyarının yetersiz olduğu durumlarda veya hayal etme sırasında hiç dışsal girdiye ihtiyaç duyulmadığında, deneyimin algılama sırasında normal olarak izlenen sinirsel yolların farklı bir şekilde işlendiğini düşündürmektedir (Tarlacı, 2001).

Çağdaş sanat eserleri genellikle izleyicilere duyuşal deneyimler sunar ve bu deneyimler genellikle görsel veya işitsel formda ifade edilir. Sinestezi unsurları barındıran birden fazla duyuşal organı uyaranlı çağdaş sanat yapıtları izleyiciyi farklı duyuşal uyarıcılara maruz bıraktığı için, birden fazla duyuşal deneyim yaşatabilmektedir.

“Bazı çağdaş sanatçılar, çalışmalarında sinesteziyi açıkça keşfetmiş, izleyicilerde sinestetik deneyimler uyandırmayı amaçlayan enstalasyonlar, performanslar ve diğer sanat formları yaratmışlardır” (Hubbard, 2013, s. 626).

Etkili bir sinestezi deneyimi, sanatçının yaratıcılığı, kavramı işleyişi, kurgusal planlaması ve mekan tasarımı için yeniden ele alış ile daha etkili olabilmektedir.

“Sinestezi, sanatçılar için yeni ve etkileyici sanat eserleri yaratmak üzere benzersiz duyuşal deneyimlerini kullanabilecekleri bir ilham ve yaratıcılık kaynağı olabilir” (Hubbard, 2013, s. 625).

Sinestezi yaşayan bir izleyici, belirli bir sanat eseriyle etkileşime girdiğinde, diğer izleyicilerden farklı ve daha zengin duyuşal deneyimler yaşayabilmektedir. Bu durum, sanat eserlerinin ve sanat deneyiminin ne kadar kişisel ve çeşitli olabileceğini gösterir ve sanatın duyuşal deneyimlere nasıl derinlemesine etki edebileceğinin birer göstergesidir.

Günümüz sanat medyalarının çeşitliliği ve teknoloji kullanımı sinestezi deneyimlerini desteklemede daha etkili olabilmekte, farklı duyuşal deneyimleri bir araya getirme ve senkronize etme konusunda daha fazla olanak sağlayabilmektedir. Dijital medya, koku, görsel, işitsel ve hatta dokunsal unsurları bir araya getirerek çoklu duyuşal deneyimler sunabilmektedir. Örneğin, interaktif sanat enstalasyonları veya sanal gerçeklik deneyimleri, izleyicilere görsel ve işitsel uyarıların birlikte dokunsal ve hatta bazen kokusal deneyimler sunabilmektedir. Ancak, sinestezi deneyimini etkili bir şekilde oluşturmak için dijital medyanın yanı sıra yaratıcı bir yaklaşım ve sanatçının duyarlılığını da yapıtlarında kullanması gerekmektedir. Sinestezi destekli çalışmaların, izleyicilerin eseri kendi bireysel deneyimleri ile algılamaya çalışmalarına katkı sağlayan önemli bir olgu olarak karşımıza çıkmaktadır.

Sinestezinin Çağdaş Sanata Katkıları

Çağdaş sanat yapıtları üreten sanatçıların alanları, kendi yaratıcılıklarının sınırlarını zorlayan özgürlüğe sahiptir ve bu durum sanatçıların kullanmış oldukları malzeme çeşitliliğini de kapsamaktadır.

Çağdaş sanat, geleneksel malzemelerin ötesine geçerek, hemen hemen her türden materyali kullanma özgürlüğünü tanımaktadır. Bu durum, resim, heykel, enstalasyon, performans sanatı ve diğer formlarda kullanılan malzemelerin çeşitliliğini artırmaktadır. Çağdaş sanat yapıtları üreten bir sanatçı, tuval ve boya kullanmanın yanında, atık malzemeleri veya geri dönüştürülmüş nesneleri kullanarak bir enstalasyon oluşturabilmektedir. Başka bir sanatçı, ses öğelerini de işinin içine dahil ettiği bir heykel veya enstalasyon tasarlayarak, duysal bileşenleri bir araya getirerek izleyiciye çok katmanlı bir deneyim sunabilmektedir. Günümüz sanatçıları, dijital medya ve teknolojiyi kullanarak interaktif enstalasyonlar veya sanal gerçeklik deneyimleri yaratabilmektedirler. Bu malzeme çeşitliliği, sanatın ifade biçimlerini genişletirken aynı zamanda izleyicilere farklı duysal deneyimler sunmaktadır. İzleyiciler, çağdaş sanat eserlerini sadece görsel olarak değil, aynı zamanda dokunsal, işitsel, kokusal veya hatta tat duyusuyla da deneyimleyebilmektedirler. Bu da sanat eserlerinin etkileşimli ve katılımcı bir deneyim sunmasına olanak tanımaktadır. Sinestezi, duysal algıların farklı formlarının birbiriyle ilişkilendirilmesini ifade ederken, çağdaş sanat eserleri ile çağdaş sanatın, genellikle farklı duysal deneyimleri izleyicisine sunma pratikleri ile yolları kesişmektedir.

Sanatçılar genellikle duysal deneyimlerin sınırlarını keşfetmeye ve genişletmeye eğilimlidirler. Sinestezi, duysal arasında beklenmedik ilişkiler kurma yeteneğiyle dikkat çeker ve sanatçılar için yaratıcı bir araca dönüşmektedir.

Sanat, şiir, resim, heykel, sinema, video ve müzik gibi farklı formlarında, duysal arasında köprüler kurarak ve görünüşte ilgisiz olan kavramları ilişkilendirerek sinestetik bir deneyim sunmaktadır. Bu durumun temel nedeni, duysalımızı ve görsel olarak birbiriyle ilişkisi olmayan fikirleri birbirine bağlama potansiyeline sahip somutlaştırılmış analogileri ve metaforlar oluşturma kabiliyetidir (Cavallero, 2013, s. 143).

Çağdaş sanat eserleri, sinestezi deneyimini tetikleyen ve izleyicilerin farklı duysal algıları arasında ilişkiler kurmalarına olanak tanıyan bir platform sağlayabilmektedir. Bu da sanatın izleyiciyle etkileşimini derinleştirerek, farklı duysal deneyimlerin keşfedilmesine yol açmaktadır.

Günümüz çağdaş sanat yapıtı üreten sanatçılar, yapıtları üretirken deneysel çalışmalara sıklıkla yer verdikleri, salt göze hitap eden yapıtlar üretmek yerine, izleyicileri de yapıtın içine almayı tercih ettikleri bir üretim biçimi içindedirler. Çağdaş sanatçılar, yapıtlarını üretirken izleyicinin duysalını etkileyerek derin bağ kurmak üzere odaklanan, izleyiciye dokunma, işitme ve hatta koku gibi duysal tepkileri uyandırabilecek ortamlar düzenlemektedirler. Eserlerinde izleyicilerine çapraz duyu deneyimi yaşayabilecekleri, bir duyu deneyiminin, diğer duyu deneyimini tetikleyebileceği ve etkileşimi güçlendireceği kurgular gerçekleştirmektedir. Duysal arası etkileşim, izleyicileri eserin bir parçası haline getirme ve onları deneyime dahil etme potansiyelini artırabilmektedir. Çoklu anlatım dilleri barındıran çağdaş sanat eserleri, izleyicilerin eserin içinde dolaşmalarına, koklamalarına, dokunmalarına veya hatta sesleri etkilemelerine izin vererek etkileşimi güçlendirebilmektedir. Duysal arası etkileşim, yapıtların izleyici üzerinde daha derin psikolojik etkiler bırakmasına ve duysal bağ kurmasına yardımcı olmaktadır.

Genellikle, çoğu insan için belirli bir fiziksel uyarıcı, tek bir duysal deneyime yol açar; yani ışık algıyı, ses ise işitme duysunu etkiler.

Ancak, belirli uyarıcılara birden fazla maruz kalmak duysal deneyime neden olur. Örneğin, belli sesler duyulduğunda görsel sembollerin, örneğin harfler veya rakamların görsel algısı yanı sıra canlı renk, tat veya koku deneyimleri de ortaya çıkabilir (Rich & Mattingley, 2002).

Sinestetik deneyim imkanı sunan sanat eserlerinin yaratıcılarının kişisel estetik kaygıları veya estetik tercihleriyle ilgili değildir. Bunun yerine, bu kavram, ürünleriyle ilişkili ve alıcıların kendi duysal süreçlerinin bir sonuç olarak sinestetik etkileri uyandırabilen öğeleri içerir. Bu nedenle, sinestetik özellikler göz önünde bulundurulmadan kullanılan bir sanat eseri bile, alıcıya bağlı olarak yalnızca belirli bir duyuyu değil, aynı zamanda duysal deneyimin diğer kapasitesi de kullanılabilir. Böyle bir durum olan açık alıcılar tarafından, onun eseri sinestetik bir deneyim olarak algılanabilir (Cavallero, 2013, s. 5).

Sanat eserinin deneyimlenme süreci, izleyicinin kendi duysal deneyimlerinden geçmektedir. Farklı duylara hitap etmek için tasarlanmış yapıtlar, görsel imgeler, kokular ve sesler hem duysal hem de fizyolojik bir tepki oluşturmaktadır, görsel ve işitsel uyaranlar birleştiğinde, daha yoğun bir tepki ortaya çıkmaktadır. Bu döngüsel etki ve duysal arasındaki ilişki, sanatçılar tarafından duysal etkiyi en üst düzeye çıkarmak için tasarlanmakta ve kullanılmaktadır.

“Sinestezi, yeni ve yaratıcı içgörülere yol açabilecek dünyaya benzersiz bir bakış açısı sağlayabilir” (Day, Synesthesia and artistic gravity, 2014).

Olafur Eliasson

Yapıtlarında izleyicilere sinestetik deneyim yaşatan pek çok sanatçıdan biri olan Olafur Eliasson, çağdaş sanatta uygulamalarında sinesteziden faydalanan sanatçıların yapıtlarını inceleme adına, yapıtlarının özellikle çoklu duylara hitap etme amacı ile kurgulanan yapısı nedeni ile uygun bir sanatçıdır.

Olafur Eliasson, heykel ve büyük ölçekli enstalasyon çalışmaları ile tanınan İzlandalı-Danimarkalı sanatçıdır. Yapıtlarının, izleyicilerin algısal deneyimlerini derinleştirmek amacıyla ışık, su ve hava sıcaklığı gibi temel malzemeleri kullanmasıyla bilinmektedir. Çalışmalarında doğayı ve onun algılanışını işleyen sanatçı bireysel tecrübe ve doğa çağrışımlarından yararlanarak ışığı ve renkleri kullanmasıyla çağdaş sanat piyasasında oldukça etkili eserler gerçekleştiren bir sanatçıdır (GUSTO, 2023). İzleyicilerini eserlerinin içine dahil ederek, onları birden fazla duyu uyaranına maruz bırakarak, her birinin öznel birer deneyim yaşamalarını sağlamaktadır.

Olafur, 2003 yılında Tate Modern’in Türbin Salonu için Hava Durumu Projesi isimli bir enstalasyon gerçekleştirmiştir. Bu mekâna özel enstalasyonda, yarım daire şeklinde bir ekran, aynalardan oluşturulmuş bir tavan ve yapay sis kullanarak yapay bir güneş imajı oluşturmayı amaçlamıştır. Ayna folyo malzemesi ile kaplanmış alüminyum çerçeveler, tavandan asılarak salonun hacmini görsel olarak iki katına çıkararak; uzun kenarı ayna tavanına bitişik olan, uzak duvara monte edilen yarım daire şeklindeki ekranla birlikte yaklaşık 200 tek frekanslı ışıkla arkadan aydınlatılan yarım daire ve yansıması ile destekleyerek, odaya yayılan yapay sisin içinden görülen devasa iç mekân gün batımının görüntüsünü oluşturmuştur. Ziyaretçiler salonun en ucuna doğru yürüyerek güneşi görürken, ayna yapısının tersi de müzenin en üst katından görülebilmektedir (Olafur Eliasson, 2023).



Görsel 3.

Hava Durumu Projesi, Tate Galerisi, Londra, 2003

Görsel 3'te yer alan, Eliasson'un oluşturduğu bu eşsiz deneyimde 200 ampul ile oluşturulmuş yapay güneş etkisi altında uzanan izleyiciler, yapay sisin yarattığı atmosferden kendi yansımalarını minik siyah gölgeler şeklinde algılayarak deneyimlemiştir. İnsanların her gün görmeye alışkın oldukları güneşi iç mekanda yeniden oluşturup sinestetik bir deneyimle doğal dünya ile ilişkilerini yeniden sorgulama imkanı yaratan bu çalışma 2 milyon kişi tarafından ziyaret edilmiştir.

Daha sonra 2019 yılında Olafur Eliasson, Londra'daki Tate Modern'deki çalışmasının devamı olarak projeyi yeniden ele almıştır.



Görsel 4.

Tate Galerisi, Londra, 2019

Görsel 4'te sergiden kareler görülmektedir. Galerisi görevlisi sergi ziyaretçilerinin deneyimlerini şu şekilde aktarmıştır; Kendi deneyiminizin keyfini çıkarın ve dikkatli olun. Beyaz bir kapıyı açıyor ve birkaç kişinin sisle kaplı dar geçide girmesine izin veriyor. Hoş olmayan bir şekilde yapay kokuyor. Hiç kimsenin bir metreden daha ilerisini göremediği mekânda ortaya garip bir yakınlık hissi çıkmaktadır. İnsanlar kendilerine yol gösterecek yakın bir kişiyi ararlar; arkadaşlar birbirlerinin omuzlarına el koyarak yol bulma ihtiyacı hissederler; yabancılar birbirlerine yol bulmak üzere tavsiyelerde bulunur (çatıya bakın, gezinmeyi kolaylaştırır vb.). Pek çok ziyaretçi selfie çekiyor ve ekranlarından onlara bakan solgun yüzler hiçliğin içinde sürükleniyor. Sarı ve beyaz ışıklar beyinde oyun oynuyor; bazı insanlar tünelin macenta renginde parladığını düşünüyor diğerleri her şeyin mavi olduğu konusunda ısrarcı" (Ekonomist, 2019).

"Gerçek Hayatta" adıyla anılan eser, algı ile gerçeklik arasındaki istikrarsız bağlantıyı araştıran eserlerle dolu (bir parça hariç tümü daha önce Britanya'da sergilenmemiştir). Her ziyaretçinin deneyimi son derece öznel ve özellikle galeride nasıl hareket ettiklerine göre şekillenir. Eliasson, bazılarının enstelasyonu tehdit edici, klostrofobik ve kafa karıştırıcı bulduğunu, bazılarının ise onu moral verici ve düşündürücü bulduğunu söylüyor. "Sis tüneline karşı çok farklı tepkiler aldığımı görmek beni çok mutlu etti" diyor. "Aynı olmak, aynı düşünmek veya aynı görmek zorunda kalmadan, birlikte olabileceğimiz ve bir deneyimi paylaşabileceğimiz alanlar bulmak giderek daha nadir hale geliyor" (Ekonomist, 2019). Yapıtın kurulduğu mekanın büyük ölçekte olması, sanatçının bu ölçüğü doğru planlama ile değerlendirmesi ve izleyici için hazırladığı yapay doğa uyarılarını teknolojik medyalar yardımı ile desteklemesi, izleyicilere birden fazla duyu algılaması ile sinestetik bir deneyim yaşatarak, bu enstalasyon dair yaşadıkları deneyimin etkileyciliğini arttırmıştır. Birçok izleyici adeta büyülenmişçesine mekânın zeminine uzanmış yapıtın verdiği birden fazla algısal uyarıya özümsemeye ve yapıtın yansıttığı duyguları hissetmeye konsantre olmuştur. Bu yerleştirmede de gözlemlendiği gibi sanatçı alışılabilir doğa uyarılarını yapay bir şekilde iç mekânda taklit ederek izleyicileri yansımalara maruz bırakarak her izleyicisine birbirinden bağımsız öznel bir sanat eseri gözlemlene deneyimi sunmaktadır. Bu da sinestetik yapıtların izleyici ile kurduğu ilişki-

nin daha derinlemesine etkilerinin olduğunun birer göstergesidir.

Carsten Nicolai

Carsten Nicolai, 1965'te Almanya Karl-Marx-Stadt'ta doğmuştur. Berlin'de yaşayan bir Alman sanatçı ve müzisyendir. Sanatçı yapıtlarında müzik, sanat ve bilim arasındaki geçişi yoğun olarak kullanmaktadır. Çalışmalarında ses ve ışık frekansları gibi bilimsel olguları hem göz hem de kulak tarafından algılanabilir hale getirerek insanın duyuşsal algılarındaki ayrılığı aşmayı amaçlamaktadır. Bilimsel referans sistemlerinden etkilenen Nicolai, genellikle ızgaralar ve kodlar gibi matematik kalıplarının yanı sıra rastgele ve kendi kendini düzenleyen yapıları da kullanmaktadır (Carsten Nicolai, 2024).

Carsten Nicolai uygulamalarında teknolojiyi de kullanarak izleyicilerini yapıtlarının içerisine dahil eden, birden fazla duyularına hitap eden sinesteziden yararlandığı kurgular meydana getirmektedir. Sanatçının yapıtlarını deneyimleyen izleyiciler genel olarak farklı bireysel tecrübe yaşamaktadır. Çünkü her insanın algısı farklıdır ve birden fazla algı uyarana maruz kalan izleyiciler tek uyarana sanat eserlerine oranla daha geniş bir algılama deneyimi ile karşı karşıya gelmektedir. Sinestezinin birden fazla uyarana maruz kalan kişilerin, maruz kaldığı uyarıları daha güçlü ve zengin algıladıkları bilimsel gerçeği de dikkate alındığında sinestetik yapıtların izleyici üzerinde bıraktıkları etkiler daha derinlemesine olmaktadır.

Carsten Nicolai, 2022 yılında Haus der Kunst'a özel bir enstalasyon düzenlemiştir. Sanatçı evreni minyatür olarak andıracak şekilde tasarlamış ve gözlemcinin doğadaki desenleri ve soyut dili tanımlamasına olanak tanıyan Japon zen bahçelerinden ilham alan bir çalışma gerçekleştirmiştir. Enstalasyon, genellikle algılanamayan kozmik gürültü olgusuna ve farklı parametrelerle modüle edilen, sürekli değişen ışık ufkuna kaptırarak izleyicilerine farklı bir duyuşsal deneyim sunmaktadır. Kristalin yol tuzu alanına gömülü olan heykelsi bir makine, radyoaktiviteyi ölçen bir cihaz olan geiger sayacı tarafından kontrol edilmektedir. Sayaç, nereye kurulu olursa olsun, tam olarak o konumdan karasal ve dünya dışı radyoaktif parçacıkların miktarını ölçmektedir. Sayaç, her bir parçacığı algıladığında elektrik dalgası yaymakta ve bu dalgalar, Haus der Kunst'un çatısındaki bir anten tarafından toplanan duyulabilir kozmik gürültünün modülasyonunu belirlemektedir. Işık enstalasyonunun ufkunda meydana gelen değişiklikler, radyoaktif parçacıklarla şans eseri karşılaşma ve daha uzun vadeli bir kozmik olayı görselleştirmek için mevcut ay evresindeki belirli zaman nedeniyle iki yönlü olarak tetiklenmektedir. Nicolai bu "makineyi" tamamen tesadüfen yazılmış bir kompozisyonun ortaya çıkması için tasarlamıştır. Bu etkileyici çalışma, ziyaretçileri meditatif bir tefekkür durumuna girmeye ve rastgele frekans ve yoğunluklarla dolu bir alanda kendi bedenlerini algılamaya davet etmektedir. Küratörün etimolojik kökeni olan Latince "curare" - ilgilenmek - kelimesine atıfta bulunarak, küratöryel ekibin bir üyesi zaman zaman ritüel bakım eylemlerini gerçekleştirmek ve fiziksel görünümünü yeniden düzenlemek için enstalasyonda "bahçıvan" olarak görünmektedir. Fujiko Nakaya'nın, havaya yayılan radyoaktif enerjinin atmosferini görünür kıldığı sis heykelleriyle diyalog içinde, Nicolai'nin vericisi/alıcısı (makine ve bahçıvan, evreni yansıtmak ve rastgele kozmik parçacık dizisini sunmak için en küçük parçacıklara yaklaşır) zeminde yer alan kürelerin yerini düzenler (Haus der Kunst, 2024).

Sanatçı Haus der Kunst'un çatısına yerleştirilen alıcı aracılığıyla evrendeki kozmik seslerin yakalanmasını ve bu seslerin geiger cihazı aracılığı ile etkileşime giren cihaz yardımı ile bir şekilde etkileşim ortamı oluşturmuştur. Algılayamadığımız kozmik seslerin fiziki olarak algılanabilmesi için oluşturulmuş bu kurguda izleyiciler

bilinmeyi, görünmeyi algılayabilecekleri modüller yardımı ile algılamış ve evrende algılayamayacağımız frekansların da varlığının gözlemlemişlerdir. Sergi ziyaretçileri böylece gündelik hayatta maruz kalınan uyarıların yanı sıra evrende duyuların algılayamadığı frekansların varlığına tanıklık etme imkânı yakalamıştır.



Görsel 5.

Carsten Nicolai, *Haus der Kunst için oluşturduğu Verici/ Alıcı- Bahçıvan ve Makine, (Transmitter / receiver - the machine and the gardener) enstalasyon, 2022, Multimedya enstalasyonu*

Görsel, şiirsel, işitsel ve duyuşsal anlamda fazlaca uyarana olan bu çalışma, matematiksel formüllerin grafiklere çevrilmesi ile doğrudan izleyiciyi içine alan ve birden fazla alanda izleyicisi ile buluşan bir çalışma örneğidir. Sesin fizikselliğini kullanarak insan algısının derinliklerini keşfe çıkar nitelikte olan bu çalışma ses ve ışık frekansları ile izleyicilerine sinestetik bir deneyim yaşatmaktadır.

Carsten Höller

Carsten Höller'de yapıtlarında çoklu duyu uyarıları kullanan, izleyicinin aktif katılımını gerektiren, algısal deneyimleri merkeze alan ve her bir izleyiciyi eserleri ile ilgili farklı ilişkiler oluşturan sanatçılardan birisidir.

Carsten Höller, bilim adamı olarak almış olduğu eğitimi sanatçı olarak çalışmalarında uygulamakta ve özellikle insan ilişkilerinin doğasına odaklanmakta olan bir sanatçıdır. Başlıca enstalasyonları, izleyicilerin bir emniyet kemerine bağlanıp havaya kaldırıldığı etkileşimli bir çalışma olan Uçan Makine (1996); Tate Modern'in Türbin Salonu'na yerleştirilen bir dizi dev kaydırak olan *Test Sitesi* (2006); *Eğlence Parkı* (2006), MASS MoCA'da büyük ölçüde yavaşlamış hızlarda çalışan tam boyutlu karnaval yarı yol araçlarından oluşan büyük bir kurulum; Londra barı, restoranı ve gece kulübü biçiminde Kongolu ve Batı kültürü arasında bir diyalog yaratmak için tasarlanmış bir çalışma olan *The Double Club* (2008-09); ve *Upside-Down Goggles* (2009-11), gözlükler aracılığıyla görme bozukluğunun araştırıldığı, interaktif katılımcılı bir deney, gecece-ri tamamen işlevsel bir otel odası haline gelen *Döner Otel Odası* enstalasyonu, New York Guggenheim Müzesi'nde (2008-09) *The Any Space Whatever* sergisi (Acute Art, 2024) vb. önemli çalışmalarıdır. Bu enstalasyonların ortak özellikleri izleyicilerin birden fazla algı alanlarına hitap ediyor olmaları ve aynı zamanda izleyicilerine birbirinden özgün deneyimler yaşatıyor olmalarıdır. Bu bağlamda Carsten Höller yapıtlarında sinestezî öğeleri kullanan birçok çağdaş sanatçıdan birisidir. Carsten Höller'in bilime olan ilgisi ve bilgisi, eserlerinin tasarımında ve kavramsal yaklaşımında belirleyici bir rol oynamaktadır. Eserlerinde bilimin de katkısı ile oluşturduğu çoklu uyarılarla, izleyicilere farklı duyuşsal deneyimler sunarak farklı uyarılarla algılarını sorgulamalarını sağlamaktadır.



Görsel 6.

Carsten Höller, *Pazar Mantarları*

Yedi Sürgülü Kapının hemen içinden, 2000'lerin *Işık Duvarı*nın bir güncellemesi olan duvara monte edilmiş geniş bir LED ampul dizisi yer almaktadır. Hollern zihin üzerindeki rahatlatıcı etkisi nedeniyle seçtiği 7,8 hertz'lik bir hızla titreşmekte ve aralarında durmak izleyicilere, migren aurasının hafif bir versiyonu gibi bir tür halüsinasyonlu görsel alan yaratmaktadır. Aynı zamanda hoparlörlerden mistik bir ses, bir tarafta Almanca *yeşil*, diğer tarafta *sarı* sözcüklerini tekrarlamaktadır. Birlikte her ikisine de benzemiyorlar ve nesneleri isimlendirmenin ve algılanan dünyaya sözcükler yerleştirmenin düzeni bozuluyor. *7,8 Hz (Altının Rengi)* (2004) başlıklı altın mantarlardan oluşan bir vitrin, bu yanıp sönen ışıkların daha küçük bir versiyonunu içerir; bu ışıklar, altın yapraklı yüzeyleri gerçeğe daha yakın hale getirme etkisine sahiptir. Mantarlar dans ediyor. Yanıp sönen ışıklar çevredeki alanı sürekli bir görsel uğultuyla aydınlatıyor. Düzen ve düzensizlik eş zamanlı hale getirilerek her ikisinin de ustalığı ortaya çıkıyor (Zeiba, 2004).

Sanatçıların çabalarına dayanarak, görsel ve işitsel ortamlar arasında açık bir benzerlik sistemi oluşturmanın zor olduğu belirtilmelidir. Medya ve sanat alanındaki bu tür benzerliklerin, kültürel uygulamalar ve bireysel tercihler tarafından şekillendirildiği ve genellikle keyfi olarak kabul edildiği gözlemlenmektedir. Dijital teknolojiler, farklı ortamlardaki olayları bir araya getirme ve senkronize etme konusunda daha etkili araçlar sağlamaktadır. Sinestetik, sanatta, kalıcı ve evrensel benzerlikler kurmak oldukça zordur. Ancak, günümüz teknoloji, çevremizdeki dünyayı algılamak için çoklu duyuları birleştiren yapılar oluşturmayı mümkün kılmaktadır. Bu nedenle, dijital teknoloji, sinestetik sanat deneyimlerini diğer sanatsal deneyimlere kıyasla daha avantajlı hale getirmektedir (Vajpey, 2001, s. 25). Sergi mekanları Carsten Höller için deney mekanları olmuş, izleyicilerine seçenekler sunarak kendi deneyimsel tecrübelerini yaşamalarını, duysal algıları ile yapıtlarla, kurgulanan mekanla iletişime geçmelerini sağlamıştır. Yapıtların genel amacı, mekâna özgü kurgulanmış medyalar, duysal uyarılar aracılığı ile izleyicilerin dahil oldukları kurguda yanılsamalar yaşamaları ve farklı deneyimler tecrübe etmeleridir. Carsten Höller'in oluşturduğu enstelasyonlar her ne kadar bu dünyadan gibi görünse de izleyicilerin farklı duyularının, farklı uyarılarla manipüle edildiği, bu dünyanın dışından gibi hissedebildikleri kurgulardır. Tanıdık deneyimler olsa da algıların manipüle edilmiş olması izleyicileri uzayda bir yerde hissetmelerini sağlayan önemli detaylardır. Dolayısı ile sinesteziden yararlanan Carsten Höller'in yapıtları için, izleyicilerine sunduğu özgün deneyimlerden ibaret olduğunu, bu bağlamda da metne dökmenin bu deneyimi aktarmakta eksik kalacağını söylemek mümkündür.

Sonuç

Sinestezisi, normalde ayrı olan duyular arasında bağlantılar kurarak zengin ve karmaşık duysal deneyimler sağlar. Sanatçılar, bu sinestetik deneyim ortamları sağlayarak eserlerinde izleyicilerin duysal deneyimlerini genişleterek derinleştirebilmektedirler.

Sanatçılar yapıtlarını oluştururken renkleri, sesleri, dokuları ve diğer duysal unsurları bir araya getirerek izleyicilerin etkileşimlerini arttırarak kendi duysal algılarını keşfetmelerini ve deneyimlemelerini sağlamaktadırlar. Sanatçılar, resim, müzik, dans, performans ve diğer sanat formlarını bir arada kullanarak, sinestetik deneyimleri farklı sanat disiplinleriyle birleştirerek çok katmanlı eserler oluşturabilmektedir.

Sinestezisi sanatçıya farklı duysal deneyimlerin birleşiminden ilham alarak benzersiz ve yenilikçi eserler oluşturma fırsatı sunmaktadır. Sinestezisi, çağdaş sanatın sınırları zorlayan yapısında önemli bir rol oynamaktadır.

Çağdaş sanat her zaman deneme ve sınırları zorlama alanı olmuştur ve sanatçıların bunu başarmasının yollarından biri de sinesteziyi kullanmaktır. Sinestezisi, bir duyunun uyarılmasının başka bir anlamda otomatik ve istemsiz bir deneyime yol açtığı nörolojik bir durumdur. Sanat bağlamında bu, sesi uyandırmak için rengi veya tadı uyandırmak için dokuyu kullanmak anlamına gelebilir. Bu makale, sinestezisi ile çağdaş sanat arasındaki ilişkiye değinerek, sanatçıların sinestezik öğeleri kullanma yollarını, teknolojinin sinestetik deneyimler yaratmadaki rolünü ve bu sanat türünü deneyimler üzerinde durmuştur. Günümüz çağdaş sanatçıları sinestezisi unsurlarını yapıtlarında yer vererek, geçmiş dönemlerde izleyicilere sunulan görsel estetik deneyimlerin yanında duysal deneyimlemelerle izleyicilerin eserleri ile kurdukları ilişkileri güçlendirmektedirler.

Sinestezisi uzun zamandır sanatçılar için bir ilham kaynağı olmuştur ve çağdaş sanatçılar için de geniş imkanlar sunmuştur. Bazı sanatçılar, izleyicilerine yeni ve benzersiz deneyimler yaratmak için sinesteziyi bir araç olarak kullanmaktadır. çağdaş sanatta sinestezinin kullanımı, izleyicinin sanat eserini algılama ve yorumlama sürecini derinleştirerek, geleneksel sanat formlarına kıyasla daha sürükleyici ve duysal açıdan etkileyici bir deneyim sunabilmektedir.

Teknolojik gelişmeler, sanatçıların daha karmaşık ve etkileyici olacak sinestetik deneyimler yaratmalarına olanak tanımıştır. Teknoloji, sinestetik sanatı daha geniş bir Dahi geniş bir izleyici kitlesine ulaşmasını sağlarken, aynı zamanda bu deneyimlerin gerçeklik algısını güçlendirmiş ve izleyici üzerindeki etkisini artırmıştır.

Çağdaş sanat, izleyiciyi sıradışı deneyimlerle etkilemeyi ve duysal, zihinsel veya fiziksel düzeyde etkileşim kurmasına olanak tanıyan bir izleme deneyimi sunmayı amaçlamaktadır. Sinestezisi, duysal uyarıların farklı formlarının birbiriyle ilişkilendirilmesini içerdiğinden, çağdaş sanat eserlerinde soyut kavramları ve duyguları ifade etme sürecinde önemli bir araç olarak işlev görmektedir. Bu fenomen, sanatçılara izleyicinin algısını zenginleştiren ve çok katmanlı bir sanat deneyimi sunan bir ifade alanı sağlamaktadır.

Sonuç olarak sinestezisi, özellikle yapıtlarında kullandıkları medya çeşitliliği ve sınırlarının genişliği açısından çağdaş sanatçılar için önemli bir paradigmadır. Sanatçılar, günümüz teknolojisinin sunduğu olanakları kullanarak, sadece kendi yaratıcı sınırlarını genişletmekle kalmamış, aynı zamanda izleyicilerine de çok daha derin ve etkileyici çoklu deneyimler sunmaktadır. Bu nedenle, sinestezisi ışığında duyular arası etkileşim, çağdaş sanatın çeşitliliğine hizmet eden parametrelerden birisi olarak sanatçılar ve sanatsever-

ler arası etkileşimi güçlendirmektedir.

Hakem Değerlendirmesi: Dış bağımsız.

Çıkar Çatışması: Yazar, çıkar çatışması bildirmemiştir.

Finansal Destek: Yazar, bu çalışma için finansal destek almadığını beyan etmiştir.

Peer-review: Externally peer-reviewed.

Conflict of Interest: The author have no conflicts of interest to declare.

Financial Disclosure: The author declared that this study has received no financial support.

Kaynakça

- Cavallero, D. (2013). *Sinestezi ve sanat*. McFarland.
- Cytowic, R. E. (2002). *Synesthesia, a union of the senses*. London: A Bradford book.
- Day, S. A. (2014). Synesthesia and artistic gravity. *Editorial Fundación Internacional artecittà*, s. 2.
- Day, S. A. (2016). *Synesthetes: A handbook*. California: CreateSpace Independent Publishing Platform.
- Galton, F. (1880, Temmuz). Zihinsel görüntüleme istatistikleri. *Mind*, s. 301-318.
- Hubbard, E. M. (2013). *Sinestezi*. Oxford: Oxford.
- Önal, A. (2018). Müzik ve resim ilişkisi: Resim Sanatında Müziğin Yenidenüretimine İlişkin Örnekler. *İnönü University Journal of Art and Design*, 8 /18, s. 98-109.
- Rich, A., & Mattingley, J. (2002, Şubat). Sinestezide anormal algı: Bilişsel sinirbilim perspektifi. *Nature Reviews Neuroscience*, s. 43-45.
- Tarlacı, S. (2001, Aralık). Renkleri işitmek sesleri görmek. *Bilim ve Teknik*, s. 62-65.
- Vajpeyi, P. (2001). *Designing rich sensory experiences with strategies of transformation and augmentation*. New York.
- İnternet Kaynakça**
- Acute Art*. (2024, 05 03). <https://acuteart.com/artist/carsten-holler/> adresinden alındı.
- Carsten Nicolai*. (2024). 04 22, 2024 tarihinde Carsten Nicolai: <https://www.carstennicolai.de/?c=biography> adresinden alındı.
- Ekonomist*. (2019, 07 18). *Ekonomist*. 04 19, 2024 tarihinde *Ekonomist*: https://www.economist.com/prospero/2019/07/18/the-powerful-simplicity-of-olafur-eliassons-art?utm_medium=cpc.adword.pd&utm_source=google&ppccampaignID=18151738051&ppcadID=&utm_campaign=a.22brand_pmax&utm_content=conversion.direct-response.anonymous&gad_so adresinden alındı.

GUSTO, O. (2023, 12 28). *OG GUSTO*. 04 19, 2024 tarihinde OG GUSTO: https://www.oggusto.com/sanat/sanatici/olafur-eliasson-hayati-eserleri-ve-bilinmeyenleri#Olafur_Eliasson_Kimdir?_ adresinden alındı.

Haus der Kunst. (2024, 04 22). Haus der Kunst: <https://www.hausderkunst.de/en/eintauchen/carsten-nicolai> adresinden alındı.

Işık, G. Y. (2022, 03 22). *Typelish*. 02 12, 2024 tarihinde <https://www.typelish.com/b/muzigin-ressami-kandinsky-ve-sinestezi-102668> adresinden alındı.

Mallet, W. (2024, Mayıs). Sissel Tolas,. *Pin Up*(36), s. 27. Pin Up. adresinden alındı.

Miller, R. B. (2014, 03 19). *Denver Sanat Müzesi*. 03 21, 2024 tarihinde <https://www.denverartmuseum.org/en/blog/wassily-kandinskys-symphony-colors> adresinden alındı.

Olafur Eliasson. (2023, 10 24). 04 19, 2024 tarihinde <https://olafureliasson.net/>: <https://olafureliasson.net/> adresinden alındı

Spector, N. (2023). (S. H. Derneği, Prodüktör) 03 19, 2024 tarihinde Guggenheim: <https://www.guggenheim.org/artwork/1924l> adresinden alındı.

Zeiba, D. (2004). *Hesaplanan Bozukluk*. 03 05, 2024 tarihinde <https://archive.pinupmagazine.org/articles/exhibition-review-carsten-hoeller-sunday-mushrooms-delirium-museo-tamayo-drew-zeiba> adresinden alındı.

Görsel Kaynakça

Görsel 1.

<https://www.guggenheim.org/artwork/1924>

Görsel 2.

<https://formafantasma.com/work/sissel-tolaas-re> Fotoğraf, Christian Qen Erişim Tarihi: 07-08-2024

Görsel 3.

<https://olafureliasson.net/> Fotoğraf: Tate Fotoğraf, Andrew Dunkley & Marcus Leith Erişim Tarihi: 22-04-2024

Görsel 4.

<https://www.dezeen.com/2019/07/12/olafur-eliasson-in-re-al-life-tate-modern-interview-video/> Erişim Tarihi: 10-04-2024

Görsel 5.

<https://www.carstennicolai.de/?c=works&w=trmg> Erişim Tarihi: 22-04-2024

Görsel 6.

<https://archive.pinupmagazine.org/articles/exhibition-review-carsten-hoeller-sunday-mushrooms-delirium-museo-tamayo-drew-zeiba> Erişim Tarihi: 07-03-2024

Structured Abstract

In this study, the relationship between the concept of synesthesia and contemporary art was examined. Synesthesia is a phenomenon that allows artists to create new artistic expressions by bringing together different sensory perceptions. Contemporary art not only offers visual aesthetics to viewers but also provides them with a multi-medial structure that diversifies interaction with the artwork through tactile, auditory, olfactory, or gustatory senses. In this context, synesthesia also enables artists to connect with their audiences on a deeper level by incorporating multiple stimuli into their works. Synesthesia creates unexpected or extraordinary perceptual experiences in response to a normal stimulus. Particularly, the synesthetic experiences created by artists using different media associate sensory stimuli such as touch, taste, smell, sound, and sight with abstract concepts, engaging viewers in unique and profound interactions with their works. These experiences enhance the interaction between the viewer and the artwork, allowing for more individualized observations. In this context, practices focusing on multi-sensory experiences, such as installations, digital art, and interactive performances, strengthen the connections between viewers and artworks. The collaboration of sensory stimuli with different media in synesthesia strengthens the interaction between the viewer and the artwork, supporting the conditions conducive to expressing abstract concepts and emotions used in contemporary art. This study discusses the interactions between synesthetic experiences provided to viewers through the use of multiple media stimuli by artists in contemporary art, which has a broad scope. This paper analyzes the synesthetic elements in the interaction between artworks and viewers by reviewing the relevant literature. Additionally, it focuses on how contemporary art expands sensory experiences and how the interaction between the viewer and the artwork is shaped. This study examines how intersensory communication is utilized within contemporary art paradigms, how artists incorporate this interaction into their works, and how it serves as a bridge between the viewer and the artwork. By addressing the psychological dimension of the deep and personal connection that synesthesia and intersensory interaction establish between the viewer and the artwork within the broad boundaries of contemporary art, examples of artistic production will be analyzed. The concept of synesthesia can be more pronounced in some individuals, to a degree that may be characterized as a special ability. This condition, referred to as synesthetic in medical terminology, is outside the scope of our paper. The study will focus on the fact that ordinary individuals without a special perceptual ability diagnosed as synesthetes can also experience synesthetic experiences when presented with appropriate stimuli. Individuals with visual and auditory disabilities often have heightened sensitivity and more developed capabilities in their other senses compared to those who do not have disabilities. Additionally, considering that many individuals with disabilities are often deprived of various activities, an exhibition hall organized with different stimuli provides an advantage that can even include those who have lost one of their senses. However, this study will not address topic headings that contain separate article subjects; instead, it will be limited to examining the effects of artists and their works that use multiple media on the viewers. Contemporary art aims to engage viewers through extraordinary experiences, directing them to experience impressions that are emotional, mental, or physical. Contemporary artworks often provide sensory experiences for viewers, typically expressed in visual or auditory forms. Synesthesia has become a significant paradigm for contemporary artists, especially concerning the diversity and breadth of media they use in their works. By utilizing the possibilities offered by today's technology, artists have expanded not only their creative boundaries but also provided viewers with much deeper and more impactful multi-sensory experiences. Consequently, intersensory interaction, through the lens of synesthesia, strengthens the interaction between artists and art enthusiasts, serving as one of the parameters that enrich contemporary art's diversity. A viewer experiencing synesthesia can have richer sensory experiences when interacting with a specific artwork, distinguishing them from other viewers. This highlights the personal and varied nature of art and demonstrates the profound impact sensory experiences can have on artistic perception. Synesthesia-supported works play an essential role in encouraging viewers to perceive the artwork through their personal experiences. Findings from this study indicate that the concept of synesthesia, long an inspiration across all artistic disciplines, also offers broad possibilities for contemporary artists. Many artists have used synesthesia as a tool to create new and unique experiences for their audience. The use of synesthesia in contemporary art has profoundly impacted how viewers perceive and interpret artworks. By creating a multi-sensory experience, synesthetic art can engage viewers in a more immersive and emotional way than traditional art forms.

Geleneksele İsyan: Emma Rice ve Bir Yaz Gecesi Rüyası

Tradition Defied: Emma Rice and A Midsummer Night's Dream

Elif BAŞ İYİBOZKURT 

Bahçeşehir Üniversitesi, Sahne Sanatları Bölümü, İstanbul, Türkiye



Geliş Tarihi/Received: 13.05.2024
Revizyon Talebi/Revision Requested: 09.07.2024
Son Revizyon/Last Revision: 02.12.2024
Kabul Tarihi/Accepted: 27.02.2025
Yayın Tarihi/Publication Date: 21.03.2025

Sorumlu Yazar/Corresponding Author:
Elif BAŞ İYİBOZKURT
E-mail: baselif55@gmail.com

Cite this article as: Baş İyibozkurt, E. (2025). Tradition defied: Emma Rice and a midsummer night's dream. *Art and Interpretation*, 45, 82-89.



Content of this journal is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License.

Öz

Shakespeare'in oyunları yüzyıllar boyunca farklı yorumlarla sahneye aktarılmıştır. Günümüzde son derece deneysel yorumlarla karşılaşmak mümkündür. Çoğu eleştirmen bu deneysel yorumlar için genelleme yapılmaması gerektiğini ve her yorumu kendi içinde özel olarak değerlendirilmesi gerektiğini ifade eder çünkü "deneysel oyun" ifadesi bir oyunun stili ya da başarısı hakkında hiçbir şey anlatmaz. Bu tespit son derece sıradan gibi görünse de altı çizilen bu meselenin temeli özellikle Shakespeare oyunlarında derin bir ayrıma işaret eder. Yazara sadık kalma endişesi taşıyan gelenekselciler ile çağdaş yorumlarla yaratıcılığın sınırlarını zorlamak isteyenler arasındaki tartışmalar halen sürmektedir. Orijinal ve geleneksel Shakespeare ifadeleri ise akıllara ilk olarak Shakespeare'in Globe Tiyatrosu'nu getirir. Özellikle Emma Rice'in Globe Tiyatrosu'nun başına genel sanat yönetmeni olarak atanmasıyla sahnelenen çarpıcı deneysel Shakespeare oyunları gelenekselciler ile deneyselciler arasındaki çatışmayı tekrar gündeme getirir. Bu makale, bu çatışmanın özünde yatan nedenleri irdelemeyi amaçlamaktadır zira gündeme gelen sebepler olayların sadece bir boyutuna işaret eder. Ne var ki bu meselenin özünde sahne üstünde ve tiyatro yönetimlerinde ataerkil yapının varlığı, cinsiyet eşitliği gibi hassas konular yatmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Shakespeare, Emma Rice, bir yaz gecesi rüyası, Globe tiyatrosu, uyarlama

ABSTRACT

This article explores Emma Rice's experimental approach to Shakespearean theater, with a focus on her productions at the Globe Theatre, including her rendition of *A Midsummer Night's Dream*. By incorporating modern elements like contemporary music, Rice's work actively challenges conventional norms and emphasizes themes of inclusivity, diversity, and gender parity, which resonate with younger and more diverse audiences. Her interpretations have sparked critical debates about the extent to which creative liberties can be exercised within Shakespearean drama. Traditionalists argue that these adaptations stray too far from Shakespeare's original intent, often revealing an underlying patriarchal bias in theater criticism that privileges conventional interpretations over experimental ones. The term "experimental," however, can be vague and reductive, failing to capture the artistic complexities of directors like Rice. This article advocates for a more nuanced evaluation, taking into account each production's unique stylistic approach and contributions to broader cultural conversations. These tensions within Shakespearean theater mirror broader societal debates about tradition, progress, and inclusivity in the arts, highlighting the ongoing challenge of balancing fidelity to Shakespeare's texts with the freedom to creatively reinvent them for new generations.

Keywords: Shakespeare, Emma Rice, a midsummer night's dream, Globe theatre, adaptation

Giriş

Ünlü eleştirmen Michael Billington iyi "bir eleştirmenin güçlü inançlara sahip olması" gerektiğini ifade eder. Ne var ki bu güçlü inançların kendisini kör etmesine izin vermemesi gerektiğinin altını çizer. Bu yüzden iyi bir eleştirmenin "yenilik karşısında şok" yaşamaya zihnen açık olması gerektiğini vurgular. Billington'a göre zihnen "esnek" olamayan bir eleştirmen "suda boğulmuş demektir" (2012). Böylesi bir açıklamada bulunmasının sebebi ise Shakespeare gibi güçlü bir ismin oyunlarına çoğu eleştirmenin geleneksel çerçeveden bakmasıdır. Shakespeare'in geleneksel sahnelenmesine karşı çıkmayan Billington deneysel yorumları destekler ancak deneysel olan her Shakespeare oyununun da olumlu sonuç vermediğinin altını çizer. Bu düşüncesini izlemiş olduğu iki deneysel Shakespeare oyunu üzerinden açıklar. Wooster Group ve Royal Shakespeare Company tarafından sahnelenen *Troilus and Cressida*'yı korkunç olarak değerlendirirken, National Theatre Wales tarafından sahnelenen *Coriolanus* oyununu heyecan verici bulur (2012). Bu iki örnekten yola çıkarak deneysel Shakespeare oyunlarının doğası gereği iyi veya kötü olduğunu net bir tutumla söylemenin doğru olmayacağını ifade eder ve ekler:

Zamanında, Mark Rylance ve Jane Horrocks'un oynadığı, baş karakterlerin safran rengi kaftanlar giydiği, dini bir tarikat mensubu haline geldiği bir Macbeth de dahil olmak üzere, birçok korkunç Shakespeare yorumu izledim, hatta birinde uykuda dolaşan Lady M sahnede idrarını yaptı. Diğer

yandan, son dönem Moskova'da sahnelenen, bir oyuncunun hem Angelo hem de Dük karakterini canlandırdığı Kısasa Kısas'ı veya Las Vegas'ta geçen Rupert Goold'un müthiş Venedik Taciri'ni savunmak için ciddi direniş gösterirdim (Billington, 2012).

Özetle Billington bu yazısında, bir eleştirmen olarak deneysel Shakespeare yorumlarını kendi içinde özel olarak değerlendirmek gerektiğini ve her türlü ön yargıdan sıyrılmak gerektiğini ifade eder. Susan Bennett de "Deneysel Shakespeare" adlı makalesinde Shakespeare oyunları için kullanılan "deneysellik" teriminin oyunun "kalitesi, stili, hatta yaratıcılığı hakkında hiçbir şey" ifade etmediğini vurgular (2017, s. 14). Bu anlamda Billington gibi her Shakespeare yorumunun farklı nitelikte olabileceğini anlatır.

Vurgulanan bu meselenin temeli özellikle Shakespeare oyunlarının sahneye aktarılmasında derin bir ayrıma işaret eder. Yazara sadık kalma endişesi taşıyan gelenekselciler ile çağdaş yorumlarla yaratıcılığın sınırlarını zorlamak isteyenler arasındaki tartışmalar halen sürmektedir. Orijinal ve geleneksel Shakespeare ifadeleri ise akıllara ilk olarak Shakespeare'in Globe Tiyatrosu'nu getirir. 1997 yılında Thames Nehri kenarına inşa edilmiş olan bu tiyatronun amacı Shakespeare'in geçmişte çalıştığı tiyatrosunun çalışma pratiğini keşfetmektir. Bu sebeple Globe Tiyatrosu'nda sahnelenen oyunların belli unsurları 16. yüzyıldakine yakın tutulur. Bunlardan ilki seyirci oyuncu arasındaki ilişkidir. Seyirci karanlıkta kalmaz ve oyuncularla iletişim kurmakta özgürdür. Kullanılan makyaj malzemeleri de Shakespeare döneminde kullanılanlara yakındır. İngiliz Rönesans portrelerinden çıkarılan teknikler taklit edilmeye çalışılır. Kostümler de Elizabeth dönemi göz önünde tutularak tasarlanır. Müzik ise duygusal etki için değil olayların aktif bir parçası haline gelir (Lane, 2020). Shakespeare dönemindeki gibi doğal ışık kullanımı da diğer unsurlardan biridir. Globe Tiyatrosu, genel olarak bu duruşuyla akıllarda yer etmiştir ne var ki bu tercihler tekdüzelğe düşmemek adına zaman zaman kırılmıştır. Emma Rice gibi genel sanat yönetmenliğine atanan bazı isimler Peter Brook'un bahsettiği "ölümcül tiyatronun" pençesine düşmemek için farklı girişimlerde bulunmuşlardır. Brook, *The Empty Space* (Boş Alan) kitabında geleneksel tiyatronun tekdüzelikliğini eleştirir. Kitabının ilk bölümünde, "ölümcül tiyatro" olarak nitelendirilen "iyi oyuncuların usulüne uygunmuş gibi oynadıkları" abartılı ve kötü tiyatrodan bahseder. Her şey görünürde olması gerektiği gibidir. Müzik ve kostümler yerli yerindedir. Ne var ki pek çok insan içten içe bu oyunları "dayanılmaz derecede sıkıcı" bulur. Böylesi durumlarda ya Shakespeare'i ya tiyatroyu ya da kendimizi suçlu buluruz. Daha da kötüsü bu cansız, sıkıcı oyunları beğenen "ölümcül seyirciler" de vardır (Brook, 1968, s. 10). Özellikle Shakespeare söz konusu olduğunda bu tekdüzelikliğin ortaya çıkma nedeni yönetmenlerin yazarın otoritesi altında ezilmesidir. W. B. Worthen, *Shakespeare and the Authority of Performance* (Shakespeare ve Performansın Sahibi) kitabında, öğretim üyelerine, eleştirmenlere, Royal Shakespeare Company ve Royal National Theatre bünyesinde çalışanlara, Stratford Shakespeare Festivali ve benzeri platformlardaki oyuncu ve yönetmenlere oyun sahneleme aşamasında yazar olarak Shakespeare'in etkisini sorar. Bu görüşmeler sonucu sabit "değiştirilemez bir metin" ve "kesin bir niyete sahip" bir yazar (Shakespeare) fikri karşımıza çıkar. Ortaya çıkan oyun da çoğu kez Shakespeare'in otoritesini gözler önüne seren bir performans olarak algılanır. "Yazarın ölümüne" rağmen, Shakespeare halen eserleri sahneye aktarılırken bir otorite olmaya devam etmektedir (Worthen, 1997, s. 3). Bu otorite Shakespeare'in kendi topraklarında özellikle Globe Tiyatrosu'nda daha güçlü hissedilmektedir ve Emma Rice gibi bu otoriteyi zorlayan yönetmenler daha dirençli bir mücadele vermek zorundadır.

Emma Rice ve Globe Tiyatrosu

Benim için ne kadar önemli ve değerli olursa olsun, Globe'un yönetim kurulu bana sevgi ve saygı göstermedi. Benim ne gördüğümü ne hissettiğimi ve oyuncularımın, yaratıcı ekibimle ve seyircilerle neler yarattığımı anlamadılar. Bana önceden bildirilmeyen ve kabul edemeyeceğim yeni kurallardan bahsetmeye başladılar. Hiçbir şey sanatsal özgürlüğümü feda etmeye değmez, bunun için çok mücadele verdim (Solga, 2017, s. 110).

Emma Rice

Emma Rice, 2016 yılının Nisan ayında Globe Tiyatrosu'nun ilk kadın sanat yönetmeni olarak göreve başlar. Ne var ki daha ilk sezonun sonunda Londra tiyatro çevreleri, Emma Rice'in görevinden ayrılacağı duyurusuyla sarsılır. Bu tartışmalı durum, ulusal haberlerde dahi yer alır. Globe Tiyatrosu'nun basına yaptığı açıklamada Rice ile tiyatronun yönetim kurulu arasında ışık ve ses kullanımıyla ilgili sorunlar olduğu ifade edilir (Cornford, 2017, s. 134):

Uzun süren müzakere ve tartışmanın ardından Globe yönetim kurulu, Nisan 2018'den itibaren tiyatro programlarının, tasarlanmış ses ve ışık donanımı olmaksızın "paylaşılan ışık" prodüksiyonları etrafında yapılandırılması gerektiği sonucuna vardı. Globe Tiyatrosu, Shakespeare ve çağdaşlarının içinde çalıştığı koşulları araştırmak için radikal bir deney olarak yeniden inşa edilmiştir ve biz bunun çalışmalarımızın temel ilkesi olmaya devam etmesi gerektiğine inanıyoruz. Emma'nın vizyonu ile kattıkları, tiyatromuzda devam eden deneyselliğin önemli bir parçası olmuştur, ancak çağdaş ses ve ışık teknolojisinin baskın bir şekilde kullanılması, (...) daha fazla deney yapma imkanına olanak tanınamayacağı sonucuna vardık (Lester, 2016).

Bu karar büyük şaşkınlık yaratır zira bir sanat yönetmeninin görevden alınması genellikle mali sıkıntılar yaşandığı dönemlerde olur, ancak Emma Rice'in yönettiği *Bir Yaz Gecesi Rüyası* için bu durum geçerli değildir. Oyun inanılmaz ilgi görür ve kapalı gişe oynar. Globe'un CEO'su Neil Constable, "Emma'nın kalıpları kıran çalışması tiyatromuza yeni ve farklı bir izleyici kitlesi getirdi, . . . beğeni kazandı ve olağanüstü güçlü gişe gelirleri elde etti" diyerek Rice'in yeni kitleleri tiyatrolarına çektiğini ve ticari başarı sağladığını kabul eder. Constable'in Rice ile anlaşmazlıkları hakkında ileri sürdüğü gerekçe sanatsaldır (Lester, 2016). Globe Tiyatrosu hakkında bilgi sahibi olmayanlar için bu açıklamalar özel bir anlam ifade etmeyebilir. Ne var ki, tiyatronun geçmişine bakıldığında bu olayın neden bu kadar ses getirdiğini anlamak güç değildir. Globe Tiyatrosu, Thames Nehri'nin güney kıyısında, Shakespeare ve ekibinin çalıştığı orijinal Globe'un yakınında inşa edilmiş, Elizabeth dönemi tiyatrosunun bir kopyasıdır. Amerikalı oyuncu ve yönetmen Sam Wanamaker, hayatının büyük bir kısmını Shakespeare'in çalıştığı bu tiyatronun bir benzerini inşa etmeye adanmış ancak tiyatronun 1997'de açılmasından birkaç yıl önce vefat eder. Tiyatronun genel etosu, Shakespeare ve çağdaşlarının oyunlarını Elizabeth dönemi sahne uygulamaları doğrultusunda sunmaktır (Lester, 2016). Globe Tiyatrosu'nun geleneksel sahneleme biçimlerine olan sıkı bağı yüzünden tiyatro eleştirmeni Michael Billington, Emma Rice'in Globe Tiyatrosu'na sanat yönetmeni olarak atanmasının "büyük bir sürpriz" olduğunu yazar. Billington Rice'a şöhret kazandıran özelliklerin, "yenilikçi tarzı" ve "kural tanımazlığı" olduğunu altını çizer (2015). Rice bu şöhreti daha önce çalıştığı Kneehigh Tiyatrosu'nda kazanmıştır.

Emma Rice kariyerine Kneehigh Tiyatrosu'nda oyuncu olarak başlamıştır. 2001 yılında *The Red Shoes* oyununu yönetir ve inanılmaz bir başarı elde eder. 2002 yılında Barclays TMA Ödülleri'nde en iyi yönetmen ödülünü kazanır. Bu ödül ile Kneehigh Tiyatrosu'nun sanat yönetmenliğini üstlenir ve 2002 yılında *Pandora's Box*,

2004 yılında *Bacchea* ve *The Wooden Frock* oyunlarını yöneterek gişe rekorları kırar. Böylece Rice hem ulusal hem de uluslararası anlamda ismini duyurmayı başarır. Sonrasında, Kneehigh Tiyatrosu, Royal Shakespeare Company dahil olmak üzere farklı tiyatrolarla iş birliği yapar ve ses getiren işlere imza atar (Radosavljevic, 2010, s. 89).

Geçmiş radikal ancak bir o kadar da başarılı işlerle dolu olan Emma Rice'ın yolu, geleneksel çizgisi olan Globe Tiyatrosu ile kesiştiğinde çatışma yaşanması elbette şaşırtıcı değildir. Ne var ki bu sorunlar gerçekten ifade edildiği gibi teknoloji kullanımından rahatsız olan ve Shakespeare dönemindeki tiyatro uygulamalarına sadık kalmak isteyen bir tiyatro yönetimiyle mi ilgilidir yoksa yaşananların ardında başka sebepler görmek mümkün müdür? Unutulmamalıdır ki Rice'ı göreve getiren Globe yönetiminin onun sanat anlayışını ve kendi tiyatrolarında denemek isteyebileceklerini bilmemesi imkansızdır. Ünlü İngiliz eleştirmen Lyn Gardner da haklı olarak olayın bu boyutunu sorgular: "Kneehigh ile uluslararası üne sahip çalışmalarıyla tanınan Rice'ı madem desteklemeyeceklerdi, onu neden göreve aldılar ki? Daha önce hiç kimse onun yapımlarını görmemişti miydi? Belki de uzun ve zorlu mülakat sürecinde tiyatroyla ilgili planlarını yeterince dinlediler?" (2016a) Bu soruları eleştirel bir gözle irdelemeden önce Emma Rice'ın Globe Tiyatrosu'ndan ayrılmasıyla ilgili sanat çevrelerinden gelen tepkilere değinmekte fayda var.

Tiyatro eleştirmenleri bu konu hakkında ikiye ayrılırlar. Sol çizgide olup daha deneysel uygulamaları alkışlayanlar Rice'ı desteklerken muhafazakârlar Rice'ın gönderilişinden daha memnundur, aralarında kararı alkışlamayanlar ise fazla bir yorum yapmadan kararı kabul etmiş görünürler (Cornford, 2017, s. 135). Örneğin Richard Morrison, "Globe Tiyatrosu bir başarı hikayesiydi- ve Emma Rice bunu mahvediyor" (Globe has been a success story - and Emma Rice is wrecking it) başlıklı yazında Rice'ı acımasızca eleştirir: "Bize söylenmedi diyemeyiz. Emma Rice, Nisan ayında Globe'un sanat yönetmeni olduğunda büyük Ozan'ın oyunlarının 'uykusunu getirdiği' ifadesiyle . . . övündü mü yoksa bize itirafta mı bulundu bilemiyorum" (2016c). Oysa Rice, kibirli bir şekilde Shakespeare'i eleştirme gafletine hiçbir zaman düşmemiştir. Rice yüzyıllar önce yazılmış bir metnin sınırlarını anlayan ve bu metnin sahnede günümüz seyircisi için yaratıcı bir şekilde nasıl canlanması gerektiğine kafa yoran bir sanatçıdır.

Bu anlamda Rice'ın Globe Tiyatrosu'na getirmeye çalıştığı yenilikleri doğru bulanlar da vardır. Lyn Gardner, Rice'ın önde gelen savunucuları arasındadır. Gardner, Rice'ın bir sanat yönetmeni olarak daha ilk sezonda yakaladığı büyük başarıya rağmen kendisine yapılan eleştirileri haksız bulur. Gardner'e göre Rice "gelenekleri göz ardı etmiyor, ancak tiyatronun modern izleyiciler için nasıl ilgi çekici olabileceğini cesurca" araştırıyordu (2016c). Ne var ki Globe Tiyatrosu'nun tek amacı yenilik getirmekten çok "kendini tekrar etmektir" diyor Gardner "Shakespeare'in kendisinin de yenilikçi" olduğunu hatırlatır. Gardner'e göre Rice'ın *Bir Yaz Gecesi Rüyası*'nı izleyen herkes, "1599'da inşa edilmiş bir tiyatro replikasına 21. yüzyıl teknolojisi dahil etmenin, izleyici ile oyuncular arasındaki bağı yok etmediğini" fark edecektir. Tartışmayı sadece Emma Rice bağlamında sürdürmeyen Gardner tiyatroların doğasına dair de yorumda bulunur. Bu anlamda en dikkat çeken yorumu değişime direnmekle ilgilidir. Gardner'a göre "tiyatrolar müze değildir, sanatçıların ve izleyicilerin ihtiyaçlarına yanıt vermek zorunda olan, canlı ve soluyan varlıklardır; aksi takdirde yok olma tehdidiyle karşı karşıya kalırlar." Ayrıca bir tiyatroyu yeniden inşa etmekteki temel amaç bu tiyatronun gelecekte nasıl kullanılabileceğini asla sınırlamamalıdır zira "bir tiyatro binası, gelecek nesillere bir armağan olmalı, onların omuzlarına yerleştirilmiş ağır bir yük" (2016c) olmalıdır.

Bir diğer eleştirmen Matt Trueman ise Rice'ın, çok kısa süre içinde pek çok şeye meydan okuduğunu ifade eder. Örneğin Shakespeare oyunlarında sahnede cinsiyet eşitliği taahhüdünü neredeyse göreve gelir gelmez başarmış olduğunu hatırlatır. Seyircilere erişme konusunda da aynı başarıyı sağladığını ifade eder. Truman "Shakespeare'in herkes için olduğunu söylesek de kolayca dışlayıcı ve elitist" olabildiğini vurgular ve erişilebilir olmanın "sadece para meselesi değil" bir " zevk meselesi" olduğunu da ifade eder (2016a). Bu anlamda Rice, Globe tiyatrosuna daha önce gelmeyen seyircileri çekmeyi başarmış ve atandığı dönemde seyirci sayısında büyük artış olmuştur. Bu başarıya rağmen Rice'ın olumsuz eleştirilere maruz kalıp yönetim tarafından gönderilmek istenmesi Tom Cornford'a göre İngiltere'de tiyatronun temelde estetik ve siyasi muhafazakarlığa bağlı olduğunu doğrulamıştır (2017, s. 136).

Rice'a göre içine düştüğü durum çok şaşırtıcıdır çünkü ona göre o güne kadar her şey çok iyi gitmiştir. İzleyici sayısı ciddi anlamda artmıştır, eleştirilerin çoğu harikadır ve tiyatrodan inanılmaz bir heyecan yaşanmıştır. Bu sebeple Emma Rice yönetimden gelen açıklama sonrası yaşadıklarını şöyle değerlendirir:

Perde arkasında duran Polonius gibi hissettim (...) Yerden kalkmadığımda şaşırdılar. Elbette bu benim tahminim. Globe'da çalışmaya başladığımda, çok güçlü bir başlangıç yaptım. Sanatsal coşkuyla mekânı karşıladım, çok heyecanlıydı- ışıklar, sesler. Ayrılacağımı düşünmemiş olabilirler. Yeni yönergeleri kabul edeceğimi, işimi sanatsal tercihlerimden daha çok isteyeceğimi düşündüler. Tahminimce, 'Asla olmaz' dediğimde şaşırdılar (...) Hayatta tek bir yolunuz vardır, o yol da dürüstlüğünüz ve vizyonunuzdur. Ruhunuzla yürürsünüz. Orada kalma seçeneğim asla söz konusu değildi (Kellaway, 2018).

David Hutchison *Emma Rice cinsiyetçi eleştiriyi karşı çıkar* adlı yazısında Emma Rice'ın, bir kadın olarak Globe Tiyatrosu'nu yönetirken karşılaştığı sayısız eleştiriye değinir. Görevi devralmasından sonra geçirdiği ilk birkaç ay içinde eleştirmenlerin kendisinden ne kadar rahatsız olduğunu anlatır (2016). Rice'ın yaşadığı haksızlıklar, erkek yöneticilerin nadiren maruz kaldığı ancak üst düzey yönetici kadınların sıkça karşılaştığı durumdur. Örneğin, Rice göreve getirilir getirilmez kendisinin Shakespeare konusundaki deneyimsizliği dev bir mesele haline gelirken, daha önce Globe Tiyatrosu'nun başına sadece bir Shakespeare oyunu yönetmiş olan Dominic Dromgoole geldiğinde hakkında hiçbir zaman böyle bir eleştiri yapılmamıştır (Cornford, 2017, s. 136).

Bir erkek yönetmenin karşılaşmayacağı bir diğer yargılama ise tiyatro eleştirmeni Michael Billington'ın yazısında karşımıza çıkar:

Rice'a iyi dileklerimi iletiyorum ve görevle nasıl başa çıkacağını heyecanla bekliyorum. Ancak bir şeyi düşünmeden edemiyorum. Rufus Norris'un Ulusal Tiyatro'da, Rupert Goold'un Almeida'da ve David Lan'ın Young Vic'te çalıştığı düşünülürse, birçok önemli tiyatro yönetmeninin temelde benzer bir sanat anlayışını paylaştığı ve klasikleri "deşmeye" istekli oldukları görülüyor. Bildiğimiz gibi, bu durum zaman zaman inanılmaz heyecan verici sonuçlar yaratabiliyor. Ancak bazen klasik eserleri yaratıcı bir şekilde deşifre etmenin yanı sıra klasik eserlere saygı duymak da gerekebilir. Emma Rice'ın bu özel zorlukla nasıl başa çıkacağını görmek ilginç olacak (2015).

Burada Billington Rice'a iyi dileklerini sunmasına rağmen daha önce büyük başarılarla imza atmış bir yönetmenin neden yeni göreviyle başa çıkması gerektiği ilginçtir. Verdiği örneklerde üç erkek yönetmenin de Rice gibi klasik metinlere deneysel yaklaşımları olağankten Rice'ın tercihi fazlalık olarak değerlendirilir. Deneyselliğin harika sonuçlar verebileceği düşünülürken nedense Rice'a dolaylı bir şekilde yenilikçi tarzından vazgeçip klasiklere saygı duyması ve geleneksel sahneleme tarzına geri dönmesi gerektiği

ima edilir ve “saygı” erkek yönetmenlerden değil, Rice’den beklenir. Dahası Billington kendi içinde de çelişkiye düşer zira deneysel yorumların heyecan verici sonuçlar verebildiğini inkâr edilmez ancak Billington’a göre klasik eserlere “saygı” gösterilmesi demek deneysel olmamakla da aynı anlama gelmektedir.

Geleneksel ya da orijinal sahneleme yöntemlerini ciddi anlamda eleştirenler de vardır. Gidion Lester orijinal uygulamanın net bir tanımı dahi olmadığını altını çizer. Shakespeare döneminde tiyatrolarda yönetmen ya da oyuncu eğitimi olmadığını, seyirci davranışlarının bambaşka olduğunu ifade eder ve dilin köklü değişimi, Shakespeare oyunlarının 400 yıllık performans tarihi düşünüldüğünde otantik deneyimi oluşturan tüm kavramların yok olduğunu hatırlatır (2016).

Buna rağmen Rice’a bu konuda sorular gelmeye devam eder. Kendisine Globe Tiyatrosu’nun daha geleneksel sahneleme tarzıyla bilindiğini ancak kendisinin görevi boyunca geleneksel tarza sadık kalmayan yorumları neden tercih ettiği sorulduğunda kendisini şöyle ifade eder:

Bizim misyonumuz, Shakespeare’i sahnede keşfetmektir. Özellikle Elizabeth dönemi tarzında çalışmayacağız gibi bir kuralımız yok, ancak ben bunu bir ön koşul haline de getirmedim (...) Ben bir sanat eserinin farklı şekillerde yeniden anlatılması, yeniden icat edilmesi ve keyif vermesi gerektiğini düşünüyorum. Bu oyunlar 400 yıldır sahneleniyor. Sahnelenmeye de devam edilecekler. Onlara zarar verecek bir şey yapamazsınız. Öyleyse neden denemeyelim? (Cox, 2016)

Rice açıkça yenilikten yanadır ve yeni arayışların olumlu sonuçlanmasa bile Shakespeare gibi bir isme zarar veremeyeceğinin bilincindedir. Bu yüzden de sahnede daha radikal arayışlara girmekten çekinmez. Seyircilerin ilgisine bakılırsa bu arayış olumlu sonuçlanmıştır. Matt Trueman’a göre Rice’ın Globe Tiyatrosu’ndan ayrılacağı haberi seyirci kitlesini rahatsız etmiştir çünkü Rice’ın yaptığı değişiklikler Shakespeare’i erişilebilir kılmıştır. Rice’ın oyunları “orijinal uygulamalar olmasa da” Shakespeare’in “orijinal ruhunu” ortaya koymuştur (2016a).

İlginç olan şudur ki Rice göreve gelmeden önce Globe Tiyatrosu, geleneksel sahneleme yöntemlerine bahsettikleri kadar sadık da değildir. Mark Rylance döneminde modern kıyafetli prodüksiyonlar tercih edilmiştir. Smokinli Macbeth ve pijamalı sahnelenen *Bir Yaz Gecesi Rüyası* yönetiminde bu kadar rahatsızlık yaratmamıştır. Trueman’a göre buradan çıkarılan sonuç “bazı insanların deneysel olmasına izin verilirken diğerlerine izin verilmediğidir” (2016a). Truman konuya derinlik getirerek ekler:

Şunu yanlış anlamayın: Globe yönetiminin söylediği gibi elektrik aydınlatması hakkında bir tartışma değil bu. Bu çok daha derin bir konu. Shakespeare’i kimin, (...) *nasıl sahneleyebileceği ile ilgili bir mesele bu. Eğer oyunları her zaman olduğu gibi sahnelemekte ısrar edersek hiçbir şey değişmeyecek. Aynı insanlar, aynı seyirciler için aynı tarzda oyunları ebediyen sahneye koyacak* (2016a).

Kim Solga benzer bir konuyu *Shakespeare’s Property Ladder: Women Directors and the Politics of Ownership* adlı makalesinde ele alır. İngiltere sanat piyasasında Shakespeare’in sahiplerinin kim olduğunu ve Shakespeare’i sahiplenmenin getirdiği ayrıcalıkların neler olduğunu sorgular. Solga’ya göre Shakespeare’in sahipleri geçmişte olduğu gibi bugün de erkeklerdir. Erkek oyuncular, erkek sanat yönetmenleri ve ana akım erkek tiyatro eleştirmenleri gücü ellerinde bulundurmaktadır. Onlar Shakespeare oyuncuğunun, yönetmenliğinin ve Shakespeare’i yorumlamanın hakemleridir (2017, s. 107).

Rakamlar da Solga’nın ifadelerini onaylar niteliktedir. 1980’lerin ortalarından 2015’e kadar, Royal Shakespeare Company’de kadın-

lar tarafından sadece yirmi dokuz Shakespeare oyunu yönetilmiştir. National Theatre’da ise 1987 ile 2015 arasında kadınların yönettiği Shakespeare oyunların sayısı sadece on birdir ve bunların yedisi küçük ölçekli eğitim amaçlı prodüksiyonlardır. Kalanların sadece dört tanesi, Warner’ın 1990’da yönettiği *Kral Lear*; Phyllida Lloyd’ın 1994’te yönettiği *Pericles*; Warner’ın 1995’te yönettiği *II. Richard*, Marianne Elliott’ın 2009’da yönettiği *All’s Well That Ends Well* kamuoyunda ticari amaçla sahnelenmiştir ve bunların da yalnızca ikisi (Elliott’ın ve Lloyd’ın) National Theatre’in en büyük mekânı olan Olivier’de sahnelenmiştir (2017, ss. 109-110).

Ne var ki Shakespeare’in Globe Tiyatrosu, cinsiyet eşitliği açısından Shakespeare oyunlarını sahneye alan büyük mekân arasında açık ara en ileri görüşlü olanıdır. Yine aynı dönemde sahnelenen oyunlara bakıldığında altmış dört yönetmen karşımıza çıkar, bunlardan on dokuzu, neredeyse üçte biri, kadındır. Globe Tiyatrosu’nun kurulduğu ilk yıllarda kadınlar yılda üç ya da dört Shakespeare oyununu yönetirlerdi. Ne var ki zamanla bu sayı azalmış ve 2000’li yıllara adım attığımızda kadınlar eğitim amaçlı oyunlara ya da Shakespeare dışında sahnelenen oyunlara yönetmen olarak atanmıştır (Solga, 2017, s. 110).

Bu bilgiler ışında bakıldığında Rice’a karşı Globe Tiyatrosu’nun yönetiminden yükselen eleştirilerin ışık ve teknoloji kullanımının ötesinde olduğunu anlamak zor değildir. Rice sadece ışık kullanımıyla değil getirdiği pek çok yenilikle dikkatleri üzerine çekmiştir. Rice’ın getirdiği yenilikler arasında cinsiyet eşitliği ön plandadır. Globe Tiyatrosu’nda çalışmasının kendisi için neden önemli olduğu sorulduğunda ilk olarak bu konuyu gündeme getirmiş ve sahnede sadece cinsiyet eşitliğine değil farklı kökenlere ait oyuncuları görmenin önemine de değinmiştir:

Sahne üzerinde %50 kadın-erkek cinsiyet eşitliğine bakıyorum, farklılıkları önemsiyorum ... Globe zaten Britanya’daki en demokratik yapı ve kuruluş (...) Ancak hala engeller var, çünkü birçok insan Shakespeare’i anlamakta zorlanıyor ve kendilerine hitap etmediği düşüncesine sahipler (...) İnsanların bu oyunların erişilebilir olduğunu anlamasını istiyorum, sahnede de Londra otobüslerinde olduğu gibi farklı kökenlerden oyuncular ve farklı tarzları görebileceklerini bilmelerini istiyorum (Cox, 2016).

Araştırmalar Rice’ın hassasiyetlerini haklı kılar. Warwick Üniversitesi tarafından yapılan araştırmaya göre Shakespeare yapımlarında siyahi, Asyalı ve azınlık olan oyuncular halen arka plana atılmaktadır. Son 75 yılda sahnelenen 1,200 oyuna bakıldığında sahneye çıkan oyuncuların eskiye göre çeşitlilik kazandığı ortaya çıkar ancak siyahi, Asyalı ya da farklı kökenlere sahip oyuncular önemli rolleri çoğu kez oynamamaktadır. Bu oyuncular daha çok önemsiz rollerde yer alırlar. Farklı kökenlerden oyuncuların *Bir Yaz Gecesi Rüyası*’nda Hippolyta’yı *Hamlet* oyununda Laertes, Ophelia, Horatio, Guildenstern veya Rosencrantz gibi rolleri oynamaları daha olasıdır. Eleştirmen Paul Gallagher olağan karşılanan bu durumu eleştirir ve bu istatistiklerin “utanç verici” olduğunu ifade eder (2016).

Bu durum hakkında bir şeyler yapmaya kararlı olan Rice kontrolü elinde bulunduran beyaz İngiliz erkek eleştirmenlerle karşı karşıya gelir. Bu eleştirmenler “geleneksellik” üzerinden eleştirilerde bulunsalar da Rice’ın kendi hegemonyalarına karşı çıkmasından olsa gerek eleştirileri öfke doludur, hatta bazıları hakaret düzeyindedir. Rice’ın Globe’un misyonunu şekillendirme çabalarına, özellikle oyunculukta cinsiyet eşitliği çağrısına sert yanıtlar gelir. The Times’da Rice’ın, Shakespeare’e ve tiyatronun mirasına yaklaşımının “sapkınlık, uyumsuzluk ve saygısızlık” olduğu yazılır (Lester, 2016). Shakespeare’in tiyatro mirasına saygısızlık yapıldığı düşüncesi bir ölçüde anlaşılabilirken Rice’ın yenilikçi ışık kullanımı ve cinsiyetçilikten uzaklaşarak oyunları sahneye taşımasının sapkınlık olarak nitelendirilmesi Gideon Lester’in ifadelerini doğrular niteliktedir: “

. . . ışık bu garip hikâyede metaforik bir öneme sahiptir. Emma Rice'in kovulması, kolayca Globe'dan ışığın yok oluşunu simgeleyebilir- yenilik ve yaratıcı özgürlüğün ışığı" (2016). Rice'in bazılarına rahatsızlık veren yenilikçi bakış açısını anlayabilmek adına yönettiği *Bir Yaz Gecesi Rüyası* oyununda yaptığı tercihlere kısaca bakmakta fayda var.

Atina'dan Günümüze Bir Yaz Gecesi Rüyası'

Emma Rice'in 2016 yılında yönettiği oyun Globe Tiyatrosu'nun logosunun bulunduğu kot tulumlu bir kadın oyuncunun seyircileri "hello little groundlings" (merhaba küçük topraklılar)² şeklinde karşılamasıyla başlar. Bu oyuncu kıvrık saçları ve dev gözlükleriyle seyircilere tiyatronun kurallarını mizahi bir dille anlatır. Sonrasında ise seyircileri oyuncularla tanıştır. Kalabalık arasına karışmış olan oyuncular, oyunun ilerleyen aşamasında Theseus ve Hippolyta'nın düşündükleri oyunu sahneleyecek topluluğun üyeleridir. Seyirciyi içine alan bu interaktif başlangıç oyunun günümüz Londra'sında geçtiğine işaret eder.

Atina'da geçen orijinal oyun Tanika Gupta dramaturjisiyle günümüze taşınır. Dört genç arasında yaşananlar da daha sonra tartışılacağı üzere bu doğrultuda değişim gösterir. Kostümlerden müziğe oyundaki pek çok unsur güncellenmiştir. Oyunda Beyonce ve David Bowie şarkılarının yanı sıra Hint ezgileri yer alırken, Jack Kerouac alıntılı tişörtler, su tabancaları ve kamp çadırları gibi farklı yaratıcı unsurlarla karşılaşırız. Özetle bu çılgın Shakespeare yorumunda her şeyle karşılaşmak mümkündür. Öyle ki eleştirmen Trueman'a göre Rice'in yönetmenliği bir devrim niteliğindedir. Hatta Emma Rice'in Globe'un sanat yönetmenliğini devralmasından sonra yaşananlara "kültürel değişim" demenin yetersiz kalacağını ifade eder. Şatafatlı tasarlanmış, bir parti gibi aydınlatılmış bu oyun "herkesin katılabileceği eğlenceli bir Shakespeare şenliğidir" (2016b). Bu şenlikte Mortiz Junge'un kostüm tasarımları spor ayakkabılar ve Elizabeth dönemi fırfırlı yakalarla bir araya gelmiştir. 16. yüzyıl ceketleri file çoraplarla takım oluşturur. Rice'in ormanı bir festivale dönüşür: "düzenin, cinsiyetin ve cinselliğin ters yüz olduğu, mantiğin bir kenara atıldığı ve denetimsiz dürtülerin yönetimi ele geçirdiği bir yer" (Trueman, 2016b) ile karşılaşırız.

Londra'da geçen bu oyunda sahne alan oyuncular Emma Rice'in amaçladığı eşitliğe uygun şekilde farklı kökenlere sahiptir. Sadece yan roller değil, oyundaki önemli karakterin bir kısmı Güney Asyalı oyuncular tarafından canlandırılır. Hindistan kökenli İngiliz oyuncu Zubin Varla, Theseus ve Oberon rollerini üstlenirken, Hippolyta ve Titania rollerini beyaz Avustralyalı sanatçı Melissa Maden-Gray canlandırır. Singapur kökenli Anjana Vasan ise Hermia rolüyle karşımıza çıkar. Rice'in müdahalesi ile oyundaki Helena karakterinin cinsiyeti değiştirilir ve Helena eşcinsel bir erkek olarak Helenus adıyla oyunda yer alır. Bu karakteri ise Hint/Güney Asya kökenli Ankur Bahl oynar. Demetrius ve Lysander rolleri ise sırasıyla siyahi oyuncu Ncuti Gatwa ve beyaz oyuncu Edmund Derrington canlandırılır.

Aşıklar

Aşıklar oyunda "Hoxton Hipsterleri" olarak geçer. Hoxton Doğu Londra'nın bir bölgesidir. Bu bölgede geçmişte gelir durumu düşük insanlar yaşarken günümüzde Hoxton barların, sanat galerilerinin bulunduğu popüler bir bölge haline gelmiştir. Hermia karakteri buradaki galerilerden birinden çıkmışçasına kısa kot şortu, renkli gömleği ve siyah çerçeveli gözlükleriyle belirir sahnede. Rice'in stereotiplerin dışında tercihler yapmış olduğu kısa sürede anlaşılır.

Genellikle sarışın, açık tenli ve narin bir genç kadın olarak karşımıza çıkan Hermia'nın yerini koyu tenli siyah saçlı bir Hermia almıştır. Bunun yanı sıra, oyun içinde babasına karşı gelerek isyankâr bir karakter olan Hermia, Rice'in yönetiminde hem alışılmışın dışında güzelliği hem de zekasıyla bizleri şaşırtır. Vasan, Hermia'yı, ataerkil kısıtlamalar tarafından hayal kırıklığına uğramış, özgür ruhlu sevgilisi Lysander ile isyan etmeye istekli, neşeli, kendinden emin bir kadın olarak yorumlamıştır. Hassana Moosa yazısında Hermia'yı oynayan Anjana Vasan'ın güçlü kadın yorumunu son derece başarılı bulur (2021, s.60).

Ne var ki en radikal değişim Helena karakteriyle karşımıza çıkar. Helena karakteri Helenus adıyla eşcinsel bir erkek olarak değişmiştir. Lyn Gardner'e göre Rice'in yaptığı en tartışmalı değişiklik oyunda hiçbir tutarsızlık yaratmamıştır: "Helena'nın Helenus olması, umutsuzca Demetrius'u arzulaması ve Demetrius'un Hermia ile evlenmeyi toplumda yerini güvence altına almanın en iyi yolu olarak görmesi oyunda çok güzel" (2016b) aktarılmaktadır. Rice yaptığı bu radikal değişikliğin nedenini şöyle açıklar:

Helena ve Demetrius arasındaki ilişki beni her zaman rahatsız etmiştir, çünkü akli başında, herhangi bir ilacın etkisinde bile olmayan Demetrius ona [Helena'ya] karşı inanılmaz acımasız davranır. Helena ise kendisini ona verir; perişan bir haldedir. Oyunun sonunda evleniverirler ve bizim de bu birlikteliği kutlamamız beklenir. Bu yüzden erkenden içgüdüsel bir karar verdim ve bu birlikteliği eşcinsel bir ilişkiye dönüştürdüm. Oyunda neredeyse hiçbir kelime değiştirmedim. Sanırım sadece "bayanı" "sevgiliye" dönüştürdüm o kadar. Bu değişim oyunu hoşgörülü ve farklılıklar barındıran Londra için politik ve ses getiren bir oyuna dönüştürdü (Cox, 2016).

Böylece oyunun başlarında Demetrius'un Helena'yı bu kadar hırpalamasına rağmen oyunun sonunda onunla olması bir nedene bağlanır. Emma Watson'ın ifade ettiği gibi Rice eşcinsel bir Helenus tercih ederken "gizli eşcinsel olduğunu iddia edebileceğimiz ve inkâr" sürecinde olan bir Demetrius'tan da söz edebiliriz (Watson, 2016). Oyunun başında Demetrius cinsel kimliği ile barışık değildir bu yüzden Helenus'a hakaretler yağdırır ancak oyunun sonunda bastırdıklarını kabullenerek Helenus ile evlenir.

Puck ve Ageus

Genellikle erkek oyuncuların canlandığı Puck rolünü Katy Owen adlı genç bir kadın oyuncu üstlenir. Kafasına taktığı şeytan boyunu, elindeki su tabancası ve ayağındaki spor ayakkabılarıyla yer aldığı her sahneyi coşturur. Yaramaz yerinde duramayan Puck oyun boyunca cinsel şakalar yaparak seyirciyi eğlendirir. Seyircilerle sürekli iletişim halindedir, onlara su tabancasıyla sataşır, hatta bir sahnede seyirciyi dudağından öper. Eleştirmen Matt Trueman da Puck karakterini şimdiye kadar gördüğü en "zıpır iblis" olduğunu ifade eder ve her yerinden "azgın boynuzlu bir şeytan" fırladığını aktarır (2016b). Böylesi radikal eylemlerde bulunan bir karakterin bir kadın oyuncu tarafından canlandırılması bir kez daha Emma Rice'in toplumsal cinsiyet rollerini her fırsatta yerle bir ettiğine güzel bir örnektir.

Puck'ı oynayan Katy Owen, aynı zamanda Hermia'nın babası Egeus rolünü de üstlenir. Bilindiği gibi Egeus, Hermia'nın babasıdır ve kızının Lysander'la değil Demetrius ile evlenmesini istemektedir. Kendisi ataerkil baskının oyundaki en önemli temsilcilerindendir. Dolayısıyla bu karakterin ağırbaşlı ve yaşlı bir erkek tarafından oynanması beklenir. Ne var ki Emma Rice erkeklerin egemen olduğu bu role de müdahale eder ve bu rolü Puck'ı oynayan Katy Owen'a

1 Rice'in yönettiği oyuna dramaonline üzerinde erişilebilir.

2 Elizabeth döneminde üst sınıf ve soylu seyirciler tiyatronun balkon bölümünde rahatça otururken "groundling" adı verilen sıradan halk az bir ücret karşılığında sahnenin hemen önünde bulunan "pit" yani çukur bölgede oyunu ayakta izlerdi.

verir. Enerjik yerinde duramayan afacan Puck'ın aksine Egeus tekerlekli sandalye kullanır. Fiziksel engeline rağmen güneş gözlükleri, spor şapkası ve kırmızı fermuarlı eşofman üstüyle renkli bir karakterdir. Minyon bir oyuncu olan Owen bu karakteri canlandırırken sesini erkek gibi kullanır ancak gerçekçi olma kaygısı gütmmez. Tam tersine rolü bir kadının oynamasına vurgu yapılarak komik bir Ageus ortaya çıkar. Sert ve ciddi bir Egeus yerine gülünç bir Egeus vardır karşımızda. Böylece ataerkil sistemin ve Hermia'ya yapılan baskının gülünçlüğü ortaya konur.

Amatör Oyuncular

Theseus ve Hippolyta'nın düşününde sahnelenecek oyun için çalışma yapan amatör tiyatro ekibi, Bottom karakteri dışında kadınlar tarafından canlandırılır. Bu tercih oyun içinde erkeklerin yüceltilmesi durumuna bir kez daha son verir. Örneğin amatör toplulukta roller dağıtıldığı esnada Flute karakteri "beni kadın rolüne çıkarma" dediğinde bu cümle erkek bir karakter tarafından değil bir kadın tarafından söylenmiş olur. Böylece kadının yerildiği bu gönderme ortadan kalkmış olur.

Bundan daha da önemlisi topluluğu yöneten ve rolleri dağıtan karakterin, Rita Quince'in de kadın tarafından oynanmasıdır. Böylece hiyerarşide ezilen değil yöneten kadın karakter sayısı artmış olur. Bunun yanı sıra, Nick Bottom karakteri hem kadın yöneticisi olması açısından hem de tamamen kadınlardan oluşan topluluğun içinde olduğu için "alfa erkek" olma çabasıyla son derece gülünç hallere düşer (Gardner, 2016b).

Sonuç

Yapılan bu tür değişiklikler bazı eleştirmenler için radikal olmasına rağmen bazıları için kabul edilemez niteliktedir. Örneğin oyun yazarı Ronald Harwood, kadın oyuncuların erkek Shakespeare karakterlerini oynamasını hem "aptalca" hem de "oyun yazmasına hakaret" olduğunu ifade eder. Harwood, The Times'a verdiği röportajda, kadınların King Lear gibi Shakespeare'in erkekler için yazdığı başrolleri oynamasına katlanamadığını aktarır. Hatta ünlü oyuncu Glenda Jackson kendisine Kral Lear karakterini oynayacağını söylediğinde Harwood bunu şaşkınlıkla karşılar: "Ama neden? Bu rol bir erkek için yazılmış. Çok zor bir rol. Yüksek enerji ve erkek gücü gerektirir ve ona göre yazılmıştır. Kadının oynamasını isteseydi Kraliçe Lear derdi" diyerek isyan eder. Harwood daha önce de en ünlü oyunu olan *The Dresser* hakkında da benzer bir yorum yapmıştır ve oyununun başrolünü bir kadının oynamasına asla izin vermeyeceğini ve bu şartı vasiyetnamesinde dahi belirttiğini ifade eder (Snow, 2016).

Harwood bu yorumlarıyla Shakespeare döneminin koşullarını görmezden gelmektedir. Shakespeare'in sahibi olduğu orijinal Globe Tiyatrosu, erkek sanatçılar tarafından yönetiliyordu. Tiyatro kumpanyası da erkeklerden oluşuyordu ve izleyicilerinin çoğunluğu erkektir. Bu yüzden kendi eserlerinde kadınlardan çok erkek rolleri ön plandadır. Bu tercih, döneme özgü bir durumdur, ancak Kim Solga'ya göre günümüzde bu durumu "saplantılı bir şekilde benimsememiz için aynı sebepler ortada yoktur" (2017).

Görüldüğü gibi Emma Rice hem kadın bir yönetmen olarak hem de gelenekselin dışındaki tercihleriyle İngiltere'de oldukça ses getirmiştir. Yaşadığı tatsız olaylardan sonra Globe Tiyatrosu'ndan ayrılışı ve Wise Children'in başına geçmiştir. Kendisinden sonra Globe Tiyatrosu'na atanan Michelle Terry ise kendi görüşünü ortaya koymaktan çekinmemiş ve Rice'ın "Globe Tiyatrosu'nun başına gelen en harika şey" (Bowie-Sell, 2018) olduğunu ifade etmiştir. Ne var ki bu övgüler bir şey değiştirmemiştir. Globe Tiyatrosu ve Rice

arasında yaşananlar, ışık kullanımının çok ötesinde karanlık saplantıların bir sonucu olarak tiyatro tarihe geçmiştir.

Hakem Değerlendirmesi: Dış bağımsız.

Çıkar Çatışması: Yazar, çıkar çatışması bildirmemiştir.

Finansal Destek: Yazar, bu çalışma için finansal destek almadığını beyan etmiştir.

Peer-review: Externally peer-reviewed.

Conflict of Interest: The author have no conflicts of interest to declare.

Financial Disclosure: The author declared that this study has received no financial support.

Kaynakça

- Bennet, S. (2017). *Experimental Shakespeare*. (İçinde) James C. Bulman (ed.), *The Oxford Handbook of Shakespeare and Performance*, (ss. 13-27). Oxford Univ. Press.
- Brook, P. (1968). *Empty space*. Antheneum.
- Cornford, T. (2017). Backpages: The editing of Emma Rice. *Contemporary Theatre Review* 27(1), 134-148.
- Radosavljevic, D. (2010). Emma Rice in interview with Duska Radosavljevic. *Journal of Adaptation in Film and Performance* 3(1), 89-98.
- Solga, K. (2017). *Shakespeare's property ladder: women directors and the politics of ownership* (İçinde) James C. Bulman (ed.), *The Oxford handbook of Shakespeare and performance*, (ss.104-121). Oxford Univ. Press.
- Worthen, W. B. (1997). *Shakespeare and the authority of performance*. Cambridge University Press.

İnternet Kaynakça

- Billington, M. (2012, Aug. 12). Michael Billington on experimental Shakespeare. *The Guardian*. <https://www.theguardian.com/culture/2012/aug/12/michael-billington-on-experimental-shakespeare>
- Billington, M. (2015, May, 1). At Shakespeare's Globe, Emma Rice must both respect and deconstruct the classics. *The Guardian*. <https://www.theguardian.com/stage/2015/may/01/shakespearean-black-and-ethnic-minority-actors-still-only-getting-minor-roles-a6816941.html>
- Bowie-Sell, D. (2018, Jan. 4). Michelle Terry: 'Emma Rice was the best thing that happened to the Globe' *Whats on Stage*. https://www.whatsonstage.com/news/michelle-terry-emma-rice-was-the-best-thing-that-happened-to-the-globe_45457/
- Cox, G. (2016, July, 20). New Shakespeare's Globe chief talks diversity, gay updates and Brexit. *Variety*. <https://variety.com/2016/legit/news/emma-rice-shakespeares-globe-diversity-brexit-1201818560/>
- Gallagher, P. (2016, Jan. 16). Shakespearean black and ethnic minority actors 'still only getting minor roles'. *Independent*. <https://www.independent.co.uk/news/uk/home-news/shakespearean-black-and-ethnic-minority-actors-still-only-getting-minor-roles-a6816941.html>
- Gardner, L. (2016a, Oct. 25). As Emma Rice departs, the Globe has egg on its face – and no vision. *The Guardian*. <https://www.theguardian.com/stage/theatreblog/2016/oct/25/shakespeares-globe-emma-rice-department-comment>
- Gardner, L. (2016b, May, 6). A Midsummer Night's Dream review – Emma Rice makes a rowdy Globe debut. *The Guardian*. <https://www.theguardian.com/culture/2016/may/06/a-midsummer-nights-dream-review-a-rowdy-night-out-but-less-can-be-more>
- Gardner, L. (2016c, Sep. 28) Emma Rice is right to experiment at the Globe – art should reinvent not replicate. *The Guardian*. <https://www.theguardian.com/stage/theatreblog/2016/sep/28/emma-rice-shakespeares-globe-theatre-modern-audiences>
- Hutchison, D. (2016, Oct. 20). Emma Rice speaks out against sexist criticism. *The Stage*. <https://www.thestage.co.uk/news/emma-rice-speaks-out-against-sexist-criticism>
- Kellaway, K. (2018, Jul. 1). Interview Emma Rice: 'I don't know how I got to be so controversial' *The Guardian*. <https://www.theguardian.com/stage/2018/jul/01/emma-rice-controversial-shakespeares-globe-wi-se-children>
- Lane, V. (2020, April, 30). Original practices at Shakespeare's Globe. *Globe*

- Theatre. <https://www.shakespearesglobe.com/discover/blogs-and-features/2020/04/30/original-practices-at-shakespeares-globe/>
- Lester, G. (2016, Nov. 3). Put out the light, and then put out the light. Howlround Theatre Commons. <https://howlround.com/put-out-light-and-then-put-out-light>
- Moosa, H. (2021). Review of Shakespeare's *A Midsummer Night's Dream* (Directed by Emma Rice) at Shakespeare's Globe, London, 5 May – 11 September 2016, Shown as Part of "Culture in Quarantine" on BBC iPlayer, 23 April to 22 August 2020. Streamed Online on 8 August 2020. *Shakespeare*, 17(1), 58–63. <https://doi.org/10.1080/17450918.2021.1883103>
- Morrison, R. (2016, Oct. 30). The Globe has been a success story — and Emma Rice is wrecking it. *The Times*. <https://www.thetimes.co.uk/article/richard-morrison-the-globe-has-been-a-success-story-and-emma-rice-is-wrecking-it-xrrgxz3ml>
- Snow, G. (2016, Aug. 31). Gender-blind Shakespeare casting 'stupid', says playwright Ronald Harwood. *The Stage*. <https://www.thestage.co.uk/news/gender-blind-shakespeare-casting-stupid-says-playwright-ronald-harwood>
- Trueman, M. (2016a, Oct. 25). Emma Rice's departure is not about lighting. *Whatsonstage*. https://www.whatsonstage.com/news/emma-rices-departure-is-not-about-lighting_42100/
- Trueman, M. (2016b, May, 16) London theater review: 'A Midsummer Night's Dream' directed by Emma Rice. *Variety*. <https://variety.com/2016/legit/reviews/a-midsummer-nights-dream-review-shakespeares-globe-1201768117/>
- Watson, E. (2016, July 19). A (queer) *Midsummer Night's Dream*. *MsMagazine*. <https://msmagazine.com/2016/07/19/queering-shakespeare-in-2016/>

Structured Abstract

This paper examines the unique challenges and criticisms faced by female theater directors, focusing on Emma Rice's tenure as Artistic Director of Shakespeare's Globe Theatre. Despite her successes, Rice encountered a level of gendered scrutiny that male directors likely would not have faced. A prime example is critic Michael Billington's call for Rice to show more "respect" for classic works—a standard rarely imposed on male directors like Rufus Norris. Billington's expectation that Rice balance innovation with reverence for Shakespeare reveals an underlying double standard, suggesting that female directors are held to stricter expectations regarding tradition, while male directors have more freedom to experiment without having their respect for tradition questioned.

Contrasting Billington's view, critics such as Gideon Lester argue that "traditional" Shakespearean staging is itself ill-defined. Lester points out that original Shakespearean productions lacked formal direction and audience conventions, challenging the notion that Rice's approach was unfaithful. Nonetheless, Rice faced repeated questioning for her progressive choices, reflecting broader resistance to change within the Globe's institutional framework.

Rice defended her approach, arguing that Shakespeare's works, resilient through centuries, can withstand reinterpretation. She introduced significant changes to the Globe's productions, focusing on gender equality and casting actors from diverse backgrounds. These efforts aimed to make Shakespeare's works accessible to audiences who may have felt alienated by traditional theater. Critics like Matt Trueman acknowledged her positive impact, noting how Rice's leadership made Shakespeare more inclusive and relevant.

Rice's production of *A Midsummer Night's Dream* epitomized her innovative style. Set in a modern-day London context, the production incorporated contemporary music, including songs by Beyoncé and David Bowie, as well as costumes blending Elizabethan and modern styles. Rice reinterpreted characters to reflect current social dynamics: Hermia was played by a darker-skinned, assertive actress, which defied conventional portrayals of femininity, while Helena was reimagined as Helenus, a gay man, reframing the character's relationship with Demetrius as a commentary on repressed sexuality and societal expectations.

Rice's bold choices extended beyond character reinterpretations to include casting decisions that challenged traditional gender roles. For instance, Puck, traditionally a male role, was played by Katy Owen, whose portrayal brought a mischievous and unique energy to the character. Egeus, typically a stern and authoritarian figure, was re-envisioned as humorous and exaggerated, also played by Owen. This gender-bending casting highlighted the absurdity of patriarchal authority, especially in Egeus's attempts to control Hermia's marital choices, giving audiences a playful critique of outdated values within the narrative.

Furthermore, Rice's *A Midsummer Night's Dream* featured a predominantly female amateur acting troupe, challenging the male-dominated structure often found in Shakespeare's plays. By recasting traditionally male roles like Flute and Rita Quince as women, Rice added layers of humor while dismantling typical gender power dynamics. This choice aligned with her commitment to gender equality on stage and her desire to break away from patriarchal structures embedded in many classic Shakespearean productions. Through these casting choices, Rice expanded the possibilities for these characters and allowed audiences to see humor and solidarity in new ways.

Despite Rice's success in engaging audiences and revitalizing Globe's programming, she faced severe backlash from traditionalists, particularly from male critics. Her focus on gender and racial diversity, along with her use of modern lighting and sound technology, was often criticized as "disrespectful" toward Shakespeare's legacy. Some even labeled her approach "heresy," reflecting a deeper resistance to her challenge to long-standing theatrical norms. Notably, the Globe had not always strictly adhered to traditional practices under previous male directors, yet their experimental approaches did not provoke similar outrage. This discrepancy underscores a gendered bias in the reception of Rice's work, as her innovations received disproportionate criticism compared to her male counterparts, revealing the additional scrutiny that female directors in high-profile roles often face.

In conclusion, Emma Rice's tenure at the Globe Theatre serves as a case study in the gendered expectations placed on female directors within the theater world. Her progressive and inclusive approach to staging Shakespeare's works was celebrated by many audiences and critics, but it also provoked fierce opposition, revealing the underlying power dynamics that continue to shape the world of theater. Rice's experience highlights the barriers women face in leadership roles, especially when they challenge traditional artistic boundaries. Nonetheless, her contributions left a lasting impact on the accessibility and inclusivity of Shakespearean theater, paving the way for future generations of diverse and innovative practitioners. Her legacy lies not only in the interpretations she brought to the Globe but also in the path she forged for women and other underrepresented voices within classical theater. Through her work, Rice underscored the importance of re-examining traditional practices and embracing a vision of theater that welcomes diversity in casting, interpretation, and audience engagement.

İnsan Sonrası Perspektiften Güncel Sanata Bakmak

Looking at Contemporary Art from A Posthuman Perspective

Seniha ÜNAY SELÇUK 

Düzce Üniversitesi, Sanat, Tasarım ve Mimarlık Fakültesi, Resim Bölümü, Düzce, Türkiye



Geliş Tarihi/Received: 21.05.2024
Revizyon Talebi/Revision Requested: 02.07.2024
Son Revizyon/Last Revision: 28.11.2024
Kabul Tarihi/Accepted: 28.02.2025
Yayın Tarihi/Publication Date: 21.03.2025

Sorumlu Yazar/Corresponding Author:
Seniha ÜNAY SELÇUK
E-mail: senihaunay@gmail.com

Cite this article as: Ünay Selçuk, S. (2025). Looking at contemporary art from a posthuman perspective. *Art and Interpretation*, 45, 90-96.

Öz

Bu makale, son yıllarda beşeri bilimler ve sanat alanında tartışılan konulardan biri olan "insan sonrası" düşünce üzerinedir. Çalışmanın amacı, feminist kuramcı Rosi Braidotti'nin hümanizme mesafeyle yaklaşan düşüncesini, güncel sanat örnekleri ile somutlaştırmak ve sanat alanında bu düşüncenin nasıl karşılık bulduğunu anlamaktır.

Konu Braidotti'nin hümanizm karşıtı bir noktadan inşaa ettiği düşüncelerinde kadın ve insan olmayanların öncü olduğu, insan merkezci yapıyı alaşağı ettiği, insan olmanın hakkını verirken insan ve diğer türleri ortak bir zeminde düşünmeyi önerdiği eleştirel insan sonrası düşünceleri ile sınırlandırılmıştır. Bu kapsamda araştırmada hümanizmin ne olduğu, hangi temeller üzerinde yükseldiği ve Braidotti özelinde hümanist düşüncenin ne olmaması gerektiğine dair görüş ve düşüncelere yer verilmiştir.

Güncel sanat alanından Necla Rüzgar'ın "Survivor Skill II" ve "İçfauna I" adlı çalışmaları hayvanları ve kadınları ortak bir zeminde, ortak bir mücadelenin özneleri olarak konumlandırması dolayısıyla seçilmiştir. Esra Oskay'ın "Yetkili Merci" ve "Gereğini Arz Ederim" çalışmaları, bürokrasinin aklına bitkilerin yaşam döngüsünün akışıyla eleştirel yaklaştığı için ele alınmıştır. Aslıhan Mumcu & Beyza Durhan'ın Tekirdağ ve Şırnak merkezli bir proje olan "Kovan Project" çalışmaları insanlar ve hayvanlarla kolektif bir üretim olması ve hiyerarşileri yıkan bir anlayışla gerçekleştirmeleri nedeniyle incelenmiştir.

Örnek olarak ele alınan güncel sanat çalışmalarının Rosi Braidotti'nin "beraber-dünya-olan çoğul bir biz" düşüncesini somutlaştırdığı görülmüştür. Teknoloji, ekoloji, bilim, ahlak felsefesi, beden, yapay zeka, siborg gibi çok farklı noktalardan insanın ne olacağını sorunsallaştıran insan sonrasını, hümanizm eleştirisi üzerinden ele almanın konuya bir giriş niteliğinde olduğu sonucuna varılmıştır. Araştırmada nitel araştırma yöntemi kullanılmış; literatür taraması yapılmıştır. Örnekler bugünü anlamak için güncel sanat alanından seçilerek görsel ve içerik analizine tabi tutulmuştur.

Anahtar Kelimeler: İnsan sonrası, Rosi Braidotti, sanat, sanatçı, hümanizm

ABSTRACT

This article is about "posthuman" thought, which is one of the topics discussed in the field of humanities and art in recent years. The aim of this article is to materialize the posthumanist thought of Rosi Braidotti, one of the feminist theorist, with examples of contemporary art and to understand how this perspective is reflected in the field of art.

The subject is limited to Rosi Braidotti's critical posthuman thought, which she constructs from an anti-humanist point of view, in which women and non-humans are the pioneers, overthrows the anthropocentric structure, and proposes to think human and other species on a common ground while evaluating the meaning of being human with a fare share. In this context, the research presents the viewpoints and arguments on what humanism is, on which foundations it is based, and what humanist thought should not be in Braidotti's thought in particular.

From the field of contemporary art, Necla Rüzgar's "Survivor Skill II" and "İçfauna I" were selected because these works position animals and women as subjects of a common struggle on a common ground. Esra Oskay's works "Authorized Authority" and "I respectfully request" are discussed because these works approach the mind of bureaucracy with the flow of the life cycle of plants. Aslıhan Mumcu & Beyza Durhan's "Kovan Project" -a project based in Tekirdağ and Şırnak- was analyzed because it is a collective production with humans and animals and is realized with an understanding that breaks down hierarchies between species.

These contemporary art works are considered as examples that embody Braidotti's idea of "a plural us-that-is-the-world-together". It has been concluded that addressing the posthuman, which problematizes what will happen to human beings from many different points such as technology, ecology, science, moral philosophy, body, artificial intelligence, cyborg, through the criticism of humanism is an introduction to the subject. The research employed a qualitative research method; a literature review was conducted. The examples were selected from the field of contemporary art and subjected to visual and content analysis in order to understand the current situation.

Keywords: Posthuman, Rosi Braidotti, art, artist, humanism



Giriş

Çalışmanın araştırma konusu son zamanlarda yaygınlık kazanan “insan sonrası” düşüncenin güncel sanat alanına yansımalarıdır. İnsan sonrası düşünce: “1990’larda Katherine Hayles, Donna Haraway, Rosi Braidotti gibi feminist teorisyenlerle şekilleniyor ve yine Karen Barad, Helen Hester, Jane Bennett ve Anna Tsing gibi feminist bilim uzmanı ve düşünürlerin ortaya koyduğu diyalogik çalışmalardan besleniyor” (İbrişim & Türkmen, 2020). İnsan sonrası düşüncenin üç ana kolundan birini ahlak felsefesiyle ilişkili olarak tepkisel bir insan sonrası oluşturuyor; ikincisini bilim ve teknoloji ile ilişkili analitik insan sonrası; üçüncüsünü hümanizm karşıtı öznellik felsefesi geleneğiyle ilişkili eleştirel insan sonrası oluşturuyor (Braidotti, 2021).

Bu makale, bilim ve teknoloji ekseninde gelişen ya da ahlak felsefesi içinde yankı bulan “insan sonrası” düşünce yerine; hümanizm fikrinin mirasıyla hesaplaşan “insan sonrası” düşünceye odaklanmaktadır. Bu kapsamda araştırma, feminist kuramcı Rosi Braidotti’nin hümanizm eleştirisi perspektifinden ortaya koyduğu düşüncelerini merkeze almaktadır. Araştırma sürecinde Braidotti’nin insan olan ve olmayan arasındaki ilişkinin yeni bir etik, adalet, politika çerçevesinde gözden geçirildiği, hümanist idealin altını kazıdığı ancak insanlığın da hakkını verdiği düşüncelerine yaklaşırken öne çıkan iki kavram olmuştur. Bunlardan biri “Umwelt” diğeri ise “Nesne Yönelimli Ontoloji” dir.

Alman Etolog Jakop Van Uexküll, canlı organizmalar dâhil canlıların anlam dünyalarına, gerçeklik üretimleri üzerine çalışmıştır (Alniaçık, 2022, s. 153). Hayvan davranışları üzerine yaptığı çalışmalarla ortaya koyduğu; “çevre, çevreleyen dünya, dış dünya” olarak çevirisi yapılan “Umwelt”, hayvanların insanlardan bağımsız olarak kendilerine has bir öznelliğe sahip oldukları, duyu dünyalarıyla algıladıkları çevrenin insanların algıladıklarından farklı olduğu üzerinedir (Peksoy, 2017). Uexküll’ün keşif gezilerinde, araştırmalarında ortaya koyduğu; kör ve sağır olan dişi kenenin duyularıyla hedefine ulaşması, denizkestanelerinin tüm çevreyi siyah lekeler olarak görmesi, güvelerin özel ses duyma aralığı, arının renk ve koku odaklı dünyası çoklu dünyaların görünürlüğü ve farkındalığı için ilham verici görülmektedir.

Graham Harman’ın “Nesne Yönelimli Ontoloji” düşüncesi ise felsefenin insanmerkezci bakış açısını eleştirir ve nesnelerin kendilerini oluşturan yapılardan ibaret olmadıklarını, bu yapılardan farklı olduklarını, bireysel olarak önemli olduklarını savunur. Harman, nesne kelimesini standart anlamından çıkartarak genişletir ve canlı-cansız varlıklara, doğaya, hayvana, elementlere, kurumlara nesne olarak bakmayı hedefler (Peksoy, 2017). Örneğin insan, hayvan ya da taşın kendini oluşturan moleküllerden daha ötesinde bir gerçekliği olduğunu öne sürer (Peksoy, 2017). Harman’a göre Jacques Lacan, Roland Barthes, Martin Heidegger, Judith Butler, Slavoj Žižek, Michel Foucault gibi isimler gerçekliğin dil, iktidar ve kültür tarafından inşaa edildiğini iddia ederler ve burada insanın gerçekliğini ön planda tutarlar. Oysa NYO dış dünyayı insan farkındalığından bağımsız bir şey olarak kabul eder. Gerçek, doğal, yapay, kurgu, insan ve insan olmayan tüm nesnelerin karşılıklı özerk bir alanda, birbirleriyle açıklanması gereken özel koşullarda ilişkide olduğunu savunur (Harman, 2020).

Araştırma, “insan sonrası”na yaklaşırken hem kişisel sanat çalışmalarını bir temele oturtmak hem de sanat alanında benzer yaklaşımları keşfetmek için Braidotti’nin ikilikleri dışlayan, eril aklın merkezileştirmesini dönüştürme ve insan ve insan olmayanlar arasında eşit bir zemin oluşturma önerisini görselleştiren, insan olmayanlarla ilişkimizin nasıl şekillendiğine işaret eden sanat ça-

lışmalarına yer vermektedir. Bu anlamda çalışma, insan sonrasının derin ve geniş tartışma alanına yaklaşmaya çalışan ufak bir adım, bir giriş olarak düşünülebilir.

Bu anlamda makale, yeni bir bugün inşasında geçmişin Batılı, zengin, beyaz ve heteroseksüel erkek insan figürünün bilgisini ve teknolojik gücünü aşan; cinsiyet, milliyet, doğa-kültür, insan olan ve olmayan arasındaki sınırları birbirine geçiren, ortak bir alanda yeniden kurgulayan “insan sonrası” kapsamında “Necla Rüzgar’ın “Survivor Skill II” çalışmasını ve Esra Oskay’ın “Yetkili Mercii” çalışmasını ele alır. Araştırma, sanatsal çalışmalarda sanatçının öznelliğini paylaştığı, insan olmayanlarla eşit bir zeminde faillikler oluşturduğu, insan olmayanlarla iş birliğini güçlendirdiği sanat örnekleri arasından Aslıhan Mumcu & Beyza Durhan’ın “Kovan Project” çalışması üzerinde durur.

Hümanist ideal, Eril Akıl

Rönesansla başlayıp Aydınlanmayla birlikte güçlenen hümanizm, insana atfedilen, insanı merkeze alan insan olmayan canlıları kapsamayan bir düşünce olarak yapılır.

İnsan tarihsel bir inşadır; oysa bir akım olarak hümanizm, belli bir insan oluş kipini -ussal oluş, beyaz oluş, erkek oluş gibi- insana dair genel ölçütler olarak dayatır. Kadın-insan, siyah-insan, Batılı-olmayan insan gibi farklı insan olma hâlleri yok sayılır ve medeni beyaz erkek insanın gölgesinde yaşamını sürdürür. İnsan olmayan canlılar ise hümanizmin insan vurgusu bakımından zaten odağa alınmaz (Çelik, 2019, s. 147).

İnsan dışı canlılarla sorunlu ilerleyen bu yaşam pratiğinde insan olarak başat görünen Pythagora’nın “her şeyin ölçüsü” olarak gördüğü; yine Leonardo da Vinci’nin de ideal insan figürü olarak tanımladığı Vitruvius yani erkek insandır (Braidotti, 2021). Hümanizmin her şeyin ölçüsü olarak konumlandığı insan, insan dışı türleri ve toplumsal cinsiyet rollerinin adaletsiz dağılımını göz ardı eden Avrupalı beyaz erkek akla işaret etmektedir.

Avrupalı beyaz erkek aklın bu egemen öznelliğinde insandışı türlerin varlıklarının ikincil planda inşası süregelir. Batı felsefesi tarihinde problem ve metotları farklı olan felsefeciler, felsefi problem ve argümanlarını insan ve insan olmayanlar arasında net bir farklılık olduğunu varsayarak yaparlar (Koyuncu, 2018). Özellikle insan-doğa ilişkisinde rollerin değiştiği, ayrışmaların yaşandığı ve eril aklın bir kültür öznesi olarak söz hakkı sahibi olduğu bir süreçtir bu.

Kültür insana (erkek-insana); doğa insan olmayan türlere indirgenmiştir. Bu indirgeme insan-doğa, beden-ruh, kadın-erkek gibi birbirine karşıtlıklar oluşturacak şekilde ilerleyen düalist düşünceye dayanmaktadır. Plumwood (2004) düalist düşüncedeki problemlerin temelini akıl ya da zihin olarak kurgulanan insan kimliğinin diğer tüm insandışı türlerin özelliklerini görmezden geldiği, dışladığı bir anlayışa dayandırır.

Akla ve dile hakimiyeti, topraktan bağımsızlaşarak iki ayak üstünde durma gibi özellikleriyle diğer canlılardan ayrıldığı iddia edilen insanın, merkezi konumu bugün daha çok tartışılan bir konu olma özelliği taşır. İnsan merkezci bakış açısında insan, insan olmayan türler üzerinde tahakküm kurarak, dünyayı bu merkezi konumdan tanımlar. Hümanizm merkezli eril aklın bilgi ve teknoloji odaklı yöntemleriyle bu düşünceler silsilesi gelişir.

Bugün, insanın bu merkezi gücünün jeoloji ve ekoloji üzerinde olumsuz etkilerini sorunsallaştıran antroposen tartışmaları devam etmektedir. Braidotti’ye (2019) göre antroposen boşlukta olan bir şey değildir ve bilişsel, biyogenetik, ileri kapitalizm ve

medya- enformasyon teknolojileri çerçevesinde gerçekleşir. Braidotti bu çağın çıkmazlarını farkedip, geleceğe dair bir çaba olarak insan sonrası düşüncüyü önerir. Braidotti insan sonrası düşüncüyü hümanizmdeki erkek akıl inşasını aşmanın bir yolu olarak görür. Hümanizmin yarattığı ve belirlediği Avrupa merkezci yapılanma, etik anlayış ve bağımsız özne vurgusuna karşıt farklı öznellikler üzerinde insan sonrasını kurgular. Bu insan sonrasında merkezi gücün paylaşıldığı, yeni bir etik, hukuk ve siyasi yapılanmanın farklı türleri, cinsiyetleri, ırkları da içine alacak şekilde oluşturulmasını önerir. Bununla birlikte ekoloji ve çevreciliğin, yeryüzüne ait insan dışı canlıları kapsayan bir etik, türlerin birbirleri arasındaki bağlantıya işaret ettiğini düşünür (Braidotti, 2021). “Eleştirel insan sonrası” olarak değerlendirdiği düşüncelerinde insan sonrası durumun antroposenin özgül çerçevesini kapsadığından hatta bu çerçeveyi aştığından bahseder (Braidotti, 2019).

Braidotti'nin insan sonrasına bakışını Ece Çelik (2019, s. 14) şu şekilde özetler: “..., Batı düşüncesi geleneğinin verili hakikatlerinin dayandığı aşkınlık/içkinlik, bilinç/beden, özne/nesne gibi hiyerarşik karşıtlıkları yapı sökümüne uğratarak, insan merkezci hümanizme yönelik eleştirileriyle yaygın ‘insan’ tasarımını sarsmaya yönelir ve insanı, -hayvanlardan yapay zekaya uzanan bir skalada-insan- olmayan yaşamla bağlantısında düşünme çabasını ifade eder.”

İnsan sonrası, tanrısal öznenin ayrıcalıklarına karşı, hümanizmin insan aklı, adaleti ve etiği yerine daha eşit ve adaletli bir düşünce ve inanç özgürlüğünü vurgular. Feminist insan sonrası kuram erkek insan modelinin temelini sarsmayı ve insan olmayanların ve bedenlerinin hakkını teslim etmeyi önemser (İbrişim, 2022). Bu anlamda feminist insan sonrası, feminizmden miras ötekileştirilenlerden kurulacak bir dünya tahayyülüyle benzer. Bir kadın hareketi olarak ortaya çıkan feminizm gibi eleştirel insan sonrası da ırkçılığa, cinsiyetçiliğe, cinsiyet normlarına, cinsiyet temelli baskıya karşıdır. Bunların yanı sıra kartezyen ikilikleri reddederken kadın, erkek ve insan olmayanların birlikte eşit ve adil bir yaşam arzusunu ortaya koymaktadır. Braidotti'nin beden sınırlarına sığmayacağını söylediği insanın; hayvanlar, makineler, teknolojiyle şekillenen yeni özneler, yeni faillikler ve çoklu yaşam formlarını; başka bir deyişle hümanizmin ötekileştirdiği türlerin ilişkiselliğini, dolaşıklığını önemser. Bu anlamda hümanizmin kapitalizmle birlikte toplumsal cinsiyeti belirleyen, kurallarını koyan, ırkçılığı, türçülüğü doğallaştıran kültürün bir eleştirisidir.

Çoğul Bize, Çoklu Bakışlar

İnsan sonrası gelecek bir ütopya değil mevcut tarihsel durumdur ve bu, tarihsel bir kriz yerine olumlayıcı bir tavır olarak görülmelidir (Braidotti, 2019). Bugün sanatçıların da mevcut tarihsel konulara yaklaşımlarında şimdiye odaklanırken insan sonrasına dair izler okunabilmektedir. Özlem Güçlü (2011) her şeyi bilen insan şemasını aşmanın bir yolu olarak bilme, düşünme, görme biçimlerinin değişmesi; yaratım araçlarının, yeni anlatım olanaklarının denenmesini, icat edilmesini ve üretilmesini önerir. Oxana Timofeeva bilim ve sanatın doğayla, gezegenle, çevreyle, hayvanlarla ilişkimizi dönüştürebileğini düşünür. Bilim, bilgi ve teknolojiye ilerlemenin başka varlıklarla aramızdaki iletişimi gözden geçirerek onların dillerini öğrenebileceğimizden bahseder (Cogito, 2019).

İnsan sonrası durum insanın konumu, yeni öznellikleri, bugünün etiği, değerleri ve normları üzerine odaklanırken sanatın da bu konulara odaklanan feminizm, ırkçılık, türçülük, cinsiyet, cinsellik gibi meselelere eleştirel ve/ya da olumlayıcı yaklaştığı söylenebilir. Sanat, insanı insan olmanın sınırlarının ötesine taşıdığı için insan sonrasındır ve insanla hayvan, bitki, gezegen arasında bağlantı kurma rezonansı nedeniyle insan-dışıdır (Braidotti, 2021). Braidot-

ti'nin işaret ettiği noktada sanat nesnesinin kendisinin yaşama ve oluşa dair bir alan olduğu söylenebilir. Bu açıdan posthümanizmle ilişkili bir kavram olarak “oluş” tanımlanmış, tamamlanmış, sabit bir kimliğin karşısına çoklu bakış açılarını ve var oluş biçimlerini koyar (Braidotti, Rosi Braidotti ile söyleşi, 2019). Burada ve başlıkta vurgusu yapılan çoklu ve biz vurgusu Braidotti'nin eleştireliliğinde önemlidir. “Biz” evrenselliğe ve rölativizme vurgu yapmamakla birlikte bir ve aynı şey de değildir ve Deleuze'nün “çoklu temellen-dirilmiş perspektifi” insan sonrasının ilişkisel birlikteliğiyle, çoğulluğuyla açıklanabilir (Sağlam, 2021).

Eğer buradan hareketle “oluşu”, çoğulluğu kapsayan bir açıklık olarak ifade edersek güncel sanatın deneysel, disiplinlerarası özellikleriyle birlikte müşterek, ilişkisel, paylaşımcı ve tekillikten uzak yapısının da bunda katkısı olduğu söylenebilir. Sanat nesnesinin bu anlamda oluş hâlinde olması kendiliğinden bir insandışılık sunsa da bu çalışmanın doğrudan hümanizmin özgül sınırlarını aşındıran sanat çalışmalarına odaklanması; konunun sanat alanında görselleştirilmesi açısından önemlidir.

Aksu Bora Necla Rüzgar'ın “Survival Skills” adlı işinden şöyle bahsetmektedir: “Onları kim vurmuş? Kadını bacağından, geyiği sağrısından?” (Bora, 2016). Bu resimde karların üzerinde vurulmuş, ıssız bir ortamda görünen kadın ve geyik vardır. Resme ilk bakışta kadın, kadına özgü bir alan olarak varsayılan doğada, kadına atfedilen “kurtarıcı”, “iyi” ve “fedakâr” gibi geleneksel rolleri benimsemiş gibi görünür. Bu geleneksel kalıpların yıkıldığını ve doğada eşit bir zeminde bir arada olduklarını kadının kültür alanından gelmişçesine giydiği kurumsal ceketinden, ince çorabından ve ayakkabısından anlarız. Bir sınırı geçmiş ve vurulmuş öylece, hâlâ hayatta. Görünürde gizli bir orman yok, belki biraz daha ötede. Geyik kendi geyikliğinde, bedeninde. Onları vuran ise çok aşıkâr.

Rüzgar'ın bu çalışması insan sonrasını hümanizm eleştirisi üzerinden okumaya göz kırpar. Kadın ve insan olmayan türleri eşit bir zeminde bir araya getirerek adaletsiz insan eyleminin bir temsili olarak avın dinamiklerini ortaya koyar. Avcının eylemini açık eden ve insan olmayan türlerin bu eylemdeki varlığını ve kendiliklerini aynı acı üzerinde birleştiren; failliklerin çoğaldığı bir temsildir bu. Aynı zamanda, her iki türün de birbirine hakkını verdiği, avcının da hakkını söke söke aldığı bir temsildir. Çalışma, kadın ve geyiğin bedenlerine saplanan okun da hakkını verecekleri, adaletsizliği, yıkımı ve tahakkümü aşacakları, acılarından sıyrılacakları bir anın hemen öncesini gösterir gibidir. Belki de kalkıp ötedeki gizemli ormanın derinliklerinden başka türlerle çıkagelceklerdir.



Görsel 1.

Necla Rüzgar, “Survival Skill II”, kağıt üzerine karışık teknik, 76x56 cm, 2012

Necla Rüzgar'ın çalışmalarında hayvanlarla bir olma hâlini, hümanist idealin insan olmayan türlere karşı yaptığı alışlagelmiş bir vakanın kaydı olarak gösterme tavrının genelde rastlanan bir şey olduğu söylenebilir. Rüzgar, kadınlar ve hayvanların birbirine geçtiği, kadının bazen insan giysileriyle görüldüğü bazen hayvan postuyla bir olduğu ortak bir alan yaratır. Bu imgeler, doğa ve kültür arasındaki sınırı geçmenin bir yolu gibi okunabilir. Rüzgar'ın "İçfauna I" çalışmasında Rüzgar'ın bedeni ve hayvan bedenlerinin bütünleşmiş yapısı dikkat çeker. Bu çalışmada farklı kürkteki kurt, tavşan, geyik, dişi aslan ve tilki sanatçının da hayvan postuna büründüğü hâliyle bir arada görünür. Rüzgar, hayvanlara dair alana insanı da eklediği bir kurgu yapar (Modern, 2024).



Görsel 2.

Necla Rüzgar, "İçfauna I", tuvale yağlıboya ve akrilik, 130x200 cm, 2015
istanbul modern

Esra Oskay, "Yetkili Mercî" çalışmasını "Poşet dosyalar içinde, beyaz sayfaların arasında istiflenen yaşamı yeşertmeye çalıştığını" söyleyerek açıklar (kişisel görüşme, 2024). "Yetkili Mercî"nin tınısı, eril bir yapılanmanın ve hiyerarşinin işleyişinde yankılanır. Oskay, bu çalışmada bürokratik hiyerarşiyi doğanın kendine has akışıyla sekteye uğratar. Bürokrasinin geleneksel işleyişinde baskın yönetsel karakterin eril aklı meşrulaştırdığı söylenebilir. Erilliğin bürokratik yansımasında kadınlar bu kültüre aykırı kişiler olarak görülür (Eray, 2019). Günümüzde bu anlamda keskin sınırlar çizilemese de bu geleneksel düşüncenin yankılarının sürdüğü söylenebilir. Oskay "Yetkili Mercî" çalışmasında bu bürokratik, baskın eril zemini kaydırarak, eril dili yıkarak dilekçe formunda yeşertmeye çalıştığı tohumları arz/rica dilekçesine eker. İnsana atfedilen okunabilir ve yazılabilir dili, insana özgü bu tahakküm mekanizmasını insan dışı türlerle aşar. Dilekçe formatına eklenen arpa, mercimek ve fasülye filizlenir, süreç içerisinde yeşerir; içerik ve biçimsel dili dönüştürür. Bu, bürokrasinin kendine has, içsüme tezat dilini farklı bir canlı yaşamı merkeze koyarak aşan, ekolojik duyarlılığı da benimseyen politik bir eylem gibidir.

Plumwood feminist ütopyaadan bir "yurt/devlet" metaforuyla bahseder. Bu yurt, iktidarın hüküm sürdüğü, insanlar ve insandışı türler üzerinde tahakküm kurduğu, askeri, teknolojik ilerleşimin dünyasını yöneten erillğe karşı ayakta kalan kuşatılmış bir devlettir (Plumwood, 2023). "Yetkili Mercî" de ayakta kalma hâli hem Oskay'ın kadın olarak bürokrasinin işleyişine soktuğu çomakta hem de yeşeren dimdik güne bakan tohumlarda okunabilir. Bu yurt, arz ve rica hiyerarşinin yıkıldığı, bürokrasi kağıdının üzerinde ekolojik bir yaklaşımın yeşerdiği de bir yerdir. Oskay'ın "Gereğini Saygılarımla Arz Ederim" video çalışması ise bu sürecin kaydı niteliğinde, belki de bürokrasinin takip yöntemlerinin izinde bir iş birliğini göstermektedir.



Görsel 3.

Esra Oskay, "Yetkili Mercî", A4 kağıtlar üzerinde yeşillendirilmiş arpa, fasülye, mercimek, 2020-24



Görsel 4.

Esra Oskay, "Gereğini Saygılarımla Arz Ederim", 5:22' video, 2024

Aslıhan Mumcu ve Beyza Durhan ayrı şehirlerde ekolojiyi arı üzerinden düşünürler. Ortak gerçekleştirdikleri "Kovan Project" projesinde Şırnak ve Tekirdağ'da arıların canlı yaşamı üzerine gözlem yaparak kolektif/bireysel sanat üretimlerini gerçekleştirirler. Arıların bildiğimiz bir hiyerarşinin dışında işleyen kolektif hayatlarına dahil olurlar. Arıların güneşin doğuşuyla doğru orantılı yaşamal işleyişine, mevsimlerle olan doğrudan bağına tanıklık ederler. Atölyelerinde pamuk, ahşap, un gibi doğal malzemelerle üç boyutlu biçimler yaparlar ve bu üç boyutlu biçimleri arıların petek örme zamanında kovanın içine koyarlar. Nihayetinde sergilerinde kullandıkları sanatsal formlar ortaya çıkar (Mumcu & Durhan, 2024). Bu proje, doğasına özgü bir ekip işi olmakla birlikte rollerin insan dışı türlerle paylaşıldığı, karar vericinin arılar olduğu, iş birliğinde yönlendiren olsa da kovanın içerisinde neyin çıkacağına da sürpriz olduğu bir sürece dayanır. Bu, arılarla ortak bir üretim yapma, onların alanlarında birlikte var olma deneyimidir. İnsan sonrasının ekolojisiyle, insan dışı türlerle iş birliğine yaptığı vurguya Mumcu ve Durhan'ın, sanatçı rollerinden, sanatçının tek başına yaptığı bir sanat eserinden uzaklaşarak, belki de uzlaşarak yaklaştığı söylenebilir. Süreç içerisinde arıcılarla kurulan ilişki de Braidotti'nin (2021) beraber-dünya-olan çoğul bir biz düşüncesiyle de pratikte örtüşmektedir.



Görsel 5.
Kolektif (Aslıhan Mumcu, Beyza Durhan), üretim sürecinden, 2023

Kovan Project'in süreci de Plumwood'un "yurt/devlet" metaforuyla ilişkilenebilir. Bu, insanların birbiriyle ya da hayvanlarla arasında hiyerarşi kurmadığı, her türün birbirini önemseydiği, doğanın gücünü gezegeni, daha özelden kadınların yönettiği kısmını kontrol altında tutmadığı bir metaforudur. Tıpkı Mumcu, Durhan ve kraliçe arının oluşturduğu zemin, ortaklıkta olduğu gibi.



Görsel 6.
Kolektif (Beyza Durhan), "Bu gezinti, coğrafyanın biçimini, toprağın besimini, tohumun hafızasını, bitkinin kökünü, çiçeğin tozunu, havanın nemini, mevsimin geçişini, suyun debisini kendiliğinden içerir", Pamuklu kumaş ve un üzerine bal mumu, 17x31x12 cm, 2023

Sonuç

Bu araştırmada insan sonrası üzerine çalışan kuramcılardan biri olan Rosi Braidotti'nin düşünceleriyle hareket etmek, onun geniş ve derin düşüncelerinin kökenine uzanmak gibi düşünülmüştür. Teknoloji, bilim, ahlak felsefesi, ekoloji, beden, yapay zeka, siborg gibi çok farklı alanlarda insanın ne olacağını sorunsallaştıran insan sonrasını; en temelde "insan"ı merkeze alan hümanizm eleştireliliği üzerinden konu edinmek bu kurama bir giriş niteliğinde görülmektedir.

Araştırma sürecinde sanatçıların, yerleşik geleneksel düşünceleri, türler hiyerarşisini alaşağı ettiği Türkiye'den birçok örneğe, sergiye rastlanmıştır. 2017 yılında Aylime Aslı Demir, Kevser Güler ve Derya Bayraktaroglu'nun küratörlüğünü yaptığı "Koloni" sergisi önemli

örneklerden biridir. Sergi, insan-insan olmayan, doğa-kültür, canlı-cansız gibi ikiliklere eleştirel bir yerden yaklaşır. Bunu insana atfedilen bilgi, teknoloji, siyaset, bilim üretme biçimleri üzerinden yapar (Kaos GL, 2018). Yine Kevser Güler'in küratörlüğünde gerçekleşen Kerem Ozan Bayraktar'ın "Kayalar ve Rüzgarlar, Mikroplar ve Kelimeler" sergisi de doğa ve kültür ilişkisini dışlayarak düşünen, maddeyi etkin bir fail olarak tanımlayan, insan merkezçiliği sorunlaştıran sergilerden bir diğeridir (Sanataorium, 2019). İrem Yok'un Şubat 2024'te açılan "Karanlıkla Buluşmak" sergisi de yakın zaman örneklerindedir. Sergi dünya ile gölge arketipinden hareket eder ve insan-ötesi yaşamlara dair çoklu imgelerden oluşan özerk bir alan yaratır (Ayanoğlu, 2024). Deniz Üster'in çalışma pratiğinde yer tutan su, mikroorganizmalar, mineraller gibi çoklu dünyaların görünürlüğü, Mart 2024 tarihli "Terra Nullius" sergisinde yeraltı ve yer üstünden uzaya kadar doğanın sömürülmesi meselesiyle ilişkilendirir. Bu sergiler, daha geniş anlamda insan sonrasının insanı fail, iştirakçi, taraf olarak gösteren ekolojik, toplumsal, politik, kuramsal etkilerini ortaya koymaktadır. Bu açıdan insan sonrasını çok geniş kapsamlı okumaya fırsat verseler de gerek bir serginin üzerine yazmanın farklı yöntemlerinin olması gerekse bu makalede, insan sonrası eril aklı dönüştürme düşüncesiyle sınırlandırıldığı için ayrı bir araştırma konusu olarak düşünülmüşlerdir. Bu sergileri burada zikretmek ele alınan örneklerin neden seçildiğini temellendirmek için önemli bulunmuştur.

Araştırmada ele alınan örnekler, insan sonrasının eril aklı dönüştürme, yeniden tesis etme sürecini görselleştirmektedir. Necla Rüzgar'ın çalışmaları eril akla karşı kadın ve hayvanların birlikteliğini metaforik olarak anlatmaya fırsat tanımıştır. Esra Oskay'ın çalışması, ekolojik ve politik bir tavırla eril aklın yapılandığı bir alanda bir iş birliğini öne çıkarmıştır. Aslıhan Mumcu&Beyza Durhan'ın çalışmaları ise sanatçının insan olmayanların alanına dahil olduğu, failliklerin çoğaldığı bir eylemi göstermiştir. Bu çalışmalar diğer ekoloji ve kadın odaklı çalışmalardan imgesel ve uygulama açısından iş birliğine dayalı, müşterek, ilişkisel bir anlayış ortaya koydukları için farklı bulunmuştur. Bu çalışmaların içeriğinin ve biçimsel dilinin sanatsal üretimin geleneksel dilini, bakış açısını genişlettiği, çeşitlendirdiği ve kapsayıcılığı artırdığı sonucuna varılmıştır. Günce sanatın farklı alanların kavramları ile ilişkili olduğu ve benzer konuların, benzer hassasiyetlerin farklı metodlarla ele alındığı görülmüştür.

Hakem Değerlendirmesi: Dış bağımsız.

Çıkar Çatışması: Yazar, çıkar çatışması bildirmemiştir.

Finansal Destek: Yazar, bu çalışma için finansal destek almadığını beyan etmiştir.

Peer-review: Externally peer-reviewed.

Conflict of Interest: The author have no conflicts of interest to declare.

Financial Disclosure: The author declared that this study has received no financial support.

Kaynakça

- Çelik, E. E. (2019). Antroposen ve posthuman insan çağ'ında insan sonrası olmak. *Cogito*(95-96), s. 145-160.
- Alnıaçık, E. T. (2022). *Farklı ve süreklili: Uexküll'ün Umwelt'ine gezintiler*. Kaygı, 144-182.
- Braidotti, R. (2019). İnsan sonrası, pek insanca: bir posthümanist anıları ve emelleri. *Cogito*(95-96), s. 53-97.
- Braidotti, R. (2019, Aralık 02). Rosi Braidotti ile söyleşi. (I. Andrés, röportaj yapan, & B. Almaz, Çevirmen) Pentacle.
- Braidotti, R. (2021). *İnsan sonrası*. Kolektif Kitap.
- Braidotti, R. (2021). *İnsan sonrası Bilgi*. Kolektif Kitap.
- Eray, Ş. (2019). Teorik bir tartışma olarak feminizm ve bürokrasi. *Üçüncü Sektör Sosyal Ekonomi Dergisi*, 54(3), 1064-1077.

- Harman, G. (2020). *Nesne yönelimli ontoloji*. Tellekt.
- İbrişim, D. G. (2022). Makbul insan(lık) tahayyülünün ötesinde: insan-sonrası feminist eleştirilerde faillik ve ihtimam. E. E. Demet Gülçiçek içinde, *Feminist eleştiri arayışlar ve müzakereler*. Metis Yayınları.
- Koyuncu, E. (2018, Mart 15). Acı çekebilmek: hayvan meselesi bağlamında duyumsama yetisinin ahlaki yankıları. *Doğu Batı Düşünce Dergisi*(82), 31-44.
- Mumcu, A., & Durhan, B. (2024, Şubat). Şehirlerin, türlerin arasında yalnızlaşmama deneyimi: Kovan Project. 2-11. (Ünay S. & Oskay E, Röportaj Yapan) *Çapak Yazı Çizi Dergisi*.
- Oskay, E. (2024, Şubat 12) kişisel görüşme.
- Peksoy, E. (2017). Hayvan haklarına yeni bir bakış: nesne yönelimli ontoloji. *Doğu Batı Dergisi*, 97-108.
- Plumwood, V. (2004). *Feminizm ve doğaya hükmetmek*. Metis yayınları.
- Plumwood, V. (2023). *Feminizm ve doğaya hükmetmek*. Metis Yayınları.
- Sağlam, R. (2021). Posthuman dijital özne: Braidotti'nin eleştirel insan sonrasının eleştirisi. *ViraVerita E-Dergi* (13), 295-323.
- Timofeeva, O. (2019). "Çok-çok-ama-çok-sıklamak" ve mucizeler arasında insan sonrası. 254-261. (İ. Mavituna, Röportaj Yapan) *Cogito*.

İnternet Kaynakça

- Ayanoğlu, Z. N. (2024, Mart 11). Sanatçı İrem Tok'un "Karanlıkla Buluşmak" sergisi üzerine: Sanat Okur. <https://sanatokur.com/irem-tokun-karanlikla-bulusmak-sergisi-uzerine/> adresinden 11 Mart 2024 tarihinde alınmıştır.
- Bora, A. (2016, Aralık 22). Sen uçuşu hatırla: Birikim. <https://birikimdergisi.com/haftalik/8091/sen-ucusu-hatirla> adresinden 17 Şubat 2024 tarihinde alınmıştır.
- Güçlü, Ö. (2011, Kasım 17). Gizil bir empati hayvan dönemeci: sorulara ve bilemeyişlere davet: Manifold. <https://manifold.press/hayvan-done-meci-sorulara-ve-bilemeyisler-davet> adresinden 3 nisan 2024 tarihinde alınmıştır.
- İbrişim, D. G., & Türkmen, A. (2020, Nisan 07). İnsan sonrası kuramı, olanakları, sınırları: Açık Radyo. <https://acikradyo.com.tr/metropolitika/insan-sonrasi-kurami-olanaklari-sinirlari> adresinden 17 nisan 2024 tarihinde alınmıştır.
- Kaos GL. (2018, Mart 06). İstanbul'da bir koloni: KAOS GL. <https://kaosgl.org/haber/koloni-berline-gocuyor> adresinden 10 mart 2024 tarihinde alınmıştır.

Modern, İ. (2024, Şubat 3). Necla Rüzgar, 1972 / İçfauna I, 2015: İstanbul Modern. <https://www.istanbulmodern.org/koleksiyon/icfauna-i> adresinden 11 şubat 2024 tarihinde alınmıştır.

Sanatorium. (2019, Eylül 05). Kayalar ve Rüzgârlar, Mikroplar ve Kelimeler: Sanatorium. <https://www.sanatorium.com.tr/tr/exhibitions/detail/kayalar-ve-ruzgarlar-mikroplar-ve-kelimeler/71> adresinden 10 ocak 2014 tarihinde alınmıştır.

Görsel Kaynakça

Görsel 1.

Necla Rüzgar, "Survival Skill II", kağıt üzerine karışık teknik, 76x56 cm, 2012. <http://www.neclaruzgar.art/ipad/paintings/2012.htm> adresinden 23 Mart 2024 tarihinde alınmıştır.

Görsel 2.

Necla Rüzgar, "İçfauna I", tuval üzerine yağlıboya ve akrilik, 130x 200 cm, 2015. <https://www.istanbulmodern.org/koleksiyon/icfauna-i> web sitesinde 12 Mayıs 2024 tarihinde alınmıştır.

Görsel 3.

Esra Oskay, "Yetkili Mercii", A4 kağıtlar üzerinde yeşillendirilmiş arpa, fasulye, mercimek, 2020-24. <https://www.esraoskay.com/yetkili-mercii> adresinden 24 Şubat 2024 tarihinde alınmıştır.

Görsel 4.

Esra Oskay, "Gereğini Saygılarımla Arz Ederim", 5:22' video, 2024. <https://www.esraoskay.com/yetkili-mercii> adresinden 24 Şubat 2024 tarihinde alınmıştır.

Görsel 5.

Kolektif (Aslıhan Mumcu, Beyza Durhan), üretim sürecinden, 2023 <https://www.capak.org/asli-beyza-soylesi-7-sayi/> adresinden 10 Mart 2024 tarihinde alınmıştır.

Görsel 6.

Kolektif (Beyza Durhan), "Bu gezinti, coğrafyanın biçimini, toprağın besimini, tohumun hafızasını, bitkinin kökünü, çiçeğin tozunu, havanın nemini, mevsimin geçişini, suyun debisini kendiliğinden içerir", Pamuklu kumaş ve un üzerine bal mumu, 17x31x12 cm, 2023. <https://www.capak.org/asli-beyza-soylesi-7-sayi/> adresinden 10 Mart 2024 tarihinde alınmıştır.

Structured Abstract

In recent years, posthuman thought has come to the fore as one of the topics on the agenda of the humanities and the arts. Discussions on this particular perspective are ongoing in the areas of moral philosophy, technology, science and humanism. Within these debates, the discourse of reactive posthumanity in relation to moral philosophy, analytical posthumanity focusing on science and technology, and critical posthumanity shaped within the framework of posthumanism -which is the main subject of this article- have come to the forefront. The aim of this article is to materialize the posthumanist thought of Rosi Braidotti, one of the representatives of the critical posthuman theory, with examples of contemporary art and to understand how this perspective is reflected in the field of art.

In this context, the research presents the viewpoints and arguments on what humanism is, on which foundations it is based, and what humanist thought should not be in Braidotti's thought in particular. The emphasis was placed on the structure of humanism, which is based on the domination of the patriarchal mindset, which puts human beings at the center and excludes non-human species. In this sense, object-oriented ontology, which can be read as a method of overcoming anthropocentrism, is considered as an inspirational starting point. In this sense, object-oriented ontology, which can be read as a method of overcoming anthropocentrism, is considered as an inspirational starting point. The article underlines the importance of the critique of humanism as an understanding that transcends human beings and prioritizes an equal and inclusive relationship with both human and non-human species.

In the research, the works of Necla Rüzgar, Esra Oskay and Aslıhan Mumcu & Beyza Durhan from Turkey were featured in order to illustrate the posthuman, which eliminates dichotomies such as nature-human, woman-man, body-spirit; makes the boundaries between gender, nationality, race, nature and culture, human and non-human permeable; and transcends the western, white, heterosexual male human ideal by emphasizing the different states of being human.

Necla Rüzgar's "Survivor Skill II", which depicts a hunting scene as a site of unjust human action, is analyzed because it brings women and animals together in a common fate and presents them as the subjects of a common solution. Rüzgar's work "Inner fauna I" is analyzed as it imagines a life which bears the traces of a common struggle, in which women and animals are one and united, and .

Esra Oskay's "Authorized Representative", which can be read on the axis of culture, bureaucracy and ecology, is seen as a move that disrupts a patriarchal structure and the functioning of the field of culture and is explained from this perspective. Oskay's work "I respectfully request", which consists of lentils that will grow on a piece of petition paper that operates on a hierarchical axis of official request and delivery axis, is discussed because it reveals the cooperation of humans and non-humans in the functioning of bureaucracy.

The works of Aslıhan Mumcu & Beyza Durhan within the scope of the "Hive Project", a Şırnak and Tekirdağ based project that brings the existence of humans and bees to a collective ground. Their works are evaluated in terms of sharing the roles attributed to humans with non-human species, since their artistic production is based on a collaboration between living beings. The analyzed works are considered important as they point to the process of transforming and re-establishing the patriarchal mind of the critical posthuman.

These contemporary art works are considered as examples that embody Braidotti's idea of "a plural us-that-is-the-world-together". It has been concluded that addressing the posthuman, which problematizes what will happen to human beings from many different points such as technology, ecology, science, moral philosophy, body, artificial intelligence, cyborg, through the criticism of humanism is an introduction to the subject. In this sense, it is argued that structuring the subject through the patriarchal mindset is important to make the topic more comprehensible. The exhibitions that took place in Turkey and dealt with the posthuman in a broader scope were considered as the subject of a different research and were excluded from the scope on the grounds that writing on exhibitions has different dynamics.

The research employed a qualitative research method; a literature review was conducted. The examples were selected from the field of contemporary art and subjected to visual and content analysis in order to understand the current situation. The works were thematically selected and each of them was evaluated in terms of its relevance to the posthuman condition. Personal interviews were conducted with the artists, and other interviews, exhibition texts, artist texts and work descriptions in printed and electronic sources were utilized. Personal opinions were included in line with artistic knowledge.

Türkiye'de Otel Fotoğrafçılığının Gelişimi ve Sektörel İlişkiler: Nitel bir Çalışma

Definition and Development of Hotel Photography in Türkiye and Sectoral Relations: A Qualitative Study

Handan DAYI 

Akdeniz Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Fotoğraf Bölümü, Antalya, Türkiye



Öz

Bu çalışmada, club oteller ve beş yıldızlı oteller bünyesindeki otel fotoğrafçılığı konu edilmektedir. Çalışma, alana ait literatürde ilk çalışma olması anlamında önemlidir. Çalışmada otel fotoğrafçılığının temel özellikleri, otel fotoğrafçılığının diğer alanlardan farkı, Türkiye'deki durumu, tarihsel süreci, ekonomik ve sistemsel ve teknolojik dönüşümü aktarılmaktadır. Çalışmanın amacı otel fotoğrafçılığının turizmdeki önemine dikkat çekmek, fotoğraf eğitimi ve güzel sanatlarla ilişkisini ortaya koymaktır. Ayrıca turizm fotoğrafçılığının dijital süreçle değişen olumlu/olumsuz durumların ortaya konulması da amaçlanmıştır. Çalışmada nitel yöntem kullanılmıştır. Sektörün ilk temsilcileri, otel fotoğrafçıları ve otel yetkilileri ile görüşmelerden elde edilen veriler tema analizi ve betimsel analiz yoluyla değerlendirilmiştir. Çalışmanın sonucunda otel fotoğrafçılığının geçmişte animasyon etkinliği şeklinde başladığı, günümüzde ise oteller için önemli gelir kaynağına dönüşen ticari bir yapıya evrildiği görülmektedir. Elde edilen bir diğer sonuç; sektörde çalışanların ve işverenlerin alanla ilgili bir diplomaya veya ehliyete gereksinim duymadığı, fotoğraf eğitimi alan adayların da bu sektörde çalışmayı tercih etmedikleri bilgisine ulaşılmıştır. Ekonomik koşullara bağlı olarak işletmelerin artık çırak çalıştırmadıkları ve bunun sonucunda çalışacak eleman bulma zorluğu yaşadıkları ve halen çalışanların yaş ortalamalarının arttığı görülmüştür. Eğlence sektörünün bir parçası olarak görülen otel fotoğrafçılığının eğlence yönünü aşan ekonomik, sosyolojik ve psikolojik etki ve sonuçlarının da olduğu ortaya konmuştur. Otel fotoğrafçılarının mesleki yeterlilikleri ve çalışma koşullarına ilişkin yapılacak nicel bir çalışma ve fotoğrafçılığın müşteri memnuniyeti üzerindeki etkileri ayrı bir makalenin konusu olarak çalışılması önerilmektedir.

Anahtar Kelimeler: Otel fotoğrafçılığı, otel fotoğrafçısı, club otel, turizm fotoğrafçılığı, fotoğraf eğitimi, fotoğraf sanatı

ABSTRACT

This study focuses on the profession of hotel photography as it is practiced in club hotels and 5-star hotels. It is significant because it is the first study on this subject in the literature. The basic characteristics of hotel photography, the difference of hotel photography from other fields, the way it is practiced in Turkey, its historical background along with its economic and systematic transformation are presented in the study. The purpose of the study is to draw attention to the importance of hotel photography for tourism and to demonstrate the relationship between photography education and fine arts. In addition, the study also aims to portray the favorable/negative aspects of tourism photography that have changed with the advance of digital technologies. A qualitative research method was used in the study. In addition, thematic and descriptive analysis were used to evaluate the data obtained from the interviews conducted with the first representatives of the sector, hotel photographers, and hotel employees. The results of the study show that the profession of hotel photography started as part of the animation activities, but later acquired a commercial aspect and is currently a significant source of income for hotels. Another finding of the study is that people and employers working in this sector do not feel that they need a diploma or certification to do this job, and that people who have received education in photography do not prefer to work in this sector. It has been observed that, depending on the economic circumstances, businesses in the sector can no longer employ apprentices and therefore have difficulty in finding people to employ, resulting in a high average working age. It has also been argued that hotel photography, as part of the entertainment sector, has economic, sociological and psychological effects and outcomes that go beyond the entertainment aspect of the sector. A quantitative study on the professional skills and working conditions of hotel photographers and a separate study on the impact of photography on customer satisfaction are warranted to further understand the issue.

Keywords: Hotel photography, hotel photographer, club hotel, tourism photography, photography education, art of photography

Geliş Tarihi/Received: 01.05.2024
Revizyon Talebi/Revision Requested: 28.06.2024
Son Revizyon/Last Revision: 27.12.2024
Kabul Tarihi/Accepted: 26.02.2025
Yayın Tarihi/Publication Date: 21.03.2025

Sorumlu Yazar/Corresponding Author:
Handan DAYI
E-mail: handandayi@gmail.com

Cite this article as: Dayi, H. (2025). Definition and development of hotel photography in Türkiye and sectoral relations: A qualitative study. *Art and Interpretation*, 45, 97-107.



Content of this journal is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License.

Giriş

Otel fotoğrafçılığı, turizm bölgelerindeki otellerde müşterilere profesyonel fotoğraf çekim hizmeti sunan, ticari veya kurumsal fotoğrafçılık olarak sınıflandırılır. Özellikle deniz turizminin yoğun olduğu kıyı kentlerinde, kış turizmi yapılan bölgelerde çok sayıda işletme bulunmasına rağmen bu alanın yeterince tanınmadığı ve literatürde neredeyse hiç konu edilmediği görülmektedir.

Fotoğrafçılık son yıllarda turizmde önemli bir alan olarak karşımıza çıkmaktadır. Fotoğrafın sosyal medyadaki artan kullanımları, otel fotoğrafçılığının önemini ve buna bağlı olarak turistik cazibeyi arttıran bir noktaya taşımıştır (Chalfen, 1979). Chalfen'e göre, turizm fotoğrafçılığı 2 farklı kategoriyi içerir: ilki turistler tarafından çekilen fotoğraflardan oluşurken, diğer araştırma alanı turistler için üretilen fotoğraflardan oluşmaktadır. Otel fotoğrafçılığı, turistler için üretilen fotoğraflar içerisinde değerlendirilebilir (Chalfen, 1979, s. 437). Chalfen bu tür fotoğrafa turistik yerlerdeki yerli fotoğrafçıların turistleri fotoğraflama işini örnek vermektedir. Ancak günümüzde dijital teknolojinin ve cep telefonlarının gelişmesi fotoğrafçı ihtiyacının azalmasına ve şekil değiştirmesine neden olmuştur. Otel fotoğrafçılığı bu ihtiyacının farklılaşmış bir tarzı olarak görülebilir. Başlangıçta otellerde kalan müşterilerin memnuniyeti için animasyon olarak başlayan otel fotoğrafçılığı şimdi ticari fotoğraf sektöründe ve otel işletmelerinde önemli bir ekonomi olarak yer tutar. "Otel fotoğrafçılığı" ya da "tatil köyü fotoğrafçılığı" olarak tanımlanan bu alan, resort, club veya dört- beş yıldızlı oteller bünyesinde fotoğrafçılık hizmeti veren sektörü ifade eder. Otel fotoğrafçılığı, zaman zaman "turizm ve tanıtım fotoğrafçılığı" ile karıştırılmaktadır. Turizm fotoğrafçılığı diğer adıyla turizm ve tanıtım fotoğrafçılığı (bazı çalışmalarda otel fotoğrafçılığı olarak da adlandırılır) otelin tanıtımını içeren bir alan olarak sınıflandırılır ve tanıtım ve reklam sektörüyle ilişkilidir. Otel fotoğrafçılığı ise otellerle anlaşmalı olarak çalışan, müşterilere hizmet veren aktüel fotoğrafçılık içerisinde yer almaktadır. Bu anlamda fotoğraf alanındaki iki farklı işin aynı isimle anılması sektörde bu işin yeterince tanımlanmadığının göstergesidir. Otelin içerisinde farklı aktüel poz türleriyle müşterilerin portrelerini fotoğraflamak, müşterilere hoş tatil anıları yaratmak, bu fotoğrafçılığın faaliyetleri arasında gösterilebilir.

Yurtdışında yaz sezonunda Tayland, Bali, Maldivler, Dubai vb. gibi popüler turizm merkezlerinde yapılan otel fotoğrafçılığı bunun yanı sıra kış aylarında Aspen, St. Moritz vb. dağlık bölgelerinde de sürdürülmektedir. Türkiye'de ise yaz sezonunda özellikle Antalya, Bodrum, Kuşadası vb tatil bölgelerinde kış aylarında ise Uludağ, Erciyes vb. kayak merkezleri bulunan otellerde otel fotoğrafçılığı yapılmaktadır.

Kavramsal Çerçeve

Otel fotoğrafçılığının yeterince tanınmıyor olması ve bu alanın fotoğraf alanı içerisindeki yerini sınıflandırma ihtiyacı, bu çalışmayı önemli kılmaktadır. Bu sektörde çalışan çok sayıda fotoğrafçı olmasına rağmen otel fotoğrafçılığı kavramı tanıtım fotoğrafçılığı alanıyla karıştırılmaktadır. Oysa otel fotoğrafçılığı, fotoğrafın gündelik yaşam alanı içerisinde yer alan fotoğrafçılık alanı içerisinde değerlendirilmektedir. Bu konuda yapılan akademik çalışmalar ise daha çok turistlerin fotoğraf yönelimlerini ve turizme katkılarını önemseyen çalışmalarla şekillenmektedir. Turizmin gelişimiyle birlikte turistlerin fotoğraf çekme talebi turizm alanında fotoğrafa ayrı bir önem kazandırmıştır. Ancak bu alan daha çok turistlerin çektiği fotoğraflar üzerinden yaşanan turizm deneyimi üzerine odaklanmaktadır (Urry & Larsen, 2011).

Çalışmanın kavramsal çerçevesi Antalya'da turizmin gelişimiyle

eş zamanlı ilerleyen beş yıldızlı ve club otellerin açılışı ve buna paralel gelişen otel fotoğrafçılığı alanı üzerinde oluşturulmuştur. Kavramsal Çerçeve içerisinde birinci bölümde Antalya'da Club otelciliğinin gelişimi incelenmiş, ikinci bölümde fotoğrafçılık literatürü ve Türkiye'de otel fotoğrafçılığının ortaya çıkışı araştırılmıştır.

Çalışmadaki ana problem, turizm ve fotoğraf sektöründe otel fotoğrafçılığının fotoğrafçılık alanında sınıflandırılmasına duyulan ihtiyaçtır. Otel fotoğrafçılığı olgusunu açıklamak ve alanı belirlemek bu konunun araştırılmasını gerekli kılmıştır. Bu anlamda çalışmada belirlenen bazı temalar şunlardır:

- Otel fotoğrafçılığı olgusunun ortaya konması
- Otel fotoğrafçılığının fotoğraf alanı içerisindeki yerinin tespit edilmesi
- Türkiye'de turizmin gelişimi ve buna paralel olarak otel fotoğrafçılığının çıkışı ve gelişimi
- Otel fotoğrafçılığının teknoloji ile ilişkisi
- Otel fotoğrafçılığının sanat ile ilişkisi
- Otel fotoğrafçılığının fotoğraf eğitimi ile kurduğu ilişki
- Otel fotoğrafçılığının ekonomik dönüşümü

Antalya Turizminde Club Otelciliğinin Gelişimi

19.yy'ın başında seyahatin gelişimi ve seyahat etme isteği turizm sektörünün gelişmesine olanak tanımıştır. 1841'de Thomas Cook'un Leicester'dan Loughborough'a ilk büyük ölçekli turu düzenlemesi ve ilk Atlantik buharlı gemilerin seyahat amaçlı hizmete girmesi turizmin önemli bir yere sahip olacağının işaretleriydi (Lash & Urry, 1994). İkinci Dünya Savaşı sonrasında sanayinin gelişimi, havayolları taşımacılığındaki artış ve ücretli tatil taleplerinin artması 1950'li yıllardan başlayarak sadece dünyada değil Türkiye'de de turizm sektörünün daha çok gelişmesine olanak tanıdı (Kozak & Coşar, 2017). Özellikle kuzey ülkelerinin, Akdeniz'i tatil merkezi olarak seçmesi Türkiye'de turizm çalışmalarının ivme kazanmasına neden oldu (Urry & Larsen, 2011, p.64). 1963 yılında T.C. Turizm ve Tanıtma Bakanlığı kurulması ve planlı bir döneme geçiş, turizm sektörünün önünü açtı. Zengin Avrupalı turistlerin Türkiye'ye çekilmesi için Fransız şirketi Club Med, 1966 yılında Foça, Kemer ve Kuşadası gibi önemli turizm yörelerinde tatil köyü açma kararı aldı (Kozak & Coşar, 2017). Bu durum Türkiye'de turizmin ivme kazanmasına destek sağladı.

1950 yılında, Belçikalı Gerard Blitzs ve arkadaşlarının Mayorka'da kendileri için tasarladıkları çadırlardan oluşan tatil projesi Club Mediterranee, tatil köyü anlayışının ilk temelini oluşturmaktadır. Sonradan adı Club Med olarak değiştirilen tatil formu, büyüyerek zengin Avrupalılar için tatil köylerine dönüştü. Uzun yıllar Foça'da hizmet veren yerli yatırımcı ile yabancı işletmeciliğin Türkiye'deki ilk örneği olan Foça Fransız Tatil Köyü (Club Méditerranée), bunlardan ilkidir. 1971 yılında ise şirket, tatil köyleri zincirinin bir halkasını Kemer Köyü'nde kurma kararını aldı. Ancak Kemer'in o dönemdeki aşılamanın yol sorunu nedeniyle oluşan ulaşım problemi yüzünden 1972 yılında Club Valtur'a devredildi (Çimrin, 2017). Böylece Türklerin içeriye alınmadığı, otelin içerisindeki alışverişte para yerine boncuk kullanılan, zengin yiyecek ve içecek menüsüyle, çeşitli animasyon ve eğlencelerle şekillenen ilk tatil köyü konsepti Antalya'da kurulmuş oldu (Gülenç & Doğan, 2018, s. 81).

Özellikle Türkiye'ye yapılan turistik seyahatler arttıkça, tatil köyleri aranan destinasyonlar olarak ortaya çıkmaya başladı. 1974 yılında hizmete giren Antalya'da ilk açık büfe ve animasyon deneyimi sağlayan Club Valtur Tatil Köyü "her şey dahil" olarak tanınan sistemi ve

yeni turizm anlayışını da beraberinde getirdi (Çimrin, 2015).

1960'lı yıllardan sonra turizmdeki gelişmeler hız kazandı ve hem özel hem de kamu sektöründe ekonominin itici gücü olarak görüldü (Nohutçu, 2002). Türk hükümeti, turizm sektörünü, döviz kazanmanın ucuz ve kolay bir yolu ve artan işsizliği azaltmak için bir fırsat olarak gördüler (Özen & Kuru, 1998).

Türkiye'de 1980'lerle gelişen neo-liberal ekonomik politikalar turizm sektörünü de etkiledi. 1980'li yıllar, T.C. Turizm Bankası ve Turizm ve Tanıtma Bakanlığı'nın yaptıkları protokol sonrasında özel sektörün bu alana olan ilgisi daha da arttırıldı (Gülenç & Doğan, 2018, s.81). Turgut Özal'ın "gökten turist yağdıracağım" sözleriyle döneme damga vuran turizm hamlesi Türk turizmini hızla dönüştürerek, kitle turizmine dönüşmesine olanak sağladı. Bu durum hem döviz girdisinin artmasına hem de bölgede %80 tarım işiyle uğraşan yerel halkın turizm sektöründe çalışmasına olanak sağladı. 1980'li yılların başında Antalya bölgesinde sadece 2000 yatak sayısının, 700'ünün Kemer'deki İtalyan tatil köyünde bulunması, turizmde kısa sürede alınan yolu göstermektedir (Gülenç & Doğan, 2018).

1970'li yıllara kadar birkaç turistik motel ve 1000 yatak kapasitesi bulunan Antalya'da 2022 verilerine göre Kültür ve Turizm Bakanlığı'ndan belgelendirilmiş, 5 yıldızlı toplam 899 konaklama tesisi ve bunun yansısı 407 otel ve Tatil Köyü bulunmaktadır (Antalya Valiliği İl Kültür ve Turizm Müdürlüğü Antalya il valiliği, 2010, s.205; Anon, 2020). Özellikle Antalya bölgesi Türkiye'de birinci, dünyada ise üçüncü en çok yabancı turist ağırlayan kent olarak 400'e yakın 5 yıldızlı oteli bulunan İspanya'nın tamamından daha fazla 5 yıldızlı otel ve tatil köyüne sahiptir.

Bu ölçekte hızla gelişen Turizm sektöründe hizmet veren otel fotoğrafçılığı mesleği de turizm büyümesine bağlı olarak aynı ölçekte büyüme göstermiştir. Bu bağlamda yaklaşık 5 yıldızlı otel sayısına paralel otel fotoğraf işletmelerinin otellerde hizmet verdiği düşünülmektedir.

Türkiye'de Otel Fotoğrafçılığının Tarihsel Süreci

1839 yılında fotoğrafın icadı ve sonrasında taşınabilir kutu kameraların kullanılmaya başlanması ve seyahatin popülerleşerek gelişmesiyle aynı tarihlere denk gelmiştir (Crawshaw & Urry, 2003). Yüzyılın başında, zevk için seyahat etmek, bu gezilerde fotoğraf çekmek, popüler eğlence haline gelmiş ve turizmin ayrılmaz bir parçası olmuştur (Chalfen, 1979; Crawshaw & Urry, 2003, pp.176–209; Sontag, 2011, s.10). 19. yüzyılın sonlarında fotoğrafın hızla yaygınlaşması, egzotik ve tarihi yerlerin, kültürlerin görünür kılınmasına ve popülerleştirmesine neden olmuştur. Bu durum seyahat talebini arttırmış, orta ve üst sınıflar için de turizmi olanaklı kılmıştır. Böylelikle her sınıftan insan için de seyahat etmek gündelik yaşamın içerisinde önemli bir yer tutmuştur. Sonuç olarak günümüze kadar uzanan bu süreçte turizm gelirleri ülkelerin ekonomisi açısından önemli bir güce dönüşmüştür.

Turizm sektöründe beş yıldızlı otellerin artmasıyla otelin içerisinde tatil yapan müşterileri memnun etmek ve hoş zaman geçirmeleri için çeşitli aktivitelerle eğlendirme ihtiyacını doğurmuştur. Otel fotoğrafçılığı da bu anlamda müşterileri eğlendirmenin bir aracı olarak ortaya çıkmıştır. Alana ait John Urry'nin "Turist Bakışı" çalışması turizm deneyimini, ekonomik, toplumsal ve kültürel değişimlerine odaklanan görsel bir deneyim olarak ortaya koymaktadır (Urry & Larsen, 2011). Urry ve Larsen (2010), yeni anlayışta turist deneyimini sadece görsel değil, buna ek olarak turistin için-

de olduğu bir tür "performans" olarak değerlendirmiştir (Edensor, 2009). Fotoğraf çekimleri de bu bağlamda değerlendirilebilir.

Tatil köyü veya otel fotoğrafçılığının başlangıç tarihini kesin olarak belirlemek zordur. Ancak gelişiminin turizm endüstrisinin büyümesiyle ilişkili olduğunu söylenebilir. Otellerdeki eğlence etkinliklerinin ve animasyonun bir parçası olarak başlayan fotoğraf etkinliği sonrasında bir performans etkinliği gibi fotoğraf çekirme talebiyle gelişmiştir. Konuyla ilgili görüştüğümüz Mehmet Yavuz şunları aktarmaktadır:

Türkiye'de tatil köyü fotoğrafçılığı yoktu, İtalya'da oteller vardı ama içeride fotoğrafçılar yoktu. Yugoslav fotoğrafçılar, otel fotoğrafçılığı olarak değil de Paris'te sokaklarda, Fransa'da sahillerde turistlere aktüel çekimler yapıyorlardı. Ben de 1958'de Türkiye'de önce restoranlarda sonra Kuşadası'nda turistik mekanlarda fotoğrafçılık yapıyordum. Anladığımız anlamda otel fotoğrafçılığı ise 1980'lerde Türkiye'de Turizmin gelişmesiyle başladı (M. Yavuz, kişisel görüşme, Eylül 21, 2022).

Yavuz'un anlattıklarından da yola çıkılarak, otel fotoğrafçılığının Türkiye'de 1980'li yıllarda ortaya çıkması yukarıda da belirttiğimiz gibi Türkiye'de aynı tarihlerde turizmin ivme kazanmasıyla da paralellik göstermektedir. Ancak dünyada turizm fotoğrafçılığının çıkışı ve gelişimiyle ilgili bilgiye ulaşılmamıştır.

Club Otel fotoğraf işletmecisi Mehmet Yavuz, ilk otel fotoğrafçılığına 1968 yılında Club Med' te başladığını aktarır. Yazları Foça'da Club Med'te fotoğrafçılık yaparken kış aylarında ise 1972-82 yılları arasında St Moritz'e gittiğini, 1982-90 yılları arasında ise Fransa'daki Club Med'lerin fotoğraf işini üslendiğini belirtmektedir. Yavuz, bu konsepti ilk kez kendinin getirdiğini birçok tatil köyüne örnek olduğunu ve Fransa da dahil olmak kaydıyla şimdiye kadar çok sayıda fotoğrafçı yetiştirdiğini belirtmektedir. Yavuz diğer Club Med'leri de kendisinin çalıştırdığını ve sonrasında yetiştirdiği fotoğrafçılara devrettiğini de bildirmektedir. (Kazado, n.d.) (M. Yavuz, kişisel görüşme, Eylül 21, 2022).

Yukarıda da bahsedildiği gibi, Club otellerin özelliklerinden biri; gün boyu süren animasyon etkinlikleridir. Foça'da Club Med'te animasyonun bir parçası olarak görülen ve gün içerisinde habersizce çekilmiş fotoğraflardan eğlenceli montajlar yaparak gece animasyonda bu fotoğrafları göstererek görsel şovlar yapan Mehmet Yavuz, animasyonun kökeninin Club Med olduğunu, tatil köylerinin hızla popülerleşmesine bağlı bu başarının şeflere ve animasyon ekiplerinin şovlarına bağlı olduğunu belirtmektedir. (Kazado, n.d.; M. Yavuz, kişisel görüşme, Eylül 21, 2022). Bu yönüyle otelde üretilen fotoğraflar da bu animasyonun bir parçası olarak görülmektedir.

İlk yıllarda müşteriyi eğlendirmek için animasyonun bir parçası olarak görülen otel fotoğrafçılığı sonradan otel etkinliklerinden ayrılarak otelden yarı bağımsız ticari bir şekle dönüşmüştür. Yavuz, ticari anlamda otel fotoğrafçılığına başlama deneyimlerini şöyle aktarmaktadır:

Ben o dönemlerde otelin bir çalışanıydım. Otelde fotoğrafçılığı daha çok animasyon gibi yapıyordum. Hafta sonları turistlerin fotoğraflarından oluşturduğum, foto-şaka gibi montajlarla slayt şovlar yaparak perdede gösteriyordum. Fotoğrafları deforme ederek komik montajlarla birleştiriyordum. Fotoğraflar çıktığında herkes alkışlıyordu. Yani benim yaptığım iş daha çok animasyondur. Bu fotoğraflardan satış yapmıyordum. Buna benzer montajlar

1 Kavramsal Çerçeve içerisinde normal durumda kişilerin görüşüne yer verilmemektedir. Ancak konunun ilk akademik çalışma olması ve literatürde konuyla ilgili herhangi bir yayının bulunamaması nedeniyle otel fotoğrafçılığını Türkiye'de başlatan bir katılımcının görüşlerine bu kısımda yer verilmektedir.

yaparak müşteriye eğlendiriyordum (M. Yavuz, kişisel görüşme, Eylül 21, 2022).

Fotoğraf çekme işi daha sonraları bir ticarete dönüşmüş ve fotoğrafçılar gün boyu aktivitede çıktıkları turistlerin fotoğraflarını ertesi gün müşterilere satmaya başlamıştır. Otel fotoğrafçılığının gelişimini Mehmet Yavuz şöyle anlatmaktadır:

1968 senesinde Foça'da Club Med açılıyordu. Türkiye'nin ilk tatil köyüydü. Otelin bütün kiralık kuyumcu, derici, market dükkânlarını İzmirli İtalyan iş adamı Erdal Vidori komple almış ve o da bir fotoğrafçı arıyormuş, birlikte çalışmaya başladık. Ben de onun ekibinde fotoğrafçılık hizmetindeki baskı, çekim ve satışını yaptım. 1968'de Club fotoğrafçılığına ben böyle başladım (M. Yavuz, kişisel görüşme, Eylül 21, 2022).

Halen Club Med'de fotoğraf dükkânında faaliyetlerine devam eden Yavuz, Türkiye'de 1970'li yıllarda otel fotoğrafçılığı mesleğinin henüz olmadığını ve bu işi ilk defa kendisinin başlattığını vurgulamaktadır. Yavuz, konuya ilişkin şunları aktarmaktadır:

Otel fotoğrafçılığı şeklinde bir meslek yoktu ama İstanbul'da otellerde düğün çeken fotoğrafçılar vardı. Ben müşterileri haberleri olmadan çekiyordum. Biraz konuşuyordum. Stüdyodan geldiğim için ters ışıklı fotoğraflar çekiyordum. Dükkâna geliyorlardı isterlerse alıyorlar istemezlerse almıyorlardı. Benim bu işin ne olduğunu anlamam için 2-3 sezon geçti. Baskıyı da kendim yapıyordum. Karanlık odayı ve baskı makinasını ben kurdum. Siyah-beyaz kontak basıyordum. Bu kontakları dükkânın içine duvarlara asıyordum. Lisanım hiç yoktu. İşaretle gülerek kırmadan turistlere yanaşmaya çalışıyorum (M. Yavuz, kişisel görüşme, Eylül 21, 2022).

Antalya'da otel fotoğrafçılığının çıkışı Kemer'de Club Valtur'un hizmete girmesiyle başlamıştır. Mehmet Yavuz; Kemer'de 1974'te Foça Club Med'ten gelen müdürlerin İtalyan Tatil Köyü Valtur'un açılmasında etkili olduklarını ve aynı konseptin Kemer'e getirildiğini belirtmiştir. Sonrasında Göynük'te 1989'da açılan Club Med'e geçerek otel fotoğrafçılığını orada devam ettirmiştir (M. Yavuz, kişisel görüşme, Eylül 21, 2022).

Görüşmelerimize katılan bir otel fotoğrafçısı, otel fotoğrafçılığının Türkiye'de başladığını Türklerin bu işi yurtdışına taşıyarak yaygınlaştırdığını iddia etmektedir:

Biz, sezonumuzu genişletmek için Mısır'da, Bali'de ve Tayland'da otel fotoğrafçılığı için çalışmalar yaptık. Halen Tayland ve Dubai de aynı işi ticari olarak yürütüyoruz. Mısırlılara bu işi Türk fotoğrafçıların öğrettiğini söyleyebilirim. Yani bu işin Türkler tarafından başlatıldığını biliyoruz (Kİ3).

Bu anlamda dünyada otel fotoğrafçılığının nasıl nerede başladığı ile ilgili literatürde yeterli veriye ve yurt dışındaki diğer club ve otel işletmelerinde sektöre ait geniş bir bilgiye ulaşamamıştır. Bu anlamda katılımcı tarafından açıklanan bu yargının teyide ihtiyacı bulunmaktadır.

Yöntem

Bu araştırma club otel ve beş yıldızlı otellerde fotoğraf işletmelerini tanımlamaya yönelik yorumlayıcı paradigma üzerine kurulu nitel bir çalışmadır. Nitel yöntemin temel özelliği bireyin kendi söylemleri ile bu alanı nasıl tanımladıklarını açıklamaya çalışmaktır (Yıldırım & Şimşek 2013, s.49). Çalışma nitel araştırma kapsamında belli bir duruma ilişkin sonuçları ortaya koymayı amaçlayan, durumların derinliğine araştırıldığı betimsel keşfedici durum çalışmasıdır (Yıldırım ve Şimşek, 2011, s.77). Çünkü yapılan görüşmelerle otel fotoğrafçılığına yönelik özelliklerin ortaya konması ve incelenmesi nitel yöntemle elde edilen veriler ışığında durum çalışması ile daha iyi anlaşılabilir. Nitel araştırmada verilerin anali-

zinde asıl önemli olan nokta bağlamı anlama, içeriği yorumlama ve analitik genellemedir. Dolayısı ile nitel veri dört aşamalı olarak analiz edilebilir: Tema analizi, betimsel analiz, içerik analizi, analitik genelleme (Günbayı, 2019).

Bu çalışmada tema analizi, betimsel analiz ve içerik analizi yapılmıştır. Verilerden elde edilen sonuçlar tema analizi yapıldıktan sonra betimsel anlatımla aktarılmış ve araştırma soruları sınıflandırılarak açıklanıp yorumlanmıştır. Bu anlamda otel fotoğrafçısı olarak çalışan işletme sahipleri, otel fotoğrafçıları ve bir otel müdürünün söylemlerine başvurulmuştur.

Çalışmanın çerçevesi ilk olarak yazarın ön gözlemleriyle oluşturulmuş, sonrasında literatür taraması yapılmış, katılımcılarla yapılan görüşmeler sonucu Nvivo programında görüşmelerin deşifresi sonucu katılımcıların üzerinde durdukları ortak konular doğrultusunda alt ve üst temalar belirlenmiştir. Çalışmanın güvenilirliği arttırmak için belirlenen temalarla ilgili otel fotoğraf işletmeciliği yapan bir uzmandan destek alınmış, bunun sonrasında temalar kesinleştirilerek analizleri yapılmıştır. Üst tema ve alt temalar kategorik olarak hazırlanmış ve Nvivo programının yardımıyla tabloda frekans ve yüzdeler verilmiştir. Tematik analizde alt ve üst temaya hangi katılımcıların görüş bildirdiği ortaya konmaktadır. Çalışmanın iç geçerliliği arttırmak için temalarla ilişkilendirilmiş ve temaya ilişkin doğrudan alıntılarla betimsel analiz yapılmıştır (Günbayı, 2019).

Verilerin Toplanması ve Analizi

Araştırma ilk olarak gözleme dayalı veriler yardımıyla oluşmuştur. Sonrasında konuyla ilgili literatür çalışması yapılmış, fotoğraf ve turizm ile ilgili literatür taranarak konunun sınırları belirlenmiştir. Son olarak otel içerisinde halen çalışan üç adet otel fotoğrafçısı, dört adet fotoğraf dükkânı işletmecisi ve bir otel müdürüyle yarı yapılandırılmış görüşmeler gerçekleştirilmiştir. Katılımcılarla yaklaşık 30 dakika görüşülmüş, tüm görüşmeler kayıt altına alınmış, sonrasında çözümlenerek deşifre edilmiş ve kodlanarak Nvivo programı yardımıyla tablolara dönüştürülmüştür.

Görüşmeler öncesi onam formu hazırlanarak katılımcılara imzalatılmıştır.

Akdeniz Üniversitesi, Sosyal ve Beşeri Bilimler Bilimsel Araştırma ve Yayın Etiği Kurulu, "Otel Fotoğrafçılığı: Tanımı, Gelişimi ve Önemi" konulu, 20 numaralı toplantı sayı numaralı, 22.11. 2022 tarih ve 510155 sayılı evrak ile alınan bu belge araştırma etik ilkelere uygun olarak, araştırmaya katılım, veri kullanımı ve gizliliğe özellikle dikkat edilerek yürütülmüştür. Araştırmaya katılan tüm katılımcılara araştırmanın amacı hakkında önce sözlü, sonra yazılı olarak bilgi verilmiştir. Gizliliği sağlamak için tüm katılımcılar isimleri saklı tutularak anonimleştirilmiştir.

Katılımcılar

Araştırmanın evreni, Antalya'da Belek ve Kemer bölgesinde halen çalışmakta olan 2 adet 5 yıldızlı otel içerisinde bulunan otel fotoğrafçıları, fotoğraf işletme sahiplerini ve bir otel yöneticisini içermektedir. Ayrıca tarihsel arka planı belirlemek için sektördeki en eski işletmeciler de bu evrene eklenmiştir.

Çalışmamıza katılan otel fotoğrafçılarına iki harf ve sayıdan oluşan kodlar verilmiştir. Katılımcı fotoğrafçılar, (KF), Katılımcı işletmeci (Kİ), Katılımcı yönetici (KY) olarak kodlanmış ve numaralandırılmıştır. Araştırmadaki sınırlılıklar alana ait yeterli literatürün olmamasıdır. Bunun yanı sıra turizm ve fotoğraf ilişkisi yeni bir alan olarak araştırılmakta ancak profesyonel fotoğraf sektörü açısından ele alınan çalışmalar bulunmamaktadır.

Tablo 1: Otel Fotoğrafçılığının Sistemsel ve Ekonomik Dönüşümünün Temel Nedenleriyle İlgili Tema Analizi

	KF1	KF2	Kİ1	Kİ2	Kİ3	Kİ4	KY1	f	%
1 Kiraların yükselmesi	✓		✓	✓			✓	4	57,1%
2 Analog fotoğraftan dijitale geçiş				✓	✓	✓	✓	4	57,1%
3 Aktüel çekimden randevulu sisteme geçiş			✓	✓	✓	✓		4	57,1%
4 Müşteri profiline değişimi				✓	✓	✓		3	42,9%
5 Profesyonelleşme				✓	✓		✓	3	42,86%
6 Hediyelik eşya satışı			✓	✓				2	28,6%
7. Otel fotoğrafçılığında aktivitenin önemi					✓		✓	2	28,6%

Bulgular ve Yorum

Otel fotoğrafçıları ile yapılan görüşmeler sonrasında elde edilen bulgular ışığında otel fotoğrafçılığının tanımlanması ve dönüşümüne yönelik ana ve alt temalar ortaya konmuştur. Bu temalar yapılan görüşmeler sonrası katılımcıların sıklıkla tekrarladıkları kelime gruplarından seçilmişlerdir. Ana tema otel fotoğrafçılığının tanımlanmasına yönelik oluşturulmuş, Veriler değerlendirildiğinde otel fotoğrafçılığının dönüşümüyle ilişkili 4 alt başlık belirlenmiştir. Bunlardan ilki otel fotoğrafçılığının sistemsel ve ekonomik dönüşümünün nedenleri üzerine oluşturulmuş, ikincisi otel fotoğrafçılığının teknolojik gelişmelerden hangi nedenlerden etkilendiği şeklinde tespit edilmiştir. Otel fotoğrafçılığının dönüşümündeki diğer bulguların eğitim ve sanat ile ilişkisi üzerine olduğu tespit edilmiştir.

Otel fotoğrafçılığındaki sistemsel ve ekonomik dönüşümün farklı nedenleri olduğu düşünülmektedir. Konuyla ilgili katılımcı görüşleri Tablo 1'de sunulmuştur. Nedenlerin frekans ve yüzde dağılımları tabloda verilmiştir.

Tablo 1'de görüldüğü gibi otel fotoğrafçılığındaki sistemsel ve ekonomik değişimin en önemli nedenleri otel fotoğraf işletmelerinin kiralardaki artış, aktüel çekimden randevulu sisteme geçiş ve fotoğraf sektörünün analog sistemden ve dijital fotoğrafçılığa geçişi olarak sıralanmıştır. Katılımcıların bu konudaki görüşleri aşağıda verilmiştir:

Kiraların yükselmesine bağlı olarak katılımcılar şu açıklamalarda bulunmaktadır:

Şimdilerde kiralara çok yüksek bu parayı riske etmek çok zor. İşveren bunun riskini görerek kabul ediyor. İşveren için bu işte risk görüyorum ama fotoğrafçılar olarak bizler yine de işletmeci olmak istiyoruz (KF1,1,1).

Ekonomik olarak otellerin kiralara bayağı yüksek, fotoğrafçıların değil ama otelcilerin kazandığını düşünüyorum (Kİ1,1,1).

Yapmış olduğumuz iş formu değişti. Yüksek cirolar girmeye başladığı için biz de o kirayı vermek zorundayız. Biz bu kirayı veremezsek birileri illa gelip bu kiralara veriyor. Bu nedenle işimizi sistemsel olarak geliştirmek zorundayız (Kİ2, 1,1).

Otel kiralalarının grafik ivmesinin sürekli yükseldiğini görüyoruz (KY1,1,1).

Turizm ekonomisi büyüdüğü için işletmelerdeki yatırımlarının da değeri artıyor. Otel yatırımları, eskisine oranla çok daha pahalı. Bu durum fotoğrafçıları da etkiledi (KY1,1,1).

Yatırım maliyetleri ve işletme maliyetlerinin artmasına paralel olarak odaların satış maliyetleri de arttı total olarak turizm ekonomisi büyüyünce kiralalarda aynı büyümenin bir parçası olarak artış göstermektedir (KY1, 1,1).

Otel için bu dükkân kiralaları iyi bir gelirdir. Ancak böyle bir talep de var bu bir yandan da belli bir hizmetin karşılanmış olması anlamına da geliyor. Sadece ekonomik değil bu noktada fotoğrafçı işletmesine ihtiyaç da var (KY1, 1,1).

Fotoğraf teknolojinin değişimi ve analog sistemden dijital geçiş nedeniyle yaşanan dönüşüme bağlı olarak katılımcılar şu açıklamalarda bulunmaktadır:

Öncesinde tek tek fotoğraf satıyorduk şimdi dijitalin çıkmasıyla bir aileye 150-200 kare fotoğraf satabiliyoruz. Dijital çıkınca hemen uyum sağladık, uyum sağlamasaydık satışımız ve karımız düşerdi (Kİ2, 1,2).

Eskiden günlük hedefte otelde 1000 kişi varsa 500 kişisini gün içerisinde çekip fotoğraf satmayı planlıyorduk. Şu anda randevu sistemle çalışıyoruz örneğin 2000 kişilik bir otelde gün içinde günde 10 randevu alabilişsen bir ailenin dijital seri fotoğraflarını çekerek günlük cironu çıkartabilirsin. Bu dönüşümde dijital fotoğraf etkili oldu (Kİ2,1,2).

Çalışma şartlarımız sistemsel olarak değişti artık insanlar randevu ile giyinmiş olarak geliyorlar çekiyoruz (Kİ2, 1,2).

Dijitalin bizim sektöre zararı oldu. Fotoğrafın telefona kadar inmesi bize olan gereksinimi azalttı. Ama satış konusunda bariz bir düşüş olmadı ancak insanların fotoğrafçı talebine eğilimi azaldı. Biz önce günde 10-15 aile çekebiliyorken şimdi bu sayı düştü. Fotoğrafın bilincinde olanlar ancak profesyonel farkı biliyor (Kİ3,1,2).

Bu işin geleceğini çok iyi görmüyorum. Teknolojinin ilerlemesi bizim için dezavantajlı oldu (Kİ3,1,2).

Dijitalin gelmesiyle fotoğraf teknolojik, psikolojik, lojistik, arz- talep olarak ciddi değişim geçirdi (Kİ4,1,2).

Fotoğrafçılığın geçmişten bugüne bir değişim geçirdiğini düşünüyorum. En büyük değişim teknolojinin ilerlemesiyle cep telefonu

sayesinde herkes fotoğrafçı oldu. Benim gözlemlediğim eskisine oranla fotoğrafçı ihtiyacının azaldığını gözlemliyorum (KY1,1,2).

Aktüel çekim sisteminden randevulu sisteme geçiş ile ilgili katılımcılar şu açıklamalarda bulunmaktadır:

Ekonomi olarak 10 eura'ya 2 tane satıyorum, en fazla 10 tane satıyorum o kadar daha ileriye gidemiyorum (K11,1,3).

Arada seri çekiyoruz ama biz de seri çok az (K11,1,3).

Başlangıçta turistleri havuzdayken eşiyile yürürken etkinlik sırasında paparazzi fotoğrafçılığı şeklinde çekiyorduk (K11,1,3).

Biz eskiden tarama şeklinde çekiyorduk. Sonra bu sistem önce gün batımı olarak değişti. Sonrasında özel çekim şekline dönüştü (K13, 1,3).

Biz eskiden ekspres servis ve baskıya dayalı çalışıyorduk, şimdilerde tarama ve randevu usulü çalışıyoruz (K14, 1,3).

Müşteri profilinin değişmesine bağlı çekim sistemini de değiştirmesi ile ilgili katılımcılar şunları açıklamaktadır:

Her otel içinde ayrı sistem kuruyoruz. Çünkü her otelin kendine ait bir müşteri kalite potansiyeli var (K12, 1,4).

Müşteri profili değişti ilk başladığımız yıllarda %80 Alman geliyor. Müşteri profili sizin ekonomimizi de belirliyor (K13,1,4).

Ruslar artık eskisi kadar gelmiyor. Gelen de eskisi gibi fotoğraf almıyorlar. Almanlar fotoğrafa daha çok değer veriyor (K13, 1,4).

Alım gücü düşük misafirlerle uğraşıyoruz. Müşteri profili işlerimizde ekonomik olarak belirleyici oluyor (K14,1,4).

Otellerin müşteri potansiyelindeki dengesizlikler işletmenizi etkiliyor, alım gücü olan misafir olmayınca iş yapamıyoruz (K14, 1,4).

Otel fotoğrafçılığının profesyonelleşmesine bağlı olarak katılımcılar şu açıklamaları yapmaktadır:

Benim İstanbul'da canım sıkıldı turizme geleyim paramı yatırıyım dönemi bitti. Bu tarz insanlar ya çekildiler ya da işi tam profesyonellere bıraktılar (K12, 1,5).

Daha öce bir müşteri 2-3 fotoğraf alırken şimdilerde seri çektiğimiz 10 fotoğraf alıyorlar (K12,1,5).

Bu işlere ilk başladığımızda bu kadar profesyonel değildik. Hem çekim anlamında hem ekonomik anlamda şimdilerde profesyonelleştik (K13,1,5).

Fotoğrafçıya olan ihtiyacın azaldığını düşünüyorum. Ama profesyonel fotoğrafçıya hala talep var. Biz de işletmeci olarak fotoğrafçı talebi aldığımızı göre, demek talep azalsa da devam ediyor (KY1,1,5).

Otel işletmelerinde fotoğraflı hediyelik eşya satışının fotoğrafçılığın sistemsel değişimin etkileri üzerine katılımcılar şu açıklamalarda bulunmaktadır:

Duyuyorum hala 3000-5000 Euro albüm satıyorlar (K11,1,6).

Müşterinin ilk yıllarımızda fotoğrafını çekiyorduk. Şip şak fotoğrafçılık gibi işler yapıyorduk. Ama şimdi artık öyle değil, 100-150 kare en az 200 kare onun içinde fotoğrafları seçiyor sonra bunu farklı modellerde albüm almaya teşvik ediyoruz (K12, 1,6).

Otel fotoğrafçılığının değişiminde otel içindeki aktivitenin etkisi üzerine katılımcılar şunları belirtmektedirler:

Mesela en son biz geçen kış Dubai'de yaptık bu işi. Orada misafir, haftalık geliyor ve haftasını turda geçiriyor. Müşterileri görme ihti-

malimiz daha nadir. Burada tamamen tatil konsepti var. Orada ise hem tatil hem de gezme buradaki gibi animasyon ve canlı müzik yok bu da müşterinin fotoğrafçı ihtiyacını azaltan bir durum içeriyor (K13, 1,7).

Her şey dahil var ama resort oteller de animasyonun Türkiye'de ön plana çıktığı bir hale evrildi. Tüm dünyada değil de Türkiye'de evrildi (KY1,1,7).

Otel fotoğrafçılığının başladığı ilk yıllarda fotoğrafçıların müşterileri etkinliklerde fotoğrafladıkları ve çekilen fotoğrafları kontak baskı yaparak asmak suretiyle satışa sundukları anlaşılmaktadır. Ancak dijitalleşmenin başlamasıyla birlikte bu yöntem yerini bilgisayar ortamına bırakmıştır. Club oteller ile beş yıldızlı otel fotoğrafçıların otelin eğilimine göre çalışma şartlarını belirledikleri, özellikle animasyon ve etkinlik üzerine kurulu otel sistemlerinde müşterileri etkinlik sırasında fotoğrafladıkları tespit edilmiştir. "Her şey dahil" sistemle çalışan beş yıldızlı otellerde ise müşterilerin fotoğrafçıları ya da infocular ile randevu alınarak fotoğraf çektikleri görülmüştür. Bu otellerdeki çekimlerin aktüel fotoğrafçılıktan ayrı şekilde seri çekim sürecini içerdiği anlaşılmaktadır. Bir katılımcı, club otellerin diğer otel sistemlerine benzemediğini konseptin daha çok aktiviteye dayanan çok animasyonlu bir sistem olduğundan söz etmektedir:

Diğer otellerde fotoğrafçılar randevu ile çalışıyorlar ama onlarda aktivite yok Dolayısıyla biz diğer otellerdeki gibi çekemiyoruz (K11).

Bir diğer katılımcı, 5 yıldızlı otel fotoğrafçıların club otellerden farklı şekillerde çalıştığını kendilerinin seri fotoğraflarla tek kişiye 100 adet ve üstü fotoğraftan oluşan albümler sattıklarını belirtmiştir (KF2).

Otel fotoğrafçılığında uzun yıllar kontak sistemiyle çalıştığını belirten diğer katılımcı 1992'de mesleğe başladığı ilk yıllarda, müşterileri şezlongda yatarak, havuzdayken, eşiyile el ele yürürken paparazzi fotoğrafçılığı gibi çalıştığını belirtmiştir:

Satışlarımız düşünce ne yaparız diye düşündük ve çekim pozlarını arttırmaya başladık (K12).

Başlangıçta aktüel fotoğrafçılık olarak yürütülen otel fotoğrafçılığı teknolojinin gelişimiyle dönüşüm geçirerek seri fotoğraflarla önemli şekilde farklılaşmış durumdadır. Sektörde aktüel çekim tarzının "tarama" olarak adlandırıldığı ve 2007'den sonra bu sistemin kalktığı ve gün batımı ile başlayan, 1 saate kadar süren özel çekimlere dönüştüğü aktarılmaktadır (K13). Otel fotoğrafçılığındaki bu değişimi körükleyen bir başka neden, cep telefonlarının da fotoğraf çekmeye başlamasıyla birlikte ivme kazanmış olmasıdır. Görüştüğümüz bir yönetici, herkesin cep telefonu ile çekim yapmasına bağlı olarak fotoğrafçıya talebin azaldığını ama doğru nitelikli fotoğrafların da bir uzmanlık konusu olduğunu, teknolojinin getirdiği durum değişikliğinin fotoğrafçıya olan ihtiyacı azaltsa bile müşterilerin otel yönetiminden hala fotoğrafçı talep ettiğini belirtmektedir. Katılımcı;

İnsanlar fotoğraf çekirmek istiyorlar. Biz de otel işletmecisi olarak fotoğrafçı talebi aldığımızı göre, bu işin talep azalsa da devam ettiğini söyleyebiliriz (KY1) şeklinde açıklamaktadır. Görüşmelerimize katılan bir işletmeci:

İlk zamanlarda sadece müşterilerin portrelerini tek tek fotoğraflar şeklinde çekiyorduk, daha sonra deniz kıyısında gün batımında 150-200 kareye kadar seri fotoğraflar çekmeye başladık. Bizi bu dönüşüme iten neden teknolojik gelişimin sert bir rekabet yaratmasıydı. Dijitale çabuk uyum sağladık. Çünkü aksi durumda satışımız ve karımız düşerdi (K12).

Görülmektedir ki teknolojinin gelişimiyle yoğun şekilde kullanılan cep telefonları, otel fotoğrafçısına olan talebi azaltmış olsa da profesyonel fotoğrafçı ihtiyacı devam etmektedir. Otel fotoğraf sektöründeki bu daralmaya rağmen talebin devam etmesinin bir diğer sebebi çekilen fotoğrafların farklı hediyelik eşya sunumlarıyla zenginleşerek fotoğraf satışlarını arttırmasıdır. Chalfen, görüntülerden oluşturulan çeşitli hediyelik eşyaların turistler tarafından talep edildiğini bildirmektedir (Chalfen, 1979, p.443). Önceleri müşterilere tek tek fotoğraf baskıları sunan işletmeler sonrasında gelin damat albümleri gibi tatil albümleri, seramik ve kristal baskılar vb. hediyelik malzemelerle fotoğraf satışlarını arttırmışlardır. Bir katılımcı; 2008-2010 dönemlerinde Albümler girince kazançlarının arttığını bir müşteriden 100 euro alabiliyorken albümler sayesinde fotoğraf gelirinin 500-750 Euro kadar çıktığını belirtmiştir:

Eskiden günlük hedefte otelde 1000 kişi varsa 500 kişisini gün içerisinde çekip fotoğraf satmayı planlıyorduk. Şu anda randevu sistemi ile 2000 kişilik bir otelde gün içinde günde 10 randevu ile satılan seri fotoğraflarla günlük ciromuzu çıkarmayı hedefliyoruz (Kİ2).

İşletmecinin bildirdiği şekilde otel fotoğrafçılığı yıllar içinde hem teknik hem sanatsal hem de ekonomik anlamda bir dönüşüm geçirmiştir. Ancak sektördeki ilk yıllarda otel işletmelerine ödenen kira gelirlerinin günümüzde büyük ölçüde arttığı ve otel işletmecileri için dükkan kiralama yoluyla elde ettikleri gelirlerin de önemli bir kazanç kaynağı olduğu anlaşılmaktadır (Hürriyet, 2009). Konuyla ilgili olarak görüştüğümüz otel müdürü katılımcı şöyle bahsetmektedir:

Total olarak turizm ekonomisi büyüyünce kiralamalarda aynı büyümenin bir parçası olarak artış göstermektedir. Otel için bu dükkân kiralamaları iyi bir gelirdir. Ama diğer yandan da belli bir hizmetin karşılanmış olması anlamına da gelmektedir. Böyle bir ihtiyaç var. Otel olarak benim böyle bir gelire ihtiyacım yok, fotoğrafçı bulundurmayacağım dersiniz hizmetinizde bir eksiklik oluşur. Sadece ekonomik değil bu noktada, fotoğrafçı işletmesine ve fotoğrafçıya ihtiyaç vardır (KY1).

Açıklamalardan anlaşılabileceği gibi, oteller için otel fotoğrafçılığı işletmeleri sadece ekonomik anlamda katkı sağlayan bir gelir olmaktan öte turizmde hizmet ihtiyacını karşılayan bir durum içermektedir. Bu anlamıyla sektördeki daralmaya rağmen otellerin fotoğrafçı bulundurma isteklerinin devam edeceği düşünülmektedir.



Görsel 1.

Beş Yıldızlı Bir Otelde Otel Fotoğraf İşletmesi, Katılımcı Arşivi, 2020

Otel Fotoğrafçılığının Teknoloji ile İlişkisi

Teknolojinin gelişimiyle birlikte uzun yıllar mekanik ve kimyasal süreçlerle yürütülen fotoğraf üretimi sayısal kodlarla üretilen ve hızla paylaşılan dijital üretime geçmiştir (Barrett, 2017). Analog fotoğraf makineleri ve kimyasal süreçle başlayan otel fotoğrafçılığı sektörü de 2000'li yılların sonunda dijital fotoğrafa geçiş yapmış ve hızla teknolojiye uyum sağlamıştır.

Dijitalden sonra fotoğrafın eski önemini kaybettiğini belirten bazı katılımcılar şu şekilde belirtmektedir:

Ben işe D200 analog ile başladım. Şimdi dijitalde geçtim. Dijitalde yenileme şansımız var. Benim düşüncemde Analog daha güzeldi. Bir merak uyandırıyordu (KF1, 2,1).

Şimdi hepsi dükkâna gelmeye gerek olmadan çekiyor 2 dak. İ-pad'ten satıyor. Şu anda onların yüzünden ben kötü durumdayım (Kİ1,2,1).

Dijital fotoğrafın bizim sektörde maddi anlamda zararı oldu. Ama fotoğrafa daha farklı bakmaya başladık. Zararı fotoğrafın telefona kadar inmesi bize olan gereksinimi azalttı. Ama satış konusunda bariz bir düşüş olmadı ama insanların fotoğrafa eğilimi azaldı (Kİ3,2,1).

Bir de analog zamanlara göre fotoğrafın cazibesi ve çekiciliği çok iyi yapmadığınız sürece daha az. Burada kısa foto-videoların hızlı yükselişine tanıklık ediyoruz (Kİ4,2,1).

Dijital teknolojinin işleri kolaylaştırdığını düşünen katılımcılar şu açıklamaları yapmaktadır:

Şimdi hepsi dükkâna gelmeye gerek olmadan çekiyor 2 dak. İ-pad'ten satıyorlar (Kİ1, 2,2).

Fotoğrafçıya olan gereksinimi azalttı. Ama satış konusunda bariz bir düşüş olmadı ama insanların fotoğrafa eğilimi azaldı (Kİ3, 2,2).

Bir de analog zamanlara göre fotoğrafın cazibesi ve çekiciliği çok iyi yapmadığınız sürece daha az videoların hızlı yükselişine tanıklık ediyoruz (Kİ4,2,2).

Dijital işlerimizi çok kolaylaştırıyor (Kİ2, 2,2).

Tablo 2: Otel Fotoğrafçılığında Teknolojinin ve Dijitalleşmenin Etkisinin Tema Analizi

	KF1	KF2	Kİ1	Kİ2	Kİ3	Kİ4	KY1	f	%
1.Dijitalden sonra fotoğraf eski önemini kaybetti	✓		✓		✓	✓		4	57,1%
2.Dijital teknoloji işleri kolaylaştırıyor			✓	✓		✓		3	42,9%
3. Herkes dijital kullandığı için işlerimiz azaldı	✓		✓				✓	3	42,9%
4.Teknolojiyi takip etmek zorundayız				✓				1	14,3%
5. Dijital fotoğrafta photoshop kullanımı işleri arttırdı			✓					1	14,3%

Dijital teknolojinin fotoğrafa ulaşmak adına kolay, hızlı fakat korumak ve müşteriye hazır hale getirmek daha zor oluyor (Kİ4, 2,2).

Müşterilerin dijital fotoğraf kullanımına bağlı olarak işlerin azaldığını belirten bazı katılımcılar şunları ifade etmektedir:

Bizim işimiz düştü herkes artık dijital makine alabiliyor. Bu iş bitmeyebilir ama her yıl %10, %15 bir gerileme yaşıyoruz (KF1, 2,3).

Eskiye göre işlerimiz daha zorlaştı (Kİ1,2,3). Benim gözlemlediğim eskisine oranla fotoğrafçı kullanımının azaldığını gözlemliyorum.

Herkes cep telefonuyla çekildiği için fotoğrafçıya talep azaldı (KY1,2,3).

Dijital teknolojiyi takip etmenin zorunluluğu üzerine katılımcılar şunları ifade etmektedir:

Bizi buna iten neden teknolojik rakibimiz çıktı önce dijital çıkma-sıyla sert bir rekabetin içine girdik, hemen uyum sağladık (Kİ2,2,4).

Dijitale çabuk uyum sağladık. Sonrasında cep telefonları çıktı in-sanlar birbirlerini çekiyorlardı. Ama ne kadar kendilerini çeksele-r de bizim çektiğimiz gibi pozlar çekemiyorlardı (Kİ2,2,4).

Dijital fotoğrafta Photoshop gibi programların kullanımının işleri arttırdığı düşüncesi ile ilgili katılımcılar şunları aktarmaktadır:

Şimdi bu işi çoğu oteldeki fotoğrafçılar ve işletenler, sanat kısmı şeklinde satmaya çalışıyorlar. Alıp pozlama yapıp photoshop yap-pıp, zayıflatıp düzeltip fotoğrafları öyle satıyorlar. Müşteriler henüz bunu yapamıyor, bir müddet böyle gidecektir. Şu anda biz bunu kullanıyoruz (Kİ1,2,5).

İnternet ve sosyal medyanın yükselişi ise; otel fotoğrafçılığını daha da popülerleştirmiştir. Mehmet Yavuz, 43 yıl önce fotoğrafları kontak olarak astıklarını şimdilerde dijital sistemle 15 müşterinin aynı anda fotoğrafları seçebildiğini aktarmaktadır (Kazado, n.d.). Bir işletmeci, dijital teknolojinin yararlı yönleri olduğunu belirte-rek, Fransa'da kayak merkezinde çekim yapan fotoğrafçıların dük-kan dahi gelmeden 2 dakika içinde çektikleri fotoğrafları internet üzerinden anında müşterilerle paylaştıklarını dile getirmektedir. Katılımcı, 1990'lı yılların bu işin altın yılları olduğunu, şimdilerde müşterilerin cep telefonlarıyla kendilerini çekip sosyal medyada yayınladıklarını ve kimsenin artık fotoğraf almak gibi bir düşün-cesinin kalmadığını belirtmektedir (Kİ1). Diğer katılımcı ise analog dönemin daha güzel olduğunu, teknolojinin gelişimiyle herkesin kendi fotoğraflarını çekebildiğini aktarmakta, otel fotoğrafçılığının son bulmayacağını ama sektörün her yıl %10 küçüldüğünü belirt-mektedir (KF1).

Başka bir katılımcı, otel içerisindeki diğer dükkanlara göre teknolojiyi daha yakından takip etmelerinin zorunlu olduğunu bu işin müşterinin duygusuna hitap eden bir iş olduğunu dolayısıyla profesyonelliğin bir göstergesi olan tüm makine donanımlarının en son model olması gerektiğini açıklamaktadır (Kİ2).

Otel Fotoğrafçılığının Fotoğraf Eğitimiyle İlişkisi

Otel fotoğrafçılığını yapabilmek için fotoğraf eğitiminin gerekli olup olmadığı ile ilgili olarak sorduğumuz soruya katılımcılar şu cevapları vermektedirler:

Katılımcıların %42,9'u otel fotoğrafçılığında fotoğraf ile ilgili bir diplomaya gerek olmadığı görüşünü şu şekilde açıklamaktadırlar:

Ben bunu eğitimini eğitim olarak almadım ama çıraklık olarak eği-tim aldım. Tecrübem var bu konuda tabi (KF1,3,1).

Hiç eğitim almamış fotoğrafçılarımız bile kısa süre içinde uyum sağlayıp eğitim almış fotoğrafçılardan daha iyi çekimler yapıyorlar (KF2,3,1).

Tablo 3: Otel Fotoğrafçılığında Eğitim Gerekliğinin Tema Analizi

	KF1	KF2	Kİ1	Kİ2	Kİ3	Kİ4	KY1	f	%
1: Otel fotoğrafçılığında diplomaya gerek yoktur	✓			✓	✓			3	42,9%
2: Fotoğraf eğitimi gereklidir	✓	✓				✓		3	42,9%
3: Müşterilerle iletişim eğitimden önemlidir		✓						2	28,6%

Fotoğrafçılık için başka meslek grubundan gelenleri eğitiyoruz. Temel çekimleri anlatıyoruz. Dijital işlerimizi kolaylaştırıyor zaten işin tekniksel yönünü anlatıyoruz. Pozlandırma, Kelvin ve beyaz ayarı kısa sürede öğreniyor. Fotoğraf bölümünden mezun olanları çalıştırmıyoruz. Aslında bu çocuklar hazır teknik anlamda ama onun almış olduğu eğitim bizim işyerinde olmuyor. Fotoğrafı bil-mekle turizm fotoğrafçılığı yapmak arasında inanılmaz farklar var en önemli özellik insan ilişkisi sen fotoğraf bilsen bile hiç tanıma-dığın insanla iletişim kurman gerekiyor. Bu işi ancak iletişimi iyiye yapabiliyor iyi değilse yapamıyor (KF2,3,1).

Üniversitede sertifikalı eğitim verilerek otel fotoğrafçısı olunmaz. Bu sahada öğrenilmelidir. Aday olabilir ama kendini test etmesi gerekiyor (KF2,3,1).

Personele eskiden eğitim veriyorduk. İlk önce biz çekim yaparken yanımızda duruyordu. Sonrasında aktivite çekimleri yaptırıyorduk sonra özel çekim yaptırıyorduk (Kİ3, 3,1).

Üniversitenin fotoğraf bölümünden mezun bir kişi Photoshop yapmak için çalışmıştı. Ama fotoğrafçı olarak çalışmadı. Bunun ne-den dil faktörü olabilir. Dilinin yeterli olmayışı ya da okulun açılma kapanma süreçlerinin bizi sektöre uygun olmaması çalışmalarını engelliyor olabilir (Kİ3,3,1).

Katılımcıların %42,9'u otel fotoğrafçılığında fotoğraf ile ilgili bir eğitimi gerekli bulduğu görüşünü şu şekilde açıklamaktadırlar:

Fotoğrafta eğitimi okul düzeyinde önemli buluyorum. Ben çoğu şeyi doğru yaptığımızı düşünmüyorum. Örneğin, ışıkları kullanma, pozlandırma, müşteri psikolojisi, insanların fotoğrafçıya bakış açı-sını değiştirebilmek için eğitim gerekiyor (KF2,3,2).

Fotoğraf eğitimi aldım. Zaten olmazsa olmaz (Kİ4,3,2).

Katılımcıların %28,6'sı otel fotoğrafçılığında müşteriyle iletişimin eğitimden önemli olduğu görüşünü şu şekilde açıklamaktadırlar:

Müşteri ile ilişki kurmak önemli satış yaparken müşteri psikoloji-sini bilmek gerekir. En önemlisi müşterinin halini anlayıp ona göre davranmak gerekiyor (KF2,3,3).

Girişken olmazsan çektiğini satamazsın. Girişken isen müşteriye daha çok satarsın (KF2,3,3).

Otel fotoğrafçılarıyla yapılan görüşmelerde personellerin fotoğ-raf eğitimi almadıkları bildirilmiştir. Görüştüğümüz bir işletmeci, fotoğrafı bilmek ile otel fotoğrafçılığı yapmak arasında fark oldu-ğunu ve bu işin eğitimle değil, iletişim kurularak müşterinin ikna edilmesiyle yapılabileceğini aktarmaktadır. Görüştüğümüz işlet-mecilerden bir diğeri, bu işin diploma ya da sertifika vb eğitimlerle olamayacağını adayın kendini sahada test etmesi gerektiğini ve işin sahada öğrenilebileceğini iddia etmektedir.

Fotoğraf eğitimi veren 2 ve 4 yıllık okullarda, STK ve diğer kurum-lardaki kurslarda, otel fotoğrafçılığına yönelik bir dersin olmadığı ve fotoğraf eğitimi alan adayların da bu sektörü tercih etmedik-leri görülmektedir. Ancak internet üzerinden yaptığımız araştı-rmalarda Yunanistan'da 2008'de başlayan hem otel fotoğrafçısı yetiştiren hem de sektöre hizmet veren bazı özel oluşumlar oldu-ğu görülmektedir (PhotoHotel - Hotel Photography, n.d.). Ancak turizmin bu denli yoğun yapıldığı ülkemizde bu tarz bir oluşuma rastlanmamıştır.

Otel Fotoğrafçılığın Sanatla İlişkisi

Katılımcıların otel fotoğraflarının sanatla ilişkisi bulunmadığına dair açıklamaları şu şekildedir:

Bu işin sanatla ilgisi pek yok genel olarak biz buna maddi olarak bakıyoruz. En güzel resim sattığımız resimdir (KF1,4,1).

Bunu sanat olarak görmüyorum, çok güzel bir kompozisyonla çektim satmadıktan sonra benim için bir anlamı yok bu nedenle sanat olduğunu düşünmüyorum. Müşteriye hitap etmesi gerekiyor (KF1,4,1).

Biz aslında hatıra fotoğrafı çekiyoruz. Sanatın gerisindeyiz işin gerçeği (Kİ2,4,1). Fotoğrafçılar kendilerini sanatçı olarak görüyorlar. Çok iyi fotoğraf çeken ve pozlama yapan moda fotoğrafı gibi çeken çocuklar var ama bunlar kısıtlı bir alanda aynı mekanda, sürekli aynı şekilde yaptıkları için kendilerini tekrar ediyorlar. Sanat bunun neresinde pek bilmiyorum (Kİ2,4,1).



Görsel 2.

Otel Fotoğraf Çekim Örneği, Katılımcı Arşivi, 2020

Otel fotoğrafçılığını sanatla ilişkili bulan katılımcıların açıklamaları şu şekildedir: Tabi ki, görsel anlamda yaptığımız her şey sanat setupları falan (KF2,4,2).

Görüşmelerden elde edilen verilerde bazı otel fotoğrafçıların yaptıkları işi sanatla ilişkilendirdikleri, kendilerini fotoğraf sanatçısı olarak nitelendirdikleri görülmektedir. Ancak otel işletmecisi bir katılımcı, fotoğrafçıların yaratıcı fotoğraflar çektiklerini, ancak kısıtlı bir alanda her gün aynı pozları çekmenin, fotoğrafçıyı tekrara düşürdüğünü ve üretilen bu fotoğrafların sanatla pek ilişkili olmadığını aktarmaktadır (Kİ2). Diğer bir katılımcı çok güzel kompozisyonla sanatsal fotoğraf çeksen de fotoğraf satılmamış ise bu fotoğrafın bir önemi olmadığını, amaçlarının müşteri memnuniyeti ile ilgili olduğunu ve dolayısıyla bu işin sanatla bir ilgisi olmadığını aktarmaktadır (KF1).

Sonuç

Çalışmada otel fotoğrafçılığının tanıtımına ve sektördeki değişen koşullarına yer verilmiştir. Bu bağlamda Özellikle otel fotoğrafçılığı kavramı ortaya konulmuş, onun aktüel, tanıtım ve fotoğrafın diğer alanlardan farkı tanımlanmıştır. Bu noktada "otel fotoğrafçılığının aktüel fotoğrafçılığın altında ayrı bir alan olarak tanımlanması, otel tanıtımlarının yapıldığı fotoğrafçılık alanının ise reklam ve tanıtım alanı altında sınıflandırılması bu alana "tanıtım ve otel fotoğrafçılığı" adı verilmesi daha uygun görülmektedir.

Tablo 4: Otel Fotoğrafçılığında Sanatla İlişkisi Tema Analizi									
	KF1	KF2	Kİ1	Kİ2	Kİ3	Kİ4	KY1	f	%
1 Çekilen fotoğraflar sanatla ilgili değildir	✓			✓				2	28,6%
2 Otel fotoğrafçılığı sanatla yakından ilgilidir		✓						1	14,3%

İlk bölümde otel fotoğrafçılığının gelişimi ve Türkiye'deki ilk örnekleri aktarılmıştır. Çalışmada otel fotoğrafçılığının geçmiş yıllarda daha çok aktüel etkinlik düzeyinde gerçekleştirildiği 80'li yıllardan itibaren turizmin gelişmesiyle otel fotoğrafçılığının özel çekimlere doğru dönüştüğü tespit edilmiştir. Bazı katılımcılar, otel fotoğrafçılığının ilk defa Türkiye'de başladığını ve başka ülkelerdeki turizm bölgelerine Türkiye'den yayıldığını bildirmiş ancak literatürde konuyla ilgili bir yayın bulunmadığı için bu bilgi kesinleştirilememiştir.

Otel fotoğrafçılığının dönüşümüyle ilgili şu sonuçlara ulaşılmıştır: Gerek sektörde gerek akademik düzeyde bu mesleğin yeterince tanınmadığı anlaşılmaktadır. Literatürde konuyla ilgili veri eksikliği akademik anlamda da alanın bilinmediği ile ilgili bu görüşü desteklemektedir. Geçmişte otelin içinde bir animasyon etkinliği olarak başlayan ve sonrasında ticari işletmelere evrilen bu iş bir yanıla hala eğlendirme sektörünün bir parçası olarak da görülmektedir. Ancak fotoğrafçılığın değişen koşulları ve yaygın kullanımı otel fotoğrafçılığının turizmde eğlendirme yönünü aşan ekonomik, sosyolojik ve psikolojik etki ve sonuçlarının da olduğu bir sektör olarak düşünülmektedir. Katılımcıların açıklamasına bağlı olarak fotoğrafların müşteri memnuniyetini arttıran ve aynı yere tekrar gelme isteğini canlandıran psikolojik etkileri araştırılmaya açıktır.

Otel fotoğrafçılığının Türkiye'deki turizm trendlerine ve otellerdeki eğilimlere bağlı olarak ekonomik ve sistemsel dönüşüm gösterdiği katılımcılar tarafından aktarılmıştır. Bu dönüşümdeki etkenlerden ilk üçü sırasıyla otel kiralarn yükselmesi, analogdan dijital fotoğrafa geçiş ve aktüel çekimden randevulu sisteme geçiş olarak belirtilmiştir. Otel kiralarn yükselmesi, işletmelerin sistemsel yeni çözümler üretmesine ve fotoğraftan üretilen hediyeelik eşya satışları ile kazanç kalemlerinin artırılmasına neden olduğu belirtilmiştir. Bunun yanı sıra otellerdeki müşteri profilinin satışları doğrudan etkilediği belirtilmiştir. Gelir düzeyi yüksek turist potansiyelinin bu artışta doğrudan etkisi olduğu aktarılmıştır. Özellikle Antalya bölgesi turizm sektöründeki profesyonelleşme otel fotoğrafçılığının da profesyoneller tarafından sürdürülmesine neden olmuştur. Katılımcıların aktardıklarından elde edilen görüşler doğrultusunda otel fotoğrafçılığında rekabetin artışı profesyonelleşmeyi de zorunlu kılmıştır. Ayrıca otel içerisinde aktivitenin yoğunluğu fotoğraf işletmelerinin satışlarını arttırmalarında önemli bulunmuştur.

Başlangıçta etkinlik fotoğrafçılığı, aktüel fotoğrafçılık şeklinde tarama sistemiyle çalışan fotoğrafçılar şimdilerde poz verdirmeye dayalı çekilen seri fotoğraflar ve bunlardan üretilen albüm sunumları şekline dönüşmüştür. Bu durum eskiden tek tek fotoğraf satan işletmelerin daha fazla satış yapmasına olanak tanımış ve bu işletmelerin hem sistemsel hem de ekonomik dönüşümünü hızlandırmıştır.

Turizmdeki yeni sistemler ve ekonomik düzenlemeler otel kiralarn da yükselmesine neden olmuştur. Bu anlamda otelin içerisindeki fotoğraf işletmelerinin, oteller için önemli bir gelir kaynağına dönüştüğü belirlenmiştir. Yıllık ya da sezonluk kiraya verilen bu işletmelerde yüksek kira ödemeleri sert bir rekabeti de beraberinde getirdiği aktarılmaktadır. Ancak turizmde otel fotoğrafçılığı işletmelerinin sadece ekonomik yönüyle değil, müşteri tarafından talep edilen bir hizmet olduğu anlaşılmıştır. Otelde çekilen fotoğrafların etkisinin ziyaretçilerin evlerine döndükten sonra da sürmesi müşteri memnuniyetini arttıran psikolojik etkileri ortaya koymaktadır. Bu durum ayrıca yeni bir çalışmanın konusu olarak çalışılmaya açık bir alan olarak görülmüştür.

Dijitalleşmeye bağlı olarak fotoğraf sektörünün başlangıçta bir daralma yaşadığı ancak bu durumun aşıldığı ve satışların bir şekilde arttırıldığı açıklanmıştır. Bunun en önemli nedenlerinden biri sosyal medya ile görüntülerin artan şekilde tüketilme talebi olduğu düşünülmektedir. Ancak her geçen yıl otel fotoğrafçısına olan talepte bir azalma olduğu anlaşılmıştır. Katılımcıların %57,1'i dijitalden sonra fotoğrafın eski değerini yitirdiğini belirtmişlerdir. Ancak yine de teknolojik gelişimin ve dijital fotoğrafçılığın işleri kolaylaştırdığı ve teknolojiyi takip etmenin zorunlu olduğu belirtilmiştir. Oranı az olsa da Photoshop gibi görüntü düzenleme araçlarının satışları arttırdığı aktarılmıştır.

Elde edilen bir diğer sonuç sektörde fotoğraf eğitiminin gerekli olup olmadığı ile ilgilidir. Veriler değerlendirildiğinde katılımcıların bir kısmının eğitimi gerekli gördüğü, diğer kısmın ise fotoğrafçılık yapmak için diplomaya gerek olmadığı görüşünü savundukları anlaşılmaktadır. Burada elde edilen bir diğer sonuç fotoğraf alanından mezun kişilerin bu sektörde çalışmayı tercih etmedikleri yönündedir. Türkiye'deki fotoğraf ile ilgili bölümler incelendiğinde otel fotoğrafçılığına yönelik herhangi bir eğitimin bulunmadığı tespit edilmiştir. Sektörde çalışan fotoğrafçılar ağırlıklı olarak bu işi kurslardan ya da çıraklık yaparak öğrendiklerini belirtmişlerdir. Ancak katılımcıların aktardığı şekliyle sektördeki daralma ve sert ekonomik koşullar nedeniyle işletme sahiplerinin artık işletmeye çırak almadıkları yönündedir. Dolayısıyla işletmelerde fotoğrafçı olarak çalışmak için herhangi bir ehliyete ve diplomaya ihtiyaç duyulmadığı belirlenmiştir. Bazı katılımcılar, eğitimden sonra müşterilerle iletişimin ve dil yeteneğinin fotoğraf eğitiminden daha önemli olduğunu aktarmaktadırlar. Bu konu da başka bir makalenin konusu olarak araştırılmaya açık bulunmaktadır.

Sonuç olarak, otel fotoğrafçılığının müşteri üzerinde yaratacağı etkinin diğer turistik ürün tüketimlerinden farklı olduğu ve müşteri üzerinde daha uzun soluklu görülme etkileri olduğu anlaşılmaktadır.

Konuyla ilgili birkaç öneri sunulabilir; ilk olarak Turizm ekonomisinin, artan etkisi ve turizm fotoğrafçılığının yarattığı etki düşünüldüğünde otel fotoğrafçılığının tanınırlığının artırılması ve fotoğrafçıların sorunlarının ortaya konması gerekmektedir. Özellikle Antalya'da sektörde yetişmiş eğitilmiş ve dil bilen fotoğrafçılara ihtiyaç olduğu belirtilmiştir. Bu anlamda 2 ve 4 yıllık fotoğrafçılık eğitimi verilen üniversitelerde alana uygun dersler ve sertifika programları açılabilir.

Otelde çekilen anı fotoğrafları üzerinden, müşterilerle yapılacak anket ve görüşmelerle müşteri memnuniyetini gösteren başka bir çalışmanın da genişletilerek, bu alanın sağladığı yararlılıkla ilgili daha farklı sonuçlara ulaşılabileceği düşünülmektedir.

Hakem Değerlendirmesi: Dış bağımsız.

Etik Komite Onayı: Bu çalışma için etik komite onayı Akdeniz Üniversitesi'nden (Tarih: 22.11.2022, Sayı: 510155) alınmıştır.

Katılımcı Onam Belgesi: Görüşmeler öncesi onam formu hazırlanarak katılımcılara imzalanmıştır.

Çıkar Çatışması: Yazar, çıkar çatışması bildirmemişlerdir.

Finansal Destek: Yazar, bu çalışma için finansal destek almadığını beyan etmiştir.

Peer-review: Externally peer-reviewed.

Ethics Committee Approval: Ethics committee approval was received for this study from the ethics committee of Akdeniz University (Date: 22.11.2022, Number: 510155).

Informed Consent: Before the interviews, the consent form was prepared and signed to the participants.

Conflict of Interest: The author have no conflicts of interest to declare.

Financial Disclosure: The author declared that this study has received no financial support.

Kaynakça

- Barrett, T. (2017). *Fotoğrafi eleştirmek*. Hayalperest.
- Chalfen, M. Ri. (1979). Photography's role in tourism: Some unexplored relationships. *Annals of Tourism Research*, 4(6).

- Çimrin, H. (2015). *Antalya'da turizme nasıl başladık?* Sabah. <https://www.sabah.com.tr/akdeniz/2015/09/28/antalya-turizme-nasil-basladik>
- Çimrin, H. (2017). *Kemer'i dünyaya sevdiren adam Ali Alpasar*. Sabah. <https://www.sabah.com.tr/akdeniz/2017/11/27/ilcesini-dunyaya-sevdiren-adam-ali-alpasar>
- Crawshaw, C., & Urry, J. (2003). Tourism and the photographic eye. In *touring cultures, transformations of travel and theory* (p. 176). Routledge, Taylor & Francis.
- Edensor, T. (2001). Performing tourism, staging tourism: (re)producing tourist space and practice. *Tourist Studies*, 1, 59–81. <https://doi.org/10.1177/146879760100100104>
- Gülenç, S., & Doğan, E. (2018). *Dünden bugüne Türkiye'de turizm, Pamfilya'nın tarihi liman kenti: Antalya* (N. Kozak, Ed.; Bölüm. 10). Nazmi Kozak.
- Günbayı, İ. (2019). *Nitel araştırmada veri analizi: Tema analizi, betimsel analiz, içerik analizi ve analitik genelleme*. Nirvana Sosyal Bilimler Sitesi Platformu. <http://www.nirvanasosyal.com/h-392-nitel-arastirma-da-veri-analizi-tema-analizi-betimsel-analiz-icerik-analizi-ve-analitik-genelleme.html>
- Hürriyet. (2009, July 19). *5 yıldızlı otellerde fotoğrafçılığın bedeli 60 bin Euro'yu buluyor*. <https://www.hurriyet.com.tr/ekonomi/5-yildizli-otellerde-fotografcili-gin-bedeli-60-bin-euro-yu-buluyor-12101184>
- Ji, W., Sijia, Z., Dailin, H., Xialoin, M., & Xin, L. (2022). *Co-creation experience in travel photography service: Exploring the formative mechanism of repurchase intention from the perspective of script theory*. <https://doi.org/10.1080/13683500.2022.2148519>
- Kazado, B. (n.d.). *Foça'da Clup Med kapanınca hıçkır hıçkır ağlamışım*. Yeniasir. Retrieved 06. 3, 2023, from <https://www.yeniasir.com.tr/sar-masik/2011/09/18/focada-clup-med-kapaninca-hickira-hickira-aglamistim>
- Kozak, M., & Coşar, Y. (2017). Foça Club Med Tatil Köyü: Tarihçesi, özellikleri ve Türkiye turizmi için sonuçları. *Anatolia: Turizm Araştırmaları Dergisi*, 28(1), 39–39. <https://doi.org/10.17123/atad.316049>
- Larsen, J. (2010). Goffman and the tourist gaze: A performative perspective on tourism mobilities. In M. H. Jacobsen (Ed.), *Contemporary Goffman* (pp. 313–332). Routledge.
- Lash, S., & Urry, J. (1994). *Economies of signs and space*. Sage Publications.
- Nohutçu, A. (2002). Development Of tourism policies in Turkey throughout the republican period In socio-political, economic and administrative perspective: from state-sponsored development to various forms of cooperation. *Muğla Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 9, Article 9.
- PhotoHotel—hotel photography. (n.d.). Retrieved August 18, 2023, from <https://www.photohotel.com/en/about/our-story>
- Sontag, S. (2011). *Fotoğraf üzerine* (O. Akinhay, Çev.). Agora Kitaplığı.
- Swanson, K. K., & Timothy, D. J. (2012). Souvenirs: Icons of meaning, commercialization and commoditization. *Tourism Management*, 33(3), 489–499. <https://doi.org/10.1016/j.tourman.2011.10.007>
- Urry, J., & Larsen, J. (2011). *The tourist gaze 3.0* (3rd ed.). Sage Publications.
- Yavuz, M. (2022, Kasım 21). [Kişisel görüşme, Club Med Palmiye, Kemer].
- Yin, R. K. (2017). *Durum çalışması araştırması uygulamaları* (İ. Günbayı, Çev.; 3. ed.). Nobel Akademik Yayıncılık.
- Yıldırım, A., & Şimşek, H. (2013). *Sosyal bilimlerde nitel araştırma yöntemleri* (9. ed.). Seçkin Yayıncılık.

Görsel Kaynakça

Görsel 1.

Katılımcı Arşivi (2020) Beş yıldızlı bir otelde otel fotoğraf işletmesinden bir görüntü.

Görsel 2.

Katılımcı Arşivi (2020) Beş yıldızlı bir otelde gün batımı çekimi.

Structured Abstract

This study focuses on hotel photography in 5-star hotels. One of the main purposes of the study is to introduce this profession, which is not widely known in the field of photography. It is assumed that hotel photography, which has developed in parallel with the development of tourism, first emerged in Turkey and then spread to other tourist regions across the world. In this context, the historical background of hotel photography has been investigated and the systematic and economic transformation that the sector has undergone with the advent of digital photography has been addressed. The study also examines how photography is related to education and art, and how it contributes to tourism.

The relationship between tourism and photography has recently become one of the most important subjects in the field of tourism (Urry and Larsen, 2011). This literature generally focuses on how photography affects tourists and local populations. In this regard, hotel photography is considered understudied in tourism literature and in the field of photography. This article attempts to define hotel photography by touching upon the relationship between photography and tourism (Newhall, 1949; Sontag, 2011). Furthermore, the development and transformation of tourism in Turkey (Gülenç and Doğantan, 2018), the opening of club hotels (Kozak and Coşar, 2017), and the development of hotel photography as a profession are also discussed.

The literature on tourism and photography generally studies the multiple effects of photographs on tourism. Chalfen divides tourism photography into two categories. The first category includes the photographs that are taken by tourists. The second category includes the images produced for tourists by local photographers (Chalfen, 1979, p. 437). These photographs, which are produced by hotel photographers, can be regarded as a performance-based tourism activity. And these activities can be considered as instances that go beyond the use value of photography, making the photograph more than a mere object, and as activities in which customers reproduce their own identities (Brerenholdt et al., 2017). This is believed to contribute to tourism by increasing the customer satisfaction.

The research uses situational analysis based on quantitative method. First, observational data was collected. Then literature review on photography and tourism was conducted to help frame the subject of the study.

Semi-structured interviews were conducted and recorded with three hotel photographers, four photo shop owners, and one hotel manager. The interviews were later transcribed and the results of the interviews were analyzed.

As a result of the data obtained from the study, the following four themes were identified: 1. The historical background of hotel photography, 2. Systematic and economic transformation, of hotel photography 3. Hotel photography's relationship with technology, art, and education, 4. Hotel photography's place in tourism.

The development of hotel photography began at the same time as the development of club hotels, and then spread to other tourism destinations. It is believed that the transformation that has taken place in the tourism sector has also led to a systematic and economic transformation of hotel photography. It was observed that technological changes also had an impact on this transformation. Certain problems were identified regarding photography's relation with art and education. Despite the shrinking of the industry, it is understood that hotel photography is not only a source of revenue for hotels but it is also a service demanded by hotel guests.

It was indicated that hotel photography leaves positive traces in people's memories by creating vacation memories and thus contributes to tourism. The hotel photographers talked about the challenges they face in the sector. This has revealed the need for a quantitative study to be carried out with a larger number of participants.

The study found that hotel photography was first practiced in Turkey and later spread across the other tourist destinations. In this context, this study will make a significant contribution to the existing literature regarding the relationship between photography and tourism.

One can say that hotel photography in Turkey has undergone a transformation in accordance with the trends in tourism. In the past, hotel photographers worked as event photographers or actual photographers, but now the profession has changed into the presentation of photo albums in which the subjects are posing.

The new systems and economic arrangements that have been in place due to the demands in tourism have also contributed to the increase in hotel rents. It was found that the photography business within hotels became an important source of revenue for hotels. However, it was also observed that hotel photography as a service is not just a financially lucrative business but also a service demanded by hotel guests. However, it is noted that there has been a steady decrease in the demand for hotel photographers every year due to the digitalization of photography.

Hotel photography, originally started as entertainment and later turned into a commercial business, can still be considered part of entertainment sector. It can be stated that the wonderful memories created by the shooting atmosphere leave a significant trace in the guests' memories and this, in turn, increases the customer satisfaction.

As a result, it can be seen the performance-based effects of hotel photography are different from the consumption of other tourism products and have more long-term and invisible effects on customers. These effects can be investigated in different studies.

Akım-Çizgisel (Streamline) Modern ve Endüstriyel Seramik Tasarımı: Teatral Modernizmden Organik Aerodinamizme

Streamline Modern and Industrial Ceramic Design: From Teatral Modernism to Organic Aerodynamics

Ersoy YILMAZ 

Çankırı Karatekin Üniversitesi, Sanat, Tasarım ve Mimarlık Fakültesi, Seramik Bölümü, Çankırı, Türkiye

Bu makale Anadolu 8. Uluslararası Sosyal Bilimler Kongresi'nde (Diyarbakır, 25-26 Aralık 2021) tebliğ edilen ve özet kitabında basılan (tam metni yayınlanmamıştır) "Streamline Tarzı ve Endüstriyel Seramik Tasarımı" adlı bildiriden hareketle kaleme alınmıştır.

This article was written in the Anatolian 8th International Congress of Social Sciences (Diyarbakır, 25-26 December 2021) and published in the summary book (Full Team has not been published).



Geliş Tarihi/Received: 27.05.2024
Revizyon Talebi/Revision Requested: 22.10.2024
Son Revizyon/Last Revision: 21.01.2025
Kabul Tarihi/Accepted: 04.03.2025
Yayın Tarihi/Publication Date: 21.03.2025

Sorumlu Yazar/Corresponding Author:
Ersoy YILMAZ
E-mail: ersoyyilmaz@windowslive.com

Cite this article as: Yılmaz, E. (2025). Streamline modern and industrial ceramic design: From teatral modernism to organic aerodynamics. *Art and Interpretation*, 45, 108-117.

ÖZ

Bu makale, ABD'de Büyük Buhran sırasında ortaya çıkan ve ulusal bir kimlik kazanan Akım-Çizgisel Modern (Streamline Moderne) tarzının seramik endüstrisiyle kesişimi hakkındadır. 1930'larda popüler hale gelen bu tarz, eril bir gelecek tasavvuru sunan aerodinamik formlarla karakterize edilmiştir ve uçaklar, gemiler ve otomobiller gibi taşıtların ardından gündelik eşyaların tasarımında da tutkuyla kullanılmıştır. Geleneksel olarak Fransız Art Deco tarzının bir uzantısı ya da Amerikan varyantı olarak değerlendirilen bu tarz, güncel yayınlarda sadece Deco'dan değil, modernist tasarımın bel kemiği olan Bauhaus'tan da tereddütsüz biçimde ayırmaktadır. Makine estetiğinden çok organik modernizme daha yakın bir biçim dili öneren bu tarzın seramik tasarımı üzerindeki etkisi, mevcut literatürde yeterince ele alınmamış bir konudur. Bu çalışma, 1930'lardan 1980'lere kadar öne çıkan endüstriyel seramik ürünler üzerinden bu tarzın seramik tasarımıyla olan ilişkisini ortaya koymayı amaçlamaktadır. II. Dünya Savaşı sonrası dönemde Akım-Çizgisel tasarım organik modernizme doğru evrilirken seramik nesnelerdeki yapay, eril görünüm de yerini dişilikle ilişkilendirilegelelen eğrisel hatlar bırakmıştır. Metodolojik olarak geniş bir literatür taraması, görsel analiz ve tarihsel karşılaştırmalı yöntemin kullanıldığı bu makale, seramik tasarımının modern tasarım tarihi içindeki yerini daha iyi anlamayı sağlayarak bu alandaki boşluğu doldurmayı ve modern tasarım tarihi araştırmalarına katkıda bulunmayı hedeflemektedir.

Anahtar Kelimeler: Akım-çizgisel modern, endüstriyel seramik, tasarım, aerodinamik

ABSTRACT

This article explores the intersection of the Streamline Moderne style, which emerged during the Great Depression in the United States and became a symbol of national identity, with the ceramic industry. Popularized in the 1930s, its aerodynamic forms, presenting a masculine vision of the future, were passionately used in the design of everyday objects following its application in vehicles such as airplanes, ships, and automobiles. Traditionally considered an extension or American variant of the French Art Deco style, recent publications have drawn a distinct line between Streamline Moderne and not only Art Deco, but also Bauhaus, the backbone of modernist design. The influence of this style, which speaks a form language that is closer to organic modernism than machine aesthetics, on ceramic design has yet to be adequately addressed in the existing literature. The present study investigates the relationship between this style and ceramic design through an assessment of iconic industrial ceramic products from the 1930s to the 1980s. As Streamline Moderne evolved into organic modernism post-World War II, the artificial, masculine appearance of ceramic objects gave way to curvilinear lines associated with femininity. Methodologically, this article employs an extensive literature review, visual analysis, and historical comparative methods to better understand the place of ceramic design within modern design history, aiming to fill a gap in this field and contribute to modern design history research.

Keywords: Streamline moderne, industrial ceramics, design, aerodynamics



Content of this journal is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License.

Giriş

Akım-çizgisel Moderni (Streamline Moderne), ABD’de Büyük Buhran’ın ekonomik güçlüklerinin yoğun biçimde tecrübe edildiği 1930’lu yıllarda ortaya çıkmış ve ulusal bir kimlik kazanarak hayli popüler hale gelmiş bir mimarlık ve endüstriyel tasarım tarzıdır. “1930’larda otantik bir Amerikan estetiğine yönelik daha geniş bir arayışın belirtisi olan” (Maffei, 2018, s. 113) bu tarzın kökeni 19. yüzyılın sonlarında başlayan aerodinamik çalışmalarına dayanır ve bir akışkan boyunca ilerleyen bir cismin harekete karşı direncini asgariye indiren hatlar anlamındaki “akım-çizgileri” fikrine odaklanır. 1920’lerin sonunda uçak tasarımını dönüştüren aerodinamik akım-çizgiselleştirme, gemi, lokomotif ve otomobil tasarımlarına da etki etmesinin hemen ardından “aerodinamik mühendisliğinin işlevsel olmaktan çok kurgusal olduğu hareketsiz nesnelere de uygulanmış [ve böylelikle] ‘hız’ ve ‘modernliği’ çağrıştıran stilistik bir kod haline gelmiştir” (Lupton ve Miller, 1996, s. 65).

Bu makalede, 1930’lardan 1980’lere uzanan dönemdeki bir dizi ikonik seramik nesne ile Türkiye menşeli yakın tarihli iki ürün üzerinden Akım-çizgisel Modern incelenmektedir. Seramik, resim ve heykel gibi yüksek sanatların gölgesinde kalmış, sanat tarihçilerin ve eleştirmenlerin nispeten göz ardı ettiği bir medyumdur. Bu nedenle, seramik hakkında yazılan literatür, yüksek sanatlara nazaran hayli sınırlıdır. Akım-çizgisel tarz hakkında geniş bir literatür olmasına rağmen, konunun endüstriyel seramik tasarımıyla kesişimini bakır bir alan olduğu söylenebilir.

Akım-çizgisel estetiğin seramik eşyayla kesiştiği bölgeye odaklanmak, seramiğin zanaat çağrışımları ve özellikle kırılabilirliği nedeniyle yüklendiği dişil karakter gibi kendine özgü özelliklerini de dikkate alan bir değerlendirme gerektirmektedir. Bu doğrultuda akım-çizgisel endüstri seramiklerinin zamandizinsel bir seçkisini ve değerlendirmesini içeren bu araştırmanın modern tasarım tarihi ve endüstriyel seramik tasarımı tarihine ilişkin araştırmalara katkı yapması beklenmektedir. Bu makale, ayrıca, “streamline” şeklindeki özgün terimin Türkçede “akım-çizgisi” şeklinde ifade edilebileceğine dair bir öneriyi de barındırmaktadır.

Yöntem

Makalenin temel yöntemi doküman analizidir: Akademik makaleler, kitaplar, tezler, sergi katalogları ve kurumsal müze arşivleri (The Museum of Modern Art, Cooper Hewitt Smithsonian Design Museum, The British Museum gibi akredite müzelerin dijital koleksiyonları) incelenmiştir. Bu literatür taraması, hem Akım-Çizgisel Modern hem de seramik tasarımı konularında mevcut bilgi birikimini ve bu iki alanın kesişim noktalarını ortaya koymayı hedeflemiştir.

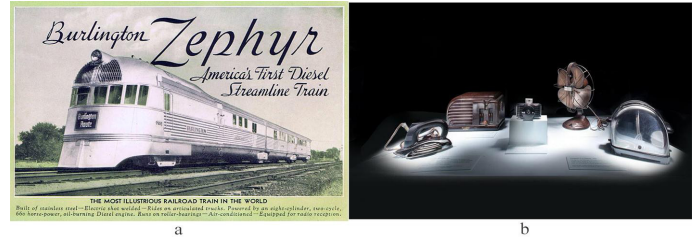
İkinci aşamada, Akım-Çizgisel Modern tarzını yansıtan seramik ürünler görsel analizle incelenmiştir. Ürünlerin tasarım özellikleri, kullanılan malzemeler ve üretim teknikleri değerlendirilmiştir. Bu analiz, seramiklerin estetik ve işlevsel özelliklerinin daha derinlemesine anlaşılmasına olanak sağlamıştır.

Son aşamada, karşılaştırmalı tarihsel inceleme yöntemi kullanılarak Akım-Çizgisel Modern’in Art Deco, Bauhaus ve Organik Modernizm gibi diğer önemli tasarım hareketleriyle etkileşimleri ve farklılıkları ele alınmıştır. Bu karşılaştırmalı yaklaşım, tarzın II. Dünya Savaşı sonrası dönemdeki evrimini ve organik aerodinamik

anlayışa dönüşümünü de kapsamaktadır. Veriler tematik analiz yöntemiyle incelenmiş ve belirli temalar etrafında yapılandırılmıştır. Temalar, Akım-Çizgisel Modern’in estetik ve işlevsel özellikleri, seramik tasarımına etkileri ve tarihsel bağlam içindeki evrimini içermektedir.

Yeni Çağın Yeni Tarzı: Akım-Çizgisel Modern

Bilimsel anlamda “akım-çizgiselleştirme” (streamlining) terimi, harici bir ortam (genellikle hava veya su) içinde harekete geçirildiğinde çok az dirence veya “sürüklemeye” sahip cisimler için kullanılır (Erlhoff ve Marshall, 2008, s. 376). Bu doğrultuda akım-çizgisi (streamline), hareket halindeki akışkanın en az sürtünme direnciyle karşılaşacağı yolu temsil eden ya da bu yola uyumlu/paralel çizgiye, akım-çizgisel (streamlined) sıfatı da akışkan akımına en az direnç gösterecek şekilde tasarlanmış herhangi bir şeye işaret etmektedir. Lupton ve Miller’a (1996) göre akım-çizgiselleştirme fiili, bir düzenle tasarlamak veya inşa etmek, modernize etmek, daha verimli ve basit hale getirmek anlamlarını taşımaktadır (s. 65). Dolayısıyla akım-çizgisellik, bir nesneyi hareket halindeyken karşılaştığı direnci azaltacak şekilde biçimlendirmek ya da nesnenin etrafındaki hava türbülansını asgariye indirmek anlayışına dayanmaktadır. Bu doğrultuda Akım-Çizgisi Modern, ürünün görsel bileşenlerinin akışkan çizgiler ve formlar yoluyla bütünleştirilmesi ile karakterize edilmekte ve bu tarzın özünü eğrisel yüzeyler, oval köşeler ve paralel çizgilerle oluşturulan aerodinamik formlardaki hız imgesi oluşturmaktadır (Polatkan ve Özer, 2006, s. 93).



Görsel 1.

(a) 1934’te “Amerika’nın İlk Dizel Akım-Çizgisi Treni” sloganıyla tanıtılan Pioneer Zephyr lokomotifinin kartpostalı. Public Domain

(b) Ulusal Hava ve Uzay Müzesi’nde sergilenen akım-çizgisel tarzda ürünler: Petipoint Ütü, Firestone Air Chief Radyo, Kodak Bullet Fotoğraf Makinesi, Westinghouse Vantilatör ve Sunbeam T-9 ekmek kızartma makinesi

Aerodinamiğin temel yasalarına ve akışkanların davranışına ilişkin çalışmalar on dokuzuncu yüzyılın sonlarında yeni aerodinamik biliminin bir parçası olarak başlamış, bu çalışmaların yirminci yüzyıl başlarındaki getirileri ilk olarak sürüklenmenin en aza indirilmesinin hem yavaş tüketimini azalttığı hem de daha yüksek hızları mümkün kıldığı otomobil, uçak, lokomotif ve gemi tasarımında uygulanmıştır (Erlhoff ve Marshall, 2008, s. 376; Lupton ve Miller, 1996, s. 65) (Görsel 1-a). Bu tasarım anlayışı çok geçmeden mimarlar ve endüstriyel tasarımın akla gelebilecek hemen her alanındaki tasarımcılar tarafından da tutkuyla benimsenmiş ve bu doğrultuda sandalye ve koltuktan buzdolaplarına, ofis masalarından ütülere varıncaya değin ivmelenme ve hareketle hiç ilgisi olmayan neslere de uyarlanmıştır (Görsel 1-b). Kadın bedenini bile akım-çizgiselliğin kalıplama (gelecekçi bir kabuk içine alma) eyleminin geçerli olduğu alanlardan biridir (Lupton ve Miller, 1996, s. 67). Böylelikle akım-çizgisellik “hız” ve “modernliği” çağrıştıran stilistik

1 Bu makalede “streamline” kelimesinin Türkçe karşılığı olarak “akım-çizgisi” önerilmekte, bunun yanı sıra ad soylu sözlerden sıfat türeten -sal, -sel eklerinden yardım alarak “akım-çizgisel” sıfatı da kullanılmaktadır. Çelik’in (2021) Türkiye Türkçesinde bütünleşik birliklik bildirme işlevi taşıyan yapılar oluşturmak bağlamında sözünü ettiği “kısık çizgi öbeği” kavramından hareketle “akım” ve “çizgisel/çizgisel” kelimelerinin arasında kısık çizgi (-) işaretinin yer almasının uygun olacağı düşünülmüştür. “Streamline” terimi özünde pürüzsüz yüzeyler, yuvarlatılmış kenarlar ve sade dekorasyonla karakterize edilen akıcı bir tasarım anlayışını ifade eder. Burada önerilen “akım-çizgisel” terimi, tarzın aerodinamik ve hareketli doğasını (‘akım’) ve sade, akıcı çizgilerle vurgulanan tasarım öğelerini (‘çizgisel’) karşılamayı amaçlamaktadır. Literatürde ‘akışkan çizgisel’, ‘dinamik çizgisel’ gibi alternatif terimler de düşünülebilirse de bu çalışmada dilbilimsel açıdan daha yalın olan ‘akım-çizgisel’ terimi tercih edilmiştir.

2 Hatta Berney (2001) popüler kültürün akım-çizgisel tasarım modunun ardındaki felsefeyi kadın göğüslerine uyguladığını, buyurgan literatürün emziren göğüsleri daha iyi perfor-

bir kod haline gelmiş (Lupton ve Miller, 1996, s. 65) ve “albenili olmayan bu nesneler birdenbire tutkuyu, hızı, Amerikan tasarımına olan inancı ve geleceğe doğru ilerlemeyi ima eden bir görünüme sahip olmuştur” (Cox, 2013, s. 18). Bu doğrultuda Maffei’in (2018) ifadesiyle 1934 yılında tam anlamıyla bir çılgınlığa dönüşen (s. 113) akım-çizgisel estetik, Batchelor (2009) tarafından özetlendiği gibi, süslemeden yoksun, pürüzsüz yüzeyler ile köşeleri yuvarlatılmış, oval ve kompakt formlara dayanıyor ve düzgün çalışan, verimli makinenin çağını simgeliyordu (s. 22). Bu estetik “kükreyen yirmili yıllar”ın ruhuna uygundu ve yeni bir dönemin başladığının sinyalini veriyordu (Knox, 2020, s. 159).

Akım-çizgisi hareketinin liderleri Egmont Arens ve Walter Dorwin Teague gibi reklamcılar, Raymond Loewy gibi illüstratörler ve hatta Norman Bel Geddes gibi sahne tasarımı gibi alanlardan gelen isimlerdi ve tasarım tarihinde ilk kez, ön saflarında hiçbir mimarın yer almadığı bir hareket ortaya çıkmıştı (Midal, 2019, s. 173). Seri üretim için tasarım yapmanın karmaşıklığı konusunda kendi kendilerini eğitmiş olan bu kişilerin bu alanı kendileri yaratmaktan başka seçenekleri yoktu çünkü böyle bir eğitim mevcut değildi (Marcus, 2019, s. 130). Örneğin Bel Geddes 1927’de kendisini “ilk Amerikalı endüstriyel tasarımcı” olarak tanımlamıştı (Midal, 2019, s. 173). Amerikalı pragmatist filozof John Dewey’in estetik teorisindeki “deneyim”, “ritim” ve “direnç ve çatışma” metaforlarından büyük ölçüde yararlanan bu yeni endüstriyel tasarımcılar, teorik yazılarında endüstriyel ürünün ağırlığını ürünün kendi formunu değiştirerek hafifletmekten söz ettiler ve sanatın doruk noktasına makine biçimini aldığı ve bu biçimi güçlü bir estetik deneyime dönüştürdüğünde ulaşılabileceğini öne sürdüler (Harwood, 2011, s. 21). Cogdell’a (2004) göre tasarımcıların bu çabaları dönemin öjenik görüşleriyle uyumluydu: Modern tasarımcılar ürünlerine öjenikçilerin bedenlere yaklaştığı gibi yaklaşıyorlardı her iki grup da kendilerini artan verimlilik, hijyen ve ütopyik bir “ideal tip” yaratma yoluyla evrimsel ilerlemeyi ilerleten reformcular olarak görüyorlardı. Böylelikle akım-çizgiselleştirme, yazara göre, teori, retorik ve bağlam açısından öjenik ideolojinin maddi bir somutlaşması olarak hizmet ediyordu.

Büyük Buhran’ın⁴ ekonomik durgunluğunda üreticiler daha fazla ürün satmak için endüstriyel tasarımcılara yönelmişti ve onlardan gerekli olan şeyleri değil, örneğin parlak krom veya paslanmaz çelik kaplanmış, seri üretilen aerodinamik tuzluk ve biberlikler gibi “arzu nesnelerini” yaratmaları bekleniyordu (Batchelor, 2009, s. 22). Parlak, oval, pürüzsüz şekiller ekonomik çalkantılar içindeki bir toplum için bir çekiciliğe sahip olmalıydı. Bu doğrultuda modernleşme ve müreffeh bir gelecek arasındaki kavramsal bağlantı reklamlar ve sloganlar yoluyla halkın bilincine adeta kazındı (Liebs, 1995, s. 57). Tasarımcılar, Erloff ve Marshall’ın (2008) özetlediği gibi, yalnızca endüstriyel ürünlerin ergonomik niteliklerini geliştirmek için değil, aynı zamanda heyecan verici yeni formlar yoluyla tüketimi kışkırtmak ve yeni pazarlara (kadın tüketiciler gibi) hitap etmek için de akım-çizgisel tasarımı kullandılar ve 1930’larda bu hareket ABD’de avangard bir estetikten kitlesel bir fenomene dönüştü (s. 376).

Akım-Çizgisel Tasarım: Organik Bir Makine Estetiği

Akım-çizgisi hareketinin adeta özü olan şey ideal aerodinamik hareketi sergilediği düşünülen “gözyaşı damlası” formuydu. 1932’de yayınlanan *Horizons* adlı kitabında hareketin önde gelen tasarımcılarından Norman Bel Geddes (1893-1958) “Durgun havada düşen bir su damlasının neredeyse mükemmel bir aerodinamik form aldığı iyi bilinmektedir. Bu form yaklaşık olarak bir yumurtanın formudur” diyerek gözyaşı damlasını nihai aerodinamik form olarak ilan etmişti (aktaran Maffei, 2018, s. 108). Bu doğrultuda akım-çizgiselleştirme, bir nesneyi genelleştirerek onu oluşturan parçaları kesintisiz bir gövde içinde sarıyordu ve dönemin endüstriyel tasarımcıları, nesnelerin mekanik organlarını gizlemek için kabukları şekillendirerek iç ve dış, yapı ve deri arasında bir ayrıma gidiyorlardı (Lupton ve Miller, 1996, s. 66). Bu doğrultuda akım-çizgisi tasarımcıları, modernitenin işlevselci estetiğine tamamen karşıydı ve bir makinenin iç işleyişiyle somun ve civatalarından daha fazla ilgilenmiyorlar, her ikisinin de tasarımcıdan ziyade mühendisin meselesi olduğuna inanıyorlardı (Midal, 2019, s. 174). Dış görünümse elbette zahmetsiz hareketi ve ilerlemeyi çağrıştırmalı ve geleceği (fütüristik) olmalıydı. Bunun için mümkün olan hemen her durumda parlak gümüş rengi tercih edildi ve ileri hareketi ve hızı çağrıştıran yatay bantlar, bu fütüristik görünüme katkıda bulundu (Cox, 2013, s. 17). Karikatüristlerin hareketi vurgulamak/göstermek için çizime ekledikleri “hız çizgileri”ni anımsatan bu yatay bantlar (Bush, 1974, s. 315) akım-çizgisi tasarımının ayırt edici özelliklerinden biriydi ve Midal’a (2019) göre “hızın büyü”nü ifade ediyorlardı (s. 175).

Bu pürüzsüz, parlak ve yekpare görümlü derinin/kabuğun her türlü süslemeden arınmış olması da son derece önemliydi: Batchelor’ın (2009) ifade ettiği gibi dönemin mimarları ve tasarımcıları, süslemenin aşırısı kaçması nedeniyle Viktorya ve Edward dönemi tarzlarına itiraz halindeydi ve bu itiraz 1925’te yılında Paris’te düzenlenen Uluslararası Dekoratif Sanatlar Sergisi’nden (Exposition Internationale des Arts Decoratifs) doğan modern bir tarz olan Art Deco’ya da yönelikti (s. 22). Art Deco seri üretim ve tekrarın (montaj hattı) ruhunu çağrıştırmakla beraber süslemeye sırt çevirmiyor ve geleneksel olanların yerine makine-benzeri motifleri ikame ediyordu. Akım-çizgisel tarzda geometri ise Art Deco’dan daha soyut ve daha az temsiliydi (Batchelor, 2009, s. 22). Hatta Art Deco, yoğun bitkisel süslemelere dayalı Art Nouveau’nun bir melezleşmesi, güçlü bir felsefi, politik kökü veya amacı olmayan bir akım olarak görülüyordu (Knox, 2020, s. 159).

1930’lu yıllar makinenin sanat olarak kabulüne tanıklık ediyordu (Batchelor, 2008, s. 23) ve akım-çizgisel tarz dönemin bu makine estetiğinin açıkça bir parçasıydı. Ancak bu tarzın dayandığı estetik, Bauhaus ile tipik biçimde örneklenen ana akım (ya da klasik) modernist tasarım anlayışından da farklılaşıyordu. 1930’larda hem akım-çizgisel (elipsten türetilen) hem de neo-Platonik⁷ bir makine tarzını yansıtan klasik modernist tasarım (daire, kare ve üçgene dayanan) önemli tasarım deyimleri olarak öne çıkmıştı (Maffei, 2018, s. 113) ve bu ikisi arasında bir karşıtlık söz konusuydu. Örneğin John McAndrews, 1938’deki bir yazısında formun, kullanım,

mans için manipüle edilebilecek ya da mükemmelleştirilebilecek bir teknoloji olarak sunduğunu belirtir (s.327)

3 Kusurlu olanların ayıklanması yoluyla insan ırkının ıslahını konu edinen araştırı alanı.

4 Büyük Buhran, 1929’da başlayan ve yaklaşık 1939’a kadar süren dünya çapındaki ekonomik gerilemedir.

5 Bu tarz Hollywood tarafından da büyük rağbet görmüş ve William Cameron Menzies gibi sanat yönetmenlerinin tasarladığı film setlerinde izleyiciye yansıtılmıştır (Whiteson, 1990).

6 Bu doğrultuda Whiteson (1990), Art Deco’nun çoğu zaman akım-çizgisel tarzını da içerecek şekilde genişletildiğini belirtir ve bunun hatalı bir yaklaşım olduğuna vurgu yapar.

7 Neo-Platonik tasarım yaklaşımı, Platon’un ideal formlar teorisine dayanır. Modern Sanat Müzesi’nin 1934’teki “Makine Sanatı” sergisi kataloğunda Platon’un *Philebus*’undan alıntılanan pasajda belirtildiği gibi, düz çizgilerden ve dairelerden oluşan geometrik formlar “her zaman ve mutlak olarak güzel”dir (Harris, 2003, s.86). Marshall’a (2012) göre, Platon’un M.Ö. 4. yüzyılda geliştirdiği mimesis ontolojisinin- kopya olarak dünya görüşü- makine çağı olarak adlandırılan modern döneme bu denli uygun düşmesi çarpıcıdır (s.56). Modern Sanat Müzesi’nin direktörü Alfred Barr’ın belirttiği gibi, «modern malzemeler ve modern aletlerin hassasiyeti», Platon’un hayal ettiği ideallerini nihayet gerçeğe dönüştürülebilmesini mümkün kılmıştır (s.57).

8 1930’lardan itibaren ABD’de modernizmin yeniden tanımlanmasında kilit rol oynamış isimlerden biri olan John McAndrew (1904-1978), 1937-1941 döneminde New York’taki Modern sanatlar Müzesi (MoMA)’nin Mimari ve Tasarım Bölümü küratörlüğünü yürütmüştür.

malzeme ve üretim süreci tarafından belirlendiği Bauhaus'un ortodoks felsefesinin altını çizmiş ve yüksek hızda verimli bir şekilde hareket etmek için tasarlanmış nesnelerle ilişkili olan "akım-çizgiselleştirme"nin Bauhaus ile neredeyse hiçbir ilgisinin olmadığını ifade etmiştir (aktaran Bacon, 2018, s. 139). Johnson'ın (1990) belirttiği gibi 1920'lerin sert kenarlı geometrisi, akım-çizgisel tarzın kavisli formlarıyla önemli ölçüde yumuşatılıyordu ve ortaya çıkan şey tipik bir Amerikan melez moduydu (s. 198). Midall'sa (2019) modern mimarların teknolojinin işlevlerini açığa çıkardığı yerde, akım-çizgisi hareketinin tasarımcılarının bunları evcilleştirdiğini, makinelerin ve bunların iç işleyişinin güzelliğini vurgulayan klasik-modernist anlayışın aksine akım-çizgiselliğin tam da bunları gözlerden uzak tutmaya çalıştığını belirtmektedir (ss. 173-174). Yani aerodinamik özellikler kazandırılmış bir tost makinesinin ya da ütünün ardındaki tasarım anlayışı, modernist tasarımın 'form işlevi (fonksiyonu) izler' ilkesiyle açıkça çalışmaktadır.

Eleştirmen Sheldon Cheney (1886-1980)'nin, ki akım-çizgiselliğin en ateşli destekçilerinden biridir, harekete uhrevi bir işlev yüklemesi, şüphesiz sözü edilen bu çelişkiyi aşma isteğiyle ilgilidir: Cheney'nin 1936'da duruşma nesnelerinde aerodinamik hatların kullanılmasının uhrevi, en azından kozmik bir işlevi olduğunu öne sürmüş, böylesi bir nesneyle karşılaşan bir zihnin, tıpkı saygılı bir ortaçağ zihninin her şeyi haç sembolüyle ilişkilendirmesi gibi, onu çağın en göze çarpan sembolü olarak göreceğini öne sürmüştür (aktaran Striner ve Blair, 2014, s. 7).

Kirkham (1995) tarafından ifade edildiği gibi "makine estetiği" ve "organik modernizm" modernist tasarımın belirli açılardan birbiriyle çelişen iki ana koludur (s. 6) ve akım-çizgisellik makine çağı estetiği kadar, hatta ondan ziyade organik modernizm denilen anlayışı örneklemektedir. Bu doğrultuda Midall (2019) akım-çizgisi anlayışının, mekanik olanla organik olanı kaynaştırmaya yönelik bir Amerikan takıntısıyla ilişkili olduğunu belirtir (s. 173).

Bu kaynaştırma, harekete eril özellikler atfedilmesine de zemin hazırlamıştır: Lupton ve Miller'a (1996) göre akım-çizgiselliğin hareketi, eylemliliği ve ilerlemeyi çağırıştırması ve konik ve silindirik formlara olan eğilimi, onu eril cinsel çağrışımlar için hassas bir taşıyıcı haline getirmektedir. Bu doğrultuda yazarlar akım-çizgisellik literatüründe fallik sembolizmin kabul gören bir alt metin olduğuna dikkat çekerler (s. 67). Aynı noktayı öne çıkaran Cogdell (2004) de bu tarzın geleceğin dünyasının eril kontrolüne ilişkin olduğunu belirtir (s. 125). Örneğin Pennsylvania Demiryolları, endüstriyel tasarımcı Raymond Loewy'ye lokomotiflerini aerodinamik biçimde modernize ettirdiğinde, bir eleştirmen onları "süslenmiş devasa bir fallus" olarak adlandırmıştır (Meikle'dan aktaran Bailey, 2005, s. 90).

Akım-Çizgisel Modern'in Ayırt Edici Özellikleri

Bu doğrultuda Akım-çizgisel Modern, çağdaş olan diğer modern üslaplardan önemli ölçüde ayrılır. Art Deco ile olan temel farkı, süslemeye yaklaşımında görülür. Art Deco geleneksel süslemeyi reddetmekle birlikte onun yerine makine-benzeri motifleri ikame ederken, Akım-çizgisel tarz süslemeyi tamamen dışlar. Art Deco'nun temsili geometrisine karşılık, Akım-çizgisel tarz daha soyut bir geometrik anlayış benimser. Ayrıca Art Deco'nun belirgin bir felsefi ve politik temelden yoksun oluşuna karşılık, Akım-çizgisel Modern, Amerika'nın modernleşme idealinin cisimleşmiş halidir.

Bauhaus ve klasik modernizmle olan farkı ise daha derindir. Bauhaus'un 'form işlevi izler' ilkesine karşılık, Akım-çizgisel tarz işlevden bağımsız bir biçimsel dil yaratır. Bauhaus'un daire, kare, üçgen gibi sert geometrik formlarına dayalı makine estetiği yerine

elips ve eğrilerden türeyen organik formları benimser. Dahası, Bauhaus makinelerin iç işleyişini ve teknolojik işlevleri vurgularken, Akım-çizgisel tarz bunları gizleyerek dış kabuğa odaklanır.

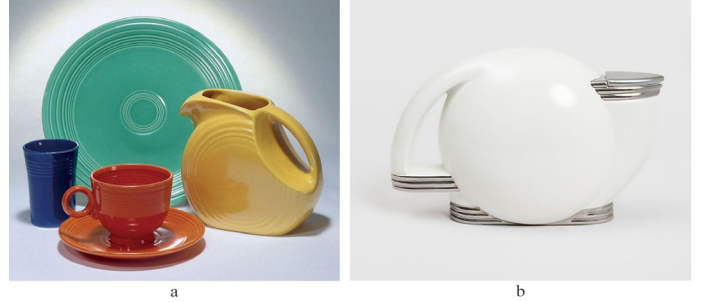
Yüksek modernizmin elitist tavrına karşılık, Akım-çizgisel tarzın popülist ve erişilebilir oluşu da önemli bir farktır. Bu tarz, yüksek modernizmin evrensel ilkeler arayışı yerine, Amerikan kültürüne özgü bir modernlik anlayışı sunar ve bunu yaparken ciddi ve katı olmak yerine eğlenceli ve mizahi öğelere yer verir. Bu özellikleriyle Akım-çizgisel Modern, modernist tasarımın genel ilkelerini kendine özgü bir yorumla ele almış ve Amerika'ya has yeni bir tasarım dili yaratmıştır.

Akım-Çizgisel Seramik Tasarımı: Aerodinamik Seramikler

ABD'nin modern seramik tasarımı anlayışını şekillendiren ilk etken, 19. yüzyılın son döneminden başlayarak İngiliz yazar, düşünür ve tasarımcı William Morris'in önderlik ettiği Sanatlar ve Zanaatlar hareketi olmuş, bu hareketin geleneksel üretim tarzlarına dönüş tutkusu ve toplumcu tonu, çoğu kez stilize edilmiş doğal motiflerin kullanıldığı süslemeci bir dil açığa çıkarmıştır. Daha sonra yüzyıl dönümünde Fransa'da ortaya çıkarak uluslararası bir nitelik kazanan Art Nouveau tarzının bitkisel, girift süslemeciliği Amerikan seramiklerinin genel görünümünü şekillendirmiştir. 1920'lerin sonu ve 1930'lu yıllarda ise Fransa kökenli bir diğer tarz olan Art Deco'nun belirgin bir etkisi söz konusudur. Streamline seramik tasarımı, tıpkı mimaride ve endüstriyel tasarımın diğer alanlarında olduğu gibi 1930'lardan başlayarak Art Deco'yla rekabet etmeye başlamıştır. 1930'ların Amerikan mutfaklarında sadece menüler ve mutfak aletleri değil seramik/porselen eşyalar da değişmiştir (Gdula, 2008, s. 59).

Bu değişimin muhtemelen en erken örneği Frederick Hurten Rhead (1880-1942) tarafından Homer Laughlin Company (Newell, Batı Virginia) için tasarlanan ve 1936'da piyasaya sürülen *Fiesta* takımıdır (Görsel 2-a). Rhead, gereksiz süslemelerden arındırılmış, uygun fiyatlı ama daha da önemlisi şık seramikler arayan Amerikan kitle pazarının sunduğu açılımı ilk fark edenlerden biriydi ve yeni akım-çizgisellik trendinden etkilenen ancak fiyatlardan rahatsız olan ortalama Amerikalılara aradıklarını sunmuştu (Gdula, 2008, s. 59).

Meikle'a (2005) göre tarihçi Regina Lee Blaszczyk, takımın üzerindeki eşmerkezli halkaların hem geleneksel çömlekçi çarkı izlerini hem de akım-çizgiselliğin gelecekteki imgelerini bir arada yansıttığını belirtmektedir (s. 129). *Fiesta* takımı, canlı renk kullanımıyla Art Deco tarzının özelliklerini taşıırken, formuyla akım-çizgisel estetiğe yönelmektedir. Bu özelliğiyle takım, Art Deco'dan akım-çizgisel tasarıma geçiş sürecini örneklemektedir.



Görsel 2.

(a) Frederick Hurten Rhead, Homer Laughlin Company için tasarlanan *Fiesta* yemek takımı, 1936, earthenware

(b) Paul Schreckengost, Gem Clay Forming Company için tasarlanan çaydanlık, 1938. Platin giydirmeli earthenware, 18.4 x 27.9 x 11.4 cm

9 Organik modernizm kalıplaşmış "işlevselci" mitlere ve geometrik biçime karşı çıkmıştır. Fakat bu karşı çıkış yaşam veya tasarım problemlerini çözmeye yönelik rasyonalist bir yaklaşımın reddi değil, tasarımda sezgisel, duygusal, psikolojik ve rasyonel olmayan unsurların tanınması için bir savunmadır (Kirkham, 1995, s.6).

Hall China (Ohio, ABD) firması 1930'ların sonunda akım-çizgisel estetiği yansıtan bir dizi ürün üretmiştir. 1937'de üretilmeye başlanan çaydanlık (Görsel 3-a), yumurta biçimli genel formu ve Schreckengost'un geometrik tasarımından farklılaşan oval hatlarıyla dikkat çeker. Tasarımda kulp ve kapak çevresinde platin bantlar yer almakta, gövdenin asimetrik formu ve ibrik yönündeki aerodinamik sonlanışı, dönemin akım-çizgisel tasarımlarında sıklıkla görülen hareket ve hız vurgusunu yansıtmaktadır. Aynı firma için J. Palin Thorley (İngiltere doğumlu, Amerikan, 1892-1987) tarafından 1939-40'ta tasarlanan seramik (stoneware) buzdolabı takımı da (Görsel 3-b) yatay çizgi bantlarıyla vurgulanmış yalın formları ve kompakt hacimleriyle akım-çizgisel tasarımın temel özelliklerini taşır. Thorley, Staffordshire'daı çömlekçi bir ailenin çocuğu olarak dünyaya gelmiş, Wedgwood, Simpsons ve New Chelsea gibi seramik firmalarında dekor ressamı ve tasarımcı olarak çalıştıktan sonra 1927 yılında Amerika Birleşik Devletleri'ne göç etmiştir. Buzdolabı setinin seramik üretim geleneğinden gelen bir endüstriyel tasarımcı tarafından tasarlanmış olması, onu burada incelenen diğer örneklerden ayıran önemli bir özelliktir.



Görsel 3.

(a) Akım-çizgisel seramik çaydanlık, ABD, y.1937

(b) J. Palin Thorley'nin tasarladığı sırlı stoneware ürünler: buzdolabı kutuları ve sürahiler, 1939-40

Anlamsal Değişim ve Organik Aerodinamizmin Öne Çıkışı

Russel Wright'ın (1904-76) Amerikan Modern yemek takımı, akım-çizgisel seramik tasarımının en geniş ticari başarıya ulaşmış örneğidir. Pile'a (2004) göre bu takım, Amerika'da piyasaya sürülen ilk yalın ve işlevsel seramik sofrta takımıdır (s. 357). Tasarım, topraklı ve yumuşak tonların kullanıldığı biyomorfik formlardan oluşmaktadır ve dönemin formal seramik üretiminden belirgin biçimde ayrılmaktadır (Görsel 4). Wright'ın tasarım yaklaşımı, yemek takımının işlevsel yönünü vurgulamaktadır; Koplos ve Metcalf (2010) aktardığına göre Wright, bir yemek takımının yemeğin kendisini öne çıkarması ve yemek deneyimine uygun bir atmosfer yaratması gerektiğini belirtmiştir (s. 164).



Görsel 4.

Russel Wright, Amerikan Modern sofrta takımı, earthenware, 1937

Wright'ın 1937'de tasarladığı bu takım radikal tasarım anlayışı nedeniyle başlangıçta üretici bulamamış, 1939'da Ohio'daki Steubenville Çömlekçilik tarafından üretilmeye başlanmıştır. Koplos ve Metcalf'a (2010) göre takım, iflas durumundaki firmanın finansal olarak toparlanmasını sağlamış ve üretimde kaldığı 20 yıl boyunca 200 milyon doları aşan satış geliriyle, o güne kadar üretilmiş tüm sofrta takımları arasında en yüksek satış rakamına ulaşmıştır (s. 164). Devine'a (2019) göre Amerikan Modern, üretim miktarı açısından en başarılı yemek takımlarından biri olmuştur.

Amerikan Modern takımının temel özelliklerinden biri, akım-çizgisel estetiğin organik (doğal) yönünün öne çıkarılmış olmasıdır. Hanks'e (1985) göre Wright, ABD'de Bauhaus'a dayalı temel geometrilere daha organik formlara geçiş yapan ilk kişi gibi görünmektedir (s. 113). Votolato (1998) takımı, "büyük ölçekli üretim ile sıcak dokunsal niteliklere sahip duysal formlar arasındaki birliğin erken bir örneği" olarak tanımlamakta ve tasarımın hem kıvrılan yaprakları anımsatan organik yapısına hem de dönemin modernist estetiğini yansıtan dinamik yönüne dikkat çekmektedir (s. 114).

Bu tasarımsal yaklaşımda Sigmund Freud'dan güçlü bir şekilde etkilenecek bilinçdışının yaratıcı potansiyalini ortaya koymayı amaçlayan Gerçeküstüçülük hareketinin ABD'deki takdiminin önemli bir payı var gibi görünmektedir.

Akımın Salvador Dali, Joan Miré ve Hans Arp gibi öncü isimlerine ait eserler 1920'lerin sonlarında New York galerilerinde ve 1936'da Modern Sanat Müzesi'nde (MoMA) sergilenmiş ve elbise tasarımından reklamcılığa, sanat fotoğrafçılığında vitrin tasarımına varıncaya değin hemen her alanı kısa sürede etkilemiştir. Bu akımın önemli bir özelliği de, erken yirminci yüzyılın mekanik şekillere yönelen ana akım modernist hareketlerinden farklı olarak biyomorfizmi, yani "yarı soyut organik formların kullanımını" benimsemiş olmasıdır. Örneğin bir dönem MoMA'nın müdürlüğünü yürüten William Rubin 1966'da Gerçeküstüçülüğün plastik gelişiminin diğer tüm belirleyicilerin üzerinde, biyomorfizm destanı olarak anlaşılabileceğini öne sürmüştür (aktaran Zalman, 2018, s. 120). Biyomorfik şekiller, örneğin Joan Miro ve Yves Tanguay gibi Gerçeküstüçü ressamların ve eriyen saatleri ve solan formları Gerçeküstüçülikle eşanlamalı hale gelen Salvador Dali'nin eserlerinde kilit öneme sahiptir.

Russel Wright da bu akımın etkisindeki isimlerden biridir ve Marcus'un (2019) ifadesiyle o Gerçeküstüçü akımın biyomorfik imgelerinden etkilenecek farklı bir estetik yol izlemiş ve Amerikan tasarımına gayri resmîlik ve esneklik getiren eksantrik organik şekillere dayalı ürünler ortaya koymuştur (s. 132). Wright'ın modernizmi popüler tüketim için evcilileştirmeyi amaçladığını yazan Meikle'a (2005) göre bu yemek takımı yumuşak, geniş kıvrımlarını Hans Arp ve Salvador Dali'den, toprak renklerini ve düzensiz sırlarını ise el yapımı çömleklerden ödünç almıştır (s. 152). Dolayısıyla Amerikan Modern, sadece endüstriyel seramik tasarımı açısından değil fakat Amerikan tasarımının geneli bağlamında mekanikten organik olana geçişi simgeleyen kilometre taşlarından biridir.¹¹

Sonraki on yıllarda bu organik-esaslı akım-çizgisel anlayışı devam ettiren iki önemli isim, Eva Zeisel ile Luigi Colani'dir.

Eva Zeisel (1906-2011), Macaristan doğumlu Amerikalı endüstriyel tasarımcı ve seramikçidir. Kirkham'a (2013) göre Zeisel, 20. yüzyıl tasarım dünyasının en önemli isimlerinden biri ve bir "tasarım efsanesi"dir. Zeisel, Russel Wright'ın organik-modernist yaklaşımını, Kirkham'ın (2013) 'oyunbaz' olarak nitelendirdiği kendine özgü bir üslupla geliştirmiştir. Macaristan, Almanya ve Sovyetler Birliği'nde

10 Staffordshire 18.yy.in ortalarından bu yana İngiltere'nin seramik üretim merkezidir.

11 Gdula (2008), "Russel ve [eşi] Mary Wright, Amerikan yaşam tarzını değiştirmek ve geliştirmek için doğmuşlardı" (s.90) demektedir.

çalıştıktan sonra 1938'de Amerika Birleşik Devletleri'ne göç eden Zeisel, Castleton China firması için 1942'de Museum (Müze) sofrasını tasarlamıştır (Görsel 5-a). ABD'de üretilen ilk porselen sofra takımı olan bu ürünü, 1946'da New York'taki Modern Sanatlar Müzesi'nde sergilenmiş ve Zeisel'in tanınırlığını artırmıştır.

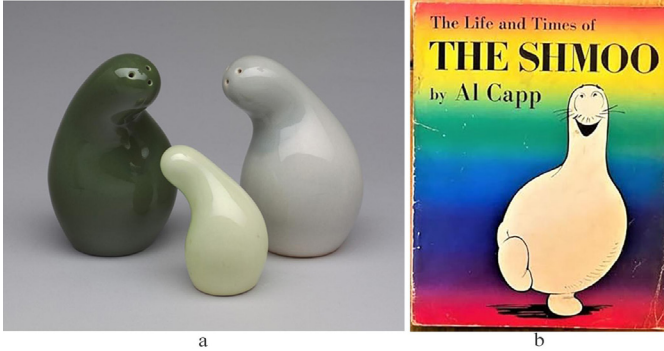


Görsel 5.

(a) Eva Zeisel, Müze sofra takımından 4 parça, porselen, 1942-45

(b) Eva Zeisel, Kasaba ve Ülke sofra takımından sürahiler ve tatlı tabakları, earthenware, 1946

Koplos ve Metcalf'a (2010) göre Müze takımı, tekrar eden formlar yerine birbiriyle ince ilişkiler kuran parçalardan oluşmakta ve yüzeylerin birbirine akıcı biçimde bağlandığı organik bir tasarım sunmaktadır (s. 205). Kirkham'a (2013) göre Zeisel'in organik tasarımları, "organik modernizm" olarak adlandırılan estetik anlayışın temel örneklerindendir ve o, Russel Wright'la beraber bu anlayışı ABD'deki seramik tasarımına taşımıştır (s. 11). Sellers'a (2021) göre Zeisel, makine estetiğini soğuk, ruhsuz ve aşırı doktriner bularak doğanın ve folklorik geleneklerin biçim dilini tercih etmiştir (s. 147). Kirkham'a (2013) göre Zeisel, dünyayı "makine çağı"ndan daha geniş terimlerle değerlendirmiş ve tasarımlarında "güzelliğin oyunbaz arayışı"nı hem mütevazı hem de iddialı bir şekilde vurgulamıştır (s. 11). Bu tasarım yaklaşımı, 1946'da Red Wing Pottery (Minnesota, ABD) için tasarladığı *Town and Country* (Kasaba ve Ülke) yemek takımında daha belirgin biçimde görülmektedir (Görsel 5-b).



Görsel 6.

(a) Eva Zeisel, Town and Country yemek takımından tuzluk ve biberlik, sırlı earthenware, y.1945

(b) Al Capp'ın Shmoo karakteri

Kasaba ve Ülke takımı parlak renkli sırlardan oluşan yumuşak, yuvarlak, biyomorfik formları ve bu formların geniş dışa dönük ağızlarıyla Zeisel'in "S" eğrilerini öne çıkaran kendine özgü tarzını yansıtmaktadır (Meikle, 2005, s. 152). Kirkham'a (2018) göre takım, 23 farklı renk seçeneğiyle tüketicilere kendi kombinasyonlarını

oluşturma imkânı sunmuş ve çok sayıda "bireysel eğlenceli parça" içermiştir (s. 114). Koplos ve Metcalf'a (2010) göre heykeltraş Jean Arp'in Gerçeküstücü insansılarını animsatan tuzluk ve biberlik (Görsel 6-a), takımın en dikkat çekici parçalarındandır (s. 205). Bu tuzluk ve biberlik, Al Capp'ın bir çizgi romanda ilk kez 1948'de yayınlanan *Shmoo* karakterine (Görsel 6-b) kaynaklık ettiği düşünülen parçalardır. ¹³ Richards'ın belirttiği gibi, tasarım bir anne-kız betimlemesi olarak kurgulanmıştır. ¹⁴

Wright ve Zeisel'in yemek takımlarının örneklediği organik tasarım anlayışının eleştirel ve ticari başarılarının esasen II. Dünya Savaşı sonrasında gerçekleşmesi, Maffei'ye (2018) göre, olasılıkla, savaş zamanının yıkıcı uygulamalarına tanık olduktan sonra teknolojiye daha az hayran bir toplumu yansıtmaktadır (s. 126). Sellers (2021) ise bu bağlamda savaş sonrası dönemdeki tüketici patlamasından ve taze, gündelik yaşam tarzlarına yönelik arzudan söz etmektedir (s. 149).

Sonraki on yıllarda akım-çizgiselliği organik bir yaklaşımla sürdüren önemli bir tasarımcı, Luigi Colani (1928-2019)'dir. Colani, "akım-çizgisel biyo-mimik"¹⁵ şekilleri ve eklemlerle tasarım fikirleriyle tanınmıştır. Colani kendi tarzını "biyotasarım" olarak adlandırmış, doğanın ekonomik ve güzel formlar oluşturma becerisine saygısını vurgulayarak her şeyi köşeli hale getiren makine estetiğini sorgulamıştır (Parsons, 2019, s. 55; Morris, 2016, s. 76). Colani'nin Alman Rosenthal firması için 1971'de tasarladığı çaydanlık, akım-çizgisel tarzın karakteristik formu olan "gözyaşı damlası" biçimindedir (Görsel 7-a).

Sonraki on yıllarda akım-çizgiselliği tıpkı Zeisel gibi organik bir yaklaşımla devam ettiren önemli bir isim "akım-çizgisel biyo-mimik" şekilleri ve eklemlerle tasarım fikirleriyle tanınan Luigi Colani (1928-2019)'dir. Kendi tarzını "biyotasarım" olarak adlandırmış olan Colani doğanın ekonomik ve güzel formlar oluşturma becerisine saygısını ifade etmiş ve neden her şeyi köşeli hale getirmesi gerektiğini, yani makine estetiğini sorgulamıştır (Parsons, 2019, s. 55; Morris, 2016, s. 76). Colani'nin Alman Rosenthal firması için 1971'de tasarladığı çaydanlığın biçimi, doğrudan, akım-çizgisel tarzın özü niteliğindeki "gözyaşı damlası"na dayanmaktadır (Görsel 7-a).



Görsel 7.

(a) Luigi Colani, çay takımı (çaydanlık; sütlük; şekerlik; fincan; fincan tabağı), porselen, 1975

(b) Colani'nin tasarladığı banyo donatıları, 1971

Colani'nin köklü bir seramik üreticisi olan Villeroy & Boch firması için 1975'te tasarladığı banyo donatıları, "biyotasarım" anlayışının seramik sağlık-gereçleri alanındaki uygulamasıdır (Görsel 7-b). Mettlach'a (2023) göre Colani'nin organik ve akışkan formları, banyonun bir rahatlama ve yenilenme mekanı olarak yeniden tanımlanmasında önemli rol oynamış ve banyo tasarımında yeni bir yaklaşımı temsil etmiştir.

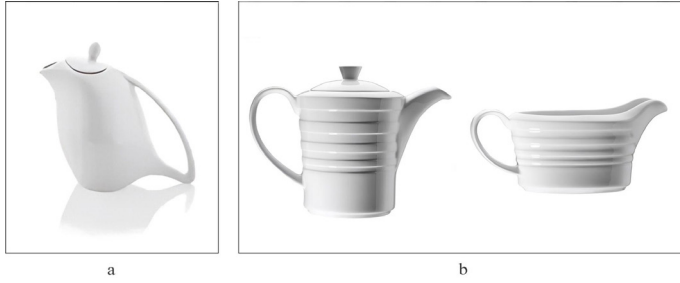
¹² Bu, adı geçen müzenin bir kadın tasarımcıya adanmış ilk sergisiydi (Koplos ve Metcalf, 2010, s. 205).

¹³ Eva Zeisel'in kızı Jean Richards yemek takımlarının piyasaya sürülmesinden iki yıl sonra karikatürist Al Capp'ın, tuzluk ve biberliğe şüpheli bir şekilde benzeyen bir grup tuhaf karakteri gösteren çizgi romanıyla ortaya çıktığını belirtmektedir (Devine, 2018).

¹⁴ Jean Richards tuzluk ve biberlik ikilisine esin kaynağı olan şeyin annesi Eva Zeisel ve kendisi olduğu bilgisini vermektedir (Devine, 2018).

¹⁵ 1990'ların ikinci yarısında popüler hale gelen biyomimikri terimi, doğayı inceleyen ve daha sonra sürdürülebilirlikle ilgili sorunları tasarlamak ve ele almak için doğayı taklit eden bir disipline işaret eder.

Günümüz endüstriyel seramik tasarımında organik ve akışkan formlar, yatay hız bantları gibi akım-çizgisel estetiğe özgü özellikler hala kullanılmaktadır.



Görsel 8.

(a) Güral Porselen Dublin Kahvedanlık, porselen

(b) Kütahya Porselen Şato Serisi yemek takımından kahvedanlık (solda) ve sosluk, porselen

Güral Porselen (Kütahya) tarafından üretilen Dublin kahvedanlık, tabandan gövdeye, kulpa ve ağza uzanan kesintisiz hatları ve süslemelerden arındırılmış tasarımıyla akım-çizgisel estetiğin organik form anlayışını yansıtmaktadır (Görsel 8-a). Kütahya Porselen'in Şato yemek takımında ise parçaları kuşatan paralel, yatay çizgiler, akım-çizgisel tasarımın karakteristik hız bantlarını çağrıştırmaktadır (Görsel 8-b). Bu hız bantlarının 21. yüzyıl Türkiye'sinde tüketici tercihleri üzerindeki etkisinin incelenmesi ayrı bir araştırma konusu olmakla birlikte, Şato serisinin, 1930'ların hız ve dinamizm odaklı Amerikan tüketici kültüründe karşılık bulabilecek bir tasarım dili sunduğu söylenebilir. Ross'a (1991) göre akım-çizgisel nesneler "sessizce, hızla, sorunsuz ve hijyenik bir şekilde bir yere gidiyormuş gibi" görünmektedir (s. 113) ki bu tanımlama, söz konusu güncel tasarımlar için de geçerlidir.

Değerlendirme ve Sonuç

"Yeni çağ", Amerikan kültüründe I. Dünya Savaşı'nın sona erdiği 1918'den ABD'nin II. Dünya Savaşı'na girdiği 1941'e kadar uzanan döneme işaret etmektedir. ABD'de genellikle bir kültürel modernizasyon dönemi olarak görülen bu 23 yıl, 1920'lerin baş döndürücü refahı ile 1930'ların keskin bunalımı ile işaretlenir ve bu, sosyal, ekonomik ve politik zorunlulukların Amerikan tasarımını doğrudan etkilediği bir dönemi temsil eder. Akım-çizgisel Modern, söz konusu zorunluluklar içinde doğmuş saf bir Amerikan tarzıdır.

Fallik sembolizme dayalı eril bir gelecek tasavvuru öneren, öjeni kavramıyla yakından ilişkili olan, kadın bedeninin ve hatta spesifik olarak kadın göğüslerinin şekillenmesinde bile manidâr bir rol oynayan, işlevselciliği reddederek "işlevden önce biçim" fikrine daha önce görülmemiş bir vurgu yapan bu tarz, temel olarak "arzu nesneleri" üretmeye odaklanmış popülist bir estetik olarak görülmüş ve ana akım modernistlerin makine estetiğinden çok II. Dünya Savaşı sonrasında yükselişe geçen organik modernizme daha yakın bir biçim dili önermiştir.

Akım-çizgisellik başlangıçta bir modernizm parodisinin örneklerini sunarken, II. Dünya Savaşı'ndan sonra daha organik bir tasarım anlayışına doğru evrilmiştir. Bu değişim, endüstriyel seramik tasarımında estetik ve işlevselliği dengeleyen yenilikçi yaklaşımlar olarak öne çıkmıştır. Özellikle Frederick Hurten Rhead, Paul Schreckengost, Russel Wright, Eva Zeisel ve Luigi Colani gibi tasarımcıların çalışmaları, bu tarzın seramik üzerindeki estetik ve işlevsel etkilerini gözler önüne sermiştir. Bu tasarımcılar, seramiği sadece bir günlük kullanım malzemesi olarak görmekten öte, estetik bir obje olarak ele almış ve akım-çizgisel estetiği seramiğe başarılı bir şekilde uygulamışlardır.

Aerodinamik araç tasarımlarından ödünç alınmış "akışkan" formla-

ryla bu tarz, sadece Art Deco'dan değil, soyut bir makine estetiğini yansıtan ve dolayısıyla ana-akım/klasik modernist tasarımı temsil eden Alman Bauhaus'tan da açıkça farklılaşmaktadır. Ross (1991) tarafından ifade edildiği gibi, aerodinamik tasarımdan parabolik eğriyi alan akım-çizgiselliğin en hareketsiz nesnelere bile dinamizm kazandırma yeteneği, modernist geometrik tasarımın daha sert, durağan estetiğinden farklıydı. Böylelikle Bauhaus modernizminin münzevi havasının aksine, Akım-çizgisellik ilerici kültürüne daha eğlenceli ve stilistik olarak daha etkileyici bir yaklaşım getirmiştir (s. 113). Snyder'ın (2006) ifadesiyle, bu hareket modernist olmakla beraber halk için daha erişilebilir, daha samimiydi ve yüksek modernizmden daha fazla mizah sunuyordu (s. 176). Üstelik bu yaklaşım, akışkan bir dinamizm verilen durağan nesnelerde aşıkâr olduğu üzere, yüksek modernistlerin işleve öncelik veren yaklaşımıyla da barışık değildir. Akım-çizgisellik, Adams (2023) tarafından özetlendiği gibi hem bir "deri" hem de bir "aura" yaratan ve böylece modern tasarımın "biçim işlevi takip eder" mantığını altüst eden bir tür zarflamaydı (s. 404). Çok bilinen bir Türk atasözünü tersine çevirerek ifade etmek gerekirse, bu yaklaşım "mazrufa (öze, içeriğe) değil zarfa bakmayı" teşvik ediyordu.

İşlevselcilikten bu sapma, geçmişte ve günümüzde bu harekete dönük eleştirilerin beslendiği en büyük kaynak olmuştur. Örneğin, MoMA'nın 1942'deki resmî bültenlerinden birinde bir ekmek kızartma makinesi, «sanki saatte 200 mil hızla havada süzülme için tasarlanmış gibi» denilerek yerilmiş ve bunun kahvaltı masasında kullanılan bir alet için mutsuz bir kullanım olduğu vurgulanmıştır (aktaran Zalman, 2018, s. 43). Oklahoma Üniversitesi'nden Michael Snyder (2006), aynı gerekçelerle akım-çizgiselliği bir "modernizm parodisi" olarak değerlendirirken (s.176), Lupton ve Miller (1996) sonraki kuşak eleştirmenler tarafından bu tarzın "en absürd teatral stil" olarak anıldığını belirtirler (s. 65).

Frederick Hurten Rhead'in Fiesta yemek takımı ve özellikle bu takımdaki sürahi (Görsel 2-a), Paul Schreckengost'un çaydanlığı (Görsel 2-b), Hall China firması üretimi tasarımcısı bilinmeyen çaydanlık (Görsel 3-a) ve J. Palin Thorley'nin stoneware buzdolabı kapları (Görsel 3-b), aerodinamik hatları ve yatay hız bantları gibi dönemin uçak/gemi tasarımlarına atıfta bulunan çeşitli biçimsel özellikleriyle absürd bir teatralliği endüstriyel seramik alanında örneklemektedirler.

Bu bağlamın önemli bir parçası da seramik nesnelere atfedilen dişil kimliktir. Rawson (1984) tarafından özlü ve isabetli biçimde ifade edildiği gibi pek çok kültür, seramik kap-kacağı ile kadınsılık olarak gördüğü şey arasında yakın bir metaforik ilişki hissetmektedir (s. 101) ve Batı kültürü özelinde ithal Çin porseleninin kabaca 17. yüzyıldan bugüne uzanan hayli belirgin bir dişil karakteri vardır (Smith, 2018, s. 113). Bu durum, akım-çizgiselleştirilmiş yani eril bir karakter yüklenmiş -hatta fallik bir sembol haline dönüştürülmüş- seramik nesne açısından ikircikli bir durum ve bir tür anlamsal gerilim oluşturmış gibi görünmektedir. Yukarıdaki dört örnekte sanki doğası kadınsı olan bir şey, yapay bir erkeklik maskesi altında arz-ı endam etmektedir.

Akım-çizgiselliğin kendi içindeki evrimi ve II. Dünya Savaşı sonrasındaki anlamsal değişimi, seramik özelinde bu yapay eril görünümün bir kenara bırakılmasına ve dişilikle ilişkilendirilen eğrisel hatlarıyla seramik nesnenin doğasına daha uygun bir biçime bürünmesine sebep olmuştur. Bu değişim, seramik tasarımında daha organik ve doğal formların ön plana çıkarmıştır.

Özü itibarıyla bir doğa-makine bileşimi ya da Midal'ın (2019) ifadesiyle "mekanik olanla organik olanı kaynaştırmaya yönelik bir Amerikan takıntısı" (s. 173) olan bu tarzın kendi iç dengesi, savaş sonrasında organik/doğal olan lehine değişmiş ve "bio-dinamik" bir tasarım anlayışı ortaya çıkmıştır. Russel Wright'ın Amerikan Modern'i (Görsel 4), Eva Zeisel'in sofa takımları (Görsel 5-a ve b) ve

Luigi Colani'nin tasarımları (Görsel 7-a ve b) bu anlayışı endüstriyel seramik tasarımı bağlamında tipik biçimde örneklemektedir. Ayrıca bu noktada MoMA'nın tasarım küratörü Paola Antonelli'nin Zeisel için söylediği "bugün seramikten beklediğimiz [vurgu eklendi] organikliği, zarafeti ve akışkanlığı mümkün olduğunca çok insana ulaştırıyor" (aktaran Sellers, 2021, s. 149) ifadesi üzerinde durulmalıdır. Açık ki Antonelli, tıpkı pek çokları gibi seramik nesneler için mekanik değil fakat organik bir yapıyı daha uygun bulmakta hatta "organik"ten hemen sonra "zarafet" kelimesini de ekleyerek muhtemelen istemsizce bu dalı kadınsılıkla ilişkilendirmektedir. Nitekim Young ve Young (2010) savaş sonrası dönemde üreticilerin "Bir ürün sıcak, kucaklayıcı şekillere mi (rahim gibi, kadınsı) yoksa keskin, geometrik çizgilere mi (agresif, erkeksi) sahip olmalıdır?" (s. 267) sorusuna odaklandıklarını belirtmektedir. Bu doğrultuda akım-çizgiselliğin organik varyantını örnekleyen yukarıdaki ürünlerde, metaforik cinsel kimlik açısından seramiğin alışıldık rolüne geri döndürülmüş olduğunu söylemek mümkündür.

Sonuç olarak, Akım-çizgisel Modern, seramik tasarımında estetik ve işlevselliği dengeleyen bir yaklaşım sunarak, modern tasarımın gelişiminde önemli bir rol oynamıştır. Bu çalışma, seramik tasarımının modern tasarım tarihi içindeki yerini daha iyi anlamayı sağlayarak bu alandaki bilgi boşluğunu doldurmayı ve modern tasarım tarihi araştırmalarına katkıda bulunmayı hedeflemektedir. Akım-çizgiselliğin evrimi, endüstriyel tasarımın ve özellikle seramik tasarımının geçirdiği dönüşümleri yansıtarak, günümüzde de estetik ve işlevsellik arasında bir denge arayan tasarımcılar için ilham kaynağı olmaya devam etmektedir.

Hakem Değerlendirmesi: Dış bağımsız.

Çıkar Çatışması: Yazar, çıkar çatışması bildirmemiştir.

Finansal Destek: Yazar, bu çalışma için finansal destek almadığını beyan etmiştir.

Peer-review: Externally peer-reviewed.

Conflict of Interest: The author have no conflicts of interest to declare.

Financial Disclosure: The author declared that this study has received no financial support.

Kaynakça

- Adams, H. (2023). Raymond Loewy (1891-1985). C. C. Eldredge (Ed.), *The unforgettables: Expanding the history of American art* içinde (s.403-408). University of California Press.
- Bacon, M. (2018). *John McAndrew's modernist vision: From the Vassar College Art Library to the Museum of Modern Art in New York*. Princeton Architectural Press.
- Bailey, L. W. (2005). *The enchantments of technology*. University of Illinois Press.
- Batchelor, B. (2009). *American Pop: Popular culture decade by decade*. Greenwood.
- Berney, A. (2001). Streamlining breasts: The exaltation of form and disguise of function in 1930s' ideals. *Journal of Design History*, 14(4), 327-342. <http://www.jstor.org/stable/3527260>
- Bush, D. J. (1974). Streamlining and American industrial design. *Leonardo*, 7(4), 309. <https://doi.org/10.2307/1573060>
- Cogdell, C. (2004). *Eugenic design: Streamlining America in the 1930s*. University of Pennsylvania Press.
- Cox, T. (2013). *Airstream: The silver RV*. Shire.
- Çelik, A. (2021). Türkiye Türkçesinde bir söz dizimi terimi önerisi: Kısa çizgi öbeği (Kısa çizgi işaretiyle kurulmuş bütünlüklik bildiren öbek). *Çeşm-i Cihan: Tarih - Kültür ve Sanat Araştırmaları E-Dergisi*, 8(2), 147-165. <https://doi.org/10.30804/cesmicihan.1008186>
- Devine, D. (2018, Aralık). *Eva Zeisel's shakers*. Maine Home + Design. Erişim adresi (12 Mart 2024): <https://mainehomedesign.com/design-lesson/eva-zeisels-shakers/#close>
- Erlhoff, M. & Marshall, T. (Eds.). (2008). *Design dictionary: Perspectives on design terminology*. Birkhauser Boston.
- Gdula, S. (2008). *The warmest room in the house: How the kitchen became the heart of the Twentieth-Century American home*. Bloomsbury Press.
- Hanks, D. A. (1985). *High styles: Twentieth-century American design*. Whitney Museum of American Art.
- Harris, R. (2003). *Necessity of artspeak: The language of arts in the Western tradition*. Bloomsbury Publishing.
- Harwood, J. (2011). *The interface: IBM and the transformation of corporate design, 1945-1976*. University of Minnesota Press.
- Johnson, D. T. (1990). *American portrait miniatures in the Manney collection*. ABRAMS.
- Kirkham, P. (1995). *Charles and Ray Eames: Designers of the twentieth century*. MIT Press.
- Kirkham, P. (2013). Eva Zeisel: Design legend 1906-2011. P. Moore, P. Wolfram ve P. Kirkham (Ed.), *Eva Zeisel: Life, design, and beauty* içinde (s.9-45). Chronicle Books.
- Kirkham, P. (2018). Eva Zeisel: The "merry-souled" designer's playful search for beauty. M. Obniski ve D. Alfred (Ed.), *Serious play: Design in midcentury America* içinde (s.103-121). Yale University Press.
- Knox, P. L. (2020). *Better by design?: Architecture, urban planning, and the good city*. Virginia Tech Publishing.
- Koplos, J. & Metcalf, B. (2010). *Makers: A history of American studio craft*. The University of North Carolina Press.
- Liebs, C. (1995). *Main street to miracle mile: American roadside architecture*. Johns Hopkins University Press.
- Lupton, E. & Miller, J. A. (1996). *Bathroom, the kitchen, and the aesthetics of waste*. Princeton Architectural Press.
- Maffei, N. P. (2018). *Norman Bel Geddes: American design visionary*. Bloomsbury Publishing.
- Marcus, G. H. (2019). *Introduction to modern design: Its history from the eighteenth century to the present*. Bloomsbury Visual Arts.
- Marshall, J. J. (2012). *Machine Art, 1934*. University of Chicago Press.
- Meikle, J. L. (2005). *Design in the USA*. Oxford University Press.
- Mettlach, M. H. (2023, 9 Kasım). *A family affair: 275 years of Villeroy & Boch*. Architonic. Erişim adresi (11 Şubat 2023): <https://www.architonic.com/fr/story/villeroy-boch-a-family-affair-275-years-of-villeroy-boch/20748008>
- Midall, A. (2019). *Design by accident: For a new history of design*. Sternberg Press.
- Morris, R. (2016). *The fundamentals of product design* (2. bs.). Bloomsbury Publishing.
- Parsons, T. (2019). *Thinking objects: Contemporary approaches to product design*. Bloomsbury Visual Arts.
- Pile, J. F. (2004). *A history of interior design*. Wiley.
- Polatkan, A. H. & Özer, F. (2006). Art Deco mimarlığının kavramsal içeriği. *itüdergisi/a*, 5(1), 89-98.
- Rawson, P. (1984). *Ceramics*. University of Pennsylvania Press.
- Ross, A. (1991). *Strange weather: Culture, science and technology in the age of limits*. Verso.
- Sellers, L. (2021). *Women design: Pioneers from the twentieth century to today*. Frances Lincoln.
- Smith, K. (2018). Manly objects? Gendering armorial porcelain wares. M. Finn ve K. Smith (Ed.), *The East India Company at home, 1757-1857* içinde (s.113-131). UCL Press.
- Snyder, M. (2006). Premonitions of the postmodern: Aldous Huxley's After Many a Summer Dies the Swan and Los Angeles in the thirties. J. Meckier ve B. Nugel (Ed.), *Aldous Huxley Annual: A journal of Twentieth-Century thought and Beyond* içinde (s.167-193). LIT Verlag Münster.
- Striner, R. & Blair, M. (2014). *Washington and Baltimore Art Deco: A design history of neighboring cities*. Johns Hopkins University Press.
- Votolato, G. (1998). *American design in the twentieth century: Personality and performance*. Manchester University Press.
- Whiteson, L. (1990, 11 Şubat). The graceful lines of Streamline Moderne. *Los Angeles Times*. Erişim adresi (13 Nisan 2023): <https://www.latimes.com>

com/archives/la-xpm-1990-02-11-re-632-story.html

Young, W. H. & Young, N. K. (2010). *World War II and the postwar years in America: A historical and cultural encyclopedia* [2 Cilt]. ABC-CLIO.

Zalman, S. (2018). *Consuming surrealism in American culture: Dissident modernism*. Routledge.

Görsel Kaynakça

Görsel 1.

- Wikipedia. (2024, 29 Ocak). *Pioneer Zephyr*. Erişim tarihi: 25 Ekim 2024, https://en.wikipedia.org/wiki/Pioneer_Zephyr
- National Air and Space Museum. (2010, 25 Ekim). *The airplane and streamlined design*. Erişim tarihi: 23 Ekim 2024, <https://airandspace.si.edu/stories/editorial/airplane-and-streamlined-design>

Görsel 2.

- Meikle, J. L. (2005). *Design in the USA*. Oxford University Press.
- Philadelphia Museum of Art. (2024). "Teapot," Philadelphia Museum of Art, <https://philamuseum.org/collection/object/343513>

Görsel 3.

- Replacements. (t.y.). *Streamline shape teapot no lid*. Erişim tarihi: 23 Ekim 2024, <https://tinyurl.com/ycxj5f9t>
- Cambi Casa d'Aste. (2024). *Arti Decorative del XX secolo - I*. <https://tinyurl.com/hrfzh5ah>

Görsel 4.

- 2024 International Museum of Dinnerware Design. *American Modern Dinnerware*. Erişim tarihi: 25 Ekim 2024, <https://dinnerwaremuseum.org/main/one-table/american-modern/>

Görsel 5.

- The Museum of Modern Art. *Museum Dinnerware*. Erişim tarihi: 25 Ekim 2024, https://www.moma.org/collection/works/2646?artist_id=6556&page=1&sov_referrer=artist
- Eva Zeisel. *Town and Country Dinnerware*. Erişim tarihi: 25 Ekim 2024, <https://collections.discovernewfields.org/art/artwork/41840>

Görsel 6.

- The Museum of Modern Art. *Town and Country Salt and Pepper Shakers*. Erişim tarihi: 25 Ekim 2024, <https://www.moma.org/collection/works/3478>
- Al Capp. *Shmoo*. Erişim tarihi: 25 Ekim 2024, <https://en.wikipedia.org/wiki/Shmoo>

Görsel 7.

- The British Museum. *Teapot Set*. Erişim tarihi: 25 Ekim 2024, https://www.britishmuseum.org/collection/object/H_2014-8024-510-a-h
- Villeroy & Boch. *Bathroom Fixtures*. Moldenhauer, 2023. Erişim tarihi: 22 Ekim 2024, <https://www.stylepark.com/en/news/villeroyboch-bathroom-design-mettlach-history-family-stylepark-magazine>

Görsel 8.

- Güral Porselen, (2024). Güral Porselen resmi web sitesi, <https://www.guralporselen.com>
- Kütahya Porselen, (2023). Kütahya Porselen resmi web sitesi, <https://kutahyaporselen.com/>

Structured Abstract

This article explores the relationship between Streamline Moderne and industrial ceramic design from the 1930s to the 1980s, focusing on the style's aesthetic and functional impact on ceramics.

A comprehensive review of academic articles, books, theses, and exhibition catalogs was conducted to identify the theoretical foundations and aesthetic characteristics of Streamline Moderne, providing insights into the style's theoretical underpinnings and aesthetic features, and identifying its intersections with ceramic design.

A visual analysis of ceramic products considered representative of the style identified from museum collections, exhibition catalogs, and online databases was conducted with particular focus on their design features, materials, and production techniques. This detailed evaluation of the aesthetic and functional properties of the ceramics aimed to deepen the understanding of how the principles of Streamline Moderne were applied to ceramic design.

Finally, a comparative historical analysis was carried out to identify the interactions and separations of Streamline Moderne with/from other significant design movements such as Art Deco, Bauhaus, and Organic Modernism, exploring the evolution of the style, especially its transition from theatrical modernism to more organic aerodynamic design in the post-World War II era. The data were analyzed thematically addressing the aesthetic and functional aspects of Streamline Moderne, as well as its influence on ceramic design and its historical evolution.

The present study's findings suggest that Streamline Moderne introduced innovative approaches to ceramic design through its balance of aesthetics and functionality. The aerodynamic impression of speed imparted by Streamline Moderne through its integration of visual elements with fluid lines and forms, including curvilinear surfaces, oval corners, and parallel lines, differentiated the style not only from Art Deco but also from the abstract machine aesthetics of mainstream modernist design represented by the German Bauhaus movement.

The analyses revealed that Streamline Moderne imparted dynamism into even the most static objects through its parabolic curves, contrasting sharply with the more rigid and static aesthetics of modernist geometric design, making Streamline Moderne more engaging and stylistically appealing than the more reclusive air of Bauhaus modernism. On the whole, Streamline Moderne was more accessible, sincere, and humorous than high modernism, and resonated more with the general public.

Post-World War II, the semantic shift within Streamline Moderne led to the abandonment of its artificial masculine influence in ceramics in favor of curvilinear forms associated with femininity, leading to its evolution into more organic and bio-dynamic designs involving natural forms and a greater balance between aesthetics and functionality. The resulting shift towards organic forms and the use of inherent feminine qualities in ceramics can clearly be seen in Russel Wright's American Modern, Eva Zeisel's dinnerware sets, and Luigi Colani's designs.

This study also highlights the unique ability of Streamline Moderne to create both a "skin" and an "aura" around objects, challenging the modern design ethos of "form follows function". By integrating aesthetic elements that convey both dynamism and elegance, Streamline Moderne subverted the strict functionalism of high modernism to offer a more holistic and human-centered approach to design.

Streamline Moderne's internal evolution and post-World War II semantic shift significantly influenced industrial ceramic design. The style's move towards more organic and feminine forms in the post-war era under the influence of key designers marked a notable departure from its earlier, more mechanical aesthetics, underscoring the flexibility and enduring appeal of Streamline Moderne, which continues to inspire contemporary designers.

The findings of this study enhance the understanding of the role of ceramic design in modern design history, emphasizing the shift towards organic forms and the inherent feminine qualities that ceramics embody. The innovative approaches and aesthetic principles introduced by Streamline Moderne, balancing innovation with tradition, contributed significantly to both modern design history and industrial ceramic design. This research fills a gap in the existing literature through its detailed examination of Streamline Moderne's impact on ceramics and its broader implications for design.

A Study on the Concept of "Uncertainty" in Ceramic Art

Seramik Sanatında "Belirsizlik" Kavramına İlişkin Bir İnceleme

Sinan AVİNAL 

Aygün DİNÇER KIRCA 

Mimar Sinan Fine Arts University, Faculty of Fine Arts, Department of Ceramics and Glass, Istanbul, Türkiye

This paper was produced from Sinan Avinal's Proficiency in Art thesis titled "Analysis of perceptual uncertainty through ceramic artifacts" (2023).



ABSTRACT

Uncertainty is a concept at the intersection of various disciplines, such as art, philosophy, and science. Although it often has a negative connotation, it is a force that stimulates creativity. It is an essential element that encourages creative thinking in human discovery and invention processes. The human mind has endeavored to make sense of the world with quantities and numerical expressions by seeking certainty instead of abstract and uncertain relationships. This tendency can be traced back to the origins of mathematics and geometry. Ancient Greece was central to the Presocratic thinkers' efforts to explain the basic components of the universe and events. In the 20th century, with the emergence of the philosophy of indeterminism, the concept of uncertainty brought up other concepts, such as chance, coincidence, and unpredictability in art. It paved the way for artists to address these concepts. In ceramic art, the production process inevitably involves uncertainties, which allows artists to integrate unpredictable elements and unexpected outcomes, particularly during the firing stage. In addition, it has been observed that the uncertainties created by the imitation skills of the ceramic material and the various decor methods that artists can apply to its surface and the uncertainties created by perception are frequently addressed. In this context, the concept of uncertainty is investigated in the triangle of science-philosophy-art, how it takes place in art is explained, and its role in both the production process and perception in ceramic art is analyzed.

Keywords: Ceramic Art, uncertainty, perception, chance, coincidence, indeterminism

ÖZ

Belirsizlik; sanat, felsefe ve bilim gibi çeşitli disiplinlerin kesişim noktasında bulunan bir kavramdır. Çoğunlukla olumsuz bir çağrışım yapsa da yaratıcılığı harekete geçiren bir güç niteliğindedir. İnsanın keşif ve icat süreçlerinde yaratıcı düşüncüyü teşvik eden temel unsurlardan biridir. İnsanın zihni, soyut ve belirsiz ilişkiler yerine kesinlik arayışına yönelerek, dünyayı nicelikler ve sayısal ifadelerle anlamlandırma gayreti göstermiştir. Bu yönelimin matematik ve geometrinin kökenlerine dek uzandığı, Antik Yunan'da ise, Presokratik düşünürlerin evrenin temel bileşenleri ve olayları açıklama çabalarının merkezinde yer aldığı görülmektedir. 20. yüzyıla gelindiğinde, indeterminizm felsefesinin ortaya çıkışıyla birlikte belirsizlik kavramı sanatta; şans, rastlantı ve öngörülemezlik gibi diğer kavramları gündeme getirmiş ve bu kavramların sanatçılar tarafından ele alınmasının önünü açmıştır. Seramik malzeme özelinde bakıldığında, üretim sürecindeki kaçınılmaz belirsizlikler, seramik sanatçıları için öngörülemeyen unsurları ve pişirme sürecinde ortaya çıkabilecek beklenmedik sonuçları sanat pratiklerine dahil edebildikleri bir ortamı yaratmış olur. Bunun yanı sıra, seramik malzemenin taklit becerisi ve yüzeyine uygulanan çeşitli dekor yöntemleri ile algılamanın yarattığı belirsizliklerin de sıklıkla ele alındığı gözlemlenmiştir. Bu bağlamda, belirsizlik kavramı bilim-felsefe-sanat üçgeninde araştırılarak, sanatta nasıl yer edindiği açıklanmış ve seramik sanatı özelinde hem üretim sürecindeki hem de algılamadaki rolü üzerinde incelemeler yapılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Seramik sanatı, belirsizlik, algılama, şans, rastlantı, indeterminizm

Introduction

Uncertainty is defined as insufficient information to understand a situation or the absence of information that can solve the uncertainty (Rosen, Knäuper, & Sammut, 2006). Individuals may experience uncertainty if the situation encountered does not contain enough information, in other words, if it is new or contains too much information to confuse or if the existing information is contradictory (Budner, 1962). This definition emphasizes that the individual needs information to eliminate uncertainty.

Uncertainty, often associated with negative emotions in human psychology, also plays a crucial role in creative processes. Situations such as contradiction, indecision, and uncertainty are perceived as uncertainty by the human brain. Although it is perceived as an undesirable psychological effect on human beings in a negative sense at first glance, from the first moment of human existence, from the invention of fire to the discovery of continents, and today, from the discovery of unknown aspects of space to the development of quantum physics, it has led people to discover the non-existent with the sense of curiosity, it has aroused at every scientific break.

In art, the presence of uncertainty takes place both as an element that develops the artist's creativity in the production process and with the positive and negative effects that the viewer faces during perception. Of course, a work owes its existence to the artist and the viewer. Therefore, it is necessary to address the issue of uncertainty separately through these two elements. No matter how directly

Received/Geliş Tarihi: 31.05.2024

Revision Requested/Revizyon Talebi: 04.06.2024

Last Revision/Son Revizyon: 25.10.2024

Accepted/Kabul Tarihi: 05.03.2025

Publication Date/Yayın Tarihi: 21.03.2025

Corresponding Author/Sorumlu Yazar:
Sinan AVİNAL
E-mail: sinan.avinal@msgsu.edu.tr

Cite this article as: Avinal, S. & Dinçer Kırca, A. (2025). A study on the concept of "uncertainty" in ceramic art. *Art and Interpretation*, 45, 118-128.



Content of this journal is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License.

the artist wants to express the message he wants to convey in his work, the information that the viewer understands and comprehends is limited to his ego. On the other hand, artists sometimes create their work in a way that makes it difficult for the viewer to perceive clearly and directly to benefit from the sense of mystery and curiosity created by uncertainty. This deliberate intervention in the viewer's perception creates uncertainty in perception as planned by the artist.

Within the scope of this research, the concept of uncertainty is analyzed from two different perspectives: uncertainty shaped based on coincidence and uncertainty resulting from perception. The inclusion of concepts such as chance, coincidence, probability, and improvisation in the production process, the outcome of which is unknown by referring to the future, falls under the subject of coincidental uncertainty. This uncertainty mostly takes place as the promise of the material in the art production process. The other point of view, perceptual uncertainty, refers to the uncertainty that arises during the perception of objects. Perceptual uncertainty can be caused by distortion in the perspective image of the object, as well as elements such as blur, camouflage, or movement that prevent the correct perception of the form of the object.

Within the scope of the research, the relationship between the concept of "uncertainty" and humans and science was explained. Then, information about random uncertainty was given. Concepts such as chance and probability underlying random uncertainty are explained in connection with the indeterminism philosophy. Afterward, perspective uncertainty, which constitutes perceptual uncertainty in ceramic art, the uncertainty created by the form-decor relationship, and kinetic uncertainty are discussed in terms of ceramic material.

Methods

In this study, qualitative research methods were used. Data were obtained by scanning the literature on art, science, and philosophy related to the subject. In light of these data, the ceramic works of contemporary ceramic artists Rafa Pérez, Sam Bakewell, Cecil Kemperink, Robert Dawson, İsmet Yüksel, Paul Mathieu, and Yasuo Hayashi were included and analyzed.

Uncertainty in the Relation of Art, Science and Philosophy

The relationship of uncertainty with humans and science dates back to ancient times. Human beings have tried to analyze the uncertainties of nature from the first moment they interacted with their environment. The endeavor to solve the mysteries of life, extinction, the earth, and natural phenomena constituted the first steps of today's science. The existence of a sense of curiosity, the first and most important condition for doing science, is a product of man's struggle with the uncertainties in nature. Human thought has made great efforts to achieve certainty, that is, to impose some quantities and measurement systems expressed in numbers on the world and to put the whole world into a network of measurements called "dimensions" (Moles, 2018). In doing so, he used his body and limbs, the most familiar thing for him then, as tools. For length, there are steps, elbows (cubits), feet, and even fingers (inches). For volume, there is the palm and the lap. To measure is to compare a measure common to all human beings with something from the outside world. It emerged because of the effort to concretize the quantity of the external world through the most familiar form, the body, by eliminating the uncertainty of relative and abstract concepts such as "multiplicity", "scarcity" or "greatness", and "smallness". The history of measurement shows us that the passion for precision at a level to eliminate uncertainty in humans stems from the endeavor to achieve certainty (Moles, 2018).

Uncertainty is associated with the concepts of chance, coincidence, and probability. To better understand indeterminism, the philosophical view in which these concepts gain importance, the idea of determinism, which is its semantic opposite, must first be discussed.

The human endeavor to struggle with the uncertainties of the universe and the search for an archetype, which started in Ancient Greece, formed the philosophy of determinism, which lies at the basis of modern science. Determinism is a philosophical view that argues that all events occur entirely for pre-existing reasons. It argues that everything in the universe happens in a causal connection; all events are dependent on and conditioned by their causes. According to the deterministic understanding, every result in the universe is the cause of an event. Nature is subject to causal laws, and nothing in the universe is causeless (Cevizci, 2013). Nothing comes from nothing. In other words, nothing can arise unconditionally and irregularly.

The philosophy of determinism is against uncertainty. It claims that everything is determined according to laws by something else outside itself (Greist-Bousquet & R. Schiffman, 1981). Determinism says that every event or action is predictable in advance or retrospectively. "Although the basis of this idea goes back to Ancient Greece, it can be said that it became more prominent and effective with the development of sciences with the Renaissance period. In this period, especially in studies on mathematics, geometry, astronomy and physics, it was tried to reveal that there is a deterministic understanding in the universe (Taşkın, 2020, p. 372)." The deterministic science model of Isaac Newton, one of the essential representatives of deterministic thought, was put forward in the 1500s and was replaced by indeterminism in science with the 'Uncertainty principle' introduced by the German physicist Werner Heisenberg in 1927, about 300 years later.

The uncertainty principle put forward by Werner Heisenberg is one of the critical milestones that explains the uncertain nature of the universe from the perspective of the common denominator of science and philosophy. The understanding of indeterminism, which lies at the basis of the uncertainty principle, is the view that everything in the universe is not determined and that there is randomness and uncertainty in the world. It argues that some events occur causelessly, that events cannot be explained by general laws or principles, and that they cannot be predicted due to elements such as randomness and uncertainty in the universe (Cevizci, 2013). The concept of indeterminism is closely related to chance and unpredictability in artistic processes. In science, especially in quantum theory, indeterminism is the belief that no event is certain and everything is random.

The concepts brought up by indeterminism have affected people's perspectives on life and their lives in every field. The uncertainty principle and other developments in natural sciences, which started with Heisenberg, soon spread to the art practice of the period. Although uncertainty as a creative force in art has a deep-rooted history dating back about 500 years, it showed its main impact in the 19th century. The concept of uncertainty has been represented in art in several different ways. It is possible to explain this basically under two separate headings. These are the uncertainty arising in perception and the uncertainty created by chance and randomness in the production process. In these aspects, uncertainty has been accepted as an active collaborator in the production process of art (Grishin, 2008).

Random uncertainty is a situation where it is impossible to know exactly due to the lack of certainty and the existence of more than one possible outcome of an event whose outcome is expected in the future. At this point, it intersects with chance and probability.

British artist and writer John Danvers said the following about uncertainty based on chance and coincidence;

"Uncertainty is characteristic of many aspects of life and art. We cannot determine how a person will live, which of the opportunities presented to them they will realize. Nor can we determine their relationship to our own lives. Weather, natural phenomena, illnesses, accidents, appearances, moods, conflicts and pleasures all involve a high level of uncertainty and contribute to the uncertainty of our own existence. We must live with uncertainty, instability and inconsistencies. It is not possible to determine how a person will react to a work of art, what kind of feelings and thoughts it will evoke, or how a person will make sense of and interpret a poem, let alone a painting (Danvers, 2006, p. 315)."

With this discourse, Danvers conveys that uncertainty is present in art as it is in every moment of life. He says that during the interpretation of a work, the art viewer is confronted with uncertainty. The uncertainty Danvers refers to is the principle that perception changes from person to person. From this point of view, the following proposition can be made. A work always creates a different perception, emotions, and interpretation for everyone. Therefore, perception is different for each person and is ambiguous, just like the uniqueness of each person.

When Leonardo da Vinci questioned the training required for a painter, he listed at length the skills of anatomical representation, knowledge of perspective, mathematics, color, optics, and all the other components necessary to master the art form. However, in one of his surviving notebooks, in an exciting passage entitled "A way of stimulating and awakening the mind to various inventions", he describes how his imagination is stimulated when he carefully observes and assimilates details that most people ignore (Grishin, 2008):

"...I will not refrain from introducing a new method of evaluation, which, although it may seem trivial and almost ridiculous, is of great use in stimulating the mind to various inventions. If you look at any wall that seems to be stained with various stains or stained by the combination of different types of stones, you are about to invent a scene. In this scene you will be able to see similarities of different landscapes decorated with mountains. Rivers, rocks, trees, plains, wide valleys and various hill groups. You will be able to see various fights, figures and strange expressions in fast motion. Faces, strange costumes, and an infinite number of things that you can then reduce to well-designed forms. Such walls and mixtures of different stones are like the sound of bells, in the ringing of which you can discover every name and word you can imagine (Maccurdy, 1938, p. 250)."

As can be understood from the passage, Leonardo da Vinci emphasized the function of the ambiguous stains he saw on the wall in triggering his creativity. The uncertainty that da Vinci mentions is the uncertainty of shape. It can be said that undefined forms such as stains or silhouettes transcend the boundaries of the world of objects in the human mind and as a result, creativity is nurtured.

The method mentioned by Leonardo da Vinci appears about 300 years later in the works of the British artist Alexander Cozens as a deliberate creative force based on uncertainty. In his 1785 book "A New Method of Assisting the Invention in Drawing Original Compositions of Landscape", Alexander Cozens suggested that an artist could create random landscape scenes by coloring crumpled paper. Cozens developed a style in which he applied ink on the crumpled parts of the paper, and before the paint was dry, he intervened in the inked areas with a different piece of paper to create random stains (Image 1.) (Cramer, 1997).



Image 1.

Alexander Cozens, Plate 6, Ink on Paper, 1785

Although Alexander Cozens created his stained compositions by chance, he associated them with various natural landscapes. Cozens' emulation of nature with the method he developed shows that he is a representative of mimetic art rather than abstraction.

The radical developments in the relationship between science and philosophy after 1927, when the German physicist Werner Heisenberg introduced the uncertainty principle, were reflected in the artistic views of the period. Hans (Jean) Arp's theory of the "law of chance", which emerged at this time, expresses that chance is wholly liberated by detaching it from the context of nature and that the artist can produce with his subconscious. Arp developed the law of chance about 150 years after Cozens. In the early 20th century, uncertainty and the so-called 'law of chance' played a leading role in several art movements, including Dada and then surrealism. In his book "Dada, Art and Anti-Art", Hans Richter described how the law of chance was developed by Hans Arp in the following words:

"There is an anecdote that has no real claim to be seen as the story of the "beginning" or "invention" of the use of chance. The role played by Hans Arp could have been (or was?) played by Janco, Serner or Tzara. Dissatisfied with a drawing he had been working on for some time, Arp finally tore it up and left the pieces on the floor of his studio in the Zeltweg. After a while he noticed the pattern formed by the same pieces of paper on the floor and was very impressed. This pattern had the expressive power he was after. How meaningful! How meaningful! The fortuitous movements of his hand and the flying pieces of paper had achieved what he could not achieve with all his efforts, expression. He accepted this challenge of chance as a decision of fate and carefully glued the pieces of paper determined by chance onto a blank sheet of paper. ... Was it the artist's subconscious or some force outside of it that had spoken? Was a mysterious collaborator at work, a force one could trust? Was it part of himself, or was it a combination of factors over which no one had any control? ... This experience has taught us that we are not so firmly attached to the knowable world as people would like us to believe. We felt that we had come into contact with something different, something that surrounded us and penetrated us. The remarkable thing was that we had not lost our individuality (Image 2.) (Richter, 1997, p. 51)."

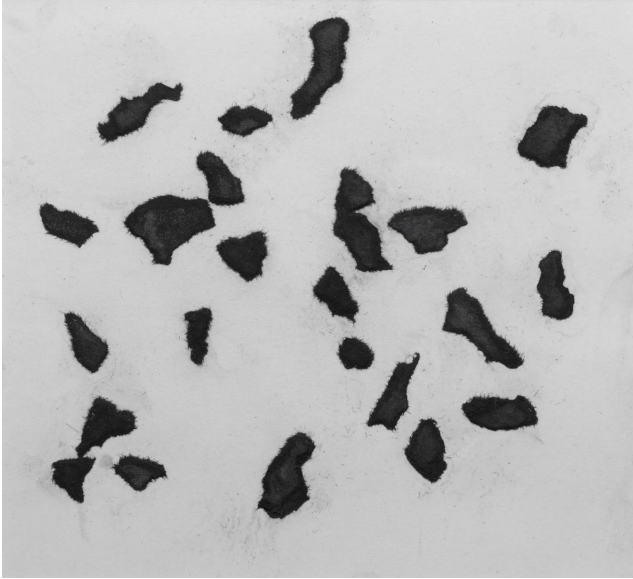


Image 2.

Hans (Jean) Arp, *According to the Laws of Chance, Paper*, 1933

In his book "Arp on Arp: Poems, Essays, Memories", Arp said the following about the law of chance: "The law of chance, which encompasses all other laws and transcends our understanding (as the first cause from which all life arises), can only be experienced in complete surrender to the unconscious" (Arp, 1972, p. 246). With his concept of the "unconscious", Arp recalls the important German psychologist of his time, Sigmund Freud. Soon after, the artists associated with Dada during the First World War began to use chance as a principle for creativity, and they realized that they were grappling with the same problem at the same time as psychologists, philosophers, and scientists. This is why they referred to Carl Jung, Paul Kammerer, Werner Heisenberg, and Sigmund Freud as fellow travelers. Luck was often equated with Freud's idea of the unconscious, leading to the creation of new art-making techniques such as collage, photomontage, and ready-made. Liberating art from certainty and predictability, Dada artists and surrealists fed on the tension between certainty and uncertainty (Richter, 1997).

From the 20th century onwards, especially in abstract expressionism, conceptual art, and performance art, uncertainty is emphasized with chance and coincidence. Uncertainty as a liberating force emerged with the idea of surrendering to chance and enabled artists to develop their personal methods of expression essentially. American experimental art representative John Cage is known for his use of uncertainty in painting and music. As an artist who questioned and changed the traditional understanding of music, Cage broke the traditional molds in music through the concept of uncertainty and gave listeners a different experience. Cage's works are far from a specific rhythm, tone, or melody structure used in traditional music. In his works, he bases the factors that determine the structure of music on random factors, coincidences, and uncertainty. In one of Cage's most famous works, '4'33', no musical instrument is played, and silence is heard. However, this silence draws attention to the ambient sounds around the audience, allowing the audience to perceive non-musical sounds as music.

By using uncertainty in his art, Cage emphasizes the spontaneity and naturalness of art. The indeterminacy of the work means that the artist has no control over exactly how the work will turn out during the production process. In Cage's art, this lack of control

is manifested by the fact that musical structures depend on random factors.

The Inevitable Element in the Nature of Ceramics: Coincidental Uncertainty

The multiplicity of variables that inevitably exist in the production process transforms clay, the raw material of ceramics, into an "uncertain" material while providing artists with the opportunity to address the factor of coincidence and chance through the material. At this point, it should be noted that the shaping and firing methods of ceramic material are full of uncertainties. Ceramics is a material that has its own uncertainties, especially with the presence of the kiln atmosphere and uncontrollable deformations in the kiln, and therefore, random results occur in the production process. The inclusion of the words spoken by the material in the process of form production, in other words, the establishment of the cooperation between the artist and the material in creation, reveals a design understanding in which the artist, who wants to take complete control, understands what the material says and submits to its rules rather than fighting with it. This appears as partial randomness in production. Although the artist completes the mental production, what the material will say is unknown. It has the last word, and it is not known what it says until the work comes out of the oven. From this point of view, it is clear that the material itself is "uncertain".

Hasan Başkırkan, an artist and academician who uses ceramic materials, expressed the following opinion about the accidental effects of alternative firing techniques such as raku, sagar, and pit firing specific to ceramics in the production of ceramic art forms:

"Today's ceramic artists, on the other hand, apply reduction firing by using "Smoky Firing Techniques" in an artistic sense, by directly confronting the ceramic with combustible material, fire, flame and smoke... The results are full of surprises that cannot be predetermined... The factors that lead ceramic artists towards smoky firing techniques are factors such as the excitement in the nature of fire, random, naturally occurring patterns and the simplicity of the process (Başkırkan, 2010, pp. iii-4)."

In addition to the uncertainty that arises about the firing methods of ceramics mentioned by Başkırkan, it is also necessary to mention the uncertainty brought about by the limitation in the shaping stage. Ceramics has features that limit the artist in the production process with its elements such as size, wall thickness, internal cavity, etc. For artists who have a strong communication with the material, this limitation can turn into a means of expression. The British artist Sam Bakewell, who produces art forms with his interventions on the limits of the material in contemporary art, treats ceramics as a power that allows the material to speak its word rather than using it as a material that conveys the artist's expression. It is possible to observe this approach of Bakewell in his series titled "Reader".

Sam Bakewell's "Reader" series, the result of a haphazard and arbitrary production process, consists of large, fired clay blocks that the artist began in 2010 and has continued to produce indefinitely (Images 3 and 4). Seemingly simple in appearance, each block contains a mass of clay mixed with specific colors as a stand-alone tool for thought. During the production process, Bakewell improvises and folds large quantities of clay into solid clay masses before his mind begins to imagine. The hollow clay mass, which he refers to as a 'dead space', which is contrary to the nature of the ceramic material, creates uncertain reactions in the form during drying and firing. The hollow clay mass cracks, deforms, and starts to think by itself (<https://contemporaryartsociety.org>, 2023).



Image 3.
Sam Bakewell, *Reader*, Ceramic, 2010



Image 4.
Sam Bakewell, *Reader (Detail)*, Ceramic, 2010

The work of Spanish artist Rafa Pérez parallels Sam Bakewell's treatment of the material. Pérez bases his artistic practice on the unpredictable deformations experienced during the firing process as an active participant in the formation of the final form (Image 5).

Although the deformations we see in Pérez's works are unpredictable, they result from the deliberate preference of the artist, who knows the technology of the material, for elements that may be considered mistakes for some. Pérez's forms are produced by adjusting the clay mixtures and kiln regime by the deformation. Pérez continually tests the materials until he is satisfied, determining the best combination. He thus creates a partially controlled randomness. In the text of his exhibition at Lucy Lacoste Gallery in the US in 2019, Pérez explains his relationship with the deformation of firing in the kiln in the following words: "I'm trying to establish a balanced relationship with the fire. What I mean is that the fire should work on its own, like me, but in the end, we should be a team (<https://www.lacostekeane.com>, 2023)." These words summarize Pérez's understanding of art.



Image 5.
Rafa Pérez, *Untitled*, Ceramic, 2011

On the other hand, Rafa Pérez explains the method he uses in the production process, which produces random results, as follows:

"As always, my work is about surprising myself and the viewer. I use white porcelain fired at high temperatures and black (low-grade) clay, which react differently to the same forces during the firing process. The black clay expands and explodes, creating an unnatural volcanic landscape. What comes out of the fire is not just luck or a happy accident. Because I direct it. I create the cuts and layers on the clay and they interact in the kiln. From the beginning there is an order demanded by the material. It is an order that obeys the rules of nature and the rules of man. Therefore, the element of surprise is always present. What happens in the kiln is unpredictable (<https://www.lacostekeane.com>, 2023)."

As Pérez emphasizes, the ceramic material is full of surprises from the very beginning of the production process to the last moment when the lid of the kiln is opened. Artists who have mastered the language and technology of the material can combat the problems that may arise during the production process. Some artists, on the other hand, consider ceramic defects as aesthetic elements instead of struggling with them. Pérez is one of the artists who adopt this view.

Collaboration of Ceramic Material with the Artist: Perceptual Uncertainty

As the Prussian writer Carl von Clausewitz said, "Although our mind always craves for clarity and certainty, our nature often finds uncertainty fascinating (Clausewitz, 2007, p. 27)." The underlying reality of this idea is that the sense of curiosity caused by uncertainty and the multiple options that arise from the dilemma are attractive to humans. While the versatility of ceramic material creates a wide range of uses for artists, its imitation skills and decor methods that enable meaningful relationships between form and surface turn ceramics into one of the ideal materials for creating uncertainty based on perception. However, elements such as movement and perspective, which are indispensable elements of art, also enable the creation of perceptual uncertainty.

Artifacts that do not have a fixed form and whose final form can be altered through movement harbor ambiguities. Dutch artist Cecil Kemperink's works usually begin with a single ceramic ring. The artist connects the first ring to the new rings he shapes and continues this process until a large ceramic chain emerges. The artist interprets ceramic, which is known as a static material, as kinetic through the free movement of the interconnected rings, and at

the same time creates interesting sounds specific to ceramics. Interacting directly with the artifacts, the artist designed “Big Rhythm” in such a way that even the most basic involuntary function of the body, such as the simple act of breathing, responds with movement (Image 6.) (Jones, 2022).



Image 6.
Cecil Kemperink, Big Rhythm, Ceramic, 2013

This movement in Kemperink’s work changes the form and acoustic sounds, transforming the work into a multidimensional form. Movement is an important part of the expressive power of the work and shows how vital the rings that make up the form are and how each movement affects each ring. The ceramic material, on the other hand, makes the form very tactile and makes it perceived as vulnerable, as if it will break at any moment.

It would be wrong to generalize that the existence of the concept of kinetics in art depends on the movement of an object. The existence of kinetics is also accepted in objects that appear to be moving to the viewer, even if they are fixed and stationary. British artist Robert Dawson’s porcelain work titled *Spin* creates a very misleading visual by presenting this effect to the viewer. (Image 7).



Image 7.
Robert Dawson, Spin, Porcelain, 2010

In his work *Spin*, consisting of six porcelain plates, Dawson transferred the willow motif, a pattern frequently used on blue and white plates, to the plates after blurring and visually distorting it in the computer environment as if it were under the effect of rotation. The fact that the stationary plates appear as if they are rotating causes the impact of speed and movement to gradually blur the motifs on the plates and finally turn them into entirely undefined and indistinct motifs. Thus, although the plates are sta-

tionary, the motion effect created by the blurred motifs causes the motifs on the form surface to become increasingly meaningless and perceptual uncertainty in the form.

On the other hand, the lack of information in the objects or the state of being “blurred”, which can be defined as implicit information that prevents perception, also creates uncertainty. Such blurred images manipulate the viewer’s sense of sight with a blurred image. The brain, which is exposed to this effect, struggles with uncertainty and tries to define the image with some assumptions based on past experiences. As the blur in the image decreases, the visual information becomes more apparent, the uncertainty gradually decreases, and the perception is finalized.



Image 8.
Robert Dawson, Willow Pattern with Uncertainty, Porcelain, 2003

In “Willow Pattern with Uncertainty” in Image 8, Robert Dawson creates uncertainty by partially blurring the traditional blue willow motif on the plate, deliberately sabotaging the viewer’s ability to see. Dawson has uniquely dragged the originally functional plates toward an increasingly bizarre form.

On the other hand, the extraordinary imitation ability of ceramics, its ability to emulate a wide variety of materials and objects, has led to the idea of reproducing objects with ceramics, enabling its use as a means of expression in contemporary art ceramics. The works of the Italian artists Bertozzi & Casoni, who are among the essential representatives of contemporary art ceramics, consisting of objects produced with a surprising realism with ceramic materials and techniques, cause astonishment for the viewers in the context of the relationship between the objects represented and the material (Image 9.). The viewer who sees Bertozzi&-Casoni’s ceramics must cope with a sense of uncertainty while searching for an answer to the question, “Is this real?”. The sense of uncertainty caused by the ability to imitate the ceramic material is the result of the limited data provided by visual perception. The uncertainty in question ends with the perception of the ceramic object, which is extraordinarily like the original, with the tactile sense. As soon as the viewer touches these objects with his/her hand, they will perceive the unique properties of the ceramic material, and the uncertainty will disappear. In short, the Trompe l’oeil technique, defined as visual illusion, creates a sense of uncertainty by making it difficult for the viewer to distinguish between reality and illusion.



Image 9.

Bertozzi & Casoni, Uova, 2005

On the other hand, the American artist Paul Mathieu, an essential representative of the trompe l'oeil technique, combines original porcelain plates with drawn images to create an image he calls "continuous emptiness". The void and mass are camouflaged with three-dimensional images drawn on two-dimensional surfaces or painted two-dimensional images. The problems of representing realistic two- and three-dimensional drawings on flat and curved surfaces have always been a concern for trompe l'oeil artists. Mathieu uses plates as supports, while mugs and teapots are used to express the three-dimensional form. Thus, form and volume are shown as a whole in ceramics. The unity is created by the decor elements applied in succession on each layer, evoking a collage (Images 10 and 11).

According to Aygün Dinçer Kırca; Mathieu "handled the teapot like a drawing and at the same time used it as a canvas for images, figures and other elements. Mathieu used layered bowls falling on top of each other and painted the full image under each work. Since the bowls are on top of each other, the painting has become more sculptural and three-dimensional (Kırca, 2016, pp. 67-76)."



Image 10.

Paul Mathieu, The Will to Forget, Porcelain, 1992



Image 11.

Paul Mathieu, The Fold on Difference, Porcelain, 1989

The perceptual uncertainty applied by Paul Mathieu by camouflaging the forms emerges in İsmet Yüksel and Yasuo Hayashi's works with unrealistic perspectives and space creations applied to the surface of the form. Russian writer Pavel Florenski emphasizes that perspective is used as an illusion in art (Florenski, 2021). Many artists representing modern art have tried to abstract the represented world by deliberately distorting the perception of space and spatial relationships created by perspective. From this point of view, perspective has been both a technique that provides direct transmission and a language that indirectly creates uncertainty for artists who know its rules well.

Turkish artist İsmet Yüksel has used his connections with technology and science to create a new and powerful language of artistic expression. The relationships of geometric shapes and the virtual perspectives created by these shapes in Yüksel's ceramic works are his most preferred form of expression. The surfaces of his forms are meticulously constructed with repetitions of geometric shapes. Yüksel's ceramic works should be viewed from a distance and watched for a long time in order to grasp the details. The viewer can perceive three-dimensional illusions in an impressive way when he/she can catch the right angle while wandering among the misleading and ambiguous spaces created by Yüksel on the surface of his ceramic forms. At first glance, he will perceive a form that does not actually exist with the illusion of three-dimensional appearance, and by looking at the work again and again, he will perceive that everything is a game by analysing the three-dimensional forms that do not actually exist (Aşan Yüksel, 2019). This confusion and contradictory perspective games created by Yüksel emphasise perceptual uncertainty (Image 12).

Yasuo Hayashi's works also create perceptual uncertainty by manipulating the viewer's visual perception with abstract geometric forms. His work "No Sound C" (Image 13.), at first glance, appears to be a cube that creates the perception that there are many empty spaces or walls positioned at different angles. Hayashi has created perceptual uncertainty by deliberately distorting the perception of the form he has created through the decor he has applied to the form and created with a perspective that is too distorted to exist in reality. The grey tonal values he prefers in the decor create light-shadow areas and strengthen the sense of space and front-back relationship on the form. The imbalance in the form-decor relationship, which he defines as a search for

the fourth dimension, emphasizes the transition from the rational world to the irrational world while at the same time referring to the sentence "Art is born only in the irrational world" written in his sketchbook.



Image 12.
İsmet Yüksel, Irregular Steps (and Details), Stoneware, 2015



Image 13.
Yasuo Hayashi, No Sound C, Ceramic, 1992

The fact that colors and tonal values on the form create effects on people's perception process allows these two elements to be preferred by artists as a means of expression. The form of the artwork or the qualities of a particular form can be manipulated by using color and tone value, and the perceptions of the viewers can be

changed by this method. With this effect, it is possible to create perceptual uncertainty in the work. Yasuo Hayashi has done precisely this. Although the works in Image 14 and Image 15 are perceived as rectangular prisms in terms of their forms, the color and tone values in their decors are perceived differently. At this point, although the horizontal grey stripes on Focus create a flat surface effect, the white edge lines of the form emphasize the mass effect, leaving the viewer in a dilemma. This contradiction arises as a result of perceptual uncertainty.



Image 14.
Yasuo Hayashi, Focus, Stoneware, 1988



Image 15.
Yasuo Hayashi, Oblique Square Pillar, Ceramic, 1982

Results

The concept of uncertainty is one of the basic concepts that humans have to overcome to make the world meaningful. Humans have tried to make nature understandable by struggling with the uncertainties of nature since the prehistoric period. In this phase, which can be considered as the beginning of science and technological development, human beings have fed on the sense of curiosity aroused by uncertainty. From this point of view, uncertainty, which comes to mind in a negative sense at first thought, has shown that it also has a positive function as a source of creativity and discovery for human beings. In this respect, it has also enabled artists to develop different forms of creative expression.

The fact that ceramics is full of surprises from the very beginning of the shaping stage to the last moment when the oven door is opened after firing shows how 'uncertain' the material is. The fact that there are certain limitations that artists working with ceramic materials have to face and that the material itself is full of uncertainties has turned into a form of expression for some artists. By analyzing the works of these artists, it has been determined that ceramics are highly suitable for the production of random and experimental works for artists who know the technology of ceramics.

The surface-form relationship is another issue that creates perceptual uncertainty in ceramic art. Perceptual uncertainty can also be made through decor methods applied to the surface of the forms. Each of the artists who adopted this method created uncertainty in their works with different expression styles, such as camouflage, blur, and perspective. It has been observed that the surface decors of these works make it difficult to read the form. The perceptual uncertainty created by the surface-form relationship offers the viewer a complex aesthetic experience while at the same time directing the viewer to wander around the work. The high plastic ability of ceramics and the fact that it is also a good imitation material have enabled contemporary artists to produce hyperrealistic forms. The dilemma that imitative works create in the viewer is another type of perceptual uncertainty.

Movement is another crucial factor that creates perceptual uncertainty in ceramic art. Although ceramic artifacts are generally considered to be static, some artists have produced forms with units to capture movement. Some other artists have created the impression that the forms are in motion by showing the familiar patterns they apply on the form as if they are under the effect of movement and rotation. It has been determined that the blur created by the moving pattern affects the perceptual experience of the viewer, making it difficult to read the object and thus creating perceptual uncertainty.

In conclusion, it can be stated that the concept of uncertainty is an essential concept in ceramic art that provides freedom of expression for artists and enriches the viewer experience by increasing the interaction of viewers with artworks. One of the main messages of this study is that uncertainty is not only a problem to be overcome but also an important resource that can be used for the creative power needed to create new opportunities and discoveries. Today's rapid technological developments bring to the forefront art practices in which creative coding and artificial intelligence play a leading role as alternative production methods in art. With the introduction of the computer-aided creation process, it is thought that the subject of uncertainty can be handled as a form of technological expression and may provide new possibilities for the future.

Hakem Değerlendirmesi: Dış bağımsız.

Yazar Katkıları: Fikir-S.A.; Tasarım- S.A.; Denetleme- A.D.K.; Kaynaklar- S.A.; Materyaller-S.A.; Veri Toplanması ve/veya İşlemesi- S.A.; Analiz ve/veya Yorum- A.D.K.; Literatür Taraması- S.A.; Yazıyı Yazan-S.A., A.D.K.; Eleştirel İnceleme- A.D.K., S.A.

Çıkar Çatışması: Yazarlar, çıkar çatışması olmadığını beyan etmiştir. **Finansal Destek:** Yazarlar, bu çalışma için finansal destek almadığını beyan etmiştir.

Peer-review: Externally peer-reviewed.

Author Contributions: Concept - S.A.; Design - S.A.; Supervision - A.D.K.; Resources - S.A.; Materials - S.A.; Data Collection and/ or Processing - S.A.; Analysis and/or Interpretation - S.A., A.D.K.; Literature Search - S.A.; Writing Manuscript- S.A., A.D.K.; Critical Review- A.D.K., S.A.

Conflict of Interest: The authors have no conflicts of interest to declare.

Financial Disclosure: The authors declared that this study has received no financial support.

References

- Arp, J. (1972). *Arp on Arp: poems, essays, memories*. New York: The Viking Press.
- Yuksel, O. A. (2019). Optical activity with ismet yuksel. *Ceramics, art and perception*, (111),140-145. Retrieved from <https://www.proquest.com/trade-journals/optical-activity-with-ismet-yuksel/docview/2193486301/se-2>
- Başkıran, H. (2010, Summer). *Dumanlı pişirim teknikleri*. [Sanatta yeterli tez]. İstanbul: MSGSÜ Güzel Sanatlar Enstitüsü] MSGSÜ Açık Erişim Sistemi <https://hdl.handle.net/20.500.14124/3555>
- Budner, S. (1962). Intolerance of ambiguity as a personality variable. *Journal of Personality*, 30(1), 29–50. <https://doi.org/10.1111/j.1467-6494.1962.tb02303.x>
- Cevizci, A. (2013). *Felsefe sözlüğü*. İstanbul: Paradigma Yayınları.
- Clausewitz, C. V. (2007). *What is war?*. Suffolk: Oxford University Press.
- Cramer, C. A. (1997). Alexander Cozens's new method: The blot and general nature. *The Art Bulletin*, 79(1), 112–129. <https://doi.org/10.1080/00043079.1997.10786725>
- Danvers, J. (2006). *Picturing mind paradox, indeterminacy and consciousness in art & poetry*. Amsterdam: Rodopi.
- Florenski, P. (2021). *Tersten perspektif*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Greist-Bousquet, S., & Schiffman, H. R. (1981). The Poggendorff illusion: an illusion of linear extent?. *Perception*, 10(2), 155–164. <https://doi.org/10.1068/p100155>
- Grishin, S. (2008). *Uncertainty and risk multidisciplinary perspectives*. London: Earthscan Publishers.
- Diğer Kırca, A. (2016). Pastiş ve seramik yapıtlara yansıması. *Yedi*(15), 67–75. <https://doi.org/10.17484/yedi.58117>
- Maccurdy, E. (1938). *The notebooks of Leonardo da Vinci*. London: Jonathan Cape.
- Moles, A. (2018). *Belirsizin bilimleri-insan bilimleri için yeni bir epistemoloji*. Yapı Kredi Yayınları.
- Richter, H. (1997). *Dada, art and anti-art*. Thames and Hudson.
- Rosen, N. O., Knäuper, B., & Sammut, J. (2007). Do individual differences in intolerance of uncertainty affect health monitoring? *Psychology & Health*, 22(4), 413–430. <https://doi.org/10.1080/14768320600941038>
- Taşkın, S. (2020). Spinoza'nın determinizm anlayışı ve tanrı/töz düşüncesine yansıması, *Bingöl Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, 16(2), pp. 370–382. <https://doi.org/10.34085/buifd.811156>

Internet References

- Contemporaryartsociety. (2023, 11 Mayıs). Sam Bakewell. <https://contemporaryartsociety.org/wordpress/news/artist-to-watch/sam-bakewell/> adresinden 23 mayıs 2023 tarihinde alınmıştır.
- Lacostekeane. (2023, 13 Mayıs). Rafa Pérez: momentos de tierra. <https://www.lacostekeane.com/exhibitions/rafa-perez-momentos-de-tierra/selected-works?view=thumbnails> adresinden 18 mayıs 2023 tarihinde alınmıştır.

Jones, W. (2022, 12 Kasım). *Feature | Cecil Kemperink's kinetic 'ceramics in motion'*.

<https://cfleonline.org/feature-cecil-kemperinks-kinetic-ceramics-in-motion/> adresinden 13 mart 2023 tarihinde alınmıştır.

Image References

Image 1.

<https://www.tate.org.uk/art/artworks/cozens-plate-6-t03174> adresinden 03 Şubat 2023 tarihinde alınmıştır.

Image 2.

<https://www.tate.org.uk/art/artworks/arp-according-to-the-laws-of-chance-t05005> adresinden 13 Mart 2023 tarihinde alınmıştır.

Image 3.

https://resartis.org/wp-content/uploads/job-manager-uploads/main_image/2021/07/sam-image-top-of-webpage.jpg adresinden 30 Mart 2023 tarihinde alınmıştır.

Image 4.

<https://www.mesher.org/en/exhibitions/beyond-the-vessel> adresinden 30 Mart 2023 tarihinde alınmıştır.

Image 5.

<https://www.benyaminiceramics.org/wp-content/uploads/2019/01/Rafa-Perez.jpg> adresinden 01 Haziran 2023 tarihinde alınmıştır.

Image 6.

<https://cecilkemperink.nl/uploads/images/Gallery/column1/Beautiful-body/Big%20Rhythm%20%281%29.jpg> adresinden 05 Aralık 2022 tarihinde alınmıştır.

Image 7.

<https://www.aestheticsabotage.com/001> adresinden 11 Ocak 2023 tarihinde alınmıştır.

Image 8.

<https://www.aestheticsabotage.com/019> adresinden 19 Mart 2023 tarihinde alınmıştır.

Image 9.

<https://www.mutualart.com/Artwork/UOVA/64964107A36DA25E> adresinden 30 Mart 2023 tarihinde alınmıştır.

Image 10.

Dinçer Kırca, A. (2016). Pastiş ve seramik yapıtlara yansıması. *Yedi*(15), 67-75. <https://doi.org/10.17484/yedi.58117>

Image 11.

Avinal, S. (2023, Summer). *Algısal belirsizlik ve seramik eserler üzerinden analizi*. [Sanatta Yeterlik Tezi. İstanbul: MSGSÜ Güzel Sanatlar Enstitüsü.] MSGSÜ Açık Erişim Sistemi <https://hdl.handle.net/20.500.14124/5621>

Image 12.

Yuksel, O. A. (2019). Optical activity with ismet yuksel. *Ceramics, art and perception*, (111),140-145. Retrieved from <https://www.proquest.com/trade-journals/optical-activity-with-ismet-yuksel/docview/2193486301/se-2>

Image 13.

<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/724724> adresinden 12 Şubat 2023 tarihinde alınmıştır.

Image 14.

https://www.artnet.fr/artistes/yasuo-hayashi/focus-sculptural-form-X76vwhcDAOChk_jTWWSnFA2 adresinden 21 Mart 2023 tarihinde alınmıştır.

Image 15.

<https://www.kerameikon.com/images/izlozbe/23.%20Hayashi%20Hideyuki%20-%20Oblique%20Square%20Pillar.jpg> adresinden 30 Mart 2023 tarihinde alınmıştır.

Yapılandırılmış Özet

Bu çalışma, seramik sanatında belirsizlik kavramını ele almaktadır. Belirsizlik, sahip olunan bilginin yetersizliği veya mevcut bilgilerin çelişkili olması durumunda ortaya çıkan bir durum olarak tanımlanır ve sanatta da önemli bir rol oynar. Sanatçının yaratıcılığını tetikleyen ve izleyicinin algısını şekillendiren belirsizlik, insan psikolojisinde genellikle olumsuz duygularla ilişkilendirilir. İnsan beyni, çelişki, kararsızlık ve muğlaklık gibi durumları belirsizlik olarak algılasa da aynı zamanda tarih boyunca insanın merak duygusunu tetikleyerek keşif ve icatlara yol açmıştır. Ateşin icadından kıtaların keşfine, uzayın bilinmeyen yönlerinin araştırılmasından, kuantum fiziğinin gelişimine kadar pek çok bilimsel kırılma anında belirsizliğin rolü büyüktür.

Bu çalışmanın amacı, algısal belirsizlik durumunun sonucunda zihinde oluşan çelişkili psikolojik durumun sanatta nasıl yer edindiği, seramik malzeme ile nasıl değerlendirilebileceğinin araştırılması ve ortaya koyulmasıdır. Bu amaç doğrultusunda, seramik sanatında belirsizlik kavramının hem sanatçıların yaratım sürecinde hem de izleyicinin algısında oynadığı çok boyutlu rolü detaylıca incelenmiştir. Belirsizlik, sanatçının yaratıcılığını harekete geçiren bir unsur olmasının yanı sıra izleyici için de eserin anlamını, ifadesini ve estetik deneyimini zenginleştiren bir faktördür. Bu bağlamda, seramik sanatındaki belirsizlik unsurlarının işleyiş biçimleri ve bu unsurların sanatsal pratiğe katkıları ortaya konmaya çalışılmıştır. Sanatçılar, rastlantısal veya bilinçli olarak uyguladıkları belirsizlik öğeleriyle, seramik eserlerde izleyicinin farklı anlamlandırmalar yapabileceği bir dil yaratmayı amaçlarlar. Dolayısıyla, seramik sanatında belirsizlik, üretim sürecindeki yaratıcılığı teşvik eden bir güç olarak incelenmiş ve aynı zamanda algılama sürecinde izleyiciye sunduğu anlam çeşitliliği açısından değerlendirilmiştir. Diğer yandan algısal belirsizlik durumunu ortaya çıkaran geometri ve psikoloji alanlarının sanat ile kurduğu bağ sorgulanarak, sanat-bilim ilişkisi bağlamında yeni bakış açıları yaratılmaya çalışılarak literatüre katkı sağlanması amaçlanmıştır.

Çalışmada nitel araştırma yöntemleri kullanılmıştır. Seramik sanatında belirsizlik kavramını anlamaya yönelik olarak sanat, bilim ve felsefe literatürü kapsamlı şekilde taranmış; tarihsel, teorik ve sanatsal bağlamlarda veriler toplanmıştır. Bu veriler ışığında çağdaş seramik sanatçılarından eserlerinden örnekler incelenmiş ve analiz edilmiştir. Rafa Pérez, Sam Bakewell, Cecil Kemperink, Robert Dawson, Paul Mathieu, İsmet Yüksel ve Yasuo Hayashi gibi sanatçıların seramik çalışmalarında belirsizlik olgusunun hangi sanatsal yöntemlerle ele alındığı, bu yöntemin izleyici algısı üzerindeki etkileriyle birlikte detaylandırılmıştır. Bu sanatçılar, üretim sürecinde ya da izleyici deneyiminde belirsizliği bilinçli bir şekilde eserlerine yansıtarak sanatta belirsizliğin estetik değerini öne çıkarmışlardır.

Belirsizlik kavramı, sanatçılar tarafından çeşitli şekillerde ele alınmıştır. Özellikle 20. yüzyıldan itibaren soyut dışavurumculuk, kavramsal sanat ve performans sanatında belirsizlik önemli bir tema haline gelmiştir. Sanatçılar, eserlerinde belirsizliği kullanarak geleneksel sanat anlayışlarını sorgulamış ve yenilikçi yaklaşımlar geliştirmişlerdir. Sanatta belirsizlik durumu hem sanatçının yaratım sürecinde hem de izleyicinin eseri algılamasında önemli bir yer tutar. Sanatçılar, belirsizliği yaratıcı süreçlerinde bir araç olarak kullanarak, izleyicinin eseri algılama biçimini etkilerler. Bunula birlikte üretim sürecindeki rastlantısallık da belirsizlik yaratarak sanatçılar için bir ifade biçimine dönüşmektedir. Bu bağlamda, seramik sanatında belirsizlik kavramı, “rastlantısal belirsizlik” ve “algısal belirsizlik” olarak iki farklı açıdan incelenmiştir. Rastlantısal belirsizlik, sanatçının kontrolünün dışında gelişen olaylar sonucu ortaya çıkmaktadır. Seramik malzemenin şekillendirilmesi, kurutulması ve pişirilmesi aşamalarında çeşitli fiziksel reaksiyonların etkisiyle beklenmedik sonuçlar meydana gelebilir. Bu süreçte, malzemenin kendiliğinden gelişen değişimleri ve fırında gerçekleşen deformasyonlar, sanatçının öngöremediği ancak eserinde kullanmayı tercih ettiği bir ifade biçimine dönüşebilir. Rafa Pérez, seramik pişirme sürecinde oluşan deformasyonları ve beklenmedik biçimsel değişimleri bir anlatı aracı olarak kullanırken, Sam Bakewell ise seramik yüzeyinde oluşan çatlaklar ve kırılmalar gibi birçok unsuru sanatının bir parçası haline getirmiştir. Malzemenin dilinde var olan bu tür belirsizlikler, sanatçının yaratıcı süreçlerinde yenilikçi ifade biçimleri geliştirmesine olanak tanımaktadır. Bu yönüyle rastlantısal belirsizlik indeterminizm felsefesi ile ilişkilendirilmiş ve rastlantının sanattaki yeri üzerine düşüncelerle desteklenmiştir.

Algısal belirsizlik ise izleyicinin eseri algımlarken deneyimlediği, görsel veya dokunsal çelişkiler sonucu oluşan belirsizlik durumlarını kapsamaktadır. Sanatçılar, seramik formların yüzeyinde oluşturdıkları desen, renk ve perspektif oyunları ile izleyicinin algısını manipüle ederler. Algısal belirsizlik, nesnenin formunun doğru şekilde algılanmasına engel olan bulanıklık, kamuflej veya hareket gibi unsurları da içerebilir. Bu unsurlar izleyicinin esere olan ilgisini artırırken farklı şekilde yorumlamasını da sağlamaktadır. Örneğin, Robert Dawson, “Spin” adlı eserinde sabit duran seramik tabakların üzerindeki desenleri dönüyor izlenimi verecek şekilde düzenleyerek izleyiciye hareket yanılsaması sunar. Bunun yanı sıra, İsmet Yüksel’in eserlerinde de geometrik desenler ve üç boyutlu yanılsamalarla izleyicinin göz algısında yanıltıcı bir etki yaratılır. Algısal belirsizlik, izleyicinin zihinsel çelişkiler yaşamasına neden olarak eserin çok katmanlı yorumlanmasına zemin hazırlar ve sanatı izleyici için daha etkileşimli bir deneyime dönüştürür.

Sonuç olarak, belirsizlik, seramik sanatının dinamik ve gelişime açık yapısını besleyerek hem sanatçılar hem de izleyiciler için yaratıcı süreçleri zenginleştiren bir araç olarak işlev görmektedir. Bu çalışmada ele alınan örnekler, belirsizlik kavramının seramik sanatında hem sanatsal yaratıcılığı hem de izleyici deneyimini nasıl etkilediğini göstermektedir. Belirsizlik, sanatı sabit bir biçim veya anlamdan çıkararak, her izleyici için farklı deneyim ve yorumlara açık hale getirir. Bu bağlamda, seramik sanatında belirsizliğin sanatsal ifadeye katkı sağlayan bir estetik değer taşıdığı ve yaratıcılığı besleyen bir unsur olduğu sonucuna varılmıştır.

Cam Sanatında Dantel: Geleneksel Öğenin Yeniden Yorumlanması

Lace in Glass Art: Reinterpretation of Traditional Element

Serap BEDEL ÖZEK¹ 

Nezihe Lerzan ÖZER² 

¹Ondokuz Mayıs Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Seramik ve Cam Bölümü, Samsun, Türkiye

²Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Seramik ve Cam Bölümü, İstanbul, Türkiye



Öz

Dantel ögesi, geçmişten günümüze ülkemizde ve dünyada estetik açıdan önemli bir değer olarak varlığını sürdürmektedir. Sahip olduğu boşluk-doluluk ve motifsel düzenlemeleri gibi özgün nitelikleriyle, günümüz sanat eserlerinde de kendini göstererek; farklı alanlardan birçok sanatçı tarafından eserlerinde kullanılmakta ve yeni bir estetik anlayışla yorumlanmaktadır. Özellikle günümüzde sanat dalları arasındaki sınırların giderek belirsizleşmesiyle, cam sanatında da bu geleneksel öğe, özgün bir biçimde yeniden yorumlanmakta ve sanata yeni bir boyut kazandırmaktadır. Bu bağlamda dantel ve dantel öğeleri, sanat alanında malzeme ve düşünce kalıplarını kırarak sanatsal üretimlerde ortak çalışmaya ve farklı malzemelerin kullanımına olanak tanımaktadır. Ancak yazılı ve dijital kaynaklarda yapılan inceleme sonucunda; sanatın farklı alanlarında kullanılan dantel öğesinin ele alınışının, cam sanatı özelinde ve bu alana özgü akademik yazılı kaynaklarda yetersiz olduğu gözlenmiştir. Bu çalışma, dantel öğesinin cam sanatında nasıl yeniden yorumlandığını ve geleneksel bir öğenin çağdaş bir malzemeyle nasıl birleştiğini ele alarak, cam sanatındaki yerine ve önemine dikkat çekmeyi amaçlamaktadır. Bu bağlamda dantel öğesinin, kişisel çalışmalar ve cam malzeme kullanılarak oluşturulan cam sanatı çalışmalarında, geleneksel anlayışın dışına çıkılarak, yeniden yorumlanması hedeflenmektedir. Bu sebeple "Cam Sanatında Dantel: Geleneksel Öğenin Yeniden Yorumlanması" başlıklı çalışma; araştırma ve uygulama olmak üzere iki farklı boyutta ele alınmıştır. Çalışmanın araştırma kısmında, dantel öğesinin tanımına ve tarihçesine, örnekleriyle birlikte sanatın farklı alanlarına yansımalarına ve cam sanatındaki etkileşimine yer verilmiştir. Uygulama kısmında ise cam sanatında bir ifade biçimi olarak dantel ve dantelsi öğeler, cam malzemeyle biçimlendirilerek bireysel mesajların vurgulanması hedeflenmiştir. Çalışma kapsamında, dantel öğesinin cam sanatında yeniden nasıl yorumlandığı ve geleneksel bir öğenin çağdaş bir malzemeyle nasıl bütünleştiği incelenmiş olup; bu süreçte, dantelin form, desen ve anlam açısından da cam ile etkileşimi detaylı olarak değerlendirilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Sanat, cam sanatı, dantel

ABSTRACT

Lace has long been existed as an aesthetically important value in our country and in the world. With its unique qualities such as sparsity-intensity and motif arrangements, it also manifests itself in recent artworks as it is employed by many artists from different fields and is interpreted with a new aesthetic approach. Especially today, since the boundaries between art fields have blurred, this traditional element is reinterpreted in a unique way in the glass art and gains a new dimension to art. In this context, lace and its elements break the fixed materials and ideas and give way to collaboration and the use of different materials in artistic productions. However, the research through the written and digital sources has revealed that the lace element that is used in different fields of art has not been discussed in sufficient detail in especially the field of glass art and in the academic written sources of the field.

This study aims to emphasize the place and importance of lace in glass art by addressing how it is reinterpreted and how a traditional element is combined with a contemporary material. Thus, it is aimed to reinterpret the lace element by going beyond the traditional understanding in personal works and glass art works. Therefore, the study, "Lace in Glass Art: Reinterpretation of a Traditional Element" has been conducted in two dimensions as research and practice. The research section includes the definition and history of lace, its reflection in different fields of art with examples and its interaction with the art of glass. The practice section aims to emphasize the individual messages by shaping lace and lace-like elements as a form of expression through glass material. The study explores how the lace element is reinterpreted in glass art and how a traditional element is integrated with a contemporary material and the interaction of lace with glass in terms of form, pattern and meaning, in detail.

Keywords: Art, glass art, lace

Giriş

Dantel, tarih boyunca ince işçiliği ve zarif desenleri ile tanınan bir el sanatıdır. El sanatları, yaşamın temel ihtiyaçlarını karşılamak amacıyla yapılan zengin bir ürün çeşitliliği sunmaktadır. Bu ürünler, kullanılan malzeme, teknik ve yapıldığı yöreye göre farklılık göstermekte ve dönemin kültür değerlerini yansıtmaktadır. Ancak zamanla, estetik zevklerin de etkisiyle bu ürünler değişime uğramıştır. Moda, ekonomik faktörler ve doğaya dönme isteği gibi etkenler, dantel gibi el sanatlarının kullanım alanlarında ve tasarımlarında değişikliklere yol açmıştır (Coşkun, 2023). Dantel ve dantelsi öğeler, çağlar boyunca giyinmeden örtünmeye, taşımadan saklamaya kadar geniş bir kullanım alanına sahip olmuştur. Bu

Geliş Tarihi/Received: 03.06.2024

Revizyon Talebi/Revision Requested: 25.07.2024

Son Revizyon/Last Revision: 07.02.2025

Kabul Tarihi/Accepted: 06.03.2025

Yayın Tarihi/Publication Date: 21.03.2025

Sorumlu Yazar/Corresponding Author:
Serap BEDEL ÖZEK

E-mail: serap.bedel@omu.edu.tr

Cite this article as: Bedel Özek, S. & Özer, N. L. (2025). Lace in glass art: Reinterpretation of traditional element. *Art and Interpretation*, 45, 129-138.



Content of this journal is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License.

bağlamda dantel, yalnızca kumaş üzerinde değil, farklı malzeme ve sanat dallarında da kendine özgü bir ifade bulmaktadır. Son dönemlerde ise estetik açıdan, farklı zamanlarda ve çeşitli alanlarda toplumsal ve sanatsal çalışmalarda dışavurum sembolü olarak öne çıkmıştır. Geleneksel olarak iplik ve kumaşla yapılan dantel, zaman içinde farklı malzemelerle de deneyimlenmiş ve her defasında yeni bir estetik anlayışla yorumlanmıştır.

20. yüzyılın ortalarında yaşanan küreselleşmenin etkisi, yalnızca sosyal ve kültürel alanlarla sınırlı kalmamış, aynı zamanda sanat alanında da belirgin değişimlere yol açmıştır. Birçok sanatçı, farklı malzeme ve teknik arayışına girmiş ve modern çağın dilini yansıtan sanatçılar da çeşitli malzemeleri bir araya getirerek etkileyici eserler ortaya koymuşlardır. Bu bağlamda, bugüne kadar evleri ve giysileri süsleyen danteller ise çağın değişen perspektifiyle birlikte sanatın ayrılmaz bir parçası haline gelmiştir (Savaş, 2023). Geçmişten günümüze kadar estetik bir değere sahip olan dantel hem kavramsal anlamda hem de kendine özgü nitelikleriyle çağdaş sanat alanında kendini göstermektedir. Günümüzün sanatçı ve tasarımcıları ise dantel ögesini eserlerinde bir ifade aracı veya yardımcı bir malzeme olarak kullanarak eserlerindeki ifade gücünü artırmaktadırlar. Ancak basılı ve dijital kaynakların incelenmesi sonucunda; dantel ögesinin, cam sanat alanında ve bu alana özgü akademik kaynaklarda yeterince ele alınmadığı görülmüştür. Dolayısıyla bu çalışma, dantel ögesinin tarihsel değişimiyle birlikte farklı sanat alanlarında kullanımını inceleyerek cam sanatındaki potansiyeline dikkat çekmeyi amaçlamakta ve geleneksel ögenin cam sanatında yeniden yorumlanmasını hedeflemektedir. Çalışmanın uygulama aşamasında, dantel ve dantelsi ögeler, cam malzeme ile şekillendirilerek, bireysel mesajlar vurgulanmıştır.

Yöntem

“Cam Sanatında Dantel: Geleneksel Ögenin Yeniden Yorumlanması” başlıklı çalışma; araştırma ve uygulama olarak iki ayrı alt başlıkta ele alınmıştır. Araştırma sürecinde nitel araştırma yöntemlerinden doküman analizi kullanılarak mevcut alanyazın incelenmiş, analiz edilmiş ve yorumlanmıştır. Bu bağlamda araştırma bölümünde; dantel ögesinin tanımına, tarihçesine, örnekleriyle birlikte sanat alanındaki yerine ve cam sanatındaki etkileşimine yer verilmiştir. Uygulama kısmında ise; dantel ögesinin cam sanatında yeniden yorumlanması hedeflenmiş ve bu bağlamda kişisel cam eserler oluşturulmuştur. Çalışmada yer alan tasarımların ana teması oluşturulurken de bireysel kodlar baz alınmıştır.

Dantelin Tanımı ve Tarihçesi

Dantel, ince ve ağ görünümlü örgülerin bir kumaşın kenarına işlenmesi veya bağımsız olarak çeşitli ipliklerle örülmesiyle elde edilen geleneksel süs unsurlarını tarif eden genel bir terimdir (Can, 2022). Genellikle tentene veya mil olarak adlandırılan bu örgü türü, beyaz pamuklu iplikle, tığ veya iğne gibi araçlar kullanılarak yapılmakta ve delik-dolgu biçiminde oluşturulan ilmeklerle veya

çeşitli düğümler atılarak şekillendirilmektedir (İde Sanat, 2024) (Görsel 1). Bu tekniğin kökeni incelendiğinde ise farklı veya benzer bir şekilde birçok dilde ve kültürde var olduğu tespit edilmiştir (Yıldız & Ögüt, 2020).



Görsel 1.

Dantel örneği, 2024

Geleneksel el sanatlarımızın temel bir bileşenini oluşturan dantel ögesi, yaşamın temel ihtiyaçlarını karşılamının ötesinde, toplumlarda önemli bir sembol haline gelmiştir. Toplamların evrimiyle birlikte; kişinin statüsünü, gücünü, kültürünü temsil etme ve bilgeliği sembolize etme amacıyla gelişimini sürdürmüştür. Bu bağlamda dantel ögesine, farklı toplumlarda çeşitli değerler yüklenmiş ve üretim süreçleri, teknik detayları ve motiflerindeki anlamlarla her kültürde çeşitlilik göstermiştir. Motifin özellikleri ise bir kültürün tarihini ve geleneğini anlamak için önemli veriler sunmuştur. Dolayısıyla bu tür danteller, kişinin statüsünü ve toplum içindeki değerini yansıtan simgeler olduğu için, özellikle devletin önde gelenleri ve aile fertleri tarafından tercih edilmiştir (Yolal, 2020).

19. yüzyılda gerçekleşen göçler ve diğer etkenlerle dünyanın dört bir yanına yayılan dantel, günümüzde çeşitli nedenlerle üretimi azalan bir el sanatı haline gelmiştir. Kadınların iş hayatına daha fazla katılımı, boş zamanların çeşitli şekillerde kullanılması, değişen moda ve dekorasyon eğilimleri gibi faktörler, dantel üretiminin azalmasına neden olmuştur (Can, 2022). Dahası, teknolojinin hayatımıza girmesiyle birlikte, modern çağ olarak adlandırdığımız dönemde birçok geleneksel kültür ve el sanatı gerilemiş, hatta unutulmuştur. Ancak dantel, giyim-kuşam ve ev dekorasyonunda hala kendine yer bularak, zamanın akışına karşı direnişin en güzel örneklerinden biri olmuştur.

Anadolu'nun geleneksel kültüründe önemli bir yer tutan dantel, Türk kültürünün örf, adet, gelenek ve göreneklerini yansıtan en eski ve değerli unsurlardan biridir. Yoğun emek gerektiren üretim

süreçleri ise dantellerin süsleme amacıyla kullanılmasını zenginliğin bir ifadesi haline getirmiştir. Ancak Anadolu kadınları, dantelleri sadece süs eşyası olarak değil, duygularını ifade etmenin bir aracı olarak da kullanmışlardır. Dantel işleme süreci; acıları anlatmanın, sevinçleri ifade etmenin ve mesajları iletmenin bir yolunu sunmuştur. Her bir dantel işi, Anadolu kadınının ruhunu yansıtan birer parça olmuştur (Korkmaz, 2016). Dolayısıyla Anadolu kadınının zevkini, tercihini, beğenisini ve yaratıcılığını, ürettiği dantel işlerinden anlamak mümkündür. Bu bakımdan dantel, kadının sessiz dili, yaşadığı toplumda sözsüz cümleleri olmuştur ve uygulandığı tekniklerle, motiflerle, renklerle ve anlatım yöntemleriyle duyguların, düşüncelerin, hayallerin ve umutların dile getirilme yolu olmuştur. Anadolu kadınının doğurganlığı, yaşam felsefesi, kırılmalıkları ve iç dünyası gibi pek çok konu, dantelin çeşitli motiflerinden izlenebilmiştir. Kadınlar, umutlarını, aşklarını, mutluluklarını ve mutsuzluklarını bu motiflerle ifade etmişlerdir. Farklı çiçek motifi, yaşa ve duruma göre anlam taşımıştır; genç kızlar gül ve sümbül gibi canlı çiçek motiflerini tercih ederken, yaşlı kadınlar toprağa dönüşü simgeleyen kır çiçeklerini kullanmıştır. Ayrıca, motiflerin rengi ve şekli, kadının yaşadığı duygusal durumu ve toplumsal ilişkilerini yansıtmıştır. Örneğin, kırmızı acı biber motifi, evlilikteki sorunları ifade ederken, çayır çimen motifi, iyi ilişkileri simgelemiştir. Bu motifler, Anadolu'nun farklı bölgelerinde kadının hayatındaki önemli dönüm noktalarını ve duygusal ifadelerini çevresine aktarmanın bir yolu olarak kullanılmıştır (Yolal, 2020).

Dantelin Sanat Alanındaki Yeri

“Sanat; sembollerin, formların, hareketlerin veya nesnelerin kullanımıyla dünyada ilişkiler kurmayı sağlayan bir faaliyettir” (Bourriaud, 2005). Bu bağlamda insanoğlu, yüzyıllardır aşk, sevgi, kin, öfke, nefret, özlem ve korku gibi birçok duyguyu ve bu duygularla ilişkili düşüncelerini ifade etmek için renkler, formlar, sesler, görseller ve çizgiler gibi farklı unsurları çeşitli yöntemlerle harmanlayarak, üstün yaratıcılık gücünü sergileyen sanat eserleri yaratmıştır. Aynı zamanda insan ile nesnel gerçeklik arasındaki estetik ilişkiyi de ifade eden sanat, hoşya giden uyumlar arayışını temsil etmektedir (Delier, 2005). Estetik kavramı ise güzellikle ilişkilendirilerek günümüzde pek çok alanda tartışılan bir konu haline gelmiştir. Anadolu kadınının estetik anlayışının önemli bir parçasını da dantel oluşturmıştır. Dantel, geçmişten günümüze izlerini sürdürmüş ve soyut güzellikleri somut bir şekilde ifade etme biçimi olarak kabul edilmiştir. Dolayısıyla estetik, duyularla algılanamayan soyut varlıkları sezgi yoluyla somutlaştırmayı içerirken, dantel işleme süreci de duyguları, düşünceleri ve hayalleri işleyen kişinin elinden hayat bulmuş simgeleri ortaya çıkarmaktadır. Geleneksel dantel öğeler, genç nesiller tarafından devralınarak estetiğin Anadolu kültürü içindeki yeri korunmuştur. Bugün hala Anadolu'nun dört bir yanında işlenen danteller, estetik anlayışını ve kültürü bir araya getirerek Anadolu halkını birleştirmektedir (Korkmaz, 2016). Dantel yapımı, uzun bir geçmişe sahip olan ve büyük bir ustalık ge-

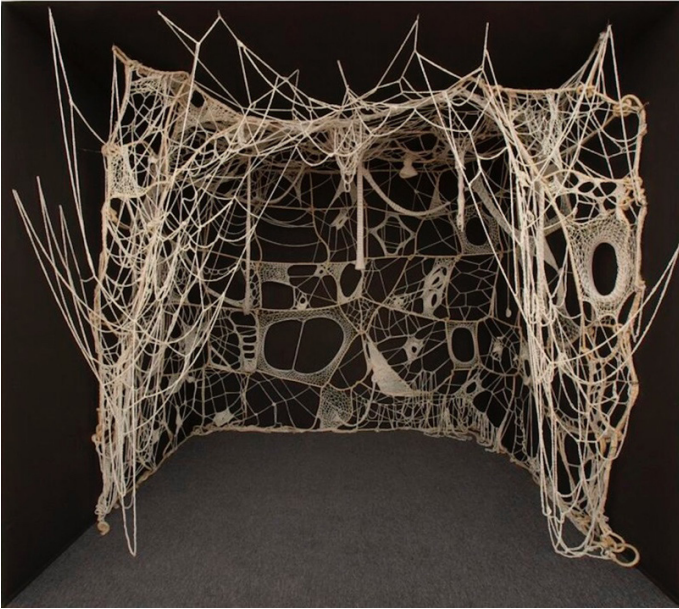
rektiren bir sanat dalıdır. Geleneksel olarak “el sanatları” veya “zanaat” kategorisine giren dantel, aynı zamanda, “tekstil sanatı”nın da bir parçası olarak değerlendirilmektedir. Tarih boyunca çeşitli teknikler ve desenlerle varlığını sürdüren bu danteller, tekstil sanatında ve üretiminde, kendine özgü dokusal özellikleri ve estetik değerleri ile önemli bir konuma sahip olmuştur. Dolayısıyla tasarım ve teknik açıdan değerlendirildiğinde hem bir zanaat hem de bir sanat ürünü olarak kabul edilebilmektedir (Yıldız & Öğüt, 2020).

19. yüzyılda gerçekleşen bilimsel, düşünsel ve toplumsal ilerlemeler, sanatın yeniden değerlendirilmesine ve köklü bir değişime yol açmıştır. Bu süreçte, sanatın farklı alanları arasında yakın bir ilişki kurulmuş ve birbirleri ile etkileşimi artmıştır (Edeer, 2005). 20. yüzyılın ikinci yarısından sonraki süreçte ise sanatçılar, sınırsız ifade aracı olan sanatı kullanarak kendilerine yeni ve özgün alanlar yaratmışlardır. Kullandıkları imgeler ve tekniklerle de günlük yaşamı vurgulayarak sanatı kültürel yaşamın merkezine taşımışlardır. Pop sanatçıları, kişisel niteliklerini bir kenara bırakarak toplumsal beğenileri ve tutumları göz önünde bulundurarak benzersiz bir üslup geliştirmişlerdir. Bu dönemde, her şey hem sanat materyali olarak hem de ilham kaynağı olarak kullanılabilir hale gelmiştir (Yılmaz, 2015). Bu bağlamda modern sanat kavramı, bütün sanat alanlarının birbirleriyle iç içe geçtiği, etki akışının sürdürülebilirliğinin ve materyal çeşitliliğinin özgürce fayda sağladığı bir alan haline gelmiştir. Çağdaş sanat yaklaşımı içinde tekstil malzemeleri ise yeni bir sanat dili ve zengin ifade olanakları oluşturma potansiyeline sahip oldukları için farklı alanlarda etkileşim ve birliktelik sağlamaya oldukça uygun görülmüştür (Korkmaz, 2016). Geleneksel dantel ögesi, zamanla modern sanat ve tasarım dünyasında da kendine yer bulmuş ve bazı sanatçılar tarafından çağdaş sanat eserlerinde bir ifade aracı olarak kullanılmıştır. Bu bağlamda, dantel ve dantelsi öğeler, yalnızca görsel bir ifade aracı olarak değil, bazen bir başlangıç noktası olarak ve bazen de özellikle kavramsal olarak ele alındığı sanat dallarının etkileşimini ve birbiri içine geçmiş yapısını vurgulamaktadır. Dolayısıyla dantel, içinde yer aldığı zaman dilimi ve sanat eğilimlerinden büyük ölçüde etkilenecek önemli bir evrim geçirmiştir. Bu değişim ve gelişim ile birlikte, geleneksel ve dekoratif niteliğinden uzaklaşarak sanatta düşünce ve malzeme kalıplarının sınırlarının aşılmasını sağlamıştır. Bu bağlamda yeni ve güçlü bir ifade aracı olarak da plastik sanatlar alanında kullanımı yaygınlaşmıştır (Can, 2022). Dolayısıyla kültürel belleğimizin önemli bir parçasını oluşturan ve farklı motif çeşitliliğine sahip bu danteller, birçok farklı alandan sanatçının ilgisini çekmekte ve sanatçının düşüncelerini yansıtmaya adına önemli ve sağlam bir yapı sunmaktadır. Transparanlık kavramını içeren delik-dolgu yapısıyla birlikte boşluk-doluluk dengesi, tekrarlayan birimlerle oluşturulan motif düzenlemeleri, teknik zenginlik, sınırsız desen çeşitliliği, algoritma tabanlı yapısı ve sembolik ifade yöntemleri gibi özellikleri sayesinde, sanatsal üretimlerde ortak çalışmaya ve farklı malzemelerin kullanımına olanak tanımaktadır. Ayrıca, tasarımda çeşitli kompozisyonel kaidelere uygun olması ve geleneksel bir desene

sahip olması da dantel ve dantelsi öğeleri çekici kılmaktadır (Yolal, 2020).

Günümüzde, bazı sanatçılar danteli, sosyal mesajları ve toplumsal hakları aktarmak adına bir araç ve malzeme olarak kullanmaktadır. Aynı zamanda çeşitli alanlardan beslendiği, diğer sanat dallarının sınırları içinde faaliyet gösterdiği, çeşitli üretimlerde bulunduğu ve sanatsal yaratımlarda her türlü iş birliğine olanak sağladığı görülmektedir (Koşar, 2017). Resim, seramik, heykel, mimarlık ve tekstil sanatları gibi sanatın farklı dallarında sergilenen bazı örneklerde ise dantel ve dantelsi öğeler, doğrudan veya dolaylı olarak ele alınmıştır.

Faith Wilding'in 1972'de sergilenen "Rahim Odası (Womb Room)" adlı eseri, dantelin sanatsal ifade gücünü yansıtan en etkileyici örneklerinden biridir. Sanatçı, tekstil ile iç mekânı birleştirerek oluşturduğu bu çalışmayı (Görsel 2), kadınlara 'sığınabilecekleri bir alan' olarak sunmuştur. Wilding, beyaz renkli akrilik ip ve sisal hatlarını dantel ile birleştirerek kubbeli bir yapı oluşturmuştur.



Görsel 2.

Faith Wilding, rahim odası (womb room), 1972

Duvarları siyaha boyamış ve dantel öğesinin imkanlarından faydalanarak, eserini öne çıkarmıştır. Böylelikle tekstil malzemelerinin güncel sanattaki anlamı, mimari ve mekân kavramları üzerinden yeniden tanımlamıştır. Dolayısıyla Wilding'in eserleri, sanatseverlere görsel ve düşünsel açıdan yeni bir bakış açısı sunmaktadır (Koşar, 2017).

Bugün birçok sanatçı, sanatlarını sokak sanatı yoluyla kamusal alana taşımaktadır. Polonyalı sanatçı NeSpoon da bu sanatçılardan biridir. NeSpoon, bazen gerçek dantelleri ağ formunda kompozisyonlarla birleştirmekte, bazen de duvarlarda dantel şablonları kullanılarak spreyle boyayla gerçekçi dantel resimleri oluşturmaktadır (Görsel 3).



Görsel 3.

NeSpoon, Forum Kolektiw, 2018, Gdańsk, Poland

Ayrıca, çimentoyla doldurduğu bazı kaldırım ya da duvar çatlaklarını zarif dantel tasarımlarıyla süsleyerek dikkat çekici eserler de yaratmaktadır. NeSpoon'un eserleri, birçok müzede ve çeşitli ülkelerde düzenlenen festivallerde ve bienallerde sergilenmiştir. Ayrıca, dantelin kaybolmuş değerlerini ele alan enstalasyon çalışmaları, dünya genelinde birçok şehrin sokaklarını, caddelerini ve binalarını süslemektedir (Can, 2022).

Cal Lane, sıradan nesneleri dantel öğelerine dönüştürmesiyle tanınan uluslararası üne sahip bir heykeltıraştır. Çelik ve kaynak makinesiyle çarpıcı eserler yaratarak, süsleme ile işlev arasındaki sınırları aşan ilişkiler kurmaktadır (Görsel 4).



Görsel 4.

Cal Lane, shovels, 2016

Metalin soğuk ve sert doğasını güzellikle buluşturarak çelişkili bir denge kurmaktadır. Lane, eserlerinde izleyicilerin aşına olduğu malzemeleri kullanarak onları görsel olarak yumuşatmakta ve alışılmadık materyalleri tanıdık hale getirmektedir. Bu uyum, bir taraftan eşitsiz ilişkilerin altında yatan çağrışımları keşfederken; diğer yandan da izleyicilerde bir çatışma yaratmaktadır. Bu nedenle, Lane'in eserleri, metalin soğukluğuyla güzelliğin zarafetini bir araya getirerek çelişkili bir deneyim sunmaktadır (Wilkinson, 2024).

Dantel öğeler, çeşitli teknik ve malzemelerle birlikte çağdaş seramik sanatındaki sanatçıların eserlerine de ilham vermiştir (Savaş, 2023). Kristen Wicklund, porselen dantel eserleriyle tanınan New York'lu bir sanatçıdır. Wicklund, dantel öğesini kullanarak oluşturduğu enstalasyon örnekleriyle dikkat çekmektedir. Özellikle kadınların yoğun zaman harcayarak yarattığı el işleriyle ilgilenen sanatçı, bardak altlığı olarak kullanılan dantelleri seramiğe dönüştürmektedir (Görsel 5).



Görsel 5.

Kristen Wicklund, porcelain lace objects, 2010

Pamuklu ip kullanarak ördüğü bu dantelleri önce sıvı porselene batırmakta ve ardından kalıpta pişirerek tığ işi dantel dokusunu bırakmaktadır. Genellikle beyaz renkte olan bu porselen dantelleri ise bazen tek başına, bazen de koyu bir arka plan üzerinde sergilenmektedir (Ege, 2023).

Seramik sanatçısı Zehra Çobanlı ise seramik sanatını çağdaş bir perspektifle yorumlayarak, Anadolu'nun geleneksel kültürel öğelerine göndermeler yapmaktadır. Çalışmaları, yeni teknik arayışları ve yüzeyel deneyimleri bir araya getirerek, seramik sanatında yenilikçi bir yaklaşım sergilemektedir. "Kadınca Mavi-Beyaz Kesitler" başlıklı sergisi (Görsel 6), Anadolu'da yaygın olarak kullanılan deyimlerden, yaşam biçimlerinden ve geleneklerden izler taşıyan bir seramik koleksiyonudur.

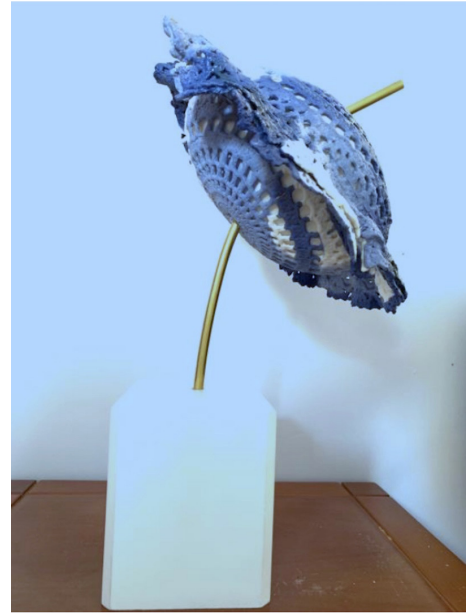


Görsel 6.

Zehra Çobanlı, kadınca mavi-beyaz kesitler, 2017

Bu sergide, özellikle Anadolu kadınlarının özgürlük mücadelesine, sınırlı yaşam koşullarına, aldatılmışlıklarına ve baskılara vurgu yapılmıştır. Sergideki beyaz renk, kadınların geleceğe dair umutlarını simgeler; mavi renk ise özgürlük, umut ve romantizmi temsil etmektedir. Altın yaldızla işlenen biçimler, yaşamın şatafatlı ve geçici yönünü simgelerken, beyaz renk gelinlik gibi geleneksel unsurlarla ilişkilendirilmiştir. Çobanlı'nın bu çalışmaları, geleneksel motifleri çağdaş bir sanat anlayışıyla birleştirerek, seramik sanatını hem kültürel bir ifade aracı hem de toplumsal bir eleştiri platformu olarak kullanmaktadır (Yamaner, 2017).

Ceren Atay Yolal, 'Kılıf' adlı seramik çalışmasında (Görsel 7), dante-
lin ağıs dokusunu kullanarak kadınların toplumda üstlendiği rolleri ve bu rollerin getirdiği sembolik anlamları sorgulamaktadır.

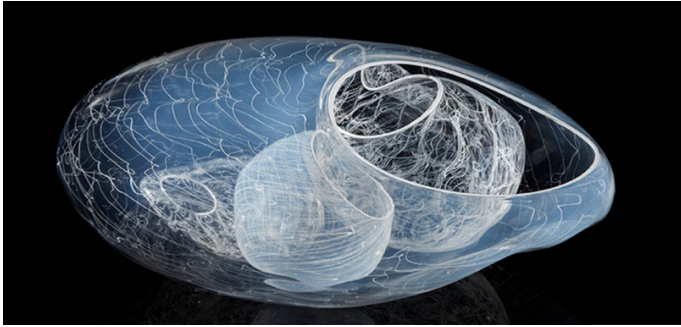


Görsel 7.

Ceren Atay Yolal, kılıf, 2020

Sanatçı, dantelin karmaşık ve ince yapısıyla, kadınların tarih boyunca dişilik, namus, hamilelik, annelik gibi kimlikleri üzerinden biçilen toplumsal rollerle bağlantılar kurmuştur. Bu roller, kadınların hakları ve bu hakların toplum tarafından nasıl yorumlandığı üzerine bir tartışma zeminine işaret etmektedir. ‘Kılıf’ çalışması, kadının toplumsal beklentiler doğrultusunda kendisine dayatılan rollerle sınırlı kalmaması gerektiğini vurgulamaktadır. Çalışmanın merkezinde, kadının, her birey gibi kendi kararlarını alabilen, kendi hayatına yön verebilen ve kendisinden sorumlu bir varlık olduğu fikri yer almaktadır. Bu bağlamda, eser, toplumsal normlara ironik bir eleştiri getirerek, kadının kendisine biçilen rollerden sıyrılma ve bu rollere başkaldırma hakkını savunmaktadır (Yolal, 2020).

Dantel ögesinin ele alındığı bir diğer çalışma da Amerikalı cam sanatçısı Dale Chihuly’e aittir. Sanatçı “Chihuly Merletto” adını verdiği serisinde (Görsel 8), asimetrik sepet formları içinde karmaşık dantel illüzyonlarının yer aldığı cam eserleriyle dikkat çekmektedir.



Görsel 8.

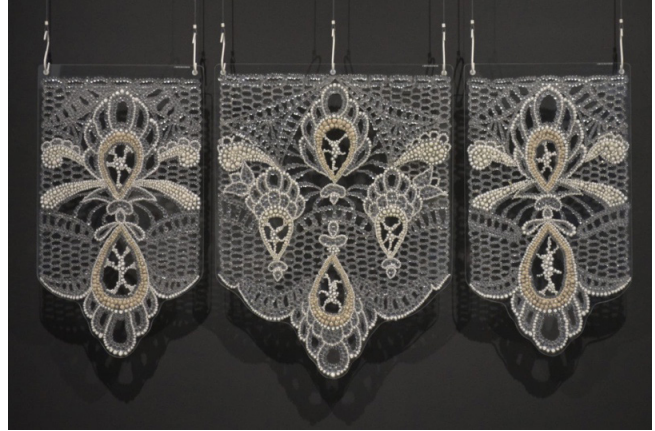
Dale Chihuly, Chihuly Merletto, 2020

Chihuly, eserlerinin üretiminde “merletto” adı verilen klasik Venedik tekniğinden yola çıkmış ve opak beyaz çubukları ikonik sepet serisine entegre ederek yeniden yorumlamıştır. Yoğun emek gerektiren ve karmaşık bir üretim süreci olan merletto, ağ benzeri desenleri oluşturmak için kullanılan bir cam üfleme tekniğidir ve İtalyanca’da “dantel” anlamına gelmektedir. Chihuly, merletto ile amacının “dantelin hissini, hareketini, yumuşaklığını ve formlara kolayca dökülme şeklini taklit ederek dantelin camdaki hareketini yakalamak” olduğunu dile getirmiştir (Chihuly, 2020).

İngiliz-Amerikalı sanatçı Joanna Manousis ise cam ve karma medya heykelleri üzerinde çalışmalar yapmaktadır. Manousis, camın zıt niteliklerine ilgi duymaktadır ve “Lace” isimli çalışması da bu ilgisini yansıtan özgün bir eserdir (Görsel 9).

Bu eser, camın kırılabilirlik ve dayanıklılık gibi karşıt özelliklerini ustalıklı bir şekilde barındırmaktadır. Sanatçı, bu zıtlıkları evcimenlik, kadınlık ve sabır gibi temalarla ilişkilendirerek cam paneller oluşturmuştur. Dokuma tekstilin özelliklerini taklit eden her bir dantel panel, ince cam çubukların yuvarlak diskler (murrini) halinde kesilip bir fırında eritilmesiyle elde edilmiştir. Daha sonra bu diskler, su jeliyle kesilmiş cam levha üzerine lamine edilerek bir araya getirilmiştir. Boyut ve kalınlık bakımından farklılık gösteren

her bir murrini parçası, dantel üzerinden geçen ışığın yoğunluğuna göre bir prizma gibi parlamaktadır. Bu da eserin estetik zenginliğini artıran bir unsurdur. Bu bağlamda Manousis, camın hem görsel hem de dokusal özelliklerini kullanarak sanatsal bir dil yaratmış ve bu dili, toplumsal ve kültürel göndermelerle derinleştirmiştir (Joanna Manousis, t.y).



Görsel 9.

Joanna Manousis, Lace, 2006-2008

Cam Sanatının Dantel ile Etkileşimi

Cam; parlak, ışıltılı ve ışık yansıtan bir malzemedir. İnsan yaşamında geniş bir kullanım alanına sahiptir ve hem estetik hem de endüstriyel alanda sıklıkla kullanılmaktadır. Camın endüstriyel kullanımı; dayanıklılığı, kimyasal direnci ve yüksek sıcaklıklara dayanabilme yeteneği gibi işlevsel özelliklerine dayanmaktadır. Bu nedenle, camın bu işlevselliği çeşitli endüstriyel uygulamalarda pratik faydalar sağlamaktadır. Ancak camın asıl önemini belirleyen, işlevselliğinden ziyade estetik etkileşim yaratan görünüş değerleridir. Camın parlaklığı ve ışığı çeşitli şekillerde yansıtabilmesi, ona estetik değer kazandıran temel unsurlardır. Bu bağlamda, cam, yalnızca bir malzeme olarak değil, aynı zamanda sanatsal ve mimari uygulamalarda da estetik bir araç olarak değerlendirilmektedir. Şeffaf yapısı, dayanıklılığı ve aynı zamanda kırılabilirliği ile sanat dünyasında özgün sembolik anlamlara sahip, özel bir malzeme olarak öne çıkmaktadır (Özek, 2024). Camın bu şeffaf yapısı, içindeki her şeyi net bir şekilde gösterirken bir taraftan da gerçekliği doğrudan yansıtan bir araca dönüşmektedir. Ancak bu özelliği, kullanım amacından bağımsız olarak ötesindeki unsurları gözler önüne serse de dokunulamaz bir bariyer oluşturmaktadır. Dolayısıyla cam hem çevresiyle etkileşime geçebilen hem de bu etkileşimi kısıtlayan bir malzeme olarak da tanımlanır (Baudrillard, 2010). Camın bu yapısal ve kavramsal özellikleri, cam sanatını da zenginleştirmiştir. Bu alanda eserler veren sanatçılar, camın bu özelliklerinden faydalanarak estetik ve teknoloji arasında bağlar kurmuşlardır. Aynı zamanda düşünceler ve kavramların birlikteliğiyle de yenilikçi ve özgün eserler ortaya koymuşlardır (Özek, 2023).

Sanatın tarihsel süreci içerisinde modernizm ile birlikte gelen

farklı sanat alanlarının birbirleriyle olan ilişki ve etkileşimleri, cam sanatını da etkilemiştir. Günümüzün değişen sanat anlayışı ile birlikte cam sanatçıları, sanat alanları arasındaki geleneksel sınırları kaldırmakta ve artık farklı alanlarla etkileşim içinde olmaktadır. Bu etkileşimde yerini alan dantel ise, cam sanatında kişisel yorum ve biçimler arasında diyalog kurarak kavramsal boyut kazanmaktadır. Dantel ve cam, kavramsal özellikleri bakımından ortak noktalara sahiptir. Çünkü danteller de aynı cam malzeme gibi ince, narin ve dayanıksız malzemeler ile son derece hassas üretilmiş öğelerdir. Aynı zamanda geçmişten günümüze kadar insanların kıyafetlerini veya evlerini süsleyen bu dekoratif danteller, toplumsal hakların veya sosyal mesajların iletilmesinde alternatif bir araç olarak da kullanılmaktadır. Cam ise, kırılganlığı ve dayanıklılığıyla farklı uçları bünyesinde barındırarak insan yaşamının karmaşıklığını ve kırılganlığını eş zamanlı vurgulayabilen güçlü bir malzemedir. Camın bu özellikleri sanat eserlerinde zıt duygu ve düşüncelerin ifade edilmesinde kullanılmasını sağlamaktadır. Dolayısıyla dantel ve cam, taşıdıkları bu kendine özgü zengin nitelikleriyle benzer hassasiyeti taşımakta ve güçlü ifade olanakları sunmaktadır. Aynı zamanda bu birleşim hem geleneksel el sanatlarının zarafetini hem de modern cam sanatının yenilikçi ve deneysel doğasını bir araya getirmektedir. Dantel öğelerin cam üzerinde yarattığı etkiyleyici görsellik, izleyiciyi hem geçmişin nostaljik dünyasına götürmekte hem de çağdaş sanatın dinamikleriyle buluşturmaktadır.

Kişisel Uygulamalar

Anadolu kadını, dantelleri yalnızca dekoratif bir öğe olarak kullanmamış, aynı zamanda onları duygularını ifade etmenin bir aracı olarak görmüştür. Danteller, bireysel ve toplumsal deneyimlerin, özellikle de kadınların duygu dünyasının ve sosyal rollerinin bir yansıması olarak işlev görmüştür.

Çalışmada yer alan tasarımlar geleneksel dantel öğeler üzerinden cam malzeme ile şekillendirilmiştir. Tasarımlar, yaşanmışlıkları vurgulamak amacı ile eskimiş, yıpranmış ve yırtılmış tekrarlar ile oluşturulmuştur. Bu eksik ve parçalanmalar ile kadının göz ardı edilen duygusal yaralarını simgelemektedir. Tasarım sürecinde cam gibi şeffaf ve kırılgan bir malzemenin tercih edilmesi ise kadınların bu duygusal dünyalarının kırılganlığını, geçirgenliğini ve saflığını somut bir biçimde ifade etme amacını taşımaktadır. Camın şeffaf yapısı, kadınların iç dünyalarındaki zenginliğini ve karmaşıklığını görünür kılarken, aynı zamanda bu duyguların ne kadar kolay zarar görebileceğini de vurgulamaktadır. Bu nedenle, camın tasarımlarda kullanılması hem bir kırılganlık ifadesi hem de bu duyguların içsel zenginliğinin ve saflığının bir dışavurumudur.

Bu çalışmada yer alan cam tasarımların üretim süreci, iki dönemden oluşmaktadır. İlk dönem çalışmaları; 2019 yılında gerçekleştirilmiştir ve eserler, kalıpta şekillendirme ve füzyon tekniği kullanılarak şekillendirilmiştir (Görsel 10-11-12-13).



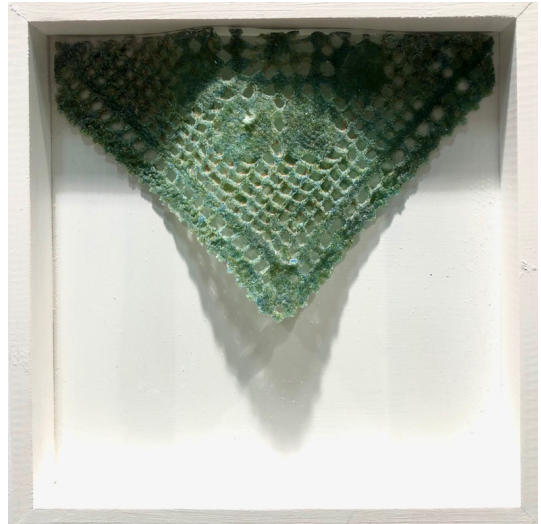
Görsel 10.

Kişisel uygulamalar



Görsel 11.

Kişisel uygulamalar

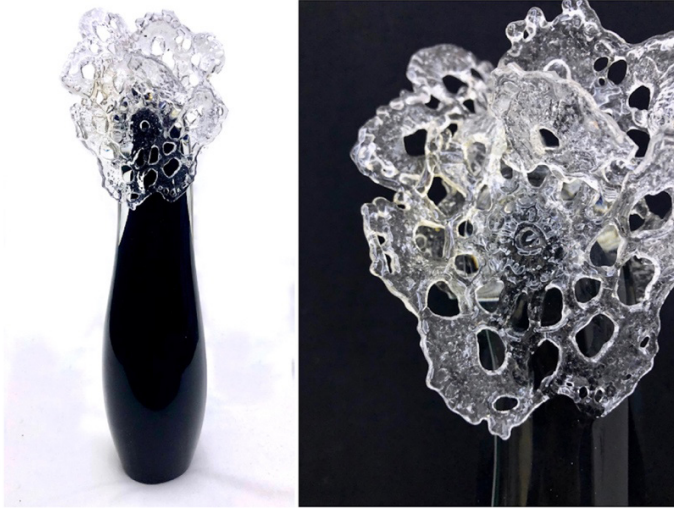


Görsel 12.

Kişisel uygulamalar

**Görsel 13.***Kişisel uygulamalar*

2022 yılında ise ikinci dönem çalışmaları yapılmıştır. Bu eserlerde dantel ögesi, üç boyutlu cam formlara taşınmıştır. Eserlerin üretim sürecinde ise; sıcak camda üflenerek şekillendirilmiş farklı form ve boyutlardaki cam parçalar, öncesinde kalıpta şekillendirilen cam dantel öğelerle birleştirilmiştir (Görsel 14-15).

**Görsel 14.***Kişisel uygulamalar***Görsel 15.***Kişisel uygulamalar*

Sonuç

Sanatın tarihsel sürecinde sanatçılar, modernizm ile birlikte geleneksel kalıpları yıkarak, yeni arayışlar içine girmiştir. Bu süreçte kavram ve düşünceyi de ön plana çıkartarak farklı malzeme ve teknikler denemeye başlamışlardır. Yeni biçim ve malzeme arayışında olan günümüz sanatçıları ise dantel öğelere, yenilikçi bir bakış açısıyla farklı bir boyut kazandırmıştır. Dantel motiflerini farklı teknikler ve malzemelerle yorumlayarak hem geleneksel değerleri korumuş hem de çağdaş sanatın ifade biçimlerini zenginleştirmişlerdir.

Günümüz sanatçılarının sanatsal uygulamalarındaki hedefi, yalnızca estetik değerlerle birlikte güzellik anlayışını geliştirmek değil; aynı zamanda, toplumsal hayata eleştirel bir bakışla yaklaşarak yaşamı etkili bir şekilde yansıtmaktır. Sanatçıların veya tasarımcıların birçoğu da duygularını, düşüncelerini veya toplumsal mesajlarını iletmek için bilinçli olarak dantel öğesini tercih etmiştir. Bu bağlamda günümüzde dantel öğesinin, sanatın birçok dalında farklı biçimlerde kullanıldığı gözlemlenmiştir. Mekânla ve diğer sanat dallarıyla kurduğu bu bağ sayesinde de dantel, geleneksel uygulama biçiminin dışında farklı boyutlara taşınmıştır.

Tarihsel süreçte dantel, Anadolu kültüründe kadının duygularını, düşüncelerini ve görsel zevklerini ifade etmede önemli bir rol oynamıştır. Bu bağlamda geleneksel öğenin cam sanatında yeniden yorumlanmasını hedefleyen bu çalışmanın uygulama kısmında, biçim ve kavram arasındaki ilişki, sanatsal açıdan esere yansıtılmış ve kişisel cam eserler oluşturulmuştur. Eserlerin ana temasını oluşturan yıpranmış ve/veya eskitilmiş dantel ve dantelsi öğeler, cam malzemeye şekillendirilerek bireylerin yaşama dair mesajlarının yansıtılması hedeflenmiştir.

Bu çalışma, dantel öğesinin cam sanatı içerisinde nasıl yeniden yorumlandığını ve geleneksel öğenin nasıl farklı bir ifade biçimi haline getirilebileceğini göstermektedir.

Çalışmanın kişisel uygulamalar kısmında ortaya çıkan eserler, sanat alanında yenilikçi bir konum kazanarak yeni araştırmalara ilham kaynağı oluşturacaktır. Ayrıca, bu eserlerin yaratıcı yaklaşımları ve teknik yenilikleri, sanat dünyasında yeni yönelimlerin doğmasına da katkı sağlayacaktır.

Hakem Değerlendirmesi: Dış bağımsız.

Yazar Katkıları: Fikir-S.B.Ö.; Tasarım- S.B.Ö.; Materyaller- S.B.Ö.; Denetleme- S.B.Ö.; Kaynaklar- S.B.Ö.; Veri Toplanması ve/veya İşlemesi- S.B.Ö.; Analiz ve/veya Yorum- S.B.Ö., N.L.Ö.; Literatür Taraması- S.B.Ö.; Yazıyı Yazan- S.B.Ö.; Eleştirel İnceleme- S.B.Ö., N.L.Ö.

Çıkar Çatışması: Yazarlar, çıkar çatışması bildirmemiştir.

Finansal Destek: Yazarlar, bu çalışma için finansal destek almadıklarını beyan etmiştir.

Peer-review: Externally peer-reviewed.

Author Contributions: Concept - S.B.Ö.; Design- S.B.Ö.; Materials- S.B.Ö.; Supervision- S.B.Ö.; Resources- S.B.Ö.; Data Collection and/or Processing- S.B.Ö.; Analysis and/or Interpretation- S.B.Ö., N.L.Ö.; Literature Search- S.B.Ö.; Writing Manuscript- S.B.Ö.; Critical Review- S.B.Ö., N.L.Ö.

Conflict of Interest: The authors have no conflicts of interest to declare.

Financial Disclosure: The authors declared that this study has received no financial support.

Kaynakça

- Arabalı Koşar, S. T. (2017). Çağdaş sanat disiplinleri arası etkileşimlerde lif sanatı. *İdil Dergisi*, 6(35), 2035-2059.
- Atay Yolal, C. (2020). *Dantel ögesinin özgün seramik yüzeylere yansımaları*. [Sanatta Yeterlik Tezi, Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü]. Ulusal Tez Merkezi. <https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/tez-SorguSonucYeni.jsp>
- Baudrillard, J. (2010). *Nesneler sistemi* (O. Adanır & A. Karamollaoğlu, Çev.). Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi.
- Bedel Özek, S. (2023). *Atık malzemenin cam sanat yapısı üretiminde kullanımı*. [Sanatta Yeterlik Tezi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü]. MSGSÜ Açık Bilim Sanat Arşivi. <https://acikerisim.msgsu.edu.tr/xmlui/handle/20.500.14124/5620>
- Bedel Özek, S. (2024). Cam ve seramik etkileşiminin bir yansıması: Mustafa Ağaatekin'in "cam içi seramik" çalışmaları. Ü. Parsıl ve Ö. Yıldırım (Ed.), *Plastik sanatlar alanında seramik ve cam üzerine yaklaşımlar 1* (s. 143-157). Akademisyen Yayınevi Kitabevi.
- Bourriaud, N. (2005). *İlişkisel estetik* (S. Özen, Çev.). Bağlam Yayıncılık.
- Can, M. (2022). Disiplinlerarası sanat bağlamında dantel. *Art Vision*, 28(48), 85-90.
- Coşkun, G. (2023). El sanatı ürünlerinin kullanım alanlarındaki dönüşüm; dantel örneği. *International Academic Social Resources Journal*, 8(53), 3807-3813.
- Delier, A. (2005). *Sanat eğitiminde disiplinlerarası yaklaşımlar*. [Yüksek Lisans Tezi, Marmara Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü]. Ulusal Tez Merkezi. <https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/tezDetay.jsp?id=Dk-NCbeqA9BHI8YXSfajrlw&no=ok-4AqXbldpflqwAZC5isQ>
- Edeer, Ş. (2005). Sanat eğitiminde disiplinlerarası yaklaşım. *Ondokuzmayıs Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi*, 19, 78-84.
- Korkmaz, S. (2016). Anadolu halk kültüründe estetik anlayışının bir ürünü olarak dantel. *Şehir ve İrfan*, 3, 122-123.
- Savaş, F. (2023). Çağdaş seramik sanatında geleneksel dantel ögesinin kullanımı. *İnönü Üniversitesi Kültür ve Sanat Dergisi*, 9(1), 148-155.
- Yıldız, G., & Öğüt, L. (2020). Tanım, terim ve kavramları ile dantel. *İnönü Üniversitesi Kültür ve Sanat Dergisi*, 6(1), 126-142.
- Yılmaz, O. (2015). Sanat akımları üzerinden gelişen disiplinlerarası sanat. *Electronic Turkish Studies*, 10(10), 997-1012.

İnternet Kaynakça

- Chihuly. (2020, 15 Nisan). Dale Chihuly debuts a new collection of work: Chihuly merletto. Chihuly. <https://www.chihuly.com/press-releases/dale-chihuly-debuts-new-collection-work-chihuly-merletto> adresinden 12 ağustos 2024 tarihinde alınmıştır.
- Ege, H. (2023). Porcelain crochet artist Kristen Wicklund: Crafting beauty. Crochet Concupiscence. <https://www.crochetconcupiscence.com/porcelain-crochet-artist-kristen-wicklund/> adresinden 21 mart 2024 tarihinde alınmıştır.
- Fairs, M. (2007, 7 Ağustos). Lace fence by Demakersvan. Dezeen. <https://www.dezeen.com/2007/08/07/lace-fence-by-demakersvan/> adresinden 8 mart 2024 tarihinde alınmıştır.

- www.dezeen.com/2007/08/07/lace-fence-by-demakersvan/ adresinden 8 mart 2024 tarihinde alınmıştır.
- İde Sanat. (t.y). Tentene (Dantel). <http://www.idesanat.com/68-icerik-Tentene-Dantel.html> adresinden 15 mart 2024 tarihinde alınmıştır.
- Manousis, J. (t.y). Lace. <https://www.joannamanousis.com/lace> adresinden 15 ağustos 2024 tarihinde alınmıştır.
- Wilkinson, S. (t.y). Cal Lane- Ammunition. <https://callane.com/portfolio-page/ammunition/> adresinden 19 mart 2024 tarihinde alınmıştır.
- Yamaner, M. (2017, 6 Mart). Zehra Çobanlı "kadinca mavi-beyaz kesitler" seramik sergisi 8 Mart'ta Bandırma'da açılacak. Bandırma'nın Sesi. <https://www.bandirmaninsesi.com/zehra-cobanli-kadinca-mavi-be-yaz-kesitler-seramik-sergisi-8-martda-bandirmada-acilacak-18349.html> adresinden 13 ağustos 2024 tarihinde alınmıştır.

Görsel Kaynakça

- Görsel 1.**
<http://turklacemuseum.blogspot.com.tr>, Erişim tarihi: 21.02.2024.
- Görsel 2.**
<https://x.com/womensart1/status/807253430716788736/photo/1>, Erişim tarihi: 02.03.2024.
- Görsel 3.**
<https://nespoon.art/forum-kolektyw-gdansk-poland-2018/>, Erişim tarihi: 10.03.2024.
- Görsel 4.**
https://callane.com/portfolio_page/disobedient-virtues/, Erişim tarihi: 11.03.2024.
- Görsel 5.**
<https://www.kristenwicklund.com/>, Erişim tarihi: 17.03.2024.
- Görsel 6.**
https://www.bandirmaninsesi.com/zehra-cobanli-kadinca-mavi-be-yaz-kesitler-seramik-sergisi-8-martda-bandirmada-acilacak-18349.html#google_vignette, Erişim tarihi:12.08.2024.
- Görsel 7.**
Atay Yolal, C. (2020). *Dantel ögesinin özgün seramik yüzeylere yansımaları* (Yayımlanmamış sanatta yeterlik tezi). Hacettepe Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü.
- Görsel 8.**
<https://www.designboom.com/design/dale-chihuly-merletto-collection-traver-gallery-05-03-2020/#>, Erişim tarihi:14.08.2024.
- Görsel 9.**
<https://momentumgallery.com/artists/64-joanna-manousis/works/931/>, Erişim tarihi:14.08.2024.
- Görsel 10.**
Kişisel Arşiv, 2019.
- Görsel 11.**
Kişisel Arşiv, 2019.
- Görsel 12.**
Kişisel Arşiv, 2019.
- Görsel 13.**
Kişisel Arşiv, 2019.
- Görsel 14.**
Kişisel Arşiv, 2022.
- Görsel 15.**
Kişisel Arşiv, 2022.

Structured Abstract

Lace is an important element in textile art and production with its unique textural features and aesthetic value. It has long been existed with various techniques and patterns and accepted as both a craft and an art product in terms of design and technique. It appeals to artists from different fields with its transparency, repetitive motif arrangements, technical richness and symbolic expressions. Thus, lace and its elements break the fixed materials and ideas and give way to collaboration and the use of different materials in artistic productions. Apart from its traditional decorative use, it has gained value as an art element with an innovative perspective and has interacted with other art fields.

The relations and interactions between art fields have also affected the glass art. Glass stands out with its aesthetic and technological characteristics as a material with unique symbolic meanings in art. With today's changing understanding of art, the glass artists remove the traditional boundaries between art fields and interact with different fields. Lace gains a conceptual dimension by establishing a dialog between personal interpretation and forms in glass art in this interaction.

The study, "Lace in Glass Art: Reinterpretation of a Traditional Element" aims to emphasize the place and importance of lace in glass art by exploring its use in different fields of art along with its change throughout the history. It also aims to reinterpret this traditional element in personal works and glass art works.

Lace has long been existed as an aesthetically important value in our country and in the world. With its unique qualities such as sparsity-intensity and motif arrangements, it also manifests itself in recent artworks as it is employed by many artists from different fields and is interpreted with a new aesthetic approach. However, the research through the written and digital sources has revealed that the lace element that is used in different fields of art has not been discussed in sufficient detail in especially the field of glass art and in the academic written sources of the field. Therefore, how lace, an art form in which Anatolian women visualize their emotional expressions, can be revived in glass art has been the main motivation of this study. Especially a contemporary interpretation of lace by associating it with glass art offers a new opportunity for traditional art to transform into a contemporary means of expression.

The study, "Lace in Glass Art: Reinterpretation of a Traditional Element" has been conducted in two dimensions as research and practice. During the research, the available literature was studied, analyzed and interpreted through document analysis, a qualitative research method. Thus, the research section includes the definition of lace, its history, its place in the field of art with examples and its interaction with glass art. The practice section aims to reinterpret the lace element in glass art and lace and lace-like elements have been formed in glass. Individual messages have been emphasized in the main theme of the designs.

The research revealed that the traditional motifs and aesthetic values of lace create a striking form of expression on glass as lace and glass have some common conceptual characteristics. Glass stands out with its aesthetic and technological characteristics as a material with unique symbolic meanings in art. Its transparency and fragility symbolize the complexity and fragility of human life. While lace is used as an alternative means of conveying emotions and social messages, glass offers a similar symbolic expression with its fragility and durability. Therefore, lace and glass offer rich expressive possibilities in contemporary art.

The lace and lace-like elements formed in glass in the personal practice section have gained a unique interpretation in glass art by emphasizing individual messages. The reflection of lace in glass has provided a strong symbolism in conveying these messages and increased the expressive power of the works.

As a result, the study explored how lace is reinterpreted in glass art and how a traditional element is integrated with a contemporary material. In this process, the interaction of lace with glass in terms of form, pattern and meaning has been observed in detail.

This study reveals that lace, a traditional handicraft, offers a multidimensional field of expression in art when combined with glass. The combination of traditional and modern elements enables an innovative approach in glass art and offers a unique aesthetic language to contemporary artists. The reinterpretation of lace in glass art increases the aesthetic richness and provides artists with a new field of expression.

The combination of lace and glass offers a form of expression that transcends boundaries in art and it has been observed that the symbolic values of these materials strengthen the narrative power. Thus, artists and researchers are recommended to develop original techniques through the combination of different media such as lace and glass. In addition, it is important for lace to be more frequently included in future artistic works and to transfer traditional forms to new generations in ensuring artistic and cultural continuity.

Renkli Toprakların Ebru Sanatında Boya Olarak Kullanımı

The Use of Colored Soils as Paint in Marbling Art

Bahattin YAMAN¹ 

Şit YAVUZ² 

¹Süleyman Demirel Üniversitesi, İlahiyat Fakültesi, İslam Tarih ve Sanatları Bölümü, Isparta, Türkiye

²Kuruma bağlı değil / Non-affiliated, Isparta, Türkiye

Bu proje TÜBİTAK tarafından desteklenmiştir

This project was supported The Scientific and Technological Research Council of Türkiye (TUBITAK).



Öz

Daha yaşanabilir, sürdürülebilir bir dünya için her alanda olduğu gibi sanatta da çevreci yaklaşımlar geliştirmek zorundayız. Petrolün, kimyasalların henüz her alanda kullanılmadığı günlerde insanlar biraz da zorunlu olarak, çevreye zarar vermeyen, kirliletmeyen malzemeleri kullanıyordu. Geçmişte klasik ebru sanatında kullanılan tüm malzemeler daha çevreci daha sağlıklı idi. Geçmişte renkli topraklardan elde edilen boyaların ebru sanatında kullanıldığı çeşitli yayınlarda bahsedilmekte ise de günümüzdeki uygulanabilirliğine dair çalışmalar yeterli değildir.

Ebru sanatında daha çevreci malzeme kullanımını yaygınlaştırmak amacıyla yola çıkan bu çalışmada Isparta ili çevresinde tespit edilen renkli topraklardan sarı, kırmızı, gri, kahverengi ve beyaz boyalar elde edilmiştir. Bu boyalar, kendi aralarında çok güzel çalıştıkları gibi piyasadaki boyalarla birlikte kullanıldığında da hiçbir sıkıntı yaşanmamıştır. Mat renkte geliştiklerinden, özellikle çiçek çalışmaları içeren ebru örneklerinde oldukça güzel görünümlü bir zemin teşkil ettikleri tecrübe edilmiştir. Ancak bazı renkli toprakların ise, uygulanan işlemler neticesinde ebru sanatında kullanılmaya elverişli olmadıkları gözlemlenmiştir.

Anahtar Kelimeler: Ebru, toprak, malzeme, doğal, boya, toprak Boya

ABSTRACT

For a sustainable world, we have to develop environmentally friendly approaches in the art, as in every field. In a period when there was no oil or chemical production, people were using non-polluting materials that did not harm the environment. All materials used in classical marbling art were more environmentally friendly and healthier. Although it is stated in various publications that dyes obtained from colored soils were used in the art of marbling, no study has been conducted on its applicability today.

In this study, which aims to popularize the use of more environmentally friendly materials in the art of marbling, yellow, red, grey, brown and white dyes were obtained from the colored soils obtained around the province of Isparta. While these paints work very well together, there has been no problem in using them together with other paints on the market. Since they are matte in color, they can be used as a very beautiful ground marbling, especially for flower works. However, it has also been observed that some colored soils that have undergone the necessary processes cannot be used in the art of marbling.

Keywords: Ebru, Turkish marbling art, soil, natural, dye

Giriş

Ebru, yoğunlaştırılmış su üstünde, özel hazırlanmış boyalarla oluşturulan motif ve desenlerin kâğıt üzerine geçirilmesi yoluyla yapılan bir süsleme sanatıdır. Uzun yıllar kitap sanatı olarak kullanılmış olsa da günümüzde artık çok daha geniş kullanım alanlarına sahiptir.

Klasik ebru sanatında kullanılan tüm malzemelerin doğal ve çevreci olduğu bilinmektedir. Denizkadayı, kitle gibi malzemelerden elde edilen yoğunlaştırılmış su, çeşitli maden ve topraktan elde edilen boyalar, at kılından yapılmış fırçalar, sığır safrasından elde edilen öd suyu gibi doğal malzemeler ebru sanatının çevreci bir sanat faaliyeti olmasına örnek olarak verilebilir. Hatta kullanılan kâğıt gibi geçmişte kullanılan ahşap tekne de yine çevreci ve organik malzemeden üretilirdi.

Çevre kirliliğinin arttığı, kimyasalların hayatımızın her alana girdiği günümüzde, diğer alanlarda olduğu gibi sanatta da çevreci yaklaşımlar geliştirmek zorundayız. Petrolün kimyasal üretimlerinin olmadığı bir dönemde, insanlar biraz da zorunlu olarak çevreye zarar vermeyen kirliletmeyen malzemeleri kullanıyordu. Osmanlı dönemi ebruları incelendiğinde, fazla renk seçeneği olmasa da tümüyle çevreci ve doğal malzemelerin kullanıldığı görülmektedir. Bunlar arasında hammaddesini çividin oluşturduğu mavi, aşı boyası olarak bilinen kırmızı ve tonları yoğun olarak kullanılan iki renktir (Gündüz, 2023; Yaman ve Gündüz, 2022, ss. 239-264). Her ikisi de doğaldır. Özellikle mavi ve tonlarının yoğunluğu dikkat çeker. Bu da mavi için çivit hammaddesine ulaşımın kolaylığını akla getirmektedir. Kırmızı, gri, sarı, kahverengi, gibi tonların en azından bir kısmının bölge topraklarından elde edildiği tahmin edilmektedir. (Görsel 1-2)

Osmanlı medeniyetinin geleneksel sanatlardaki üstün başarısında hiç şüphesiz kullandığı malzemenin büyük önemi vardır. Klasik ebru yapımında toprak boyalar-oksit boyaların yanı sıra organik ve anorganik çeşitleri olan pigment boyalar da kullanılmıştır (Ay, 1994, s. 57). Ebru sanatında kullanılan boyaların or-

Geliş Tarihi/Received: 06.06.2024
Revizyon Talebi/Revision Requested: 27.01.2025
Son Revizyon/Last Revision: 17.02.2025
Kabul Tarihi/Accepted: 07.03.2025
Yayın Tarihi/Publication Date: 21.03.2025

Sorumlu Yazar/Corresponding Author:
Bahattin YAMAN
E-mail: bahattinyaman@gmail.com

Cite this article as: Yaman, B. & Yavuz, Ş. (2025). The use of colored soils as paint in marbling art. *Art and Interpretation*, 45, 139-147.



Content of this journal is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License.

tak özellikleri suda çözünmemeleridir. Babaoğlu geleneksel ebru sanatında boyaları genel olarak toprak, oksit ve minerallerden elde edilen boyalar olmak üzere üç kategoriye ayırmıştır. (Babaoğlu, 2017, s. 173). Toprak boyalar, doğada görülen renkli toprakların basit bir işlemle geçirilerek elde edilirken, oksit boyalar çeşitli maden ocaklarından çıkarılıp fabrikalarda işlenerek, bazen de farklı element ya da tuzların karışımı ile elde edilir. Mesela oksit kahverengi ya da oksit kırmızı demir oksit bileşeninden elde edilmektedir. Ebruda kullanılan oksit boyalardan bazılarının formülleri şu şekildedir (Babaoğlu, 2017, s. 173):

Beyaz : TiO_2 , ZnO , CaCO_3

Kırmızı : Pb_3 , Fe_2O_3 , Sb_2S_3

Sarı : Pb_3CrO_4 , Fe_2O_3 , Sb_2S_3

Mavi : $[\text{Si}_6\text{Al}_6\text{O}_{24}]\text{Na}_8\text{S}_4$

Yeşil : Cr_2O_3



Görsel 1.

18. yüzyıla ait hatip ebru örneği



Görsel 2.

18. yüzyıla ait battal ebru örneği

Mineral boyalar ise turkuaz gibi taş halinde olan, sonrasında fabrikalarda öğütülerek toz haline getirilip kullanılan boyalardır (Babaoğlu, 2017, s. 174). Bu tür boyalarda kullanılan malzemenin doğal renginden istifade edilmektedir.

Günümüzde ebru sanatında kullanılan ve piyasada satılan boyalar ağırlıklı olarak oksit boyalardır. Bunlar da yukarıda da belirtildiği gibi daha çok, topraktan çıkarılan maden ve elementlerin doğal hallerinden ya da karışımlarından oluşmaktadır. Bazen oksit aşı kırmızı boyada olduğu gibi, kırmızı renkte demir oksit mineralleri içeren doğal toprak yatakları da bulunmaktadır. Bu tür topraklar da basit işlem sonucunda boya olarak kullanılabilir. Ancak her bölge toprağının, içerdiği farklı mineraller nedeniyle kendine has rengi olduğu için, her zaman aynı rengi elde etmek problem olacaktır. Edhem Efendi, Necmeddin Okyay, Mustafa Düzgünman gibi ebru ustalarının yaptığı ebrulardaki bazı renklerin solması sanayileşme ile üretilen hazır boyaların zamanla solmasında kaynaklı olduğu ifade edilmektedir (Babaoğlu, 2007, s. XIV). Çevremizde karşılaştığımız renkli topraklardan en azından bir kısmının doğal haliyle ebruda kullanılabileceği hedefiyle yapılan bu çalışma neticesinde ebru sanatında kullanılacak bazı boyaların doğal ve basit yöntemlerle elde edilebileceği görülmüştür.

Ebru Sanatında Toprak Boya Kullanımı

Yayınlarda her ne kadar ebru sanatında toprak boya kullanımı ile ilgili bazı bilgiler olsa da topraktan elde edilen boyalar kullanarak yapılan ebru örnekleri ve uygulama sonuçları ile ilgili değerlendirmeye rastlanamamıştır. Ebru sanatında toprak boya kullanımı ile ilgili erken tarihli bilgiyi Uğur Derman'ın Türk Sanatında Ebru adlı çalışmasında yer görmekteyiz. Eserde ebru sanatında toprak boyaların kullanıldığı belirtilmiş olsa da hazırlanışı hakkında ayrıntılı bilgi verilmemektedir (Derman, 1977, ss. 10-11). Benzer şekilde ham topraktan boya elde edilmesi yöntemine değinmeden, ebru sanatımızda toprak boya kullanıldığını ifade eden çok sayıda yayın vardır (Özçimi, 2007, ss. 62-63; Göktaş, 1984, s. 30).

Bazı yayınlarda topraktan boya hazırlanması ile ilgili detaylı bilgiler de vardır. Ahmet Çoktan topraktan boya elde edilmesini şu şekilde anlatır: “Boya hazırlayacağınız toprağı, taşından ve diğer yabancı maddelerden arındırmak için bir elekten geçirerek almakta fayda vardır. Aldığımız bu toprağı, havanda veya mermer plakamız üzerinde parçalarız. Daha sonra bu toprağı pudra haline gelince mermerin üzerinde kuru olarak ezeriz. Toz haline gelen bu toprağı 1 veya 2,5 litrelik kavanozun içine koyup üzerine su ilave ederiz. Karıştırdıktan sonra iki veya üç dakika beklettikten sonra, dibindeki tortuyu almadan üst tarafındaki bulanık suyu diğer kavanoza alırız. İkinci kavanozun üzerine su ilave ederek karıştırırız. Bunu da iki veya üç dakika beklettikten sonra yine üst kısımdaki bulanık suyu diğer bir kavanoza alırız. Eğer bu son işlem sırasında, kabımıza tortulu kısımdan geçtiyse veya kuşkunuz varsa, bu işlemi bir kez daha tekrarlamakta fayda vardır. Artık bu son işlemi de yaptıktan sonra, bu kabımızdaki boya tamamen dibe çökünceye kadar bekleriz. Üzerindeki suyu bir şırınga yardımıyla alırız. En son dibinde kalan tortuyu başka bir işlem yapmadan öd ilave ederek kullanabiliriz” (Çoktan, 1992, s. 22). Benzer tarif Babaoğlu ve Gülseren Sönmez tarafından da ifade edilmiştir (Babaoğlu, 2017, s. 175; Sönmez, 2007, s. 18).

Fuat Başer ise biraz daha bir farklı bir teknikten bahsetmektedir:

¹ Hacer Nurgül Begiç makalesinde, Mehmet Ay'a atıfta bulunarak ebru sanatında kullanılan boyaların ortak özelliklerinin, yanlışlıkla olsa gerek, suda çözünmemeleri olduğunu (Begiç, 2015, 592) ifade etmektedir. Ebru sanatında kullanılan toprak, oksit ve pigment boyaların en önemli özelliği, birçok yayında da belirtildiği gibi, suda çözünmemeleridir. Kaldı ki, Begiç'in referans olarak gösterdiği yayında da Mehmet Ay, Begiç'in ifadesinin tersine, ebruda kullanılan boyaların ortak özelliğinin suda çözünmemeleri (Ay, 1994, 57) olduğunu ifade etmektedir.

“Eskiden oksit boya yerine doğal renkli topraklar kullanılırdı. Bu topraklar hafif killi olması icabederdi. Toprak su ile inceltirilir, karıştırılır, sonra sık dokulu pamuklu bir bezden süzülür, taş ile iri taneler atılır, süzölmüş toprak dinlenmeye bırakılır. Bu dinlenme esnasında toprak dibe çöker, su üzerinde kalır. Kabin yüzeyindeki su atılarak dipteki çamur deste-seng ile ezilir, sulandırılarak çift kat bezle tekrar süzülür. İri taneler atılır. Bu süzme ve ezme işle toprak içerisinde iri taneler kalmayınca kadar tekrarlanır. Toprak içerisinde iri tane kalmayınca oksit boya olduğu gibi ödenerek birkaç gün pişmesi için kenara bırakılır” (Başar ve Tiryaki, 2002, s. 6) Geleneksel Türk Ebru sanatında toprak boyaların kullanıldığını belirten Hikmet Barutçugil’in eserinde de benzer uygulama şekli anlatılır (Barutçugil, 1999, ss. 43-47).

Bazı yayınlarda özellikle Çamlıca toprağına vurgu vardır. Sadrettin Özçimi (Özçimi, 2007, s. 62), Hikmet Barutçugil (Barutçugil, 2001, s. 62) ve Taşkın Savaş (Savaş, 1980, s. 10), Çamlıca toprağının tütün rengi elde etmek için kullanıldığını yayınlarında ifade etmektedir.

Renkli Toprakların Tespiti ve Boya Elde Edilmesi

Renkli toprakların belirlenmesinde değişik yöntemler kullanılabilir. Gerek araçla gerek yürüyerek çeşitli bölge ve arazilerde dolaşarak farklı renklerde topraklar tespit edilebilir. Çevredeki farklı renklerdeki toprakların tespiti için kullanılabilecek yöntemlerden biri de Google Earth uygulamasından yararlanmaktır. Bu uygulama ile bölgelerin toprak renkleri hakkında genel bilgi edinebilmektedir. Ancak yağışlı ya da kurak zamanlar gibi farklı dönem çekimi nedeniyle, arazide zaman zaman uydu görüntüsünden farklı renklerle de karşılaşmaktadır.

Araştırmada sadece Isparta merkez civarındaki topraklar araştırma kapsamına alınmıştır. Toprak numuneleri almadan önce maps.google.com adresinden Isparta uydu haritası üzerinden bölgedeki renkli topraklar tespit edilmeye çalışılmıştır. Hangi bölgede hangi tür toprak bulunduğu, hangi boya elde edileceği hususu öncelikle Google Earth üzerinde netleştirildi. Daha sonra tespit edilen bölgelere gidilerek toprak örnekleri toplandı. Bu çalışmada sadece toprağın rengi değil ayrıca nasıl bir yapıya sahip olduğu da dikkate alınmıştır. Isparta çevresi uydu görünümünden yola çıkarak başlatılan çalışmada, zaman zaman uydu görüntüsündeki renklerin oluşumları gerçek renk oluşumlarıyla farklılık arz ettiği görülmüştür. Uydu görüntüsünde tespit edilen renklerle karşılaşılmadığı durumlar olsa da yaklaşık 10 farklı renkte toprak temin edilmiştir.

Tercih edilen yerlerden alınan toprağın öncelikle saf olmasına, içinde çöp, taş yaprak gibi maddelerin bulunmamasına dikkat edildi. Alınan toprak öncelikle bir elek veya süzek yardımıyla topraklar elenerek (Görsel 3), mümkün olduğunca taş, çöp, ot ya da bitki kalıntısı gibi maddelerden temizlendi.



Görsel 3.

Toprakların işlenmemiş görüntüsü ve elenmesi

Bu işlem yapıldıktan sonra elekten geçirilen toprak kavanozlara konuldu. Böylelikle su koymak için hazır hale getirildi. Plastiğin olumsuz etkisi ihtimaline karşı cam kavanoz kullanılması tercih edilmiştir. Ayrıca rahat çalkalama imkânı olması için çok fazla doldurulmaması önerilir. Her ne kadar elekten geçirilmiş olsa da toprak içinde mini organizmalar olabilmektedir. Bu mikroorganizmalar kan ve yağları karışacağı için boyanın düzgün çalışmamasına engel olabilir. O nedenle, mümkün olduğunca mini canlıların yüzeye çıkıp gitmeleri için toprak ağız açık kavanozda bir müddet beklemeye bırakıldı. Böylece gözle görülmeyen organizmalar yüzeye çıkarsa su konulduğunda yüzeyden temizlenmesi daha kolay olacaktır.

Bazen toprakların ince parçalarına ayrılması için elekten geçirmeden direk suyla beklemeye almak da mümkündür. Özellikle sert yapıda bulunan topraklar için uygulanan bu yöntem oldukça olumlu sonuç vermiştir.

Bu aşamadan sonra kavanozlardaki topraklar dinlenmeleri, demlenmeleri için su ilave edilerek beklemeye alındı. Günlük karıştırılmak suretiyle üç günde bir suyu alınıp yeni su ilave edildi. Böylelikle suda bulunabilecek yabancı cisimlerden ve yapıyı bozacak diğer kimyasal içerikten arındırılır. Bu yöntemle on gün bekletilen topraklar, onuncu gün sonunda ince gözenekli keseler yardımıyla süzöldü. Kalın tortular ayrı kaba alındı. Süzeğin altında kalan boya çökmeye bırakıldıktan sonra on gün daha bekletilmek suretiyle tekrar demlenmeye alındı. Onuncu günün sonunda gerekirse tekrar süzölebilir, eğer tekrar süzölmeyecekse üstündeki su alınır. Böylelikle boyamız hazır hale getirilmiş olur. Başka bir kavanoza aldığımız tortulara tekrar su ilave edilerek mikser yardımıyla tekrar çırpılarak parçalanması sağlandı ve demlenmeye bırakıldı. Bu işlemin amacı aynı topraktan farklı tonlarda boyalar elde etmektir. Bütün toprak boyalar aynı işleminden geçirilmek suretiyle hazırlandı. Suyu ısıtılarak demlenmeye bırakılan toprak ne kadar uzun süre bekletilirse boyanın kalitesi o oranda artmakta olup daha iyi sonuçlar alınmaktadır.

Demlenen topraklar tekrar ince süzekten geçirilir ve en ince parçaların ezilmesi için desteseng ile ezme işlemine alındı. İşlenen topraklar desteseng yardımıyla ezilir ve en küçük parçalara ayrılarak macun kıvamına getirildi. Cam kavanoza alınıp içine yabancı madde karışma ihtimaline karşılık tekrar su eklenerek süzölecek kavanozlara konuldu. Böylece boyalar kullanıma hazır hale gelmiş oldu. (Görsel 4-5)



Görsel 4.
Toprağı ezme işlemi



Görsel 5.
Ezilmiş toprağın muhafaza edilmesi

Elde Edilen Renkler ve Bölgeleri

Uygulamalarımız, denemelerimiz neticesinde, doğal olarak her renkli topraktan boya elde etmek mümkün olmamıştır. Bazen güzel renk elde edilmekle birlikte tekne de açılmadığından ebru sanatında kullanılamaz elverişli olmamıştır. Bazı uygulamalarımızda, zemine yakın yüzeylerden alınan toprak daha olumlu sonuç vermesine rağmen, daha derinden alınan topraktan verim elde edilememiştir. Sözelimi kükürt madeni ile bilenen Keçiborlu civarında yüzeyden alınan topraklar kullanıma uygun olurken daha derinden alınan toprak kitre üzerinde açılmamıştır. Bunun sebebi, yüzeyden derine doğru inildikçe, bölgedeki kükürt madeni torağın yapısıyla karışmış olmalıdır. Toprağın, gerekli işlemlerden geçirilip kullanıma hazır hale getirildiği halde tekne de açılmamasının bir diğer nedeni, içindeki yoğun mikroorganizmalar nedeniyle toprağın yağlı hale gelmiş olmasıdır. Toprak, içerisindeki canlı organizmaların ölümü gerçekleştikçe haliyle daha yağlı olabilmektedir. Ayrıca çöp, yaprak, ağaç kalıntılarının çürümeleri nedeniyle oluşan yapı da toprağın boya olarak kullanılmasında verimini etkilemektedir. Çalışmada verim elde ettiğimiz toprak boyalar esas alınmıştır.

Sarı Renk Boya

Eğirdir Gölü çevresi toprak yapısı ve tarıma elverişli yapısıyla dikkati çeken bir bölgedir. Çevredeki topraklardan boya elde etmede oldukça yüksek verim elde edilmiştir. DSİ sosyal tesisleri yakınında 37°56'20.35"N enlem ve 30°46'18.02"E boylamında yer alan kaya parçaları arasında rastladığımız sarı renk topraktan elde ettiğimiz boya zemin rengi açısından son derece başarılı olmuştur. (Görsel 6-7)



Görsel 6.
Sarı renk toprağın alındığı yerin uydu görüntüsü



Görsel 7.
Sarı renk ve numune alınan yer

Kahverengi Boya

Barla kasabasının Bağcıyaz Mahallesi'nden topraktan oldukça verimli kahverengi boya elde edilmiştir. 38° 6'8.88"N enlem ve 30°50'25.53"E boylamda yer alan bu toprak çeşidi, kağıt üzerinde gerek dağılımı olarak gerekse renk olarak güzel sonuç vermiştir. (Görsel 8-9)



Görsel 8.
Koyu kahverengi toprağın alındığı yerin uydu görüntüsü

**Görsel 9.**

Kahverengi boya ve numune alınan bölge

Kahverengi renk elde edilen bir diğer yer de Isparta-Davraz Kayak Merkezi yoludur. Burada oldukça koyu renk toprak bulunmaktadır. Gayet uyumlu kahverengi elde edilen toprak 37°46'14.47"N enlem ve 30°43'36.59"E boylamından alınmıştır. (Görsel 10-11)

**Görsel 10.**

Kahverengi toprağın alındığı yerin uydu görüntüsü

**Görsel 11.**

Kahverengi boya ve numune alınan yer

Gri Renk Boya

Eğirdir'e 10 km. mesafede bulunan çakıl ocağına kaynaklık eden 37°54'42.81"N enlem ve 30°44'5.35"E boylamında bulunan yerden, taşocağında oluşan kaya tozlarından alınan numuneden gri tonlarında renkte boya elde edilmiştir. Kaya tozları kullanılmasına rağmen sonuçta ebru yapımında kullanılabilecek nitelikte boya elde edilmesi bakımından ilginçtir. Hatta bu boyanın, topraktan elde edilen bazı boyalardan bile daha verimli olduğu görülmüştür. (Görsel 12-13)

**Görsel 12.**

Gri renk toprağın alındığı yerin uydu görüntüsü

**Görsel 13.**

Gri renk toprak örneği

Kırmızı Renk Boya

Keçiborlu yakınlarındaki hafriyat alınan bölgede renkli toprak katmanlarını, ya da farklı toprak renklerini bir arada görmek mümkündür. Bu bölgedeki renk çeşitliliğinin bir nedeni olarak da bölgedeki kükürt madeninin çıkarılması esnasında oluşan hafriyatın farklı bölgelere taşınması olarak tahmin edilmektedir. Bölgeden aldığımız topraklardan genel anlamda verimli sonuçlar elde edildi. Ebruda kullanılabilecek kırmızı renk elde edilen toprak da buradan temin edilmiştir. 37°58'4.34"N enlem ve 30°18'13.43"E boylamlarından alınan topraklar arasındaki kırmızı toprak oldukça güzel sonuç vermiştir. (Görsel 14-15)

**Görsel 14.**

Kırmızı renk toprağın alındığı yerin uydu görüntüsü



Görsel 15.
Kırmızı renk toprak örneği

Beyaz Boya

Beyaz boya, Dinar yakınındaki 38°02'02.7"N 30°05'20.5"E koordinatlarındaki Aktoprak köyü mevkiinden alınmıştır. Biraz yapışkan çamur şeklinde olmasıyla dikkat çeken topraktan elde edilen beyaz boya, ebru sanatında verimli sonuç veren boyalardan olmuştur. (Görsel 16-17)



Görsel 16.
Beyaz renk toprağın alındığı yerin uydu görüntüsü



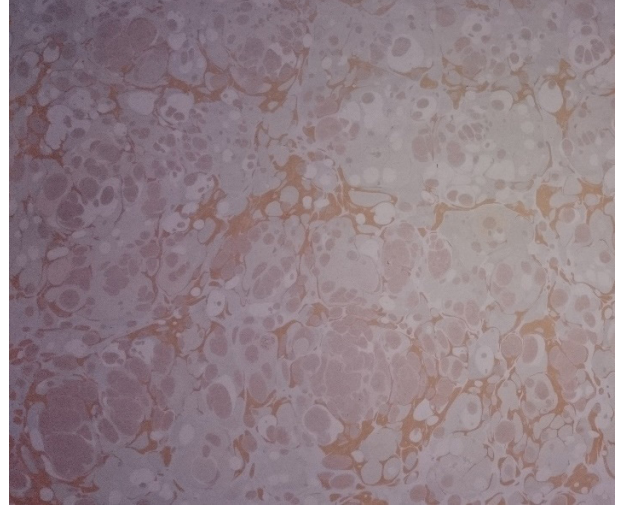
Görsel 17.
Beyaz renk toprak örneği

Elde Edilen Boyalarla Yapılan Ebru Uygulanmaları

Topraktan elde edilen boyaların gerek tek başına gerekse kendi içinde kullanımı gibi farklı testlere tâbi tutulmuştur. Bazı boyalar farklı miktarlarda öd katılsa bile yüzeyde açılmadığı için kapsama alınmamıştır. Sadece yukarıdaki boyalar olumlu sonuç verdiğinden, bahse konu boyalar gerek kendi aralarında gerekse piyasadaki diğer boyalarla uyumu açısından çeşitli testlere tabi tutulmuştur.

Elde Edilen Toprak Boyaların Aralarında Birlikte Kullanımları

Tüm boyalar gerek tek renk gerekse 2-3-4 renk şeklinde kendi aralarında kullanımında herhangi bir problem yaşanmamıştır. Sadece battal ebruda değil, taraklı, bülbülyuvası, gelgit gibi uygulamalarda da olumlu sonuçlar elde edilmiştir. (Görsel 18)



Görsel 18.
Toprak boyaların kendi aralarında kullanımı

Elde Edilen Toprak Boyaların Piyasada Satılan Boyalarla Karma Kullanımı

Hali hazırda piyasada farklı markaların, oksit, pigment gibi sınıflandırıldıkları çok sayıda ebru boyası bulunmaktadır. Doğal olarak, topraktan her zaman istenilen rengi elde etmek mümkün değildir. Bu dezavantaj da renkli topraktan elde edilen boyalarla, günümüz piyasasında yaygın olarak satılan oksit ve pigment boyaların birlikte kullanımını gündeme getirmektedir. Yapılan uygulamalarda elde ettiğimiz tüm renklerin piyasadaki boyalarla birlikte kullanımında hiçbir problemle karşılaşılmamıştır. (Görsel 19)

Elde Edilen Boyaların Zemin Olarak Kullanılması

Hiç şüphesiz, ham toprak cinsleri daha çok pastel renklere sahip olduğundan canlı ve parlak renklerin elde edilmesi zordur. Aynı şekilde her bölgede istenilen rengin temini de mümkün değildir. Ebruda çeşitli çiçek motiflerinin oluşumunda doğal olarak canlı ve farklı renklere ihtiyaç duyulmaktadır. Bu tür renkleri her zaman topraktan elde edilmek mümkün olmadığından piyasada yaygın olarak bulunan oksit ya da pigment boyalara da ihtiyaç hâsıl olmaktadır. Bu anlamda renkli topraklardan elde edilen boyalar bu motiflerin uygulamasında çok güzel zemin oluşturmaktadır. Gerek teknik anlamda gerekse estetik anlamda toprak boyalardan, özellikle çiçek motifleri için zemin olarak oldukça verimli sonuç elde edilmiştir. (Görsel 20-21)



Görsel 19.

Elde edilen boyaların piyasadaki boyalarla birlikte kullanımı



Görsel 20.

Toprak boyaların çiçekli ebruda zemin boyası olarak kullanımı



Görsel 21.

Toprak boyaların çiçekli ebruda zemin boyası olarak kullanımı

Sonuç

Yoğun nüfus artışı ve hızla tükenen fosil kaynaklar insanlığı daha doğal yaşamaya mecbur bırakmaktadır. Her alanda olduğu gibi sanat faaliyetlerinde de çevreci yaklaşımların geliştirilmesi gerekmektedir. Bu anlamda yapılan uygulamalar gösterdi ki, ebru sanatında da çevreci yaklaşımlar geliştirilebilir, çevremizdeki uygun topraklar işlendiğinde rahatlıkla ebru boya olarak kullanılabilir. Bu yöntemle hem içinde tümüyle doğal malzemeler bulunan ebrular yapılabilir, hem ithal malzeme kullanma yerine, yerli üretimle çevre insanımıza iş imkânı sağlayarak ekonomik girdi sağlanır, hem de düşük maliyetle malzeme temin edilmiş olur.

Isparta ve çevresinde tespit edilen ve incelemeye alınan yaklaşık 10 renkli toprak cinsinin 5 tanesinin ebru sanatında kullanıma uygun olduğu anlaşılmıştır. Elbette daha geniş ve detaylı renkli toprak araştırmalarında çok daha farklı renkler edilebileceği hatırlanmalıdır.

Uygulamalarımız neticesinde her cins renkli toprağın ebru sanatında kullanımının elverişli olmadığı tespit edilmiştir. Toprağın yapısı gereği içerdiği minerallerden olsa gerek gerekli işlemlerden geçirilse bile kitle üzerinde açılma gerçekleşmemiş, doğrudan tekne dibine çökmüş ya da yüzeyde serpinti olarak kalmıştır.

Çevreden temin edilen toprakların işlenmesiyle elde edilen boyaların mat renkte olması nedeniyle özellikle çiçekli ebrular için oldukça güzel arka fon oluşturmaktadır. İşin güzel yanı bu boyaların piyasadaki ebru boyaları ile birlikte uygulanmasında hiçbir problem yaşanmamış, oldukça uyumlu çalışmışlardır.

Farklı illerin renkli topraklarından yapılacak uygulamalarla renk çeşitliliğinin artacağı kuşkusuzdur. Bu nedenle farklı bölgelerde benzer araştırmaların ve uygulamaların yapılması gerekmektedir. Sonraki süreçte uygun topraklardan seri üretimle boya elde edilerek piyasaya sürülmesi hem bölge ekonomisine hem de ülke ekonomisine katkı sağlayacaktır.

Teşekkür: Makale TÜBİTAK 22209/A desteği kapsamında Bahattin Yaman yürütücülüğünde hazırlanan 1919B011501297 numaralı projeden üretilmiştir. Proje desteği için Türkiye Bilimsel ve Teknolojik Araştırma Kurumu'na (TÜBİTAK) teşekkür ederiz.

Acknowledgements: The article is derived from the project numbered 1919B011501297, which was prepared under the supervision of Bahattin Yaman within the scope of TUBITAK 22209/A support. We would like to thank the Scientific and Technological Research Council of Turkey (TÜBİTAK) for the project support.

Hakem Değerlendirmesi: Dış bağımsız.

Yazar Katkıları: Fikir-B. Y.; Tasarım-B. Y.; Denetleme-B. Y.; Kaynaklar-B. Y.; Materyaller-B. Y., Ş. Y.; Veri Toplanması ve İşlemesi- Ş. Y.; Analiz ve Yorum-B. Y.; Literatür Taraması-B. Y.; Yazıyı Yazan-B. Y., Ş. Y.; Eleştirel İnceleme-B. Y., Ş. Y.

Teşekkür: Proje desteği için Türkiye Bilimsel ve Teknolojik Araştırma Kurumu'na (TÜBİTAK) teşekkür ederiz.

Çıkar Çatışması: Yazarlar, çıkar çatışması bildirmemiştir.

Finansal Destek: Makale TÜBİTAK 22209/A desteği kapsamında Bahattin Yaman yürütücülüğünde hazırlanan 1919B011501297 numaralı projeden üretilmiştir.

Peer-review: Externally peer-reviewed.

Author Contributions: Concept- B. Y.; Design- B. Y.; Supervision- B. Y.; Resources- B. Y.; Materials- B. Y., Ş. Y.; Data Collection and Processing - Ş. Y.; Analysis and Interpretation-B. Y.; Literature Search- B. Y.; Writing Manuscript- B. Y., Ş. Y.; Critical Review- B. Y., Ş. Y.

Acknowledgements: We thank the Scientific and Technological Research Council of Turkey (TÜBİTAK) for project support.

Conflict of Interest: The authors have no conflicts of interest to declare.

Financial Disclosure: The article was produced from the project numbered 1919B011501297 under the supervision of Bahattin Yaman within the scope of TÜBİTAK 22209/A support.

Kaynakça

- Ay, M. (1994). "Ebru ve kimya", *Bilim ve Teknik Dergisi*, Mart 1994, 316, 57
- Babaoğlu, Tevfik A. (2017). *Türk Ebrûsı Nakş-ı ber âb*, Klasik Türk Sanatları Vakfı Yayınları.
- Babaoğlu, A. (2007). *Ebru İstanbul*, İstanbul Büyükşehir Belediyesi Kültür A.Ş. Yayınları
- Barutçugil, H. (1999). *Renklerin sonsuzluğu (Geleneksel Türk Ebru Sanatı)*. Yaşar Eğitim ve Kültür Vakfı.
- Barutçugil, H. (2001). *Suyun rüyası Ebru, yaşayan gelenek*. Ebristan Yayınları.
- Başar, F. ve Tiryaki, Y. (2000). *Türk Ebru sanatı*. Gözen Yayınları.
- Begic, Nurgül H. (2015) "Unesco dünya kültürel miras listesinde yer alan geleneksel Türk Ebru sanatı'nda yeni yorumlar", *Selçuk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Dergisi*, 2015, 37, 587 - 605
- Çoktan, A. (1992). *Türk Ebru sanatı*. Emekçin Matbaası.
- Derman, M. U. (1972). *Türk sanatında Ebru*. Ak Yayınları.
- El-Müntehab Min Mir'âti'l-Ervâh*. Ankara, Milli Kütüphane, 06 Mil Yz A 4779, 1150h.
- Göktaş, U. (1984). "Ebru Sanatımız." *Sanat Dünyamız*. Yapı ve Kredi Yayınları.
- Gündüz, K. (2023). "18. yüzyıl Osmanlı yazma eserlerinde Ebru." [Yayınlanmamış Doktora Tezi]. Süleyman Demirel Üniversitesi, Isparta.
- Hâşiye alâ'l-Fevâ'id-i-Ziyâ'îye*. Kastamonu, İl Halk Kütüphanesi, 37 Hk 1709, 1112h.

Özçimi, S. (2007). "Geçmişten geleceğe Türk Ebru sanatı." İsmek Türk Kitap Sanatları Sempozyumu Bildirileri. İstanbul Büyükşehir Belediyesi Sanat ve Meslek Eğitimi Kursları (İsmek) Yayınları.

Savaş, T. (2014). *Ebru sanatı*. Karsak Yayınları.

Sönmez, G. (2007). *Gelenekselden günümüze Ebru*. İnkılap Kitabevi.

Yaman, B. & Gündüz, K. (2022). "18. Yüzyıl Osmanlı El Yazmalarında Kullanılan Hatip Ebru" *Turkish Studies-Comparative Religious Studies*, 17, 239-264.

Görsel Kaynakça

Görsel 1.

el-Müntehab min Mir'âti'l-Ervâh, Ankara Milli Kütüphane, 06 Mil Yz A 4779.

Görsel 2.

Hâşiye alâ'l-Fevâ'id-i-Ziyâ'îye Kastamonu İl Halk Kütüphanesi, 37 Hk 1709.

Görsel 3.

Yaman, B.; Yavuz, Ş. arşivi.

Görsel 4.

Yaman, B.; Yavuz, Ş. arşivi.

Görsel 5.

Yaman, B.; Yavuz, Ş. arşivi.

Görsel 6.

<https://earth.google.com>, Erişim Tarihi: 2023.

Görsel 7.

Yaman, B.; Yavuz, Ş. arşivi

Görsel 8.

<https://earth.google.com>, Erişim tarihi: 2023.

Görsel 9.

Yaman, B.; Yavuz, Ş. arşivi.

Görsel 10.

<https://earth.google.com>, Erişim Tarihi: 2023.

Görsel 11.

Yaman, B.; Yavuz, Ş. arşivi.

Görsel 12.

<https://earth.google.com>, Erişim Tarihi: 2023.

Görsel 13.

Yaman, B.; Yavuz, Ş. arşivi.

Görsel 14.

<https://earth.google.com>, Erişim Tarihi: 2023.

Görsel 15.

Yaman, B.; Yavuz, Ş. arşivi.

Görsel 16.

<https://earth.google.com>, Erişim Tarihi: 2023.

Görsel 17.

Yaman, B.; Yavuz, Ş. arşivi.

Görsel 18.

Yaman, B.; Yavuz, Ş. arşivi.

Görsel 19.

Yaman, B.; Yavuz, Ş. arşivi.

Görsel 20.

Yaman, B.; Yavuz, Ş. arşivi.

Görsel 21.

Yaman, B.; Yavuz, Ş. arşivi.

Structured Abstract

Marbling is a decorative art made by transferring motifs and patterns created with specially prepared paints on concentrated liquid onto paper. Although it has been used as book art for in the past, it has much wider usage areas today.

For a better, livable world, we have to develop environmentally friendly approaches in art, as in every field. When the marbling productions of the Ottoman period are examined, it is seen that all environmentally friendly and natural materials were used. In publications about Turkish marbling art, there is information about the use of soil paints in the past. However, today there are not enough studies on application examples.

The lands around the center of Isparta were included in the scope of the research. In order to obtain dye from the colored soils around us, firstly the colored soils were identified. The most appropriate method for detecting soils of different colors in the environment is to use the Google Earth application. Before taking soil samples, an attempt was made to identify the colored soils in the region from the satellite map of Isparta at maps.google.com. Although there were cases where the colors detected in the satellite image were not encountered, approximately 10 different colored soils were provided.

The collected soil was sifted with the help of a sieve or strainer, and as much as possible, it was cleaned of materials such as stones, garbage, grass or plant residues. After this process was completed, the sieved soil was placed in glass jars. Even though the soil is sieved, mini organisms may be present in the soil. These microorganisms may prevent the paint from working properly, as blood and oils will mix with it. Therefore, the soil was left to sit in the open jar for a while to allow the mini creatures to float to the surface as much as possible. Thus, if invisible organisms come to the surface, it will be easier to clean them from the surface when water is added. Sometimes it is also possible to soak the soil directly with water without passing it through a sieve to break it into fine pieces. This method, especially applied to hard soils, has also yielded positive results.

After this stage, the soil in the jars was left to rest and infuse by adding water. Water was removed and new water was added every three days by mixing daily. Thus, the water was cleared of foreign objects that may be present and other chemical content that would damage the structure. The soil, which was kept for ten days with this method, was filtered with the help of fine mesh bags at the end of the tenth day. Thick sediments were taken into a separate container. After the dye remaining under the strainer was allowed to settle, it was allowed to brew again for another ten days. At the end of the tenth day, it can be filtered again if necessary. If it is not filtered again, the water on the colored precipitate is removed. All soil paints were prepared using the same process. The longer the soil is soaked in water and left to infuse, the better the quality of the paint increases and better results are obtained.

Afterwards, the sediment remaining at the bottom of the jar was crushed with a crushing stone (desteseng) to further thin it out. The colored soil obtained here was crushed with the help of crushing stone and divided into the smallest pieces to a paste consistency. The paints placed in glass jars are now ready for use.

In our work in which we investigated the use of Isparta and surrounding lands in marbling, productive results were obtained and it was understood that suitable soils can be used very easily in marbling art. Of course, many more different colors will be seen in larger and more detailed colored soil research. It has been understood that 5 of approximately 10 colored soil types identified and examined are suitable for use in marbling art.

It has also been determined that not all types of soil, even though they have different colors, are suitable for use in marbling art. Probably due to the structure of the soil, some dyes did not expand on the concentrated liquid but settled directly to the bottom of the container or remained as a small spot on the surface.

There was no problem in using all dyes we produced, both in a single color and in 2-3-4 colors together. Positive results have been obtained not only in 'battal' marbling, but also in applications such as combed (taraklı), spiral (bülbülyuvası) and tide (gelgit) marbling styles. No problems were encountered in the use of all the colors we obtained in the applications together with the paints on the market. Since the dyes obtained by processing the soil obtained from the environment are matte in color, it was seen they create a very beautiful background, especially for floral marbling.

There is no doubt that color diversity will increase with investigations made from the colorful soils of different areas. Therefore, similar research and applications need to be carried out in different regions. In the following process, mass production of paint from suitable soils and its release to the market will contribute to both the regional economy and the country's economy.

Marina Abramoviç'in Rhythm O Performansını Uygarlığın Huzursuzluğu Üzerinden Okumak

Reading the Marina Abramovic's Rhythm O Performance Through the Civilization and Its Discontents

Şahinde AKKAYA 

Haliç Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Görsel İletişim Tasarımı Bölümü, İstanbul, Türkiye



Geliş Tarihi/Received: 24.06.2024
Revizyon Talebi/Revision Requested: 16.10.2024
Son Revizyon/Last Revision: 05.03.2025
Kabul Tarihi/Accepted: 10.03.2025
Yayın Tarihi/Publication Date: 21.03.2025

Sorumlu Yazar/Corresponding Author:
Şahinde AKKAYA
E-mail: sahinde@gmail.com

Cite this article as: Akkaya, Ş. (2025). Reading the Marina Abramovic's Rhythm O performance through the civilization and its discontents. *Art and Interpretation*, 45, 148-156.

ÖZ

Performans sanatçısı Marina Abramoviç'in 1974 tarihli Rhythm O performansı, insan doğasını, uygarlığı, gücü, tahakkümü, sorumlu olmayı, bedenın sınırlarını ve bu sınırların ihlaline ilişkin sorgulamaları gündeme getiren çok katmanlı yapısıyla halen güncelliğini korumaktadır. Performanslarında, bedeninin kapasitesini ve direncini, her bir performans özelindeki tematik faktörlerin etkisiyle sınavan Abramoviç, Rhythm O performansında eyleyen-izleyen ilişkisini tersine çevirmeyi önerir. Bu defa etkin konumda olan seyirciyken; edilgen konumda olan sanatçının kendisi olacaktır. Yetmiş iki farklı sembolik nesneyi kullanımlarına sunduğu izleyicilere, bu nesnelerle kendisine ne isterlerse yapabileceklerini ve olabileceklere dair tüm sorumluluğu üstlendiğini söyler. Altı saat süren performans sırasında yaşananlar sanatçının tasarladığının ve öngördüğünün ötesine geçerek; eyleyen-izleyen arasındaki rollerin değişimiyle bulanıklaşan sınırların ihlal edilmesiyle, gerilim ve şiddet dozu git gide artan psikolojik bir karşılaşmaya dönüşür. Abramoviç, dilediklerini yapabilme özgürlüğü tanıdığı ve davranışlarının sonuçlarına dair hiçbir bedel ödememe garantisi verildiğinde, insanların ne kadar ileri gidebilecekleri sorusunu izleyici kitlesi üzerinden teste tabi tutar. Abramoviç'in, performans sırasında ortaya çıkan şiddetin kurbanına dönüşmesi, insan doğasının uygarlıkla olan girift ilişkisini açığa çıkarmaktadır. Bu çalışmada Marina Abramoviç'in Rhythm O performansında yaşananlar, Sigmund Freud'un Uygarlığın Huzursuzluğu metninden hareketle; uygarlık sürecinde deneyimlenen birey-toplum çatışması, insan doğası, güç ve tahakküm ilişkileri gibi faktörlerin çağrıştırdığı bir dizi kavram üzerinden analiz edilmektedir.

Anahtar Kelimeler: Marina Abramoviç, Sigmund Freud, performans sanatı, uygarlık, şiddet, insan doğası

ABSTRACT

Performance artist Marina Abramović's performance Rhythm O (1974) continue to be relevant with its multi-layered structure that brings to the fore questions about human nature, civilization, power, domination, responsibility, the limits of the body and the violation of these limits. Abramović, who tests her body's capacity and resistance in her performances, proposes to reverse the actant-viewer relationship in her Rhythm O performance. She offers seventy-two objects to the audience and tells them that they can do whatever they want to her with these objects and that she takes full responsibility for what may happen. What happened during the six-hour performance went beyond what the artist planned and predicted; with the violation of the boundaries blurred by the change of roles between the actant and the spectator, it turns into a psychological encounter with increasing tension and violence. Abramović puts to the test through her audience the question of how far people will go when they are given the freedom to do whatever they want and are guaranteed not to pay any price for the consequences of their actions. Abramović's transformation into a victim of the violence that occurs during the performance reveals the intricate relationship of human nature with civilization. In this study, what happened during Marina Abramović's Rhythm O performance is based on Sigmund Freud's Civilization and Its Discontents; the individual-society conflict experienced in the process of civilization is analyzed through a series of concepts evoked by factors such as human nature, power and domination relations.

Keywords: Marina Abramović, Sigmund Freud, performance art, civilization, violence, human nature



Content of this journal is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License.

Giriş

Marina Abramoviç, seçtiği temalar doğrultusunda oluşturduğu talimatları katıyetle uygulayarak bedeninin sınırlarını, direncini ve kapasitesini deneyimlediği performanslarıyla bilinmektedir. Eyleyen ve izleyen kavramlarını oldukça önemseyen Abramoviç, bedeninin dış faktörlerle olan etkileşimini sorguladığı performanslarında izleyicinin rolünü, salt gözlemci konumunun ötesine geçmelerini sağlayacak biçimde tasarlamaktadır. İzleyicinin performansa müdahil oluşuyla, eyleyen-izleyen ilişkisiyle kurulan özdeşleşmenin gerçekçi yanları açığa çıkmaktadır. İnsan doğasına ilişkin sorgulamaları gündeme getirmesi nedeniyle güncelliğini koruyan *Rhythm 0* performansı, Abramoviç'in zihinsel ve fiziksel acılara karşı direncinin sınırdığı *Rhythm Serisi*'nin son parçasıdır (Kandula, 2024). Sanatçının, serinin ilk işi olan *Rhythm 10* sırasında deneyimledikleri, kendisini *Rhythm 5*, *Rhythm 2*, *Rhythm 4* ve nihayetinde *Rhythm 0*'ı gerçekleştirmeye yönelten sürecin başlangıcı niteliğindedir. Eski bir içki içme oyunundan esinlendiği *Rhythm 10* performansında sanatçı, sırayla kullandığı on bıçakla kendini yaralayarak ve acıyla çıkardığı sesleri kayıt altına alarak zaman algısı, bellek, bilinç-bilinçdışı ve acı kavramlarını sorgulamaya açmıştır. Performans sırasında salonda hakim olan tehlike hissini yarattığı etkileşim sonucu kendisini, izleyiciyle bütünleşmiş; tek bir organizma olarak hissettiğini vurgulayan Abramoviç'e göre izleyicinin rolü o andan itibaren değişmiştir: "Her birimizin birlikte yaşadığı o şey, baş başa yaşadığınız o kendi küçük özel benliğiniz -performans alanına adınızı atar atmaz, daha üstün bir benliğe bürünür ve artık kendiniz olmaktan çıkarsınız" (Abramoviç, 2020, s. 81).

Rhythm 5'te, yanan bir yıldızın içine uzanarak dört bir yana açtığı uzuvları ve başının oluşturduğu yıldız şekliyle beş köşeli yıldız imgesini katmanladır Abramoviç, ateşin etkisiyle bilincini yitirip, bir bacağı tutuşmaya başladığında izleyicilerin yardımıyla kurtarılır. Bilinç kaybı ve izleyicilerin müdahalesi gibi faktörler nedeniyle performansın kontrolünden çıkmasını kabul edilemez bir hata olarak gören sanatçı sonraki performansı için bedenini bilinçli ve bilinçsiz hallerde nasıl kullanabileceğini sorgular. Bedenin istemli ve istemsiz hareketleri sırasında ne olacağını deneyimlemek için biri katatonikleri harekete geçiren bir diğeri ise şizofrenleri yatıştırmaya yarayan iki hapi art arda kullanarak *Rhythm 2* performansını gerçekleştirir. Aldığı ilk hapi etkisiyle istemsizce harekete geçen bedenini, bilinci açık olduğu halde kontrol edemeyen Abramoviç, ikinci hapi aldığı anda pasif bir transa girerek yüzünde anlamsız bir gülümsemeyle beş saat boyunca ilacın etkisinin geçmesini deneyimler (Abramoviç, 2020, ss. 86-87). Bilinç ve bilinçdışı hallerin beden yoluyla dışavurumuna ilişkin merakını *Rhythm 4* ile devam ettiren sanatçı bu defa endüstriyel bir pervanenin önüne çıplak bir biçimde oturarak pervaneden gelen havanın bedeninde yarattığı etkiyi kapalı devre yayın aracılığıyla izleyicilere ulaştırmayı amaçlar. Performans sırasında mümkün olduğunca fazla havayı ciğerlerine doldurarak havanın bedeninde yaratacağı etkiyi deneyimlemeyi planlayan sanatçı, pervanenin yaptığı hava akımının etkisiyle kısa sürede bilincini yitirir. Geçirdiği baygınlık nedeniyle galeri görevlileri tarafından kendisine müdahale edilen sanatçının amacı bu olmasa da plansız müdahale performansın bir parçası haline gelir. *Rhythm 4* performansının aldığı olumsuz eleştiriler Abramoviç'i farklı bir sorgulamaya yönlendirir. *Rhythm* serisi boyunca bedeninin sınırlarını zorlamak adına kendine yaptığı eylemler yerine sanatçı, bu defa kendisine ne yapılacağına izleyicilerin karar vereceği *Rhythm 0* performansını tasarlar. 1974 yılında Napoli'deki Studio Morra'da altı saat sürecek performans boyunca izleyiciler, kendilerine sunulan yetmiş iki nesneyi Abramoviç'in bedeni üze-

rinde diledikleri gibi kullanabilecekler ve eylemlerinin sonuçlarına dair hiçbir sorumluluk üstlenmeyeceklerdir (Abramoviç, 2020, ss. 89-93). Performansın ilk saatlerinde çekingen davranan izleyiciler önce keyif verici ve görece zararsız nesnelerden başlayarak sanatçının bedenine çeşitli müdahalelerde bulunurlar; ancak zaman ilerledikçe ve salondaki gerilim arttıkça potansiyel olarak zararlı olabilecek nesneleri kullanarak sanatçının bedeni üzerinde şiddet dozu yüksek eylemler gerçekleştirmeye başlarlar. Abramoviç'in eyleyen-izleyen rollerinin değişimini önerdiği performans sırasında yaşananlar, güç ve tahakküm dengelerinden, insan doğasına ve uygarlığa; birey ve toplum çatışmasından, otorite ve kontrol dinamiklerine uzanan bir dizi sorgulamayı beraberinde getiren derinlikli bir psikolojik karşılaşmayı açığa çıkarır. Pasif gözlemci rolünden aktif eylemci rolüne geçen izleyicilerin edilgen nesnesine dönüşen Abramoviç'in, izleyici kitlesi özelinde sorgulamaya açtığı, insanlara dilediklerini yapabilme özgürlüğü tanıdığı ve davranışları sonucunda hiçbir bedel ödememe garantisi verildiğinde, insanların ne kadar ileri gidebilecekleridir.

Rhythm 0 performansı, özellikle II. Dünya Savaşı'nın ardından Nazilerin eylemleri üzerinden sorgulanan uygarlık, şiddet, kötülük ve linç gibi kavramların insan doğası, ilkel dürtüler, otorite ve itaat gibi davranışsal faktörlerle olan ilişkisini anlamak için gerçekleştirilen çalışmaları ve psikolojik deneyleri akla getirir. Performansın özünde, Abramoviç'in sanatsal ifadenin sınırları içinde insan davranışlarını keşfetmeye yönelik merakı yer alsın da performans, sanatçının tahayyülünün ötesine geçerek; sıra dışı bir sanat ortamında, gerekli koşullar sağlandığında insan doğasının karmaşık yapısının, ilkel dürtülerin ve davranışların nasıl açığa çıkacağını; insanların birbirleriyle ve sanatçıyla nasıl etkileşime gireceğinin anlaşılmasını amaçlayan psiko-sosyal bir sanat etkinliğine dönüşür. Performans sırasında yaşananlar, güncelliğini halen koruyan bir dizi sorgulamayı beraberinde getirmekle birlikte; insan doğasının uygarlıkla süregelen çatışmasını merkeze koyan, çok yönlü bir incelemeyi elverişli kılmaktadır. *Rhythm 0* performansının yarattığı şok etkisi, altı saat süren performansın başlangıçtaki pasiflikten bitişine doğru tırmanan gerilimin şiddete evrilmesinden çok; tamamı sanat üreticisi ya da tüketicisi olan izleyici kitlesinin nasıl olup da böylesi bir şiddetin faillerine dönüşmüş olmalarıdır. Çalışmanın çıkış noktasını oluşturan bu problem, Sigmund Freud'un *Uygarlığın Huzursuzluğu* metninden hareketle; uygarlık sürecinde deneyimlenen birey-toplum çatışması, insan doğası, güç ve tahakküm ilişkileri gibi faktörlerin çağrıştırdığı bir dizi kavram üzerinden nitel araştırma yöntemleri kullanılarak; literatür taraması tekniğiyle analiz edilmiştir.

Uygar Bireyin Psikik Yapısı

Freud, Birinci Dünya Savaşı'nın ardından kaleme aldığı çeşitli metinlerinde insanın ilkel içgüdüleriyle uygarlık arasında süregelen karşıtlığı, insanların savaş ve barış dönemlerinde sergiledikleri davranışların tezatları üzerinden temellendirmektedir. Barış dönemlerinde toplumsal normlara bağlılık ve kültürel değerlere gösterilen hassasiyet ön planda tutulurken; savaş dönemlerinde insanları disipline eden kültürel kodların ve sosyal kontrollerin askıya alınmasıyla oluşan boşluk ortamında insanın saldırganlık içgüdülerinin açığa çıkacağını savunmaktadır (Öncü, 2000, s. 10). Freud'un insanın ilkel içgüdülerinin uygarlıkla olan uyumsuzluğunu, insan benliğinin parçalı yapısı üzerinden açıklaması tesadüf değildir. 1920 ve 1923 yıllarında sırasıyla yayınlanan *Haz İlkesinin Ötesinde* ile *Ben ve İd* metinleri, Freud'un yeni bir kişilik kuramını ortaya koyması bakımından dönüm noktası niteliğindedir. Daha önceki metinlerinde bilinç-bilinçdışı kavramlarıyla açıkladığı topografik kişilik kuramının yerine; Freud bu yapıtlarında Ben, İd ve

Üstben katmanlarından oluşan yapısal kişilik kuramını yerleştirir. Benliğin parçalı yapısı Freud'un birey, toplum ve uygarlık ilişkisine bakışını da doğrudan etkilemiştir. Bunun sonucu olarak ortaya çıkan iki önemli çalışmanın ilki 1927 tarihli *Bir Yanılsamanın Geleceği*, ikincisi ise 1930'da yayımlanan *Uygarlığın Huzursuzluğu*'dur. İlk metinde, tanrı kavramını çocuksu ve nihayetinde terk edilmesi gereken bir yanılsama olarak ele alan Freud, uygarlığın aşması gereken dinsel inançlara ilişkin tasarımların varoluş nedenlerini ve geleceğini, birey ve toplum ilişkisi üzerinden incelemektedir (Babaoğlu, 2021, ss. 15-16). Bireyin içgüdülerini kontrol altına alma yetisiyle doğru orantılı olarak gelişen toplumsal yaşama uyum sağlama ve bu sayede yaratılan kolektif yaşam becerisiyle kurulan uygarlık bir süreç olarak, dini buyrukların dayatmasından ziyade; bireyin gelişimsel evrelerinde gözlemlenebilmektedir. Dış etmenlerden kaynaklı zorlamanın zamanla içselleştirilmesi, benlik ve üstbenlik arasında kurulan sağlıklı ilişkinin bir sonucu olarak insanın gelişimsel seyriyle uyum gösterir. Kişiliğin yapısal katmanlarının üstlendiği rolleri yerine getirmesini, çocuğun kişilik gelişimi üzerinden izlemenin mümkün olduğunu belirten Freud'a göre: "Her çocuk bize bu dönüşüm sürecini sunar; ancak bu yolla ahlaki ve sosyal bir varlık haline gelir. Üstbenin böyle güçlendirilmesi psikolojik alandaki en değerli kültürel kazanımdır. Kendilerinde bunu gerçekleştirebilen kişiler uygarlığın karşıtları olmaktan çıkıp onun taşıyıcıları olurlar" (Freud, 1961, s. 11). Bireyin uygarlığı içselleştirmesi, uygarlığın sürdürülmesi bakımından oldukça önemlidir zira uygarlığın her ne kadar insanlığın evrensel çıkarının bir nesnesi olduğu varsayılsa da Freud'a göre her birey aslında bir uygarlık düşmanıdır: "Her ne kadar insanlar izole bir şekilde var olabilseler de, uygarlığın komünal bir yaşamı mümkün kılmak için kendilerinden beklediği fedakarlıkları ağır bir yük olarak hissetmeleri dikkat çekicidir. Dolayısıyla uygarlık bireye karşı savunulmalıdır; onun düzenlemeleri, kurumları ve buyrukları bu amaca yöneliktir" (Freud, 1961, s. 6). Ancak zorlayıcı dış etmenlerin baskısından; bireyin üstben yoluyla uygarlığın buyruklarını içselleştirmesi yeğlenir. Bu nedenle insanın eğitilebilirliği ve bu yönde sarf edilecek çabalar son derece önemlidir; çünkü bir uygarlığın en önemli yönü, maddi zenginlik ve bunun paylaşımı değil; uygarlığın katılımcılarına sağladığı doyumdur. Freud'a göre, bir uygarlığın ilkelerinin içselleştirilme derecesi, başka bir deyişle katılımcılarının ahlaki düzeyi, bir uygarlığın değerini tahmin etmede dikkate alınan tek zihinsel zenginlik biçimi değildir. Bunların yanı sıra idealler ve sanatsal yaratımlar, yani bu kaynaklardan elde edilebilecek doyumlar gibi değerler de vardır. İnsanlar, parçası oldukları uygarlığın kültürel ideallerini, yani elde etmek için uğraş vermeleri gereken başarıların neler olduğuna ilişkin yargılarını o kültürün psikik değerlerine dahil etme eğilimi göstereceklerdir. Başlangıçta kültürel birimin kazandığı başarıları idealler belirliyor gibi görünse de gerçekte kültürel ideallerin; kültürün iç becerileriyle dış faktörlerin etkileşimi sonucu kazanılan ilk başarılarla dayandığı ve sonra ideallerin bu ilk başarıları geliştirmek üzere onları sahiplendiği görünmektedir. İdealin, kültürün katılımcılarına sağladığı doyum; hali hazırda başarılı bir şekilde edinilmiş olan kazanımlardan duyulan gurura dayanmasından ötürü narsistik bir yapıdadır. Ancak nihayetinde katılımcılar parçası oldukları toplulukla birlikte belirli bir uygarlık düzeyini paylaşmanın sağladığı doyum da yaşamaktadır. Narsistik doyum ve elde edilen başarıdan duyulan gurur katılımcıları iki şekilde etkilemektedir. Kültürel idealler yoluyla sağlanan doyum deneyimleyen katılımcılar, farklı başarıları ve idealleri hedefleyen diğer uygarlıklarla ya da kültürel birimlerle rekabet içine girerek; öteki kültürleri küçümseme ve onlara düşmanlık besleme eğilimleri geliştireceklerdir. Ancak bu durum bir uygarlığın kendi içindeki çatışmaları ortadan kaldırmasına yardımcı bir unsur olarak da kullanılmaktadır. Katılımcılar kültürel ideal yoluyla ulaştıkları doyum sayesinde parçası

oldukları topluluğun içindeki çeşitli sınıfsal ayrımlardan kaynaklanan rahatsızlıkları görmezden gelerek; kendilerini yöneten sınıflarla özdeşim kuracak ve uygarlıklarına ait büyük bir idealin taşıyıcısı haline geleceklerdir (Freud, 1961, ss. 12-13). Kültürel ideal yoluyla ulaşılan doyumun en etkili biçimi olan sanat, bireyin toplumsal yapıya uyum sağlamasında oldukça etki sahibidir. Freud'a göre: "Uzun zaman önce keşfettiğimiz gibi, sanat, hala en eski ve en derinden hissedilen kültürel feragatlerin yerini alan doyumlar sunar ve bu nedenle, bir insanı uygarlık uğruna yaptığı fedakarlıklarla uzlaştırmaya başka hiçbir şeyin yapmadığı şekilde hizmet eder" (1961, ss. 13-14). Bununla birlikte sanatsal yaratılar, yüksek değer yüklenen duygusal deneyimlerin paylaşılmasına olanak sağlayarak kültürün katılımcılarının ihtiyaç duyduğu özdeşleşme hissini artırır. Bu sayede sanat yapıtları katılımcılara kendi kültürlerinin idealini anımsatarak narsistik doyuma ulaşmalarına hizmet ederler (Freud, 1961, s. 14).

Freud, bireyin uygarlığa karşı potansiyel yıkıcı tavrını ve bu nedenle daimi bir tehdit oluşunu ilk olarak *Bir Yanılsamanın Geleceği*'nde ortaya koymakla birlikte; bu tezini *Uygarlığın Huzursuzluğu*'nda yapısal kişilik kuramı üzerinden daha detaylı bir biçimde açıklamaktadır. Ancak *Uygarlığın Huzursuzluğu*'nda, *Bir Yanılsamanın Geleceği*'ne sıklıkla verdiği referanslardan anlaşıldığı üzere ilk metnin ikincisine kaynak oluşturmakla kalmayıp; iki metnin birbirinin devamı olarak değerlendirilebilecek şekilde bağlantılı olmasıdır. Freud, *Uygarlığın Huzursuzluğu*'nda bireyin kişilik gelişimi ile topluluğun gelişimi arasında kurduğu paralellik üzerinden, insanların ilkel içgüdülerini dizginleyerek uygarlığın buyruklarını nasıl içselleştirdiklerini analiz eder. Birey, parçası olduğu topluma uyum sağlayabilmek adına kendini kontrol etme zorunluluğu içindedir. Bu nedenle birey toplumsal kurallarla içgüdüsel dürtülerin çatışmasından kaynaklanan hoşnutsuzlukların baskısı altında kalmaktadır. Freud'a göre uygarlık süreci bu gerilim üzerine kurulmuştur. İnsanı denetim altında tutan toplumsal düzenin işleyişinde yaşanacak herhangi bir aksama durumunda, insanın ilkel doğası gün yüzüne çıkarak; sergilediği uygarlık dışı davranışlar yoluyla kurulu yapıya karşı tehlike oluşturacaktır. "Uygarlık tarihi kurbanın içe dönmesinin tarihidir. Başka bir deyişle feragatin tarihidir. Feragat eden kimsenin yaşamından verdiği tavizler bu feragatin karşılığında aldıklarından, korumaya çalıştığı yaşamdan her zaman daha fazladır" (Horkheimer ve Adorno, 2014, s. 83). Bu nedenle, bastırılan içgüdüler; kontrolsüz kaldıklarında uygarlığın varlığını tehdit edecektir. Uygarlık sürecinde insanın ilkel benliği ve toplumun ihtiyaçlarının sembolik denetçisi olan üstbenliği arasındaki çatışmadan doğan gerilim bireyin gelişimi öyküsünden açıkça okunabilmektedir: "Bir kültürel düzen içine doğan çocuk, bulunduğu toplumsal yapıda kendini ifade edebilmek için ilk arzu nesnesinden vazgeçmek ve hazzı ertelemek durumundadır" (Erşen, 2006, s. 91). Freud, bu süreci uygarlığın gelişimiyle bireyin libido gelişimindeki benzerlikler üzerinden analiz eder. İçgüdülerin tatmin edilme koşullarının kaydırılmasıyla sağlanan *yüceltme* edimi, uygarlık sürecinin başlıca kazanımı olmakla birlikte; bilim, sanat, felsefe gibi yüksek ruhsal etkinliklere kültürel alanda bu denli değer atfedilmesini de olanaklı kılar. Libido kaydırması olarak yaşanan *yüceltme* uygarlığın içgüdülere dayatması sonucu gerçekleşen bir değişimdir. Nihayetinde uygarlık içgüdülerini bastırılması üzerine kurulmuştur. Hatta kuvvetli içgüdülerin yadsınması ya da bastırılması yani tatmin edilmeyişinin uygarlığın ön koşulu olduğu söylenebilir. İnsanların toplumsal ilişkilerine hakim olan bu durumu *kültürel engellenme* olarak tanımlayan Freud'a göre, tüm uygarlıkların mücadele etmek zorunda olduğu düşmanca tutum bu engellenmeden kaynaklanmaktadır (2002, s. 55).

İnsan, doğası gereği acıdan kaçınma ve hazzı yaklaşıma eğilimindedir. İnsanın tüm planı, farkında olmasa da ruhsal aygıtının işleyişine hakim olan haz ilkesinin programını uygulamaktır. Bu doğrultuda insanın tüm çabası mutlu olmak ve öyle kalmaktır; ancak mutluluğun paradoksal yapısı buna izin vermediğinden; mutluluk sürekliliği olmayan, olsa da mutluluk vermeyen bir döngü doğuracaktır. İnsan yapısı gereği sadece karşıtlıklardan haz alma durumundadır; dolayısıyla sürekli mutluluk durumu nihayetinde mutsuzluğa dönecektir. Kendini böyle bir sarmal içinde bulan insan, mutluluğu hedeflemek yerine acıdan kaçınmayı amaçlayacaktır; böylece hazzı ulaşma sorunu yerini acıyı azaltma sorununa bırakacaktır. Ruhsal aygıtın karmaşık yapısı gereği içgüdülerin tatmininden sağlanan mutluluğun yanı sıra; dış etmenler tarafından yoksun bırakılmak başka bir deyişle kültürel engellenme nedeniyle gereksinimlerin doyurulamaması acıya neden olacaktır. O halde haz ilkesi doğrultusunda acıdan kaçınan ve hazzı arayan insan, kültürel engellenmeyle karşılaşan içgüdülerini hedeflerine ulaşabileceği, engellenmemiş bir alana kaydırmak durumundadır. Kaba ve bayağı olan içgüdülerin, inceltilmiş ve yüceltilmiş olarak sanat alanına aktarılması, kişinin ruhsal ve entelektüel çabalarıyla ulaştığı haz edinimleri olarak en büyük kazanımıdır. Ancak bu yöntem, sanatsal üretim yetisine sahip az sayıda insan tarafından tecrübe edebileceğinden toplumun tüm bireylerini kapsamamaktadır. Buna karşılık gerçeklikle olan bağı görece zayıflatılmış; yanılısıma olduğu bilindiği halde bunun alınan tatmini azaltmasına izin verilmediği ve gelişim sürecinde gerçekliğin alanından uzak tutularak, gerçekleşmesi güç olan arzuların tatmini için ayrılmış özel bir alan yaratılmıştır. Fantezi tatmini için ayrılmış bu alanda öncelik, kendileri yaratıcı olmasalar bile sanatçı aracılığıyla erişebildikleri, sanat eserinden alınan hazzı aittir. Sanata ilgi duyan kişiler için fantezi tatmini yöntemiyle ulaşılan doyum oldukça değerli olmakla birlikte; yine de yaşamın acılarını ve sefaletini gidermede kesin çözüm değildir (Freud, 2002, ss. 36-41).

Haz ilkesi uyarınca yaşayan insanın birincil hedefinin acıdan kaçınmak ve hazzı ulaşmak olduğu bir düzende insanın mutluluğunu engelleyen üç büyük acı kaynağı vardır: doğanın gücü, insan bedeninin zayıflığı ve insanların bir arada yaşamasına ilişkin düzenlemelerin yetersizliği. Freud'a göre ilk iki faktöre karşı geliştirilmesi gereken en doğru tutum, onları tüm gerçeklikleriyle anlayıp kabul etmek ve ona göre geliştirilecek çözümlerle acıyı hafifletmektir. Üstün gücü karşısında asla hakimiyet kurulamayacak olan doğaya boyun eğmek; kendisi de doğanın bir parçası olan bedenimizin doğa karşısında savunmasız, uyum sağlama yetisi ve verimlilik kapasitesi sınırlı, geçici bir organizma olduğunu kabullenmek gerekmektedir. Ancak böylesi bir kabulleniş kaderciliği ve yılgınlığı doğurmayacak; aksine tüm bunlar dikkate alınarak üretilecek çözümler yoluyla bu faktörlerden kaynaklanan acılar hafifletilecektir; kaldı ki insanın binlerce yıllık tecrübesi bunun göstergesidir. Buna karşılık insanın kabullenmekte fazlasıyla zorlandığı en büyük acı, kendi yarattığı toplumsal sistemle olan çatışmasından kaynaklanmaktadır. İnsanların bir arada yaşayabilmek için yarattıkları sistemin, güven ve mutluluk getirmesinden çok bireysel düzeyde acı verici bir yapıya dönüşmesinin nedenini yine insan psişesinde aramak gerektiğini vurgulayan Freud'a göre: "Sefaletimizin büyük bir bölümünden kültür/uygarlık dediğimiz şey sorumludur; uygarlıktan vazgeçip ilkel koşullara dönersek çok daha mutlu oluruz" (2002, s. 46) önermesi oldukça şaşırtıcıdır. Çünkü insanın mutsuzluğunun kaynağı olan uygarlık; aynı zamanda insanın acı kaynaklarına karşı kendini savunmaya çalışırken kullandığı tüm araçların ait olduğu sistemin ta kendisidir. Birey-uygarlık çatışmasının paradoksal yapısı, uygar insanın mutluluğunu yok etme tehdidiyle kendini gösteren nevrozların işleyişinin anlaşılmasıyla ortaya çıkmıştır.

Toplumun idealleri doğrultusunda bireye dayatılan kültürel engellemelerin yarattığı baskının bireyi nevrostikleştirdiğinin saptanması üzerine; uygarlığın dayatmalarının kaldırılması ya da azaltılmasının bireyi mutluluğa kavuşturacağı sonucuna varılmıştır (Freud, 2002, ss. 45-47). Kabullenmesi mümkün olmayan ancak zor da olsa uzlaşma yollarının bulunması gerekli olan en büyük acı kaynağı insanın kendi yarattığı toplumsal sistemle uyumsuzluğuysa; bireyin çıkmaza girdiği bu konuda çözümü uygarlığı ortadan kaldırmakta değil; bireyin toplumla olan çatışmasından kaynaklanan acının azaltılması için toplumsal düzenlemelerin yapılmasında aramak gerekir. Uygarlığın, insanlığın ortak ihtiyaçları doğrultusunda bir arada yaşamayı belli bir düzene oturtma ihtiyacıyla başladığını hatırlamak gereklidir; zira böyle bir çabanın yokluğunda, ilkel içgüdülerinin yönlendirmesiyle hareket eden insanın varlığını sürdürmesi fiziksel gücünün kapasitesiyle sınırlı olacaktır. Böyle bir ortamda güçlü olan birey diğerlerine karşı içgüdülerinin yönlendirmesiyle ve çıkarları doğrultusunda dilediği gibi davranabilecektir. Güçlü bireyin kendinden daha güçlü olanla çatışmaya girmesi ve bunun bir döngü içerisinde devam edip gitmesi toplumun geneli için faydalı olmayacaktır. Birlikte yaşayabilmek için, topluluğun birlikte hareket etmesi yani bireylerin tek başlarına olduklarından daha güçlü olacakları bir bütün oluşturmaları gerekmektedir. "Bu topluluğun gücü, 'kaba kuvvet' olarak damgalanan bireyin gücü karşısına 'hak' olarak çıkar. Bireyin gücünün yerine topluluğun gücünün geçirilmesi uygarlık açısından belirleyici adımdır" (Freud, 2002, s. 53). Ancak bu adım topluluğun ortak feragatiyle atılmıştır. Birey tek başına hareket ederken içgüdülerinden kaynaklanan dürtülerini bastırmak ve doyum olanaklarını sınırlandırmak zorunda değilken; bir arada yaşamayı seçen topluluk üyeleri kendi kendilerini böylesi bir baskılamaya ve sınırlandırmaya tabi tutarlar. O halde hazdan feragat etmek uygarlığın ilk koşuluysa; bu bedel karşılığında sağlanacak olan adalet ise uygarlığın ilk talebidir. Bu koşullarda insanların uygarlıktan beklentisi bir kere kurulmuş olan hukuki düzenin devam etmesi ve bir kişinin çıkarı uğruna sistemin bozulmayacağına garanti edilmesidir (Freud, 2002, s. 53).

Bu noktada, topluluğun adalet talebine karşılık bastırılması konusunda uzlaşmaya varıldığı dürtülerin denetim altına alınması için uygarlığın bireye karşı kullandığı mekanizmalar üzerinde durulmalıdır. Varlığını tehdit eden saldırganlığa karşı uygarlığın denetim mekanizmalarının işleyişinin bireyin kişilik gelişimi üzerinden okunabildiğinden söz edilmişti. Buna göre, dürtülerin bastırılmasında dış etmenlerin dayatmasındansa; uygarlığın buyrukları, üstben aracılığıyla birey tarafından içselleştirilmekteydi. Saldırganlık dürtüsünün zararsız hale getirilmesi için de benzer bir yöntem kullanılır; birey saldırganlık arzusunu kendine yönlendirerek bunu içselleştirir. Başka bir deyişle saldırganlığı geldiği yere geri göndererek benine yönlendirir; ancak bunu sağlıklı bir şekilde işletebilecek olan üstbenin denetimiyle yapar. Kişiliğin parçalı yapısının işleyişinde üstben 'vicdan' formuna bürünerek, benin başkaları üzerinde tatmin etmekten haz alacağı saldırganlık dürtüsünü, aynı kararlılıkla bene yönlendirir. Saldırganlık eğilimine karşı bireyi vicdani bir sorumlulukla teste tabi tutan katı üstben ile ben arasındaki gerilim, kendisini cezalandırılma gereksinimiyle dışavuran 'suçluluk duygusu'nu açığa çıkarır. Bu sayede uygarlık, üstben aracılığıyla işlettiği ve ben tarafından içselleştirilen bir kontrol mekanizmasıyla, adeta psişenin içine yerleştirilmiş bir içgözcü tarafından denetlenmesini sağlayarak, bireyin saldırganlık arzusunun üstesinden gelmeyi başarır. Bireyin saldırganlık eğilimlerinin kontrolü için devreye giren suçluluk duygusu ise iyi ve kötünün çatışmasından beslenir. Buna göre, birey gerçekleştirdiği kötü bir davranış karşısında suçluluk duyacaktır; hatta kimi durumlarda eylemi gerçekleştirmese de kötülük yapma niyetini taşımış olmak

bile bireyin kendini suçlu hissetmesine yetecektir. O halde, uygarlık düzeninde eyleme dökülmesi hatta düşünülmesi bile istenmeyen bir olgu olarak karşımıza çıkan kötülüğe ilişkin bu yargıya nasıl varılmıştır? Bireyin iyi ve kötünün ne olduğuna dair doğal bir yargı yetisine sahip olduğu varsayımında bulunmak yersizdir; zira birey, kötüden zararlı olduğu için uzak durmasına karşılık; iyiye fayda sağladığı için yaklaşmasına ilişkin bir kabülü, parçası olduğu toplumun değer yargılarını içselleştirerek edinmiştir. Bireyin uygarlıkla olan çatışmasının paradoksal yapısı burada tekrar kendini göstermektedir; haz ilkesi uyarınca doyuma ulaşma arzusunda olan birey, uygarlığın buyrukları doğrultusunda dürtülerini bastırmış ve doyum olanaklarından feragat etmiştir. Bu durumda kötü, bene zarar veren bir şey değil; aksine benin arzuladığı ve ona haz verecek olandır. Demek ki iyi ve kötüye ilişkin karar mekanizması dışsal bir faktörün; bireyin parçası olduğu ve sözünü dinlemediğinde ya da onayını alamadığında dışarıda tutulacağından korktuğu topluluğun etkisiyle belirlenmektedir. Burada bireyin dışlanma korkusuyla yaşadığı duygu, sevgiyi yitirme kaygısı olarak kendini gösterir ve kötüden kaçınmanın temelinde yatan budur. Bireyin kötü ile ilişkisi ister düşünsel boyutta kalsın isterse eyleme indirgenmiş olsun; toplumsal otorite tarafından fark edilmedikçe sorun yaratmayacaktır. Asıl tehlike bireyin otorite tarafından fark edilmesiyle ortaya çıkar. Bu otorite, çocuklukta ebeveynken yetişkinlikte parçası olunan toplumsal yapıya dönüşecektir; bu nedenle birey, kötü ile ilişkisini, toplumsal dışlanma sonucu deneyimleyeceği sevgi kaybı kaygısına göre düzenler. Ancak, otoritenin denetiminden kaçılabilmesi ya da herhangi bir yaptırıma maruz kalınmayacağından emin olduğu durumlarda, haz verici bir kötülüğün yapılmasında herhangi bir beis görmeyecekleri gibi sadece yakalanmaktan korkacaklardır (Freud, 2002, ss. 80-82).

Rhythm O Performansı

Marina Abramoviç, 1974 yılında İtalya'nın Napoli kentinde yer alan Studio Morra'nın, sanatçıya dilediğini sergilemesi konusunda sunduğu açık teklif üzerine *Rhythm O* performansını tasarlar. Bir önceki işi olan *Rhythm 4*'ün aldığı olumsuz eleştiriler üzerine *bu defa kendisine bir şey yapmak yerine, kendisine ne yapılacağını karardığını izleyiciye bırakırsa ne olacağı?* sorusundan yola çıkan sanatçı, kendisini izleyicilere adeta boş bir kap gibi sunmayı planlar. Buna göre sanatçı siyah bir gömlek ve pantolon giyerek gittiği galerinin ortasına yerleştirilmiş olan masanın arkasında duracak ve izleyiciler masanın üzerindeki nesneleri kullanarak kendisine istediklerini yapabileceklerdir. Sanatçı ve izleyici arasındaki ilişkinin güç dinamiklerini incelediği performansında, öncekilerin aksine bu defa pasif bir rolde yer alan Abramoviç, kendisini stratejik olarak izleyicilerin eylemlerinin hem nesnesi hem öznesi olarak konumlandırarak; sınırsız özgürlük ortamında, verili nesneleri kullanan izleyicilerin kendi bedenleriyle kuracakları ilişkinin boyutlarını ortaya koymayı amaçlamaktadır. Buradan yola çıkarak kimi haz kimi acı verici olarak kullanılabilirler yetmiş iki nesnenin izleyicilerin ellerinde nasıl bir işlev kazanacağını deneyimlemek ister. Masanın üzerinde yer alan yetmiş iki parçayı oluşturan tüy, neşter, kırbaç, çekiç, testere, bal, ruj, makas, balta, melon şapka, iğneler, şeker, ayna, et bıçağı, gazete, Polaroid kamera, kuzu kemiği, gül, raptiyeler, pamuk, çatal, şal, kibrit, şarap ve daha birçok nesne arasında en çarpıcı olanı bir tabanca ve yanında duran bir mermidir. Altı saat sürecek olan performans için akşam saat sekizde Studio Morra'ya toplanan kalabalığın masanın üzerinde bulduğu talimatlara göre; *masada izleyicilerin sanatçının üzerinde kullanabileceği yetmiş iki nesne bulunmaktadır. Sanatçının kendisi de nesnedir. Performans süresinde tüm sorumluluk sanatçıya aittir* (Abramoviç, 2020, ss. 89-90). İzleyicilerden birinin mermiyi silaha yerleştirip tetiği çekmek istemesi ihtimaline dahi hazırlıklı olan Abramoviç; izleyiciler-

rin kullanımına sunduğu mevcut nesnelerle kendisine dilediklerini yapma konusunda tanıdığı sınırsız özgürlük ve davranışları sonucunda hiçbir bedel ödememe garantisi verildiğinde insanların ne kadar ileri gidebileceği sorusunu teste tabi tutar.



Görsel 1.

Marina Abramoviç, *Rhythm O*, Studio Morra, Napoli, İtalya, 1975

Performansın ilk üç saatlik diliminde harekete geçmekte çekingen davranan izleyiciler nedeniyle gözlerini boşluğa dikerek uzun bir süre oturan sanatçıya, izleyicilerden sadece birkaçı gül vermek, şalla omzunu örtmek ya da onu öpmek gibi girişimlerde bulunsa da bu süre zarfında pek katılım gerçekleşmez (Görsel 1). Ancak saatler ilerledikçe salonda hareketlilik başlar; ilginç olan ise sanatçıya bir şeyler yapmak isteyen kadın izleyicilerin, doğrudan harekete geçmek yerine, Abramoviç'e ne yapılacağını erkeklerle söylemeleridir. Akşam geceye dönerken salonda cinsel gerilimin arttığını gözlemleyen Abramoviç'e göre bu durum sanatçının kendisinden değil; performansın gerçekleştiği Güney İtalya'da baskın olan Katolik Kilisesi'nin, kadınları Bakire Meryem ya da fahişe olarak kategorize etmesine yönelik yaygın tutumunu benimseyen izleyicilerden kaynaklanmaktadır: "Bunlar çoğunlukla İtalyan sanat kurumlarının sıradan üyeleri ve eşleriydi. Sonuçta tecavüze uğramamış olmam, eşlerin orada bulunması yüzündendi bence" (Abramoviç, 2020, s. 90).

Geride bırakılan üç saatin ardından bir adamın, Abramoviç'in gömleğini makasla keserek çıkarmasıyla başlayan hareketliliği; diğer katılımcıların sanatçının yarı çıplak bedenini kukla gibi oynatarak, ona çeşitli pozlar verdirmeleri takip eder (Görsel 2). Ardından biri, masadaki melon şapkayı alıp kafasına geçirir; bir diğeri aynanın üzerine rujla *Io Son Libero* (Ben Özgürüm) yazıp Abramoviç'in eline tutuşturur. Aynı ruju alan başka biri sanatçının alnına *End* (Son) yazarken; bir diğeri çektiği Polaroid fotoğrafları iskambil kartları gibi eline sıkıştırır. Katılımcıların her bir hamlede daha ileri gitmeleri salondaki gerilimi iyice artırır. Birkaç kişi Abramoviç'i havaya kaldırıp etrafta dolaştırdıktan sonra masaya yatırıp bacaklarını iki yana açarlar ve bir başkası bıçağı alıp kasıklarına yakın bir yere saplar. Biri masadaki raptiyelerle sanatçının bedenine delikler açarken; diğeri bir bardak suyu başından aşağı ağır ağır döker. Eline bıçağı alan bir başkası Abramoviç'in boynunda açtığı kesikten akan kanı emer. Ve nihayet, Abramoviç'in oldukça yakınında duran ve ağır ağır nefes alan ufak tefek bir adam *Çehov'un Silahı* prensibini uygularcasına harekete geçer. Performansın başından beri sanatçının dikkatini çeken ve onu oldukça korkutan bu adam masadaki mermiyi alıp silaha yerleştirir ve Abramoviç'in eline tutuşturur. Sanatçının boynuna dayadığı silahın tetiğine dokunma-

siyla salonda uğultular yükselir. Artan gerilimin nasıl boşaltılacağı konusunda katılımcılar aniden ikiye ayrılır; bir kısmı performansın sürmesini isterken; diğerlerinin sanatçıyı korumak üzere adamın üzerine atılmasıyla çıkan arbede, adamın yaka paça dışarı atılmasıyla sonlanır. Bu kırılma anıyla birlikte devam eden performansın bitimine kadar katılımcılar daha aktif oldukları bir tür trans haline bürünürler. Saat sabah 02.00'yi bulduğunda galerinin sahibi Abramoviç'e performansın bittiğini haber verir. Geride bırakılan altı saat boyunca edilgen bir halde izleyicilerin dilediklerini yapmakta özgür oldukları bedeninin kontrolünü yeniden ele geçiren sanatçı, boşluğa diktiği bakışlarını doğrudan izleyiciye çevirdiği anda şunu fark eder: "Berbat görünüyordum. Yarı çıplak ve kanlar içindeydim; saçlarım ıslaktı. Ve tuhaf bir şey oldu: Tam bu sırada, hala orada bulunan insanlar aniden benden korkmaya başladı. Onlara doğru yürüdüğümde galerinin dışına koştular" (Abramoviç, 2020, s. 91). Performansın ardından galeri sahibinin yardımıyla otele dönen sanatçı, gece boyunca, yaşadığı şokun etkilerini geri dönüşlerle tekrar tekrar deneyimleyerek uykuya dalar. Sabah uyandığında saçının büyük bir tutamının beyazladığını fark eden Abramoviç, performans sırasında katılımcılarla birlikte deneyimlediği bir tür trans halinden arınmış olarak gerçekle yüzleşir: "O an insanların sizi öldürebileceğini fark ettim" (2020, s. 92).



Görsel 2.

Marina Abramović, *Rhythm 0*, Studio Morra, Napoli, Italya, 1975

Masum İzleyici Yoktur

Abramoviç'in performans sırasında deneyimledikleri, *Rhythm 0*'ı tasarlarken tahayyül ettiğinin ötesine geçmiş olsa da olaya ilişkin ilk şoku atlattıktan sonra yaptığı çıkarım; yaşananların tam anlamıyla performans sanatının özünü yansıttığı, başka bir deyişle bir performansın ancak izleyici ve sanatçının birlikteliğiyle gerçekleşebileceğini kanıtladığı yönündedir: "Hiçbir şey yapmadığımda, insanların ne kadar ileri gidebileceğinin sınırlarını sınamak istiyordum. Bu, o gece Studio Morra'ya gelen insanlar için yepyeni bir kavramdı. Ayrıca katılanların hem performans sırasında hem de sonrasında büyük bir heyecan yaşamaları da son derece doğaldı" (Abramoviç, 2020, s. 93).

Performans sanatının özerk bir disiplin olarak sanat alanında varlığını kabul ettirmesiyle yaşanan en önemli kırılma şüphesiz ki sanatçı bedeninin dolaylı ya da doğrudan sanat yapıtının kendisi haline gelmesidir. "Performansla birlikte, o güne değin genellikle iki boyutlu yüzeyler üzerinde temsil edilen beden, başlı başına 'sergilenen' bir sanatsal malzemeye dönüşmüştür" (Antmen, 2009, s.

222). Daha da önemlisi, performans sırasında meydana gelen sanat yapıtının bedeninin kendisi olduğu ve bu yapıtın insan bedeninin bir izdüşümü olduğu gerçeğiyle izleyiciyi yüzleştiren benzersiz bir medyum olmasıdır. Performans sanatının eylemselliği, kavramsal olanla fiziksel olanı çeşitli yollarla görünür kılarak, nesneler ve öz-neler arasındaki ilişkiyi somutlaştırmakla kalmaz; insanların birbirleriyle olan ve çoğu zaman unutulmuş bağ(ım)lılıklarını ortaya koyar. Gerçeğin aracısı olan beden, bu bağlantıyı performatif yolla cisimleştirerek, öznelarasılığı yeniden tesis eder (Stiles, ss. 227-228).

Performans sanatında bedeninin sanat malzemesi olarak kullanımı; sanatçı, yapıt ve izleyici arasındaki geleneksel ilişkiyi temelden sarsan, radikal bir değişimi beraberinde getirir. Buna göre izleyici artık sadece bakan, gören, seyreden sıradan biri olmaktan çok daha fazlasıdır:

Performansın merkezinde yer alan bedeninin varlığı sanatçı ile izleyici arasındaki mesafeyi devre dışı bırakır. İşin vurgusu da bitmiş yapıttan çok sürecin kendisine yoğunlaşır. Bu nedenle alımlama biçimi karmaşıktır; izleyici, artık bağımsız bir sanat yapıtını seyretmek yerine; işin üretim sürecinde kendisini sanatçının cisimleşmiş benliğiyle öznelarası bir ilişki içinde bulur (Klocker 1998'den aktaran Bernstein, 2003, s. 285).

Abramoviç'in performans sırasında olabileceklere karşı tüm sorumluluğu üstlenmesinin, performans sanatının doğasına içkin olduğu göz önünde bulundurulduğunda; asıl odaklanılması gereken, şok unsurunu yaratan izleyicilerin, kendilerine sağlanan özgürlük alanında üstlendikleri katılımcı rolüyle davranışlarının nasıl bir yöne evrildiğidir. *Rhythm 0* sırasında izleyicilerin orada bulunmayı tercih etmemeleri ya da salonu terk etmeleri birer seçenek olmasına karşın bunu kullanmamış ve daha önemlisi, sanat adına kendilerine sunulan talimatları yerine getirmeleri ve bir süreliğine ahlaki değerlerini askıya almaları yönündeki önerileri kabul etmiş olmalarıdır. Kimse sadece kenarda durup bakmamış ya da salondan çıkmamıştır; nihayetinde izleyici ya da katılımcı olarak üstlendikleri rolün gereğini yerine getirmeleri nedeniyle hiçbir masum değildir. Dahası, izleyiciler, katılımcı rolünü üstlendiklerinde bireyselliklerini geride bırakarak ve davranışlarına yön verecek bir değişim yaşayarak; topluluğa dönüşürler (Ward, 2012, ss. 21-25). Öte yandan, *Rhythm 0*'da Abramoviç, verili nesnelerin kullanım potansiyellerini göz ederek haz ya da acı olasılıklarını yaratmış; doğrudan şiddete başvurmasa da yoğunluğu artırmıştır. Yine de alternatif bir versiyonda izleyiciler şiddete yönelmek yerine; verili nesneleri kullanarak sanatçıya kitap okuyabilir, onu gıcıklayabilir ya da besleyebilirlerdi. Ancak, Abramoviç'in kasıtlı pasifliğinin uzun bir zamana yayılması bu ihtimali ortadan kaldırmıştır (Ward, 2012, s. 25). Katılımcılara sunulmuş edilgen bir nesnenin cansızlığını kanıtlarcasına gözlerini uzak bir noktaya dikerek sabitlediği bakışları, performansın tetikleyici unsurudur. Abramoviç, boşluğa bakarak, pasif bir biçimde kendisine yapılacakları beklemek yerine izleyicilere baksaydı; kuracağı "göz teması onlara, Abramoviç'in insanlığını ve bunun getirdiği sorumlulukları hatırlatacaktı" (Westcott, 2010'dan aktaran Todd, 2015, s. 57). Bu kasıtlı göz göze gelmeme hali birbirini besleyen çift taraflı bir olasılığı meydana getirir; bir tarafta özneliğini git gide yitirerek izleyicilerin gözünde insanlıktan çıkmış bir nesne olarak sanatçı ve diğer tarafta ona diledikleri gibi davranmakta özgür olabilmek için izleyici konumunu terk ederek katılımcıya dönüşmüş ve bu sayede bireyselliğinden arınarak bir bütün olmuş *topluluk*. Bu kombinasyonun tetiklemesiyle birbiri ardına sıralanan ve git gide dozu artan şiddet eylemlerini ortaya çıkaran, "zaman geçtikçe ve Abramoviç'in özneliğinin sınırları savunulmaz kaldıkça, izleyicilerin aklına daha zorlayıcı ve zarar verici olasılıklar gelmesidir" (Richards, 2010'dan aktaran Todd 2015, s. 56).

Öte yandan, katılımcıların başlangıçta zararsız eylemlerde bulunmalarının ardından şiddetin hızla tırmanmasında Freud'un *duygusal kararsızlık* dediği durumun etkili olduğu söylenebilir. İnsanlar aynı anda hem sevgi hem nefret; hem aşağılama hem hayranlık duygularını besleme yeteneğine sahip kararsız varlıklardır. Freud'a göre, insanlar kendilerinden daha ayrıcalıklı olarak gördükleri kişiler söz konusu olduğunda onlara karşı duydukları hayranlık ve tapınma hisleri; bilinç dışında bu durumun tam tersi şekilde, yoğun bir düşmanlık olarak tezahür etmektedir (2020, s. 53). *Rhythm O* özelinde tersine çevrilmiş olsa da genellikle sanatçının statüsü, yapıtı aracılığıyla sorgulamaya açtığı kavramların izleyiciyi entelektüel düzeyde teste tabi tutuyormuş hissi uyandırması nedeniyle, izleyicide yetersizlik ve kırıngılık gibi olumsuz hisler doğurabilir. Katılımcıların, Abramoviç'e karşı tutumlarında *duygusal kararsızlık* durumu etkili olabileceği gibi *topluluk* olmanın verdiği cesaretle tetiklenen *bireysellikten uzaklaşma* olgusunun da etkili olduğu söylenebilir. Abramoviç'in pasifliği karşısında aktif rol üstlenen katılımcıların; bireylerin grup ortamında kendi kimliklerini kaybetmelerine yol açan bireysellikten uzaklaşma olgusunu yaşayarak anonimleştikleri ve böylece eylemlerine ilişkin bireysel sorumluluk hissini yitirmiş oldukları söylenebilir. Bu sayede sosyal olarak kabul edilemez davranışlarda bulunmaya karşı engellenmenin azalmasına yol açan bireysellikten uzaklaşma ve bir kalabalığın parçası olmanın anonimliği, katılımcıları normal koşullarda yapmaya cesaret edemeyecekleri şeyleri yapmaları için harekete geçirmiş olmakla birlikte; Abramoviç'in pasifliğinin meşrulaştırılmasıyla zayıflık, güç ve tahakküm dinamiklerini ortaya çıkaran karmaşık tepkilerin tetiklenmesi olasıdır (Kandula, 2024, ss. 2-3). Katılımcıların, Abramoviç'in pasifliğinden faydalanmaları ve kalabalığın parçası olmanın anonimliğine sığınarak yaptıkları, linç olgusuyla da oldukça benzeşmektedir. Linç, bireysel olarak böyle bir eyleme cesaret edemeyecek olan kişilerin, anonimliğin verdiği güce sığınarak; kendilerinden güçsüz ve savunmasız konumda olan(lar)a saldırmasıdır (Bora, 2021, ss. 14-15). Linç, uygarlığın çöktüğü, adaletin, kanunların ve kuralların insanların korunması için uygulanmasının devre dışı bırakıldığı; insanın ilkel içgüdülerinin serbest kılınmasıyla, hiçbir vicdani sorumluluk üstlenmeden şiddet uygulama gücünü kendinde bulan kalabalığın yaratılmasıdır.

Linç eylemi, ona kalkışanları, ona kapılanları gürüha dönüştürür. Linci yapan gürüha olduğu kadar, gürüha yaratan da linçtir. Linç deneyimi, girişim ve ajitasyon 'aşamasından' itibaren, kitleyi, kalabalık içindeki insanların gürüha haline getirir. Gürülaşmanın meyli, lincidir. Lincin insanı dehşete düşüren, düşürmesi gereken yanı, budur. İnsan topluluklarının gürülaşması... Av gürühüne benzemesi... Yırtıcı hayvan sürüsüne benzemesi... Barbarlaşması... İnsanlıktan çıkması... Linç, en aşikâr medeniyet kaybidir. Lincin sıradanlaştığı, kolektif bir utanç yaratmadığı, infîl uyandırmadığı bir toplum, toplum olma vasfını yitiriyor demektir (Bora, 2021, ss. 15-16).

Kendilerini harekete geçiren olguların açığa çıkardığı ilkel dürtülerle gerçekleştirdikleri eylemleriyle katılımcılar tabuları çiğnemiş; yasakları ihlal etmişlerdir. Freud, *Totem ve Tabu*'da insan topluluklarının bir arada yaşamak için gereksinim duyduğu kuralların ve bunların işleyişi için kurulan düzenin kökenini, ilkel kabilelerin topluluk içi davranışlarını düzenlerken oluşturdukları totem ve tabu ilişkisinin gösterdiği paralellik üzerinden ortaya koyar. Buna göre, *Totem* kuralları; *Tabu* ise bu kuralların ihlaline ilişkin davranışları ifade eder. Bireyin dürtüleriyle toplumun yasaklarının süregelen çatışmasını ilkel kabilelerin iç düzeninde de gözlemlemek mümkündür. Yasak ve arzu birbirinden ayrılmaz; arzular (tabular) bilinç dışında mevcuttur ve arzulanır; yasaklar ise tabuların çiğ-

nenmesini önlemek için vardır. İnsan uygarlığı bu arzuların bastırılması pahasına kurulmuştur; bu nedenle tabuların ihlali uygarlığın tehdididir. *Rhythm O*'da Abramoviç'e yapılanlar, katılımcıların, yasakların olmadığı ve bedel ödemeyeceklerini bildikleri bir ortamda arzularını serbest bırakarak, tabuları ihlal etmelerinin kaçınılmaz sonucudur (Bai ve Li, 2021, s. 563). Freud'a göre, yasağın yegane başarısı, dürtüyü ortadan kaldırmaya da bilinç dışına iterek; bastırmasıdır: "Yasak da dürtü de varlığını sürdürmüştür; dürtü, yok edilmeyip sadece bastırıldığı için; yasak ise kaldırıldığı anda dürtü bilince, ve nihayet eyleme varacağı için" (2020, s. 32). Bu tanım daha sonra *Uygarlığın Huzursuzluğu*'nda toplumun kurulu düzenini korumak için bastırılması gereken ilkel dürtüler ve uyulması gereken kurallar bütünü olarak karşımıza çıkacaktır. *Rhythm O*'da silahın ateşlenmesini ve dolayısıyla sanatçının ölümünü engellemek için iki grup arasında çıkan arbede sonucu fail galeriden dışarı atılmıştır. Çünkü tam da Freud'un dediği gibi: "Tehlike taklit olasılığından kaynaklanır, ki bu çok geçmeden toplumun çökmesine yol açardı. Toplumun üyeleri yasağın çiğnenmesini cezalandırmalıydı, suçlunun yaptığının aynısını yapmak istediklerinin farkına varırlardı" (Freud, 2020, s. 37). Bu nedenle, toplumsal düzeni korumak adına yıkıcı dürtüleri bastırmak için getirilen yasaklar, uygarlık için ödenen bedeldir ve *Rhythm O* kısıtlı bir zaman aralığında, verili koşullar altında insan psişesinin uygarlıkla olan çatışmasını sanat ortamında teste tabi tutmuştur.

Sonuç

Rhythm O sırasında yaşananların faileri, tamamı sanat üreticisi ya da tüketicisi olan; başka bir deyişle, bireyi uygarlık uğruna yaptığı fedakarlıklarla uzlaştırmaya hizmet eden doyumlar sunan eşsiz bir kültürel kazanım olan sanat çevresinden insanlardır. *Rhythm O*'ın tartışmaya açtığı meselelerden biri, topluluk içindeki güç dengelerine ilişkin ahlaki sorgulamadır. Abramoviç, performansın stratejisini kurarken izleyicileri, onları doğrudan şiddete başvurmaktan başka çare bırakmayacak nesneler sunarak, onları şiddet kullanmaya mecbur etmemiştir. Kaldı ki izleyicilere sadece şiddet uygulamak için kullanılacak nesneler sunmuş olsaydı da performans süresi boyunca hiçkimsenin böyle bir eylemde bulunmak istememesi de mümkündü. İnsanların güç karşısında nasıl tavır aldıklarını ve bunların da bireysel arzulardan bağımsız gelişmelerini göstermek için seçtiği yetmiş iki nesnenin kimilerinin haz kimilerinin acı verici biçimde kullanılabilecek nesneler olması Abramoviç'in katılımcıların hangi yönlerini açığa çıkaracaklarını belirleyecek stratejik bir seçimdir.

Verili nesneler sadece acıya da ya sadece hazza odaklanacak tek taraflı nesneler değildi; dolayısıyla şiddet yerine başka senaryolar da olabilirdi. Büyük olasılıkla, Freud'un, yakalanma korkusu olmadığında bireyin haz veren kötü davranışlara yöneleceğini belirtmesi gibi, bedel ödememe garantisi kitlenin şiddete yönelmesinde etkili olmuştur. Performansın ilk üç saatinde katılımcıların bazılarının önce haz verici nesneleri kullanmalarına karşılık; ikinci üç saatlik periyodunda gerilimin hızla tırmanması ve bazı katılımcıların şiddet dozu git gide artan eylemlerde bulunmaları kimi insanların belirli koşullar altında açığa çıkabilecek sadistik davranışlarının boyutlarını ortaya koymakla kalmamış; aynı zamanda savunmasızlık ve kırılganlığın, güç ve tahakkümle olan katmanlı ilişkisini de açığa çıkararak; böylesi bir savunmasızlık karşısında kişilerin şiddete yönelme kapasitesini ve bununla yüzleşme cesaretini göstermemekteki yetersizliği de ortaya koymuştur. İşler çıkırından çıkıp da geri dönülemez bir yola girildiği anlaşıldığında ilkel dürtülerin ele geçirdiği kitle de kendi içinde ikiye ayrılmış; sanatçının ölümünü engellemek için iki grup arasında çıkan arbede sonucu silahı kullan(dır)mak isteyen katılımcı dışarı atılmıştır. Ancak per-

formans sona ermemiş; katılımcılar girdikleri trans halini ve bu doğrultuda yönlendirdikleri eylemlerini süre dolana kadar devam ettirmişlerdir.

Galerici gelip altı saatin dolduğunu ve performansın sona erdiğini söylediği anda Abramoviç, pasif rolünden çıkarak kendi kimliğini geri kazandığında ve katılımcılarla -yani biraz öncesine kadar kendisine çok edici eylemlerde bulunan kalabalıkla- göz teması kurduğunda, hepsi koşarak mekânı terk etmeye çalışmışlardır. Bireyin uygarlıkla olan çatışmasının paradoksal yapısını açığa çıkaran unsurlardan biri olarak bireyin kötülükle olan ilişkisinden söz edilmişti. Buna göre kötü, bireye zarar veren şey değil; bireyin arzuladığı, ona haz veren şeydir. Ancak bireyin toplumun bir parçası olmak adına baskılamak zorunda olduğu ve aksi bir durumda topluluktan dışlanmasıyla sonuçlanacak bir durumu işaret etmektedir. Dolayısıyla birey dışlanma korkusundan dolayı kendisine haz verecek olan kötü eylemlerden kaçınır; ancak onu cezalandıracak bir mekanizma yani bir otorite ortaya çıkmadığı anda haz verici olan kötülüğü yapmaktan çekinmez; ancak tek korkusu otorite tarafından yakalanmaktır. Bu durum, performansın sona ermesiyle birlikte pasif rolünden çıkan Abramoviç'in öznelliğini geri kazanmasıyla doğrudan gözlerinin içine baktığı kitlenin, mekândan koşarak kaçmasından açıkça okunmaktadır. Birkaç dakika öncesine kadar acımasızlıklarının hedefi olduğu kitlenin davranışları, Abramoviç'in kurduğu göz temasıyla dramatik bir biçimde değişmiştir. Çözülerek kitle olmaktan çıkmakla ve birey olarak sorumluluklarını hatırlamakla kalmamış; hem otoriteye yakalanmanın ve nihayetinde eylemlerinin bedelini ödeyecek olmanın korkusuyla yüzleşmiş hem de biraz öncesine kadar savunmasızlığından faydalandıkları nesnenin kendileri gibi bir insan olduğu gerçeğiyle karşılaşmanın yarattığı şokla sarsılmışlardır.

Marina Abramoviç, *Rhythm O* performansında, uygarlığın tüm kazanımlarının altı saatliğine askıya alınmasına karşılık; uygarlık uğruna feragat edilen dürtülerin serbest bırakılmasıyla açığa çıkan insanın ilkel benliğinin uygarlıkla süregelen çatışmasını ve paradoksal yapısını görünür kılmıştır. Performansın kendisi de tıpkı Abramoviç'in bedeni gibi, katılımcıların neler yapabileceklerini ve ne kadar ileri gidebileceklerine ilişkin kapasitelerini yansıtmakta ve uygarlığın çelişkili yapısını açık etmektedir.

Hakem Değerlendirmesi: Dış bağımsız.

Çıkar Çatışması: Yazar, çıkar çatışması bildirmemiştir.

Finansal Destek: Yazar, bu çalışma için finansal destek almadığını beyan etmiştir.

Peer-review: Externally peer-reviewed.

Conflict of Interest: The author have no conflicts of interest to declare.

Financial Disclosure: The author declared that this study has received no financial support.

Kaynakça

- Abramoviç, M. (2020). *Duvarlardan geçmek*. çev. Dila A. Balcı. Everest Yayınları.
- Antmen, A. (2009). *20. Yüzyıl Batı sanatında akımlar*. Sel Yayıncılık.
- Babaoğlu, A. (2021). Freud'da toplum, kültür, din felsefesi. Fried, S. *Uygarlığın Huzursuzluğu* içinde (ss. 9-22). Metis Yayınları.
- Bernstein, A. (2008). Marina Abramoviç and The public body. In W. Mond-

Kozłowska (ed.), *The Human Body-a universal sign towards dance anthropology*, pp. 285-290. Jagiellonian University Press.

Bora, T. (2021). *Türkiye'nin Linç Rejimi*. Birikim Yayınları.

Erşen, Ö. (2006). Uygarlıktan geriye ne kaldı?. *Cogito: Freud ve Kültür*, 49 (Kış), 87-94.

Freud, S. (1961). *The future of an illusion*. trans. James Strachey. W. W. Norton&Company.

Freud, S. (2002). *Uygarlığın huzursuzluğu*. çev. Haluk Barışcan. Metis Yayınları.

Freud, S. (2020). *Totem ve tabu*. çev. Zehra A. Yılmaz. Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

Horkheimer, M., Adorno, T. W. (2014). *Aydınlanmanın diyalektiği*. çev. Nihat Ülner, Elif Ö. Karadoğan. Kabalcı Yayıncılık.

Öncü, A. (2000). Elias ve medeniyetin öyküsü. *Toplum ve Bilim*. 84 (Bahar), 8-17.

İnternet Kaynakça

- Bai, X., Li, J. (2021). Analysis of power relations in performance: Taking Rhythm O as an Example. *Advances in Social Science, Education and Humanities Research*, 594, 563-569. <https://www.atlantis-press.com/proceedings/iclahd-21/125964769> adresinden 20 haziran 2024 tarihinde alınmıştır.
- Kandula, A. (2024). The Psychological Exploration of 'Rhythm O'. https://papers.ssrn.com/sol3/papers.cfm?abstract_id=4735995 adresinden 20 haziran 2024 tarihinde alınmıştır.
- Stiles, K. (1998). Uncorrupted Joy: International Art Actions. In P. Schimmel (ed.)
- Out of Actions: Between Performance and The Object: 1949-1979. pp. 227-329. Thames and Hudson. https://sites.duke.edu/aahvspdf/files/2020/01/Stiles_UncorruptedJoy.pdf adresinden 20 haziran 2024 tarihinde alınmıştır.
- Todd, S. (2015). Creating Transformative Spaces in Education: Facing Humanity, Facing Violence. *Philosophical Inquiry in Education*. 23 (1), 53-61. <https://journals.sfu.ca/pie/index.php/pie/article/view/897> adresinden 20 haziran 2024 tarihinde alınmıştır.
- Ward, F. (2012). No Innocent Bystanders: Performance Art and Audience. Dartmouth College Press. https://scholarworks.smith.edu/art_books/1 adresinden 20 haziran 2024 tarihinde alınmıştır.

Görsel Kaynakça

Görsel 1.

Marina Abramoviç, Rhythm O, 1974

<https://scalar.usc.edu/works/monstrousfeminine/media/marina-abramovic-rhythm-0-1974> adresinden 20 haziran 2024 tarihinde alınmıştır.

Görsel 2.

Marina Abramoviç, Rhythm O, Studio Morra, Naples, Italy, 1975.

https://monoskop.org/File:Abramovic_Marina_1974_Rhythm_O.jpg#/media/File:Abramovic_Marina_1974_Rhythm_O.jpg adresinden 20 haziran 2024 tarihinde alınmıştır.

Structured Abstract

Performance artist Marina Abramović's 1974 performance *Rhythm O* is still relevant with its multi-layered structure that raises questions about human nature, civilization, power, domination, responsibility, the limits of the body and the violation of these limits. Known for her performances in which she experiences the limits, resistance and capacity of her body by strictly following the instructions she creates in line with the themes she chooses, Abramović's *Rhythm O* performance is the last piece of the *Rhythm Series*, in which the artist tests her resistance to mental and physical pain.

Thinking that the actor-audience relationship constitutes the essence of the performance, Abramović problematizes the passive position of the audience in all the performances of the *Rhythm series* and begins to think about a performance in which the roles will be reversed. Throughout the *Rhythm series*, instead of the actions she has applied to her body in order to push her own limits, this time the artist designs the performance *Rhythm O*, where the audience will decide what to do to her. Testing the capacity and resistance of her body in her performances with the influence of thematic factors specific to each performance, Abramović proposes to reverse the actor-audience relationship in her *Rhythm O* performance. This time, the audience will be in the active position, while the artist herself will be in the passive position. By designing the role of the audience in such a way as to enable them to move beyond the position of mere observer, Abramović aims to reveal the realistic aspects of the identification established by the actor-audience relationship.

In 1974, during a six-hour performance at the Studio Morra in Naples, the audience was able to use the seventy-two objects offered to them on Abramović's body as they wished, without any responsibility for the consequences of their actions. In the first hours of the performance, the timid audience first intervened on the body of the artist, starting with pleasurable and relatively harmless objects; however, as time progressed and the tension in the hall increased, they began to use potentially harmful objects to perform violent acts on the body of the artist. What happens during the performance, in which Abramović proposes a change in the roles of actor-audience, reveals a profound psychological encounter that brings with it a series of questions ranging from the balance of power and domination, human nature and civilization, the conflict between the individual and society and the dynamics of authority and control. Turning from a passive observer into a passive object of the audience who have shifted from the role of passive observers to that of active activists, Abramović questions how far people can go when they are given the freedom to do whatever they want and are guaranteed not to pay any price for their actions.

The performance of *Rhythm O* brings to mind the studies and psychological experiments especially carried out to understand the relationship between concepts such as civilization, violence, evil and lynching, which were questioned through the actions of the Nazis after World War II, and behavioral factors such as human nature, primitive impulses, authority and obedience. Although at the core of the performance is Abramović's curiosity to explore human behavior within the boundaries of artistic expression, the performance goes beyond the artist's imagination and becomes a psycho-social art event that aims to understand how the complex structure of human nature, primitive impulses and behaviors can be revealed when the necessary conditions are provided in an extraordinary artistic environment, and how people can interact with each other and with the artist. What happened during the performance raises a series of questions that are still topical, however, it also lends itself to a multifaceted examination that puts the ongoing conflict of human nature with civilization at its center. The shock effect created by the *Rhythm O* performance is not so much the evolution of the tension that escalated from the initial passivity to the end of the six-hour performance into violence, but rather how the audience, who were all producers or consumers of art, turned into the perpetrators of such violence. Constituting the starting point of the study, this problem has been analyzed with the literature review technique by using qualitative research methods on the concepts evoked by factors such as individual-society conflict experienced in the process of civilization, human nature, power and domination relations, based on Sigmund Freud's text *Civilization and Its Discontents*.

Adaptation to social life, which develops in direct proportion to the individual's ability to control their instincts, and the civilization established with the collective life skills created in this way can be observed in the developmental stages of the individual as a process. The internalization of compulsion caused by external factors over time is compatible with the developmental course of human beings as a result of the healthy relationship established between the ego and the superego. The individual's internalization of civilization is highly crucial for the maintenance of civilization, since although civilization is assumed to be an object of universal interest for humanity, every individual who suppresses their primitive impulses for the gains of civilization is actually an enemy of civilization. Because the individual is obliged to control themselves in order to adapt to the society of which they are a part. Therefore, the individual is under the pressure of discontent arising from the conflict between social rules and instinctive impulses. The process of civilization is built on the tension arising from this conflicting relationship between the individual and the society of which they are a part. Therefore, in case of any disruption in the functioning of the social order that keeps people under control, the primitive nature of humans will come to light and pose a danger to the established structure through the uncivilized actions they exhibit. Because the conflict between the impulses of the individual and the rules of society, namely, prohibitions and desires, are inseparable. Desires (taboos) exist in the unconscious and are desired; prohibitions exist to prevent taboos from being violated. Human civilization has been built at the expense of the suppression of these desires; therefore, the violation of taboos is a threat to civilization. What happened to Abramović at *Rhythm O* is the inevitable result of the participants violating taboos by giving free rein to their desires in an environment where there are no prohibitions and where they know they will not pay the price.

In her performance *Rhythm O*, Marina Abramović makes visible the ongoing conflict and paradoxical structure of the id of human beings with civilization, which is revealed by the release of the impulses sacrificed for the sake of civilization in response to the suspension of all the achievements of civilization for six hours. Like Abramović's body, the performance itself reflects the capacities of the participants in terms of what they can do and how far they can go, revealing the contradictory nature of civilization.

Türk Resminde Geleneksel Sanatların Soyut Sanat ile Ele Alınması

Handling Traditional Arts with Abstract Art in Turkish Painting

Ahmet BAYIR¹ 

Şeyma KURT² 

¹Atatürk Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Resim Bölümü, Erzurum, Türkiye

²Atatürk Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Temel Eğitim Bölümü, Erzurum, Türkiye



Geliş Tarihi/Received: 08.07.2024

Revizyon Talebi/Revision Requested: 01.10.2024

Son Revizyon/Last Revision: 21.01.2025

Kabul Tarihi/Accepted: 23.01.2025

Yayın Tarihi/Publication Date: 21.03.2025

Sorumlu Yazar/Corresponding Author: Ahmet BAYIR

E-mail: ahmetbayir@atauni.edu.tr

Cite this article as: Bayır, A. & Kurt, Ş. (2025). Handling Traditional Arts with Abstract Art in Turkish Painting. *Art and Interpretation*, 45, 157-163.



Content of this journal is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License.

Öz

Avrupa'da sanat akımlarının gelişim süreci, yeni fikirlerin veya fikir ayrılıklarının etkisiyle şekillenmiştir. Bu bağlamda, soyut kavramının da birçok düşünce ve fikirlerin birleşimiyle ortaya çıktığı görülmektedir. Soyut sanat ilk olarak 20. yüzyılda Wassily Kandinsky tarafından ele alındığı bilinmektedir. Soyut tarzın çıkış noktası ve ilk izlenimleri, Monet ve Cézanne'nin çalışmalarında belirginleşmektedir. Claude Monet'in "Gün Doğumu" isimli tablosu ve Paul Cézanne'nin nesneyi küp, kare ve dikdörtgen şekillere indirgeyerek Kübizm temellerini atması sonucu, non-figüratif ve geometrik soyut sanatın ortaya çıkmasına ilham olmuştur. Avrupa'da gelişen soyut sanatın Türk resmine etkisi 1950'li yılları bulmaktadır. Aslında Türk sanatının geçmiş dönemlerde soyut sanata yabancı olmadığı, Orta Asya Hun Dönemi Pazırık kurganlarındaki örneklerde ve geleneksel Türk sanatlarında karşımıza çıkmaktadır. Soyut sanatın Türk sanatına girişiyle birlikte birçok sanatçı soyut ifade biçimlerine yönelmişlerdir. Soyut sanat, Türk resminde erken dönemlerden beri süregelen Türk sanatlarının öneminin açığa çıkmasına neden olmuştur. Özellikle II. Dünya Savaşı'nın başlaması ve devamı, Türk sanatçıların Anadolu'yu daha detaylı keşfetmelerine ve değerlendirmelerine yol açmıştır. Bu süreçte sanatçıların, Anadolu'nun farklı yerlerini gezip incelemeler yapmaları, Türk sanatının köklerini araştırmaları ve bu köklerin Orta Asya ile ilişkilerini kurgulamalarına neden olmuştur. Türkler, geçmiş dönemlerde sanatın pek çok alanında etkin olmuşlardır. Bu açıdan hem mimari hem de el sanatları gibi birçok sanat dalında, günümüze kadar ulaşmış olan önemli eserler bulunmaktadır. Bunlardan özellikle el sanatlarında bilhassa dokuma örneklerinde soyut biçimlerin çok başarılı örnekleri dikkat çekicidir. Türk sanatçıları, Milli geleneklerden ve erken dönem Türk sanatının 20. yy'a kadar olan eserlerden ilham alarak çalışmalarını sürdürmüşlerdir. Bu araştırmada, Türk sanatçılarının çalışmalarında, geleneksel Türk sanatlarının izlerini, soyut tarzda ele aldıkları eserler incelenmiştir.

Anahtar Kelimeler: Geleneksel sanatlar, Soyut sanat, Türk sanatı

ABSTRACT

The development process of art movements in Europe has been shaped by the influence of new ideas or differences of opinion. In this context, it is seen that the concept of abstract emerged with the combination of many thoughts and ideas. It is known that abstract art was first taken up by Wassily Kandinsky in the 20th century. The starting point and first impressions of the abstract style become evident in the works of Monet and Cézanne. As a result of Claude Monet's painting "Sunrise" and Paul Cézanne's laying the foundations of Cubism by reducing the object to cube, square and rectangular shapes, it inspired the emergence of non-figurative and geometric abstract art. The influence of abstract art developed in Europe on Turkish painting dates back to the 1950s. In fact, the fact that Turkish art was not alien to abstract art in the past is seen in the examples in the Pazırık kurgans of the Central Asian Hun Period and in traditional Turkish arts. With the introduction of abstract art into Turkish art, many artists turned to abstract forms of expression. Abstract art has revealed the importance of Turkish arts in Turkish painting, which has been going on since early times. In particular, the beginning and continuation of World War II led Turkish artists to explore and evaluate Anatolia in more detail. In this process, artists traveled to different parts of Anatolia and made investigations, researched the roots of Turkish art and constructed the relations of these roots with Central Asia. Turks have been active in many fields of art in the past. In this respect, there are important works that have survived to the present day in many branches of art such as architecture and handicrafts. Of these, very successful examples of abstract forms, especially in handicrafts, especially in weaving examples, are remarkable. Türk sanatçıları, Milli geleneklerden ve erken dönem Türk sanatının 20. yy'a kadar olan eserlerden ilham alarak çalışmalarını sürdürmüşlerdir. Bu araştırmada, Türk sanatçıların çalışmalarında, geleneksel Türk sanatlarının izlerini, soyut tarzda ele aldıkları eserler incelenmiştir.

Keywords: Traditional arts, abstract art, Turkish art

Giriş

Avrupa'da resim sanatı 19. yy'a kadar 'obje' den hareket edilmiştir. 19.yy'da doruk noktasına çıktığı görülmektedir. Bu süreçten sonra yapılacak olanın o güne kadar ki yapılandan farklı olması gerekliliği düşünülmüştür. Toplum ve yaşayış ile birlikte sanatçıları ve resim sanatı da değişim göstermiştir (Yılmaz, 2009, s. 1-2). Yirminci yüzyılda sanayi ve teknolojinin ilerlemesiyle birlikte sanat alanında da gelişmeler görülmüştür.

Yirminci yüzyılın ilk yıllarında, sanatta nesnel gerçekliğin öznel nesnellığe dönüşmesi, görünenin görünen gibi olmadığı anlayışından ivme kazanarak ve dış dünyanın birebir sunumunu giderek önemsiz

kılmıştır (Öndin, 2019, s. 147). 20. yüzyıl ile birlikte gelişen soyut sanat, sanatçıların düşüncelerini, duygularını rahatlıkla aktarabilecekleri bir sanat akımı olmuştur. O zamana kadar sanatçıların bu özgürlüğe ulaşamamış olmaları soyut sanatı önemli kılmıştır. Soyut sanat ile birlikte sadece düşünsel olarak değil aynı zamanda resim tekniği açısından da serbest kalmayı sağlamıştır.

Soyut sanat ve soyutlama, dış gerçekliği reddeden ve yalnızca düşünsel bir betimlemenin iç pratikleri olmayan kavramlardır. Onlar, özü anlamaya çalışan, sanatçının iç sesine kulak veren, bu bağlamda şekilsellikten uzaklaştıkça kendini bulan bir anlayışın ürünüdür. Dolayısıyla, herhangi bir sanat dalında, şekilselliğin geri plana itilmesi gerçek dünyanın daha soyut bir versiyonunun öne çıkarılmasından çok, zihinsel yapının daha somut bir şekilde ifade edilmesinin en açık belirtisidir. (Gece, 2020, ss. 26-27).

İçinde yaşadığımız fiziksel gerçekliğe bakış açımızdaki değişikliğin sonucu olarak, soyut bir dünya görüşü oluşmuştur. Sanatçı, gerçeklikten koparak düşüncelerini bir forma dönüştürmüştür. (Yılmaz, 2009, s. 2).

Avrupa sanatında soyutlama süreci yaşanırken, aynı dönemde Türk resim sanatında soyutlama süreci, orada olduğu gibi bir gelişim gösterememiştir. Soyut resim, doğal bir süreç geçirmeden resim sanatımıza dahil edilmiştir.

Türk sanatçıların soyut tarzda çalışmaları sırasında kendi öz kültür ve tarihinden beslenmeleri onlara zengin materyaller elde etmelerini sağlamıştır. Türklerin erken dönemlerden beri sanat alanında önemli bir yere sahip olmaları onlara büyük bir birikim kazandırmıştır. Bu birikimlerden başlıca; damgalar, alfabeler ve Türk el sanatlarını sayabiliriz.

Bu araştırmada da 1950 sonrası, Türk sanatçıların soyut tarzda yapmış oldukları eserler belirlenerek, erken dönem Türk sanatlarıyla ilişkileri incelenmiştir.

Araştırmada kullanılan yöntem, nitel araştırma veri toplama tekniklerinden tarihi araştırma ve tarama yöntemlerine göre çalışılmıştır. Araştırma süreci literatür tarama yöntemi ile yapılmıştır.

Modern Batı Sanatında Soyut

20. yüzyılın başına kadar, resim çoğunlukla fiziksel dünyayı temsil etmiştir. Daha sonra, bazı batılı sanatçılar o dönemde duyguları ifade etmeye başlamışlardır, böylece soyut sanatın gelişmeye başladığı görülmektedir (Hodge, 2019, s. 184).

Batı'da soyuta doğru giden süreçte o dönemin sanat akımları ve sanatçıları soyut sanatın ortaya çıkmasında etkili olmuştur. Bunlardan en önemli sanatçılardan biri olan Paul Cézanne, kübizm akımının oluşmasına etkili olan sanat görüşü, nesnelerin ve objelerin geometrize edilerek soyut düşünce temellerini atmıştır. O dönem sanatçıları, Cézanne'nin anlayışını nesne ve objeleri olduğundan farklı bir şekilde hem biçim hem renk olarak çalışmalarında yenden ele almışlardır.

Kandinsky'nin öncülüğünü yaptığı soyut anlayış, Delaunay'ın lirik soyutlamaları, Mondrian'ın evrensel çerçeveyi belirleyen, fiziksel ve ruhsal dünyanın uyumuna ilişkin özlemi, Maleviç'in teknolojik dünyaya karşı çıkan tinsel tablolarıyla konumunu sağlamlaştırarak

2. Dünya Savaşı sonrasında pek çok Avrupa ve ABD sanat çevresini etkisi altına almıştır. Batı'ya yönelen Türk resim sanatının da etkilenebilmesi kaçınılmazdı. (Yaşar, 2019, s. 3).

Empresyonistlerin sergisinde rengi ve ışığı gören Kandinsky saf bir resimsel dil yaratabilme yönündeki kendi uğraşısını 1909' da "Doğaçlamalar", 1910' da "Kompozisyonlar", 1911'de "İzlenimler" gibi müzikal isimler verdiği soyutlamacı yapıtlarıyla sürdürmüştür (Antmen, 2021, s. 85).

1910 yılında kırk dört yaşındayken ilk soyut resmini yapmıştır. Bu bir sulu boyadır. Suluboya tekniği hem ona büyük bir özgürlük hem de resim yapmada büyük bir hız kazandırmıştır (Bonfand, 2015, s. 20).



Görsel 1.

Wassily Kandinsky, *Sulu Boya*, 1910, 49,6 x 64,8 cm

Türk Resim Sanatında Soyut Sanat

Türkiye'nin sanat ve kültür yönünde özellikle modern sanat alanında resim ve heykelde sanatsal faaliyetleri ile ilgili 1927'den sonraki yoğun çalışma süreci, 2. Dünya savaşının etkisi ile yönünü Anadolu'ya çevirmiş ve 1950'li yıllar ile birlikte tekrar batı etkisi ile eserler üretilmeye başlanmıştır. Soyut sanat aslında Türk sanatının yabancı olmadığı sanat anlayışı denilebilir. Bunun sebebi; "en erken örnekleri Orta Asya Hun Dönemi Pazırık kurganlarında karışımıza çıkan örneklerdir".

Türk kültürü ve geleneği, geçmişten aldığı mitolojik bilgi ve metinlerle, Türk-İslam dünyasının inanç sistemi doğrultusunda şekillenen tasvirler, imgeler, motifler ve şekiller, özellikle Ortaçağ sanatında İslamlaşmış bir gelenek içerisinde gelişerek varlığını sürdürebilmiştir (Gültepe, 2019, s. 1493). Bu anlamda, Türklerde soyut kavramının günümüze kadar ulaşabilmesinde bir çok dönemin ve inanç sisteminin etkili olduğu düşünülmektedir.

Soyut anlayışın, Türklerde erken dönemleri temel alacak olursak, öncelikle kıvrık dal üslubunu daha sonra Göktürk alfabelerini ele almak gerekir. Soyutlaşma çabasının en güzel örnekleri olan kıvrık dallar, hakimiyetin ifadesi olarak mücadele sahnelerinde, kozmoloji, gök ve Gök tengri, yaşam, ölüm ve öteki dünya ile ilgili motifler sade ve derin anlamları ile devam sanat eserlerinde öne çıkarıl-

mıştır (Berkli, 2020, s. 585). Göktürk alfabeleri, eski Türk çağlarından beri süre gelen yazıtlarda birden çok alfabeyi kullandıkları görülmektedir. Bunlardan (Kök)Türk döneminde yazılmış yazıtların neredeyse hepsi Türk runik yazısıyla yazıldığı bilinmektedir. Runik yazısı, eski Türk çağında Türklerin asıl kullandıkları alfabe değeriinde olmuştur (Alyılmaz, 2015, s. 205).

Runik Türk yazısı sadece taş ve kayalar üzerinde değil çeşitli eşyalar ve nesneler üzerinde de rastlanmıştır. Kurganlardan çıkarılan madeni kaplar ve taşlar, taş levhalar, aynalar, sikkeler, masklar, vb. eserlerin üzerinde yazılı şekilde çok sayıda bulunmuştur (Çoruhlu, 2020, s. 209).

Runik alfabesine bakıldığında birçok harfin belli nesnelerden objelerden ve düşüncelerden yola çıkılarak soyutlandığı görülmektedir. O çağlarda, soyutlamalardan yola çıkarak ifade aracı olarak alfabe oluşturulduğu anlaşılmaktadır. Tarih öncesi dönemlerden günümüze çizgisel bir üslupla soyutlamaya varan resimler, adeta kavramsal bir nitelik taşırlar (Berkli, Gültepe, 2016, s. 45).

Türk ressamaları, Cumhuriyetin ilanı ile gelen gelişmelerle birlikte yurt gezilerine katılmışlardır. Yurt gezileri, Anadolu'ya açılan yolda yöreselliği Türk resminin ana teması olmasını sağlamıştır. 1940'lara denk gelen bu yöneliş gerçek anlamda yöreselliğin temel alındığı bir dönemdir. Bu bağlamda daha önceleri 1930'lara bakıldığında yurt gerçeklerinden ve Kurtuluş Savaşı'ndan esinlenerek üretilen eserler, yöreselliğin ve gerçekliğin ilk eserleri olsa da öncesinde belirtilen yurt gezileri bundan farklı bir değişim göstereyerek Türk resminde yöreselliği bir tema haline getirmiştir (Aydoğan, 2008).

Avrupa'da gelişen soyut sanatın Türk sanatına girişiyle birlikte Türk sanatçılar, bu sanat akımına ilgi duyarak çalışmalar yapmaya başlamışlardır. Bu yıllar aynı zamanda Türk sanatında sanatta ulusallık sorununun gündeme geldiği yıllar olduğundan dolayı sanatçılar, Anadolu'yu tanımak ve Türk insanının kültür ve geleneklerini sanatla birleştirmesini, yakından görmeleri ile başlamıştır. Türk sanatında önemli yeri olan Bedri Rahmi Eyüpoğlu ve Turgut Zaim, ulusal değerler ve kaynaklar konusunda yapmış oldukları çalışmalar ile başka sanatçılardan da kabul görmeye ve yaptıkları eserlerle diğer sanatçıları da etkilemeye başlamışlardır.

Türk Sanatının Soyut Sanata Geçiş

Batılılaşma sürecinin ikinci eşiği olan II. Meşrutiyet'in ilanını takip eden yılda sanatçılar, çoğunluğu Paris'e olmak üzere resim eğitimi almak için Avrupaya gitmiş ve I. dünya savaşı başlamasıyla yurda dönmüşlerdir (Başkan, 1994, s. 29).

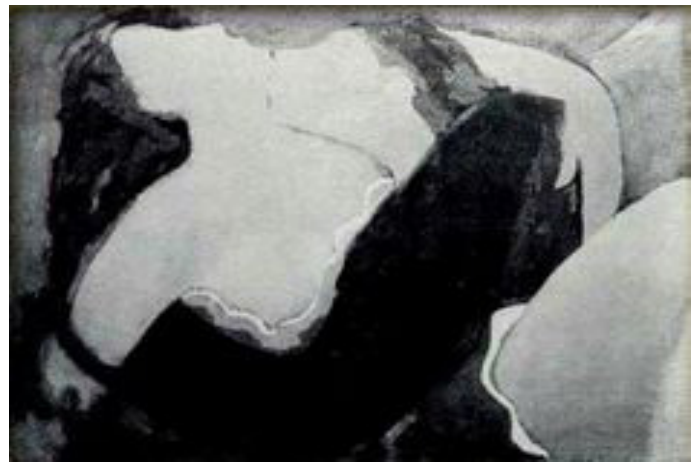
Türk resminde ilk özgür anlatımları olan sanatçılar, Eğitim için Avrupa'ya gönderilen Çallı Kuşağı ressamaları olmuştur. İbrahim Çallı, Hikmet Onat, Feyhaman Duran, Ruhi Arel, Namık İsmail, Nazmi Ziya Avrupa'da edinmiş oldukları izlenimlerini Türkiye'deki genç sanatçılara da aktarmışlardır (Akdağlı, 2007).

1946 yılında Türkiye'de çok partili döneme geçilmesiyle bu demokratik anlayış ile birlikte sanat alanında da olumlu yönde gelişmeler olmuştur. Herkesin düşüncelerini özgürce ifade edebildiği, modern anlamda düşüncelerin yoğunlaşmaya başladığı görülmektedir.

1950 öncesi, Türk resminde tamamen batılılaşmış figürün hakim olduğu söylenebilir ancak 1950 sonrasında ağırlıklı olarak, köklerimizde bulunan soyut ve metafizik olanın farkedilmesiyle soyut-soyutlamacı ataklar devreye girmiştir (Eroğlu, 2019, s. 103).

1950 yıllarında ressamalar, soyut alanda yaptıkları çalışmalarında özellikle hat sanatından hareket eden çizgisel anlatımlar denemişlerdir.

Türkiye'de 1950'li yıllarda soyuta ve soyutlamaya karşı duyulan ilgi ve görüşlerin başladığı ayrıca geometrik ve lirik soyutlamaların Türk resim sanatını etkilediği görülmektedir. Birçok sanatçı soyut sanatı ele almış ve çalışmalar yapmışlardır. *Nurullah Berk, Refik Epikman, Cemal Tollu, Salih Urallı, Sabri Berkel*, farklı yaklaşımlar ile daha çok kübist tarzda soyut denemelerde bulunarak çalışmalarını oluşturmuşlardır.



Görsel 2.

Ferruh Başağa "Aşk" 1948, 60 x 85 cm

Ferruh Başağa'nın 1948 yılında yapmış olduğu "Aşk" isimli bir kadın ve bir erkeğin silüetinin soyutlandığı Görsel 2'deki çalışma Türk resim sanatında batılı tarzda çalışılmış ilk soyut resim denilebilir.

1960'lardan sonra gelişme gösteren soyut sanat anlayışına ilgi artmış ve sanat eğitimcileri de soyut sanatı benimseyip bu yöndeki eğitimleri yaygınlaştırmıştır. Ayrıca bu resim sanatçıları tarafından yazılı birçok yayın yapılmıştır. Sabri Berkel, Şemsi Arel, Zeki Faik İzer, Ercüment Kalmık, Nuri İyem, Halil Dikmen, Ferruh Başağa, Adnan Çoker, Cemil Eren, Adnan Turani, Cemal Bingöl, Lütfi Günay soyut anlayışı benimsemiş sanatçılardır (Erdoğan, 2020).

Türkiye'de sanatçılar, kendi soyutlayıcı biçim geleneklerine sahip çıkarak Hat sanatı, minyatür, çini, halı kilim gibi sanatsal değerler taşıyan öğeleri, yeniden canlandıran ve yorumlayan bir süreklilik temposu içine girmişlerdir (Tansuğ, 1997, s. 225).

Modernleşme sürecinin önemli bir gelişmesi olan soyut sanatın farklı eğilimleri vardır. Bunlar;

- Figüratif soyutlama
- Non figüratif soyutlama
- Geometrik soyutlama
- Lirik soyutlama

Çağdaş Türk sanatçılarının geleneksel Türk motiflerinden dolayı kolay kavranabildiği için ilk olarak soyut geometrik anlatım ile başlamaları savunulmuştur. 1950 yılları sonrasında soyut geometrik anlatım biçimi tam anlamıyla çağdaş Türk resim sanatında yerini almıştır (Turan, 2016, s. 39).



Görsel 3.

Bedri Rahmi Eyüboğlu, Aşık Veysel, 1955

Bedri Rahmi Eyüboğlu, özgün, hareketli fırça vuruşlarıyla, renkçi, yarı soyut bir anlayış doğrultusunda halk sanatının zengin motiflerinden ve geleneksel süsleme sanatından, Anadolu kadını, Yörük kadını, halı kilim ve yazma motiflerinden esinlenerek sanatını özgün bir dille ifade eden önemli Türk sanatçılarından biridir.

Batılı formların eklektik üslubunun etkileri, Osmanlı'nın son döneminde neredeyse bütün sanat alanlarında etkili olmasına rağmen özellikle detaylarda geleneksel çizgilere bağlı kalınmıştır (Berkli, Gültepe, Pınar, 2021, s. 23). Bu sayede birçok sanatçı gibi Bedri Rahmi Eyüboğlu da halı kilim vb. çalışmalarında geleneksel etkileri devam ettirerek soyut anlamda kendinden söz ettirmiştir.

Konstrüktivist ve kübist akımlar içerisinde gösterebileceğimiz sanatçılar, Alman Fransız modern sanat öğretilerinin ilkelerini ülkeye yansıtabilecek deneyimlerden de geçerek, Zeki Kocamemi, ve Ali Çelebi'nin konstrüktif yaklaşımlarını Cemal Tollu, Nurullah Berk, Zeki Faik İzer'in kübizmi ve giderek Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun folklorik eğilimleri izlemiştir (Tansuğ, 1997, s. 141).



Görsel 4.

Adnan Çoker, Yarım Küreler ve Mor Kare, 1995

Adnan Çoker, ülkemizde geometrik non-figüratif resmin öncülerinden biridir. Yurt dışından döndükten sonra yazısal eğriler ile düzlemlerin karşılığında espas ve ritm sorununu irdelemeye başlamıştır (Akdağlı, 2007).

1968 sonrası gelişen resim anlayışında, Selçuklu ve Osmanlı mimarisinden elde etmiş olduğu bazı görsel etkilermelerin ortaya çıktığı görülmektedir. Mimari öğeler olan Kubbe, kemer ve niş resimlerinde görülmeye başlamıştır (Özkan, 2012).

Adnan Çoker'e ait olan görsel 4 ve görsel 5'deki eserlerinde de görüldüğü gibi Selçuklu ve Osmanlı mimarisinden etkilendiği görülmektedir. Bu görsellerdeki gibi pek çok eserinde siyah fon üzerine geometrik şekillere indirgediği kubbe, sütun, kemer vb. mimari öğelerden yararlanmıştır.



Görsel 5.

Adnan Çoker, Kubbeler Serisi, 1993, 70x50 cm

Şemsi Arel, geometrik non-figüratif anlayışı benimseyen ve katı, donuk formlarda soyut bir yazıyı, resimlerinde motif olarak kullanan dönemin önemli sanatçılarından. Şemsi Arel hat sanatından aldığı öğeleri rastgele ve içgüdüsel olarak almamıştır tam tersine bilinçli şekilde çalışmalarında yer vererek kompozisyonlarını dengeli ve daha akılcı bir şekilde düzenlemiştir. Sanatçı, özgünlük arayışlarında bazen Batı resimlerine yönelirken, bazen de Arap harflerinden etkilenmiştir; böylece Doğu-Batı sentezinde Hat sanatını kullanmıştır. (Akdağlı, 2007, s. 45)



Görsel 6.

Şemsi Arel, Yeşilli Kompozisyon, 81x116 cm

Görsel 6'da sanatçı, açık yeşil zemin üzerine geometrik şekiller ve hat sanatından harflerin olduğu görülmektedir. Resimsel bir yaklaşımla oluşturulan kompozisyonda, açık, koyu renk dengesi ne dikkat edilerek harfler lekese bir biçimde yerleştirilmiştir.

Hat sanatında soyutlama iki biçimde görülmektedir. Bunlardan biri harflerin soyutlanarak, diğeri ise soyut bir harf formu olarak ele alınmıştır. 1950 ve 1960'lı yıllarda Cemal Bingöl, Fahrünissa Zeid, Selim Turan, Arif Kaptan, Şemsi Arel, Erol Akyavaş, Adnan Çoker, Nuri İyem, Sabri Berkel gibi sanatçılar harflerin, çizgisel akıcılığı ve hareket yeteneğinden faydalanarak soyut ve soyutlamacı tarzda kompozisyonlar oluşturmuşlardır (Akdağlı, 2007).



Görsel 7.

Sabri Berkel, Motif, 1961, 38.5 x 33.5 cm., Karışık Teknik

Sabri Berkel, 'Motif' isimli çalışmasında Hat sanatını kullanmıştır. Çizgi ve renk hakimdir. Çalışmaya bakıldığında İslam sanatının etkileri görülmektedir. Çalışmanın Arka planında siyah zemin kullanıldığı görülmektedir. Yazıyı beyaz renkte kullanarak ön plana çıkarmıştır. Sabri Berkel eserini karışık teknik ile yapmıştır (Tatari, 2015, ss. 100-101).

Sabri Berkel, sürekli yeni arayışlar içerisinde farklı tekniklerde ve farklı sanat akımlarını ele alarak çalışmalar yaptığı görülmektedir. Kübizm akımını da aynı zaman da ele alarak soyut sanatı farklı açılardan değerlendirdiği anlaşılmaktadır. Görsel 7'deki Hat sanatını kullanarak yaptığı çalışma gibi birçok çalışmasında arka planda yer verdiği siyah fon gibi farklı renklerde ve çeşitli soyutlanmış Hat sanatı yazıları kullanmıştır. Sanatçının, hat sanatını ele alarak okunurluğundan ziyade estetik açıdan soyutlamacı yaklaşımla ele almıştır.



Görsel 8.

Halil Akdeniz, "Anadolu Uygarlıkları-Kültürlerarası", 200x90 cm., T.Ü. Akrilik, 1994

Genç kuşak ressamlardan Halil Akdeniz, geometrik non-figüratif anlayışla çalışan geniş bir teknik çeşitlilik içinde gelişim göstermiştir. Figüratif çalışmaları 1970'lere kadar sürmüştür. Bu yıllardan sonraki çalışmaları salt bir geometrizmaya yönelmiştir. Soyut anlatım içinde, kesin, geometrik, düz renkli yüzey ve çizgilerini gide-rek yatay dikey yöne çeviren bir dili vardır (Akdağlı, 2007, s. 52).

Sanatçı çalışmasında, taş görünümlü bir yüzey üzerine şekilleri yerleştirmektedir. Açık, koyu, ve orta tonlarda yatay ve dikey çizgiler kullanarak kompozisyonunu oluşturmaktadır.

Halil Akdeniz, Türkiye'nin farklı yörelerindeki Anadolu Uygarlıkları-na ait damga, işaret, harf gibi imgeler ile çağdaş imgeleri bir araya getirerek sanatını oluşturmuştur.

Sonuç

Sonuç olarak bakıldığında Türk Sanatı, Avrupa'da gelişim gösteren soyut sanata göre farklılıklar gösterebilmektedir. Bu farklılıklar soyut sanatın gelişim süreci olarak değerlendirilebilir. Batıda farklı akımların, sanatçıların denemeleri ve çalışmaları doğrultusunda ortaya çıktığı söylenebilir. Türklerde ise eski dönemlerden beri bu düşüncenin var olduğu sanat eserlerinden anlaşılabiliyor. Bunun sebebi Türklerin köklü geleneğine sahip olmaları gösterilebilir. Türklerin yüzyıllardır geleneklerine bağlı kaldıkları görülmektedir. Bunun sebebi, yüzyıllardır süregelen gelenek, kültür ve sanat gibi birçok değerlere hala sahip çıkmaları gösterilebilir. Cumhuriyet dönemine gelindiğinde Türk sanatçıları da eserlerine bu kültür ve gelenekleri çalışmalarında yer vererek değerlerine bağlı kalmışlardır.

Türklerin geçmiş dönemlerden beri mimari, el sanatları ve diğer bütün sanat dallarında hâkim oldukları görülmektedir. Soyut anlamda çalışma yapan sanatçılarımız, Geleneksel el sanatlarından, halı-kilim, yazmalar, dokuma örnekleri, nakışlar, simgeler, Türk ru-nik alfabeleri, damga ve petroglif (kaya resimleri) soyutlanmış örneklerden yararlanmışlardır. Türk sanatçıların yararlanmış oldukları eski Türk sanatlarına bakılacak olursa, aslında soyut sanatın Türk sanatında yüzyıllar öncesinde var olduğu söylenebilir. Geleneksel Türk sanatları, soyut olarak ele alındığında, günümüz soyut sanatında yer alan soyutlamanın, deformasyonun, duygu ve düşüncenin sanat eserine aktarılmasının Türk Sanatında da var olduğu dile getirilebilir.

Hakem Değerlendirmesi: Dış bağımsız.

Yazar Katkıları: Fikir-A.B.; Tasarım- A.B., Ş.K.; Materyaller- A.B., Ş.K.; Denetleme- Ş.K.; Kaynaklar- A.B., Ş.K.; Veri Toplanması ve/veya İşlemesi- A.B.; Analiz ve/ veya Yorum- A.B., Ş.K.; Literatür Taraması- Ş.K.; Yazıyı Yazan- A.B.; Eleştirel İnceleme- A.B., Ş.K.

Çıkar Çatışması: Yazarlar, çıkar çatışması bildirmemiştir.

Finansal Destek: Yazarlar, bu çalışma için finansal destek almadıklarını beyan etmiştir.

Peer-review: Externally peer-reviewed.

Author Contributions: Concept- A.B.; Design- A.B., Ş.K.; Materials- A.B., Ş.K.; Supervision- Ş.K.; Resources- A.B., Ş.K.; Data Collection and/or Processing- A.B.; Analysis and/or Interpretation- A.B., Ş.K.; Literature Search- Ş.K.; Writing Manuscript- A.B.; Critical Review- A.B., Ş.K.

Conflict of Interest: The authors have no conflicts of interest to declare.

Financial Disclosure: The authors declared that this study has received no financial support.

Kaynakça

- Akdağlı, S. (2007). 1950 sonrası Türk resminde soyut eğilimler (Tez no. 210502). [Yüksek lisans tezi, Atatürk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü]. YÖK Tez veri tabanından erişildi.
- Aylılmaz, C. (2015). *İpek yolu kavşağının ölümsüzlük eserleri*. Ankara: Cem Veb Ofset San. Tic. Ltd. Şti.
- Antmen, A. (2021). *20. yüzyıl batı sanatında akımlar*. Sel Yayıncılık.
- Aydoğan, E. B. (2008). Sanat eğitiminde bir duayen sanatçı Bedri Rahmi Eyüboğlu ve 10' lar grubu. *Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 10(2), 312-326.
- Başkan, S. (1994). *Osmanlı ressamı cemiyeti*. Çardaş Basım Yayıncılık.

- Berkli, Y. (2020). Avrupa sanatının temellerinde orta asya Türk sanatının izleri. *Ekev Akademi Dergisi*, (81): 571-586.
- Berkli, Y. & Gültepe G. (2016). Sanat metafor ve dönüşüm. *Sanat Dergisi*, (30): 44-51.
- Berkli, Y., Gültepe, G., Pinar, M. (2021). Osmanlı Devleti'nin kumaş sanatına verdiği önem. *Sanat ve İkonografi Dergisi*, (1): 19-27.
- Bonfand, A. (2015). *Soyut sanat*. (I. Ergüden, Trans.) Dost kitabevi.
- Çoruhlu, Y. (2020). *Erken devir Türk sanatı* (4.basım ed.). İmak Ofset Basım Yayın San.
- Erdoğan, E. (2020). Çağdaş Türk sanatında soyut dönem. *Türk Kültürü ve Medeniyeti Araştırmaları Dergisi*, 1(1), 100-113. Retrieved from <https://dergipark.org.tr/en/pub/turkolojiaraştırmaları/issue/52618/651020>
- Eroğlu, Ö. (2019). *Türkiye'de resim sanatı*. Tekhne Yayınları.
- Gece, Ş. (2020). *Modern ve Postmodern Dönemlerde Soyut Sanat Felsefesi*. İzmir: Cem Yayınevi.
- Gültepe, G. (2019). Subjeden objeye görsel plastik bağlamında mitolojik tahayyül. *Turkish Studies-Social Sciences*, 14(4), 1489-1498. doi:10.29228/TurkishStudies.22948
- Hodge, S. (2019). *Sanatın kısa öyküsü*. (D. Öztok, Trans.) Hep kitap.
- Öndin, N. (2019). *Modern sanat*. Hayalperest yayınevi.
- Özkan, Ö. (2012). *Çağdaş Türk resminde soyut ve soyutlama yaklaşımları bağlamında yapı ve içerik sorunları* (Tez no. 331896). [Sanatta yeterlik tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü]. YÖK Tez veri tabanından erişildi.
- Tansuğ, S. (1997). *Çağdaş Türk sanatına temel yaklaşımlar*. Bilgi Yayınevi.
- Tatari, A. D. (2015). *Çağdaş Türk resmindeki soyut eğilimler ekseninde sabri berke*. İstanbul: Işık Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Turan, Y. (2016). *Türk resim sanatında soyut geometrik yaklaşımlar* (Tez no. 454289). [Yüksek lisans tezi, Yaşar Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü]. YÖK Tez veri tabanından erişildi.
- Yaşar, N. (2019). Türk resim sanatında soyut eğilimler. *Konya sanat dergisi*(2), 1-14.
- Yılmaz, N. T. (2009). *Türkiye'de soyut sanatın gelişimi içerisinde burhan uygur'un yeri* (Tez no. 240991). [Yüksek lisans tezi, Trakya Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü]. YÖK Tez veri tabanından erişildi.

Görsel Kaynakça

Görsel 1.

[First abstract watercolor, 1910 - Wassily Kandinsky - WikiArt.org](#)

Görsel 2.

Osman, K. (2002). Altmışbeşinci Sanat Yılında Ferruh Başağa.

Görsel 3.

[Asik Veysel, 1955 - Bedri Rahmi Eyuboglu - WikiArt.org](#)

Görsel 4.

[Oil Paintings Art Maker Roseville CA - Painters Tips and Techniques](#)

Görsel 5.

[Adnan Çoker \(1927\) "Kubbeler Serisi" - Artam Antik A.Ş. Müzayede](#)

Görsel 6.

Ahmetoğlu, Ü. ve Denli, S. (2013). Soyut dışavurumculuğun ortaya çıkışı ve türk resim sanatına yansımaları. *İnönü Üniversitesi Sanat ve Tasarım Dergisi*, 3(8),173-188.

Görsel 7.

Tatari, A. D., (2015). Çağdaş Türk resmindeki soyut eğilimler ekseninde Sabri Berke. İstanbul: Işık Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Görsel 8.

Akdağlı, S. (2007). 1950 sonrası türk resminde soyut eğilimler (Tez no. 210502). [Yüksek lisans tezi, Atatürk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü]. YÖK Tez veri tabanından erişildi.

Structured Abstract

In this research, the abstract works of Turkish artists after 1950 were identified and their relations with the early Turkish arts were examined. The method used in the research was studied according to historical research and survey methods from qualitative research data collection techniques. The research process was conducted with the literature review method. The art of painting in Europe was based on the 'object' until the 19th century. In the 19th century, it is seen that it reached its climax. It was thought that what would be done after this process should be different from what had been done until that day. Along with society and life, artists and the art of painting have also changed. In the twentieth century, with the advancement of industry and technology, developments were also seen in the field of art. Developing with the 20th century, abstract art became an art movement where artists could easily convey their thoughts and feelings. The fact that artists had not been able to achieve this freedom until then made abstract art important. In the process leading to abstract art in the West, the art movements and artists of that period were influential in the emergence of abstract art. Paul Cézanne, one of the most important artists, laid the foundations of abstract thought by geometrizing objects and objects, his view of art that influenced the formation of the cubism movement. The artists of that period reconsidered Cézanne's conception of objects in a different way, both in form and color. The abstract understanding pioneered by Kandinsky, Delaunay's lyrical abstractions, Mondrian's longing for the harmony of the physical and spiritual worlds, which determined the universal framework, and Malevich's spiritual paintings that opposed the technological world strengthened their position and influenced many European and US art circles after World War II. It was inevitable that Turkish painting, which turned towards the West, would not be unaffected. While there was a process of abstraction in European art, the process of abstraction in Turkish painting in the same period could not develop as it did there. Abstract painting was incorporated into our art of painting without undergoing a natural process. The fact that Turkish artists were nourished by their own culture and history while working in abstract style provided them with rich materials. The fact that Turks have had an important place in the field of art since early times has given them a great accumulation. Among these accumulations; we can count stamps, alphabets and Turkish handicrafts. Turkey's intensive work process after 1927 on artistic activities in painting and sculpture in the direction of art and culture, especially in terms of modern art, turned its direction to Anatolia with the effect of World War II, and with the 1950s, works with western influence began to be produced again. Abstract art can actually be said to be an understanding of art that Turkish art is not alien to. The reason for this; "the earliest examples are the examples we encounter in the Pazırık kurgans of the Central Asian Hun Period". If we take the early periods of abstract understanding in the Turks as a basis, we should first consider the curly branch style and then the Göktürk alphabets. The Curled Branch Style, as can be understood from the meaning of the word, is the style created by transforming the plants that Turkish Art has constantly observed in nature into a new design as a source of inspiration. With the developments that came with the proclamation of the Republic, Turkish painters participated in trips abroad. The trips abroad made localism the main theme of Turkish painting on the road to Anatolia. This orientation, which coincided with the 1940s, was a period in which localism was taken as a basis in the real sense. With the introduction of abstract art, which developed in Europe, to Turkish art, Turkish artists became interested in this art movement and started to work on their works. Since these years were also the years when the question of nationality in art came to the agenda in Turkish art, the artists started to get to know Anatolia and to see closely how Turkish people combine their culture and traditions with art. Bedri Rahmi Eyüpoğlu and Turgut Zaim, who have an important place in Turkish art, began to be accepted by other artists with their works on national values and resources and to influence other artists with their works. In the 1950s in Turkey, it is seen that the interest in and views on abstraction and abstraction began, and geometric and lyrical abstractions influenced Turkish painting. Many artists dealt with abstract art and made works. Nurullah Berk, Refik Epikman, Cemal Tollu, Salih Urallı, Sabri Berkel, created their works by experimenting with different approaches and abstract experiments mostly in cubist style. Ferruh Başağa's 1948 work "Love", in which the silhouettes of a man and a woman are abstracted, can be called the first abstract painting in the western style in Turkish painting. After the 1960s, interest in the abstract art concept, which developed after the 1960s, increased and art educators adopted abstract art and popularized education in this direction. In addition, many written publications were made by these artists. It has been argued that contemporary Turkish artists should first start with abstract geometric expression because it is easy to grasp due to traditional Turkish motifs. After 1950, abstract geometric expression took its place in contemporary Turkish painting. As a result, Turkish art can show differences compared to the abstract art developed in Europe. These differences can be evaluated as the development process of abstract art. It can be said that different movements in the West emerged in line with the experiments and works of artists. In the Turks, it can be understood from the works of art that this idea has existed since ancient times. This is because the Turks have a deep-rooted tradition. It is seen that Turks have adhered to their traditions for centuries. The reason for this can be shown by the fact that they still protect many values such as tradition, culture and art that have been going on for centuries. When it came to the Republican period, Turkish artists also adhered to their values by including these culture and traditions in their works.

İllüstratör Gürbüz Doğan Ekşioğlu'nun Kedi İmgeli Dergi Kapaklarına Kompozisyon Açısından Bir Yaklaşım

A Compositional Approach to Illustrator Gürbüz Doğan Ekşioğlu's Cat Image Magazine Covers

Hülya KAROĞLU¹ 
Funda SALT² 

¹KTO Karatay Üniversitesi, Güzel Sanatlar ve Tasarım Fakültesi, Grafik Tasarımı, Konya, Türkiye

²Sanatta Yeterlik Öğrencisi, Eskişehir Osmangazi Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü Eskişehir, Türkiye

Bu araştırma "Gürbüz Doğan Ekşioğlu'nun Temaları ve Kedi İmgeli Dergi Kapağı İllüstrasyonlarının Tasarım Açısından İncelenmesi" başlıklı yüksek lisans tezinden üretilmiştir.

This research was produced from the master's thesis titled "The Themes of Gürbüz Doğan Ekşioğlu and the Cat Image Magazine Cover illustrations in terms of design".



Geliş Tarihi/Received: 26.07.2024
Revizyon Talebi/Revision Requested: 12.09.2024
Son Revizyon/Last Revision: 10.03.2025
Kabul Tarihi/Accepted: 13.03.2025
Yayın Tarihi/Publication Date: 21.03.2025

Sorumlu Yazar/Corresponding Author:
Funda SALT
E-mail: graf.tas.00@hotmail.com

Cite this article as: Karoğlu, H. & Salt F. (2025). A compositional approach to illustrator Gürbüz Doğan Ekşioğlu's cat image magazine covers. *Art and Interpretation*, 45, 164-173.

ÖZ

İllüstrasyonlar, gazete veya dergi metinlerini somutlaştırmak için yapılan resimlemelerdir. Türk Grafik tasarımcı Gürbüz Doğan Ekşioğlu, karikatürün mizah anlayışını, illüstrasyonun anlatımcı tavrıyla birleştirerek tasarım dilini oluşturmuştur. Ulusal ve Uluslararası bir ünü olan Ekşioğlu, birçok ödüle sahiptir. Ayrıca sanatçı, ürettiği karikatür, illüstrasyon ve dergi kapağı çalışmaları ile tanınmaktadır. Literatürde Gürbüz Doğan Ekşioğlu ile ilgili yapılan araştırmalarda, Ekşioğlu'nun dergi kapağı çalışmalarının bugüne dek yeterince incelenmeyişi bu araştırmanın yapılmasının esas nedeni olmuştur. Araştırmanın amacı, bu konuyla ilgili bundan sonra yapılacak olan yeni araştırmalara kaynaklık edecek olması düşüncesidir. Araştırmalarda dergi kapaklarına yeterince rastlanmayışı açısından özgün bir konuma sahiptir. Araştırmanın yöntemi; Nitel araştırmada görüşme, göstergebilimsel, betimsel ve içerik analizi oluşturmaktır. Kedi imgesi, Ekşioğlu'nun çalışmalarında çok sık yer verdiği temalardan birisidir. Ayrıca Ekşioğlu kedinin estetik yapısı ve özgür olmaları sanatçıların kediyi sevmelerinin temel nedeni olduğunu ifade etmiştir. Ekşioğlu'nun The New Yorker dergisi ve MediaCat dergisi için yapmış olduğu 15 adet kedi temalı kapak illüstrasyonları bulunmaktadır. Bu çalışmada, Ekşioğlu'nun 6 adet dergi kapak illüstrasyonları tasarım; konu, teknik, çizgi, ton, doku, leke, ön ve arka plan, kompozisyon, oran-orantı, renk ve üslup (biçim) açısından incelenmiş ve yorumlanmıştır. Geleneksel teknik ve dijital teknik ile işler üreten Ekşioğlu güncel konulara değinerek, olaylara karşı tavrını sessiz kalmayarak göstermiş olduğu duyarlılığıyla ortaya koymaktadır.

Anahtar Kelimeler: Gürbüz Doğan Ekşioğlu, illüstrasyon, dergi kapakları, kedi

ABSTRACT

Illustrations are visual representations that are created to make newspaper or magazine texts concrete. Turkish graphic designer Gürbüz Doğan Ekşioğlu has developed his design perspective by combining the humorous approach of caricatures with his illustrations. Ekşioğlu, who has national and international recognition, has received numerous awards. Additionally, he is well known for his works in caricatures, illustrations, and magazine cover designs. A review of the literature on Gürbüz Doğan Ekşioğlu revealed that his works with magazine covers have not been adequately examined, which constitutes the primary rationale behind this study. The aim of the current study is to serve as a reference for future studies on this subject. The study holds a unique position due to the lack of research on magazine covers. The research methodology includes interviews as qualitative research techniques, semiotics, descriptive analysis, and content analysis. The cat image is one of the recurring themes in Ekşioğlu's works. The artist has stated that the aesthetic structure and independent nature of cats are the primary reasons why artists admire them. Ekşioğlu has created 15 cat-themed cover illustrations for The New Yorker and MediaCat magazines. In this study, six of Ekşioğlu's magazine cover illustrations were analyzed and interpreted in terms of design elements such as topic, technique, line, tone, texture, stain, figure-background, composition, proportion, color, and style. Creating works using both traditional and digital techniques, Ekşioğlu addresses contemporary issues and demonstrates his sensitivity by not remaining silent on social matters.

Keywords: Gürbüz Doğan Ekşioğlu, illustration, magazine covers, cat



Content of this journal is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License.

Giriş

Gürbüz Doğan Ekşioğlu'nun doğuştan gelen çizim yeteneği, öğretmenleri tarafından keşfedilmiştir ve öğretmenleri Ekşioğlu'nun güzel sanatlar akademisine girmesini tavsiye etmişlerdir. Ayrıca sanatçı grafik eğitimiyle birlikte düşüncenin ve yaratıcılığın ön planda olduğunu, sanat dalı olmasının yanı sıra çeşitli ihtiyaçlara çözüm üretmeyi amaçlayan bir iletişim aracı olduğunu vurgulamıştır. Öğrencilik yıllarında nükteli ve eğlendirici kişiliği ön plana çıkmıştır ve mizah konulu çalışmalara yönelmiştir. Ekşioğlu, karikatür, illüstrasyon, tipografi, fotoğraf, resim, desen alanlarında birçok eser üretmiştir. Sürrealizm akımından etkilenen sanatçı, Rene Magritte'in çalışmalarındaki hem resimsel, plastik etkiye hem de yaratıcılığa ilgi duymuştur ve Magritte'in bazı çalışmalarındaki mizah anlayışı dikkatini çekmiştir (Öner, 2013). Ekşioğlu'nun çalışmalarında kullandığı temalar; merdiven, çukur, uçurum, aşk, ağaç, gökyüzü, şemsiye, elma, saat, zaman, fincan, kitap, kuş, deniz, balık, ip yumağı, kedi ve faredir.

Ekşioğlu'nun hayvan temalı çalışmaları içerisinde en fazla kedi figürünü ele aldığı gözlenmektedir. Bunun nedeni; The New Yorker dergisinin kedi kapaklarına olan ilgisi ve Ekşioğlu'nun kedi sever olmasıdır. Sanatçı kediyi şu şekilde açıklamaktadır: "Kedi kaprislidir; ama çok güzeldir. Ne aşından bakılırsa bakılsın daima bir estetik içindedir. Hem estetiği, hem de kişilikli olmasından dolayı sanatçılar kedileri sevmektedir. Kedi gururludur ve özgürlüğüne düşkündür. Sanatçı için, benim için de hayatta en değer verdiğim şey özgürlüğümdür" (Öner, 2013, s. 47).

Ekşioğlu öğrencilik yıllarında Amerikalı grafik sanatçısı Milton Glaser'e hayranlık duymaktadır. Çalışmalarını mektup aracılığıyla Milton Glaser'e ulaştıran Ekşioğlu, "işlerinin beğenildiğine ve alanında mükemmel" olduğuna dair olumlu dönüşler almıştır. Çalışmaları The New Yorker dergisi tarafından da beğenilmesi üzerine Ekşioğlu'nun yurt dışına açılmasını ve tanınmasını sağlamıştır. 1992 yılında The New Yorker dergisi için hazırladığı kedi temalı kapak illüstrasyonu ile birlikte belirli yıllarda kapak illüstrasyonları yayınlanmıştır. The New Yorker dergisi için 8 adet kapak tasarımı bulunmaktadır. Bu kapaklardan 4'ü kedi temalıdır. 2006 yılında Türkiye'deki MediaCat dergisi için her ay hazırladığı, şubat ayı hariç, kedi temalı kapak illüstrasyonları da yayınlanmıştır. MediaCat dergisi için 12 adet kapak tasarımı bulunmaktadır. Bu kapaklardan 11'i kedi temalıdır. Bu çalışmada Gürbüz Doğan Ekşioğlu'nun 6 adet kedi temalı kapak illüstrasyonları tasarım açısından incelenmiştir.

Gürbüz Doğan Ekşioğlu'nun ve dergi kapak illüstrasyonlarının tez konusu olarak ele alınmasının nedeni, sanatçının kendine özgü üslubu ve yenilikçi bakış açısıyla grafik tasarım sanatındaki öneminin ve yerinin vurgulanmasıdır. Ayrıca kedi temalı dergi kapak illüstrasyonlarıyla ilgili bir araştırmaya rastlanmayışı bir başka etkenidir.

Yöntem

Araştırmada, Nitel Araştırma Yöntemlerinden, Veri toplama araçlarından, Görüşme ve Röportaj; Veri çözümleme tekniklerinden ise Göstergebilimsel, Betimsel Analiz ve İçerik Analizi kullanılmıştır.

Görüşme formunun hazırlanması ile ilgili süreçte tez danışmanın görüşleri doğrultusunda soruların açıklığı, uygunluğu ve yeterliliği konusunda gerekli düzeltmeler yapılmıştır.

Göstergebilimsel: Genel tanımıyla "kendi dışında bir şeyi temsil etmektedir ve bu temsil ettiği şeyin yerini alabilecek nitelikte olan nesne, biçim gibi" ifade edilmektedir. Gösterge, dil ile birlikte sanatın ve tasarımın içinde de varlığını göstermektedir. Simgeler, semboller, işaretler, reklam afişleri, sözcükler ve sanat alanında

oluşan dizgeler de gösterge olarak görülmektedir (Sümer, 2014, s. 29). Araştırmada, Gürbüz Doğan Ekşioğlu'nun dergi kapağı kedi illüstrasyonları ve diğer grafik tasarımları göstergebilimsel çerçevede analiz edilerek, elde edilen bulgular aracılığıyla yorumlanmıştır. İncelenen illüstrasyonların vermiş olduğu mesajların ne anlama geldiği çözümlenmeye ve incelenen çalışmaların anlam dünyasına ışık tutulmaya çalışılmıştır. Kedi imgeli dergi kapakları tasarım öğeleri ve ilkeleri açısından değerlendirilmiştir.

Betimsel Analiz ve İçerik Analizi: Betimsel analiz, verilerin temalara göre özetlenmesi ve yorumlanmasıdır. Görüşülen veya gözlenen bireylerin görüşlerini doğru bir şekilde yansıtabilmek için direkt alıntılara yer verilmektedir. Elde edilen bulguların düzenlenmiş ve yorumlanmış bir biçimde okuyucuya sunulmaktadır. Bu veriler açık ve sistematik bir şekilde betimlenmektedir. Yapılan bu betimlemeler açıklanmaktadır ve yorumlanmaktadır ve ayrıca neden sonuç ilişkileri irdelenmektedir. Betimsel, betimsel analiz için bir çerçeve oluşturma, tematik çerçeveye göre verilerin işlenmesi, bulguların tanımlanması ve bulguların yorumlanması olarak dört aşamadan oluşmaktadır (Yıldırım ve Şimşek, 2013). İçerik analizi, aynı verilerin belirli temalar aracılığıyla bir araya getirilerek anlaşılır bir şekilde düzenlenmesidir. Verilerin kodlanması, temaların bulunması, kod ve temaların düzenlenmesi ve ayrıca bulguların tanımlanarak yorumlanmasıdır. İçerik analizi, daha detaylı bir çözümleme gerektirmektedir (Şimşek, 2012).

Gürbüz Doğan Ekşioğlu'nun Yaşamı ve Sanatı

22 Ocak 1954 tarihinde Ordu'nun Mesudiye ilçesinde doğmuştur. Sanatçı, devlet memuru Şevket Ekşioğlu ile ev hanımı Hatice Ekşioğlu'nun beş çocuğunun en küçüğü olarak dünyaya gelmiştir. Ekşioğlu'nun babası, ud çalan, türkü söyleyen, şiir yazar ve mizah seven bir kişidir. Annesi ise, fındık ağasının kızı, duyarlı ve çalışkan bir kadındır. Ailesinden gelen bu özellikler Ekşioğlu'nun sanatının temelini oluşturmada önemli bir etken olup çocukluğunun ve gençlik döneminin Ordu'da mavilik ve yeşillikler içerisinde doğa ile iç içe geçmesi, sanatçının sanatsal gelişiminde önemli rol oynamaktadır (Öner, 2013, s. 7; Baş, 2014).

Ekşioğlu, eğitimini Ordu Gazi İlkokulu'nda, Ordu Altınordu Ortaokulu'nda ve Ordu Lisesi'nde tamamlamıştır. İlkokul yıllarında kâğıt ve kalemle tanışan Ekşioğlu, kalemi eline her aldığı anda kenar süsleri ve resimler yapmaktadır. Ayrıca sanatçı ilerleyen sınıflarda resme olan ilgisi ve merakı gittikçe artmaktadır. Derslerine çalışmak yerine resim yapmaya devam eden Ekşioğlu ailesinin uyarılarına rağmen gizlice çizmeye devam etmektedir. İlk ve ortaokulda resim öğretmenlerinin verdiği ödevler, sanatçının ilk resimlerini oluşturmaktadır. Lise yıllarında aynaya bakıp kendi portresini çizen sanatçı, bazı zamanlar, ailesinin, arkadaşlarının ya da hayran olduğu sinema yıldızlarının portrelerini yapmıştır (Öner, 2013; Salt, 2024).

Ekşioğlu, Atatürk Üniversitesi Ziraat Fakültesi'ni üç yıl okuduktan sonra yatay geçişle Devlet Mühendislik ve Mimarlık Akademisi, şuan ki Yıldız Teknik Üniversitesi'ne bağlı olan, Elektrik Mühendisliği'ne kaydolmuştur. Sanatçı bu bölümü okurken ulaşım sıkıntısı yaşadığı için aynı üniversiteye bağlı İnşaat Fakültesi'ne kaydolar ve bu bölümde iki yıl okumuştur. Ekşioğlu'nun sanata olan tutkusu da devam etmektedir. Aynı zamanda sanatçı çizim kursuna giderek Tatbiki Güzel Sanatlar Yüksek Okulu için sınavlarına hazırlanmıştır (Öner, 2013, s. 15). Gürbüz Doğan Ekşioğlu, 1973 yılında Tatbiki Güzel Sanatlar Yüksek Okulu, şuan ki Marmara Üniversitesi Grafik Sanatlar Bölümünü derece ile kazanmıştır.

Ekşioğlu'nun illüstrasyona bakış açısı şu şekildedir: "İllüstrasyon bir sanat işi, bir problemin cevabı, bir bilginin açıklanması, sosyal ya da ticarinin görsel yorumudur. İllüstrasyon genel anlamda ise,

bir olayın ya da konu olarak ele alınan bir problemin yorumundan çok, bir hikâyeyi resimlemek ya da hikâyedeki bir olayı resimlemektir” (Becer, 2010, s. 210). Sanatçı için illüstrasyonun tanımı, çalışmalarında illüzyon olarak açıklarken; “fotoğrafın elde edemediği bir görüntüyü, hayali de içine katarak resimleme” olarak ifade etmektedir. Bir konuda yazmayı veya anlatmayı seven Ekşioğlu, çalışmalarında öyküsellliği ön planda tutmaktadır. Ayrıca Ekşioğlu’nun illüstrasyonlarında anlatım barındırdığını ve hikâyesi olan işler oluşturduğunu vurgulamıştır (Sönmezışık, 2022). Ekşioğlu, Grafik Tasarımın uygulama alanları içerisinde yer alan; içerik olarak karikatürün üslubu ile illüstrasyonun çizim anlayışıyla çalışmalar üretmektedir. Karikatürde dışavurumcu, esprili yönünün yanı sıra düşündürücü yapısını sade çizgilerle anlatılırken; Ekşioğlu illüstrasyonun içsel süsleyici anlatımından yararlanmaktadır. Gazete ve dergide karikatür tarzında hiçbir şekilde çizimler yapmamıştır. Karikatür yarışmalarında sanatçı, illüstrasyon tarzıyla yapmış olduğu çalışmalarla ödül almıştır. Böylece karikatürün yaratıcılık ve mizahını illüstrasyona taşıyarak özgün bir ifade biçimine dönüştürmüştür (Koçal, 2021).

Ekşioğlu, grafiğin ve görsel anlatımın temel araçlarından birisi olan yazının çalışmalarında yer almamasıyla birlikte mizah ve felsefenin kendisi için önemli olduğunu vurgulamıştır. Ayrıca Ekşioğlu mizah ve felsefe aracılığıyla çalışmalarında yazıya gerek kalmadığını, işlerinin kendini anlattığını vurgulamıştır. Bu da Ekşioğlu’nun bütün çalışmalarına yansıyan yetenek ve zekanın özeti olarak da değerlendirilmektedir (Akyüz, 2014). Mizah ve felsefe ile izleyicisine farklı bir pencereden hitap etmeyi amaçlayan Ekşioğlu, felsefenin Sürrealist bir görüntünün arkasında olduğunu ve izleyiciyi şaşırtmanın önemli olduğunu ifade etmiştir. Ekşioğlu çalışmalarında karikatür sanatının mizahı ve felsefi yönünü, resim sanatının görsel zenginliğiyle birleştirerek sunmaktadır (Akyüz, 1998).

Çalışmalarını mektup aracılığıyla Milton Glaser’e ulaştıran Ekşioğlu, “işleriniz kendi alanlarında çok mükemmel” yazılı olumlu bir dönüş ile Glaser imzalı poster almıştır. Milton Glaser’in bu sözleri Ekşioğlu’nu heyecanlandırmış ve yurtdışına çıkması için bir aracı olmuştur. Milton Glaser normalde kimsenin dosyasına bakmadığını; fakat Ekşioğlu’nun dosyasına bakacağını söylemiştir. Glaser’in dosyasına bakıp beğenmediğinde insanların mesleklerini bıraktığını ifade etmiştir. Ekşioğlu burada bu durumda örnek aldığı bir davranış olmuştur. Ekşioğlu’na göre, dosyaya baktığınız ve beğenmediğiniz bir iş olduğu zaman, sizin anlayışınıza göre beğenmediğiniz işin o çağ için yeni bir şey olduğunu vurgulamıştır. Glaser, Ekşioğlu’nun çalışmalarını New Yorker dergisine uygun bulmuş ve bu dergiye yönlendirmiştir. New Yorker dergisi, Ekşioğlu’nun dosyasını almış ve “işleriniz çok iyi sizinle çalışmak istiyoruz” diyerek çağırmışlardır. Kapaklarının The New Yorker dergisi tarafından da beğenilmesi, Ekşioğlu’nun yurt dışına açılmasını ve tanınmasını sağlamıştır (“İTURSG”, 2016; Salt, 2024).

The New Yorker ve MediaCat Dergi Kapaklarında Kedi Teması

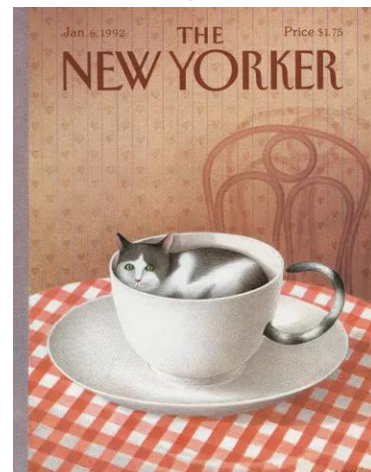
The New Yorker dergisi, Dünyada ve Amerika’da yaşanan her türlü güncel durum, olaylar, The New Yorker dergisinin kapak illüstrasyonunun temasını oluşturmaktadır. Bunlar; Toplumsal, çevresel ve politik olayları kapsamaktadır. Bu konulara romantik, esprili ve estetik illüstrasyonlarla yer verilmektedir. The New Yorker dergisini diğer dergilerden ayıran tek özelliği, kapağında görsele daha çok ağırlık verilmesidir. Görsel ifade diliyle izleyicisi arasında güçlü bir iletişim kurmaktadır. Bu özelliği görsel dil olan illüstrasyonlarının daha yalın, net ve anlaşılır olmasıyla onu daha çok etkili kılmaktadır. Birçok sanatçının farklı tarzlarının bir araya geldiği illüstrasyonlar derginin tasarım dilinin devamlılığı açısından önemli bir yere sahiptir (Köşnek, 2020).

MediaCat dergisinde; reklam, pazarlama, halkla ilişkiler, medya alanlarında Türkiye ve dünya gündeminden haber, makale, yorum, araştırma ve yazı dizileri yer almaktadır. Aynı zamanda 2002 yılından bu yana çeşitli sektörel eğitimler, konferans ve forumlar düzenlenmektedir. Dergi tarafından 2006’dan beri Felis Ödülleri ismiyle medya ödülleri düzenlenmektedir. MediaCat dergisinin içeriği kadar kapak tasarımları da okuyucusu tarafından dikkat çekmektedir. Dergi kapaklarına önem veren dergi yöneticileri, özel ve gündemdeki olaylar için yenilik getirmişlerdir. Tasarımları reklam ustaları, reklam fotoğrafçıları ve karikatüristler yapmaktadır. Burada iki amacının olduğunu söyleyen MediaCat yöneticileri: tasarımcıların ve sanatçıların ilgisini sektöre yoğunlaştırmak ve sektöre katkıda bulundukları için onlara tasarımlar aracılığıyla teşekkür etmektir (“Kariyer net”, 2007).

Gülbüz Doğan Ekşioğlu The New Yorker ve MediaCat dergi kapağı kedili illüstrasyonları için şu şekilde ifade etmektedir: “1992 yılında Ocak ayında kedili kapağım yayınlandı. Ben bir defasında kendi başıma kedi resmi yapmıştım. New Yorker dergisi, “bizim dergileri incele ve onun anlayışında bize çizimler yolla” dedi. Amerikan kütüphanesine gittim. New Yorker dergisinin bazı sayılarında kedi, köpek resimleri vardı. Kedili kapak The New Yorker dergisinde yayınlanınca ve bu dergide çok önemli bir dergi olunca Hürriyet gazetesi bunu 1.sayfada yer vererek “New Yorker dergisinde Gülbüz Doğan Ekşioğlu’nun kapağı yayınlandı.” Kapaklar çok beğenildi. New Yorker’da 8 adet dergi kapağının 4’ü kedilidir. MediaCat dergisi, Pelin Özkan “sizinle 1 yıl boyunca MediaCat dergisi kapaklarını yapmak istiyoruz; ama kedi konulu” dedi.” (Salt, 2024).

Gülbüz Doğan Ekşioğlu kedi temasını şu şekilde açıklamıştır: “Sanatçılar kediyi çok severler; çünkü sanatçılar özgürlüğü seven kişilerdir. Onlara vad edilen değerleri kabul etmek yerine kendi değerlerini ortaya koymayı isterler ve bu yüzden de kişisel özgürlüğü savunurlar, kedilerin estetik görüntüsü ve özgürlüğe düşkün olmaları sanatçıların kedileri sevmelerinin temel nedenidir” (Özsan, 2022). Kedi imgesi, zıt duyguları içerisinde barındıran ikilemleriyle; uyuşukluktan hareketliliğe, ani sıçrayışlarından miskinliğine, karsız ruh hallerinin ani ve beklenmedik değişkenliğine ve oyuncu halleriyle gizemli tarafları insanlar ve sanatçılar tarafından daima dikkat çekmektedir (Çelik ve Yayan, 2021, s. 643). Kediler ve fareler arasındaki ilişki, karmaşık olmasından ziyade bu ilişki kedilerin avcı içgüdülerinden kaynaklanmaktadır. Ekşioğlu, çizdiği kedili temalarda fareleri de ekleyerek arasındaki bu ilişkiyi sorgulatmaktadır (“Haber global”, 2023).

Bulgular



Görsel 1.
Gülbüz Doğan Ekşioğlu, fincan ve kedi, 27 x 20 cm, 1992

Konu ve Teknik: The New Yorker dergisinin temalarından birisi olan doğa ve hayvanları ele alan Gürbüz Doğan Ekşioğlu'nun bu sayıdaki çiziminin konusunu fincan ve kedi temaları oluşturmaktadır. 300 gram Schöchl kâğıt üzerine, sanatçının 0.1 milimetre rapido kalem ile dikey ve yatay çizgilerden oluşturduğu desende, tarama yöntemi kullanılmıştır. Taranan desen, hava fırçası (air brush) yardımıyla püskürtme yöntemi kullanılarak renklendirilmiştir. Sanatçının renklendirmede kullandığı boya ise rapido mürekkebidir (Salt, 2024).

Ön Yapı: Kapakta fincan, kedi, masa ve sandalye görülmektedir. Kedi, masanın üzerinde fincanın içinde bakışları izleyiciye yönelmiştir. Kareli bir örtü üzerinde duran fincanın kulpunu, fincanın içerisinde yatan kedinin kuyruğu ile tamamlanmaktadır. Arka tarafta kalp motifli bir fon bulunmaktadır. Sandalyenin gölgesi duvara yansımıştır. The New Yorker logosu ön planda yer alırken; tasarıma ise arka plandadır.

Arka Yapı: The New Yorker dergi kapağı için çizilmiş illüstrasyonda; fincan içindeki kedinin, özgür bir ruha sahip olduğu ve her şeye hâkim olduğu görülmektedir. Fincan kulpunun kedinin kuyruğu ile tamamlanması metaforu, doğaya karşı uyumlu olmasının yanı sıra baskın bir ruh yapısının olduğunu göstermektedir. Ayrıca izleyiciye farklı duygular uyandırması için tasarlanmıştır (Salt, 2024).

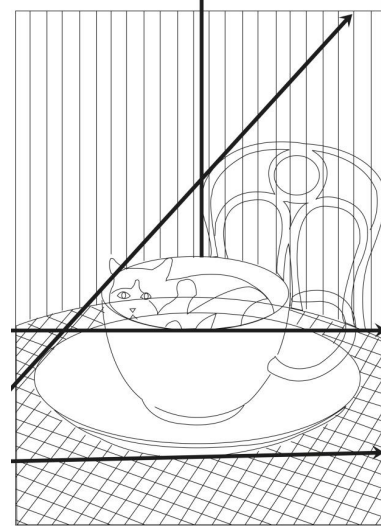
Oran-Orantı: Masa, fincan ve kedi ön planda; sandalye arka planda yer almaktadır. Kompozisyonda ön-arka ilişkisi verilmiştir. Fincan içerisindeki kediye vurgu yapılmıştır. Fincan boyutu olduğundan fazla büyük gösterilmiştir ve abartılı bir şekilde sunulmaktadır.

Çizgi ve Ton: Sanatçının çizgi kullanımı rahat ve yumuşak geçişlerin olduğu bir izlenim sunmaktadır. Kullanılan yumuşak çizgilerin sayesinde anlatılmak istenen konuyu desteklemektedir. Aynı zamanda izleyiciye canlı ve hareketli bir atmosfer içerisine sürüklemektedir. Tekniğin vermiş olduğu valör etkisi; açık, orta ve koyu tonlar eşit bir şekilde kullanıldığı görülmektedir. Arka planda koyu tonlar kullanılmıştır ve böylece ön plandaki figürler daha belirgin bir şekilde ortaya çıkmışlardır.

Doku ve Leke: Her varlığın kendisine özgü gerçek bir dokusu olduğu görülmektedir. Arka plan, masa örtüsü ve sandalyenin çizgisel taraması görsel yapay bir doku izlenimi sunmaktadır. Görsel (yapay) doku etkileri sandalyenin yapısının sert geçişleri ile masa örtüsünün yapısının yumuşak geçişlerinde dikkat çekmektedir. Fincanın ve kedinin, ön plana çıkarılması için yapılan taramalar, görsel bir doku etkisi yaratmaktadır. Fincanın içerisinde yer alan kedinin ve kuyruğundaki hareketli yapıda, lekeli etkiler görülmektedir. Arka planın dokusu, ön plana doğru derinlik kazandırmıştır.

Renk: İzleyiciye farklı hisler uyandırması açısından, sıcak renkle oluşturulmuş monokrom (tek renk) etkisi görülmektedir. Ayrıca ana ve ara renklerle yapılan çalışmada, kahverengi tonların ağırlıkta olduğu görülmektedir. Çalışmaya soldan verilen ışık, ön planda açık ve orta renk tonları kullanılırken; arka planda koyu renk tonlarına yer verilmiştir. Işık, ön planda daha belirgin, gölge ise arka planda görülmektedir. Arka planın koyu renk olması, ön plandaki ana temayı ön plana çıkarmaktadır. Tasarım açık-orta kahve tonlarından oluşurken; The New Yorker logosu, tasarımdaki renklerden koyu kahve tonu seçilerek bütünlük sağlanmıştır.

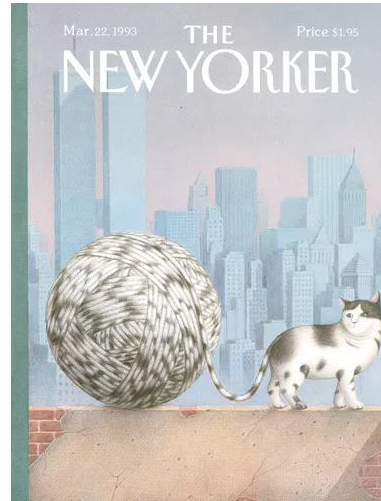
Üslup-Biçem: Gürbüz Doğan Ekşioğlu'nun konuyu Sürrealist bir üslup ile ele aldığı görülmektedir. Kapakta görülen illüstrasyonda; fincanın kulpunu, kedinin kuyruğu ile tamamlanmasını göstermektedir. Böylelikle gerçeküstü bir anlatım dili kullanmıştır. Ele aldığı kedi ve fincanı ise, yalın ve gerçekçi bir biçimde en ince ayrıntısına kadar yorumlamaktadır.



Görsel 1a.

Fincan ve kedi, dergi kapağının tasarım düzeni

Kompozisyon: Çizimin düzeninde, kompozisyon öğelerinin yatay olarak masa ile ikiye ayrıldığı görülmektedir. Asimetrik yerleştirmeye yakın bir düzenleme yer almaktadır. Masa, masanın üzerindeki fincan ve tabağı oval şekilde yumuşak çizgilerle konumlanmıştır. Kompozisyon iki yatay ile tabaktan ve sandalyeden geçen geniş bir üçgen parçaya ayrılmıştır. Ayrıca sandalye kenar çizgileri paralel diğer alanlara zıtlık teşkil edecek şekilde dikey olarak yerleştirilmiş ve hareket kazandırılmıştır. Düzlem üzerinde betimlenen masanın ve mekânın devam etmesi izlenimini vermesi açısından açık kompozisyon olarak nitelendirilmektedir.



Görsel 2.

Gürbüz Doğan Ekşioğlu, ip yumağı ve kedi, 27 x 20 cm, 1993

Konu ve Teknik: The New Yorker dergisinin temalarından birisi olan doğa ve hayvanları ele alan Gürbüz Doğan Ekşioğlu'nun bu sayıdaki çiziminin konusunu kedi ve ip yumağı temaları oluşturmaktadır. Ekşioğlu, Schöchl kâğıt üzerine rapido kalem ile tarayarak oluşturduğu desenini, hava fırçası ile püskürtme yöntemi kullanarak, boya olarak kullandığı rapido mürekkebi ile renklendirmektedir (Salt, 2024).

Ön Yapı: Kapağın arka planında bir kent silüeti, ön planda ise bir kedi ve ip yumağı görülmektedir. Sıvası dökülmüş bir dam üzerinde duran kedi çevresine meraklı gözlerle bakmaktadır. Kedinin kuyruğu, kediden büyük bir ip yumağının devamı gibi bir izlenim

vermektedir. The New Yorker logosu tasarımın ön planına çıkarılmıştır.

Arka Yapı: The New Yorker dergi kapağı için çizilmiş illüstrasyonda yer alan kedi, davranışsal açıdan tırmanmayı sevdiği için genellikle yüksek yerlerde görülmektedir. Kapakta, Amerika'yı temsil eden bir kent silüeti yer almaktadır. Kedinin kuyruğunun ip yumağı ile tamamlanması metaforu izleyiciye farklı hisler uyandırması açısından kedi temasına kapakta yer verilmiştir (Salt, 2024).

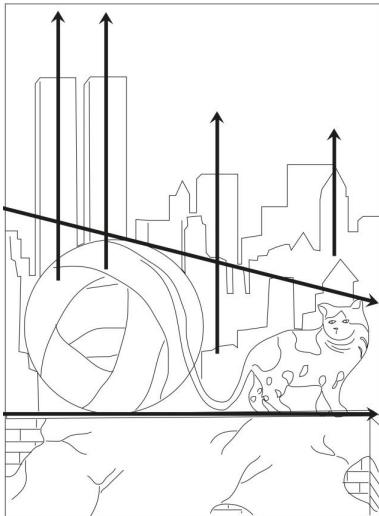
Oran-Orantı: Kompozisyonda yer alan dam üzerindeki kedi ve ip yumağı çalışmaya asimetrik olarak yerleştirilmiştir. Ön planda, kedi ve ip yumağı yer alırken; arka planda kent silüeti görülmektedir. Kompozisyon, ön-arka, uzaklık-yakınlık ve büyüklük-küçüklük ilişkisi kurularak oluşturulmuştur. Kedinin devasa ip yumağı büyüklüğünde kuyruğunun olması abartılı bir şekilde sunulmuştur.

Çizgi ve Ton: Ön plan, arka plana göre taramanın oluşturduğu etki ile daha yoğun ve çizgisel bir yapıdadır. Işık ve gölge etkisi, taramanın vermiş olduğu çizgi değerleriyle ortaya çıkmaktadır. Tonlama, arka tarafta koyu tonlar ağır basarken; ön tarafa doğru orta ve açık ton olarak geçişler görülmektedir. Açık ton sayesinde ön plandaki figürler daha belirgin bir hale gelmiştir.

Doku ve Leke: Ön planda taramanın oluşturduğu dokusal etkiler, net ve daha belirgin bir şekilde görülmektedir. Damın, kedinin ve ip yumağının yapısı görsel (yapay) bir doku etkisi sunmaktadır. Arka planın dokusu, ön plana doğru derinlik kazandırmıştır. Arka planda yer alan yapıların ve gökyüzünün lekesel bir etkisi görülmektedir. Ön planda yer alan ip yumağı, kedi üzerindeki benekler lekesel etki vermektedir.

Renk: Çalışmada mavi renk ve kırmızı renk kullanılmıştır. Mavi rengin ve kırmızı rengin oluşturduğu zıtlık dikkat çekmektedir. Bu renklerin etkisi ön plan ve arka plan olarak ayrılmaktadır. Ön plan kırmızı tonlarda iken; arka plan ise mavi tonlardadır. Sağ taraftan verilen ışığın etkisi, ön planda görülürken; gölge etkisi ise arka planda görülmektedir. Mavinin tonlarından oluşan tasarımda; The New Yorker logosunun rengi ise beyaz olarak kullanılmıştır.

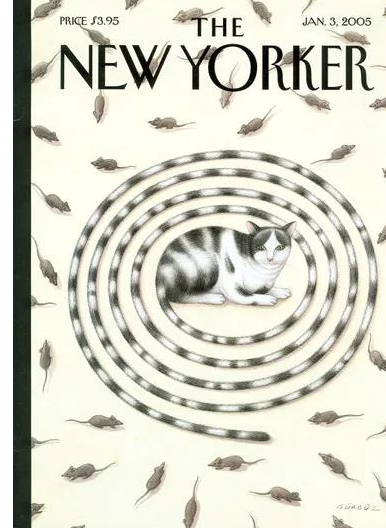
Üslup-Biçem: Gürbüz Doğan Ekşioğlu'nun konuyu Sürrealist bir üslup ile ele aldığı görülmektedir. Kapakta görülen illüstrasyonda; kedinin kuyruğunun devamı ip yumağına dönüşmesini göstermesidir. Böylelikle gerçeküstü bir anlatım dili kullanmıştır. Ele aldığı kedi ve ip yumağını ise, yalın ve gerçekçi bir biçimde en ince ayrıntısına kadar yorumlamaktadır.



Görsel 2a.

İp yumağı ve kedi, dergi kapağının tasarım düzeni

Kompozisyon: Çizimin düzeninde arka plandaki kent silüeti dikey olarak konumlandırılırken; ön plandaki kedi, dam ve ip yumağı yatay olarak yerleştirilmiştir. Yumaktan başlayıp kedinin kulağından geçen diyagonal bir çizgi oluşmasıyla açılı üçgene benzer bir alan dikkat çekmektedir. Düzlem üzerinde betimlenen damın ve kentin devam ediyormuş izlenimi bu çalışmanın, açık kompozisyon olduğunu göstermektedir.



Görsel 3.

Gürbüz Doğan Ekşioğlu, kedinin kurnazlığı, 27 x 20 cm, 2005

Konu ve Teknik: The New Yorker dergisinin temalarından birisi olan doğa ve hayvanları ele alan Gürbüz Doğan Ekşioğlu'nun bu sayıdaki çiziminin konusunu kedi ve fare temaları oluşturmaktadır. Ekşioğlu, Schöchler kâğıt üzerine rapido kalem ile tarayarak oluşturduğu desenini, hava fırçası (air brush) ile püskürtme yöntemi uygulamıştır. Desenini renklendirmek için boya olarak rapido mürekkebi kullanmıştır (Salt, 2024).

Ön Yapı: Kapağın merkezinde bir kedi yer almaktadır. Kedinin etrafında birden fazla fare bulunmaktadır. Kedinin gözleri izleyiciye odaklanmıştır. Kedinin kuyruğu helezon bir biçimde aralıklı bir şekilde kendine doğru kıvrılmıştır. Kedi bir şeyleri bekler vaziyette pusuda durmaktadır. The New Yorker logosu tasarımın ön planında yer almaktadır.

Arka Yapı: The New Yorker dergisi kapağı için çizilmiş illüstrasyonun merkezinde yer alan kedi, kuyruğunun ip gibi sarmal bir konumda olması ve etraftaki farelerin kedinin kuyruğun içinden geçerek, pusuda bekleyen kediye ulaşması izlenimi verilmiştir. Kedinin avlanma içgüdüsüne gönderme yapılmıştır. İzleyiciye farklı düşünceler uyandırması açısından kedi ve fare temalarına kapakta yer verilmiştir (Salt, 2024).

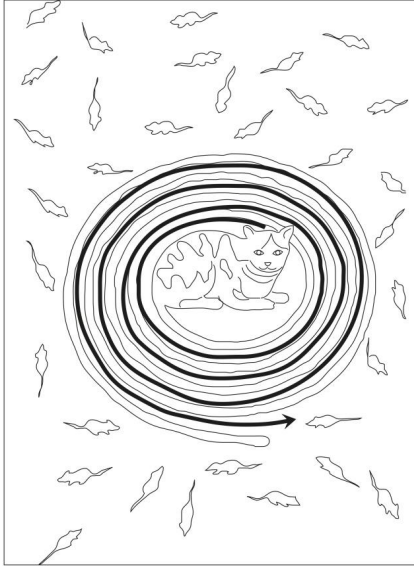
Oran-Orantı: Kedinin kapladığı alan ile farelerin kapladığı alan arasındaki ilişki, büyüklük-küçüklük oluşturmaktadır. Merkezde yer alan kediye vurgu yapılmaktadır. Kedinin kuyruğunun uzunluğu abartılı bir biçimde gösterilmiştir. Kompozisyon, arka ve ön plan arasındaki boşluk-doluluk ile birbirini dengelemektedir.

Çizgi ve Ton: Merkezde yer alan kedi, taramanın vermiş olduğu etki ile daha çizgisel koyu tonlarda yer verilirken; merkez etrafındaki fareler, kontur çizgilerle daha belirgin bir şekilde gösterilmiştir. Kedinin kuyruğunun kıvrımlı çizgileri ve farelerin çizgi yönleri hareket kazandırmıştır. Tonlama ağırlıkta olarak kedinin tüylerinde kullanılmıştır. Farelerde yüzeysel ve düz bir tonlama yapılırken; kediye detaylı ve yoğun bir şekilde tonlama yapıldığı görülmektedir. Böylece ana temanın ön plana çıkarılması sağlanmıştır.

Doku ve Leke: Kedinin gövdesinde ve kuyruğunda yer alan benekler, düzenli dokular oluşturmaktadır. Kedinin duruşunda yumuşak ve rahat görsel yapay dokular görülmektedir. Kedinin tüylerinde ve kuyruk kısmında lekesele etkilere yer verilmiştir.

Renk: Tasarımda kahverengi ve gri gibi ara renk tonları kullanılmıştır. Ayrıca çalışmanın genelinde ağırlıkta olarak koyu tonlar hâkimdir. Işığın etkisi, kompozisyona eşit şekilde dağılmaktadır. Farelerin gölgeleri de yansımaktadır. Tasarımda kullanılan gri tonların zıttı olarak The New Yorker logosu da siyah tercih edilmiştir.

Üslup-Biçem: Gürbüz Doğan Ekşioğlu'nun konuyu Sürrealist bir üslup ile ele aldığı görülmektedir. Kapakta görülen illüstrasyonda; kedinin kuyruğunun olduğundan fazla uzun olması ve helezon şeklinde kıvrılmasını göstermesidir. Böylelikle gerçeküstü bir anlatım dili kullanmıştır. Ele aldığı kedi ve fareyi ise, yalın ve gerçekçi bir biçimde en ince ayrıntısına kadar yorumlamaktadır.



Görsel 3a.

Kedinin kurnazlığı, dergi kapağının tasarım düzeni

Kompozisyon: Çizimin düzeninde alanın merkezinde kedi, dairesel olarak yerleştirilmiştir. Düzlem üzerinde betimlenen etrafta gezen fareler, resmin sınırları dışında da sürüp gitmesi izlenimini vermesiyle birlikte açık kompozisyonudur.



Görsel 4.

Gürbüz Doğan Ekşioğlu, meditasyon, 28 x 27 cm, 2006

Konu ve Teknik: 2006 yılı kapsamında, Ocak ayı için tasarlanan kedi temalı dergi kapağı illüstrasyonudur. Kâğıt üzerine karışık teknik uygulanmıştır. Rapido tarama tekniği ile renklendirmede suluboya tekniği kullanılmıştır.

Ön Yapı: Kapakta bir kedi, yılbaşı süsleri ve kent silüeti görülmektedir. Kedi bir ev çatısı üzerinde arkası dönük bir vaziyette durmaktadır. Kedinin üzerinde renkli yılbaşı ağacı süsleri bulunmaktadır ve kedinin bedenine dolanmış renkli süsler görülmektedir. Ayrıca çatının üzerinde etrafa saçılmış süsler bulunmaktadır. Kedi, arka planda yer alan kent silüetine bakmaktadır. MediaCat logosu, tasarımın ön planına çıkartılmıştır.

Arka Yapı: Yılbaşı, Miladi takvime göre, 31 Aralık'ı, 1 Ocak'a bağlayan gecedir. MediaCat dergisinin Ocak ayı için tasarlanmış yılbaşı temalı kapağıdır. Meditasyon, derin düşünme ve iç huzurun öz varlığı ulaşmasıdır. Bu kavram, kedi üzerinden, bir yılı gözden geçirmeyi anlatmaktadır.

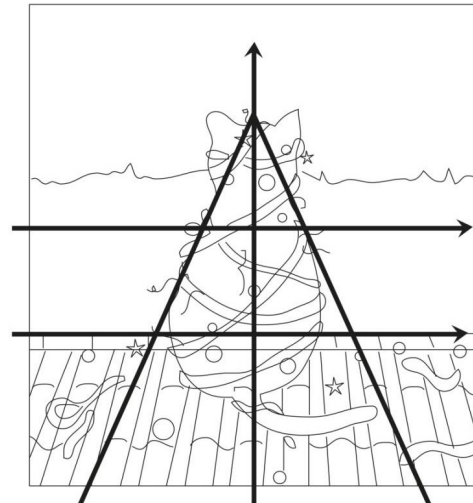
Oran-Orantı: Tasarımda gökyüzü ile kent silüeti, deniz ile çatı yatay bir şekilde kompozisyona yerleştirilmesi ve kedinin merkeze dikey olarak konumlandırılması birbirini dengelemektedir. Ön-ar-ka, büyüklük-küçüklük ve yakınlık-uzaklık ilişkisi görülmektedir. Kompozisyonun merkezinde yer alan kediye, vurgu yapılmıştır.

Çizgi ve Ton: Ön planda yer alan kedi ve çatı imgeleri koyu tonlarda ve çizgisel bir şekilde görülürken; arka planda ise az bir çizgi ile açık tonların hâkim olduğu bir düzenleme görülmektedir. Çizgilerin ton değerleri, çalışmaya derinlik kazandırmaktadır.

Doku ve Leke: Ön planda bulunan çatı, kedi ve yılbaşı süsleri dokusal bir etki yaratırken; arka planda yer alan şehir silüetindeki yapılar lekesele bir etki içerisinde verildiği görülmektedir.

Renk: Tasarımda ağırlıklı olarak kahve tonları kullanılmıştır. Ön plan, arka plana göre daha net, belirgin ve canlı renkler hâkimdir. Arka planda kullanılan renklerin geçişi mat ve belirsizdir. Işık, tam olarak merkezden ve karşıdan gelmektedir. Tasarımdaki denizin mavi rengi MediaCat logosunda kullanılarak bütünlük sağlanmıştır.

Üslup-Biçem: Gürbüz Doğan Ekşioğlu'nun konuyu Sürrealist bir üslup ile ele aldığı görülmektedir. Kapakta görülen illüstrasyonda; kedinin yılbaşı ağacı gibi süslenmesini göstermesidir. Böylelikle gerçeküstü bir anlatım dili kullanmıştır. Ele aldığı kediye ise, yalın ve gerçekçi bir biçimde en ince ayrıntısına kadar yorumlamaktadır.

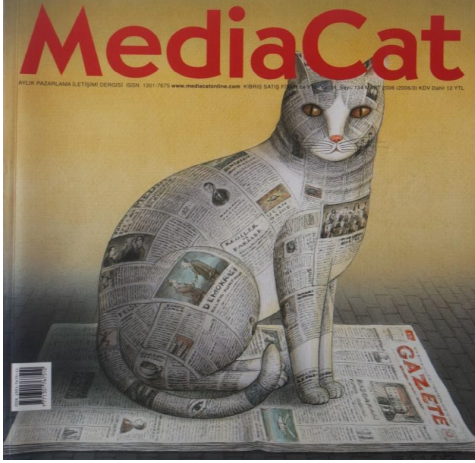


Görsel 4a.

Meditasyon, dergi kapağının tasarım düzeni

Kompozisyon: Çizimin düzeninde, kedi kompozisyonun merkezinde bulunmaktadır. Aynı zamanda kedi dikey bir şekilde ko-

numlandırılırken; kent silüeti ise yatay bir şekilde yerleştirilmiştir. Kompozisyon, kentin bulunduğu kısımdan ve çatının bulunduğu kısımdan paralel bir şekilde, iki yatay çizgiden ayrılmaktadır. Kedinin kafasının merkezinden beden kenar çizgilerine doğru iki diyagonal çizgi indirildiğinde kedinin üçgen bir yapı içerisinde yerleştirildiği görülmektedir. Çatının ve kentin, resmin dışında da devam ediyormuş izlenimini vermesiyle birlikte bu çalışma, açık kompozisyon oluşturmaktadır.



Görsel 5.

Gülbüz Doğan Ekşioğlu, kedi ve gazete, 28 x 27 cm, 2006

Konu ve Teknik: 2006 yılı kapsamında, Mart ayı için tasarlanan kedi temalı dergi kapağı illüstrasyonudur. Kâğıt üzerine karışık teknik uygulanmıştır. Rapido tarama tekniği ile renklendirme de suluboya tekniği kullanılmıştır.

Ön Yapı: Kapağın merkezinde bir kedi ve bir gazete bulunmaktadır. Kedinin gözleri izleyiciye odaklanmıştır. Kedi aynı zamanda gazetenin üzerinde oturmaktadır ve aynı zamanda kedinin bedeni gazete kupürleriyle kaplı olduğu görülmektedir. Kedi, gazete ile bir bütünlük oluşturmaktadır. Kedinin bedenindeki kupürlerde; sayfalardan haberler, figürler, fincan, göz, uzay mekiği, yapılar gibi semboller yer almaktadır. MediaCat logosu tasarımın ön tarafına çıkartılmıştır.

Arka Yapı: Kedinin dik ve asil duruşu, Mısır heykelleri izlenimi vermektedir. Kediler, dış dünyayı merak etmeyi, gezmeyi ve etrafı keşfetmeyi seven canlılardır. Gazete ise insanlara güncel olaylar hakkında bilgi vermektedir. Bundan dolayı kedi ve gazete arasındaki bağlantının metaforik bir anlatımı söz konusudur.

Oran-Orantı: Ön plandaki kedi ve gazete ve arka plandaki boşluk hissi, bu kompozisyonu iki plan doğrultusunda, boşluk-doluluk olarak dengelemektedir. Ön-arka ve yakınlık-uzaklık ilişkisi kurulmuştur. Merkezde yer alan kediye vurgu yapılmıştır.

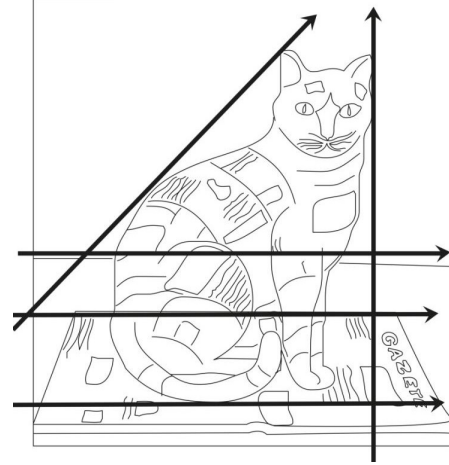
Çizgi ve Ton: Kedinin ve gazetenin ayrıntılı bir şekilde çizilmesi, zeminin çizgileri ve kedinin dış hattı kontur çizgileriyle verilirken; üzerindeki gazete kupürleri detaylı bir şekilde ve çok fazla çizgisel olarak ele alınmıştır. Kedi kontur çizgisiyle, gazeteden ayrılmaktadır. Tonlama ise arka plan ön plana göre daha koyu ve orta tonlarda olup; ön plan açık tonlarla verilmiştir.

Doku ve Leke: Gazetede ve kedinin bedeninde yer alan çizgiler, çizimlerde dokuların ve lekelerin etkileri görülmektedir. Gazetenin görsel (yapay) doku etkisi görülmektedir ve kedinin üzerindeki gazete kupürleri lekesel etkiler yoğun bir şekilde kullanılmıştır.

Renk: Siyah renk, beyaz renk, sarı renk, kırmızı renk ve gri gibi ara tonlar kullanılmıştır. Kedinin göz rengi ile arka plandaki renk yakın tondadır. Işık, sağ taraftan gelmektedir ve kedinin gölgesi sol ta-

rafa düşmüştür. Tasarımda gazete yazısındaki kırmızı renk, MediaCat logosunda kullanılarak süreklilik oluşturmuştur.

Üslup-Biçem: Gülbüz Doğan Ekşioğlu'nun konuyu Sürrealist bir üslup ile ele aldığı görülmektedir. Kapakta görülen illüstrasyonda; gazete ile kaplı bir kediye göstermesidir. Böylelikle gerçeküstü bir anlatım dili kullanılmıştır. Ele aldığı kedi ve gazeteyi ise, yalın ve gerçekçi bir biçimde en ince ayrıntısına kadar yorumlamaktadır.



Görsel 5a.

Kedi ve gazete, dergi kapağının tasarım düzeni

Kompozisyon: Çizimin düzeninde; merkezde bir kedi dikey bir şekilde durmaktadır. Kedinin sol tarafından yatay bir diyagonal bir çizgi çizildiğinde kedi üçgen bir yapı içerisine yerleştirildiği görülmektedir. Kompozisyon, arka plandaki zemin çizgisi ile gazete çizgisi yatay bir şekilde paralellik oluşturmaktadır. Düzlem üzerinde betimlenen mekânın, devamlılığı bu çalışmaya, açık kompozisyon etkisi vermektedir.



Görsel 6.

Gülbüz Doğan Ekşioğlu, ip yumağı ve kedi, 28 x 27 cm, 2006

Konu ve Teknik: 2006 yılı kapsamında, Mayıs ayı için tasarlanan kedi ve ip yumağı temalı dergi kapağı illüstrasyonudur. Kâğıt üzerine karışık teknik uygulanmıştır. Rapido tarama tekniği ile renklendirme de suluboya tekniği kullanılmıştır.

Ön Yapı: Kapağın merkezinde bir kedi görülmektedir. Etrafında renkli iplik yumakları bulunmaktadır. Her iplik yumagından çıkan ipler, çalışmanın odak noktasında bulunan kedide buluşmaktadır. İp yumakları, kedinin bıyığında birleşmektedir. Kedinin bıyığının uzantısı ip yumaklarıdır. Kedinin gözü dikkatli bir şekilde izleyiciye bakmaktadır. MediaCat logosu, tasarımın arka tarafında yer alarak

tasarımı ön tarafa çıkarmıştır. Logodaki M, d, a ve t harfleri üzerinde renkli ip yumakları uçuşmaktadır. Tasarımda renkli ip yumaklarının yerleştirilmesi, görsel süreklilik oluşturmuştur. Ayrıca renkli ipler, tasarıma hareketlilik kazandırmıştır.

Arka Yapı: Kedinin bıyıkları, çevresini keşfetmesinde dokunma duyusu için önemlidir. Kedinin bıyıklarının uzantısı ip yumağına dönüştürüldüğü metaforu oluşturulmuştur. Kedilerin ip yumağı ile oyun oynamayı sevdiklerini anlatmaktadır.

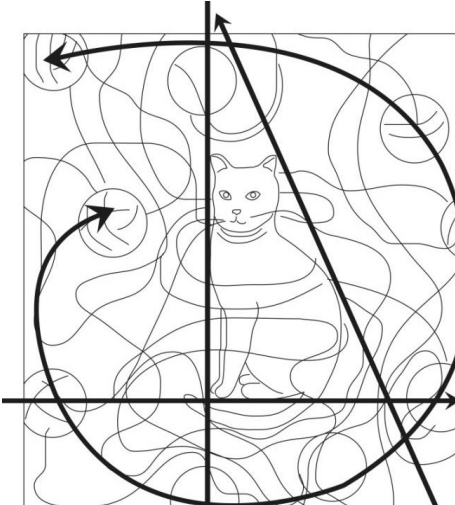
Oran-Orantı: Tasarımın merkezinde yer alan kedi ve ip yumakları orantılı bir şekilde kompozisyona yerleştirilmiştir. Kedi ve ip yumaklarının kapladığı alan ile geri kalan beyaz bir alan arasındaki doluluk ve boşluk ilkesinin dengelendiği görülmektedir. Büyüklük-küçüklük ilişkisi üzerine kurulmuştur. İp yumaklarının yerleştirilmesi hareketlilik kazandırmıştır. Kedi ve ip yumaklarına vurgu yapılmıştır.

Çizgi ve Ton: İp yumaklarında ve ip yumaklarından uzayıp giden iplerde çizgisel etkiler kendini göstermektedir. İp yumaklarında ve kedinin dış yapısı kontur çizgi ile gösterilmiştir. Kediye ön plana çıkarmak için kontur çizginin etkisini göstermektedir. Kontur çizgi, kedi ile arka planın ayrışmasına katkı sağlamıştır. Tonlama, kedinin tüylerinde koyu, orta tonlar olarak görülmektedir. Aynı şekilde ip yumaklarının da ışık ve gölgesini vermek için koyu, orta ve açık tonlar verilmiştir.

Doku ve Leke: Kedinin tüylerinde ve ip yumaklarında görsel (yapay) doku etkisi görülmektedir. Kedinin üzerindeki çizgilerde ve ip yumaklarının oluşturduğu gölgelerde ise lekesele etkiler kendini göstermektedir.

Renk: Siyah renk, beyaz renk, ana ve ara renkler kullanılmıştır. Kedi koyu renk tonlarında görülürken; ip yumakları ise her rengin ayrı bir şekilde kendi renginde tonlaması görülmektedir. Kırmızı ip yumağının üzerinde; açık, orta ve koyu tonlarına yer verilmiştir. Işık, sol taraftan gelmektedir ve kedinin gölgesi sağ tarafa düşmektedir. Tasarımda ip yumakları ana ve ara renkler; sarı, kırmızı, mavi, turuncu, yeşil kullanılmıştır ve kullanılmayan mor renge ise MediaCat logosunda yer verilerek tamamlanmıştır.

Üslup-Biçem: Gürbüz Doğan Ekşioğlu'nun konuyu Sürrealist bir üslup ile ele aldığı görülmektedir. Kapakta görülen illüstrasyonda; kedinin bıyığının uzantısı yumaklardan çıkan ipler ile bağlantılı olduğunu göstermesidir. Böylelikle gerçeküstü bir anlatım dili kullanılmıştır. Ele aldığı kedi ve ip yumağını ise, yalın ve gerçekçi bir biçimde en ince ayrıntısına kadar yorumlamaktadır.



Görsel 6a.

İp yumağı ve kedi, dergi kapağının tasarım düzeni

Kompozisyon: Çizimin düzeninde, merkezinde bir kedi ve kedinin etrafında renkli ip yumakları yerleştirilmiştir. Kedi çalışmanın odak noktasında durmaktadır ve bulunduğu yerden yatay bir çizgi, durduğu yerden dikey ve sırt tarafından diyagonal bir çizgi uzatıldığı kedinin üçgen bir yapının içerisine konumlandırıldığı görülmektedir. Kompozisyona yerleştirilen renkli ip yumakları, kedinin etrafına sol üst köşeden başlayıp yuvarlak bir şekil oluşturacak şekilde merkeze doğru kıvrılmaktadır. Düzlem üzerinde betimlenen ip yumaklarının, resmin sınırlarında devam ettiği hissi açık kompozisyon etkisi vermektedir.

Sonuç

Sanat ve tasarım disiplinlerinin buluştuğu bir noktada duran Gürbüz Doğan Ekşioğlu, Sürrealizmin önemli temsilcilerinden birisi olarak da Çağdaş Türk sanatında önemli bir yere sahiptir. Kedinin tanımı: estetik, özgürlük, gurur, temizlik, asil, kaprisli, huzur ve mutluluk gibi kavramlarının karşılığı olduğunu Ekşioğlu söyleşilerinde dile getirmekte, çalışmalarıyla ve uygulamaları ile eserlerini ortaya koymuş ve sanat camiasına en kapsamlı illüstrasyon örneklerini kazandırmıştır. Ekşioğlu kedileri şu şekilde ifade etmektedir: "Sanatçı ve yazarlar ne kadar bağımsızlıklarına ve özgürlüklerine düşkünseler, kedilerde o şekilde özgür hareket edebilen bağımsız canlılardır. Kediler, hassastır, gururludur; hayatını en güzel şekilde yaşayabilen tek canlıdır" diyerek kedi imgesinin önemini vurgulamış ve çoğu illüstrasyonlarında yer vermiştir. Bu araştırmada The New Yorker ve MediaCat dergilerinden her ikisinden üçer adet olmak üzere toplamda altı adet kedi imgeli kapaklar ele alınmış ve incelenmiştir.

Araştırmada, Türk Grafik Tasarım Tarihinin önemli Grafik Tasarımcılarından birisi olan Gürbüz Doğan Ekşioğlu'nun Amerika ve Türkiye'nin önemli iki dergisine yapmış olduğu kedi temalı 6 adet kapak illüstrasyonları ele alınarak değerlendirildiğinde, Türkiye'de Grafik Tasarım alanında önemli işler üreten sanatçının Amerika'nın önemli bir dergisinde kabul görmesi, takdir edilmesi ve uluslararası bir sanatçı olarak tanınması önemli bir göstergedir. Amerika ve Türkiye'de yayınlanan The New Yorker ve MediaCat dergilerinin kapaklarında illüstrasyon kullanımı ağırlıklı olarak tercih edildiği gözlenmiştir. The New Yorker dergi kapaklarında kullanılan tasarımlar, gündelik veya güncel konularla ilgilidir ve ayrıca içeriği ile ilgili bilgi verdiği görülmüştür. MediaCat dergi kapaklarında kullanılan tasarımları ise gündelik veya güncel konularla ilgili olmasının yanı sıra MediaCat dergisinin isminden yola çıkarak 2006 yılının kapak koleksiyonunu oluşturmuştur.

Dergi kapaklarında kullanılan kedili temaları görsel iletişim yönünden önemli bir unsur olmuştur. Tasarımlarda genel olarak ana tema olarak kedi imgesi kullanılmıştır ve kedi ile ilgili özellikler sorgulayıcı ve hikayeci bir anlatım dili ile izleyiciye sunulduğu görülmüştür. Tasarımlarda Ekşioğlu'nun sık kullandığı boşluk, asıl anlatılmak istenen konuyu daha net göstermesi açısından başvurduğu bir ilkedir. Tasarımlarda verilmek istenen mesajın düz anlamlarının yanı sıra metafor anlamına başvurduğu görülmüştür.

Tasarımların genelinde teknik olarak, The New Yorker dergi kapaklarında rapido kalem ile tarama ve renklendirme ise rapido mürekkebi püskürtme ile yapılmıştır. MediaCat dergi kapaklarında, karışık teknik uygulanmıştır. Bunlar; kağıt üzerine suluboya veya tuval üzerine yağlıboyadır. Kompozisyonlarının genelinde; ön-arka ilişkisi ve boşluk-doluluk ilkesine göre yerleştirilmiştir. Ayrıca kapakların genelinde, açık kompozisyon uygulanmıştır. Kedilerin konu olduğu dergi kapağı illüstrasyonları, ağırlıklı olarak merkezi kompozisyonlardan oluşmaktadır. Kompozisyonlarda; merkezde ana tema olan kedi yer alırken; yatay-dikey ve dairesel konumlandırılma daha çok dikkat çekmektedir. Oran-Orantı; büyüklük-kü-

çüklük ilişkisi, uzaklık-yakınlık ilişkisi ile genellikle kediye vurgu yapılmıştır. Tasarımların genelinde çizgi, ton, doku, leke ve renk; rahat, özgür çizgi taramalarının yanı sıra açık-orta-koyu tonların oluşturduğu valör etkisi görülmektedir. Tasarımlardaki gerçek ve görsel doku ile tekniğin vermiş olduğu yer yer lekesele etkiler dikkat çekmektedir. Renk geçişlerindeki etkiler monokrom etkisi yaratmaktadır. Çizginin ve rengin vermiş olduğu etki ile derinlik hissi verilmiştir.

Hakem Değerlendirmesi: Dış bağımsız.

Yazar Katkıları: Fikir - H.K., F.S.; Tasarım - H.K., F.S.; Denetleme - H.K., F.S.; Kaynaklar - H.K., F.S.; Materyaller- H.K., F.S.; Veri Toplanması ve/veya İşlemesi H.K., F.S.; Analiz ve/veya Yorum - H.K., F.S.; Literatür Taraması- H.K., F.S.; Yazıyı Yazan - H.K., F.S.; Eleştirel İnceleme- H.K., F.S.

Çıkar Çatışması: Yazar, çıkar çatışması bildirmemişlerdir.

Finansal Destek: Yazar, bu çalışma için finansal destek almadığını beyan etmiştir.

Peer-review: Externally peer-reviewed.

Author Contributions: Concept- H.K., F.S.; Design- H.K., F.S.; Supervision- H.K., F.S.; Resources- H.K., F.S.; Materials- H.K., F.S.; Data Collection and Processing - H.K., F.S.; Analysis and Interpretation- H.K., F.S.; Literature Search- H.K., F.S.; Writing Manuscript- H.K., F.S.; Critical Review- H.K., F.S.

Conflict of Interest: The author have no conflicts of interest to declare.

Financial Disclosure: The author declared that this study has received no financial support.

Kaynakça

- Akyüz, U. (1998). Gerçeküstü bir mizah. *Kültür Sanat/Radikal*.
- Akyüz, U. (2014). *Mizah, sanat, felsefe*. Yakından Sanat.
- Baş, B. (2014). Uzaklarda bir Ordulu: Gürbüz Doğan Ekşioğlu. *Ordu SMMM Odası*.
- Becer, E. (2010). *Modern sanat ve yeni tipografi*. Dost Kitapevi Yayınları.
- Çelik, E. & Yayan, G. H. (2021). Toplumsal olayların Gürbüz Doğan Ekşioğlu'nun sanatçı kimliğine yansımaları. *Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi*, (53).
- Öner, I. (2013). Milton Glaser ve Gürbüz Doğan Ekşioğlu'nun yaratma aşamasındaki kesişme ve ayrılma noktaları [Yüksek Lisans tezi, Yeditepe Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü].
- Salt, F. (2024). *Gürbüz Doğan Ekşioğlu'nun temaları ve kedi imgeli dergi kapaklarının tasarım açısından incelenmesi* [Yüksek Lisans tezi, KTO Karatay Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü].
- Sümer, N. (2014). *Çağdaş sanatta karşı metaforlar* [Yayımlanmamış Yüksek Lisans tezi, Gazi Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Resim Ana Sanat Dalı].

Şimşek, A. (Ed.) (2012). *Sosyal bilimlerde araştırma yöntemleri*. Erişim adresi: ekampus.anadolu.edu.tr.

Yıldırım, A. & Şimşek, H. (2013). *Sosyal bilimlerde nitel araştırma yöntemleri*. Seçkin Yayıncılık.

İnternet Kaynakça

- Haber global (HG). (2023, 2 Aralık). Kediler ve Fareler arasındaki Karışık İlişki. Erişim tarihi: 28-11-2023. <https://haberglobal.com.tr/yasam/tom-ve-jerry-gercek-oldu-iste-viral-olan-o-video-299965>
- ITURSG (2016, Şubat). Gürbüz Doğan Ekşioğlu "virgöl" sergisi. <https://www.youtube.com/watch?v=UPQK51E9RM&t=40s>.
- Kariyer net (KN). (2007). Dokuz canlı dergi: Mediacat. Erişim tarihi: 13-10-2023. <https://www.kariyer.net/kariyer-rehberi/dokuz-canli-dergi-mediacat/>
- Koçal, S. (2021, Haziran). Gürbüz Doğan Ekşioğlu, Suna Koçal ile yolculuk 14. Bölüm <https://www.youtube.com/watch?v=ChWj4wsKSLQ>.
- Köşnek, N. (2020, 28 Mayıs). The new yorker: illüstrasyonlarıyla dikkat çeken bir klasik. Erişim tarihi: 15-05-2023. <https://www.themaggar.com/the-newyorker-dergisi-kapaklari/>
- Özsan, E. (2022, 16 Kasım). Gürbüz Doğan Ekşioğlu: sanatçılar özgürlüğü seven kişilerdir. Erişim tarihi: 07-05-2023. <https://www.edebiyathaber.net/gurbuzdoganeksioglu-sanatcilar-ozgurlugu-seven-kisilerdir/>
- Sönmezşık, K. (2022, Ağustos). Bize sanattan bahset Gürbüz Doğan Ekşioğlu. <https://www.youtube.com/watch?v=MU1K-46V9m7k&t=1048s>.

Görsel Kaynakça

Görsel 1.

www.newyorker.com/magazine/1992/01/06

Görsel 2.

www.newyorker.com/magazine/1993/03/22

Görsel 3.

www.newyorker.com/magazine/2005/01/03

Görsel 4.

Fotoğraf: Funda Salt, MediaCat dergisi, Ocak 2024

Görsel 5.

Fotoğraf: Funda Salt, MediaCat dergisi, Mart 2024

Görsel 6.

Fotoğraf: Funda Salt, MediaCat dergisi, Mayıs 2024

Structured Abstract

Illustrations are visual representations that are created to make newspaper or magazine texts concrete. Turkish graphic designer Gürbüz Doğan Ekşioğlu has developed his design perspective by combining the humorous approach of caricatures with his illustrations. Ekşioğlu, who has national and international recognition, has received numerous awards. Additionally, he is well known for his works in caricatures, illustrations, and magazine cover designs. A review of the literature on Gürbüz Doğan Ekşioğlu revealed that his works with magazine covers have not been adequately examined, which constitutes the primary rationale behind this study. The aim of the current study is to serve as a reference for future studies on this subject. The study holds a unique position due to the lack of research on magazine covers. The research methodology includes interviews as qualitative research techniques, semiotics, descriptive analysis, and content analysis. The cat image is one of the recurring themes in Ekşioğlu's works. The artist has stated that the aesthetic structure and independent nature of cats are the primary reasons why artists admire them. Ekşioğlu has created 15 cat-themed cover illustrations for *The New Yorker* and *MediaCat* magazines. In this study, six of Ekşioğlu's magazine cover illustrations were analyzed and interpreted in terms of design elements such as topic, technique, line, tone, texture, stain, figure-background, composition, proportion, color, and style. Creating works using both traditional and digital techniques, Ekşioğlu addresses contemporary issues and demonstrates his sensitivity by not remaining silent on social matters.

In Gürbüz Doğan Ekşioğlu's illustrations, the style of surrealism is observed to be simple and understandable, and it is aimed to help the viewer to find the reality beyond the visible. The visuals presented are original, striking, surprising, engaging, critical, thought-provoking, and exploratory. Ekşioğlu integrates the humor and critical structure of caricature with the decorative and narrative aspects of illustration, presenting them to the audience in a unique manner. Cats are a recurring theme in Gürbüz Doğan Ekşioğlu's works. According to Ekşioğlu, the definition of a cat includes concepts such as aesthetics, freedom, pride, cleanliness, nobility, capriciousness, peace, and happiness, which he expresses in his interviews. Through his works and applications, he has produced some of the most comprehensive examples of illustration in the graphic field.

In this research, when evaluating six cat-themed cover illustrations that Gürbüz Doğan Ekşioğlu created for two significant magazines in America and Turkey, it was observed that the use of illustrations was predominantly preferred. The magazine cover illustrations featuring cats primarily consist of central compositions. The cat-themed elements used in the magazine covers have become an important aspect of visual communication. Generally, the cat image has been employed as the main theme in the designs, and the characteristics related to cats have been presented to the viewer through a narrative language. The empty spaces and flat areas seen in Gürbüz Doğan Ekşioğlu's works are a method he uses to convey the subject he wants to express more clearly. Ekşioğlu has stated that every viewer looking at his works sees the same message. The artist's place and significance in the history of graphic design have emerged upon examining his works.

The frequent use of empty space by Gürbüz Doğan Ekşioğlu is a principle he relies on to present the main subject more clearly in his designs. It has been observed that, in addition to the literal meanings of the messages intended in the designs, metaphorical meanings are also employed. Technically, in the overall designs, the cover illustrations for *The New Yorker* magazine were created using rapidograph pens for shading and coloring, while rapidograph ink was sprayed. In the *MediaCat* magazine covers, a mixed technique was applied, including watercolor on paper or oil paint on canvas. In the compositions, while the main theme, the cat, is placed at the center, horizontal, vertical, and circular arrangements draw more attention. Proportion and scale emphasize the relationship between size and distance, generally highlighting the cat. In the overall designs, line, tone, texture, stain, and color create a sense of ease, with free line shading alongside the valour effect created by light, medium, and dark tones. The real and visual textures in the designs, along with the occasional spot effects of the technique, stand out. The effects in color transitions create a monochrome effect. The impact of line and color provides a sense of depth.

Although the technique used by Gürbüz Doğan Ekşioğlu in his magazine covers is approached with a traditional drawing style, it also serves the digital age overall. His professional use of techniques, style, interpretation, and approach are influenced by the era he is in. The artist, who analyzes every detail down to the finest points, integrates this with the effects of colored ink through the shading method he employs, creating a powerful visual expression. Gürbüz Doğan Ekşioğlu occupies an important place in Contemporary Turkish art at the intersection of art and design disciplines.

An error has been made inadvertently in the conflict of interest declaration of the article titled "The mythological connections of the four sacred elements and four directions in the old Turkish belief system: The miracle motives in Velâyetnames four-doors forty stations. Art and Interpretation, 44, 68-78. 10.47571/sanatyorum.1509587" published in the 2024 issue 44 of the Sanat ve Yorum Dergisi, and it needs to be updated as follows.

Conflict of Interest: "The author of this article is also the editor-in-chief of this journal. This situation is considered to be a relationship that may create a conflict of interest. In order to ensure an impartial and transparent refereeing process, the refereeing and publication decision regarding this article was carried out by the guest editor assigned to the journal. The guest editor was appointed by the Atatürk University Coordinatorship of Scientific Journals Office. Blind refereeing was applied during the evaluation of the article and the author's editorial position was not disclosed to the referees. In addition, all stages of this process were managed in accordance with the journal's ethical rules and international ethical guidelines such as COPE and ICMJE in order to prevent conflicts of interest."



Issue 45 Reviewers List

45. Sayı Hakem Listesi

Bu Sayıda Emeği Geçen Hakemler/ Those Who Contributed in This Issue

- Prof. Dr. Ali Osman ALAKUŞ (Dicle Üniversitesi)
 Prof. Dr. Çiğdem KILIÇ (Haliç Üniversitesi)
 Prof. Dr. Eylem TATAROĞLU (Başkent Üniversitesi)
 Prof. Dr. Funda ALTIN (Ordu Üniversitesi)
 Prof. Dr. Funda KURAKAÇICI (Karadeniz Teknik Üniversitesi)
 Prof. Dr. Hacer Nurgül BEĞİÇ (İzmir Demokrasi Üniversitesi)
 Prof. Dr. Hilal SURAT (Artvin Çoruh Üniversitesi)
 Prof. Dr. Simber Rana ATAY (Dokuz Eylül Üniversitesi)
 Prof. Dr. Simgе ÖZER PINARBAŞI (İstanbul Üniversitesi)
 Prof. Dr. Uğurcan AKYÜZ (Toros Üniversitesi)
 Prof. Açelya Betül GÖNÜLLÜ (Düzce Üniversitesi)
 Prof. Aydın AYAN (Fatih Sultan Mehmet Vakıf Üniversitesi)
 Prof. Birsен ÇEKEN (Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi)
 Prof. Fatma ÖZTÜRK (Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi)
 Prof. Mehmet Fatih KARAGÜL (Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi)
 Prof. Ümit AYDOĞDU (Anadolu Üniversitesi)
 Prof. Yusuf KEŞ (Süleyman Demirel Üniversitesi)
 Doç. Ahmet TÜRE (Trabzon Üniversitesi)
 Doç. Azize Reva BOYNUKALIN (Sinop Üniversitesi)
 Doç. Dr. Ayşegül TEREÇİ (Necmettin Erbakan Üniversitesi)
 Doç. Dr. Azize Melek ÖNDER (Necmettin Erbakan Üniversitesi)
 Doç. Dr. Hakan BAĞCI (Kocaeli Üniversitesi)
 Doç. Dr. Mehmet Fatih YELMEN (Ordu Üniversitesi)
 Doç. Dr. Nevin AYDUSLU (Atatürk Üniversitesi)
 Doç. Dr. Uğur YILMAZ (Aksaray Üniversitesi)
 Doç. Dr. Yusuf Ziya HALEFOĞLU (Çukurova Üniversitesi)
 Doç. Ebru Ceren UZUN UYSAL (Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi)
 Doç. Eda ÖZ ÇELİKBAŞ (Karabük Üniversitesi)
 Doç. Funda SUSAMOĞLU ERTÜRK (Hacettepe Üniversitesi)
 Doç. Kamuran Özlem SARNIÇ (Akdeniz Üniversitesi)
 Doç. Leman KALAY (Çukurova Üniversitesi)
 Doç. Mehmet GÖKTEPE (Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi)
 Doç. Memduha CANDAN GÜNGÖR (Dokuz Eylül Üniversitesi)
 Doç. Metin KAR (Kocaeli Üniversitesi)
 Doç. Ömer Emre YAVUZ (Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi)
 Doç. Yusuf PARLAK (Düzce Üniversitesi)
 Dr. Öğr. Üyesi Mevlüt Anıl FİDAN (Malatya Turgut Özal Üniversitesi)
 Dr. Öğr. Üyesi Rıza Tan Buğra ÖZER (Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi)
 Dr. Öğr. Üyesi Tuna TAŞDEMİR (Malatya Turgut Özal Üniversitesi)
 Dr. Öğr. Üyesi Zeynep GÜRLER (Düzce Üniversitesi)

