

# USVED

ULUSLARARASI SANAT VE ESTETİK DERGİSİ  
*INTERNATIONAL JOURNAL OF ART AND AESTHETICS*

## Editör

Dr. Nazan Oskay

## Editör Yardımcıları

Dr. Eylem Güzel

Dr. Birgül Alıcı



# SANAT ve ESTETİK

Yıl: 2026 | Sayı: 17  
ISSN: 2667-4815

## EDİTÖR

Dr. Nazan OSKAY

## EDİTÖR YARDIMCILARI

Dr. Eylem GÜZEL | Dr. Birgül ALICI

*Sanat ve Estetik Dergisi (International Journal of Art and Aesthetics)*, uluslararası hakemli bir dergi olup yılda iki sayı yayımlanmaktadır. Gerektiğinde özel veya ek sayılar da çıkarılabilir. Dergi, sanatın tüm disiplinleri ile sosyal bilimlerin sanat ve estetik alanlarıyla ilişkili disiplinlerarası çalışmalara yönelik özgün akademik yazıları yayımlamayı amaçlamaktadır. Bu bağlamda dergide özgün bilimsel makaleler, çeviriler, çeviri-yazılar, röportajlar, kitap-makale-sempozyum-panel ve bilimsel etkinlik tanıtım yazıları ile nekroloji metinleri yayımlanmaktadır. Ayrıca, sunulduğu yer, toplantı ve tarih bilgileri belirtilmek ve başka bir yerde yayımlanmamış olmak koşuluyla sempozyum bildirimleri de yayımlanabilir. Bu tür yayınlardan doğabilecek her türlü sorumluluk yazara aittir. Dergiye yayımlanmak üzere gönderilen yazıların basım ve yayın hakları, yazının yayımlanması ile birlikte dergiye devredilmiş sayılır. Söz konusu yazılar, dergi yönetiminden izin alınmaksızın başka bir yayın organında yayımlanamaz, çoğaltılamaz ve kaynak gösterilmeden kullanılamaz.

Uluslararası Sanat ve Estetik Dergisi, yayımlanan içerikleri çeşitli mecralarda paylaşma hakkına sahiptir. Dergiye gönderilen yazılardan kaynaklanabilecek her türlü yasal, hukuki, ekonomik ve etik sorumluluk, yazının yayımlanmış olsa dahi tamamen yazara aittir; dergi bu konularda herhangi bir yükümlülük kabul etmez. Derginin yayın dili Türkçe ve İngilizce'dir. Bununla birlikte, diğer dillerde gönderilen yazılar da hakem değerlendirmesine tabi tutulur ve hakemler tarafından yayımlanmasının uygun görüldüğü durumlarda dergide yayımlanabilir.

## **EDİTÖR YAZISI EDITOR'S NOTE**

Sanatın tarihsel süreç içerisinde sürekli dönüşen yapısı, teorik ve pratik alanda çok katmanlı bir yapının ortaya çıkmasına zemin hazırlamıştır. Bu durum, birçok disiplinin kapsamını ve estetik anlayışını yeniden şekillendirirken, sanatın anlamlandırılma biçimlerine de yeni boyutlar kazandırmıştır. Bu nedenle günümüzde sanat, salt estetik bir deneyim sunan bir alan olmaktan öte, eleştirel düşüncüyü besleyen ve disiplinlerarası etkileşimlere zemin hazırlayan dinamik bir yapıya sahiptir. Bu bağlamda, sanatın değişen evreni, sanatçıların üretim süreçlerini ve izleyicilerin eserlerle kurduğu ilişkiyi yeniden tanımlamaya devam etmektedir. Bu durum, akademik çalışmaların disiplinlerarası bir karakter kazanmasına katkı sağlarken, aynı olgunun farklı kuramsal, kültürel ve metodolojik yaklaşımlar çerçevesinde ele alınmasına da olanak tanımıştır. Özellikle sanat ve estetik alanında, çoğul okuma biçimlerinin ön plana çıkması, araştırmacıların eserleri farklı bağlamlar içerisinde değerlendirmelerine ve yeni yorum alanları geliştirmelerine imkân sağlamaktır.

Tüm bu süreçlerin beraberinde getirdiği değişim ve yenilikler, teori ve pratik düzlemde farklı alanlardan araştırmacıların bir araya gelmesine ve disiplinlerarası, eklektik üretimlerin artmasına zemin hazırlamıştır. Bu etkileşim, bilgi üretiminin sınırlarını genişletirken yeni bakış açıları ve araştırma yöntemlerinin gelişmesine de katkıda bulunmuştur. Bu kapsamda, *Haziran 2026* sayımızda yayımlanmak üzere kabul edilen 17 farklı çalışma, söz konusu yaklaşımın somut yansımalarını ortaya koymakta; sanat alanındaki güncel tartışmalara farklı kuramsal ve metodolojik perspektiflerden katkı sunmaktadır.

Yeni sayımızın bilim, sanat ve estetik alanlarında çalışmalarını sürdüren araştırmacılara katkı sunmasını diliyoruz; Bu sayımızın vücut bulmasına katkı sunan değerli yazarlarımıza, titiz değerlendirmeleriyle sürece destek veren hakemlerimize ve editör kurulu üyelerimize teşekkürlerimizi sunuyoruz.

**Dr. Nazan OSKAY**  
**Editör Editor**

**EDİTÖR EDITOR**

**Dr. Nazan OSKAY**



**EDİTÖR YARDIMCILAR EDITORIAL ASSISTANTS**

**Dr. Eylem GÜZEL**

**Dr. Birgül ALICI**



**ALAN EDİTÖRLERİ FIELD EDITORS**

**ANTROPOLOJİ**  
*ANTHROPOLOGY*

**Dr. Fadime SUATA ALPARSLAN**  
İstanbul University

**EĞİTİM BİLİMLERİ**  
*EDUCATIONAL SCIENCES*

**Dr. Muhammet ZİNCİRLİ**  
Fırat University

**EL SANATLARI**  
*HANDCRAFTS*

**Dr. Zeynep BALKANAL**  
Bolu Abant İzzet Baysal University  
**Dr. Elif AKSOY**  
Fırat University

**FOTOĞRAF**  
*PHOTOGRAPH*

**Dr. Nadir BUÇAN**  
Van Yüzüncü Yıl University

<b>GASTRONOMİ VE MUTFAK SANATLARI</b> <i>GASTRONOMY AND CULINARY ARTS</i>	<b>Dr. Serkan POLAT</b> İstanbul Medeniyet University
<b>GÖRSEL İLETİŞİM TASARIM</b> <i>VISUAL COMMUNICATION DESIGN</i>	<b>Dr. M. Gökhan GENEL</b> Yalova University
<b>GÖSTERGE BİLİM</b> <i>SEMIOTICS</i>	<b>Dr. Sezgin DEMİR</b> Fırat University
<b>GÖRSEL SANATLAR EĞİTİMİ</b> <i>VISUAL ARTS EDUCATION</i>	<b>Dr. Metin UÇAR</b> Kastamonu University
<b>GRAFİK TASARIMI</b> <i>GRAPHIC DESIGN</i>	<b>Dr. Fatih ÖZDEMİR</b> İnönü University <b>Dr. Emel KORU YAKUPOĞLU</b> Yalova University
<b>HEYKEL</b> <i>SCULPTURE</i>	<b>Dr. Natic ALİYEV</b> Azerbaijan State Academy of Arts
<b>İÇ MİMARLIK</b> <i>INTERIOR ARCHITECTURE</i>	<b>Dr. Ali AKÇAOVA</b> Selçuk University
<b>AKSESUAR TASARIMI</b> <i>ACCESSORY DESIGN</i>	<b>Dr. Usama Abdulrahman ABDULALEEM</b> Egypt Helwan University
<b>KÜLTÜR VARLIKLARINI KORUMA VE ONARIM</b> <i>CULTURAL HERITAGE CONSERVATION AND RESTORATION</i>	<b>Dr. Berna ÇAĞLAR</b> Ankara Hacı Bayram Veli University
<b>MİMARLIK</b> <i>ARCHITECTURE</i>	<b>Dr. Deniz DEMİRARSLAN</b> Kocaeli University
<b>MOZAİK VE VİTRAY SANATI</b> <i>MOSAIC AND STAINED GLASS ART</i>	<b>Dr. Limüna AKBAROVA</b> Azerbaijan State Academy of Arts

<b>MÜZİK</b> <i>MUSIC</i>	<b>Dr. Süleyman Cem ŞAKTANLI</b> Alanya Alaaddin Keykubat University
<b>PEYZAJ MİMARLIĞI</b> <i>LANDSCAPE ARCHITECTURE</i>	<b>Dr. Meltem Yağmur WALLACE</b> Ege University
<b>PLASTİK SANATLAR</b> <i>PLASTIC ARTS</i>	<b>Dr. Burcu PEHLİVAN</b> Beykent University <b>Dr. Meltem DURNA ZEREK</b> Van Yüzüncü Yıl University
<b>SAHNE SANATLARI</b> <i>PERFORMING ARTS</i>	<b>Dr. Atilla Emre KESKİN</b> Van Yüzüncü Yıl University
<b>RESİM</b> <i>PAINTING</i>	<b>Dr. Hakan ARIKAN</b> Van Yüzüncü Yıl University
<b>SANAT FELSEFESİ</b> <i>PHILOSOPHY OF ART</i>	<b>Dr. Vedat ÇELEBİ</b> Erciyes University
<b>SANAT PSİKOLOJİSİ</b> <i>PSYCHOLOGY OF ART</i>	<b>Dr. Sultan OKUMUŞOĞLU</b> Lefke Avrupa University
<b>SANAT SOSYOLOJİSİ</b> <i>SOCIOLOGY OF ART</i>	<b>Dr. Zafer DURDU</b> Muğla Sıdkı Kocaman University
<b>SANAT TARİHİ-ARKEOLOJİ</b> <i>ART HISTORY-ARCHAEOLOGY</i>	<b>Dr. Yalcın KARACA</b> Van Yüzüncü Yıl University
<b>SERAMİK VE CAM TASARIMI</b> <i>CERAMIC AND GLASS DESIGN</i>	<b>Dr. Mine Ülkü ÖZTÜRK</b> Necmettin Erbakan University <b>Dr. Canan GÜNEŞ</b> Kütahya Dumlupınar University
<b>SİNEMA</b> <i>CINEMA</i>	<b>Dr. Cengiz ASİLTÜRK</b> Beykent University

<b>TEKSTİL TASARIMI VE SANATLARI</b> <i>TEXTILE DESIGN AND ARTS</i>	<b>Dr. S. Tuğba ARABALI KOŞAR</b> Çukurova University <b>Dr. F. Yelda GEZİCİOĞLU</b> Tarsus University
<b>TÜRK-İSLAM SANATLARI</b> <i>TURKISH-ISLAMIC ARTS</i>	<b>Dr. Mert AĞAOĞLU</b> Sakarya University
<b>YABANCI DİL UZMANI</b> <i>FOREIGN LANGUAGE SPECIALIST</i>	<b>Dr. Ömer AYDINLIOĞLU</b> Sivas Cumhuriyet University
<b><u>GRAFİK TASARIM VE DİZGİ</u></b> <i>GRAPHIC DESIGN AND TYPESETTING</i>	
<b>Öğr. Gör. Hamid Alioğlu MAHARRAMOV</b> Nakhchivan State University <b>Dr. Emel KORU YAKUPOĞLU</b> Yalova University	
<b><u>YAYIN KURULU</u> EDITORIAL BOARD</b>	
Dr. Can Mehmet HERSEK	Başkent University - Ankara / Türkiye
Dr. Erhan Vecdi KÜÇÜKERBAŞ	Ege University - İzmir / Türkiye
Dr. Hamza GÜNDOĞDU	Sakarya University - Sakarya / Türkiye
Dr. Melek GÖKAY	Necmettin Erbakan University - Konya / Türkiye
Dr. Orhan CEBRAİLOĞLU	Selçuk University - Konya / Türkiye
Dr. Nehat BEGİRİ	Tetova University - Tetova / Macedonia
Dr. Serap BUYURGAN	Başkent University - Ankara / Türkiye
Dr. Zeki TAŞTAN	Yüzüncü Yıl University - Van / Türkiye
Dr. Aygül AYKUT	Erciyes University - Kayseri / Türkiye
Dr. Afet ASLANOVA	Azerbaijan State Fine Arts University - Bakü / Azerbaijan
Dr. Abaz DİZDAROVİÇ	International University of Novi Pazaru - Sarajevo / Bosnia and Herzegovina

Dr. Mustafa Cevat ATALAY	Gaziantep University - G. Antep / Türkiye
Dr. Galina MİSKİNIENE	Vilnius University - Vilnius / Lithuanian
Dr. Meltem KATIRANCI	Gazi University - Ankara / Türkiye
Dr. Özcan BAYRAK	Fırat University - Elâzığ / Türkiye
Dr. Ljubica Jovic KNEZEVIC	University of Art in Belgrade - Belgrad / Serbia
Doç. Dr. Burcu PEHLİVAN	Beykent University - İstanbul / Türkiye
Dr. Üyesi Fahrettin GEÇEN	İnönü University - Malatya / Türkiye
Dr. Gökçen ŞAHMARAN CAN	Yüzüncü Yıl University - Van / Türkiye
Dr. Üyesi Seyhan MERCAN KALAYCI	Yüzüncü Yıl University - Van / Türkiye
Dr. Ahmet Turan SİNAN	Fırat University - Elâzığ / Türkiye
Dr. Aziz COŞKUN	Bitlis Eren University - Bitlis / Türkiye
Dr. Neslihan DİLDAŞ DİNÇ	Bitlis Eren University - Bitlis / Türkiye
Dr. Shukhrat ABDUMALİKOV	Uzbekistan State of Art University - Taşkent / Uzbekistan
<b>DANIŞMA KURULU</b> <i>ADVISORY BOARD</i>	
Dr. Arif AZİZ	Azerbaijan State Fine Arts University - Bakü / Azerbaijan
Dr. Aslı YAZICI	Bartın University - Bartın / Türkiye
Dr. Alaybey KAROĞLU	Çankırı Karatekin University - Çankırı / Türkiye
Dr. Anastassiya GOLOVNIJA	Belarus State Art University - Minsk / Belarus
Dr. Adnan TEPECİK	Başkent University - Ankara / Türkiye
Dr. Ahmet Kâmil CİHAN	Erciyes University - Kayseri / Türkiye
Dr. Ahmet Ali BAYHAN	Ordu University - Ordu / Türkiye
Dr. Ata Yakup KAPTAN	Ondokuz Mayıs University - Samsun / Türkiye
Dr. Bilal MAKLED	Egypt Helwan University - Kahire / Egypt
Dr. Fuat SALAYEV	Azerbaijan State Academy of Arts - Baku / Azerbaijan
Dr. Kazim HADZİMEJLİC	Academy of Fine Art Sarajevo - Sarajevo / Bosnia and Herzegovina
Dr. Mustafa BULAT	Atatürk University - Erzurum / Türkiye

Dr. Hüseyin ELMAS	Gazi University - Ankara / Türkiye
Dr. Meliha YILMAZ	Gazi University - Ankara / Türkiye
Dr. Natic ALİYEYEV	Azerbaijan State Academy of Arts - Baku / Azerbaijan
Dr. Mehmet Nuri GÖMLEKSİZ	Fırat University - Elâzığ/Türkiye
Dr. Serap BUYURGAN	Başkent University - Ankara / Türkiye
Dr. Serdar YAVUZ	Fırat University - Elâzığ / Türkiye
Dr. İbrahim Yavuz YÜKSELSİN	Dokuz Eylül University - İzmir / Türkiye
Dr. İsmail AYTAÇ	Fırat University - Elâzığ / Türkiye
Dr. Yüksel GÖĞEBAKAN	İnönü University - Malatya / Türkiye
Dr. Melinda KOSTELAC	Rijeka University - Rijeka / Croatia
<b><u>YURT DIŞI TEMSİLCİLERİ</u></b> <i>FOREIGN REPRESENTATIVES</i>	
Dr. Nehat BEGİRİ	Tetova University - Tetova / Macedonia
Dr. Ljubica Jocić KNEZEVIĆ	University of Art in Belgrade - Belgrad / Serbia
Dr. Melinda KOSTELAC	Rijeka University - Rijeka / Croatia
Dr. Limuna AKBAROVA	Azerbaijan State Academy of Arts / Azerbaijan
Dr. Usama Abdulrahman ABDULALEEM	Helwan University / Egypt
<b><u>TARANDIĞI İNDEKSLER</u></b> <i>INDEXES IN WHICH IT IS INCLUDED</i>	
EBSCO ERIH PLUS Index Copernicus RESEARCH BIBLE CiteFactor ISAM (İslam Araştırmaları Merkezi) HINDEX ESJI (Eurasian Scientific Journal Index) I2OR (International Institute of Organized Research)	

## İÇİNDEKİLER - CONTENTS

### Araştırma Makalesi - Research Article

12.-15. yüzyıllarda Anadolu’da Minarelerde Görülen Bir Süsleme Tekniği: Sırlı Tuğla  
Ayşen ÇAM – Serap SAVAŞ IŞIKHAN.....1-26

---

### Araştırma Makalesi - Research Article

Sinoptikon Kavramı Bağlamında The Truman Show  
Sema Nur KARADENİZ .....27-50

---

### Araştırma Makalesi - Research Article

Çağdaş Seramik Sanatında Deneysel Yaklaşımlar Bağlamında Caroline Harrius ve Nicole Mclaughlin Okumaları  
Rasim BAĞIRLI.....51-67

---

### Araştırma Makalesi - Research Article

Kadim Simgeler, Modern İzler: Göbeklitepe’nin Ekslibris Sanatına Yansımaları  
Zeliha KAYAHAN - Naile ÇEVİK.....68-79

---

### Araştırma Makalesi - Research Article

Renklerin Varlıkta Açığa Çıkışı: Arif Aziz’in Sanat Eserlerinde Estetik ve Ontolojik İnceleme  
Etibar NAZAROV - Bilge ŞENGÜL - Tahir ÇELİKBAĞ .....80-100

---

### Araştırma Makalesi - Research Article

Kumaş Yüzeyi Oluşturmada Deneysel Bir Yaklaşım Olarak Şırınga ile Boyama Tekniği  
Sema ÖZHAN.....101-127

---

### Araştırma Makalesi - Research Article

Anselm Kiefer’in Sanatında Yas ve Melankolinin İzleri  
Yasemin YILMAZ .....128-145

---

**Araştırma Makalesi - Research Article**

Mekanikten Yazılım'a: Sahne Tasarımında Yeni Nesil Yaklaşımlar

Mine BOZDAĞ - Sefa ÇELİKSAP.....146-160

**Araştırma Makalesi - Research Article**

Platon ve Aristoteles'in Sanat Kuramları Bağlamında Müzik Sanatında Mimesis Problemi

Yıldırım Onur ERDİREN - A. İlteber DURMUŞ.....161-172

**Araştırma Makalesi - Research Article**

Görsel Hiyerarşinin Algısal Dinamikleri: M. C. Escher Baskıları Üzerine Grafik Tasarım Analizi

Göknur SÖZÜNERİ .....173-188

**Araştırma Makalesi - Research Article**

Konfüçyen Güney Kore'nin Kültürel Evrimi ve K-Pop'un Küresel Yükselişi

Aytekin ÇELİK .....189-207

**Araştırma Makalesi - Research Article**

Düşünce Eylemi Olarak: Kullanım Nesnelerinde İşlev ve Anlam Bozumu

Eda Seda TOSUN - Aysun ALTUNÖZ.....208-223

**Araştırma Makalesi - Research Article**

Resimsel Kompozisyonun Sinemadaki Karşılığı: Plan Sekans Estetiği

Sefa ÇELİKSAP.....224-248

**Araştırma Makalesi - Research Article**

MEB 2025 Görsel Sanatlar Öğretim Programı: Tematik Bir Analiz

Gülbin ZEREN NALINCI - Şenay YAPICI.....249-264

**Derleme Makalesi - Review Article**

Seramik Yüzeylerde Yapay Doku Oluşturma Yöntemleri: Baskı (Mühür) Ve Sgraffito (Kazıma)

Tekniklerinin Karşılaştırmalı Analizi

Bilgehan KAYA.....265-283

**Araştırma Makalesi - Research Article**

Çağdaş Türk Resminde Rastlantısallık Üzerine İnşa Biçimleri

Günay Sıla ELMAS - Meliha YILMAZ.....284-300

---

**Araştırma Makalesi - Research Article**

The Brood (1979) ve Nightbitch (2024) Filmlerinde Anneliğin Canavarlaşması: Feminist Film Kuramı  
Bağlamında Karşılaştırmalı Bir Analiz

Sevin YAMAN - Sabire SOYTOK .....301-322

---



## 12.-15. YÜZYILLARDA ANADOLU'DA MİNARELERDE GÖRÜLEN BİR SÜSLEME TEKNİĞİ: SIRLI TUĞLA

Ayşen ÇAM\* ; Serap SAVAŞ IŞIKHAN\*\*

Sorumlu yazar Corresponding Author: camaysen10@gamil.com

### Özet

12.-15. yüzyıllar arasında Anadolu, Selçuklu, Beylikler ve erken Osmanlı dönemlerinin mimari birikimini aynı coğrafyada buluşturan zengin bir kültürel ortam sunmuştur. Bu dönemlerde mimarinin en dikkat çekici unsurlarından biri, kent silüetlerini belirgin biçimde etkileyen minareler ve bu minarelerde uygulanan çeşitli süsleme teknikleridir. Tuğla mimarisinin gelişmesiyle birlikte ortaya çıkan sırlı tuğla süslemesi, Anadolu'da özellikle Selçuklu etkisinin yoğun hissedildiği merkezlerde yaygınlaşmış, estetik olduğu kadar teknik bir işçilik de gerektiren önemli bir dekoratif yöntem hâline gelmiştir. Bu çalışmayla Anadolu Selçukluları döneminden Beylikler dönemine kadar geçen sürede sırlı tuğla süsleme tekniğinin çeşitlendiği formalist bir yöntem kullanılarak kaydedilmiş ve 12.-15. yüzyıllarda Anadolu'da minarelerde kullanılan bu tekniğin kökeni, uygulama yöntemleri, bölgesel örnekleri ve mimari anlamdaki işlevi ele alınarak, bu özgün dekorasyon tarzının Anadolu mimarisindeki yeri belirlenmeye çalışılmıştır. Yapıların güncel fotoğrafları çekilerek, zaman içerisinde geçirmiş oldukları değişimler tespit edilmiştir. Ayrıca çalışmada, Anadolu Selçuklu dönemine ait minarelerde yaygın kullanılan sırlı tuğla düzenlemelerinin "procreate programı" üzerinden çizimleri yapılmıştır.

**Anahtar kelimeler:** Minare, Sırlı Tuğla, Anadolu Selçuklu Minareleri, Seramik, Çini.

\* Dr. Öğr. Üyesi, Süleyman Demirel Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakülte, Seramik ve Cam Bölüm, ORCID:0000-0003-3830-3253, camaysen10@gamil.com

\*\* Dr. Öğr. Üyesi, Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakülte, Geleneksel Türk Sanatları Bölümü, ORCID: 0000-0001-9224-5256, serap.isikhan@deu.edu.tr

## 12.-15. YÜZYILLARDA ANADOLU'DA MİNARELERDE GÖRÜLEN BİR SÜSLEME TEKNİĞİ: SIRLI TUĞLA

### A GLAZED BRICK DECORATION TECHNIQUE OBSERVED ON MINARETS IN ANATOLIA BETWEEN THE 12TH AND 15TH CENTURIES

#### Abstract

Between the 12th and 15th centuries, Anatolia brought together the architectural traditions of the Seljuk, Beylik, and early Ottoman periods within a shared geographical setting, thereby offering a rich and multilayered cultural environment. One of the most striking architectural elements of this period was the minaret, which prominently shaped the urban skyline, along with the various decorative techniques applied to its surfaces. With the development of brick architecture, glazed brick ornamentation emerged as a technique that became widespread particularly in regions where Seljuk influence was strong. This method, which required both aesthetic sensibility and technical craftsmanship, evolved into a significant decorative practice. This study documents the diversification of glazed brick ornamentation from the Anatolian Seljuk period to the era of the Beyliks and seeks to identify the place of this technique in Anatolian architecture by examining its origins, methods of application, regional examples, and architectural functions as observed on minarets between the 12th and 15th centuries. Contemporary photographs of the structures were taken to determine the alterations they have undergone over time. In addition, common glazed brick patterns found on minarets from the Anatolian Seljuk period were redrawn using the Procreate program as part of the documentation process.

**Keywords:** Minaret, Glazed Brick, Anatolian Seljuk Minarets, Ceramics, Tile.

#### Giriş

Tuğlanın tarihsel kullanımına ilişkin ilk örnekler, coğrafi koşulların zorunlu kıldığı pratik ihtiyaçlara dayanarak ortaya çıkmıştır. Zamanla bu işlevsel malzeme, estetik amaçlarla da tercih edilmeye başlanmış ve sıvasız tuğlaların farklı düzenlemelerle yerleştirilmesi sonucu, duvar yüzeylerinde çeşitli dekoratif etkiler elde edilmiştir. Yakın Doğu'nun temel yapı malzemelerinden biri olarak kabul edilen tuğlanın bu bölgedeki gelişimi hakkında çeşitli görüş ayrılıkları olsa da genellikle Horasan ve Türkistan bölgelerinde geliştirildiği düşünülmektedir. Anadolu'da tuğlanın kullanımı ise 12. yüzyılın ikinci yarısında, özellikle Selçukluların Anadolu'ya gelmesi ve imar faaliyetlerine başlamasıyla yaygınlaşmıştır. Bu dönem, aynı zamanda Anadolu'da çeşitli cami yapılarının inşa edilmeye başlandığı bir sürece denk gelmektedir.

Anadolu'da inşa edilen erken dönem camilerin çoğunda minare bulunmazken, 1166 tarihli Harput Ulu Cami, 1205-1206 yıllarına tarihlenen Kayseri Ulu Cami ve 12. yüzyıla tarihlenen Konya Hoca Hasan Mescidi gibi yapıların tuğladan inşa edilen minareleri, minarenin Anadolu'ya Selçuklular ile birlikte geldiğini göstermektedir (Kuban, 2009, s. 82). 12. yüzyılın ortalarından itibaren Anadolu'nun çeşitli bölgelerinde farklı cami ve minare türleri inşa edilmiştir. Bu çeşitliliğin artmasında

## 12.-15. YÜZYILLARDA ANADOLU'DA MİNARELERDE GÖRÜLEN BİR SÜSLEME TEKNIĞİ: SIRLI TUĞLA

Büyük Selçuklu, Gazneli, Karahanlı gibi Türk Devletlerinin çeşitli formlarda minare yapıları inşa etmesinin ve kültürel birikiminin etkisi bulunmaktadır. Karahanlılar, Gazneli ve Büyük Selçuklular dönemine ait tuğla ile yapılmış farklı minareler yapılarına Kalan Minaresi, Sultan Mesud III. Minaresi, Damgan Cami Minaresi örnek olarak verilebilir. Günümüzde kullandığımız minare yapısı bu devletlerin minare örneklerin bir sentezi olarak son şeklini almıştır (Kılıçoğlu, 2025, s. 41).

Anadolu'da mevcut olan siyasi çeşitlilik ve ülkenin içindeki karmaşık durum, bu yapıların mimari çeşitliliğini etkileyen başlıca faktörler arasında yer almıştır (Kuban, 2009, s. 275). Selçuklu dönemi minarelerinin genel tasarımı, camiden bağımsız olarak düşünülmüş, ancak yapının bütünleyici bir unsuru olarak sonradan eklenmiş bir nitelik sergilemektedir. Güneydoğu Anadolu bölgesindeki minareler, Irak ve Suriye minare geleneği ile benzerlik gösterirken, Anadolu genelinde İran etkisinin daha baskın olduğu gözlemlenmektedir (Kuban, 2009, s. 277).

Yazıda belgeleme yöntemi kullanılarak, gerek mimarlık tarihi çalışmalarına gerekse koruma-restorasyon uygulamalarına, tekniğin doğru aktarılması, tanımlanması ve örneklerinin gelecek kuşaklara aktarılması hedeflenmiştir. Çalışmanın sınırları ise 12. yüzyıldan 15.yüzyıl ilk yarısına kadar Anadolu Selçukluları ve Beylikler dönemi yapılarında, özellikle minarelerde görülen sırlı tuğla tekniği ile belirlenmiştir. Söz konusu yüzyıllarda sırlı tuğlanın yapı ve süsleme unsuru olarak kullanımı seçilen bazı yapılar özelinde incelenmiştir. Sırlı tuğla tekniği hem teknolojik hem de sanatsal özellikleri bakımından Anadolu'da sivil ve dini mimari olmak üzere çeşitli yapılarda karşımıza çıkmaktadır. Özellikle minareleri kuşatan sırlı tuğla uygulaması desen ve kompozisyonlarıyla oldukça dikkat çekicidir. Bu sebeple çalışma uygulamacı bakış açısıyla değerlendirilip sunulmuştur.



**Görsel 1.** Aksaray Ulu Cami, minare kaidesi düz örgü.



**Görsel 2.** Kırşehir Cacabey Medresesi, minare detayı.

### Sırlı Tuğla Tekniği

Mimari yapıların temel yapı malzemelerinden biri olan tuğla, farklı bölgelerde çeşitli amaçlar için farklı uygulama yöntemleriyle kullanılmıştır. Tuğla yapımında kullanılan hammaddeler, üretim teknikleri ve tuğlanın yapı malzemesi olarak kullanımı, bölgesel ve dönemsel farklılıklar göstermektedir. Bu nedenle, tuğlanın yapı malzemesi olarak kullanımına ilişkin çalışmalarda, malzemenin fiziksel ve mekanik özelliklerinin yanı sıra, tarihsel ve kültürel durumları da incelenmektedir. Tarihsel araştırmalar ve arkeolojik kazılar, tuğlanın üretim ve kullanım yöntemlerine

## 12.-15. YÜZYILLARDA ANADOLU'DA MİNARELERDE GÖRÜLEN BİR SÜSLEME TEKNİĞİ: SIRLI TUĞLA

dair önemli bilgilere yer vermektedir. Bu çalışmaların birçoğu, tuğlanın yapı malzemesi olarak seçilmesinde daha çok bölgenin coğrafi ve iklim koşullarının etkili olduğunu göstermektedir (Kuban, 2002, s. 180).

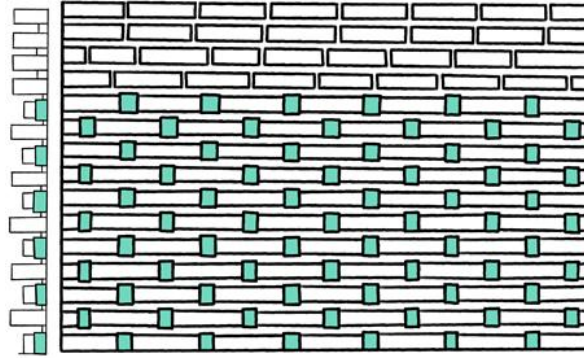
Tarihi süreç içerisinde Anadolu'da insanların önce kerpiç kullandıkları daha sonra bu malzemenin pişirilmesiyle, tuğla elde ettikleri bilinmektedir. Kerpiç kullanımı sadece yapısal olarak tercih edilirken tuğla hem yapısal hem de süsleme amacıyla kullanılmıştır. Ayrıca iklim koşullarına karşı yapıların dayanıklılığını artırma isteği de tuğla kullanımında etkili olmuştur.

Genel olarak yapılan araştırmalara bakıldığında tuğlaların, nehir yataklarında taşınıp biriken, bol kumlu bir toprak türünden elde edildiği anlaşılmaktadır. Tuğla yapımında kullanılan bu toprakların demir oksit oranı çok yüksek, fırın derecesi düşüktür ve literatürde ikincil toprak olarak adlandırılır. Toprağın içerisindeki demir oksit oranına bağlı olarak gri veya sarı renginden kırmızıya giden bir renk çeşitliliğine sahiptir (Bakırer, 1981, s. 3).

Tuğla üretiminde gerçekleşen ilk gelişme, fırınlamanın kolaylaştırılması amacıyla tuğla boyutlarının küçültülmesi olmuştur. Tuğla kullanımında gerçekleşen ikinci önemli gelişme ise, tuğlaların kullanılacakları bölümlere özgü bir şekilde biçimlendirilmesi olmuştur. Tuğla örgülerde, birim tuğlalar kullanılır ve biçimleri sabittir, örgü süreç içerisinde aşamalı olarak şekillenir. Tuğlalar, tam, yarım ve minare tuğlaları olarak gruplandırılır. Tam tuğlalar, sabit olarak kare şeklindedir. Yarım tuğlalar, her zaman dikdörtgen şeklinde olurken minare tuğlaları ise, dışa bakan yüzeyleri dış bükey olacak şekilde ve arkaya doğru pahlı olarak üretilir. Boyutları ise yapılacak örgü türüne göre değişmekte ve aynı minareden birden farklı boyutta minare tuğlası kullanılabilir (Bakırer, 1981, s. 43). Tuğla kaplamada ise, geometrik düzenleme ve örgünün niteliğine bağlı olarak tuğlalar kesilir. Bu nedenle tuğlanın biçimi her düzenlemede değişkenlik gösterir (Bakırer, 1981, s. 203).

Sırlı tuğla ve sırsız tuğlayı birbirinden ayıran en büyük özellik sırlı tuğlaların dışa bakan ön yüzlerinin şeffaf ya da opak bir sır ile renkli ya da renksiz olarak sırlanmasıdır. Boyut olarak iki tuğla türünün de boyutları aynıdır. Genel olarak çini ve sırlı tuğlalar da birbirine karıştırılmaktadır. Buradaki en büyük fark çinilerin tuğlalara oranla daha ince olmalarıdır. Bu nedenle düşey derz aralarına yüzeyel süsleme elemanı olarak yerleştirilirler. Örgülerdeki kot farkları ise çinilerin arkasına takoz adı verilen küçük tuğlalar yerleştirilerek ya da geri çekilmiş birim tuğlalar eklenerek düzenlenir. Bu takozlar sayesinde örgülerin çinilerden oluşan kısımlarının zayıf kalmasının önüne geçilir (Bakırer, 1981, s. 48). Geometrik düzenlemeler ve tuğla örgülerde kullanılan çiniler incelenirken çini birimler ve ince çini şeritler olarak tanımlanmaktadır. Çini birimler daha çok kareye yakın dikdörtgen ve uzun dikdörtgenler şeklinde tarif edilirken ince çini şeritler ise genellikle 20-25 cm. bulan tuğla birimlerden daha göçük olarak yerleştirilen sırlı yüzeylerdir (Çizim 1).

## 12.-15. YÜZYILLARDA ANADOLU'DA MİNARELERDE GÖRÜLEN BİR SÜSLEME TEKNIĞİ: SIRLI TUĞLA



Çizim 1. Sivas Çifte Medrese, minare kaide kesiti ve yatay istif örneği.

Sırsız tuğla ile yapı inşa etme geleneği Selçuklularla Anadolu'ya taşınmadan önce Orta İran'da Gazne ve Horasan; Türkistan'da Gazneliler, Karahanlılar; Büyük Selçuklular döneminde ise Kuzey Irak'ta Zengiler döneminde gelişim göstermiştir. Bu bölgelerdeki mimari uygulamalar, tuğla tekniklerinin zenginleşmesinde ve kullanım alanının yaygınlaşmasında etkili olmuştur. Anadolu'da yer alan Selçuklu yapıları, Orta İran, Horasan, Türkistan ve Gazne'deki mimari birikimin devamı niteliğinde olmasına rağmen tuğla, İran bölgesindeki gibi yapılarda başlıca inşa malzemesi olarak kullanılmamıştır. Tuğla, eski geleneğin zayıf bir yansıması olarak daha çok minarelerde kullanılmıştır (Bakırer, 1981, s. 9). Çini ve taş bezemeye oranla tuğla ikinci sırada tercih edilmiştir (Bakırer, 1981, s. 220). Anadolu'da günümüze kadar gelen yapılara bakıldığında sırlı ve sırsız tuğlanın kullanıldığı yapılar Konya ve Akşehir çevresinde yoğunlaşmaktadır.

Süsleme elemanı olarak tuğlanın kullanıldığı çok farklı düzenlemeler vardır. Bu düzenlemeler, tuğla kaplamalar ve tuğla örgüler olmak üzere iki grupta incelenebilir.

### A) Sırlı Tuğla ile Yapılan Örgü Türleri

Tuğla örgüler, yapıların ve minarelerin ana duvarlarının önüne gelen ve birimlerin tekrarlanmasına dayanan bir yaratıcılık gerektiren kaplamalardır. İstif türüne göre malzemenin farklılaştırılması, yatay ve düşey derz aralıkları, kaydırma düzenleri gibi uygulamalar örgü türünü çeşitlenmesini sağlamaktadır. Sırlı tuğla ve çinilerle yapılan örgü türleri; düz örgüler (yatay istif), balıksırtı örgüler (yatay/düşey istif) ve başak örgüler (eğik istif) olarak üç grupta incelenebilir.

#### A1) Sırlı Tuğla ile Yapılan Düz Örgüler (Yatay İstif):

İstif açısından yatay doğrultuda yerleştirilen tuğlaların, üst üste konulmaları ile örgüler oluşur. Bu örgü türünün her tuğla sırasının arasında ve yan yana sıralanan her iki tuğla arasında derz boşlukları yer alır. Yatay istifli düz örgü yönteminde biçim ve boyut farklılıkları, farklı malzemelerin kullanımı, malzemelerin çeşitli şekillerde kaydırılması ve farklı derz aralıkları oluşturulmasıyla çeşitli örgüler oluşturulur. Bu örgü türünde yarım, tam ve minare tuğlalarının üçüne de uygulanabilir. Bu üç tuğla türünün kullanımı genel görünümde bir farklılık yaratmazken kaplamanın kalınlığında ya da minarelerin kavsî ile uyumunu etkilemektedir.

## 12.-15. YÜZYILLARDA ANADOLU'DA MİNARELERDE GÖRÜLEN BİR SÜSLEME TEKNİĞİ: SIRLI TUĞLA

Bu yöntemin temel malzemesini sırsız tuğlalar oluşturmaktadır. Fakat sırlı tuğlalar ve çiniler kullanılarak bu yöntem zenginleştirilmiştir. Genellikle sırlı tuğlaların kalınlıkları sırsız tuğla kalınlıklarıyla aynı olmasına rağmen çinilerin kalınlıkları tuğlalara göre daha incedir. Bu nedenle çiniler ya harç içine gömülür ya da çinilerin konulacağı yere takoz denilen tuğlalar yerleştirilir ve önlerine çiniler harç yardımıyla monte edilir. Bu teknikte çiniler genellikle ya yüzeyden 1-1,5 cm. göçüktür ya da tuğlalarla aynı yüzeydedir ancak derz aralarına göre çıkıntılıdır (Bakırer, 1981, s. 86). Bu yöntemde, çinilerin yapısal bir etkisi yoktur, sırsız tuğlanın yalınlığına hareket katmak amacıyla, dekorasyona eklenmektedir. Fakat çinilerin ince ve dayanıksız olmaları bu örgü türünün olumsuz yönünü oluşturmaktadır.

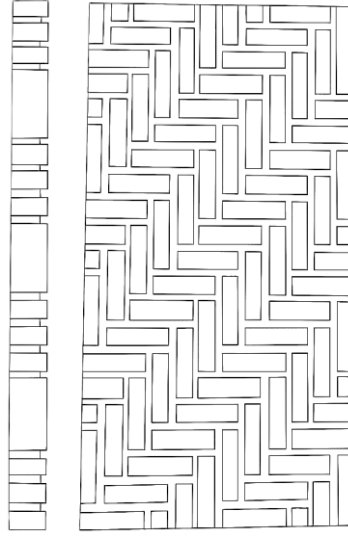
Düz görgü türünün sırsız tuğla ve çini ile minarelerde görülmeye başladığı ilk örnekler 1230 tarihli Alanya Akşebe Sultan ve Konya Hatuniye Mescid'dir (Bakırer, 1981, s. 88). Sırsız tuğla ve çinilerle yapılan düz örgü (yatay istif), bu iki yapının minareleri dışında Antalya Yivli Minare, Sivas Gök Medrese, Sivas Çifte Minareli Medrese, Akşehir Taş Medrese, Kırşehir Cacabey Medresesi ve Erzurum Çifte Minareli Medrese minarelerinde de kullanılmıştır. Bu örgü türünün 13. yüzyılda, sırlı tuğla ile minarelerde yapıldığı örnekler ise Siirt Ulu Cami, Konya İnce Minareli Medrese ve Tokat Garipler Cami minareleridir. 14. yüzyılda sırlı tuğla ile dekorlanan minarelere örnek vermek gerekir ise İzmir Selçuk İsa Bey Cami ve Ödemiş Birgi Cami, Manisa Ulu Cami, Afyon Kuyulu Mescid ve Ulu Cami minareleri yazılabilir. Ömür Bakırer, sırlı ve sırsız tuğlanın birlikte kullanılarak oluşturduğu bu örgü türüne Anadolu dışında rastlanamamış olmasından dolayı bu dekorlama geleneğinin Anadolu'ya özgü olabileceğini düşünmektedir (Bakırer, 1981, s. 97).

Bu bölümde, Selçuklu ve Beylikler dönemi boyunca Anadolu'da sırlı tuğla ile yapılan düz örgünün yatay yönde düzenlenmesi, kaydırılması ve derz aralıklarının farklılaştırılması gibi uygulamaların sonucu oluşan örgü türünün saptanabilen örneklerinden bahsedilmiştir (Bkz: Görsel 8b, 9b, 10b, 11b, 12b, 13b).

### **A2) Sırlı Tuğla İle Yapılan Balıksırtı Örgüler (Yatay/Düşey İstif):**

Balıksırtı örgülerin en yalın hali, tuğlaların bir yatay bir dikey yerleştirilmesiyle oluşur. Tuğlaların kaydırılması ve yön değiştirmesiyle farklı örgüler meydana getirilir. Ne zaman ve nerede geliştiği tam olarak bilinmeyen bu örgü çeşidinin, onuncu yüzyılda başladığı tahmin edilmektedir. Kuzey Irak, Orta İran, Horasan ve Türkistan bölgelerinde 'Hazarbağ' olarak tanımlanan bu örgü çeşidinin dokuma sanatından esinlenilerek geliştiği düşünülmektedir (Bakırer, 1981, s. 118).

## 12.-15. YÜZYILLARDA ANADOLU'DA MİNARELERDE GÖRÜLEN BİR SÜSLEME TEKNİĞİ: SIRLI TUĞLA



Çizim 2. Yatay/düsey istif çizim örneği.

Anadolu'da Selçuklulardan önce başlayan Balıksırtı örgü türünü (yatay/düsey istif), düz örgüden ayıran temel fark malzemedir. Sadece sırsız tuğlalardan ya da sırsız tuğlaların sırlı tuğla ve çinilerle birlikte düzenlenmesinden meydana gelen iki çeşidi mevcuttur; Derz aralarının bu örgü türünde bir etkisi yoktur. Bu istif türünde yatay ve dikey istifte kullanılan birimlerin tamamı aynı yapısal nitelikte olup burada kullanılan çini birimler, sadece kullandıkları tuğla sırasında ya da en fazla alt ve üst derz araları kadar genişlemek yerine bu örgü türüne özgü olarak bazen iki- üç yatay sıra boyunca yükselebilirler. Bu durum düşey derz aralarını ve kayma düzeninde değişikliğe neden olur. Ayrıca bu örgü türünün ayırıcı bir diğer özelliği de yatay ve düşey birimler aynı yüzeydedir yalnızca derz aralarında bir göçüklük bulunmaktadır (Bakırer, 1981, s. 119).

Sırlı ve sırsız tuğlalardan oluşan balıksırtı örgü (yatay/düsey istif) türünün Anadolu minarelerindeki ilk örneği Akşehir Güdük Minarenin pabuç bölümünde bulunur. Erzurum Çifte Minareli Medresenin minaresinde ise balıksırtı örgünün çini ile yapılmış güzel bir örneği yer almaktadır. Genellikle düz örgünün yer aldığı yapılarda bu örgü çeşidi de sıklıkla kullanılmıştır (Bakırer, 1981, s. 158).

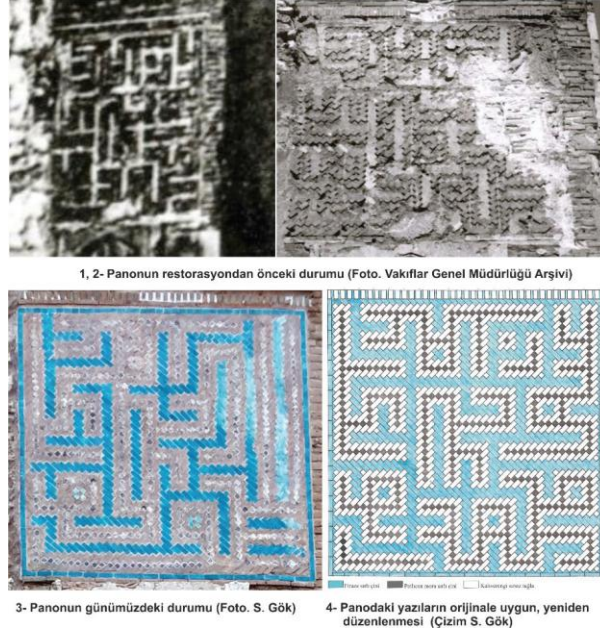
### A3) Sırlı Tuğla İle Yapılan Başak Örgüler (Eğik İstif):

Başak örgü türü, düz ve balıksırtı örü türlerine kıyasla istif yönü ve derz araları bakımından oldukça farklıdır. Tuğlaların 45°lik açılar ile yerleştirildiği bu örgü türünde birimler ilk sırada yerleştirildikleri açının tam tersi yönünde, ikinci sırada yerleştirilir. Böylece alanın bütününde başak örgü şekli oluşur. Birinci ve ikinci sırada yer alan tuğlalar birbirlerine 90°lik açı oluşturur. Bu birimlerin arasında yer alan derz boşluklar ise 'verev bitişiği' olarak adlandırılan eşit genişlikte ve boyuttadır. Bu durum birimlerin kaydırılarak yerleştirilmesine müsaade etmediğinden dolayı, bu örgü türünde çeşitlilik yoktur (Bakırer, 1981, s. 159). Yalnızca sırlı tuğla ve sırsız tuğlaların renk farklılıklarından yararlanılarak malzmeden kaynaklanan bir çeşitlilik yaratılmıştır. Bu örgü türünde, tuğlaların yerleştirilme şekline bağlı

## 12.-15. YÜZYILLARDA ANADOLU'DA MİNARELERDE GÖRÜLEN BİR SÜSLEME TEKNİĞİ: SIRLI TUĞLA

kaydırma yapılamaz. Örgüde yer alan birimlerin arasındaki ilişki örgünün şeklini vurgularken birim- derz arasındaki ilişki önemsenmez. Örgü türünün sınırlı olması nedeniyle yaygın olarak kullanılmadığı düşünülmektedir (Bakırer, 1981, s. 207).

Bu düzenleme çeşitliliğinin minarelerde karşılaşılan tek örneği ise 1271 tarihli Sivas Çifte Minareli Medrese'nin kaide kısmının arka yüzünde yer alır. Kûfi yazı ile "ALLAH" kelimesi yazılmış olan bu bölgenin sırlı yüzleri günümüzde dökülmüştür (Bakırer, 1981, s. 162).



Görsel 3. Sivas Çifte Minareli Medrese, minare gövdesi.

### B)Sırlı Tuğla ile Yapılan Kesme Tuğla Kaplama

Taşıyıcı bir duvar yüzeyine uygulanan tuğla kaplamalar, uygulama yöntemi olarak tuğla örgülerden tamamen farklıdır. Tuğla örgüler yapım sırasında kaydırma ve istif farkları yaratılarak düzenlemeler oluşturulurken, kesme tuğla kaplamalarda, önceden hazırlanan kalıpların yapı ve minare yüzeylerinin kaplanması söz konusudur. Burada kullanılan tuğla birimlerin boyutları ve biçimleri uygulanacakları geometrik düzenlemelere göre kesilir. Bu nedenle kesme tuğlaların, uygulanacağı düzenlemelere göre önceden belirlenir ve düzenlemeye uygun olarak kesilen tuğlalar her örgüde değişen ilişkilerle bir araya getirilir. Bu uygulamada ara malzeme olarak kullanılan harç ise, yalnızca örgüler arası dayanak amaçlı kullanılmaktadır ve kaplamalarda çokgen arasındaki boşlukları dolduracak şekilde biçimler alır (Bakırer,1981, s. 54).

Yöntem olarak kesme tuğla kaplamalar da tuğla örgüler gibi yapı duvarlarının yüzeyini kaplar. Fakat kesme tuğla kapmalarda duvar tamamen bittikten sonra hazırlanan kalıplar yüzeye monte edilirken tuğla örgüler zeminden başlayarak, teker teker sıra halinde yükselir. Kesme tuğla kaplamalar kalıplar halinde olması nedeniyle duvarla tam bir organik bağ içinde değildir. İki uygulamaya sağlamlık açısı

## 12.-15. YÜZYILLARDA ANADOLU'DA MİNARELERDE GÖRÜLEN BİR SÜSLEME TEKNIĞİ: SIRLI TUĞLA

bakıldığında kesme tuğla kaplamalar daha hızlı ve büyük boyutlu olarak dökülmektedir (Bakırer,1981, s. 173).

Kesme tuğla kaplama yönteminin iki aşamada gerçekleştiği düşünülmektedir. İlk olarak örgünün uygulanacağı alan belirlenerek, alana uygun bir tasarım gerçekleşir. Bu tasarımın alanda kaç defa tekrarlanacağı ve kesme tuğlaların hangi formlarından, kaç tane gerekli olduğu belirlenerek, tasarıma uygun biçimde tuğlalar kesilir. İkinci aşama ise tasarımın uygulanma aşamasını oluşturur.

Bu yöntemde ilk olarak biçimlendirilecek olan kaplamanın boyutuna göre bir kasa hazırlanır. Kaplamada uygulanacak olan geometrik desenin arasındaki boşluklara harcın oluşturacağı geometrik biçimlere uygun ince tahtalar kesilip yerleştirilir ve sabitlemek için çivilerle tutturulur. Bu parçaların arasındaki boşluklara tuğlalar yerleştirilir. Tuğlaların arasına içinde dövülmüş tuğla tozu bulun bir harc dökülür. Kalıp ters çevrilerek ön yüzünde bulunan ince tahtalar alınır. Bu tarz kaplamalardaki derz göçüğünün, bu durumdan kaynaklandığı düşünülmektedir. Daha sonra hazırlanan geometrik düzenlemeler uygulanacakları alana yerleştirilir (Bakırer, 1981, s. 55).



Görsel 4. Konya Sahip Ata Cami taç kapı girişi ve minaresi.

### Sırlı Tuğla Tekniğiyle Dekorlu Minareler

Anadolu'da inşa edilen minareler iki farklı kaynaktan beslenmektedir. Bu kaynakları birbirinden ayıran en büyük etken yapı malzemesidir. Yapı malzemelerine ve etkilendikleri kaynaklara göre birinci minare türü tamamıyla kesme taş malzemedir, kare kaide üzerine, dikdörtgen prizma gövdeli olarak inşa edilenler. Bu tür minareler genellikle Artukluların hâkim olduğu Güney Doğu Anadolu bölgesinde sıklıkla kullanılmıştır. İkinci minare türü ise, dilimli veya silindirik gövdeli tuğla minarelerdir. Çalışmanın temel konusunu oluşturan sırlı tuğlaların içerisinde yer aldığı tuğla minarelerin köklerini Orta Asya, Türkmenistan ve İran gelenekleri oluşturmaktadır (Bakırer, 2006, s. 337). Malzeme olarak tuğla ve sırlı tuğlanın kullanıldığı minareler daha çok Anadolu'nun doğu ve orta bölümlerinde görülmektedir (Bakırer, 2006, s. 337). Bu minareler silindirik gövdeli bir yapıya sahip olduklarından dolayı sırlı ve sırsız tuğlaların gövdeyle uyumunu

## 12.-15. YÜZYILLARDA ANADOLU'DA MİNARELERDE GÖRÜLEN BİR SÜSLEME TEKNIĞİ: SIRLI TUĞLA

sağlamak amacıyla tuğlaların ön yüzleri dışa doğru dış bükey şeklinde ve yan kenarları pahlı olarak düzenlenmiştir. Minarelerde uygulanacak örgü türüne göre minare tuğlalarının boyutları örgünün türüne ve ihtiyacına göre değişebilmektedir.

13. yüzyıl boyunca genel olarak minarelere uygulanan tuğla örgü türleri incelendiğinde yüzyılın ilk çeyreğinde düz örgülerin yoğunlukta olduğu, bu dönemden sonra da farklı örgü türlerinin yaygınlaştığı görülmektedir (Bakırer, 2006, s. 35). 14. yüzyıla gelindiğinde ise minarelerde tuğla kullanımı daha da yoğunlaşmış ve örgü malzemesi olarak, çiniler, derzler, sırlı ve sırsız tuğlalar örgünün desenine göre birlikte ya da ayrı olarak kullanılmıştır. Bu malzemelerin oluşturduğu farklı düzenlemeler çeşitli örgüler meydana getirmiştir. Bazen sırlı tuğlaların arasında bırakılan derz boşlukları, çiniler ile doldurularak ya da oldukları gibi bırakılarak, bazen de tuğlaların arasına yerleştirilen sırlı tuğlalar ile örgüler oluşturulmuştur.

Anadolu'da sırlı tuğla tekniğinin uygulandığı bazı minare örnekleri şunlardır:

### 1. Aksaray Yıkık (Kesik) Minare

Aksaray Yıkık Minare birçok farklı isimle kaynaklarda yer almaktadır. Ömür Bakırer'in "Selçuklu Öncesi ve Selçuklu Dönemi Anadolu Mimarisinde Tuğla Kullanımı" kitabında hatalı olarak Alanya yıkık minare olarak verilen yapı, Gönül Öney'in "Türk Çini Sanatı" kitabında Aksaray-Küçük Bölcek Camii minaresi olarak geçmektedir. Halk arasında ise kesik (sırçalı) minare olarak tanınmaktadır (Polat, 2011, s. 33). Yakın zamanda vakıflar bölge müdürlüğü tarafında restore edilmiştir (Sahip Ata Müzesi, t.y.).

Gönül Öney'in "Türk Çini Sanatı" kitabına göre: 13.yüzyıl yapısı olan minare, yeniden yapılmış olan caminin batı duvarına bitişiktir. Minarenin kaidesi taş malzeme kullanılarak küp şeklinde inşa edilmiştir. Silindir şeklindeki minare gövdesi ise sırlı tuğla ve tuğla malzemenin zikzaklar oluşturacak şekilde yerleştirilmesiyle oluşturulmuştur. Şerefenin alt kısmında turkuaz sırlı başiniler yer almaktadır (Öney, 1976, s. 19).



Görsel 5a. Aksaray Yıkık (Kesik) minare.



Görsel 5b. Aksaray Yıkık (Kesik) minare detayı.

## 12.-15. YÜZYILLARDA ANADOLU'DA MİNARELERDE GÖRÜLEN BİR SÜSLEME TEKNİĞİ: SIRLI TUĞLA

Yapılan incelemelerde şerefenin alt kısmında bulunan çinilerde kayıp ve kırılmaların olduğu, sırlarında çatlama yer aldığı görülmektedir. Minarenin silindirik gövdesinde yer alan çinilerde ise ciddi oranda sırlı yüzeylerin döküldüğü ve bozulduğu dikkati çekmektedir.

### 2. Aksaray Kızıl (Eğri) Minare

13. yüzyılın ortalarında yapıldığı düşünülen kızıl minare günümüzde eğik minare olarak da adlandırılmaktadır. Anadolu Selçukluları klasik minare örneklerinde olduğu gibi kızıl minare de taş küp kaide üzerine tuğla ve sırlı tuğla malzeme kullanarak silindirik şeklinde inşa edilmiştir. Minarenin gövdesini ortasından ikiye ayıran firuze renkli çini bordür yer alır. Alt kısımda yer alan tuğlalar zikzak şeklinde sıralanırken üst kısımdaki tuğlalar düz örgü olarak yerleştirilmiştir. Şerefenin alt kısmında iki sıra halinde firuze renkli çinilerle süslü mukarnaslar yer alır.



Görsel 6a. Aksaray Kızıl (Eğri) minare



Görsel 6b. Aksaray Kızıl minare detayı



Görsel 6c. Aksaray Kızıl (Eğri) minare detayı

Aksaray Kızıl (Eğri) Minare mukarnaslarında yer alan çinilerde bozulmalar ve dökülmelerin olduğu gözlenmiştir. Minarenin kaide kısmında yer alan tuğlalarda ise nem ve rutubete bağlı erozyonun olduğu görülmüştür.

### 3. Akşehir Ulu Cami

Minare caminin ön cephenin doğu tarafında yer almaktadır. Minarenin kaide kısmı taş malzemedendir yapılmış küp şekildedir. Bu bölümün üzerinde sekizgen planlı 2.43 m. yüksekliğindeki tuğla malzeme kullanılarak minarenin pabuç bölümü yapılmış (Kutlu, 2019, s. 369) ve bu kısım yıldız formunda firuze renkli çinilerin arasında kobalt renkli yarım haçlar yer alır (Öney, 1976, s. 17). Silindirik gövde ile

## 12.-15. YÜZYILLARDA ANADOLU'DA MİNARELERDE GÖRÜLEN BİR SÜSLEME TEKNİĞİ: SIRLI TUĞLA

minare tamamlanmıştır. Minare kitabesine göre Akşehir Ulu Cami minaresi 1213 (610) yılında yapılmıştır (Aslanapa, 1991, s. 53).

Kitabeğe göre: *“Muharreminde dinin kutbu İslam'ın güneşi Ebu Said İbrahim b. el Hac Necmüddin Necib b. Ebi'l Muammer bu minarenin yapımı emir buyurdu”* yazdığı bilinmektedir( Kutlu, 2019, s. 369).



Görsel 7a. Akşehir Ulu Cami minaresi.



Görsel 7b. Akşehir Ulu Cami kaide detayı.

Akşehir ulu cami minaresinin çinileri incelendiğin yüzeylerinde sıratlaklarının olduğu görülmektedir. Minarenin sırsız tuğlalarında ise zamana ve iklim koşullarına bağlı olarak yüzey aşınmaları olduğu tespit edilmiştir.

### 4. Akşehir Güdük Minare Mescidi

Akşehir Güdük Minare Mescidi üzerinde yer alan kitabeğe göre yapının 1226 tarihinde inşa edildiği düşünülmektedir. Kare kaideli üzerine yerleştirilmiş sildir gövdeli ve tek şerefeli minarenin pabuç bölümü sekizgen şeklindedir. Sekizgen şekildeki pabucun her yüzü dikdörtgen çerçeve içine alınarak sivri kemerli süslemelerle dekorlanmıştır. Öney'den edinilen bilgilere göre, Mescidin güney doğusunda kalan minarenin pabuç ve gövde kısmında sırlı tuğla kullanıldığı ve minarenin pabuç kısmında yer alan niş bölümünde sıraltı tekniği ile su kuşu ve kartal resmedildiği bilinmektedir (Öney, 1976, s. 17). Sahip Ata Müzesi (bkz: Görsel 8b) ve Akşehir Belediyesinin arşivlerinden (bkz: Görsel 8a) alınan resimlerde de Öney'in bahsettiği çiniler bozuk da olsa görülmektedir.

## 12.-15. YÜZYILLARDA ANADOLU'DA MİNARELERDE GÖRÜLEN BİR SÜSLEME TEKNİĞİ: SIRLI TUĞLA



GörSEL 8b. Akşehir GÜDÜK minare mescidi



GörSEL 8a. Akşehir GÜDÜK minare detayı.

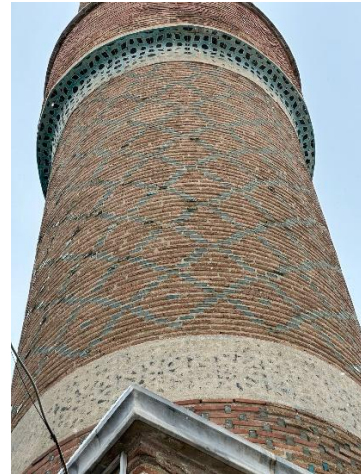
Günümüzde GÜDÜK minarenin pabuç bölümünde çiniler bulunmamaktadır. Akşehir GÜDÜK Minarenin pabuç kısmı düzensiz almaşık duvar tekniği ile inşa edilmiştir. Minarenin pabuç kısmında yer alan tuğlaların nemden etkilendiği görülmektedir.

### 5. Akşehir Taş Medrese

Sahip ata tarafından 1250 (648) yılında yaptırılan Taş Medresenin giriş kapısı mermerden, son cemaat yeri tuğladan ve türbesinin eyvan bölümü iki renkli taştan inşa edilmiştir. Farklı yapı malzemelerin birlikte kullanılması bakımından güzel bir örnek teşkil etmektedir. Girişin sol tarafında tuğla ve sırlı tuğlanın birlikte kullanıldığı iki şerefeli silindirik minaresi bulunmaktadır (Aslanapa, 1991, s. 89). Sırlı tuğlaların baklavalar oluşturduğu minare gövdesi ilk şerefeye kadar yükselmektedir. İlk şerefeden sonra ikinci şerefeye kadar zikzakların arası sırlı tuğlalar ile doldurulmuştur.



GörSEL 9a. Akşehir Taş Medrese minaresi.



GörSEL 9b. Akşehir Taş Medrese minare detayı.

Akşehir Taş Medrese minaresi ciddi bir onarım geçirmiştir. Minarenin ilk şerefesine kadar olan zikzaklı bölümdeki çiniler incelendiğinde orijinal sırlı çinilerin yüzeylerindeki sır kopmaları dikkat çekmektedir. Sırlı çinilerdeki bu dökülmeler

## 12.-15. YÜZYILLARDA ANADOLU'DA MİNARELERDE GÖRÜLEN BİR SÜSLEME TEKNİĞİ: SIRLI TUĞLA

minarenin kaide ile zikzaklı bölümü arasında kalan geometrik desenlerde ve geometrik bölüm ile kaide arasında yer alan sırlı tuğlalarda da sır çatlakları ve dökülmeler belirgin bir şekilde görülmektedir.

### 6. Alanya Akşebe Sultan Mescidi

1230 yılında yapıldığı bilinen mescidin minaresi, Anadolu Selçuklularının klasik minare yapısındadır. Taş malzeme ile yapılmış, 2,65\*2,68 m. boyutlarında küp şeklindeki kaide üzerine tuğla malzeme kullanılarak 2,65 m. boyutlarında silindirik minare gövdesi yerleştirilmiştir (Şahin, 2012, s. 39) Bu silindirik tuğla gövdenin arasında firuze sırlı tuğlalar yerleştirilerek yapıya görsel estetik katılmıştır. Günümüze ulaşan minarenin uzunluğu 10,5 metre olup şerefe ve külah bölümleri yıkıldığı için bu bölümlerin özelliği hakkında herhangi bir bilgiye ulaşılammıştır. Konum olarak minare, mescidin kuzeybatısına ve yapıdan 2,5 m. uzaklıkta yer alır. Minarenin girişi temelden 1 m. yüksektedir (Şahin, 2010, s. 38).



Görse1 10a. Akşebe Sultan Mescidi minaresi



Görse1 10b. Akşebe Sultan Mescidi minare detayı.

Minarenin kaide kısmında bozuk bir şekilde almaşık duvar yapısı dikkat çekmektedir. Minarenin kaide kısmından sonra gelen silindir kısmına dikkatli bir şekilde bakıldığında uzun dikdörtgenler şeklinde uzanan sırsız tuğlalar arasında neredeyse tamamı dökülmüş, belli belirsiz bir şekilde kare sırlı tuğlalar yer almaktadır. Sırlı tuğlaların oksitlendiği ve minarenin duvarlarına zarar veren yosunlaşmaların olduğu görülmektedir.

### 7. Antalya Yivli Minare

Yivli minarenin yapım yılı hakkında farklı görüşler bulunmaktadır. En yaygın görüş olarak I. Alaeddin Keykubad tarafından ya da onun döneminde yapıldığı düşünülmektedir. Vakıflar Genel Müdürlüğü tarafından 1953-1973 ve 1994 yıllarında çeşitli onarımlar görmüştür (Yerli, 2011, s. 58).

Taş malzeme ile yapılmış küp şeklindeki kaide üzerine sekizgen planlı geçiş bölümü ile daraltılarak dilimli tuğla ve firuze-kobalt renkli sırlı tuğlalı gövdeye geçiş sağlanmıştır. Çinilerin hamur yapısı ince gözenekli ve krem renklidir (Yılmaz vd. 2018, s.54). Minarenin pamuç bölümünde yer alan sağır niş içerisinde yer alan çinilerde her geçen gün dökülmelerin daha da arttığı yıllar içerisinde farklı fotoğrafların incelenmesiyle rahatlıkla görülebilmektedir.

## 12.-15. YÜZYILLARDA ANADOLU'DA MİNARELERDE GÖRÜLEN BİR SÜSLEME TEKNİĞİ: SIRLI TUĞLA

Tek şerefeli bir yapıya sahip olan yivli minarenin kaidesi 5,37\*5,28 metre boyutlarında bir alanı kaplamaktadır. Kaidenin taş malzeme ile yapılan kısmı 3,80 metredir. Kaidenin tuğladan yapılan sekizgen bölümü ise 2,60 metredir. Minarenin toplam uzunluğu 38 metredir ve bunun 6,42 metresini kaide bölümü oluşturmaktadır. Minarenin giriş kapısı kaidenin kuzey duvarında yer alır (Yerli, 2011, s. 58).



Görsel 11a. Antalya Yivli minare.



Görsel 11b. Antalya Yivli minare sırlı tuğla detay.

Antalya Yivli Minarenin çinilerinde bozulmalar görülmektedir. Bu bozulmaların iklim koşullarına bağlı olarak oluştuğu düşünülmektedir. Minarenin sırsız tuğlalarında ve harç kısımlarında nem kaynaklı ufalanma ve dökülmeler dikkat çekmektedir. Ayrıca, minarenin yivli bölümüne geçmeden hemen öncesinde yer alan silindirik kısımda da oksitlenmeler ve yosunlaşmaların olduğu görülmektedir.

### 8. Kayseri Ulu Cami

Kayseri Ulu Cami'nin ön duvarın yer alan kitabesinden, caminin 1205 yılında yapıldığı düşünülse de 12. yüzyılda Yağıbasan tarafından yaptırıldığı bu kitabenin de tamir kitabesi olduğu düşünülmektedir (Aslanapa, 1991, s. 16). 12.yüzyıl Selçuklu minarelerinde sıklıkla karşılaşıldığı gibi minare sekizgen kaide üzerine silindirik gövde olarak yerleştirilmiştir. Minare gövdesinde geniş kufi yazı yer almaktadır. Bu yazı firuze renkli sırlı tuğla ile renklendirilmiştir. Yapı restorasyon geçirmiştir.

## 12.-15. YÜZYILLARDA ANADOLU'DA MİNARELERDE GÖRÜLEN BİR SÜSLEME TEKNİĞİ: SIRLI TUĞLA



Görsel 12a. Kayseri Ulu Cami minaresi.



Görsel 12b. Kayseri Ulu Cami minaresi sırlı tuğla süsleme detayı.

### 9. Kırşehir Cacabey Medresesi

Nureddin Cacabey tarafından imar ettirilen yapının, mihrabı ve sırlı tuğla örgüleri bulunan bir minaresi olmasına rağmen, kitabesinde medrese olarak yapıldığı yazmaktadır. Ayrıca minarenin medreseyle yapısal bir bağlantısının olmaması nedeniyle sonradan yapıldığı düşünülmektedir. Minarenin boyunun 21 metre, kaidenin ise 3.22 metre yüksekliğinde olduğu bilinmektedir (Kuban, 2002, s. 173). Minare, gövde ortasına kadar düz tuğla örgü arasına sırlı tuğla parçaları yerleştirilerek süslenmiştir. Gövdenin üst kısmı ise tuğla ve firuze renkli sırlı tuğlalar kullanılarak zikzaklar oluşturacak şekilde dekorlanmıştır (Öney, 1976, s. 20).



Görsel 13a. Kırşehir Cacabey Medrese minaresi.



Görsel 13b. Kırşehir Cacabey Medrese minaresi detayı.



Görsel 13c. Kırşehir Cacabey Medrese minaresi detayı.

Kırşehir Cacabey Medresesi'nin 2023 yılında restorasyonu tamamlanmıştır. Sırlı tuğlalarına eklemeler yapıldığı ve boşlukların tamamlandığı görülmüştür.

## 12.-15. YÜZYILLARDA ANADOLU'DA MİNARELERDE GÖRÜLEN BİR SÜSLEME TEKNİĞİ: SIRLI TUĞLA

### 10. Konya Sahip Ata Cami

Konya sahip Ata Cami'nin mimarı kitabesine göre "Keluk bin Abdullah"dır ve 1258 yılında yapılmıştır. Aynı tarihte yapıldığı düşünülen minarenin kaidesini, caminin taç kapısı oluşturmaktadır. Minarenin gövde kısmı tuğla malzeme kullanılarak oluşturulan 16 yivden meydana gelmektedir (Öney, 1976, s. 19). Yivler üçgenler ve yarım daire kullanılarak düzenlenmiş ve şeritler arasına mavi ve siyah renkli çiniler yerleştirilmiştir. Çeşitli dönemlerde tamir görmüş olan yapının petek kısmı tuğladan yapılmış ve 3,70 metre yüksekliğindedir (Başar, 1997, s. 166).



Görsel 14. Konya Sahip Ata Cami taç kapı girişi ve minaresi.

### 11. Konya İnce Minare Medresesi

1264 yılında yaptırıldığı düşünülen medresenin minaresi taş küp kaidelidir ve üzerinde firuze sırlı tuğladan baklavalı bulunur. Minarenin gövdesi bir yuvarlak bir sivri örüntü şeklinde sekiz dilimle kaplanmıştır. Yuvarlak yivlerin aralarında yer alan bölümlerde patlıcan moru ve mavi renkli sırlı çiniler ile baklava desenleri ve zikzaklar dolaşır. Kendine özgü bir yapısı olan Konya İnce Minareli Medrese'nin sırlı tuğla bezemeli minaresi de kendisi kadar, yapı ve tasarım bakımından özeldir. Medresenin kendisine ait küçük bir mescidi bulunmaktadır. Özgün yapısıyla dikkat çeken bu minarenin medreseye mi yok mescide mi ait olduğu konusunda tartışmalar bulunmaktadır. Sırlı tuğla ve mozaiklerle kaplı olan minare, iki şerefeli olarak inşa edilmiştir. 1901 yılında yıldırım çarpması sonucu şerefelerden biri yıkılmıştır (Aslanapa, 1991, s. 75). Eski fotolardan yıkılan bölümlerinde günümüze ulaşan bölümler gibi dekorlandığı bilinmektedir (Öney, 1976, s. 19). Kule şeklindeki bu yapılar o dönem için, bir çeşit zafer anıtı gibi algılanması nedeniyle her tür yapıda yer alabiliyordu (Kuban, 2002, s. 170).

## 12.-15. YÜZYILLARDA ANADOLU'DA MİNARELERDE GÖRÜLEN BİR SÜSLEME TEKNİĞİ: SIRLI TUĞLA



Görsel 15. Konya İnce minare medresesi.

### 12. Konya Hatuniye Mescidi Minaresi

Konya şems mahallesinde bulunan yapının aslı iki şerefeli olarak yapılmıştır. Mescidin kuzeyinde yer alan minare, *Hacı Mahmutzade Bedreddin Biremuni* tarafından 1230 yılında yapıdan ayrı olarak inşa ettirilmiştir. Taş malzemeden yapılan küp kaide üzerine tuğla kullanılarak sekizgen gövde yerleştirilmiştir. İlk şerefeden alt kısmında tek sıra halinde sağır Bursa kemeri bulunmaktadır. Sağır bursa kemerin hemen altında küçük sağır kemerler ve ardışık dizilmiş iç bükey kavisli parçalar yer alır. Üçüncü sıra ise, üçlü düzenlemeden meydana gelen iç bükey kapalı parçaların oluşturduğu mukarnas yapısıyla tamamlanır. Bu yapı üç sıra tuğla düzenleme ile sonlanır. Burada yer alan mukarnasların, iç kısımları mozaik çiniler oluşturduğu çeşitli geometrik düzenlemeler ile süslenmiştir. Minare ilk şerefeden sonra silindirik olarak devam etmektedir. İkinci şerefeden sonra gövdenin yüzeyi yatay istifli tuğlaların arasına mavi renkli ve kare şeklindeki sırlı tuğlalarla renklendirilmiştir (Başar, 2005, s. 132).



Görsel 16a. Konya Hatuniye Mescidi minaresi.



Görsel 16b. Konya Hatuniye Mescidi minare detayı.

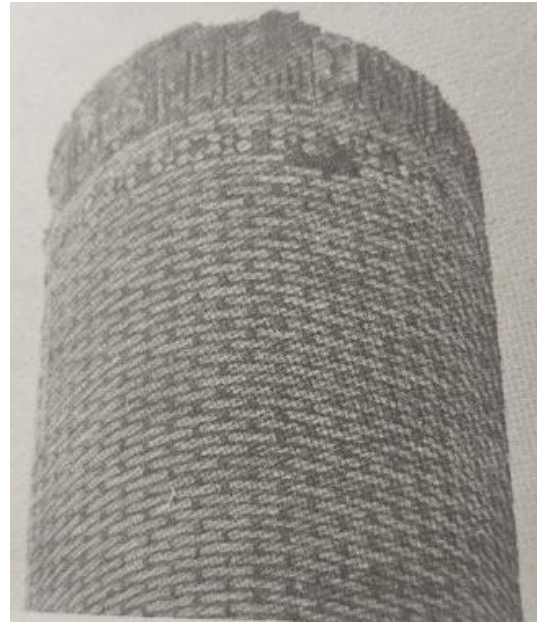
## 12.-15. YÜZYILLARDA ANADOLU'DA MİNARELERDE GÖRÜLEN BİR SÜSLEME TEKNİĞİ: SIRLI TUĞLA

### 13. Malatya Hötüm Dede Minaresi

Eski Malatya şehir surları içerisinde yer alan minare kaynaklarda “*Halfetih minaresi*” olarak da geçmektedir. Malatya Ulu Camii ve Şahabiyye-i Kübra Medresesi'nin güneyinde yer almaktadır. 13. yüzyılın ilk yarısında yapıldığı düşünülen minarenin yapım yılı hakkında bir kesinlik yoktur (Anadolu Selçuklu Mimarisini Araştırma Merkezi, t.y.). Minarenin küp kaidesi taş malzemeden yapılmıştır. Minarenin pabuç bölümü sekizgendir. Öney, silindirik gövdesi tuğla ile örülü olan minarenin tepesinde bordür şeklinde turkuaz renkli çiniler yer aldığını ve aynı uygulamanın pabuç üstünde de tekrarlandığını belirtmiştir (Öney, 1976, s. 18). Minare incelendiğinde Öney'in çinili olarak bahsettiği bölümlerde, günümüzde harç kalıntıları ve yıldız şeklinde oyuklar görülmekte fakat çiniler bulunmamaktadır (Bkz: Görsel 17a).



Görsel 17a. Malatya Hötüm Dede minaresi.



Görsel 17b. Malatya Hötüm Dede Minare gövde detayı

Kahramanmaraş merkezli 6 Şubat 2023 tarihinde meydana gelen depremde Hötüm Dede minaresi de zarar görmüş ve şakulünden kaymıştır. Gövdesinde derin çatlaklar olduğu fark edilmektedir. Bu nedenle Vakıflar Genel Müdürlüğü tarafından korumaya alınmıştır.

### 14. Siirt Ulu Cami Minaresi

İçerisinde yer aldığı yapı topluluğu arasında özelliğini büyük ölçüde koruyabilmiş olan Siirt Ulu Cami minaresine, 1957-1980 yılları arasında Vakıflar Genel Müdürlüğü tarafından bakım ve onarım çalışmaları yapılmıştır. Yakın zamanda esaslı bir onarım geçiren yapının, 1974-1975'te minaresinin sökülüp yeniden inşa edildiği bilinmektedir (Köprülü vd. 1983, s. 19-20). Bu restorasyon sırasında minarenin iç bölümünde yer alan duvarlar, temel, merdiven ve çekirdeği beton olarak yapılmış ve sırlı tuğladan yapılan süslemelerindeki eksik yerler tuğla

## 12.-15. YÜZYILLARDA ANADOLU'DA MİNARELERDE GÖRÜLEN BİR SÜSLEME TEKNİĞİ: SIRLI TUĞLA

yardımıyla tamamlanıp boyanarak yeniden monte edilmiştir (Köprülü vd. 1983, s. 21).

Yukarıya doğru incelen silindirik bir gövde yapısına sahip olan Siirt Ulu Cami Minaresi, kare bir kaide üzerine yerleştirilmiştir. Bu yönüyle Musul Ulu Cami minaresine benzetilmekte olan (Kuban, 2002, s. 106) minarenin yüzeyinde, cas olarak bilinen alçı taşından kalıp süslemeler ve sırlı tuğla ile yapılmış çeşitli geometrik geçmeleri, örgü ve yıldız motifler bulunmaktadır [www.siirt.gov.tr/ulu-camii](http://www.siirt.gov.tr/ulu-camii) [Erişim: 29.07.2024]. Yapı olarak minare, günümüze kadar ulaşabilmiş olmasına rağmen süslemelerinde ciddi hasarlar bulunmaktadır. Özellikle çevresel nedenler ile çini ve tuğla kaplamalarda dökülmeler ve bozulmalar meydana gelmiştir. Bu bozulmaların olduğu bölgelere yapılan müdahaleler desenlerin görüntüsüne zarar vermiştir. Minarenin külah ve petek kısmı tamamen yeniden yapılmıştır (Köprülü vd. 1983, s. 22).

Türkistan ve İran'da ilk örneklerine sıklıkla karşılaşılan çini kaplama tekniği ile yapılmış olan minarenin kare şeklindeki kaidesinde yer alan süslemeler üç farklı bölüme ayrılmıştır (Köprülü vd. 1983, s. 19). Birinci kuşak bölgesinde, turkuaz renkli sırlı tuğlalardan zikzak motifleri ve eşkenar dörtgenler yer alırken ikinci kuşakta, turkuaz renkli çini mozaik dekor dikkat çekmektedir. Kapı kemeri hizasında yer alan bu bölümdaki mozaik çini süslemeler, madalyon şeklindeki yıldızlar ve kollarından oluşmaktadır. Üçüncü ve en üst bölümde ise, sırlı tuğla ile geometrik düzenlemeler oluşturulmuştur.



Görsel 18a. Siirt Ulu Cami minare kaidesi.



Görsel 18b. Siirt Ulu Cami minaresi

### 15. Sivas Ulu Cami

Danışmentli dönemi yapı özelliği gösteren caminin, minare kısmının 13. yüzyılın ilk yarısında yapıldığı kabul edilmektedir (Sivas Cumhuriyet Üniversitesi, t.y.). 114 basamakla şerefesine ulaşılan minarenin (Başar, 2006, s. 429), inşa edildiği dönemde Anadolu'da yapılan en büyük minare olduğu düşünülmektedir (Kuban, 2002, s. 110).

## 12.-15. YÜZYILLARDA ANADOLU'DA MİNARELERDE GÖRÜLEN BİR SÜSLEME TEKNIĞİ: SIRLI TUĞLA

Caminin kible duvarının doğu tarafına bitişik olarak inşa edilen minare, şerefeye doğru incelen silindirik bir gövdeye sahiptir. Minare, tuğla örgülerle sepet örgüsü şeklinde bezenmiş ve her bir yüzeyi 1,66\*2,30 m. boyutlarında sekizgen kaide üzerine yerleştirilmiştir (Başar, 2006, s. 428). Minarenin gövdesinde biri şerefenin alt kısmında diğeri gövdenin ortasında olmak üzere firuze renkli sırlı tuğla ile yapılmış iki kufi yazı kuşağı bulunmaktadır. Ayrıca minarenin çini ve çini mozaik süslemeleri de bulunmaktadır. Minare, süsleme ve yapı üslubu bakımından 13. yüzyıla dayandırılmaktadır (Aslanapa, 1991, s. 19).



Görsel 19. Sivas Ulu Cami minaresi.

Sivas Ulu Cami minaresinin şerife altında ve gövdesinde yer alan düğüm motifli yazı firizlerinde yer alan sırlı ve sırsız tuğlalarda ciddi dökülmeler bulunmaktadır. Minarenin kaide kısmının nem aldığı sırsız tuğlalardan görülebilmektedir. Yine bu bölümde yer alan sırlı tuğlaların büyük bir bölümünün tahrip olduğu dikkati çekmektedir.

### 16. Sivas Çifte Minare Medresesi

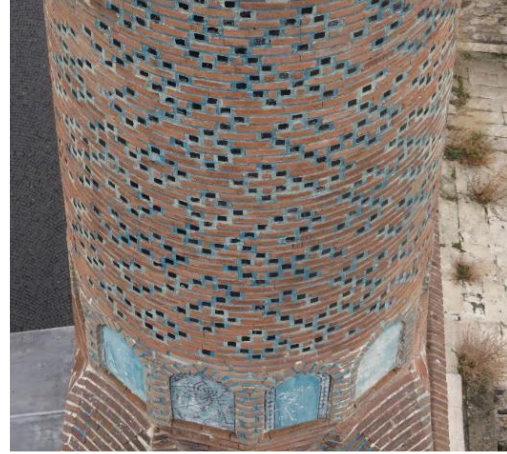
Sivas Çifte Minare Medresenin, günümüze yalnızca doğu cephesindeki giriş bölümü ve bu bölümün üstünde, onikigen kaide üzerinde yükselen minareler ulaşabilmiştir. Ayakta kalan bu kısma arkadan destek verilerek yıkılmasının önüne geçilmiştir. Minarelere giriş kapısının arkasında yer alan 21 basamaklı bir merdiven sayesinde ulaşılmaktadır (Başar, 2006, s. 430). Silindirik bir yapıya sahip olan minarelerin üzeri sırlı tuğla, çini mozaik ve madalyonlar ile bezelidir (Kuban, 2002, s. 193). Bu süsleme şekliyle kilim desenini andıran gövde de şerefenin hemen alt kısmında taş bilezik bulunmaktadır. Bu bileziklere ek olarak girişin solunda kalan minarede, tamiratlar sırasında yerleştirildiği düşünülen iki adet metal bilezik daha bulunmaktadır (Başar, 2006: 430). Vakıflar Genel Müdürlüğü tarafından 1972 yılında yıldırım düşmesi nedeniyle gövdesi çatlayan güneydeki minareye onarım çalışması yapılmıştır (Gök, 2019, s. 210).

## 12.-15. YÜZYILLARDA ANADOLU'DA MİNARELERDE GÖRÜLEN BİR SÜSLEME TEKNIĞİ: SIRLI TUĞLA

Sivas Çifte Minare Medresenin minare merdivenlerinin ilk yedi basamağı taş malzeme ile yapılmış kalan basamaklarında tuğla tercih edilmiştir. Merdivenlerin genişliği 0,70 metre ile başlayıp 0,58 metreye kadar daralmakta ve merdivenler saat yönünün tersine doğru dönmektedir (Başar, 2006, s. 431).



Görsel 20a. Sivas Çifte Minareli Medrese'nin minare kaideleri.



Görsel 20b. Sivas Çifte Minareli Medrese, minare gövdesi.

### SONUÇ

12.-15. yüzyıllar arasında Anadolu'da minareler, yalnızca cami mimarisinin işlevsel bir bileşeni değil, aynı zamanda dönemin estetik ve teknik birikimini görünür kılan anıtsal yapılar olarak öne çıkmıştır. Bu süreçte kullanılan sırlı tuğla süsleme tekniği, Selçuklu mimarlığıyla özdeşleşen renkli, parlak ve ritmik yüzey düzenlemeleri sayesinde minarelerin hem mimari kimliğini hem de şehrin silüetine kattığı görsel değeri önemli ölçüde artırmıştır. Genel olarak, Anadolu Selçuklu sırlı tuğla tekniğinin kullanıldığı minarelerde, Avrupa'da Türk rengi olarak da bilinen turkuaz renk yoğun olarak kullanılmıştır; bu renge yardımcı olarak da kobalt renk ve sırsız tuğlaların kırmızı tonu tercih edilmiştir. Bu renkler sayesinde çeşitli tuğla örgüleri ve düzenlemeleri (zikzaklar, hat yazıları vb.) geliştirilmiştir. Tuğlalardaki, gerek renkler, gerek düzenlemelerden kaynaklanan ışık oyunları mimari yapıda etkileşim yaratmış ve geometrik-kompozisyonel çeşitliliğin Anadolu'daki İslam mimarisinin özgün bir karakter kazanmasına katkı sağlamıştır.

Tekniğin uygulanması, belirli merkezlerde ustalık geleneğinin varlığına işaret ederken, dönemin kültürel ve teknolojik bilgi birikimini de yansıtmaktadır. Beylikler ve erken Osmanlı dönemlerinde daha sınırlı biçimde devam eden sırlı tuğla kullanımı, Selçuklu sonrası mimari eğilimlerdeki malzeme ve üslup değişimini de ortaya koymaktadır. Buna rağmen, Anadolu'daki birçok minarede günümüze ulaşan örnekler, bu tekniğin hem estetik hem de tarihsel açıdan taşıdığı değeri korumaktadır.

Sonuç olarak, sırlı tuğla süsleme tekniği, Anadolu'nun Orta Çağ mimarisinde yalnızca bir bezeme yöntemi değil; renk, ışık, malzeme ve form gibi plastik değerlerin

## 12.-15. YÜZYILLARDA ANADOLU'DA MİNARELERDE GÖRÜLEN BİR SÜSLEME TEKNİĞİ: SIRLI TUĞLA

tek bir bünyede birleştiği özgün bir sanat anlayışının temsilcisi olarak değerlendirilmelidir. Çalışmada, köklü bir geçmişe sahip ve çeşitli coğrafyaların içinden süzülüp gelen kültürel birikimin sembolü olan sanat anlayışının dini mimariye bir yansıması olarak sırlı tuğla ile yapılmış minarelerin önemi daha da vurgulanmıştır. Ayrıca, bu yazıda belgeleme yöntemi kullanılarak, gerek mimarlık tarihi çalışmalarına gerekse koruma-restorasyon uygulamalarına, tekniğin doğru aktarılması, tanımlanması ve örneklerinin gelecek kuşaklara aktarılması hedeflenmiştir.

### KAYNAKÇA

- Aslanapa, O. (1991). *Anadolu'da İlk Türk Mimarisi Başlangıcı ve Gelişmesi*, Ankara: Atatürk Kültür Dil ve Tarih Yüksek Kurumu Atatürk Kültür Merkezi Yayınları.
- Bakırer, Ö. (2006). Anadolu'da XIII. Yüzyıl Tuğla Minarelerinin Konumu, Şekil, Malzeme ve Tezyinat Örnekleri. *Vakıflar Dergisi*, 9, s.337-365.
- Bakırer, Ö. (1981). *Selçuklu Öncesi Ve Selçuklu Dönemi Anadolu Mimarisinde Tuğla Kullanımı*, Ankara: Orta Doğu Teknik Üniversitesi Yayınları.
- Başar, M. E. (2005). Sivas'daki Selçuklu Minareleri. *Selçuklular Döneminde Sivas Sempozyumu, Sivas 29 Eylül-01 Ekim 2005, Bildiriler*, ed. İbrahim Yasak, Sivas: Sivas Valiliği İl Kültür Ve Turizm Müdürlüğü Yayınları, s.428-434.
- Başar, M. E. (1997). *XII. Ve XIII. Yüzyıl Anadolu Minareleri*. Doktora Tezi. Konya: Selçuk Üniversitesi.
- Erdem, M. N. (2019). *Konya Sahip Ata Külliyesi Camii Restorasyonu Üzerine Bir İnceleme*. Yüksek Lisans Tezi. Konya: Konya Teknik Üniversitesi.
- Gök, S. (2019). Sivas Çifte Minareli Medrese'nin Minarelerindeki Tuğla Ve Çini Süslemeler Üzerine Yeni Öneriler. *Art-sanat*, S.12, Temmuz, s.205-222. <https://dergipark.org.tr/tr/pub/iuarts/issue/47471/598355>.
- Karakaya Avcı, T. (2023). Türk İslam Mimarisinde Minare ve Erzurum Örnekleri. *Asos Journal: The Journal of Academic Social Science Dergisi*, S. 144, s.587-618, [https://asosjournal.com/index.jsp?mod=makale\\_tr\\_ozet&makale\\_id=71832](https://asosjournal.com/index.jsp?mod=makale_tr_ozet&makale_id=71832).
- Kılıçoğlu, S. (2025). 15. yüzyıla Kadar Maverâünnehir Bölgesinde Bulunan Minarelerin Süsleme Özelliklerinin İncelenmesi. *Tasarımda Yeni Kavramlar Ve İleri Çalışmalar*, s.39-55.
- Köprülü, İ., Ünalı, U. (1983). Siirt Ulu Camii Ve Minaresi. *Rölöve ve Restorasyon Dergisi*, S.5, s.19-36.
- Kuban, D. (2009). *Batiya Göçün Sanatsal Evreleri*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Yayınları.
- Kuban, D. (2002). *Selçuklu Çağında Anadolu Sanatı*, İstanbul: Yapı Kredi Kültür Sanat Yayınları.
- Kuban, D. (1984). Selçuklu Çağı Türkiye Mimarlığına Bakış. *Türk Dünyası Araştırmaları*, 34 (1984): 15-40.
- Kutlu, M. (2019). Akşehir Ulu Camii' de Tuğla Malzeme Kullanımı Üzerine Bir Değerlendirme. *Selçuklu Tarihi Ve Tarihçiliğinin Temel Meseleleri Sempozyumu*, Konya 04-06 Nisan,

## 12.-15. YÜZYILLARDA ANADOLU'DA MİNARELERDE GÖRÜLEN BİR SÜSLEME TEKNİĞİ: SIRLI TUĞLA

- Bildiriler, ed. Mehmet Ali Hacıgökmen, Muharrem Kesek, Osman Kunduracı, Sefer Solmaz, Zehra Odabaşı, Konya: Türk Tarih Kurumu Yayınları, s.363-386.
- Nefes, E. (1996). *Minarenin Cami Minaresine Katılımı ve İlk Minare Örnekleri*. Yüksek Lisans Tezi, Samsun: Ondokuz Mayıs Üniversitesi.
- Öney, G. (1976). *Türk Çini Sanatı*, İstanbul: Binbirdirek Yayınevi.
- Polat, Ö. (2011). *Karamanoğulları Devrinde Aksaray Şehri*. Yüksek Lisans Tezi, Niğde: Niğde Üniversitesi.
- Şahin, F. S. (2010). *Investigation of the preservation problems of the Mescid and Türbe of Akşebe Sultan in Alanya*. Master's Thesis, İzmir: İzmir Institute of Technology.
- Uysal, A. O. (1990). Anadolu Selçuklularından Erken Osmanlı Dönemine Minare Biçimindeki Gelişmeleri. *Ankara Üniversitesi Dil Ve Tarih- Coğrafya Fakültesi Dergisi*, C XXXIII/S. 1-2, s. 505-533, [https://isamveri.org/pdfdrq/D00226/1990\\_33\\_1-2/1990\\_33\\_1-2\\_UYSALAO.pdf](https://isamveri.org/pdfdrq/D00226/1990_33_1-2/1990_33_1-2_UYSALAO.pdf).
- Ülgen, A. (1995). Türk Mimarisinde Minarenin Gelişimi. *İstanbul: Marmara Üniversitesi Yayınları No:558*, s.495-508.
- Yerli, H. (2011). *Antalya Minareleri (Cumhuriyet Dönemine Kadar)*. Yüksek Lisans Tezi. Kayseri: Erciyes Üniversitesi.
- Yılmaz, M., Tek, S. (2018). Antalya Yivli Minare Ve Camisinin Restorasyon, Güçlendirme Ve Zemin Etüt Çalışmaları. *Masrop Dergisi*, C12, S1, Nisa, s. 49-72, [https://dergipark.org.tr/tr/pub/masrop/issue/49589/635423#article\\_cite](https://dergipark.org.tr/tr/pub/masrop/issue/49589/635423#article_cite).
- Anadolu Selçuklu Mimarisi. (t.y.). *Hotum Dede (Halfetih) Minaresi* <http://anadoluselcuklumimarisi.com/mob/veri-tabani/hotum-dede-halfetih-minaresi>.
- Hatuniye Mescidi ve Kütük Minare. (2024). *Memleket* <https://www.memleket.com.tr/hatuniye-mescidi-ve-kutuk-minare-1079465h.htm>.
- İnce Minareli Medrese. (t.y.). <http://www.selcuklu.gov.tr/ince-minareli-medrese>.
- İslam Ansiklopedisi. (t.y.). *Belâzürî*. <https://islamansiklopedisi.org.tr/belazuri>.
- İslam Ansiklopedisi. (t.y.). *Savmaa*. <https://islamansiklopedisi.org.tr/savmaa>.
- MiniSivas. (t.y.). *Sivas Cumhuriyet Üniversitesi*.
- Mustafa Cambaz. (t.y.). *Fotoğraf Detayları (Güdük Minare)* [https://www.mustafacambaz.com/details.php?image\\_id=30705](https://www.mustafacambaz.com/details.php?image_id=30705).
- Sahip Ata Vakıf Müzesi. (t.y.). *Akşehir Güdük Minare Mescidi* <https://sahipatamuzesi.gov.tr/tr/eserler/aksehir-guduk-minare-mescidi>.
- Siirt Ulu Camii. (t.y.). Foursquare. <https://tr.foursquare.com/v/siirt-ulu-camii/5130866de4b038ffeb8b7ea8?openPhotoId=5d876cbcd7f5300008b725cd>.
- Siirt Valiliği. (t.y.). *Ulu Camii*. <http://www.siirt.gov.tr/ulu-camii>.
- Türkiye Kültür Portalı. (t.y.). *Siirt Ulu Cami*. <https://www.kulturportali.gov.tr/turkiye/siirt/gezilecekyer/ulu-cami399471>.

## 12.-15. YÜZYILLARDA ANADOLU'DA MİNARELERDE GÖRÜLEN BİR SÜSLEME TEKNİĞİ: SIRLI TUĞLA

### GÖRSEL KAYNAKÇA

#### Görsel 6b, Görsel 17b:

Bakırcı, Ö. (1981). [Res. 141 – Malatya Höttüm Dede Minare gövde detayı; Res. 148 – Aksaray Kızıl Minare detayı]. *Selçuklu Öncesi ve Selçuklu Dönemi Anadolu Mimarisinde Tuğla Kullanımı*. Orta Doğu Teknik Üniversitesi Yayınları.

#### Görsel 1, Görsel 2, Görsel 5a, Görsel 5b, Görsel 6a, Görsel 6c, Görsel 7a, Görsel 7b, Görsel 8b, Görsel 9a, Görsel 9b, Görsel 11a, Görsel 11b, Görsel 13a, Görsel 13b, Görsel 13c, Görsel 17a, Görsel 18b, Görsel 19:

Çam, A. (2024). [*Aksaray Yıkık (Kesik) Minare; Aksaray Kızıl (Eğri) Minare; Akşehir Ulu Cami minaresi; Akşehir Güdük Minare Mescidi; Akşehir Taş Medrese minaresi; Antalya Yivli Minare; Kayseri Ulu Cami minaresi; Kırşehir Cacabey Medresesi minaresi; Sivas Ulu Cami minaresi; Aksaray Ulu Cami minare kaidesi; Konya İnce Minareli Medrese*]. [Fotoğraf]. Yazar arşivi.

#### Görsel 18b:

Çam, A. (2025). [*Malatya Höttüm Dede Minaresi; Siirt Ulu Cami minaresi*]. [Fotoğraf]. Yazar arşivi.

#### Çizim 1, Çizim 2:

Çam, A. (2025). [*Sivas Çifte Medrese minare kaide kesiti ve yatay istif örneği (Çizim 1); Yatay/düşey istif çizim örneği (Çizim 2)*]. [Dijital çizim, Procreate]. Yazar arşivi.

#### Görsel 4, Görsel 14:

Erdem, M. N. (2019). [s. 58, 71 – Konya Sahip Ata Cami taç kapı girişi ve minaresi]. *Konya Sahip Ata Külliyesi Camii Restorasyonu Üzerine Bir İnceleme* [Yüksek lisans tezi, Konya Teknik Üniversitesi].

#### Görsel 3, Görsel 20a-b, Görsel 20a, Görsel 20b:

Gök, S. (2019). [s. 212, 214, 218 – Sivas Çifte Minareli Medrese minare kaideleri ve gövdesi]. *Art-Sanat*, (12), 205–222. <https://dergipark.org.tr/tr/pub/iuarts/issue/47471/598355>

#### Görsel 16a, Görsel 16b:

Hatuniye Mescidi ve Kutuk Minare. (2024). [*Konya Hatuniye Mescidi minaresi ve detayı*]. Memleket. <https://www.memleket.com.tr/hatuniye-mescidi-ve-kutuk-minare-1079465h.htm>

#### Görsel 15:

İnce Minareli Medrese. (t.y.). [*Konya İnce Minareli Medrese*]. Selçuklu Belediyesi. <http://www.selcuklu.gov.tr/ince-minareli-medrese>

#### Görsel 12a, Görsel 12b:

Mustafa Cambaz Fotoğrafçılık. (t.y.). [*Kayseri Ulu Cami minaresi sırlı tuğla süsleme detayı*]. [https://www.mustafacambaz.com/details.php?image\\_id=30705](https://www.mustafacambaz.com/details.php?image_id=30705)

#### Görsel 8a:

## 12.-15. YÜZYILLARDA ANADOLU'DA MİNARELERDE GÖRÜLEN BİR SÜSLEME TEKNİĞİ: SIRLI TUĞLA

Sahip Ata Vakıf Müzesi. (t.y.). [Akşehir Gündük Minare Mescidi detayı].

<https://sahipatamuzesi.gov.tr/tr/eserler/aksehir-guduk-minare-mescidi>

### Görsel 10a, Görsel 10b:

Şahin, F. S. (2010). [s. 39–40 – Akşebe Sultan Mescidi minaresi ve detayı]. *Investigation of the preservation problems of the Mescid and Türbe of Akşebe Sultan in Alanya* [Master's thesis, İzmir Institute of Technology].

### Görsel 18a:

Türkiye Kültür Portalı. (t.y.). [Siirt Ulu Cami minare kaidesi].

<https://www.kulturportali.gov.tr/turkiye/siirt/gezilecekyer/ulu-cami399471>



## SİNOPTİKON KAVRAMI BAĞLAMINDA *THE TRUMAN SHOW*\*

Sema Nur KARADENİZ\*\*

Sorumlu yazar *Corresponding Author*: karadenizsemanur057@gmail.com

### Özet

Bu çalışma, Thomas Mathiesen'in sinoptikon kuramı çerçevesinde ve Byung-Chul Han'ın Foucault'nun panoptikon ve iktidar analizlerinden ilham alan yaklaşımından yararlanarak, gelişen teknolojilerin toplumları gözetim sistemine nasıl entegre ettiğini ve bunun sonucunda yeni özne tiplerinin nasıl ortaya çıktığını analiz etmeyi amaçlamaktadır. Foucault'nun modern iktidarın özneyi deneyim üzerinden inşa ettiğine dair görüşü temel alınarak, postmodern toplumlarda gözetimin baskıcı disiplin modelinden performans odaklı bir yapıya evrildiği savunulmaktadır. Bu dönüşümde iktidar, yalnızca bedenleri değil zihinleri de yönlendiren bir strateji benimseyerek bireyleri sürekli üretkenlik, görünürlük ve uyum hâline teşvik etmektedir. Bu bağlamda Peter Weir'in *The Truman Show* (1998) adlı filmi, bireyin farkında olmadan dâhil olduğu yapay bir gerçeklik içinde gözetim, performans ve denetim ilişkilerini nasıl deneyimlediğini gösteren örnek bir anlatı olarak ele alınmaktadır. Filmde sunulan medya evreni aynı zamanda gözetim, eğlence kültürü ve kültür endüstrisi ilişkilerinin bireyin gerçeklik algısı üzerindeki etkilerini de görünür kılmaktadır. Filmin sunumundaki ironi ve bilimkurgu unsurları, günümüz toplumlarında özgünlüğün nasıl aşındığını, bireylerin konforlu gözetim düzenine nasıl entegre edildiğini ve böylelikle kültür-iktidar ilişkilerinin ne yönde dönüşmekte olduğunu ortaya koymaktadır. Çalışma nitel araştırma yöntemine dayanmaktadır. Veriler literatür taraması tekniğiyle toplanmış ve elde edilen veriler nitel içerik analizi yöntemi kullanılarak değerlendirilmiştir. Bu kapsamda *The Truman Show* filmi, oluşturulan kavramsal çerçeve doğrultusunda gözetim toplumuna odaklanan bir perspektifle analiz edilmiştir.

**Anahtar Kelimeler:** sinoptikon, panoptikon, gözetim, sosyal medya, Truman Show.

\*Bu makale, yazarın Sakarya Üniversitesi'nde yürüttüğü "Dijital Gözetim Çağında Sosyal Medya Kapsamında Ötekilik Kavramının Sanatsal Analizi" başlıklı yüksek lisans tezinden üretilmiştir. Makalede kullanılan kuramsal çerçeve ve temel tartışmalar ilgili tez çalışmasına dayanmaktadır.

\*\* Yüksek Lisans Öğrencisi, Sakarya Üniversitesi, Sanat Tasarım ve Mimarlık Fakültesi, Resim Bölümü/ Resim Anasanat Dalı, ORCID: 0009-0009-4615-6178, karadenizsemanur057@gmail.com

## *THE TRUMAN SHOW* IN THE CONTEXT OF THE SYNOPTICON CONCEPT

### Abstract

This study aims to examine how emerging technologies integrate societies into surveillance systems and how new subjectivities emerge as a result, within the framework of Thomas Mathiesen's concept of the synopticon and by drawing on Byung-Chul Han's approach inspired by Michel Foucault's analyses of the panopticon and power. Building on Foucault's argument that modern power constructs the subject through experience, the study argues that surveillance in postmodern societies has evolved from a repressive disciplinary model into a performance-oriented structure. In this transformation, power adopts a strategy that directs not only bodies but also minds, encouraging individuals to remain constantly productive, visible, and compliant. In this context, Peter Weir's film *The Truman Show* (1998) is examined as a representative narrative that illustrates how an individual experiences relationships of surveillance, performance, and control within an artificial reality of which he is unaware. The media universe depicted in the film also reveals the ways in which the relationships between surveillance, entertainment culture, and the culture industry shape individuals' perceptions of reality. The irony and science fiction elements embedded in the film's narrative demonstrate how authenticity is gradually eroded in contemporary societies, how individuals become integrated into a comfortable surveillance order, and how the relationship between culture and power is being transformed. This study adopts a qualitative research approach. Data were collected through a literature review and analyzed using qualitative content analysis. Within this framework, *The Truman Show* is analyzed from a perspective that focuses on the dynamics of the surveillance society in accordance with the conceptual framework established in the study.

**Keywords:** synopticon, panopticon, surveillance, social media, *The Truman Show*.

### Giriş

Gözetim olgusu Sanayi Devrimi'nden günümüze kadar süregelen modern toplumların disipline edilmesinde başat bir rol üstlenmiştir. Bu yönetim biçiminin temelinde, Jeremy Bentham'ın 18. yüzyılın sonunda geliştirdiği panoptikon adlı hapisane modeli yer alır. Panoptikon kuramı merkezinde bir gözlem kulesi bulunan dairesel bir hapisane mimarisiyle, bireyin sürekli izlenme olasılığına karşı kendi davranışlarını denetlemesini hedefler. Bu yapı, yalnızca fiziksel bir mekân olmanın ötesinde, Foucault'nun ifadesiyle (2005, s. 41), bireyde iktidarın içselleştirilmesini sağlayan bir denetim mekanizması olarak modern gözetim toplumunun temellerini atmıştır. Panoptikon'un etkisi, günümüz dijital gözetim uygulamalarıyla yeniden şekillenmiş, bireyin mahrem alanı büyük oranda kamuya açık hâle getirilmiştir (Foucault, 1977, s. 25; Demir, 2017, s. 60).

Panoptik kavrayış altında değerlendirilen ve Thomas Mathiesen tarafından geliştirilen sinoptikon kavramı ise günümüz toplumuna daha uygun bir kavrayış sunar. Bu sistemde, panoptikon'un yani azınlık tarafından çoğunluğun izlenmesinin

yerine, çoğunluğun azınlığı gözetlediği bir düzen hâkimdir (Vurgun, 2020, s. 1137). Sinoptikon, medya ve sosyal ağlar aracılığıyla görünürlük kazanan bireylerin, geniş kitlelerce izlenmesine olanak tanır. Bu gözetim biçimi, zorlayıcı bir iktidar mekanizması olmaksızın, bireylerin gönüllü katılımıyla işler hâle gelir (Çakır, 2014, s. 396-397). Sinoptikonun işleyişi, bireylerin kendilerini sergilemeyi bir tür sosyal sermaye olarak görmeleriyle daha da güçlenmektedir. Geniş kitleler tarafından izlenme arzusu, bireyleri sürekli içerik üretmeye ve böylece gözetim döngüsünü canlı tutmaya yönlendirir. Ayrıca sinoptikon, ünlü figürler ile sıradan bireyler arasındaki görünürlük farkını azaltarak gözetimin demokratikleşmiş bir formunu ortaya çıkarır (Al, 2022). Instagram, YouTube, TikTok gibi sosyal medya platformları üzerinden sıradan bireylerin bile ünlü figürler gibi izlenmesi, sinoptikonun günümüzde nasıl işlediğine dair somut örnekler sunar (Öztürk, 2013, s. 149; Güven, 2013, s. 58).

Bu yeni gözetim ilişkileri, Byung-Chul Han'ın Foucault'nun iktidar düşüncesiyle benzerlik gösteren gözetim yaklaşımı çerçevesinde değerlendirildiğinde, iktidarın artık yalnızca bireyin bedenini değil, zihinsel kapasitesini de kontrol altına aldığı görülmektedir. Post-modern toplumda iktidar, performans üzerinden şekillenen bir gözetim stratejisi geliştirmiştir. Bu strateji, bireyin sürekli üretkenlik halinde kalmasını teşvik ederken, onun sistem içindeki yerini sorgulamadan kabul etmesine neden olmaktadır (Han, akt. Durmuşahmet, 2022). Bu noktada birey, dışsal baskılar yerine kendi kendisini denetleyen bir özneye dönüşmekte, böylece iktidarın yönetim teknikleri içselleştirilmiş bir hâl almaktadır (Han, 2019). Byung-Chul Han'ın, Goffman'ın *Gündelik Hayatta Benliğin Sunumu* adlı eserindeki performatif benlik anlayışından esinlenerek geliştirdiği "performans öznesi" kavramı, bireyin özgürlüğü bir zorunluluk olarak deneyimlediği ve kendisini aşırı verimlilik arayışı içinde tükettiği bir özne tipine işaret eder. (Han, 2017). Bu bağlamda bireyin özgün varoluşu, Heidegger'in "otantiklik" kavramsallaştırmasıyla ilişkilendirilebilecek biçimde, giderek sistem içinde eriyerek konformist bir yaşantıya dönüşmektedir (Heidegger, 1927/2018).

Bu bağlamda, Peter Weir'in 1998 yapımı *The Truman Show* filmi, sinoptikon kuramının güncel yansımalarını gözlemlenmek adına önemli bir örnek teşkil etmektedir. Film, Truman isimli başkarakterin, kendisinden habersiz bir şekilde tüm yaşamının bir televizyon programına dönüştürülmesini ve bu yapay sistemden kurtulma çabasını konu edinmektedir. Gözetimin birey ve toplum üzerindeki etkilerinin dramatik ve hicivsel biçimde işlendiği filmde, bireyin hem izleyen hem de izlenen konumda bulunması, günümüz gözetim toplumuyla güçlü bir paralellik taşımaktadır (Sucu, 2020, s. 4-5; Namaz, 2021, s. 3). Truman karakteri, farkındalığı geliştikçe sistemin dışına çıkma arzusu taşıyan bir özneye dönüşmekte, bu yönüyle film, performans toplumunun eleştirisini de içermektedir.

Bu çalışma, teknolojik gelişmelerin gözetim sistemine entegrasyonu sonucunda ortaya çıkan yeni insan tipolojilerini ve bu dönüşümün kültür-iktidar ilişkisine

etkisini sinoptikon kavramı çerçevesinde incelemeyi amaçlamaktadır. Özellikle *The Truman Show* filmi üzerinden yapılan çözümleme, modern bireyin özgünlük, görünürlük ve iktidar arasında kurduğu ilişkiyi yeniden düşünmeye imkân sunmaktadır. Filmde kurulan yapay dünyanın izleyiciyle kurduğu etkileşim, yalnızca Truman'ın değil, izleyicinin de gözetim mekanizmasının bir parçası hâline geldiğini göstermektedir. Bu noktada, çalışmanın amacı, medya ve gözetim teknolojilerinin toplum üzerinde oluşturduğu etkileri tartışmak; bireyin performans zorunluluğunun ve görünürlük arzusunun nasıl içselleştirildiğini ortaya koymaktır.

### 1. Kavramsal ve Kuramsal Çerçeve

Modern toplumlarda gözetim olgusunun anlaşılmasında en önemli kavramsal çerçevelerden biri Jeremy Bentham'ın ortaya koyduğu panoptikon modelidir. Michel Foucault, Bentham'ın panoptikon tasarımını yalnızca mimari bir yapı olarak değil, modern iktidarın işleyiş mantığını açıklayan bir metafor olarak değerlendirmiştir. Foucault'ya göre panoptikon, bireylerin sürekli izlenebilecekleri düşüncesiyle kendi davranışlarını denetlemelerine yol açan bir disiplin mekanizmasıdır (Foucault, 2003). Bu bağlamda gözetim, bireylerin dışsal bir baskı olmaksızın davranışlarını içselleştirilmiş bir kontrol aracılığıyla düzenlediği bir iktidar tekniğine dönüşmektedir.

Gözetim tartışmaları daha sonra Thomas Mathiesen tarafından geliştirilen sinoptikon kavramıyla yeni bir boyut kazanmıştır. Mathiesen'e göre modern toplumlarda gözetim yalnızca azınlığın çoğunluğu izlemesi şeklinde gerçekleşmemekte; aynı zamanda çoğunluğun azınlığı izlediği bir yapı da ortaya çıkmaktadır. Özellikle kitle iletişim araçlarının yaygınlaşmasıyla birlikte geniş kitleler belirli kişi, olay veya medya içeriklerini sürekli olarak izleyebilmekte ve bu durum gözetimin yeni bir biçimini oluşturmaktadır (Mathiesen, 1997).

Çağdaş toplumlarda gözetim ilişkilerinin dönüşümünü açıklayan düşünürlerden biri de Byung-Chul Han'dır. Han, Foucault'nun disiplin toplumu analizinden hareketle günümüz toplumunu "performans toplumu" olarak tanımlamaktadır. Ona göre modern toplumdaki disiplinci iktidar biçimleri yerini giderek bireylerin gönüllü katılımına dayanan performans odaklı bir iktidar biçimine bırakmaktadır (Han, 2017). Bu yaklaşım bireylerin yalnızca dışsal denetim mekanizmalarıyla değil, aynı zamanda kendi performansları üzerinden işleyen daha görünmez bir kontrol sistemi içerisinde konumlandıklarını göstermektedir.

#### 1.1. Panoptikon: Bentham ve Foucault'da Gözetim Anlayışı

Gözetim olgusunun modern toplumlarda nasıl işlediğini anlamak için en sık başvurulan kavramlardan biri panoptikon modelidir. Panoptikon ilk olarak 18. yüzyılın sonlarında İngiliz düşünür Jeremy Bentham tarafından tasarlanan bir hapisane modeli olarak ortaya konmuştur. Bentham'ın tasarladığı bu mimari yapı, merkezde yer alan bir gözetleme kulesi ve etrafında konumlandırılmış hücrelerden oluşmaktadır. Bu düzenekte gözetleyen kişi tüm mahkûmları görebilme imkânına

sahipken, mahkûmlar gözetleyenin kendilerini izleyip izlemediğini bilememektedir. Böylece bireyler sürekli izlenme ihtimali nedeniyle davranışlarını denetlemek zorunda kalmaktadır (Bentham, 1995).

Panoptikon kavramı daha sonra Michel Foucault tarafından modern toplumlarda iktidarın işleyiş biçimini açıklamak amacıyla yeniden yorumlanmıştır. Foucault'ya göre panoptikon yalnızca bir hapisane modeli değil, aynı zamanda modern disiplin toplumunun temel işleyiş mantığını açıklayan bir metafordur. Foucault, modern iktidarın bireyleri doğrudan baskı yoluyla değil, gözetim ve disiplin mekanizmaları aracılığıyla kontrol ettiğini ileri sürmektedir. Bu bağlamda gözetim, bireylerin sürekli izlenebilecekleri düşüncesini içselleştirmelerine ve böylece kendi davranışlarını denetlemelerine yol açmaktadır (Foucault, 2003).

Foucault'ya göre panoptikon modeli yalnızca hapishanelerle sınırlı değildir; okullar, hastaneler, fabrikalar ve diğer toplumsal kurumlar da benzer gözetim mekanizmaları aracılığıyla bireyleri disipline eden yapılar hâline gelmiştir. Bu durum modern toplumda gözetimin yalnızca fiziksel bir denetim biçimi olmaktan çıkarak toplumsal düzenin sürekliliğini sağlayan bir iktidar tekniğine dönüşmesine neden olmuştur. Dolayısıyla panoptikon, bireylerin sürekli gözlenebilecekleri düşüncesiyle kendi davranışlarını düzenledikleri ve iktidarın görünmez bir biçimde işlediği bir gözetim sistemini ifade etmektedir.

### **1.2. Sinoptikon: Thomas Mathiesen'in Gözetim Modeli**

Gözetim tartışmaları Michel Foucault'nun panoptikon modeli üzerinden uzun süre disiplin toplumunun işleyiş mantığını açıklamak için kullanılmıştır. Ancak modern toplumlarda iletişim teknolojilerinin gelişmesiyle birlikte gözetim biçimleri de farklı bir boyut kazanmıştır. Bu dönüşümü açıklamak amacıyla Thomas Mathiesen, panoptikon kavramını tamamlayan yeni bir kavramsallaştırma olarak sinoptikon modelini ortaya koymuştur.

Mathiesen'e göre panoptikon modelinde az sayıda gözetleyenin çok sayıda bireyi izlemesi söz konusuysen, sinoptikon modelinde bu durum tersine dönmekte ve çok sayıda birey az sayıda kişiyi izlemektedir. Özellikle kitle iletişim araçlarının yaygınlaşmasıyla birlikte televizyon, medya ve dijital platformlar aracılığıyla geniş kitleler belirli kişi, olay veya programları sürekli olarak izleyebilmektedir. Bu durum gözetimin yalnızca yukarıdan aşağıya işleyen bir denetim mekanizması olmaktan çıkarak, görünürlük ve izleme pratikleri üzerinden yeniden şekillendiğini göstermektedir (Mathiesen, 1997).

Sinoptikon modelinde bireyler yalnızca gözetlenen konumunda değildir; aynı zamanda medya aracılığıyla başkalarının yaşamlarını izleyen aktif bir izleyici konumuna da yerleşmektedir. Böylece gözetim, toplumsal yaşamın gündelik pratikleri içerisinde yeniden üretilen bir süreç hâline gelmektedir. Özellikle televizyon programları, reality showlar ve dijital medya içerikleri, bireylerin

başkalarının hayatlarını izlediği ve bu izleme pratiğinin normalleştirildiği bir medya kültürü yaratmaktadır.

Bu bağlamda sinoptikon kavramı, modern gözetim biçimlerinin medya ve görünürlük üzerinden nasıl yeniden üretildiğini anlamak açısından önemli bir kuramsal çerçeve sunmaktadır. Özellikle bireylerin yaşamlarının sürekli izlenebilir hâle geldiği medya içerikleri, gözetimin yalnızca kontrol mekanizması değil aynı zamanda bir görünürlük ve izleme kültürü olarak da işlediğini ortaya koymaktadır. Bu durum, gözetim olgusunun medya aracılığıyla nasıl yeniden üretildiğini gösteren önemli örneklerden biri olan *The Truman Show* filmi üzerinden daha açık biçimde analiz edilebilmektedir.

### 1.3. Byung-Chul Han'da Performans Öznesi ve Gözetim Toplumu

Günümüz toplumlarında gözetim ve iktidar ilişkilerinin dönüşümünü anlamak açısından Byung-Chul Han'ın ortaya koyduğu analizler önemli bir kuramsal çerçeve sunmaktadır. Han, Michel Foucault'nun modern toplumlarda iktidarın disiplin ve gözetim mekanizmaları aracılığıyla işlediğini ortaya koyan yaklaşımından hareketle, çağdaş toplumda iktidarın yeni bir biçim kazandığını ileri sürmektedir. Foucault'nun tanımladığı disiplin toplumunda bireyler daha çok dışsal kontrol mekanizmaları ve kurumsal yapılar aracılığıyla denetlenirken, Han'a göre günümüz toplumunda bu yapı yerini giderek performans toplumuna bırakmaktadır (Han, 2017).

Han'ın performans toplumu olarak adlandırdığı bu yeni toplumsal düzende bireyler, dışsal baskılardan ziyade içselleştirilmiş bir başarı ve üretkenlik baskısı altında hareket etmektedir. Bu bağlamda birey, sürekli kendini geliştirmesi, daha verimli olması ve performansını artırması beklenen bir özneye dönüşmektedir. Han, bu yeni insan tipini "performans öznesi" olarak tanımlamaktadır. Performans öznesi, disiplin toplumundaki gibi doğrudan baskı altında bulunan bir bireyden ziyade, kendi potansiyelini gerçekleştirme söylemi üzerinden sürekli üretken olmaya yönlendirilen bir özne tipini ifade etmektedir.

Han'ın performans öznesi kavramsallaştırması, Erving Goffman'ın gündelik yaşamda bireyin kendisini başkalarına belirli roller aracılığıyla sunduğunu ileri süren dramaturjik yaklaşımıyla da ilişkilendirilebilir. Goffman'a göre bireyler toplumsal yaşamda bir sahnede rol oynayan aktörler gibi davranmakta ve kendilerini başkalarının beklentilerine uygun biçimde sunmaktadır (Goffman, 2009). Han ise bu performatif yapının günümüz toplumunda üretkenlik, başarı ve görünürlük baskısı ile daha yoğun bir biçimde içselleştirildiğini vurgulamaktadır.

Bu bağlamda bireyin özgün varoluşu meselesi Martin Heidegger'in otantiklik (*Eigentlichkeit*) kavramıyla birlikte değerlendirilebilir. Heidegger'e göre otantik varoluş, bireyin sıradanlaşmış toplumsal kalıpların dışına çıkarak kendi varoluşunu bilinçli bir biçimde üstlenmesi anlamına gelmektedir (Heidegger, 2018). Ancak performans ve görünürlük ilişkilerinin yoğunlaştığı çağdaş toplumda bireyin bu özgün varoluş imkânı giderek zayıflamakta, birey sistemin beklentileri

doğrultusunda hareket eden bir performans öznesine dönüşmektedir. Bu durum, modern gözetim toplumunda bireyin yalnızca dışsal bir denetim altında değil, aynı zamanda kendi performansı üzerinden işleyen daha görünmez bir kontrol mekanizması içinde konumlandığını göstermektedir.

Panoptikon, sinoptikon ve performans toplumu yaklaşımları birlikte değerlendirildiğinde, modern toplumlarda gözetimin yalnızca fiziksel denetim mekanizmalarıyla sınırlı kalmadığı; medya, görünürlük ve performans kültürü aracılığıyla yeniden üretildiği görülmektedir. Özellikle kitle iletişim araçlarının yaygınlaşmasıyla birlikte bireylerin yaşamlarının sürekli izlenebilir hâle gelmesi, gözetim olgusunun gündelik yaşamın ayrılmaz bir parçası hâline geldiğini göstermektedir. Bu bağlamda medya içerikleri, gözetim pratiklerinin nasıl işlediğini ve toplumsal düzeyde nasıl normalleştirildiğini ortaya koyan önemli örnekler sunmaktadır. Gözetim, görünürlük ve medya ilişkisini çarpıcı bir biçimde ele alan yapımlardan biri de *The Truman Show* filmidir. Film, bireyin yaşamının sürekli izlenebilir hâle geldiği bir dünyayı konu edinerek panoptikon ve sinoptikon kavramlarının medya bağlamındaki yansımalarını analiz etmek açısından önemli bir örnek oluşturmaktadır.

Bu bağlamda medya içerikleri yalnızca bireylerin yaşamlarını görünür kılmakla kalmamakta, aynı zamanda geniş izleyici kitlelerinin dikkatini belirli kişi ve olaylar üzerinde yoğunlaştırarak toplumsal gündemin oluşumunda da etkili olmaktadır. Kitle iletişim araçlarının hangi konuların öne çıkacağını ve kamuoyunun dikkatinin hangi içeriklere yönelteceğini belirleme gücü, iletişim çalışmalarında gündem belirleme kuramı çerçevesinde ele alınmaktadır. Medya aracılığıyla oluşturulan bu görünürlük ilişkisi, izleyicilerin gündelik ilgi ve tartışma alanlarını şekillendirmekte ve belirli içeriklerin kamusal gündemin merkezine yerleşmesine yol açmaktadır.

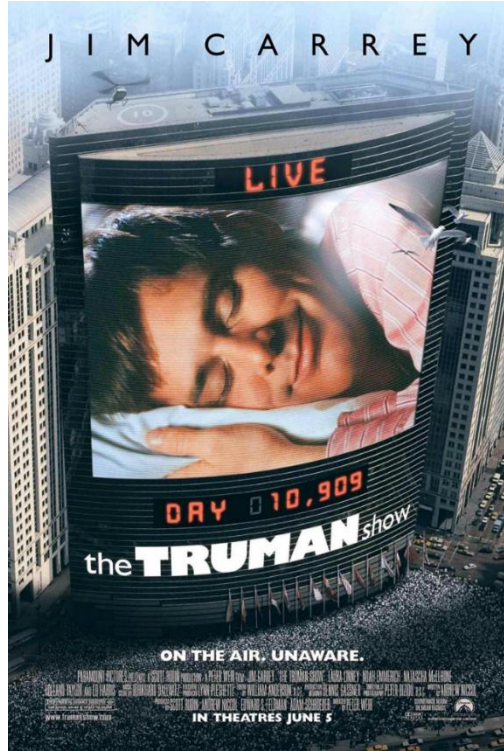
### 1.4. Gündem Belirleme Kuramı

Kitle iletişim araçlarının toplum üzerindeki etkisini açıklayan yaklaşımlardan biri gündem belirleme kuramıdır. McCombs ve Shaw tarafından geliştirilen bu kurama göre medya, bireylerin ne düşüneceğini doğrudan belirlemese de hangi konular üzerinde düşünmeleri gerektiğini belirleme konusunda önemli bir etkiye sahiptir. Medyanın öne çıkardığı konular kamuoyunun gündemini şekillendirmekte ve bireylerin dikkatini belirli olay ve olgular üzerinde yoğunlaştırmaktadır (McCombs ve Shaw, 1972). Bu bağlamda medya içerikleri yalnızca bilgi aktaran araçlar değil, aynı zamanda toplumsal gündemi oluşturan ve yönlendiren önemli iletişim mekanizmaları olarak değerlendirilmektedir. *The Truman Show* filminde Truman'ın yaşamının kesintisiz biçimde yayınlanması ve geniş izleyici kitleleri tarafından takip edilmesi, medya içeriklerinin toplumsal gündemi nasıl şekillendirebildiğini gösteren çarpıcı bir örnek sunmaktadır. Böylece Truman'ın gündelik yaşamı yalnızca bireysel bir deneyim olmaktan çıkmakta, medya aracılığıyla izleyicilerin gündelik ilgisini ve dikkatini yönlendiren bir kamusal gündem unsuruna dönüşmektedir.

## SİNOPTİKON KAVRAMI BAĞLAMINDA *THE TRUMAN SHOW*

Bu kuramsal çerçeveden hareketle çalışmanın amacı, gelişen iletişim teknolojileriyle birlikte dönüşen gözetim pratiklerini Thomas Mathiesen'in sinoptikon kuramı çerçevesinde incelemek ve bu gözetim yapısının birey ve toplum üzerindeki etkilerini *The Truman Show* filmi üzerinden analiz etmektir. Çalışmada ayrıca Byung-Chul Han'ın Foucault'nun iktidar ve gözetim anlayışından hareketle geliştirdiği performans toplumu yaklaşımından yararlanılarak çağdaş toplumda ortaya çıkan yeni özne tipleri tartışılmaktadır. Bunun yanı sıra kitle iletişim araçlarının toplumsal gündemin oluşumundaki rolünü açıklayan gündem belirleme kuramı dikkate alınarak, medyanın bireylerin dikkatini belirli içerikler etrafında nasıl yoğunlaştırdığı ve bu süreçte gözetim ilişkilerinin nasıl görünür hâle geldiği değerlendirilmektedir. Araştırmada nitel araştırma yöntemi benimsenmiş olup film, gözetim olgusu bağlamında betimsel analiz yöntemi kullanılarak incelenmiştir. Bu kapsamda filmde yer alan sahneler ve anlatı yapısı panoptikon, sinoptikon, performans toplumu ve gündem belirleme yaklaşımları çerçevesinde ele alınmaktadır.

### 2. *The Truman Show*: Künye



Görsel 1. *The Truman Show* film afişi.

Yönetmen	Peter Weir
Senarist	Andrew Niccol
Oyuncular	Jim Carrey, Laura Linney, Noah Emmerich, Ed Harris, Natascha, McElhone

Yapım Yılı/Ülkesi	1998/ABD
Süre	103 dk
Tür	Komedi/Dram

Şablon 1. *Truman Show* Filmi Künyesi (Karaduman, 2022, s. 97)

### 2.1. *The Truman Show*: Film Konusu

*The Truman Show*, doğal ve yapaylıktan uzak bir kişilik olarak tanıtılan Truman Burbank'ın, farkında olmadan tüm hayatını dev bir televizyon programının merkezinde geçirdiği yapay dünyayı konu alır. Truman, doğduğu andan itibaren yapım şirketi tarafından evlat edinilmiş ve tüm dünyanın izlediği "*Truman Show*" adlı programın baş karakteri yapılmıştır. Onun için özel olarak inşa edilen devasa stüdyo, büyüklüğüyle uzaydan bile görülebilecek ölçektir. Gökyüzü, hava olayları, aile bireyleri ve tüm çevresi yapaydır; bu dünyanın içindeki tek gerçek kişi Truman'dır. İşi, evi ve sevdiği eşi olduğunu zanneden Truman'ın gerçek dünyası, tam otuz yıldır 24 saat boyunca reklamsız bir şekilde televizyonda yayınlanan bir realite şovunun parçasıdır. Truman, kendisi dışında herkesin bu oyunun farkında olduğunu bilmez. Çocukluğundan itibaren ada dışında bir dünyanın olmadığına inandırılmıştır.

Truman çocukluğundan beri dış dünyayı merak eden, büyüyünce kâşif olmak isteyen bir çocuktur. Ancak yapımcılar, Truman'ın yaşadığı Seahaven kasabasını terk etmemesi için her türlü manipülasyonu kullanır. Gazetelerde, okulda ve günlük yaşamın çeşitli alanlarında dış dünyanın tehlikeli, bilinmez ve merak edilmeye değer olduğu mesajı sürekli olarak işlenir. Üstelik babasıyla çıktığı bir deniz gezisi sırasında yapay bir fırtına üretilmiş ve babasının "boğularak kaybolması" sağlanmıştır. Böylece Truman'ın denize karşı güçlü bir korku geliştirmesi planlanmış, dış dünyaya duyduğu merak bastırılmaya çalışılmıştır. Buna rağmen Truman, dünyanın bir ucundaki Fiji Adaları'na gitme hayalini sürdürür.

Truman'ın hayatı öylesine kontrol altındadır ki, evleneceği kişiyi bile kendisi seçemez. Lise yıllarında Lauren adındaki bir kızdan hoşlanmasına rağmen, bu ilişki senaryoya uygun olmadığı için engellenir ve Truman'ın daha sonra eşi olacak Meryl ile yaklaşması yapımcıların isteği doğrultusunda yönlendirilir. Fakat Truman, Meryl'i yalnızca bir arkadaş olarak görür ve Lauren'e olan ilgisini sürdürmeye çalışır. Truman ve Lauren gizlice görüştiklerinde Lauren, gerçek adının Sylvia olduğunu açıklayarak yaşadıkları dünyanın sahte olduğunu, Truman'ın bir sette yaşadığını ve herkes tarafından izlendiğini söyler. Ardından "baba" rolündeki oyuncu ortaya çıkıp Sylvia'nın akıl sağlığının yerinde olmadığını iddia eder ve onu Truman'dan uzaklaştırarak Fiji'ye taşıdıklarını söyleyip setten çıkarır. Bu olaydan sonra Truman'ın annesinin "hastalanması" ve Truman'ın Meryl ile evlenmesi, programın senaryosu gereğidir. Ancak Truman, Sylvia'yı asla unutamaz; gizlice

gazete ve dergilerden kestiği yüz parçalarını bir araya getirerek onun yüzünü yeniden oluşturur.

Bir gün Truman, kaybolduğu söylenen babasını şehirde görür. Babası hızla setten uzaklaştırılır ve bu durum Truman'ın hayatında ciddi bir tuhafılık olduğu şüphesini güçlendirir. Ardından işe giderken arabasının radyosu bozulur ve prodüksiyon ekibinin kendi hareketlerini anlık olarak takip ettiğini gösteren konuşmaları duyar. Ayrıca yaşadığı her günün aynı şekilde tekrarlandığını fark eder. Düşüncelerini yakın çevresiyle paylaştığında ise eşi, arkadaşı ve annesi tarafından desteklenmek yerine oyalanır ve şüpheleri bastırılmaya çalışılır.

Truman şüphelerini derinleştirdikten sonra bir gün fotoğraf albümüne bakarken eşi Meryl'in düğün fotoğrafında parmaklarını bilinçli olarak çapraz tuttuğunu fark eder ve ona olan güvenini tamamen kaybeder. Bu olayın ardından Truman, dışarıya her şey normalmiş gibi davranır fakat gizlice bir kaçış planı hazırlar. Bodrum katında uyuyormuş izlenimi vererek evden kaçır. Yapım ekibi Truman'ın kaybolduğunu fark edince tüm kasaba seferber olur ancak Truman bulunamaz. Sonunda denize açıldığını anlayan yapım ekibi, onu durdurmak için yapay bir fırtına yaratır. Teknesi alabora olsa da Truman pes etmez ve yoluna devam eder. Nihayetinde gökyüzünün boyalı bir duvar olduğunu fark eder ve duvarın kenarındaki merdivenle çıkış kapısına ulaşır.

Bu noktada programın yaratıcısı Christof, Truman ile konuşarak dış dünyanın tehlikeli ve bilinmezliklerle dolu olduğunu, Truman'ın asıl ait olduğu yerin bu yapay dünya olduğunu iddia eder. Ancak Truman, kendisine dayatılan bu sahte yaşamı kabul etmez ve şu sözlerle veda eder: "Olur da sizi göremezsem: İyi günler, iyi akşamlar ve iyi geceler." Bu sözlerin ardından *Truman Show*'un yıllar süren yayını sona erer ve Truman özgürlüğe doğru adım atar.

### **3. *The Truman Show* Filminde Gözetleme Eyleminin (Sinoptikon Çerçevesinde) İncelenmesi**

Gözetim kavramı, temelde görmeye dayalı bir eylemi çağrıştırmasına rağmen, aynı zamanda kontrol içeriğine de sahip bir kavramdır. Gözetim, tarih boyunca devletlerin toplumsal denetimi sağlayan bir aracı olarak var olmuştur ve bu anlamda iki farklı açıdan ele alınabilir. Birinci anlamıyla gözetim, bireylerin davranışları hakkında toplanan şifrelenmiş bilgi birikimini ifade eder ve bu bilgi, toplum içindeki bireylerin davranışlarını yönetmek amacıyla kullanılabilir. Diğer yandan ikinci anlamıyla gözetim, belirli bir otoriteye sahip olan bireylerin, diğer bireylerin davranışlarını doğrudan izleme sürecini içerir. Bu bağlamda, gözetim kavramı hem bilgi toplama ve yönetme hem de izleme ve denetleme boyutlarıyla ele alınabilir ve toplumsal ilişkilerde çeşitli etkileşimleri içinde barındırır (Giddens, 2008, s. 24; Karakehya, 2009, s.325).

Kayda dayanan gözetim, bilgilerin depolanması, saklanması ve tekrar işlenmesini içeren bir depolama işlemine dayanır. Bu tür gözetim, toplum içindeki bireylerin davranışları hakkında şifrelenmiş bilgilerin bir araya getirilmesini ve yönetilmesini amaçlar. Diğer yandan izleme temelli gözetim, görmeye ve gözleme işlemine dayanır. Belirli bir otoritenin veya gözlemcinin, bireylerin davranışlarını doğrudan izleme sürecini içerir. Bu bağlamda, "görmeye dayalı bu üstünlük gerçeği, kesinliği, tasarımılamayı, düşünmeyi, yorulmayı, bilgiyi, egemenliği, gücü ve iktidarı içerir" (Dolgun, 2008, s. 30). Bu unsurlar, izleme temelli gözetimin toplumsal ilişkilerde etkili bir şekilde nasıl rol oynadığını vurgular, her iki gözetim türünün de günümüz toplumlarında eşit derecede önemli olduğunu ortaya koyar.

Gözetim kavramı, aynı zamanda gündem oluşturma sürecinin önemli bir boyutunu oluşturur. Gündem oluşturma, bireylerin hangi olay, konu veya olguların önemli olduğu konusunda farkındalık kazanmasını sağlayan bir medya yönlendirmesidir. Başka bir deyişle medya, bireylerin dikkatini hangi gerçekliklere odaklamaları gerektiğini belirleyerek onların bilişsel dünyasını şekillendirir. Bu çalışmada ele alınan *Truman Show* filminde de başkarakter Truman'ın haberi olmadan bir televizyon programında sürekli gözetlenmesi, hem görünmez bir otoritenin kurduğu gündemi sorgulamadan benimsemesine hem de ona sunulan yapay gerçekliğe inanmasına yol açmaktadır. Bu durum, gözetim ile gündem oluşturma süreçlerinin bireyin dünyayı algılama biçimini nasıl yönlendirebileceğine dair çarpıcı bir örnek sunmaktadır. Bu bağlamda medya içeriklerinin yalnızca bilgi aktaran araçlar olmadığı, aynı zamanda eğlence kültürü aracılığıyla toplumsal algıyı şekillendiren bir yapı oluşturduğu da söylenebilir. Adorno'ya göre kültür endüstrisi, kitle iletişim araçları aracılığıyla üretilen eğlence içerikleri üzerinden bireyleri yönlendiren ve kültürel üretimi standartlaştıran bir sistem ortaya koymaktadır (Adorno, 2007). Benzer şekilde Ünsal Oskay da modern toplumlarda kitle iletişim araçlarının eğlence kültürü aracılığıyla bireylerin düşünme ve davranış biçimlerini etkileyen önemli bir kültürel yapı oluşturduğunu vurgulamaktadır (Oskay, 2000).

*Truman Show*, yönetmenin ve ana gözetmenin belirgin bir, sürekli izleyen, Big Brother figürü olarak ortaya çıktığı bir dünyayı izleyicilere sunar. Yönetmen, Truman'ın her adımını kameralarla izleyerek ve gerektiğinde müdahale ederek, izleyicilere yönetmenin tasarladığı kusursuz dünyayı aktarır. Truman, kontrol dışı davrandığında, adadaki diğer karakterler, gerçek hayattaymış gibi davranarak yönetmenin senaryosuna sadık kalmak için Truman'ı manipüle ederler. Bu kontrol sadece yönetmenin arzularını değil, aynı zamanda izleyicilerin beklentilerini karşılamak amacıyla da gerçekleştirilir. Truman'ın yaşamı bir film şeridi gibi senaryolaştırıldığından, olayların doğal bir akışını sağlamak adına kontrol kaçınılmaz bir hal alır. Bu durum, modern medya kültüründe bireysel yaşamın bir eğlence nesnesine dönüştürülmesini de göstermektedir. Adorno'ya göre kültür endüstrisi, kitle iletişim araçları aracılığıyla üretilen eğlence içerikleri üzerinden bireyleri pasif tüketicilere dönüştüren bir yapı ortaya koymaktadır (Adorno, 2007).

Bu bağlamda izleyicilerin Truman'ın yaşamına bağlanması ve onun deneyimlerine duygusal olarak dâhil olması, medya içeriklerinin izleyici üzerinde kurduğu etkili yönlendirme mekanizmalarından biri olarak değerlendirilebilir. *Truman Show*, gerçeklik ile kurmaca arasındaki ince çizgiyi sorgularken, kontrol mekanizmalarının izleyici bağlamında nasıl işlediğini derinlemesine keşfeder.

Truman'ın kendisine kurulan yapay dünyada farkında olmadan gözetlenmesi, günümüz toplumunda da gözetlenen kesimin gözetleyen konumuna geçtiği bir temsili anlam taşır. Film, tüm düzenin arkasındaki yönetmen, çalışanlar ve izleyicilerin Truman'ı yakından takip etmelerini vurgular. Yapay bir evrenin içinde yaşanmasına rağmen, film izleyiciye gerçekmiş gibi bir izlenim sunar.

Film, tüm anlatısını Truman'ın deneyimleri etrafında şekillendirerek izleyiciyi onun yapay bir gerçekliğe hapsolmuş dünyasına konumlandırır. Seaheaven kasabasında sıradan bir yaşam sürdüğünü düşünen Truman, çevresindeki insanların, karısının, ailesinin ve en yakın arkadaşının aslında bir televizyon programının oyuncularını olduğunun farkında değildir. Bu nedenle Truman, bu bütünüyle kurgulanmış evrende tek "gerçek" kişi konumundadır. Başkarakterin adının Truman olarak seçilmesi ise anlatının merkezindeki gerçek-kurgu çatışmasının bilinçli bir yansımasıdır. Adının "True Man" (gerçek adam) ifadesine gönderme yapması, onun sahte dünyada var olan tek hakiki özne olduğuna işaret eder. Truman'ın filmsel yolculuğu da tam olarak bu sahte yaşamdan sıyrılma ve özgün bir gerçekliğe ulaşma arzusuna odaklanır. Dolayısıyla karaktere verilen isim, onun gerçek bir dünyaya kavuşma arzusunu ve özgürlüğe yönelik içsel mücadelesini simgesel olarak yansıtır (Yiğit, 2009, s. 264).

Teknolojinin ilerlemesiyle birlikte günümüzdeki gözetim, günlük yaşamımıza daha ince ve çoğu zaman görünmez biçimlerde sızmaktadır. Küresel ölçekte toplanan verilerle oluşturulan büyük arşivler, bireylerin kendi rızalarıyla bu sisteme katılmalarına olanak tanımaktadır (Sucu, 2020, s. 23). Benzer şekilde Byung-Chul Han, Michel Foucault'un perspektifinden yola çıkarak iktidarın öznenin deneyimleri üzerinden nasıl şekillendiğini ortaya koyar. Han'a göre post-modern toplumda iktidar, gözetim mekanizmasını baskıcı bir disiplin anlayışından performans odaklı bir yapıya dönüştürmüştür. Böylece bireyler yalnızca fiziksel olarak değil, aynı zamanda zihinsel olarak da denetim altında tutulmakta ve sürekli üretken olmaya teşvik edilmektedir. Bu stratejiyle iktidar, toplumun nasıl gelişeceğini ve bireylerin hangi rolleri üstleneceğini belirleyerek yaşanacak hikâyelerin yönünü dolaylı biçimde kontrol edebilmektedir. Ancak bu süreç, bireysel özgünlüğün giderek aşınmasına ve toplumun sistemin sunduğu konfor alanı içinde homojenleşmesine yol açmaktadır (Han, 2017). Byung-Chul Han'ın, Erving Goffman'ın performatif benlik anlayışından hareketle kavramsallaştırdığı "performans öznesi", özgürlüğü bir zorunluluk olarak deneyimleyen ve sürekli kendini aşma baskısı altında yaşayan bir özne tipini ifade etmektedir. Bu özne, giderek artan verimlilik ve performans

beklentileri içinde kendi sınırlarını tüketirken, bireysel özgünlük de sistemin talepleri doğrultusunda aşınmaktadır. Bu bağlamda Han'ın performans toplumu eleştirisi, Heidegger'in "otantiklik" kavramsallaştırmasıyla birlikte düşünüldüğünde daha derin bir anlam kazanmaktadır. Zira Heidegger'e göre otantik kendilik, bireyin sıradanlaşmış ve konformist toplumsal kalıpların dışına çıkabilmesinin temel imkânını ifade eder. Ancak performans toplumunda bu özgün varoluş imkânı giderek zayıflamakta ve birey, sistemin sunduğu konfor alanı içinde homojenleşen bir toplumsal yapının parçası hâline gelmektedir (Han, 2017; Heidegger, 1927/2018). Byung-Chul Han, Foucault'un modern iktidar ve gözetim üzerine geliştirdiği tezleri post-modern toplum bağlamında değerlendirirken, bu düzenin ortaya çıkardığı insan tipinin kendisine verilen görevi gönüllü bir biçimde yerine getiren bir performans öznesi olduğunu vurgular (Han, 2017; 2019). Bu insan tipi, *Truman Show* filminde Truman'ın dünyasında "görünürlük uğruna seçilmiş" ve yönetmenin çizdiği kurgusal yaşamı sürdüren karakterlerle örtüşmektedir (Durmuşahmet, 2022). Bu bağlamda *Truman Show*, teknolojinin gelişimiyle birlikte gözetim kavramının nasıl evrildiğini ve yeni biçimler aldığını göstererek günümüz gözetim anlayışına önemli bir ışık tutmaktadır.

Filmin başında yönetmenin şu sözleri bize gözetleme olgusunu işaret eder:

...Artık aktörleri ve bize hissettirdikleri o sahte duyguları izlemekten bıktık. İhtişamlı gösterilerden ve özel efektlerden yorulduk. İçinde bulunduğu dünya bazı açılardan sahte de olsa, Truman'ın kendisinde yapay olan hiçbir şey yok! Senaryo yok! Replik yok! Her zaman Shakespeare olduğu söylenemez. O bir hayat...

Bu alıntıdan da anlaşılacağı üzere yaratmış olduğu gözetim olgusu ile gerçekliği, farklılığı ve özgünlüğü yakalayacağını düşünen yönetmen hem yapay bir hayat hem de yapay bir halkın kaderini elinde tuttuğu ve izleyici toplumun normalini de bu prensibe göre yönlendirdiği bir hayat kurgular. Böylece bizler de izleyiciler olarak bu filmde ana karakteri sürekli gözetim altında tutan bir topluluğun da mahremiyetinin ihlal edildiği kurgusal bir senaryo ile karşılaşırız. Yönetmen, filmin başında kullanılan yakın çekim tekniği ile görsel ve sözlü bir açılışla üstünlük sağlamayı amaçlar (Karaduman, 2022). Ayrıca, kameraların sosyal yaşam içindeki konumu ve kullanım üstünlüğü gibi önemli temalar filmde vurgulanmaktadır. Truman'ın sürekli neşeli ve gülümseyen tavırları, bu sahte hayat ve gözetim düzenine bir tepki olarak yorumlanabilir. Filmdeki mükemmel ve neşeli yaşam ifadesi, gözetim altındaki standart yapıyı sorgulatır, seyirciye toplumun kontrol altındaki dinamiklerini düşündürür (Mutlu, 2019, s. 57).

*Truman Show* filmi, günlük hayatımızı çarpıcı bir şekilde yansıtarak sürekli gözetim altında olduğumuz gerçeğini vurgular. Evde, iş yerinde, sokakta, hatta yalnız olduğumuzda dahi bir gözetim mekanizması mevcuttur.

Truman'ın yaşadığı gibi bu gözetimden kaçmaya çabalasak bile, izleyenler peşimizi bırakmaz. Bu durumda, istenmeden de olsa bir razı olma ve boyun eğme eğilimi ortaya

çıkar çünkü bu gözetimden kaçmak neredeyse imkânsız hale gelir. Modern teknolojinin etkisiyle, bu gözetim telefonlardan, MOBESE kameralarından ve hatta kredi kartı çipleri yoluyla bile gerçekleştirilebilir hale gelmiştir (Karaduman, 2022, s. 101).

Truman'ın yaşadığı yapay dünya, günümüzdeki dijital gözetim ve izleme sistemlerine dair derin bir anlam taşıyarak izleyiciyi düşündürmeye sevk eder.

Filmin içinde, televizyon bağımlısı olan izleyicilerin de gösterildiği bir perspektif bulunmaktadır. İzleyiciler, Truman'ın yaşamına evde, işte, dışarıda ve hatta banyoda bile kesintisiz bir şekilde şahit olmaktadır. Gözetleme kulesindeki yönetmen, Truman'ın özel hayatını tamamen işgal eder ve sahte ailesi aracılığıyla onun davranışlarını şekillendirir. Bu manipülasyonlar, sadece yönetmenin istekleri değil, aynı zamanda izleyicilerin beklentileri doğrultusunda da gerçekleşmektedir. Truman'ın hayatının, bir TV şovu formatında distopik bir düzen içinde nasıl şekillendirildiği filmde etkileyici bir şekilde tasvir edilir (Sucu, 2020, s. 4-5). Truman, içinde bulunduğu kurmaca dünyanın ve onu yöneten Büyük Birader'in hâkimiyeti altında, bu dünyayı sorgulama fırsatı bulamaz. Gözetim altındaki bu dünyada herhangi bir sorun anında çözülür; bu, yaratılan dünyada her şeyin Büyük Birader'in kontrolünde olduğunu gösterir. Tıpkı 1984 romanındaki gibi, *Truman Show* filmi ve 1984 romanı, herkesin adeta Panoptikon mahkûmu olduğu bir atmosferi işler. Dış dünya ile bağlantı kurmalarına izin verilmez.

Truman'ın kendi yaratılan dünyasından kaçma isteği, izleyicilerin uykusundan uyandırılmasına benzetilebilir. Ancak medya araçları, bu rüyanın bozulmasına izin vermez. Truman'ın çevresindekiler gibi, günümüz insanları da medya araçları tarafından ne izleyeceklerini, nasıl yaşayacaklarını belirlenmiş bir şekilde kabul etmektedirler. İzleyiciler, Truman'la özdeşleşerek onun yaşantısını düşlerler çünkü Truman'ın hayatını kendilerinin yaşamayı hayal ederler. *Truman Show*, tüketim odaklı bir gözetimle birlikte hayatın bir gösteriye dönüşmesini gösterirken, “yaşam bir oyuna dönüşmektedir”. Film, medyanın insanları seyirlik bir topluma dönüştürme ve gerçeklik algısını eleştirel bir dille dönüştürme gücünü nasıl sergilediğini göstermektedir (Karaduman, 2022, s. 101). Bu bağlamda *Truman Show* yalnızca gözetim toplumunu değil, aynı zamanda kültür endüstrisinin bireysel yaşamı eğlence ve tüketim nesnesine dönüştüren yapısını da görünür kılmaktadır. Truman'ın hapisanedeki esaretine ilk karşı çıkan ve onu gerçek dünyaya yönlendiren tek kişi, sevgilisi Sylvia olmuştur. Sylvia'nın cesur çıkışıyla ifade ettiği “O bir oyuncu değil, o bir mahkûm!” sözleri, Truman'ın yönetmen ve izleyicilerin kuklası olmasına karşı yapılmış güçlü bir itirazdır. Truman, televizyonun kontrol ettiği bu yapay dünyada gerçekliği reddederek 30 yıl boyunca mutlu bir yanılsama içinde yaşamıştır. Ancak, Sylvia'ya duyduğu aşk, onun içsel bir rahatsızlık yaşamasına ve bu dünyanın onu tatmin etmemesine neden olur. Bu sevgi sayesinde Truman, Platon'un mağara alegorisindeki gibi zincirlerinden kurtulmuş, gerçek dünyayı görmeye ve kendi özgürlüğünü aramaya karar vermiştir (Küçükalkan, 2010, s. 87).

*Truman Show*, sinemada TV estetiğini benimseyerek, yapay bir hapisane ortamında sabit kameralar kullanarak Truman Burbank'ın yaşamını sürekli gözetim altına almaya odaklanan bir film olarak öne çıkar. Truman'ın yaşadığı kurmaca hapisane, bilgisayarlar tarafından kontrol edilen bir distopyayı andırmaktadır. İsim seçiminden kaynaklı olarak hem bir TV şovu hem de bir distopya unsuru içermesi dikkat çekicidir. Film, Panoptikon mimarisine benzer şekilde, Truman'ın yaşamını sürekli gözetleyen bir yönetmeni içermektedir. Truman'ın doğumundan itibaren 24 saat boyunca gözlemlendiği yapay bir dünyada yaşaması, modern gözetim anlayışının hem panoptik (Foucault, 2005) hem de sinoptik (Mathiesen, 1997) biçimlerini yansıtmaktadır. Bu anlamda filmde sadece Panoptikon değil, aynı zamanda sinoptikonun da varlığına işaret edilmektedir. 5000 kameranın bulunması ve bu kameraların dünya genelindeki izleyicilere görüntüleri ileten bir sistem olduğu belirtilerek, izleyicilerin de gözetim altında olduğu vurgulanmaktadır.

*Truman Show* filminde kullanılan panoptik sistem Truman'ın yönetmeni tarafından yapay ay içerisinde kurduğu yapay dünyanın içerisine yerleştirmiş kameralar ve insanlar sayesinde Truman'ın hayatını her alanda izliyor ve denetliyor olmasıdır. Gerçek bir hayatı seyirciye sunmaya çalışan yapımcı, her ne kadar Truman'ın haberi olmasa da kaderi yapımcı belirlemekte ve özgünlük adı altında çekilen film, özgünlüğü ta ki Truman sistemi kavrayıp terk etmeye çalışana kadar yitirmektedir. Panoptik gözetim hayatımızın her alanında bizi Truman'ın gözetlendiği kadar gözetlemektedir. Gelişen dijitalleşme ile kullanımı yaygınlaşan sosyal medya platformları bu duruma örnek gösterilebilir. Instagram, Twitter, Tik Tok, Facebook, WhatsApp gibi uygulamaları kullanma uğruna tüm gizliliğimizden feragat etmemizle görüntü ve sese kadar tüm özelimiz iktidar ya da kültür endüstrisi tarafından gözetlenebilir hale gelmiştir. Bu bakımdan günümüz gözetleme sistemi ile Truman'ın dünyasındaki sistemin bu şekilde benzerlik göstermektedir.

Truman'ın yaşamına duyulan izleyici bağımlılığı ve onların teşvikleri, Panoptikon ve Sinoptikon kavramlarının etkilerini göstermektedir. Truman'ın 30 yıl boyunca haberi olmadan gözetlenmesi, özel hayatının mahremiyetinin ihlal edildiğini gösterir. İzleyicilerin, Truman'ın hapisane dünyasına kendilerini hapsedilmiş gibi hissetmeleri, filmdeki eleştiriye güç katar. Ayna metaforu, içerideki televizyon bağımlılılarıyla dışarıdaki izleyicileri birbirine bağlar. *Truman Show*, modern medyanın ve toplumun gözetim ve gerçeklikle ilişkisini sorgulayarak izleyicilere düşündürücü bir deneyim sunar.

### 3.1. Televizyon Dizisi *Truman Show*'un Gündem Belirleyici Rolü

Kitle iletişim araçlarının genel hedeflerinden biri, kamuoyunda gündem oluşturmaktır. Günün önemli ve kapsamlı haberlerini insanlara ulaştırarak ortak bir fikir oluşturmayı amaçlarlar. Gündem, öne çıkan ve toplumun dikkatini çeken mesajları içerir. Demokratik toplumlarda, medya bireyler, kamuoyu ve toplum arasında önemli bir etkileşim sağlar. Ancak antidemokratik yapılar, bu etkileşimi

## SİNOPTİKON KAVRAMI BAĞLAMINDA *THE TRUMAN SHOW*

sınırlayarak katılımı kısıtlar. Medyanın iletişim araçları farklı olsa da temel hedefleri benzerdir; gündem belirleme konusunda basın, halkın düşünce şeklini doğrudan etkileyemeyebilir, ancak ne hakkında düşünmeleri gerektiğini belirleme konusunda etkili olabilir. Kitle iletişim araçları, öne çıkardıkları haberlerle toplumun düşünce yapısını etkiler ve zaman zaman yapay gündemler oluşturarak yönlendirir. Sonuç olarak, medya çeşitli türlerde ekonomik çıkarlarını korur ve yayınları aracılığıyla kamuyu etkilerler (Aziz, 1980, s. 49).



Görsel 2. *Truman Show* filminde Truman'ın yapay dünyayı terk edişini izleyen halk sahnesi.



Görsel 3. *Truman Show* filminde Truman'ın yapay dünyayı terk edişini izleyen teyzeler sahnesi.

*Truman Show*, televizyonun eleştirildiği ve negatif yönlerinin sergilendiği bir içeriği rahatça sunmaktadır. Bu film aynı zamanda bir ayna işlevi görmekte ve o ayna birkaç yönlü ve büyüteç özellikleri taşımaktadır. Truman'ın hayatı her an kameralarla izlenmekte ve adadaki diğer insanlar da dünya çapındaki bu şovun birer oyuncusu

olarak yer almaktadır. Truman'ın çevresindeki insanlar, eşi, arkadaşları ve sokaktaki insanlar, her şey, sahte bir reality şovunun parçasıdır. Bu yaşananlar, izleyenler için aynı zamanda bir gündem oluşturma niteliği taşımaktadır. Televizyon, gündem oluşturmada önemli bir rol oynar çünkü televizyon haberlerini takip eden izleyiciler, sunulan olaylar karşısında tepkilerini gündemle birlikte yansıtırlar. *Truman Show*, izleyicilerin gündemine çeşitli olaylarla yerleşir; örneğin, Truman'ın anne karnında izlenmesi, babasına kavuşması, eşinden başka birine ilgi duyması gibi olaylar izleyicilerin dikkatini çeker ve bu olaylar hızla geniş bir izleyici kitlesi tarafından tartışılır. Bu durum, Truman'ın hayatının sadece bir televizyon şovu olmanın ötesinde, izleyiciler arasında geniş bir yankı uyandırmasına neden olmaktadır.



Görsel 4. *Truman Show* filminde Truman'ın yapay dünyayı terk edişini izleyen küvette adam sahnesi.

*Truman Show*'un yapımcıları, izleyicilerin etkilenebilecekleri konuları düşünerek özenle senaryolar hazırlarlar ve bu senaryoları *Truman Show* oyuncularına yaşatırlar. Bu yöntemle oluşturulan gündemler, adeta yaşamın en önemli olayları gibi algılanmaya başlar. Bu durum, dünya genelinde yaşanan diğer haberlerin ve aslında gerçek gündemi oluşturabilecek olayların geri planda kalmasına neden olur. *Truman Show* gibi sahte gündem olayları, izleyiciler tarafından önemsenmeye devam edildikçe, gerçek hayattaki önemli olaylar, savaş, terör, çocuk kaçırma, cinayet, yangın, insan haklarının ihlali vb. olaylar sıradan olaylar olarak algılanmaya devam eder. Bu durum, duyarsızlaşan bir toplumun giderek show programlarına bağımlı hale gelmesine neden olur; gözleri bağlanmış, kulakları tıkanmış, duyarsız bir mekanik robota dönüşmelerine yol açar. Reality programları karşısında izleyicilerin içeriklere sorgusuzca katlanmaları ve eleştiri yapmamaları, bu tür programların gözetim toplumuna geçişin kabullenilmesine zemin hazırlar.

#### 4. Tüketim Çerçevesinde Tek Tipleşen Toplum Bağlamında *Truman Show*

Tüketim çağında toplum, kendi varlığına tüketim üzerinden anlam katar. Tüketim, artık sadece ihtiyaçları karşılamaktan öte, sosyal statü ve prestiji belirleyen bir görev üstlenir. Sahip olunan nesnelere, sadece kullanım değil, aynı zamanda sembolik anlam taşır ve sürekli yer değiştirebilecek esneklikte bir değer kazanır. Bu bağlamda, nesnelere gösterge değeri, kullanım değerinden daha önemli hale gelmiş durumdadır (Baudrillard, 2004: 89). Tüketim, artık sadece ihtiyaçları karşılamaktan çok, sembolik anlam ve toplumsal değer üzerinden şekillenir.

Reklamlar, modern yaşamın ayrılmaz bir parçası haline gelmiş ve giderek daha baskın bir yapıya sahip olmuştur. Bu reklamlar, günlük hayatta sıradan olan nesnelere neredeyse kutsal birer obje haline getirirken, reklamcılar da bu gücün farkındadır (Marcuse, 1997: 84). Reklam dilinin ayinsel bir dil olarak soyutlanma, gelişme ve dilbilimsel biçimleri azaltarak imgeleri kullanma eğilimi, günlük yaşamda sabit olan nesnelere medya aracılığıyla yeni anlamlar kazanmasını sağlamaktadır (Yengin, 1996:7). Medya, izleyicilerin algı süreçlerine bir katkıdır ve sembolik mesajlar, toplumdaki kodlardan türetilerek anlam üretimini tetikler. Reklam ve medya, ideolojiyi yayma ve hedef kitlelerini etkileme amacıyla güçlü araçlar olarak öne çıkar. Göstergibilimsel yaklaşım, reklam metinlerindeki anlam ve ideoloji unsurlarını çözümlenmek açısından önem taşır. Bu imajlar, modern toplumlarda kültürel pratiklerin birleştirici bir rol oynamakta ve kapitalist dinamiklerde belirleyici bir konumda bulunmaktadır (Harvey, 1999:320). Reklamcılık, artık sadece bilgi verme amacını aşarak, imajlar aracılığıyla arzuları ve zevkleri manipüle etmeye yönelik bir strateji izler. Reklamların etkisi, söylenenlerin gerçekliğinden ziyade, yarattığı düşlerin izleyicinin kendi düşleriyle örtüşmesinden kaynaklanır (Berger, 1995).



Görsel 5. Truman'ın arkadaşının bira reklamı yaptığı sahne.

*Truman Show* filmi, içerisinde barındırdığı reklamlarla izleyicilere benzersiz bir dünya sunar. Truman'ın yaşadığı devasa market benzetmesi, her şeyin satışa sunulduğu bir atmosferi yansıtır ve televizyon gelirlerinin büyük bir kısmını reklamlardan elde etmeye çalışan bir sistemle örtüşür. Truman, sıradan bir anında bile ürün yerleştirmesiyle etkileşime geçilen reklamlara maruz kalır. Eşi tarafından yapılan basit bir kakao reklamı veya mutfak aleti tanıtımı, izleyicileri etkileyerek şovun popüler kültürünü benimsemelerine neden olur. Bu reklamlar, sadece ürünlerin değil, aynı zamanda taşıdıkları imajın ve hikâyenin önemli olduğunu vurgular. Truman'ın dünyasında reklamlar, izleyicilerin gerçek dünyadan soyutlanmasına ve programın popüler kültürüyle bütünleşmelerine yol açar. Truman'ı izleyen toplumda Truman'ın yaşadığı devasa market benzetmesi, her şeyin bir pazarlama stratejisi içinde olduğu, bireyin tercihlerinin belirlendiği bir ortamı simgeler. Televizyon gelirlerinin büyük bir kısmı reklamlardan elde ediliyorsa, Truman da kendi hayatının bir reklam malzemesine dönüşmüş demektir. Her anında, ürün yerleştirmeleri ve eşinin basit bir tartışma sırasında yaptığı reklamlar aracılığıyla, izleyicilerle etkileşime geçilen bir reklam atmosferi içindedir. Bu reklamlar, izleyicilerin algılarını yönlendirerek, sadece ürünlerin değil, aynı zamanda bu ürünlerin taşıdığı tek tip yaşam tarzının da cazibesini vurgular. Truman'ın dünyasında reklamlar, izleyicilerin gerçek dünyadan uzaklaşmasına ve tek tip bir toplumun normlarına bütünleşmesine katkıda bulunarak, tüketim kültürünü bir bütün olarak kabul etmelerine neden olur.



Görsel 6. Truman'ın eşinin kakao reklamı yaptığı sahne.

İktidar, toplumu gözetlerken gelişen teknoloji ve yeniliklerle birlikte gözetimi yaşam standartlarına fark ettirmeden sızdırılıp kabullendirilir ve toplum tıpkı *Truman Show'* da olduğu gibi bireyi izlemeye başlar. Fakat izlenen bireyler iktidar tarafından seçilmiş olan bireylerdir. Reklam ve gösterişle sunulan bu yaşam tarzları, izleyicilere bir çeşit özenme hissi uyandırır, sonucunda ise toplum homojenleşir. İzleyiciler, aynı mutluluğa ulaşma umuduyla bu seçilmiş bireyleri taklit ederler, bu da toplumu tek tipleştiren bir etki yaratır. Bu durum, iktidarın denetim açısından

avantajlı bir konuma gelmesine ve toplumu daha etkili bir şekilde yönetmesine olanak tanır.

### **Sonuç**

Gözetim günümüzde modernite ve öncesinde olduğu gibi tek bir merkezi güç tarafından gerçekleştirilmez. Artık toplum, gözetlenen konumdan gözetleyen konumuna geçiş yapmıştır hatta aynı anda hem gözleyen hem de gözlenen haline gelmiştir.

Bu çalışmada ele alınan *Truman Show* filmi izleyicileri de ekran başında hem gözetleyen hem de gözetlenen konumundadır. Film, Truman'ın sahte yaşamını komedi unsurları içinde aktarmaktadır. Bu sahte evren, sanki gerçekmiş gibi sunularak insanların gerçek dünyaya olan ilgisini azaltmaktadır. Yapay gerçeklik, insanların tüketim alışkanlıklarını etkileyerek, ekran karşısındaki izleyiciye sunulan ürünlerin adeta zorunlu olarak tüketmeleri gerektiğini düşündürür. *Truman Show* filmi, izleyicilere farkında olmadan nasıl yönlendirildiklerini göstererek, artık bizim de bilinçli bir şekilde izlenen konumunda olduğumuzun altını çizmektedir (Karaduman, 2022, s. 102).

21. yüzyılda, Truman gibi, bizler de bir şekilde izlenen konumunda olduğumuzun bilincindeyiz. Panoptikon modelinde gözetim pratiği, mahkûmların hangi anda izlendiklerini fark etmediği ve bu durumun disipline edici olduğu bir yaklaşımı temsil etmekteydi. Ancak günümüzde bireyler, izlendiklerinin farkında olarak eylemde bulunma ve bu eylemleri sergileme eğilimindedirler. Üstelik insanlar, sadece gözetlendikleri anları bilmekle kalmazlar, aynı zamanda başkalarını da gözetleme eğilimindedirler. 21. Yüzyılda bu çift yönlü gözetim olgusu, teknolojinin hızlı gelişimiyle önemli ölçüde desteklenmektedir. İnsanlar, teknolojinin ilerlemesiyle birlikte, kendi özel yaşamlarını sosyal medya hesapları aracılığıyla özgür iradeleriyle paylaşarak, başkalarının onları gözleme olanağı sağlamaktadırlar. Bu sosyal medya gönderileri, genellikle beğeni alma, görünürlük kazanma ve olumlu yorumlar görme isteği arzusuyla gerçekleştirilir. İktidar tarafından oluşturulan bu medyada beğenilme uğruna herkes normale, moda uyum sağlar ve toplum tek tipleşir, özgünlük körelir.

Gözetim, yalnızca merkezi bir otoritenin bireyler üzerindeki kontrolüyle sınırlı kalmamakta; aynı zamanda bireylerin birbirini gözlemlediği, gönüllü ve karşılıklı bir izleme ilişkisine dönüşmektedir. *The Truman Show* filmi, bu dönüşümün etkileyici bir temsilini sunarak, bireyin hem gözetlenen hem de gözetleyen konumda yer aldığı medya destekli bir sistemi gözler önüne sermektedir. Filmde kullanılan binlerce kamera, yalnızca fiziksel gözetimi değil, Truman'ın zihinsel ve duygusal varlığını da denetim altına alacak biçimde yapılandırılmıştır. Truman'ın yaşamı, yalnızca bir televizyon şovu değil, izleyicilerin bağ kurduğu, duygusal yatırım yaptığı ve gündelik hayatlarını etkileyen bir medya ürününe dönüşmüştür. İzleyiciler, onun seçimlerini ve özgürlük arayışını kendi yaşamlarıyla özdeşleştirerek sinoptik gözetimin parçası hâline gelir. Bu bağlamda, film izleyicinin medya tüketimi yoluyla

nasıl farkında olmadan gözetim sistemini beslediğini eleştirel bir dille ortaya koymaktadır.

Filmde Truman'ın, yapay sistemin dışına çıkma çabası; bireyin özgünlük, gerçeklik ve özgürlük arayışına dair simgesel bir anlatı sunmaktadır. Truman'ın fırtınaya rağmen deniz yoluyla kaçıışı, performans toplumunun dayattığı görünürlüğe ve kontrollü yaşam formlarına karşı bir başkaldırıdır (Han, akt. Durmuşahmet, 2022). Bu süreç, yalnızca bireyin fiziksel kaçıışı değil; aynı zamanda zihinsel ve ideolojik olarak da sistemin dışına çıkma iradesidir.

Günümüzde insanlar yalnızca izlenen değil, aynı zamanda başkalarını da izleyen, içerik paylaşarak görünürlük kazanmaya çalışan aktörlerdir. Bu çift yönlü gözetim biçimi, beğenilme ve onay alma arzusuyla içselleştirilmekte; böylece iktidar baskıya gerek duymadan bireyin davranışlarını şekillendirmektedir (Bauman, 2006). Filmde Truman'ın çevresindeki karakterler, görünürlük kazanmak ve sistemin sürdürülebilirliğine katkı sunmak amacıyla "gönüllü figüranlar" hâline gelmiştir. Bu durum, toplumun özgünlüğünü kaybederek tek tipleşmesine neden olmaktadır.

Sonuç olarak *The Truman Show*, birey-medya-iktidar ilişkisini eleştirel bir bakışla çözümlemekte; gözetim toplumunun günümüzde nasıl içselleştirildiğini güçlü metaforlarla göstermektedir. Film, gerçeklik algısının medya tarafından nasıl yönlendirildiğini ve bireyin, farkında olmadan bu sistemin bir parçası hâline getirildiğini çarpıcı biçimde ortaya koymaktadır. Bu bağlamda çalışma, gözetimin artık yalnızca yukarıdan uygulanan bir kontrol mekanizması olmadığını; bireylerin görünürlük, onay ve katılım pratikleri aracılığıyla gönüllü biçimde dâhil oldukları kültürel bir süreç hâline geldiğini göstermektedir.

Bu çalışma ayrıca, gözetim olgusunun yalnızca merkezi iktidar mekanizmalarıyla açıklanamayacağını; medya ve dijital teknolojiler aracılığıyla bireylerin hem gözetlenen hem de gözetleyen konumda yer aldığı sinoptik bir yapıya dönüştüğünü ortaya koymaktadır. *The Truman Show* filmi üzerinden yapılan analiz, çağdaş toplumda bireylerin medya içerikleri aracılığıyla hem izleme hem de izlenme pratiklerine katılarak gözetim sisteminin yeniden üretimine katkı sağladıklarını göstermektedir.

Bu bağlamda gözetim toplumunun anlaşılabilmesi için medya içeriklerinin eleştirel bir bakış açısıyla değerlendirilmesi ve bireylerin dijital ortamlarda paylaştıkları içeriklerin gözetim mekanizmalarıyla nasıl ilişkilendiğine dair farkındalıklarının artırılması önem taşımaktadır. Özellikle medya okuryazarlığının geliştirilmesi, bireylerin dijital platformlarda karşılaştıkları içerikleri sorgulama ve gözetim ilişkilerini fark etme açısından önemli bir araç olarak değerlendirilebilir. Ayrıca gözetim olgusunun farklı medya içerikleri ve dijital platformlar üzerinden incelenmesi, gelecekte yapılacak çalışmalar açısından önemli bir araştırma alanı oluşturmaktadır.

## KAYNAKÇA

- Adorno, T. W. (2007). *Kültür endüstrisi: Kültür yönetimi*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Al, E. (2022). Veri gözetimine giden süreçte gözetimin sosyolojik ve Marksist analizi. *Türkiye İletişim Araştırmaları Dergisi*, 40, 323-339.
- Aziz, A. (1980). *Toplumsallaşma ve Kitleleşim*. Ankara: B.Y.Y.O. Yayınları
- Baudrillard, J. (2004). *Tüketim Toplumu*. (Çev: Hazar Deliçaylı-Ferda Keskin), Ayrıntı Yayınları, İstanbul.
- Bentham, J. (1995). *Panoptikon yazıları* (Çev. B. Akın). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Berger, J. (1995). *Görme Biçimleri* (Yurdanur Salman, çev.). Metis Yayınları.
- Çakır, M. (2014). Yeni medyaya ilişkin eleştirel yaklaşımları ve tespitleri ile Christian Fuchs. M. Çakır (Edt.), *Yeni medyaya eleştirel yaklaşımlar içinde* (s. 81-130). İstanbul: Doğu Kitabevi.
- Demir, A. (2017). Panopticon ve synopticon geriliminde özgürlük paradoksu. *Kaygı Uludağ Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Felsefe Dergisi*, 55-65.
- Dolgun, U. (2008) *Şeffaf Hapishane Gözetim Toplumu*, İstanbul: Ötüken Yayınevi.
- Durmuş Ahmet, A. (2022) *Gözetim Akışı: Byung-Chul Han'ın Disiplin Toplumu Eleştirisi Olarak Performans Toplumu ve Kültürel İklimlendirme* 4. Boyut *Journal of Media and Cultural Studies - 4. Boyut Medya ve Kültürel Çalışmalar Dergisi*, Issue/Sayı 20, 2022 DOI: 10.26650/4boyut.2022.003
- Eco, U. (1996). *Günlük hayattan sanata*. İstanbul: Can Yayınları.
- Foucault, M. (1977), "Panopticism" *Discipline and Punish*, Harmondsworth: Penguin Books.
- Foucault, M. (2003). *Hapishanenin doğuşu: Gözetim ve ceza* (M. A. Kılıçbay, Çev.). Ankara: İmge Kitabevi.
- Foucault, M. (2005). *Büyük Kapatılma*, (Çev. Işık Ergüden ve Ferda Keskin), İstanbul: Ayrıntı Yayınları
- Giddens, A. *Ulus Devlet ve Şiddet*. (Çev. C. Atay), Kalkedon Yayınları, 2008, s. 24.
- Goffman, E. (2009). *Gündelik hayatta benliğin sunumu* (B. Cezar, Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.
- Güven, A. (2013). Dijital dünyanın ahlaki çıkmazlarına yolculuk: Black Mirror. *Sinemarmara (Marmara Medya Merkezi Sinema Dergisi)*, 2, 56-61.
- Han, B.-C. (2017). *Yorgunluk Toplumu*. İstanbul: Açılım Kitap.
- Han, B.-C. (2019a). *Psikopolitika: Neoliberalizm ve Yeni İktidar Teknikleri*. İstanbul: Metis Yayınları.

## SİNOPTİKON KAVRAMI BAĞLAMINDA THE TRUMAN SHOW

- Harvey, D. (1999), Postmodernliğin Durumu. (Çev: Sungur Savran), Metis Yayınları, İstanbul.
- Heidegger, M. (2018). *Varlık ve Zaman* (Çev. Kaan H. Ökten). İstanbul: Alfa.
- Karaduman, B. (2022). "Tek Taraflı Gözetimden Çift Taraflı Gözetime Geçiş: The Truman Show Filmi Analizi," Konya Sanat Dergisi, sayı: 5, s. 93-104. <https://doi.org/10.51118/konsan.2022.19>
- Karakehya, H. (2009) "Gözetim ve Suçla Mücadele", Ankara Üniversitesi Hukuk Fakültesi Dergisi, sayı: 58, s. 319-357.
- Küçükalkan, Y. (2010). Platon ve Baudrillard'da Gerçeklik Sorununun Medya Bağlamında Değerlendirilmesi (Truman Show Filmi Örneği). Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü. Erzurum.
- Mathesen, T. (1997). The viewer society: Michel Foucault's 'Panopticon' revisited. *Theoretical Criminology*, 1(2), 215-234.
- Marcuse, H. (1997), Tek-Boyutlu İnsan. (Çev: Aziz Yardımlı), İdea Yayınevi, İstanbul.
- Mutlu, N. T. (2019). Gözetim Toplumu Olgusunun The Truman Show, Devlet Düşmanı ve Kartal Göz Filmleri Üzerinden Analizi. Süleyman Demirel Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü. Isparta.
- Namaz, Y. (2021). Truman Show: Bir Gerçeklik Yanılsaması ve Medya Eleştirisi. Nida Dergisi. 190. Sayı.
- Oskay, Ü. (2000). Kitle iletişiminin kültürel işlevleri. İstanbul: Der Yayınları.
- Öztürk, S. (2013). Filmlerle görünürlüğün dönüşümü: panoptikon, süperpanoptikon, sinoptikon. Gazi Üniversitesi İletişim Fakültesi İletişim Kuram ve Araştırma Dergisi, 36, 132- 151.
- Sucu, İ. (2020). Gözetlenen toplumun gözetleyen topluma dönüşmesi: "The Truman Show Filmi" örneği.
- Vurgun, Ş. (2020). Panoptik bir toplumdan sinoptik bir topluma dönüşüm: Cesur Yeni Dünya ve öjenik uygulamalar. Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi, 1131-1139.
- Wood, D. M. (2009) "The 'Surveillance Society': Questions of History, Place and Culture", *European Journal of Criminology*, sayı: 6 (2), s.179-194.
- Yengin, H. (1996), Medyanın Dili. Der Yayınları, İstanbul.
- Yiğit, Z. (2009). Medyaya Eleştirel Bir Bakış ve The Truman Show. *Humanities Sciences*, 258-270.

**GÖRSEL KAYNAKÇA**

- Görsel 1.** *The Truman Show* film afişi, (Erişim Adresi: [https://tr.wikipedia.org/wiki/Truman\\_Show](https://tr.wikipedia.org/wiki/Truman_Show)), (30.12.2023)
- Görsel 2.** *Truman Show* filminde Truman'ın yapay dünyayı terk edişini izleyen halk sahnesi. (Erişim Adresi: <https://www.izlesene.com/video/the-truman-show-finali-1998/8900390>), (09.01.2024)
- Görsel 3.** *Truman Show* filminde Truman'ın yapay dünyayı terk edişini izleyen teyzeler sahnesi. (Erişim Adresi: <https://www.izlesene.com/video/the-truman-show-finali-1998/8900390>) (09.01.2024)
- Görsel 4.** *Truman Show* filminde Truman'ın yapay dünyayı terk edişini izleyen küvette adam sahnesi. (Erişim Adresi: <https://www.izlesene.com/video/the-truman-show-finali-1998/8900390>), (09.01.2024)
- Görsel 5.** Truman'ın arkadaşının bira reklamı yaptığı sahne. (Erişim Adresi: <https://iaureklam.wordpress.com/2020/11/16/truman-show-reklamini-hayatimizdaki-yeri/>), (09.01.2024)
- Görsel 6.** Truman'ın eşinin kakao reklamı yaptığı sahne. (<http://elanalitico505.blogspot.com/2015/02/pelicula-recomendada-el-show-de-truman.html>), (09.01.2024)



## ÇAĞDAŞ SERAMİK SANATINDA DENEYSEL YAKLAŞIMLAR BAĞLAMINDA CAROLINE HARRIUS VE NICOLE MCLAUGHLIN OKUMALARI

**Rasim BAĞIRLI\***

*Sorumlu yazar Corresponding Author: rasimcebrailoglu@gmail.com*

### Özet

Binlerce yıldır insanların temel kullanım alanları arasında yer alan seramik ve ip, çağdaş sanatçılar tarafından da günümüzde yaygın olarak kullanılmaktadır. Bu iki malzemenin bir anlatım dili olarak birbiri içinde erimesi veya birbiri içinde dönüşmesi durumu günümüz sanat anlayışı bağlamında disiplinlerarası kavramını da bünyesinde barındırmaktadır. Bu çalışmanın amacı, seramik ve ip malzemesinin çağdaş seramik sanatı bağlamında disiplinlerarası bir anlatım dili olarak nasıl dönüştürüldüğünü, Caroline Harrius ve Nicole McLaughlin'in üretimleri üzerinden incelemektir. Araştırma, nitel araştırma yöntemi doğrultusunda yürütülmüş; sanatçıların eserleri konu, kavram, malzeme kullanımı ve sergileme pratikleri açısından betimsel ve karşılaştırmalı analiz yoluyla değerlendirilmiştir. Sonuç olarak Harrius ve McLaughlin'in bireysel sanat görüşleri kapsamında bir değerlendirme yapmak gerekirse, her iki sanatçının da gelenekler ve kültürel kimliğin gelecek nesillere özgün bir anlatımı paydasında seramik sanatında yenilikçi bir yaklaşım sergilediklerinden söz edebilmek mümkündür. Bu durum iki sanatçı özelinde seramik malzeme ve ip ile oluşturulan yaratıcı süreç bağlamında disiplinlerarası etkileşimleri ve deneyselliği de içinde barındırarak gelecekte bu konuda çalışacak olan farklı sanatçılara da örnek olabileceklerdir.

**Anahtar kelimeler:** Seramik, Tekstil, İp, Caroline Harrius, Nicole McLaughlin.

---

\* Öğr. Gör. Dr, Selçuk Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Seramik Bölümü, ORCID: 0000-0003-0881-1193, e-posta: rasimcebrailoglu@gmail.com

## READINGS OF CAROLINE HARRIUS AND NICOLE MCLAUGHLIN IN THE CONTEXT OF EXPERIMENTAL APPROACHES IN CONTEMPORARY CERAMIC ART

### Abstract

Ceramics and rope, which have been among the basic uses of humans for thousands of years, are also widely used by contemporary artists today. The merging or transformation of these two materials into a language of expression embodies the concept of interdisciplinarity within the context of contemporary art. The aim of this study is to examine how ceramics and rope are transformed into an interdisciplinary language of expression in the context of contemporary ceramic art, through the works of Caroline Harrius and Nicole McLaughlin. The research was conducted using a qualitative research method; the artists' works were evaluated through descriptive and comparative analysis in terms of subject matter, concept, material use, and exhibition practices. In conclusion, if we were to make an evaluation within the scope of Harrius and McLaughlin's individual artistic views, it is possible to say that both artists exhibit an innovative approach in ceramic art on the common ground of a unique expression of traditions and cultural identity for future generations. This situation, in the context of the creative process created with ceramic materials and rope, includes interdisciplinary interactions and experimentation, and can serve as an example for other artists who will work in this field in the future.

**Keywords:** Ceramics, Textile, Rope, Caroline Harrius, Nicole McLaughlin.

### Giriş

Sanatsal üretim süreci, her sanatçı için kendine özgü ve çok katmanlı bir yapı sergileyebilmektedir. Bu süreç, öznel deneyimleri ve özgün yaklaşımları da bünyesinde barındırmaktadır. 1960'lı yıllardan itibaren sanatçıların üretim pratikleri, algısal sınırları dönüşmüş; sanatın nesne odaklı bir anlayıştan uzaklaşarak giderek daha fazla eylem ve süreç merkezli bir yaklaşıma yönelmesine zemin hazırlamıştır (Özcan Özden, 2025, s. 256). Sanatçıların bu süreçte kendilerini ifade edebilmelerini hem düşünsel hem de üretimsel anlamda yorumlamak mümkündür. Geleneksel kalıpların, üretim ve düşünsel anlamda değişmesi sonucu daha özgür sanatsal üretimlerde bulunan sanatçılar öznel bir deneyim sürecini de ortaya koymaktadırlar (Çevik & Kırmızıgül, 2025, s. 800). Bu bağlamda günümüz sanat anlayışını, disiplinler arası kavramının ötesinde sınırların bir anlamda ortadan kalktığı bir dönem olarak nitelendirebilmek mümkündür. Bu durum öncelikle sanatçıların uygulama alanlarında farklı disiplinlerde konu, kavram, malzeme ve sergileme pratikleri gibi birçok alanda "yenilikler" denemesi biçiminde deneysel bir tema olarak ortaya çıkmıştır. Günümüzde sanatçılar tarafından, tekstil alanına dair ip, kumaş, hazır giyim, örgü ve daha birçok ürün seramik alanı ile etkileşimli olarak özgün üretimlerde kullanılmaya başlanmıştır (Kayahan & Çevik, 2025, s. 516).

Bu araştırma kapsamında çağdaş seramik sanatında deneysel yaklaşımlar bağlamında sanatsal üretimlerinde seramik ve ip kullanımına yönelik Caroline Harrius ve Nicole McLaughlin isimli sanatçılar üzerine okumalar ve değerlendirmeler

yapılmıştır. Bu değerlendirmeler özellikle seramik bünyeler üzerinde/arasında bir bağlayıcı unsur olarak "ip" kullanımı temasına odaklanmaktadır.

### **Araştırmanın Amacı**

Bu çalışmanın amacı, seramik ve ip malzemesinin çağdaş sanat pratikleri içinde disiplinlerarası bir anlatım dili olarak nasıl yeniden ele alındığını incelemektir. Araştırma, geleneksel kullanım alanlarına sahip bu iki malzemenin çağdaş seramik sanatı bağlamında bir araya gelerek oluşturduğu dönüşüm süreçlerini, deneysel yaklaşımlar üzerinden analiz etmeyi hedeflemektedir. Bu doğrultuda, Caroline Harrius ve Nicole McLaughlin'in eserleri özelinde; konu, kavram, malzeme kullanımı ve sergileme pratikleri değerlendirilerek, seramik sanatında sınırların nasıl esnetildiği ve yeni ifade olanaklarının nasıl geliştirildiği ortaya konulmuştur.

### **Araştırmanın Yöntemi**

Araştırma, nitel araştırma yöntemi çerçevesinde yürütülmüştür. Nitel araştırma, disiplinler arası bütüncül bir bakış açısını esas alarak, araştırma problemini yorumlayıcı bir yaklaşımla incelemeyi benimseyen bir yöntemdir (Altunışık, Coşkun, Bayraktaroğlu ve Yıldırım, 2010). Çalışmada veri toplama aracı olarak literatür taraması ve eser incelemesi kullanılmıştır. Harrius ve McLaughlin'in seramik ve ip odaklı çalışmaları görsel ve kavramsal açıdan analiz edilmiştir. İnceleme sürecinde, sanatçıların üretimleri konu, kavram, malzeme, teknik ve sergileme bağlamlarında ele alınmış; bu unsurlar disiplinlerarası etkileşim ve deneysel sanat anlayışı çerçevesinde yorumlanmıştır. Elde edilen veriler betimsel ve karşılaştırmalı analiz yöntemiyle değerlendirilerek, çağdaş seramik sanatında malzeme temelli yenilikçi yaklaşımların nasıl şekillendiği ortaya konulmuştur.

### **Çağdaş Sanatta Deneysel Yaklaşımlar Üzerine**

Temelini çağdaş sanat alanı olarak tanımladığımız yapı günümüzün sanat pratiklerinin de dahil olduğu 1960'lı yıllarda bütünsel bir bakış açısıyla değerlendirdiğimiz sanat pratiklerinden oluşmaktadır. Bu tarihlerde sanatın kavramsal boyutu, konusu, sergileme pratikleri gibi her aşaması gelişen teknolojiyi de kullanarak izleyicinin karşısına çıkmaktadır (Bulut, 2014, s. 119). Genel bir değerlendirme ile başlangıcı 1960 sonrasına tarihlenen ve günümüz sanat dinamiklerini de içinde barındıran çağdaş sanatın disiplinler arası yapısı, çeşitli malzemelerin yenilikçi kullanımıyla dikkat çekmektedir.

Çağdaş sanat kavramının ortaya çıkışı, 20. yüzyılın ilk yarısına uzanmaktadır. Bu süreçte pek çok sanatçı, sanat dünyasında yerleşik hâle gelmiş kurallara karşı kendi öznel yaklaşımları ve yorumları doğrultusunda eleştirel bir tutum geliştirmiştir. Bu eğilim, temelde toplumsal yaşamda meydana gelen değişimlerin, teknik ve düşünsel alanlardaki dönüşümlerle birlikte sanatsal üretim pratiklerine yansması sonucunda sanat disiplinlerinde yaşanan yapısal dönüşümleri ifade etmektedir (Kayahan & Çevik, 2022, s. 34). Çağdaş sanat, tarihsel gelenekler ve gelecekteki olasılıklarla eleştirel bir şekilde ilgilenirken, mevcut an'ın karmaşıklığını yansıtan dinamik ve gelişen bir alandır (Bağırılı & Özcan Özden, 2025, s. 123).

Disiplinlerarası yaklaşımlar sanatsal geleneklere meydan okuyan ve izleyicileri yeni yollarla etkileyen yeni ifade biçimlerine olanak tanımaktadır. Sanatçılar, bir yandan çeşitli metodolojileri birleştirerek disiplinler arasındaki sınırları bulanıklaştırırken diğer yandan da sanat, bilim ve toplumsal yorum arasında bir diyalog oluşmasını sağlamaktadırlar (Kayahan & Çevik, 2025, s. 517-518). Bu süreci bir adım geriden değerlendirmemiz gerekirse, ekonomik, sosyolojik, teknolojik ve kültürel değişimler hayatın her alanına entegre olması durumu sanatçı, sanat üretimi ve izleyici bağlamında da sanatın her alanına yansımıştır (Dilli, 2020, s. 23-65). Özellikle 1960'lı yıllardan sonra sanatçılar, sanatın tanımını ve anlam alanını yeniden sorgulamaya yönelmiş; bu sorgulama süreci, alternatif malzemelerin sanatsal üretime dâhil edilmesini beraberinde getirmiştir. Geleneksel sanat disiplinlerinin dışında konumlanan pek çok unsur, sanatsal ifade aracı olarak kullanılmaya başlanmış; atık materyaller, buluntu nesnelere, fotoğraf ve video gibi farklı malzeme ve teknikler aracılığıyla yeni anlatım biçimleri geliştirilmiştir (Pazarlıoğlu Bingöl, 2022, s. 328).

Bu dönemde kavramsal sürecin sanatçıların dikkatini çekmesinin yanı sıra sanatın anlamının sorgulanması ile sanatın belirli bir kalıba veya sınırlara ihtiyaç duymayacağı durumuna da odaklanmaktadır. Birçok yeniliği beraberinde getiren bu dönemde sanatçıların atölyelerde üretimleri ve sergileme gelenekleri açısından geleneksel kaide üzeri heykel ve/veya tuvaldeki resim sınırlarından kurtulmuştur (Artun & Örgü, 2017, s. 27-28). Sanat dünyasında yaşanan bu önemli değişiklikler günümüzde gelişen teknolojinin sanatı oldukça yakından etkilemesi ile yaşanmaya başlamıştır. 20. yüzyılın ilk çeyreği ile sanatta standart geleneklerin yıkılmaya başlaması ile gerçekleşen büyük değişimler görsel sanatlarda modernist reflekslerle birlikte sürekli bir değişim ve dönüşümü de beraberinde getirmiştir (İpşiroğlu, 2010, s. 11).

20. yüzyılın ikinci yarısı, özellikle postmodernizm olarak tanımlanan süreçte birlikte sanat alanında mekân kavramının belirgin biçimde önem kazandığı bir dönem olmuştur. Bu süreçte sanat, disiplinlerarası bir yaklaşımla daha bütüncül ve çok katmanlı bir yapıya evrilmiştir. Sanatçılar, mekân üzerinden gerçekleştirdikleri farklı okumalar aracılığıyla sanatın değişen algısını yeniden tartışmaya açmış; eserin yalnızca sergilenen bir nesne değil, bizzat mekânla birlikte var olan bir yapı olarak kurgulanmasını sağlayarak yeni malzemeler yoluyla sanat tanımını genişletmişlerdir (Kilimci, 2012, s. 107). Postmodern dönemin bir hareket alanı olarak değerlendirilebilecek bu süreçte, 20. yüzyılın ikinci yarısından itibaren pek çok kavram, multidisipliner sanat anlayışı doğrultusunda melez bir nitelik kazanmış ve güncel dünya sorunlarına yönelik farkındalık oluşturmayı amaçlayan bir çerçevede biçimlenmeye başlamıştır (Kırmızıgül, 2020, s. 217). Bu bağlamda günümüz sanatçısının, farklı malzeme seçimleri aracılığıyla mekânı öznel ya da toplumsal bir iz alanına dönüştürdüğü; bellek okumaları üzerinden mekânı yeniden canlandırarak izleyiciye düşünsel düzlemde deneyimsel bir izleme süreci sunmayı hedeflediği görülmektedir. Böylece sanatçılar, farklı sanatsal oluşumlar üzerinden çok sayıda pratiği mekânsal bağlamda genişletmektedir (Şenel, 2016, s. 9). 21. yüzyıla gelindiğinde ise sanat alanı, dünya ölçeğinde küresel bir yapı içinde etkin ve dinamik

bir yaşam pratiğine dönüşmüştür. Bu dönemde küreselleşme olgusu, sanatta disiplinlerarasılığı daha da görünür kılarken; sanayi ve teknolojinin belirleyici olduğu yeni bir sanat anlayışının da habercisi olmuştur. Buna paralel olarak, sanatsal üretimlerde fikirsel ve malzeme temelli içeriklerin kapsamı önemli ölçüde genişlemiştir (Çevik, 2022, s. 2). Bu bağlamda, çağdaş sanat, birçok disiplininin bir arada kullanıldığı, sanat dallarının ve bilim alanlarının birleşerek bütünsel bir platformda şekillendiği, düşünsel süreçlerin ağır basarak biçimselliğin arka plana geçtiği dinamik bir yapı olarak değerlendirilebilir (Kılıç, 2005, s. 66).

### **Seramik ve Tekstil Sanatları Üzerine**

Teknolojik değişim ve dönüşümler kadim uygulamalar olan seramik ve tekstil sanatları içinde yeni dışavurumları ortaya çıkarmışlardır. Tekstil üretiminin, sanayileşme ve modern üretim tekniklerinin devreye girmesiyle üretim hızı ve ölçeği neredeyse tanınmayacak kadar bir değişime girebilmesi eski bir zanaat olarak bu alanın yeniden tanımlanması sürecini de ortaya çıkarmaktadır (Çınar, 2024, s. 499). Seramik ve tekstil sanatları, tarihsel kökenleri ve üretim pratikleri bakımından farklı disiplinler olarak değerlendirilse de, çağdaş sanat bağlamında malzeme, teknik ve kavramsal yaklaşımlar üzerinden giderek daha fazla kesişim alanı üretmektedir. Her iki alan da dokunsallık, yüzey, strüktür ve süreç odaklı üretim anlayışlarıyla sanat nesnesini yalnızca estetik bir form olarak değil, aynı zamanda düşünsel bir ifade aracı olarak ele almaktadır. Bu bağlamda seramik ve tekstil arasındaki etkileşim, disiplinlerarası üretim pratiklerinin güçlenmesine katkı sağlarken, geleneksel sınırların yeniden tanımlanmasına olanak tanımaktadır. Bu alt başlık altında, seramik ve tekstil sanatlarının ortaklaşan yönleri, malzeme temelli ilişkileri ve çağdaş sanat içindeki dönüşen konumları ele alınmıştır.

Özel'e (2007, s. 130) göre en basit tanımı ile seramik; kilin su ile yoğrulmasıyla plastiklik özelliği kazanmasından sonra belli yöntemlerle kullanım amacına göre şekillendirilip, kurutulup ve son olarak dayanıklılık kazanıncaya kadar pişirilmesidir. Seramik, geçmişten günümüze farklılaşarak ve dünyaya yayılarak önemini arttırmıştır (Aktaş, 2011, s. 1). Seramik, bir sanat dalı olarak bilinmekle beraber, farklı disiplinlerin birlikteliğinde ve sürekli gelişen yeni teknolojilerin alanı değiştirmesi ile bir bilim dalı olarak da karşımıza çıkmaktadır (Çolakoğlu, 1998, s. 22-25). Tüm bu değişim ve dönüşümler seramik sanatının geleneksel değer ve anlayışlarından ayrılarak, çağdaş bir kimliğe kavuşma sürecini de ortaya koymaktadır (Özturanlı, 1998, s. 31).

Picasso, Matisse ve Miro gibi ressam ve heykeltıraşlar modern seramik sanatının ortaya çıkışında önemli rol oynayan sanatçılardır. Seramik sanatını geleneksel yapısından arındırarak, dekoratiflik yerine estetiği, sanatsallığın üst düzey olduğu özgün biçimsel bir yapıda ve düşünsel zeminde değerlendirmişlerdir. Özellikle sanatın gelişim alanında her dönem ve akıma ilham olan bu öncü sanatçılar, seramiğin iki/üç boyutlu özgürlük alanını ve sanatçıya sunduğu zengin ifade olanaklarını fark etmiş ve ortaya koydukları Modern Seramik Sanatı örnekleri ile de seramiğin bu ayrıcalıklarını dünya çapında izleyiciye kazandırmışlardır (Uludağ,

1998, s. 37). Oluşan bu yenileşme hareketi sonrasında amatör, profesyonel ya da bağımsız pek çok seramik sanatçısı yeni seramikler üretmeye ve bilinmeyen teknikleri araştırmaya, uygulamaya başlamışlar ve bu konuda çok başarılı örnekler vermişlerdir (Topak, 2009, s. 13). Seramik sanatında, tarihsel süreç boyunca üretilen eserlerde farklı yan malzemelerin kullanıldığı görülmektedir. Günümüzde de seramik temelli üretimlerde sanatçılar, ana malzemenin yanı sıra çeşitli materyallere başvurmaktadır. Ahşap ve metal gibi geleneksel olarak tercih edilen malzemelerin yanı sıra plastik ve tekstil ürünleri de yardımcı malzeme olarak sanatsal üretime dâhil edilmektedir. Seramik eserlerde kullanılan bu farklı materyaller, genel olarak iki temel işlev üstlenmektedir. Ahşap, metal ya da taş gibi malzemeler çoğunlukla kaide görevi üstlenerek eserin sergilenmesine ve teknik gereksinimlerinin karşılanmasına katkı sağlarken; plastik, tekstil ve benzeri yan malzemeler ise eserin kavramsal içeriğini zenginleştirerek anlatı boyutunu güçlendirmektedir (Özguven & Gürol, 2023, s. 29).

Tekstil; lif ya da lif haline getirilebilen her türlü malzemenin çeşitli yöntemlerle birleştirilmesiyle oluşturulabilen yapıların genel adıdır. En temel tekstil oluşturma yöntemleri olan örme ve dokuma eski çağlardan beri insanlar tarafından kullanılmaktadır (Gürel, 2015, s. 4). Tekstil üretimi her ne kadar geleneksel bir üretim biçimi olarak kabul edilse de 19. yüzyılın sonlarında dönüşüme uğramış, özellikle 1960 sonrası geleneksel sınırlarından çıkarak güncel sanatta yeni bir temsil niteliği kazanmıştır (Özcan & Alp, 2020, s. 335-336). Tekstil sanatı, çağdaş etkilerle üretilen tekstil eserlerle, mekâna özgü her türlü yerleştirme alanlarında önemli çalışmalara imza atarken, günümüzde çağdaş sanat tasarımlarında, ana malzeme olan kumaş ve iplik gibi materyallere, gün geçtikçe ilgi artmaktadır. İfade aracı olarak kullanılan tekstil sanatında, kavramsal anlayışla her türlü duygu ve düşünce mesaj niteliği taşımaktadır. Dikiş, nakış, örgü, makrome, pachwork, kapitone, dantel, dokuma ve keçe gibi çeşitli tekstil teknikleri kullanılmaktadır. Zanaat olarak görülen kadın el işlerinden, sanatın ifade aracı kabul edilerek, sanatçılar aracılığıyla yaratıcılık ve tasarım kaynağı haline gelen tekstil, kolay işlenebilirliği ile sınırsız olanaklar sunmaktadır (Karakoç, 2023, s. 36). Yeşilçimen'e (2019, s. 3) göre, özellikle 1980'li yıllarla birlikte sanat alanındaki pek çok üretim pratiğinde malzeme, konu, teknik, biçim ve içerik unsurları karşılıklı etkileşim içinde bütünleşmiştir. Bu süreçte, farklı sanat disiplinleri arasında ortaya çıkan malzeme çeşitliliği belirgin bir biçimde öne çıkmaktadır. Örneğin heykel sanatının tekstile özgü malzemeleri kullanması, tekstil sanatının resimdeki doğayı betimleme anlayışından yararlanması ya da kâğıt ve metal gibi malzemelerin tekstil teknikleriyle birlikte ele alınması, disiplinlerarası geçişlerin somut örneklerini oluşturmaktadır. Bu nedenle ortaya çıkan bir sanat eseri, hem tekstil sanatı hem de düzenleme (enstalasyon) kapsamında yorumlanabilmiş; aynı zamanda resim, heykel ya da arazi sanatı gibi farklı sanat disiplinleri çerçevesinde değerlendirilebilir hâle gelmiştir.

İnsanlığın varoluşundan itibaren yaşamın ayrılmaz bir unsuru olan iplik, yalnızca örtünme gereksinimini karşılamak amacıyla kullanılmamış; aynı zamanda barınakların inşasında ve düzenlenmesinde de işlevsel bir malzeme olarak önemli bir

rol üstlenmiştir. İnsanlık tarihinden günümüze uzanan süreçte liflerin ipliğe dönüştürülmesinde farklı yöntemler uygulanmış; bu yöntemler, teknolojik gelişmelerin sağladığı katkılarla birlikte süreklilik kazanmıştır (Yetiş, 2019, s. 3-4). Doğal, yapay ya da sentetik liflerin belirli bir düzen içerisinde bir araya getirilmesiyle oluşan ve hammaddesi, inceliği, uzunluğu ile ağırlığı gibi ölçütlere göre sınıflandırılan lif kümeleri iplik olarak tanımlanmaktadır. Günlük yaşamda kumaşların birleştirilmesi, nesnelere bağlanması, paketlenmesi, asılması ya da sabitlenmesi gibi çeşitli amaçlarla kullanılan iplik, tarihsel süreç boyunca işlevsel kullanımının ötesinde farklı simgesel ve kültürel anlamlar da kazanmıştır (Özkendirici, 2018, s. 208-210).

Kavramsal sanat yaklaşımının benimsenmesiyle birlikte sanatçılar, geleneksel teknik ve malzeme anlayışlarının ötesine geçerek, üretim süreçlerinde ip de dâhil olmak üzere çok çeşitli malzemelere yönelmişlerdir. İp, günümüzde sanatsal bir malzeme olarak pek çok disiplin içinde hem biçimsel özellikleri hem de taşıdığı kavramsal anlamlar nedeniyle yaygın biçimde kullanılmaktadır. Kolay temin edilebilir olması ve farklı uygulama alanlarına olanak tanıyan yapısı sayesinde ip, çağdaş kavramsal anlatım biçimlerinde güçlü bir ifade aracı hâline gelmiştir. Sanatsal pratiğini bütünüyle bu malzeme üzerine inşa ederek kimliğini ip ile özdeşleştiren sanatçılar bulunduğu gibi, belirli dönemsel üretimlerinde ipe yer veren sanatçılar da mevcuttur. Bunun yanı sıra, çağın bilimsel ve teknolojik gelişmelerinin sunduğu olanaklarla ipin kimyasal ve fiziksel özelliklerini dönüştürerek yeni ifade biçimleri geliştiren sanatçılar, malzemenin çağrıştırdığı bağ, bağlanma, düğüm ve karmaşıklık gibi kavramları somut bir anlatım düzlemine taşımaktadır (Kayahan & Çevik, 2021, s. 1244).

Ayrıca tarihsel süreçte, insanoğlu tarafından barınma ve giyinmenin ihtiyaç olmasından dolayı keçe, dokuma, örme, gibi tekstil yüzeyleri oluşturulmuştur. Oluşturulan tekstil yüzeyleri üzerine baskı, boyama, dikiş, işleme, katlama, ütü gibi tekniklerden yararlanılarak uygulamalar yapılmıştır. Çağdaş sanat, geleneksel el sanatlarının endüstride kullanılması ile 1960'larda oluşan bir alan olup, 18. yüzyılda görülmeye başlayan sanat akımlarındaki değişikliklerden, endüstriyel ve teknolojik gelişmelerden etkilenen tekstil, çağdaş sanat içerisinde yer almıştır. Bu bağlamda, tekstilin çağdaş sanatta yer bulması ile çağdaş tekstil sanatı kavramının ortaya çıkmıştır (Selük Altunöz, 2021, s. 97). Tekstilin bağımsız bir sanat disiplini olarak gelişmesi ve uygulama pratiklerinde sunduğu sınırsız ifade potansiyeli, heykel, resim ve seramik gibi alanlarda sanat nesnesi olarak kullanımının yaygınlaşmasını ve önem kazanmasını belirgin biçimde artırmıştır (Çınar, 2024, s. 499-500). Bu çerçevede çağdaş seramik sanatında tekstil kökenli ürünlerin kullanım alanının oldukça geniş olduğu görülmektedir. Söz konusu kullanım, alternatif biçimlendirme yaklaşımlarından dekor ve kalıp tekniklerine uzanan çok katmanlı ve kapsamlı bir uygulama alanını içermektedir.

Çağdaş sanat sürekli bir değişim ve dönüşüm içerisindedir. Toplumsal, ekonomik ve teknolojik gelişmelere paralel olarak sanat pratikleri de değişmektedir (Dilli, 2020, s. 23-65). Bu çalışma kapsamında seramik ve tekstilin çağdaş sanattaki

etkileşimi söz konusudur. Seramik üretiminin bir anlamda kırılğan olmasının yanı sıra binlerce yıldır bir arkeolojik belge olarak buluntularla günümüze kadar ulaşan sağlam niteliği, tekstil sanatının belki de en mütevazı malzemesi olan “ip” aracılığı ile oluşturduğu bağ sayesinde katı ve esnek malzemelerin birleştirilmesine bir örnek oluşturmaktadır. Bu durum geleneksel sanatlar bağlamında değerlendirilen seramik ve tekstil sanatlarının çağdaş sanatçılar tarafından yeniden yorumlanması sayesinde farklı bir perspektif kazanmasına da olanak sağlamaktadır. Seramik ve tekstil alanlarının birleştirici unsur olarak çağdaş sanatta özne konumunda kullanılması durumu Caroline Harrius ve Nicole Mclaughlin isimli sanatçılar özelinde değerlendirilmektedir.

## **Bulgular**

### **Caroline Harrius**

Günümüz sanat dinamikleri göz önünde bulundurulduğunda, plastik sanatların tüm alanlarında disiplinlerarası bir söylemin belirgin biçimde öne çıktığı görülmektedir. Bu durum, kavramsal düzeyde herhangi bir konu sınırlamasına bağlı kalmaksızın, farklı sanat disiplinlerinin karşılıklı etkileşim ve iletişim içinde olduğu bir üretim sürecini kapsamaktadır. İpek, yün, keten, pamuk, metal vb. iplikler kullanılarak; çeşitli iğneler ve uygulamalar aracılığıyla; keçe, deri, dokuma vb. materyaller üzerine yapılan bezemeler olarak açıklanan işleme sanatı aynı zamanda her toplumun kendine ait karakterini, rengini, dokusunu ve desenini de işlendiği yüzeye taşıyan bir kimlik niteliğindedir (Ağatekin, 2016, s. 947). Bu bağlamda işleme sanatını sanatsal üretimlerinde kullanan İsveçli sanatçı Caroline Harrius, karmaşık, işlemeli porselen kaplarıyla geleneksel sanatın sınırlarını zorlayarak tekstil ve seramiklerin kesişimini vurguladığı eserler üretmektedir. Harrius’un tekstil tekniklerini seramiklere entegre ettiği, yumuşaklık ve sağlamlık, kırılğanlık ve dayanıklılık arasındaki ayrımları bulanıklaştıran zengin dokulu yüzeyler yarattığı yenilikçi uygulamaları bulunmaktadır (Kayahan & Çevik, 2025, s. 516). Küçük yaşlardan itibaren seramik sanatına ilgi duyan sanatçı, yüksek lisans eğitimi sırasında geleneksel seramikleri incelediğinde bu geleneğin genişliğinden etkilenmiş ve onu alternatif bir geleneksel zanaat olan eski ev tekstilleriyle birleştirerek çağdaşlaştırabileceğini fark etmiştir. Sanatçı, büyükannesinin tığ işi masa örtülerini, minderlerini ve perdelerini tekrar incelerken, desenleri kopyalamış, çömleklerine delikler açmış ve bu desenleri çömleklerin üzerine işlemiştir. Harrius, bu el sanatlarının mirasına ve kadınlar ile ev yaşamıyla olan ilişkisine duyduğu ilgiyle, sanatını, genellikle gün ışığına çıkmayan ancak unutulmaması gereken tarihi bir değere sahip olan ev eşyalarını öne çıkarmak için bir araç olarak kullanmaya devam etmektedir (Axell, 2021).

Disiplinlerarası bir biçem olarak değerlendirdiğimizde özgün sanat eserinin mekân ve izleyici ile melez bir etkileşimselliğe girerek temel tekstil malzemesi olan ip’in bir bağlama veya bağlanma kavramına vurgu yaptığı anlatı aracına dönüşerek yeni bir sanat eserine dönüştüğü görülmektedir (Altınçelik, 2019, s. 122). İp’in yumuşak ve renkli uygulamasının zıtlığını merkezine alan Harrius’un kırılğan, sert

ÇAĞDAŞ SERAMİK SANATINDA DENEYSEL YAKLAŞIMLAR BAĞLAMINDA  
CAROLINE HARRIUS VE NICOLE MCLAUGHLIN OKUMALARI

ve sınırları belirli seramik üretimleri arasındaki denge disiplinlerarası uygulamalar bağlamında dikkat çekmektedir (Kayahan & Çevik, 2025, s. 524). Harrius, kil yüzeyi üzerine desenleri kazıdıktan sonra, dikişli nakış etkisini yeniden üretmek amacıyla sırlar ve çeşitli yardımcı malzemeler kullandığı özgün bir teknikten yararlanmaktadır. Tekstil öğelerinin çağdaş seramik sanatı içerisindeki en yaygın kullanım biçimi ise kumaş, dantel ve örgü gibi ürünlerin yüzeylerinde yer alan dokusal niteliklerin farklı yöntemler aracılığıyla seramik forma aktarılmasıdır. Özellikle dantel ve örgü yapılar, sahip oldukları karmaşık yüzey özellikleri sayesinde kil yüzeyinde doku oluşturma açısından ayırt edici bir potansiyel sunmaktadır. Biçimlendirme sürecinde bu tekstil ürünlerinin dokusal etkileri, çeşitli tekniklerle kil yüzeyine uygulanabilmektedir. Tekstil malzemeleri, astar ile kaplanarak deri sertliğine ulaşmış form yüzeyine aplat edilebildiği gibi, baskı yöntemiyle doğrudan yüzeye aktarılmaları da mümkündür (Çınar, 2024, s. 507).



Görsel 1. Caroline Harrius, Mavi Anılar/Blue Memories, 2025.

Sanatçının 2025 yılına tarihlenen, Mavi Anılar/Blue Memories sergisi, Norveç'in Porsgrunn şehrinde 3 aylık bir sanatçı ikamet programının sonucu olarak ortaya çıkmıştır. Harrius 2024 yılında, Porselen alanında uygulama olanaklarını araştırdığı bir burs sayesinde Porsgrunn Porselen Fabrikası'nda üretimlerde bulunmuştur. Sanatçı bu dönemde plastik olmayan endüstriyel porselen kili ile neler yapılabileceğinin sınırlarını deneyimlemektedir. Tekstil ve seramik arasındaki buluşma sanatçının el sanatlarını yeniden bağlamlandırma çabasının bir yansıması olarak porselen üzerine pamuk iplikle nakış yapması olarak ortaya çıkmaktadır. Bu durum soyut tığ işi desenleri aracılığı ile bir anlamda dekorlanan porselenlerin yeni bir kimlik kazanması şeklinde açıklanabilir. Sanatçının ifadesine göre; *"tekstil geleneklerini dekoratif porselen ve çağdaş seramiklerle birleştirerek, genellikle ev içi mekânların duvarları içinde geride bırakılan tüm değerli ve etkileyici el sanatları objelerini öne çıkarmayı, alandaki hiyerarşilere meydan okumayı ve geleneksel kadın el sanatlarını görünür kılmayı amaçlıyorum"* şeklinde dile getirir (carolineharrius.com, 2025).

Harrius'un üretimleri, çoğunlukla geleneksel kadın el sanatları pratiklerine göndermeler yaparak sanat ile el sanatı arasındaki ayrımı eleştirel bir biçimde tartışmaya açmaktadır. Sanatçı, tekstil nakışına özgü estetik dili seramiğin sert ve

ÇAĞDAŞ SERAMİK SANATINDA DENEYSEL YAKLAŞIMLAR BAĞLAMINDA  
CAROLINE HARRIUS VE NICOLE MCLAUGHLIN OKUMALARI

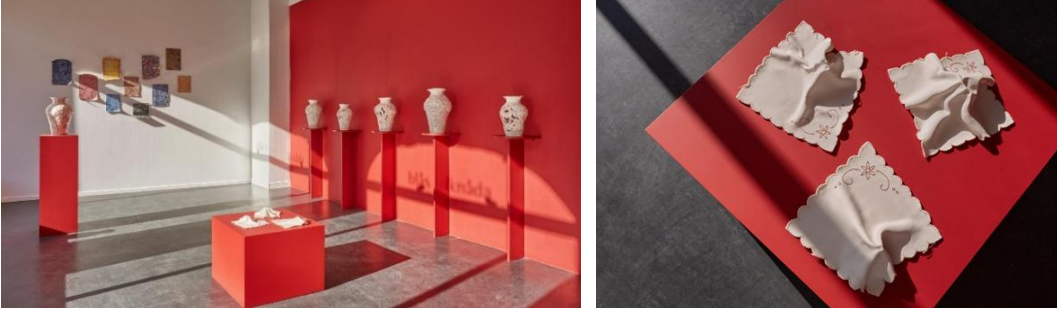
kalıcı formuyla bütünleştirerek, her iki disipline ilişkin yerleşik algıları dönüştürmeyi ve sınırlarını zorlamayı amaçlamaktadır. Sanatçı seramiği en geleneksel tekstil işleme yöntemlerinden biri olarak kabul edilen kanaviçe işlemelerle bezeyerek form yüzeyinde hayvansal ve bitkisel motifler oluşturmaktadır. Kanaviçe nakış iğne tekniklerinden biri olarak kabul edilmektedir. Bu yöntemde desen üst üste ve yan yana sıralanmış, birbirini çarpı şeklinde kesen çizgisel öğelerle oluşturulmaktadır (Can, 2017, s. 321). Harrius geleneksel kanaviçe işlemelerinde olduğu gibi porselen form yüzeyinde şekillendirme işlemi sonrasında çapraz örüntüler oluşturmaya elverişli delikler oluşturur. Sonrasında pamuk ipliği gibi organik lifleri kullanarak yüzeyde geleneksel kanaviçe uygulamalarını anımsatan organik motifler oluşturur. Sanatçı bu çalışmalarla, zanaat tarihindeki cinsiyet hiyerarşileri ve bu yapıların çağdaş bir toplumda kendi çalışmalarını nasıl etkilediğiyle yakından ilgilidir. Harrius, genellikle keten benzeri kumaşlara kadınlar tarafından işlenen bir zanaat türü olan kanaviçeyi oldukça sert bir yüzeye işleyerek geleneksel üretimlerin cinsiyet normlarıyla kurduğu ilişkiyi eleştirel bir dille izleyiciye aktarmaktadır (Çınar, 2024, s. 508).



Görsel 3-4. Caroline Harrius, "Strange Strings/Tuhaf Teller", 2024.

Caroline Harrius'un 2024 yılına tarihlenen "Strange Strings/Tuhaf Teller" isimli serilerinde ise sanatçı seramik ana çatısı altında fayans, tabak, ayna ve vazo gibi üretilere de odaklanmaktadır. İki ve üç boyutlu üretimlerde bulunan sanatçı, bu serisinde yer alan çalışmalarında da yine ip kavramını birleştirici ve tamamlayıcı bir unsur olarak kullanmıştır. Ayrıca Harrius, "İşlemeli Nesnelere" serisinde seramik vazolara çiçek motifleri işleyerek çiçek motifini ölümsüzleştirmesinin yanı sıra renk farklılıkları ile kompozisyonlarına çeşitlilik de kazandırmaktadır (carolineharrius.com, 2024a).

ÇAĞDAŞ SERAMİK SANATINDA DENEYSSEL YAKLAŞIMLAR BAĞLAMINDA  
CAROLINE HARRIUS VE NICOLE MCLAUGHLIN OKUMALARI



Görsel 5-6. Caroline Harrius, Güncel Nostalji (Kırmızı Sergi), Sergi Mekânı ve Çalışma Detayı, 2024.

2024 yılına tarihlenen Güncel Nostalji (Kırmızı Sergi) kapsamında sanatçı, farklı zanaat geleneklerine, tarihsel olarak hangi grupla ilişkilendirildiğine bağlı olarak nasıl değer verdiğimizizi anlamaya çalışmaktadır. Harrius ev ortamında dikkat çekmeden bir köşede kalmış nostalji ile dolu gösterişsiz nesnelere incelemesinin yanı sıra onları fark edilen, yeni ve güncel bir bağlama da taşımaktadır. Sanatçı tığ işi perdeler ve işlemeli yastıklar gibi geçmiş/gelecek ve kültür bağlamında cinsiyet hiyerarşilerini tartışmak için yeni yöntemler geliştirmektedir (carolineharrius.com, 2024b).



Görsel 7. Caroline Harrius, Kelebekli Çapraz Dikişli Vazo, h:42 cm, Porselen ve Pamuk İplik, 2021.

Görsel 8. Caroline Harrius, Kuşlu Vazo, h:45 cm, Porselen ve Pamuk İplik, 2022.

Genel bir değerlendirme ile Harrius kendisini bir tekstil sanatçısı değil, bir seramik sanatçısı olarak konumlandırmaktadır. Sanatçının seramik ve ip kullanımı ile oluşturduğu sanatsal pratikte onu eşsiz kılan şey, yaptığı ve fırınladığı vazoların, saksıların ve seramik ev eşyalarının üzerine dikiş işlemleri yapmasıdır. Harrius üretimleri üzerine yaptığı ifadesine göre;

Seramik sanatçısı olarak pratiğimde, geleneksel olarak kadın yapımıyla ilişkilendirilen el sanatlarıyla ve günümüzün yüksek teknoloji toplumunda bunlara verdiğimiz değerle ilgileniyorum. Kendi önyargılarımı inceledim ve bir geleneğin veya yöntemin kadın tarihi, ev ve dekorasyonla ne kadar bağlantılıysa, ona verdiğim değer o kadar düşük olduğunu keşfettim. Çalışmalarım, ev ortamında bulunan el sanatlarını, özellikle nakış ve dekoratif porselenleri öne çıkarmayı amaçlıyor. Yüksek sanat salonlarına nadiren ulaşmış, ancak ev ortamında kalmış nesnelere odaklanıyorum. Bunlar genellikle evde bulunan tığ işi perdeler, işlemeli yastıklar ve botanik desenli duvar kağıtları gibi nostalji ve bilgiyle dolu küçük, gösterişsiz nesnelere. Bana göre, bu geleneksel, sade eşyalar kıymetli ve etkileyici el sanatları ürünleridir ve eserlerimle bu

ÇAĞDAŞ SERAMİK SANATINDA DENEYSEL YAKLAŞIMLAR BAĞLAMINDA  
CAROLINE HARRIUS VE NICOLE MCLAUGHLIN OKUMALARI

önemli kültürel mirası yeni bir kitleye görünür kılmaya çalışmaktayım. Çağdaş seramik çalışmalarında farklı yöntemleri bir araya getirerek, zanaatlar arasında yeni kombinasyonlar oluşturuyorum (Axell, 2021).

**Nicole Mclaughlin**

Sanat eğitimini Kansas City Art Institue’de alan Nicole Mclaughlin eserlerinde Meksika kültüründen izler taşıyan seramik ve tekstil ürünleri dikkati çekmektedir. Çocukluğunun büyük bir bölümünü Meksika’da geçiren sanatçı çok kültürlü yetiştirilme tarzından ve Meksika’daki Cuernavaca kasabesindeki çocukluk anılarından büyük ölçüde etkilenmiştir. İlk dönem eserlerinde Meksika seramik kaplarını çağdaş bir biçimde yorumlayan sanatçı, son dönem eserlerinde seramik formlarla birlikte farklı kalınlıkta ve renkte ipleri seramik ile kullanmıştır (Özgüven & Gürol, 2023, s. 37). Sanatsal üretimlerinde seramik ve ip malzemelerini birlikte kullanan sanatçı, kavramsal düzlemde geçmiş ile gelecek arasında bir ilişki kurmaya yönelmektedir. Sanatçının farklı seriler hâlinde geliştirdiği çalışmalar, kültür aracılığıyla kuşaklar arasında kurulan bağın taşıdığı önemi vurgularken, aynı zamanda insanlığın ortak belleği olarak değerlendirilebilecek geleneksel birikimden beslenen bir sanatsal yaklaşımı da görünür kılmaktadır (Çevik & Kırmızıgül, 2025, s. 800).



**Görsel 9.** Nicole Mclaughlin, Enstalasyon Serisi, Agua; Sangre de Vida, Seramik ve İp, 2023.

Mclaughlin, “Agua; Sangre de Vida” isimli 2023 yılına tarihlenen enstalasyon çalışması (Görsel 9) sanatçının kendi soy ağacını temsil eden ipliklerle birbirine bağlanmış geleneksel seramik formları bir araya getirmektedir. Kaplar, annesi, büyükannesi ve kendisi arasındaki ilişkilerin soyut birer yansıması haline gelerek, nesillerinin arasında yaşamın aktarımını göstermektedir. Elyaf kütleleri bu ilişkiyi kurarken, seramik formların durağanlığıyla tezat oluşturacak şekilde hareketlilik yaratmaktadır. Kapların statik doğası bireysel kimliklere gönderme yaparken, elyaflar geleneklerin ebeveynden çocuğa aktarılmasının akışını tasvir eder (nicoleamclaughlin.com, 2026).



Görsel 10. Nicole McLaughlin, Indigo Serisi, Fuentes de Vida; Generaciones 2021.

Görsel 11. Nicole McLaughlin, Indigo Serisi, Fuentes de Vida, 2020.

Birinci kuşak Meksikalı-Amerikalı bir sanatçı olan Nicole McLaughlin'in seramik temelli üretimleri incelendiğinde, özellikle mekâna özgü olarak kurguladığı üç boyutlu seramik yerleştirmelerin öne çıktığı görülmektedir. Sanatçının çalışmaları sanatsal bir perspektiften değerlendirildiğinde, doğup büyüdüğü Massachusetts ile Meksika kültürünün üretimleri üzerinde belirgin bir etkisi olduğu anlaşılmaktadır. Seramik yüzeyler üzerinde ip kullanarak oluşturduğu kompozisyonlar ve mekâna özgü müdahaleleri, sanatçının uluslararası ölçekte çeşitli sanat platformlarında sergilenmiş ve geniş bir izleyici kitlesiyle buluşmuştur (Çevik ve Kırmızıgül, 2025: 806). Sanatçı, hem seramik hem de elyaf alanından gelen geleneksel süreçleri ve malzemeleri çağdaş bir alana taşıyarak zanaatın korunmasına çok benzersiz ve tatmin edici bir şekilde katkıda bulunduğunu dile getirmektedir. Kültürel miras, geleneksel el sanatlarının çağdaş bir alanda korunması ve kimlik gibi konular, sanatçının çalışmalarında merkezi bir öneme sahiptir (ceramicartsnetwork.org, 2024).



Görsel 12. Nicole McLaughlin, Indigo Serisi, Confluencia, 2024.

Görsel 13. Nicole McLaughlin, Indigo Serisi, Fuentes de Vida, 2022.

Görsel 10-11-12-13'te yer alan eserlerde kullanılan indigo mavisinin sanatçı için bir hikayesi vardır. Maya İmparatorluğu döneminde, indigo kil ve tütsü ile birleştirilerek Maya mavisi olarak bilinen bir pigment elde edilmektedir. Bu pigmentin, tarım topluluğunda suyun iyileştirici gücünü taşıdığı söylenir. Tıbbi malzemelerin birleştirilmesiyle oluşturulan Maya mavisi, Maya kültüründe törensel

amaçlarla kullanılmaktadır. Sanatçıya göre bu pigment, yaşamın, ölümün, refahın, tarihin ve kültürün sürekliliğini temsil etmektedir. Serideki “La Corriente que Nos Une”, “Fuentes de Vida” ve “Las Raíces que Fluyen de Mi” başlıklı parçaların tümü, suyun yaşam gücüne gönderme yapar (nicoleamclaughlin.com, 2026).

### **Sonuç ve Değerlendirmeler**

Bu çalışma, çağdaş seramik sanatında deneysel yaklaşımlar çerçevesinde Caroline Harrius ve Nicole McLaughlin’in sanatsal üretimlerini malzeme, teknik ve kavramsal bağlamda incelemeyi amaçlamıştır. Her iki sanatçının da seramiği geleneksel sınırlarının ötesine taşıyarak disiplinlerarası bir anlayışla ele aldığı, özellikle tekstil kökenli malzemeler ve yöntemler aracılığıyla seramiğe yeni anlam katmanları kazandırdığı görülmektedir.

Caroline Harrius’un seramik yüzeylerde dikiş, nakış ve ip etkisini çağrıştıran uygulamaları, el sanatları ile yüksek sanat arasındaki ayrımları sorgulayan deneysel bir yaklaşımı ortaya koymaktadır. Sanatçı, kilin sert ve kalıcı yapısı ile tekstilin yumuşak ve esnek doğası arasındaki karşıtlığı bilinçli biçimde kullanarak, gelenek, emek ve kadın el işi kavramlarını çağdaş bir anlatı düzlemine taşımaktadır. Bu yönüyle Harrius’un üretimleri, malzemenin yalnızca biçimsel değil, aynı zamanda kültürel ve toplumsal bir taşıyıcı olarak ele alındığını göstermektedir. Nicole McLaughlin’in seramik temelli mekâna özgü yerleştirmeleri ise kültürel kimlik, aidiyet ve bellek kavramlarını ön plana çıkarmaktadır. Sanatçının seramik ve ip birlikteliğiyle oluşturduğu üç boyutlu kompozisyonlar, bireysel geçmiş ile kolektif hafıza arasında kurulan ilişkileri görünür kılarken, mekânı da anlatının etkin bir parçası hâline getirmektedir. McLaughlin’in üretimleri, seramiğin yalnızca nesne odaklı bir sanat dalı olmadığını, aynı zamanda deneyimsel ve çevresel bir anlatım alanı sunduğunu ortaya koymaktadır.

Sonuç olarak, Caroline Harrius ve Nicole McLaughlin’in sanatsal pratikleri, çağdaş seramik sanatında deneysel yaklaşımların malzeme çeşitliliği, kavramsal derinlik ve disiplinlerarası etkileşim yoluyla nasıl zenginleştiğini açık biçimde ortaya koymaktadır. Bu sanatçıların üretimleri, seramiğin geleneksel teknik ve estetik kalıplardan bağımsız olarak yeniden yorumlanabileceğini göstermekte; seramik sanatının çağdaş sanat ortamında güçlü bir kavramsal ifade aracı olarak konumlanmasına önemli katkılar sunmaktadır.

### **KAYNAKÇA**

- Ağatekin, E. (2016). İşlemeli seramikler. *Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 20 (3), ss. 947-959.
- Aktaş, B. (2011). *Seramiğin plastik olarak içerdiği kavramların güncel sanat ile ilişkilendirilmesi*. [Yüksek Lisans Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi]. YÖK Tez Merkezi.
- Altınçelik, A. (2019). *Lif sanatında enstalasyonun yeri*. [Yüksek Lisans Tezi. Marmara Üniversitesi]. YÖK Tez Merkezi.

ÇAĞDAŞ SERAMİK SANATINDA DENEYSEL YAKLAŞIMLAR BAĞLAMINDA  
CAROLINE HARRIUS VE NICOLE MCLAUGHLIN OKUMALARI

Altunışık, R., Coşkun, R., Bayraktaroğlu, S., ve Yıldırım, E. (2010). *Sosyal bilimlerde araştırma yöntemleri spss uygulamalı*. Sakarya: Sakarya Yayıncılık.

Artun, A. ve Öрге, N. (2017). *Çağdaş sanat nedir? Modernlik sonrasında sanat*. İstanbul: İletişim Yayınları.

Axell, J. (2021). *Caroline Harrius: Firing Clay The Textile Way*. <https://www.textileartist.org/caroline-harrius-firing-clay-the-textile-way/>

Bağrı, R. ve Özcan Özden, S. (2025). Çağdaş sanatta “doğa” izdüşümleri. *Uluslararası Sanat ve Estetik Dergisi*, 15, ss.121-134.

Bulut, İ. (2014). 21. yüzyılda yeni teknolojilerin yarattığı sanat anlayışları ve görsel sanatlar öğretmeni yetiştiren kurumların eğitim programlarındaki yeri. *Eğitim Bilimleri Araştırmaları Dergisi*, Özel Sayı, ss.117-132.

Can, M. (2017). Anadolu Türk kültüründe kanaviçe. *Motif Akademi Halkbilimi Dergisi*, 10 (20), ss. 319- 334.

Carolineharrius.com. (2024a). *Strange-Strings*. <https://carolineharrius.com/STRANGE-STRINGS>

Carolineharrius.com. (2024b). *Current-Nostalgia*. <https://carolineharrius.com/Current-Nostalgia>.

Carolineharrius.com. (2025). *Blue Memories*. <https://carolineharrius.com/Blue-Memories>

Ceramicartsnetwork.Org. (2024). *2024 Emerging Artist: Nicole McLaughlin, Boston, Massachusetts*. <https://ceramicartsnetwork.org/ceramics-monthly/ceramics-monthly-article/2024-emerging-artist-nicole-mclaughlin-boston-massachusetts>

Çevik, Ç. (2022). *Disiplinlerarası yaklaşım olarak çağdaş sanatta portre algısı*. [Yüksek Lisans Tezi, Kastamonu Üniversitesi]. YÖK Tez Merkezi.

Çevik, N. ve Kırmızıgül, F. Ç. (16-17 Mart 2025). *Disiplinlerarası süreç kapsamında Nicole Mclaughlin örneği*. 6.Uluslararası Selçuk Bilimsel Araştırma Kongresi, Konya, s. 800-811.

Çınar, S. (2024). Çağdaş seramik sanatında tekstil ürünlerinin kullanım biçim ve yöntemleri. *Rumeli Dil ve Edebiyat Araştırmaları Dergisi*, (40), s. 497-516.

Çolakoğlu, H. (1998). Günümüz seramik sanatı ve konumu. *Türkiye’de Sanat Plastik Sanatlar Dergisi*, 33, ss. 23-27.

Dilli, R. (2020). Görsel kültür kuramının tanımı, kapsamı ve oluşumu. V. Özsoy (Edt.). *Kültürel ve Eleştirel Sorgulama Alanı Olarak Görsel Sanatlar Öğretimi: Kuram ve Uygulamada Görsel Kültür* (ss. 23-65). Pegem Akademi.

Gürel, A. A. (2015). *Seramik sanatında figüratif form olanakları bağlamında amiguruminin kullanımı*. [Yüksek Lisans Tezi, Anadolu Üniversitesi]. YÖK Tez Merkezi.

İpşiroğlu, N. (2010), *Görsel sanatlarda alımlama ve sanatlararası etkileşim*. İstanbul: Hayalbaz Kitap.

Karakoç, S. (2023). *Sanatsal bir ifade aracı olarak tekstil malzemenin heykel sanatı üzerinden incelenmesi*. [Yüksek Lisans Tezi, Kocaeli Üniversitesi]. YÖK Tez Merkezi.

Kayahan, Z. ve Çevik, N. (08-09 Mart 2025). *Tekstil ve seramiğin buluşması: Caroline Harrius*. 3.Uluslararası Üsküdar Bilimsel Araştırma Kongresi, İstanbul, ss. 516-525.

ÇAĞDAŞ SERAMİK SANATINDA DENEYSEL YAKLAŞIMLAR BAĞLAMINDA  
CAROLINE HARRIUS VE NICOLE MCLAUGHLIN OKUMALARI

Kayahan, Z. ve Çevik, N. (2021). Bağlama sorunsalı üzerine alternatif bir malzeme olarak "ip". *International Academic Social Resources Journal*, 6 (28), ss. 1237-1246.

Kayahan, Z. ve Çevik, N. (2022). Yaratıcılıkta sezgisel süreci odağına alan bir sanatçı; Crystal Wagner. *Çeşm-i Cihan: Tarih Kültür ve Sanat Araştırmaları Dergisi*, 9 (1), ss. 33-44.

Kılıç Kapar, S. (2005). Yaratmak üzerine. *Rh+ Plastik Sanatlar Dergisi*, 20, ss.66.

Kırmızıgül, F. (2020). Eko-dijital uzamda "tüketim" odaklı sanatçı okumaları. *Sanat Ve Tasarım Dergisi* (25), ss. 215-235.

Kilimci, P. (2012), *Anish Kapoor'un mekân ve malzeme anlayışı*. [Yüksek Lisans Tezi, Işık Üniversitesi]. YÖK Tez Merkezi.

Nicoleamclaughlin.Com. (2026). About. <https://www.nicoleamclaughlin.com/about>

Özcan Özden, S. (2025). Satoru Hoshino'nun mekânsal seramiklerinde sezgisel süreç. *Journal of Social, Humanities and Administrative Sciences*, 11(3): ss. 256-263.

Özcan, N., ve Alp, Ö. (2020). Güncel sanatta tekstil heykellerin temsil niteliği. *Art-E Sanat Dergisi*, 13 (25), s. 334-342.

Özel, S. V. (2007). *Plastik sanatlarda disiplinlerarası etkileşimler ve seramik sanata yansması*. [Yüksek Lisans Tezi, Anadolu Üniversitesi]. YÖK Tez Merkezi.

Özgüven, S. ve Gürol, M. (2023). Maria Nepomuceno ve Nicole Mclaughlin'in eserlerinde seramik ve ip. *İnönü Üniversitesi Kültür ve Sanat Dergisi*, 9 (1), ss. 29-42.

Özkendirici, B. (2018). Çağdaş sanat malzemesi olarak iplik. *Anadolu Üniversitesi Sanat ve Tasarım Dergisi*, 8 (1), ss. 208-224.

Özturanlı, G. (1998). Modern Türk Seramik Sanatına bir bakış. *Türkiye'de Sanat, Plastik Sanatlar Dergisi*, (33), ss. 31-33.

Pazarlıoğlu Bingöl, M. (2022). Türkiye'de kavramsal sanat. E. M. Yıldız (Edt.). *1923'ten günümüze Çağdaş Türk Sanatı*. (ss. 323-371). Nobel Yayınevi.

Selük Altunöz, T. (2021). *Çağdaş tekstil sanatında aplike tekniği*. [Yüksek Lisans Tezi, Eskişehir Teknik Üniversitesi]. YÖK Tez Merkezi.

Şenel, İ. (2016), *Günümüz sanatında değişen mekânsal algular ve yeni malzeme estetiği*. [Yüksek Lisans Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi]. YÖK Tez Merkezi.

Topak, N. (2009). *Tekstil desenlerinin seramik yüzeylere uygulanması*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Marmara Üniversitesi, İstanbul.

Uludağ, K. (1998). Seramik sanatının kimlik sorunu. *Türkiye'de Sanat*, 33.

Yeşilçimen, Z. (2019). *Sanatsal ifade şekli olarak dikme eylemi*. [Yüksek Lisans Tezi, Gazi Üniversitesi]. YÖK Tez Merkezi.

Yetiş, M. (2019). *Çağdaş sanatta iplik*. [Yüksek Lisans Tezi, Altınbaş Üniversitesi]. YÖK Tez Merkezi.

## GÖRSEL KAYNAKÇA

**Görsel 1:** Caroline Harrius, Mavi Anılar/Blue Memories, 2025, Kaynak: <https://carolineharrius.com/BLUE-MEMORIES>, Erişim Tarihi: 01.10.2025

ÇAĞDAŞ SERAMİK SANATINDA DENEYSEL YAKLAŞIMLAR BAĞLAMINDA  
CAROLINE HARRIUS VE NICOLE MCLAUGHLIN OKUMALARI

- Görsel 3-4:** Caroline Harrius, "Strange Strings/Tuhaf Teller", 2024, Kaynak: <https://carolineharrius.com/strange-strings> Erişim Tarihi: 01.10.2025
- Görsel 5-6:** Caroline Harrius, Güncel Nostalji (Kırmızı Sergi), Sergi Mekânı ve Çalışma Detayı, 2024, Kaynak: <https://carolineharrius.com/Current-Nostalgia>, Erişim Tarihi: 01.10.2025
- Görsel 7:** Caroline Harrius, Kelebekli Çapraz Dikişli Vazo, h:42 cm, Porselen ve Pamuk İplik, 2021, Kaynak: <https://www.textileartist.org/caroline-harrius-firing-clay-the-textile-way/>, Erişim Tarihi: 05.10.2025
- Görsel 8:** Caroline Harrius, Kuşlu Vazo, h:45 cm, Porselen ve Pamuk İplik, 2022, Kaynak: <https://www.textileartist.org/caroline-harrius-firing-clay-the-textile-way/>, Erişim Tarihi: 04.10.2025
- Görsel 9:** Nicole Mclaughlin, Enstalasyon Serisi, Agua; Sangre de Vida, Seramik ve İp, 2023, Kaynak: <https://www.nicoleamclaughlin.com/portfolio/2019>, Erişim Tarihi: 06.10.2025
- Görsel 10:** Nicole Mclaughlin, Indigo Serisi, Fuentes de Vida; Generaciones 2021, Kaynak: <https://www.nicoleamclaughlin.com/portfolio/indigo-series>, Erişim Tarihi: 06.10.2025
- Görsel 11:** Nicole Mclaughlin, Indigo Serisi, Fuentes de Vida, 2020, Kaynak: <https://www.nicoleamclaughlin.com/portfolio/indigo-series>, Erişim Tarihi: 06.10.2025
- Görsel 12:** Nicole Mclaughlin, Indigo Serisi, Confluencia, 2024, Kaynak: <https://www.nicoleamclaughlin.com/portfolio/indigo-series>, Erişim Tarihi: 06.10.2025
- Görsel 13:** Nicole Mclaughlin, Indigo Serisi, Fuentes de Vida, 2022, Kaynak: <https://www.nicoleamclaughlin.com/portfolio/indigo-series>, Erişim Tarihi: 06.10.2025



## KADİM SİMGELER, MODERN İZLER: GÖBEKLİTEPE'NİN EKSLİBRİS SANATINA YANSIMALARI

Zeliha KAYAHAN\* ; Naile ÇEVİK\*\*

Sorumlu yazar *Corresponding Author*: z.kayahan@hbv.edu.tr

### Özet

Bu çalışma, insanlık tarihine dair yerleşik kabulleri sorgulayan önemli bir arkeolojik alan olan Göbeklitepe'nin, ekslibris sanatı bağlamında nasıl yeniden yorumlandığını incelemektedir. Avcı-toplayıcı toplulukların tarım ve yerleşik hayata geçişten önce anıtsal ve simgesel yapılar inşa ettiğini ortaya koyan Göbeklitepe, üzerindeki T biçimli dikilitaşlar, hayvan betimleri ve soyut semboller aracılığıyla erken dönem inanç sistemleri ve toplumsal örgütlenmeye dair önemli veriler sunmaktadır. Araştırmanın temel amacı, Göbeklitepe'deki sembolik ve kavramsal yapının ekslibris tasarımlarına aktarım biçimlerini analiz ederek, tarihsel imgelerin güncel görsel dile nasıl dönüştüğünü ortaya koymaktır. Bu doğrultuda çalışmada nitel araştırma yöntemleri kullanılmış; sanatçı/akademisyen Zeliha Kayahan ve Naile Çevik tarafından üretilen ekslibris örnekleri, ikonografik ve biçimsel analiz yoluyla değerlendirilmiştir. Araştırma bulguları, Göbeklitepe sembollerinin ekslibrislerde yalnızca biçimsel bir alıntı olarak değil, aynı zamanda bireysel kimlik, bellek ve kültürel süreklilik kavramlarını yeniden üreten bir anlatı aracı olarak ele alındığını göstermektedir. Sonuç olarak çalışma, tarih öncesi bir arkeolojik mirasın çağdaş grafik sanat pratikleri içinde yeniden anlamlandırılma süreçlerini görünür kılmakta; sanat ve arkeoloji disiplinleri arasındaki etkileşime katkı sunarak, kültürel mirasın güncel sanatsal üretimlerdeki rolüne ilişkin yeni tartışma alanları önermektedir.

**Anahtar kelimeler:** Sanat, Kültür, Göbeklitepe, Ekslibris.

\* Prof. Dr., Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Resim Bölümü, ORCID: 0000-0001-9644-9715, z.kayahan@hbv.edu.tr

\*\* Prof. Dr., Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Heykel Bölümü, ORCID: 0000-0001-6448-1534, naile.cevik@hbv.edu.tr

## ANCIENT SYMBOLS, MODERN TRACES: REFLECTIONS OF GÖBEKLİTEPE ON EX-LIBRIS ART

### Abstract

This study examines how Göbeklitepe, a significant archaeological site that challenges established assumptions about human history, is reinterpreted within the context of ex libris art. Göbeklitepe, which reveals that hunter-gatherer communities constructed monumental and symbolic structures before transitioning to agriculture and settled life, offers important data on early belief systems and social organization through its T-shaped megaliths, animal depictions, and abstract symbols. The main aim of the research is to analyze the ways in which the symbolic and conceptual structure of Göbeklitepe is transferred to ex libris designs, revealing how historical images are transformed into contemporary visual language. To this end, qualitative research methods were employed; ex libris examples produced by artist/academic Zeliha Kayahan and Naile Çevik were evaluated through iconographic and formal analysis. The research findings show that Göbeklitepe symbols are treated not only as formal quotations in ex libris but also as a narrative tool that reproduces concepts of individual identity, memory, and cultural continuity. In conclusion, this study makes visible the processes of reinterpreting a prehistoric archaeological heritage within contemporary graphic art practices; it contributes to the interaction between art and archaeology disciplines and proposes new areas of discussion regarding the role of cultural heritage in contemporary artistic productions.

**Keywords:** Art, Culture, Gobeklitepe, Ex-Libris.

### Giriş

İnsanlık tarihi bakımından değerlendirildiğinde antik dönem ve o döneme ait olan her türlü üretim, dönemin yaşam tarzı, alışkanlıkları, toplumsal ve kültürel yapısı gibi birçok alanda bilgi vermektedir. Bu bilgilerin tümü insanlık tarihine ışık tutmaktadır (Özcan Özden, 2025, s. 686). Bu bağlamda antik şehirler, insanlık tarihinin dönüm noktalarını yansıtan kültürel ve sosyal miras alanlarıdır. Yerleşik hayata geçiş, tarımın gelişimi, ticaretin yayılması ve yönetim sistemlerinin oluşumu gibi medeniyetin temel yapı taşları, bu şehirlerde şekillenmiştir. Antik kentler, sadece mimari yapılarıyla değil, aynı zamanda sanat, bilim, din ve hukuk gibi alanlarda insanlığın ilerlemesini gözler önüne seren yaşayan hafıza mekânlarıdır. Mezopotamya'nın Ur kenti, Antik Mısır'ın Teb şehri, Roma ve Atina gibi merkezler kendi dönemlerinde bilgi ve kültürün yayılmasını sağlamanın yanı sıra bugünkü modern toplumların temellerini de atmışlardır. Bu şehirlerin kalıntıları, geçmişin izlerini sürmemizi sağlarken, insanlığın ortak mirasını anlamamıza da katkıda bulunurlar.

"Kültür kavramı pek çok medeniyetin üst noktadaki parametreleri olarak toplumların değerini ve zenginliğini ortaya çıkaran en büyük ve epistemolojik bir olgudur. Bu kavram içerisinde çok sayıda belleksele öğeler barındırmasının yanı sıra toplumların yaşayış düzeni içinde genel olarak betimleyici ve belirleyici kodlamalara

sahiptir” (Kırmızıgül, 2023, s. 63). Kültür sözcüğü insan ile var olmuştur. İlk çağlarda bile kültürün ortaya çıkışı insan aracılığı ile başlamıştır. Tarımsal faaliyetler ile eylemi odağına alan kültür sözcüğü, insanın toprağı işleyerek bir müddet sonra onu hasat etmesi sürecine odaklanır ve onlarla özdeşleşmektedir (Bayık, 2014, s. 2-5). Özellikle insanı ve ona dair üretimleri odağına alan kültür kavramı, dünyanın anlam ve varlığına ilişkin tüm düşünsel boyutu da içinde barındırmaktadır. Bu bağlamda insan varoluşunun nasıl ve ne olduğu sorularının bir yansıması olarak insanın nasıl düşündüğü, duyduğu, yaptığı, istediği, kendisine nasıl baktığı, özünü nasıl gördüğü, değerlerini, ülkülerini, isteklerini nasıl düzenlediği gibi olguların tamamını da kültürün öğeleri olarak tanımlamak mümkündür (Uygur, 2013, s. 18). Sanat, kültürün yaşatılması ve nesilden nesile aktarılmasında en güçlü araçlardan biridir. Bir toplumun değerleri, inançları ve yaşam biçimi; resim, heykel, müzik, edebiyat, tiyatro ve sinema gibi sanat dalları aracılığıyla ifade edilerek gelecek kuşaklara aktarılmaktadır (Dilli ve diğerleri, 2017, s. 340-366). Çağdaş sanat, tarihsel gelenekler ve gelecekteki olasılıklarla eleştirel bir şekilde ilgilenirken, mevcut an'ın karmaşıklığını yansıtan dinamik ve gelişen bir alandır (Bağırılı & Özcan Özden, 2025, s. 123).

Bu bağlamda sanat, sadece geçmişin izlerini korumakla kalmaz, aynı zamanda kültürel kimliğin canlı kalmasını sağlayarak toplumsal hafızayı da güçlendirir. Geleneksel motiflerin modern sanatla buluşması ve eski hikâyelerin yeni anlatım teknikleriyle işlenmesi gibi süreçler, sanatın dinamizmi sayesinde kültürü yaşatma gücünü de göstermektedir. Bu nedenle sanat, hem bir miras hem de sürekli gelişen bir ifade biçimi olarak, kültürel sürekliliğin temel unsurlarından biri olmaya devam etmektedir.

### **Araştırmanın Amacı ve Önemi**

Bu çalışmanın amacı, insanlık tarihine ilişkin yerleşik kabulleri sorgulayan Göbeklitepe'nin sembolik ve kavramsal yapısının, ekslibris sanatı bağlamında nasıl yeniden yorumlandığını ortaya koymaktır. Araştırma, Göbeklitepe'deki arkeolojik bulguların çağdaş ekslibris tasarımlarına hangi ikonografik, biçimsel ve anlamsal yollarla aktarıldığını inceleyerek, tarih öncesi imgelerin güncel grafik sanat dili içinde nasıl dönüştürüldüğünü analiz etmeyi hedeflemektedir.

Bu çalışma, tarih öncesi bir arkeolojik mirasın çağdaş grafik sanat pratikleriyle ilişkilendirilmesini ele alarak sanat ve arkeoloji disiplinleri arasındaki etkileşime özgün bir katkı sunmaktadır. Göbeklitepe gibi evrensel öneme sahip bir alanın ekslibris sanatı aracılığıyla yeniden yorumlanması, kültürel mirasın yalnızca korunması değil, aynı zamanda güncel sanatsal üretimlerde yeniden anlamlandırılması açısından önem taşımaktadır. Araştırma, ekslibrisin bireysel kimlik ve bellekle kurduğu ilişkiyi tarihsel imgeler üzerinden görünür kılarak, grafik sanatlar alanında disiplinlerarası okumalar için yeni bir perspektif önermekte; kültürel süreklilik ve sembolik aktarım konularında literatüre katkı sağlamaktadır.

### **Araştırmanın Yöntemi**

Bu araştırma, nitel araştırma yaklaşımı doğrultusunda yapılandırılmıştır. Nitel araştırma, gözlem, görüşme ve doküman analizi gibi nitel veri toplama tekniklerinin kullanıldığı; algıların ve olayların doğal ortamda, gerçekçi ve bütüncül bir biçimde ortaya konmasına yönelik bir araştırma sürecidir (Yıldırım & Şimşek, 2018). Çalışmanın evrenini, Göbeklitepe'nin sembolik ve kavramsal yapısından beslenen çağdaş ekslibris tasarımları oluşturmaktadır. Örneklem ise, sanatçı/akademisyen Zeliha Kayahan ve Naile Çevik tarafından üretilmiş, Göbeklitepe temalı ekslibris çalışmalarısıyla sınırlandırılmıştır. Araştırmada veri toplama süreci, ilgili ekslibris eserlerinin görsel dokümantasyonu ve sanatçılara ait yazılı açıklamalar ile desteklenmiştir. Elde edilen veriler, nitel veri çözümleme tekniklerinden ikonografik analiz ve biçimsel analiz yöntemleri kullanılarak incelenmiştir. İkonografik analiz sürecinde, Göbeklitepe'ye özgü T biçimli dikilitaşlar, hayvan betimleri ve soyut semboller gibi görsel öğelerin anlam katmanları değerlendirilmiştir. Biçimsel analizde ise kompozisyon, çizgi, leke, doku, tipografi ve ölçek gibi grafik tasarım unsurlarının ekslibris sanatı bağlamındaki kullanımları çözümlenmiştir.

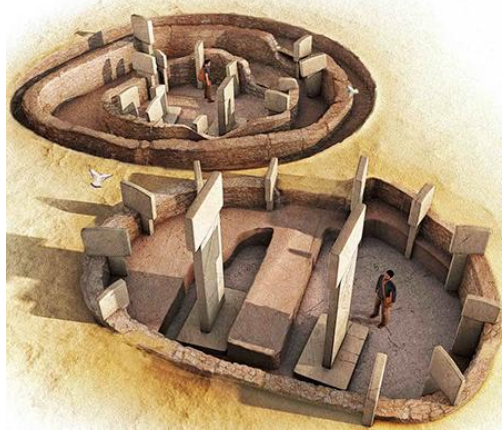
### **Kavramsal Çerçeve: Tarihin Sıfır Noktası; Göbeklitepe Üzerine**

T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı, Kültür Varlıkları ve Müzeler Genel Müdürlüğü'nün resmi sitesinde yer alan bilgiye göre; "2018 yılında UNESCO Dünya Miras Listesi'ne Alınan Göbeklitepe Arkeolojik Alanı, Şanlıurfa kent merkezinin 18 kilometre kuzeydoğusunda, Örencik Köyü yakınlarındadır. Alan 1963 yılında, İstanbul ve Chicago Üniversitelerinin ortaklığıyla gerçekleştirilen bir yüzey araştırması sırasında keşfedilmiş ve "V52 Neolitik Yerleşimi" olarak tanımlanmıştır. Alanın gerçek değeri, 1994 yılından sonra başlatılan kazı çalışmaları ile ortaya çıkmaya başlamıştır. Bu çalışmalar sonrasında, Göbeklitepe'nin 12.000 yıl öncesine uzanan bir kült merkezi olduğu anlaşılmıştır. Çapları 30 metreyi bulan yaklaşık 20 yuvarlak ve oval yapının ortasında 2 adet "T biçimli", 5 metre yüksekliğinde, kireçtaşından bağımsız sütun yer almaktadır. Yapıların iç duvarlarında daha küçük sütunlar bulunmaktadır (kvmgm.ktb.gov.tr, 2025). Göbeklitepe, daha önce keşfedilmiş antik yapılarla kıyaslandığında daha eski bir yapı olduğu anlaşılmaktadır. Karbon 14 yöntemi ile yapılan incelemelerde M.Ö. 10000 yıl önce yapıldığı tespit edilen bu tapınak, Malta'da bulunan Megalitik Tapınaklar'dan 5000 yıl, Mısır Piramitleri ve İngiltere'deki Asılı Taşlardan (Stonehenge) 7.000 yıl daha eski olduğu ortaya konmuştur (Karapınar & Barakazı, 2017; aktaran Sevimli, Tatlı & Kızıldemir, 2021, s. 267).



Görsel 1. Göbeklitepe Genel Görüntü/ General View of Göbeklitepe.

Göbeklitepe ismi, “göbek” ve “tepe” kelimelerinin birleşimiyle oluşmuş olup, düz kireçtaşı platosundan yükselen ve bir göbeği andıran kalıntıların bulunduğu tepenin silüetini en iyi şekilde yansıtmaları nedeniyle bu adla anılmıştır (Çoksolmaz, 2011, s. 49). Yapılan araştırmalar ışığında Göbeklitepe'nin bulunduğu bölgenin, insanlığın ilk yerleşim alanlarının merkezinde yer aldığı anlaşılmaktadır. Ayrıca, bu bölge Neolitik yaşam tarzının ortaya çıkıp geliştiği ve buradan özellikle Avrupa'ya yayıldığı kritik bir coğrafya olarak öne çıkmaktadır (Göler, 2016, s. 13).



Görsel 2. Göbeklitepe Genel Görüntüsü Çizimi/ General View Drawing of Göbeklitepe.

Göbeklitepe ve çevresini inşa edenlerin ileri düzeyde mühendislik ve teknoloji bilgisine sahip oldukları, geride bıraktıkları eserlerden açıkça anlaşılmaktadır. Bu tür yapıların yalnızca göçebe avcı-toplayıcı topluluklar tarafından yapılması pek olası olmadığı düşünülmektedir. Yüksek derecede uzmanlaşma ve iş bölümü gerektiren bu tür yapıların, lojistik destek olmadan inşa edilmesi mantıksız görünmektedir (Mancı, 2021, s. 282). Kurt, “Anadolu’da İlk Tapınak: Göbeklitepe” adlı çalışmasında, Göbeklitepe'nin yerleşik yaşam ve tarımsal üretimden yoksun avcı-toplayıcı toplulukların dini inanışları hakkında önemli bilgiler sunduğundan söz edilmektedir. Bu tapınak, arkaik insanların inançsız ve ilkel bir hayat sürmediklerini; aksine, dini inanışlara sahip olduklarını, bu inançları doğrultusunda tapınaklar inşa ettiklerini ve zengin bir dini sembolizm kullandıklarını ortaya koymaktadır. Göbeklitepe, insanların yerleşik yaşama geçip konut inşa etmeden, hayvanları evcilleştirmeden ve

tarımsal üretime başlamadan önce dini inanışlarını yaşatmak için tapınak yaptıklarının bir kanıtıdır (Kurt, 2017, s. 1108).

### **Bulgular: Kadim Simgelerden Ekslibris<sup>1</sup> Sanatına**

Göbeklitepe'de bulunan dikilitaşlar (T-taşları) ve üzerlerindeki semboller, Neolitik Döneme ait kadim inanç sistemleri ve kozmolojik tasavvurlar hakkında önemli ipuçları sunmaktadır. Göbeklitepe'deki dikilitaşlarının üzerinde sıkça görülen hayvan kabartmaları, neolitik toplumların inanç dünyasını ve mitolojileri ile ilişkili olduğu düşünülmektedir. Yılan, akbaba ve diğer yırtıcı kuşlar, tilki, kurt, aslan, boğa ve geyik gibi birçok hayvan tasvirine rastlamak mümkündür. Göbeklitepe'deki bazı dikilitaşların üzerinde görülen "H" ve "U" harflerine benzeyen şekillerin anlamı tam olarak bilinmemektedir. Bazı araştırmacılar bunları kozmik düzen, gökyüzü ve dünya arasındaki ilişkiyi anlatan semboller olarak yorumlamaktadır. Göbeklitepe'deki en dikkat çekici öğelerden biri de insan vücudu ve elleri içeren kabartmalardır. Göbeklitepe'deki T şeklindeki taşların insan figürlerini temsil ettiği düşünülmektedir. Taşların üst bölümü başı, orta bölümü gövdeyi, üzerindeki kabartmalar ise giysi ve aksesuarları simgeliyor olabilir. Göbeklitepe'deki semboller büyük olasılıkla avcı-toplayıcı toplumların dini inançları, doğa ile ilişkileri ve ölüm-sonrası yaşama dair tasavvurlarıyla bağlantılı olduğu görüşü mevcuttur. Bu figürlerin anlamı hakkında kesin bir yargıya varmak zor olsa da, Göbeklitepe'nin kadim insan topluluklarının dünya görüşünü ve kozmolojisini anlamamıza yardımcı olduğu düşünülebilir. Bu bağlamda bu semboller günümüz sanatçıların ilgisini çekmekte ve sanatçılar Göbeklitepe'den aldıkları ilham ile eser üretebilmektedirler.

15. yüzyıl ortalarında matbaanın bulunması ile birlikte kitap sayıları artmış ve kitaplar çok sayıda insana ulaşmaya başlamıştır. Bu durum bir problemi de beraberinde getirmiş, çok sayıda olan ve eskiye oranla daha kolay ulaşılan kitaplar kaybolmaya başlamıştır. Kitap kayıplarına bir çare olarak kişilere ve kurumlara ait olan kütüphaneler için bir iletişim aracı olan "ekslibris"ler hazırlanmıştır (Yaban, 2012, s. 979). Ekslibris, kitapseverlerin kitaplarının iç kapağına yapıştırdıkları üzerinde adlarının ve değişik konularda resimlerin yer aldığı küçük boyutlu baskı resimlerdir. Kitabın kartviziti ya da tapusu da denilmesi mümkündür (Pektaş, 2021, s. 21). Genel bir açıklama ile ekslibris "...'nın kitabı", "...'nın kitaplığına ait" veya "...'nın kütüphanesinden" anlamına gelir. Latince bir kelimedir (Severin, 1949, s. 7). Ekslibrisin ilk üretilmesinden günümüze çeşitli işlevsel özellikleri olmuştur. Kitapseverler tarafından kitapların iç kapağına yapıştırılan, üzerinde kitap sahibinin adı ve ilgili veya değişik konularda resimlerin bulunduğu küçük boyutlu özgün yapıtlardır (Kaynar, 2006, s. 4).

Hem kitabın bir parçası hem de bağımsız bir eser ve koleksiyon nesnesi olarak ekslibris sanatının örnekleri araştırılan, aranan ve ciddiyetle biriktirilen büyüklü küçüklü koleksiyonların kıymetli parçaları haline gelmiştir (Çolak, 2023, s. iv).

<sup>1</sup>Kelimenin uluslararası kullanımı "exlibris" şeklindedir. Ancak bu makale kapsamında Türkçe kullanımı tercih edilmiştir.

Ekslibrislerde kullanılan tasarım stilinde tipografi, renk ve kompozisyonlar sahiplerine göre oluşturulur. Ekslibriste iyi bir kompozisyonla metin ve görüntü ilişkisinin birleşimi, bir ekslibrisin niteliklerini ortaya koyan en önemli unsurlardan biridir. Geçmişten günümüze ekslibris örneklerine bakıldığında, en başarılı örneklerin, sahibinin görüntüsünü en iyi şekilde taşıyan, mesajı en etkili şekilde veren ve bunu ustaca uygulanan teknikle gösteren ekslibrisler olduğu söylenebilir (Ünsal Laratte, 2021, s. 229).

Ekslibrislerin olmazsa olmaz özelliklerinden bir diğeri de çoğaltılabilir özellikte olmasıdır. Sanatsal bir uygulama alanı olarak ekslibris üretimleri, yüksek baskı, çukur baskı ve düz baskı gibi farklı baskı resim teknikleriyle çoğaltılabilmektedir. Bunların yanı sıra, günümüzde bilgisayar destekli tasarımlar da özgün ekslibris uygulamaları arasında yerini almıştır. Özellikle dijital baskı yöntemleri kullanılarak üretilen bu tasarımlar maliyet ve zaman açısından avantaj sağlarken, ekslibris üretim sürecinde sanatçı, izleyici ve kitap sahibi arasında yeni bir etkileşim ve üretim biçimi de ortaya koymaktadır (Silav & Salman Çevik, 2019, s. 73).

Türkiye'nin ekslibrisi tanınması, ya yurtdışına giden kişiler ya da Batı'dan alınmış kitaplar aracılığıyla olmuştur. Avrupa ülkelerinde yaygın olarak kullanılan ekslibrislerin yer aldığı kitaplar, ikinci el satışlarla ülkemize gelmiş, kitap sahipleri öldüğünde ise yakınları, bu kitapları kütüphanelere bağışlamışlar ya da sahaflara satmışlardır (Pektaş, 2014, s. 29). Ekslibrisin ülkemizde tanınması ve yaygınlaşması adına büyük çabalar sarf etmiş olan Prof. Hasip Pektaş 1997 yılında Ankara'da ilk Ekslibris Derneği'ni kurmuştur. Sonrasında İstanbul Ekslibris Derneği adını alan dernek günümüzde etkinliklerine aktif bir şekilde devam ettirmektedir.

Bugün ekslibrisler, yalnızca kitap etiketleri olmanın ötesine geçerek koleksiyon nesnelere haline de gelmiştir. Dünyada ekslibris üzerine çalışan sanatçılar, koleksiyoncular ve müzeler bulunmaktadır. Ekslibris yarışmaları düzenlenmekte ve bu alana dair birçok sergi açılmaktadır.

Araştırmanın bu bölümünde; akademisyen/sanatçılar Zeliha Kayahan ve Naile Çevik'in Göbeklitepe'nin kadim simgelerden esinlenerek oluşturduğu dijital (CGD) ekslibris çalışmaları değerlendirilmektedir.

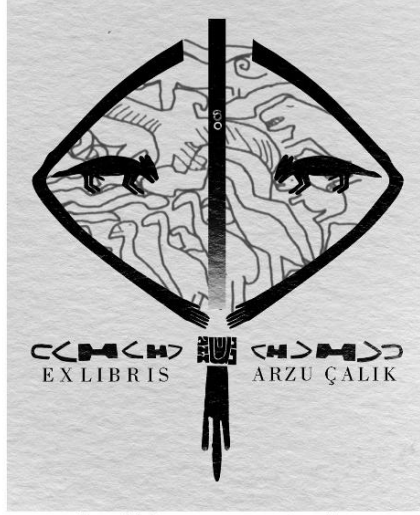
Resim alanı üzerine eğitim alan Zeliha Kayahan baskı resim ve resim birlikteliğini yansıtan eserler üretmektedir. Özellikle kolaj çalışmaları ile bilinen sanatçı İstanbul Ekslibris Derneği üyesidir. Bu çalışma kapsamında incelediğimiz dijital ekslibris üretimlerinde sanatçının, siyah ve beyaz rengi tercih ettiğini görmekteyiz (Görsel 3 ve 4). Sanatçı daha önceki baskı resim çalışmalarında da siyah beyazı sıklıkla kullanmış olduğu ve renk anlayışı açısından da minimal bir tavır olduğunu söylemek mümkündür.



**Görsel 3.** Zeliha Kayahan, Ekslibris- Aslı Can / Exlibris- Aslı Can, CGD, 12x12 cm. ve 10x12 cm., 2025

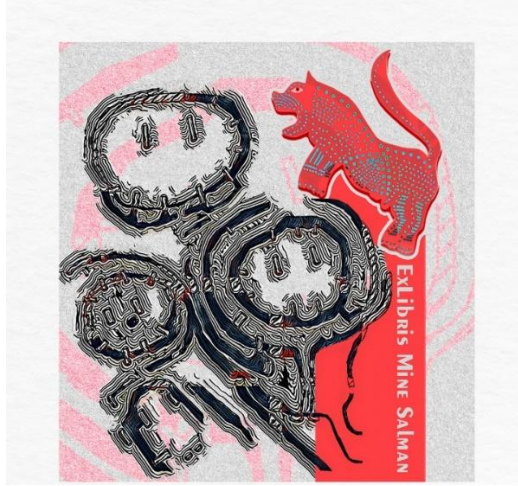
Göbeklitepe merkezde ikiz (T) şeklinde dikili taş ve onu çevreleyen taşlar ve duvardan oluşan dairesel yapılardan oluşmaktadır. Bu taşlar kireç taşının çakmaktaşı ile oyulması ile yapılmıştır. Her bir dikili taş en az 40-50 ton ağırlığında ve 4 ile 6 metre uzunluğundadır (Özalp, 2016, s. 61).

Sanatçının iç dünyasına açılan bir pencere işlevi gören duyguları, deneyimleri ve zihinsel süreçleri; sanatsal üretimin temelini oluştururken aynı zamanda motivasyon, algı ve bellek, sanatçının özgün bir ifade dili geliştirmesine ve konu seçiminde kişisel tercihlerine yön vermesine olanak tanır (Bağırılı & Kaya, 2025, s. 56). Bu bağlamda, Görsel 3'te sanatçı Göbeklitepe'ye ait bu bilindik dikilitaş formunu kompozisyonun merkezine almıştır. Sanatçı çizgisel ve yalın bir anlatım tarzını tercih etmiştir. Görsel 4'te siyahın daha baskın kullanıldığını ve tipografik öğelerin tasarıma dengesel anlamda katkı sağladığını söylemek mümkündür. Sanatçının ekslibrislerinde kadim imgelerin hatırlatıcı bir unsur olarak sunulduğu söylenebilir. Ekslibrisler kitap kültürünün bir parçası olmasının ötesinde sanat, tarih ve kişisel kimliği bir araya getiren küçük ama etkileyici nesnelere sahiptir. Kayahan'ın Göbeklitepe'den ilham alarak yaptığı ekslibris çalışmalarını bu geleneğin bir parçası olarak kültürel mirasın modern sanatla buluşması şeklinde okuyabiliriz.



**Görsel 4.** Zeliha Kayahan, Ekslibris- Arzu Çalık / Exlibris- Arzu Çalık, CGD, 12x12 cm. ve 10x12 cm., 2025.

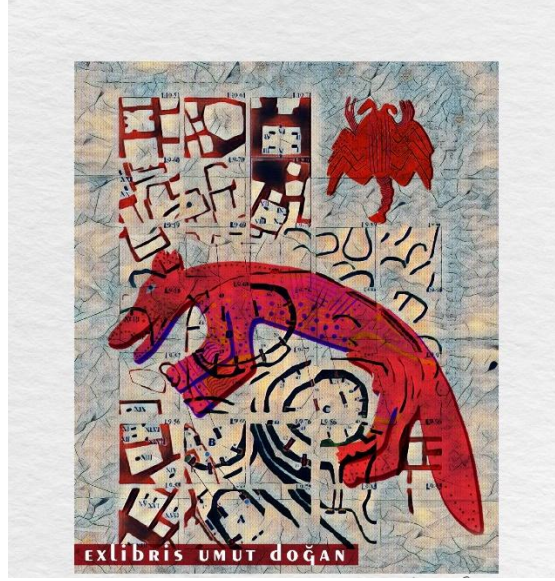
Aslen seramik sanatçısı olan Naile Çevik, disiplinlerarası (seramik, baskı resim ve dijital sanat) çalışmalarıyla bilinmektedir. Özellikle seramik ve baskı resim sanatlarının birlikteliğini yansıtan çalışmaları ile hem uygulama hem de teorik anlamda plastik sanatlar alanına katkı sağlamaktadır. Sanatçının Görsel 5'te yer alan ekslibrisinde Göbeklitepe'nin planının stilize edilmiş halini görmekteyiz. Kırmızı ve siyahın yoğun kullanıldığı eserde zemin açık renk olarak tasarlanmıştır. Sanatçı dijital tasarımın olanaklarından faydalanarak ince detayları ve dokuları yoğun bir şekilde kullanmıştır.



**Görsel 5.** Naile Çevik, Ekslibris- Mine Salman / Exlibris- Mine Salman, CGD, 10x10cm, 2025.

Ekslibrisleri diğer görsel sanat eserlerinden ayıran en belirgin özellik, içinde yazıya yer verme zorunluluğudur. Kullanılan harfler, rakamlar ve karakterler, ekslibrisin estetik niteliğini doğrudan etkileyen unsurlar arasında yer alır. Resimle uyum içinde bütünleşen tipografik öğeler, arka planda kaybolmamalı; aksine, plastik bir değer kazanarak güçlü bir ifade biçimi oluşturmalıdır (Konanç, 2019, s. 1). Görsel 6'da Çevik, yazıyı yatay bir şekilde kullanarak kompozisyonu dengelemiştir. Diğer çalışma ile benzer renklerde çalışan sanatçı, Göbeklitepe'ye ait hayvan figürünü kompozisyonun merkezine taşımıştır. Arka planda yer alan karo şeklindeki

bölünmeler, sanatçının seramik eserlerindeki tasarım anlayışının ekslibrise yansımaları olarak da yorumlamak mümkündür.



Görsel 6: Naile Çevik, Ekslibris- Umut Doğan / Exlibris- Umut Doğan, CGD, 10x10cm, 2025.

### Sonuç ve Değerlendirmeler

Sanat, kültürel kimliğin oluşumunda ve dönüşümünde merkezi bir rol oynar. Sanatsal üretimler, toplumların tarihsel anlatılarını şekillendirirken kolektif hafızayı koruma ve aktarma işlevini de ortaya koymaktadırlar (Dilli ve diğerleri, 2017, s. 340-366). Resim, heykel, edebiyat, müzik ve performans sanatları gibi farklı disiplinler, bireylerin ve toplulukların değerlerini, inançlarını ve dünya görüşlerini yansıtarak kültürel çeşitliliği görünür kılmaktadır. Aynı zamanda sanat, toplumsal değişimlerin bir aracı olarak işlev görmesi ile eleştirel düşüncüyü teşvik eder ve yenilikçi bakış açılarını da ortaya çıkarır. Böylece sanat, hem geçmişi anlamlandıran hem de geleceği şekillendiren dinamik bir kültürel unsur olarak varlığını sürdürmektedir.

Ekslibris sanatı, bireysel kimlik ve estetik anlayışın yanı sıra kültürel mirasın aktarımında önemli bir rol oynamaktadır. Tarih boyunca aristokrat kütüphanelerinden akademik çevrelere kadar geniş bir kullanım alanı bulunan ekslibrisler, yalnızca kitap sahipliğini belirtmekle kalmaz, aynı zamanda belirli dönemlerin sanatsal üsluplarını, sembollerini ve toplumsal değerlerini de yansıtmaktadır. Ahşap baskı, gravür ve linolyum baskı gibi farklı tekniklerle üretilen ekslibrisler, sanatçılar/ koleksiyonerler aracılığı ile uluslararası bir etkileşim alanı oluşturmasının yanı sıra kültürler arası diyalogu da güçlendirmektedir. Özellikle modern ekslibris hareketleri, geleneksel ikonografiyi çağdaş anlatılarla harmanlayarak kültürel sürekliliği de sağlamaktadır. Böylece ekslibris sanatı, bireysel ve kolektif kimliklerin korunması ve yeniden yorumlanması açısından güçlü bir iletişim aracı olarak kullanılmasının yanı sıra kültürel aktarım sürecine katkıda bulunurlar.

Sonuç olarak, Göbeklitepe'nin kadim sembollerinin ekslibris sanatına yansımaları, geçmiş ile günümüz arasında güçlü bir görsel ve kavramsal köprü

kurmaktadır. Neolitik Dönemin bu önemli merkezinde yer alan “T biçimli” dikilitaşlar, hayvan figürleri ve soyut motifler, bireysel kimliği ve sahipliği vurgulayan ekslibris sanatıyla yeniden yorumlanarak modern anlayışla bütünleşmektedir. Bu süreç, hem kültürel mirasın korunmasını hem de yeni sanatsal ifade biçimlerinin gelişmesini teşvik etmektedir. Bu bağlamda, Göbeklitepe ikonografisinin ekslibris sanatında kullanımı, geçmişin izlerini geleceğe taşıyan özgün bir anlatı sunmaktadır. Araştırma kapsamında incelenen Zeliha Kayahan ve Naile Çevik'e ait ekslibrisler, tarihsel motifleri çağdaş grafik teknikleri ile harmanlayarak kişisel ve kolektif hafızaya katkı sağlamaktadır. Böylece, ekslibris sadece bir sahiplik işareti olmaktan öte, kültürel mirasın sanatsal bir yorumu haline gelerek modern tasarım anlayışına ilham vermeye devam etmektedir.

### KAYNAKÇA

- Bağırılı, R. ve Kaya, F. M. (2025). Sanatsal üretime yansıyan psikoloji ve Yayoi Kusama örneği. E. Uysal (EDT.), *Plastik Sanatlar Alanında Araştırmalar ve Değerlendirmeler* (ss.55-72). Gece Kitaplığı.
- Bağırılı, R. ve Özcan Özden, S. (2025). Çağdaş Sanatta “Doğa” İzdüşümleri. *Uluslararası Sanat ve Estetik Dergisi*, 15, ss.121-134.
- Bayık, F. (2014). *Kültür kavramının tarihsel ve felsefi yönlerden incelenmesi*. [Yüksek Lisans Tezi, Akdeniz Üniversitesi]. YÖK Tez Merkezi.
- Çoksolmaz, E. (2011). *Çanak çömleksiz neolitik dönem yerleşmelerinin Anadolu'daki dağılımı*. ş [Yüksek Lisans Tezi, Selçuk Üniversitesi]. YÖK Tez Merkezi.
- Çolak, V. (2023). *Kültürlerarası iletişimde ekslibrisin rolü ve yaygınlaşmasındaki etmenlerin uzman ve sanatçı görüşleriyle değerlendirilmesi*. [Yüksek Lisans Tezi, Erciyes Üniversitesi]. YÖK Tez Merkezi.
- Dilli, R., Mamur, N., ve Sarıbaş, S. (2017). Kentin Bellek Mekânlarından İmgeye: Görsel Sanatlar Eğitiminde Proje Tabanlı Bir Öğrenme Yaklaşımı. *Eğitimde Nitel Araştırmalar Dergisi*, 5 (3), ss. 340-366.
- Göler, M. (2016). *Anadolu'nun ilk tapınağı: Göbekli Tepe*. [Yüksek Lisans Tezi, Yıldırım Beyazıt Üniversitesi]. YÖK Tez Merkezi.
- Kaynar, A. (2006). *Kaynak ve dayanaklarıyla ekslibris ve bir örnek sanatçı: Hasip Pektaş*. [Yüksek Lisans Tezi, Mustafa Kemal Üniversitesi]. YÖK Tez Merkezi.
- Kırmızıgül, F. Ç. (2023). Bireysel ve Disiplinlerarası Yorumlar Işığında Plastik Bir Değer Üslubu Olarak Ankara Çeşmeleri. *Çeşm-i Cihan: Tarih Kültür ve Sanat Araştırmaları Dergisi E-Dergisi* 10 (1), ss. 62-94.
- Konanç, Y. (2019). *Dijital ortamda ekslibris sanatının gelişimi ve önemi ile sanatçı Martin R. Baeyens'in eserleri ve temsiliyeti*. [Yüksek Lisans Tezi, Giresun Üniversitesi]. YÖK Tez Merkezi.
- Kurt, A. O. (2017). Anadolu'da ilk tapınak: Göbeklitepe. *Cumhuriyet İlahiyat Dergisi*, 21 (2), ss. 1107-1138.
- Mancı, A. R. (2021). Antik yerleşimlerin somut olmayan kültürel miras açısından değerlendirilmesi: Göbeklitepe örneği. *Safran Kültür ve Turizm Araştırmaları Dergisi*, 4 (2), ss. 274-285.
- Özalp, H. (2016). İnsanlığın en eski tapınağı Göbeklitepe teolojik olarak bize ne söyler?. *Bilimname*, (1), ss. 59-74.

KADİM SİMGELER, MODERN İZLER: GÖBEKLİTEPE'NİN EKSLİBRİS SANATINA  
YANSIMALARI

- Özcan Özden, S. (2025). Çatalhöyük buluntularının seramik sanatı bağlamında yeniden yorumlanması. *Turkish Studies*, 20 (1), ss. 685-703.
- Pektaş, H. (2014). *Ekslibris*. İstanbul: Ekslibris Derneği Yayınları.
- Pektaş, H. (2021). Bir iletişim nesnesi olarak ekslibris. *Yeni Yüzyılda İletişim Çalışmaları Dergisi*, 3, ss. 21-31.
- Severin, M. F. (1949). *Making a bookplate*. London and New York: The Studio Publications.
- Sevimli, Y., Tatlı, M. ve Kızıldemir, Ö. (2021). Göbeklitepe'nin gastronomi turizmi bağlamında değerlendirilmesi. *Güncel Turizm Araştırmaları Dergisi*, 5 (2), ss. 263-286.
- Silav, M. ve Salman Çevik, N. (2019). Uşak evlerinin günümüze yansması ve bireysel söylemler. *Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi*, 43, ss. 69-76.
- Uygur, N. (2013). *Kültür kuramı*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Ünsal Laratte, E. (2021). *Deneysel ekslibris*. Yayınlanmamış Sanatta Yeterlilik Tezi, Gazi Üniversitesi, Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, Ankara.
- Yaban, N. T. (2012). Sanat ve görsel iletişimin buluşma noktası: ekslibris. *Batman Üniversitesi Yaşam Bilimleri Dergisi*, 1 (1), ss. 973-984.
- Yıldırım, A. ve Şimşek, H. (2018). *Sosyal bilimlerde nitel araştırma yöntemleri*. Ankara: Seçkin Yayıncılık.

**GÖRSEL KAYNAKÇA**

- Görsel 1.** <https://kvmgm.ktb.gov.tr/TR-44420/gobeklitepe-sanliurfa.html>
- Görsel 2.** [https://www.behance.net/gallery/18165393/Goebeklitepe-infografik?tracking\\_source=search\\_projects|g%C3%B6beklitepe&l=10](https://www.behance.net/gallery/18165393/Goebeklitepe-infografik?tracking_source=search_projects|g%C3%B6beklitepe&l=10)
- Görsel 3-4.** Zeliha Kayahan Kişisel Arşivi
- Görsel 5-6.** Naile Çevik Kişisel Arşivi



## RENKLERİN VARLIKTAKİ AÇIĞA ÇIKIŞI: ARİF AZİZ'İN SANAT ESERLERİNDE ESTETİK VE ONTOLOJİK İNCELEME

Etibar NAZAROV\* ; Bilge ŞENGÜL\*\* ; Tahir ÇELİKBAĞ\*\*\*

Sorumlu yazar Corresponding Author: tcelikbag@firat.edu.tr

### Özet

Bu araştırmada Arif Aziz'in sanat eserlerinde rengin estetik ve ontolojik işlevi incelenmektedir. Sanat eserleri duyuşsal olanın bilişselde kendi içsel varlığında ortaya çıkarma sürecinin özgün eserler üzerinde derin bir araştırma yapılmıştır. Aziz'in doğup büyüdüğü Bakü'nün Şuvelan kasabasının renklerinden beslenen bu zengin kültürel ve görsel birikimin sanatçının varlığında dönüştürdüğü renk yoğunluğu sanat yoluyla duyuşsal, bilişsel ve varoluşsal süreçte anlam kazandığı bir alan hâline gelmiştir. Bu bağlamda Aziz'in yerel renk olgusu yalnızca görsel bir canlılık veya etkileycilik değil aynı zamanda kendi kültürel tinini taşıyan nesnel bir gereklilik olarak ortaya çıkmıştır. Hegelci estetik perspektiften değerlendirildiğinde, Aziz'in renk kullanımı İdea'nın duyuşsal form içinde görünür hâle gelmesini sağlayan bir dışsallaştırma süreci olarak okunabilir. Usta sanatçı Aziz doğanın sunduğu renkleri olduğu gibi tekrar eden bir konumda değildir tam aksine doğadaki tikelliği bilişsel ve ruhsal varlığında dönüştürerek sanat eserlerine kendi öznel varlığını katığı görülmektedir. Ayrıca Aziz'in renk anlayışı, Heidegger'in sanatın varlıkta açığa çıkışı olduğu yönündeki yaklaşımıyla kavramsal bir paralellik göstermektedir. Renkler hem yerel ruhun nesnel zemini hem de Aziz'in varlığında yaratıcı özgürlüğüyle yoğrulmuş yüksek bir birlik olarak evrensel düzlemde kendini göstermiştir. Araştırmanın amacı, Aziz'in eserlerini üslup, estetik yapı ve ontolojik anlam katmanları açısından incelemektir. Bu çalışmada nitel araştırma doküman desen analizi yöntemi kullanılmıştır. Sonuç olarak Aziz'in sanat eserleri salt bir görsel unsur olmaktan çıkarak tin ve ontolojiyle bütünleşen sanat üslubuna anlam üretmiş ve büyük bir derinlik kazandırmıştır.

**Anahtar Kelimeler:** Arif Aziz, Renk, Ontoloji, Tin, Sanat.

\* Doç. Etibar Nazarov, Azerbaycan Devlet Ressmanlıq Akademisi Grafik-Dizanay Fakültesi etibar\_nazarov@azra.edu.az ORCID ID: 0009-0002-7375-4113

\*\* Arş. Gör., Niğde Ömer Halisdemir Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Resim Bölümü bilgesengul@ohu.edu.tr ORCID ID: 0000-0002-4999-5956

\*\*\* Dr. Öğr. Üyesi, Tahir Çelikbağ, Fırat Üniversitesi, Eğitim Fakültesi, Resim-İş Eğitimi Anabilim Dalı tcelikbag@firat.edu.tr ORCID: 0000-0001-9905-22X

RENKLERİN VARLIKTAKİ AÇIĞA ÇIKIŞI: ARİF AZİZ'İN SANAT ESERLERİNDE  
ESTETİK VE ONTOLOJİK İNCELEME

THE MANIFESTATION OF COLORS IN EXISTENCE: AN AESTHETIC AND  
ONTOLOGICAL ANALYSIS OF ARIF AZIZ'S ARTWORKS

**Abstract**

This study examines the aesthetic and ontological function of color in the artworks of Arif Aziz. Through an in-depth analysis of selected original works, the research explores how the sensory is brought into manifestation within the cognitive realm as an immanent mode of being. Drawing inspiration from the chromatic landscape of Şuvelan, a district of Baku where Aziz was born and raised, the artist transforms a rich cultural and visual heritage into an intensified language of color. This chromatic density acquires meaning through artistic practice, emerging as a field in which sensory, cognitive, and existential processes converge. In this context, Aziz's engagement with local color is not merely a matter of visual vibrancy or aesthetic impact; rather, it appears as an objective necessity that embodies and conveys his cultural spirit. From a Hegelian aesthetic perspective, Aziz's use of color can be interpreted as a process of externalization through which the Idea becomes visible within sensuous form. The master artist Arif Aziz does not merely reproduce the colors offered by nature as they are; rather, he transforms natural particularity within his cognitive and spiritual being, infusing his artworks with his own subjective presence. Moreover, Aziz's understanding of color demonstrates a conceptual parallel with Martin Heidegger's view of art as a site where Being comes into unconcealment. Colors manifest on a universal plane both as the objective ground of the local spirit and as a higher unity shaped by Aziz's creative freedom within his own being. The aim of this study is to examine the works of Arif Aziz in terms of style, aesthetic structure, and ontological layers of meaning. In this study employs a qualitative document analysis method. In conclusion, Aziz's artworks transcend the status of mere visual elements; they generate meaning through an artistic language integrated with spirit and ontology, thereby attaining profound depth.

**Keywords:** Arif Aziz, Color, Ontology, Spirit, Art

**Giriş**

XX. yüzyılda Azerbaycan sanatı, ulusal sanat mirası ile uluslararası modern sanat eğilimlerini bir araya getirerek belirgin bir dönüşüm süreci yaşamıştır. Azerbaycan çağdaş resim sanatının oluşum süreci 1920'li yılların ortalarında belirginlik kazanmış bu dönem modern sanatsal eğilimlerin yerel estetik değerlerle etkileşime girdiği bir başlangıç evresi olarak değerlendirilmiştir. 1950 sonrasında Azerbaycan resim sanatı, çağdaş estetik anlayışlara yönelerek türsel çeşitlilik ve biçimsel farklılaşma bakımından dikkat çekici bir gelişim göstermiştir. Bu süreçte resim sanatı biçimsel ve içeriksel açıdan çeşitlenmiş ulusal kimliği koruyan ancak evrensel sanat diliyle ilişki kuran bir ifade alanı olarak kurumsallaşmıştır. Rasim Efendiyev'e göre 1960 - 1970'li yıllarda ve 1980'lerde sanata yenilikçilik, özgün arayışlar ruhu kazandıran orta ve genç kuşaklara mensup sanatçıların yaratıcı

## RENKLERİN VARLIKTAKİ AÇIĞA ÇIKIŞI: ARİF AZİZ'İN SANAT ESERLERİNDE ESTETİK VE ONTOLOJİK İNCELEME

etkinlikleri belirleyici bir rol oynamıştır. Bu dönemde eserlerin üslup, kompozisyon ve plastik açıdan ele alınış ilkeleri gözle görülür biçimde değişmiş ve yenilenmiştir. Bu dönemde sanatçıların sanat eserlerinde plastik-estetik kurgularında dramatik, epik ve lirik anlatım biçimlerinin belirginleştiği gözlemlenmektedir. Aynı zamanda genelleyici, yalın, anıtsal formlara yönelim ile elvan renk dekoratifiği ve ifade gücü biçim, renk tonlarının ekspresyonu belirgin biçimde güç kazanmıştır (Efendi,2007, s. 250-251). Bu eserler, Abşeron bölgesinin coğrafi ve ışık koşullarından beslenen yoğun ve doygun renk kullanımının belirleyici olduğu bir plastik anlayış çerçevesinde değerlendirilebilir. Arif Aziz'in sanat pratiği, tematik ve biçimsel çeşitlilik bakımından dikkat çekici bir genişlik göstermektedir. Bununla birlikte sanat eserlerinin büyük çoğunluğu Aziz'in yaşadığı coğrafya olan Abşeron bölgesinin doğal dokusunu özgün bir şekilde yansıttığı görülmektedir. Modern Azerbaycan sanatında "Absheron Ekolu" olarak adlandırılan belirgin bir sanatsal yönelim bulunmaktadır. Aziz'in çocukluk ve gençlik yıllarının bu coğrafyada geçmesi, eserlerinde bölgeye özgü yoğun ve elvan renk kullanımının belirginleşmesine katkı sağlamıştır. Bu bağlamda Absheron sanat dili Aziz'in eserlerinde belirgin bir şekilde yerini almış ve Abşeron sanat üslubunun merkezî hâline gelmiştir. Aziz'in sanat eserlerinde Absheron coğrafyasına duyduğu hayranlıktan kaynaklanan samimiyet, sevgi ve yaratıcılık tutkunluğu izleyiciye doğrudan aktarıma hüneri açık bir şekilde görülmektedir. Bu bağlamda Aziz'in eserlerinde güçlü bir estetik bağlılık ve kültürel referans belirgin biçimde izlenmektedir.

Bu duygusal yaratıcılığın estetik yaklaşımı Aziz'in eserlerindeki akıp giden perspektifin psikolojik olarak izleyicide meydana getirdiği sakinlik ve dinginlik duyguları gerçekliğinin algılanması ötesinde hayattın akışı içinde meydana gelen duygusal durumu uyandırmaktadır. Dolayısıyla Absheron teması yalnızca coğrafi veya görsel bir referans olarak değil aynı zamanda Aziz'in estetik ve duygusal dünyasının temel bir belirleyicisi olarak değerlendirilmiştir. Bu bağlamda Aziz'in sanatında yerel dekoratif eğilimle birlikte insan duygusuna hitap eden sanat eserleri belirgin bir şekilde öne çıkarttığı birçok eserinde görülmektedir. Bu dekoratif nitelikli eserler sadece kompozisyon yapısında ve günlük yaşam öğelerinin kullanımında değil aynı zamanda yerel karakterle bütünleşmiş atmosferde Azerbaycan'a özgü canlı ve parlak renkler paletinin de yeniden hayat bulmuştur. Usta sanatçı Aziz'in farklı renk tonlarını ustalıklı kullanma mezziyetinden kaynaklı olarak izleyicide duygusal ve estetik bir deneyim sunmuştur. "Kutsal Yer", "Gala Köyü", "Gobustan" ve "İçerişehir" gibi sanat eserlerinde ayrıca çok sayıda natürmort, manzara ve tematik eserinde Azerbaycan'ın yerel ruhu belirgin bir biçimde hâkim bir unsur olarak eserlerinde görülmektedir (Memedova, 2020, s.23). Bu bağlamda biçim ve renklerin sanat eserlerinde parıldayan bir düzen içerisinde ekspresyonizm (Dışavurumculuk) sanat anlayışını aşarak kendine has bir üslup oluşturmuştur. Ayrıca tekil görme ve işitme duyularının ötesinde sanat eserlerinde sanatın bağımsız unsurları içerdiği görülmektedir. Aynı yaklaşım sanat yapıtı ile ilişki kuran öznenin estetik tutumu açısından da geçerliliğini korumaktadır. Bu bağlamda renklerin özgün yapısı,

## RENKLERİN VARLIKTAKİ AÇIĞA ÇIKIŞI: ARİF AZİZ'İN SANAT ESERLERİNDE ESTETİK VE ONTOLOJİK İNCELEME

Hegelsel estetik çerçevesinde düşünülürken Tin'in duyuşsal görünüşünde kendini açığa çıkarma süreciyle ilişkilendirilebilir. Aziz'in eserlerinde renk artık yalnızca bir plastik unsur değil nesnel tin ile öznel tin arasındaki diyalektik ilişkinin taşıyıcısı hâline gelmiştir. Böylece renk hem felsefi hem de romantik bir derinlik kazanarak Idea'nın duyuşsal görünüşünde gerçekleşmesini mümkün kılmıştır.

Fischer'e göre sanat, hayatın yerini tutması ve insan ile çevresi arasında dengeleyici bir işlev üstlenmesi yönündeki görüş sanatın işlevsel ve kuramsal niteliğini belirli ölçüde açıklayan bilimsel bir yaklaşıma karşılık gelmektedir. İnsan ile çevresi arasında süreklilik gösteren ve tam anlamıyla kalıcı bir dengenin kurulması en gelişmiş toplumsal yapılarda dahi mümkün görünmemektedir. Bu nedenle sanat tarihsel ve toplumsal bağlamlar değişse de bireyin dünyayla kurduğu ilişkiyi anlamlandıran temel bir aracı olarak geçmişte olduğu gibi gelecekte de gerekliliğini sürdürecektir (Fischer, 2012, s.21). Sanat, insanın dünyayı kavrama ve dönüştürme süreçlerinde işlevsel bir rol üstlenmesi bakımından gereklidir. Bununla birlikte sanatın gerekliliği yalnızca bu araçsal işlevle sınırlı olmayıp özünde barındırdığı ve insan deneyimini aşan etkileyici başka bir deyişle büyüsel nitelik nedeniyle de vazgeçilmezdir (Fischer, 2012, s.29). Bu bağlamda sanat, insan ile çevresi arasındaki sürekli devam eden ve kırılğan bir ilişkiyi tanımlayan temel bir araç olmanın yanı sıra yalnızca işlevsel bir etkinlik değil aynı zamanda insan deneyimini aşan etkileyici ve özgül bir nitelik taşıyan vazgeçilmez bir varoluş alanı olarak görülmektedir. Fleming ve Honour'a göre, Platon, insan üretimi eserleri en yetkin biçimleriyle prototiplerin yani ideaların eksik ve soluk taklitleri olarak değerlendirirken, Aristoteles bu sorunsalı daha deneysel ve içkin bir perspektiften ele almıştır. İnsan üretimi nesnelere ortaya çıkışını belirleyen ve onlara biçim kazandıran farklı nedenleri çözümlemeye yönelmiştir. Aristoteles'e göre bir nesnenin biçimi kendisine aşkın ve değişmez bir ideaya göndermede bulunmaz aksine sanatçının kimliği kullanılan maddesel yapılar ve her şeyden önce nesnenin ereği yani nihai nedeni doğrultusunda belirlenir. Bu yaklaşım estetik ve ontolojik değerlendirmelerde biçimi soyut ideallerden ziyade üretim süreci ve amaçsallık temelinde açıklayan bilimsel bir çerçeve sunmuştur (Fleming,- Honour, 2009), s.169). Bu bağlamda Platon ile Aristoteles arasındaki bu kuramsal farklılık sanat ve nesne anlayışında biçimin kaynağına ilişkin iki farklı ontolojik yaklaşımı ortaya koymuştur. Platon'un biçimi idealar sürecinde temellendirirken, Aristoteles ise biçimi üretim sürecinde ereksellik bağlamında açıklayarak estetik değerlendirmeyi daha somut ve deneysel bir zemine taşımıştır. Bu yaklaşım sanat yapıtını sabit ideal modellerin yansıması olmaktan çıkarıp amaç, süreç ve üretici özneye ilişkili dinamik bir bilimsel oluş süreci olarak ele almıştır. Tunalı'ya göre bir sanat yapıtını kavramak bu anlayış çerçevesinde onu bir duyular bütünü olarak algılamak anlamına gelmektedir, zira izlenimci yaklaşıma göre sanat yapıtı duyuşsal izlenimlerin toplamından ibaret olduğu söylenebilir (Tunalı, 1998, s.34). Aziz'in sanatsal çalışmaları sadece estetik bir zevk sunmakla kalmamış aynı zamanda Azerbaycan sanatında estetik dönüşüm sürecine katkı sağlayan önemli isimlerden biri olarak değerlendirilmektedir

## RENKLERİN VARLIKTAKİ AÇIĞA ÇIKIŞI: ARİF AZİZ'İN SANAT ESERLERİNDE ESTETİK VE ONTOLOJİK İNCELEME

(Çelikbağ ve Geçen, 2024, s.196). Sanat eserlerde kullandığı parlak yerel renkler izleyicinin görsel algısını ve estetik duygusunu tatmin edecek şekilde işlev görmektedir. Dolayısıyla Aziz'in dekoratif yaklaşımı yalnızca görsel bir süsleme unsuru olmanın ötesine geçerek ulusal kimliğin ve estetik deneyimin ifade edilmesinde önemli bir rol oynamıştır. Merleau-Ponty algıyı zamansal ve yönelimsel bir süreç olarak tanımlamış; her algının geçmiş deneyimlerin sürekliliği içinde dünyayı yeniden kurduğunu ileri sürmüştür (Merleau-Ponty, 1964, s.215). Bu fenomenolojik yaklaşım, sanat yapıtının sabit bir temsil değil, algı süreci içinde sürekli yeniden kurulan bir görünüş alanı olduğunu ima eder. Aziz'in eserlerinde özellikle renk katmanlarının ardışıklığında ve biçimlerin belirsizliği zamansal bir oluş süreci içinde eriyip yeniden belirginlik arasında geçişken bir yapı sergilemesinde bu algısal süreklilik izlenebilir. Sanatçı nesnenin dış görünüşünü aktarmaktan ziyade, onun görülme kiplerini ve algı içinde oluşan görünürlük hâllerini betimlemektedir. Bu bağlamda Aziz'in resimleri, fenomenolojik anlamda dünyayı temsil etmekten çok onu yeniden görünür kılan bir estetik deneyim alanı oluşturmaktadır.

Usta sanatçı Aziz XX. yüzyılda Azerbaycan Sanatında klasik sanatsal mirasın zengin gelenekleri sürdürülmekle birlikte dönemin estetik taleplerine ve beğenisine cevap veren realist sanat üslubunu aşarak gelecek nesillere önemli bir rol model olmuştur. Özgün sanatsal değerlerin oluşması, yayılması ve tanıtılması için uluslararası ilişkiler geniş ölçüde gelişmesi, sanatta üslup çeşitliliği ve farklılıkları için bir ortam oluşturmuştur. Buna bağlı olarak da kuramsal düşünce ve sanat bilimi alanlarında belirli bir yenilenme süreci gerçekleşmiştir (Efendi, 2007, s.247). Bu bağlamda XX. yüzyıl Azerbaycan sanatına ilişkin yapılan değerlendirme bu dönemin hem geleneksel estetik mirasının korunması hem de modernleşme ve realizm temelli yenileşme eğilimleri arasında dinamik bir etkileşime sahip olduğunu göstermektedir. Bu yüzyılda toplumun değişen estetik beklentilerine uyum sağlayan ekspresyonizm üslubun belirgin biçimde öne çıkması sanatın hem içerik hem de biçim düzleminde dönüşüm yaşadığını ortaya koymuştur. Dünyanın birçok ülkesiyle kültürel ilişkilerin genişlemesi Azerbaycan sanatının çok yönlü bir üslup çeşitliliğine ulaşarak estetik açıdan zenginleşmiştir. Bu durum sanat disiplinlerinde yeni kavramsal yaklaşımın ve modern metodolojik perspektiflerin gelişmesine zemin hazırlamıştır.

Usta sanatçı Arif Aziz, Bakü'de doğmuş; sanat eğitimine Azerbaycan Devlet Resim Okulu adına Ezim Ezimzade'de başlamış ve ardından Moskova Yüksek Sanat ve Endüstri Okulu'nda (Stroganov Enstitüsü) öğrenimini sürdürmüştür. Akademik kariyerine Azerbaycan Kültür ve Sanat Üniversitesi'nde öğretim üyesi olarak devam eden sanatçı, görsel sanatlar alanında önemli katkılarda bulunmuştur. Bu katkıları nedeniyle "Onurlu Sanatçı" unvanına layık görülmüş; 1992 yılında profesör unvanı almış ve 2006 yılında UNESCO tarafından barış elçisi olarak tanınmıştır. 2018 yılında Azerbaycan Cumhuriyeti Cumhurbaşkanlığı kararnamesiyle "Halk Ressamı" unvanı verilmiş; aynı yıl Avrupa Doğa Bilimleri Akademisi tarafından ödüllendirilmiştir. 2024 yılında Türk Dünyası Uluslararası Bilimler Akademisi tarafından Avrupa Onur Nişanı ve "Türk Dünyası Yılı'nın Sanat Adamı" ödüllerine layık görülmüştür (Arif

## RENKLERİN VARLIKTAKI AÇIĞA ÇIKIŞI: ARİF AZİZ'İN SANAT ESERLERİNDE ESTETİK VE ONTOLOJİK İNCELEME

Aziz Resmî Web Sitesi, 2025). Aziz, hâlen Azerbaycan Devlet Kültür ve Sanat Üniversitesi Tasarım ve Dekoratif Uygulamalı Sanat Bölümü'nde akademik çalışmalarını sürdürmektedir. Sanatçı, birçok ülkede kişisel sergiler açmış; eserleri çeşitli müze ve özel koleksiyonlarda yer almaktadır.

### Araştırmanın Amacı

Araştırmanın temel amacı Arif Aziz'in bu eserlerin üslup, biçim özellikleri bakımından incelenerek sanatçının söz konusu üslup özelliklerini ortaya çıkaran estetik ve ontoloji bağlamında sanatın varlıkta nasıl ortaya çıkış dinamiğini ortaya koymaktır. Bu doğrultuda eserlerdeki görsel dil, biçimsel yapı ve tematik öğeler analiz edilerek bu üslubun oluşumuna bölgesel çevrenin etkileşim alanı bağlamında bilimsel bir perspektifte estetik ve ontolojik çerçevede değerlendirilmesi amaçlanmaktadır. Öndin'e göre bu üslup anlayışın sanat ve estetik alanlarının tarihsel süreç boyunca algılanma biçimleri, estetik ve renklerin uygulamaları üzerinde derin ve belirleyici bir etkide alanı içinde hareket etmiştir (Öndin, 2016, s.13).

### Yöntem

Araştırma, nitel araştırma yaklaşımı çerçevesinde doküman analizi deseni ile yürütülmüştür. Bu bağlamda incelenen sanat eserlerine ilişkin algılar kendi doğal bağlamları içerisinde ele alınarak derinlemesine, bütüncül bir şekilde betimlenmeye ve yorumlanmaya çalışılmıştır (Yıldırım ve Şimşek, 2005, s.84). Bu bağlamda, Aziz'e ait seçilmiş eserler estetik ve ontolojik bağlamda analiz edilmiştir. Veri toplama sürecinde hem birincil kaynak olan Aziz'in sanat eserleri hem de ikincil kaynak olarak sanat tarihine, estetik kurama ve felsefi temellere dayanan çeşitli akademik yayınlar kullanılmıştır. Konuyla ilgili kitaplar, bilimsel makaleler ve sanat eleştirileri literatür taraması yöntemiyle incelenmiştir. Verilerin analizinde konu odaklı içerik analizi tekniği kullanılmış, elde edilen bulgular estetik ve varlık felsefesi kavramları ışığında yeniden yapılandırılmıştır. Analiz sürecinde, estetik deneyim ve ontoloji gibi ana temalar üzerinden sanat eserlerin anlam katmanları incelenmiş bu temaların eserin plastik değerleriyle olan ilişkisi yorumlanmıştır.

### BULGULAR VE YORUM

Arif Aziz'in sanat eserleri betimleme, yorumlama ve estetik bağlamlarında incelenmiş renk paletindeki elvan renk tonları ile fırça vuruşlarında ortaya çıkan üslup ayrıntılı bir biçimde araştırılmıştır. Varlık, zaman ve mekân bağlamında ele alınan bu eserler sanatçının varoluşsal anlam arayışıyla birlikte zamanın duygusal ve bilişsel algısının bir tezahürün açığa çıkışı olarak değerlendirilmiştir. Aziz'in renk kullanım teknikleriyle oluşturduğu yapıtlar büyük ve küçük lekeler hâlinde kurgulanan renk tonlarının kendi içsel dinamikleri içinde son derece özgün ve çok katmanlı bir yapı oluşturduğu görülmektedir. Bu bağlamda Arif Aziz'in sanat eserlerini estetik ve ontolojik bir perspektiften ele alınmış, Azerbaycan çağdaş resim sanatı literatürüne çok katmanlı ve özgün bir katkı sunmaktadır. Öncelikle bu

## RENKLERİN VARLIKTAKİ AÇIĞA ÇIKIŞI: ARİF AZİZ'İN SANAT ESERLERİNDE ESTETİK VE ONTOLOJİK İNCELEME

araştırma Aziz'in sanatını sadece biçimsel, üslupsal veya yerel bağlamda değerlendiren sınırlı yaklaşımlar aşarak sanatçının renk anlayışını varlık, tin ve zaman kavramları ekseninde felsefi bir temelle dayandırılarak analiz edilmiştir. Bu yönüyle araştırma, Azerbaycan sanatına ilişkin mevcut betimleyici ve tarihsel çalışmaların kavramsal derinliği genişlenmiştir. Araştırma ayrıca Absheron Ekolü'nü sadece yerel bir üslup kategorisi olarak değil evrensel estetik ve ontolojik felsefenin sorunlarıyla ilişkilendirilerek yeniden konumlandırılmıştır.

Sanat eserlerinde beyaz renk tabakalarının oluşması izleyiciye yalnızca nesnelere değil aynı zamanda bu nesnelere zamansal ve ontolojik bağlamlarını da deneyimleme olanağı sunmuştur. Platona göre, yaratma edimi poiesis (var olmayan bir şeyin ortaya çıkma süreci) son derece kapsamlı bir kavramdır. Varlığın yokluktan açığa çıkışı olarak tanımlanan her türlü ortaya koyma süreci, poiesis kapsamında değerlendirilir. Bu bağlamda sanat eserleri varlığın görünürlük kazandığı birer poiesis edimi olarak ele alınırken sanatçı, bu açığa çıkarma sürecini gerçekleştiren bir poietes (yaratıcı, sanatçı) konumundadır (Platon, 2015, s.87). Heidegger'e göre İnsanlık ve zaman kavramında özgül ilişkisinin imkânı olan Dasein (Varlık) ortaya çıkışı hakikatin aracılığıyla erişilebilir hâle gelmiştir. Dasein'in dünyada o zamanda olma gerçeği varoluşun kendini açığa çıkarma şeklini belirleyen temel bir ontolojik koşuldur. Bu nedenle algı Heidegger açısından salt duyuşsal verilerin edilgen bir alımı olarak değil mevcut olanın sanatta estetiği ve duyguyu açığa çıkmasına imkân tanıyan bir açıklık olarak görülmüştür (Heidegger, 2003, s.51). Bir nesneye ilişkin estetik yargı salt bireysel zevk ya da öznel beğeniye indirgenemez aksine paylaşılan bir estetik deneyim zemininde şekillenir. Bu bağlamda güzellik yalnızca duyuşsal hazların toplamı olarak değil insanın bilişsel yetileri ile duygulanımsal ve ruhsal durumları arasında kurulan bütünleştirici bir ilişki olarak kavranmalıdır. Estetik beğeni, bu etkileşim süreci içinde öznel deneyimi aşarak daha üst düzeyde bir estetik değerlendirme alanı meydana getirir (Maharramov, Çelikbağ, & Geçen, 2025, s.103). Sanat ve güzellik üzerine yürütülen tartışmaların önemli bir bölümü sanatın ve/veya güzelliğin gerçeği hangi ölçüde yansıtılabileceği sorusu etrafında şekillenmiştir. Bu bağlamda temel problem estetik, güzel ve sanat kavramlarının tarihsel süreç içinde giderek birbirinden ayrışmasıdır. Özellikle Aydınlanma düşüncesiyle birlikte estetik yalnızca güzel olana indirgenmeyen, bağımsız bir felsefi araştırma alanı olarak ele alınmaya başlanmıştır. Estetik tartışmaları çıkmaza sürükleyen başlıca etkenlerden biri estetik, güzel, sanat ve zaman kavramlarının analitik olarak yeterince ayrıştırılmamasıdır. Bu durum, estetiğin olağan akışıyla güzelle özdeşleştirilmesine ya da sanatın zorunlu olarak güzel olanla ilişkilendirilmesine yol açarak kavramsal belirsizlikler üretmiştir (Erzen, 2016, s.19). Aziz'in paletindeki renklerin zenginliği sanat eserlerinde ortaya çıkması algının doğru yer ve zamanda oluşunun bir sonucu olmuştur. Gerçek anlamda görme eyleminde daima renkler hissetmede ise renklerin tonları estetik kaygıdan uzak görünür kılmıştır. Bu durum algının öncelikle dünyayı anlamlı bir bütün olarak ifşa eden bir yöneliş olduğunu göstermiştir. Aziz'in fırça vuruşları ontolojik açıdan varlığın açığa çıkışıyla öznel zaman deneyiminin

## RENKLERİN VARLIKTA AÇIĞA ÇIKIŞI: ARİF AZİZ'İN SANAT ESERLERİNDE ESTETİK VE ONTOLOJİK İNCELEME

buluştuğu noktada bir aracılık işlevi görmektedir. Bu yaklaşım sanatçının estetik dili ve yaratıcı kimliğinin temel unsuru olarak izleyiciye yalnızca görsel bir deneyim değil aynı zamanda varlığın ve zamanın hissedilen tezahürünün bir sonucu olarak sunmuştur. Usta sanatçı Aziz'in renklerin görülmesi veya renk tonlarının paletinde ortaya çıkışı algılamanın doğru oluşunun bir göstergesidir. Aziz'in sanat algısı, yaratıcılık dünyasını anlamlı bir bütün olarak ifşa etmiştir. Bu bağlamda usta sanatçı Aziz'in algısında meydana gelen varlığın asli ve apaçık biçimde açığa çıkmasını mümkün kılan bir ontolojik düşüncesinin temelini oluşturmuştur. Bu temelde renklerin kullanım biçimi, akışkan-sert geçişi, kontrastı, sıcak-soğuk renklerin bir arada kullanımı, üslup, biçim ve kompozisyonu birlik-çoklu bir bakış açısıyla betimlemesi olarak ele alınmıştır.



Görsel 1. Arif Aziz, Sığınmacılar TÜYB,40X40 cm, 1193.

Sanat eserlerinin farklı pozisyonlarda ve hareket hâlinde üç insan figürü yer almaktadır. Figürler ve çevresi soyutlama fırça darbeleri kullanılarak ifade edilmiş, sıcak ve soğuk renklerle canlı ve hareketlidir. Bu kompozisyonda figürler muhtemelen dış mekânda bulunmaktadır. Ressamın figürleri farklı pozisyonlarda konumlandırması her bir figürün dünyayla ilişkisini ve kendi varoluşsalını ortaya koymuştur. Örneğin oturan figür dünyayla daha içe dönük bir ilişkiyi, ayakta duran figür ise çevresini keşfetmeye açık bir varoluşu temsil eder. Heidegger'e göre Dasein dünyaya açıklık ile gelir bu açıklık insanın kendini ve dünyayı anlamlandırma kapasitesi olarak yorumlanabilir. Heidegger'e göre varlık ve zaman sanat eserinde oluşan hareketli alanlar, fırça darbeleri, renk, formların ve zamanın akışını ile varlığın geçiciliğini anlamında ortaya koymuştur. Heidegger'in "Zaman ve Varlık" kavramında özneyi varoluşunun temeli olarak görülmektedir. (Heidegger, 2003). Ancak Arif Aziz geleceğe doğru yönelir ve şimdiki zaman içerisinde kendini meydana getirdiği sanat eserlerinin varlığında gerçekleştirmiştir. Figürlerin birbirine ve çevreye olan bakışı bu zamanlı varoluşun birer izdüşümü olarak yorumlanmıştır. Kompozisyondaki figürler çevreleriyle organik bir ilişki içinde oldukları görülmekte taşlar, zemin ve gökyüzü ekspresyonizm sanat üslubu biçimde gösterilmiş figürlerin dünyayla bütünleşmesi engellenmemiş görülmektedir. Figürlerin hareketi, pozisyonları, varlığın sınırlılığını ve ölümün hakikati kavramını ortaya koyan faniliğin varlık felsefesine göre Aziz, Dasein'in varoluşunu tam anlamıyla

## RENKLERİN VARLIKTA AÇIĞA ÇIKIŞI: ARİF AZİZ’İN SANAT ESERLERİNDE ESTETİK VE ONTOLOJİK İNCELEME

kavrayabilmiş ve sanat eserinde ortaya koymuştur. Bu sanat eserinde figürlerin sürekli değişen konumları yaşamın bütün dinamiklerini ortaya koymuş ve aynı zamanda faniliği de sembolize etmiştir. Wölfflin,’e göre sanatçı eserlerinde sadece desen düzeyinde değil ışığın düzenlenişi ve renk kullanımı bağlamında da kişisel üslup tekniğinin kavranabilmesi için tekil unsurlar ile bütün arasındaki ilişkinin giderek artan bir ayrıntı düzeyiyle ortaya konulması gerektiğini vurgulamıştır. Bu yaklaşım sayesinde belirli bir biçim ve buna bağlı olarak zorunlu olarak renk anlayışı ilişkisinin bütünsel olduğunu kavranmış böylelikle tüm kişisel üslup özelliklerini, belirli bir üslup estetiğın ifade biçimleri olarak değerlendirilmesine olanak sağlamıştır (Wölfflin, 2015, s.18). Usta sanatçı Aziz ontolojik olarak varlığın dünyada olma kavramına göre insanın çevresini anlamlandırarak deneyimlemesi gerektiği sanat eserlerinin bütününde ifade etmiştir. Bu durumda Aziz’in bu sanat eseri insanın çevresini deneyimleme biçimini ve dünyaya dâhil olma halini betimlemiştir.



**Görsel 2.** Arif Aziz, “Gala Köyü”, TÜYB, 100x90 cm, 2004.

Resim 2 mevcutta veya varlıkta tabiat unsurlarının bir araya getirildiği bir kompozisyon olarak incelenebilir. Kompozisyonun merkezinde kubbeli bir yapı yer almakta olup bu yapı muhtemelen bir tür anıt veya küçük bir türbe işlevi görmektedir. Yapının sağ ve sol tarafında çeşitli ağaç formları konumlandırılmış arka planda ise Hazar Denizi görülmektedir. Bu sanat eserinde kullanılan açık ve pastel tonlar ile yumuşak renk geçişleri izleyiciye huzur ve dinginlik hissi sunmuştur. Renlerin kontrastı ve uyumunu sağlamak için kullanılan sarı renk tonları resmin dinamiğini arttırmış gün ışığının sıcaklığını ve enerjisini izleyiciye aktarmak için olağan üstü bir çaba harcanmıştır. Arif Aziz’in renk paletinin zenginliği ve fırça darbelerinin akışkanlığı izleyiciyi gündelik kaygılardan uzaklaştırarak saf estetik bir hayranlığa yönlendirmiştir. Estetik değerler açısından değerlendirildiğinde bu sanat eserinde anlatım ve ifade ön plana çıktığı görülmektedir. Fırça darbeleri ve renk kullanımındaki tercihler ressamın estetik duygusunu ve içsel deneyimini doğrudan yansıtmaktadır. Kant’ın eleştirisel estetik kuramı bağlamında ise sanat eserinin algılanışı nesnelerin kavramsal bir zorunluluk taşımadan gerçekleşmiştir. İnsan, bir dağı seyrederken güneşin batışını izlediği bir çöl manzarasında ya da bir meyve ağacının başında durduğu anda estetik bir deneyim yaşayabilir. Bu tür durumlarda birey insan yapımı bir nesneyle karşı karşıya olmaktan ziyade içine doğduğu doğal çevreyle doğrudan temas hâlinindedir. Söz konusu karşılaşma öznenin estetik

## RENKLERİN VARLIKTAKİ AÇIĞA ÇIKIŞI: ARİF AZİZ'İN SANAT ESERLERİNDE ESTETİK VE ONTOLOJİK İNCELEME

duyarlılığını harekete geçirerek bilinçte bir yenilenme ve yeniden başlama yönelimini ortaya çıkarır (Berger, 2014, s.8). İzleyici doğal ve insan yapımı unsurları işlevsel veya pratik bir amaç gözetmeksizin yalnızca estetik bir deneyim için değerlendirebilir. Sanatçı, Hegelci perspektife göre bu sanat eserini ruhun özgürleşme sürecinde doğa ile insan yapımı sanat eseri arasındaki diyalektiği ortaya koymuştur.

Tasavvur etmek? Tasavvur etmenin ne demek olduğunu kim bilmez ki? Bir şeyi örneğin filolojik bir metni sanat tarihinde yeri olan bir resim eserini, Kimya biliminde yanma hadisesini tasavvur ettiğimizde zikredilen bu nesnelere her birine dair bir tasavvura sahip oluruz. Peki, sahip olduğumuz bu tasavvur nerede? Kafamızın içinde, Şuurumuzda, Ruhumuzda, Tasavvurlara, nesnelere tasavvurları içimizdeki derinliğin bir yerinde sahip olunmuştur (Heidegger, 2023, s.25). Heidegger'in varlık felsefesi çerçevesinde ise doğal unsurlar ile kubbeli yapının bir araya gelişi doğanın ve insan üretiminin dünyadaki var olma biçimleri şeklinde görünür kılınmıştır. Ağaçların doğal ve akışkan formu ile mimarının geometrik ve simetrik düzeni arasındaki kontrast varlığın çok farklı doğasına işaret ettiği görülmektedir. Bu bağlamda Aziz bu eseri hem biçimsel hem de içeriksel olarak doğa ile insan yapımı arasındaki etkileşimi estetik bir deneyim bütünü temelinde tasvir etmiş ve farklı felsefi perspektifler bağlamında değerlendirmiş, sanatın ifade ve algı boyutunu bütünlük bir şekilde ortaya koymuştur.



**Görsel 3.** Arif Aziz, "İstanbul'un Yanında Köy", TÜYB, 180x100cm, 2005.

Arif Aziz'in bu resimdeki (Resim 3) ışık özellikle dolunayın sarı keskin renk parçacıklarının varlığı dünyayı tam bir bütün olarak vermemiş, parçalı çok farklı bir renk açılımı yoluyla tasvir etmiştir. Kompozisyonda temel renk örgüsü soğuk tonlardan oluşmuştur. Gökyüzündeki mavi, mor ve lacivert renk geçişleri, dağ yüzeylerinin grilerle karışmış mor tonları, ağaç tepelerindeki mavimsi ve lila renkleri, kompozisyona belirgin bir alacakaranlık atmosferi kazandırmıştır. Soğuk renklerin geniş yüzeylere yayılması bu sanat eserine hem dingin hem de mistik bir hava vermiştir. Eserde renkler yan yana uygulanmış kısa ve yön değiştiren güçlü fırça darbeleri ile yüzeyde ritmik bir doku oluşturmuştur. Bu teknik, izleyicinin renk algısını dinamik hâle getirerek biçimlerin kesin sınırlarını yumuşatmıştır. Bu açıdan eser, ekspresyonizm leke kullanımına yakın özgün bir teknik sergilenmiştir. Ön plandaki yuvarlak formu ağaçların dizilimi kompozisyonun en dikkat çekici

## RENKLERİN VARLIKTA AÇIĞA ÇIKIŞI: ARİF AZİZ'İN SANAT ESERLERİNDE ESTETİK VE ONTOLOJİK İNCELEME

biçimsel ritmini oluşturur. Ağaçların birbirine yakın konumlanması sanat ederinde düzenli bir görsel hareket yaratmış. Bu ritim kasabanın küçük geometrik biçimleriyle yumuşak bir denge kurarak eserin bütününe hareketli fakat uyumlu kılmıştır. Ayrıca koyu toprak yüzeyi ağaçların gölgeleri ile birleşerek resme ağırlık vermiştir. Gölgelerin sağa yatık olması ay ışığının konumunu belirginleştirerek atmosferik gerçekliği artırır. Soğuk renklerin uzak alanlarda daha sıcak ve açık tonların yakın planlarda kullanılması klasik renk perspektifini ortaya çıkararak yüzeyde ön-arka ilişkisi oluşturmuştur. Bu yöntem, mekânın hem derin hem de dokulu bir görünüm kazanmasına olanak sağlamıştır. Aziz'in bu peyzaj resmi estetik bir nesne olmaktan çıkarıp derin bir ontolojik deneyim alanına dönüştürdüğünü göstermektedir. Dağ formunun sol alttan sağ üste yönelen eğimi ile ön plandaki zemin yüzeyinin sağa doğru uzanan koyu ton renk geçişleri yoluyla kompozisyona diyagonal bir hareket kazandırmıştır. Bu dinamik çizgi statik yatay katmanlaşmayı kırarak eserin hareket ritmini artırmıştır. Eser bir yandan dünya ve yeryüzü gerilimini görünür kılarken diğer yandan bilinç ile dünya arasındaki yönelimsel ve varoluşsal ilişkiyi sahnelemiştir. Resimde yapısal bütünlük imgelerin etkileycilik düzeyini belirleyen temel unsurlardan biridir. Bir resmin kompozisyonu üzerine düşünmek estetik çözümleme açısından kuşkusuz gereklidir. Ne var ki burada kompozisyon kavramı resmin yapısal düzeni ile taşıdığı duygusal içeriğin neredeyse özdeş kabul edildiği bir anlam çerçevesinde ele alınmıştır. Uyumlu bir kaynaşma unutulmaz karşıtlık genişliğin ve güçlülüğün doruğu gibi ifadeler imgenin izleyicide uyandırdığı duygusal etkileri öznel ve yaşantısal düzleminden kopararak estetik deneyimi daha çok nesnel, soyut ve mesafeli bir sanat değerlendirmesi düzeyine indirgeme eğilimi taşımaktadır (Berger, 1995, s.13). Böylece bu kompozisyon Heideggerci bakış açısı göre, hem varlığın açığa çıkışı hem de öznenin dünya içindeki konumlanması açısından çok farklı bir anlam üretmektedir. Bu bağlamda Kompozisyonun odak noktası dolunaydır. Dolunayın ışığın kaynağı olması ve resmin en aydınlık bölgesini oluşturması izleyicinin algısını üzerine çekmektedir. Bir diğer odak noktası ise köyün sıcak renkle tanımlanmış mimari öğeleridir. Heidegger'e göre renkler ışıldar ve hep böyle kalmak ister (Heidegger, 2011, s.41). Bu bağlamda Aziz'in incelenen bu peyzaj sanat eserini modernist bir renk yaklaşımıyla oluşturulmuş, dengeli ve ritmik bir kompozisyona sahip olduğunu görülmektedir. Soğuk tonların hâkimiyeti, sıcak lekelerle yapılan vurgular ve parçalı renk uygulaması eserin atmosferik yoğunluğunu güçlendirmektedir. Yatay katman şeklinde uzanan eser diyagonal gerilim ve ritmik formlar kompozisyonu dinamik bir bütün hâline getirmiştir. Usta sanatçı Aziz'in bu özellikleri eserin hem estetik hem de teknik açıdan güçlü bir plastik yapıya sahip olduğunu anlayışını ortaya koyduğu görülmektedir.

RENKLERİN VARLIKTA AÇIĞA ÇIKIŞI: ARİF AZİZ'İN SANAT ESERLERİNDE  
ESTETİK VE ONTOLOJİK İNCELEME



Görsel 4. Arif Aziz, "Abşeron", TÜYB, 69X98,5 cm, 2012.

Arif Aziz bu eseri, geleneksel peyzaj ve mimari öğeleri çağdaş bir estetik perspektifle yeniden yorumlamakta ve izleyiciye hem görsel hem de bilişsel düzeyde deneyim imkânı sunmuştur. Usta sanatçı Aziz'in fırça darbeleri ekspresyonizm usta sanatçısı Ernst Ludwig Kirchner'e benzer fırça darbelerini gösterse de Aziz'in kendine özgün fırça darbeleri ve yoğun renk paleti algısal uyarımı doğrudan etkileyerek esere belirgin plastik bir ritim ve dinamik enerji kazandırmıştır. Beyaz ve mavi tonlarının baskın olduğu bu eserde ışık-gölge ilişkilerini belirginleştirerek doğal peyzaj ile insan yapımı mimari öğelerin tikel özelliklerini estetik bir soyutlama süreci çerçevesinde ortaya koymuştur. Bu bağlamda eser geleneksel biçim unsurlarını modern bir görsel dil aracılığıyla yeniden biçimlendirerek izleyici üzerinde hem duyu hem de bilişsel düzeyde kavramsal etki yaratmıştır. Sanat eserinde betimlenen doğa ve mimari unsurlar sanatçının mutlak tin olarak müdahalesi aracılığıyla yeniden yorumlanmış, sıradan gözlemlerin ötesinde Aziz'in bilişsel ve duygusal varlığının bir izdüşümü hâline gelmiştir. Renk ve formun stilizasyonu, Heidegger'in ifade ettiği üzere varlığın açığa çıkış ilkesine hizmet ettiği görülmektedir. İzleyici mekân ve yapının varlığını yalnızca görsel bir deneyim olarak değil aynı zamanda ontolojik bir düzlemde de algılamaktadır. Söz konusu resimdeki mavi pencereler ve beyaz duvarlar hem yerel kültürel bağlamın somut izlerini yansıtır hem de Kant'ın evrensel bir estetik dilin inşasına olanak sağlar. Bu bağlamda sanat eseri, tikel ile tümel, öznel ile nesnel ve duygusal ile düşünsel arasındaki diyalektiği görünür kılan bir yapısal bütünlük kazanmıştır (Zupancic, 2010). Kompozisyonun dinamizmi ve renklerin harmonisi izleyiciye yalnızca duygusal bir yoğunluk sunmakla kalmayıp aynı zamanda düşünsel bir derinlik oluşturmakta ve eserin estetik deneyimini çok boyutlu hâle getirmektedir. Tunalı'ya göre, bu sanat anlayışının hedeflediği estetik değerler rasyonel ölçütler temelinde belirlenir. Yapıtın güzelliğini oluşturan faktörler; harmoni, simetri, ritim ve denge gibi matematiksel olarak tanımlanabilen unsurlardır (Tunalı, 2013, s.12). Sonuç olarak bu sanat eseri yalnızca görsel bir ifade aracı olarak işlev görmekle kalmayıp aynı zamanda Aziz'in içsel süreçlerini kültürel bağlamını, estetik deneyimini bütünleştiren bir ontolojik ve estetik varlık alanı olarak değerlendirilmiştir.

RENKLERİN VARLIKTA AÇIĞA ÇIKIŞI: ARİF AZİZ'İN SANAT ESERLERİNDE  
ESTETİK VE ONTOLOJİK İNCELEME



Görsel 5. Arif Aziz, "Osmanlı Gemileri", TÜYB, 84X54cm, 2004.

Claude Monet'in Impression "soleil levant" adlı sanat eseri empresyonist sanatın doğuşunu simgeleyen bir yapıt olmasının yanı sıra kısa süre sonra tüm bir dönemin kültürel ve estetik çerçevesini belirleyen bir kavramsal simge hâline gelmiştir. Bu bağlamda eser yalnızca bir natüralist manzara tasviri olmanın ötesinde dönemin sanat anlayışında yeni bir estetik obje ve algı biçiminin ortaya çıkışını temsil etmektedir. Eser güneşin doğuşu sırasında bir limanı tasvir eder. Ancak burada önemli olan limanın somut ve belirli bir mekân olarak temsil edilmemesidir. Bu sanat eseri izleyiciye somut bir liman algısı sunmak yerine ışık, renk ve atmosfer aracılığıyla bir duyumsal deneyim yaratmayı amaçlamaktadır. Bu bağlamda liman bir nesne olarak değil bir duyular kompleksinin merkezi olarak işlev görür; böylece sanatçı objeyi doğrudan temsil etme zorunluluğunu aşar ve estetik deneyimi izleyicinin algısına taşır (Tunalı, 2013, s.38). Empresyonist yaklaşım geleneksel rasyonel ve simetrik estetik anlayışının aksine varlık kavrayışını duyusal deneyim temeline oturtur. Monet'nin eserinde görülen estetik değer nesnenin kendisinde değil izleyicide uyandırdığı duyumlarda ve bu duyumların oluşturduğu fenomenal görünüşlerde temellenmiştir. Böylelikle eser Kant'ın estetik yargı teorisi bağlamında değerlendirildiğinde nesnenin kendisinden bağımsız olarak duyusal algı ve fenomene dayalı bir estetik değer üretmiştir. Usta sanatçı Aziz aynı zamanda Heideggerci bir perspektifi yaklaşımıyla baktığında resim nesnenin orada olma kavramını aşarak varlık ve zaman'ın estetik bir tecrübe aracılığıyla deneyimlenmesini sağlamıştır. Burada izleyici limanın somut varlığını bilmeden onun atmosferini ve ışık ilişkilerini deneyimleyerek bir fenomenal varlık algısına ulaşır. Bu bağlamda Claude Monet'in "soleil levant" sadece bir liman tasviri olmaktan öte empresyonist estetiğin temel prensiplerini somutlaştıran bir yapıttır. Estetik değer artık matematiksel veya rasyonel düzenlemelerle değil duyusal algı ve izlenimlerin bütünlüğüyle belirlenmiştir. Aziz'in bu eseri (Resim 5) böylece hem modern resmin estetik paradigmasını değiştirmiş hem de izleyiciye varlık ve fenomen arasındaki ilişkiyi yeniden sorgulatmıştır. Ancak Aziz'in bu eseri kurgu olarak Claude Monet'in "Soleil Levant" eserini çağırırsa da "Osmanlı Gemileri" adlı sanat eseri ekspresyonizm akımı etkilerini içerisinde değerlendirilmiştir. Aziz'in paletinde kullandığı sarı renk parlak niteliklerin etkilerini daha vurgulu hale getirmektedir. Bu rengin yoğunluğu biçimi ve rengi etkileyerek bir titreşim etkisi yaratmakla birlikte diğer unsurları da baskın hale getirmiştir. Aziz'in doğayı tamamen taklit etmek yerine kendisinde barındırdığı tinsel etkileri renk harmonileri ile birlikte vermiştir.

## RENKLERİN VARLIKTA AÇIĞA ÇIKIŞI: ARİF AZİZ'İN SANAT ESERLERİNDE ESTETİK VE ONTOLOJİK İNCELEME

Birbirleri içerisinde uyum içerisinde olan renkler bir arada kullanılarak renk tonlarının ve değerlerinin etkisi ile izleyicide dinamik görsel ve duymusal deneyimler sunan bir araca dönüşmüştür. Ressamın yakalamaya çalıştığı üslup ekspresyonizm akımının duymuları aşarak her şeyden önce kendine özgü biçim, form, geniş renk alanındaki duymular olduğu görülmektedir. Bunlar ekspresyonizm için temel duymulardır, öyle ki onlar doğrudan doğruya ekspresyonizm estetik objelerini belirlemiştir. Resim sanatı, göze hitabeden, göze dayanan bir sanat olduğuna göre onun göz ile kavranan renk, ışık duymularına dayanması kadar doğal bir şey olamaz, bundan ötürü her resim ister istemez ilk planda optik bir karakter taşır ışık ve renk duymularına dayanır (Tunalı, 2013). Aziz'in eserlerinde yakalamaya çalıştığı üslubu ve duymularını aşarak böylelikle biçim, form ve renk algısını kendine özgü bir üslupta ortaya koymuştur. Aziz'in yaratıcı sürecinde ışık ve renk sadece estetik öğeler değil aynı zamanda varlığın ve mekânın duymusal olarak deneyimlenmesini sağlayan temel araçlardır. Bu bağlamda Aziz'in resimlerinde biçim ve renk ekspresyonizm gelenekten aldığı ilhamla birlikte özgün bir biçimde yeniden yorumlamış, eser izleyiciye yalnızca görsel bir deneyim sunmakla kalmaz aynı zamanda mekânın ve objenin içsel tinin niteliğini ortaya çıkarmıştır. Bunun içindir ki Aziz'in estetik objesini anlamak için ışık ve renk duymularının analizi mutlak olarak zorunludur. Ancak bu sanat eseri biçim, renk ve ışık yalnızca ekspresyonizm sanat akımını unsurlarını değil hemen hemen bütün sanat geleneğinin temel unsurlarını aşmıştır. Aziz'in yaklaşımında ise bu evrensel temel bakış açısı Aziz'in kendi kültürel ve çevresel deneyimiyle bütünleşmiş, resim eserleri duymusal ve bilişsel bir estetik alan olarak renk duymuları üzerinden izleyiciye ulaştığı görülmektedir. Her resimde olduğu gibi onun çalışmalarında da öncelikli olarak optik bir karakter mevcuttur ancak Aziz'in estetiği bu optik deneyimi duymusal bir zenginliğe ve ontolojik bağlamında varlık ve zaman derinliğe dönüştürerek izleyicide daha kapsamlı bir estetik deneyim yaratmıştır.



Görsel 6. Arif Aziz, "Güneşe Doğru", TÜYB, 95X69 cm, 2011.

Bu eserde perspektifin ve sanatın bütün öğelerini başarılı bir şekilde bir arada kullanmış. Arif Aziz'in bu eserinde (Resim 6) kalın ve ince fırça tuşları, pastel tonlardaki koyulu, açıklı, grili tonlar ışığında renk perspektifi başarılı bir şekilde kullanıldığını göstermektedir. Bu sayede hem dokusal hem de derinlik etkisi yaratmıştır. Resmin odağında yine alacakaranlık etkisi görülmektedir.

## RENKLERİN VARLIKTAKİ ÇIKIŞI: ARİF AZİZ'İN SANAT ESERLERİNDE ESTETİK VE ONTOLOJİK İNCELEME

Kompozisyonun tepe noktasında duran ayın ışığı resmin sağ ve sol tarafında konumlandırılmış kütleli betonarme yapılara ve Arnavut kaldırımlara vurmaktadır. Aziz'in bu eserinde daha vurgulu tonlar kullanmak yerine yumuşak tonlardaki sarı-beyaz, yer yer yeşilin gri tonlarını kullanarak tinsel huzurun temsilini resmetmiştir. Resmin bir diğer merkezinde bulunan arkası dönük insan figürünün cinsiyetini belirlemek zordur. Figür siyah tonlarda resmedilmiş yer yer açık renk değer varlığı figüre form katmıştır. Bu eser felsefi anlam bakımından yalnızca yüzeysel bir estetiğin eylemsel bir etkiyle sınırlı olmayan aksine usta sanatçı Aziz'in çok farklı bir paradigma bakış açısıyla ve derin bir anlam yapısına işaret etmektedir. Söz konusu bu eserin estetik kurgusu barok döneminin usta ressamı Rembrandt'ın dediği gibi renklerin ışık-gölge oyununun içsel mantığı ve ontolojik yapısıyla doğrudan ilişkili olduğu söylenebilir. Oyun, burada basit bir eğlence formu olarak değil; varlık, anlam ve deneyim düzlemlerinin kesiştiği bir metafizik alan olarak konumlanmaktadır. Estetik boyut, bu metafizik yapının görünür hâle gelmesini sağlayan temel araçlardan biri olarak işlev görmekte Aziz'in özne olarak deneyimlediği varlık, zaman, mekân ve eylem ilişkilerini felsefi bir bağlam içinde sanatını üretmiştir. Bu bağlamda estetik kurgunun metafiziğine içkin olan anlam üretim süreçlerini açığa çıkaran bir unsur olarak değerlendirilmiştir (Adorno, 2012, s.155). Aziz bu resimde içsel dinginliği, huzuru ve maneviyatı simgeleyerek varlığa atıfta bulunmuştur. Belki de Aziz evrendeki yalnızlığın, tenhaliğin ve güneşe doğru sonsuzluğa doğru uzanan bir hareketin başlangıç noktası olarak derin bir varlık sorgulaması olabilir Heidegger'in, "Varlık" nedir? Sorusu. Bu sorgulama usta sanatçı Aziz'in bütün eserlerinde varlığın ortaya çıkış mücadelesi olarak yorumlanmıştır.

### ARİF AZİZ'İN SANAT EVRENİ

Her sanatçının sanat eseri yaratım süreci zaman içerisinde belirgin evreler ve bu evreleri tanımlayan estetik, teknik, üslup ve kavramsal özellikler doğrultusunda gelişim göstermektedir. Bu bağlamda Arif Aziz'in sanatsal kariyeri de aşamalı bir dönüşüm süreci üzerinden okunmuştur. Aziz'in yaratıcı anlayışı grafik tasarım alanında başlamış bu erken dönem sanat eserleri görsel düzenleme, biçimsel ve kompozisyonel dengeye yönelik bir hassasiyetle şekillenmiştir. Ancak ilerleyen süreçte yağlıboya resme yönelen Aziz oluşturduğu kompozisyonlarda çok renkli ve katmanlı ifade biçiminde sanatsal eserler üretmiştir. Portre türü Aziz'in erken dönem sanat eserlerinde önemli bir yer tutmakla birlikte ilerleyen yıllarda yerini giderek sembolik ve imgesel anlatım biçimlerine bırakmıştır. Bu yönelim betimleyici temsilden uzaklaşarak daha soyutlayıcı, kavramsal ve çağrışımsal bir görsel dile geçiş yaptığı sanat eserlerinde açık bir şekilde görülmektedir. Söz konusu dönüşüm Aziz'in hayal gücündeki olgunlaşma süreciyle ve kişisel üslubunu derinleştirme yönündeki bilinçli arayışıyla doğrudan ilişkilidir. Dolayısıyla Aziz'in sanatsal gelişim sürecinde eserlerindeki anlam arayışı, teknik farklılaşmanın ötesine geçerek anlam üretimine dayalı estetik düşünsel ve kavramsal bir yoğunlaşma olarak değerlendirilmiştir.

## RENKLERİN VARLIKTAKİ ÇIKIŞI: ARİF AZİZ'İN SANAT ESERLERİNDE ESTETİK VE ONTOLOJİK İNCELEME

XX. yüzyıl Azerbaycan Sanatı hem tarihsel sürekliliği koruyan hem de modern sanatsal yönelimleri benimseyen bir yapı oluşturarak ülkede estetik modernleşmenin ve sanatın bilimsel yenilenmesinin önemli bir dönemini temsil etmiştir. Bu modern süreç birçok sanatçıyı etkilemiş ve Azerbaycan'da sanatsal dönüşümü hızlandırmaya başlamış ve farklı üslupların meydana gelmesine neden olmuştur. Empresyonizm, konularını modernliği yansıtan bir teknikle işleyen ve modern yaşam ile çağdaş çevrenin temsiline odaklanan ilk sanat akımı olarak tanımlanabilir. Bu akımın önde gelen temsilcileri arasında Édouard Manet, Claude Monet, Pierre-Auguste Renoir, Edgar Degas ve Paul Cézanne yer almaktadır. Akademik resmin hem klasizmini ve nostaljik yönlerini hem de resmi eğitim kurumlarında öğretilen geleneksel kurallarını reddeden bu sanatçılar estetik üretimlerini görünüşte kendiliğinden oluşan bir üslup ile doğrudan gözlem yoluyla gerçekleştirmişlerdir. Her ne kadar atölye ortamında yapılan çalışmalar için zaman zaman eskizler kullanılsa da çoğu ekspresyonizm ressam özellikle manzara resimlerini açık hava koşullarında ve doğayla etkileşim içinde üretmeyi tercih etmiştir. Bu yaklaşım Empresyonizm'in gözleme dayalı anlık algı ve duyuları merkeze alan estetik anlayışını ve modern sanatın doğa ile ilişkisindeki paradigmasını ortaya koymaktadır (Rubin, 2015, s.6). Tarihte Post-Empresyonist (Empresyonizm Sonrası) ressamlar olarak bilinen bir grup oluşturmamakla birlikte Empresyonizmin etkisini paylaşan ve bu akımın katı nesnelliliğinin ötesine geçerek daha belirgin ve anlamlı bir anlatıma ulaşmak isteyen sanatçılar yirminci yüzyıl sanatı için hem kuramsal düzeyde hem de uygulamada birçok başlangıç noktası sağlamışlardır. Bunlar arasında Gauguin açıkça en ilkeci eğilime sahip sanatçı olarak öne çıkmaktadır (Lynton, 1982, s.19). Ekspresyonizmin amacı doğalcılığın karşıtı olan biçim ve renk aracılığıyla izleyicide duygusal ve ruhsal düzeyde yoğun heyecanlar uyandırmaktır. Ne var ki bu nitelikteki resimler toplu olarak ilk kez Paris'te ortaya çıkmıştır. Salonda Automne'un 1905 tarihli sergisi, Matisse, Rouault, Vlaminck ve diğer ressamların yapıtlarından oluşmaktaydı. Bu sanatçıların kullandıkları parlak ve yoğunlukla doğacı olmayan renkler ile bu renklerin tuval üzerine hoyratça ve kaba bir biçimde sürülmesi nedeniyle bir eleştirilen tarafından bu ressamlar vahşi hayvanlar (fauves) olarak nitelendirilmiştir (Lynton, 1982, s.25-26). Empresyonizmin ardından gelişen Post-Empresyonizm ve bunu izleyen Ekspresyonist yönelimler, modern sanatın biçim, renk ve anlam arasındaki ilişkisini köklü bir biçimde yeniden tanımlamıştır. Ekspresyonist üslupta sanat eseri üretimi betimleyici gerçekliğin ötesine taşıyarak öznel deneyim, duygusal yoğunluk ve düşünsel içerik ekseninde dönüştürmüştür. Bu akımlar sanatı doğayı taklit eden bir temsil aracı olmaktan çıkarıp sanatçının içsel dünyasını ve varoluşsal sorgulamalarını görünür kılan özerk bir ifade alanı olarak konumlandırmıştır. Bu bağlamda söz konusu bu sanatsal yönelimler yirminci yüzyıl sanatında deneysel yaklaşımların artmasına ve estetik çoğulculuğun kurumsallaşmasına olanak sağlayarak modern sanatın kuramsal ve uygulamaya dönük gelişiminde belirleyici bir rol oynamıştır.

## RENKLERİN VARLIKTAKİ AÇIĞA ÇIKIŞI: ARİF AZİZ'İN SANAT ESERLERİNDE ESTETİK VE ONTOLOJİK İNCELEME

Ressamlık tutkusunun temel doğrultusunu izleyen ve içsel bir dürtünün yönlendirmesiyle hareket eden sanatçı sanat eserlerine aktaracağı nesnelere, hayvanları, bitkileri ve insan bedenindeki oran-orantı ilişkilerini sistemli biçimde incelemeye yönelmiştir. Bu süreçte nesnelere yalnızca dış yüzleriyle yetinmeyerek görünümünde açığa çıkan ve sanat yapıtının konusu olmayı bekleyen içsel yapıları ile yaşamsal işlevlerini araştırmayı amaçlamıştır. Zamanla ruhsal itkilerinin aşırı ölçüde güçlenmesi sanatçıyı ustasının rehberliğinin ötesine taşımış, onu sanatın yerleşik gelenekleriyle bağın koptuğu eleştirel ve dönüştürücü bir eşiğe sürüklemiştir (Freud, 2001, s.26). Bu bağlamda Aziz çoğu kompozisyonlarında ekspresyonizm üslubunda şiddetli ışık kullanımından kaçınmamakla birlikte birçok eserinde Ekspresyonizm'den uzaklaştığı da görülmektedir. Onun ışık ve gölge geçişleri özgün formlar oluşturarak şiirsel geçişler oluşturmuştur. Aziz'in daha çok kontrast renkleri tercih etmekte veya aynı rengin farklı tonlarını bir araya getirerek kompozisyonun optik zenginliğini ve renk canlılığını artırdığı görülmektedir. Dekoratif öğeler geleneksel olarak masallar, efsaneler ve folklorik anlatılarda yoğun biçimde kullanırken aynı zamanda Aziz bu temaların yansısı daha çok Azerbaycan'ın birçok köşesini betimlemeye öncelik vermiştir. Aziz'in t sanat eserlerinde yerel dekoratif özellikler renklerin ifade biçiminde ve geleneksel konuların aktarımında belirgin bir şekilde ön plana çıkardığı görülmektedir. Bu yaklaşım hem estetik hem de kültürel anlamda eserlere özgün bir derinlik kazandırmıştır. Merleau-Ponty'ye göre sanat, yalnızca kurgu veya yapay bir üretim değildir aynı şekilde bir mekân veya dış dünya ile becerikli bir ilişki kurma eylemi de değildir. Sanat, Hermes Trismegiste'in ifade ettiği üzere özünde bir vahşi Çılgılık'tır ve bu çılgılık ışığın sesine benzer bir etki yaratır. Bu durum sanatın varlık üzerindeki dönüştürücü etkisini ortaya koyar sanat eseri ortaya çıktığında, sıradan algının gölgesinde uyuyan potansiyelleri harekete geçirir ve önceden gizli olan varoluşsal bilgeliği ve güçleri görünür hâle getirmiştir. Böylece Aziz'in sanatı sadece estetik bir deneyim değil aynı zamanda ontolojik bir etkinlik olarak değerlendirilmelidir (Merleau-Ponty, 2012, s.66). Nitekim renk karşıtlıklarının eşzamanlı kullanımı hem estetik uyumun hem de bilişsel hızın bir göstergesi olarak değerlendirilmiştir. Bu bağlamda sanatçının renk anlayışı modern estetikteki renksel diyalektik kavramıyla ilişkilendirilebilecek bir düzeyde kavramsal derinlik taşır (Şengül ve Kalaycı, 2025, s.72). Hegel'e (1994) göre sanat yapıtı, tinin kendisini duyusal formda açığa vurduğu bir alandır. Bu çerçevede sanat, kavramsal olan ile duyusal olan arasında diyalektik bir birlik kurar. Aziz'in kompozisyonlarında renk karşıtlıklarının sentezleyici biçimde kullanımı, biçim ve içerik arasında kurulan bu diyalektik gerilimi görsel düzlemde somutlaştırmaktadır. Özellikle merkezde yoğunlaştırılan renk vurgusu, duyusal alan içinde bir anlam yoğunlaşması yaratmaktadır (Hegel, 1994, s.86). Usta sanatçı Aziz'in eserlerdeki renkleri ani ve patlayıcı geçişleri, çizgilerin ritmik zaman-mekân duyarlılığına sahip fırça darbelerinin tekrarı sonucunda meydana gelen soyutlama biçimlerin çatışmalı birlikteliği Hegelci diyalektiğin estetik düzleme aktarımı olarak değerlendirilebilir. Bu renk biçim ve soyutlamaların karşıtlıkların salt bir çatışma içinde değil bir sentezde birleşerek tinsel hakikatin görünür hâle geldiği bir bütünlük oluşturmasına

## RENKLERİN VARLIKTAKİ AÇIĞA ÇIKIŞI: ARİF AZİZ'İN SANAT ESERLERİNDE ESTETİK VE ONTOLOJİK İNCELEME

İmkân tanımıştır. Hegel'in sanat bakışında Aziz sanatın temel işleviyle uyumlu hakikatin yalnızca kavramsal değil duyuşsal, bilişsel ve görünür bir formda sanatını ortaya koyduğu görülmektedir (Hegel, 1994, s.116). Bu bağlamda Aziz'in genel anlamda kompozisyonları merkezine yoğunlaşması bazen odak nokta oluşturmuştur. Usta sanatçı Aziz'in bazı sanat eserlerinde geniş fırça darbeleriyle renkleri tuvale yedirmeden olduğu gibi kalın tabakalar oluşturarak eserlerini tasvir etmiştir. Bu geniş fırça darbeleriyle boyanın tuvale sürüşü ani renk devinimleri ve biçimsel ritimler Hegel'in estetik sisteminde kavramsal ve duyuşsal boyutların içsel birlikteliğini sahneye tinsel bir süreç olarak okunabilir. Aziz'in renklere yüklediği gizemli armoni ve lirik etki Hegel'in öznel tinin özgürleşmesi olarak nitelendirdiği yaratıcı müdahalenin somut karşılığıdır. Bu müdahale sayesinde doğanın ham malzemesi sanat eseri yaratma sürecinde kendi içsel İdea'sına uygun bir biçimde sanat eserleri meydana getirmiştir.

Bu dönüşüm sonucunda Aziz'in sanat eserlerindeki renkler, sıradan duyuşsal unsurlar olmaktan çıkarak kendi anlamlarını ortaya koyan özgün ve evrensel öğelere dönüşmüştür. Sartre göre, insan dünya üzerinde güzeli gerçekleştirdiği ölçüde onu imgesel bir biçimde de deneyimler. Bu durum Aziz'in estetik algının özünde imgesel bir nesneyi öznenin kendi içsel bütünlüğü çerçevesinde hem kendinde hem de kendi için bir tamamlanma biçimi olarak yakalaması anlamına gelir. Başka bir deyişle estetik deneyim nesnenin yalnızca dışsal bir varlık olarak değil aynı zamanda öznenin bilinç ve duyuşlarıyla bütüleşmiş bir fenomen olarak tecrübe edilmesini içerdiği görülmektedir. Güzelin değerine gelince bu değer genellikle dünyanın somut ve mevcut düzeninin ötesinde tematik olarak doğrudan açıklanmamış bir biçimde ortaya çıkmıştır. Güzeli varlığı henüz gerçekleşmemiş veya tamamlanmamış olanın yani var olmayanın üzerine örtük bir şekilde yansımıştır. Bu süreçte dünyanın kusuru ve eksiklikleri estetik deneyim aracılığıyla örtük bir biçimde açığa çıkar böylece estetik algı yalnızca duyuşsal bir tatmin değil aynı zamanda varlığın ve dünyanın imgesel bir kavrayışı olarak işlev görmüştür (Sartre, 2009, s.276). Sanat yapıtı Dasein'in dünyayla kurduğu anlam ilişkisini dönüştüren ve varoluşsal deneyimi yeniden yapılandıran bir hakikat açılımı olarak değerlendirilebilir. Bu bağlamda sanat ontolojik, estetik ve şiirsel boyutların kesişiminde varlığın anlam ufku görünür kılan dinamik bir deneyim alanı sunmuştur (Çelikbağ, 2025, s.327). Bu bağlamda Aziz sanat eserlerini, Sartre'in estetik deneyimine uygun güzeli salt bir görünüş veya biçim olarak değil öznenin imgesel ve fenomenal etkileşimiyle birlikte açığa çıkan bir ontolojik durum olarak ele almıştır. Bu bağlamda güzeli kavranışı hem dünyadaki eksiklikleri hem de öznenin imgesel yaratımını bir araya getirerek estetik bilincin hem deneyimsel hem de kuramsal bir boyut kazanmasını sağlamıştır. Sonuç olarak Aziz'in sanatında tematik çeşitlilik ve dekoratif eğilim Hegelci estetik anlayış çerçevesinde sanatçının mutlak tin ile ulusal ruhu birleştiren estetik ve kültürel yaklaşımının temel belirleyicilerini oluşturmaktadır (Hegel, 1994). Usta sanatçı Aziz'in Absheron konulu eserlerinde yalnızca coğrafi bir referans işlevi görmekle kalmayıp İdea'nın duyuşsal görünüşü olarak hem ulusal kimliği hem de

## RENKLERİN VARLIKTAKİ AÇIĞA ÇIKIŞI: ARİF AZİZ'İN SANAT ESERLERİNDE ESTETİK VE ONTOLOJİK İNCELEME

sanatçının bireysel duygusal deneyimlerini ortaya koyan merkezi bir unsur hâline gelmiştir. Dekoratif öğelerin kullanımında renk paletinin canlılığı ve kompozisyonun estetik düzeni izleyiciye ideanın duygusal biçimde tezahürünü deneyimleme olanağı sunmuştur. Aziz'in sanat eserlerindeki sadelik ve özgünlük resmedilen manzaranın duyguların içsel idea ile uyumlu bir biçimde aktarılmasını sağlayarak izleyici ile eser arasında diyalektik bir etkileşim oluşturmuştur. Bu çerçevede Aziz'in sanatına Hegel, Sartre, Heidegger... gibi filozofların evrensel bağlamda, ulusal kimlik, estetik derinlik ve kültürel ifadenin birleşimini gerçekleştirerek kendine özgü bir evrensel değer ve sanat eseri silsilesi ortaya çıkartmıştır.

### Sonuç

Bu araştırma, Arif Aziz'in sanat eserlerinde renk, biçim ve form anlayışının yalnızca estetik tercih düzeyinde kalmadığını; kültürel bağlam ve varlık düşüncesiyle ilişkili çok katmanlı bir yaratım sürecine dayandığını göstermektedir. Aziz'in renk kullanımı, sıradan bir görsel unsurun ötesine geçerek duygusal ve bilişsel deneyimi yoğunlaştıran bir estetik araç işlevi görmektedir. Bu bağlamda renk, sanatçının bireysel ifade alanı ile kültürel bağlam arasında kurduğu ilişkinin temel taşıyıcısı olarak değerlendirilebilir.

Aziz'in sanat üslubu hem kültürel kimliğin duygusal ve bilişsel düzlemde görülmekte hem de yaratıcı özgürlüğün evrensel bir estetikle buluşturan özgün bir sanatsal varoluş alanı yarattığı görülmektedir. Bu bağlamda Aziz'in estetik objesi, sadece optik bir algıya değil duygusal ve tinsel bir deneyime dayanır, izleyici eser aracılığıyla hem görsel hem de varlık boyutunda bir fenomenal deneyim yaşar. Dolayısıyla bu çalışma, Aziz'in sanat eserlerini duygusal, bilişsel ve estetik boyutları birlikte ele alan bütüncül bir perspektif çerçevesinde yeniden değerlendirmektedir. Usta sanatçı Aziz'in bu özgün sanat anlayışı modern resim anlayışına katkı sağlayan çok katmanlı bir sanatsal değer silsilesini ortaya koymuştur.

Aziz'in sanat evreninde Absheron teması yalnızca coğrafi bir referans olmanın ötesinde sanatçının felsefesi bağlamında estetik kaygıyı aşarak sanatın varlıkta açığa çıktığı yaklaşımını benimsediği açık bir şekilde görülmektedir. Aziz'in sanat eserlerinde gözlemlenen tematik çeşitlilik onun yerel kültüre duyduğu bağlılık ve bu bağlılığı Üslupsal dinamizm anlamında evrensel sanat dilinde bütünleşmiş olduğu görülmektedir. Absheron ekolü çerçevesinde geliştirilen bu özgün üslup izleyiciye ve sanat çevresine doğrudan aktarmış ve yaratıcı bir tutku ile evrensel sanat değerleri ışığında desteklenmiştir. Bunun içindir ki Aziz'in sanat üslup içerisinde ürettiği sanat eserleriyle izleyici arasındaki organik ilişkiyi ortaya koyarak izleyicide hem estetik algı hem de fenomenal bir deneyim ortamı sunmuştur. Bu sanat eserleri aracılığı ile duygusal ve bilişsel sürecin birbiriyle uyumlu bir algılanmayı varlığın bütününe meydana getirmiştir. Aziz, modern Azerbaycan resim sanatında yerel temaları çağdaş bir estetik dil içerisinde yeniden yorumlayarak izleyici ile eser arasındaki etkileşimi güçlendiren bir üslup geliştirerek, sanat eserlerini evrensel bir boyuta taşımıştır.

## RENKLERİN VARLIKTAKİ ÇIKIŞI: ARİF AZİZ'İN SANAT ESERLERİNDE ESTETİK VE ONTOLOJİK İNCELEME

Sonuç olarak bu araştırma Aziz'in sanat eserleri yalnızca estetik beğeniye indirgenebilecek bir görsel temsil alanı olarak ele alan yaklaşımın yansırı söz konusu sanatsal uygulamaları varlık, zaman, algı ve tin kavramlarının kesişiminde yapılanan çok katmanlı bir düşünsel alan olarak değerlendirilmiştir. Bu araştırma, çağdaş Azerbaycan resim sanatında renk olgusunun estetik ve ontolojik boyutlarını merkeze alan kuramsal bir okuma önererek literatüre katkı sunmayı amaçlamaktadır. Aziz'in bu özgün sanat eserleri gelecek nesiller için bilimsel açıdan önemli bir değer taşımasına olanak sağlayacaktır. Bu bağlamda Aziz'in sanat eserleri hakkında yapılmış olan bu bilimsel çalışma gelecekte yeni araştırmacılara bilimsel bir kaynak oluşturabilir.

### KAYNAKÇA

- Adorno, W., T. (2012). *Ahlak felsefesini sorunları*. Metis Yayınları.
- Arif Aziz Web sitesi (2025). Xəbərlər <https://www.arifazizbeyaz.com/az/abseron-bolqar-r%C9%99ssamlarin-gozu-il%C9%99-adli-s%C9%99rgi-kecirilib/Meadows>, D. H. (2008). *Thinking in systems: A primer* (D. Wright, Ed.). American Library Association.
- Berger, J. (2014). *Görme duyusu* (O. Akınhay, Çev.). Agora Kitaplığı.
- Berger, J. (1995). *Görme biçimleri* (Y. Salman, Çev.). Metis Yayınları.
- Çelikbağ, T. (2025). *Ontolojide Yankı Kavramı: Magritte'in "İmgelerin İhaneti" Eseri Üzerine Göstergebilimsel Bir Okuma*. STAR Sanat ve Tasarım Araştırmaları Dergisi, 6(11), 321-336. <https://doi.org/10.65660/stardergisi.1784732>
- Çelikbağ, T. ve Geçen, F. (2024). *Zamanın Ötesinde Bir Devrimci Bir Ressam: Leonardo Da Vinci. Sanat ve Tasarı Üzerine Araştırmalar*. (E. N. Yılmaz Arıkan, B. Serbest Yılmaz, Ed.). Palet Yayınları.
- Efəndi, R. (2007). *Azerbaycan inceseneti*. Şərq-Qərb Yayınları.
- Erzen, N., J. (2016). *Çoğul Estetik*. Metis Yayınları.
- Fleming, J.- Honour, H. (2009). *Dünya sanat tarihi* (H. Abacı, Çev.). Alfa Basım Yayım.
- Fischer, E. (2012). *Sanatın gerekliliği* (C. Çapan, Çev.). Sözcükler Yayınları.
- Freud, S. (2001). *Sanat ve sanatçılar üzerine* (K. Şipal, Çev.). Yapı Kredi Yayınları.
- Heidegger, M. (2003). *Varlık ve zaman* (K. Çüçen, Çev.). Bursa: Asa Kitabevi.
- Heidegger, M. (2011). *Sanat eserinin kökeni* (F. Tepebaşılı, Çev.). Ankara: De Ki Yayınları.
- Heidegger, M. (2023). *Düşünmek ne demektir?* (R. Şentürk, Çev.). Paradigma Yayıncılık.
- Hegel, G. W. F. (1994). *Estetik: güzel sanatlar üzerine dersler* (T. Altuğ-H. Hünler, Çev.). Payel Yayınevi.
- Lynton, L. (1982). *Modern sanatın öyküsü* (C. Çapan, Çev.). Remzi Kitabevi.
- Memedova, E., A. (2020). *Beyaz ışıklı sanat*, Elm Neşriyat.
- Maharramov, H., Çelikbağ, T., & Geçen, F. (2025). *Güzelliğin evrensel bir ideal olarak konumlandırılması ve beğeni yargısı*. Akademik Sanat(26), 101-114. <https://doi.org/10.65082/akademiksanat.1726206>
- Merleau-Ponty, M. (1964). *Eye and mind*. In J. M. Edie (Ed.). The primacy of perception. Northwestern University Press.

## RENKLERİN VARLIKTAKİ AÇIĞA ÇIKIŞI: ARİF AZİZ'İN SANAT ESERLERİNDE ESTETİK VE ONTOLOJİK İNCELEME

- Merleau-Ponty, M. (1962). *Algının fenomenolojisi* (E. Sarıkartal, Çev.). İthaki Yayınları.
- Merleau-Ponty, M. (2012). *Göz ve tin* (A. Soysal, Çev.). Metis Yayınları.
- Platon. (2015). *Şölen*, (F. Akderin, Çev.). Say Yayınları.
- Rubin, H., J.(2015). *İzlenimcilik nasıl okunur* (F.,T. Kazancı, Çev.). Hayalperest Yayınevi.
- Öndin, N. (2016). *Rönesans düşüncesi ve resim sanatı*. Hayalperest Yayınevi.
- Şengül, B. ve Kalaycı, M.,S. (2025) *Tahir Çelikbağ'ın Sanat Eserlerinde Ontolojik Görünürlük, Cumhuriyetten Günümüze Türk Resim Sanatına Akademik bakış* (F. Geçen ve M. Ateşli Ed.) Palet Yayınları.
- Sartre, J. P. (2009). *Varlık ve hiçlik: fenomenolojik ontoloji denemesi* (T. İlgaz-G. Çankaya Eksen, Çev.). İthaki Yayınları.
- Tunalı, İ. (2013). *Felsefenin ışığında modern resim*. Remzi Kitabevi.
- Tunalı, İ. (1998). *Estetik*. Remzi Kitabevi.
- Yıldırım, A., & Şimşek, H. (2021). *Sosyal bilimlerde nitel araştırma yöntemleri*. Seçkin Yayıncılık.
- Wölfflin, H. (2015). *Sanat tarihinin temel kavramları*, (A. Cemal, Çev.). Hayalperest Yayınevi
- Zupancic, A. (2010). *Gerçeğin etiği*, (A., S. Özcan, Çev.). Epos Yayınları.

### GÖRSEL KAYNAKÇA

- Görsel 1.** <https://www.arifazizbeyaz.com/art/paintings/>
- Görsel 2.** <https://www.arifazizbeyaz.com/art/paintings/>
- Görsel 3.** <https://www.arifazizbeyaz.com/art/paintings/>
- Görsel 4.** <https://www.arifazizbeyaz.com/art/paintings/>
- Görsel 5.** <https://www.arifazizbeyaz.com/art/paintings/>
- Görsel 6.** <https://www.arifazizbeyaz.com/art/paintings/>



## KUMAŞ YÜZEYİ OLUŞTURMADA DENEYSSEL BİR YAKLAŞIM OLARAK ŞIRINGA İLE BOYAMA TEKNİĞİ

Sema ÖZHAN\*

Sorumlu yazar *Corresponding Author*: sozhan@nku.edu.tr

### Özet

Bu çalışma, tekstil yüzey tasarımı alanında deneysel bir uygulama yöntemi olarak kullanılan ancak literatürde bağımsız bir teknik olarak yeterince kavramsallaştırılmamış olan şırınga ile boyama tekniğini incelemeyi amaçlamaktadır. Araştırma kapsamında, boyar maddenin şırınga aracılığıyla kumaş yüzeyine doğrudan uygulanmasıyla elde edilen yüzeylerin görsel, yapısal ve kavramsal özellikleri analiz edilmiştir. Çalışma nitel araştırma yöntemine dayalı olarak yürütülmüş; farklı katlama biçimleri, boya yoğunlukları ve uygulama teknikleri ile gerçekleştirilen deneysel uygulamalardan elde edilen veriler bütüncül bir değerlendirme çerçevesinde ele alınmıştır. Elde edilen bulgular, şırınga ile boyama tekniğinin yüzeyde çizgisel, lekese ve katmanlı etkiler oluşturduğunu; boya-lif etkileşimi doğrultusunda gerçekleşen kapiler yayılım sayesinde kontrollü ancak kısmen rastlantısal desenler ürettiğini göstermektedir. Bu bağlamda kapiler etki, boyar maddenin lifler arası mikroskobik boşluklar boyunca yüzey gerilimi ve adezyon kuvvetleri etkisiyle hareket etmesini ifade etmekte; bu durum yüzeyde yumuşak geçişli ve organik dağılımlar oluşturmaktadır. Teknik, bu yönüyle geleneksel boyama yöntemlerinden ayrılarak süreç odaklı, tekrarlanamaz ve özgün yüzeyler üretme potansiyeli taşıdığı görülmüştür. Çalışma bulguları üretim süreçleri açısından değerlendirildiğinde, boyanın doğrudan ve lokal olarak uygulanabilmesi sayesinde daha kontrollü bir boya kullanımı sağlandığı; boya banyosu gerektirmemesi nedeniyle su tüketimini azaltma potansiyeli taşıdığı görülmektedir. Bu özellikler, tekniğin sürdürülebilir tekstil üretimi bağlamında değerlendirilebilecek alternatif yaklaşımlar arasında yer alabileceğini göstermektedir. Bununla birlikte, elde edilen veriler nitel gözlemlere dayandığından, sürdürülebilirlik değerlendirmesi kesin sonuçlar olarak değil, ileri araştırmalar için bir ön değerlendirme niteliğinde ele alınmalıdır. Bu doğrultuda, tekniğin çevresel etkilerinin daha kapsamlı biçimde ortaya konulabilmesi için nicel veriye dayalı, karşılaştırmalı ve ölçülebilir parametreler içeren çalışmaların yapılması gerekmektedir. Sonuç olarak, şırınga ile boyama tekniği hem estetik hem de süreç odaklı tasarım açısından alternatif bir yüzey oluşturma yöntemi sunmakta; aynı zamanda sürdürülebilir tekstil üretimi bağlamında potansiyel avantajlar barındırmaktadır.

**Anahtar Kelimeler:** Tekstil yüzey tasarımı, şırınga ile boyama, deneysel boyama, süreç odaklı tasarım, alternatif boyama teknikleri

\* Öğr. Gör., Tekirdağ Namık Kemal Üniversitesi, Teknik Bilimler MYO, Tekstil, Giyim, Ayakkabı ve Deri Bölümü / Giyim Üretim Teknolojisi Programı ORCID: 0000-0003-3831-9992, sozhan@nku.edu.tr

THE SYRINGE DYEING TECHNIQUE AS AN EXPERIMENTAL APPROACH  
IN FABRIC SURFACE FORMATION

**Abstract**

This study aims to examine the syringe dyeing technique, which is used as an experimental method in textile surface design but has not yet been sufficiently conceptualized as an independent technique in the literature. Within the scope of the research, the visual, structural, and conceptual characteristics of surfaces obtained through the direct application of dye onto fabric using a syringe were analyzed. The study was conducted based on a qualitative research method, and the data obtained from experimental applications carried out using different folding techniques, dye concentrations, and application methods were evaluated within a holistic framework. The findings indicate that the syringe dyeing technique produces linear, stain-like, and layered surface effects, and generates controlled yet partially random patterns through capillary diffusion resulting from dye-fiber interaction. In this context, the capillary effect refers to the movement of dye through microscopic inter-fiber spaces under the influence of surface tension and adhesion forces, leading to soft transitions and organic distributions on the surface. In this respect, the technique differs from traditional dyeing methods by offering the potential to produce process-oriented, non-repeatable, and unique surfaces. When the findings are evaluated in terms of production processes, it is observed that the direct and localized application of dye enables more controlled dye usage, and the absence of a dye bath suggests the potential to reduce water consumption. These characteristics indicate that the technique may be positioned among alternative approaches within the context of sustainable textile production. However, since the findings are based on qualitative observations, the sustainability assessment should be considered not as a definitive conclusion but as a preliminary evaluation for future research. Accordingly, further studies based on quantitative data, comparative analyses, and measurable parameters are required to more comprehensively determine the environmental impacts of the technique. In conclusion, the syringe dyeing technique offers an alternative method for surface formation in terms of both aesthetic and process-oriented design, while also presenting potential advantages within the context of sustainable textile production.

**Keywords:** Textile surface design, syringe dyeing, experimental dyeing, process-oriented design, alternative dyeing techniques

**Giriş**

Tekstil tasarımında kumaş yüzeyi, yalnızca bir ürünün dış katmanı olarak değil; malzeme, teknik, estetik ve kavramsal boyutların kesiştiği çok katmanlı bir tasarım alanı olarak ele alınmaktadır. Yüzey, tekstil nesnesinin izleyici ve kullanıcıyla kurduğu ilk teması temsil etmekte; bu yönüyle algısal, kültürel ve anlamsal üretimin temel taşıyıcısı hâline gelmektedir. Çağdaş tekstil literatüründe yüzey, pasif bir kaplama olmaktan çıkarak, üretim sürecinin izlerini görünür kılan ve tasarımcının düşünsel yaklaşımını aktaran aktif bir ifade alanı olarak tanımlanmaktadır (Adamson, 2007, s. 11, Quinn, 2010, s. 16, Seivewright, 2013, s. 28 ). Yüzey tasarımı, kumaşın renk, doku, desen, yapı ve yüzey işlemleri aracılığıyla bilinçli ve sistemli olarak biçimlendirilmesini kapsayan disiplinler arası bir tasarım pratiğidir. Bu alan, sanat, zanaat, endüstri ve teknoloji arasında konumlanmakta hem seri üretime

## KUMAŞ YÜZEYİ OLUŞTURMADA DENEYSEL BİR YAKLAŞIM OLARAK ŞIRINGA İLE BOYAMA TEKNİĞİ

yönelik çözümler hem de deneysel ve sanatsal uygulamalar için geniş bir ifade alanı sunmaktadır (Braddock Clarke ve O'Mahony, 2006, s. 12). Bu bağlamda yüzey tasarımı, yalnızca estetik bir düzenleme süreci değil; aynı zamanda malzeme bilgisinin, teknik yeterliliğin ve kavramsal düşüncenin bütünleştiği çok boyutlu bir tasarım yaklaşımı olarak değerlendirilmektedir.

Kumaş yüzeyi, tekstil tasarımında görsel ve dokunsal algının temel belirleyicisi olmasının yanı sıra, üretim sürecine ilişkin izleri taşıyan bir anlatı alanı niteliği taşımaktadır. Dormer'e göre kumaş yüzeyi, zanaat ve tasarım arasındaki ilişkinin somutlaştığı bir ara yüzdür; üretim sürecinde gerçekleştirilen her müdahale, yüzey üzerinde iz bırakarak nesnenin kimliğini ve anlamını şekillendiren süreci görünür kılan aktif bir tasarım alanına dönüşmektedir. (Dormer, 1997, s.17). Bu nedenle yüzey, yalnızca tasarım sürecinin sonucu olarak değil; sürecin kendisini görünür kılan aktif bir tasarım bileşeni olarak ele alınmaktadır. Adamson ise, tekstil yüzeyinin bu niteliğini, tekstilin tarihsel olarak hem işlevsel hem de kültürel bir nesne olmasına bağlamaktadır (Adamson, 2007, s. 11). Kumaş yüzeyi; kullanım, beden, mekân ve kültürle doğrudan ilişki kurmakta ve bu ilişkiler tasarımcı tarafından bilinçli olarak yönlendirilmektedir. Bu yönüyle yüzey tasarımı, biçimsel düzenlemelerin ötesine geçerek, kavramsal, eleştirel ve anlatsal boyutlar içeren bir tasarım alanı sunmaktadır. Tekstil yüzey tasarımı, kumaşın görsel, dokunsal ve yapısal özelliklerinin çeşitli teknikler aracılığıyla dönüştürülmesini kapsayan çok katmanlı bir üretim alanıdır. Yüzey oluşturma teknikleri; baskı, boyama ve yapısal/manipülatif müdahaleler olmak üzere farklı uygulama biçimlerini içermekte, bu teknikler tasarımcının estetik ve kavramsal yaklaşımına bağlı olarak birlikte ya da ayrı ayrı kullanılabilirlerdir.

### **Baskı Temelli Teknikler**

Baskı temelli teknikler, tekstil yüzey tasarımında motif, tekrar ve düzen kavramları üzerinden yüzey oluşturmaya amaçlayan yöntemlerdir. Blok baskı, serigrafi ve dijital baskı gibi teknikler, yüzeyde kontrollü ve çoğaltılabilir desen yapıları üretme olanağı sunar. Ancak çağdaş yüzey tasarımında baskı, yalnızca tekrar üretimine dayalı bir yöntem olarak değil; katmanlama, bozulma, üst üste bindirme ve rastlantısallık gibi kavramlarla birlikte ele alınmaktadır. Bu bağlamda baskı, yüzeyde sabit bir düzen kurmaktan ziyade, sürece açık ve değişken bir ifade aracı hâline gelmiştir (Quinn, 2010, s. 34).

### **Boyama Temelli Teknikler**

Boyama, tekstil yüzey tasarımında en temel ve doğrudan müdahale biçimlerinden biri olarak kabul edilmektedir. Geleneksel daldırma ve iplik boyama tekniklerinin yanı sıra, çağdaş uygulamalarda boya, yüzeye doğrudan uygulanarak daha özgür ve deneysel etkiler elde edilmektedir. "Direkt uygulama" (direct application) olarak tanımlanan bu yöntemlerde boya; fırça, sünger, sprey, damlalık veya şırınga gibi araçlar aracılığıyla yüzeye aktarılır. Bu süreçte boya-lif etkileşimi

## KUMAŞ YÜZEYİ OLUŞTURMADA DENEYSEL BİR YAKLAŞIM OLARAK ŞIRINGA İLE BOYAMA TEKNİĞİ

görünür hâle gelmekte, kontrol ile rastlantısallık arasındaki ilişki yüzeyin estetik karakterini belirlemektedir (Kettle ve Thompson, 2012, s. 56). Yüzey oluşturma pratikleri içerisinde boyama teknikleri, sunduğu doğrudan müdahale imkânı ve malzeme ile kurduğu güçlü etkileşim nedeniyle çağdaş tekstil tasarımında özel bir konuma sahiptir. Boyama, hem geleneksel uygulamaları hem de deneysel yüzey yaklaşımlarını kapsayan geniş bir teknik yelpazeye sahip olup, tekstil yüzeyinin estetik, yapısal ve kavramsal niteliğini belirleyen temel yöntemlerden biridir. Bağlama boyama (tie-dye) ve batik teknikleri, tekstil tarihinde direnç boyama yöntemleri kapsamında değerlendirilen, kökeni binlerce yıl öncesine uzanan uygulamalardır. Bu tekniklerin bilinen en eski örnekleri Asya'da ortaya çıkmış ve zamanla farklı coğrafyalarda yerel estetik anlayışlar doğrultusunda çeşitlenmiştir (Gillow ve Sentance, 1999, s. 18). Batik ve bağlama boyama tekniklerine ilişkin en eski yazılı ve arkeolojik kayıtlar Asya kökenli uygarlıklara dayanmaktadır. Çin'de Tang Hanedanlığı ve Japonya'da Nara Dönemi'ne tarihlenen belgeler, batik boyamanın en az 6. yüzyıla kadar uzanan bir geçmişe sahip olduğunu göstermektedir (Bühler, 1998, s.5, Gittinger, 1982, s. 16). Bu dönemlerde kumaşlar; meyve, yaprak, kök ve çiçeklerden elde edilen doğal boyalarla renklendirilmiş, boyar maddeler kaynatılarak kumaşlar sıcak boya banyolarına daldırılmıştır (Cardon, 2007, s.25). Hint alt kıtasında İndus Vadisi Uygarlığı'na kadar uzanan MÖ 4000'li yıllara tarihlenen arkeolojik bulgular, kumaşın belirli bölgelerinin bağlanarak boyanmasını esas alan direnç boyama tekniklerinin erken örneklerini ortaya koymaktadır (Gillow ve Barnard, 2014, s. 18-21). Bu geleneğin tarihsel devamı niteliğinde olan Bandhani tekniği, 6. yüzyıldan itibaren Hindistan'da yaygın olarak uygulanmıştır. Bandhani terimi, Sanskritçe "bağlamak" anlamına gelen *bandh* kökünden türemiştir. Bu teknikte balmumuna batırılmış iplikler ile kumaş sıkıca bağlanmakta ve tüm kumaş boya kazanına batırılmaktadır. İplikler çözüldükten sonra boyadan korunmuş kısımlar ise deseni oluşturmaktadır. Bu zahmetli süreç, çoğunlukla uzun tırnaklarını bir araç gibi kullanarak kumaşı ustalıkla bağlayan kadın uygulayıcılar tarafından gerçekleştirilmektedir. Kumaşın birden fazla aşamada katlanması, bağlanması ve boya banyosuna daldırılması esasına dayanan bu teknikte, genellikle kırmızı, yeşil ya da mavi zemin üzerinde beyaz ve sarı noktalarla oluşturulmuş geometrik hayvan, insan figürleri ve çiçek motifleri yer almakta; bu uygulamalar tekniğin temel prensiplerini açık biçimde yansıtmaktadır (Aishwariya, S., ve Sreedevi, A.).



Görsel 1. Bandhani tekniği ile bağlanmış kumaş örneği (url-1)

## KUMAŞ YÜZEYİ OLUŞTURMADA DENEYSEL BİR YAKLAŞIM OLARAK ŞIRINGA İLE BOYAMA TEKNİĞİ

**Görsel 2.** Bandhani tekniği ile bağlanmış kumaşın boyanmış örneği (url-2).

Direnç boyama teknikleri farklı coğrafyalarda kültüre özgü biçimler almıştır. Endonezya’da sıcak balmumu direnciyle uygulanan batik, Nijerya’da manyok kökünden elde edilen macun direnciyle uygulanan Adire (Saheed, 2013, s.11), ve Taylan’ da özgü dokuma öncesinde ipliklerin tek tek bağlanmasına dayanan Mud-mee tekniği (Maxwell, 2003, s.143) direnç boyamanın farklı kültürel bağlamlarda gelişmiş bölgesel varyasyonlarıdır.



**Görsel 3.** Adire tekniği ile boyanmış kumaş örneği (url-3)

**Görsel 4.** Mud-mee tekniği ile bağlanıp boyanmış iplikler (url-4)

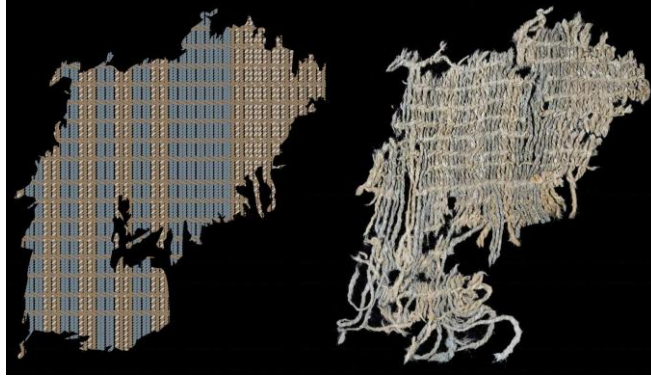
Doğu Asya’da direnç boyama tekniklerinin bir diğer önemli örneği olan Japon shibori tekniğidir. Tang Hanedanlığı ve Nara Dönemi’ne (6.-8. yüzyıllar) ait belgelerle kayıt altına alınmıştır. Japonya’da gelişen Shibori teknikleri, bağlama, katlama, dikiş ve sıkıştırma gibi yöntemlerin birlikte kullanıldığı çok katmanlı bir direnç boyama sistemini temsil etmektedir. Geleneksel Shibori uygulamaları genellikle indigo ve açık krem tonlarıyla yapılmakla birlikte, çağdaş uygulamalarda sentetik boyalar ve farklı kumaş türleri de kullanılmaktadır (Aishwariya, ve Sreedevi, 2023, s.168).



**Görsel 5.** Shibori tekniği ile boyanmış kumaş örnekleri.

Direnç boyama tekniklerinin yalnızca Asya ile sınırlı olmadığı, Güney Amerika’da Peru’da bulunan ve yaklaşık 6000 yıl öncesine tarihlenen indigo boyalı tekstil örnekleriyle de ortaya konmuştur. Bu veriler, indigo kullanımının ve direnç boyama prensiplerinin coğrafyalararası bir yayılım göstererek erken dönemlerde geliştiğine işaret etmektedir. (Splitstoser et al., 2016, s.5).

## KUMAŞ YÜZEYİ OLUŞTURMADA DENEYSEL BİR YAKLAŞIM OLARAK ŞIRINGA İLE BOYAMA TEKNİĞİ

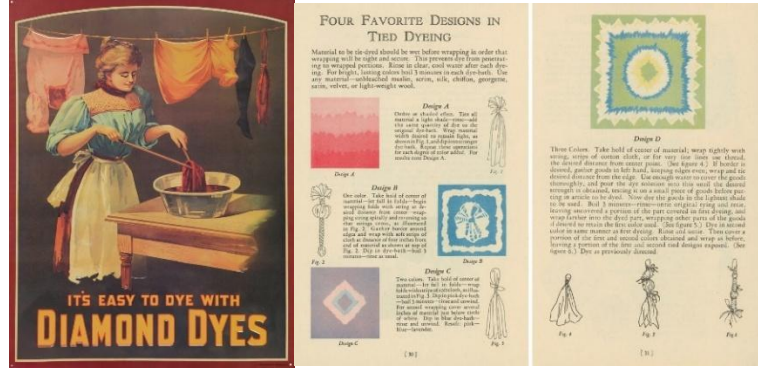


Görsel 6. Bilinen en eski indigo örneği.

Tarihsel süreç boyunca farklı bölgelerde uygulanan batık tekniklerinde indigo bitkisi, çeşitli kökler ve meyveler gibi doğal boyar maddeler kullanılmış; boyaların liflere tutunmasını sağlamak amacıyla şap ve tanen gibi mordanlardan yararlanılmıştır (Cardon, 2007, s.26). Ancak doğal boyama süreçleri, yüksek emek gereksinimi ve karmaşık uygulama aşamaları nedeniyle zaman alıcı bir uygulamalar silsilesidir. 19. yüzyılın ortalarında, 1856 yılında William Henry Perkin tarafından ilk anilin bazlı sentetik boyanın keşfiyle birlikte tekstil boyamacılığında önemli bir dönüşüm yaşanmıştır (Travis, 1993, s.13). Sentetik boyalar, daha canlı renkler, daha yüksek ışık ve yıkama haslığı ile daha kısa işlem süreleri sunarak hem endüstriyel üretimi hem de ev boyamacılığını köklü biçimde değiştirmiştir. Bununla birlikte, ilerleyen dönemlerde bazı sentetik boyaların toksik ve kanserojen etkilerinin ortaya çıkması, bu boyaların sağlık ve çevre üzerindeki etkilerinin eleştirel biçimde değerlendirilmesine yol açmıştır (Knechtel, 2010, s.44). 20. yüzyılın başlarına kadar batık ve bağlama boyama teknikleri ağırlıklı olarak yerel ölçekte uygulanmıştır. 1909 yılında Columbia Üniversitesi profesörlerinden Charles E. Pellow'un bağlama boyama tekniğiyle boyanmış kumaş örneklerini tanıtması, bu uygulamaların akademik ve sanatsal çevrelerde görünürlük kazanmasına ve küresel ölçekte tanınmasına önemli katkı sağlamış; özellikle Amerika Birleşik Devletleri'nde Sanat ve El Sanatları Hareketi bu sanatlara yönelik ilginin artmasında önemli rol oynamıştır (Turner, 2012, s.69). Charles E. Pellow, 1909 yılında *The Craftsman* dergisinde yayımladığı makalesinde, bağlama ve boyama tekniklerini "Doğu kökenli ancak Batı koşullarına uyarlanabilir" yöntemler olarak ele almış; bu süreçlerin estetik olduğu kadar ekonomik ve erişilebilir yönlerine de dikkat çekmiştir (Pellow, 1909, s. 490). Aynı dönemde *Harper's Bazaar* gibi popüler yayınlarda batık teknikleri tanıtılmış, ancak bu anlatımlar da sıklıkla Oryantalist ve egzotik bir dil kullanılmıştır (Tickner, 2014, s. 116). Evde tekstil boyama, 19. yüzyıl sonu ve 20. yüzyıl başlarında Amerikalı kadınlar arasında yaygın bir pratik hâline gelmiştir. Diamond Dyes gibi firmalar, boyama işlemini "kolay ve zahmetsiz" bir faaliyet olarak pazarlamış; ev içi üretim ve tasarruf kültürünü teşvik etmiştir (Weinberg, 2008, 114). I. Dünya Savaşı sırasında Almanya'dan boya ithalatının kesintiye uğraması, ABD'de yerli boya üretiminin hızla artmasına neden olmuştur. 1916 yılında piyasaya sürülen Rit gibi direkt boyalar, farklı lif türlerinde mordan gerektirmeden tutarlı sonuçlar vermesiyle ev

## KUMAŞ YÜZEYİ OLUŞTURMADA DENEYSEL BİR YAKLAŞIM OLARAK ŞIRINGA İLE BOYAMA TEKNİĞİ

boyamacılığında önemli bir dönüm noktası oluşturmuştur. 1920’li ve 1930’lu yıllarda bağlama boyama, özellikle Büyük Buhran döneminde eskimiş tekstillerin yeniden değerlendirilmesini sağlayan pratik ve yaratıcı bir yöntem olarak yaygınlaşmıştır. Rit tarafından yayımlanan ‘*The Charm of Color*’ kitabı, bağlama ve boyama tekniklerini ayrıntılı uygulama talimatlarıyla sunmuş; rastlantısal desen oluşumlarının bireysel estetik değeri vurgulanmıştır (Weinberg, 2008, s.48).



Görsel 7. Yaklaşık 1885-1910 yıllarına ait, Diamond Dyes'ı tanıtan tabela (url-5)

Görsel 8. 1928 yılında yayınlanan ‘*Renklerin Büyüsü*’ adlı broşürden batık boyama talimatları (url-5).

Bağlama boyama teknikleri, 1960’lı ve 1970’li yıllarda karşı kültür hareketiyle birlikte yeni bir anlam kazanmıştır. Hippie hareketi, Woodstock Festivali ve dönemin müzisyenleri aracılığıyla bu teknikler; özgürlük, bireysellik ve “kendin yap” (DIY) kültürünün sembolü hâline gelmiştir (Harris, 2014, s.155). 1970’lerden itibaren batık ve bağlama boyama teknikleri, sokak modasından Haute Couture koleksiyonlarına kadar geniş bir kullanım alanı bulmuştur. Günümüzde ise bu teknikler, sürdürülebilirlik, geri dönüşüm ve yavaş moda yaklaşımları çerçevesinde yeniden ele alınmakta ve çağdaş tasarım pratikleri içinde farklı üretim anlayışlarıyla yorumlanmaktadır (Fletcher, 2014, s. 40).



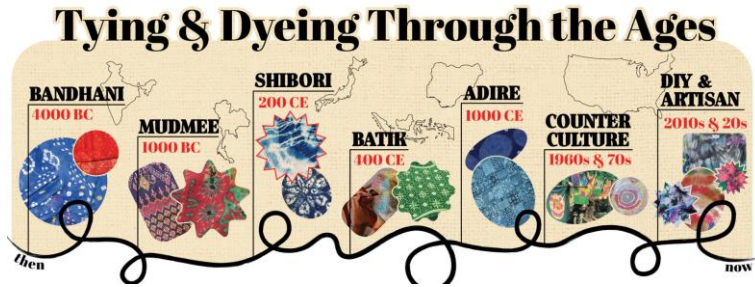
Görsel 9. Sahnede batık kıyafetleri ile Janis Joplin (url-6)

Görsel 10. Gabriela Hearst'ün "Michael" tarzında batık boyama tekniğiyle üretilmiş bu kaşmir trençkotu (url-7)

Hızlı moda alternatif arayan bireyler, mevcut giysileri dönüştürerek kişisel ve çevre dostu üretim biçimlerine yönelmektedir (Gwilt, 2020, s.70). Bu bağlamda

## KUMAŞ YÜZEYİ OLUŞTURMADA DENEYSEL BİR YAKLAŞIM OLARAK ŞIRINGA İLE BOYAMA TEKNİĞİ

batık boyama, tarihsel kökleri güçlü, kültürlerarası bir yüzey oluşturma yöntemi olarak çağdaş tekstil tasarımında önemini korumaktadır.



Görsel 11. Tarihi süreç içerisinde batık boyamanın kronolojisi (Url-8)

### Deneysel ve Çağdaş Boyama Uygulamaları

Deneysel ve çağdaş boyama uygulamaları, geleneksel tekstil boyama tekniklerinin sınırlarını aşarak malzeme, süreç ve kavramsal yaklaşım açısından yenilikçi yöntemlerin geliştirildiği bir alan olarak tanımlanmaktadır. Bu uygulamalar, yalnızca yüzey renklendirme pratiği olarak değil; aynı zamanda sanatsal ifade, kültürel eleştiri ve sürdürülebilir tasarım bağlamlarında değerlendirilmektedir. Deneysel boyama uygulamaları, malzeme, süreç ve sonuç ilişkisini sorgulayan; rastlantısallık, bedensel müdahale, kimyasal tepkime ve çevresel etkileşimleri üretimin bir parçası olarak kabul eden bir yaklaşımlar sergilemektedir (Dormer, 1997, s. 125). Literatürde “deneysel boyama”, geleneksel reçete ve standart uygulamaların ötesine geçerek, boyama sürecinin araştırma temelli bir pratiğe dönüştürülmesini ifade eder. Bu yaklaşımda sonuçtan ziyade süreç ön plana çıkmakta; hata, kontrolsüzlük ve tesadüf estetik bir değer olarak kabul edilmektedir (Ingold, 2013, s.32). Özellikle lif sanatı (fiber art) ve tekstil temelli çağdaş sanat pratiklerinde, boyama işlemi bir yüzey süslemesi değil, kavramsal anlatının taşıyıcısı hâline gelmiştir (Auther, 2010, s.17). 1960’lardan itibaren Bauhaus sonrası deneysel tasarım anlayışı, tekstil disiplinini plastik sanatlarla daha güçlü biçimde ilişkilendirmiştir. Anni Albers’in dokuma ve yüzey üzerine geliştirdiği deneysel yaklaşımlar, tekstilde malzeme ve renk ilişkisini yeniden tanımlamış; boyama, dokuma ve baskı arasındaki sınırları bulanıklaştırmıştır (Albers, 1965, s. 72).



Görsel 12. Albers'a ait deneysel çalışmalar (url-9)

## KUMAŞ YÜZEYİ OLUŞTURMADA DENEYSEL BİR YAKLAŞIM OLARAK ŞIRINGA İLE BOYAMA TEKNİĞİ

Deneysel boyama, önceden belirlenmiş sonuçlardan ziyade sürece odaklanan, rastlantısallığı ve malzemenin doğasına müdahaleyi kabul eden bir yaklaşım olarak ele alınmaktadır. Bu bağlamda deneysel tekstil uygulamaları, modernist tasarım anlayışındaki kontrol ve standartlaşma fikrine karşı, postmodern ve çağdaş sanatın belirsizlik, çokluk ve bireysellik vurgularıyla örtüşmektedir (Adamson, 2013, s. 16). Malzeme ile doğrudan temas, boyama sürecinin görünür kılınması ve hatanın estetik bir değer olarak kabul edilmesi, deneysel boyamanın temel özellikleri arasında yer almaktadır. Boyanın lif üzerindeki akışı, emilimi ve beklenmedik dağılımları, sanatçının kontrolünden kısmen bağımsız gelişmekte; bu durum, süreci eserin ayrılmaz bir parçası hâline getirmektedir (Ingold, 2013, s. 94). 20. yüzyılın ikinci yarısından itibaren tekstil, zanaat temelli bir üretim alanı olmanın ötesine geçerek çağdaş sanat pratikleri içinde konumlanmaya başlamıştır. Bu dönüşümle birlikte boyama teknikleri, geleneksel işlevsel bağlarından koparak kavramsal ve eleştirel anlatım araçlarına dönüşmüştür (Parker, 1984, s. 58).

Çağdaş tekstil sanatçıları, boyamayı kimlik, beden, bellek, doğa ve kültürel miras gibi temalarla ilişkilendirmektedir. Özellikle bağlama, daldırma, dökme, püskürtme ve katmanlama gibi deneysel yöntemler; performatif süreçlerle ve mekâna özgü yerleştirmelerle birlikte kullanılmaktadır (Turney, 2009, s. 116). Bu bağlamda boyama, yalnızca estetik bir sonuç değil, düşünsel bir üretim biçimi olarak ele alınmaktadır. Çağdaş deneysel boyama uygulamaları; bağlama-boyama, batik, shibori gibi geleneksel direnç boyama tekniklerinin yanı sıra, daldırma, püskürtme, damlatma, enjeksiyon (şırınga ile boyama), yanma, oksidasyon ve katmanlı boyama gibi yenilikçi yöntemleri de kapsamaktadır (Kettle ve Thompson, 2012, s. 37-80). Bu tekniklerde boya; kontrol edilen bir araçtan ziyade, kumaşla etkileşime giren aktif bir unsur olarak ele alınmaktadır. Özellikle pigmentin akışkanlığı, kumaşın emiciliği ve çevresel koşullar (ısı, nem, zaman) üretimin belirleyici unsurları hâline gelmiştir. Bu durum, boyama sürecini tekrarlanabilirlikten uzaklaştırarak, her bir tekstil yüzeyini özgün bir sanat nesnesi konumuna taşımaktadır (Barber, 2018, s. 55). Çağdaş tasarımcılar ve sanatçılar, boyama tekniklerini endüstriyel standartlardan bilinçli olarak uzaklaştırmakta; düzensizlik, iz ve leke gibi unsurları estetik bir dil olarak kullanmaktadır. Bu bağlamda deneysel boyama, tekstilin “kusursuzluk” beklentisine karşı geliştirilen eleştirel bir duruş olarak da yorumlanmaktadır (Fletcher ve Grose, 201, s. 92-130).

Son yıllarda deneysel boyama uygulamaları, sürdürülebilirlik ve çevre etiği çerçevesinde yeniden ele alınmaktadır. Doğal boyalar, atık bitkisel materyaller, toprak, kül ve pas gibi maddelerle yapılan boyama deneyleri; hem malzeme döngüsünü görünür kılmakta hem de hızlı moda sistemine alternatif üretim biçimleri sunmaktadır (Gwilt, 2020, s. 17). Bu uygulamalar, tasarım sürecini yalnızca estetik değil, etik bir problem alanı olarak da konumlandırmaktadır. Ayrıca yeniden boyama, dönüştürme ve yüzey yenileme pratikleri, çağdaş boyama literatüründe “onarım” ve “yeniden değer kazandırma” kavramlarıyla ilişkilendirilmektedir

## KUMAŞ YÜZEYİ OLUŞTURMADA DENEYSEL BİR YAKLAŞIM OLARAK ŞIRINGA İLE BOYAMA TEKNİĞİ

(Fletcher, 2014, s. 17). Bu yaklaşım, deneysel boyamayı hem sanatsal hem de toplumsal bir eylem biçimi olarak ele almaktadır. 20. yüzyılın başından günümüze kadar çağdaş tekstil sanatçıları yaptıkları deneysel çalışmalar ile tekstil sanatını geleneksel sınırlarından kurtararak malzeme, süreç, estetik ve etik boyutlarıyla zengin, çok katmanlı bir disiplin hâline getirmiştir.

### Sürdürülebilir Tekstil ve Deneysel Boyama Yaklaşımları

Tekstil üretim süreçleri, özellikle su tüketimi, kimyasal kullanımı ve atık oluşumu açısından önemli çevresel etkiler yaratmaktadır. Bu nedenle sürdürülebilir tekstil yaklaşımları, yalnızca malzeme seçimiyle sınırlı kalmayıp üretim süreçlerinin yeniden kurgulanmasını gerektiren bütüncül bir dönüşüm alanı olarak ele alınmaktadır (Fletcher, 2010; Gwilt, 2014). Bu bağlamda sürdürülebilirlik; kaynak verimliliği, düşük çevresel etki, üretim süreçlerinin şeffaflığı ve etik tasarım yaklaşımları gibi çok katmanlı kriterler üzerinden değerlendirilmektedir.

Geleneksel tekstil boyama yöntemleri, özellikle daldırma ve reaktif boyama süreçleri, yüksek miktarda su, enerji ve kimyasal kullanımını gerektirmektedir. Bu durum, tekstil sektörünü küresel ölçekte en yüksek su tüketimi ve kirlilik yaratan endüstrilerden biri hâline getirmiştir (Kant, 2012). Bu nedenle son yıllarda, boya uygulama süreçlerinin yeniden ele alınması ve daha kontrollü, düşük etkili tekniklerin geliştirilmesi önemli bir araştırma alanı hâline gelmiştir.

Bu çerçevede deneysel yüzey tasarımı yaklaşımları, yalnızca estetik yenilik üretmekle kalmayıp, aynı zamanda üretim süreçlerini yeniden düşünmeye imkân tanıyan alternatif pratikler olarak değerlendirilmektedir. Özellikle boyanın yüzeye doğrudan ve lokal olarak uygulanmasına dayanan teknikler, malzeme kullanımını sınırlandırma, üretim sürecini görünür kılar ve tasarımcı müdahalesini ön plana çıkarma açısından dikkat çekmektedir (Armstrong & LeHew, 2011). Bu tür uygulamalar, geleneksel seri üretim mantığından farklı olarak daha kontrollü ve düşük kaynak kullanımı potansiyeli taşıyan süreçler sunmaktadır.

Bununla birlikte sürdürülebilirlik, yalnızca teknik süreçlerle değil, aynı zamanda tasarım paradigması ile de ilişkilidir. Fletcher (2010), sürdürülebilir moda anlayışını “yavaş moda (slow fashion)” kavramı üzerinden ele alarak, üretim hızının azaltılması, ürün ömrünün uzatılması ve tasarımın anlam odaklı hâle getirilmesini önermektedir. Bu yaklaşım, el işçiliğine dayalı, süreç odaklı ve deneysel üretim tekniklerinin sürdürülebilirlik bağlamında yeniden değerlendirilmesini mümkün kılmaktadır.

Bu bağlamda, şırınga ile boyama tekniği; boyanın yüzeye doğrudan, kontrollü ve lokal olarak uygulanmasına olanak tanıyan yapısı ile sürdürülebilir tekstil üretimi kapsamında değerlendirilebilecek alternatif bir yöntem olarak ele alınabilir. Teknik, boya kullanımını sınırlandırma ve üretim sürecini daha kontrollü hâle getirme potansiyeli taşımakla birlikte, aynı zamanda yüzey oluşum sürecini görünür kılarak süreç odaklı tasarım anlayışı ile örtüşmektedir. Ancak bu ilişkinin daha güçlü

## KUMAŞ YÜZEYİ OLUŞTURMADA DENEYSEL BİR YAKLAŞIM OLARAK ŞIRINGA İLE BOYAMA TEKNİĞİ

biçimde ortaya konulabilmesi için su tüketimi, kimyasal kullanım ve atık oluşumu gibi parametreler üzerinden nicel verilerle desteklenen ileri araştırmalara ihtiyaç bulunmaktadır.

### Şırınga ile Boyama Tekniği, Tekniğin Tanımı ve Tarihçesi

Şırınga ile boyama tekniği, geleneksel tekstil boyama uygulamalarından ayrılarak kumaş yüzeyine doğrudan renk uygulanmasını sağlayan kontrol dışı ve süreç odaklı bir yöntem olarak çağdaş tekstil sanatında yer bulmuştur. Teknik olarak, boya çözeltilsinin şırınga veya benzeri ince uçlu enstrümanlarla yüzeye uygulandığı bu yöntem, üretim sürecinde rastlantısallığa, malzemenin davranışına ve anlık etkileşimlere vurgu yapar. Bu bağlamda şırınga ile boyama tekniği, yalnızca renk uygulama aracı olmaktan öte, üretim sürecinde fiziksel ve kimyasal etkileşimin görünür hâle getirildiği bir deneysel yöntem olarak değerlendirilmektedir. Kavram olarak şırınga ile boyama tekniği, geleneksel “daldırma” veya “bağlama” gibi boya banyosuna batırarak renklendirme süreçlerinden farklıdır. Özellikle 20. yüzyılın ikinci yarısından itibaren tekstil sanatında gelişen deneysel yaklaşımlar, boya ile yüzey arasındaki kontrol ilişkisini yeniden sorgulamış; boyama sürecini bir araştırma ve müdahale alanı olarak konumlandırmıştır (Dormer, 1997; Adamson, 2007, s. 135).

Şırınga ile boyama tekniği, klasik tekstil tarih yazımında bağımsız bir yöntem olarak açık biçimde tanımlanmamış olmakla birlikte, çağdaş sanat ve tekstil tasarımı literatüründe “direkt uygulama” başlığı altında değerlendirilen boyama yöntemleri arasında yer almaktadır. Direkt uygulama, boya ya da pigmentin kumaş yüzeyine daldırma yöntemi dışında kalan araçlar aracılığıyla – fırça, sprej, pipet, şırınga gibi – doğrudan uygulanmasını ifade etmektedir. Bu yaklaşımda boyama eylemi, yalnızca yüzeyin renklendirilmesine yönelik bir teknik işlem olmaktan çıkarak, üretim sürecinin kendisini görünür kılan bir pratiğe dönüşmektedir. Geleneksel tekstil boyamacılığında hâkim olan standardizasyon, tekrarlanabilirlik ve kontrol anlayışının aksine; direkt uygulamaya dayalı bu yöntemler, anlık müdahalelere, boya akışının öngörülemezliğine ve malzeme ile sanatçı arasındaki doğrudan etkileşime dayalı bir üretim anlayışını öne çıkarmaktadır. Bu teknik benzer şekilde direkt uygulama ve yüzey müdahalesi odaklı çağdaş tekstil sanat pratikleriyle paraleldir. Örneğin çağdaş lif sanatçılarının monoprinting, akışkan boya ve performatif boya uygulamalarıyla geliştirdikleri üretimler; boyanın kontrollü değil, malzemenin davranışı aracılığıyla şekillendiği uygulamaları içerir (Url-11). Bu bağlamda şırınga ile boyama tekniği, pigmentlerin yüzeyle temasını lokalize ederek kontrol ve rastlantı arasındaki dengeyi yeniden kurgular. Şırınga ile boyama, kısa tarihçesi itibarıyla sanatsal üretimlerde ortaya çıkan bir pratik olduğundan, endüstriyel tekstil boyamaları literatüründe spesifik olarak tanımlanmamıştır; bunun yerine çağdaş sanat ve yüzey tasarımı literatüründe “direkt boya uygulamaları”, “akışkan boya çalışmaları” ve “araçla müdahale” gibi terimler çerçevesinde dolaylı olarak ele alınmaktadır. Literatürdeki geniş kapsamlı boyama tarihçeleri, boya uygulamalarının

## KUMAŞ YÜZEYİ OLUŞTURMADA DENEYSEL BİR YAKLAŞIM OLARAK ŞIRINGA İLE BOYAMA TEKNİĞİ

kültürel, bilimsel ve teknik evrimini analiz ederken bu tür deneysel ve müdahale temelli yöntemlerin doğuşuna altyapı sağlamaktadır (Nieto-Galan, 2001, s. 91).



Görsel 13. Şırınga ile boyama tekniği örneği (url-10)

Bu çerçevede, şırınga ile boyama tekniği, yaratıcılık ve kontrol paradigmasının yeniden tanımlandığı çağdaş üretim alanlarında yer almaktadır; burada boya uygulama aracı, yüzey ve pigment arasındaki etkileşimi yeniden şekillendirmekte ve süreç ile malzeme odaklı üretimi olanak sağlamaktadır. Böylece teknik, yalnızca yeni bir boya uygulama aracı değil, aynı zamanda deneysel boyama pratiğinin epistemik bir parçası olarak konumlanır: boya yüzeyle buluştuğu anda üretimsel, kavramsal ve estetik değerler ortaya çıkmaktadır. Günümüzde batik ve bağlama boyama teknikleri, sürdürülebilirlik, geri dönüşüm ve bireysel üretim kavramlarıyla yeniden yorumlanmaktadır. Özellikle COVID-19 pandemisi sürecinde kendin yap (DIY) uygulamalarına yönelik ilginin artması, tekstil yüzeyine doğrudan müdahale edilen deneysel tekniklerin yeniden gündeme gelmesine katkı sağlamıştır (Gwilt, 2020, s: 120). Bu bağlamda şırınga ile boyama tekniği, tarihsel direnç boyama geleneklerinden beslenen; ancak boya uygulamasında daha yüksek kontrol sunan çağdaş bir yüzey oluşturma yöntemi olarak değerlendirilmektedir.

### Çalışmanın Amacı ve Kapsamı

Bu çalışmanın temel amacı, tekstil yüzey tasarımı alanında uygulama pratiği olarak var olan ancak bugüne kadar bağımsız bir teknik olarak kavramsallaştırılmamış olan şırınga ile boyama yöntemini, kuramsal ve uygulamalı bir çerçevede tanımlamak, sınıflandırmak ve literatüre kazandırmaktır. Çalışma, şırınga ile boyama tekniğini yalnızca alternatif bir boyama yöntemi olarak değil; yüzey, süreç, rastlantısallık ve doğrudan müdahale kavramlarıyla ilişkilenen özgün bir deneysel yüzey oluşturma tekniği olarak ele almaktadır. Tekstil boyama literatüründe geleneksel daldırma, direnç ve baskı temelli yöntemler ayrıntılı biçimde tanımlanmış olmasına karşın, boya uygulamasının doğrudan yüzeye aktarılmasıyla gerçekleşen süreç odaklı ve araç temelli deneysel yaklaşımların çoğu, genel başlıklar altında değerlendirilmiş; teknik düzeyde sistematik olarak incelenmemiştir. Şırınga ile boyama tekniği de bu bağlamda, uygulamada sıklıkla kullanılmasına rağmen, terminolojik, teknik ve estetik açıdan ayrı bir yöntem olarak tanımlanmamış,

## KUMAŞ YÜZEYİ OLUŞTURMADA DENEYSEL BİR YAKLAŞIM OLARAK ŞIRINGA İLE BOYAMA TEKNİĞİ

dolayısıyla akademik literatürde görünürlük kazanmamıştır. Bu çalışma, söz konusu boşluğu doldurmayı hedefleyerek şırınga ile boyama tekniğini; kullanılan malzeme ve araçlar, uygulama süreci, kontrol ve rastlantısallık ilişkisi, yüzeyde oluşan çizgisel, lekesel ve katmanlı etkiler, estetik ve kavramsal potansiyeller bağlamında kapsamlı biçimde ele almaktadır. Teknik, Bauhaus sonrası deneysel tekstil anlayışı, Anna Albers'in malzeme ve süreç odaklı yaklaşımı ile çağdaş tekstil sanatındaki doğrudan uygulama pratikleriyle ilişkilendirilerek kuramsal bir zemine oturtulmaktadır. Çalışmanın kapsamı, şırınga ile boyama tekniğinin tarihsel olarak hangi deneysel üretim pratikleriyle ilişkilendirilebileceğini ortaya koymanın yanı sıra, tekniğin tasarımcı-malzeme etkileşimini görünür kılan bir yüzey üretim dili sunduğunu göstermeyi amaçlamaktadır. Bu doğrultuda, boyama eylemi yalnızca renk aktarımı olarak değil; sürecin kendisinin estetik bir değer kazandığı, iz, hata ve rastlantının bilinçli olarak üretime dâhil edildiği bir tasarım yaklaşımı olarak ele alınmaktadır. Bu çalışmanın özgün değeri, şırınga ile boyama tekniğini ilk kez akademik bir terminolojiyle tanımlaması, teknik özelliklerini sistematik biçimde sınıflandırması ve deneysel tekstil yüzey tasarımı literatürüne yeni bir yöntem önerisi sunmasıdır. Bu yönüyle araştırma, hem tekstil tasarımı alanındaki deneysel yüzey çalışmalarına kuramsal bir katkı sağlamayı hem de gelecekte yapılacak uygulama ve araştırmalara referans oluşturmayı hedeflemektedir.

### Yöntem ve Araştırma Modeli

Bu araştırma, nitel araştırma yöntemleri kapsamında ele alınmakta olup, uygulama temelli araştırma (practice-based research) modeli üzerine yapılandırılmıştır. Uygulama temelli araştırmalar, tasarım ve sanat alanlarında bilginin yalnızca yazılı kaynaklar üzerinden değil, doğrudan üretim süreci aracılığıyla ortaya çıktığını kabul eden bir yaklaşımı temsil etmektedir (Gray & Malins, 2004). Bu bağlamda çalışma, şırınga ile boyama tekniğini hem bir araştırma nesnesi hem de bir araştırma yöntemi olarak ele almaktadır. Araştırma süreci, birbirini tamamlayan üç temel aşama üzerinden yapılandırılmıştır. Bu aşamalar; kuramsal çerçevenin oluşturulması, deneysel uygulamaların gerçekleştirilmesi ve elde edilen örneklerin görsel, yapısal ve kavramsal açıdan değerlendirilmesini kapsamaktadır.

### Kuramsal Çerçeve ve Literatür İncelemesi

Araştırmanın ilk aşamasında, tekstil boyama teknikleri, yüzey tasarımı ve deneysel tekstil uygulamalarına ilişkin uluslararası literatür taranmıştır. Bu tarama kapsamında geleneksel kumaş boyama teknikleri, doğrudan uygulama yöntemleri (direct application), Bauhaus sonrası deneysel tekstil yaklaşımları ve çağdaş tekstil sanatında süreç odaklı üretim pratikleri incelenmiştir. Özellikle Anni Albers'in malzeme-süreç-yüzey ilişkisini merkeze alan çalışmaları ile Adamson'un zanaat ve çağdaş sanat bağlamında geliştirdiği kuramsal yaklaşımlar, araştırmanın düşünsel temelini oluşturmuştur. Bu aşamada, şırınga ile boyama tekniğinin literatürde bağımsız bir yöntem olarak tanımlanmadığı; mevcut kaynaklarda genellikle

## KUMAŞ YÜZEYİ OLUŞTURMADA DENEYSEL BİR YAKLAŞIM OLARAK ŞIRINGA İLE BOYAMA TEKNİĞİ

“deneysel”, “doğrudan uygulama” ya da “serbest boyama” başlıkları altında dolaylı biçimde yer aldığı tespit edilmiştir. Bu durum, çalışmanın özgünlüğünü ve literatüre katkı potansiyelini belirleyen temel unsurlardan biri olmuştur.

### Deneysel Uygulama Süreci

Araştırmanın uygulama aşamasında, şırınga ile boyama tekniğinin yüzey üzerindeki etkilerini incelemek amacıyla deneysel tekstil örnekleri üretilmiştir. Uygulamalarda, belirlenen ölçülerde kumaş yüzeyleri kullanılarak farklı katlama, yönlendirme, boya yoğunluğu ve uygulama hızları denenmiştir. Uygulamaların tamamında su bazlı boya kullanılmıştır. Boya, şırınga aracılığıyla doğrudan yüzeye uygulanmış; böylece boya-lif etkileşimi, akış, emilim ve yayılım süreçleri gözlemlenmiştir. Deneysel uygulamalarda amaç, tekrarlanabilir sonuçlar elde etmekten ziyade, sürecin değişkenliğini ve rastlantısallığını görünür kılmaktır. Bu nedenle her uygulama, malzeme davranışı, çevresel koşullar ve uygulayıcının müdahalesi doğrultusunda özgün sonuçlar üretmiştir. Bu yaklaşım, modernist tasarım anlayışındaki kontrol ve standartlaşma fikrinden bilinçli bir uzaklaşmayı temsil etmektedir.



Görsel 14. Deneysel çalışma uygulama örnekleri (Özhan, 2026)

### Değerlendirme ve Analiz Yöntemi

Elde edilen deneysel örnekler; görsel etki, yapısal özellikler ve kavramsal içerik başlıkları altında nitel analiz yöntemiyle değerlendirilmiştir. Görsel analiz kapsamında çizgisel ve lekesele etkiler, renk geçişleri, katmanlı yüzey oluşumu ve ritmik düzenlemeler incelenmiştir. Yapısal değerlendirmede, boya yoğunluğu, yüzey emiciliği, katlama ve yönlendirme izleri gibi fiziksel özellikler ele alınmıştır. Kavramsal analiz ise, uygulamaların süreç, rastlantısallık, iz ve müdahale kavramlarıyla kurduğu ilişki üzerinden gerçekleştirilmiştir. Bu analiz süreci, deneysel boyama uygulamalarının yalnızca estetik bir sonuç üretmediğini; aynı zamanda düşünsel ve eleştirel bir tasarım dili sunduğunu ortaya koymayı amaçlamaktadır. Böylece şırınga ile boyama tekniği, teknik bir uygulamanın ötesinde, çağdaş tekstil yüzey tasarımında süreç odaklı bir ifade biçimi olarak konumlandırılmıştır.

### **Araştırma Modelinin Önemi**

Bu çalışma kapsamında benimsenen yöntem ve araştırma modeli, şırınga ile boyama tekniğinin ilk kez sistematik biçimde tanımlanmasına olanak sağlamaktadır. Uygulama temelli yaklaşım sayesinde, teknik yalnızca betimlenmemiş; doğrudan üretim süreci üzerinden analiz edilmiştir. Bu durum, çalışmanın hem kuramsal hem de uygulamaya dönük bir bilgi üretmesini sağlamış; şırınga ile boyama tekniğinin tekstil tasarımı literatürüne yeni bir yüzey oluşturma yöntemi olarak dâhil edilmesine zemin hazırlamıştır.

### **Deneyel Uygulamalar ve Örnek Çalışmalar**

Şırınga ile boyama tekniği, tekstil yüzeyine boyanın doğrudan ve kontrollü biçimde uygulanmasına olanak tanıyan yapısı sayesinde, deneyel tekstil pratikleri içerisinde önemli bir yer tutmaktadır. Bu teknik, önceden belirlenmiş desen ve sonuçlardan ziyade sürece odaklanan, rastlantısallığı ve malzeme davranışını üretimin ayrılmaz bir parçası olarak kabul eden bir yaklaşım sergilemektedir. Deneyel uygulamalarda şırınga, yalnızca bir araç değil; boyanın akışını, yoğunluğunu ve yönünü belirleyen etkin bir aracı unsur olarak işlev görmektedir. Şırınga ile boyama tekniğinde, boya uygulama süreci çoğu zaman katmanlı ve zamana yayılan bir yapı göstermektedir. Boyanın farklı viskozite değerlerinde hazırlanması, aynı yüzey üzerinde farklı akış hızları ve emilim biçimleri oluşturmakta; bu durum, yüzeyde çizgisel, damlamsı veya lekese izlerin bir arada var olmasına olanak tanımaktadır. Bu tür uygulamalarda yüzey, homojen bir renk alanı olarak değil; süreç içinde oluşan izlerin ve müdahalelerin kaydını tutan bir alan olarak ele alınmaktadır. Örnek çalışmalarda, 100 × 150 cm ölçülerinde pamuklu kumaş kullanılmıştır. Uygulama öncesinde kumaşlar, üretim sürecinden kaynaklanan apre kalıntıları ve yüzey kirlerinden arındırılmak amacıyla 30 °C sıcaklıkta doğal sabun ile yıkanmıştır. Yıkama işleminin ardından, boyanın tekstil yüzeyine daha eşit ve kalıcı biçimde tutunmasını sağlamak amacıyla kumaşlar kaya tuzu içeren bir banyoda belirli bir süre bekletilmiştir. Bu ön hazırlık süreci, boyama uygulamalarında yüzey emiciliğinin artırılması ve renk dağılımının kontrol edilebilir hâle getirilmesi açısından temel bir aşama olarak değerlendirilmiştir. 12 saatlik tuz banyosundan çıkartılan kumaşlar kurutulduktan sonra katlanarak boyama öncesine hazır hale getirilmiştir. Kumaşların katlama işlemi, deneyel sürecin önemli bir değişkeni olarak ele alınmıştır. Katlama biçimleri; yüzeyde boya akışını yönlendiren, pigmentin yoğunlaştığı ve dağıldığı alanları belirleyen temel yapısal müdahalelerden biri olarak değerlendirilmiştir. Bu doğrultuda çalışmalarda doğrusal katlama, serbest katlama ve düzensiz katlama olmak üzere farklı katlama yöntemleri uygulanmış; her bir yöntemin yüzeyde oluşturduğu görsel ve yapısal etkiler gözlemlenmiştir. Katlama işlemi, boya uygulaması sırasında hem kontrol hem de rastlantısallık unsurlarını eş zamanlı olarak devreye sokan bir ara aşama niteliği taşımaktadır. Boyama sürecinde kullanılan boyalar, farklı yoğunluk ve akışkanlık düzeylerinde hazırlanmıştır. Boya çözeltisinin akışkanlığı, şırınga ile tekniğinin uygulanması

## KUMAŞ YÜZEYİ OLUŞTURMADA DENEYSEL BİR YAKLAŞIM OLARAK ŞIRINGA İLE BOYAMA TEKNİĞİ

sırasında çizgisel akışlar, damla lekeleri ve lekesele yoğunlaşmalar oluşturacak şekilde bilinçli olarak çeşitlendirilmiştir. Düşük yoğunluklu boyalar yüzeyde daha hızlı ve kontrolsüz akışlar sergilerken; yüksek yoğunluklu boyalar daha sınırlı, yoğun ve katmanlı bir dağılım meydana getirmiştir. Bu farklılıklar, yüzey üzerinde hem görsel çeşitlilik hem de yapısal derinlik oluşmasına katkı sağlamıştır. Şırınga ile boyama tekniğinin uygulanması sırasında boya, kumaş yüzeyine noktasal, çizgisel ve kademeli biçimlerde uygulanmıştır. Uygulama esnasında şırınganın yüzeye olan mesafesi, uygulanan basınç ve boya miktarı, yüzeyde oluşan izlerin karakterini doğrudan etkilemiştir. Bu bağlamda şırınga, yalnızca boya aktaran pasif bir araç değil; uygulayıcının bedensel hareketleriyle birlikte yüzeyde ritim, yön ve hareket duygusu üreten etkin bir üretim aracı olarak değerlendirilmiştir. Boyama işleminde koyu renklerin önce boyanması ve açık renklerin daha sonra boyanmasına dikkat edilmiştir. Boyama işlemi tamamlandıktan sonra kumaşlar, doğal akış sürecine müdahale edilmeden kurumaya bırakılmıştır. Kuruma süreci boyunca boyanın lifler üzerindeki yayılımı, emilimi ve katmanlar arası etkileşimi gözlemlenmiş; bu aşama, sürecin kontrol edilemeyen ancak yüzey karakterini belirleyen önemli bir parçası olarak kabul edilmiştir. Kuruma sonrası yüzeylerde oluşan izler, renk geçişleri ve yoğunluk farkları, deneysel boyama sürecinin görsel kaydı niteliğinde değerlendirilmiştir. Elde edilen örnek çalışmalar; görsel etki, yapısal özellikler ve kavramsal bağlam olmak üzere üç temel başlık altında analiz edilmiştir. Görsel analizde, çizgisel ve noktasal etkiler, renk geçişleri ve katmanlı yüzey oluşumu incelenmiştir. Yapısal analiz kapsamında, kumaşın emiciliği, boya dağılımı ve yüzeyde oluşan doku özellikleri değerlendirilmiştir. Kavramsal değerlendirmede ise şırınga ile boyama tekniğinin süreç odaklı yapısı, kontrol-rastlantısallık ilişkisi ve yüzeyde bırakılan izlerin deneysel tekstil bağlamındaki anlamı tartışılmıştır. Bu bağlamda şırınga ile boyama tekniği, tekstil yüzeyini yalnızca renklendirilen bir alan olmaktan çıkararak, üretim sürecinin izlerini taşıyan deneysel bir ifade yüzeyine dönüştürmektedir. Elde edilen örnek çalışmalar, bu tekniğin hem estetik çeşitlilik hem de kavramsal derinlik üretme potansiyelini ortaya koymakta; çağdaş tekstil tasarımında alternatif bir yüzey oluşturma yöntemi olarak değerlendirilebileceğini göstermektedir.

KUMAŞ YÜZEYİ OLUŞTURMADA DENEYSEL BİR YAKLAŞIM OLARAK ŞIRINGA  
İLE BOYAMA TEKNİĞİ



Örnek Çalışma-1 (Deneyisel Uygulama, Özhan, 2026).

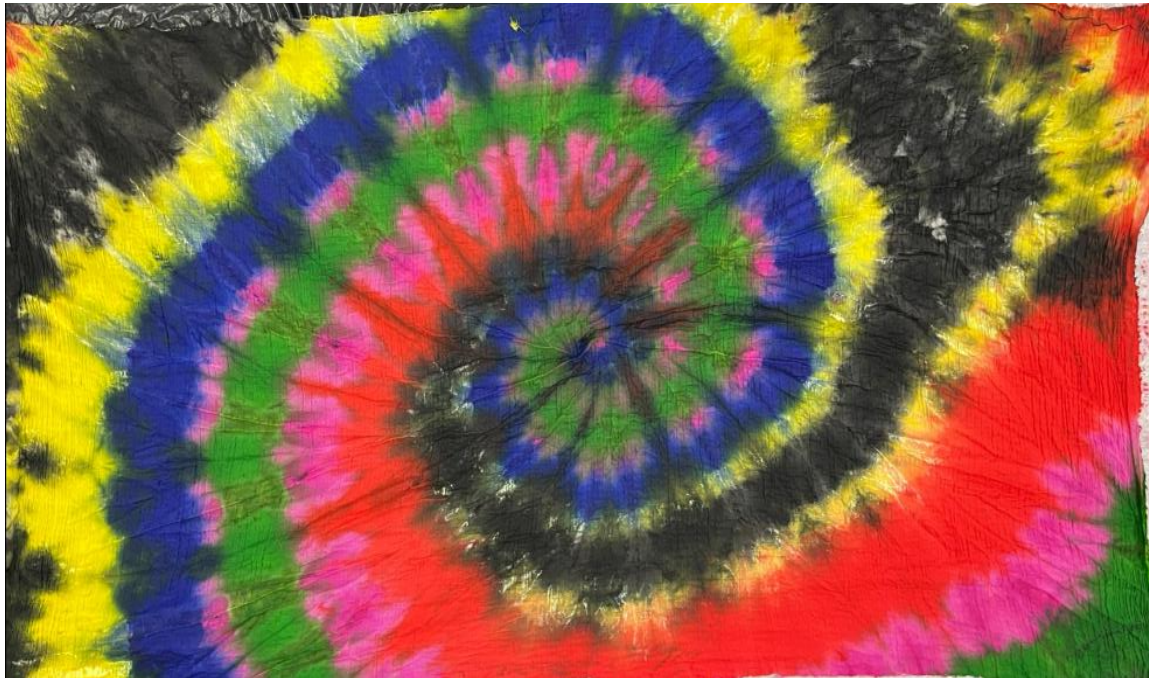


Örnek Çalışma-2 (Deneyisel Uygulama, Özhan 2026).

KUMAŞ YÜZEYİ OLUŞTURMADA DENEYSEL BİR YAKLAŞIM OLARAK ŞIRINGA  
İLE BOYAMA TEKNİĞİ

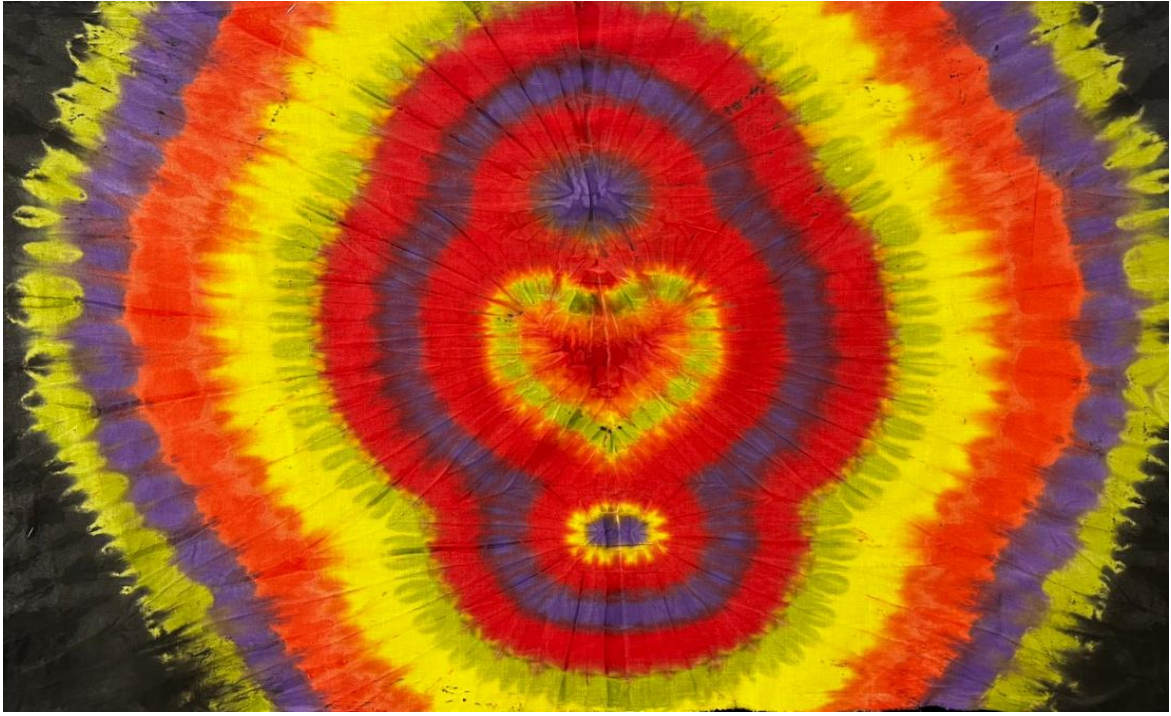


Örnek Çalışma-3 (Deneysel Uygulama, Özhan 2026).



Örnek Çalışma-4 (Deneysel Uygulama, Özhan 2026).

KUMAŞ YÜZEYİ OLUŞTURMADA DENEYSEL BİR YAKLAŞIM OLARAK ŞIRINGA  
İLE BOYAMA TEKNİĞİ



Örnek Çalışma-5 (Deneysel Uygulama, Özhan 2026).



Örnek Çalışma-6 (Deneysel Uygulama, Özhan 2026).



Örnek Çalışma-7 (Deneysel Uygulama, Özhan 2026).

### Deneysel Uygulamalara İlişkin Genel Değerlendirme

Bu çalışma kapsamında gerçekleştirilen deneysel uygulamalar, şırınga ile boyama tekniğinin tekstil yüzeyi üzerindeki etkilerini görsel, yapısal ve kavramsal boyutlarıyla bütüncül bir çerçevede değerlendirme olanağı sunmaktadır. Farklı katlama biçimleri, boya yoğunlukları ve uygulama yöntemleri ile elde edilen örnekler, tekniğin değişkenliğe açık yapısını ve her uygulamada farklı sonuçlar üretebilme kapasitesini ortaya koymaktadır. Bu durum, tekniğin standartlaşmış üretim süreçlerinden ayrılarak deneysel ve süreç odaklı bir tasarım yaklaşımı sunduğunu göstermektedir.

Görsel açıdan değerlendirildiğinde, şırınga ile boyama tekniğinin yüzeyde çizgisel, noktasal, lekesel ve katmanlı etkiler oluşturduğu gözlemlenmiştir. Boyanın kumaş yüzeyine kontrollü ancak doğrudan uygulanması, renklerin belirli alanlarda yoğunlaşmasına olanak tanırken, lifler boyunca gerçekleşen kapiler yayılım etkisi sayesinde yumuşak geçişli renk dağılımları da oluşmaktadır. Tekstil yüzeyinde gözlemlenen bu yayılım, lifler arası kapiler boşluklar aracılığıyla gerçekleşen sıvı hareketi ile açıklanabilmektedir. Kapiler etki olarak tanımlanan bu süreç, sıvının yüzey gerilimi ve liflerle olan adezyon kuvvetleri doğrultusunda mikro ölçekte ilerlemesini ifade eder. Bu bağlamda, şırınga ile lokal olarak uygulanan boyar maddenin kumaş yüzeyinde kontrollü ancak kısmen rastlantısal bir dağılım göstermesi, tekstil yapısının kapiler özellikleri ile doğrudan ilişkilidir.

Bu durum, yüzeyde hem kontrollü hem de kısmen öngörülemeyen bir görsel dilin ortaya çıkmasına neden olmaktadır. Ayrıca katlama tekniklerine bağlı olarak radyal, spiral, doğrusal ve modüler kompozisyonların oluştuğu; bu kompozisyonların yüzeyde ritim, hareket ve yön duygusunu güçlendirdiği belirlenmiştir. Tüm bu özellikler birlikte değerlendirildiğinde, şırınga ile boyama

## KUMAŞ YÜZEYİ OLUŞTURMADA DENEYSEL BİR YAKLAŞIM OLARAK ŞIRINGA İLE BOYAMA TEKNİĞİ

teknığının estetik açıdan zengin, dinamik ve özgün yüzeyler üretme potansiyeline sahip olduğu görülmektedir.

Yapısal açıdan ele alındığında, boya-lif etkileşiminin yüzey karakterini belirleyen temel unsur olduğu görülmektedir. Boyanın farklı yoğunluklarda uygulanması, kumaşın emicilik özelliklerine bağlı olarak yüzeyde geçirgenlik, opaklık, yoğunluk farklılıkları ve katmanlaşma gibi etkiler yaratmaktadır. Kumaşın katlanma biçimi, lif yönelimi ve yüzey dokusu, boyanın yayılım yönünü ve hızını doğrudan etkileyerek yüzeyde hem kontrollü hem de rastlantısal izlerin oluşmasına neden olmaktadır. Bu bağlamda, şırınga ile boyama tekniği homojen yüzeyler üretmekten ziyade, değişkenlik içeren, katmanlı ve özgün yüzey karakterleri oluşturmaya imkân tanımaktadır. Bu durum, özellikle deneysel tekstil tasarımında aranan özgünlük ve tekrar edilemezlik kavramları ile örtüşmektedir.

Kavramsal bağlamda değerlendirildiğinde ise şırınga ile boyama tekniği, tekstil yüzeyini yalnızca nihai bir ürün olarak değil, üretim sürecinin izlerini taşıyan bir ifade alanı olarak konumlandırmaktadır. Tasarımcının doğrudan müdahalesi ile malzemenin fiziksel tepkileri arasındaki etkileşim, kontrol ve rastlantısallık arasındaki dinamik ilişkiyi görünür hâle getirmektedir. Bu bağlamda yüzey, yalnızca estetik bir düzenleme değil; aynı zamanda sürecin kaydını tutan, oluşum aşamalarını görünür kılan ve üretim sürecini anlatının bir parçası hâline getiren bir yapı olarak değerlendirilmektedir. Bu yönüyle teknik, kavramsal sanat ve süreç temelli tasarım yaklaşımları ile ilişkilendirilebilecek bir nitelik taşımaktadır.

Bununla birlikte, uygulamalardan elde edilen bulgular üretim süreci açısından da değerlendirildiğinde, şırınga ile boyama tekniğinin kontrollü boya uygulamasına olanak tanıdığı görülmektedir. Boyanın doğrudan ve yalnızca gerekli alanlara uygulanabilmesi, yüzey üzerinde istenmeyen yayılımın sınırlandırılmasını sağlamakta; bu durum hem estetik kontrolü artırmakta hem de malzeme kullanımında belirli bir verimlilik sağlamaktadır. Özellikle geleneksel daldırma boyama yöntemlerinde karşılaşılan yüksek boya ve su tüketimi göz önüne alındığında, bu teknik daha sınırlı ve hedefe yönelik bir uygulama biçimi sunmaktadır.

Ayrıca uygulama sürecinde boya banyosu gereksiniminin ortadan kalkması, su kullanımının azaltılması açısından dikkat çekici bir özellik olarak değerlendirilebilir. Tekstil üretiminde sürdürülebilirlik tartışmalarının önemli bir bölümünün su tüketimi ve kimyasal kullanımına odaklandığı düşünüldüğünde, bu teknik alternatif üretim yöntemleri arasında değerlendirilebilecek bir potansiyel sunmaktadır. Bununla birlikte, bu çalışmada elde edilen bulgular nitel gözlemlere dayandığından, söz konusu sürdürülebilirlik potansiyeli kesin sonuçlar olarak değil, ileri araştırmalar için bir ön değerlendirme olarak ele alınmalıdır.

Tüm örnek çalışmalar birlikte değerlendirildiğinde, şırınga ile boyama tekniğinin tekrarlanamaz, özgün ve süreç odaklı yüzeyler üretme potansiyeline sahip

## KUMAŞ YÜZEYİ OLUŞTURMADA DENEYSEL BİR YAKLAŞIM OLARAK ŞIRINGA İLE BOYAMA TEKNİĞİ

olduğu; aynı zamanda tasarımcı ile malzeme arasındaki etkileşimi görünür kılan deneysel bir yaklaşım sunduğu sonucuna ulaşılmaktadır. Bu yönüyle teknik, hem estetik hem de üretim süreci açısından çağdaş tekstil tasarımına alternatif bir bakış açısı kazandırmaktadır.

### SONUÇ

Bu çalışma, tekstil yüzey tasarımı alanında deneysel bir uygulama pratiği olarak kullanılan ancak literatürde bağımsız bir teknik olarak kavramsallaştırılmamış olan şırınga ile boyama tekniğini, kuramsal ve uygulamaya dayalı bir çerçevede incelemiştir. Araştırma kapsamında, şırınga aracılığıyla boyanın kumaş yüzeyine doğrudan uygulanmasının yüzey üzerinde oluşturduğu görsel, yapısal ve kavramsal etkiler analiz edilmiştir.

Elde edilen bulgular, şırınga ile boyama tekniğinin boya-lif etkileşimini görünür kıldığı; akış, emilim ve yayılım süreçlerinin yüzeyde öngörülemez, tekrarlanamaz ve özgün desenler ürettiğini ortaya koymaktadır. Bu yönüyle teknik, geleneksel daldırma ve direnç boyama yöntemlerinden ayrılarak, tasarımcının müdahalesi ile malzemenin fiziksel davranışı arasındaki etkileşimi ön plana çıkararak süreç odaklı bir yüzey oluşturma yaklaşımı sunmaktadır.

Çalışma kapsamında gerçekleştirilen deneysel uygulamalardan elde edilen bulgular, tekniğin yalnızca estetik ve yapısal değil, aynı zamanda üretim süreçleri açısından da alternatif bir yaklaşım sunduğunu göstermektedir. Özellikle boyanın kumaş yüzeyine doğrudan ve lokal olarak uygulanması, geleneksel boyama yöntemlerine kıyasla daha kontrollü bir boya kullanımını mümkün kılmıştır. Bu durum, boyanın yalnızca gerekli yüzey alanlarına uygulanmasını sağlayarak boya israfını sınırlandıran bir yapı ortaya koymaktadır.

Tekstil boyama süreçlerinin çevresel etkileri literatürde su tüketimi, kimyasal kullanım ve atık oluşumu üzerinden ele alınmaktadır (Kant, 2012; Fletcher, 2010). Bu bağlamda değerlendirildiğinde, şırınga ile boyama tekniği, boya banyosu gerektirmemesi ve lokal uygulamaya olanak tanınması sayesinde su tüketimini azaltma ve kaynak kullanımını sınırlandırma potansiyeli taşıyan bir yöntem olarak öne çıkmaktadır. Armstrong ve LeHew (2011)'in belirttiği üzere, alternatif üretim yöntemlerinin sürdürülebilirlik açısından en önemli katkılarından biri kaynak verimliliğidir. Bu doğrultuda, çalışmada gözlemlenen uygulama süreçleri, düşük kaynak kullanımı açısından dikkat çekici bulgular sunmaktadır.

Bulgular, sürdürülebilir tekstil üretimi literatürü ile birlikte değerlendirildiğinde, şırınga ile boyama tekniğinin alternatif üretim modelleri içerisinde konumlandırılabilirliğini göstermektedir. Fletcher (2014) ve Gwilt (2020), sürdürülebilir tekstil tasarımında üretim süreçlerinin yeniden düşünülmesi gerektiğini vurgulamakta; özellikle düşük kaynak tüketimi ve süreç odaklı üretim yaklaşımlarının önemine dikkat çekmektedir. Bu bağlamda şırınga ile boyama

## KUMAŞ YÜZEYİ OLUŞTURMADA DENEYSEL BİR YAKLAŞIM OLARAK ŞIRINGA İLE BOYAMA TEKNİĞİ

teknîği, boya kullanımının kontrol altına alınabilmesi ve üretim sürecinin görünür hâle gelmesi açısından bu yaklaşımlarla örtüşmektedir.

Ayrıca tekniğin, boyanın yalnızca istenilen bölgelere uygulanabilmesine olanak tanınması, kimyasal yayılımın sınırlandırılması ve atık oluşumunun azaltılması açısından da potansiyel avantajlar sunmaktadır. Bunun yanı sıra, el işçiliğine dayalı yapısı nedeniyle seri üretimden uzaklaşarak yavaş moda (slow fashion) yaklaşımı ile ilişkilendirilebilmekte; bu durum daha özgün, uzun ömürlü ve değer odaklı tasarım anlayışlarını desteklemektedir.

Bununla birlikte, bu çalışmada elde edilen bulgular nitel gözlemlere dayanmaktadır ve sürdürülebilirlik değerlendirmesi doğrudan ölçümsel verilerle desteklenmemiştir. Bu nedenle şırınga ile boyama tekniğinin çevresel etkilerinin daha kapsamlı biçimde ortaya konulabilmesi için, geleneksel boyama yöntemleri ile karşılaştırmalı, nicel veriye dayalı ve ölçülebilir parametreler içeren ileri araştırmalara ihtiyaç bulunmaktadır. Bu tür çalışmalar, tekniğin sürdürülebilir tekstil üretimi bağlamındaki yerinin daha net ve bilimsel olarak temellendirilmesine katkı sağlayacaktır.

### Öneriler

Bu çalışmada ele alınan şırınga ile boyama tekniği, hem estetik hem de süreç odaklı tasarım yaklaşımı açısından alternatif bir tekstil yüzey oluşturma yöntemi olarak değerlendirilmektedir. Bununla birlikte, tekniğin sürdürülebilirlik bağlamındaki potansiyelinin daha güçlü ve bilimsel olarak temellendirilebilmesi için ileri araştırmalara ihtiyaç duyulmaktadır. Bu doğrultuda geliştirilecek çalışmaların kapsamı, yöntemi ve uygulama alanları aşağıdaki çerçevede ele alınabilir:

Öncelikle, şırınga ile boyama tekniğinin ne tür bir üretim modeli sunduğu ve bu modelin geleneksel tekstil boyama yöntemlerinden hangi yönleriyle ayrıştığı, karşılaştırmalı analizlerle ortaya konulmalıdır. Bu kapsamda, tekniğin neden sürdürülebilir bir alternatif olarak değerlendirilebileceği; su tüketimi, boya kullanımı ve kimyasal atık oluşumu gibi parametreler üzerinden nicel verilerle desteklenmelidir.

Tekniğin uygulanabilirliği açısından, boyanın kumaş yüzeyine aktarım biçimi, kullanılan malzeme türleri ve uygulama süreçleri detaylı biçimde analiz edilerek nasıl daha verimli ve kontrollü bir üretim süreci geliştirilebileceği araştırılmalıdır. Bu bağlamda deneysel çalışmaların, farklı kumaş türleri, boya içerikleri ve uygulama teknikleri ile çeşitlendirilmesi önem taşımaktadır.

Ayrıca bu tekniğin hangi alanlarda kullanılabileceği sorusu doğrultusunda; yalnızca sanatsal ve deneysel tekstil üretiminde değil, aynı zamanda moda tasarımı, yüzey tasarımı, tekstil atıklarının yeniden değerlendirilmesi ve ürün yenileme uygulamalarında kullanım potansiyeli araştırılmalıdır. Bu durum, tekniğin döngüsel tasarım ve sürdürülebilir üretim modelleri içerisindeki yerini daha görünür kılacaktır.

## KUMAŞ YÜZEYİ OLUŞTURMADA DENEYSEL BİR YAKLAŞIM OLARAK ŞIRINGA İLE BOYAMA TEKNİĞİ

Tekniğin geliştirilmesine yönelik çalışmaların hangi süreçlerde ve ne tür araştırma aşamalarında ele alınması gerektiği ise, öncelikle küçük ölçekli deneysel analizler, ardından karşılaştırmalı ve ölçümsel çalışmalar şeklinde kademeli bir araştırma süreci olarak planlanmalıdır. Bu yaklaşım, tekniğin bilimsel olarak doğrulanabilir verilerle desteklenmesini sağlayacaktır.

Son olarak, şırınga ile boyama tekniğinin kimler tarafından ve hangi disiplinler arası bağlamlarda ele alınabileceği önem taşımaktadır. Bu doğrultuda teknik; tekstil ve moda tasarımcıları, sanatçılar, malzeme araştırmacıları ve sürdürülebilirlik odaklı üretim modelleri üzerine çalışan akademisyenler tarafından disiplinler arası bir yaklaşımla ele alınmalıdır. Aynı zamanda tasarım eğitimi kapsamında, süreç odaklı ve sürdürülebilir üretim yaklaşımlarını destekleyen bir öğretim yöntemi olarak değerlendirilmesi önerilmektedir.

Bu genel çerçevede doğrultusunda aşağıdaki somut araştırma önerileri geliştirilebilir:

- Şırınga ile boyama tekniğinin su tüketimi, boya kullanımı ve atık oluşumu açısından geleneksel boyama yöntemleri ile karşılaştırmalı olarak incelendiği nicel çalışmalar gerçekleştirilmelidir.
- Tekniğin sürdürülebilirlik performansının değerlendirilmesi amacıyla ölçülebilir parametreler üzerinden deneysel analizler yapılmalıdır.
- Doğal boyalar, bitkisel pigmentler ve çevre dostu kimyasal içerikler ile birlikte kullanımı araştırılarak tekniğin ekolojik etkisi artırılmalıdır.
- Tekniğin, kullanılmış tekstil ürünlerinin yeniden değerlendirilmesi ve yüzey yenileme uygulamalarında kullanımı araştırılarak döngüsel tasarım yaklaşımlarına katkısı incelenmelidir.
- Şırınga ile boyama tekniği, tekstil ve moda tasarımı eğitiminde sürdürülebilir ve süreç odaklı tasarım yaklaşımlarını destekleyen bir yöntem olarak ele alınmalıdır.

## KUMAŞ YÜZEYİ OLUŞTURMADA DENEYSEL BİR YAKLAŞIM OLARAK ŞIRINGA İLE BOYAMA TEKNİĞİ

### KAYNAKÇA

- Adamson, G. (2007). *Thinking through craft*. Berg Publishers.
- Adamson, G. (2013). *The invention of craft*. Bloomsbury Academic.
- Aishwariya, S., & Sreedevi, A. (2023). Recreating shibori patterns for designing handmade books. *International Journal of Science and Research*, 12(10), 45–49.
- Albers, A. (1965). *On weaving*. Wesleyan University Press.
- Auther, E. (2010). *String, felt, thread: The hierarchy of art and craft in American art*. University of Minnesota Press.
- Armstrong, C. M., & LeHew, M. L. A. (2011). Sustainable apparel product development. *Clothing and Textiles Research Journal*, 29(1), 29–44.
- Barber, E. J. W. (2018). *Women's work: The first 20,000 years – Women, cloth, and society in early times* (Expanded ed.). W. W. Norton & Company.
- Braddock Clarke, S. E., & O'Mahony, M. (2006). *Techno textiles 2: Revolutionary fabrics for fashion and design*. Thames & Hudson.
- Bühler, A. (1998). *Batik and tie-dye techniques of Asia*. Oxford University Press.
- Cardon, D. (2007). *Natural dyes: Sources, tradition, technology and science*. Archetype Publications.
- Dormer, P. (1997). *The culture of craft: Status and future*. Manchester University Press.
- Fletcher, K. (2010). Slow fashion: An invitation for systems change. *Fashion Practice*, 2(2), 259–266.
- Fletcher, K., & Grose, L. (2012). *Fashion & sustainability: Design for change*. Laurence King Publishing.
- Fletcher, K. (2014). *Sustainable fashion and textiles: Design journeys* (2nd ed.). Routledge.
- Gillow, J., & Barnard, N. (2014). *Indian textiles*. Thames & Hudson.
- Gillow, J., & Sentance, B. (1999). *World textiles: A visual guide to traditional techniques*. Thames & Hudson.
- Gittinger, M. (1982). *Splendid symbols: Textiles and tradition in Indonesia*. Oxford University Press.
- Gwilt, A. (2014). *Fashion design for living*. Routledge.
- Gwilt, A. (2020). *A practical guide to sustainable fashion* (2nd ed.). Bloomsbury Visual Arts.
- Harris, J. (2014). *The hippie movement and fashion: Counterculture, freedom and self-expression*. Bloomsbury Academic.
- Ingold, T. (2013). *Making: Anthropology, archaeology, art and architecture*. Routledge.
- Kant, R. (2012). Textile dyeing industry an environmental hazard. *Natural Science*, 4(1), 22–26.
- Kettle, A., & Thompson, J. (2012). *Textiles: Exploring printed surfaces*. Laurence King Publishing.
- Knechtel, R. (2010). *Textile chemistry and environmental impact*. Springer.

## KUMAŞ YÜZEYİ OLUŞTURMADA DENEYSEL BİR YAKLAŞIM OLARAK ŞIRINGA İLE BOYAMA TEKNİĞİ

- Maxwell, R. J. (2003). *Textiles of Southeast Asia: Tradition, trade and transformation*. Periplus Editions.
- Nieto-Galan, A. (2001). *Colouring textiles: A history of natural dyestuffs in industrial Europe*. Kluwer Academic Publishers.
- Parker, R. (1984). *The subversive stitch: Embroidery and the making of the feminine*. The Women's Press.
- Pellew, C. E. (1909). Tied and dyed work: An Oriental process with American variations. *The Craftsman*, 15(4), 489–492.
- Quinn, B. (2010). *Textile futures: Fashion, design and technology*. Berg Publishers.
- Saheed, Z. S. (2013). Adire textile: A cultural heritage and entrepreneurial craft in Egbaland, Nigeria. *International Journal of Small Business and Entrepreneurship Research*, 1(1), 11–18.
- Seivewright, S. (2013). *Fashion design research*. Bloomsbury Academic.
- Splitstoser, J. C., Dillehay, T. D., Wouters, J., & Claro, A. (2016). Early pre-Hispanic use of indigo blue in Peru. *Science Advances*, 2(9), e1501623. <https://doi.org/10.1126/sciadv.1501623>
- Travis, A. S. (1993). *The rainbow makers: The origins of the synthetic dyestuffs industry in Western Europe*. Lehigh University Press.
- Turner, J. (2012). *The culture of textiles in modern art*. Routledge.
- Turney, J. (2009). *The culture of knitting*. Berg.
- Wada, Y., Rice, M. K., & Barton, J. (1983). *Shibori: The inventive art of Japanese shaped resist dyeing*. Kodansha International.
- Weinberg, J. (2008). *The art of American homemaking: Domestic labor and consumer culture, 1880–1930*. University of Massachusetts Press.

### GÖRSEL KAYNAKÇA

- Ciceroni. (t.y.). *The tale of the oldest tie-dye of India* [Fotoğraf]. <https://ciceroni.in/blogs/lounge/the-tale-of-the-oldest-tie-dye-of-india>
- Dreamstime. (t.y.). *Thai woman making ties for mudmee board weaving ikat Thai silk* [Fotoğraf]. <https://www.dreamstime.com/thai-woman-making-ties-mudmee-board-weaving-ikat-thai-silk-pa-thai-woman-making-ties-mudmee-board-weaving-ikat-thai-silk-image118012546>
- Editorialist. (t.y.). *Michael double-breasted tie-dyed cashmere trench coat* [Fotoğraf]. <https://editorialist.com/p/michael-doublebreasted-tiedyed-cashmere-trench-coat/>
- Getty Images. (2013). *Mary Bridget Davies as Janis Joplin performs on stage* [Fotoğraf]. <https://www.gettyimages.in/detail/news-photo/actress-mary-bridget-davies-as-janis-joplin-performs-news-photo/163913741>
- Instructables. (t.y.). *How to tie dye an old white shirt or a new shirt* [Fotoğraf]. <https://www.instructables.com/How-to-tie-dye-an-old-white-shirt-or-a-new-shirt/>

## KUMAŞ YÜZEYİ OLUŞTURMADA DENEYSEL BİR YAKLAŞIM OLARAK ŞIRINGA İLE BOYAMA TEKNİĞİ

- Luxurion World. (t.y.). *Bandhani: The Indian tie-dye* [Fotoğraf].  
<https://www.luxurionworld.com/blogs/news/bandhani-the-indian-tie-dye-22>
- Mato & Hash. (t.y.). *Why tie-dye can't die* [İnfografik].  
<https://matohash.com/blogs/news/why-tie-dye-cant-die>
- Özhan, S. (2026). *Deneysel çalışma uygulama örnekleri* (Özgün sanat çalışması).
- Science History Institute. (t.y.). *Fit to be dyed* [Dijital arşiv görseli].  
<https://www.sciencehistory.org/stories/magazine/fit-to-be-dyed/>
- Splitstoser, J. C., Dillehay, T. D., Wouters, J., & Claro, A. (2016). Early pre-Hispanic use of indigo blue in Peru. *Science Advances*, 2(9), e1501623.  
<https://doi.org/10.1126/sciadv.1501623>
- The New York Times. (2018, October 8). *At Tate Modern, Anni Albers gets her due* [Fotoğraf].  
<https://www.nytimes.com/2018/10/08/arts/tate-modern-anni-albers-retrospective.html>
- Victoria and Albert Museum. (t.y.). *Adire tied and dyed indigo textiles* [Fotoğraf].  
<https://www.vam.ac.uk/articles/adire-tied-and-dyed-indigo-textiles>
- Wada, Y., Rice, M. K., & Barton, J. (1983). *Shibori: The inventive art of Japanese shaped resist dyeing*. Kodansha International.



## ANSELM KIEFER'İN SANATINDA YAS VE MELANKOLİNİN İZLERİ

Yasemin YILMAZ\*

Sorumlu yazar *Corresponding Author*: yasemin.yilmaz10@ogr.sakarya.edu.tr

### Özet

Bu çalışmada, Anselm Kiefer'in sanatında yas ve melankoli kavramlarının, eserlerine yansısı üzerinden bir inceleme gerçekleştirilecektir. Yas, herhangi bir kaybın ardından meydana çıkan ve belirli aşamalardan geçerek kaybı kabul ettiğimiz, sağlıklı bir süreçtir. Melankoli ise, kaybı çözümleyemez ve kendi iç benliğine zarar vermektedir. Anselm Kiefer üzerine bulunan çalışmalar genellikle travma, bellek, malzeme ve melankoli üzerinden ele alınmıştır. Ancak literatürde, melankoli kavramını açığa çıkaran yas olgusu ele alınmamıştır. Melankoli kavramı tek başına ele alındığında, sanatçının çalışmalarındaki karanlık atmosfer sadece iç çekilmiş bir ağıt veya sadece kendiyile ilgili bir problemin açığa çıkmasından kaynaklı olarak görülebilmektedir; fakat yas olgusu eklendiğinde, bu duygunun belirli bir tarihsel ve somut bir yüzleşme ortamına dayandığı daha açık bir biçimde ortaya çıkmaktadır. Bu nedenle yas ve melankoli kavramlarının, beraber ele alınmaması literatürde teorik bir boşluk oluşturmuştur. Çalışma, Kiefer'in sanat anlayışında yasın iyileştirici ve dönüştürücü yönünün tam anlamıyla görünürlük kazanmadığını sorgularken, sanatçının eserlerinde baskın bir biçimde hissedilen melankoli kavramının arka planında; ertelenmiş, tamamlanamamış ve örtük biçimde varlığını sürdürmeye devam eden yas kavramını açığa çıkarmayı amaçlamaktadır. Bu doğrultuda araştırma, sanatçının yas ve melankoli kavramlarını görünür kılan beş eseri üzerinden sınırlandırılarak incelenecektir. Sanatçının ürettiği eserler bu bağlamda, hem yasın yüzleşme aşamasını hem de melankoliyi açığa çıkarmaktadır. Çalışmada nitel bir araştırma uygulanarak; doküman analizi, hermenötik yaklaşım ve eserler üzerinden yorumlama gerçekleştirilecektir. Literatür taranarak, yayınlanmış tez ve makaleler, dergiler, sanatçının otobiyografisi ve toplumsal meseleler üzerinden değerlendirilecektir.

**Anahtar kelimeler:** Anselm Kiefer, Yas, Melankoli.

---

\*Yüksek Lisans Öğrencisi, Sakarya Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Resim Anasanat Dalı, ORCID: 0009-0002-8871-2661, yasminylmz98@gmail.com

TRACES OF MOURNING AND MELANCHOLY IN ANSELM KIEFER'S ART

**Abstract**

This study examines the concepts of mourning and melancholy in the art of Anselm Kiefer through their reflection in his works. Mourning is a healthy process that emerges after a loss and enables the acceptance of that loss through certain stages. Melancholy, on the other hand, is unable to resolve the loss and instead harms the inner self. Studies on Anselm Kiefer have generally focused on trauma, memory, materiality, and melancholy. However, in the existing literature, the phenomenon of mourning, which reveals the concept of melancholy, has not been sufficiently addressed. When the concept of melancholy is examined on its own, the dark atmosphere in the artist's works may appear merely as an inward lament or as the manifestation of a personal problem. Yet, when the phenomenon of mourning is included, it becomes clearer that this emotion is grounded in a specific historical and concrete confrontation. Therefore, the failure to examine mourning and melancholy together has created a theoretical gap in the literature. While questioning why the healing and transformative aspects of mourning have not become fully visible within Kiefer's artistic understanding, this study aims to reveal the concept of mourning that remains postponed, unresolved, and implicitly present behind the dominant sense of melancholy felt in the artist's works. In this context, the research will be limited to and conducted through an analysis of five works by the artist that make the concepts of mourning and melancholy visible. Within this framework, the artist's works reveal both the confrontational stage of mourning and the state of melancholy. The study will employ a qualitative research method, including document analysis, a hermeneutic approach, and interpretive analysis of the artworks. Through a review of the literature, published theses and articles, journals, the artist's autobiography, and broader social issues will be evaluated

**Keywords:** Anselm Kiefer, Mourning, Melancholy.

**Giriş**

Yas kavramı, kişinin bir kaybı yaşadıkdan sonra deneyimlemesi gereken doğal fakat zorlu ve kolaylıkla aşıl原因ayan bir süreçtir. Kaybı yaşayan kişi yas sürecini belirli aşamalardan geçerek zor da olsa tamamlayabilmekte ve kaybı kabul ederek normal yaşantısına geri dönebilmektedir. Fakat bu süreci kabul etmekte direnen ve sağlıklı bir biçimde tamamlayamayan veya inkâr eden özne, melankoli kavramına kaçınılmaz bir biçimde sürüklenerek kendi benliği ile bir savaş içerisine girmekte ve kaybı kabul etmemek için direnmektedir. Sanat ise, bireysel ve toplumsal açıdan yaşanan yas ve melankoli süreçlerinin aşılmasında kişiyi destekleyen, süreci en az zararlarla tamamlamasına olanak sağlayan bir nevi yardımcı ve sağlıklı bir alan inşa etmektedir.

Yas kimi zaman bireysel bir kayıp deneyiminin ötesinde, tarihsel travmaların ve kolektif kırılmaları da bünyesinde taşıyan güçlü bir duyguya dönüşmektedir. Sanatın içerisinde kendine yer edinmeye çalışan yas kavramı, sıklıkla hatırlama, iyileştirme ve kaybı anıtlştırma gibi durumlarla içselleştirilmiş; sanat travmayı

## ANSELM KIEFER'İN SANATINDA YAS VE MELANKOLİNİN İZLERİ

dönüştürmeyi ve kayıp nesne ile baş etmeyi öğrenmenin bir alanı olarak ön görülmüştür. Tam da bu noktada bazen sanatçılar, yasın iyileştirici ve dönüştürücü işlevini bilinçli veya bilinçsiz olarak reddederek, kaybın çözülmeden sanat içerisinde melankolik bir şekilde varlığını sürdürmesi için alan yaratmaktadırlar. Kiefer'in eserlerinde de bu kapsamda, yasın iyileştirerek kapatılmasından daha çok askıda kaldığı ve melankoliye dönüştürerek kendine özgün bir konum oluşturduğu izlenmektedir. II. Dünya Savaşı sonrasında Almanya'nın yaşadığı tarihsel acı, toplumun yaşadığı ortak travma ve yıkımlar özellikle sosyopolitik alanı değil, sanat alanındaki ifade biçimlerini de etkilemiştir. Alman sanatında savaş sonrası tarihsel geçmişle yüzleşme merkezi bir sorun haline dönüşmüştür. Kiefer'in eserlerinde de II. Dünya Savaşı'nın izleri gözlemlenerek, geçmiş açıklığa kavuşturulan veya geride bıraktığı bir dönemi kapsamamakta; şimdiki sürekli baskılayan bir yük olarak varlığını sürdürmektedir.

Anselm Kiefer üzerine literatürde çoğunlukla; travma, bellek, mitolojik göndermeler ve Alman kimliği ekseninde çalışmalar bulunmaktadır. Bu araştırmalar sanatçının eserlerinin tarihsel bağlamını görünür kılarak önemli katkılar sağlamış fakat melankoli kavramı literatürde belirli ölçüde ele alınmış olsa da yas olgusu geri planda bırakılmıştır. Ancak bu iki kavramın beraber ele alınması, sanatçının eserlerinde yer alan; tarihsel kayıp, travma, bellek ve süreklilik konularının daha bütüncül şekilde anlaşılmasına olanak sağlamaktadır. Yas çoğunlukla travmanın bir sonucu olarak değerlendirilmiş; kendi başına kavramsal olarak sorgulanan bir ifade olarak ele alınmamıştır. Bu bağlamda Kiefer'in sanatında neden bir iyileşme anlatısının bulunmadığı veya melankolik bir atmosferin neden hiç yok olmadığı sorusunun yeterince açıklanmamasına neden olmuştur.

Bu bağlamda, Sigmund Freud'un yas ve melankoli kavramları üzerindeki ayrımı, Kiefer'in sanatını yeniden yorumlamak ve düşünmek için kuramsal bir pencere açmaktadır. Freud'a göre yas, kaybın sağlıklı bir biçimde kabul edilerek aşılabileceği bir süreci içerirken, melankoli ise kaybın içselleştirilerek, çözümlenememesi benliğe zarar verme haline geldiği bir noktayı kapsamaktadır. Kiefer'in sanatı ise bu bağlamda ele alındığında, yasın sağlıklı bir biçimde geri bırakıldığı bir süreci değil; melankoliye dönüşen, iyileştirme sürecini kabul etmeyen bir durumdadır. Sanatçının ürettiği eserlerde kayıp, telafi edilmesi gereken bir durumu değil bununla birlikte yaşanması gereken bir süreç olarak varlığını sürdürmektedir.

Paul Celan'ın şiirlerindeki sessizlik ve melankolik duygular Kiefer'in eserlerinde kullandığı nesne ve çok katmanlı yapıyla tekrardan karşılık bulmaktadır. Bu bağlamda, yanık yüzeyler, toksik malzemeler ve katmanlı boyalar ile tarihsel travmayı doğrudan betimlemekten kaçınmakta fakat geçmişin izlerini dolaylı ve deneyimsel bir alanda görünür kılan bir anlatım benimsemiştir. Ortaya çıkan bu görsel kurgu, üstü kapatılan bir anlatıyı değil, bugünü şekillendiren bir ifade aracı olarak eserlerde varlığını sürdürmektedir. Dolayısıyla yas ve melankoli kavramları tematik bir anlatı olmaktan çıkarak, eserin varoluşuna ve yapısına dair içsel bir nitelik haline gelmiştir. Bu çerçevede yas ve melankoli, Kiefer'in eserlerinde sadece temsil

## ANSELM KIEFER'İN SANATINDA YAS VE MELANKOLİNİN İZLERİ

edilen olgular olarak değil; eserin yüzeyi, varoluşu ve yapısı ile bütünleşen kavramlar olarak ele alınmaktadır. Üretilen eserler, kaybı anlatan bir araç olarak değil, kaybın kendisiyle görsel düzlemde temas halindedir. Sanatçının eserleri bu açıdan ele alındığında, hatırlamanın pasif bir eylem olmadığını; süreklilik halinde ve kaçınılmaz bir döngüye dönüştüğünü göstermektedir. Hatırlama eylemi bu kapsamda, geçmişe yöneltilen nostaljik bir bakıştan ziyade, şimdiki zamanın sürekliliğini bozan bir yüzleşme hali olarak ortaya çıkmaktadır.

### Araştırmanın Yöntemi

Bu araştırma, nitel araştırma yöntemlerinden biri olan doküman analizi, hermenötik yaklaşım ve göstergebilimsel çözümleme yolları ile gerçekleştirilmiştir. Araştırma, görsel analiz ve kuramsal inceleme aşamalarından oluşan kademeli bir yapı üzerinden incelenmiştir. Literatür tarama, dergiler, yayınlanmış makale ve tezler, sanatçının otobiyografisi ve toplumsal meseleler üzerinden bir inceleme yürütülmüştür. Çalışmanın temel veri kaynağını sanatçının eserleri oluşturmaktadır. Araştırma sürecinde ilk olarak çalışmanın kavramsal çerçevesini oluşturmak için yas ve melankoli olguları kuramsal çerçevede incelenmiştir. İkinci aşamada, sanatçının eserlerinde ilham kaynağı olan Celan'a değinilmiştir. Kiefer'in sanatının tarihsel arka planını belirleyen Holokost'tan dolayı bir biçimde bahsedilmiş ve daha sonra, Kiefer'in konuyla bağlantılı olarak seçilen eserleri üzerinden kompozisyon, yüzey, malzeme ve renk kullanımı gibi unsurlar, yas ve melankoli ekseninde değerlendirilmiştir. Bu incelemede, yas ve melankoli kavramlarının sanatçının eserlerindeki anlam dünyasına nasıl yerleştiği ve dünyayı nasıl dönüştürdüğü ortaya konmuştur.

### Araştırmanın Amacı

Yas ve melankoli olguları sanat alanında önemli bir konumdadır. Çalışma, Anselm Kiefer sanatında yas ve melankoli olgularının nasıl ele alındığını inceleyerek bu kavramların eserler aracılığıyla, benimsediği görsel dilin ve bu dilin hangi biçimsel düzenlemeler içinde şekillendiğini açığa çıkarmaktadır. Çalışmanın amacı, Kiefer'in sanat anlayışının mevcut araştırmalarda sadece melankoli üzerinden ele alınan literatürü yeniden değerlendirmek ve çalışmalarında ön plana çıkan melankolik atmosferin arkasında bulunan kolektif yas sürecini açığa çıkarmaktır. Dolayısıyla araştırma, sanatçının eserlerinde yasin iyileştirici ve dönüştürücü evresinin neden görünür kılınmadığı; melankolinin bir sonuç mu yoksa bilinçli olarak sürdürülen bir olgu mu olduğu üzerinden sorgulamaları açıklığa kavuşturmayı hedeflemektedir.

### Araştırmanın Önemi

Bu çalışma, Anselm Kiefer'in sanatını yas ve melankoli olguları çerçevesinde inceleyerek, eserlere ilişkin mevcut literatürdeki boşluğu doldurmayı hedeflemektedir. Literatürde sanatçı üzerine yapılan çalışmalar, travma, tarihsel yüzleşme, kolektif bellek ve malzeme kullanımı üzerinde yoğunlaşmış; yas ve melankoli olguları ise genellikle bu başlıkların içerisinde dolaylı bir biçimde ele alınmıştır. Kolektif bellek, bireysel hatırlamanın ötesine geçen ve toplumsal gruplar

tarafından ortak bir hatırlama sürecini kapsamaktadır. Melankoli üzerinden de incelemeler bulunmuş olsa da, yas kavramıyla beraber ele alınmamasının oluşturduğu teorik bir boşluk bulunmaktadır. Fakat bu iki kavram birbirinden ayrı ele alındığında, kayıp deneyiminin zaman içerisindeki sürekliliği ve duygusal etkisi tam olarak anlaşılabilir. Bu bağlamda makalenin önemi, yas ve melankolinin Kiefer'in sanatında ikincil kavramlar olarak değil, sanatçının iç dünyasındaki düşünsel pratiğini belirleyen temel olgular olarak ele alınmasına dayanmaktadır. II. Dünya Savaşı sonrası Almanya'nın yaşadığı acı ve yıkım deneyiminin, Kiefer'in eserlerinde yas olgusundan melankolik bir sürece dönüşmesi, sanatın iyileştirici ve arındırıcı dilini üretilen eserlerde neden göremediğimizi sorgulamak açısından önemlidir. Ayrıca yas ve melankoli kavramları Kiefer 'in sanatında beraber ele alınmasına dair akademik alanda eksiklikler bulunmaktadır. Bu nedenle ele alınan araştırmanın alana katkıları sağlayacağı ve farklı bir perspektif getireceği düşünülmektedir.

### **Araştırmanın Sınırlılıkları**

Yapılan araştırma, yalnızca Anselm Kiefer'in eserleri ve sanatında yas ve melankoli temalarının incelenmesi ile sınırlandırılmış olup, sanatçının tüm üretim sürecini kapsama iddiası taşımamaktadır. Araştırma kapsamında, Kiefer'in tüm eserleri yerine, araştırma konusuyla ilgili olduğu düşünülen eserler ele alınacaktır. Bu sebeple sanatçının sanat pratiğinin geneline yönelik kapsamlı bir değerlendirme yapılmayarak, inceleme beş eser ile sınırlı tutulacaktır.

### **Yas ve Melankoli Kavramları**

#### **Yas Kavramının Tanımı**

Ölümün tüm canlılar için kaçınılmaz ve sonrasına dair kesin bir bilginin bulunmamasından kaynaklı, insanlık tarihi boyunca hem bilimde hem de sanatsal üretimlerde sorgulama alanları oluşturmuştur. İnsan, ölüm sonrası gelişen bilinmezlik ile yaşamı boyunca mücadele etmek zorunda kalmış ve kayıp karşısında yaşadığı üzüntü yas sürecini beraberinde getirmiştir (Zengin , 2016, s. 49). Yas, kişinin bir kayıp veya yaşanan dönüşümlerle baş etme ve iç dünyası ile gerçek dünya arasında uyum sağlamasına yönelik bir süreci kapsamaktadır (Kavrayan, 2020, s. 4). Kayıp sonrası gelişen yas, doğal ve zorlu bir süreci içermektedir fakat hastalık olarak kabul edilmemektedir (Bildik , 2013, s. 224). Kişiler yaşamları devam ettiği müddetçe birçok zorlayıcı ve acı olaylar ile karşılaşabilmektedir. Bu durumların en ağırlı ölüm olmakla beraber, ilişkilerdeki ayrılık ya da savaşlar, toplumsal yapılarla bağını koparma ve ekonomik zorluklar gibi temel ihtiyaçların karşılanmasını zorlaştıran sebepler ile durumlar insan hayatını zorlaştıran sürece örnek olarak gösterilebilmektedir. Dönemsel olarak yaşadığımız bu durumlar da yas tutma sürecine girebilmektedir.

Kişinin yas tutması doğal ve sağlıklı bir süreci içermektedir. Bu süreçte, bireyler çoğunlukla kayıplarını ya da ölümlerini kabul etmekte güçlük çekmektedir. Kişinin sağlıklı bir biçimde hayatını sürdürebilmesi için yas tutma sürecini yaşamalı ve bu süreci tamamlamalıdır (Çolak & Hocaoğlu, 2021). Duygusal ve zorlu bir süreci

## ANSELM KIEFER'İN SANATINDA YAS VE MELANKOLİNİN İZLERİ

kapsayan yas olgusu, bireyin kaybın ardından kendini yeniden iyileştirmesine yardımcı olmaktadır. Kübler-Ross yasın aşamalarını şu şekilde açıklamıştır;

İlk aşama, inkâr ve izolasyon olup "Hayır, bu doğru olamaz." Biçimindeki tepkiler ile görülmektedir. İkinci aşama öfke, "Neden ben? Bu hiç adil değil!" gibi tepkileri içermektedir. Üçüncü aşama da pazarlık süreci olup "Lütfen Tanrım, izin ver..." gibi tepkiler görülmekte ve ölüm ertelenmeye çalışılmaktadır. Dördüncü aşama depresyon, "Bunların hepsini nasıl geride bırakabilirim?" biçimindeki tepkimeler görülür ve bu durumda hasta pazarlık yapamaz ve ölümün kaçınılmaz olduğunun farkına varmaktadır. Son olarak, "Beni bırak, ölmeye hazırım." Gibi davranışlar ile görülebilen kabul etme aşamasıdır (Gross, 2020, s. 15-16).

Kübler-Ross'un bahsettiği yas sürecindeki aşamaları tamamlamak kişinin yaşadığı psikolojik süreçten sıyrılıp yas sürecini tamamlayıp yaşamına yeni bir perspektiften bakmasını sağlamaktadır. Bu biçimde tamamlanan aşamalarda kişi, yaşadığı acılı sürecin üstünü kapatmak yerine durumu kabul eder ve kaybın gerçekliğiyle yüzleşmektedir. Yas sürecinin sağlıklı bir şekilde tamamlanması, bireyin geçmiş duyguları ile barışarak devam eden yaşamına güzel duygularla bakmasını sağlamaktadır. Worden ise yasın görevlerini şu şekilde sıralamıştır;

İlk görev ölümün gerçekliğinin kabul edilmesidir. Bu aşamadan önce kişi ölen bireyin ölümünü inkâr etmekte ve ölümü kabul etmemektedir. İkinci görev ise oluşan kederin acısını deneyimlemektir. Bu ezici olmamak koşuluyla, kayıp sırasında acı çekmek için uygun bir davranıştır. Üçüncü görev, kaybettiğimiz bireyin olmadığı yeni bir dünyaya adapte olmaktır. Dördüncü ve son görev, yeni bir hayata başlama sırasında ölen kişiyle kalıcı bir bağlantı sağlamaktır (Gross, 2020, s. 35-36).

Worden'in yas sürecini ele alış biçimi, ölümün getirdiği kayıp ile mücadele etmek ve hayatı yeniden anlamlandırmaya, duygular ile sağlıklı bir şekilde kabul etmemize yardım etmektedir. Yas sürecini tamamlayan birey, kaybın acılı sürecini kabul ederek hayatına içsel bir denge içerisinde devam edebilmektedir. Yas, hem bireysel bir deneyim hem de kolektif bir süreci de içerebilmektedir; bu bağlamda bir toplumun, ortak geçmiş travmalar ya da savaş gibi felaketlere maruz kaldığında unutmama ve hatırlama tutumlarıyla şekillenebilmektedir.

### Melankoli Kavramının Tanımı

Freud, yaptığı araştırmalarda yas ve melankoli kavramları arasındaki ayrışmaları karşılaştırarak bu iki kavram arasındaki durum için ilk öncü yazılı kaynağı ortaya koymuştur. Çeşitli kaynaklarda bu ruh halleri üzüntü ve melankoli olarak, bazılarında ise yas ve melankoli olarak ifade edilmektedir. Melankolinin psikiyatri alanında kesin bir tanımı bulunmamakla beraber klinik açıdan farklı şekillerde ortaya çıkabileceği bilinmektedir (Oğraş, 2024, s. 30). Melankoli, kişinin iç dünyasında yankılanan hem tanımlanması zor hem de yaşam kadar çetin bir duygu durumudur. Yas ise kayıpla beraber gelen doğal bir süreci temsil etmektedir. Melankoli, kaybın çok daha ötesinde bireyin temeline dair bir eksiklik hissiyle kendini açığa çıkarmaktadır. Melankoli, bireyin kendisiyle yüzleşmesi ve anlam arayışı ile beraber varoluş çabası olarak da kabul edilmektedir.

Freud için melankoli olgusu, hem yas sürecinden hem de narsistik nesne seçiminden doğan bir birleşim olarak tanımlanmaktadır. Melankoli, kayıp nesneye karşı duyulan sevgi ve nefretin iç içe geçtiği karmaşık içsel bir durumu ifade etmektedir. Bu olay bazen sevgi bazen de nefret duygularını içerisinde barındırarak, melankolik ruh halinin ortaya çıkmasını sağlamaktadır. İki karşıt düşünce içerisindeki kişi kendini suçlayarak, kayıp nesnenin verdiği acıyı ve öfkeyi içeriye yöneltmektedir. Melankolide sevilen kayıp nesnenin üzüntüsü yalnızca dışarıya değil, iç dünyaya da yöneltilmektedir (Freud, 2014, s. 32-33). Fracastoro ise melankoli kavramını “kara safranın çokluğundan dolayı zihinsel işleyişleri bozulmuş, irade ve seçicilik gibi süreçlerde bilişsel zayıflık gösteren bireyler” olarak tanımlanmaktadır. Ancak melankoli yalnızca depresyon veya kara safra ile ilişkilendirmek, melankolinin geniş ve derin kapsamını bütünüyle göstermemektedir. Melankoli kavramını, kişinin yaşadığı yalnızlık ve olumsuz durumlar beslemektedir (Çiftçi, 2023, s. 2). Melankoli kavramını yalnızca hayattan kopuş olarak yorumlamak yanlış bir düşüncedir, aslında hayata ve yaratıcı fikirlere farklı bir perspektiften bakmamıza da olanak sağlayan bir olgudur. Geçmişten günümüze kadar olan süreçte melankolik kişiler hayatlarının belli bölümlerinde toplum tarafından dışlanarak yalnızlaştırılmışlardır. Ancak melankolik kişiler yaşam ve sanatı bir araya getirerek kendi içsel döngülerini oluşturmaktadırlar.

Melankolik kişilerde geçmişi silememe ya da kurtulmakta güçlük çekme gibi durumlar gözlenebilmektedir. Bu gibi olumsuz durumlarda kişinin hareketlerinde ve duygularında karamsarlık görülebilmektedir fakat melankoliyi yalnızca kederli ve umutsuz bir ruh hali olarak tanımlamak yanlış ve doğru olmayan bir bakış açısı oluşturmaktadır. Melankolik bireylerin iç dünyaları karanlık ve ürkütücü görünmekte ancak bu görüntünün ardında hayal gücü ve yaratıcılık açısından potansiyeli yüksek kimseler de bulunabilmektedir. Sanatta ise melankoli sadece üzüntü, karamsarlık ve içe dönüklük olarak değil; geçmişin travmaların ve belleğin hatta kimliğin sorgulaması yoluyla açığa çıkabilen düşünsel bir alan oluşturmaktadır.

### **Sanatta Yas ve Melankoli Kavramları**

Sanat geçmişten günümüze sadece görüneni yansıtan bir alan değil; deneyimle, iç dünyayla, zamanla kurulan derin anlamlara sahip bir düşünme alanıdır. Sanatçılar ürettiği eserler, belirli bir anlam etrafında şekillenerek aktarmadan çok, bu anlamın nasıl gerçekleştiği veya nasıl çözüldüğünü açığa çıkarmaktadır. Zaman içerisinde sanat eseri, geçmişin yansımaları veya temsili olan bir belgeden daha çok, geçmişin etkisinin devam ettiği bir şimdiki zaman olarak varlığını sürdürmektedir. Bellek, kişinin yaşadığı deneyimlerden beslenerek oluşur ve sanat eserleri de bu deneyimlerin izlerini taşıyan birer hafıza alanına dönüşmektedir (Fleckner, 2005, s. 17). Her eserin, üretildiği toplumsal, kültürel ve bireysel süreçlerden beslenen kendine özgü bir belleği bulunmaktadır. Aynı zamanda bellek, kişinin kendisiyle baş başa kaldığı; aidiyet, yalnızlık, sevgi veya terk edilmişlik gibi duygularla yüzleştiği anlarda, kişinin geçmişle kurduğu ilişkinin ve kimlik oluşumunun temel unsurlarından biri olarak ortaya çıkmaktadır (Fleckner, 2005, s. 44). Bellek kavramı ise sadece geçmişin hatırlama olarak değil, unutulamayanın sanat ile yeniden var

olmasıdır. Sanat, sanatçılar için bastırılmış olan duyguların, yaşantıların ve hatıraların geri dönüşü için bir zemin hazırlar ve bu zeminde bireysel deneyimlerin yanı sıra kolektif travmalarda bulunur. Üstünü kapatmaya çalıştığımız en ağır duygular ise bir kayıp sonrası gerçekleşmektedir. Bu noktada yas, kaybedilen nesnenin gidişini kabullenme, süreci yavaş ve sağlıklı bir şekilde tamamlamadır. Yas zaman içerisinde olumlu çözümlenebilirken melankoli, kaybı içselleştirerek iç benlikte zarara yol açar. Yas, sadece kayıp sonrası oluşan duygusal sarsıntıyı değil; kaybın beraberinde getirdiği dönüşüm sürecini de kapsamaktadır. Bu bağlamda yas tutma, kederin görünür kılınması ile dışa vurulması olarak ele alınabilir. Fakat yas, kederden daha geniş bir perspektife hâkimdir. Bu iki kavram birbiriyle bağ içerisindedir ve sıklıkla birbirlerinin yerine de kullanılabilirler (Horn, 2018, s. 32). Sanat alanında ise sanatçılar, hem kendi yaşamlarında deneyimledikleri kayıp sürecinde hem de toplumun yas ve kedere neden olan kolektif travmalarını görünür hale gelmesinden dolayı; yas ve melankoli temalarını eserlerinde merkeze konumlandırmışlardır. Sanatçılar toplumsal sebeplerden dolayı ölüm kavramını eserlerine yansıtırken, bireysel yaşamlarında tanık oldukları kayıpların yasını da eserlerine yansıtmışlardır (Kavrayan, 2020, s. 6). Her dönem farklı biçimlerde ve anlatımlarla ele alınan yas ve melankoli kavramları, sanat eserlerinde genellikle karamsarlık, kaygı ve belirsizlik ve içe kapanma gibi duyguları görünür kılmaktadır. Kayıp nesne ile ortaya çıkan yalnızlık, içe kapanma, duygu değişimi ve çaresizlik duygusu eserlerde; mekân, renk, malzeme ve kompozisyon gibi görsel öğeler ile görünürlük kazanmaktadır. Bu bağlamda ele alınan kayıplar, yas ve melankoli kavramları ile sanata dönüşerek; eserler aracılığıyla kaybın geriye bıraktığı duyguları ve izleri gün yüzüne çıkarmaktadır. Yas ve melankoli sanat ortamında sadece bir konu olarak ele alınmaz aynı zamanda sanatçının yaşamla, kendi iç dünyasıyla ve varoluşuyla kurduğu bağda ifade etmektedir.

### Paul Celan

Paul Celan, 1920 yılında Romanya'da doğmuş, Yahudi bir ailenin çocuğudur. Celan'ın ailesi 1942 yılında Naziler tarafından gettoya sürülmüş, babasını zorunlu çalışma kampında, annesini ise kurşuna dizilerek kaybetmiştir. Celan, yaşamını devam ettirdiği müddetçe annesini ve babasını terk ettiği için kendini suçlamış, şiirleri ise Holokost'tan sağ kurtulduğu için kendi travmalarını, acılarını ve yasın ağırlığını taşımaktadır (Cords, 2021). Nazi'nin barbarlıklarını şiirine aktarmış, 1970'te kendini Seine nehrine atarak yaşamına son vermiştir (Duarte, 2022). Celan, hayatının en büyük travmalarını toplama kamplarında yaşadığı dönemlerde geçirmiş, şiirleri Kiefer'in sanatında ilham kaynağı olmuştur. Kiefer, Celan'ın şiirlerini eserlerinin ham malzemesi olarak kullanmakta, birçok eserinde Celan'a ithaf etmiştir. Celan'ın şiirlerinde yaralanmış, hayatı ellerinden alınan birinin yas deneyimini gözlemleriz. Şiir ise bir anlatım aracı olmaktan ziyade iç dünyasının aktarıldığı bir kaçış yoludur. Bu bağlamda Kiefer, Celan'ın şiirleri ile kendi sanatında bir bağ oluşturur, şiirleri malzeme, yüzey ve mekân aracılığıyla yeniden kurgular. Kiefer ve Celan arasındaki bağ, resim ve şiir arasında kurulan ilişkiden ziyade; ortak belleğin travmaları, yası ve melankolik duyguları arasında kurulan ortak bir düşünme alanı oluşturmaktadır.

### Holokost

II. Dünya Savaşı sırasında Nazi Almanya'sı rejimi ile işbirlikçileri tarafından Yahudilerin bilinçli ve sistematik bir biçimde devlet destekli zulüm ve katliama uğramasıdır. Yaklaşık olarak 6 milyon Yahudi halkı katledilmiş, Nazi topluluğunun yapmış olduğu bu katliam Yunanca holokauston sözcüğünden gelir ve anlamı Tanrı'ya yakılarak kurban sunulması anlamına gelir. Hitler, Yahudilerin tamamen katledilmesi gerektiğini savunan ve Yahudi halkını ırksal bir tehdit olarak görmüştür (Berenbaum, 2026).

### Anselm Kiefer

Alman sanatçı Anselm Kiefer 1945 doğumludur aynı zamanda bu yıl Hitler'in de intihar ettiği yıl ve dolaylı olarak II. Dünya Savaşı'nın sona erdiği bir dönemi kapsamaktadır. Hitler ölmüş, savaş bitmiş fakat Almanya tarihi için geçmişe kötü bir miras bırakılmıştır. Kiefer, çocukluğunu savaş sonrası yıkıntılar arasında geçirmiş; hiç oyuncuğu olmadığını ve yıkılmış evlerin tuğlaları ile oynadığını belirtmiştir. Savaş süreci ve sonrası Almanya halkının üstüne sessizlik çökmüş, kimse savaş hakkında ve Hitler'i konuşmak, hatırlamak istememiştir. Kiefer ise bu durumu şu şekilde anlatır: "1960'ların sonuna doğru Nazi dönemine ilgim arttı fakat bu konu Almanya da konuşulması istenmeyen bir konuydu, çevremdeki kimse bu konuyla ilgili konuşmak istemiyordu" (Roth, 2012). Bu bağlamda ele alındığında Kiefer, sanatında kendi geçmişini ve kimliğini çözümleyebilmek için bu tabuyla yüzleşmek istemiştir.

Kiefer, sanat yolculuğuna başlamadan önce Freiburg Üniversitesi'nde hukuk eğitimi almış; avukat olmak istememiş, fakat felsefeye ilgi duymuştur (Roth, 2012). Kısa bir süre sonra ilgi odağı sanata yönelen Kiefer, Freiburg ve Karlsruhe'deki sanat okullarında eğitim almıştır (Mattei, 2024). Kiefer' sanat eğitimi sırasında Peter Dreher ve ilerleyen zamanda Joseph Beuys ile tanışmış ve bu iki isim sanata bakış açısını etkilemiştir. II. Dünya Savaşından ve Nazi geçmişi ile ilgili geçmişi bırakmayan Kiefer, erken dönem işlerinde Avrupa'nın çeşitli mekânlarında Nazi selamı vererek fotoğraflar çekilmiştir (Roth, 2012).



Görsel 1. Occupation (İşgaller), Anselm Kiefer, Fotoğraf/Resim/Kâğıt 41,8 x 29,8 cm, 1969.

Kiefer, Occupations (İşgaller) serisini şu şekilde açıklar: “ Nero veya Hitler ile özdeşleymiyorum; fakat deliliği özümseyebilmem için onların yaptığı davranışları yeniden canlandırmam gerekliydi...” demiştir (Roth, 2012). Kiefer'in Nazi selamı verdiği bu eserler, yas sürecini erteleyen bir toplumu kendi sanatıyla yüzleşmeye çağırdığı ilk eylemlerden biridir. Aslında Kiefer, Almanya'nın bu kadar kısa sürede iyileşme fikirlerine karşı koymaktadır, bu fotoğraf serileri ile yüzleşme alanı açmaya çalışmış fakat yas sürecini sonraki kuşaklara aktaran toplum, bu çağrıyı rahatsız edici bulmuştur. İzleyici ve fotoğraf arasında geçmiş tekrardan görünür kılınarak, tarih ile karşı karşıya getirilmiştir. Bu serilerde Kiefer, geçmişi eleştirilmek için tekrarlanmamış, tarihin çözülememiş karanlık yanını vurgulamak istemiştir. Bu bağlamda sanatçı, kendini tarihsel suçla iç içe birleştirmez, aksine bu karanlık sürecin yaratmış olduğu suçluluk ve sessizlik tabularını kendi bedeni üzerinden eleştirerek, yas sürecine geçmek istemektedir. Ayrıca seride kullanılan fotoğrafların Avrupa'nın çeşitli önemli mekânlarında çekilmiş olması ile bu utanç verici geçmişin yalnızca Almanya'ya ait bir mesele olmadığını da belirtmektedir. Kiefer, hayatı boyunca depresyonla açıkça mücadele eden bir sanatçıdır ve bu deneyimi eserlerinde güçlü bir biçimde yansıtmıştır. Sanatçı eserlerinde kasvetli ve karanlık tonların yanı sıra ağırlık hissi uyandıran malzemeler kullanarak; içsel çatışmalarını yapıtlarına yansıtmıştır (Artdex). Melankoli ise bu eserde şu şekilde ele alınabilir; çözüme ulaşmayan bir yas süreci melankoliye dönüşebilmektedir. Kiefer'in Nazi selamını tekrarlaması ile geçmişin kolektif belleğinde kapanmayan aksine askıda kalmış bir sürecin boşluğunu görünür kılmıştır. Bu bağlamda yasin temsili bulunmaz fakat davranış ve tekrar yoluyla kendini açığa çıkarması ile melankolinin kolektif bellekte sağaltılmamış bir yapı üzerinden işlendiğini göstermektedir.

### Malzeme Kullanımı

Anselm Kiefer, resim ve heykeli bir arada kullanan, yoğun dokulu yüzeyler ve büyük ölçekli yapıtları ile tanınmaktadır. Ürettiği eserler çoğunlukla saman, kül, kil ve kurşun gibi malzemeleri kullanmaktadır. Renk paleti oldukça kasvetli ve melankolik olan sanatçı, çok katmanlı yüzey kurguları ve imgeleriyle kendine has bir imza belirlemiştir (Artdex). Neo- Expressionism yaklaşımını benimseyen Kiefer, bellek, yas, melankoli, travma ve yeniden doğuş gibi konular üzerinden çalışmaktadır. Sanatçı ilk başlarda gerçek tohumlarla doldurulan ölü ayçiçeklerini, ölüm ve yeniden doğumun simgesi olarak benimsemiştir. Kül ve saman pratiğini ise, hem ışık hem de karanlık arasındaki karşıt güçleri hem de Paul Celan'ın "Todesfuge" adlı şiirindeki Margarete ve Shulmith sembollerini çağrıştırmaktadır (Morris, 2026). Celan'ın şiirleri Kiefer için, ilham kaynağı, onun hislerinin şiire dökülmüş hali ve temsili olmayan travmalarının görselleştirilmesinin temelini oluşturur. Kiefer'in sanatının diğer önemli katmanı ise çevresel duyarlılığı olmuş; sanatçı eserlerinde dönüştürülmüş malzemeler, sürdürülebilir malzemeler kullanmıştır (Artdex). Sanatçı kurşunu ilk kez 1970'lerde kullanmış, kurşunun ısıtılıp-eritilmesi sürecinde birçok renk gözlemlendiğini belirtmiştir. Kurşunu kadim bir malzeme olarak tanımlayan Kiefer, Satürn gezegeniyle bu malzemeyi ilişkilendirir, simyadaki büyülu sayılarla bağlantılı olduğunu belirtmiştir (Albano, 1998, s. 348-361). Ayrıca kurşun melankolik ruh haliyle de ilişkilendirilmektedir. Kiefer için kurşun geçmişten günümüze insanlığın geçmiş yüklerini taşıyan ağır bir malzeme, bellek ve geçmişin yüküyle bağlantılı bir araçtır. Sanatçı için saman, kil ve kuru çiçek kullanımı ise insanın deneyimlediği duyguların ve yaşantının kırılmasını veya dayanıklılığını çağrıştıran bir nesnedir. Çağdaş sanat alanı, Kiefer'in yenilikçi malzeme kullanımı ile tekrardan şekilleniyor, sanatçıları keşfetmeye davet ediyor (Artdex). Kiefer'in saman malzemesini eserlerinde kullanımı, savaş sonrası yanan Alman toprakları ve peyzaj görüntüsü ve birçok anlamı bünyesinde taşımaktadır. Celan'ın "Todesfuge" (Ölüm Fügü) şiiri saman kullandığı Margarete ve Shulamite eserlerine ilham olmuştur (Doğan, 2023, s. 161). Sanatçı, malzemelerle ve tekniklerle deneyler yapmaya meraklı ayrıca bunları eserlerine adapte etmektedir. Elektroliz tortusu ve diğer çeşitli malzeme çeşitleriyle sanatçı, dönüşüme vurgu yapmaktadır. Dallar, dikenler, toprak, yakma ve yıpratma gibi işlemler ve doğal maddelerle karıştırdığı boyaları katman oluşturacak şekilde uygulayan sanatçı için seçtiği malzemeler öylesine veya rastlantısal değildir (Morris, 2026). Wim Wenders'in Anselm: Zamanın Hışırtısı (2023) belgeselinde tanık olduğumuz atölyesi, sadece bir üretim alanı olmaktan çıkarak, Kiefer'in iç dünyasının karşılığına denk düşen bir mekândır. Eski bir fabrikayı veya terkedilmiş bir alanı andıran atölye içerisinde, dev tuvaler, heykeller ve sonu gelmeyecek malzeme çeşitliliği ile doludur. Sürekli dönüşüm içerisinde olan eserleri ve zamanın izlerini taşıyan malzemeleri izlediğimiz belgeselde, atölye arşiv mekânı hissi uyandırmaktadır. Sanatçı hayatı boyunca biriktirdiği malzemeleri, nesnelere, kitapları ve diğer öğeleri düzenli bir raf sistemi ile muhafaza eder.

### Anselm Kiefer'in Sanatı

Kiefer'in sanatı, Almanya'nın karanlık Nazi geçmişi ile hesaplaşması üzerine çevrelenmiş, sorgulayıcı, üstü kapanmamış travmaların ve geçmişin ağırlığı üzerine kurulu kolektif suçluluk duygusunu içerisinde barındıran bir üretim alanı olarak tanımlanabilir. Kullanmış olduğu malzemeleri ele alırsak, geçmiş kapanmamış bir hesap olarak devam etmektedir. Kiefer'in enstalasyon, heykel ve resim eserlerinde kullandığı yıpranmış ve ağır malzemeler, Almanya'nın savaş sonrası geriye kalan yıkık görüntüsü ile paralel bir anlam içermektedir. Kiefer savaşın içerisine doğan ve bu sürecin bıraktığı yıkım ile büyümek zorunda kalmış bir çocuktur. Geçmiş yıkıntıların, acının, ölümün, toparlanmaya çalışan insanların, yas sürecinde olan bir toplumun ve dolayısıyla melankolik bir atmosferde geçmiştir. Bir diğer yandan bu toplum aslında yas sürecini ertelemiş ve yüzleşmekten kaçmıştır. Ertelenen bu süreç kuşak aktarımına yol açarak, Kiefer'in eserlerinde Nazi selamının tekrarlanması ile toplumu yüzleşmeye iten bir yaklaşımdır. Kiefer'in kolektif yasını sağlıklı bir şekilde bitirmeye çalışırken, bu yüzleşme bir şekilde cevapsız kalır, süreç onu melankoliye iter fakat yas her zaman içinde kendi varlığını sürdürmeye devam etmektedir. Bir nevi bu reddediş onun sanatının varoluşuna olanak sağlamakta reddettiği süreç ile kendine bir dil oluşturmaktadır. Sanatçının eserlerinde gördüğümüz yakma, çok katmanlılık ve Celan'ın şiirlerinin esintileri gibi unsurlar savaşın bıraktığı izlerden kaynaklanmaktadır. Sanatçının eserlerinde yasin birden fazla türünü gözlemlemekteyiz fakat sanatçı iyileşmekten kaçır yüzleşmek istediği gerçeği sanatına yansıtır. Kiefer'in eserlerindeki yüzeyin aşınmış ve yıkım hali ile eserlerine sürekli yeniden bir şeyler ekleyip tamamen bitmiş olarak tanımlayamaması, yasin süreç içerisine yayıldığını ve kendini yenilediği gözlenmektedir.

Lilith, Yahudi mitolojisinde Âdem ile eşit yaratıldığına veya ilk karısı olduğu düşünülen fakat itaat etmediği için cennetten kovulduğuna inanılan ilk kadın figürü olarak betimlenmektedir. İblis, karanlık, lanetlenmiş ve tehlikeli bir varlık olan Lilith, aidiyetsizlik, sürgün ve dışlanma gibi kavramların mitolojik yansımasıdır (Valcarcel , 2017).



**Görsel 2.** Lilith, Anselm Kiefer, Tuval üzerine yağ, emülsiyon, gomalak, kömür, kül, kil, saç, kurşun ve gelincik çiçeği, 149 3/5 x 220 1/2 in 380 x 560 cm, 1987- 1990.

## ANSELM KIEFER'İN SANATINDA YAS VE MELANKOLİNİN İZLERİ

Kiefer, eserlerinde Lilith karakterine ve mitolojik öğelere sık sık yer vermiştir. Sanatçının Lilith eserinde, kullanmış olduğu renk paleti koyu ve soğuk yüzeylerden oluşmaktadır. Soluk ve cansız renk kullanımı ile melankolik bir atmosfer oluşmuştur. Yüzeydeki pürüzlülük, çizikler, katmanla ve silik yazı ile söylenemeyenin izleri ve belleğin melankolisi dışa vurmaktadır. Eserin genel yüzeyi katmanlı, aşınmış ve pürüzlü bir dokudan oluşmuştur. Soluk gri ve mavi tonlarının arasında yer alan toprak tonlarının baskın olduğu, çatlak yüzeyler ve üstten bir bakış açısıyla resmedilen eserde, kent görünümü vardır. Yüksek binalı yapılar net değil, mekân belli belirsiz bir haldedir ve iç içe geçen karışıklık hâkimdir. Çatlak yüzeyler arasından beliren kent, Almanya'nın savaştan sonra yaşadığı sarsıcı ve zor günleri çağrıştıran biçimde, eser kıyamet günü gözükmekte ve sessiz gerçekleşen bir yas sürecini anımsatmaktadır. Kiefer'in bahsettiği, Almanya'nın Nazi sonrası sessizliği bu eserle bütünleşmiştir. Sanatçı II. Dünya Savaşı'nı birebir deneyimlememiş fakat çocukluğunu enkaz ve yıkıntılar arasında geçirmiş, bu durumda belleğinde, yıkıntılar iz bırakmıştır. Şehir görünümü ve siyah bir hayaletimsi figürün Lilith olduğu düşünüldüğünde kenti uzaktan izlediği gözlenmektedir. Ayrıca Lilith figürü uzun bir siyah saç tutamıyla imgelenmiştir. Eserde ağırlıklı olarak kullanılan gelincik sapları bulunmaktadır ve sanatçının burada Celan'ın "Gelincik ve Hafıza" (Poppy and Memory) şiir kitabına atıfta bulunduğu düşünülmektedir. Gelincik hem hatırlamak hem de unutmak anlamındadır, bizim ülkemizde ise savaş esnasında yaşamını yitiren şanlı askerlerimize saygı duruşu niteliğinde, kırılğan ve narin yapısı ile hayatın geçiciliği ile ilişkilendirilmektedir. Savaşta yaşanan sivil ölümler, soykırımlar ve sürgün yaşantısı ile bağlantılı olarak bireysel yas, kolektif yasa dönüşür ardından savaş sonrası ortamda yasin ertelendiğini göstermektedir. Bu bağlamda yasin ilk evresi olan kaybın tanınması gerçekleşmez tam olarak bir yas ortamı oluşmaz ve bu durum melankolide olduğu gibi içselleştirilir, yıkımın izleri silinmeye çalışılırken yas süreci ertelenir. Geciken ve ertelenen yas bir sonraki kuşaklara aktarılır, Kiefer ve çoğu sanatçıda bu süreci sanatında görünür hale getirmektedir.



**Görsel 3.** Melancholia, Anselm Kiefer , Heykel, Kurşun, cam, çelik ve kül, 65 ¾ 174 x 126 inç ( 167,1 x 442,0 x 320, 0 cm), 1990-1991.

## ANSELM KIEFER'İN SANATINDA YAS VE MELANKOLİNİN İZLERİ

Kiefer'in "Melancholia" adlı eseri; kurşun, cam, çelik ve kül gibi malzemelerin uçak formuna dönüştürülerek heykelsi bir yapı kazanan yerleştirmedir. Uçak, çağın ilerlemesini temsil ediyor olsa da savaş teknolojisinin en yıkıcı ve korkunç araçlarından biridir. Eserde ise yerde, havalanamayan bir uçak ve cam-metalden oluşan bir malzeme görmekteyiz; ayrıca gördüğümüz bu geometrik simge Dürer'in "Melancholia" adlı eserinde, solda duran geometrik simgeyle aynı formdadır. Kompozisyon olarak durağanlığın hâkim olduğu eserde, renk paleti gri, mat metal tonları ve eskitmeli kurşuni renklerde. Eserin ismi ve gri renk kullanımı doğrudan melankoli ile ilişkilendirilmekte, uçağın yüzeyi paslanmış ve yıpranmış bir haldedir. Eserde kurşun malzemesinin kullanımı ile ölüm vurgulanırken uçak formuyla da II. Dünya Savaşı'nın, yıkılan şehirlerin ve kitlesel ölümlerin vurgusu yapılmaktadır. Fakat uçağın sabit ve yerden havalanamayan hali, ertelenen yas sürecinin kuşağa aktarılması ile eserde yasin somutlaşmış bir ifadesi veya suçluluk duygusunun açığa çıkışı olarak yorumlanabilir. Savaşın hemen ardından dünyaya gelen sanatçı eserde, yası açık bir ağıt şekli olarak anlatmaz aksine uçağı bir mezar gibi hareketsiz halde yerleştirir. Uçağın hareketsiz durumu ile kolektif bir melankolik hali ve çözümlenemeyen bir yas evresi görülür. Uçağın, savaş uçağı olduğu açıkça belli edilmesiyle, günlük yaşamın teknolojik araçları melankolik nesnelere dönüştürülmüştür.



**Görsel 4.** Der Rhein (Melancholia), Anselm Kiefer, Tuval üzerine akrilik, gomalak ve ahşap baskı kolajı  
374 x 330 cm, 1982- 2013.

Melankolik imge atmosferinin hissedilmesine yardımcı en doğrudan temsili reddeden yaklaşımlardan biri; soyutlama ve soyut resim teknikleridir. Figüratif temsillerin olmadığı bir eserin melankoli temasıyla ilişkisi karanlık ve boşluk gibi biçimsel özellikler izleyicide oluşturduğu duyumsal deneyimlerle ilişkilendirilebilir (Gök, 2025). Kiefer'in "Ren (Melancholia)" eseri, Fransa ve Almanya arasındaki sınırı çizen Ren Nehri'nden ismini almakta, bir önceki melankoli uçağında gördüğümüz

## ANSELM KIEFER'İN SANATINDA YAS VE MELANKOLİNİN İZLERİ

melankoli prizması, burada resmin ortasına yerleştirilmiştir. Eserin kompozisyon yapısı, ağaç gövdelerini veya sütunları andıran siyah dikey formlarla bölünmüştür. Eserdeki bu dikey sınırlandırmalar, yatay arka planda yer alan su yüzeyi, kule mimarisi ve geometrik form ile tamamlanmaktadır. Ayrıca eserin ismi "Melancholia" el yazısı ile prizmanın altına eklenmiştir. Eserde renk paleti kullanımı; siyah, soluk bej tonları, kirli beyaz ve gridir. Dikey formda resmedilen formlar, yanmış ağaç veya eski harabe sütunları çağrıştırır ayrıca siyah renk yas kavramı ile ilişkilendirilmektedir. Fakat yas açık bir şekilde anlatılmaz, mekân üzerinden kurgulanır. Mekânda yer alan kule mimarisi, ağaç gövdeleri ve nehir gibi imgeler, anıtsal bir işlevi olan hatırlama mekânı niteliğindedir. İnsan figürünün yokluğu ile doğa, savaşın ardından geriye kalan enkazları kendi döngüsü içine dâhil ederek, sessiz bir tanıklık alanı yaratmıştır. Ayrıca figürün yokluğu ile izleyici, kaybı adlandıramaz ve yas sürecinin ilk evresi gerçekleşemez, bu durum melankoliyi açığa çıkararak eserin atmosferine durağan ve zamansız bir nitelik kazandırmıştır. Bu durumda melankoli kavramı eserde, içselleştirilmiş ve kalıcı bir hale dönüşmüştür. Bu bağlamda izleyici, somut bir kaybı deneyimlemekten ziyade, kayıp duygusunun belirsizliği ile yüzleşmekte; kaybı hissetmekte ancak anlamlandırmakta zorlanmaktadır. Melankoli ise tam bu sırada devreye girerek kendini eserde gösterir; yasin ertelendiği ve kaybın adlandırılmadığı bir eşikte ortaya çıkmaktadır.



Görsel 5. Varus, Anselm Kiefer, Tuval üzerine yağlı boya ve karışık teknik, 200 x 270,5 cm, 1976.

Eser ismini, Cermen kabilelerinin Roma askerlerine karşı bir isyan başlattığı ve Teutoburg Ormanı'nda on sekiz bin kişinin katledildiği zaferden alır. Kiefer'in eseri yaparken Caspar David Friedrich'in "Ormandaki Avcı" eserinden etkilendiği bilinmektedir (Jeppesen, 2026). Eserin alt yapısında yatan hikâyedeki yenilgi hali; tarihsel bir kayıptır bu yüzden zafer anlatısı kaybın üstünü kapatmış ve gerçek bir yas süreci gerçekleşmesini engellemiştir. Bu çerçevede eser okumasında, kirli kar görüntüsü ile kandamlarının isimleri geri plana atmasıyla fail ve kurban ayrımı silikleşmekte, tarih bir trajedi olarak ele alınmaktadır. Bu bağlamda eserdeki silikleştirme, fail-kurban kavramını kolektif ve belirsiz bir konuma getirerek yas sürecini geri plana atmış ayrıca yüzleşme aşamasını melankoli olgusu içerisinde

eriterek yok etmektedir. Kiefer'in "Varus" eseri, renk paleti olarak; siyah, kırmızı, kirli beyaz, gri ve kahverengi tonlarından oluşmaktadır. Çalışmada kullanılan renkler melankolik atmosferi açığa çıkarmaktadır. Klasik peyzaj resimlerinin ötesinde bu eser, patika bir yol üzerine kurulu dar ve sık ağaçlarla, derin perspektiften ve yolun sonunun belli olmadığı bir kompozisyondan oluşmaktadır. Eserdeki, orman koruyucu bir alan dışına çıkarak, bellekteki şiddetin, kolektif travmaların ve katliamın mekânına dönüşmüştür. Kirli kar yüzeyinin üzerinde kırmızı boya lekeleri doğrudan kanı çağrıştırmakta; hem Romalı askerlerin kitlesel şiddetini hem de II. Dünya Savaşı'nın katliamını hatırlatmaktadır. Fakat Kiefer, Roma ordusunun uğradığı yenilgi ve II. Dünya savaşının katliamını aynı düzlemde ele alarak, iki ayrı şiddet biçimi arasındaki yapısal farkı görünmez kılmaktadır. Figür kullanımı olmayan eserde kişilerin izlerini, isimler sayesinde görmekteyiz. Eserde kullanılan isimlerin Alman kimliği veya Romalılar ile bağlantılı isimler olduğu düşünülmekte ayrıca eserde isimlerin yer alması ile kaybın kayda geçirilmesi istenmiş, bu durumda yasın belgelenmek istendiği fikrini açığa çıkarmaktadır. Yas olgusu eserde, yüksek sesli bir ağıttan ziyade sessiz bir biçimde sunulmakta, bastırılan bu kayıp duygusu çözümlenemez ve melankoli kavramını açığa çıkarmaktadır.

### Sonuç

Sonuç olarak, Anselm Kiefer eserlerinde bilinçli olarak yas olgusunu geri plana atmaktadır. Yüzleşmekten kaçan bir toplumun içerisinde öğrendiği bu duyguyu aşmaya çalışmakta; fakat melankoli dilinin daha baskın olmasıyla, bu iyileşme çabası tam anlamıyla bir dönüşümle sonuçlanmamaktadır. Bu nedenle, yasın dönüştürücü ve iyileştirici dili açık bir şekilde ortaya çıkmasını zorlaştırmış olsa da, eserlerde sonuçlanmış bir yas değil, tamamlanmamış bir yas evresinin izlerini gözlemlemekteyiz. Dolayısıyla Kiefer'in eserlerinde, melankolik bir atmosferin ardında, gizlenmiş ve iyileşme ihtimalini yitirmemiş bir yas kavramı bulunmaktadır.

Sanatçı, savaşa tanık olmamıştır fakat savaşın izlerinin aktarıldığı bir kuşakta yer almıştır. Çocukluğu yıkıntılar arasında, yasını erteleyen ve yaşamlarını eski haline getirmeye çalışan kişileri gözlemleyerek geçmiştir. Bu süreç, sanatçının eserlerinde sorgulama ve hesaplaşmaya olanak sağlayan bir düşünsel alan olarak zemin oluşturmaktadır. Ancak Kiefer, kolektif nitelik taşıyan bu yas sürecini kendi içinde çözüme kavuşturamaz çünkü kayıp yalnızca ona ait değildir fakat eserlerinde miras olarak kalan bu sürecin izlerini yansıtmaktadır. Bu bağlamda, sanatçısının eserleri, bireysel yaşantının, tarihsel travmanın ve kolektif hafızanın Kiefer'in öznel deneyim alanında yoğunlaşarak yas ve melankoli kavramları ile belirgin bir görsel ifade alanına dönüşmektedir.

Kiefer, sert ve katmanlı malzeme müdahaleleriyle örülmüş devasa tuvallerinin arasında kaybolan ve bedenini sanatıyla bütünleştiren bir sanatçı olarak öne çıkmaktadır. Celan'ın yaşadıkları, şiirleri ve dünyaya bakışı, Kiefer'in sanatına güçlü bir ilham kaynağı olmuş; şiirleri Kiefer'in eserlerinde görsel bir karşılık bularak yeniden yorumlanmıştır. Yas süreci sağlıklı bir biçimde sonuçlandırılmadığında melankoliye dönüşür; Kiefer'in eserleri, tamamlanmış bir sonuca varmaktan ziyade sürekli yeniden kurgulanan ve dönüşen bir yapıyı benimsemektedir. Bu melankolik

## ANSELM KIEFER'İN SANATINDA YAS VE MELANKOLİNİN İZLERİ

atmosfer sanatçının imzası olarak yapılarına sinmektedir. Sanatçı melankolide olduğu gibi iç dünyasında kendi benliğiyle savaş halindedir ve bu durum yapıtlarında özgür, yenilikçi ve cesur katmanların oluşmasına alan hazırlamaktadır.

Kiefer eserlerinde tarihsel travmaları ve yüzleşme üzerinden bir anlatı kurmanın ötesinde, ağır malzemeler ve sessizlik ile bunu gerçekleştirmektedir. Bu bağlamda sanatçı, yası tamamlanması gereken bir süreç olarak değil, hayatına yayılan süregelen bir evre olarak ele almaktadır. Sanatsal üretimi de bu süreçle beslenen ve sanatçıyla bütünleşen bu yaklaşım, Kiefer'in eserlerinin ayırt edici temel özelliklerinden biri haline gelmiştir. Sanatçı, kullandığı malzemeleri savaş sonrası dönemde yaşadığı travmatik deneyimlerle ilişkilendirerek, bu yaşanmışlıkları sanatında dönüştürmüştür.

Sonuç olarak Kiefer'in sanatı yas ve melankoli kavramlarını iyileştirici veya hayata bağlayıcı bir düzeyde ele almaz aksine eserlerinin bu sürecin sürekliliğini görünür kılmıştır. Bu bağlamda sanatçı, geçmişin onarılmaz yıkıntılarını iyileştirmeye, düzeltmeye veya geçmişi telafi etmeye çalışmaz; bu kırılmaların, yıkıntıların ve sürecin bıraktığı izleri görünür kılmak ister. Sanatçı için kayıp, ürettiği eserlerinin içerisinde varlığını sürdürmekte ve herhangi bir kapanıştan ziyade bu kavramlarla iç içe olmayı seçmiş yani unutmak yerine hep hatırlanmayı tercih etmiştir. Yas sonuçlandırılabilir bir olgu değildir, tarihsel kırılmalar ve kayıp tamamen terk edilemez ve unutulamaz. Melankoli ise tamamlanamayan yas sürecinin dönüştüğü bir kavram ve sanatına yansıyan belirgin temalardan biridir.

### KAYNAKÇA

- Albano, A. P. (1998). REFLECTIONS ON PAINTING, ALCHEMY, NAZISM: VISITING WITH ANSELM KIEFER. *Journal of the American Institute for Conservation*, 348-361.
- Artdex. (tarih yok). *From Ash to Art: The Layers of Anselm Kiefer's Artistic Legacy*. Artdex: <http://artdex.com/from-ash-to-art-the-layers-of-anselm-kiefers-artistic-legacy/> adresinden alınmıştır
- Berenbaum, M. (2026, February 2). *Holocaust*. Britannica: <https://www.britannica.com/event/Holocaust> adresinden alınmıştır
- Bildik . (2013). Ölüm, kayıp, yas ve patolojik yas. *Ege Tıp Dergisi* , 223-229.
- Cords, S. (2021, December 22). *Kiefer revisits Celan's poetic Holocaust memorial*. DW: <https://www.dw.com/en/anselm-kiefer-revisits-paul-celans-poetic-holocaust-memorial/a-60223255> adresinden alınmıştır
- Çiftçi, Z. B. (2023). 1950 Sonrası Batı Resminde Melankolik Eğilimler.
- Çolak, & Hocaoğlu. (2021). Kayıp ve Yas: Bir Gözden Geçirme. *Kıbrıs Türk Psikiyatri Ve Psikoloji Dergisi*, 56-62.
- Doğan, S. (2023). Anselm Kiefer'in resimlerinde materyal kullanımı; saman ve kurşun. *Journal of Arts*, 157-168.

## ANSELM KIEFER'İN SANATINDA YAS VE MELANKOLİNİN İZLERİ

- Duarte, A. B. (2022, January 03). *Anselm Kiefer: Pour Paul Celan*. Studio International: <https://www.studiointernational.com/anselm-kiefer-pour-paul-celan-review-grand-palais-ephemere-paris> adresinden alınmıştır
- Fleckner, U. (2005). *Bellek ve sonsuz Sarkis külliyyatı üzerine*. (O. Duman, I. Ergüden, A. O. Gültekin, R. Hakmen, & İ. Uysal , Çev.) İstanbul: Norgunk Yayıncılık.
- Freud, S. (2014). *Yas ve Melankoli*. Telos Yayınevi.
- Gök, M. (2025). Resimde Melankolik İmgenin Biçimsel Dili. *Uluslararası İnsan ve Sanat Araştırmaları Dergisi*, 421-439.
- Gross, R. (2020). Yas Psikolojisi. *Yas Psikolojisi* (s. 15-16). içinde Nobel Yaşam.
- Horn, S. (2018, November). Living with Loss: An Enquiry into the Expression of Grief and Mourning in Contemporary Art Practice .
- Jeppesen, T. (2026). The Art of Two Germanys. *Whitehot*.
- Kavrayan, Ç. (2020, Temmuz). 20. Yüzyıl Avrupa Resim Sanatında Yas Olgusu . Kocaeli .
- Mattei, S. (2024). Anselm Kiefer: Confronting History Throuhg Art. *ArtMajeur Dergisi* .
- Morris, M. (2026, January 20). *Material choice a meaningful element to Kiefer's practice*. Saint Louis Art Museum: <https://www.slam.org/blog/material-choice-a-meaningful-element-to-kiifers-practice/> adresinden alınmıştır
- Oğraş, Ç. (2024). Çağdaş Türk Resim Sanatında Melankolik Yansımalar. Çanakkale.
- Roth, I. L. (2012, April 27). From the Attic to the Cosmos: Mythology in the Art of Anselm Kiefer 1973-2007. Scripps College.
- Valcarcel , M. (2017, June 05). *Anselm Kiefer: Flowers and The Poetry of Paul Celan* . Alejandra De Argos : <https://www.alejandradeargos.com/index.php/en/artp/41429-anselm-kiefer-flowers-paul-celan> adresinden alınmıştır
- Zengin , M. (2016). Edvard Munch'un Sanatında Yas Olgusu. *Görünüm*, 50-55.

## GÖRSEL KAYNAKÇA

- Görsel 1.** <https://www.artic.edu/artworks/229981/occupation-1969-besetzung-1969-from-the-series-occupations-1969-besetzungen-1969>
- Görsel 2.** <https://www.tate.org.uk/art/artworks/kiefer-lilith-t05742>
- Görsel 3.** <https://www.e-skop.com/skopbulten/anselm-kieferin-dehsetengiz-savas-ucaklari/3012>
- Görsel 4.** <https://minawitteman.com/2017/03/21/sunshines-revision-ii/>
- Görsel 5.** <https://www.alejandradeargos.com/index.php/en/artp/41429-anselm-kiefer-flowers-paul-celan>



## MEKANİKTEN YAZILIM'A: SAHNE TASARIMINDA YENİ NESİL YAKLAŞIMLAR

Mine BOZDAĞ\* ; Sefa ÇELİKSAP\*\*

Sorumlu yazar Corresponding Author: bozdamine@gmail.com

### Özet

Bu çalışma, sahne tasarımının tarihsel süreçteki gelişimini “mekanik düzenekler” ve “algoritmik-yazılım sistemler” ekseninde ele almaktadır. Teknolojinin sahne üzerindeki ontolojik etkisi, tarihsel eleştiri metodolojisi aracılığıyla analiz edilerek; teknik dönüşümlerin sanatsal dışavurum üzerindeki belirleyici rolü sorgulanmaktadır. Antik dönemden günümüze dek uzanan süreçte sahne, fiziksel bir dekor alanı olmaktan çıkarak; yazılım, yapay zekâ ve interaktif veri akışıyla şekillenen akışkan bir yapıya dönüşmüştür. Çalışma kapsamında, George Méliès’in erken dönem sinematografik hilelerinden Chaplin ve Keaton’ın mekanik dekor kullanımına kadar uzanan süreç, günümüzün “Sanal Prodüksiyon” *Virtual Production* ve akıllı sahne sistemleriyle ilişkilendirilmiştir. Özellikle Türk tiyatrosu ve sineması örneği üzerinden yapılan incelemede; *Yeşilçam*’ın kısıtlı imkânlarla geliştirdiği mekanik pratik zekânın, günümüzde *İstanbul Şehir Tiyatroları* ve modern sinemadaki dijital otomasyon sistemlerine nasıl bir kuramsal temel oluşturduğu ortaya konulmuştur. Edward T. Hall’un *proksemi* kavramı ışığında yeniden yorumlanan beden-mekân ilişkisi, dijitalleşmenin sahne sınırlarını nasıl erittiğini ve izleyiciyi pasif bir gözlemciden katılımcı bir özneye dönüştürdüğünü belgelemektedir. Sonuç olarak çalışma; teknolojinin bir amaçtan ziyade, sahne sanatlarının zamansız ruhunu, kurduğu temasları ve anlam inşasını geleceğe taşıyan “yazılımsal bir şiirsellik” olduğunu savunmaktadır.

**Anahtar Kelimeler:** Sahne Tasarımı, Mekanik Düzenekler, Algoritmik Sahne, Yeşilçam, Proksemi, Dijital Dönüşüm.

\*Mine Bozdağ, TC. İstanbul Aydın Üniversitesi, Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, Televizyon ve Sinema Anabilim Dalı / Televizyon ve Sinema Programı, ORCID: 0009-0003-8133-1118, bozdamine@gmail.com

\*\*Prof., TC. İstanbul Aydın Üniversitesi, Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, Televizyon ve Sinema/Televizyon ve Sinema Programı, ORCID: 0000-0003-1171-209X, sefaceliksap@aydin.edu.tr

# MEKANİKTE YAZILIM'A: SAHNE TASARIMINDA YENİ NESİL YAKLAŞIMLAR

## FROM MECHANICS TO SOFTWARE: NEXT GENERATION APPROACHES IN STAGE DESIGN

### Abstract

This study examines the historical evolution of stage design within the framework of "mechanical apparatuses" and "algorithmic-software systems," analyzing the ontological impact of technology on the stage through the methodology of historical criticism. By scrutinizing the decisive role of technical transformations in artistic expression, the study argues that the stage has evolved from a static, physical decorative space into a fluid structure shaped by software, artificial intelligence, and interactive data flows from antiquity to the present. Within the scope of this research, the trajectory extending from Georges Méliès' early cinematographic illusions to the mechanical set designs of Chaplin and Keaton is correlated with contemporary "Virtual Production" (*Virtual Production*) and intelligent stage systems. Particularly through an examination of Turkish theater and cinema, it is demonstrated how the mechanical ingenuity developed by *Yeşilçam* under constrained resources established a theoretical foundation for the digital automation systems found in modern cinema and the *Istanbul City Theaters* today. The body-space relationship, reinterpreted through the lens of Edward T. Hall's concept of proxemics, documents how digitalization dissolves stage boundaries and transforms the audience from passive observers into participatory subjects. Ultimately, the study posits that technology is not an end in itself, but rather a "software poetics" that carries the timeless essence of the performing arts, the contacts they establish, and the construction of meaning into the future

**Keywords:** Scenic Design, Mechanical Apparatuses, Algorithmic Stage, *Yeşilçam*, Proxemics, Digital Transformation.

### Giriş

Sinemanın bir sanat disiplini olarak doğuşu, tiyatronun sunduğu mekânsal hareket ve dramatik derinliğin teknolojik bir düzleme aktarılmasını sağlamıştır. Bu tarihsel geçiş sürecinde tiyatro; görsel ve bedensel ifade gücüyle kolektif bilincin en önemli temsil alanı olmayı sürdürürken, erken dönem sinema dilini de dekor tasarımı ve sahneleme teknikleri açısından temelden şekillendirmiştir. Aslında insanlık tarihi boyunca hayal gücünü dışa vurma isteği, bu tür disiplinler arası etkileşimlerle zengin bir estetik birikimin oluşmasına kapı açmıştır.

Geleneksel sahnelemede fiziksel yapılar ve boyalı perdelerle sınırlı kalan görsel anlatı, sinemanın öncü isimleriyle birlikte radikal bir dönüşüm geçirmiştir. Georges Melies'in teknikleri sahneyi sinematografik mekâna dönüştürürken; Charlie Chaplin ve Buster Keaton, dekoru insan bedeniyle konuşan canlı bir öge haline getirmiştir. Bu süreç, dekorun sadece pasif bir arka plan olmaktan çıkıp, hikâyenin aktif ve dinamik bir parçası haline gelmesinin başlangıcıdır. Günümüzde ise bu miras; yapay zekâ, LED sistemler ve genişletilmiş gerçeklik gibi teknolojilerle akışkan bir evren tasarımı şeklini alır.

## MEKANİKTEN YAZILIM'A: SAHNE TASARIMINDA YENİ NESİL YAKLAŞIMLAR

Edward T. Hall'un *proksemi* kavramı; geniş bir tanımlamayla insanların iletişim kurarken birbirleriyle aralarına koydukları *fiziksel mesafe* ve bu mesafenin taşıdığı anlamıyla açıkladığı beden ve mekân arasındaki mesafe, bugün dijital sahneleme pratiklerinde fiziksel sınırların ötesine geçmektedir. Bu çalışma, dekorun statik bir nesneden etkileşimli bir anlatı öznesine dönüşümünü, sessiz sinemanın akılda kalan figürlerinden günümüzün yeni nesil sahnelerini incelemeyi hedeflemektedir.

Çalışmanın temel odağı, sahne sanatlarındaki dekor uygulamalarının tarihsel evrimini Georges Melies, Charlie Chaplin ve Buster Keaton'ın estetik yaklaşımları üzerinden analiz etmektir. Bu öncü isimlerin geliştirdiği geleneksel illüzyon tekniklerinin, günümüzün yeni nesil sahne teknolojilerindeki yansımalarını ortaya koymak araştırmanın ana amacıdır. Bu bağlamda, geçmişin mekanik çözümleri ile CGI (Bilgisayar Temelli Görsel Efekt), 3D Mapping ve artırılmış gerçeklik gibi güncel dijital paradigmlar arasındaki estetik süreklilik, akademik bir düzlemde tartışmaya açılmaktadır.

Araştırma sürecinde nitel yöntemlerden betimsel yaklaşımla tarihsel eleştiri metodolojisi kullanılmıştır. Tiyatro tarihi, sinema estetiği ve dijital teknoloji literatürü taranarak oluşturulan kuramsal altyapı, iki aşamalı bir incelemeye dayanmaktadır: Burada karşılaştırmalı analiz; Melies'in *Le Voyage Dans la Lune*, Chaplin'in *Modern Times* ve Keaton'un *Day Dreams* filmleri; mekân illüzyonu ve insan-teknoloji etkileşimi ekseninde mercek altına alınmıştır. Dönemin mekanik hileleri ile modern dijital uygulamaların teknik benzerlikleri kıyaslanmıştır. Dijitalleşen sahne pratiklerini ve değişen beden-mekân ilişkisini anlamlandırmak için Edward T. Hall'un *proksemi* kuramı temel bir araç olarak benimsenmiştir.

### Georges Melies ve Tiyatral Anlatının Sinematografik Dönüşümü

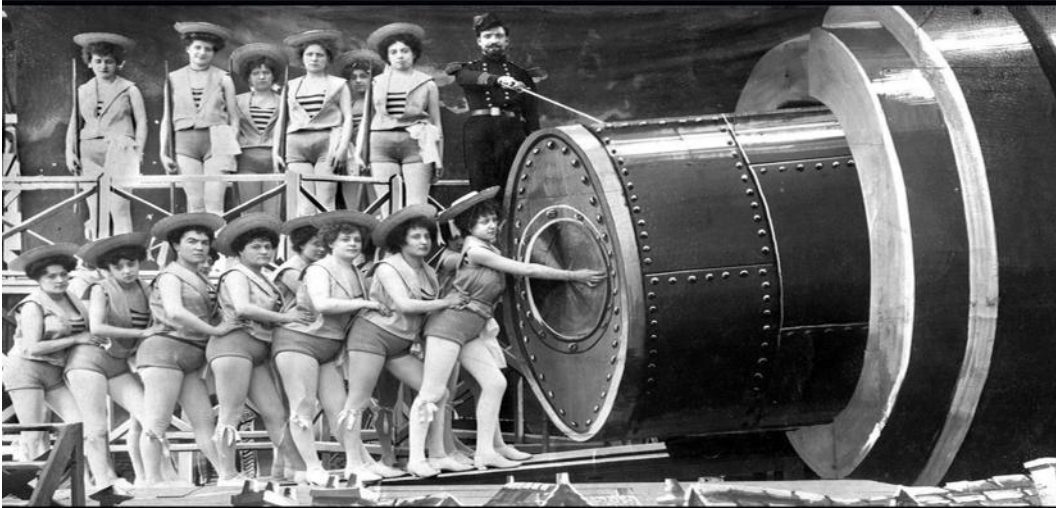
Sinemanın teknik miladı kabul edilen 1895 yılındaki Lumiere Kardeşler gösterimi, hayatın doğal akışını belgeleyen bir "gerçeklik kaydı" sunsa da bu dönemde sahneleme anlayışı henüz yapısal bir nitelik kazanmamıştır. Fabrikadan çıkan işçiler veya gara giren tren gibi sekanslarda kamera sabit, çerçeve tesadüfi ve mekân tamamen rastlantısaldır (Altunoğlu, 2019, s. 45). Tiyatronun yapısal bütünlüğüne zıt olan bu belgesel yaklaşım, illüzyonist ve tiyatro sanatçısı Georges Melies'in müdahaleleriyle estetik bir dönüşüm yaşamıştır. Melies, sinema tarihine yalnızca teknik bir yenilikçi olarak değil; tiyatral estetiği beyaz perdeye aktaran bir vizyoner olarak geçmiştir. Sahne dekorlarını bizzat tasarlayan ve stüdyo ortamında inşa eden Melies, tiyatro sahnesini kontrollü bir "sinematografik mekâna" dönüştürmüştü; böylece sahne, teknolojinin yardımıyla üretilen bir "düşsel mekân" niteliği kazanmıştır.

Bu estetik devrimin kökleri, insanlık tarihi boyunca hayal edilenin ifade bulma arzusuyla şekillenen zengin bir kültürel birikime dayanmaktadır. Bu süreçte tiyatro; düşünsel ve görsel anlatım gücüyle kolektif bilincin en nitelikli temsil alanı olmuştur.

## MEKANİKTEN YAZILIM'A: SAHNE TASARIMINDA YENİ NESİL YAKLAŞIMLAR

Antik Yunan'da Dionysos ritüelleriyle filizlenen tragedya ve komedy, toplumsal bilinçaltının sahnede somutlaşan ilk tezahürleridir. Roma döneminde eğlence odaklı bir karakter kazanan, Orta Çağ'da dinsel anlatılarla biçimlenen bu sanat dalı; amfi tiyatroların akustik mimarisinden abartılı oyunculuk biçimlerine kadar sinemanın temel görsel kodlarının ontolojik kökenlerini oluşturmuştur (Şener, 1983, s. 42-47). Fotoğrafın icadı ve hareketli görüntünün kaydedilmesi, özünde mekânsal devinim barındıran tiyatro estetiğini sinemanın doğuşuna kaynaklık eden bir anlatı formuna dönüştürmüştür. Benzer şekilde, Türk geleneksel tiyatrosundaki Meddah ile Karagöz-Hacivat pratikleri, derinlik algısından ziyade imgelerle kurulan anlatı yapıları sayesinde erken dönem sinemanın düz perspektif ve sahne önü dekor anlayışıyla doğrudan ilişkilidir (Şener, 1983, s. 101-105). Bu yapılardaki soyutlama ve gerçekliğin temsili ilkesi, Méliès'in sinemada uyguladığı teatral mizansenlerle kavramsal bir paralellik sergiler.

Tiyatronun bu evrenselliği yalnızca Batı geleneğiyle sınırlı kalmamış; Pekin Operası gibi Doğu örneklerinde dekorun sembolik bir evrene dönüştüğü rafine yapılar ortaya çıkmıştır.



Görsel 1. "Aya Yolculuk-Le Voyage dans la Lune" filmi. Roketin fırlatılma sekansı. Star Film Company; Wikimedia Commons.

Méliès'in sabit kamera açısı, kompozisyonun merkezinde konumlanan figürleri ve dramatik jestlerle desteklenen oyunculuk metodu, tiyatro pratiğinin sinematografik dille yeniden üretilmesini sağlamıştır (Zinderen, 2012, s. 35-38). Jules Verne'in edebi mirasından ilham alan 1902 yapımı *Le Voyage Dans la Lune -Ay'a Seyahat*, sanatçının yaratıcı potansiyelini ve teknolojiyle harmanladığı tiyatral üslubunu yansıtan başyapıttır. Sabit dekorlar, teatral geçişler ve abartılı kostüm tasarımları, sinemanın görsel imkanlarını doğrudan tiyatrodan devraldığını kanıtlayan en güçlü belgelerdir (Gökçek, 2022, s. 113).

Sinematografi anlatımında roketin fırlatılma sekansında dönemin balerinlerine yer verilmesi, sahne sanatlarının disiplinlerarası entegrasyonuna dair somut bir

## MEKANİKTE YAZILIM'A: SAHNE TASARIMINDA YENİ NESİL YAKLAŞIMLAR

örnektir. Yönetmenin temel farkı, teknolojiyi teatral anlatıya eklemeyerek Ay yüzeyini maketlerle kurgulaması, animasyon tekniklerini kullanması ve piroteknik efektlerle dramatik etkiyi artırmasıdır (Kanmaz, 2018, s. 96). Bu noktada sinema, sahneleme estetiğini kopyalamaktan öteye giderek onu teknik bir mucizeye dönüştürmüştür. Fiziksel mekânın sanatsal bir illüzyona dönüşme süreci, Melies'in tasarladığı bu kontrollü set yapıları üzerinden açıkça izlenebilmektedir.

Öncü sayılabilecek sahne tasarımındaki devrimci yaklaşımı, stop trick-duraklı çekim ve "multiple exposure", üst üste bindirme gibi tekniklerle sahne dekorunun fiziksel sınırlarını aşmasını sağlamıştır. Sanatçı, boyalı dekor panolarını katmanlı hale getirmek oluşturduğu derinlik algısıyla izleyicinin bakış açısını manipüle etmiş ve sahneyi iki boyutlu bir düzlemden çok katmanlı bir düş evrenine taşımıştır. Tiyatroda ancak sahne arkası mekanizmalarıyla yapılabilen kaybolma veya dönüşüm sahneleri, bu teknikler sayesinde sinemada optik bir gerçekliğe bürünmüştür. Bu durum, günümüz sahne tasarımında kullanılan "katmanlı dekor" ve "derinlik enjeksiyonu" gibi uygulamaların teknik atasını oluşturmaktadır. Elle boyanmış cam plakalar kullanılarak yaratılan imkânsız mekanlar; bugün yerini LED duvarlar ve gerçek zamanlı oyun motorları aracılığıyla oyuncuyu çevreleyen dinamik ve etkileşimli dijital dekorlara bırakmıştır. Günümüzün "genişletilmiş gerçeklik" ve "sanal prodüksiyon" sistemleri incelendiğinde, Melies'in cam önü çekimlerinin dijital birer yansıması olduğu görülmektedir. Bu teknolojik süreklilik, sahne sanatlarında dekorun sadece fiziksel bir nesne olmaktan çıkıp, ışık ve dijital veriyle şekillenen akışkan bir mekân haline gelmesine olanak tanımıştır. Dolayısıyla Melies, sadece sinemanın öncülerinden biri değil, aynı zamanda sahne sanatlarının dijitalleşme sürecindeki en önemli teknik referans noktalarından biridir.

Tiyatro ve sinema artık ayrık disiplinler değil; birbirini besleyen, iç içe geçmiş anlatı kanallarıdır. Sahnenin artık statik bir arka plan değil, anlatının aktif bir parçası olarak kurgulanması, Melies'in tiyatrodan devraldığı *mizansen* kavramını sinemada *özel efekt* ile birleştirmesinin bir sonucudur. Melies'in bu yenilikçi yaklaşımı, çağdaş sinemada Tim Burton ve Terry Gilliam gibi yönetmenlerin düşsel sahne tasarımlarında varlığını sürdürmektedir. Tiyatronun kadim sahneleme estetiği, sinemanın dijital hayal gücüyle birleşerek sahneyi hem fiziksel hem de sanal bir evren olarak yeniden tanımlamaktadır.

### **Sözsüz Anlatının Görsel Gücü: Charles Spencer Chaplin ve Buster Keaton**

Sinema ve sahne sanatlarının tarihsel evriminde, anlatı gücünün teknolojik olanaklarla kurduğu bağ, görsel estetiğin en temel belirleyicilerinden biri olmuştur. Bu sürecin en ikonik figürlerinden biri olan Sir Charles Spencer Chaplin; teknolojinin henüz kısıtlı imkanlara sahip olduğu sessiz film döneminde; dramatik yapıyı dekor, bedensel hareket ve kostüm aracılığıyla inşa edilen simgeler üzerinden estetik bir zirveye taşımıştır. 1915 yılında sinema literatürüne giren "The Tramp -Şarlo" karakteri; melon şapkası, bol pantolonu ve bastonuyla sadece bir mizah unsuru değil, aynı

## MEKANİKTEN YAZILIM'A: SAHNE TASARIMINDA YENİ NESİL YAKLAŞIMLAR

zamanda sinema tarihinin en güçlü görsel kodlarından biri olarak kabul edilmektedir.

Sessiz sinema estetiği dahilinde toplumsal eleştirinin öncü örneklerini sunarken, sanatçıların abartılı ve absürt hareketlerle kurguladığı "slapstick" komedi türünün de yapısal temellerini oluşturmuştur. Yarattığı bu evrensel dil, dönemin teknolojik kısıtlarını yaratıcılığın bir enstrümanı haline getirerek sinema sanatının kurucu estetiğini şekillendirmeyi başarmıştır. Ziquan Wang'ın da belirttiği üzere, Chaplin'in mizansen ve olay örgüsü teknikleri, sessiz film anlatısının doruk noktasını temsil ederken "yalnızca görsel hareketlerle derin bir duygusal rezonans yaratabilmenin" metodolojisini sunar (Wang, 2024, s. 856).

Chaplin'in sinemasal evreninde teknoloji, anlatının önüne geçen bir gösteriş unsuru değil; hikâyeye hizmet eden işlevsel ve dramatik bir öge olarak konumlanmıştır. Özellikle 1936 yapımı *Modern Times* (Çağdaş Zamanlar) filminde, makine ile insan arasındaki ontolojik çatışmayı temsil eden üretim bandı sistemi, sadece endüstriyel bir eleştiri zemini sunmakla kalmaz; aynı zamanda oyuncunun bedensel performansı ile bütünleşmiş bir görsel metafor niteliği kazanır. Burada makinenin devasa dişlileri ile Chaplin'in bedeni arasındaki mesafe, Edward T. Hall'un *proksemi* kavramıyla açıkladığı mekânsal sınırların bir çatışma alanına dönüşmesini simgeler; teknoloji, bireyin kişisel alanını işgal eden fiziksel bir tehdit unsuru haline gelir. Filmde mekân yanılsaması (space illusion) yaratmak adına kullanılan eğik zeminler, aynalar ve spesifik kamera açıları, seyircide alt kata düşme algısını tetikleyen bir perspektif illüzyonunu başarıyla gerçekleştirmiştir. Böylece fiziksel gerçeklik; mimari zekâ ve görsel kompozisyon estetiğiyle yeniden inşa edilmiştir. Görsel 2 ve 3'te detaylandırılan sahne tasarımları, Chaplin'in bedensel jestleri ile teknoloji arasındaki kaotik ve ironik ilişkiyi betimleyerek, mekanik dünyanın birey üzerindeki baskısını sanatsal bir ifadeye dönüştürür (Ghalian, 2017)



Görsel 2. Chaplin'in "*Modern Times*" filmindeki kayar bant sahnesi. Jones, 2020, Open Culture

Sessiz sinema anlatısında mimik kullanımı, basit bir güldürü unsurundan ziyade izleyiciyle doğrudan bağ kuran temel bir duygusal iletim kanalı vazifesi görür. Özellikle 1921 yapımı *The Kid* filmindeki ayrılık sahnesinde doruğa ulaşan dramatik

## MEKANİKTEN YAZILIM'A: SAHNE TASARIMINDA YENİ NESİL YAKLAŞIMLAR

etki; herhangi bir sözel desteğe ihtiyaç duymadan, tamamen görsel çerçeveleme ve oyunculuk performansı aracılığıyla inşa edilmiştir. Wang'ın (2024) çözümlemesine göre Chaplin; montaj ve mizansen tekniklerini birer enstrüman gibi kullanarak sahneye sıra dışı bir psikolojik derinlik ve tematik zenginlik kazandırmayı başarmıştır (s. 855).



Görsel 3. Chaplin'in Perspektif ve kamera açısı manipülasyonu ile oluşturduğu derinlik algısı. Jones, 2020, Open Culture

Erken dönem sinema ve kitle kültürü üzerine çalışmalarıyla tanınan sinema sosyoloğu Jack Rundell ise bu süreci sosyolojik bir düzlemde ele alarak, Chaplin'in erken dönem yapıtlarının kitle eğlence kültürüyle (*mass-amusement culture*) kurduğu simbiyotik bağa dikkat çeker; bu perspektife göre görsel kodlar, dönemin sosyo-ekonomik buhranlarına karşı geliştirilen kolektif bir estetik dile dönüşmüştür (Rundell, 2014).

Sessiz sinemanın en yenilikçi figürlerinden biri olan ve fiziksel komediye matematiksel bir hassasiyetle harmanlayan Buster Keaton ise, Chaplin'in duygusal ve dışavurumcu ekolünden keskin bir biçimde ayrılarak anlatısını beden dili, mekânsal geometri ve teknik kompozisyon üzerine inşa etmiştir. *Büyük Taş Surat-The Great Stone Face* lakabıyla anılan Keaton; ifadesiz çehresi ve gerçek mekânlarda kurguladığı devasa sahneleriyle, anlatısını durum komedisi ve fiziksel aksiyonun sınırlarına taşımıştır. Tehlikeli sahnelerde dublör kullanmayı reddeden bu yaklaşım, Keaton'ı teknik kullanım ve performans sanatları açısından disiplinlerarası bir figür haline getirmiştir. Sanatçının 1922 yapımı *Day Dreams* filmindeki ikonik tramvaya eklemleme sahnesi, fiziksel komedi ile mekanik düzenek kullanımının kusursuz bir senkronizasyon örneğidir (Görsel 4).

Keaton, bu sahnelerde kurgu manipülasyonuna başvurmak yerine sabit kamera kullanımını tercih etmiş; ancak arka planda bir mühendis hassasiyetiyle yürüttüğü titiz hesaplamalarla her devinimi adeta matematiksel bir formül gibi kurgulamıştır. David Robinson'a (1969) göre bu metodoloji, tehlikeyi estetik bir anlatı

## MEKANİKTE YAZILIM'A: SAHNE TASARIMINDA YENİ NESİL YAKLAŞIMLAR

unsuru olarak kullanabilme kabiliyetini ve sistematik bir düşünme biçimini kanıtlar niteliktedir.

Dekor uygulamalarının evrimsel süreci incelendiğinde, sessiz sinema dönemindeki bu mekanik dehanın, günümüzün *akıllı sahne* sistemlerinin kavramsal prototipi olduğu görülmektedir. Keaton'ın fiziksel riskleri estetik birer koreografiye dönüştürdüğü devasa set tasarımları örneğin *Steamboat Bill, Jr.* filmindeki devrilen ev cephesi veya *The General* filmindeki lokomotif sekansları bugün modern sahnelerde kullanılan hidrolik sistemlerin ve bilgisayar kontrollü hareketli platformların temelini oluşturmaktadır. Bu dönemde teknolojinin mekanik bir engel yerine anlatsal bir ortak olarak konumlandırılması, sahne tasarımında nesnenin statik yapısından kurtularak bir oyuncu gibi devinen dinamik bir özneye dönüşmesini sağlamıştır. Geleneksel dekor, Chaplin ve Keaton'ın yaratıcılığıyla pasif bir arka plan olmaktan çıkmış; perspektif hileleri, maket kullanımı ve fiziksel mekanizmalar sayesinde izleyicinin algısını yöneten interaktif bir oyun alanı haline almıştır. Yeni nesil teknolojik uygulamalar, bu iki ismin başlattığı görsel illüzyon geleneğini dijital evrende çok daha karmaşık bir boyuta taşımaktadır. Bugün sahne sanatlarında karşımıza çıkan projeksiyon haritalama (*projection mapping*), artırılmış gerçeklik (AR) ve kinetik heykel disiplinleri, özünde sessiz sinemanın sunduğu "yoktan var etme" ve "imkansız görselleştirme" ilkesine sadık kalmaktadır.

Buster Keaton'ın sinematografisinde tehlikeli sahnelerin icrası, herhangi bir dublör desteği olmaksızın, tamamen fiziksel beceri ve hassas mekanik düzeneklerin iş birliğiyle gerçekleştirilmiştir. Bu sahnelerde kullanılan asansör ve makara sistemleri, mekaniğin insan bedeniyle kurduğu fiziksel uyumun en somut örneklerini sunar. Diğer taraftan Chaplin'in, kısıtlı bütçe ve teknolojik imkânsızlıklara rağmen ayna kullanımıyla elde ettiği derinlik algısı, günümüz sahne tasarımında hologram teknolojileri ve sonsuzluk odası (*infinity room*) uygulamalarıyla dijital düzlemde yeniden hayat bulmaktadır.



Görsel 4. Buster Keaton'ın Day Dreams 1922 filmi, trene atlama sahnesi, Lost in Time, 2023.

## MEKANİKTEN YAZILIM'A: SAHNE TASARIMINDA YENİ NESİL YAKLAŞIMLAR

Sessizliğin görsel anlatım gücü yalnızca bir dönemin teknik başarısı olarak görülmemelidir; aksine bu süreç, teknolojinin sanatsal ifadeyle nasıl simbiyotik bir ilişki kurabileceğine dair modern sahne tasarımcılarına rehberlik eden zamansız bir estetik manifesto niteliği taşır. Her iki öncü ismin dekor ve mekanik üzerindeki mutlak hâkimiyeti, günümüzün yüksek teknolojik sahne pratiklerinin ontolojik kökenlerini teşkil etmektedir. Geçmişin mekanik zekâsı ile bugünün dijital olanakları arasındaki bu süreklilik, sahne sanatlarında görsel illüzyonun teknik bir araçtan ziyade, anlatının özünü belirleyen kalıcı bir paradigma olduğunu bir kez daha kanıtlamaktadır.

### **Dijital Perde: Sahne Sanatlarında Teknolojik Dönüşüm**

Sahne sanatları, tarihsel süreç boyunca teknolojik ve kültürel ekosistemlerin değişimine paralel olarak sürekli bir evrim geçirmiştir. Geleneksel tiyatronun sahne yapısı, fiziksel mekânın ve izleyici ile kurulan doğrudan etkileşimin ön planda olduğu bir kurguyla şekillenmiştir. Ancak dijital teknolojilerin yükselişi, tiyatronun estetik algısını sinema ve televizyonun sunduğu yeni anlatım biçimleriyle harmanlayarak farklı bir boyut kazanmıştır (Kara, 2018, s. 99). Özellikle küresel pandemi süreciyle hız kazanan bu dönüşüm, geçici bir adaptasyon çabasından ziyade, sahne sanatlarının üretim ve tüketim biçimlerinde kalıcı bir paradigma değişimine işaret etmektedir.

Dijital teknolojilerin sahneye eklenmesi, yalnızca teknik bir iyileştirme değil, anlatının kurucu bir ögesi olarak değerlendirilmelidir. Bu bağlamda sanal gerçeklik (VR) ve artırılmış gerçeklik (AR) teknolojileri, tiyatro sahnesini dijital evrene taşıyarak izleyicilere daha etkileşimli ve katılımcı deneyimler sunma imkânı tanımaktadır (Koçak, 2019, s. 115). Bu noktada dijitalleşen sahne, Edward T. Hall'un *proksemi* kuramında tanımladığı mekân kullanımını ve mesafe algısını kökten bir değişime uğratar. Hall, bireylerin etkileşim kurdukları alanlarda korudukları mesafeyi kültürel ve psikolojik bir sınır olarak tanımlarken; dijital dolayım bu sınırları muğlaklaştırarak izleyiciyi temsilin mahrem alanına dahil eder.

Bu dönüşümün en somut örneklerinden biri, yönetmen Lyndsey Turner ve Arthur Miller *The Crucible* (2022) eserini sahnelerken Es Devlin ile gerçekleştirdiği iş birliğidir (Görsel 5). Devlin'in kurduğu enstalasyon, sahneyi sadece bir dekor olmaktan çıkarıp izleyiciyi sarmalayan, fiziksel ve görsel sınırların iç içe geçtiği bir deneyim alanına dönüştürmüştür. Hall'un *proksemi* kavramı bağlamında bu tasarım; izleyici ile sahne arasındaki geleneksel sosyal mesafeyi yıkararak, izleyiciyi anlatının psikolojik ve uzamsal derinliğine hapseden bir iç içelik yaratır.

## MEKANİKTE YAZILIM'A: SAHNE TASARIMINDA YENİ NESİL YAKLAŞIMLAR



Görsel 5. "The Crucible". DAC İstanbul, 2022.

Benzer şekilde, Google iş birliğiyle hazırlanan "Hamlet 360: Thy Father's Spirit" (2019) VR uyarlaması, seyirciyi pasif bir gözlemci olmaktan çıkarıp "hayalet" karakterinin perspektifine yerleştirerek anlatının merkezine hapsedmiştir (Görsel 6). Bu tür entegrasyonlar, tiyatroyu sahnede oynanan bir oyun olmanın ötesine geçirek katılımcı bir deneyime dönüştürerek sanatın sınırlarını yeniden tanımlamaktadır (Ercan vd., 2020, s. 5).

Tiyatronun mekân kavramının dijital platformlara taşınması, izleyicinin konumunu da fiziksel tanıklıktan ekran aracılı katılıma dönüştürmüştür. National Theatre Live gibi projeler, tiyatro oyunlarını dijital platformlarla geniş kitlelere ulaştırarak sahne ve sinema arasındaki sınırları belirsizleştirmiştir. Yakup Hatırlı, çağdaş tiyatronun anlatı yapılarının bu dönüşümden etkilendiğini ve dijitalleşen sahnelerde çizgisel anlatıların yerini çok katmanlı, interaktif formlara bıraktığını ifade ederken (Hatırlı, 2022, s.55); Özgün ve Treske, interaktif dizi ve filmlerin seyirciyi anlatıya aktif şekilde dahil ederek geleneksel tiyatro algısını sorgulattığını belirtmektedir (Özgün ve Treske, 2021, s. 110). Bu yeni düzlemde oyuncu, fiziksel varlığının yanı sıra bazen dijital bir figüre döner.

## MEKANİKTEN YAZILIM'A: SAHNE TASARIMINDA YENİ NESİL YAKLAŞIMLAR



Görsel 6. Shakespeare. "Hamlet". Sanal gerçekliğe uygun tasarım "Hamlet 360: Thy Father's Spirit" Dellinger, 2019.

Türkiye ekseninde ise bu dönüşüm, pandemi sonrası hız kazanan çevrim içi tiyatro gösterimleri üzerinden okunabilir (Aydoğan ve Aydoğan, 2021). Yerel ölçekte "Yeni Perform" gibi platformlar ile YouTube ve Zoom gibi mecraların kullanımı (Yılmaz ve Bahar, 2023), tiyatronun coğrafi sabitliğini bozarak sanatın demokratikleşmesini ve daha geniş kitlelere ulaşmasını sağlamaktadır (Vardar ve Töle, 2022). Bu süreçte sahne tasarımcısı; artık sadece bir marangoz veya ressam değil, video projeksiyonları ve interaktif öğeleri yöneten dijital bir mimar kimliğine bürünmektedir. Tiyatronun dijitalleşmesi sanatın eleştirel gücünü artırmakta ve kültürel diyalogları güçlendirmektedir. Sayısal sahneleme, tiyatronun çağın ruhuna ayak uydurma gücünün ve bitmek bilmeyen yenilenme kapasitesinin en açık göstergesidir.

Mekanikten yazılıma; Türk sahne ve sinemasında teknolojik süreklilik anlamında kısa bir yaklaşımda bulunduğumuzda; Türk tiyatrosu ve sineması, geleneksel mekanik sahneleme pratiklerinden dijital tabanlı yazılım evrene geçiş sürecinde kendine özgü bir karışık estetik oluşturmuştur. Bu dönüşümün kökleri, Yeşilçam sinemasının kısıtlı teknik imkanlar dahilinde geliştirdiği mekanik illüzyon geleneğine dayanmaktadır. Özellikle 1960 ve 70'li yıllarda, set tasarımında kullanılan el yapımı maketler, manuel kaydırmalı dekorlar ve optik hileler (Özuygur, 2008), bugünün dijital kompozisyon ve CGI Bilgisayar Üretili İmgeleme teknolojilerinin kavramsal öncüllerini oluşturur. Yeşilçam'ın fiziksel emekle kurduğu bu sahneleme mantığı, günümüzde İstanbul Şehir Tiyatroları'nın bilgisayar kontrollü (PLC tabanlı) otomasyon sistemlerine dönüşerek yazılıma dayalı kesinlik dönemini başlatmıştır (Nutku, 2015). Tiyatroda mekanik döner sahnelerin yerini alan akıllı algoritmalar, ışık ve projeksiyonun birer veri disipliniyle senkronize edilmesine olanak tanıyarak mekânsal sınırları ortadan kaldırmıştır. Sinema cephesinde ise, Yeşilçam'ın naif mekanik çözümlerinden Reha Erdem gibi yönetmenlerin film

## MEKANİKTE YAZILIM'A: SAHNE TASARIMINDA YENİ NESİL YAKLAŞIMLAR

dilinde kullandığı sofistike dijital post-produksiyon katmanlarına geçiş, anlatının fiziksel bir kurgudan ziyade algoritmik bir tasarım haline geldiğini kanıtlar niteliktedir (Kırel, 2010). Dolayısıyla, Türkiye'deki teknolojik süreklilik; Yeşilçam'ın *yoktan var eden* mekanik zekâsının, yeni nesil dijital yazılımların sunduğu sınırsız esneklik ile eklemlenmesiyle karakterize edilebilir.

Mekanik düzeneklerden yazılım kullanılan sahneye uzanan bu teknolojik süreklilik, Türk tiyatrosu ve sinemasında yalnızca teknik bir araç değişimi değil, aynı zamanda mekânın yeniden tanımlanması sürecidir. Yeşilçam'ın fiziksel zorluklarla şekillenen pratik zekâsı, bugün yerini veriye dayalı bir tasarım zekâsına bırakmıştır. Bu süreçte, sahnenin fiziksel ağırlığı dekorun kütlesi, mekanik aksamın gürültüsü yeni bir hafifliğe evrilmiş; ancak bu hafiflik, anlatıdaki derinliği dijital katmanlarla pekiştirmiştir (Abisel, 1994). Modern sahne tasarımında artık *mekanik kusursuzluk*, yerini *yazılımsal etkileşime* bırakırken; izleyici, Yeşilçam'ın naif maketlerinden dijital evrenlerin hiper-gerçekliğine uzanan bu geniş spektrumda, teknolojinin sanatın ontolojik yapısını nasıl dönüştürdüğüne tanıklık etmektedir. Sonuç olarak, Türkiye örneğinde teknoloji; geçmişin mekanik mirasını reddetmek yerine, onu dijital bir ara yüzle yeniden kodlayarak yeni nesil bir *performans evreni* inşa etmiştir.

### Sonuç

Sahne sanatlarında dekor tasarımı, geleneksel illüzyondan dijital paradigmaya uzanan tarihsel serüveniyle, insanın anlatma arzusunun teknolojiyle kurduğu simbiyotik ilişkinin evrimsel bir haritasını sunmaktadır. Bu çalışma; Antik Yunan'dan geleneksel Türk tiyatrosuna, sessiz sinemanın devrimsel figürlerinden günümüzün akışkan sahnelerine uzanan estetik sürekliliğin, teknolojik araçlarla kurduğu ontolojik bağı ortaya koymuştur. Araştırma sonucunda elde edilen veriler göstermektedir ki; teknik araçlar radikal biçimde dönüşmüş olsa da sanatın özündeki anlam inşası sabit kalmış; teknoloji, bu ruhu mekânsal kısıtlamalardan özgürleştiren bir kaldıraç işlevi görmüştür.

Méliès'in stüdyosundaki boyalı bezlerden başlayan bu yolculuk, bugün "Sanal Prodüksiyon" *Virtual Production* sistemlerinde dijital birer veri akışına dönüşmüştür. Méliès'in tiyatro sahnesini kontrollü bir sinematografik mekâna dönüştürme becerisi, bugün gerçek zamanlı oyun motorları aracılığıyla oyuncuyu saran dinamik simülasyonların kavramsal atasını oluşturmaktadır. Benzer şekilde, Chaplin'in dekoru bedensel anlatıyla bütünleşen bir metafor kılması ve Keaton'ın mekanik düzenekleri aksiyonun aktif bir partneri konumuna yükseltmesi, günümüzün bilgisayar kontrollü akıllı sahne sistemlerinin kuramsal temelini teşkil etmektedir.

Türkiye örneğinde bu süreklilik, Yeşilçam Sinemasının kısıtlı imkânlarla ürettiği "mekanik illüzyon" geleneği ile modern dijitalleşme arasında özgün bir köprü kurmuştur. Yeşilçam'ın el yapımı maketleri ve optik hileleri bugünün yazılım derinliğinin yerel ve fiziksel öncülleridir. Bu *yoktan var eden* mekanik zekâ,

## MEKANİKTE YAZILIM'A: SAHNE TASARIMINDA YENİ NESİL YAKLAŞIMLAR

günümüzde İstanbul Şehir Tiyatroları gibi köklü kurumlarda yerini PLC tabanlı otomasyon sistemlerine bırakarak, geleneksel dekorun hantallığını algoritmik, bir hafifliğe ve kesinliğe taşımıştır (Nutku, 2015).

Böylece Edward T. Hall'un *proksemi* kavramıyla ifade ettiği beden-mekân ilişkisi, dijital düzlemde yeniden inşa edilerek sahnenin fiziksel sınırlarını eritmiş; izleyiciyi pasif bir tanıklıktan, katılımcı bir özne konumuna taşımıştır. Böylece dijital sahneleme uygulamaları yalnızca teknik bir modernleşme hamlesi değil; içeriğin, biçimin ve izleme kültürünün radikal bir yeniden inşasıdır. Geleceğin sahnesi, Chaplin'in bedensel samimiyeti ile yapay zekânın sınırsız görsel imkânlarının birleştiği bir *teknolojik şiirsellik* üzerine yükselecektir. Dekorun artık sadece bir fon değil, anlatının kendisi haline geldiği bu yeni dönem; tiyatronun organik sıcaklığı ile dijitalin olanaklarını sentezleyerek, sahne sanatlarını hem fiziksel bir eylem alanı hem de teknolojik bir hayal gücü platformu olarak ebedileştirmektedir.

### KAYNAKÇA

- Abisel, N. (1994). *Türk Sineması Üzerine Yazılar*. İmge Kitabevi.
- Altunoğlu, Ö. S. (2019). *Perspektif izdüşüm sistemlerine bilgisayar destekli çözümler ve 2.5 boyutlu animasyon uygulaması* [Yüksek lisans tezi]. Hacettepe Üniversitesi.
- Aydoğan, D., & Aydoğan, Ö. (2021). Pandemi Döneminde Tiyatro ve İstanbul'daki Özel Tiyatroların Dijital Açılımlarına Genel Bir Bakış. *Ordu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sosyal Bilimler Araştırmaları Dergisi*, 11(3), ss. 951-964. <https://dergipark.org.tr/tr/pub/odusobiad>
- Chaplin, C. (Yönetmen). (1936). *Modern times* [Film]. United Artists.
- Ercan, C., Levitas, M., Heuel, F., Ley, A., & Seven, F. (2020). *Map to Utopia: Karşılıklı etkileşim ve sanal gerçeklik platform tiyatrosu*. Başka Türden Canlılıklar.
- Ghalian, S. (2017). Tramping it out: Charlie Chaplin and the modern. *Rupkatha Journal on Interdisciplinary Studies in Humanities*, 9(2). <https://rupkatha.com/V9/n2/v9n219.pdf>
- Gökçek, Y. Z. (2022). Ay'a Seyahat'ten Dünya Savaşı Z'ye: Bilim kurgu filmlerinde vahşinin yüzyıllık inşası. *İnsan ve İnsan*, 9(32), ss. 111-124. <https://www.insanveinsan.org>
- Hall, E. T. (1966). *The Hidden Dimension*. Doubleday.
- Hatırlı, Y. (2022). *Dijitalleşen sahne sanatlarında anlatı formları* [Yüksek lisans tezi]. Uludağ Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

MEKANİKTE YAZILIM'A: SAHNE TASARIMINDA YENİ NESİL  
YAKLAŞIMLAR

<https://acikerisim.uludag.edu.tr/items/31c5f3c9-ab61-4433-a284-7630eb743948>

- Kanmaz, E. (2018). *Fantastik animasyon sinemasında “matte painting” tasarımı* [Sanatta yeterlik tezi]. Hacettepe Üniversitesi.
- Kara, E. (2018). *Sanatın dijitalleşmesi ve sahne sanatları üzerindeki etkileri*. Yeditepe Üniversitesi Yayınları.
- Keaton, B., & Cline, E. F. (Yönetmenler). (1922). *Day dreams* [Film]. Buster Keaton Productions.
- Kırel, S. (2010). *Kültürel Bir İnceleme Alanı Olarak Türk Sineması*. Kırmızı Kedi Yayınevi.
- Koçak, O. (2019). Sanal gerçeklik tiyatrosu: Yeni bir sanatsal deneyim olarak dijital tiyatro. *Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Dergisi*, 32(1), ss. 112-128.
- Méliès, G. (Yönetmen). (1902). *Le voyage dans la lune* [Film]. Star Film Company.
- Nutku, Ö. (2015). *Sahne Tasarımı ve Uygulaması*. Kabalcı Yayıncılık.
- Özgün, A., & Treske, A. (2021). Türkiye’de dijital film platformlarının sinema sektörüne etkileri. *İletişim Kuram ve Araştırma Dergisi*, 33, ss. 108-125.
- Özuygur, N. (2008). *Türk Sinemasında Görsel Efektlerin Tarihsel Gelişimi* [Yayımlanmamış çalışma].
- Robinson, D. (Yönetmen). (1969). *Buster Keaton* [Film]. Studio Vista.
- Rundell, J. (2014). *The Chaplin craze: Charlie Chaplin and the emergence of mass-amusement culture* [Doktora tezi]. University of York.
- Şener, S. (1983). *Dünden bugüne tiyatro düşüncesi*. Dost Kitabevi.
- Vardar, S., & Töle, H. M. (2022). “YouTube’da Nietzsche Üzerine Bir Kısa Film İzledim”: Dijital Karşılaşmalar Çağında Sinema Deneyimi. *SineFilozofi*. <https://dergipark.org.tr/tr/pub/sinefilozofi>
- Wang, Z. (2024). Scene Deconstruction and Plot Setting of a Silent Film. *Evolutionary Studies in Imaginative Culture*, 8(2), ss. 855–860.
- Zinderen, İ. E. (2012). *Türk sinemasında özel efekt uygulamaları* (Yüksek lisans tezi). Atatürk Üniversitesi.

**GÖRSEL KAYNAKÇA**

- Görsel 1.** Méliès, G. (1902). *Le voyage dans la lune* [Tanıtım fotoğrafı]. Star Film Company. Cinémathèque française, Wikimedia Commons.

## MEKANİKTE YAZILIM'A: SAHNE TASARIMINDA YENİ NESİL YAKLAŞIMLAR

- Görsel 2.** Jones, J. (2020). How Charlie Chaplin used groundbreaking visual effects to shoot the death-defying roller skate scene in *Modern Times* (1936). Open Culture. <https://www.openculture.com/2020/11/how-charlie-chaplin-used-groundbreaking-visual-effects-to-shoot-the-death-defying-roller-skate-scene-in-modern-times-1936.html>
- Görsel 3.** Jones, J. (2020). How Charlie Chaplin used groundbreaking visual effects to shoot the death-defying roller skate scene in *Modern Times* (1936). Open Culture. <https://www.openculture.com/2020/11/how-charlie-chaplin-used-groundbreaking-visual-effects-to-shoot-the-death-defying-roller-skate-scene-in-modern-times-1936.html>
- Görsel 4.** Lost in Time. (2023). The genius tricks behind 1920s movie stunts [Video]. YouTube. <https://youtu.be/nWJeWYnTMSY>
- Görsel 5.** DAC İstanbul. (2019). *Es Devlin'in tiyatro sahnesine yağmur yağdıran enstalasyonu*. <https://dacistanbul.com/es-devlinin-tiyatro-sahnesine-yagmur-yagdiran-enstalasyonu/>
- Görsel 6.** Dellinger, A. (2019). *Take the role of Hamlet's murdered father in a VR adaptation*. Engadget. <https://www.engadget.com/2019-01-25-hamlet-360-virtual-reality-play.html>



## PLATON VE ARİSTOTELES'İN SANAT KURAMLARI BAĞLAMINDA MÜZİK SANATINDA MİMESİS PROBLEMİ

Abdulvahap İlteber DURMUŞ\* ; Yıldırım Onur ERDİREN\*\*

Sorumlu yazar Corresponding Author: yoerdiren@nku.edu.tr

### Özet

"Platon ve Aristoteles'in Sanat Kuramları Bağlamında Müzik Sanatında Mimesis Problemi" isimli çalışmanın amacı müzik sanatının mimesis hususunda incelenmesidir. Platon ve Aristoteles'in sanat anlayışları Batı estetik düşüncesinin temelini oluşturmaktadır. Her ikisi de sanatın özünü *mimesis*, yani taklit veya temsil kavramlarına dayandırmaktadır. Dolayısıyla iki Antik Yunan filozofunun görüş farklılıkları üzerinden müzik sanatı *mimesis* bağlamında tartışılacaktır. Platon sanatın özünü taklitte görür. Ona göre sanat gerçekliğin dışına çıkmaktır. Hakiki özler, yani idealar yerine kopyayı kabul etmektir. İdeaların kopyası olan nesne sanat eserine konu olduğunda "yansımanın yansıması"na dönüşecek ve gerçeklikten uzaklaşacaktır. Platon'a göre sanatın ahlaki sorumluluğu da vardır. Sanatın görevi ruhu "iyi"ye yönlendirmektedir. Platon'un ideal devletinde sadece bilge ve erdemli yanlar taklit edilmelidir. Ekleme gerekir ki, son dönemlerinde Platon güzellik kavramının matematiksel temelleri bulunduğunu kabul etmiştir. Sayı ve sayılar arasındaki orantının müzikte, yani harmonide bulunduğunu; başka bir ifadeyle müziğin içerisindeki uyum ve harmoninin taklitten kaynaklanmadığını özünde savunmuştur. Aristoteles taklidi, şiir sanatı üzerinden üç farklı yönden ele alır: taklit araçları, taklit nesnelere ve taklit tarzları. Müzik sanatını da taklidin içerisinde görür. Müzik ona göre taklidin bir aracıdır. Ritmin, sözün ve melodinin diğer sanat dallarına nüfuz ettiğini, taklidi sağladığını savunur. Çalışmada karşılaştırmalı analiz yöntemi kullanılmış olup, Platon ve Aristoteles'in görüşleri analiz edilecektir. Önce sanat, sanat alanı, değer yargısı, güzel, estetik, sanat dünyası ve müzik sanatı kavramları açıklanıp sonra Platon'un ve Aristoteles'in görüşleri ortaya konup karşılaştırılmıştır. Müzik sanatı Platon'a ve Aristoteles'e göre mimesis olarak atfedilmişse de, görüşlerdeki noksanlıklar ve çelişkiler ortaya konulacaktır.

**Anahtar kelimeler:** Sanat, Güzellik, Estetik, Mimesis, Müzik.

\* Yüksek Lisans Öğrencisi, Tekirdağ Namık Kemal Üniversitesi, Fen Edebiyat Fakültesi, Sosyoloji Bölümü/Sosyoloji Anabilim Dalı, ORCID: 0009-0006-8872-4290, av.abdulvahapilteberdurmus@gmail.com

\*\*Dr. Öğr. Üyesi, Tekirdağ Namık Kemal Üniversitesi, Fen Edebiyat Fakültesi, Sosyoloji Bölümü/Sosyoloji Anabilim Dalı, ORCID: 0000-0001-7446-0454, yoerdiren@nku.edu.tr

# PLATON VE ARİSTOTELES'İN SANAT KURAMLARI BAĞLAMINDA MÜZİK SANATINDA MİMESİS PROBLEMİ

## THE PROBLEM OF MIMESIS IN THE ART OF MUSIC WITHIN THE CONTEXT OF PLATO AND ARISTOTLE'S THEORIES OF ART

### Abstract

The purpose of this study, titled "The Problem of Mimesis in the Art of Music within the Context of Plato and Aristotle's Theories of Art," is to examine the art of music in relation to the concept of mimesis. The artistic conceptions of Plato and Aristotle form the foundation of Western aesthetic thought. Both philosophers base the essence of art on the concepts of mimesis, namely imitation or representation. In this regard, the art of music is discussed within the framework of mimesis through the divergence of views between these two Ancient Greek philosophers. Plato perceives the essence of art as imitation. For him, art signifies a departure from reality; it is the acceptance of the copy instead of true essences, namely the Ideas (Forms). When an object, which is already a copy of the Ideas, becomes the subject of a work of art, it transforms into a "reflection of a reflection" and drifts further away from reality. According to Plato, art also carries a moral responsibility; its duty is to direct the soul toward "the good." In Plato's ideal state, only wise and virtuous aspects should be imitated. Furthermore, in his later periods, Plato acknowledged that the concept of *to kalon* has mathematical foundations. He essentially argued that the proportion between numbers is inherent in music – that is, in harmony – and that the internal order and harmony of music do not fundamentally originate from imitation. Aristotle approaches imitation through the art of poetry from three different perspectives: the means of imitation, the objects of imitation, and the modes of imitation. He also classifies the art of music within the scope of imitation. According to him, music is a medium of imitation. He contends that rhythm, language, and melody permeate other branches of art and facilitate the process of imitation. A comparative analysis method is employed in this study. In this study, the views of Plato and Aristotle are analyzed. First, the concepts of art, the field of art, value judgment, *to kalon*, aesthetics, the art world, and the art of music are elucidated, followed by a presentation and comparison of Plato's and Aristotle's perspectives. Although the art of music is attributed to mimesis by both Plato and Aristotle, the shortcomings and contradictions in their views are identified and presented.

**Keywords:** Art, *To kalon*, Aesthetics, Mimesis, Music.

### Giriş

Sanat felsefesinin en köklü tartışmalarından biri olan *mimesis* kavramı detaylı bir biçimde açıklanacak olsa da, bu kavram salt estetik bir terimden fazlasını ifade ettiğini vurgulamak gerekir. Bu kavramın sadece bir sanat felsefesi tartışması yönüyle değil, sanatın toplumun geçmişini, şimdisini ve geleceğini yansıttığını söylemek elzemdir. Başka bir ifadeyle Antik Yunan'dan bugünlere değin tartışılan *mimesis* kavramı, sanatın toplumdaki yerini ve kıymetini esas almaktadır (Ulusoy, 1993, s. 248). *Mimesis* kavramı toplumun tarihsel geçmişi ile bugünün şartlarını değerlendirilerek geleceğe dair bir köprü kurar.

## PLATON VE ARİSTOTELES'İN SANAT KURAMLARI BAĞLAMINDA MÜZİK SANATINDA MİMESİS PROBLEMİ

Müzik sanatı diğer sanatlardan soyut yapısı sebebiyle ayrılır. Resim ve heykel gibi görsel sanatların neyi taklit ettiği müzik sanatına nazaran daha belirgindir. Görsel sanatlar nesnesini görsel bir düzlemde taklit etmektedir. Müzikte ise ses aracılığıyla maddenin mekândan kurtulup idealleşmesi sağlanır (Hegel, 2019, s. 81-82). Bu sebeple müziğin özgün bir yapısı bulunmaktadır. Yine bu soyut yapısındaki farklılık zamansal manada da karşımıza çıkar. Şöyle ki müzik eserinden duyulan sesler bir başlarına eserin bütünlüğünü sağlayamazlar. Doğru zamanlarda duyulan seslerin tamamının birleşmesi müzik eserini oluşturacaktır (Ölçener, 2020, s. 136-200). Başka bir ifade ile müzik eseri zamansal manada da diğer sanatlara nazaran özgün ve soyutsal yapıya sahiptir. Ontolojik açıdan ise müzik sanatına dair, bir ses analizi mi yoksa anlamlandırılacak bir yapı mı olduğu konusunda belirsizlikler mevcuttur (Tunalı, 2002, s. 145-147). Neticeten müzik sanatının neyi taklit ettiği net bir biçimde ifade edilememektedir, günümüzde halen müzik sanatının neyi taklit ettiği tartışmaları sürmektedir.

Platon ve Aristoteles'e göre sanat sadece estetik bir haz aracı değil etik bir yönü de vardır. Grek düşüncesinde güzel, iyi ve doğrunun insanın tinsel evrimine katkı sağlayan değerlerdir. Platon ve Aristoteles'in sanat anlayışlarını müzik sanatı açısından kıyaslarken bu değerler göz önünde bulundurulacağından, bu değerlerin ışığında sanatın yansıtmadan çok toplumu ve ruhu geliştirip geliştirmeye çalışılacaktır. Başka bir ifadeyle bu çalışmada, iki düşünürün müzik sanatına yaklaşımları kıyaslanırken, *mimesis* kavramının ruhu ve toplumu geliştirmedeki işlevi bu temel değerler ışığında sorgulanacaktır. Sanat anlayışı; Platon'a göre idealardan kopuş ve hakikatten uzaklaşma iken Aristoteles'e göre taklit aracılığıyla öğrenme süreci yüksek bir haz alma kaynağıdır ve bu iki farklı görüş müzik sanatının estetik kavramında zıt temelleridir (Ulusoy, 1993, s. 247-248).

Çalışmada, müziğin sesleri kullanarak gerçekliği taklit edip etmediği sorusunu, sanatın hem ontolojik katmanları hem de sosyolojik açılardan analiz ederek cevaplandırılmaya çalışılmaktadır.

### Yöntem

Bu çalışma, müzik sanatındaki *mimesis*, Platon ve Aristoteles'in düşünceleri üzerinden açıklamayı hedefleyen nitel bir araştırma olarak oluşturulmuştur. Araştırmada, kütüphane araştırması literatür taraması yapılmıştır. Bu yöntem, araştırılması hedeflenen olgular hakkında bilgi içeren incelenmesine müteakip bütüncül biçimde yorumlanmasıdır.

Çalışma iki temel aşamadan oluşuyor. İlk aşamada, çalışmanın giriş kısmında bahsedilen "müziğin soyut yapısı" ve "ontolojik katmanlar" gibi temel kavramlar, her iki düşünürün fikirleriyle (idealar kuramı, *mimesis*, *katharsis* vb.) açıklanmaya çalışılmıştır. İkinci aşamada ise *mimesis* kavramının müzik açısından etik, pedagojik ve ontolojik manalarda karşılaştırmalı olarak tartışılmıştır.

Çalışmanın yöntemsel tutarlılığının sağlanması için, antik dönem görüşleri sadece tarihsel olarak işlenmemiştir. Erinç'in (2013) sosyolojik düşünceleri ve

## PLATON VE ARİSTOTELES'İN SANAT KURAMLARI BAĞLAMINDA MÜZİK SANATINDA MİMESİS PROBLEMİ

Tunalı'nın (2002) ontolojik düşünceleri harmanlanarak güncel bir şekilde yorumlanmıştır. Verilerin analizinde, araştırmanın temeli olan "*mimesis*'in müzik sanatındaki işlevi" sorunu işlenmiştir. Bu sayede iki farklı görüşün günümüz estetik anlayışına etkisi incelenmiştir. Bu metodolojik usul sayesinde de, *mimesis* kavramının müzik tarihindeki hem yanılısına hem de arınma işlevi bilimsel bir geçerlilikle açıklanabilmektedir.

### Sanat ve Sanatın Yapısı

Sanatın ne olduğu sorusu, insanlık tarihi kadar eskidir. Temelinde insanın birlikte yaşamasıyla gelişen bir saptama ve aktarma eylemi olarak tanımlanabilir. Sıtkı M. Erinç, sanatın bu işlevini, korkulan nesnelere sıradanlaştırmak ve gelecek nesillere bilgi aktarmak olarak açıklar; bu durum sanatı daha ilk adımda toplumsal bir paylaşım alanı haline getirir (Erinç, 2013, s. 9-10). Bu bağlamda sanat kavramı; toplumsal beğeniye yansıtıcı bir benzetmedir (*mimesis*). Bireyin çevresinden sürekli hayatına pratiklik ve duygu ile düşüncelerin somutlaştırma manasında icra edilme süreçleri üzerinden sanat kavramı şekillenir. Sanatın bu toplumsal niteliği, onu yalnızca bireysel bir beğeni nesnesi olmaktan çıkararak toplumun dünü, bugünü ve yarınıyla kurduğu kimliksel bağın büyük bir yansımaya dönüştürür. Bu hususta değinilmesi gerekir: "Aslında, Sanat diye bir şey yoktur. Yalnızca sanatçılar vardır" (Gombrich, 2019, s. 15).

Sanat yapıtı üzerinden sanatı Ersoy "özel bir çaba ve etkinlik sonucu ortaya çıkar." şeklinde tanımlar (Ersoy, 2016, s. 17). Bu çaba ve etkinlik ona göre sanatçının hayal gücünü kullanarak iç dünyasıyla dış dünya arasındaki zıtlıkların birbirine uydurulmasıdır. Bu uydurma ya da uzlaşma eylemi sonucu oluşan harmoniden sanat doğar (Ersoy, 2016, s. 18). Ona göre sanat, duyguların ve düşüncelerin imgelemesiyle oluşmaya başlamıştır ve insanla doğa arasında estetik ilişkidir. Bahsettiği ilişkide üç aşamadan bahseder. Birinci aşama doğayı algılamayı, ikinci aşamada algılananı biçimlendirmeyi ve final aşamasında biçimlendirilenleri farklı duygu ve heyecan vakıalarına uydurmayı içerir çünkü ona göre sanat bir düzenleme eylemidir. Sanatçı dış dünyadaki unsurları sentezler. Bu sentezlerin diğer bireylere ulaşmasıyla da sanat amacına ulaşır (Ersoy, 2016, s. 9-12). Sanatın amacı hususunda dinsel, duygusal, faydalı ve ulusal yönleri olduğunu; öğretici amacının faydalı yönünü, eğlendirici ve oyalayıcı yönünün duygusal yönünü, insanlar arasında iletişim sağlamasının faydalı yönünü ve töreleri yumuşatması ile arıtması özelliğinin faydalı yönünü belirtir. Neticeten sanat insan ile toplum arasında bir denge sağlar (Ersoy, 2016, s. 40-44). Sanatın amacı ve işlevleri hususunda eklemek gerekir ki Ersoy'a göre müzik sanatı diğer sanat dallarına nazaran insanı en şartlandırandır. Örneğin, Ortaçağ kilise müziği insanları pişmanlığa ve ölüm korkusu içinde yaşamaya şartlandırmış, marşlarla askeri bir inanç ve ya ölüm marşıyla keder, ilahilerle dini bir inanç, oyun havasıyla neşe vb. (Ersoy, 2016, s. 130-131).

Sanat olgusunun yapısal çözümlemesinde Sıtkı M. Erinç, sanatçı, sanat eseri ve alıcıdan oluşan üçlü bir sacayak modeli savunur. Bu modelde sanatçı ile alıcı arasındaki karşılıklı etkileşimler "sanat süreçlerini" oluşturur. Sanat eseri ise bu

## PLATON VE ARİSTOTELES'İN SANAT KURAMLARI BAĞLAMINDA MÜZİK SANATINDA MİMESİS PROBLEMİ

sistemin durağan ve değişmez bileşeni olarak merkezdedir. Erinç, sanatsal üretimleri taşıdıkları değer düzeyine göre kademeli bir ayrıma tabi tutar. Bu yaklaşımda, sanatsal niteliği henüz netleşmemiş ya da tartışmaya açık olan çalışmalar "ürün" olarak nitelendirilirler. Sanatsal değeri genel kabul görmüş olanlar ise bu yaklaşımda "eser" kategorisindedir. Evrensellik kazanarak zamanın ötesine geçen üretimleri ise "yapıt" kavramıyla diğerlerinden üstün görür. Bu açıdan Erinç'e göre, sanat sosyolojisi sanata bir "sanatbilim" perspektifiyle bakar. Sanat sosyolojisi odağını estetik değerlere değil toplumsal olgulara ve sanatın sosyal hayat içindeki işlevlerine alır. Başka bir ifade ile Erinç'e göre sanat eseri yorumlanmadan evvel sosyolojik değerlendirme yapılması gerekir (Erinç, 2013, s. 13- 16-112-114).

Çalışmanın anlaşılabilmesi için "sanat sosyolojisi'nin daha genişçe açıklanması gerekiyor. Sanat sosyolojisi, sanatsal üretimi salt estetik bir nesne olmaktan çıkararak; sanatçıyı, yapıtı ve alıcıyı sosyolojik birer veri olarak ele alan bir disiplindir (Erinç, 2013, s. 112). "Sanat fenomenine katılan, onun oluşmasına yardım eden insan, böyle toplumsal bir varlık olduğuna göre, onun ürettiği sanat yapıtı da toplumsal bir ürün olacaktır." (Ersoy, 2016, s. 53). Yine Ersoy'a göre sanat yapıtı toplumsal ürün olduğundan insanları birbirine bağlar. Çünkü sanat yapıtı okuyucuda ya da izleyicide zevk birliği oluşturur (Ersoy, 2016, s. 58). Sanat sosyolojisi tarihinde üç ana yaklaşım vardır. "nedensel yaklaşım'a göre sanat sosyal sebeplerin bir sonucudur. Bu yaklaşım Marksist kuramın kurucularınca benimsenmiştir. Karl Marx ve Friedrich Engels, sanatı toplum bilincinin ve ideolojik üstyapının önemli bir parçası olarak tanımlarlar. Marx ve Engels'a göre sanatsal üretim, toplumun maddi üretim güçlerinden sağlanan "altyapı" tarafından şekillenir. Bu nedenle sanat tarihi, ekonomik olgularla çok sıkı ilişki içerisindedir. Ancak Marx ve Engels, bu sıkı ilişkinin istisnalarının olabileceğini söyler. İstisnalardan; grek sanatının sanayileşmiş toplumlar için hala kabul edilmesi gibi estetiğin öznel yönünün bulunduğunu söylerler (Marx ve Engels, 1980, s. 7-8, s. 15, s. 48). Bu bağlamda onlara göre, sanatsal zevk ve tercihler bireylerin sınıflarına ve o sınıfların algılarıyla paralellik gösterir. Diğer yaklaşımlar da; "anlatımcı yaklaşım" sanatı kültürel olarak görür. "hikâye edici yaklaşım" ise her eserin üretimindeki özgün sosyal ve ekonomik koşullara odaklanır (Ulusoy, 1993, s. 253-255).

Modern dönemde ise sanat sosyolojisi açısından Pierre Bourdieu, sanat eserinin değerinin tek başına sanatçı tarafından değil, "sanat alanı" adı altında kollektif biçimde üretildiğini savunur. Bu alan; eleştirmenlerden galeri sahiplerine kadar pek çok aktörün oluşturduğu, kendi işleyiş yasaları olan bir yapıya sahiptir (Bourdieu, 2020, s. 392-393). Bourdieu ayrıca "saf estetik bakışın" toplumsal koşullardan bağımsız olmadığını, habitusa dayandığını ileri sürerek geleneksel estetiğin evrensellik iddialarını eleştirir. Ona göre "güzel" veya "sanat" olarak tanımlanan kavramlar, belirli bir tarihsel dönemde egemen, güç sahiplerinin, toplumsal grupların beğeni ve çıkarlarına göre değişmektedir (Bourdieu, 2020, s. 530-542).

## PLATON VE ARİSTOTELES'İN SANAT KURAMLARI BAĞLAMINDA MÜZİK SANATINDA MİMESİS PROBLEMİ

### Mimesis Kavramı

*Mimesis* kavramı, sanatın özünü anlamlandırmada kullanılan en temel ve tartışmalı terimdir. Kelime anlamı olarak "taklit", "benzetme" veya "temsil" anlamlarına gelen kelime, felsefi manası daha derindir (Ulusoy, 1993, s. 248). Antik Yunan dünyasında *mimesis*, sadece nesnenin kopyalanmasını değildir. Aynı zamanda eylemin, karakterin ve düzenin sanatsal ortamda yeniden oluşturulmasıdır. Mimesis kavramının bu imgeleme tarafı sanatın toplumu yansıması yönünü de göstermektedir.

*Mimesis* kavramına dair tartışmalar Platon ile başlar. Platon için mimesis, hakikatten uzaklaşmadır. Ona göre duyusal dünya zaten ideaların bir kopyasıdır; sanatçı ise bu kopyayı taklit ederek "yansımanın yansımaları" üretir (Platon, yak. MÖ 380/2010, s. 338). Tartışmanın devamı manasında Aristoteles için taklit, insanın doğuştan getirdiği bir öğrenme içgüdü ve bir haz kaynağıdır (Aristoteles, MÖ 4. yy/2017, s. 22). Grek estetiğinde ise *mimesis* aracılığıyla temsil sağlanır. Bu temsil sayesinde birey dış dünyayla bağ kurar ve tinsel temizliğe ulaşır (Tunalı, 1983, s. 98). Yeri gelmişken belirtmek gerekir ki her Yunan yurttaşının bir enstrüman çalması gerekmekte ve onlara göre müzik erdemini temelini oluşturmaktadır (Ersoy, 2016, s. 73).

Ersoy'a göre konularını gerçekten almayan sanat noksanıdır. Sanatçının doğadaki unsurlardan faydalanması gerekir. Aksi halde eser haz vermeyecek ve yapmacık bir hal alacaktır. Ona göre doğayı taklit amaç değilse de araçtır (Ersoy, 2016, s. 133). Ersoy'un hangi amaçlarla kullanılması gerektiğine dair görüşlerini bu çalışmanın "Sanat ve Sanatın Yapısı" başlığının ikinci paragrafında belirtmiştik.

Müzik sanatı söz konusu olduğunda *mimesis* tartışması daha zor bir hal alır. Görsel sanatların aksine müzik, somut nesnelere değil, insanın iç dünyasını taklit eder. Çalışmanın ilerleyen bölümlerinde detaylandırılacağı üzere müzik sanatı, mimesis'in en tartışmalı bölümünü oluşturmaktadır.

### Müzik Sanatının Yapısı ve Müzikte Taklit

Müzik sanatı, diğer sanat dallarından daha soyut ve karmaşık yapısıyla ayrılır. Müzik sanatında öz ve biçim arasındaki sınır belirsizdir (Ersoy, 2016, s. 130). Başka bir ifadeyle müziğin somut veya nesnel bir görünümü yoktur. Resim ve heykel gibi görsel sanatların neyi taklit ettiği müzik sanatına nazaran daha belirgindir. Görsel sanatlar nesnesini görsel bir düzlemde taklit etmektedir. Müzikte ise ses aracılığıyla maddenin mekândan kurtulup idealleşmesi sağlanır (Hegel, 1835/2019, s. 81-83). Bu sebeple müziğin özgün bir yapısı bulunmaktadır. Yine bu soyut yapısındaki farklılık zamansal manada da karşımıza çıkar. Şöyle ki müzik eserinden duyulan sesler bir başlarına eserin bütünlüğünü sağlayamazlar. Doğru zamanlarda duyulan seslerin tamamının birleşmesi müzik eserini oluşturacaktır (Ölçener, 2020, s. 135-136). Başka bir ifade ile müzik eseri zamansal anlamda da diğer sanatlara nazaran özgün ve soyutsal yapıya sahiptir. Müzikte dinleyici ile sanatçı arasında aracı olmadığından sanatçı doğrudan dinleyiciye ulaşabilir (Ersoy, 2016, s. 9). Diğer sanat alanlarında

## PLATON VE ARİSTOTELES'İN SANAT KURAMLARI BAĞLAMINDA MÜZİK SANATINDA MİMESİS PROBLEMİ

somut başka nesnelere kullanılması gerekir; ressam için çerçevesi, mimar için bina, şair için kelimeler. Ontolojik açıdan ise müzik sanatına dair, bir ses analizi mi yoksa anlamlandırılacak bir yapı mı olduğu konusunda belirsizlikler mevcuttur. Müzik sanatının kendine özgü bir ontolojik zemini vardır. İsmail Tunalı'nın Nicolai Hartmann'dan aktardığı tabakalar öğretisine göre bir müzik eseri, seslerden meydana gelen "real" tabaka ile bu seslerin üzerinde yükselen tinsel "irreal" tabakalardan oluşan bir bütündür. Müziğin real tabakası olan sesler, mimarideki taş veya odun misali eseri taşır. İrreal yapı ise müzikal temalar ve duyguların bulunduğu derinlik katmanlarından oluşur. Müzik eserini kavramak, tüm bu tabakaları bütün bir şekilde anlamaktır (Tunalı, 2002, s. 138-139). Öte yandan Roman Ingarden müziğin bu çok tabakalı yapısını reddeder. O müziği tamamen yönelimsel (intentional) ve ancak icra edildiği anla sınırlı zaman-üstü bir bütünlük olarak tanımlarlar (Akan, 2015, s. 71). Neticesi müzik sanatının neyi taklit ettiği net bir biçimde ifade edilememektedir.

Tüm bu açıklamalar ışığında iki önemli yapıtın, dünden bugüne, *mimesis* tartışmalarının temelini oluşturduğunu belirtmek gerekir. Platon *Devlet* adlı eserinde ideal bir toplum düzeni kurmaya çalışılırken, sanat ahlaki bir denetim mekanizmadır. Aristoteles *Poetika* ile Platon'a cevap vererek, taklidi bir öğrenme doğal iç güdüsü ve ruhsal bir arınma süreci olarak tanımlamıştır.

### Müzik Sanatına dair Platon'un Görüşleri

Platon'un sanat felsefesinde *mimesis* kavramı, basit bir beğeni meselesi olmanın çok ötesinde, varlığın hakikati ve toplumun ahlaki yapısıyla doğrudan alakalı bir konudur. Sanatı "Platonik" bir çerçevede kavrayabilmek için, öncelikle "idealar kuramı"nın sunduğu ontolojik sistemi anlamak gerekir. Bu kuramsal düzlemde, duyularımızla algıladığımız nesnelere dünyası asıl gerçeklik olan ideaların birer kopyasıdır. Sanatçı ise bu kopyaları taklit ederek hakikatten üç derece uzaklaşan bir "yansımanın yansıması"nı üretmiş olur (Platon, 2010, s. 338-341). Bu durum, sanatı özü itibarıyla gerçeğin saptırılması ve gölgelerle uğraşılması olarak konumlandırır.

Müzik sanatı, resim veya heykel gibi görsel sanatlara kıyasla çok daha soyut bir yapıya sahip olsa da Platon'un düşünce sisteminde *mimesis* sınırları içinde değerlendirilir. Müziğin bu taklitçi karakteri, sesler ve ritimler yoluyla insan karakterini veya çeşitli duyguları temsil etmesinden kaynaklanır. Ancak bu yapı, ruhun rasyonel tarafına dair değildir. Ruhun değişken ve denetimsiz yönlerine dair olduğu için Platon tarafından pedagojik yönü vardır (Ulusoy, 1993, s. 248). Birinci bölümde değinilen müziğin "maddeden kurtulup tinsel bir akışa dönüşmesi" hali, Platon'un perspektifinde ruhu eğitime gücü kadar onu haz duygusu ile baştan çıkarma tehlikesini de içerir.

Platon'un ideal devlet tasarımında müziğe yüklenen temel işlev, bireyin tinsel gelişimini sağlamak ve toplumsal nizamı korumaktır. Ona göre sanatın asıl görevi, ruhu "iyi"ye ve erdeme yöneltmektir. Bu nedenle *mimesis* eyleminin her türüne devlet içinde müsaade edilmez; yalnızca bilge, cesur ve ölçülü bireyler *mimesis* eylemi gerçekleştirebilecektir. (Platon, 2010, s. 86-94-120-121). Başka bir ifadeyle ona göre

## PLATON VE ARİSTOTELES'İN SANAT KURAMLARI BAĞLAMINDA MÜZİK SANATINDA MİMESİS PROBLEMİ

bilge, cesur ve ölçülü olmayan kimse sanat icra edemeyecektir. Sanat da *mimesis*dir. Bu kuraldan, müzikteki makam ve ritim tercihleri etkilenir. İnsanı gevşekliğe veya hüzne sürükleyen uyumsuz makamlar dışlanırken; disiplinli ruh halini, direnci ve dengeyi temsil eden Dor ve Phrygia gibi makamlar eğitimin vazgeçilmez unsurları kabul edilir (Tunalı, 1983, s. 93-94). Böylece müzik, duyuşsal bir haz aracı olmaktan çıkarılarak toplumun manevi yapısını biçimlendiren ahlaki bir denetim mekanizmasına dönüşür.

Platon'un geç dönem düşüncelerinde *mimesis* kavramının katı yapısı matematiksel bir estetik anlayışıyla esnemeye başlar. Güzelliğin matematiksel temellerine vurgu yapan bu perspektifte, sayı ve orantının müziğin özünü oluşturan "harmoni" kavramında somutlaştığı kabul edilir (Tunalı, 1983, s. 58-60). Bu bağlamda müzik, sadece dış dünyadaki karakterlerin duyuşsal bir taklidi değil, sayısal oranların ortaya çıkardığı nesnel bir uyumdur. Müziğin bu doğal düzeninin taklide dayanmadığı, aksine evrensel ve rasyonel bir matematiksel ilkeye dayandığı savunulur. Bu yüzden Platon'un müzik sanatı hakkındaki düşünceleri değişir. Çünkü artık *mimesis* kuramındaki "taklit hakikatten uzaklaştırır" eleştirisinin müzik açısından farklı bir boyutu vardır. Bu boyut müziğin güzelliğinin matematiksel bir yansıması sayesinde artmıştır.

Sonuç olarak Platon'un müzik sanatına yönelik düşünceleri, taklidin doğurduğu "gerçeklikten uzaklaşma" sorunu ile müziğin ruh üzerindeki sarsılmaz gücü arasında şekillenir. Müziğin soyut ve özgün yapısı, Platon'un bu çift yönlü yaklaşımında ona göre anlaşılır. Ona göre müzik, hem denetim altında tutulması gereken duyuşsal bir güç hem de ruhun matematiksel uyuma erişmesini sağlayan tinsel bir rehber olarak görülür. Platon'un bu kuramları ışığında, ele alınacak olan Aristoteles'in *mimesis*'i bir öğrenme ve haz kaynağı olarak yeniden tanımlayan yaklaşımıyla karşılaştırıldığında, Batı estetiğindeki temel sorunlar net bir biçimde ortaya koyacaktır.

### Müzik Sanatına Dair Aristoteles'in Görüşleri

Aristoteles, sanat kuramını *mimesis* kavramı üzerine kurarken, hocası Platon'un sanatı hakikatten uzaklaştıran bir yanılsama olarak gören görüşlerinden net bir biçimde ayrılır. Aristoteles için taklit, yalnızca sanatsal değil, insan doğasındaki en temel eğilimlerden biridir ve bireyin dünyayı anlama sürecindeki ilk basamaktır (Aristoteles, 2017, s. 22-23). Ona göre *mimesis*, dış dünyadaki nesnelere kopyalanması değildir. *Mimesis* ona göre insan eylemlerinin, duygularının ve karakter özelliklerinin sanat aracılığıyla yeniden yapılandırılması ve anlamlandırılmasıdır. Aristoteles'in bu "yapıcı taklit" anlayışı ona göre, müzik sanatına Platon'un görüşlerinden daha işlevsel ve bilişsel bir değerdedir. Bu durum, giriş bölümünde bahsettiğimiz müziğin soyut yapısının, Aristotelesçi düşüncede insanın ruhsal durumlarını yansıtan somut ve güçlü bir temsil aracına dönüşmesini sağlar (Ulusoy, 1993, s. 248).

## PLATON VE ARİSTOTELES'İN SANAT KURAMLARI BAĞLAMINDA MÜZİK SANATINDA MİMESİS PROBLEMİ

Aristoteles'in *Poetika* adlı eserinde taklidi; araçları, nesnelere ve tarzları bakımından üçe ayırır. Bu çerçevede müzik sanatını da bir "taklit aracı" olarak görür. Aristoteles'e göre müzik; ritim, söz ve melodi (harmoni) gibi unsurları kullanarak karakterleri ve tutkuları temsil eder. (Aristoteles, 2017, s. 11-13). Örneğin, flüt ve lir çalma gibi sanatlar ritim ve harmoniyi birleştirirken, dans sanatı sadece ritim yoluyla insan eylemlerini taklit edebilir. Yani müzik sayesinde diğer sanat dallarına etki edilerek, mesela şiir ve tragedya gibi, taklidin duygusal etkisi arttırılır. İsmail Tunalı'nın değindiği müziğin "real" (ses) tabakası da Aristoteles'in yaklaşımıyla insanın iç dünyasını dışa vuran bir temsildir (Tunalı, 2002, s. 138).

Aristoteles'e göre müziğin mimesis yoluyla bireylerin üzerinde bıraktığı etki, onun eğitici ve etik yönünü arttırır. Ritim ve melodi aracılığıyla müzik; öfke, cesaret, ölçülülük veya bunların zıttı olan duyguları uyandıran durumları taklit edebilir. Dinleyici, müzikal yapıdaki ritim ve melodi ile duygusal bir bağ kurduğunda, temsil edilen karakteri çağrıştıran, benzeyen duygu durumuna geçer (Tunalı, 1983, s. 98, s. 115). Ancak bu durum, Platon'un iddia ettiği gibi toplumsal bir sorun değil; aksine bir "arınma" (katharsis)dır. Müzik aracılığıyla deneyimlenen bu taklit edilmiş duygular, ruhun aşırılıklarından arınmasını ve sağlıklı bir dengeye (ölçülülüğe) ulaşmasını sağlar. Bu nedenle müzik, Aristoteles'te hem bir terbiye aracı hem de entelektüel haz sunan bir sanat biçimidir (Ulusoy, 1993, s. 247-248).

Sonuç olarak, Aristoteles'e göre müzikte taklit bir kusur değildir. Taklit, doğaya uyum sağlama ve insanın özünü anlama çabasıdır. *Mimesis* kavramı müzik hususunda; ritmin, sözün ve melodinin bireylerin birbirine yansıttığı bir süreçtir. Aristoteles mimesis'e dair "yansımının yansımaları" şeklindeki eleştirileri kabul etmez. *Mimesis* ona göre, insanın yaratıcılığını arttıran ve dünyayı sanat yoluyla algılamasını sağlayan bir eylemdir. Platon ve Aristoteles müziğe dair görüşlerinin karşılaştırılmasında, müziğin "hakikatten bir kopuş mu" yoksa "hakikati tamamlayan bir unsur mu" tartışılmasında, Aristoteles'in görüşlerini açıklamaktadır.

### Mimesis Kavramı Bağlamında Platon ve Aristoteles'in Müzik Sanatı Görüşlerinin Kıyaslanması

Platon ve Aristoteles'in *mimesis* kavramına dair müzik anlayışları, Batı estetik düşüncesinin müzik sanatındaki temel tartışmasıdır. Her iki düşünür de müziğin insan ruhu üzerinde etkisi olduğunda uzlaşsa da; bu etkinin kaynağı, mahiyeti ve toplumsal işlevi hususunda birbirine zıt görüşlere sahiptirler. Bu temel karşıt görüşler, *mimesis*'in ontolojik yapısına dair yaptıkları farklı değerlendirmelerden anlaşılıyor. Platon için taklit, insanı asıl gerçeklik olan idealar dünyasından uzaklaştıran ve "kopyanın kopyasını" üreten yanıltıcı bir eylemdir. Aristoteles içinse taklit, doğayı tamamlayan, bireye öğreticilik sağlayan ve haz veren bir eylemdir. Aristoteles'e göre taklit sayesinde birey dış dünya ile bir bağ kurar (Aristoteles, 2017, s. 9-21).

Müziğin etik ve pedagojik fonksiyonları açısından yapılan bir kıyaslama yapılırsa, Platon'un "denetleyici" tavrı ile Aristoteles'in "iyileştirici" yaklaşımını

## PLATON VE ARİSTOTELES'İN SANAT KURAMLARI BAĞLAMINDA MÜZİK SANATINDA MİMESİS PROBLEMİ

çatışır. Çalışmada değinilen müziğin tinsel ve soyut yapısı, Platon'a göre ruhun matematiksel ölçüsünü bozabilecek bir tehdittir. Bu tehditten sebep Platon, ideal toplum düzeninde müziğin ahlaki açıdan denetlenmesini savunur. Disiplini ve ölçülülüğü temsil eden Dor ve Phrygia makamları dışındaki makamları devletten dışlar (Tunalı, 1983, s. 93-94, s. 115). Çünkü bu makamlar faydalıdır. Aristoteles ise müziği, hem bir eğitim aracı olarak hem de ruhsal bir rahatlama ve arınma süreci olan "katharsis" olarak görür. Aristoteles'e göre müzik, ruhu aşırı ve dengesiz duygulardan arındırarak onu bir dengeye ulaştırır (Ulusoy, 1993, s. 248). Bu çerçevede; Platon'a müzik duygusal olarak tehlikeli olduğundan dışlanması gerekir. Aristoteles'e göre ise müzik sayesinde duygular hisseden birey tecrübeler kazanır ve bu sayede de ruh huzura kavuşur.

*Mimesis* kavramının eylemi açısından iki filozof arasında önemli bir metodolojik fark vardır. Aristoteles için müzik; ritim, söz ve melodi aracılığıyla bireyleri temsil eden işlevsel bir "araç"tır (Aristoteles, 2017, s. 11-12). Platon'da ise müziğin taklitçi yapısı, özellikle geç dönem düşüncelerinde, matematiksel bir algı kazanarak *mimesis*'in duygudan öte olduğunu savunur. Yani Platon harmoniyi sayısal oranlara dayandırır. Bu sebeple ona göre müzik, geç dönem düşüncelerindeki matematiksel algı ile, artık evrensel ve ölçülebilir niteliktedir (Tunalı, 1983, s. 59-61). Yani Platon, müziğin özündeki matematiksel harmoniyi benimsemesiyle evvelden yaptığı *mimesis* eleştirisini reddeder. Aristoteles ise müziğin duygusal ve temsilci gücü sayesinde insanın yaratıcılığının ve doğayı anlama becerisinin güçlendiğini söyler.

Sonuç olarak Platon ve Aristoteles arasındaki bu kuramsal kıyaslama, müziğin "hakikatten bir sapma mı" yoksa "hakikate ulaşmanın tinsel bir yolu mu" olduğu tartışmasını ortaya çıkartıyor. Platon müziği toplumsal düzeni koruyan ve denetlenmesi gereken bir olgu olarak görürken; Aristoteles müziği ruhun özünü ortaya çıkaran pedagojik bir araç olarak görür. Birinci bölümde tartışılan "müziğin neyi taklit ettiği" sorusu, bu iki önemli ismin görüşleri harmanlandığında; taklidin hem yanılğı barındırdığından bir risk hem de arındırıcı yönü bulunan bir olgu olduğu anlaşılmaktadır. Bu temel tartışma yani bu kuramsal kıyaslama sebebiyle, çalışmanın sonuç bölümünde modern estetik anlayışındaki *mimesis* sorunu ele alınacaktır.

### SONUÇ

"Platon ve Aristoteles'in Sanat Kuramları Bağlamında Müzik Sanatında Mimesis Problemi" adlı bu çalışma, müzik sanatının sadece duygusal bir haz objesi olmadığını; aksine insan ruhu, etik değerler ve toplumsal yapı üzerinde önemli bir işleve sahip olduğunu ortaya koymaya çalışmaktadır. Araştırmada *mimesis* kavramının, sadece bir "taklit" eylemi olmadığı, sanatın ahlakla ve insanın dünyayı anlamlandırması ile alakalı olduğu açıklanmıştır.

Platon'un müzik sanatına dair görüşleri, *mimesis*'in ontolojik riskler barındırdığı ve müzik sanatının etik yönünün önemi şeklindedir. Platon sanatı "ideaların bir kopyası" olarak görüp hakikatten uzaklaştırır. Bu görüşlerinin temelinde bireyin ve toplumun tinsel bütünlüğünü koruma kaygısı bulunmaktadır.

## PLATON VE ARİSTOTELES'İN SANAT KURAMLARI BAĞLAMINDA MÜZİK SANATINDA MİMESİS PROBLEMİ

Geç dönemde ise bu düşünceleri değiştirir. Çalışmada yer alan Platon'un geç döneminde müziği matematiksel bir harmoni ve sayısal düzen olarak görmesi, *mimesis*'in sadece duyusal bir yanılsama yani bir taklit olmadığını kanıtlar. Bu görüşle müzik dış dünyanın taklit edilmesi değil sistemi ve kuralları olan evrensel bir olgudur.

Aristoteles ise *mimesis* kavramını, Platon'un denetlenmesi gereken tehlikeli ve aldatıcı yapısını reddeder. Aristoteles'e göre müzik, insan doğasında bulunan taklit eğilimidir. Ritim ve melodi aracılığıyla müzik karakterleri ve eylemleri temsil eder. Ona göre "Katharsis" (arınma) yoluyla da ruhun aşırılıklardan temizlenmesi ve dengeye kavuşması sağlanır. Bu bakış açısı müziğin bir taklit olmadığını savunmaktadır. Müzik bu görüşe göre insanın kendisini, toplumsal ilişkilerini ve tinsel yönünü barındıran bir süreçtir.

Platon ve Aristoteles'in başlattığı *mimesis* tartışması günümüzde hala devam etmektedir. Müzik sanatının *mimesis* ile olan ilişkisi, her iki düşünürün görüşleri sentezlendiğinde çift yönlü bir nitelik kazanmaktadır. Müzik, Platon'a göre ruhu mantıktan saptırabilecek tehlikeli etkisi olan yönünün yanında Aristoteles'e göre insanın bilişsel ve ruhsal gelişimini sağlayan bir öğrenme aracı yönüne sahiptir.

Çalışmanın başında da bahsedildiği üzere "müziğin neyi taklit ettiği" sorusuna çalışmanın neticesinde verilebilecek yanıtlar şunlar olacaktır: müzik insanların karakterlerini taklit edebilir, müzik insanların duygusal durumlarını taklit edebilir. Ama aynı zamanda müzik taklit ederken evrensel bir sayısal sisteme de sahiptir. Bu sistemli taklit eylemi tarihsel süreçlerin ve toplumsal yapıların yansımalarını barındırmaktadır.

### KAYNAKÇA

- Akan, N. (2015). Sanat ve müzik ontolojisi. *İnönü Üniversitesi Kültür ve Sanat Dergisi*, 1(2), 61-72.
- Aristoteles. (2018). *Poetika: Şiir sanatı üzerine* (A. Çokona ve Ö. Aygün, Çev.). Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları. (Orijinal eser yak. MÖ 335 yılında yayımlanmıştır).
- Bourdieu, P. (2020). *Sanatın kuralları: Yazınsal alanın oluşumu ve yapısı* (I. Ergüden, Çev.). Alfa Yayınları. (Orijinal eser 1992 yılında yayımlanmıştır).
- Eco, U. (2009). *Ortaçağ estetiğinde sanat ve güzellik* (K. Atakay, Çev.). Can Yayınları. (Orijinal eser 1987 yılında yayımlanmıştır).
- Engels, F. ve Marx, K. (1980). *Sanat ve edebiyat üzerine* (M. Belge, Çev.). Birikim Yayınları.
- Erinç, S. M. (2013). *Sanat sosyolojisine giriş*. Ütopya Yayınevi.
- Ersoy, A. (2016). *Sanat kavramlarına giriş*. Hayalperest Yayınevi.
- Hegel, G. W. F. (2018). *Estetik: Genel sanat üzerine dersler* (T. Altuğ ve H. Hünler, Çev. ve Der.). Kırmızı Kedi Yayınevi.

**PLATON VE ARİSTOTELES'İN SANAT KURAMLARI BAĞLAMINDA MÜZİK  
SANATINDA MİMESİS PROBLEMİ**

- Heidegger, M. (2011). *Sanat eserinin kökeni* (F. Tepebaşılı, Çev.). De Ki Yayınları. (Orijinal eser 1950 yılında yayımlanmıştır).
- Gombrich, E. H. (2020). *Sanatın öyküsü* (E. Erduran ve Ö. Erduran). Remzi Kitabevi.
- Kuçuradi, İ. (1979). *Sanata felsefeyle bakmak*. Ayraç Yayınevi.
- Ölçener, D. (2020). *Estetik zihin*. Artikel Akademi.
- Platon. (2010). *Devlet* (S. Eyüboğlu & M. A. Cimcoz, Çev.). Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları. (Orijinal eser yak. MÖ 375 yılında yayımlanmıştır).
- Tunalı, İ. (1983). *Grek estetik'i: Güzellik felsefesi - sanat felsefesi*. Remzi Kitabevi.
- Tunalı, İ. (1998). *Estetik*. Remzi Kitabevi.
- Tunalı, İ. (2002). *Sanat ontolojisi*. İnkılap Kitabevi.
- Ulusoy, D. (1993). Sanat sosyolojisinde temel yaklaşımlar. *Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi*, 10(1), 247-259.
- Ülker, Ö. (2010). *Sanat sosyolojisine giriş: Kavramlar, yaklaşımlar ve temel ayırmalar* [Yüksek lisans tezi, Uludağ Üniversitesi]



## GÖRSEL HİYERARŞİNİN ALGISAL DİNAMİKLERİ: M. C. ESCHER BASKILARI ÜZERİNE GRAFİK TASARIM ANALİZİ<sup>1</sup>

**Göknur SÖZÜNERİ\***

Sorumlu yazar *Corresponding Author*: [goknursozuneri@gmail.com](mailto:goknursozuneri@gmail.com)

### Özet

Bu çalışma, M. C. Escher'in baskı çalışmalarını grafik tasarım ilkeleri doğrultusunda inceleyerek söz konusu yapıtların görsel hiyerarşi ve algısal yapı açısından nasıl kurgulandığını ortaya koymayı amaçlamaktadır. Matematik, geometri ve algı ilişkisini özgün bir yaklaşımla ele alan Escher, baskılarında figür-zemin ilişkisi, tekrar, simetri, modüler düzen ve perspektif kurguları aracılığıyla izleyicinin görsel algısını sürekli biçimde yeniden yapılandırmaktadır. Bu yönüyle sanatçının üretimi, yalnızca estetik bir ifade alanı değil, aynı zamanda grafik tasarım disiplini açısından çözümlenebilir sistematik bir görsel organizasyon modeli sunmaktadır. Araştırmada nitel yöntem benimsenmiş; seçili baskılar görsel analiz tekniğiyle değerlendirilmiştir. Analiz sürecinde kompozisyon düzeni, görsel hiyerarşinin kurulumu, odak noktalarının belirlenişi, ritim ve tekrar ilişkileri, ölçek farklılıkları ile yönlendirici görsel akış unsurları incelenmiştir. Ayrıca figür-zemin dönüşümleri ve mekânsal yanılsamalar üzerinden algısal süreklilik ve kırılma noktaları değerlendirilmiştir. Elde edilen bulgular, Escher'in baskılarında görsel hiyerarşinin yalnızca biçimsel bir düzenleme aracı olmadığını, izleyicinin algısal deneyimini yapılandıran temel bir organizasyon ilkesi olarak işlediğini göstermektedir. Görsel öğeler arasındaki hiyerarşik yapı, dikkatin belirli odaklara yönlendirilmesini sağlarken eşzamanlı olarak çok katmanlı, devingen ve etkileşimli bir algı süreci üretmektedir. Bu bağlamda çalışma, Escher'in üretimini grafik tasarım, görsel iletişim ve algı kuramı perspektifinden yeniden değerlendirmeyi ve disiplinlerarası bir çözümleme modeli önermeyi hedeflemektedir.

**Anahtar Kelimeler:** M. C. Escher, Görsel Hiyerarşi, Grafik Tasarım, Görsel Algı.

<sup>1</sup> Bu çalışma, 7. Uluslararası Sanat ve Estetik Sempozyumu'nda bildiri özeti olarak sunulmuştur.

\* Dr. Öğr. Üyesi, İstanbul Kültür Üniversitesi, Sanat ve Tasarım Fakültesi, Çizgi Film ve Animasyon Bölümü, ORCID: 0000-0002-2927-9768, [goknursozuneri@gmail.com](mailto:goknursozuneri@gmail.com)

PERCEPTUAL DYNAMICS OF VISUAL HIERARCHY: A GRAPHIC DESIGN  
ANALYSIS OF M. C. ESCHER'S PRINTS

**Abstract**

This study aims to examine M. C. Escher's print works within the framework of graphic design principles and to reveal how these works are constructed in terms of visual hierarchy and perceptual structure. Addressing the relationship between mathematics, geometry, and perception through a distinctive approach, Escher continuously reconstructs the viewer's visual perception through figure-ground relationships, repetition, symmetry, modular order, and perspectival constructions in his prints. In this respect, his production constitutes not only an aesthetic field of expression but also a systematic model of visual organization that can be analyzed from the perspective of graphic design discipline. The study adopts a qualitative research method, and selected prints are evaluated through visual analysis. The analysis process focuses on compositional structure, the construction of visual hierarchy, the determination of focal points, rhythm and repetition relations, scale variations, and guiding visual flow elements. In addition, perceptual continuity and points of disruption are examined through figure-ground transformations and spatial illusions. The findings indicate that visual hierarchy in Escher's prints functions not merely as a formal arrangement tool, but as a fundamental organizational principle that structures the viewer's perceptual experience. The hierarchical relationships among visual elements direct attention toward specific focal points while simultaneously producing a multilayered, dynamic, and interactive perceptual process. In this context, the study aims to reassess Escher's work from the perspectives of graphic design, visual communication, and perception theory, and to propose an interdisciplinary model of analysis.

**Keywords:** M. C. Escher, Visual Hierarchy, Graphic Design, Visual Perception

**Giriş**

Görsel iletişim tasarımında görsel hiyerarşi, kompozisyon içindeki öğelerin algısal öncelik sırasını belirleyerek izleyicinin dikkatini yönlendiren ve anlamlandırma sürecini yapılandıran temel bir tasarım ilkesidir. Hiyerarşik düzen; ölçek, kontrast, yön, ritim, tekrar ve boşluk gibi biçimsel değişkenler aracılığıyla kurulur ve görsel alanın okunabilirliğini doğrudan etkiler (Lupton & Phillips, 2015; Lidwell vd., 2010). Bu bağlamda hiyerarşi yalnızca estetik bir düzenleme değil, aynı zamanda algısal bir organizasyon stratejisidir.

Algısal yapı kavramı büyük ölçüde Gestalt psikolojisine dayanmaktadır. Bu yaklaşım, görsel algının parçaların toplamından ziyade bütünsel örüntüler üzerinden işlediğini savunur (Arnheim, 2024; Wertheimer & King, 2007; Koffka, 2014). Dolayısıyla görsel hiyerarşi ile algısal yapı arasında çift yönlü bir ilişki söz konusudur: hiyerarşik düzen algıyı yönlendirirken, algısal eğilimler de hiyerarşinin kurulma biçimini belirler. Bu durum, algının pasif değil aktif bir yapılandırma süreci olduğunu ortaya koyan bilişsel yaklaşımlarla örtüşmektedir (Palmer, 1999; Gregory, 1997).

M. C. Escher'in üretimleri, sanat ile matematik arasındaki sınırları bulanıklaştıran ve görsel algının yapısal işleyişini sorgulayan özgün örnekler olarak disiplinlerarası literatürde önemli bir yer tutmaktadır. Özellikle tessellation,

## GÖRSEL HİYERARŞİNİN ALGISAL DİNAMİKLERİ: M. C. ESCHER BASKILARI ÜZERİNE GRAFİK TASARIM ANALİZİ

dönüşüm sistemleri ve imkânsız mekân kurguları, yalnızca estetik değil; aynı zamanda algısal yanılma ve bilişsel çözümleme süreçlerini tetikleyen yapılar olarak değerlendirilmektedir (Schattschneider, 1990; Ernst, 2007). Bu yönüyle Escher'in üretimleri, matematiksel düzen ile algısal belirsizlik arasındaki ilişkiyi görünür kılan görsel sistemler olarak öne çıkar (Schattschneider, 1990).

Görsel algı alanındaki çalışmalar, algının fiziksel uyarıcıların ötesinde zihinsel organizasyon ve yorumlama süreçleriyle şekillendiğini ortaya koymaktadır (Palmer, 1999). Görme sürecinin biyolojik temelleri ile estetik deneyim arasındaki ilişki ise görsel sanatların algısal sistem üzerindeki etkisini açıklayan önemli bir çerçeve sunar (Livingstone, 2002). Bu bağlamda görsel deneyim, yalnızca estetik değil aynı zamanda bilişsel bir süreç olarak ele alınmaktadır (Livingstone, 2002; Gregory, 1997).

Grafik tasarım bağlamında görsel hiyerarşi, izleyici dikkatini yönlendiren bilişsel bir strateji olarak işlev görür. Tipografik düzen, boşluk kullanımı ve görsel ağırlık gibi unsurlar, izleyicinin bakış rotasını belirleyen temel faktörlerdir. Tasarımın görünür yüzeyinde yer almayan ancak yapıyı belirleyen sistematik ilişkiler, algısal okuma sürecinde belirleyici rol oynar (Samara, 2007). Bu bağlamda grid sistemleri ve tipografik düzen ilkeleri, görsel alanın okunabilirliğini artıran temel organizasyon araçlarıdır (Elam, 2007).

Görsel iletişim alanındaki kuramsal yaklaşımlar, görsellerin yalnızca temsil edici değil, aynı zamanda anlam üreten yapılar olduğunu ortaya koymaktadır. Görsellerin dil benzeri yapılar üzerinden organize olduğu ve çok katmanlı anlam üretim süreçleri içerdiği belirtilmektedir (Kress & van Leeuwen, 2006). Bu yaklaşım, Escher'in çalışmalarında görülen tekrar ve dönüşüm ilişkilerinin yalnızca biçimsel değil, aynı zamanda anlamsal bir yapı kurduğunu göstermektedir.

Escher'in kompozisyonları, görsel hiyerarşinin sabit ve yönlendirici bir sistem olmaktan çıkarak dinamik bir yapıya dönüştüğünü ortaya koymaktadır. Çoklu bakış açıları, yönsel çelişkiler ve sonsuz döngüler, izleyicinin sabit bir odak noktası oluşturmasını engelleyerek algıyı sürekli hareket hâlinde tutar (Schattschneider, 1990). Bu bağlamda Escher'in görsel sistemleri, algısal dengeyi bozarak izleyiciyi aktif bir yorumlayıcı konumuna yerleştiren yapılar olarak değerlendirilebilir (Gregory, 1997).

Tipografi ve görsel düzen ilişkisi açısından harf formu, ritim ve tekrar gibi unsurların da algısal yönlendirme üzerinde etkili olduğu görülmektedir. Tipografik düzen, yalnızca okunabilirlik değil aynı zamanda anlam ve vurgu üretimi açısından kritik bir rol oynar (Lupton, 2010). Bu durum, görsel sistemler ile tipografik yapı arasında kavramsal bir süreklilik olduğunu göstermektedir.

Literatür genel olarak değerlendirildiğinde, Escher üzerine yapılan çalışmaların çoğunlukla sanat tarihi ve matematik odaklı olduğu, grafik tasarım ve görsel hiyerarşi bağlamındaki analizlerin ise sınırlı kaldığı görülmektedir. Bu durum, Escher'in üretimlerinin grafik tasarım disiplini içerisinde yeniden ele alınmasını gerekli kılmaktadır. Bu yönüyle çalışma, görsel algı ile tasarım arasındaki ilişkiyi

## GÖRSEL HİYERARŞİNİN ALGISAL DİNAMİKLERİ: M. C. ESCHER BASKILARI ÜZERİNE GRAFİK TASARIM ANALİZİ

disiplinlerarası bir çerçevede inceleyerek literatürdeki boşluğu doldurmayı amaçlamaktadır (Elam, 2007; Palmer, 1999).

### Araştırma Modeli

Bu araştırmada nitel araştırma modeli benimsenmiştir. Nitel yaklaşım, sanat ve tasarım alanında görsel ve kavramsal üretimlerin derinlemesine incelenmesine olanak tanınması nedeniyle tercih edilmiştir. Nitel araştırma, olguları doğal bağlamı içinde anlamlandırmayı ve yorumlamayı amaçlayan bir yöntemdir (Creswell, 2014; Denzin & Lincoln, 2018). Bu çalışma, M. C. Escher'in seçili baskılarında görsel hiyerarşinin algısal yapıyı nasıl biçimlendirdiğini inceleyen betimleyici ve yorumlayıcı bir tasarıma sahiptir.

Araştırma, görsel analiz yöntemine dayanmaktadır. Görsel analiz, bir eserin biçimsel yapısını, kompozisyon düzenini ve algısal yönlendirme stratejilerini sistematik biçimde inceleyen bir yaklaşımdır. Arnheim'e göre (2024) görsel çözümleme, yalnızca estetik bir değerlendirme değil; görsel kuvvetlerin ve dengelerin algısal etkisini ortaya koyan yapısal bir incelemedir. Bu bağlamda görsel analiz, sanat eserlerinin anlam üretim süreçlerini çözümlemede etkili bir yöntem olarak değerlendirilmektedir (Rose, 2016).

Bu doğrultuda çalışma, Escher'in figür-zemin dönüşümü, perspektif yanılması ve geometrik tekrar sistemleri bakımından temsil gücü yüksek baskılarını kapsamaktadır. Amaçlı örnekleme yöntemi kullanılmıştır; örneklem seçimi, görsel hiyerarşi bağlamında analitik potansiyel taşıyan eserlerle sınırlandırılmıştır (Patton, 2002). Amaçlı örnekleme, bilgi açısından zengin durumların belirli ölçütler doğrultusunda seçilmesine olanak tanıyan bir yöntemdir (Creswell, 2014).

### Veri Toplama ve Analiz Süreci

Veriler, M. C. Escher'in seçili baskılarına ait görseller ile konuya ilişkin kuramsal literatür ve dijital arşiv kaynakları üzerinden elde edilmiştir. Analiz süreci iki temel aşamada yürütülmüştür: biçimsel analiz ve algısal analiz.

Bu araştırmada incelenen M. C. Escher'e ait baskıların seçimi, görsel hiyerarşi ve algısal yapı arasındaki ilişkiyi farklı biçimsel stratejiler üzerinden analiz edebilmek amacıyla gerçekleştirilmiştir. Bu doğrultuda seçilen "Relativity" (1953), "Day and Night" (1938), "Drawing Hands" (1948) ve "Ascending and Descending" (1960) adlı eserler; çoklu perspektif kullanımı, figür-zemin dönüşümü, döngüsel yapı kurgusu ve yönsel çelişki gibi temel görsel organizasyon özelliklerini belirgin biçimde içermeleri nedeniyle tercih edilmiştir. "Relativity" ve "Ascending and Descending" eserleri, mekânsal yönelim ve yerçekimi algısını kırarak görsel hiyerarşinin sabit bir düzen olmaktan çıkarak çoğul ve değişken bir yapıya dönüştüğünü göstermektedir. "Drawing Hands" adlı çalışma, üretim sürecini kendi içinde döngüsel bir yapıya dönüştürerek figür-zemin ilişkisini kavramsal bir düzleme taşımakta; "Day and Night" ise pozitif-negatif alan ilişkisi üzerinden görsel süreklilik ve dönüşüm kavramlarını ortaya koymaktadır. Bu eserler, hem biçimsel analiz hem de algısal

## GÖRSEL HİYERARŞİNİN ALGISAL DİNAMİKLERİ: M. C. ESCHER BASKILARI ÜZERİNE GRAFİK TASARIM ANALİZİ

çözümleme açısından yüksek temsil gücü taşımaları nedeniyle örneklem kapsamına dahil edilmiş ve çalışmanın kuramsal çerçevesi ile doğrudan ilişki kuracak şekilde seçilmiştir.

Biçimsel analiz aşamasında eserlerin kompozisyon yapısı, görsel hiyerarşi düzeni, figür-zemin ilişkisi, ritmik tekrar ve simetri yapıları ile ölçek ve perspektif kurgusu incelenmiştir. Bu süreçte görsel alanın nasıl yapılandırıldığı; kontrast, denge ve yönsel akış gibi temel tasarım unsurları üzerinden değerlendirilmiştir. Özellikle görsel ağırlık ve denge kavramları Arnheim'in (2024) algısal kuvvet kuramı çerçevesinde ele alınmış, tasarım elemanlarının organizasyonu ise temel tasarım ilkeleri bağlamında incelenmiştir (Lidwell, vd., 2010; Elam, 2007).

Algısal analiz aşamasında ise eserler Gestalt ilkeleri doğrultusunda değerlendirilmiştir. Bütünlük, yakınlık ve süreklilik prensiplerinin görsel düzen üzerindeki etkisi incelenmiş (Koffka, 2014; Wertheimer & King, 2007); kontrast ve yön ipuçlarının izleyici dikkatini nasıl yönlendirdiği Ware'in (2012) görsel dikkat kuramı bağlamında ele alınmıştır. Ayrıca görsel algının bilişsel süreçlerle ilişkisi Palmer'ın (1999) yaklaşımı doğrultusunda değerlendirilmiş; figür-zemin ilişkisi ve algısal organizasyon, görsel anlam üretimi bağlamında analiz edilmiştir (Kress & van Leeuwen, 2006).

Bu doğrultuda incelenen Escher baskıları, görsel algı, figür-zemin ilişkisi, sonsuzluk kavramı ve geometrik tekrar gibi temel tasarım ilkelerini belirgin biçimde ortaya koyan örnekler arasından seçilmiştir. Escher'in görsel sistemleri, matematiksel yapı ile algısal belirsizlik arasındaki ilişkiyi görünür kılan özgün örnekler olarak değerlendirilmiş ve disiplinlerarası bir analiz alanı sunmuştur (Schattschneider, 1990; Ernst, 2007; Locher, 2006).

### Geçerlik ve Sınırlılıklar

Araştırmanın geçerliği, analiz kriterlerinin açık biçimde tanımlanması ve kuramsal literatüre dayandırılması yoluyla sağlanmıştır. Ancak çalışma, seçili baskılarla sınırlıdır ve Escher'in tüm üretimini kapsamamaktadır. Ayrıca analizler yorumlayıcı nitelikte olduğundan, algısal çözümler öznele değerlendirme içerebilir. Nitel araştırmalarda yorumlayıcı yaklaşım kaçınılmaz bir unsur olmakla birlikte, kuramsal referans çerçevesi bu öznele etkileri dengelemeyi amaçlamaktadır (Creswell, 2014, s. 201; Denzin & Lincoln, 2018).

### Bulgular

#### Görsel Hiyerarşi ve Tasarım İlkeleri

Görsel hiyerarşi, grafik tasarımda görsel alanın belirli öncelik sıralarına göre örgütlenmesini ifade eder. Bu örgütlenme; kontrast, ölçek, yön, tipografik ağırlık, boşluk kullanımı ve ritim gibi tasarım ilkeleri aracılığıyla gerçekleştirilir (Lidwell, vd., 2010, s. 112). Hiyerarşi, izleyici bakışını yönlendiren bir algısal sistemi olarak işlev görmektedir.

## GÖRSEL HİYERARŞİNİN ALGISAL DİNAMİKLERİ: M. C. ESCHER BASKILARI ÜZERİNE GRAFİK TASARIM ANALİZİ

Modern grafik tasarım anlayışında hiyerarşi genellikle net bir odak noktası ve kontrollü bir bakış akışı üzerine kuruludur. İsviçre Stili'nin ızgara temelli düzen anlayışı, bu kontrolün sistematik bir örneğini sunar (Müller-Brockmann, 1981, s. 27). Bu yaklaşımda görsel düzen, rasyonel ve okunabilir bir yapı üretmeyi amaçlamaktadır. Ancak çağdaş görsel algı kuramı, hiyerarşinin yalnızca biçimsel bir düzenleme ilkesi olmadığını; algısal dikkat süreçleriyle doğrudan ilişkili olduğunu vurgulamaktadır. Görsel dikkat, kontrast farklılıkları ve yön ipuçları aracılığıyla aktive edilir (Ware, 2012, s. 21). Dolayısıyla hiyerarşi, yalnızca estetik bir organizasyon değil, bilişsel bir yönlendirme mekanizmasıdır.

M. C. Escher'in baskılarında ise bu klasik hiyerarşi anlayışı bilinçli biçimde yapısal bütünlüğünü bozmaktadır. Kompozisyonlar çoğu zaman tekil bir odak merkezi üretmez; figür-zemin dönüşümleri ve perspektif paradoksları aracılığıyla bakış yönü sürekli kırılır. Böylece görsel hiyerarşi sabit bir düzen olmaktan çıkar; algısal bir deney alanına dönüşür.

Escher'in yaklaşımı, tasarım ilkelerinin ihlali değil; onların sınırlarının genişletilmesidir. Kontrast, ritim ve tekrar unsurları mevcut olsa da bu unsurlar merkezi bir otorite oluşturmak yerine çoğul odaklar üretmektedir. Bu durum, Gestalt ilkelerinin bütünlük kavramını hem doğrular hem de sorun olarak ele almaktadır. (Arnheim, 2024, s. 48). Escher'in baskıları, görsel hiyerarşinin yalnızca "düzen kurma" amacıyla var olmadığını gösterir. Hiyerarşi, burada anlam üretiminin temel araçlarından biridir. Merkezi odak kırıldıkça algısal gerilim artar; izleyici kompozisyonu çözmek için aktif bir bilişsel katılım göstermektedir.

Bu bağlamda Escher'in üretimi, grafik tasarım disiplininde hiyerarşinin geleneksel ve işlevsel çerçevesini aşarak, algısal yapının nasıl yeniden inşa edilebileceğine dair güçlü bir kuramsal model sunmaktadır. Görsel düzen, sabit bir gerçeklik değil; izleyici tarafından sürekli yeniden kurulan dinamik bir yapı olarak okunmalıdır.

### **Algısal Yapı ve Gestalt Kuramı**

Algısal yapı, görsel alanın yalnızca fiziksel bileşenlerinden değil; bu bileşenler arasındaki ilişkilerden doğan bütünsel organizasyondan oluşur. Gestalt psikolojisi, algının parçalı değil, bütünsel işlediğini savunur ve "bütün, parçaların toplamından fazladır" ilkesini temel kabul etmektedir. (Arnheim, 2024, s.45). Bu yaklaşımda görsel düzen, öğelerin tekil varlıklarından ziyade aralarındaki ilişkiyle anlam kazanır.

Gestalt kuramı; yakınlık, benzerlik, süreklilik, tamamlama ve figür-zemin ayrımı gibi ilkeler üzerinden görsel algının nasıl yapılandığını açıklamaktadır (Koffka, 2014). Özellikle figür-zemin ayrımı, görsel düzen temel belirleyicisidir. Algı, bir alanı figür olarak öne çıkarırken diğer alanı geri plana iter. Ancak bu ayrım mutlak değildir; bağlamsal değişkenlere göre yer değiştirebilir.

Algısal denge, görsel ağırlıkların dağılımı ile ilişkilidir ve bu denge çoğu zaman dinamik bir yapı sergiler (Arnheim, 2024, s.20). Escher'in kompozisyonlarında bu

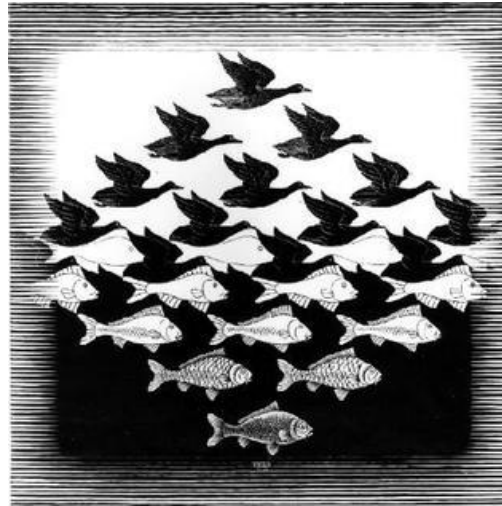
dinamik denge, merkezi bir odak oluşturmak yerine çoğul yönelimler üretir. Örneğin *Relativity* (1953) baskısında üç farklı yerçekimi sistemi eşzamanlı olarak temsil edilir; algı, tek bir mekânsal referans noktası bulmakta zorlanır. Bu durum Gestalt'ın bütünlük ilkesini korurken, figürsel istikrarı bilinçli biçimde yapısal bütünlüğünü kırmaktadır. Dolayısıyla Escher, Gestalt ilkelerini uygulayan bir sanatçı olmaktan ziyade, bu ilkeleri sınırlarına kadar zorlayan bir görsel düşünür olarak değerlendirilebilir. Algısal yapı, onun baskılarında sabit bir organizasyon değil; çözülmesi gereken bir problem hâline gelir.

Escher'in üretiminde algısal yapı, izleyiciye hazır bir bütün sunmaz; tersine, bütünün yeniden kurulmasını talep eder. Gestalt ilkeleri burada bir açıklama modeli sunar; ancak Escher'in kompozisyonları bu modeli statik bir sistem olmaktan çıkararak dinamik bir algısal gerilim alanına dönüştürür. Bu yönüyle Escher, algıyı düzenleyen ilkeleri estetik bir deney sahasına taşır.

### Figür-Zemin İlişkisi ve Geometrik Organizasyon

Figür-zemin ilişkisi, görsel algının yapısal düzen ilkelerinden biridir. Gestalt kuramına göre figür, daha belirgin sınırlara sahip ve dikkat odağı olan alandır; zemin ise geri planda kalan, daha süreksiz algılanan alandır (Arnheim, 2024, s.217). Ancak bu ayrım sabit değildir; algısal bağlamın değişimine bağlı olarak figür ve zemin yer değiştirebilir.

M. C. Escher'in üretiminde bu dönüşümlülük sistematik bir yapıya kavuşur. Örneğin *Sky and Water I* (1938) baskısında balık formları yukarı doğru ilerledikçe kuşlara dönüşür. Siyah ve beyaz alanlar, negatif-pozitif geçişler aracılığıyla figür-zemin sınırını akışkan hâle getirir. Kompozisyon, hem süreklilik hem dönüşüm ilkesini aynı anda barındırır. Böylece algı, tek bir figürsel sabitlik üretmek yerine, sürekli değişen bir görsel eşik üzerinde konumlanır (Görsel 1).



Görsel 1. M. C. Escher'in *Sky and Water I* (1938) adlı çalışması.

Benzer biçimde *Metamorphosis II* (1939-1940) çalışması, geometrik sistemlerinin dönüşümsel potansiyelini ortaya koymaktadır. Kare, altıgen ve organik formlar birbirine evrilirken figür ile zemin arasındaki sınır kaybolur. Burada geometrik düzen, yalnızca yüzey düzeni değil; biçimlerin birbirine dönüşümünü

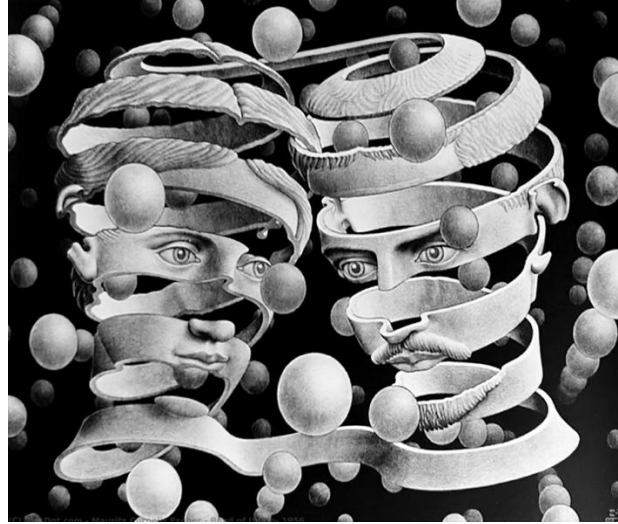
## GÖRSEL HİYERARŞİNİN ALGISAL DİNAMİKLERİ: M. C. ESCHER BASKILARI ÜZERİNE GRAFİK TASARIM ANALİZİ

mümkün kılan matematiksel bir süreklilik alanıdır. Koffka'nın (2014) benzerlik ve tekrar ilkelerinin güçlü bir bütünlük hissi yarattığı yönündeki görüşü, Escher'in bu tür çalışmalarında açıkça gözlemlenir; ancak dönüşüm süreci bu bütünlüğü aynı zamanda sorgulamaktadır (Görsel 2).



Görsel 2. M. C. Escher'in *Metamorphosis II* (1939-1940) adlı çalışması.

Bond of Union (1956) çalışmasında iki yüz, spiral biçimde birbirine dolanan şeritler hâlinde temsil edilir. Figürsel bütünlük parçalanmış yüzeyler aracılığıyla kurulur. Zemin ile figür arasındaki ayrım, burada mekânsal değil; hacimsel bir süreklilik üzerinden işler. Algı, eksik olanı tamamlama eğilimi gösterir; Gestalt'ın tamamlama ilkesi devreye girer. Ancak tamamlanan bütün, fiziksel olarak parçalıdır (Görsel 3).



Görsel 3. M. C. Escher'in *Bond of Union* (1956) adlı çalışması.

Bu örnekler, Escher'in figür-zemin ilişkisini yalnızca kontrast üzerinden değil; dönüşüm, süreklilik ve geometrik yapı üzerinden ele aldığını göstermektedir. Geometrik düzen yüzeyde rasyonel ve matematiksel bir kesinlik sunarken, figür-zemin geçişleri algısal belirsizlik üretmektedir. Böylece kompozisyon, matematiksel kesinlik ile algısal kararsızlık arasında bilinçli bir gerilim alanına dönüştürmektedir.

Escher'in figür-zemin düzeni, grafik tasarımın temel ilkelerinden biri olan görsel ayrımı yeniden tanımlamaktadır. Figür ile zemin arasındaki sınırın akışkan

hale gelmesi, hiyerarşik düzeni ve dengeyi bozar ve izleyiciyi aktif bir algısal çözümleyici konumuna taşır. Geometrik düzen burada yalnızca biçimsel bir yapı değil; bilişsel bir stratejidir. Bu bağlamda Escher'in baskıları, grafik tasarımda görsel hiyerarşinin statik bir düzenleme ilkesi değil; algısal deneyimi yapılandıran dinamik bir sistem olduğunu ortaya koymaktadır.

### Seçili Eserler Üzerinden Grafik Analiz

#### M. C. Escher - "Relativity" (1953)

M. C. Escher'in *Relativity* (1953) adlı litografisi, çoklu yerçekimi sistemlerinin aynı mekânsal yapı içinde eşzamanlı olarak kurgulanmasıyla dikkat çeker. Escher'in bu dönem çalışmaları, mekânsal organizasyonu matematiksel kesinlik içinde ele alırken algısal istikrarı bilinçli biçimde sorgulamaktadır (Locher, 2006, s.112). Biçimsel analiz açısından değerlendirildiğinde kompozisyon, merkezi bir perspektif düzenine dayanmaz; aksine üç farklı yönelim eksenini üzerinden örgütlenmiş çok merkezli bir yapı sergilemektedir. Merdivenler ve mimari düzlemler farklı yerçekimi yönlerine göre konumlandırılmıştır. Bu durum geleneksel tek kaçış noktalı perspektif anlayışını bozar ve mekânsal referansı görelî hâle getirir.

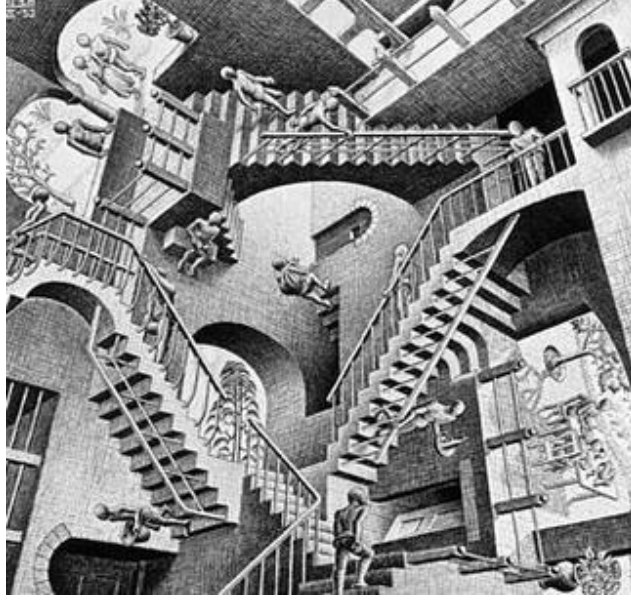
Görsel hiyerarşi, sabit bir odak noktası üretmez; figürler ve mimari yüzeyler arasında dağıtılmıştır. Tekrar eden insan figürleri ritmik bir yapı oluştururken, simetri tam anlamıyla kurulmaz; dengelenmiş bir asimetri söz konusudur. Arnheim'in (2024) algısal kuvvet kuramı, görsel alandaki öğelerin yalnızca biçimsel unsurlar olmadığını; her bir öğenin izleyici algısında belirli bir yön, ağırlık ve çekim-itme ilişkisi oluşturarak dinamik bir kuvvet alanı meydana getirdiğini ve bu kuvvetlerin denge, gerilim ve yönelim üzerinden kompozisyonun bütünsel algısını belirlediğini ileri sürmektedir. Bu bağlamda algısal kuvvet kuramı çerçevesinde değerlendirildiğinde kompozisyon içindeki yönsel kuvvetlerin çakıştığı ve görsel ağırlığın tek bir merkezde toplanmadığı görülmektedir.

Algısal analiz aşamasında eser Gestalt ilkeleri bağlamında ele alındığında, bütünlük ilkesi korunmakla birlikte figürsel istikrarın kırıldığı görülmektedir. Yakınlık ve benzerlik ilkeleri, tekrar eden figürler aracılığıyla süreklilik üretir (Koffka, 2014), ancak farklı yerçekimi yönelimleri bu sürekliliği kırmaktadır. Figür-zemin ayrımı sabit değildir; bir düzlem zemin olarak algılanırken başka bir yönelimde figüre dönüşebilir. Ware'in (2012) görsel dikkat kuramı, insan görsel sisteminin belirli uyaranlara otomatik olarak yönelme eğiliminde olduğunu; özellikle kontrast, renk farklılığı, yön, hareket ve biçimsel ayrışma gibi özelliklerin "ön dikkat" (pre-attentive) süreçler aracılığıyla hızlı biçimde algılanarak dikkati belirli noktalarda yoğunlaştırdığını ve böylece görsel hiyerarşinin oluşumunda temel rol oynadığını ileri sürmektedir. Bu bağlamda görsel dikkat kuramına göre, kontrast ve yön ipuçları dikkati aktive eder. Ancak *Relativity*'de bu ipuçları tek bir bakış akışı oluşturmak yerine izleyiciyi sürekli yön değiştirmeye zorlar. Böylece görsel hiyerarşi, yönlendirici bir organizasyon sistemi olmaktan çıkar; algısal bir belirsizlik alanına dönüşür.

## GÖRSEL HİYERARŞİNİN ALGISAL DİNAMİKLERİ: M. C. ESCHER BASKILARI ÜZERİNE GRAFİK TASARIM ANALİZİ

Locher (2006) Escher'in mimari paradokslarında "mantıksal olarak tutarlı görünen ancak algısal olarak çözümsüz yapılar" ürettiğini belirtir. Bu bağlamda *Relativity*, matematiksel düzen ile algısal kararsızlık arasında kurulan bilinçli bir gerilim alanı olarak okunabilir. Kompozisyon yüzeyde düzenli ve rasyonel görünse de izleyici mekânı çözümlmek için aktif bilişsel katılım göstermek zorundadır.

Sonuç olarak *Relativity*, görsel hiyerarşinin sabit bir kompozisyon düzen değil; algıyı yapılandıran ve aynı zamanda istikrarsızlaştıran dinamik bir mekanizma olduğunu ortaya koymaktadır (Görsel 4).



Görsel 4. M. C. Escher'in *Relativity* (1953) adlı çalışması, URL 4.

### M. C. Escher - "Day and Night" (1938)

M. C. Escher'in *Day and Night* (1938) adlı ağaç baskısı, figür-zemin dönüşümünün sistematik biçimde kurgulandığı en güçlü örneklerden biridir. Locher'e (2006) göre Escher'in bu dönem çalışmaları, yüzey düzenini matematiksel bir kesinlikle kurarken aynı anda algısal dönüşüm üretir. Biçimsel analiz açısından kompozisyon yatay ekseninde simetrik bir yapıya sahiptir. Görsel alan merkezde ikiye bölünmüş; sol taraf gündüz, sağ taraf gece olarak kurgulanmıştır. Kare biçimli tarım arazileri üst kısımda kuş formlarına dönüşerek yüzey organizasyonunu dinamik bir ritme taşımaktadır.

Görsel hiyerarşi başlangıçta merkezdeki dikey ayırım çizgisi üzerinden kurulmuş gibi görünse de, kuş figürlerinin yükselmesiyle bakış yönü yukarı doğru taşınır. Siyah ve beyaz kuşların karşıt yönlerde hareket etmesi, kontrast üzerinden güçlü bir ritmik tekrar üretir. Arnheim'in (2024) görsel ağırlık ve denge kavramları bağlamında değerlendirildiğinde, kompozisyon iki eşit ağırlıklı alan arasında dengelenmiş bir yapı sunar; ancak bu denge, karşıt yönlü hareket sayesinde dinamikleşir. Simetri korunur, fakat yönsel akış çift yönlüdür.

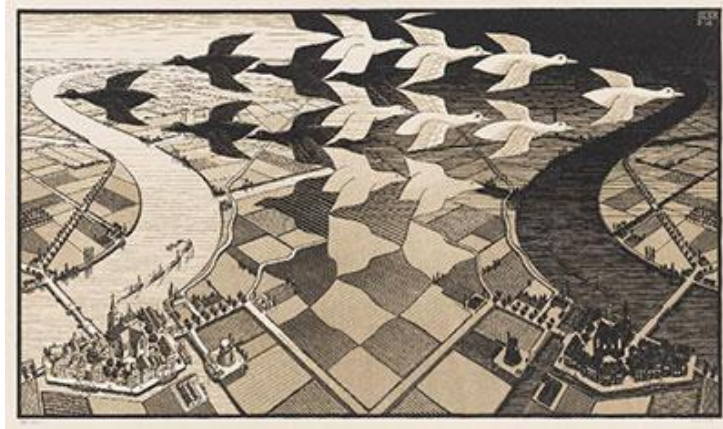
Algısal analiz aşamasında eser Gestalt ilkeleri doğrultusunda ele alındığında figür-zemin ilişkisinin dönüşümlü yapısı öne çıkar. Siyah kuşlar beyaz alan içinde, beyaz kuşlar siyah alan içinde ilerler. Böylece negatif ve pozitif alanlar sürekli yer

## GÖRSEL HİYERARŞİNİN ALGISAL DİNAMİKLERİ: M. C. ESCHER BASKILARI ÜZERİNE GRAFİK TASARIM ANALİZİ

değiştirir. Figür ile zemin arasındaki sınır sabit değildir; izleyici bir alanı figür olarak algıladığı anda kompozisyon bu algıyı tersine çevirebilir. Gestalt'ın figür-zemin ayrımı ilkesine göre algı, belirgin sınırları figür olarak öne çıkarır (Arnheim, 2024); ancak Day and Night'ta bu belirginlik dönüşümlüdür. Benzerlik ve süreklilik ilkeleri, kuş formlarının tekrarında güçlü bir bütünlük yaratır (Koffka, 2014), fakat zemin dönüşümü bu bütünlüğü sabitlemez.

Ware'in (2012) görsel dikkat kuramına göre kontrast farklılıkları dikkat aktivasyonunu tetikler. Bu eserde siyah-beyaz karşıtlığı, izleyici dikkatini merkezden üst bölüme taşımaktadır. Ancak dikkat tek bir odakta toplanmaz; hareket yönü izleyiciyi çift yönlü bir akışa zorlar. Görsel hiyerarşi, sabit bir merkez oluşturmak yerine karşıtlık üzerinden kurulan bir denge sistemi üretmektedir. Escher'in metamorfik yüzey kurgularında biçimlerin birbirine "mantıksal süreklilik içinde dönüştüğünü" belirtir (Locher, 2006). Bu bağlamda Day and Night, matematiksel yüzey organizasyonu ile algısal dönüşüm arasında kurulan bilinçli bir gerilimi temsil eder. Kompozisyon hem düzenlidir hem dönüşümlüdür. İzleyici, yüzey ile figür arasındaki sınırı sürekli yeniden tanımlamak zorunda kalır.

Sonuç olarak Day and Night, görsel hiyerarşinin yalnızca odak belirleyen bir düzen aracı olmadığını; figür-zemin dönüşümü aracılığıyla algısal deneyimi yeniden yapılandıran dinamik bir sistem olduğunu göstermektedir.



Görsel 5. M. C. Escher'in *Day and Night* (1938) adlı çalışması, URL 5.

### M. C. Escher - "Drawing Hands" (1948)

M. C. Escher'in *Drawing Hands* (1948) adlı litografisi, meta görsel bir döngüsel yapı üzerinden figür-zemin ilişkisini ontolojik düzeyde sorgulayan bir yapıya sahiptir. Locher'e (2006) göre bu çalışma, Escher'in kendini üreten imge fikrini en açık biçimde ortaya koyduğu eserlerden biridir. Biçimsel analiz açısından kompozisyon merkezî bir düzen üzerine kuruludur. Görsel alanın ortasında yer alan iki el, karşılıklı olarak birbirini çizerken güçlü bir odak noktası oluşturur. Hiyerarşi ilk bakışta nettir: izleyici dikkati doğrudan ellerin kesişim alanına yönelir. Ancak bu merkez, aynı anda bir paradoks üretir.

Kompozisyon yapısında iki boyutlu düzlem ile üç boyutlu hacim çakışır. Kağıt yüzeyi zemin işlevi görürken, kâğıttan çıkan eller figüre dönüşür. Fakat çizen el ile çizilen el arasındaki ayrım net değildir; her iki el hem özne hem nesne

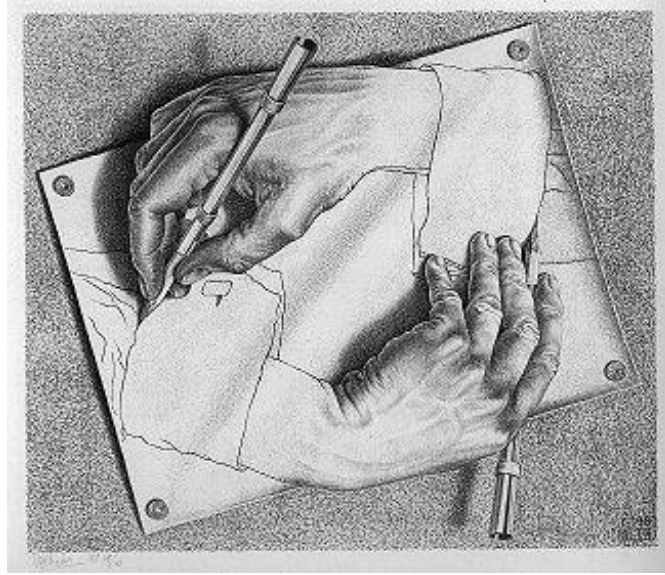
## GÖRSEL HİYERARŞİNİN ALGISAL DİNAMİKLERİ: M. C. ESCHER BASKILARI ÜZERİNE GRAFİK TASARIM ANALİZİ

konumundadır. Bu durum figür-zemin ayrımını sabit olmaktan çıkarır. Arnheim'e (2024) göre, görsel denge, kompozisyon içindeki öğelerin sahip olduğu görsel ağırlıkların (boyut, ton, konum ve yön gibi özelliklerle belirlenen algısal çekim gücü) birbiriyle dengelenmesiyle oluşan yapısal bir istikrar durumunu ifade eder; görsel ağırlık ise her bir öğenin izleyici algısında oluşturduğu çekim gücü olarak tanımlanır. Bu bağlamda görsel denge ve ağırlık kavramları çerçevesinde değerlendirildiğinde, kompozisyon dengeli görünür; ancak bu denge, mantıksal bir başlangıç noktasının olmaması nedeniyle kavramsal olarak istikrarsızdır. Algısal analiz bağlamında eser Gestalt ilkeleri doğrultusunda incelendiğinde, bütünlük ve süreklilik prensiplerinin paradoksal biçimde kullanıldığı görülür. İzleyici, çizim sürecini mantıksal bir sıralamaya oturtmaya çalışır; ancak başlangıç ve son belirlenemez. Gestalt'ın tamamlama ilkesi, eksik olan sürecin zihinsel olarak tamamlanmasına neden olur (Koffka, 2014, s. 176). Ancak burada tamamlanan bütün, döngüsel ve kapalı bir sistemdir.

Ware'in (2012) görsel dikkat kuramına göre kontrast ve biçimsel netlik dikkat odağını belirler. *Drawing Hands*'te yüksek kontrastlı çizgi kullanımı ve merkezî yerleşim dikkati odakta sabitler; ancak kavramsal yapı bu sabitliği bozar. İzleyici, temsil eden ile temsil edilen arasındaki sınırı çözmeye çalışırken bilişsel bir gerilim yaşamaktadır.

Locher (2006) bu çalışmanın "gerçeklik ile temsil arasındaki sınırı bulanıklaştırdığını" belirtir. Dolayısıyla eser, yalnızca teknik bir illüzyon değil; ontolojik bir sorgulama sunar. İmge, kendi üretim koşulunu görünür kılar. Bu bağlamda görsel hiyerarşi biçimsel olarak merkezî olsa da, anlam düzeyinde döngüsel ve paradoksal bir yapıya sahiptir.

Sonuç olarak *Drawing Hands*, görsel hiyerarşinin yalnızca odak belirleyen bir organizasyon sistemi olmadığını; figür-zemin dönüşümü ve metagörsel yapı aracılığıyla algısal ve kavramsal sınırları sorgulayan bir mekanizma olduğunu göstermektedir. Eser, izleyiciyi pasif bir gözlemciden aktif bir çözümleyiciye dönüştüren güçlü bir bilişsel deney alanı sunmaktadır.



Görsel 6. M. C. Escher'in "Drawing Hands" (1948) adlı çalışması.

### M. C. Escher - "Ascending and Descending" (1960)

M. C. Escher'in Ascending and Descending (1960) adlı litografisi, sonsuz merdiven yapısı üzerinden döngüsel bir mekân kurgusunu sistematik biçimde inşa eden bir kompozisyona sahiptir. Locher'e (2006) göre Escher'in imkânsız mimari yapıları, matematiksel mantık ile görsel algı arasındaki çelişkiyi bilinçli biçimde görünür kılar. Biçimsel analiz açısından eser, merkezi bir mimari yapı etrafında örgütlenmiştir. Çatıda yer alan kapalı merdiven sistemi, kompozisyonun ana eksenini oluşturur. Tekrar eden figürler ritmik bir yürüyüş düzeni içinde konumlandırılmıştır; biri yukarı çıkarken diğeri aşağı inmektedir. Ancak bu hareket, yapısal olarak kapalı bir döngü üretir.

Görsel hiyerarşi ilk bakışta merdiven sisteminde yoğunlaşır; izleyici dikkati tekrar eden insan figürlerinin oluşturduğu halka biçimli hareket çizgisine yönelir. Ritmik tekrar, süreklilik ve yönsel akış güçlü bir düzen sunmaktadır. Arnheim'in (2024) görsel denge ve ağırlık kavramları bağlamında değerlendirildiğinde, yapı dengeli ve tutarlı görünür; fakat bu denge, mekânsal ilerleme üretmeyen bir sistem içinde işler. Görsel ağırlık merkezîdir ancak hareket sonuçsuzdur.

Algısal analiz aşamasında eser Gestalt ilkeleri doğrultusunda ele alındığında, süreklilik ve benzerlik ilkelerinin güçlü biçimde uygulandığı görülür. Tekrarlanan figürler ve merdiven çizgileri, algıda bütünlük hissi yaratır (Koffka, 2014, s. 176). Ancak perspektif düzeni mantıksal olarak çözümsüzdür. Merdivenler yukarı çıkıyormuş gibi görünürken aynı zamanda başlangıç noktasına geri döner. Figür-zemin ilişkisi mimari yüzey ile figürler arasında sabit kalır; ancak mekânsal referans sisteminin bozulduğu görülmektedir.

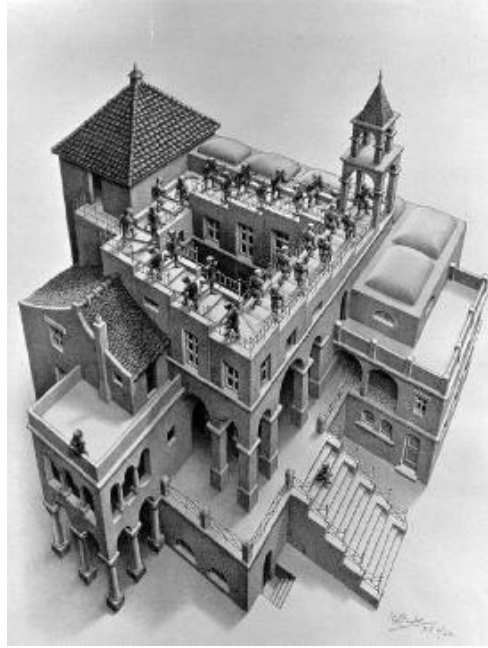
Ware'in (2012) görsel dikkat kuramına göre yönsel ipuçları ve tekrar eden desenler dikkat akışını belirler. Bu eserde merdiven hattı güçlü bir yön ipucu üretir; ancak bu yön, ilerleme hissi oluşturmak yerine döngüsel bir kapanma yaratır. İzleyici,

## GÖRSEL HİYERARŞİNİN ALGISAL DİNAMİKLERİ: M. C. ESCHER BASKILARI ÜZERİNE GRAFİK TASARIM ANALİZİ

mekânı mantıksal olarak çözümlenmek ister; fakat kompozisyon bu çözümleri sürekli erteler. Böylece algısal gerilim artar.

Locher'e (2006) göre Escher'in bu tür yapılarında akıl ile göz arasındaki çatışmayı görünür kıldığını belirtir. Ascending and Descending, matematiksel kesinlik ile algısal imkânsızlık arasındaki bilinçli gerilimi temsil eder. Kompozisyon düzenli ve rasyonel görünse de, mekânsal ilerleme imkânsızdır. Bu durum, görsel hiyerarşinin sabit bir düzenleme sistemi olmadığını; algıyı hem organize eden hem de istikrarsızlaştıran bir mekanizma olduğunu ortaya koymaktadır.

Sonuç olarak eser, görsel düzen ile bilişsel çözümlenme arasındaki ilişkiyi sorgular. İzleyici pasif bir gözlemci konumunda kalamaz; döngüsel mekânı anlamlandırmak için aktif katılım göstermek zorundadır. Böylece görsel hiyerarşi, yalnızca kompozisyonel bir yapı değil; algısal ve bilişsel bir deney alanına dönüşür.



Görsel 7. M. C. Escher'in "Ascending and Descending" (1960) adlı çalışması.

### SONUÇ

Bu çalışma, M. C. Escher'in seçili baskılarını grafik tasarım ilkeleri ve algı kuramı bağlamında inceleyerek, görsel hiyerarşinin yalnızca biçimsel bir düzenleme aracı olarak değil, algısal deneyimi yapılandıran dinamik ve çok katmanlı bir mekanizma olarak işlediğini ortaya koymuştur. Elde edilen bulgular, Escher'in kompozisyonlarında matematiksel kesinlik ile algısal belirsizlik arasında bilinçli bir gerilim kurulduğunu ve bu gerilimin görsel anlam üretiminin temel bileşenlerinden biri hâline geldiğini göstermektedir.

İncelenen Relativity, Day and Night, Drawing Hands ve Ascending and Descending eserlerinde görsel hiyerarşinin tek merkezli, sabit ve yönlendirici bir sistem üretmediği; aksine çoklu odaklar, figür-zemin dönüşümleri ve perspektif paradoksları aracılığıyla akışkan, çoğul ve yeniden kurulan bir yapıya dönüştüğü tespit edilmiştir. Bu durum, görsel hiyerarşinin klasik tasarım yaklaşımında öngörülen lineer okuma düzenini kırmakta ve izleyiciyi sabit bir bakış rotası yerine

## GÖRSEL HİYERARŞİNİN ALGISAL DİNAMİKLERİ: M. C. ESCHER BASKILARI ÜZERİNE GRAFİK TASARIM ANALİZİ

sürekli değişen bir algısal yönelim içinde konumlandırmaktadır. Dolayısıyla Escher'in görsel sistemi, hiyerarşiyi yalnızca düzen kuran bir araç olmaktan çıkarak, algısal belirsizlik ve bilişsel gerilim üreten aktif bir yapı hâline getirmektedir.

Gestalt ilkeleri kompozisyonun bütünlüğünü açıklamada geçerliliğini korumakla birlikte, Escher'in üretiminde bu ilkelerin sınırlarının bilinçli biçimde zorlandığı ve hatta yer yer işlevsel olarak tersine çevrildiği görülmektedir. Bu bağlamda çalışma, Gestalt temelli algı modellerinin sabit ve kapalı sistemler olarak değil, esnek ve dönüştürülebilir yapılar olarak yeniden düşünülmesi gerektiğini ortaya koymaktadır. İzleyici, bu kompozisyonlarda pasif bir alımlayıcı olmaktan çıkarak, görsel anlamı aktif biçimde inşa eden bilişsel bir özneye dönüşmektedir.

Çalışmanın en önemli katkısı, Escher'in üretimlerini grafik tasarım disiplini içinde yeniden konumlandırarak görsel hiyerarşiyi statik bir organizasyon ilkesi olarak değil, algısal süreçleri tetikleyen dinamik bir sistem olarak ele almasıdır. Bu yönüyle araştırma, grafik tasarım ile algı kuramı arasındaki ilişkiye disiplinlerarası bir açılım getirirken, görsel hiyerarşinin yeniden tanımlanmasına yönelik kuramsal bir çerçeve önermektedir.

Sonuç olarak Escher'in üretimi, görsel iletişim tasarımında düzen ile belirsizlik arasındaki ilişkinin yalnızca estetik bir tercih değil, aynı zamanda bilişsel ve kuramsal bir problem alanı olduğunu göstermektedir. Bu durum, çağdaş grafik tasarım pratiğinde görsel düzenin sabit kurallar üzerinden değil, izleyici algısı ile etkileşim içinde sürekli yeniden kurulan bir yapı olarak ele alınması gerektiğini ortaya koymaktadır.

### KAYNAKÇA

- Arnheim, R. (2024). *Sanat ve görsel algı: Yaratıcı gözüün psikolojisi*. Albayrak Yayınları.
- Creswell, J. W. (2014). *Research design: Qualitative, quantitative, and mixed methods approaches* (4th ed.). Sage.
- Denzin, N. K., & Lincoln, Y. S. (2018). *The SAGE handbook of qualitative research* (5th ed.). Sage.
- Elam, K. (2007). *Grid systems: Principles of organizing type*. Princeton Architectural Press.
- Ernst, B. (2007). *The magic mirror of M. C. Escher*. Taschen.
- Gregory, R. L. (1997). *Eye and brain: The psychology of seeing* (5th ed.). Princeton University Press.
- Koffka, K. (2014). *Principles of Gestalt psychology*. Mimesis International.
- Kress, G., & van Leeuwen, T. (2006). *Reading images: The grammar of visual design* (2nd ed.). Routledge.
- Lidwell, W., Holden, K., & Butler, J. (2010). *Universal principles of design*. Rockport Publishers.
- Livingstone, M. (2002). *Vision and art: The biology of seeing*. Harry N. Abrams.
- Locher, J. L. (2006). *The magic of M. C. Escher*. Thames & Hudson.

## GÖRSEL HİYERARŞİNİN ALGISAL DİNAMİKLERİ: M. C. ESCHER BASKILARI ÜZERİNE GRAFİK TASARIM ANALİZİ

- Lupton, E. (2010). *Thinking with type: A critical guide for designers, writers, editors, and students* (2nd ed.). Princeton Architectural Press.
- Lupton, E., & Phillips, J. C. (2015). *Graphic design: The new basics* (2nd ed.). Princeton Architectural Press.
- Müller-Brockmann, J. (1981). *Grid systems in graphic design*. Niggli.
- Palmer, S. E. (1999). *Vision science: Photons to phenomenology*. MIT Press.
- Patton, M. Q. (2002). *Qualitative research & evaluation methods* (3rd ed.). Sage.
- Rose, G. (2016). *Visual methodologies: An introduction to researching with visual materials* (4th ed.). Sage.
- Samara, T. (2007). *Design elements: A graphic style manual*. Rockport Publishers.
- Schattschneider, D. (1990). *M. C. Escher: Visions of symmetry*. Harry N. Abrams.
- Ware, C. (2012). *Information visualization: Perception for design* (3rd ed.). Morgan Kaufmann.
- Wertheimer, M., & King, D. B. (2007). *Max Wertheimer and Gestalt theory*. Transaction Publishers.
- Yazıcı, N. (2016). Sanat ve matematik ilişkisi üzerine bir değerlendirme. *Sanat ve Tasarım Dergisi*, 8(2), 45-60.

### GÖRSEL KAYNAKÇA

- Görsel 1.** Wikipedia katkıcıları. (t.y.). *Sky and Water I*. Wikipedia içinde. 23.02.2026 tarihinde erişildi: [https://en.wikipedia.org/wiki/Sky\\_and\\_Water\\_I](https://en.wikipedia.org/wiki/Sky_and_Water_I)
- Görsel 2.** Wikipedia katkıcıları. (t.y.). *Metamorphosis II*. Wikipedia içinde. 23.02.2026 tarihinde erişildi: [https://en.wikipedia.org/wiki/Metamorphosis\\_II](https://en.wikipedia.org/wiki/Metamorphosis_II)
- Görsel 3.** Wikipedia katkıcıları. (t.y.). *Day and Night (M. C. Escher)*. Wikipedia içinde. 25.02.2026 tarihinde erişildi: [https://en.wikipedia.org/wiki/Day\\_and\\_Night\\_\(M.\\_C.\\_Escher\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Day_and_Night_(M._C._Escher))
- Görsel 4.** Wikipedia katkıcıları. (t.y.). *Drawing Hands*. Wikipedia içinde. 27.02.2026 tarihinde erişildi: [https://en.wikipedia.org/wiki/Drawing\\_Hands](https://en.wikipedia.org/wiki/Drawing_Hands)
- Görsel 5.** Wikipedia katkıcıları. (t.y.). *Ascending and Descending*. Wikipedia içinde. 27.02.2026 tarihinde erişildi: [https://en.wikipedia.org/wiki/Ascending\\_and\\_Descending](https://en.wikipedia.org/wiki/Ascending_and_Descending)
- Görsel 6.** Wikioo. (t.y.). *Bond of Union, 1956 – Maurits Cornelis Escher*. 29.02.2026 tarihinde erişildi:
- Görsel 7.**  
<https://wikioo.org/tr/paintings.php?refarticle=5ZKD27&titlepainting=Bond+of+Union%2C+1956&artistname=Maurits+Cornelis+Escher>



## KONFÜÇYEN GÜNEY KORE'NİN KÜLTÜREL EVRİMİ VE K-POP'UN KÜRESEL YÜKSELİŞİ

Aytekin ÇELİK\* ; Şevval YAPICI\*\*

Sorumlu yazar *Corresponding Author*: [aytekincelik@yyu.edu.tr](mailto:aytekincelik@yyu.edu.tr)

### Özet

Güney Korede gençler üzerindeki toplumsal baskılara karşı direnişin ifadesi biçiminde ortaya çıkan ve hızla yükselen K-Pop, kültür endüstrisine dahil olduğu sürecin sonunda zamanla çeşitli olumsuz gelişmelerle anılmaya başlanmıştır. Bu anlamda K-Pop, kültürel anlamda hem bir ürün hem de ihtiyaçtır. Aynı zamanda bir toplum kesiminin sosyal mücadele aracı ve o kesimden birçok gencin tükendiği kıyıcı kapitalist bir endüstridir. Güney Kore kültürünün baskın iş ahlakına tavır biçiminde ve Seo Taiji & Boys (서태지와 아이들, Seo Taiji & Boys öncülüğünde şekillenen akım, toplumun gençler üzerindeki beklentilerini eleştiren bir protest müzik türüdür. Popülerleştikçe Güney Kore hükümetinin de dikkate çekmiştir. Pop kültürün egemen olduğu dönem, gençleri siyaset dışına itmiş ve kapitalist üretim sürecine dahil etmek için kullanmıştır. Aynı zamanda bu potansiyeli Asya'da üstün güç olabilme hedefiyle hükümet teşvikleri ile desteklemiştir. 1997 Asya Finansal Krizi'ni de fırsata çeviren G. Kore yönetimi, destekleriyle Kore Kültürel Ürünlerinin (Hallyu) küre sathında bir fırsata çevirmiştir. Ancak bu popülerite, Koreli şirketler arasında yoğun bir rekabeti de beraberinde getirmiştir. Söz konusu şirketler, stajyer ve idoller için çok katı kurallar ve uzun vadeli sözleşmelerin yaygınlaşmasına, idollerin şirketlere bağımlı olmalarına sebebiyet vererek bu ağır döngünün sürekliliğin sağlamışlardır. Zamanla buradaki adaletsizlikler medyada yer edindikçe K-Pop'a karşı bir önyargının da oluşmasına zemin hazırlamıştır. Bu çalışma, K-pop'un küresel yükselişini yalnızca bir başarı hikayesi olarak değil, aynı zamanda sektör içindeki eşitsizlikler ve baskıcı uygulamalar bağlamında da ele alarak çok katmanlı bir analiz sunmayı

\* \*Dr. Arş. Grv. Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Radyo Televizyon Sinema Bölümü, e-mail: [aytekincelik@yyu.edu.tr](mailto:aytekincelik@yyu.edu.tr) , ORCID: 0000-0001-7335-22244

\*\*YL Öğrencisi, Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Radyo-Tv. Sinema

## KONFÜÇYEN GÜNEY KORE'NİN KÜLTÜREL EVRİMİ VE K-POP'UN KÜRESEL YÜKSELİŞİ

hedeflemiştir. Literatür tarama yöntemi ile yapılan bu çalışmada elde edilen bulgular ışığında denilebilir ki: Hallyu, popüler kültür endüstrisinin Asyatik versiyonu olarak dönemin ruhuna uygun bir işleyiş ile gençliği kapitalist sömürü nesnesi haline getirmiştir.

**Anahtar Kelimeler:** K-Pop, Güney Kore, Hallyu, İdöllük sözleşmesi

## CONFUCIAN SOUTH KOREA'S CULTURAL EVOLUTION AND THE GLOBAL RISE OF K-POP

### **Abstract**

K-Pop, which emerged as an expression of resistance against social pressures on young people in South Korea and has been rising rapidly, has started to be remembered with various negative developments over time at the end of the process in which it became involved in the culture industry. In this sense, K-Pop, as a cultural product, is both a cultural need, a means of social struggle of a segment of society, and again a destructive capitalist industry in which many young people from that segment are exhausted. Formed in the form of attitude to the dominant work ethic of South Korean culture and under the leadership of Seo Taiji & Boys, the current is a musical genre that criticizes society's expectations of young people. As it became popular, it also attracted attention from the South Korean government. At a time when pop culture dominated, South Korea was supported by government incentives to channel young people out of politics and at the same time to participate in the capital production process, with the goal of becoming a superior power in Asia with this potential. This government, which also turned the 1997 Asian Financial Crisis into an opportunity, increased the global recognition of Korean Cultural Products (Hallyu) with its support. However, this popularity has also brought intense competition between Korean companies. Dec. The companies in question have ensured the continuity of this heavy cycle by causing very strict rules and long-term contracts for interns and idols to become widespread, and idols to become dependent on companies. Over time, as the injustices here gained media coverage, it also prepared the ground for the formation of a prejudice against K-Pop. This study aims to provide a multi-layered analysis by considering the global rise of K-pop not only as a success story, but also in the context of inequalities and oppressive practices within the industry.

**Keywords:** K-Pop, South Korea, Hallyu, Idol contract

# KONFÜÇYEN GÜNEY KORE'NİN KÜLTÜREL EVRİMİ VE K-POP'UN KÜRESEL YÜKSELİŞİ

## Giriş

1910-1945 yılları arasında Japon sömürgesi olan Kore Yarımadası, İkinci Dünya Savaşı ile birlikte endüstriye ağırlık vermeye başlamıştır. Bu dönemde Japonya'nın otoriter-bürokratik yönetim modeline maruz kalan Güney Kore, sanayi üretimini büyük ölçüde Japonya'nın çıkarları doğrultusunda gerçekleştirmiştir. İkinci Dünya Savaşı sonunda Japonya'nın yenilmesi, Güney Kore'yi Japon sömürgesi olmaktan kurtarmıştır. Ancak 1945-1948 yılları arasında Amerika sömürgesi olarak üç yıllık bir sömürge dönemi daha yaşamak zorunda kalmıştır. MacArthur'un 38 paraleli referans alan çizgiyi çizmesi ile yarımada iki kısma ayrılmıştır: Komünist kuzey kısmı Rusya, liberal güney kısmı ise Amerikanın güdümüne girmiştir. Bölünme sonrası, tarımsal faaliyetler genellikle Rus yanlısı Kuzey Kore'de ağır sanayi tesisleride Amerikan yanlısı Güney Kore'de kalmıştır. Buna ek olarak Amerika'nın üç yıl boyunca aktardığı milyonlarca dolarlık kaynak, Kuzey Kore, dolayısıyla Rus karşısı askeri silah ve teçhizat için kullanılmıştır.

Bölünme sonrası Amerika'nın zayıf bırakmak için yaptığı tarım ve madencilğe yönlendirici telkinlerini dikkate almayan ülke, kendi kalkınma stratejilerini belirleyerek devam etmiştir. Buna ek olarak, sömürge dönemindeki Japon eğitim sistemini kendi kültürel rasyosuna uygun bir biçimde geliştirerek insan kaynaklarını güçlendirmiştir. Japon sömürge döneminden miras kalan eğitim sistemini kültürel yapısına uyarlayarak insan kaynaklarını ilerletmeye çalışmıştır. 1949 yılında gerçekleştirilen kapsamlı toprak reformu ile de feodal yapılar tasfiye edilmiş; böylelikle beşeri sermayeye dayalı kalkınmanın önü açılmıştır. 1950 yılında Kuzey Kore'nin savaş ilanıyla bir kez daha kaos ortamına girdikten üç yıl sonra Kuzey Kore ile kesin biçimde ayrılan ülke, kaldığı yerden kalkınma hamlesine devam etmiştir. 60'lı yılların ortalarına kadar Amerika'dan düzenli biçimde askeri yardım alarak kendi öz kaynaklarını geliştirmeye aktarmıştır. Amerikan desteği ve teşviki ile kapitalist sisteme entegre olan Güney Kore, son yıllarda hem ekonomik gücü, ağır sanayisi ile ve dünya ölçeğinde etkili olan kültürel ürün ihracıyla adından sıkça söz ettirmiştir. Komünist Rusya ve Çin karşısında kapitalist batı tarafından desteklenerek ekonomik kalkınma sağlayan ülke, bu gelişmeyi kültürel alana da taşıyarak Batı yönelimli bir modernleşme modeli benimsemiştir. Bu bağlamda ortaya çıkan K-pop, küresel izleyici kitlesi tarafından yoğun ilgi görmüş ve ülkenin kültürel yumuşak gücünün önemli bir aracı hâline gelmiştir.

Kültür-politik açıdan Güney Asya'da siyasi, sosyal ve ekonomik olarak diğer Asya ülkelerine göre oldukça baskın aktörlerinden biri olan Çin, her anlamda çevre ülkeler üzerinde etkili olmuş; kültürel unsurlarının bölgesel ölçekte benimsenmesiyle de dönüşüm süreçlerine yön vermiştir. Güney Kore gibi ülkeler bu Çin-merkezli modelin parçası olarak kendi geleneksel yapılarını kurmuşlardır. Ancak daha sonra küreselleşme ve medyanın gelişiminin sunduğu fırsatlarla kendi kültürel üretim modellerini geliştirmeye başlamıştır. Bu süreçte dış kültürel unsurların tüketicisi

## KONFÜÇYEN GÜNEY KORE'NİN KÜLTÜREL EVRİMİ VE K-POP'UN KÜRESEL YÜKSELİŞİ

konumundan çıkmış, aynı zamanda kendi kültürel ürünlerini üreterek bunları uluslararası ölçekte pazarlayabilen bir aktöre dönüşmüştür.

Küreselleşme ve medyanın gelişmesiyle birlikte her toplum, kendi ananevi unsurlarını uluslararası alanda tanıtabilme olanağına sahip olmuştur. Ancak bu süreçte bazı kültürel ürünler küresel ölçekte sınırlı bir görünürlük kazanırken bazıları ise geniş yankı uyandırmış ve dikkat çekici bir konuma yükselmiştir. Böylece yalnızca üretildikleri toplumun estetik ve sanatsal formlarını yansıtmakla kalmamış, aynı zamanda o topluma özgü dil ve yaşam tarzı gibi çeşitli kültürel öğeleri de küresel düzeyde tanıtabilme işlevi görmüştür. "K-Pop, Güney Kore toplumundaki başarı odaklı ve toplumsal beklentilere karşı genç kuşağın yaşadığı sosyal ve psikolojik sorunlara değinen yine kültürel bir ifade biçimidir. Bunun yanında genç kuşak, toplumda kabul gören tıp, hukuk gibi mesleklerden ziyade K-Pop'un popülerleşmesi ile yaygınlaşan şarkıcılık, idollük gibi mesleklere ilgi duymaya başlamışlardır" (Oh & Lee, 2014 s.106). Başta Seo Taiji & Boys (서태지와 아이들, Seo Taiji grup liderinin adıdır Boys ise grubun diğer üyeleri anlamındadır) ve H.O.T (High-five Of Teenagers) gibi gruplar olmak üzere, gençlerin üzerindeki toplumsal beklentiler ve başarı baskısına tepkisel sözler içeren şarkılar yapmışlardır. Bu sürecin işaret fişeğini ateşleyen Seo Taiji & Boys'dan sonra onlara benzer birçok pop müzik grubu, Güney Koreli genç dinleyiciler arasında karşılık bulmuştur.

Güney Kore'de hızla popülerlik kazanan K-Pop, daha sonra Japonya ve ABD gibi ülkelerde de dikkat çekici bir kültürel ihracat ürünü hâline gelmiştir. 1997 Asya Finansal Krizi sonrasında ekonomik toparlanma sağlamak amacıyla Güney Kore hükümeti, kültürel sektörleri destekleyici politikalar geliştirmiştir. Şarkıcılar ve oyunculara sağladığı teşviklerle Kore Dalgası'nın (Hallyu) uluslararası alanda yaygınlaşmasına katkıda bulunmuştur. Güney Kore hükümetinin bu stratejisi, ülke ekonomisinin kriz sonrası yeniden kalkındırılmasında destekleyici bir rol oynamıştır. Hükümetin kültür alanında sağladığı destek, medyanın küresel düzeyde yayılma kapasitesiyle birleştiğinde K-Pop (Kore Pop Müziği) ve K-Dramalar (Kore Dizileri) uluslararası alanda geniş bir takipçi kitlesine ulaşmıştır. Böylelikle zamanla Güney Kore hakkındaki birçok farklı konuya da ilgiyi arttırmış, Kore güzellik ürünleri (K-Beauty), Kore mutfağı, Kore modası gibi diğer sektörlerle yönelik de küresel merakın artmasına yol açmıştır. Dolayısıyla Güney Kore'nin kültürel ihracatını çeşitlendirmesine ve uluslararası alanda kültürel etkisini artırmasına olanak sağlamıştır. Kore Pop müziği ve genel anlamda Kore Dalgası (Hallyu), dünya sathında geniş bir kitleye ulaşarak Güney Kore'ye hem kültürel hem ekonomik bir girdi sağlamıştır.

1990'ların başında Güney Kore'nin demokratikleşme süreci, ülkenin önemli bir kültürel dönüşüm yaşamasına zemin hazırladığı gibi, K-Pop sektörünün küresel ölçekte popülerlik kazanmasına da ortam hazırlamıştır. Hükümetin kültürel gelişimi destekleyici politikaları odağında; müzik, sinema, televizyon ve moda gibi alanlarda

## KONFÜÇYEN GÜNEY KORE'NİN KÜLTÜREL EVRİMİ VE K-POP'UN KÜRESEL YÜKSELİŞİ

uyguladığı kapsamlı politikalar sayesinde kültür endüstrisinin büyümesini teşvik etmiş ve böylece ülke ekonomisine de kayda değer katkılar sağlamıştır.

Global düzlemde, gelişmiş ve gelişmekte olan toplumların kaçınılmaz olarak yaşamak durumunda kaldığı popüler kültür etkisi, Güney Kore'de de yaşanmıştır. Ancak Çin'in pandaları kendi ulusal sembolüne dönüştürüp uluslararası düzeyde kullanmasına benzer biçimde kullanılmış bir soft power ekonomik kazanıma dönüştürmüştür. Benzer biçimde yerel olan müzik tınıları, müzik videoları, sahne performanslarının kültürel ürünün olarak kendine has yapısı, yalnızca Asya kıtasındaki takipçi kitlesinin dikkatini çekmekle kalmamış; yeni medyanın gücünü arkasına alarak tüm kürede geniş bir etki yaratmıştır. Bu süreç, Asya'nın kültürel haritasını yeniden şekillendiren Hallyu (Kore Dalgası) hareketinin bir parçası olarak tarihe geçmiştir.

Öte yandan Hallyu, genç takipçi kitlesinde güçlü bir etki yaratmışken beraberinde sektörün yapısal problemlerine yönelik eleştirilerin de gündeme gelmesine neden olmuştur. Özellikle İdol olmak üzere yetiştirilen Stajyerlerin maruz kaldığı yoğun iş temposu ve psikolojik baskılar, özgürlükleri kısıtlayan idollük sözleşmeleri, bu sektöre ilginin artmasıyla da daha görünür hale gelmiştir. Farkındalığın oluşmasından sonra bu adaletsiz düzen, yoğun biçimde tartışmalara sahne olmuştur.

Bu çalışmada, K-pop'un küresel ölçekteki yükselişinin arka planında yer alan sosyal, ekonomik ve kültürel dinamikler incelenmiştir. Ayrıca, küresel başarıya rağmen, K-pop endüstrisinde karşılaşılan sektöre özgü problemler de kapsamlı biçimde değerlendirilmiştir. Bu bağlamda, katı güzellik standartları, ağır idollük sözleşmeleri, sektördeki yoğun rekabet ve bu dinamiklerin genç sanatçılar üzerinde yarattığı fiziksel ve psikolojik baskılar, K-pop'un yalnızca kültürel bir ihracat ürünü olmanın ötesinde toplumsal açıdan da tartışmaya açık bir olgu olduğunu göstermiştir.

### Güney Kore'nin Toplumsal Yapısı ve K-Popun Doğuşu

Küreselleşme, çok boyutlu komplike bağlantılar içeren bir fenomen olarak karşımıza çıkar. Kültür, bunlardan yalnızca bir tanesidir. Küreselleşmenin kültür üzerindeki yeni düşünce ve yorumlama çabalarını zorunlu kılması, daha evvel yapılmış olan kültür tanımlarının yerele rabt edilmiş olmasından gelir. Kültürün tikellik ve mekânsal bağları olan anlam inşasına işaret eden bu tanım (Eade, 1997 s. 25), küresellik söz konusu olduğunda sosyal sürecin yeni baştan analizini zorunlu kılmaktadır. Zira kültür odaklı anlam üretim süreçleri, yerelin coğrafi ve arkaik temellerine bağımlı olmak durumundadır. Ancak global düzeyde iletişim ve ulaşım imkanlarının getirdiği "yeni normal", haritada uzak olan ötekine mimetik arzuyu ve ilgiyi hem kimlik düzeyinde hem de gündelik hayat pratikleri düzleminde geniş coğrafyalara açmaktadır. Kolektif anlam inşasının sosyal bütünleşmeye hizmet eden boyutu, artık mekânsal ve zamana dayalı sınırların ötesine taşmıştır. "Yerel kültüre yönelik bu tehdidin tek nedeni yerelliğin çokbiçimli bir kavram olarak ele alınmasının anlamları mekâna bağlayan

## KONFÜÇYEN GÜNEY KORE'NİN KÜLTÜREL EVRİMİ VE K-POP'UN KÜRESEL YÜKSELİŞİ

görüşü alaşağı etmesi değil, böylesi bir yerellik anlayışının kültür ve fiziksel konumun sabitliğinin ayrılmaz bir ikili olması düşüncesinin aşınmasıdır” (Tomlinson, 2004 s. 46). Zamana ve mekâna dolayimli geleneksel anlam üretim süreçleri, küreselleşme ile bir dejenerasyon altına girmiş olmanın yanı sıra, birçok fırsatı da beraberinde getirmiştir. Kü-yerelin dünya sathında yaygınlaşmasına fırsat veren bu “yeni normal”, geneli itibariyle kapitalist üretim biçimlerine hizmet eder. Ancak yerele ait anlamların, yerel dışında alımlanması açısından geniş alanlar açmıştır. Bu süreçle birlikte birçok ülke, kendilerine ait değer ve kültürel örüntüleri küresel düzeyde tanıtılma imkanını yakalamıştır. Uluslararası etkileşim arttıkça ülkeler hakkında bilgi edinebilmek daha kolay bir hal almaya başlamış ve toplumlar kendi kültürel ürünlerini küreselde de tanıtılma yarışına girmişlerdir. Bu arayışın en temel sebeplerinden biri ise, ülkelere ekonomi ve imaj açısından katkı sağlıyor olmasıdır. Hal böyleyken, bazı ülkeler, kültürel ürünlerini küresel alanda popülerleştirmeyi başarabilmiştir. Buna ortam sunan medyanın gelişimiyle kültürler arası etkileşim daha kolay hale gelmiştir. Küresel iletişimi etkin şekilde kullanmayı başaran Güney Kore, kendi kültürel ürünlerini dünya düzeyinde dikkat çekecek şekilde düzenleyerek küresel piyasalarda tanıtma yoluna gitmiş ülke ekonomisi ve imajına oldukça olumlu katkı sağlamayı başarabilmiştir. Hallyu’da Güney Kore’ye ait bir kültür ürünü olarak dünya genelinde bilinir hale gelmiştir.

Güney Kore’nin bu etkin başarısı, literatürde Hallyu (Güney Kore Dalgası) olarak adlandırılır. Kore Dalgası, başta K-Drama sonra ise K-Pop olarak yaygınlaşmaya başlamıştır. Güney Kore’de başlangıçta pop müzik anlamında olan “Gayo” kelimesi kullanılmıştır (Boğazkesen & Yiğit & Bulut, 2024, s. 43). Hallyu kavramının çıkışı hakkında ise farklı görüşler vardır. Kim J. (2007) bu kelimenin kökeni için üç teori sunmuştur: İlkinde göre bu terim, 1999 yılında Güney Kore Kültür ve Turizm Bakanlığı tarafından Çin’de Güney Kore müziğini tanıtmak amacıyla kullanılmıştır. İkinci teoriye göre, terimin aslında Tayland kökenli bir kelime olan “hailhallyu”dan türemiştir. Bu kelimenin “yaz ortasında buz fırtınası” anlamına geldiğini ve Tayland televizyonlarında Güney Kore programlarının beklenmedik şekilde elde ettiği başarıyı tanımlamak için kullanıldığını öne sürer. Son olarak, 1991 yılında Pekin’de yayımlanan bir gazetenin ilk kez Çinli gençlerin Güney Kore müziği ve dizilerine olan ilgisinden bahsetmesiyle ortaya çıkmış olabileceğini savunmuştur (Kim J. 2007’den aktaran Tenani, 2020 s. 5-6). Kelimenin tam olarak nasıl çıktığı hakkında net bir görüş olmasa da kabul edilebilir olan yanı Kore Dalgasını ifade etmesidir.

Güney Kore’nin stratejik yaklaşımı, ülkeler bazında oldukça geçerli bir etki yaratarak Hallyu kavramını literatüre kazandırmıştır. Kore Dalgası’nın bu başarısı kendiliğinden gelişen bir süreç değildir. Güney Kore’nin geçirdiği tarihi, ekonomik, sosyal ve siyasal süreçler de bu gelişmelerde etkili olmuştur. Dolayısıyla bunun birçok nedeni vardır. Ülke tarihi boyunca yaşanan bazı gelişmeler K-Pop sürecini de etkilediği için K-Pop’un başarısı Güney Kore veya en genel anlamıyla Kore kültürünün etkisi ile olmuştur. Ancak teknoloji çağındaki Batı kökenli akımların etki alanı genişledikçe Güney Kore’de bundan etkilenmekten kaçınamamıştır. Bu sürece etki eden faktörlerin

## KONFÜÇYEN GÜNEY KORE'NİN KÜLTÜREL EVRİMİ VE K-POP'UN KÜRESEL YÜKSELİŞİ

başında ABD'li misyoner Henry Appenzeller'ın Güney Kore'ye, Amerikalı ve Britanyalı halk şarkılarını tanıtmaya gelmektedir. Appenzeller, İngilizce şarkılarına Korece sözler ekleyerek yeniden biçimlendirmiş ve Güney Kore müziğine özgün sunmuştur. Bu yenilik ile Güney Kore müziğinin, batı müziğini harmanlayarak bir ilke imza attığı söylenebilir. Güney Kore müziğinde etkisi olan bir diğer faktör ise Japon sömürgeci döneminde deneyimlediği Japonya'nın geleneksel müzik türü olan "enka"dır. Bu etki sonucunda "trot" adı verilen yerel bir müzik türü gelişmiştir (Bernat, 2023). Buna ek olarak, 1950'li yıllarda Kore Savaşı'nın ardından, Güney Kore'ye yerleşen "Amerikan askerlerinin dinlediği batı tarzı olan country, blues ve rock 'n' roll gibi müzik türleri Güney Kore'liler tarafından tanınmaya başlamıştır. Diğer taraftan The Beatles'ın küresel etkisi, Güney Kore gençliği üzerinde de derin izler bırakmış; bu etki, yerli rock müzik gruplarının yükselişine zemin hazırlamıştır. Tüm bu süreçlerin Güney Kore müziğinin şekillenmesinde etkisi olan yapı taşlarından olduğu söylenebilir" (Kalbi,2015).

"Hallyu'nun nasıl küresel bir fenomen haline geldiğini anlamak için tüm bu süreçleri de bilmek gerekir" Diyen Bektaş ve arkadaşlarına göre bildiğimiz anlamdaki K-Pop, birçok süreçten geçerek bugünkü haline ulaşmıştır. Ancak 20. yüzyılın ilk yarısını sömürge olarak geçirmiş olması, bağımlı bir kültürel yapı oluşturmuş olmasa bile, dış etkilerin kültürde harman yapmasına açık olmak zorunda kalmıştır. "Zira bu dönem içerisinde kültürel aktivitesinde Japonya kontrolünde sürdürmek zorunda kalmıştır" (Berktaş, Köroğlu Türközü, 2022, s. 1074). Sömürgeci Japon egemenliği, Güney Kore üzerinde sosyo-kültürel ve ekonomik olmak üzere tüm alanlarda kendini hissettirmiştir. Elbette bir toplum sömürülünce sömürge faaliyetinin kolaylaşması için ilk olarak kolonize edilmiş toplumun kültürü değiştirilip dönüştürülmeye çalışılır. Böylece sömürge toplumu, kendi kültür köklerinden uzaklaştırılıp kimliksizleştirilmiş olur. Kimlik erozyonu, onu dışarıdan gelen her tür etkiye müsait kılar. Bu anlamda kültürün gündelik hayatta akış mecrası olan dil ve edebiyat, ilk hedef olan unsurlar olarak göze çarpar. Örneğin İngiliz sömürgeci olan Hindistandan 1835 yılında Lord T. B. Macaulay'un İngiliz kraliyet ailesine sunduğu raporda, (Minute on Indian Education 1835 by T. B. Macaulay) Hint toplumunun sömürülmesi için kanı ve genetik yapısıyla ile Hint, beğeni ve düşünceleriyle İngiliz olan bir ara form insan yaratılması gerektiğini savunmuştur. Bu da ancak kültür üzerinden mümkün olacaktır (Spivak, 2016 s. 43). Güney Kore sömürge tecrübesinde, "Özellikle müzik endüstrisi Japon yönetimi tarafından sansüre maruz kalmıştır. Çıkarılan tüm müzikler Japon yönetimince denetlenip kendi politikalarına uymayan müzik türlerinin yayılması engellenmiştir. Bu baskıcı tutum, Güney Kore'nin kendi kültürel üretimini sekteye uğratarak kendine ait olanı inşa edebilmesinin de önünü kapatmıştır. Sömürge döneminin sona ermesiyle gelen demokratikleşme aşaması, Güney Kore'nin kendi kültürünü inşa etme yolculuğunda önemli bir dönüm noktası olarak değerlendirilebilir" (Huth ,2021, s.7).

Yeni neslin modern değerlere yönelmesinin küre düzeyinde çok temel bir nedeni vardır ki o da medyaya kendinden başka hemen hemen her toplum gibi çok maruz kalmasıdır. Küresel düzlemde kitle iletişim araçları (KİA), merkez Batıdan doğup periferiye doğru yayılan egemen kültürün etkisinde kalmıştır. Dolayısıyla Batı

## KONFÜÇYEN GÜNEY KORE'NİN KÜLTÜREL EVRİMİ VE K-POP'UN KÜRESEL YÜKSELİŞİ

kültürüne ait yaşam tarzı, müzik türleri, moda ve günlük alışkanlıklar Güney Koreli gençler arasında hızla benimsenmiş, bireysel zevk ve tercihler üzerinde belirgin etkiler yaratmıştır (Oh & Lee, 2014, s. 106). Macaulay'un sömürge toplumu içerisinde komprador bir sınıf yaratma fikri, tepeden yapılanmacıdır. Ancak modern performans öznesi olan bireyler, tepeden yapılanmaya gerek duymayacak şekilde "özgürlük yanılması" ile kendi kendinden uzaklaşmış ve yabancılaşmıştır. Bu özgürlük yanılması ile egemen kültüre ait olan Batı tipi yaşam tarzı, müziği, giyim stili ve bazı gündelik hayat pratikleri ülke gençliğinin ilgisini çekmiş, kişisel zevkleri ve bireysel tercihlerinde de bu etki oldukça yoğun görünmeye başlamıştır. "Bu durum eski kuşak ve genç nesil arasında kültürel bir kuşak çatışmasına da neden olmuştur. Genç bireyler, kişisel tercihlerinde geleneksel aile ve toplumsal normlardan bağımsız kararlar alma eğilimi göstermeye başlamışlardır. Böylece Güney Korenin geleneksel toplum yapısı çözülmüş, yeni ve eski kuşaklar arasında değer çatışması ortaya çıkmıştır" (Escudero, 2023 s. 6). Doğal olarak yaşanan değişim süreci, geleneksel normlara bağlılık gösteren yaşlı kuşak ile özgürlük ve bireysellik talep eden genç kuşak arasında önemli bir uyumsuzluk doğurmuştur. Öyle ki eğitim alanında çatışma daha da belirgin hale gelmiştir. Güney Kore'deki geleneksel yapıdan gelen başarı odaklı, rekabetin ön planda olduğu ve disiplinin temel alındığı eğitim sistemi, genç kuşak tarafından yoğun bir baskı unsuru olarak algılanmıştır. "Gelecekteki sosyal statüyü belirleyen sınavların ve uzun çalışma saatlerinin gölgesinde büyüyen gençler, bu sistemi bireysel gelişimlerini ve yaratıcı potansiyellerini engelleyen bir yapı olarak görmüştür. Bu nedenle geleneksel değerlerle modern yaşam arasında sıkışan yeni nesil, kendi kimliğini oluşturma sürecinde ciddi içsel ve toplumsal çatışmalar yaşamaktadır" (Oh & Lee, 2014, s. 106).

Doğu felsefesinin ve Konfüçyan ruhun etkisinde olan geleneksel Kore kültürü, yönetim tarzı, katı bir disiplini ve katı bir ödev ahlakını ön plana çıkarır. Günümüz bilişsel haritasında Doğu olarak addedilen coğrafyaya dahil olan bu ülkede yönetim, her ne kadar başka kültürlerden etkilenmiş olsa da zuhur bulduğu sosyal ve kültürel ortam içerisinde şekillenmiştir (Zerenler ve İraz, 2006 s.773). Japon, Çin ve Kore halklarının ortaklaştığı kadim çalışma ahlakı ve sadeliğe dayanan gündelik hayat pratikleri, bin yıllara uzanan bir geçmişin sonucu ortaya çıkmaktadır. Kore yarımadasında yaşayan ve ikinci dünya savaşı sonrası küresel aktörlerin güdümünde ikiye ayrılmış olan halk, kendini büyük ve köklü bir aile olarak tanımlamaktadır. Çünkü "Kore halkının yarısından çoğunun soyadının 'Lee', 'Kim' ve 'Park' olması, isim bulma zorluğu ya da başka bir nedenden değil, birbirlerine ait soyisimlerini kullanmak istemelerinin ve milli bağlarının çok güçlü oluşunun bir sonucudur (Reid, 2006 s. 254). Geline tarihsel ve kültürel aşamada söylenebilir ki; "Güney Kore toplumunun bir yandan Konfüçyan kültürel değerlerin, batılı düşünce ve kültür akımının etkisinde kalırken diğer yandan Konfüçyan etik kodlarına ve kavramlarına dayalı paternalizm, kan bağına dayanan aile ilişkileri veya akrabalık, bireyin doğum yeri merkezli bölgesel bağlılık, bireyin üyesi olduğu okula bağlılık, çeşitli içsel ve dışsal bağlar aracılığıyla ayrımcılık gibi faktörler tarafından başarılı kılındığı söylenebilir" (Kutunis ve Tunç, 2010 s. 71).

## KONFÜÇYEN GÜNEY KORE'NİN KÜLTÜREL EVRİMİ VE K-POP'UN KÜRESEL YÜKSELİŞİ

Yukarıda bahsettiğimiz kadim köklere sahip, ancak yakın tarihte modernitenin etkisine giren Güney Kore'de bireysel kimliğini geleneksel normlardan ve katı eğitim sisteminden sıyırmaya çalışan genç nesil, bir dilemmaya sıkışmıştır. Bu dilemmanın etkisi, 20. yüzyılın sonlarına doğru medyanın yaygınlık kazanmasıyla birlikte artmıştır. 1992 yılında sahneye çıkan Seo Taiji & Boys grubu sadece müzikal olmanın ötesinde dönemin kültürel dönüşümüne öncülük eden bir figürü haline gelmiştir. Bu çıkış, Güney Kore müzik sahnesinde yeni bir dönemin başlangıcı olmuştur. Aynı şekilde grup üyelerinden olan "Seo Taiji, Yang Hyun-suk ve Lee Juno müzikte değil, aynı zamanda gençliğin kültür anlayışı, giyim-kuşam benzeri sosyal uygulama alanlarında da bir dönüşüme imza atmışlardır. Seo Taiji and Boys Güney Kore'nin ilk modern K-Pop grubu olarak tanımlanmakla birlikte Kore rap müziğinin de öncüleri arasında yer almıştır" (Herman, 2021). Müzikal anlamda geleneksel olana karşı bir devrim niteliğindeki yeni tarz, tamamen batılı olmakla da kalmayıp bir harman yaratmıştır. "Seo Taiji & Boys, geleneksel müzik anlayışı aşarak hip-hop ve rock gibi Batı müzik akımlarından ilham aldı. Sahne şovları ve koreografileri ile de gençler arasında görsel ve işitsel açıdan dikkat çeken bir kültür yarattılar. Bu yenilikçi müzikal devrim, günümüzdeki K-Pop olarak bilinen küresel müzik hareketinin başlangıç noktası olarak değerlendirilmektedir bu harmonik yapı, ilk çıktığı zamandan günümüze devam etmektedir" (Escudero, 2023 s. 6-7).

Seo Taiji & Boys, dönemin sadece müziğine yenilik kazandırmakla kalmamış, geleneksel olana karşıt bir içeriğe müziğinde yer vererek gençler üzerinde büyük bir etki elde yaratmıştır. Başarılı eğitim hayatı beklentisi, bireysel kimliğin toplumsal beklentilerden dolayı oluşturulamaması, gelişen medya ile farklı kültürlerin tanınması, sosyal adaletsizlik gibi faktörler dönemin genç kuşağının geleneksel değerlerle çatışma yaşamasına neden olmuştur. Sistemin adaletsizlikleri, genç neslin kendini temsil eden yeni değerlere yönelmesine yol açmıştır. "Seo Taiji & Boys, tam da bu dönemde gençliği etkileyen sosyal, kültürel, psikolojik sorunlara şarkı sözlerinde yer vererek genç nesilde oldukça büyük bir heyecan yaratmıştır. Toplumsal adaletsizliklere şarkı sözlerinde yer vermesi bu grubu, toplumun dayattığı beklentilere karşı gelen genç için direnişin sembolü haline getirmiştir" (Shim, 2006, s. 37). Özellikle MIDI teknolojisini kullanmaları ve şarkılarında İngilizce kelimelere yer vermeleri ile dönemin geleneksel yapısına karşı yenilikçi bir duruş sergilediler. Bu özellikleriyle hem estetik hem de içerik bakımından Batı'dan esinlenen bir çizgiye yönelmişlerdir. Tam bu noktada grup üyelerinin alışılmışın dışında tarzları ve eğitim sistemine yönelik eleştirileri, gençler arasında bir tür alternatif kimlik modeli oluşturmasına yol açar. "Gençler gözünde bir rol model halini alarak sistemin eleştirisinin görünür kılındığı kültürel bir devrimci bir öncülük yapar. Grup yalnızca gençler arasında değil medya tarafından da dikkatle takip edilmiştir. Güney Kore'de devrim yaratan bu grup, kimilerine göre yenilikçi ve özgürlükçü olarak değerlendirilirken kimilerine göre ise toplumsal çözülmeye neden olacağını için kültürel açıdan bir tehdit olduğunu savunmuşlardır. Bu ikili yaklaşım, grup popüleritesini daha da artırmıştır" (Escudero, 2023 s.7). Kimlik, toplum dolayımında verili bir şey olması açısından toplumun öne aldığı ve etkilendiği bir

## KONFÜÇYEN GÜNEY KORE'NİN KÜLTÜREL EVRİMİ VE K-POP'UN KÜRESEL YÜKSELİŞİ

mevhumdur. Bu nedenle Güney Kore'de K-pop süreci içerisinde yaşananların genç kuşak ve ona ait kimlik anlayışına "veri" sağlamış olması normaldir. Dolayısıyla modern-geleneksel çatışması, Doğu-Batı karşıtlığı veya Kore halkının kadim köklerine dair bir tartışmanın yersiz olduğunu, Asıl tartışma alanının yeni iletişim teknolojilerine yönelmesi ve küresel düzlemde merkez-periferi dikotomisine dikkatlerin çekilmesi önemlidir.

"1996 yılı öncesinde Güney Kore'de müzik üretimi ve dağıtımı, devletin uyguladığı geniş kapsamlı içerik denetimi temelinde sıkı bir sansür mekanizmasına tabi tutulmuştur" (Oh & Lee, 2014, s. 106) Sansür, yalnızca yerli müzikle sınırlı kalmamış, aynı zamanda yabancı müziklerin radyo ve televizyon gibi kitle iletişim araçlarındaki içeriklerini de kapsamıştır. Özellikle kültürel küreselleşmenin ivme kazandığı bir dönemde bu sansür uygulamaları, genç kuşak açısından kişisel zevkler bağlamında önemli bir gerilim alanı yaratmıştır. Tam da bu dönemde "ortaya çıkan Seo Taiji & Boys, 1995 yılında yayınladıkları 'Regret of the Times' (Zamanın Pişmanlığı) adlı şarkısıyla siyasi otoriteye ve mevcut sosyal yapıya yönelik bir eleştiri ortaya koymuştur. Şarkı, eğitim sisteminden sosyal eşitsizliğe kadar çeşitli sorunları konu edinmiştir" (Shim, 2006, s.36). Batı Avrupadaki muadili olan Pink Floyd'dan 30 yıl sonra bir Doğu Asya ülkesinde ortaya çıkan bu müzikal direniş, gençler tarafından dikkat çekici bulunsa da ülke yönetiminin pek de olumlu karşılanmamıştır. Benzer biçimde otoriter devlet anlayışını hedef alan söylemleri nedeniyle şarkı, hükümet engeline takılmış, yayımlandığı albümde yalnızca enstrümantal versiyonuna yer verilebilmiştir. Bu kısıtlama, ülkede takipçileri olan kesim tarafından ciddi tepkiler almış, yönetimin baskıcı yapısı eleştirilmiştir. "Toplumun farklı kesimlerince ön sansür uygulamalarının kaldırılması ve ifade özgürlüğünün anayasal güvence altına alınması gibi taleplerini dile getirmişlerdir. Bu olay, Güney Kore'de kültürel üretim ile siyasal denetim arasındaki çatışmayı simgeleyen önemli bir kırılma noktası olarak değerlendirilebilir. Gelen tepkiler sonucunda Güney Kore hükümeti, 1996 yılında müzik üzerindeki sansür politikasını gevşetmiş ve denetim mekanizmalarını yeniden yapılandırmıştır" (Shim, 2006, s.36) "Süreç içerisinde 'Regret of the Times' şarkısı, kültürel üretim özgürlüğü açısından önemli sembollerinden biri haline gelmiştir" (Escudero,2023 s. 7)

1996'daki dönüm noktasının ardından Güney Kore müzik endüstrisi, yalnızca ifade özgürlüğü bağlamında değil, aynı zamanda estetik ve yapısal anlamda da dönüşüm sürecine girmiştir. Sansürün gevşetilmesiyle daha özgür bir kültürel atmosferin önü açılmış, kültürel üretimin çeşitlenmesine ve genç kuşak sanatçılarının rahat biçimde seslerini duyurabilmesine olanak tanımıştır. Özgürlük ortamı, aynı zamanda K-pop'un biçimsel ve içeriksel olarak evrilmesinin önünü açmıştır. Nitekim 1990'ların sonları ile 2000'lerin başına gelindiğinde K-Pop, hem küreselleşmiş hem de profesyonelleşmeye başlamıştır. Bu süreçte müzik, sadece bireysel tercih alanı olarak değil aynı zamanda, küresel ölçekte rekabet edebilir bir endüstriyel ürün olarak da yeniden kurgulanmaya başlanmıştır. İfade özgürlüğü mücadelesi ile şekillenen kültürel ortam, K-pop'un hem sanatsal hem de ticari açıdan yeni bir boyuta evrilmesini mümkün kılmıştır. Böylece K-Pop, idolleri yerel ölçekte değil, aynı zamanda uluslararası düzeyde

## KONFÜÇYEN GÜNEY KORE'NİN KÜLTÜREL EVRİMİ VE K-POP'UN KÜRESEL YÜKSELİŞİ

de görünürlük kazanmıştır. Özellikle Asya'da geniş hayran kitlelerine ulaşan bu gruplar, K-pop'un bölgesel bir kültürel fenomen hâline gelmesinde önemli bir rol oynamıştır. Seo Taiji & Boys'un elde ettiği başarı sonrası, Güney Kore'de birçok yeni grup ortaya çıkmaya başlamıştır. "Dönemin öne çıkan erkek grupları arasında H.O.T. (에이치오티, High-five Of Teenagers), Sechs Kies (젝스키스, Altı kristal), Shinhwa (신화, Korece'de mit veya efsane anlamına gelir), NRG (엔알지, New Radiancy Group) ve G.O.D.(지오디, Groove Over Dose) yer alırken kız grupları arasında S.E.S. (에스이에스, grubun adı üyelerinin baş harflerinden oluşmaktadır), Fin.K.L. (핑클, Fin Killing Liberty) ve Baby V.O.X. (베이비복스, Voice of Expression) gibi gruplar yer almıştır. Bu gruplar; sahne performansları, dans koreografileri, giyim tarzlarına da oldukça önem vererek müzikal kimliklerinin yanında estetik unsurlara da performanslarında önem vermişlerdir. Bu dönem üretilen müzikler; hızlı tempolu, çağdaş R&B etkili dans parçaları ve rastgele yerleştirilmiş. İngilizce ifadelerle zenginleştirilmiş rap bölümleri içermektedir" (Choi & Maliangkay, 2015 s. 3). Tarz ve içerik açısından bakıldığında K-Pop, belirli bir anlam üretim sürecinden ziyade bir farklılıkta ve sıradışılıkta konumlanma sürecidir. Her ne kadar insanın kültürel eylemlerinde temel amaç anlam üretmek olsa da modern dönem genç kuşağı için anlam üretimi bir gereklilik olmanın uzağındadır. Kültürel olarak geleneksele kıyasla kadük olan bu yapı, günümüz K-Pop tarzının temelini oluşturmuştur. "Bu dönemde K-Pop popülaritesini arttırmak için farklı yayılma stratejileri de benimsenmeye başlanmış, medya ve farklı platformlar aracılığıyla pazarlanmıştır. Böylece K-Pop küresel düzeyde erişilebilirliği artırılmış ve bu da ilerleyen yıllarda küresel popüler kültür içinde güçlü bir konum elde etmesine zemin hazırlamıştır" (Choi & Maliangkay, 2015, s. 3)

K-Pop, gelişip yayıldıkça müzik videolarının taşıdığı potansiyel idollerin sözleşme ile bağlı olduğu şirketlerce birçok açıdan değerlendirilme zorunluluğu ortaya çıkarır. Bu videolar, estetik yönün dışında reklamcılık ve tanıtım açısından da iyi birer pazarlama örneğidir. İdollerin bu müzik videolarında giydiği kıyafetler, kullanılan görseller, dans koreografileri gibi unsurlar K-Pop'a özgü görsel çeşitliliğin yanında medya etkisi bağlamında da oldukça önemli bir yere sahiptir. Grupların sıkı takipçisi olan fan kitlesi açısından idollerin çok yönlülüğü oldukça önemlidir. İdoller, şarkıcılık yeteneği ve görsel etkisinin yanında; oyunculuk, dans, modellik, sunuculuk gibi alanlarda da etkin rol üstlenerek fanlarına daha fazla ulaşabilecekleri kanallarda da aktif roller almışlardır. Tüm bu gelişmeler sonucunda sektör, sadece şarkı çıkarmak için kurulan şirketler ve bu şirketlerin yetiştirdiği idollerden ötede daha da genişlemiştir. "Şarkılardan çok idollerin giydiği kıyafetler, sergiledikleri sahne performansları gibi içerikten ziyade sunum biçimi daha ilgi görmeye başlamıştır. Böylece, K-pop'un temel yapı taşlarından biri hâline gelen görsel odaklı müzik anlayışı, bu dönemde oluşmaya başlamıştır. K-Pop'un bu görsel sunum yönü, idollerin çok yönlü kişilikleri hayran kültüründe oldukça dikkat çekici bir yer almış, bu durum ise K-Pop'un daha fazla kişi tarafından takip edilmesine katkı sağlamıştır" (Choi & Maliangkay 2015, s. 3).

### Asya Finansal Krizi ve K-Pop'un Yükselişine Etkisi

K-Pop'un küresel ölçekteki yükselişinin kültürel değil; aynı zamanda sosyal, siyasal ve ekonomik etkilerin sonucu olarak ortaya çıktığı söylenebilir. Bu bağlamda Güney Kore'nin tarihsel gelişim süreci, yalnızca Doğu Asya'daki bölgesel güç dengeleri açısından değil; aynı zamanda ülkenin geçirdiği derin ekonomik dönüşümler bağlamında da ele alınmalıdır. 19. yüzyılın ikinci yarısında Doğu Asya'daki uluslararası düzenin temelini, Çin öncülüğünde sürdürülen "haraç sistemi" oluşturmaktaydı. Bu dönem, Çin'in bölgede; siyasi, kültürel, ekonomik açıdan oldukça etkili olduğu bir dönemdir. Böylece Çin'in bölgedeki siyasi ve kültürel üstünlüğünü kurumsal hale getiren bir yapıyı içermiş, Çin'i bölgede oldukça etkin bir konuma getirmiştir. Bu bağlamda komşu ülkeler, Çin'e bağlılığını göstermek üzere diplomatik haraç misyonları düzenlemiş ve böylece Çin'in üstün konumunu fiilen tanımışlardır. Ancak 18. yüzyıl sonlarından itibaren bu düzene yönelik sorgulamalar artmış ve bölgede Çin benzeri bir güç olma arayışı, rekabetçi bir ortamın doğmasına yol açmıştır. 18. yüzyıldan bu yana haraç teminin zayıflama başlaması ile Çin'in egemen olduğu coğrafyada bütünlükten yoksun bir yapı ortaya çıkmıştır. Ancak 18. yüzyıldan bu yana geçen süreç linear bir tarihsel süreç değil, tedricidir. "Doğu Asya'daki bölgesel düzenin tarihsel dönüşümü dört aşamada incelenebilir: Pax-Mongolica, Çin-merkezli düzen, Avrupa-merkezli kapitalist dünya düzeni ve son olarak küreselleşme ile bölgeselleşme dönemleri. 20. yüzyılın sonlarına gelindiğinde ise Amerikan küresel düzeni, Çin'in geleneksel düzeninin yerini büyük ölçüde almıştır. Ancak bu dönüşüm, Çin merkezli düzenin kültürel ve ideolojik izlerini tamamen silememiştir" (Bok-rae 2015 s. 154-160).

Son yüzyıllardaki tarihsel ve yapısal dönüşümler, yalnızca devletler arası güç dengelerini değil, aynı zamanda kültürel üretim biçimlerini ve bu üretimlerin dolaşım kanallarını da etkilemiştir. Özellikle 20. yüzyılın sonlarına doğru ekonomik kalkınma stratejileri ile birlikte kültürel endüstrilerin desteklenmesi, Güney Kore'nin küresel kültür sahnesinde daha görünür hale gelmesine zemin hazırlamıştır. Küresel sistemde yaşanan bu değişimlerin doğrudan bir yansıması olarak Güney Kore'nin kültürel politikaları ve medya stratejileri dönüşüme uğramış; bu da K-Pop ve benzeri kültürel ürünlerin hem yerel hem de bölgesel ve küresel düzeyde yayılmasını mümkün kılmıştır. Globalleşme, dijital dönüşüm ve demokratik serbestleşmenin etkisiyle çok boyutlu ve katmanlı bir kültürel yapı ortaya çıkmıştır. Dolayısıyla Hallyu (Güney Kore Dalgası), yalnızca bir kültürel yayılım değil; birey, medya ve çok uluslu sermaye ekseninde oluşan grift bir olgu olarak görülmelidir. 20. yüzyılın ikinci yarısından itibaren başlayan dönüşümler, kültür devrimleri, soğuk savaşın son bulması, tüm dünya uluslarında sosyo-politik rahatlamaya neden olmuştur. Buna ek olarak 1990'larda birçok Asya ülkesinde medya sektöründe yaşanan serbestleşme ve dijitalleşme süreçleri, Hallyu'nun bölgesel ve sonrasında ise küresel düzeyde açılımına hız kazandırmıştır. Günümüzde ise yine büyük oranda dijitalleşmenin etkisi ile kültürel sınırların giderek bulanıklaştığı bir postmodern dönemde, "Güney Kore; tarihsel olarak Çin'in etkisi altında olduğu geleneksel dönemden Batı ve Japonya etkisindeki modern döneme, oradan da kendi kültürel kimliğini bir yumuşak güç unsuruna dönüştürdüğü postmodern evreye geçiş

## KONFÜÇYEN GÜNEY KORE'NİN KÜLTÜREL EVRİMİ VE K-POP'UN KÜRESEL YÜKSELİŞİ

yapmıştır. Bu süreç, K-Pop'un yalnızca bir müzik türü olmanın ötesine geçerek küresel ölçekte kültürel bir diplomasi aracı haline gelmesine olanak sağlamıştır" (Bok-rae 2015 s. 154-160).

1997 yılında yaşanan Asya Finansal Krizi, Güney Kore ekonomisini derinden sarsmış; yüksek enflasyon, döviz kuru dalgalanmaları, artan işsizlik oranları ve birçok büyük şirketin iflasıyla sonuçlanan ciddi bir ekonomik resesyon yaratmıştır. Bu kriz, yalnızca finans ve sanayi sektörlerini değil; kültürel üretim alanlarını da doğrudan etkilemiştir. Kriz sonrası dönemde Güney Kore devleti, ekonomik toparlanma politikalarının bir parçası olarak kültürel endüstrilerini desteklemeye başlamıştır. Bu ve buna benzer sektörlerin dış pazarlara açılması, stratejik bir öncelik haline gelmiştir. Bir toplumsal üstyapı (superstructure) olan kültür, sermaye aracı olarak altyapı gibi kullanılmaya başlanmıştır. Özellikle müzik sektörü, krizden sonra iç pazardaki daralmayı telafi etmek amacıyla gelir kaynaklarını çeşitlendirme yoluna gitmiş ve uluslararası pazarlarda kendine yer edinme arayışına yönelmiştir. Bu dönemde Japonya müzik endüstrisi, ABD'nin ardından dünyanın en büyük ikinci pazarı olarak öne çıkmış; dolayısıyla Güney Koreli eğlence şirketleri için cazip bir hedef haline gelmiştir. "Özellikle 1999 yılında Güney Kore'de Japon müziğine uygulanan sansür ve medya kısıtlamalarının kaldırılmasıyla birlikte Güney Kore eğlence şirketlerinin Japonya'ya açılımı hız kazanmaya başlamıştır. Bu dönüşüm sürecinde öncü bir rol üstlenen SM Entertainment, 1999 yılında Japonya pazarına müzik ihraç etmeye başlamış ve böylece K-Pop'un bölgesel ölçekte yayılmasının ilk adımlarını atmıştır. Bu gelişme, yalnızca ekonomik açıdan değil; kültürel üretim modelleri bakımından da önem arz etmektedir. Zira bu dönemden itibaren Güney Kore müzik endüstrisi, iç pazara yönelik üretim modelinden uzaklaşarak uluslararası dinleyici kitlesine hitap eden bir yaklaşımı benimsemeye başlamıştır" (Escudero,2023).

### K-Pop'a Hükümet Desteği

1997 yılında yaşanan Asya Finansal Krizinden etkilenen ülkeler, çözüm yolları arayışına girmişlerdir. Aynı zamanda bu döneme denk gelen demokratikleşme süreciyle Güney Kore devleti, kültür politikalarında önemli değişimleri hayata geçirerek kültürel alanda da yeni normale uygun davranış pozisyonu almıştır. Krizden en çok etkilenen ülkelerden olan Güney Kore, ekonomisini kalkındırmak için yukarıda da değindiğimiz gibi bir üst yapı unsuru olan kültürü, altyapı unsuru biçiminde kullanmıştır. Dolayısıyla neoliberal pazara uygun üretim yapmaya başlamıştır. Metasal kültürel üretimi, devletin ekonomi politikalarının merkezine yerleştirmiştir. "Bu süreçte televizyon, müzik, moda gibi birçok sektörde kamu politikaları üreterek kültürel evrime hız kazandırmıştır. Daha sonra yükselen K-Pop endüstrisine ilgi arttıkça da Güney Kore devleti, bu potansiyele daha fazla önem vererek küresel yumuşak güç olarak kullanmaya başlamıştır" (Aytekin, 2024 s. 67). Kore Dalgası'nın elde ettiği başarı, ülke ekonomisine oldukça büyük bir katkı sağlamış ve ülke ihracatını arttırmıştır. Tenani'nin de belirttiği gibi "2000'li yılların başında Güney Kore'nin ihracatı, OECD ülkeleri ortalamasının neredeyse iki katına ulaşmıştır. Güney Kore devletinin bu hamlesi, ülke ekonomisini güçlendirmesinin

## KONFÜÇYEN GÜNEY KORE'NİN KÜLTÜREL EVRİMİ VE K-POP'UN KÜRESEL YÜKSELİŞİ

yanında aynı zamanda kültürel bir devrime de yol açmıştır. Ülke, kültürel ürünlerini uluslararası alanda tanıtma imkânı da yakalamıştır” (Tenani, 2020, s. 5-7)

Güney Kore'nin yükselişi, öncelikle Asya bölgesi bazında bölgesel, sonra ise küresel düzeyde olmuştur. Başarının uluslararası bir boyuta ulaşması, pek tabii yumuşak güç politikasına dönüşmesinde büyük öneme sahiptir. Bundan dolayı öncelikle yumuşak güç kavramını da iyi bilmek gerekir. Yumuşak güç kavramı, uluslararası ilişkiler literatürüne ilk kez 1990 yılında Nye J. S. tarafından kazandırılmıştır. Nye'ye göre yumuşak güç, bir devletin diğer uluslararası aktörleri kendi çıkarları doğrultusunda yönlendirmesi, onları “istediği şeyleri istemeye” ikna ederek manipüle etmesi anlamına gelir. Buradan da anlaşılacağı gibi yumuşak güç, bir baskı unsuru içermeyen daha çok ikna ve ilgi yoluyla etki edebilme anlamına gelir. Özellikle kültürel unsurlar, gelişen medya sayesinde dünya genelinde birer yumuşak güç olarak kullanılabilmiştir. Kendi kültür ürünlerini diğer toplumlara tanıtarak görünürlüklerini arttırma yoluna giden ülkeler, kültür ürününü kullanım değerinden değişim değerine geçirmişlerdir. Bu açıdan kültür politikası, metasal ürünün üretim, dağıtım ve yeniden üretimini içeren bir pazar olmaya aynı zamanda o ülke kültür ve halkının tanıtımını içermiştir. “Ülkelerin kültürel ürünleri, küresel piyasada elde ettiği bu tanınırlık başarısı ise tam olarak yumuşak güç olarak değerlendirilebilir” (Borazan & Canarslan, 2022, s. 307). Bu süreçte Asya'da, Çin ve Japonya etkisinin yoğun hissedildiği dönemde olduğu gibi baskıcı bir yapı, Güney Kore'nin kültürel üretiminde görülmemiştir. Baskıdan uzak doğal ilerleyişle seyretmiş ve sonuç olarak, Güney Kore'ye uluslararası alanda başarılı bir Kore Dalgası oluşturabilme imkânı sağlamıştır. “Görüldüğü üzere Kore etkisi, kendiliğinden gelen bir başarı da değildir. Güney Kore'nin hayata geçirdiği birçok strateji ve desteklerin de bu başarı da çok önemli bir role sahip olduğu da bilinmektedir. Bu strateji ve destekler, uluslararası piyasalarda da ülkenin güçlenmesine olanak sağlamıştır” (Tenani , 2020 s. 5-7). Öyleyse denilebilir ki; yumuşak güç, bir ülkenin maddi olmayan kaynakları kullanarak küresel düzeyde etkili olabilmesidir. Dolayısıyla Hallyu stratejisi, yumuşak gücün başarılı bir örneği olarak değerlendirilebilir. Hallyu ile ülke, Asya'da Çin ve Japonya etkisinden kurtularak kendi kültürünü de üretebilmiş ve kültürel ürünlerini uluslararası piyasada da görünür hale getirebilmiştir. Bu açıdan ülkenin uyguladığı bu strateji başarılı bir örnek olarak değerlendirilebilir. Aynı şekilde yumuşak gücün başka örneklerine de rastlamak mümkündür. Tenani'nin ifade ettiği gibi, “Japonya'da benzer bir strateji benimseyerek ülke imajına olumlu bir katkı sağlamıştır. Japonya'nın özellikle 20. yüzyılın ikinci yarısından itibaren teknolojide kaydettiği ilerleme, ülkenin hem ekonomisine katkı sağlamış hem de küresel düzeyde de ülke imajı için olumlu bir etkiye yol açmıştır. Bu örneklerden de anlaşılacağı gibi yumuşak güç stratejileri, ülkeler için olumlu ilerlemeye yol açarak kendi ekonomisine ve kültürüne önemli katkı sağlamıştır” (2020 s. 5-7)

2008-2013 tarihleri arasında Cumhurbaşkanlığı yapmış olan Lee Myung-Bak, Hallyu'yu ülkenin uluslararası imajını güçlendirmeye yönelik Başkanlık Ulusal Marka Konseyi (Presidential Council on Nation Branding - PCNB) programına dahil ederek hükümetin bu kültürel olguyu resmî olarak sahiplenmesinin adına önemli bir başka

## KONFÜÇYEN GÜNEY KORE'NİN KÜLTÜREL EVRİMİ VE K-POP'UN KÜRESEL YÜKSELİŞİ

adım atmıştır. Başlangıçta özel sektör öncülüğünde gelişen bu hareket, sonraki dönemlerde devletin aktif müdahalesiyle kurumsallaşmış ve ulusal kalkınma stratejilerinin bir parçası haline gelmiştir. “Güney Kore Dışişleri Bakanlığı, Kore Dalgası’nı halk diplomasisinin önemli bir bileşeni olarak tanımlamıştır. Böylelikle, 2016 Diplomatik Beyaz Kitap’ta da açıkça vurgulanmıştır” diye aktaran Shim’e göre, hükümetin kültürel endüstriye katkısı, özellikle uyguladığı politikalar aracılığıyla somuttur. Hükümetin politik amaçları arasında, yatırımcılarla iş-birliği yapılması ve popüler kültür ürünlerinin küresel ölçekte yaygınlaştırılması da vardır. Shim, devamında şu cümleleri sarf etmektedir: “1980’lerde gerçekleştirilen sistem reformları sayesinde Samsung, Hyundai ve LG gibi büyük Kore şirketleri kültürel sektörler yatırım yapmaya başlamıştır. Özellikle Kim Dae-jung hükümeti döneminde Japon kültürüne yönelik yasağın kaldırılması, iki ülke arasında yaratıcı içerik alışverişini mümkün kılmış; bu gelişme, Güney Kore kültür endüstrisinin hem içerik hem de üretim kalitesi açısından zenginleşmesine katkı sağlamıştır. Kim Dae-jung yönetimi döneminde kültür endüstrisine oldukça önemli bir destek sağlamıştır” (2006, s. 34-35). Kültürel üretimin desteklenmesi, yalnızca içerik geliştirme düzeyinde kalmamış; aynı zamanda yüksek maliyetli yapım ve dağıtım süreçlerinde kamu sübvansiyonları yoluyla sektörün sürdürülebilirliği de sağlanmıştır. Bu kapsamda, Güney Kore devleti, kültürel içeriklerin uluslararası pazarlarda rekabet edebilmesi için altyapı yatırımları, ihracat destekleri ve kamu-özel sektör iş birliklerini teşvik etmiştir. Tamamen hükümetin küresel ekonomik politikalarının bir parçasına dönüşen süreçte devletin Hallyu’ya olan desteği, sadece üretim ve dağıtım aşamalarıyla sınırlı kalmayıp kültürel figürlerin “yumuşak güç” unsurları olarak kullanılmasını da içermektedir. Bu amaçla “Ünlü müzisyen ve oyuncuların çeşitli alanlarda ‘kültür elçisi’ olarak görevlendirilmesi bu stratejinin bir parçasıdır. Örneğin Wonder Girls grubu ‘Kore Yemek Kültürü Elçisi’, Kim Hyun-joong ‘Birleşmiş Milletler Sosyal Refah Programı Elçisi’, Hyun Bin ise ‘Kore Savunma Elçisi’ olarak atanmıştır. Ayrıca Endonezyalı sanatçı Dewi Sandra’nın ‘Kore Turizm Elçisi’ olarak görevlendirilmesi, Güney Kore'nin bu stratejiyi yalnızca yerli ünlülerle sınırlı tutmadığını gösterir” (Trisni, Nasir, Isnarti, Ferdian, 2019 s. 36-39). Güney Kore hükümetinin attığı bu adımlar, ikonik figürlerin hayran kitleleri üzerinden bir PR eylemi olmanın yanı sıra uluslararası kamuoyu diplomasisi açısından da önemlidir. Hükümetin bu açılımı, “kültürel diplomasi ile ekonomik çıkarların kesiştiği bir “karşılıklı fayda ilişkisi” çerçevesinde değerlendirilebilir. Aynı zamanda hükümetin kültürel endüstrileri, sistematik biçimde destekleyerek Hallyu’nun sürdürülebilirliğini sağlama çabalarının açık bir göstergesidir” (Trisni, Nasir, Isnarti, Ferdian, 2019 s. 36-39).

### **K-Pop’un Karanlık Yüzü**

Bu kısma kadar incelenen K-pop ve Kore dalgası, pop kültürün içerisinde yükselişleri, kültür endüstrisine içkin toplumsal üretim dağıtım sistematığı lehine olacak şekilde bir gelişimi içermektedir. Ancak K-dalganın bu derece yükselişi, içerisinde türlü acıları bulduran bir arka plana da sahiptir. Sektördeki kıyıcı rekabet ortamı ve Kore kültürü şirketlerinin en iyi idolü seçme veya seçilen idolleri en kusursuz olarak gösterme yarışı, sistem içindeki aktörlere çok ağır faturalar ödetmiştir. Özellikle

## KONFÜÇYEN GÜNEY KORE'NİN KÜLTÜREL EVRİMİ VE K-POP'UN KÜRESEL YÜKSELİŞİ

diğer sektörlerden daha fazla ilgi gören müzik sektörü, bu tarz baskıcı tutumların en yoğun olarak yaşandığı bir alan olmuştur. K-pop idolleri, çoğu zaman 18 yaş altı gençlerden seçilmişlerdir. Hatta günümüzde bazı şirketlerin 9-13 yaş arası çocukları idol olarak yetiştirme planları mevcuttur. İdoller stajyerliklerini tamamladıktan sonra bu şirketler bünyesinde sözleşmeler imzalarlar. Bu sözleşmelerde şirketler idollerin yemek düzeni, ilişki yaşama şekillerini, dış görünüşleri gibi durumlarda belirlenen kurallara göre hareket etmeleri istenir. Bazı idoller estetik ameliyat geçirmeleri. Bazılarının dövme yapmamaları, bazılarının romantik ilişki yaşamamaları gibi özgürlüğü kısıtlayan ancak sektörün beklentisi olan kusursuz, ulaşılamaz, sevimli idol imajı yaklaşımından dolayı birçok çok idol, bu baskıcı tutumun birer kurbanı haline dönüşmüşlerdir. Örneğin, f(x) grubunun eski üyesi Luna, sadece üç litre çay içerek bir haftada 8 kilogram verdiğini belirtmiştir (Koreaboo 2017 August 16th). Aynı şekilde Aespa üyesi Karina, romantik ilişki içinde olduğu anlaşılmasından dolayı fanlarından özür dilemiştir (Youtube 2024, March 8th).

Sektörün baskıcı uygulamaları, Kore kültürünün ve geleneksel ödev ahlakından kaçan idoller üzerinde paradoksal olarak farklı ama daha çok yıkıcı bir baskı oluşturmuştur. Artık günümüzde birçok idolün yoğun çalışma temposu, medya baskısı ve toplumsal beklentiler nedeniyle ruhsal sorunlar yaşadığı medyada fazlasıyla yer edinmeye başlamıştır. Örneğin SHINee grubunun eski üyesi Kim Jonghyun, 2017 yılında intihar etmeden önce içsel olarak kırıldığını ve depresyonun kendisini yavaşça tükettiğini ifade etmiştir. Ayrıca, f(x) grubunun eski üyesi Sulli, medya ve hayran baskıları nedeniyle 2019 yılında hayatına son vermiştir. Buna benzer durumların küresel basında da yankı uyandırması Kpop'un kusursuz imajının arkasındaki ezici ve karanlık tarafın da daha fazla günyüzüne çıkmasına neden olmuş, Kpop kusursuz görünen hayatlardan ziyade çok fazla eleştiri alan bir sektör olarak da tanınmaya başlanmıştır.

K-pop'un bu karanlık yüzü, sadece psikolojik baskıdan ibaret değildir. Şirketler tarafından idol olmak üzere yetiştirilen adaylar, burada eğitim gördüğü süre boyunca birçok ihtiyaçlarının şirket tarafından karşılandığı gerekçesiyle borç ödeme yükümlülüğüne mecbur bırakılırlar. Bu sistem, idol borcu (trainee debt) olarak adlandırılmaktadır. Burada idoller üzerinden gelir elde eden şirketler, tüm bu masrafları idollerden karşılarken aynı zamanda da idolleri uzun yıllar boyunca şirkete bağımlı hale getirir. İdol olmak bu şirketler bünyesindeki grupların üyesi olma şansını yakalayan kişiler bu sürece girdikleri ilk andan itibaren çeşitli baskıcı, sömürüye dayalı düzene maruz kalmaya devam etmişler ve bunun sonucunda kimileri derin psikolojik çöküşe uğrarken kimileri de hayatına son vermiştir. En temelde birer insan olan bu pop kültür idolleri, yalnızca çalışmamız bağlamında konu edindiğimiz Güney Kore örneklerinden ibaret değildir. Zira küresel ölçekte performans olgusu, bir salgın halinde yaygınlaşmıştır. Görünüyor olmanın verdiği "dayanılmaz hafiflik" tüm genç toplulukları esir almıştır.

## SONUÇ VE TARTIŞMA

Çağımızın mottosu, “görülüyorum öyleyse varım”dır. Dolayısıyla görülmek, onto-egzistansiyel bir temele oturarak mevcudiyetin karşılığına denk gelir. Çünkü yeni medya ve yeni medya temelli eylemler, insanları birer performans öznesi biçiminde ekran odaklı yaşama zorlar. Bu minvalde yeni dünyada varlıktan gelen özgürlük (değerlerden arınmış eylem serbestisi), hayatın tüm çıplaklığıyla ifşa edildiği ve bu ifşalar içerisinde görünür kılındığı bir döngüdedir. “Yeni normal” diyebileceğimiz böylesi bir akış, kimi insanları birer ikonik figür haline dönüştürmüştür; yaşam tarzlarını model bir tarz haline dönüştürmüştür. Pop ikonu, olup ayrışan idoller de yeni normalin ortaya çıkardığı birer put mesabesinde dirler.

Kapitalist dünya, tüketimi ve tüketim odaklı yeni hayat anlayışını bu idoller üzerinden dayatmaktadır. İdol, kavram olarak çok tanrılı dinlerde tanrı ya da tanrıça; insan eliyle yapılmış put(cuk) ya da kült boyutunda sevilen kimseler için kullanılan Fransızca bir kelimedir. Kavramsal biçiminden de anlaşılacağı üzere, insan için eksiksizliği ve aşırı sevilmesi gereken bir tapıntı nesnesini ifade eder. İzleyici ve idol arasındaki bağ, bir çeşit “parasosyal ilişkidir” Parasosyal ilişki, idolün parlatılmış, abartılmış varlığı üzerinden işler. Öte yandan modern dünyanın yeni normali, sadece idol-izleyici üzerinden akan bir süreç olmanın ötesinde devletin de içinde olduğu çok boyut ve bileşenli bir durumdur. Bu açıdan K-pop, hem modern yeni normalin yüzü hem kapitalist popüler kültürün işleyiş tarzı hem de bir devletin yumuşak güç olarak kullandığı aracıdır.

Güney Kore, 1960’larda sömürge ve savaşlardan kalma büyük bir yıkımın içinden çıkarak küresel sisteme angaje olmuş bir devlet olarak günümüz dünyasında hem ekonomik hem kültürel bir güçtür. Ülke özelinde değişen sistemle birlikte yeni nesil, modern değerlere yönelmiştir. Bu yönelimin bütün küre düzeyinde çok temel nedenleri vardır. O nedenlerin başında, küresel düzlemde kitle iletişim araçlarıyla (KİA) merkez Batı’dan periferiye doğru yayılan egemen kültürün etkisinde kalma olgusu gelir. Batı kültürüne ait yaşam tarzı, müzik türleri, moda ve günlük alışkanlıklar, Güney Koreli yeni nesil içinde hızla benimsenmiş ve belirgin etkiler yaratmıştır. Tıpkı Macaulay’un sömürge toplumu içerisinde komprador bir sınıf yaratma fikrine uygun, bir ara form yurttaş ortaya çıkmıştır. Ancak burada bir fark söz konusudur. Modern performans öznesi olan bireyler, tepeden yapılanmaya gerek duyulmayacak şekilde “özgürlük yanılması” ile kendi kendinden uzaklaşmış ve yabancılaşmıştır. Özgürlük yanılması ile egemen kültüre ait olan yaşam tarzı, müziği, giyim stili ve bazı gündelik hayat pratikleri sanki yerel kültürün bir parçasıymış gibi kültüre edilmeye ve yaygınlaşmaya başlanmıştır. Bu noktada, işin tersi bir durumla Güney Kore, daha evvel eklemlendiği egemen modern kültürün içinden sıyrılarak kendi kültür ürünlerini ihraç eder bir konuma yükselmiştir. Öyle ki literatüre “Hallyu” diye bir kavram kazandırmıştır. Kore Dalgası demek olan kavram, Kore’ye ait olan kültürel unsurların global düzeyde yayılımını ve bunun yarattığı etkiyi imlemektedir.

## KONFÜÇYEN GÜNEY KORE'NİN KÜLTÜREL EVRİMİ VE K-POP'UN KÜRESEL YÜKSELİŞİ

Tüm bunların odağındaki Kore kültürü, popülerlik döneminde tanındığının aksine, sıkı bir ödev ahlakı olan ve Konfüçyanist etiği ile bilinen disiplinli bir toplumdur. 20. yüzyıla birlikte gelen sömürgecilik ve devamındaki savaşlarla hırpalanan Kore ülkesi, daha sonra Rus komünizmi ile ABD kapitalizminin etkisinde ikiye bölünmüştür. Kuzeyde Çin'in etkisinde kalan komünist Kuzey Kore, içine kapanıp kültürel olarak dünya sahnesinden çekilmiştir. Buna karşın güneyde kalan kısımda kurulan yeni ülke, Batı'nın desteklemesiyle liberal sisteme dahil olmuş ve kısa sürede gelişkin bir sanayiye, sağlam bir ekonomiye kavuşmuştur.

Modern ve zengin bir ülke olarak Güney Kore açısından K-Pop, bir başarı hikayesi olsa da işin derinlerine inildiği zaman, renk değişmektedir. Koreli pop yıldızlarının ışıltılı dünyası, yalnızca görünen kısmını sergilemektedir. Bunların çoğu, iki farklı hayat yaşamakta. Bir tarafta şöhret, para ve milyonlarca hayran. Diğer tarafta, ilkel benliğin ve günümüz realitesinin egemen olduğu acımasız bir dünya. Neon ışıklarının ardındaki gizli delhizler, ilkel benliğin kabardığı ve kurbanlara travma yaşatan derin karanlık.

### KAYNAKÇA

- Aytekin, T. (2024). Popüler bir kültür olarak Güney Kore kültür endüstrisi "Hallyu"nun ortaya çıkışı ve küresel yansıması. *Avrasya Uluslararası Araştırmalar Dergisi*, 12(38).
- Bernat, S. (2023). What does a century-old musical genre have to do with K-pop? LAist. <https://laist.com/news/arts-and-entertainment/k-pop-trot-korean-popular-music-history>
- Berктаş, G., & Türközü, H. K. (2022). Güney Kore'nin somut olmayan kültürel miras (SOKÜM) süreci ve kültürleri koruma yöntemi üzerine bir araştırma. *Erciyes Akademi*, 36(3), 1071-1084. <https://doi.org/10.48070/erciyesakademi.1122325>
- Boğazkesen, M., Yiğit, M., & Bulut, S. (2024). Parasosyal etkileşim kuramı bağlamında benlik saygısı, kişilik özellikleri (K-pop hayranları üzerine çalışma). *Akdeniz İnsani Bilimler Dergisi*. <https://doi.org/10.13114/mjh.1519239>
- Bok-Rae, K. (2015). Past, present and future of Hallyu (Korean Wave). *American International Journal of Contemporary Research*, 5(5), 154-160. [https://www.aijcrnet.com/journals/Vol\\_5\\_No\\_5\\_October\\_2015/19.pdf](https://www.aijcrnet.com/journals/Vol_5_No_5_October_2015/19.pdf)
- Borazan, T., & Canarlan, N. Ö. (2022). Reflection of the Hallyu effect on Turkish consumers' intention to purchase Korean products. *Anadolu Üniversitesi İktisadi ve İdari Bilimler Fakültesi Dergisi*, 23(4), 306-322. <https://doi.org/10.53443/anadoluibfd.1171176>
- Choi, J., & Maliangkay, R. (2015). *K-pop: The international rise of the Korean music industry* (Vol. 15). Routledge.
- Eade, J. (1997). *Living the global city: Globalization as a local process*. Routledge.
- Escudero, M. (2023). The evolution of the Korean pop industry and the influence in the Western culture, social media and audience response. <https://doi.org/10.13140/RG.2.2.18004.99203>

## KONFÜÇYEN GÜNEY KORE'NİN KÜLTÜREL EVRİMİ VE K-POP'UN KÜRESEL YÜKSELİŞİ

- Herman. (2021, Temmuz 12). How Seo Taiji combatted censorship and paved the way for K-pop. Ssplice. <https://splice.com/blog/seo-taiji-paved-way-k-pop/>
- Huth, T. (2021). South Korean popular music industry: Globalization of identity and exploitation [Onur tezi, Lycoming College]. [https://www.lycoming.edu/library/archives/honorspdfs/huth\\_taylor-2021.pdf](https://www.lycoming.edu/library/archives/honorspdfs/huth_taylor-2021.pdf)
- Kalbi. (2015, Şubat 25). Evolution of K-pop series - An overview. Korean Culture Blog. <https://koreancultureblog.com/2015/02/25/evolution-of-k-pop-series-an-overview/>
- Koreaboo. (2017). f(x) Luna revealed how she lost 8kg in only one week, Kreaboo.com <https://www.koreaboo.com/stories/fx-luna-revealed-lost-8kg-one-week/>
- Kutanis, Ö. R., & Tunç, T. (2010). Güney Kore örgüt kültürü: Konfüçyanizm'in etkileri açısından bir değerlendirme. Erciyes Üniversitesi İktisadi ve İdari Bilimler Fakültesi Dergisi, 35, 55-75.
- Oh, I., & Lee, H. (2014). K-pop in Korea: How the pop music industry is changing a post-developmental society. Cross-Currents: East Asian History and Culture Review. <https://doi.org/10.1353/ach.2014.0007>
- Reid, T. R. (2006). Kapı komşum Konfüçyüs (S. Yılmaz, Çev.). Aykırı Yayıncılık
- Shim, D. (2006). Hybridity and the rise of Korean popular culture in Asia. Media, Culture & Society, 28(1), 25-44. <https://doi.org/10.1177/0163443706059278>
- Spivak, G. C. (2016). Madun konuşabilir mi? (Çev.: Dilek Hattatoğlu, Gökçen Ertuğrul, Emre Koyuncu), Ankara: Dipnot Yayınları.
- Tenani, D. (2020). The Korean Wave from a macroeconomic perspective. <https://unitesi.unive.it/retrieve/469faa06-850f-4d52-ba9b-ff156f56f359/856293-1249188.pdf>
- Tomlinson, J. (2004). Küreselleşme ve kültür (A. Eker, Çev.). Ayrıntı Yayınları.
- Trisni, S., Nasir, P. E., Isnarti, R., & Ferdian. (2019). South Korean government's role in public diplomacy: A case study of the Korean Wave boom. Andalus Journal of International Studies, 8(1), 31-42. <https://doi.org/10.25077/ajis.8.1.31-42.2019>
- Zerenler, M., & İraz, R. (2006). Japon yönetim anlayışı ve şirket ağları (Keiretsu) analizi. Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi, 16, 757-776.
- Chase, A. (2023). Korean pop idols: The dark side of the limelight. [https://scholarsarchive.byu.edu/studentpub\\_uht/302/](https://scholarsarchive.byu.edu/studentpub_uht/302/)
- Leinonen, S. (2024). Idols & ideals: ethical challenges in the Korean music industry. <https://aaltodoc.aalto.fi/items/e53eef52-bff4-48ff-93fd-ebe8221f7be3>
- Padget, F. (2017). What are the difficulties of being a Korean pop idol and to what extent do they outweigh the benefits? [https://www.academia.edu/31969209/What\\_are\\_the\\_difficulties\\_of\\_being\\_a\\_Korean\\_pop\\_idol\\_and\\_to\\_what\\_extent\\_do\\_they\\_outweigh\\_the\\_benefits](https://www.academia.edu/31969209/What_are_the_difficulties_of_being_a_Korean_pop_idol_and_to_what_extent_do_they_outweigh_the_benefits)
- Youtube. (2024). Karine from aespa apologizes for having a boyfriend. (video) <https://www.youtube.com/watch?v=7GgqIgyDSKM>



## SANATTA KULLANIM NESNELERİNİN İŞLEV VE ANLAM BOZUMU<sup>1</sup>

Eda Seda TOSUN\* ; Aysun ALTUNÖZ\*\*

Sorumlu yazar Corresponding Author: eda.seda.tosun@gmail.com

### Özet

Bu çalışmanın amacı, nesnenin sanatçı üzerindeki yönlendirici gücünü özgün çalışmalar üzerinden deneyimlemektir. Yapılan alan araştırması sonucunda benzer konuların incelendiği görülse de bu çalışmada yer alan sanatsal çalışmalar araştırmaya özgünlük kattığı gibi alan literatürüne de katkı sağlamaktadır. Çağdaş sanat pratiklerinde nesnenin sanatsal anlatımlara konu olduğu birçok örnekle karşılaşmak mümkündür. Bu araştırmanın odaklandığı özgün alan ise, nesnelerin onların işlevlerini bozma/bozuma uğratma üzerine kurulu çalışmalardan oluşmaktadır. Bu kullanım genellikle nesnelerin fiziksel özelliklerine dokunmadan gerçekleşmektedir. Bu araştırma kavramsal sanattan günümüze kullanım nesnesini sanat nesnesine dönüştüren sanatçı ve pratiklerinden rastgele seçilmiş örneklerle sınırlandırılmıştır. Diğer taraftan çalışmanın çıkış noktası her ne kadar genel çerçevede “nesne” olarak belirlense de kullanım nesnelere bağlamında sınırlı tutulmuştur. Sanatsal dönüşüm serüveninde, kullanım nesnelerinin anlam ve işlev bozumuna yönelik çözümlere kavramsal sanat çerçevesinde yer alan örnekler üzerinden cevap aranmıştır. Böylece, işlevsellik özelliği ile ön plana çıkan kullanım nesnelerinin biçimlerine müdahale edilmeden, sanat nesnesine dönüştürülmesi amaçlanmıştır.

**Anahtar kelimeler:** Nesne, Kullanım nesnesi, Hazır nesne, İşlev bozumu, Anlam bozumu.

---

<sup>1</sup> Bu çalışma, Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, Lisansüstü eğitim enstitüsü bünyesinde hazırlanan “Sanatsal yaratım sürecinde kullanım nesnelerinde anlam ve işlev arayışları” (Tez No: 641018) adlı Sanatta Yeterlik Tezinden üretilmiştir

\* Dr. Öğr. Üyesi, Giresun Üniversitesi, Görele Güzel Sanatlar Fakültesi, Resim Bölümü, Resim ve Baskı Sanatları Ana Sanat Dalı, ORCID: 0000-0002-1170-7664, eda.seda.tosun@gmail.com

\*\* Prof. Dr., Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Heykel Bölümü, Heykel Anabilim Dalı, ORCID: 0000-0003-3857-3704, aysun.altunoz@hbv.edu.tr

THE TRANSFORMATION OF FUNCTION AND MEANING IN UTILITARIAN  
OBJECTS IN ART

**Abstract**

This study aims to examine the guiding influence of objects on artistic production and artists through reproduced original works. While similar subjects have been addressed in existing field research, the artistic works and artist experiences presented in this study contribute to its originality as well as to the literature in the field. In contemporary art practices, numerous examples can be encountered wherein objects serve as subjects and materials for artistic narratives. However, studies focusing on functional dysfunction intervention in the materials and dimensions of objects remain limited. This research is confined to selected examples of artists and practices—from conceptual art to the present—that transform utilitarian objects into art objects. Furthermore, while the study's point of departure was conceptualized broadly as "object," its scope has been restricted specifically to utilitarian objects. In the journey of artistic transformation, this study, addresses analyses of the semantic and functional deconstruction of utilitarian objects through examples situated within the conceptual art framework. Thus, the study aims to transform utilitarian objects distinguished by their functional characteristics, into art objects without intervening with their formal properties.

**Keywords:** Object, Usage object, Predefined object, Function breakdown, Meaning breakdown.

**Giriş**

Gündelik yaşam pratikleri bağlamında nesnelere, işlevsellikleri ve amaçlarına uygunlukları esas alınarak kullanıma sunulmaktadır. İnsanlık tarihi boyunca maddi kültür üretimine kesintisiz biçimde devam etmiş; çeşitli işlevsel gereksinimleri karşılamak üzere var olan bu nesnelere, insan varoluşunun ayrılmaz bileşenlerini oluşturmuştur. Nesne kavramı hem ontolojik hem de sanatsal bağlamda çok katmanlı bir tanımlama gerektirir. Aristo'nun töz temelli yaklaşımından farklı olarak, Descartes'ta düşünen töz ile maddesel töz arasında konumlanan nesne, Kant'ta bir fenomen olarak ele alınır (Güneş, 2022, s.55). Nesne, biçimlenmiş malzeme olarak tanımlanmakla birlikte; duyulardan en az biriyle algılanabilen, uzam ve zaman içinde somut varlığı bulunan, bilincin ayırt ettiği "şey" olarak karakterize edilir. Ontolojik olarak nesne, öznenin karşısında duran, duyu organları ile algılanan, boşlukta yer kaplayan, hacim ve biçime sahip maddesel varlık olarak tanımlanabilir. (Kaplanoğlu, 2008, s.12), Latince kökene atıfta bulunarak nesnenin felsefi düzlemde öznenin ardalanında konumlandırıldığını belirtir. Dolayısıyla nesne, özne aracılığıyla bilinir ancak tamamen öznel değildir; bilen ile bilinen, gören ile görünen arasındaki bir diyalogdur. Bu aralıklı tanımlar, nesnenin sanat platformunda anlam ve işlev değiştirmesine olanak tanır.

Nesnenin sanat alanındaki dönüşümü, 20. yüzyılın başındaki paradigmatik değişimlerle gerçekleşmiştir. Klasik felsefede öznenin karşısında yer alan maddi

## DÜŞÜNCE EYLEMİ OLARAK: KULLANIM NESNELERİNDE İŞLEV VE ANLAM BOZUMU

varlık olarak kavramsallaştırılan nesne, bu dönemde yeniden tanımlanmış; yalnızca duyularla algılanan kütle ve biçime indirgenemez hale gelmiştir. Bilinç, dil ve varoluşsal yapılar bağlamında bir kavram olarak konumlanan nesne, modern sanatla birlikte temsil edilen olgudan sıyrılarak sanatın kendisinin bir unsuru haline gelmiştir. Bu dönüşümün en çarpıcı örnekleri Kübizm'de izlenebilir. Nesne, tek bir bakış açısından betimlenmek yerine algıdan bağımsız zihinsel bir görüneye dönüşür; fiziksel varlığından ziyade kavramsal ve temsiliyetçi potansiyeli ön plana çıkar (Tunalı, 2013, s.99). Modernizmle birlikte nesne, gerçekliği temsil etmekten çok kavramsal ve eleştirel bir yapı içinde algısal bir boyuta evrilmiştir.

Gündelik hayatta araçsal işleve sahip nesnelere, sanatçı müdahalesiyle bağlamsal yeniden konumlandırma, malzeme değişikliği ve ölçek manipülasyonu gibi stratejiler aracılığıyla işlevsellikten arındırılmış; gösterge bilimsel çerçevede yeni sembolik ve eleştirel anlamlara büründürülmüştür. Galeri, müze veya kamusal mekânlar gibi sanatsal bağlamlara taşınan nesne, gösteren-gösterilen ilişkisini radikal biçimde yeniden kodlamış; amaç odaklılık kriterlerinden sıyrılarak varoluşu üzerinden kavramsal anlam taşıyıcısı haline gelmiştir. Bu müdahale, nesnenin ontolojik statüsünü dönüştürerek fiziksel formunu korurken işlevini iptal etmekte ve anlamını toplumsal/kültürel eleştiriye açmaktadır. Sanat eserleri, salt estetik objeler olmaktan çıkarak toplumsal yorum ve eleştiri aracı olarak işlev görmekte; nesnelere çok katmanlı anlam sistemleri içinde yeniden değerlendirilmektedir.

Bu paradigma kayması, Marcel Duchamp'ın hazır nesnelere gerçekleştirdiği öncü müdahalelerle doruğa ulaşmış; nesnenin fiziksel varlığını aşan algısal, entelektüel ve sorgulayıcı deneyimler sunarak sanatın ontolojik tanımını genişletmiştir. Nesnenin sanat eserine evrilmesi, fiziksel niteliklerinin ötesinde kazandığı sembolik katmanlardan kaynaklanmakta; sanatın geleneksel sınırlarını aşarak izleyicide yeni algısal, dokunsal ve düşünsel deneyimler uyandırmaktadır. Bu ontolojik dönüşüm, özgünlüğü nesnenin fiziksel orijinalliğinden ziyade esere yüklenen fikrin ve müdahalenin özgünlüğüne kaydırmış; sanatın somut nesne olmanın ötesinde soyut düşünce veya kavramsal varlık olarak tezahür edebileceğini vurgulamıştır. Hazır nesnelere, sanatın niteliği, bir nesnenin sanatsal statüsünü belirleyen kriterler ile bu yargının yetkisi gibi ontolojik ve epistemolojik soruları gündeme getirmiş; sanatın piyasa değerleri, sergileme pratikleri ve kamusal alandaki temsiliyeti üzerine tartışmaları alevlendirmiştir. Sanatçının nesne seçimi, işlevsel müdahalesi ve sanatsal konumlandırması, herhangi bir objenin sanat nesnesine dönüşüm potansiyelini açığa vurmuş; geleneksel estetik yargıların terk edilmesiyle fikrin ve kavramsal içeriğin ön plana çıkarıldığı bir paradigmayı başlatmıştır. Gündelik nesnelere sanat eserine dönüşümü, nesnenin işlevselliği ile anlam katmanlarına yönelik müdahalelerle zenginleşen kavramsal paradigma kayması aracılığıyla, nesnelere araçsal nitelikten sembolik/eleştirel bir aktöre evrilmesini gerçekleştirmiş; böylece sanatı tüketim kültürü ve toplumsal dinamiklere dair kalıcı bir sorgulama platformuna dönüştürmüştür.

## DÜŞÜNCE EYLEMİ OLARAK: KULLANIM NESNELERİNDE İŞLEV VE ANLAM BOZUMU

### Nesnenin Ontolojik Temelleri ve İşlevsellik Kavramı

Sanat pratikleri bağlamında üretilerek yaşam alanlarına nüfuz eden nesnelere, estetik işlevleri ile pratik yararlılıklarının kesişiminin de konumlandırılmakta olup, farklı ihtiyaçlara yanıt veren bu sanatsal nesnelere temel fonksiyonlarını gerçekleştirme kapasiteleri işlevsellik teorisi çerçevesinde analiz edilmektedir.

İşlev nedir Baudrillard (2014, s.72)'a göre, işlev, Latince de fungi, de functus, de fungor (functio) köklerinden gelen fonksiyon, görev' in yanı sıra üfule, vazife, yerine getirme, gerçekleştirmenin karşılığıdır. İşlev sözcüğü bir nesnenin gördüğü iş, iş görme yetisi olarak tanımlanmaktadır. Nesnelere gündelik hayattaki varoluşları, öncelikle işlevsellikleri üzerinden tanımlanır. Tansuğ (1993, s.54) ise işlevselciliği; Biçimin belirtmek amacıyla olduğu iç anlam ve değerlerle ortaya çıkışı, ancak kendi işlevini yapar. İşlevsel kavramı, basit bir yararlılık kavramının dışında bir anlama sahiptir. Çünkü insanlar günlük yaşamda yarar sağlayan nesnelere bile biçimsel işlevlerini ve yaşamımızın tüm derinliğine yansıma ihtimalini, estetik değerinde bulurlar. En basit araçlardan en komplike olanlarına kadar bütün biçimler estetik değerden yoksun oldukları zaman kullanışsız da olurlar. Dolayısıyla, faydalılıkları da güçleşir.

Roth (2002, s.147)'e göre sanatta işlevselcilik, resim ya da heykelin öncelikle işlevlere etkin bir biçimde yanıt verecek şekilde tasarlanması ilkesini yansıtır; Horatio Greenough'un Biçim, işlevi izler önermesi ile Louis Sullivan tarafından benimsenen bu yaklaşım, çağdaş işlevselciliğin belirleyici paradigmasını oluşturmuştur. Ne var ki, bu çerçevede sanat nesnesi ile kullanım nesnesi arasındaki ontolojik ayrım belirginleşmektedir.

Kullanım nesnelere, gündelik yaşamın pratik gereksinimlerini karşılamak üzere tasarlanmış, işlevsel nitelikler taşıyan, seri üretime uygun ve yaygın dolaşımdaki nesnelere olarak nitelendirilebilir. Buna karşılık sanat nesnesi, Mattick'in vurguladığı üzere pratik olmayan, bütünsel olarak üretilmiş, özgür yaratıcı dehanın ürünü kimliğiyle biricikliği sayesinde ayrışır. Arıç (2019, s.184)'a göre kullanım nesnelere sanatçıları etkilemiş ve sanat sahasında konumunu pekiştirmiş olup; bu nesnelere sanat nesnesine dönüşümü, estetik boyut dışındaki tüm işlevlerinden arındırılmalarıyla gerçekleşir.

Nitekim tüketim nesnelere, kullanım değeri taşıyan varlıklar olarak kavramsallaştırılmaktadır. Bu kullanım nesnelere, araçsal nitelikleriyle işlevsellik barındırmaktadır. Seri üretim tekniklerinin yaygınlaşmasıyla maddi kültür öğeleri, insan yaşam pratiklerine daha fazla nüfuz etmekte ve gündelik varoluşun ayrılmaz bileşenleri haline gelmektedir. Farklı ihtiyaçları karşılamak üzere üretilen bu nesnelere birincil işlevlerini yerine getirmesi, işlevsellik boyutunu oluşturur. Ancak bu nesnelere estetik bir bağlamda değerlendirilmesi, işlevsel rollerinden bağımsız olarak, sanatsal bir obje olarak algılanmalarını sağlayabilmektedir (Erkek, 2019, s.38).

Kullanım nesnelere sanat alanında yer aldığı anda, birincil işlevselliklerinden arındırılıp sanat nesnesi statüsüne yükselir. Ziyafettin, (2019, s.16)'a göre Mattick,

## DÜŞÜNCE EYLEMİ OLARAK: KULLANIM NESNELERİNDE İŞLEV VE ANLAM BOZUMU

sanat nesnesini pratik olmayan, bütünsel üretilmiş bir nesne; talimatlardan ziyade özgür yaratıcı dehanın ürünü olarak tanımlar. Sanat nesnesi, sanatçının nesnel veya öznel durumları bütünleştirdiği yapıdır; sanat amacıyla üretilmiş, gruplanmış veya bu alana tasarlanmış nesnelere kapsar.

Sanat nesnelere anlamı, üretildikleri zamansal ve mekânsal bağlama göre değişkenlik arz eder. Bir kullanım nesnesi, sanat nesnesi statüsüne yükseldiği anda estetik boyut dışındaki tüm işlevlerinden sıyrılır. Bu sayede, gündelik hayatta birebir aynı olan diğer nesnelere farklı bir ontolojik bağlama yerleştirilir; zira aksi takdirde tüm benzer nesnelere de sanat eseri olarak kabul edilmesi icap eder. Sanat alanındaki yapıt çeşitliliği nedeniyle, tümünü kapsayacak evrensel bir sanat tanımı ileri sürmek mümkün değildir (Sankır, 2018, s.525).

### Hazır Nesne: Eleştirel Pratik ve Kavramsal Dönüşüm

Nesnenin sanat tarihindeki konumlanması, yirminci yüzyılın ilk çeyreğinde Dada hareketinin ortaya çıkışıyla köklü bir dönüşüme uğramıştır. Bu bağlamda nesnenin dönüşüm süreci, Dada hareketiyle yeni bir boyut kazanmıştır (Köksal, 2012,s.124). Braque ile Picasso'nun parçalanmış nesnelere, Kosuth'un yazı-nesne-resim birleştirmeleri, Duchamp'ın hazır nesnelere ve Magritte'in nesnelere yeni isimler vermesi gibi örneklerle sanat nesnesinin metamorfozu somutlaşmaktadır. Dadaist hareketin etkisiyle gündelik nesnelere sanat eseri öznesi haline gelmesi, bu nesnelere kendi varoluşsal durumlarıyla eserin oluşumuna katkıda bulunmasını sağlamıştır (Can, 2023, s.257).

Marcel Duchamp'ın hazır nesne (ready-made) pratiği, sanat tarihindeki en köklü paradigmatik kırılmalardan birini simgeler. Tolun, (2018, s.38)'a göre Duchamp, nesnelere araç edinerek sanatın kendisi, galeriler, müzeler ve sanatçının yaratım süreçlerini radikal biçimde sorgulamış; sanat üretiminin el emeği veya bireysel ustalıktan bağımsız olarak da mümkün olduğunu, düşüncenin dönemin teknolojik ve endüstriyel ilerlemelerine göre yeniden yapılandırılabileceğini kanıtlamıştır. Hazır nesne, "hazırda mevcut, satın alınmış ya da kullanıma hazır objeler" olarak tanımlanır (Tolun, 2018, s.37). Duchamp, bu nesnelere "readymades" başlığı altında sergileyerek, gündelik hayatta sıradan bir kullanım nesnesinin sanat nesnesi statüsüne yükseltilmesini gerçekleştirmiştir (Şahiner, 2006, s.1).

Bu pratiğin zirvesini temsil eden Duchamp'a ait olan Çeşme R. Mutt 1917 adlı çalışma sanat kurumlarına yönelik kasıtlı bir stratejik müdahale olarak değerlendirilir. Kalkan Erenus (2012, s.98)'a göre Duchamp, New York'taki "Mott Works" mağazasından edindiği porselen pisuarı ters çevirerek R. Mutt takma adıyla imzalamış ve Bağımsız Sanatçılar Topluluğu'nun sergisine sunmuştur. Bu eylem, sanatın tanımını, sanatçının rolünü ve estetik değer yargularını kökten sorgulayan bir anti-sanat tutumunu ifade etmiş ve sanatta üretim mantığını, el emeğini ve geleneksel güzellik anlayışını reddederek kavramsal olguyu ön plana çıkarmıştır (Atalay, 2010, s.85; Vargün, 2021, s.61).

## DÜŞÜNCE EYLEMİ OLARAK: KULLANIM NESNELERİNDE İŞLEV VE ANLAM BOZUMU

Ayrıca, sanatçının 1916 tarihli hazır nesnesi *Tarak*, (Görsel 1) saç okşama eylemine gönderme yapan cinsel çağrışımlarla yüklü bir gündelik yaşam objesi olarak öne çıkar(Tolun, 2018, s.38). Bu eser, Duchamp'ın önceki çalışmalarında ağırlıklı olarak işlediği iki temaya, yani gündelik hayata ve cinsel yaşama, aynı anda giriş yapar. Nesnenin üzerindeki delikler nedeniyle bir köpek tarağı olarak yorumlanması, vahşi cinselliği ima ettiği şeklinde değerlendirilmektedir.

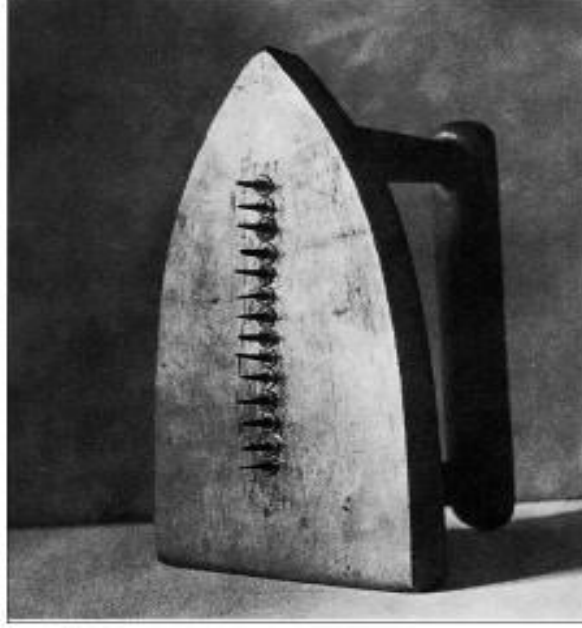


**Görsel 1.** Tarak, Marcel Duchamp, Ready-made, 16.6 x 3.2 cm, 1916.

Duchamp'ın pratiği, Dada hareketinin yıkıcı ruhuyla beslenmiştir. Sevim & Boz (2011, s.124)'a göre Dadaizm, dönemin ahlaki, sanatsal ve kültürel yapılarını; yerleşik değerleri yok etmeyi hedefleyen, Birinci Dünya Savaşı'nın kasvetli ortamında patlak veren ateşli bir isyan hareketidir. (Buchholz, 2012, s.460), Duchamp, Picabia ve Man Ray'in bu akımda yer aldığını vurgular. Dada'nın özgürlükçü tutumu ile Duchamp'ın hazır nesne pratiği, Man Ray'i etkilemiş; Ray, burjuva toplum düzenine ve akademik-geleneksel değerlere karşı sanatıyla eleştirel bir duruş sergilemiştir.

Dada ve Gerçeküstücülük etkisindeki Man Ray, sıradan nesnelere provokatif bir yaklaşımla sergiler. Bu saldırgan tutum, nesnelere öz nitelikleri dışında kullanılmasından kaynaklanır. 1921 tarihli *Hediye* (Görsel 2) eserinde ütü tabanına sabitlenmiş çiviler eklenerek izleyiciye silah gibi yöneltmiş gerilimli bir nesne oluşturulmuştur. Ütü, ütüleme işlevini yitirerek sanat galerisinde işlevsiz bir başyapıt haline gelmiştir. Eser, Dada'nın saldırgan tutumuyla kesişir; ütünün dönüşümü hem işlevine hem anlamına müdahale ederken topluma ve toplumsal değerlere eleştiri getirir.

## DÜŞÜNCE EYLEMİ OLARAK: KULLANIM NESNELERİNDE İŞLEV VE ANLAM BOZUMU



Görsel 2. Man Ray, Hediye, Asamblaj, 15,3 x 11,4 cm, 1921.

Gerçeküstücü akımın önde gelen temsilcilerinden biri Meret Oppenheim'dır. Ergün'e göre, Gerçeküstücüler nesnelere arasında olağanüstü ilişkiler kurarak, biçim ve perspektif bozulmaları yaratarak, mantık dışı işlevlerle oynayarak imgesel ilişkilerin yeni ve özgür biçimlerini görsel tartışma alanına taşırlar; bu biçimsel ve teknik kurgu olanaklarını zorlama girişimi, görsel anlatım dilini nesnenin dışsal egemenliğinden kurtarmaya yönelik önemli bir atılımdır. (Cumming, 2008, s.390)'e göre, Gerçeküstücü sanatçılar şaşırtma, şok etme, rahatsız etme ve her daim rüya benzeri—bazen belirli, kimi zaman belirsiz imalı—bir atmosfer yaratma amacıyla hareket etmişlerdir. İzleyici açısından kürkly fincan, sürreal bir ikame nesnesi olarak kalmıştır.

Meret Oppenheim'in *Tüylü Kahvaltı* (Görsel 3) adlı eseri, Charles Ratton Paris Galerisi'ndeki sürrealist nesnelere sergisinde yer almıştır. Fincan, tabak ve kaşık üçlüsünden oluşan kompozisyon, kullanıma hazır bir görünüm sunar. Fincanın porselen veya cam gibi sert bir malzemeden yapılması beklenirken, yumuşak tüylü kumaşla kaplanması belirgin bir zıtlık yaratır. Bu tüylü doku, içme eylemini deneyen kişinin dudaklarına değdiğinde tiksinti uyandırır. Bu bağlamda, Oppenheim'in bu eseri, sıradan nesnelere gündelik işlevlerinden soyutlayarak onlara gizem katma suretiyle gerçeküstücü nesnenin başlıca örneklerinden biri olarak öne çıkar.

## DÜŞÜNCE EYLEMİ OLARAK: KULLANIM NESNELERİNDE İŞLEV VE ANLAM BOZUMU



Görsel 3. Meret Oppenheim, Tüylü Kahvaltı, Kürkle kaplı fincan, 12 x 24 x 20,3 cm, 1936.

Bu koşul, gündelik kullanım nesnelерinin sanat eserine dönüşüm sürecini de etkileyerek, nesnelерin bir yandan mevcut kimliklerini korurken bir yandan da yeni bir kimliğe bürünmelerini sağlamıştır. Platon'un idealar âlemindeki dokunulmaz nesnelер olarak addedilen bu varlıklar, pop sanatla birlikte dokunma, kullanma, dönüştürme ve gündelik yaşamdaki konumlarını sanatsal düzleme taşıma gibi bir paradigmatik değişimle karşı karşıya kalmıştır.

Satın alınmış eşyalardan üretilen meta-heykeller, özellikle tüketim nesnelерini sanat yapıtı olarak sergileme biçimini benimser. Pop sanatın meta-fetişizme yönelik yaklaşımı bu bağlamda sanatın temel konusunu oluşturur; nesne ise sanatın toplumsal eleştirisinde fikir üretimine elverişli bir dile dönüşür. Collins, (2007, s.102)'e göre, Duchamp ile başlayan sanat yapıtının nesneleşen içeriğine dair eleştirel tutum, nesne üzerinden okumayı sürdürerek metalaşan ve nesneleşen toplumsal yapıya yönelik bir eleştiriye evrilmiştir. Jeff Koons, kaynak malzemelerini Amerikan kitsch kültüründe aramıştır.

Little, (2008, s.131)'e göre Koons, 1980 tarihli Yeni Çifte Shelton Islak Kuru 10 Galon (Görsel 4) adlı eserinde elektrikli süpürge, ekmek kızartma makinesi ve zemin temizleyiciler gibi endüstriyel seri üretim ev aletlerini, müze sergilemesini çağrıştıran ışıklı pleksiglas raflarda sunarak nesneleri işlevlerinden uzaklaştırmıştır.

Koons'un sergileme biçimi, eserlerine özerk bir değer yüklemektedir. Günlük yaşamda yaygın seri üretim nesnelерini sanat galerilerinde sunarak, izleyicinin sanatın özgünlüğü ve benzersizlik beklentilerini sistematik biçimde boşa çıkarmakta; bu yolla sanat kurumlarının nesnelere yüklediği kültürel ve ekonomik değerleri, ayrıca kendi sanat algılarını sorgulamaya yöneltmektedir.

## DÜŞÜNCE EYLEMİ OLARAK: KULLANIM NESNELERİNDE İŞLEV VE ANLAM BOZUMU



Görsel 4. Jeff Koons, Yeni Çifte Shelton Islak Kuru 10 Galon, Ready-made, 10 galonluk hacim, 1980,

Simon Perry tarafından gerçekleştirilen ve Melbourne şehrinin simgesi haline gelen Kamu Çantası (Görsel 5) heykeli, sanatçının kamu alanlarını canlandırma amacıyla yürüttüğü bireysel ve işbirlikçi sanat projelerinin bir ürünüdür. Perry, heykellerinde mekânsal yapıları ses ve ekran tabanlı medya unsurlarıyla bütünleştirerek yerleştirmeler üretmiştir.

Zöngür, (2018, s.1323)'e göre, yere düşmüş gibi konumlandırılmış devasa çanta, kamu alanında izleyiciyle iç içe geçecek biçimde yerleştirilmiştir. Bu düzenleme, heykel ile izleyici arasındaki düşünsel ve dokunsal mesafeyi ortadan kaldırmaktadır. Çantanın geleneksel olarak yumuşak deri gibi malzemelerden yapılması beklenirken, granit benzeri sert, ağır ve işlenmesi güç bir materyalden üretilmesi, eserdeki zıtlığı ön plana çıkarmaktadır. Bir kullanım nesnesi olan çantanın, özellikle kadınlara özgü nitelik taşıması ve sanatçı tarafından alışveriş merkezinin önüne konumlandırılması, kadınların tüketim arzularına yönelik bir gönderme olarak da değerlendirilebilir.



Görsel 5. Simon Perry, Kamu Çantası, Kırmızı granit ve paslanmaz çelik, 110 x 140 x 50 cm, 1994,

Hazır nesne pratiğinin ortaya çıkışında Endüstri Devrimi'nin yarattığı koşullar belirleyici etkiye sahiptir. Bu dönemle birlikte sanat, salt biçimsel bir kavrayışın

## DÜŞÜNCE EYLEMİ OLARAK: KULLANIM NESNELERİNDE İŞLEV VE ANLAM BOZUMU

ötesinde düşüncenin ön plana çıktığı bir eylem biçimine evrilmiştir. Foster, (2013, s.118) ve Kuspit, (2014, s.39)'e göre, heykelin geleneksel paradigmaları arkaikleşmiş; alçı, mermer, bronz ve ahşap gibi malzemelerin kesme, kalıplama, oyma ve yontma tekniklerinin dönüştürülmesine Duchamp'ın ilk hazır nesnelere alternatif oluşturmuştur. Hazır nesneyle birlikte sanat, "bir yetenek ve beceri eyleminden çok bir düşünce eylemine" dönüşmüştür.

Bu bağlamda, hazır nesne pratiğinin sanat alanındaki yaygınlaşması, sanatçıların nesne seçiminde giderek çeşitlenen bir yelpazeye yönelmesini beraberinde getirmiştir. Sanat ve tasarım arasındaki ilişkiyi pekiştirmek amacıyla lüks tüketim nesnelere ele alan sanatçıların yanı sıra, aynı hedef doğrultusunda evsel ve endüstriyel nesnelere de konu edinilmektedir. Böylece gündelik tüketim nesnelere geniş bir yelpazeye yayılmakta; sanatçılar, popüler ve kültürel anlamları taşıyan bu nesnelere pratiklerindeki çeşitlilikle yeterince temsil ederek hakkını vermektedirler.

Kullanım nesnelere arasında ayakkabı, (Görsel 6) belirli sanatçılar tarafından sanat nesnesi statüsüne yükseltilmiştir. Sanatçıların tematik çeşitliliği, ayakkabı nesnesinin malzeme seçimine de yansımıştır. Sylvie Fleury'nin pratikleri moda ve ürün tasarımı alanından beslenir. Sanatçı, prestijli markalara ait yüksek topuklu ayakkabıları gümüş renkte bronzla dökerek yeniden üretmiştir. Bu kadınsal nesne, estetik bir çekiciliğe sahip olmasına rağmen, bronz malzemenin seçimiyle giyme eyleminden uzaklaştırılarak işlevsiz kılınmıştır. Ayakkabının görsel cazibesi ile pratik işlevsizliği arasındaki tezatlık belirgindir. Fleury'nin bu müdahalesi, bir çift kadın ayakkabısını kullanım beklentilerini boşa çıkaran biçimde dönüştürmesiyle somutlaşmaktadır. Nesne, ayağı konforla saran, koruyan ve dış giyim niteliği taşıyan özelliklerinden arındırılmıştır. Fleury'nin bu yaklaşımı, nesnenin fiziksel formunu korurken onun özgün bağlamını ve işlevini radikal biçimde değiştirerek, tüketim kültürünün yüzeysel cazibesini ve lüks nesnelere fetişleştirilmesini eleştirel bir mercek altına almaktadır (Dede, 2015, s.21).



Görsel 6. Sylvie Fleury, Prada Ayakkabılar, Gümüş renkte bronz döküm, 21 x 15,5 x 8 cm, 2003,

## DÜŞÜNCE EYLEMİ OLARAK: KULLANIM NESNELERİNDE İŞLEV VE ANLAM BOZUMU

Robert The'nun 2008 yılında yapmış olduğu *Britannica V.14* (Görsel 7) adlı çalışması ile kitap nesnesini gündelik hayatın içinden çıkarıp sanat nesnesi mertebesine getirmiştir. The'nun çalışmalarının asıl nesnesi olan kitabın orijinal görüntüsüne müdahale edilmeden bağlamı değiştirilmiştir. Kitap nesnesinin yalnızca içerikle sınırlı olmadığını göstererek, kitabın sırt kısmına dik şekilde sabitlediği bir çubukla yapraklarını yere bakacak şekilde konumlandırmış ve böylece süpürge görüntüsünü yakalamıştır.



Görsel 7. Robert The, *Britannica V.14*, Kitap (Encyclopedia Britannica, 14. Cilt) ve kitabın sırt kısmına dikey olarak sabitlenmiş bir çubuk, 2008.

Subodh Gupta'nın *Kontrol Hattı* (Görsel 8) adlı yerleştirmesi, parlak paslanmaz çelik tencereler, tavalar ve benzeri mutfak gereçlerinden oluşmakta olup, tavana dek yükselen bir kompozisyon sergilemektedir.

Wilson, (2015, s.172)'e göre, Gupta'nın mutfak gereçleri arasında yer alan sefer taşı özel bir öneme sahiptir; zira sanatçının ev ve çocukluk anılarının yanı sıra Hindistan toplumunun hiper-kapitalist dönüşümünün olumsuz etkilerini yansıtmaktadır. Gupta, bu unsurları yeniden anlamlandırmak üzere bir araya getirmekte olup, ölçek ve materyalleriyle deneyler yapmaktadır.

Gupta'nın *Kontrol Hattı* adlı yerleştirmesinde, sıradan mutfak eşyalarının rasgele üst üste yığılmış izlenimi veren kompozisyonu, bu nesnelere alışılmış kullanım bağlamlarından kopararak yeni bir estetik alana taşımıştır. Farklı renk tonları ve boyutlardaki bu nesnelere, bir mantar veya bulut formunu çağrıştırarak görsel bir bütünlük oluşturmaktadır; günlük hayatta kap kacak işlevi gören eşyalar ise sanat nesnesi statüsüne yükselmiştir. (Wilson, 2015, s.173)

## DÜŞÜNCE EYLEMİ OLARAK: KULLANIM NESNELERİNDE İŞLEV VE ANLAM BOZUMU



Görsel 8. Suboth Gupta, Kontrol Hattı, Birçok parlak paslanmaz çelik tencere, tava, sefer tası ve benzeri mutfak gereci, large-scale, 2008 .

Çağdaş Rus sanatının önemli sanatçılarından Konstantin Novikov'un 2011 yılında yapmış olduğu Sessiz Çan (Görsel 9) enstalasyonu işlev bozumu için iyi bir örnektir. Sanatçının bir nesneyi seçmesiyle başlayan dönüşüm süreci mekân içerisine yerleştirilmesi ve düzenlenişiyle yeni bir anlam yüklenmiştir. Çanın hareketini sağlayacak tokmağın bir ip ile bağlanarak hareket eylemi ortadan kaldırılmıştır. Bu duruma bağlı olarak çanın hem anlamına hem de işlevine müdahale edilerek asıl kullanım alanından koparılmıştır. Çanın ses çıkarma eylemine uyumlu olan malzemeden ziyade çan sallansa bile ses çıkaramayacak plastik malzemeden yararlanılmıştır (Yılmaz, 2017, s. 490).



Görsel 9. Konstantin Novikov, Silent Bell., Ready-made, 50x40x130 cm, 2011.

## DÜŞÜNCE EYLEMİ OLARAK: KULLANIM NESNELERİNDE İŞLEV VE ANLAM BOZUMU

### SONUÇ

Hayatımızda ihtiyaçlarımızı karşılamak amacıyla başvurduğumuz kullanım nesnelere dayanarak yararlanmak, beraberinde bu nesnelere olan bağımlılığımızı da güçlendirmektedir. Bu bağlamda, kullanım nesnelere hayattaki konumu ve değeri üzerine düşünmek kaçınılmaz hale gelmektedir.

Gündelik yaşamda sıkça rastlanan bu tür nesnelere, sanatçıların uyguladığı çeşitli yöntemler sayesinde benzerlerinden ayrılmaktadır. Estetik üretim sürecinde, kullanım nesnesinin sanat eserine evrilmesinde başvurulan temel yaklaşımlar; anlam, ve işlev bozumu yöntemidir.

Bir kullanım nesnesinin birincil kullanım alanından sökülüp alınması, onun temel niteliği olan yararlılığının yitirilmesine neden olmaktadır. Bu çerçevede nesne, hem işlevsel hem de anlamsal bir kayba uğramaktadır. Bu tür nesnelere, kavramsal çalışmalar üreten sanatçılar için yeni bir ifade aracı haline gelmiştir.

Sanatın nesneyle kurduğu ilişki, tarihsel süreç boyunca köklü bir ontolojik dönüşüme maruz kalmıştır. Klasik dönemde, özneye karşı konumlanan, duyu organlarıyla algılanabilen ve pratik amaçlara hizmet eden maddi varlık olarak tanımlanan nesne, modernizmle birlikte kavramsal ve eleştirel bir boyut edinmiştir. Bu değişim, nesnenin yalnızca fiziksel varoluşundan kurtulup sanatsal bağlamda çok katmanlı anlam üretiminin merkezine yerleşmesini beraberinde getirmiştir.

Yirminci yüzyılın başlarında sanatta meydana gelen kırılma, nesnenin işlevsellikten arındırılarak göstergebilimsel çerçevede yeni sembolik anlamlar kazanmasıyla somutlaşmıştır. Söz konusu dönüşümün en çarpıcı ve belirleyici örneği Marcel Duchamp'ın hazır nesne pratiği ile gerçekleşmiştir. Endüstriyel seri üretim nesnelere seçerek bunların kullanım işlevini askıya almış; sanatsal bağlama taşıdığı nesnelere üzerinden tüketim kültürü ve toplumsal dönüşümlere dair eleştirel bir sorgulama geliştirmiştir. Sanatçının "*Tarak*" adlı çalışmasında da görüldüğü gibi nesne birincil amacı olan tarama eyleminden arındırılarak işlevini kaybetmiştir. Günlük hayatta kullanılan ütü nesnesi kıyafetlerin kırışıklıklarını gidererek nizami bir şekilde ulaştırırken, Man Ray'in "*Hediye*" adlı çalışması kapsamında Dada'nın etkisiyle saldırıyı temsil eden bir sanat nesnesine dönüştürülmüştür. Gerçeküstücülükte öncü sanatçılar arasında yer alan Meret Oppenheim, "*Tüylü Kahvaltı*" adlı çalışmasında ise sıradan bir fincanın yüzeyinin kürk ile kaplanması ve izleyicide oluşturduğu tikslenme eylemiyle sıradan bir nesne olmaktan uzaklaştırılmıştır. Fincanın asıl işlevinden soyutlanmasıyla anlam ve işlev bozumuna uğramıştır.

Sanatçı Jeff Koons'un "*Yeni Çift Shelton Islak/Kuru 10 Galon*" adlı çalışmasında yer alan süpürge'nin fiziksel olarak müdahale edilmemesine rağmen kendi bağlamından koparılmıştır. Günlük kullanım nesnesi olan süpürge'nin ışıklı bir pleksi-glas içinde sergilenmesiyle birlikte sanat nesnesi statüsüne ulaşmıştır. Simon Perry, "*Kamu Çantası*" adlı çalışmasıyla izleyici üzerinde yanılsama yaratmaktadır.

## DÜŞÜNCE EYLEMİ OLARAK: KULLANIM NESNELERİNDE İŞLEV VE ANLAM BOZUMU

Sıradan bir nesne olan çantanın hafif ve yumuşak bir malzemeden şekillenmesi beklenmektedir. Sanatçı beklenenin aksine sert bir materyal olan granit tercih etmiştir. Sanatçı nesnenin hem malzemesine hem de boyutuna müdahale etmiştir. Bu bağlamda çanta, günlük hayatta kullanım alanının dışında kamusal alanda sergilenen bir sanat nesnesine dönüşerek işlevselliğinden uzaklaştırılmıştır.

Sylvie Fleury, "*Prada Ayakkabıları*" adlı çalışmasında ayakkabının asıl işlevi olan giyilme eyleminden soyutlayarak kullanımını iptal etmiştir. Robert The, "*Britannica V.14*" çalışmasında yer alan kitabın yapraklarını aşağıda bırakacak şekilde konumlandırarak ve bir çubukla birleştirerek kendi bağlamından koparmıştır. Günlük hayatta kitabın okuma eylemi ortadan kaldırılmıştır. Sanatçı tarafından kitap sanat nesnesi statüsüne ulaştırılmıştır. Subodh Gupta, mutfak alanında yer alan nesnelere oluşan kompozisyonla "*Kontrol Hattı*" adlı çalışmasını oluşturmuştur. Sanatçının kullandığı tabak, sefer tası ve mutfağa ait gereçlerle nesnelere kendi kullanım alanlarından uzaklaştırılmıştır. Nesnelere, asıl işlev ve anlamlarından uzaklaştırılarak yeni bir anlama ulaştırılmıştır. Konstantin Novikov'un "*Silent Bell*" adlı çalışmasında ise yer alan çanın tokmağının ip ile bağlanması sonucu çalma eylemine müdahale edilmiştir. Çanın tokmak sayesinde çalma eylemi işlevsizleştirilmiştir. Nesne, sergilendiği alanla birlikte kendi bağlamından kopararak sanat nesnesine dönüştürülmüştür.

Bu müdahale, nesnenin sanat eserine dönüşümünde özgünlüğün fiziksel orijinallikten ziyade yüklenen fikrin ve kavramsal müdahalenin özgünlüğüne kaydığı bir anlayışı pekiştirmiştir. Böylece sanat, somut nesne olmanın ötesinde soyut düşünce ve kavramsal varlık olarak tezahür edebileceği; estetik nesne olmaktan çıkıp toplumsal yorum ve eleştiri aracı olarak işlev görebileceği yönünde yeni bir paradigma kazanmıştır.

Sonuç olarak, gündelik nesnelere sanat eserine dönüşümü, nesnenin işlevsel özelliğinden sembolik-eleştirel bir aktöre dönüşmesini sağlayan kavramsal bir anlam kayması olarak değerlendirilebilir. Kavramsal sanatla şekillenen bu pratik, nesnenin sanat tarihindeki konumunu kökten değiştirmiş ve günümüz sanat pratiğinin kavramsal temellerini atmıştır.

### KAYNAKÇA

- Atalay, R. (2010). 20. yüzyıl heykelinde hazır nesne, "ready made". *Sanat Dergisi*, (12), 83-87.
- Arıç, T. (2019). Sanatsal düşüncenin aktarımında günlük kullanım nesnelere ilişkin değişen rolü. *Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi*, 42, 183-194.
- Baudrillard, J. (2014). *Nesneler Sistemi*. Çeviri: O. Adanır, ve A. Karamollaoğlu, İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi, Yayınevi.
- Buchholz, E. L., Bühler, G., Hille, K., Kaeppele, S., & Stotland, I. (2012). *Sanat* (D. N. Özer, Çev.). NTV Yayınları.

## DÜŞÜNCE EYLEMİ OLARAK: KULLANIM NESNELERİNDE İŞLEV VE ANLAM BOZUMU

- Can, R. (2023). 21. yüzyıl çağdaş Türk sanatında bir ifade aracı olarak halı ve kilim. *Sanat ve Tasarım Dergisi*, (31), 239–260.
- Collins, J. (2007). *Sculpture today*. Phaidon.
- Cumming, R. (2008). *Sanat* (A. I. Önol & A. Çetinkaya, Çev.). İnkılap Yayınevi.
- Dede, E. (2015). 1960 sonrası tüketim kültürünün sanata yansımaları. *Dokuz Eylül Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi*, 3(4), 17–45.
- Erkek, E. C. (2019). *Kamusal alanda sanat objesinin kentsel bellek oluşturma bağlamında rolü* [Yüksek lisans tezi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi] YÖK Tez Merkezi.
- Foster, H. (2013). *Sanat-mimarlık kompleksi*. İletişim Yayınları.
- Güneş, S. (2022). Tasarımda öznenin diyalektik anları ve nesneleştirme süreci. *Sanat ve Tasarım Dergisi*. (30) 53-70.
- Kalkan Erenus, Ö. (2012). *Marcel Duchamp'ın yapıtlarına çözümleyici bir katalog çalışması* [Yüksek lisans tezi, Işık Üniversitesi], YÖK Tez Merkezi.
- Kaplanoğlu, L. (2008). *Özne nesne ilişkisi bağlamında kübizm, fütürizm ve dada* [Doktora tezi, Atatürk Üniversitesi], YÖK Tez Merkezi.
- Köksal, M. (2012). Sanat nesnesinin estetik değeri ve başkalaşımı. *Sanat Dergisi*, 22, 123–134.
- Kuspit, D. (2014). *Sanatın sonu* (Y. Tezinden, Çev.). Metis Yayınları.
- Liittle, S. (2008). *İzmler: Sanatı anlamak*. Yem Yayıncılık.
- Roth, L. M. (2002). *Mimarlığın öyküsü* (E. Akça, Çev.). Kabalcı Yayınları.
- Sankır, H. (2018). Gündelik nesnenin sanatsal dönüşümü: Sıradan nesnelerin sanat eserine dönüşüm süreci üzerine sosyolojik bir değerlendirme. *Journal of History Culture and Art Research*, 7(5), 524–543.
- Sevim, C., & Boz, G. (2011). Use of ready-made objects and technology in art and its reflection to the art of ceramics. *Sanat & Tasarım Dergisi*, 1(1), 111–135.
- Şahiner, R. (2006). Neo-avangardistlerin hazır yapımlarına nasıl bakılmalı? *Sanat ve Sempozyum Bildirisi*, 18–20.
- Tansuğ, S. (1993). *Sanatın Görsel Dili*, İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Tolun, E. F. (2018). *Nesnenin huzursuzluğu* [Sanatta yeterlik tezi. Hacettepe Üniversitesi], YÖK Tez Merkezi.
- Tunalı, İ. (2013). Sanat felsefesi açısından mimari ve zamansallık. *Felsefe Arşivi*, (25).
- Vargün, Ö. (2021). Ortam odaklı sanata tarihsel süreç: Modernizm ve eleştirel düşüncenin mekândaki temsili. *UNIMUSEUM*, 4(2), 56–64.
- Yılmaz, B. (2017). Enstalasyon Sanatında Nesne: İşlevin İptali ve Hikâyenin Doğrudan Aktarımı, *The Turkish Online Journal Of Design, Art And Communication* 7(3), 488-494.
- Ziyafettin, O. (2019). Sanat nesnesi olarak halı [yüksek lisans tezi]. Dokuz Eylül Üniversitesi.
- Zöngür, C. (2018). Mütevazı nesnelere ve açık alan heykelleri. *İdil*, 7(51), 1319–1324.
- Wilson, M. (2015). *Çağdaş sanat nasıl okunur* (F. C. Erdoğan, Çev.). Hayalperest Yayınevi.

## DÜŞÜNCE EYLEMİ OLARAK: KULLANIM NESNELERİNDE İŞLEV VE ANLAM BOZUMU

### GÖRSEL KAYNAKÇA

- Açıkalın Akgün, S. (2012). *Modern Kaygılar 20.Yüzyıl Sanatında Hazır Nesne Kullanımı ve Tüketim Toplumuna Eleştirel Bir Bakış*, [Yüksek Lisans Eser Metni, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi] YÖK Tez Merkezi.
- Art-it. (t.y.). (2009, April 20) Exhibition archive. [https://www.art-it.asia/en/u/admin\\_expht\\_e/3vmycwanx8aqnhfwigqj/](https://www.art-it.asia/en/u/admin_expht_e/3vmycwanx8aqnhfwigqj/)
- Chooseroyal. (2006, November 20). Sylvie Fleury. <https://chooseroyal.wordpress.com/2006/11/20/sylvie-fleury/>
- Demir Koyuncu, S. B. (2018). *Bir Bilgi Nesnesi Olarak Sanat Pratiğinin Kültürel Okumaları*, [Sanatta Yeterlik Sanat Çalışması Raporu, Hacettepe Üniversitesi] YÖK Tez Merkezi.
- Hoffmann, A. (2024). <https://artline.org/2024/10/30/form-matters-matter-forms-vom-readymade-zum-warenfetisch-mit-geld-nicht-zu-bezahlen/>
- İlhan, S. (2023). Modernden postmoderne sanatta nesnenin değişen yapısı ve anlamı. *Uludağ Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 24(45), 763-779.
- Yılmaz, B. (2017). "Enstalasyon Sanatında Nesne: İşlevin İptali ve Hikâyenin Doğrudan Aktarımı", *The Turkish Online Journal Of Design, Art And Communication* 7(3), 488-494.
- Zöngür, C. (2018). Mütevazı nesnelere ve açık alan heykelleri. *İdil*, 7(51), 1319-1324. (Doi: 10.7816/İdil-07-51-03).



## RESİMSEL KOMPOZİSYONUN SİNEMADAKİ KARŞILIĞI: PLAN SEKANS ESTETİĞİ

Sefa ÇELİKSAP\*

Sorumlu yazar *Corresponding Author*: sefaceliksap@aydin.edu.tr

### Özet

Yaklaşık yirmi yıl önce New York Metropolitan Müzesi'nde Winslow Homer'ın 1899 yılında sanat tarihinde yerini almış *The Gulf Stream* adlı eseriyle kurduğum temasın, bilincimde bıraktığı o fenomenolojik etkisinin, bilincimde bıraktığı izleri yeniden değerlendirdim. Şair Joyce Carol Oates, bu yapıt için fırça darbeleriyle inşa edilen büyük ve korkunç gerçeklik betimlemesi, görsel sanatların gerçeklikle kurduğu ontolojik bağın temelini oluşturduğunu vurgulamıştır. Sanat eserinin dijital ya da basılı kopyaları yerine müze ortamındaki orijinal yapıtla kurulan estetik deneyim, akademik süreçte mimari, sinema, resim ve fotoğraf gibi disiplinler arası ilişki anlamında incelenmesini gerektiğini düşünerek makalede, resimsel kompozisyonun sinematografik düzlemdeki karşılığı olarak plan sekans estetiği merkeze alınmıştır. Araştırma, plan sekansın zaman algısı, bakışın uzamsal konumlandırılması ve anlatı yapısının inşası üzerindeki belirleyici rolünü sorun hele getirmektedir. Farklı bir sinema dilinin, kurgunun hiyerarşik müdahalelerini askıya alarak izleyici ile film zamanı arasında "gerçek zamanlı" bir ilişki tesis ettiği ve bu yolla doğal bakışı estetik bir dönüşüme uğrattığı savunulmaktadır. Kuramsal çerçeveye baktığımızda André Bazin'in "gerçekçi sinema ontolojisi", Gilles Deleuze'ün "hareket-imge ve zaman-imge" uzlaşmazlık (dikotomi) ve Andrey Tarkovski'nin "mühürlenmiş zaman" kavrayışı üzerine inşa edildiğini görebiliriz. Çalışmanın analiz bölümünde, özellikle Béla Tarr ve Theodoros Angelopoulos'un plan sekans kullanımlarındaki üslup farklılıklar irdelenmiş; seçilen ressamlar ve yapıtları ile sinematografik örneklemeler paralel bir mantıksal kurgu düzleminde karşılaştırılarak sonuçlandırılmıştır.

**Anahtar Kelimeler:** Plan Sekans, Sinematografik Zaman, Resimsel Kompozisyon, Estetik Var oluş.

---

\*Profesör, İstanbul Aydın Üniversitesi, İletişim Fakültesi, Radyo Televizyon Sinema Bölümü/ Radyo Televizyon Sinema Anabilim Dalı/ Radyo Televizyon Sinema Anasanat Dalı, ORCID: 0000-0003-1171-209X, sefaceliksap@aydin.edu.tr

THE CINEMATIC EQUIVALENT OF PICTORIAL COMPOSITION:  
AESTHETICS OF THE PLAN-SÉQUENCE

**Abstract**

Re-evaluating the phenomenological impact and the cognitive traces left by my encounter with Winslow Homer's 1899 masterpiece, *The Gulf Stream*, at the Metropolitan Museum of Art approximately two decades ago, provides a profound point of departure. Poet Joyce Carol Oates' characterization of this work as a "great and terrible reality constructed through brushstrokes" constitutes the foundation of the ontological bond that visual arts establish with reality. This article posits that the aesthetic experience established with the original work in a museum setting-as opposed to digital or printed reproductions, necessitates an interdisciplinary examination encompassing architecture, cinema, painting, and photography. Central to this inquiry is the aesthetic of the long take (*plan-séquence*) as the cinematographic equivalent of pictorial composition. The research problematizes the decisive role of the long take in the perception of time, the spatial positioning of the gaze, and the construction of narrative structure. It is argued that this distinct cinematic language establishes a "real-time" relationship between the spectator and filmic duration by suspending the hierarchical interventions of montage, thereby subjecting the natural gaze to an aesthetic transformation. The theoretical framework is constructed upon André Bazin's "ontology of the photographic image," Gilles Deleuze's dichotomy of "movement-image and time-image," and Andrey Tarkovsky's conceptualization of "sculpting in time." In the analytical section of the study, the stylistic nuances in the use of long takes by Béla Tarr and Theodoros Angelopoulos are scrutinized; the research concludes by comparing selected painters and their works with cinematographic samples within a parallel logical framework.

**Keywords:** Long Take, Cinematographic Time, Pictorial Composition, Aesthetic Ontology.

### Giriş

Avustralya, Asya ve Avrupa kıtalarının farklı bölgelerinde bulunan ve Türkiye Göbeklitepe' de yer alan binlerce yıllık monolitleri ve Kars, Karain gibi mağara resimlerini kimlerin, ne amaçla çizdiği tam olarak bilinmemektedir. Ancak bu monolitler ve çizimlerle etkileşime giren ön kültür insanların bu yapıtları gördükleri an'ı göz önüne alındığımızda; mağara duvarları dönemin öncü sanat galerileri ve hareketi hissettiren çizimlerin yarattığı gerginlik hissiyle belki de ilk seyirlik film yapıtları olarak kabul edilebilir.

Resim, insanlık tarihinin en erken dönemlerinden itibaren hem bilişsel gelişimimizin bir göstergesi hem de kültürel belleğimizin taşıyıcısı olarak ortaya çıkan ilk sanat biçimidir. Mağara duvarlarına aktarılan imgelerden modern sanatın çok katmanlı temsil stratejilerine uzanan süreçte resim, insanın dünyayı, gerçeği algılama, yorumlama ve kayıt altına alma biçimlerinin temel göstergesi olmuştur. Tarihsel ilerleyiş boyunca içerik, biçim ve iletişim kodları bakımından değişen resim, aynı zamanda kendisinden sonra gelişen birçok sanat dalının da kavramsal ve estetik temelini oluşturmuştur.

Görüntünün, ışığın (teknik bir ifadeyle foton parçacıklarının) bir yüzey üzerinde iz bırakması ve kayıt altına alınması, modern anlamda fotoğrafın ortaya çıkmasına olanak sağlamıştır. Gerçek olanı kaydetmenin teknik temelinde, görsel gerçekliğin mekanik bir araç ve bilimin desteğiyle üretilebilmesine yönelik önemli bir kırılma yatar. Devrimin zamansal ardışık hareket içinde kaydedilmesiyle oluşan sinema ise, bu kırılmayı bir adım ileri taşımış; böylece hareketli görüntü estetik, anlatı ve temsil olanakları açısından yeni bir sanat formuna dönüşmüştür. Bu bağlamda sinemanın erken dönem tematik ve biçimsel yapılarının kökeninde resim sanatının belirleyici bir etkisi bulunduğu açıktır. Kompozisyon kuralları, çerçeveleme mantığı, ışık-gölge düzenlemeleri ve temsil anlayışı gibi temel görsel ilkeler, sinemanın estetik diline resim aracılığıyla taşınmış; böylece resim, sinemanın görsel paradigmasının oluşumunda kurucu bir rol üstlenmiştir.

Sanat alanında disiplinler arası bağlantının en doygun şekilde bir araya geldiği alan sinemadır. Durağan görüntüyü harekete geçirme arzusu, resim sanatının Rönesans döneminde daha bilimsel bir zemine oturmasıyla başlamış; bu süreçteki keşiflerin birikimi coğrafyadan bilime, mimariden heykel sanatına kadar birçok alana sızarak modern dünyamızın temellerini oluşturmuştur. Fotoğrafın gerçeğin tam bir yansıması hâline gelerek belge niteliği kazanmasıyla birlikte, resim sanatı kendi özündeki özgürlüğüne kavuşmuştur.

Fotoğraf, fütüristik düşüncenin de etkisiyle devinimi yaratarak sinemanın doğuşuna zemin hazırlamıştır. Ortaya çıkan bu yeni ve teknoloji destekli sanat dalı; Hollywood sinemasında "kesme" (*cut*), Avrupa sinemasında ise "kurgu" (*editing / montage*) adıyla, parçaları inşa edip yeniden bir araya getirme yöntemi üzerinden kendine özgü bir anlatım dili geliştirmiştir.

Kadraj, kamera hareketleri, oyunculuk, dekor, kostüm, müzik, dans ve aksiyon gibi tamamlayıcı unsurlar bir filmin temelini oluştururken, yönetmenleri ressamla benzetmek abartılı bir yaklaşım olmayacaktır. Karmaşık süreçlerin ve ekip iş birliğinin bir ürünü olarak ortaya çıkan filmler, hedef kitlenin bilinçaltında kendine yer bularak kurgu diliyle yeni bir anlatı dünyası var etmiştir. Kesintisiz zaman estetiğini yaratmak amacıyla kullanılan çeşitli kamera teknikleri arasında, plan sekansın resim sanatı ile kurduğu organik bağ bu bağlamda oldukça dikkat çekicidir. Plan sekans, sinemada hem teknik hem de estetik bir tercih olarak, zamanın ve mekânın kesintisiz bir akış içerisinde temsil edilmesini sağlar. Klasik kurgu sinemasının parçalı ve yönlendirilmiş bakış rejimine karşılık plan sekans, izleyicinin film zamanını kendi gerçek zamanıyla eşzamanlı biçimde deneyimlemesine olanak tanır. Bu nedenle plan sekans, yalnızca biçimsel bir özellik değil; sinemanın ontolojik ve algısal boyutlarını yeniden tanımlayan bir yapı olarak değerlendirilebilir (Bazin, 1967).

Organik gözün doğal kurgusu ve plan sekansın merkezi etkisi bağlamında, insan bakışı biyolojik olarak seçici, atlayarak odaklanan ve anlamı belirli noktalarda yoğunlaştıran bir yapıya sahiptir. Bu seçicilik, bir tür doğal kurgunun karşılığıdır ki, Gilles Deleuze "algı-imge" tanımında belirttiği gibi göz, hareketin duyulur sürekliliği içinden yalnızca belirli parçaları seçerek anlamlandırır (Deleuze, 1986).

Uzun çekim, bu doğal seçiciliği askıya alır. Kamera mekânda kesintisiz biçimde dolaştığında, izleyici odak bir bakış düzeniyle karşılaşır; görüntüdeki anlam herhangi bir tekil odakta değil, akışın bütününde üretilir. Böylece izleyici, kurguyla yönlendirilmiş dayatmacı bir algıya hapsolmek yerine; çerçeve içinde kendi seyir odağını seçebildiği, serbest ve düşünsel bir bakışı deneyimleme imkânı bulur.

Çalışmanın Amacı ve Yöntemi: çalışma, resimsel kompozisyonun durağan estetiğinin sinemadaki dinamik karşılığı olan uzun çekim, plan sekans -long take- kullanımını, disiplinler arası bir perspektifle çözümlemeyi amaçlamaktadır. Araştırmanın temel hedefi, sinemanın kurgu yoluyla inşa edilen parçalı yapısına alternatif olarak sunulan "kesintisiz zaman" estetiğinin, izleyici algısı ve anlatı örgütlenmesi üzerindeki kurucu etkilerini ortaya koymaktır. Bu bağlamda, resim sanatındaki görsel hiyerarşinin plan sekans aracılığıyla sinemada nasıl yeniden yapılandırıldığı sorusuna yanıt aranmaktadır.

Araştırmada nitel araştırma yöntemlerinden betimsel analiz ve karşılaştırmalı estetik çözümleme teknikleri kullanılmıştır. Çalışmanın kuramsal çatısı; André Bazin'in gerçekçi sinema ontolojisi, Gilles Deleuze'ün hareket-imge ve zaman-imge ayrımı ve Andrey Tarkovski'nin "zamanın mühürlenmesi" kavramları üzerine inşa edilmiştir. Bu teorik zemin üzerinde, Winslow Homer'ın yapıtlarından yola çıkılarak resim ve sinema arasındaki organik bağ kurulmuş; Béla Tarr ve Theodoros Angelopoulos'un plan sekans kullanımları üzerinden estetik farklılıklar örneklenmiştir. Analiz süreci, seçilen görsel yapıtlar ve film seçkileri arasında paralel bir mantık kurgusu yürütülerek sonuçlandırılmıştır.

### Kesintisiz Zamanın Estetiği: Plan Sekans ve Resim Sanatı Arasındaki Varoluş

Sinema, yedinci sanat olarak tarih sahnesine çıktığı andan itibaren, kendinden önceki disiplinlerin estetik mirasını devralan ve bu mirası zamanın akışkanlığı içerisinde yeniden yorumlayan bir sentez alanı teşkil etmiştir. Mimari ile mekânın inşasını, resimle ışık ve kompozisyonun plastik dengesini, edebiyatla ise anlatısal derinliği paylaşan sinematografik dil; kurgunun parçalı yapısından sıyrılıp *plan sekans* estetiğine yöneldiğinde, diğer sanatlarla olan bağını salt bir biçimsel benzerliğin ötesine taşıyarak ontolojik bir ortaklığa dönüştürür. Bu noktada sinema, resimsel bir kompozisyonun donmuş anını zamanın içinde genişleterek, izleyiciyi kurgusal bir manipülasyonun nesnesi olmaktan çıkarıp, estetik deneyimin kesintisiz gerçekliğine dahil olan aktif bir öznelere arası tanıklığa davet eder. Kesme-cut, sinemanın en belirleyici kurgu araçlarından biridir; ancak aynı zamanda manipüle eden bir işleve sahiptir. Sergey Eisenstein geliştirdiği montaj kuramında belirtildiği gibi kesme, izleyicinin duygularını ve düşüncelerini yöneten ideolojik bir araçtır. Bu yönlendirme, bir tür düşünsel disiplin üretirken, bir taraftan kurgunun vahşiliği: yapay zamanın disiplini olarak karşımıza çıkar. Plan sekans ise bu disipline karşı etik bir alternatif sunar. Andrey Tarkovski, sinemanın poetik-şiirsel gücünün zamanın baskılanmamış akışında yattığını savunur. Plan sekans, zamanın doğal yoğunluğunu ve ritmini koruyarak izleyiciye müdahalesiz bir alan açar; bu nedenle, tıpkı resim ve sonrasında ortaya çıkan fotoğraf sanatında olduğu gibi gerçekliğin görünüşünü sakatlamayan ahlaki bir estetik olarak konumlanabilir.

Sinemanın bu anlatım dili üzerinden Béla Tarr, yoğunlaştırılmış zaman ve varoluşsal maruz kalma olarak plan sekans temsilcilerinden biri olarak karşımıza çıkar. Sinemasında plan sekans, izleyiciyi görüntünün içine çeken güçlü bir deneyim yaratır. Onun yapıtlarında uzun planlarında zaman ağırlaşır; mekân genişler, görüntü izleyiciye fiziksel bir yoğunluk olarak yüklenir (Tarr & Hames, 2013). Yönetmenin ifadesiyle uzun plan, -kaçışı olmayan bir deneyim- üretir. İzleyicinin film zamanına dahil oluşu, yalnızca mekân anlamında değil, var oluş düşüncesine bir maruz kalma hâlidir. Theodoros Angelopoulos ise plan sekans tanımına: mesafe, tarih ve yabancılaştırma olarak anlam yüklemiştir. Uzun planları oluşturmadaki amacı Béla Tarr'ın aksine izleyiciyi görüntünün içine değil, dışına iter. Tarihsel ve politik göndermelerle örülü anlatı, plan sekans aracılığıyla yabancılaştırıcı bir ritim kazanır. Kamera mekânda ağır hareket ederken izleyici görüntüyle özdeşleşmek yerine ona eleştirel bir mesafeden bakar. Bu, Brecht'in epik tiyatrosundaki yabancılaştırma etkisinin sinemasal bir karşılığı olarak işlev görür (Horton, 1997).

Plan sekans, sinemanın zamanını yeniden kuran bir araç olarak hem deneyimsel hem de düşünsel bir yoğunluk yaratır. Béla Tarr sineması izleyiciyi adeta içine çekerek gerçek dünyadan koparır ve perdede sunulan evrenin bir parçası hâline getirirken; Theodoros Angelopoulos'un yaklaşımı izleyiciyle arasına mesafe koyarak onu dışarıya iten bir yabancılaştırma etkisi yaratır. Bu çift yönlü hareket, plan sekansı yalnızca bir sinema tekniği olmaktan çıkarıp sinemanın zamanla, mekânla ve bakışla ilişkisini yeniden kuran felsefi bir form hâline getirir. Sinema ve resim sanatı

arasındaki kesişim noktasına yakından bakıldığında; 'hareketli bir resim' olarak plan sekansın zamanı ve bakışı dönüştürme işlevi, onu yalnızca sinematografik bir araç olmaktan çıkararak resim sanatına yaklaşan estetik bir anlayışla bütünleştirir. Resim, özellikle Rönesans'tan itibaren mekânı düzenleme, izleyici bakışını yönlendirme ve zaman dışı bir sahne yaratma pratiği olarak gelişmiştir. Plan sekans ise sinemada bu mekânsal düzeni zamanın akışkanlığıyla birleştirerek hem resim sanatının kompozisyon ilkelerini devralır hem de onları aşan bir hareketli-enge formu üretir.

Kompozisyon, çerçeve, kadraj ve süreklilik bağlamında sabit bir resim, kompozisyonun tüm öğelerini tek bir anda bütüncül biçimde sunar. Sekans, bu resimsel bütünlüğü süreklilik içinde yeniden kurar. A. Tarkovski, sinemanın resme yaklaşan bu niteliğini "zamanın resmedilmesi" olarak tanımlar. Plan sekans, tıpkı bir tablo gibi çerçeveyi yalnızca mekânın düzenlenmesi için değil, anlamı yoğunlaştıran bir estetik alan olarak kullanır. Ancak bu çerçeve sabit değildir; kamera hareket ettikçe resimsel kompozisyon süreklilik içinde yeniden kurulur.



**Görsel 1.** Yönetmen, Theodoros Angelopoulos. "Landscape in the Mist" (1988).

Auteur yönetmen Angelopoulos'un sineması bu açıdan çarpıcıdır. Uzun planlarında tek bir sahne içinde ardışık resimsel kompozisyonlar oluşur; figürlerin yer değiştirmesi, kameranın kayması ve mekânın açılmasıyla her an yeni bir tablo doğar. Bu, sanat tarihindeki panoramik resim geleneğine sinematografik bir karşılık oluşturur. Landscape in the Mist (1988) filminde yer alan atın öldüğü sahnede müziğin etkisi seyirci için acının müziği olur. Şiirsel anlamda bir tapınak kurgulanmıştır. Yaşantımızdaki ıslak ve nemli, acı ve unutmak istediğimiz taraflar içimize doğru batmaya başlar. Bir başka yapıyı Arıcılar filmindeki başkarakterin arkadaşları ile sahilde eğlendiği sahnede dostluk kavramının yakıcı yoğunluğu en yüksek seviyeye çıkmıştır. Yönetmen kullandığı plan sekansları ile seyircinin üzerinde baskı oluşturarak resmi görmemizi sağlar.

Işık-gölge; sanatta karanlık ve aydınlığın oluşturduğu zıtlık anlamında hareketli resme ışık ve ton açısından da bakmak gerektiğinde, resim sanatının temel unsurlarından biri ışığın kullanımınıdır. Caravaggio ve sonrası Rembrandt'a uzanan eski chiaroscuro geleneği, ışığın dramatik kullanımıyla sahnenin duygusunu kurar. Plan sekans, ışığın bu dramatik kullanımını zaman içinde genişleterek hem mekânsal hem ritmik bir yoğunluk oluşturur. Béla Tarr'ın filmlerinde uzun planlar, karanlık tonların sürekliliği ve mekânın ıslak, gri yüzeyleriyle resimsel bir atmosfer yaratır;

ışık, her an değişen ama kompozisyonun bütünlüğünü bozmayan bir estetik düzenleyiciye dönüşür (Tarr & Hames, 2013). Burada sinema ve resimde bakışın konumu dediğimizde, resim sanatı, genellikle sabit bir bakış noktasına dayanır; izleyici resmin dışındadır ve bakışın sınırları çerçeve tarafından belirlenir. Plan sekans ise bakışı sabit bir konumdan kurtarır; kamera stratejik bir hareketle izleyiciyi resmin içine yerleştirir. Bu durum izleyiciyi “düşünen bakış” ile “dolaşan bakış” arasında bir konuma yerleştirir. G. Deleuze, zaman-imge kavramında vurguladığı “öznel olmayan optik durumlar” (Deleuze, 1989), resimsel bir mekânın içinde kayar gibi hareket eden sinematografik bakışı açıklayan kavramsal çerçeveyi sunar. Plan sekans, özellikle yavaş ritimli sinemada, canlı tablo (tableau vivant) geleneğiyle ilişkilendirilir. Rus tiyatro yönetmeni ve oyuncusu Vsevolod Emilyeviç Meyerhold ve erken dönem tiyatro deneylerinden sinemaya taşınan bu gelenek, resimsel bir sahnenin canlı biçimde yeniden kurulmasını amaçlar. Angelopoulos ve Tarr’ın birçok sahnesi, uzun süre sabit kalan figürler, ritmik mekânsal düzenleniş ve minimal eylemlerle doğrudan bir tablo etkisi yaratır.

Plan sekans, tableau vivant-canlı tabloya ait sabitlik fikrini kırarak onu zaman içinde yeniden yorumlar: Sahne bir tablo gibi başlar, hareketle çözülür ve yeni bir tabloya dönüşür. Böylece plan sekans, resim sanatının durağanlığı ile sinemanın akışkanlığını estetik bir gerilim içinde birleştirir. Tablo-canlandırma geleneği ile plan sekans genelde one-shot diğer ismiyle tek çekim olarak bilinen tekniğin sinemadaki özel adı olan plan sekans, tek bir kamera aracılığıyla kesintisiz olarak oluşturulan ve zamanın parçalanmadığı çekim biçimidir. Bu teknikte hata payının yüksek olması ve çekimin bütünlüğünü koruma zorunluluğu, üretim sürecini adeta bir emek savaşına dönüştürür. André Bazin’in ifadesiyle, plan sekansın asıl gücü “gerçekliğin zaman içindeki bütünlüğünü koruyarak parçalanmış bir anlatım mantığına direnmesidir” (Bazin, 1967, s. 35). Bu nedenle plan sekans yalnızca bir teknik değil, sinemanın ontolojisine ilişkin felsefi bir tercihtir.

Bununla birlikte akla Aleksandr Sokurov’un 2002 tarihli başyapıtı *Russkiy Kovcheg* (Rus Arki), sinema tarihindeki ontolojik zaman ve mekân algısını radikal bir biçimde dönüştüren en seçkin yapıtlardan biri olarak kabul edilir. A. Sokurov, dijital teknolojinin imkânlarını kullanarak kurgu (montaj) geleneğini tamamen dışlamış ve 96 dakikalık sürenin tamamını tek bir kesintisiz plan-sekans ile inşa etmiştir. St. Petersburg Ermitaj Müzesi’nde çektiği filmde, anlatı yapısını bir “tarihsel ark” (gemi) metaforu üzerine kurarak Rusya’nın üç yüz yıllık kültürel belleğini kronolojik bir hiyerarşi yerine akışkan bir rüya estetiğiyle sunar. Akademik düzlemde bu eser, Andre Bazin’in “gerçeklik” kuramının sonucunda bir düşüncesi ve sinematografik koreografinin zirvesi olarak nitelendirilir; ancak kamera sadece bir kaydedici değil, tarihin katmanları arasında gezinen bilinçli bir anlatıcı özne rolündedir.

Sinemasal zaman açısından plan sekans, gerçek zamanda çekilmiş ya da kronolojik zamanın akışına uygun bir olay örgüsünü barındıran bir anlatım yöntemi olarak açıklanabilir. Bu saptama, *Victoria* (Sebastian Schipper, 2015) adlı film için geçerliliğini korurken, *Russian Ark* (Aleksandr Sokurov, 2002) söz

konusu olduğunda, tartışmalı bir hale dönüşür. Bu bağlamda, plan sekansın gerçek zamanda çekilmiş görüntülerden oluştuğu konusundaki değerlendirmenin, her zaman geçerliliğini koruduğu söylenemez. Tanımdaki belirsizlik, zamana süre açısından yaklaşıldığında da ortaya çıkar. “Sekans denli uzun”, “bir plandan daha uzun süreli”, “yeterince uzun” gibi ifadeler, sürenin belirli bir ölçüt çerçevesinde ele alınmasına olanak tanımamaktadır (Zaman, 2016).

### **Alejandro González, Iñárritu ve Birdman: Plan Sekansın Zaman, Hareket ve Bakış Üzerinden Yeniden Düşünülmesi**

Sinematografik anlatının evriminde plan sekans, kurgunun parçalayıcı doğasına karşıt bir direnç odağı olarak *saf zamanın* ve *mekânsal bütünlüğün* iadesini tanımlar. Geleneksel kurgu, gerçekliği sentetik bir ritimle yeniden inşa ederken; plan sekans, Bazin’in *yasak kurgu* (forbidden montage) olarak nitelediği bir estetik dürüstlikle izleyiciyi olayın ontolojik süresine hapseder. Bu bağlamda plan sekans, yalnızca teknik bir kamera tercihi değil, bakışın demokratikleştiği, zamanın baskılanmadığı ve hareketin dramatik bir zorunluluktan çok fenomenolojik bir akışa dönüştüğü bir görme rejimidir. González Iñárritu’nun *Birdman*’i ile zirveye taşınan bu arayış, çağdaş sinemada dijital olanakların sunduğu *kesintisizlik yanılması* ile klasik estetik teorileri arasındaki gerilimi yeniden tartışmaya açmaktadır.

Plan sekansın zaman, hareket ve bakış üzerinden yeniden düşünülmesi çerçevesinden bakıldığında; Alejandro González Iñárritu’nun “*Cahilliğin Umulmayan Erdemi*” bilinen adıyla *Birdman*, bu estetik tercihin çağdaş sinemadaki en belirgin örneklerinden biridir. ABD yapımı bu kara mizah-dram karışımı film; senaryosu ve yönetmenliğiyle Iñárritu’nun yaratıcı sinema dilinin zirve noktalarından birini temsil eder. Michael Keaton’un başrolünü üstlendiği filmde Edward Norton, Naomi Watts, Zach Galifianakis, Andrea Riseborough ve Emma Stone gibi oyuncular güçlü performanslarıyla yer alırken, kamera kullanımı önemlidir. Yönetmenin film geçmişine bakıldığında *Amores Perros* (2000), *21Grams* (2003), *Babel* (2006), *Biutiful* (2010) gibi yapımların tematik olarak parçalanmış çoklu anlatılarla öne çıktığı görülür. Ancak *Birdman* bu çizginin tersine, süreklilik yanılması yaratan plan sekans estetiğiyle yönetmenin sinema dilinde belirgin bir kırılma noktası oluşturur.

Film, bir dönemin ünlü süper kahramanı *Birdman* karakteriyle tanınan Riggan’ın, Broadway’de sahneleyeceği oyunun son hazırlıkları sırasında gelişen gerilimli olay örgüsünü anlatır. Filmde oyunun başrol oyuncusunun yaralanması üzerine yerine yıldız oyuncu Mike Shiner’in dahil edilmesi, filmdeki gerilim ve çatışmanın başlangıç noktasıdır. Riggan, Mike, sevgilisi Laura, kızı Sam ve eski karısı Sylvia ile yaşadığı gerilimler üzerinden içsel krizinin katmanlarını açığa çıkarır. Bu çatışmaların sürekliliği, plan sekansın kesintisiz yapıtaşıyla birleşerek, Deleuze’ün “zaman-imgе” kavramının somut bir deneyimine dönüşür: “Zaman artık hareketi düzenleyen görünmez bir bağ değil, kendi başına görünür olan bir imgeler bütünüdür” (Deleuze, 1985, s. 41).

Sinemada görüntü ve hareket ilişkisi, diğer sanat dallarında rastlanmayan biçimde zamanın görünür kılınmasıyla doğrudan bağlantılıdır. Hollywood sineması

genellikle kendi dışındaki anlatıları disipline ve standardize etme eğilimindedir; bu durum Laura Mulvey'nin eleştirdiği "klasik anlatı sinemasının bakışı kontrol eden otoriter kurgusu" ile doğrudan ilişkilidir (Mulvey, 1975, s. 9). İñárritu ise her ne kadar üretim koşulları bakımından Hollywood içine yerleşmiş görünse de plan sekans tekniği aracılığıyla bu denetleyici bakış rejimini kıran ve izleyiciyi daha açık, daha merkezless bir bakışa davet eden bir estetik kurar. Aslında, yönetmen Alejandro G. İñárritu sinematik dilinde plan sekansın işlevini tanımlar.

A. G. İñárritu'yu farklı kılan, kameranın hareketini yalnızca karakterin hareketiyle değil, aynı zamanda anlatının içsel ritmiyle bütünleştirmesidir. Yönetmen çoğu filmde olay akışını plan sekans yapısına uygun şekilde tasarlar; böylece hareket-ime kavramında işaret ettiği "duyumun mekân içindeki dolaşımı" (Deleuze, 1983, s. 143) kesintiye uğramadan sürdürülebilir. Görüntü yönetmeni Emmanuel Lubezki'nin stabilize ve akışkan kamera kullanımı, seyirciyi olayların içine çekerek Bazin'in sözünü ettiği gerçekliğin zaman içindeki sürekliliğini yeniden kurar. Bu nedenle Birdman, oluşturduğu plan sekans estetiği, klasik Hollywood kurgusunun ritmik parçalanmasını reddeder. Rancière'in ifadesiyle, bu tür bir estetik "duyumsanabilirin paylaşımını yeniden düzenleyerek bakış rejimini demokratikleştirir" (Rancière, 2004, s. 25). İñárritu sinemasında plan sekansın işlevi tam olarak budur: bakışı yönlendirmek yerine mekânı ve zamanı izleyicinin deneyimine açmak.

Konuya plan sekansın Aristo'cu dramatik yapıyla ilişkisi açısından baktığımızda Birdman sürekli bir zaman akışı yaratsa da dramatik yapısı Aristoteles düşüncesinde bir bütünlük taşır. Olayların tek bir mekân çevresinde gelişmesi, birlik yasası, tek bir ana çatışmanın katmanlaşarak ilerlemesi, karakterin içsel ve dışsal çatışmalarının süreklilik içinde görünür kılınması, plan sekansın biçimsel sürekliliği ile birleştğinde dramatik yoğunluğu artırır. Bu nedenle film hem modernist bir görsel biçim hem de klasik bir dramatik yapı sunar. Bu ikili yapı sinema tarihinde az rastlanan bir bileşimdir.

Gaspar Noé ve Irréversible: Bir çeşit zamanın çökmesi, kameranın saldırganlığı olarak da nitelendirilebilir. Sinemanın plan sekans tekniğine farklı bir ontolojik yaklaşım getiren yönetmenlerden biri de Gaspa Noé'dir. Irréversible (2002), sifra yakın kesme sayısıylay, doğrusal olmayan anlatısıyla ve zamanın *çöktüğü* estetikle plan sekansı yalnızca estetik değil, ontolojik bir saldırı aracına dönüştürür. Filmdeki uzun tecavüz sahnesi, Mulvey'nin erkek bakışına ilişkin teorisini tersine çevirerek izleyicinin bakışını rahatsız eder; onu edilgin bir tatmine dayalı röntgencilik içinde konumlandırmak yerine, bakışı acının ham gerçekliğine ve etik bir hesaplaşmaya hapseder. Noé'nin kamerayı sarsan, deviren ve şiddeti kesintisiz aktaran bu radikal biçimciliği, Duyumsana bilirsin rejimini sarsma dediği politik-estetik tavrın sinemadaki en uç örneklerinden biridir. (Rancière, 2006, s. 74).

Gaspar Noé, plan sekansı G. Deleuze fikriyle bir zaman kristaline dönüştürür: Zaman doğrusal ilerlemez, kendi içine çöker, tekrarlar, sarsıntılar ve kırılmalar üretir. Bu nedenle film yalnızca anlatı düzeyinde değil, zamanın duyusal deneyimi

düzeyinde de rahatsız edici bir yapı kurar. Türk sinemasının önemli yönetmenlerinden Reha Erdem'in *Kosmos* filminde yer alan geliş sahnesi ile Tahir ve çarşı sekansı, yönetmenin plan sekansı performatif bir araç olarak nasıl kullandığının çarpıcı bir örneğidir (Yetimoğlu, 2025). Kamera, karakteri neredeyse ritüelistik bir akış içerisinde takip eder; kesintisizlik, *Kosmos*'un yabancı konumunu ve mekânla kurduğu anlaşılması güç ilişkiyi görünür kılar. Bu tür plan-sekanslar, R. Erdem sinemasına özgü olan "bedensel hareket-mekân algısı-zaman ritmi" üçlemesini destekler (Kirel, 2014). Dolayısıyla plan-sekans burada yalnızca görsel süreklilik sunmakla kalmaz, aynı zamanda karakterin doğaüstü ve sınır-dışı varoluşuna dair hermeneutik bir alan açar (Coşkun, 2015).

Kimlik karışıklığı sonrası apartman koridorunda geçen uzun yürüyüş planı Tayfun Pirseliimoğlu *Ben O Değilim* (2013) filminin önemli plan sekans uygulaması olarak perdeye yansır. Koridor sahnesi, yönetmenin anlatıda belirsizlik ve kimlik kayması temalarını plan-sekans aracılığıyla nasıl yapılandırıldığını gösterir. Kamera, karakteri tek bir uzun plan boyunca izlerken, koridorun tekdüzeliği ve ses tasarımındaki minimalist yaklaşım kimlik meselesini bir "psikolojik odaklanma mekânı" hâline getirir. Bu kullanım, Pirseliimoğlu'nun sinemasında sıklıkla görülen ontolojik huzursuzluğun zamansal bir yansımasıdır (Diken & Laustsen, 2018). Kesilmeyen plan, karakterin içsel bölünmüşlüğüne dış dünyayla bağdaştıramayışının görsel bir temsiline dönüşür.

Her iki yönetmenin plan-sekans kullanma biçimi, Türk sinemasında bu tekniğin farklı estetik amaçlarla nasıl çeşitlendiğini göstermektedir. Reha Erdem'de plan-sekans, beden-mekân ilişkisini şiirsel bir ritim endişesiyle sunarken; Tayfun Pirseliimoğlu'nda varoluşsal belirsizliği, psikolojik çözülmeyi ve kimlik kırılmalarını görünür kılan bir araç hâline gelir. Bu iki örnek, plan-sekansın yalnızca biçimsel değil, aynı zamanda tematik ve kavramsal bir taşıyıcı olduğunu ortaya koymaktadır.

İñárritu'nun akışkan sürekliliğinden Noé'nin sarsıcı zaman-kristaline, Reha Erdem'in ritüel açıdan beden-mekân inşasından Pirseliimoğlu'nun varoluşsal boşluk koridorlarına kadar plan sekans, sinemanın gerçeklik iddiasını her seferinde farklı bir düzlemde yeniden kurmaktadır. Bu estetik formül, klasik Aristoteles mantığındaki dramaturjik yapıyı dışlamaz. Onun yerine gerçek zamanın ağırlığıyla düzenlemektedir; bu düşünce anlamında imgeyi hareketin boyunduruğundan kurtararak zamanın doğrudan görünürlüğüne bağlamaktadır.

İncelenen örnekler göstermektedir ki; plan sekansın çağdaş sinemadaki işlevi, izleyiciyi pasif bir gözlemci konumundan çıkarıp, zamanın ve mekânın bizzat kurucusu olan aktif bir deneyimleyiciye dönüştürmektir. Bu dönüşüm, sinematografik kompozisyonun sadece görsel bir düzenleme değil, aynı zamanda etik ve ontolojik bir tercih olduğunu teyit eder ve resim sanatına yönlendirir.

### Plan Sekans ve Resim Sanatının Sinemasal Ortak Noktaları:

**Paolo Veronese “Cana’da Düğün”, Winslow Homer “The Gulf Stream”, Canaletto “Venedik. Kanalları” ve Veysel Günay “Yayla Oba”**

Resimsel kompozisyonun plan sekans karşılığı bağlamında resim sanatçılarının çalışmalarını sinema yapıtları ile karşılaştırdığımızda, resim sanatı arasındaki ontolojik, var olma bağı kurabiliriz. Plan sekansın zaman, bakış ve anlatı üzerindeki estetik ve felsefi işlevi sinema dili açısından önem kazanır. Bu anlamda, sinemada plan sekans, yalnızca teknik bir beceri değil; aynı zamanda mekân, zaman ve hareketin resimsel bir bütünlük anlayışıyla yeniden örgütlenmesidir. Tekniğin estetik mantığı; kompozisyon, hacim, derinlik, figür dağılımı ve dramatik odak noktası gibi özellikle de klasik resme özgü düzen ilkesini hareketli görüntünün sürekliliği içinde yeniden kurar.

Ressam Paolo Veronese tarafından gerçekleştirilen “Cana’da Düğün-Nozze di Cana” (1562) eseri, resimsel kompozisyonla plan-sekans estetiği arasındaki akrabalığı okumak için önemli bir örnektir. Louvre Müzesi’de sergilenen tablo, San Giorgio Maggiore Manastırı için yapmıştır. Bir sinema perdesini andıran 66 metrekarelik boyutu nedeniyle belirli bir mesafeden film izler gibi baktığımızda; kompozisyon mantığı olarak çok odaklı dramatik kurgu yapısı karşımıza çıkar. *Cana’da Düğün* sahnesi İncil’de geçen bir mucize anı merkezdedir. Paolo Veronese, eserini, tek bir dramatik odaktan çok çok odaklı -polycentric- birden fazla merkezi bir kompozisyon kurgusuna sahiptir.

Figürlerin yatay düzleme dağılması, mimari kemer çizimlerinin sahneyi çerçevelemesi ve mekânın derinliğe doğru açılması, izleyicinin bakışını tabloda sürekli dolaştırır. Bu, Deleuze’ün “hareket-imge” kavramının özünü oluşturan dolaşan bakış kavramıyla örtüşür: “Hareket-imge dünyayı bölünmüş bir ‘parça’ halinde değil, sürekli devinen bir bütün olarak düzenler.” (Deleuze, Cinema I, 1983).

Veronese yapıtında anlam açısından keskin şekilde odaklanmaz; aksine figüratif ve mimari öğeler ritmik bir bütünlük oluşturur. Sanatçı tarafın planlanan resim kurgusu, kesme olmaksızın ilerleyen bir plan sekansın izleyicide yarattığı devamlılık deneyimine denk gelir. Burada, resimsel zamansızlık ve plan sekansın süreklilik zamanı tablonun, ontolojik olarak “donmuş zaman” temsidir. Sinema ise hareketi kaydettiği için zamanı genişletme veya yoğunlaştırma kapasitesine sahiptir. Bu karşıtlık içinde plan sekans, resme en yakın sinematografik form olarak değerlendirilebilir. A. Bazin’e göre sinemanın ontolojik gücü, gerçeğin bütünlüğüne müdahale etmeyen uzun sürekliliklerde ortaya çıkar: “Gerçeklik kesintisizdir; sinema bu kesintisizliği koruduğu ölçüde dünyayı sadık biçimde yeniden üretir.” (Bazin, What Is Cinema? 1967).



Görsel 2. Paolo Veronese, 1562-1563. "Cana'da Düğün Şöleni- Nozze di Cana". Salle des États Louvre Müzesi.

Louvre Müzesi'nin en büyük salonu olan ve Veronese'nin S. Giorgio Maggiore'nin yemekhanesi için 1562 ve 1563 tarihinde yapılmış sanat tarihinin bu önemli tablosunda; yer alan temanın detaylara odaklandığımızda, aslında bir film senaryosu karşımıza çıkar ki, esere bu açıdan incelendiğinde; Hz. Meryem ve Hz. İsa Cana'ya davet edildiği bir düğünde eğlencenin devam ettiği sürede şarabın bitmesi ve bunun üzerine Hz. İsa görevlilere boş şarapların yerini suyla doldurmalarını ister. İsteği yerine getiren görevlilerin başı şarap küpleri içinde bulunan sıvıyı içer ve damadı çağırıp ona şu sözleri söyler. "Herkes ilk önce en iyi şarabı getirir. Çok içilip bittikten sonra kötü şarap ortaya çıkar. Sen tam tersini yapmışsın. En iyi şarabı en sona saklamışsın ". Bunun üzerine Hz. İsa ilk mucizesini gerçekleştirmiş olur. Resmin sağ alt köşesine yerleştirilen şarap küpleri hikâyeyi desteklemektedir. Figürün hemen arkasında ayakta duran kişilerin kompozisyonu sinematografik bir kadrajdır.



Görsel 3. "Cana'da Düğün Şöleni", detay mucize sahnesi

Dönemin Avrupa kültürü için ünlülerinde konu alındığı bir bölüme de sahiptir tablo. Bir nevi konuk oyuncularını andırmaktadır. Farklı dönemlere damga vurmuş krallar ve kraliçeler, soylularla birlikte, Türk tarihine de bir gönderme vardır. Osmanlı döneminden bir kesit; Sarı kavuğu başında Kanuni Sultan Süleyman ve Sokullu Mehmet Paşa kalabalık kompozisyon içinde yer almaktadır.



Görsel 4. Paolo Veronese. "The Marriage at Cana" Detay. 1562-1563.

Ressam Paolo Veronese, müziğin büyüsunü unutmamış eserin tam önüne müzisyenler izleyici ile karşı karşıyadır. Günümüz film müziklerine gönderme yapılabilir ki, müzisyenleri çizerken dönemin ünlü ressamı ve kendini de tasvir etmiştir. Sol tarafta bulunan sanatçının kendisi, yanında bulunan kırmızı kıyafetli Tiziano, arkasında yeşil ceketli Tintoretto ve mavi gömleli olan ise Bassano'dur. Görsel 3 de yer alan önemli detay ise, müzisyenlerin tam ortasında bulunan masanın üzerinde bir kum saatini yerleştirmesidir. Bu obje müziğe bir tepki olarak keyifli anlarda zamanın tükendiğinin temsili anlamında betimlenirken, masanın tam önünde bulunan iki köpek ise sadaka'nın temsildir. Ressam ışığı, rengi, imge ve simgeleri kullanmada bir yönetmen gibi düşünmüştür.

Fotoğraf ve sinemada yorumu anlamında esere tekrar baktığımızda; en çok sırt dönülen figür kompozisyonlarının olduğu bir çalışma olarak karşımıza çıkar. *Cana'da Düğün* tablosu geniş bir zaman aralığını dondururken, plan sekans bu dondurulmuş genişliği gerçek zaman içinde yeniden işler. Yönetmen kamerayı hareket ettirdikçe resmin yüzeysel düzeni süre içinde çözümlenir; figürün mekânla ilişkisi zamana yayılarak örgüselleşir.

Ressamın çoklu kurgu perspektif anlayışı ve kameranın “gezinen göz” oluşu izleyiciyi tek bir bakıştan yönlendirir; ancak detay zenginliği nedeniyle bakış yüzeyde dolaşmaya zorlanır. Paolo Veronese, perspektif kullanımında merkezi gibi görünse de figürlerin jestleri, yönelimleri ve mimarinin geometrik yapısı aslında hareket eden bir bakışın izlerini taşır.

Bu, kameranın plan sekans içindeki dolaşım hareketiyle benzer bir mantık üretir. Rancière’in “duyumsamanın paylaşımı” kavramı burada devreye girer: “Bir sanat yapıtı, görülebilir olanı yeniden düzenleyerek duyumsamanın toplumsal paylaşımını dönüştürür.” (Rancière, *Le Partage du Sensible*, 2000). Paolo Veronese tablosundaki figürlerin farklı eylem anları ve mekân içindeki dağılımları, plan sekansın izleyiciye dayattığı eşzamanlılık algısıyla örtüşür. Kamera, tıpkı tablodaki göz gibi, sahnedeki farklı odaklara sırayla uğrar, mekânın “duyumsanabilir haritasını” çıkarır.



Görsel 5. Paolo Veronese. “The Marriage at Cana” detay. 1562-1563.

Seçilen örnek tabloya daha dikkatli yaklaştığımızda; plan sekansın kurgu-dışı kurgusu, anlatsal-narrative bir zorunluluk yerine görsel bir şölen sunar. Veronese'nin tablosunda izleyicinin gözü nasıl hiyerarşik bir sıra izlemeden figürler arasında serbestçe dolaşıyorsa, plan sekans kamerasının hareketi de izleyiciye benzer bir keşif alanı bırakır. Bu durum, sinemanın kurgu yoluyla inşa ettiği yapay otoriteyi yıkarak, izleyiciyi görüntüyle baş başa bırakan estetik bir dürüstlük alanına taşır.

Sanatçı bilinçli biçimde eserinde bakışı sabitlemek yerine dolaştırır; böylece izleyicinin aktif bir okuma pratiği geliştirmesini sağlar. Plan sekans ise kurgunun dağıtıcı etkisini ortadan kaldırarak izleyiciyi benzer bir dolaşımı okumaya zorlar ve tablo, plan sekans estetiğinin kurgu dışı ama derinlemesine örgütlü anlatı mantığıyla aynı görsel felsefeye sahiptir.

### **Winslow Homer “The Gulf Stream” ve Plan Sekans**

Winslow Homer “The Gulf Stream” Metropolitan Müzesi (1899). Dramatik gerilim ve zamanın yoğunlaştırılması resimsel kompozisyon ve plan sekansın mekânsal sürekliliği zamanın donukluğu ve hareketin izlenebilirliği bu tabloda kendini göstermektedir. Zamanın gerilimi anlatısının dramatik anlamda bir doğa-insan ilişkisi simgesi olarak tanımlayabiliriz. Cana’nı Düğünü eserin aksine, tek bir figür bulunan tabloda, bir adamın küçük bir kayıkta, fırtınalı ve tehlikeli denizde panik içinde savrulmasını konu alır. W. Homer, mekânın derinliği, dalgaların ritmi ve figürün kayıktaki konumu aracılığıyla izleyiciyi görsel olarak anlık bir zaman diliminin içine çeker, aynı anda hem tehlikenin hem de hareketin sürekliliğini hissedilmektedir.

Tablo, klasik perspektif tekniklerini kullanarak figürü deniz ve gökyüzü ile ilişkilendirir. Perspektif ve ışık kullanımı, sanatçının -sinemada yönetmenin- sahneyi dramatik ve üç boyutlu bir süreklilik içinde kurgulamasını sağlar. Bu durum, plan sekansın sinemadaki mekânsal sürekliliği ile doğrudan paralellik gösterir. Bir plan sekans, kameranın hareketiyle mekânı sürekli olarak ortaya koyarken, W. Homer’ın tablosu tek karede izleyiciyi denizin, kayığın ve gökyüzünün sürekliliğiyle baş başa bırakır (Bazin, 1967).



Görsel 6. Winslow Homer. "The Gulf Stream" detay 1899.

Hareket-imge ve zaman-imge kavramları çerçevesinde *The Gulf Stream*, plan sekansın görsel mantığına yaklaşır. Konu durağan olsa da fırtınalı deniz, kayığın hareketi ve figürün tepkileri, bir zaman akışını canlandırır. Plan sekans, aynı mantıkla kameranın figürü takip etmesini ve hareketin sürekliliğini aktarır; izleyici, zamanın hem durağan hem de akışkan boyutunu deneyimler (Deleuze, 1985). W. Homer'ın görsel ritmi, sinemadaki uzun çekimlerin yarattığı gerilim ve süreklilik algısını tabloda statik bir biçimde dondurur.



Görsel 7. Winslow Homer. "The Gulf Stream" 1899.

Figür bakışının merkezi olmayan yapısıyla sanatçı; izleyiciyi sahnenin merkezine yerleştirmeyi, figür küçük bir kayıkta savrulurken deniz ve gökyüzü, bakışın hareket etmesine olanak tanır. Bu merkezlessiz bakış, plan sekansın estetiği ile örtüşür: Kamera, karakteri takip ederken mekânın farklı noktalarını serbestçe dolaşabilir ve izleyici, sahneye tek bir perspektiften değil, çoklu bakış açıları üzerinden dahil olur. Ranciére'in "duyumsanabilirin paylaşımı" kavramı bu

bağlamda anlam kazanır: sahneye dair tüm görsel unsurlar eşit düzeyde deneyimlenir (Ranci re, 2004). *The Gulf Stream*, dramatik gerilimi tek bir an içinde yoğunlaştırır; aynı şekilde, plan sekanslar bu gerilimi hareket ve süreklilik aracılığıyla zaman içinde yayar. Ressam tabloyu statik bir kompozisyondan çıkarıp izleyiciyi olayın içine dahil eden bir zamansal deneyime d n st r r. Bu bağlamda tablo, plan sekansın estetiğini ve zaman-mekân sürekliliğini sinemadan önce resim düzleminde önceden sezdirir (Mulvey, 1975).

### Plan Sekans Algısı ve Canaletto “Venedik Kanalları”

Sinemanın plan sekans estetiğı, yalnızca teknik bir tercih değıl; aynı zamanda görsel sanatların tarihine dayanan bir mekân, zaman ve bakış rejimi üretme biçimidir. Resim sanatının sunduğı sabit kompozisyon, zamanın tek bir karede yoğunlaştığı bir görsel düzen kurarken; plan sekans sinemada bu düzeni kesintisiz bir akış hâlinde yeniden üretir. Bu nedenle plan sekansın ontolojik temelini anlamak, resim sanatının mekân kurma stratejileriyle birlikte d ş n lmelidir. Andr  Bazin’in belirttiğı gibi sinema ger ekliğın sürekliliğini bozmamaya yönelik etik bir tavidir; bu bağlamda plan sekans, dünyayı parçalara ayıran kurgu mantığına karşı bütünsel bir bakışın imk nıdır. Bu bütünlük, Ranci re’in deyimiyile “duyumsanabilirin paylaşımı” yeniden düzenlenir: mekân, figür ve olaylar artık aynı düzlemde var olur.

Çalışmasına ritmik mekânın plan sekans mantığı çerçevesinde ressam Paolo Veronese'nin *Cana'da Düğün* (1563) tablosu, devasa ölçekteki kompozisyonu, figürlerin ritmik yerleşimi ve sahneleme estetiğıyle, erken dönem “plan sekans bakışı” olarak okunabilir. P. Veronese, yüzün üzerinde figürü tek bir mekânsal bütünlük içinde yerleştirir; izleyici resme baktığında, göz sürekli olarak farklı odaklar arasında dolaşır. Bu odak değışimi, sinemadaki plan sekansların karakteristik özelliğı olan sürekli bakış ve süreklilik algısını üretir. Burada temsil edilen mekân, sadece bir olayın sahnelendiğı yer değıl, kendi içinde akan bir zamansal dizgedir. Deleuze’ n (1983) “hareket-imege” kavramı resimde řu şekilde işler: göz, figürler arasında devinen ritim sayesinde sahnenin içinde dolaşır; bu dolaşım, plan sekansı izlerken yaşadığımız zamansal deneyimin resimsel bir karşılığıdır. Bu anlamda *Cana'da Düğün*, sahneyi parçalara b lmeyen, tek ve kapsamlı bir bakış rejimi kurar tıpkı sinemada kesintisiz bir kamera hareketinin yarattığı bütünlük gibi.

Winslow Homer’ın *The Gulf Stream* (1899) tablosu ise dramatik yoğunluğı tek bir an içinde sıkıştırmasıyla plan sekans estetiğine başka bir açıdan yaklaşır. Homer’ın fırtınalı deniz ortasında bir kayıkta yalnız kalan figürü, izleyiciyi tek bir kare içinde hem mekânsal hem de zamansal bir gerilime çeker. Tablodaki dalga hareketleri, kayığın yalpalayan konumu ve tehditkâr köpekbalıkları, durağan bir görüntüde dahi görsel hareketlilik üretir. Tablo Deleuze’ün zaman-imege teorisiyle örtüşür: zaman burada hareketten bağımsız olarak resmin yüzeyine siner. İzleyici, tehlikenin sürekliliğini adeta bir plan sekans izliyormuş gibi deneyimler. Bazin’in kesintisiz ger klik yaklaşımını hatırlarsak: Homer sahneyi dramatik kesitlere ayırmaz; zaman, resmin bütününe yayılır. Bağlamda *The Gulf Stream*, “dondurulmuş bir uzun plan” niteliğı taşır. Seyir-edici kamera; Ciovanni Antonio

Canal diğer adı Canaletto olan Venedik kanallarını betimleyen panoramik tabloları, resimsel plan sekans estetiğinin en açık örneklerinden biridir. Perspektifin derinlemesine kullanımı, kanal boyunca uzanan çizgiler ve mimari detayların ritmik dizilişi, izleyiciyi tablo içinde yavaşça ilerleyen bir kameranın hareketini deneyimlemeye davet eder.

Canaletto, merkezî bir bakış dayatmaz; göz, Rancière'in ifadesiyle "eşit dağıtılmış bir görsel alan" içinde serbestçe dolaşır. Bu dolaşım, sinemadaki plan sekansın bakışı serbest bırakan akışkan hareketleriyle benzerlik taşır.



Görsel 8. Canaletto. "The Entrance to the Grand Cana, Venice". 1730.

Mulvey'in (1975) "bakış ekonomisi" eleştirisinden farklı olarak Canaletto'nun mekânı arzuyu yönlendirmek yerine görsel bir dolaşım alanı yaratır. Böylece izleyici mekânı dinamik bir süreklilik içinde keşfeder tıpkı plan sekansın mekânı zamana yayarak ortaya koyması gibi. Canaletto'nun kompozisyon kurgusu, bakışın uzamsal konumlandırılması açısından bir plan sekansın zamansal yayılımını andıran bir perspektif disiplini sergiler. Sanatçının *camera obscura* hassasiyetiyle inşa ettiği geniş açılı görünüşler, izleyiciye optik bir süreklilik sunar; öyle ki, bakış kadraj içerisinde gezinirken hiçbir kurgusal kesintiye veya hiyerarşik müdahaleye maruz kalmaz. Bu 'kesintisiz netlik', sinematografik anlatıdaki plan sekansın zaman algısını resim düzlemine tercüme ederek, izleyicinin mekânı sadece seyretmesini değil, o mekânın ontolojik dokusuna derinlemesine bir immersiyon -içine gömülme gerçekleştirmesini sağlar.

### Plan-Sekans Estetiği Bağlamında Namık İsmail Harman Yeri

Namık İsmail'in 1923 tarihli *Harman* tablosu, erken Cumhuriyet dönemi Türk resminde izlenimci (empresyonist) ışık anlayışını, epik bir kurgu ve mekânsal genişlikle birleştiren bir başyapıttır. Bu eser, sinematografik bir okumayla ele alındığında, izleyiciye Andre Bazin'in savunduğu "gerçekliğin sürekliliği" prensibini resimsel bir düzlemde sunar. Tablodaki figürlerin harman dövme eylemi içindeki

dağılımı, kurgusal bir parçalanmaya uğramadan, tek bir uzamsal süreklilik (spatial continuity) içinde verilmiştir.

Plan-sekansın temel ontolojisi olan zamanın mekân içinde kesintisiz akışı, bu yapıtta figürler arası ritmik geçişlerle ve dairesel kompozisyonla tesis edilir. Bordwell ve Thompson'ın (2010) vurguladığı sinematografik sahne bütünlüğü kavramı, *Harman*'da izleyicinin bakışının kadraj içinde serbestçe gezinmesine olanak tanıyan bir derin odak etkisi yaratır. Bu bağlamda eser, durağan bir tuval olmanın ötesine geçerek, izleyicinin zihninde "mühürlenmiş bir zaman" (Tarkovski) dilimi olarak işlev görür; emek sürecinin devinimi, resmin çerçevesi içinde zamansal bir yayılıma dönüşür. Mekân varlığı anlamında süreklilik ve çerçevenin açıklığı Plan-sekansın sinema kuramında en belirgin etkilerinden biri, sahnenin tek bir bakış düzlemi içinde kesintisiz olarak deneyimlenmesini sağlamasıdır. Metz, uzun planın izleyiciye "uzamın bütününe tek bir süreklilik içinde kavrayabilme" olanağı sunduğunu belirtir (Metz, 1982, s. 55).

Cumhuriyet Dönemi Türk resmi Namık İsmail'in *Harman* tablosunda da geniş kır alanında konumlanan figürler, aynı türden bir mekânsal süreklilik oluşturur. Bu düzenleme, izleyicinin bakışını sahnenin içinde dolaştırarak çoklu eylemleri tek bir kompozisyon içinde algılamasını mümkün kılar. Sinema diline dönüştürdüğümüzde, eşzamanlı eylemler ve süreklilik duyumu plan-sekansla zaman akışı kesintisizdir; sinemasal gerçeklik ardışıklık yerine bütünlük kazanır (Bordwell&Thompson, 2010).

*Harman* tablosundaki eşzamanlı faaliyetler; bir çift yük hayvanı, su içen ve uzakta duran figürler üzerinden tualin yüzeyinde -beyaz perdeye de yansıyan Anadolu kırsalına ait bir anın genişlemesi ve anlamını yaratmaktadır ve tanımlanan hareket-imgeye resimsel bir karşılık sunar. *Harman* tablosunda izleyici, geniş bir perspektif üzerinden bütün sahneyi gözlemler. Bu durum, resmin plan-sekansla benzeşen bir tek bakış içinde çoklu eylemi izle (t) me kompozisyonu sunduğunu gösterirken, aynı zamanda bir tür belgesel fotoğraf işlevini de üstlenmiştir. Tablodaki bu eşzamanlılık, kadrajın sınırlarını aşan bir süreklilik hissi uyandırarak Bazin'in mekânsal bütünlük ilkesiyle örtüşür, böylece izleyici, kurgusal bir yönlendirme olmaksızın bakışını tualin derinliklerinde özgürce dolaştırabilmektedir.



Görsel 9. Namık İsmail. "Harman Yeri" (1917-1923).

Plastik sanatlar ile sinema kuramları arasında kurduğu disiplinlerarası diyalog açısından oldukça ufuk açıcı bir analize imza atmaktadır. Yazarın, "Harman" tablosundaki kompozisyonu incelerken "hareket-imge" kavramı ile André Bazin'in ontolojik gerçekçilik ve "mekân bütünlük" ilkelerine başvurması, tuvalin yalnızca donmuş bir anı değil, sinematografik bir "plan-sekans" gibi zaman-mekân sürekliliğini barındırdığını güçlü bir şekilde savunmaktadır. Bu yaklaşım, resmin durağan sınırlarını aşarak izleyiciyi pasif bir alıcı konumundan çıkarır; tıpkı derinlik alanına sahip bir belgesel karesinde olduğu gibi, izleyicinin bakışını "kurgusal bir dayatma olmaksızın" yönlendirmesine olanak tanır. Dolayısıyla bu metin, Anadolu kırsalına ait sosyolojik bir gerçekliğin estetik temsilini çözümlerken, aynı zamanda resim ve sinema arasındaki medyalar arası sınırları geçirgenleştirerek görsel alımlama teorisine derinlikli ve yenilikçi bir katkı sunmaktadır.

### Veysel Günay Resim Anlayışında Plan Sekans Bağlantısı

Veysel Günay'ın soyuta evrilen doğa manzaraları ve natürmort çalışmaları, nesneyi bağlamından koparmak yerine, onu organik bir bütünlüğün zamansal katmanına yerleştirerek sinematografik bir süreklilik arz eder. Günay'ın tualinde formlar, kurgusal bir kopuş (montaj) yerine birbirinin içine sızan geçişken yüzeylerle var olur; bu durum, izleyicinin bakışını tek bir odakta dondurmak yerine, bakışın yüzey üzerinde kesintisiz bir devinim gerçekleştirmesine olanak tanır. Yazarın "iç plan sekans" olarak tanımladığı bu üslup, G. Deleuze'ün zaman-imge kuramıyla paralellik gösterir: Resim, bir olayın dramatik tanımından çok, zamanın kendi dokusunun ve kristalize olmuş saf varlığının duyumsandığı bir alana dönüşür. Özellikle sanatçının soyut manzaralarında, ufuk çizgisi ve figüratif unsurlar arasındaki ayrımın belirsizleşmesi, tıpkı bir plan sekansta olduğu gibi, anlatının hiyerarşik müdahalelerden arındırılarak izleyiciye "gerçek zamanlı" bir fenomenolojik deneyim sunulmasını sağlar. Böylece Günay'ın natürmortları, durağan nesnelere bir araya gelişi değil, zamanın o nesnelere üzerindeki kesintisiz

akışının tualde mühürlenmiş iç dünyanın bir ortaya çıkışıdır.

Veysel Günay, resimlerinde yer alan tonlamalarında açık-koyu, gölge ve ışığın organik geçişleri bu “zamanın yoğunlaşması” etkisini güçlendirir. Dolayısıyla resimler, sinemanın kurgusunu andıran, ancak gizli hareket barındıran tıpkı bir plan sekans gibi, izleyiciyi durmaksızın ilerleyen bir içsel akışın içine yerleştirir. Resimlerinde karanlığı andıran koyu, yoğun dokulu yüzeyler, figüratif belirsizlik ve mekânın içsel bir ritimle katmanlaşması dikkat çeker. Bu görsel dil, özellikle sinemadaki plan sekans estetiği üzerinden yeniden düşünüldüğünde, zamanı kesilmeyen bir duygulanım akışı olarak kurar. Ressamın diğer çalışmalarında ilk bakışta durağan görünen yüzeyler gibi dursa da izleyiciyi zamanın resmin içinde dolaştığı bir algı alanına davet eder; tıpkı bir görüntü yönetmeni gibi çizimini yapacağı doğa parçasına ait hangi bölümü işleyeceğinin kararını verir.



Görsel 10. Veysel Günay. “Yayla Oba”, 2025.

Resimsel kompozisyon ile sinematografik anlatı arasındaki ilişki, salt bir biçimsel benzerliğin ötesinde, zamanın ve mekânın kesintisizliği üzerinden kurulan ontolojik bir ortaklığa dayanmaktadır. Sinematografik bir strateji olarak plan sekans, kurgunun parçalayıcı müdahalesini askıya alarak izleyiciyi *şimdi ve burada* olanın fenomenolojik ağırlığıyla baş başa bırakırken; incelenen resimsel örnekler de benzer bir stratejiyle bakışı yüzey üzerinde özgürleştirmekte ve zamanı tualin dokusuna mühürlemektedir. Namık İsmail’in figüratif ritminden Veysel Günay’ın soyutlanmış doğa katmanlarına uzanan süreç, tualin durağan bir kare olmanın ötesine geçerek, felsefe tanımıyla bir “zaman-imge” alanına dönüştüğünü kanıtlar. Bu bağlamda, sanat eserinin dijital reproduksiyonlar yerine müze ortamındaki orijinal varlığıyla kurulan o saf kendini bulma anı, izleyiciyi bir gözlemci olmaktan çıkarıp zamanın akışkanlığına dahil olan aktif bir tanığa dönüştürür. “İç plan sekans” olarak kavramsallaştırılan bu estetik duruş, nihayetinde görsel sanatların gerçeklikle

kurduğu bağı, parçalanmış görüntüler üzerinden değil, kesintisiz bir varoluşsal deneyim üzerinden yeniden tesis etmektedir.

### SONUÇ

Sinema dili, temelde dünyanın görsel olarak algılanmasına dayanan bir ifade ve temsil sistemidir. Başta fotoğraf olmak üzere, grafik sanatlar, resim ve diğer görsel sanat dallarıyla sürekli etkileşim içinde olan sinema, bu disiplinlerden hem biçimsel hem de kavramsal düzeyde beslenmektedir. Sanat dalları arasındaki tarihsel ve estetik sınırların geçirgenliği dikkate alındığında, farklı disiplinlerin belirli noktalarda birbirleriyle kesiştiği görülür. Bu bağlamda sinema sanatı, özellikle resimsel gelenekten önemli bir miras devralmış; kompozisyon, renk, ışık-gölge düzeni ve çerçeveleme gibi temel görsel ilkeleri kendi anlatı yapısına uyarlamıştır. Ancak sinema, yaratıcı sinemacıların katkılarıyla zaman içinde özgün bir estetik sistem geliştirmiş ve böylece kendisine özgü bir görsel haz üretme biçimi ortaya çıkarmıştır (Lotman, 1996: 116).

Hem İñárritu ve Noé, plan sekansı yalnızca kesintisiz bir çekim tekniği olarak değil, modern sinemanın estetik-politik bir tavrı olarak ele alır. *Birdman* sürekliliğın teatral bir aracı olarak plan sekansı kullanırken, *Irréversible* sürekliliğın deneysel-zorlayıcı bir biçimde yeniden tanımlar. Bu iki film birlikte düşünüldüğünde plan sekans, sinemada zamanın, mekânın ve bakışın yeniden örgütlenmesine ilişkin güçlü bir kuramsal sorunsalı açığa çıkarır.

Plan sekansın resimsel ontolojisi denildiğinde; Plan sekansın resim sanatı ile ilişkisi, sinemanın yalnızca hareketli bir görüntü sistemi değil, “zamanı resmeden” bir sanat formu olduğu düşüncesini pekiştirir. Resimsel kompozisyon, ışığın dramatik kullanımı ve bakışın konumlanması, plan sekans aracılığıyla yeni bir ontoloji kazanır: Sinema hem resme öykünen hem de onu aşarak zamanın ve mekânın devinimini estetik bir bütünlük içinde sunan bir “hareketli resim” hâline gelir.

İskoç asıllı sanatçı David Roberts aynı konuyu gravür baskı olarak çalışmış olsa da ressam Paolo Veronese'nin *Cana'nın Düşünü* tablosu; resim sanatının kompozisyon, figür dağılımı ve mekânsal bütünlük ilkelerini yansıtan temel bir yapıttır. Kurgudan ayrışan plan sekans estetiğı, sinemada bu resimsel mantığın yeniden canlandırır. Hareketli kameranın seyirciye sunduğu serbest bakış, tablodaki durağan ancak çok odaklı düzeni zamansal bir deneyime dönüştürür. Böylece resim ile sinema arasındaki bağı sadece estetik boyutta kalmaz; zaman, mekân ve bakış felsefesi açısından da derin bir ortaklık sunar. Winslow Homer'ın *The Gulf Stream* tablosu ile plan sekans arasındaki ilişki, resimsel kompozisyonun sinematik süreklilikle birleşmesi anlamında okunabilir. Tablo, izleyiciyi hem mekânın derinliğinde hem de olayın dramatik ritminde dolaştırarak, plan sekansın zaman, bakış ve hareket sürekliliğın mantığın önceden resmeder. Böylece Homer'ın resimsel dili, sinemadaki plan sekans estetiğinin görsel ve ontolojik zeminini ortaya koyar.

Plan sekans estetiğı, sinemada kendiliğinden ortaya çıkmış bir teknik değildir; kökleri resim sanatının mekânsal süreklilik, ritmik kompozisyon ve zaman

yoğunluğu kurma biçimlerine uzanır. Paolo Veronese, mekânın ritmik bütünlüğünü kurar- toplu sahne plan sekansı, Winslow Homer, tek karede yoğun zaman yaratır- dondurulmuş dramatik plan, Canaletto, mekân içinde ilerleyen bakış sağılar- panoramik plan sekansını tanımlarken, Veysel Günay, doğanın soyut görselliğine dikkat çeker- plan sekansın sessizliğin geometrik planı olarak değerlendirilebilir. Böylece plan sekans, resmin “büyük kompozisyon” geleneğinin sinemadaki zamansal karşılığıdır. Sinema bu estetik mirası devralmış, hareket ve zamanla birleştirerek yeni bir ontolojik alan yaratmıştır. Bu anlamda değerlendirdiğimizde, plan sekans, sinemada hem deneyimsel bir içine çekilme “*immersiyon*” hem de düşünsel bir mesafe alma “*yabancılaştırma*” potansiyeli taşıyan çift yönlü bir yapıya sahiptir.

Resimsel kompozisyona için o durağan estetiğin; sinematografik düzlemde plan sekans (uzun çekim) tekniği aracılığıyla nasıl dinamik bir karşılık bulduğunu ortaya koymaktadır. İnceleme sonucunda görülmüştür ki; plan sekans sadece teknik bir kamera hareketi değil, André Bazin’in vurguladığı gerçeklik var oluşuna sadık kalan felsefi bir tercihtir. Resim sanatının mekânsal bütünlüğü, plan sekansın zamansal sürekliliği ile birleşerek izleyiciye parçalanmamış bir dünya deneyimi sunar. Béla Tarr ve Angelopoulos gibi yönetmenlerin sinemasında görüldüğü üzere, plan sekans bakışı özgürleştirirken aynı zamanda izleyiciyi zamanın ağırlığına maruz bırakır.

Resim, fotoğraf ve sinema ontolojisi açısından sinema; resimden devraldığı kompozisyon disiplini ve fotoğrafın anı dondurarak ölümsüzleştiren ontolojik gücünü, kurgunun manipüle eden ve parçalayıcı doğasından kurtarıp plan sekans estetiğiyle “zamanın mühürlendiği” bir sanat formuna dönüştürmüştür. Roland Barthes, fotoğrafın temel niteliğini, geçmişteki bir anın tartışmasız mevcudiyetini belgeleyen “bu-olmuştu” (Barthes, 2011) kavramıyla açıklar. Fotoğraf, zamanın tekil bir kesitini dondurup mühürleyerek onu mekândan koparıırken; sinematografik bir tercih olarak plan sekans, bu mühürleme işlemi durağan bir kareden çıkarıp zamanın kesintisiz akışı içine yerleştirir.

Yönetmen Tarkovski tarafından kavramsal hale getirilen “mühürlenmiş zaman”, fotoğrafın dondurduğu o saf gerçeklik duygusunu, zamanın sürekliliği içinde yeniden canlandırarak izleyiciye parçalanmamış bir varoluş deneyimi sunar. Bu bağlamda plan sekans, fotoğrafın zamana vurduğu mührü bozmadan onu uzamsal bir devinimle birleştirir ve André Bazin’in savunduğu gerçeklik ontolojisine ulaşır. Böylece izleyici, kurguyla dikte edilen bir anlatının nesnesi olmak yerine, tıpkı orijinal bir sanat eserinin veya bir fotoğraf karesinin karşısındaymışçasına, zamanın kendi dokusuna ve derinliğine tanıklık eden aktif bir özneye dönüşür.

## KAYNAKÇA

- Bazin, A. (1967). *What is cinema?* (Vol. 1; H. Gray, Trans.). University of California Press.
- Barthes, R. (2011). *Camera lucida: Fotoğraf üzerine düşünceler* (R. Akçakaya, Çev.). Altıkkırbeş Yayın.
- Coşkun, G. Z. (2015). Reha Erdem sinemasında mekânın şiirselliği: Kosmos üzerine bir inceleme. *Sanat ve Tasarım Dergisi*, (15), 45-58.
- Deleuze, G. (1986). *Cinema 1: The movement-image* (H. Tomlinson & B. Habberjam, Trans.). University of Minnesota Press.
- Deleuze, G. (1989). *Cinema 2: The time-image* (H. Tomlinson & R. Galeta, Trans.). University of Minnesota Press.
- Diken, B. & Laustsen, C. B. (2018). *Sinema ve etik* (E. Yılmaz, Çev.). Ayrıntı Yayınları.
- Eisenstein, S. (1949). *Film form: Essays in film theory* (J. Leyda, Trans.). Harcourt Brace Jovanovich.
- Horton, A. (1997). *The films of Theo Angelopoulos: A cinema of contemplation*. Princeton University Press.
- Kirel, S. (2014). *Kültürel çalışmalar ve sinema*. Kırmızı Kedi Yayınevi.
- Mulvey, L. (1975). Visual pleasure and narrative cinema. *Screen*, 16(3), 6-18.
- Rancière, J. (2004). *The politics of aesthetics: The distribution of the sensible* (G. Rockhill, Trans.). Continuum.
- Tarkovsky, A. (1986). *Sculpting in time: Reflections on the cinema* (K. Hunter-Blair, Trans.). Bodley Head.
- Tarr, B. & Hames, P. (2013). *Béla Tarr: The circle closes*. Columbia University Press.
- Yetimoğlu, A. B. (2025). Reha Erdem'in "Kosmos" filmi üzerine göstergebilimsel bir çözümleme. *MSGGSÜ Akademi Dergisi*, (31-32), 65-84.
- Zaman, İ. (2016). *Sinema dilinde plan sekans Kayıp Kumbara örneği* [Yayımlanmamış sanatta yeterlik projesi]. T.C. Beykent Üniversitesi.

## GÖRSEL KAYNAKLAR

- Görsel 1.** Angelopoulos, T. (Yönetmen). (1988). *Landscape in the mist* [Film]. Greek Film Centre; Paradis Films.
- Görsel 2.** Veronese, P. (1562-1563). *Cana'da düğün şöleni (Nozze di Cana)* [Tablo]. Louvre Müzesi. <https://www.louvre.fr/en/explore/the-palace/from-the-mona-lisa-to-the-wedding-feast-at-cana> (Görsel 2-5: "Cana'da Düğün Şöleni" resmine ait detaylar).
- Görsel 6-7.** The Metropolitan Museum of Art. (t.y.). *The Gulf stream*. Erişim tarihi: 17 Nisan 2026, <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/11117>
- Görsel 8.** Canaletto. (1730). *The entrance to the Grand Canal, Venice* [Tablo]. The Museum of Fine Arts, Houston.

## RESİMSEL KOMPOZİSYONUN SİNEMADAKİ KARŞILIĞI: PLAN SEKANS ESTETİĞİ

**Görsel 9.** İsmail, N. (1917–1923). *Harman yeri* [Tablo]. İstanbul Resim ve Heykel Müzesi, İstanbul, Türkiye.

**Görsel 10.** Günay, V. (2025). *Yayla oba* [Fotoğraf/Görsel]. Sefa Çeliksap Özel Arşivi.



## MEB 2025 GÖRSEL SANATLAR ÖĞRETİM PROGRAMI: TEMATİK BİR ANALİZ

Gülbin ZEREN NALİNCİ\* ; Şenay YAPICI\*\*

Sorumlu yazar *Corresponding Author*: gulbinzeren.nalinci@amasya.edu.tr

### Özet

Bu çalışma, Millî Eğitim Bakanlığı tarafından 2025 yılında Türkiye Yüzyılı Maarif Modeli kapsamında yayımlanan Görsel Sanatlar Dersi Öğretim Programı'nı (1-8. sınıflar) nitel doküman analizi ve tematik analiz yöntemiyle incelemektedir. Araştırmada, programda yer alan toplam 85 öğrenme çıktısı ve 210 gösterge temel analiz birimi olarak alınmış; Braun ve Clarke'ın (2006) tematik analiz aşamaları izlenerek veriler kodlanmış, temalar oluşturulmuş ve sınıf düzeylerine göre sentezlenmiştir. Her sınıf düzeyi için baskın temalar belirlenmiş ve bu temalar doğrultusunda altı özet öğrenme çıktısı üretilmiştir. Bulgular, programın sanatsal beceri gelişimini (algılama, üretim ve inceleme) spiral ve kademeli bir yapı içinde ele aldığını ortaya koymaktadır. 1-4. sınıflarda somut gözlem, duyuşal keşif ve temel sanatsal ifade becerilerine odaklanılırken; 5-8. sınıflarda eleştirel değerlendirme, göstergebilimsel analiz, görsel okuryazarlık, özgün üretim ve bağımsız sanatsal süreç yönetimi becerileri ağırlık kazanmaktadır. Ayrıca kültürel miras, Cumhuriyet değerleri ve millî kimlik unsurlarının sanatsal pratiklere sistematik ve belirgin biçimde entegre edildiği tespit edilmiştir. Elde edilen temalar, Piaget, Lowenfeld ve Brittain, Gardner, Vygotsky ile Erikson'un gelişim kuramları çerçevesinde yorumlanmıştır. Sonuç olarak, 2025 Görsel Sanatlar Dersi Öğretim Programı'nın beceri odaklı, değerler temelli ve bütüncül bir yaklaşıma sahip olduğu; sanatsal gelişimi desteklerken aynı zamanda kültürel kimlik ve eleştirel düşünme becerilerini güçlendirdiği görülmektedir. Çalışma, programın pedagojik yapısına ve gelişimsel temellerine dair bütüncül bir değerlendirme sunarak görsel sanatlar eğitimi literatürüne katkı sağlamayı amaçlamaktadır.

**Anahtar kelimeler:** Görsel sanatlar öğretim programı, Tematik analiz, Sarmal öğretim programı.

\* Doç. Dr., Amasya Üniversitesi, Eğitim Fakültesi, Temel Eğitim Bölümü, ORCID: 0000-0001-6873-4551, gulbinzeren.nalinci@amasya.edu.tr

\*\* Emekli Dr. Öğretim Üyesi., Amasya Üniversitesi, Eğitim Fakültesi, Eğitim Bilimleri Bölümü, ORCID: 0000-0002-9014-8150, senayyapici@gmail.com

A THEMATIC ANALYSIS OF THE 2025 VISUAL ARTS CURRICULUM BY THE  
MEB

**Abstract**

This study examines the 2025 Visual Arts Curriculum for grades 1-8, published by the Ministry of National Education within the framework of the Türkiye Century Education Model, through qualitative document analysis and thematic analysis. In the research, the 85 learning outcomes and 210 indicators included in the curriculum were taken as the main units of analysis. Following Braun and Clarke's (2006) thematic analysis stages, the data were coded, themes were generated, and syntheses were conducted according to grade levels. For each grade level, dominant themes were identified, and six synthesized learning outcomes were developed based on these themes. The findings reveal that the curriculum addresses the development of artistic skills (perception, production, and critique) within a spiral and progressive structure. While the focus in grades 1-4 is on concrete observation, sensory exploration, and basic artistic expression skills, grades 5-8 emphasize critical evaluation, semiotic analysis, visual literacy, original production, and independent management of artistic processes. Additionally, it was determined that elements of cultural heritage, Republic values, and national identity are systematically and explicitly integrated into artistic practices. The emergent themes were interpreted within the framework of the developmental theories of Piaget, Lowenfeld and Brittain, Gardner, Vygotsky, and Erikson. In conclusion, the 2025 Visual Arts Curriculum adopts a skill-oriented, values-based, and holistic approach. It supports artistic development while simultaneously strengthening cultural identity and critical thinking skills. This study aims to contribute to the visual arts education literature by providing a comprehensive evaluation of the pedagogical structure and developmental foundations of the curriculum.

**Keywords:** Visual arts curriculum, Thematic analysis, Spiral curriculum values education.

**Giriş**

Görsel sanatlar, bireyin estetik algısını geliştirerek yaratıcı düşünme, duygu ifadesi ve eleştirel bakış açısı kazanmasına olanak tanır. Görsel sanatlar eğitimi, sanatların yasaları ve tekniklerini kullanarak bireye estetik kişilik kazandırmayı hedefleyen, genel eğitimin ayrılmaz bir parçası olan bir disiplindir. Bu süreçte algılama, bilgilenme, düşünme, tasarlama, yorumlama, ifade etme ve eleştirme gibi davranışlar, estetik ilkeler doğrultusunda sanatın diliyle edinilir (Aykut, 2006). Eğitim biliminin bir dalı olarak görsel sanatlar eğitimi, sanatın, estetiğin ve sanat tarihinin eğitim-öğretimle ilgili sorunlarıyla doğrudan ilgilenirken, bireyin sanatsal ve estetik gelişimini desteklemek üzere felsefe, psikoloji, toplumbilim ve antropoloji gibi disiplinlerden yararlanarak üst düzey çözümler üretir (Kırıçoğlu, 2002).

Görsel Sanatlar dersi kapsamında çocuğun güzel sanatlara ilişkin bilgi edinmesi, sanatsal yaratıcılığını geliştirerek farklı alanlara transfer edebilmesi, kendini sanat yoluyla ifade etmesi ve çevresini güzelleştirecek estetik duyarlılık kazanması hedeflenir (Türkkan, 2008). Günümüz sanat eğitimi anlayışında ise sanatın çok yönlü öğretilmesi ön plana çıkmakta; görsel algının geliştirilmesi, sanat

yapıtlarının kültürel ve tarihsel bağlamıyla anlaşılması, yaratıcı yönünün özümsemesi gibi boyutlar önem kazanmaktadır. Bu unsurlar, eğitim içeriğinin ve yöntemlerinin belirlenmesinde rehberlik etmektedir (İşbilen, 2002).

Çocukların ve gençlerin bilişsel, duygusal ve sosyal gelişiminde önemli bir rol oynayan görsel sanatlar, aynı zamanda kültürel mirasın aktarılması ve toplumsal değerlerin içselleştirilmesi için güçlü bir araçtır (Gardner, 1983; Lowenfeld & Brittain, 1987). Özellikle temel eğitim kademesinde görsel sanatlar dersi, öğrencilerin çevreyi gözlemlenme, sanatsal üretim yapma ve eserleri inceleme becerilerini kademeli olarak geliştirirken, çoklu zekâ kuramı çerçevesinde uzamsal/görsel zekâyı ön plana çıkarmaktadır.

Türkiye'de görsel sanatlar eğitimi, Millî Eğitim Bakanlığı'nın öğretim programları aracılığıyla şekillenmektedir. Görsel sanatlar eğitimi, Cumhuriyet'in kuruluşundan itibaren öğretim programlarında yer almış; başlangıçta "Resim-İş" adıyla psikomotor ve estetik gelişime odaklanırken, zamanla yapılandırmacı yaklaşımlarla evrilmiştir. Özellikle 2000'li yılların ortalarından itibaren uygulanan programlar (örneğin 2006 ve 2018 programları), yapılandırmacı öğrenme anlayışını benimseyerek bireysel ifade, estetik bilinç, görsel okuryazarlık ve kültürel miras entegrasyonunu ön plana çıkarmıştır. Bu programlar, uluslararası eğilimlerle uyumlu bir şekilde, evrensel odaklı bir yaklaşım sergilemiş; millî ve manevi değerleri dolaylı olarak ele alırken, yaratıcılık, disiplinlerarası bağlantılar ve günlük hayatla ilişkilendirme gibi unsurlara ağırlık vermiştir (MEB, 2006; MEB, 2018).

2025 yılında yayımlanan ve 2025-2026 eğitim-öğretim yılından itibaren kademeli olarak uygulanmaya başlanan Görsel Sanatlar Dersi Öğretim Programı (1-8. sınıflar), Türkiye Yüzyılı Maarif Modeli kapsamında önemli bir yenilik temsil etmektedir (MEB, 2025). Bu model, millî ve manevi değerleri merkeze alan, beceri odaklı ve bütüncül bir öğrenci profili hedefleyen bir yaklaşımı benimsemekte; sanat eğitimini yalnızca teknik beceri kazandırma aracı olmaktan çıkarıp, kültürel kimlik oluşumu, eleştirel düşünme ve toplumsal sorumluluk bilinciyle bütünleştirmektedir.

Yeni görsel sanatlar öğretim programı, toplam 85 öğrenme çıktısı ve 210 göstergeyle yapılandırılmış olup, sanatsal algı, üretim, inceleme ve kültürel bağlam gibi alanlarda spiral bir ilerleme sergilemektedir. 1-4. Sınıflarda somut gözlem ve duygusal keşfe ağırlık verirken, 5-8. Sınıflarda eleştirel değerlendirme, göstergebilimsel analiz ve bağımsız üretim ön plana çıkmaktadır. Bu yönelim, değer aktarımı ve disiplinlerarası bağlantıları güçlendirerek, öğrencilerin estetik duyarlılık yanında millî kimlik bilincini de sanatsal pratiklerle içselleştirmesini amaçlamaktadır.

Türkiye'de görsel sanatlar öğretim programları üzerine yapılan çalışmalar incelendiğinde, mevcut araştırmaların ağırlıklı olarak programların genel amaçları, kazanım yapıları ya da öğretmen görüşleri üzerinden betimleyici değerlendirmeler sunduğu görülmektedir. 2006 ve 2018 Görsel Sanatlar Dersi Öğretim Programları bağlamında gerçekleştirilen çalışmalara bakıldığında; yapılandırmacı yaklaşım, yaratıcılık ve görsel okuryazarlık gibi temalar etrafında yoğunlaştığı görülmektedir.

Ancak öğrenme çıktılarının sistematik tematik analizi ve gelişim kuramlarıyla ilişkilendirilerek bütüncül biçimde çözümlendiği araştırmaların sınırlı kaldığı anlaşılmaktadır (Bakırlı & Yolcu, 2024; Erdoğan & Çaydere, 2024; Güler, 2021; Uysal & Ceylan-Dadakoğlu, 2024; Oruç, vd., 2024; Tuna & İlhan, 2024). 2025 yılında Türkiye Yüzyılı Maarif Modeli kapsamında yayımlanan yeni Görsel Sanatlar Dersi Öğretim Programı'nın ise pedagojik yönelimleri, değer aktarım biçimleri ve sınıf düzeyleri arasındaki kademeli yapısının, nitel doküman analizi temelli derinlemesine bir incelemeye konu edilmediği görülmektedir.

Bu bağlamda çalışma, 2025 Görsel Sanatlar Dersi Öğretim Programı'nı öğrenme çıktıları temelinde tematik analiz yöntemiyle inceleyerek literatürdeki önemli bir boşluğu doldurmayı amaçlamaktadır. Araştırma, programın sanatsal beceri gelişimi, kültürel ve millî değer entegrasyonu, görsel okuryazarlık ve eleştirel düşünme gibi baskın temalarını sınıf düzeylerine göre ortaya koymakta; elde edilen bulguları Piaget, Lowenfeld ve Brittain, Gardner, Vygotsky ve Erikson'un gelişim kuramlarıyla ilişkilendirerek yorumlamaktadır. Bu yönüyle çalışma, 2025 öğretim programının yalnızca içerik düzeyinde değil, aynı zamanda pedagojik ve gelişimsel temelleri açısından da bütüncül bir değerlendirmesini sunarak görsel sanatlar eğitimi literatürüne özgün bir katkı sağlamayı hedeflemektedir.

### Yöntem

Bu çalışma, nitel araştırma yaklaşımı çerçevesinde doküman analizi deseninde yürütülmüştür. Doküman analizi, resmî öğretim programları gibi yazılı metinlerin sistematik, şeffaf ve tekrarlanabilir biçimde incelenmesine olanak tanıyan bir nitel yöntemdir (Bowen, 2009; Yıldırım & Şimşek, 2013; Patton, 2015; Creswell & Poth, 2018). Öğretim programları, yalnızca içerik değil; aynı zamanda pedagojik yönelimler, değer aktarımı ve öğrenme anlayışları hakkında da önemli ipuçları sunduğundan, bu yöntem öğretim programı çözümlenmeleri için uygun bir çerçeve sağlamaktadır. Araştırmada, Türkiye Cumhuriyeti Millî Eğitim Bakanlığı tarafından 2025 yılında yayımlanan Görsel Sanatlar Dersi Öğretim Programı (1-8. sınıflar) tek veri kaynağı olarak ele alınmıştır.

### Veri Kaynağı

Araştırmanın veri kaynağını, Millî Eğitim Bakanlığı Talim ve Terbiye Kurulu Başkanlığı tarafından onaylanan ve 2025-2026 eğitim-öğretim yılından itibaren uygulanmak üzere yayımlanan Görsel Sanatlar Dersi Öğretim Programı oluşturmaktadır (MEB, 2025). Program, 1-8. Sınıf düzeylerini kapsayan toplam 85 öğrenme çıktısı ve bu çıktılara bağlı 210 gösterge içermektedir.

Bu çalışmada temel analiz birimi olarak öğrenme çıktıları alınmıştır. Öğrenme çıktılarının altında yer alan örnek öğrenme-öğretme yaşantıları ve ölçme kanıtları ise doğrudan kodlanmamış, ancak öğrenme çıktılarının pedagojik bağlamını anlamaya yardımcı destekleyici metinler olarak değerlendirilmiştir. Böylece analiz süreci, programın amaçladığı öğrenme yönelimlerini doğrudan yansıtan öğrenme çıktıları ifadeleri üzerine odaklanmıştır. Göstergeler uygulamaya dönük (sınıf ortamında

öğretmen odaklı) örnekler sunduğundan, öğretim programının pedagojik yönelimlerini temsil etme gücü sınırlı görülmüş; bu nedenle analiz birimi olarak öğrenme çıktıları tercih edilmiştir.

### Veri Analizi

Veri analizi, tematik analiz yaklaşımı temel alınarak yürütülmüştür. Analiz süreci, aşağıda açıklanan altı aşamada gerçekleştirilmiştir (Braun & Clarke, 2006; Patton, 2015; Merriam & Tisdell, 2016):

1. Veriye aşinalık kazanma: Program belgesi sınıf düzeyleri dikkate alınarak birden fazla kez okunmuş; öğrenme çıktılarındaki tekrar eden vurgu ve yönelimler not edilmiştir.

2. İlk kodlama: Her öğrenme çıktısı, açık kodlama yoluyla etiketlenmiştir (ör. *doğal nesnelere gözlemlenme, millî değerleri sanatsal yorumlama, eleştirel değerlendirme*).

3. Tema oluşturma: Benzer kodlar bir araya getirilerek sanatsal beceri gelişimi (algılama, üretim, inceleme), kültürel ve millî değer entegrasyonu, sosyal-duygusal öğrenme ve disiplinlerarası bağlantılar gibi üst temalar oluşturulmuştur.

4. Temaların gözden geçirilmesi: Oluşturulan temalar, programın genel yapısı (sanat alan becerileri ve tema-çıkıtı ilişkileri) ile tutarlılık açısından yeniden değerlendirilmiştir.

5. Temaların tanımlanması ve adlandırılması: Her sınıf düzeyi için baskın temalar belirlenmiş; bu temalar doğrultusunda özet öğrenme çıktıları sentezlenmiştir.

6. Raporlama: Bulgular, sınıf düzeylerine göre yapılandırılarak tablo ve betimleyici anlatımlarla sunulmuştur.

Özet öğrenme çıktıları tematik sentez yoluyla oluşturulmuştur. Benzer kodlar ve alt temalar birleştirilerek baskın üst temalar altında temsilci ifadeler sentezlenmiş; bu süreçte sınıf başına tam altı çıktı seçilmesi, programın dört temel sanat alan becerisini dengeli kapsama ve okuyucu için tutarlı bir sunum sağlama amacıyla bilinçli bir araştırmacı kararı olarak uygulanmıştır. Bu yaklaşım, nitel tematik analizlerde sıkça kullanılan temsilcilik ve karşılaştırılabilirlik ilkesine dayanmakta olup, orijinal çıktıların anlamını koruyarak programın pedagojik yönelimlerini özetlemeyi hedeflemektedir (Braun & Clarke, 2006). Her sınıf düzeyi için oluşturulan altı özet öğrenme çıktısı, şu ölçütler doğrultusunda belirlenmiştir:

(i) programda tanımlanan dört sanat alan becerisini kapsama,

(ii) sınıf düzeyleri arasındaki kademeli ilerlemeyi yansıtmaya (1-4. sınıflarda algı ve ifade; 5-8. sınıflarda eleştirel ve yorumlayıcı beceriler),

(iii) kodlama sürecinde ortaya çıkan ve %10'un üzerinde frekansa sahip baskın örüntüleri temsil etme; tematik analizde frekans tabanlı filtrelemelerin subjektif doğasına rağmen, baskın örüntüleri ayırt etmek için kullanılan yaygın bir pragmatik yaklaşıma dayanmaktadır; örneğin, doygunluk hesaplamalarında %62-71 gibi

oranlar küçük veri setlerinde elde edilebildiği için, bu çalışma kapsamında toplam öğrenme çıktılarının (85 adet) frekans dağılımında %10'un üzeri, ana temaların (sanatsal beceri gelişimi, kültürel değer entegrasyonu vb.) temsil gücünü artıran bir kesme noktası olarak belirlenmiştir. Bu seçim, nitel araştırmalarda frekansın tema önemini doğrudan ölçmediği, ancak filtreleme aracı olarak işlev gördüğü görüşüyle uyumludur (Jowsey, vd., 2021).

### Geçerlilik ve Güvenilirlik

Araştırmanın inandırıcılığını ve tutarlılığını artırmak amacıyla aşağıdaki önlemler alınmıştır:

- Triangülasyon (Üçgenleme): Temalar, farklı sınıf düzeyleri arasında karşılaştırılarak çapraz doğrulama yapılmıştır.
- Kodlayıcılar arası uyum: Kodlama süreci iki bağımsız araştırmacı tarafından yürütülmüş; iki bağımsız araştırmacı tarafından ilk 20 öğrenme çıktısı üzerinde gerçekleştirilen bağımsız kodlama sonrasında Cohen's Kappa katsayısı hesaplanarak değerlendirilmiş olup, elde edilen değer 0,86 olarak saptanmıştır; bu seviye, literatürde mükemmel yakın bir uyum düzeyini temsil etmektedir (Landis & Koch, 1977).

### Etik Hususlar

Bu çalışmada yalnızca kamuya açık resmî bir belge kullanılmış olup, insan katılımcı bulunmamaktadır.

### Bulgular ve Yorumlar

Bu bölümde sunulan bulgular, Millî Eğitim Bakanlığı tarafından yayımlanan 2025 Görsel Sanatlar Dersi Öğretim Programı'nda yer alan 1-8. Sınıf öğretim programlarına ait toplam 85 öğrenme çıktısı ve bunlara bağlı 210 gösterge üzerinden yürütülen nitel analizlere dayanmaktadır. Çalışmada öğrenme çıktıları, öğretim programının pedagojik yönelimlerini ve sınıf içi uygulamaya dönük önceliklerini en doğrudan yansıtan metinsel birimler olarak ele alınmış; göstergeler ise öğrenme çıktılarının somutlaşma biçimlerini ortaya koyan tamamlayıcı unsurlar olarak değerlendirilmiştir. Bulgular, sınıf düzeylerine göre yapılandırılarak sunulmuş; bu yolla programda estetik algı, sanatsal üretim, görsel okuryazarlık, kültürel bağlam ve değer yönelimlerinin sınıflar arasında nasıl bir süreklilik ve derinleşme gösterdiği betimleyici bir yaklaşımla ortaya konulmuştur.

Sıra	Öğrenme Çıktıları	Örnek Göstergeler
1	Çevresindeki nesnelere, canlıları ve olayları gözlemleyerek görsel sanat çalışmaları yapar.	Doğal nesnelere (yaprak, taş, dal vb.) gözlemleyerek şekil, doku, renk özelliklerini fark eder ve görsel çalışmalar üretir.
2	Çizgi çeşitlerini tanıyarak ve çizgileri kullanarak serbest çizimler oluşturur.	Düz, kıvrımlı, kesik çizgi gibi çeşitleri tanıyarak ve serbest çizimlerde kullanır.
3	Renkleri tanıyarak, temel renkleri kullanarak görsel çalışmalar yapar.	Temel renkleri (kırmızı, mavi, sarı) tanıyarak ve karıştırarak ara renkler elde eder.

## MEB 2025 GÖRSEL SANATLAR ÖĞRETİM PROGRAMI: TEMATİK BİR ANALİZ

4	Farklı materyalleri kullanarak iki boyutlu görsel çalışmalar üretir.	Kuru boya, sulu boya, yapıştırma malzemeleriyle kolaj veya pano hazırlar.
5	Duygu ve düşüncelerini görsel yollarla ifade eder.	Renk ve şekillerle mutlu, üzgün gibi duygularını ifade eden çalışmalar yapar.
6	Sanat çalışmalarını paylaşır ve arkadaşlarının çalışmalarına saygı gösterir.	Grup panosu hazırlar, eserlerini okul sergi köşesinde paylaşır ve arkadaşlarının eserlerine olumlu geri bildirim verir.

**Tablo 1.** 1. Sınıf Öğrenme Çıktıları ve Örnek Göstergeleri

Birinci sınıf düzeyinde öğretim programı, sanatsal gelişimi sanatsal algılamaya ve temel üretim becerileri üzerine yapılandırmakta olup, öğrenme çıktılarının önemli bir kısmı somut gözlem ve duyuşsal keşif süreçlerine ayrılmıştır (MEB, 2025, s. 5). Bu yaklaşım, Piaget'in (1952) somut işlemler öncesi evresine (preoperational stage) uygun bir şekilde sembolik temsil ve duyuşsal-motor deneyimlere dayanmakta; Lowenfeld & Brittain'in (1987) "karalama" ve "şema öncesi" evrelerine karşılık gelmektedir. Gardner'ın (1983) çoklu zekâ kuramına göre, özellikle uzamsal/görsel zekâ (nesnelerin şekil, renk, doku özelliklerini algılama) ve bedensel-kinestetik zekâ (malzeme kullanımıyla el-göz koordinasyonu) ön plana çıkarken, kişilerarası zekâ (paylaşma, iş birliği) ve içebakış zekâsı (duygu ifadesi) erken dönemde desteklenmektedir. Sosyal-duyuşsal öğrenme becerileri Vygotsky'nin (1978) sosyal etkileşimle öğrenme kuramına paralel olarak sanat pratiğiyle içselleştirilmekte, millî ve manevi değerler dolaylı olarak (dostluk, yardımlaşma) entegre edilerek bütüncül öğrenci profili vizyonuna katkı sağlanmaktadır.

Sıra	Öğrenme Çıktıları	Örnek Göstergeler
1	Doğadan ve çevresinden esinlenerek görsel çalışmalar yapar.	Doğadan esinlenerek (ağaç, çiçek vb.) sulu boya veya kolaj çalışmaları üretir.
2	Çizgi, renk ve biçim ilişkisini fark ederek görsel kompozisyonlar oluşturur.	Çizgi ve renklerle dengeli kompozisyonlar hazırlar, biçimleri birleştirerek resimler yapar.
3	Görsel çalışmalarında farklı teknikleri ve malzemeleri dener.	Kuru boya tonlama, yapıştırma, kazıma gibi teknikleri deneyimler.
4	Sanat yoluyla duygu ve düşüncelerini ifade eder.	Renk seçimleriyle duygularını (sevinç, huzur) yansıtan çalışmalar üretir.
5	Sanat çalışmalarını inceleyerek görüşlerini paylaşır.	Arkadaşlarının eserlerini betimler ve beğendiği yönleri sözlü olarak ifade eder.
6	Görsel sanat çalışmalarında iş birliği yapar.	Grup halinde ortak bir tema üzerinde pano veya kompozisyon hazırlar.

**Tablo 2.** 2. Sınıf Öğrenme Çıktıları ve Örnek Göstergeleri

İkinci sınıf düzeyinde program, birinci sınıfın algı temelli yapısını koruyarak kompozisyon bilinci ve basit eleştirel paylaşım becerilerini eklemekte; böylece sanatsal algılamadan üretime doğru spiral bir ilerleme sergilemektedir (MEB, 2025, s. 9). Lowenfeld & Brittain'in (1987) "şema" evresine geçişle uyumlu olan bu yapı, Gardner'ın (1983) çoklu zekâ kuramında uzamsal/görsel zekânın (biçim-renk ilişkileri) ve doğacı zekânın (çevreden esinlenme) gelişimini desteklerken, kişilerarası zekâ (iş birliği, görüş paylaşma) ve bedensel-kinestetik zekâ (teknik deneme) ön plana çıkmaktadır. Vygotsky'nin (1978) "yakınsal gelişim alanı" kavramına uygun

sosyal etkileşimler, estetik duyarlılık ve çevre bilincinin erken dönemde temellendirilmesini sağlamaktadır.

Sıra	Öğrenme Çıktıları	Örnek Göstergeler
1	Sanatın günlük yaşamla ilişkisini fark eder.	Günlük hayatta karşılaştığı görsel unsurları (afiş, ambalaj) sanatla ilişkilendirir.
2	Görsel sanat çalışmalarında gözlem yaparak özgün ürünler oluşturur.	Çevreden gözlemediği nesnelere özgün kompozisyonlara dönüştürür.
3	Sanat eserlerini betimler ve yorumlar.	Bir sanat eserini renk, biçim, konu açısından betimler ve kendi yorumunu ekler.
4	Renk, doku ve biçim özelliklerini kullanarak görsel çalışmalar yapar.	Doku etkisi yaratarak (sünger baskı vb.) hacim hissi veren resimler üretir.
5	Kültürel unsurları görsel sanat çalışmalarına yansıtır.	Türk motifleri veya yerel sembolleri çalışmalarında kullanır.
6	Cumhuriyet değerlerini ve millî unsurları sanat yoluyla yorumlar.	Cumhuriyet Bayramı temalı çalışmalarda bayrak, Atatürk portresi gibi unsurları kullanır.

Tablo 3. 3. Sınıf Öğrenme Çıktıları ve Örnek Göstergeleri

Üçüncü sınıf, programda görsel okuryazarlığın başlangıç aşamasını temsil etmekte; sanatın günlük yaşamla ilişkisi ve basit betimleme-yorumlama süreçleri ön plana çıkarken, kültürel unsurlar ile Cumhuriyet değerleri daha belirgin bir şekilde sanatsal üretime entegre edilmektedir. Bu düzey, öğrencilerin soyut düşünme becerilerinin gelişimine paralel olarak özgünlük ve doku-biçim farkındalığını artırarak, millî kimlik bilincinin sanat aracılığıyla içselleştirilmesine katkı sağlamaktadır (MEB, 2025, s. 4-5). Gardner'ın (1983) çoklu zekâ kuramında uzamsal/görsel zekâ (doku-biçim kullanımı), dilsel zekâ (betimleme-yorumlama) ve kültürel bağlamda kişilerarası zekânın (millî unsurlar) gelişimini desteklemekte; Lowenfeld & Brittain'in (1987) "gerçekçilik öncesi" evresine geçişi yansıtmaktadır. Erikson'un (1963) "girişimcilik-girişkenlik" evresinde kültürel aidiyet duygusunun sanat yoluyla güçlenmesi sağlanmaktadır.

Sıra	Öğrenme Çıktıları	Örnek Göstergeler
1	Sanat eserlerini betimleme, çözümleme ve yorumlama süreçleriyle inceler.	Bir eseri önce betimler, sonra öğelerini çözer ve kişisel yorumda bulunur.
2	Görsel sanat çalışmalarında sanatsal tasarım ilkelerini uygular.	Denge, ritim, vurgu gibi ilkeleri bilinçli kullanarak kompozisyon hazırlar.
3	Geleneksel ve çağdaş sanat örneklerini karşılaştırır.	Minyatür ile modern resim arasında üslup farklarını tartışır.
4	Kültürel mirası tanıyarak ve sanatsal çalışmalarında kullanır.	Ebru veya hat unsurlarını çağdaş bir kompozisyonda yorumlar.
5	Sanat yoluyla duygu, düşünce ve hayallerini ifade eder.	Hayalindeki bir dünyayı özgün tekniklerle resmeder.
6	Görsel sanat çalışmalarını sergiler ve değerlendirme yapar.	Sınıf sergisi düzenler ve eserler hakkında yazılı/sözlü değerlendirme yapar.

Tablo 4. 4. Sınıf Öğrenme Çıktıları ve Örnek Göstergeleri

Dördüncü sınıf, programda kritik bir geçiş dönemi olup sanat eseri inceleme süreçlerinin (betimleme-çözümleme-yorumlama) sistematik olarak kazandırıldığı

aşamayı işaret etmektedir. Tasarım ilkelerinin bilinçli kullanımı, geleneksel-çağdaş karşılaştırması ve kültürel miras entegrasyonu, öğrencilerin eleştirel düşünme becerilerini sanat bağlamında geliştirmekte; sergileme ve değerlendirme pratikleri ise sanatı toplumsal iletişim aracı olarak konumlandırmaktadır. Gardner'ın (1983) çoklu zekâ kuramına göre uzamsal/görsel zekâ (tasarım ilkeleri), mantıksal-matematiksel zekâ (karşılaştırma, çözümleme) ve içebakış zekâsı (kişisel yorum) ön plana çıkarken, Piaget'in (1952) somut işlemler evresindeki korunum ve sınıflandırma becerileri sanat bağlamında gelişmektedir. Lowenfeld & Brittain'in (1987) "gerçekçilik öncesi" evresiyle uyumlu detay farkındalığı, Erikson'un (1963) "çalışkanlık-karşı suçluluk" evresinde başarı duygusunun sergileme-değerlendirme pratikleriyle pekiştirilmesini desteklemektedir.

Sıra	Öğrenme Çıktıları	Örnek Göstergeler
1	Sanat eserlerini estetik ölçütler doğrultusunda inceler.	Bir eserin estetik özelliklerini (uyum, kontrast) analiz eder.
2	Görsel kültür öğelerini çözümler ve yorumlar.	Reklam veya afişteki sembolleri çözer ve mesajını yorumlar.
3	Sanatsal üretim sürecini planlayarak özgün çalışmalar oluşturur.	Eskiz çizerek üretim sürecini planlar ve özgün bir eser üretir.
4	Farklı sanat tekniklerini ve malzemeleri bilinçli şekilde kullanır.	Akrilik boya veya karışık teknikle hacim etkisi yaratır.
5	Millî ve evrensel değerleri sanat yoluyla ifade eder.	Barış, özgürlük gibi değerleri millî sembollerle birleştirerek yorumlar.
6	Müze ve sergi deneyimlerini sanatsal çalışmalarına yansıtır.	Ziyaret ettiği müzeden esinlenerek bir koleksiyon temalı çalışma yapar.

Tablo 5. 5. Sınıf Öğrenme Çıktıları ve Örnek Göstergeleri

Beşinci sınıf düzeyinde program, estetik inceleme ve görsel kültür çözümü gibi üstbilişsel becerilere ağırlık vererek sanatsal okuryazarlığın derinleşmesini sağlamakta; planlı üretim süreçleri ve müze deneyimi entegrasyonu, öğrencilerin sanatı tarihî ve kültürel bağlamda anlamlandırma yetkinliğini artırmaktadır. Bu yapı, Piaget'in (1952) somut işlemler evresinin son dönemine ve formal işlemler evresinin başlangıcına (11-15 yaş) karşılık gelen hipotetik-dedüktif düşünme becerilerini desteklemekte; Gardner'ın (1983) uzamsal ve içebakış zekâlarının gelişimini teşvik etmektedir. Millî ve evrensel değerlerin açık ifadeyle sanatsal üretime dahil edilmesi, Erikson'un (1963) "kimlik-karşı rol karmaşası" (identity vs. role confusion) evresinde kültürel aidiyetin güçlenmesine katkı sağlamaktadır.

Sıra	Öğrenme Çıktıları	Örnek Göstergeler
1	Sanat eserlerini tarihî ve kültürel bağlarıyla değerlendirir.	Bir eserin yapıldığı dönemin özelliklerini dikkate alarak değerlendirir.
2	Görsel sanat çalışmalarında eleştirel düşünme becerisi geliştirir.	Kendi eserini güçlü ve geliştirilmesi gereken yönleriyle eleştirir.
3	Sanatsal üretimlerinde geleneksel sanat öğelerini kullanır.	Çini desenlerini modern bir kompozisyonda yorumlar.
4	Farklı sanat disiplinlerini ve sanatçıları tanır.	Osman Hamdi Bey veya Picasso gibi sanatçıların eserlerini inceler.
5	Sanat yoluyla toplumsal konuları yorumlar.	Çevre sorunlarını afiş veya karikatürle ifade eder.

6	Sanatsal üretimlerini dijital ve geleneksel araçlarla gerçekleştirir.	Dijital çizim programı ile geleneksel motifleri birleştirir.
---	---	--

**Tablo 6.** 6. Sınıf Öğrenme Çıktıları ve Örnek Göstergeleri

Altıncı sınıf, eleştirel düşünme ve tarihî-kültürel bağlam değerlendirmesinin baskın olduğu bir aşama olup, dijital araçların geleneksel öğelerle harmanlanması çağdaş sanat anlayışını desteklemektedir. Bu düzey, Piaget'in (1952) formal işlemler evresine (abstract thinking) geçişi yansıtan hipotetik ve eleştirel düşünme becerilerini sanat bağlamında geliştirmekte; Lowenfeld & Brittain'in (1987) "gerçekçilik" (realism) evresinde detaylı temsil ve perspektif arayışıyla uyum göstermektedir. Toplumsal konuların sanatsal yorumu, Vygotsky'nin (1978) kültürel araçlarla öğrenme kuramına paralel olarak sanatın toplumsal dönüşümdeki rolünü vurgulamaktadır. Gardner'ın (1983) çoklu zekâ kuramında uzamsal/görsel zekâ, doğacı zekâ (toplumsal konular) ve mantıksal-matematiksel zekâ (eleştirel analiz) ön plana çıkarırken, Piaget'in (1952) formal işlemler evresindeki soyut düşünme ve Lowenfeld & Brittain'in (1987) "gerçekçilik" evresiyle uyum göstermektedir.

Sıra	Öğrenme Çıktıları	Örnek Göstergeler
1	Sanat eserlerini göstergebilimsel bakış açısıyla inceler.	Eserdeki sembolleri ve işaretleri anlamlandırır.
2	Ulusal ve uluslararası sanat eserlerini karşılaştırır.	Türk minyatürü ile Rönesans resmini üslup açısından karşılaştırır.
3	Sanatsal üretimlerinde özgün anlatım yolları geliştirir.	Karma teknikle kişisel bir üslup oluşturur.
4	Görsel sanat çalışmalarında eleştirel değerlendirme yapar.	Eserini estetik ve içerik açısından yazılı olarak değerlendirir.
5	Kültürel kimlik ve sanat ilişkisini sorgular.	Sanatın milli kimlik oluşumundaki rolünü tartışır.
6	Müze, galeri ve sergi deneyimlerini analiz eder.	Sergi düzenleme ilkelerini ve küratöryel yaklaşımı analiz eder.

**Tablo 7.7.** Sınıf Öğrenme Çıktıları ve Örnek Göstergeleri

Yedinci sınıf düzeyindeki program, göstergebilimsel inceleme ve kültürel kimlik sorgulaması gibi ileri kavramsal becerileri merkeze alarak sanatsal okuryazarlığın olgunlaşma evresini temsil etmektedir. Ulusal-uluslararası karşılaştırma ve özgün anlatım geliştirme, Piaget'in (1952) formal işlemler evresindeki soyut ve meta-bilişsel düşünme becerilerine karşılık gelmekte; Erikson'un (1963) ergenlik dönemi kimlik oluşumuna uygun bir şekilde kültürel mirasın sorgulanması ve yenilenmesi bilincini pekiştirmektedir. Gardner'ın (1983) çoklu zekâ kuramında dilsel zekâ (karşılaştırma, sorgulama) ve içebakış zekâsı (özgün üslup) baskın hale gelirken, Piaget'in (1952) formal işlemler evresindeki meta-bilişsel düşünme ve Erikson'un (1963) kimlik oluşumu evresinde kültürel mirasın sorgulanması desteklenmektedir.

Sıra	Öğrenme Çıktıları	Örnek Göstergeler
1	Sanat eserlerini estetik, kültürel ve tarihi bağlamlarıyla eleştirel biçimde değerlendirir.	Bir akım eserini çok yönlü eleştirel analiz eder.
2	Sanat tarihindeki önemli akımları, sanatçıları ve eserleri tanır.	Kübizm, Soyut Dışavurumculuk gibi akımları ve temsilcilerini bilir.

3	Sanatsal üretim sürecini bağımsız biçimde planlar ve uygular.	Konsept geliştirir, eskiz çizer ve bağımsız bir seri üretir.
4	Cumhuriyet'in temel değerlerini ve toplumsal dönüşümleri sanat yoluyla yorumlar.	Millî Mücadele veya Cumhuriyet dönemi temalı eser üretir.
5	Sanat ve toplum ilişkisini eleştirel bir bakışla analiz eder.	Sanatın toplumsal değişimdeki rolünü tartışır.
6	Sanatsal çalışmalarını sözlü ve yazılı olarak sunar ve değerlendirir.	Portfolyo hazırlar ve sunum yapar, yazılı eleştiri yazar.

Tablo 8. 8. Sınıf Öğrenme Çıktıları ve Örnek Göstergeleri

Sekizinci sınıf, programın doruk noktası niteliğinde olup bağımsız sanatsal üretim, sanat tarihi bilgisi ve eleştirel toplum analizinin bütünleştiği bir yapı sergilemektedir. Gardner'ın (1983) çoklu zekâ kuramında uzamsal/görsel, dilsel (sunum, eleştiri) ve kişilerarası zekâ (toplumsal analiz) olgunlaşmış halde birleşirken, Piaget'in (1952) formal işlemler evresinin soyut-ideolojik düşünmesi ve Lowenfeld & Brittain'in (1987) "karar dönemi" bireysel üslup arayışı tamamlanmaktadır. Cumhuriyet değerlerinin derinlemesine yorumlanması ve portfolyo temelli sunum-değerlendirme pratikleri, Erikson'un (1963) kimlik oluşumu evresinde sanatın bireysel ve toplumsal işlevini bütüncül bir şekilde kavramsallaştırmasını sağlayarak Türkiye Yüzyılı Maarif Modeli'nin beceri odaklı ve değerler temelli öğrenci profilini tamamlamaktadır.

#### TARTIŞMA / SONUÇ VE ÖNERİLER

Bu çalışmadan elde edilen bulgular, 2025 Görsel Sanatlar Dersi Öğretim Programı'nın sanatsal becerileri doğrusal bir ilerleme yerine, kademeli ve spiral bir yapı içerisinde ele aldığını göstermektedir. Programda 1-4. Sınıf düzeylerinde algılama, gözlem ve temel üretim becerileri ön plana çıkarken, 5-8. Sınıflarda eleştirel inceleme, yorumlama ve bağımsız sanatsal üretim süreçlerinin sistematik biçimde derinleştiği görülmektedir. Bu yapı, öğrencilerin bilişsel ve duyuşsal gelişim özellikleriyle uyumlu bir öğrenme sürecinin tasarlandığını göstermektedir. Li & Qi (2025)'e göre, UNESCO'nun Kültür ve Sanat Eğitimi Çerçevesi ile paralellik gösteren bu yaklaşım, sanatı kapsayıcı eğitim için temel bir araç olarak konumlandırarak, yaratıcılık ve eleştirel düşünmeyi teşvik etmektedir.

Görsel sanatlar öğretim programının spiral yapısı, Lowenfeld & Brittain'in (1987) sanatsal gelişim evreleri ile büyük ölçüde örtüşmektedir. 1-4. Sınıflarda duyuşsal deneyim ve sembolik anlatım ön plandayken, 5-8. Sınıflarda gerçekçilik, eleştirel farkındalık ve bireysel üslup arayışı belirginleşmektedir. Benzer şekilde Piaget'in (1952) bilişsel gelişim kuramı bağlamında değerlendirildiğinde, programın somut işlemler evresinden formal işlemler evresine geçiş sürecini sanatsal etkinlikler aracılığıyla desteklediği söylenebilir.

Birinci ve ikinci sınıf öğrenme çıktılarında baskın olan duyuşsal-motor deneyim ve sembolik temsil vurgusu, Lowenfeld & Brittain'in (1987) 'karalama' ve 'şema öncesi' sanatsal gelişim evreleriyle büyük ölçüde örtüşmektedir. Benzer şekilde, Gardner'ın (1983) çoklu zekâ kuramında uzamsal/görsel ve bedensel-kinestetik zekânın erken dönemde desteklenmesi, programın bu sınıf düzeylerinde gözlem ve

malzeme kullanımına verdiği önceliği açıklamaktadır. Bu yapı, Vygotsky'nin (1978) sosyal etkileşimle öğrenme kuramına paralel olarak iş birliği ve paylaşma gibi kişilerarası becerilerin sanat pratiğiyle içselleştirilmesini de desteklemektedir.

Araştırma bulguları genel olarak, 2025 programının sanatsal becerileri yalnızca teknik öğrenme çıktıları olarak değil, bilişsel, duyuşsal ve kültürel boyutlarıyla bütüncül bir gelişim alanı olarak ele aldığını ortaya koymaktadır. Bu yönüyle program, önceki öğretim programlarında daha sınırlı biçimde vurgulanan eleştirel ve yorumlayıcı becerileri sistematik bir pedagojik çerçeveye oturtmaktadır.

Araştırma bulgularının en dikkat çekici yönlerinden biri, 2025 Görsel Sanatlar Dersi Öğretim Programı'nda kültürel ve millî değerlerin sanat eğitiminin merkezî bileşenlerinden biri olarak yapılandırılmış olmasıdır. Öğrenme çıktıları incelendiğinde, kültürel miras, Cumhuriyet değerleri ve millî kimlik unsurlarının yalnızca tematik içerik olarak değil, sanatsal üretim ve inceleme süreçlerinin doğal bir parçası olarak ele alındığı görülmektedir.

Bu durum, 2006 ve 2018 öğretim programlarıyla karşılaştırıldığında önemli bir yönelim değişikliğine işaret etmektedir. UNESCO'nun (2024) 2025 uygulama rehberi, bu değerlerin entegrasyonunu küresel bağlamda teşvik ederek kültür ve sanatı eğitim boyunca entegre etmeyi önermektedir. Sanat eğitiminin bilişsel gelişimi artırdığını; örneğin, üniversite düzeyinde sanatın bilişsel ve akademik performansı olumlu etkilediğini nicel verilerle doğrulamaktadır (Li & Qi, 2025).

Önceki programlarda değerler çoğunlukla dolaylı, evrensel ve disiplinlerarası bağlamda ele alınırken (MEB, 2006; MEB, 2018); 2025 programında millî ve manevî değerlerin daha açık, görünür ve sınıf düzeylerine yayılmış bir biçimde sunulduğu söylenebilir. Bu yaklaşım, sanat eğitiminin kültürel kimlik inşasındaki rolünü güçlendiren bir pedagojik anlayışı yansıtmaktadır. Erikson'un (1963) psikososyal gelişim kuramı çerçevesinde değerlendirildiğinde, özellikle ortaokul düzeyinde kültürel aidiyet, kimlik ve toplumsal sorumluluk temalarının sanatsal üretimle bütünleştirilmesi, öğrencilerin kimlik gelişimini destekleyici bir işlev üstlenmektedir. Vygotsky'nin (1978) kültürel araçlar ve sosyal etkileşim vurgusu da sanatın değer aktarımında güçlü bir öğrenme aracı olarak konumlandırılmasını açıklayıcı niteliktedir.

Araştırma bulguları, 2025 öğretim programının görsel okuryazarlık ve eleştirel düşünme becerilerine özel bir önem atfettiğini göstermektedir. Programın özellikle 6-8. sınıflarda dijital araçlar ve karma tekniklerle üretim becerilerini ön plana çıkarması, çağdaş sanat eğitimi açısından olumlu bir gelişme olarak değerlendirilmektedir. Ancak bu vizyonun etkili bir şekilde hayata geçirilebilmesi, okullardaki dijital altyapı kapasitesiyle yakından ilişkilidir. Millî Eğitim Bakanlığı'nın FATİH Projesi kapsamında gerçekleştirdiği etkileşimli tahta ve internet altyapı yatırımlarına rağmen, birçok devlet okulunda (özellikle kırsal bölgelerde ve dezavantajlı okullarda) yeterli sayıda bilgisayar, yüksek kaliteli donanım, güncel yazılım ve düzenli bakım imkânının bulunmadığı gözlenmektedir. Öğrencilerin bireysel dijital sanat üretimi yapabilmesi (dijital çizim, fotoğraf manipülasyonu, karma medya vb.)

neredeyse imkânsız hale gelmektedir. Bu durum, program ile uygulama arasında önemli bir kopukluğa yol açmakta ve dijital okuryazarlık ile sanatsal üretkenlik hedeflerini riske atmaktadır. Bu altyapı yetersizliği, dijital uçurumu derinleştirmekte ve sosyoekonomik açıdan dezavantajlı öğrencilerin programın sunduğu fırsatlardan yeterince yararlanamamasına neden olmaktadır. Dolayısıyla 2025 Görsel Sanatlar Öğretim Programı'nın başarılı bir şekilde uygulanabilmesi için dijital altyapı yatırımlarının hızlandırılması, okullara yeterli donanım tahsisi, öğretmenlere yönelik düzenli dijital sanat atölyeleri ve düşük maliyetli alternatif açık kaynak yazılımların teşviki kritik önem taşımaktadır. Aksi takdirde, programda yer alan ileri düzey dijital beceri beklentileri, kâğıt-kalem temelli geleneksel uygulamalarla sınırlı kalma riski taşımaktadır.

2025 programı, sanat eğitimini yalnızca okul içi bir etkinlik olarak değil, öğrencinin gündelik yaşamı ve toplumsal gerçekliğiyle ilişkilenen bir öğrenme alanı olarak konumlandırmaktadır. Bu yaklaşım, sanatın eleştirel düşünme ve toplumsal farkındalık geliştirmedeki potansiyelini görünür kılmaktadır. 2025 Görsel Sanatlar Dersi Öğretim Programı, Türkiye Yüzyılı Maarif Modeli'nin (MEB, 2024) temel ilkeleriyle uyumlu bir biçimde beceri, değer ve bütüncül öğrenci gelişimini merkezine almaktadır. Bulgular, programın sanatı yalnızca teknik becerilerin öğretildiği bir ders alanı olmaktan çıkararak, kültürel kimlik, eleştirel düşünme ve toplumsal sorumluluk bilinciyle bütünleştirdiğini göstermektedir. Bu yönelim, öğretmenin rolünü bilgi aktarıcıdan çok öğrenme sürecini yönlendiren bir rehber olarak yeniden tanımlamaktadır. Öğrencinin aktif, üretken ve sorgulayıcı bir konumda yer alması, programın pedagojik yaklaşımının temel bileşenlerinden biri olarak öne çıkmaktadır. Ancak bu yaklaşımın etkili biçimde hayata geçirilebilmesi, öğretmen yeterlikleri, materyal olanakları ve okul dışı sanat ortamlarına erişim gibi uygulamaya dönük koşullara da bağlıdır.

Sonuç olarak, bu çalışma 2025 Görsel Sanatlar Dersi Öğretim Programı'nın sanatsal beceri gelişimi, kültürel değer entegrasyonu ve eleştirel görsel okuryazarlık açısından bütüncül ve çağdaş bir yapı sunduğunu ortaya koymaktadır. Programın spiral ve kademeli yapısı, öğrencilerin sanatsal ve bilişsel gelişimini desteklerken; değer temelli yaklaşımı, sanat eğitiminin toplumsal ve kültürel işlevini güçlendirmektedir. Araştırma bulgularının, görsel sanat eğitimi alanında program geliştirme çalışmalarına ve uygulayıcılara yönelik önemli çıkarımlar sunacağı düşünülmektedir.

Çalışmanın bulguları, görsel sanatlar öğretmenleri ve program uygulayıcıları için önemli ipuçları sunmaktadır. Özellikle alt sınıflarda somut gözlem ve duyuşsal keşif etkinliklerine, üst sınıflarda ise eleştirel değerlendirme ve kültürel bağlam analizlerine daha fazla yer verilmesi önerilmektedir. Öğretmenlerin, millî ve manevi değerleri sanatsal üretim sürecine doğal bir biçimde entegre edebilmesi için hizmet içi eğitim programlarının güçlendirilmesi gerektiği söylenebilir.

Öğretim programı ile sınıf içi gerçeklik arasında yapısal bir uyumsuzluk bulunduğu görülmektedir. Programın öngördüğü dijital sanat yeterlikleri, gerekli

teknolojik altyapı sağlanmadığında pedagojik bir hedef olmaktan öteye geçememektedir. Dolayısıyla mesele yalnızca öğretmen yeterliği değil; aynı zamanda eğitim politikaları, kaynak dağılımı ve fırsat eşitliğiyle ilişkili yapısal bir sorundur. Özellikle dijital uçurumun (digital divide) derinleşmesi, öğrencilerin sanatsal ifade biçimlerine erişiminde yeni eşitsizlik alanları üretme potansiyeli taşımaktadır. Bu bağlamda, dijital sanat uygulamalarına ilişkin öğrenme çıktılarının etkili biçimde gerçekleştirilebilmesi için okulların teknolojik altyapısının güçlendirilmesi, görsel sanatlar sınıflarına uygun dijital üretim araçlarının sağlanması, açık kaynaklı yazılımların yaygınlaştırılması ve öğretmenlere uygulamalı dijital sanat eğitimleri verilmesi kritik önem taşımaktadır. Aksi hâlde, öğretim programında yer alan dijital sanat hedeflerinin önemli bir kısmı uygulamada karşılık bulamayabilir ve programın çağdaş sanat eğitimi vizyonu büyük ölçüde ideal ve kurgu tasarımı düzeyinde kalabilir.

Araştırma, nitel bir doküman analizi deseninde yürütülmüş olup, yalnızca resmî öğretim programı belgesine dayanmaktadır. Bu nedenle, programın sınıf içi uygulamadaki yansıması, öğretmen ve öğrenci deneyimleriyle doğrulanmamıştır. İleride yapılacak çalışmalar bu programın gerçek sınıf ortamlarındaki uygulanabilirliğini ampirik yöntemlerle inceleyebilir. Örneğin, görsel sanatlar öğretmenleri ve öğrencileriyle yarı yapılandırılmış görüşmeler veya sınıf gözlemleri yoluyla programın etkinliği değerlendirilebilir. Karşılaştırmalı çalışmalarla, 2025 programının önceki versiyonları (2006, 2018) veya diğer ülkelerin sanat eğitimi müfredatlarıyla benzerlik ve farklılıkları ortaya konulabilir. Ayrıca, programın millî değer entegrasyonunun öğrenci kimlik gelişimine uzun vadeli etkilerini izleyen boylamsal araştırmalar, alana değerli katkılar sağlayacaktır.

### KAYNAKÇA

- Aykut, A. (2006). Günümüzde görsel sanatlar eğitiminde kullanılan yöntemler. *Erciyes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 1(21), ss. 33-42. <https://izlik.org/JA74DL87NR>
- Bakırlı, E., & Yolcu, E. (2024). Güncel sanatın görsel sanatlar dersi öğretim programındaki yeri. *Akdeniz Eğitim Araştırmaları Dergisi*, 18(47), ss. 20-40. <http://dx.doi.org/10.29329/mjer.2024.660.2>
- Bowen, G. A. (2009). Document analysis as a qualitative research method. *Qualitative Research Journal*, 9(2), ss. 27-40. <http://dx.doi.org/10.3316/QRJ0902027>
- Braun, V., & Clarke, V. (2006). Using thematic analysis in psychology. *Qualitative Research in Psychology*, 3(2), ss. 77-101. <http://dx.doi.org/10.1191/1478088706qp063oa>
- Creswell, J. W., & Poth, C. N. (2018). *Qualitative inquiry and research design: Choosing among five approaches* (4th ed.). Sage Publications.
- Erdoğan, B., & Çaydere, O. (2024). Bilim ve sanat merkezleri görsel sanatlar dersi öğretim programı'nın Avrupa dijital yeterliklerine göre incelenmesi. *Türk Eğitim Bilimleri Dergisi*, 22(3), ss. 2205-2225. <http://dx.doi.org/10.37217/tebd.1523174>

- Erikson, E. H. (1963). *Childhood and society* (2nd ed.). W. W. Norton & Company.
- Gardner, H. (1983). *Frames of mind: The theory of multiple intelligences*. Basic Books.
- Güler, E. (2021). Visual culture as a teaching practice in visual arts education in Turkey: Practitioner inquiry. *Australian Journal of Teacher Education*, 46(7), ss. 22-52. <http://dx.doi.org/10.14221/ajte.2021v46n7.2>
- İşbilen, A. (2002, Mayıs 08-10). *Türkiye’de sanat eğitiminde öğretmen yetiştirme* [Sözlü bildiri], Türkiye’de Sanat Eğitimi ve Öğretmen Yetiştirme Sempozyumu, Ankara, Türkiye.
- Jowsey, T., Deng, C., & Weller, J. (2021). General-purpose thematic analysis: a useful qualitative method for anaesthesia research. *BJA Education*, 21(12), ss. 472-478. <http://dx.doi.org/10.1016/j.bjae.2021.07.006>
- Kırıçoğlu, O. T. (2002). *Sanatta eğitim*. Ankara: Pegem Akademi.
- Landis, J. R., & Koch, G. G. (1977). The measurement of observer agreement for categorical data. *Biometrics*, 33(1), ss. 159-174. <http://dx.doi.org/10.2307/2529310>
- Li, J., & Qi, Y. (2025). Arts education and its role in enhancing cognitive development: A quantitative study of critical thinking and creativity in higher education. *Cognitive Development*, 74(13), ss. 101544. <http://dx.doi.org/10.1016/j.cogdev.2025.101544>
- Lowenfeld, V., & Brittain, W. L. (1987). *Creative and mental growth* (8th ed.). Macmillan.
- MEB. (2006). *Görsel sanatlar dersi öğretim programı (1-8. sınıflar)*. Milli Eğitim Basımevi.
- MEB. (2018). *Görsel sanatlar dersi öğretim programı (İlkokul ve ortaokul 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7 ve 8. Sınıflar)*. MEB.
- MEB. (2024). Türkiye yüzyılı maarif modeli’ne ilişkin genelge. <https://www.meb.gov.tr/turkiye-yuzyili-maarif-modeline-iliskin-genelge-yayimlandi/haber/34511/tr>
- MEB. (2025). *Görsel sanatlar dersi öğretim programı (1-8. sınıflar): Türkiye yüzyılı maarif modeli*. <https://tymm.meb.gov.tr/ogretim-programlari/ders/gorsel-sanatlar-dersi-temel-egitim>
- Merriam, S. B., & Tisdell, E. J. (2016). *Qualitative research: A guide to design and implementation* (4th ed.). Jossey-Bass.
- Oruç, C. R., Butakın, M. S., & Yılmaz, B. (2024). Görsel sanatlar dersi öğretim programı üzerine yapılan lisansüstü çalışmaların değerlendirilmesi. *International Journal of Social and Humanities Sciences Research (JSHSR)*, 11(105), ss. 634-649. <http://dx.doi.org/10.5281/zenodo.10926736>
- Patton, M. Q. (2015). *Qualitative research & evaluation methods: Integrating theory and practice* (4th ed.). Sage Publications.
- Piaget, J. (1952). *The origins of intelligence in children* (M. Cook, Trans.). W. W. Norton & Company. <http://dx.doi.org/10.1037/11494-000> (Original work published 1936).
- Tuna, S., & İlhan, A. Ç. (2024). Türkiye ve bazı Avrupa ülkelerindeki ortaokul görsel sanatlar dersi öğretim programlarının karşılaştırılması. *Mehmet Akif Ersoy Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi*, (72), ss. 263-294. <http://dx.doi.org/10.21764/maeuefd.1418473>
- Türkkan, B. (2008). *İlköğretim görsel sanatlar dersi bağlamında görsel kültür çalışmaları: Bir eylem araştırması* [Doktora tezi, Anadolu Üniversitesi]. YÖK Tez Merkezi.

## MEB 2025 GÖRSEL SANATLAR ÖĞRETİM PROGRAMI: TEMATİK BİR ANALİZ

- UNESCO. (2024). All steps | A framework for culture and arts education. <https://www.unesco.org/en/frameworkcultureartseducation?referrer=grok.com>
- Uysal, N., & Ceylan-Dadakoğlu, S. (2024). Türkiye'de Görsel Sanatlar Dersi Öğretim Programı'nın uygulanabilirliğinin alan öğretmenleri tarafından değerlendirilmesi. *Türk Eğitim Bilimleri Dergisi*, 22(2), ss. 1349-1383. <http://dx.doi.org/10.37217/tebd.1421709>
- Vygotsky, L. S. (1978). *Mind in society: The development of higher psychological processes* (M. Cole, V. John-Steiner, S. Scribner, & E. Souberman, Eds.). Harvard University Press.
- Yıldırım, A., & Şimşek, H. (2013). *Sosyal Bilimlerde Nitel Araştırma Yöntemleri, Genişletilmiş 9. Baskı*, Seçkin Yayınevi



## SERAMİK YÜZEYLERDE YAPAY DOKU OLUŞTURMA YÖNTEMLERİ: BASKI (MÜHÜR) VE SGRAFFİTO (KAZIMA) TEKNİKLERİNİN KARŞILAŞTIRMALI ANALİZİ

**Bilgehan KAYA\***

*Sorumlu yazar Corresponding Author: bilgehankayagsf@gmail.com*

### Özet

Seramik sanatı, yalnızca çamura biçim vermek değil; aynı zamanda çamurun dış yüzeyine yapılan müdahale ve eklemelerle ona bir karakter kazandırmaktır. Çamur henüz plastik kıvamdayken sanatçının yaptığı her türlü müdahale, eserin kazanacağı yeni kimliği belirler. Bu bağlamda çalışma; seramik yüzeylerde sanatçı tarafından bilinçli olarak oluşturulan yapay dokuların mahiyetini, esere nasıl bir anlam ve estetik değer kattığını ele almaktadır. Nitel araştırma yöntemlerinden sistematik literatür taraması modelinin benimsendiği bu çalışmada, plastik kıvamdayken uygulanan baskı(mühürleme) tekniği ile yüzey deri sertliğine ulaştığında gerçekleştirilen kazıma (sgraffito) teknikleri; malzeme uyumu, süreç yönetimi, kuruma riskleri, hata toleransları ve estetik çıktıları bakımından karşılaştırmalı olarak analiz edilmiştir. Makalenin temel amacı, bu dokuların sadece bir süslemeden ibaret olmadığını; seramik objenin estetik derinliğine ve üç boyutlu görünümüne sağladığı katkıyı göstererek yüzey tasarım süreçlerine analitik ve kuramsal bir çerçeve sunmaktır.

**Anahtar kelimeler:** Seramik Sanatı, Yüzey Tasarımı, Yapay Doku, Baskı (Mühürleme), Kazıma (Sgraffito).

## ARTIFICIAL TEXTURE CREATION ON CERAMIC SURFACES: A COMPARATIVE ANALYSIS OF STAMPING AND INCISING (SGRAFFITO) TECHNIQUES

### Abstract

Ceramic art is not merely the act of shaping clay; it is the process of bestowing a distinct character upon the material through surface interventions and additions. Every manipulation performed by the artist while the clay is still in its plastic state determines the emerging identity of the work. Within this context, this study addresses the nature of artificial textures consciously created by the artist on ceramic surfaces, and how they contribute meaning and

\* Öğr. Gör. Dr. Süleyman Demirel Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, Tekstil ve Moda Tasarımı Bölümü, ORCID:000-0003-4586-5254, bilgehankayagsf@gmail.com.

# SERAMİK YÜZEYLERDE YAPAY DOKU OLUŞTURMA YÖNTEMLERİ: BASKI (MÜHÜR) VE SGRAFFİTO (KAZIMA) TEKNİKLERİNİN KARŞILAŞTIRMALI ANALİZİ

aesthetic value to the artwork. In this study, which adopts the systematic literature review model – one of the qualitative research methods – the pressing/stamping technique applied while the clay is in its plastic state and the incising (sgraffito) technique performed once the surface reaches leather-hard consistency are comparatively analyzed in terms of material compatibility, process management, drying risks, error tolerances, and aesthetic outcomes. The primary objective of this article is to demonstrate that these textures are not merely ornaments, but essential components contributing to the aesthetic depth and three-dimensional appearance of the ceramic object, thereby offering an analytical and theoretical framework for surface design processes.

**Keywords:** Ceramic Art, Surface Design, Artificial Texture, Stamping (Pressing), Sgraffito (Incising).

## Giriş

Seramik, insanlık tarihinin en eski sanatlarından biridir. İnsanlar, ihtiyaçlarını karşılamak için kili sadece pişirmekle kalmamış; aynı zamanda kendi duygularını ve estetik anlayışlarını bu somut nesnelere aktarmışlardır. Bu sayede seramik hem işlevsel hem de sanatsal bir ifade aracı hâline gelmiştir. Kil, kolay şekil alabilen yapısı sayesinde sanatçının her türlü dokunuşuna cevap veren bir malzeme olmuştur. Bu nedenle seramik sanatı, sadece bir form oluşturmakla sınırlı değildir; o forma sanatçının kendine has bir kimlik kazandırma çabasını da içinde barındırır.

Bir seramik eserin güzelliği, formu kadar o yüzeyde sanatçının el becerisini ortaya koyan doku zenginliğiyle de ilgilidir. Form üzerindeki bu dokunuşlar, sanatçının kimliğinin yanı sıra o dönemin yaşam biçimi ve kültürel tarzı hakkında da önemli bilgiler sunar.

Sanatın temel yapı taşlarından biri olan doku hem görme hem de dokunma duyularıyla kavranabilen, yüzey üzerinde homojen bir etki yaratan temel bir tasarım ögesidir. Doku, bir sanat eserinin dış yapısını, karakteristik formunu ve görsel iskeletini oluşturan en belirgin bileşenlerden biridir (Balcı ve Say, 2004, s. 66).

Seramik yüzeylerde oldukça farklı yöntemlerle elde edilebilen dokular, genel olarak doğal (gerçek) ve yapay dokular olmak üzere iki ana grup altında toplanır. Sanatçının kil yüzeyine çeşitli şekillendirme araçları ve yardımcı aletler kullanarak yaptığı bilinçli müdahalelerle oluşturulan yapay dokular; seramik formların yüzey karakterini değiştirerek hem gerçek bir dokunsal (taktil) his hem de güçlü bir görsel derinlik kazandırır. Bu bağlamda yapay doku çeşitleri, malzemenin fiziksel evrelerine göre; çamur henüz yumuşakken yapılan plastik kıvamdaki müdahaleler ile kilin deri sertliğine ulaştığında gerçekleştirilen daha keskin kazıma veya oyma işlemlerini kapsayan müdahaleler şeklinde sınıflandırılmaktadır.

Tarihsel süreçte seramik yüzeylerini hareketlendirmek ve objeye derinlik katmak amacıyla pek çok yöntem geliştirilmiştir. Bu yöntemler arasında en köklü olanları; kil yumuşakken uygulanan baskı (mühürleme) ve astar tabakasının

## SERAMİK YÜZEYLERDE YAPAY DOKU OLUŞTURMA YÖNTEMLERİ: BASKI (MÜHÜR) VE SGRAFFİTO (KAZIMA) TEKNİKLERİNİN KARŞILAŞTIRMALI ANALİZİ

kazınmasıyla alttaki gövdenin açığa çıkarıldığı sgraffito teknikleridir. Baskı teknikleri, antik dönemlerden günümüze desenlerin ritmik aktarımını sağlarken; sgraffito tekniği, kontrast renk kullanımıyla yüzeyde grafiksel bir anlatım dili oluşturmuştur. Selçuklu ve İran seramiklerinden günümüze kadar bu teknikler, sanatçılara sınırsız bir ifade alanı yaratmıştır.

Alanla ilgili literatür incelendiğinde, konunun farklı boyutlarıyla ele alındığı görülmektedir. Örneğin; Sibel Sevim ve Duygu Kahraman (2013), yaş çamur yüzeylerdeki mühür dekorlarının çağdaş örneklerine odaklanmışlardır. Melahat Altundağ (2017) ise çağdaş seramik sanatında doku öğesinin kullanımını, malzemenin sunduğu sınırsız imkanlar ve sanatçıların bu öğeyi bir anlatım dili olarak nasıl kurguladıkları üzerinden detaylandırmıştır. Bunun yanı sıra Vedat Kacar (2023), mühürleri tarihsel bir kimlik ve modern bir baskı yöntemi olarak ele alırken; Yusuf Ziya Halefoğlu ve Deniz Yardımcı (2025), çağdaş seramik sanatında doku ve renk kullanımının sanatsal ifade gücünü inceleyerek konunun kuramsal çerçevesine katkıda bulunmuşlardır.

Son yıllarda çağdaş seramik sanatında yüzey tasarımı, yalnızca dekoratif bir unsur olarak değil, malzemenin kimliğini, estetik niteliğini ve sanatçının ifade biçimini belirleyen temel bir tasarım bileşeni olarak değerlendirilmektedir. Doku, renk, yüzey müdahaleleri ve malzeme deneyleri üzerine gerçekleştirilen güncel çalışmalar, seramik yüzeylerin hem görsel hem de dokunsal algı üzerindeki etkisini ortaya koymakta; sanatçıların yüzeyi bağımsız bir anlatım alanı olarak kullandıklarını göstermektedir (Ireland, 2023, s. 8). Özellikle çağdaş seramik uygulamalarında yüzey, formu tamamlayan ikincil bir unsur olmaktan çıkmış, eserin kavramsal ve estetik boyutlarını şekillendiren aktif bir ifade alanına dönüşmüştür. Ayrıca seramik sanatında malzeme özellikleri ile teknolojik olanaklar arasındaki etkileşim, yüzey tasarımının gelişiminde belirleyici bir rol oynamaktadır. Malzemenin fiziksel yapısı, uygulanan teknikler ve üretim teknolojilerindeki gelişmeler, sanatçıların yüzey üzerinde daha çeşitli ve özgün ifade biçimleri geliştirmelerine olanak sağlamaktadır. Bu durum, seramik yüzey tasarımına yönelik araştırmaların önemini artırmış ve farklı yüzey oluşturma tekniklerinin karşılaştırmalı olarak incelenmesini gerekli kılmıştır (Tazeoğlu, 2024, s. 19). Bu çalışmanın temel araştırma sorusu; "Seramik yüzey tasarımında plastik kıvamda uygulanan baskı tekniği ile deri sertliğinde uygulanan kazıma (sgraffito) tekniğinin malzeme, süreç, riskler ve estetik sonuçlar açısından farkları ve sınırları nelerdir?" olarak belirlenmiştir. Çalışma, bu soruya yanıt arayarak tarihsel ve çağdaş uygulama örnekleri üzerinden iki tekniği karşılaştırmayı ve literatürdeki boşluğu doldurmayı amaçlamaktadır.

### Yöntem

Bu çalışma, seramik yüzey tasarımında kullanılan baskı ve sgraffito tekniklerini inceleyen kuramsal ve derleme niteliğinde bir araştırmadır. Çalışmada, literatürdeki

# SERAMİK YÜZEYLERDE YAPAY DOKU OLUŞTURMA YÖNTEMLERİ: BASKI (MÜHÜR) VE SGRAFFİTO (KAZIMA) TEKNİKLERİNİN KARŞILAŞTIRMALI ANALİZİ

teknik ve estetik verileri düzenlemek, kaynaklar arasındaki farkları netleştirmek ve iki yöntemi analitik olarak karşılaştırmak amacıyla "Sistemik Literatür Taraması" yöntemi kullanılmıştır.

## Veri Toplama Süreci ve Kriterleri

Araştırma verileri; Google Scholar, Google Akademi, DergiPark, Scopus ve Web of Science veri tabanları üzerinden dijital ortamda toplanmıştır. Ayrıca konunun kuramsal altyapısını güçlendirmek amacıyla, alanında yetkin dört Türkçe ve dört yabancı(ingilizce) kaynak kitap da veri toplama sürecine dahil edilerek incelenmiştir.

Türkçe: "Seramik Sanatı" AND "Yapay Doku" OR "Mühürleme" OR "Sgraffito" OR "Yüzey Tasarımı"

İngilizce: "Ceramic Art" AND "Artificial Texture" OR "Stamping" OR "Sgraffito" OR "Surface Design"

Tekniklerin tarihsel gelişimi ile çağdaş seramik sanatındaki kullanım biçimlerini birlikte değerlendirebilmek amacıyla literatür taraması 1980-2025 yılları arasındaki yayınlarla sınırlandırılmıştır.

## Kapsam İçi ve Kapsam Dışı Ölçütler

Tarama sonucunda ulaşılan yayınlar değerlendirilmiş ve araştırmanın amacıyla doğrudan ilişkili olduğu belirlenen 16 temel kaynak (makale ve kitap) analiz kapsamına alınmıştır.

Kapsama Alınan Kaynaklar: Baskı (mühürleme) ve sgraffito tekniklerinin uygulama süreçlerini, astar-çamur ilişkisini, kuruma davranışlarını ve yüzey estetiğini ele alan hakemli makaleler, kitaplar ve kataloglar.

Kapsam Dışı Bırakılan Kaynaklar: Endüstriyel seramik üretimi, fayans ve karo üretim süreçleri ile sanatsal veya teknik değerlendirme içermeyen, yalnızca arkeolojik bulgu aktarımına dayanan yayınlar çalışma kapsamına alınmamıştır.

## Verilerin Analizi

Elde edilen veriler, karşılaştırmalı içerik analizine tabi tutulmuştur. Farklı kaynaklarda ve el kitaplarında yer alan teknik çelişkiler (çapak temizliği, kuruma süreleri ve kalıp basınçları gibi), sanatçıların atölye deneyimleriyle karşılaştırılarak kontrol edilmiştir. Sentezlenen tüm bu teknik veriler, bulgular bölümünde analitik (yapısal ve estetik) bir karşılaştırma tablosu (Tablo 1) haline getirilerek somutlaştırılmıştır.

## Bulgular ve Tartışma

Literatür incelemesi sonucunda baskı ve sgraffito tekniklerinin seramik yüzey tasarımında farklı estetik ve teknik avantajlar sunduğu belirlenmiştir. Analiz edilen kaynaklar, baskı tekniğinin yüzeyde hacimsel ve rölyef etkiler oluşturduğunu; sgraffito tekniğinin ise çizgisel anlatım ve renk kontrastı bakımından öne çıktığını göstermektedir. Ayrıca her iki tekniğin uygulama evresi, hata toleransı ve malzeme gereksinimleri açısından önemli farklılıklar taşıdığı tespit edilmiştir.

# SERAMİK YÜZEYLERDE YAPAY DOKU OLUŞTURMA YÖNTEMLERİ: BASKI (MÜHÜR) VE SGRAFFİTO (KAZIMA) TEKNİKLERİNİN KARŞILAŞTIRMALI ANALİZİ

## Baskı (Mühürleme)Tekniği

Mühürleme; küçük kil parçalarının (desenlerin), alçı veya bisküvi pişirimi yapılmış seramik mühürler yardımıyla plastik ya da deri sertliğindeki çamur formlar üzerine doğrudan bastırılmasıyla gerçekleştirilen bir tekniktir. Bu terim; dekoratif bir kuşak veya genel bir desen oluşturmak amacıyla, kil yüzeyine uygulanan düşük kabartmalı (alçak rölyef) ve tekrarlayan kil motiflerini ifade eder; bu teknik literatürde 'sprigging' (rölyef ekleme) olarak da bilinir (Cosentino, 1996, s. 71). Mühür dekorları, yüzeye uygulama yöntemi bakımından diğer dekor teknikleriyle kıyaslandığında; kolay uygulanabilen, oldukça hızlı üretilen ve sonucun kısa sürede alınabildiği bir yöntemdir. Artistik form yüzeylerinde hızlı uygulanabilirliği sayesinde, mühür tekniği günümüzde sıraltı ve sır üstü dekor uygulamalarında yaygın olarak tercih edilmektedir (Sevim, 2007, s. 87).

Mühürleme işlemi iki farklı yöntemle uygulanabilir: Birinci yöntemde; işlenecek desen, motif veya geometrik formlar kilden modellenerek (şekillendirilerek) küçük bir kalıp düzeneği oluşturulur ve üzerine alçı dökülür. Bu yöntemle desenin 'pozitif' kalıbı elde edilir. İkinci yöntemde ise; istenilen motifin boyutlarına uygun küçük alçı plakalar dökülür ve yüzey üzerine desen, sivri uçlu aletlerle oyularak işlenir. Bu uygulama sonucunda ise desenin 'negatif' kalıbı ortaya çıkarılır.

Pozitif Baskı Yöntemi Uygulamasında; Mühür kalıbı hazırlamak için, öncelikle uygulanacak motifin veya şekillerin ebatlarından biraz daha büyük bir alçı kütlesi dökülür.



**Görsel 1.** Baskı/Mühürleme (pozitif) Yapım Aşamaları-1 (Cosentino, 1996, s. 80).

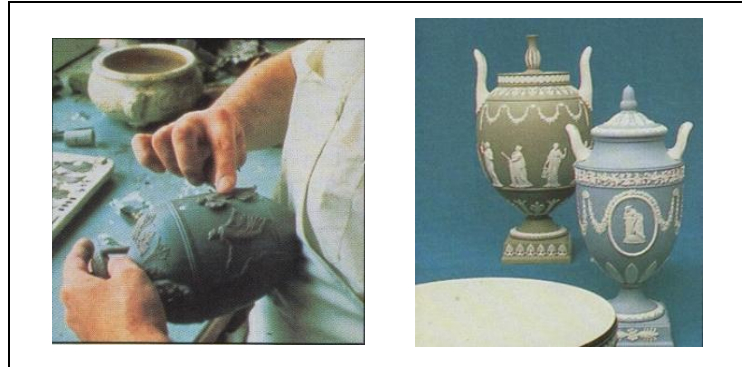
Bu İşlemden sonra, alçı yüzeyine işlenecek desen ya çizilir ya da doğrudan aktarılır. Sonrasında sivri uçlu bir alet yardımıyla, desene uygun olarak oyulması gereken kısımlar yavaş ve dikkatli bir şekilde işlenir. Bu aşamada dikkat edilmesini gereken en önemli husus, alçının tamamen kurumamış (sertleşmemiş) olmasıdır (Görsel 1). Eğer alçı çok kuruyorsa, desen işlenirken yüzeyde kopmalar ve atmalar meydana gelebilir; bu nedenle alçının nemli bir yapıda olması gerekir. Şayet alçı kurumuşsa, bir miktar su içerisinde bekletilerek işlenebilecek seviyeye kadar yumuşatılmalıdır.

## SERAMİK YÜZEYLERDE YAPAY DOKU OLUŞTURMA YÖNTEMLERİ: BASKI (MÜHÜR) VE SGRAFFİTO (KAZIMA) TEKNİKLERİNİN KARŞILAŞTIRMALI ANALİZİ



Görsel 2. Baskı/Mühürleme (pozitif) Yapım Aşamaları-2 (Cosentino, 1996, s. 80).

Alçı mühür kalıbı tamamen kurduktan sonra, plastik kıvamdaki bir miktar çamur kalıba bastırılarak doldurulur. Bu işlem sırasında kalıba aşırı baskı uygulanmamalıdır; aksi takdirde alçı kalıpta deformasyon veya kırılmalar meydana gelebilir. Kalıp içerisinde şekillendirilmiş olan motif veya formlardan artan fazla çamur parçaları; bir misina yardımıyla temizlenir (tırşlanır). Hazırlanan kil motif; metal bir spatül yardımıyla veya aynı kıvamdaki bir miktar çamur yuvarlak hale getirilip üzerine hafifçe bastırılarak (vakum etkisiyle) alçı kalıptan yukarıya doğru çekilir ve çıkartılır (Görsel 2).

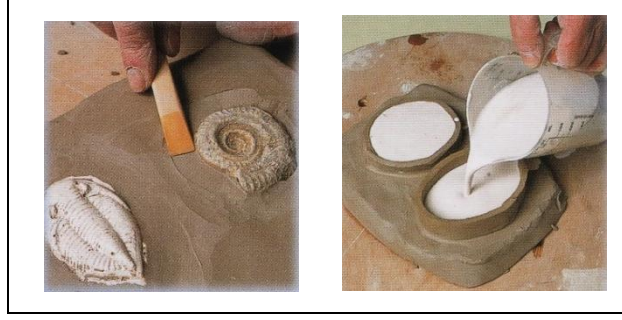


Görsel 3. Baskı/Mühürleme Basımı (Cosentino, 1996, s. 80).

Üretilen mühür desenleri, istenilen form ve yüzeylere uygulanır. Bu desenler; deri sertliğindeki kil yüzeylerine az miktarda balçık (sıvı çamur/astar) bir fırça yardımıyla sürülerek, üzerlerine hafifçe bastırılmak suretiyle yapıştırılır. İşlem sırasında kenarlardan taşan balçık veya çamur fazlalıkları dikkatlice temizlenir. Burada dikkat edilmesi gereken en kritik nokta; dekore edilen form ile mühürlenmiş parçanın aynı kurulukta (kıvamda) olmasıdır (Görsel 3). Aksi takdirde, iki çamur arasındaki kuruma ve çekme hızı farkı nedeniyle mühür dekorunda çatlaklar veya yüzeyden ayrılmalar meydana gelebilir.

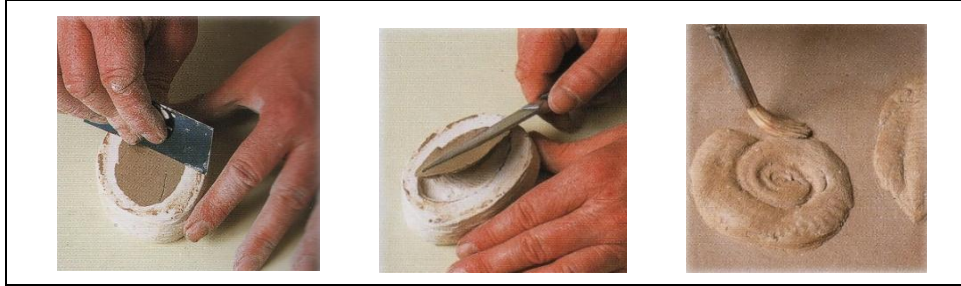
Negatif mühür baskı dekoru uygulamalarında; sanatçının ihtiyacına göre bazen doğadan seçilmiş hazır objeler, bazen de kilden şekillendirilmiş özgün mühür tasarımları kullanılabilir.

## SERAMİK YÜZEYLERDE YAPAY DOKU OLUŞTURMA YÖNTEMLERİ: BASKI (MÜHÜR) VE SGRAFFİTO (KAZIMA) TEKNİKLERİNİN KARŞILAŞTIRMALI ANALİZİ



Görsel 4. Baskı/Mühürleme Negatif Yapımı Alçı Dökümü-1 (Mattison, 2004, s. 138).

Mühür yapılacak nesne veya şekiller, plastik kıvamdaki bir kil (çamur) bloğu üzerine yerleştirilir ve hafifçe bastırılarak sabitlenir. Kilin etrafı, nesnenin yüksekliğini yaklaşık 2-3 cm geçecek şekilde bir setle çevrilir. Burada dikkat edilmesi gereken en önemli husus; mühür yapılacak nesne hazır bir obje ise alçı kalıptan sorunsuz ayrılabilmesi için 'ters açılar' (nesnenin çıkmasını engelleyen girinti ve çıkıntılar) kontrol edilmeli, gerekirse bu kısımlara çamur ile ekleme yapılarak form düzeltilmelidir. Hazırlanan alçı; şayet hazır bir objenin üzerine dökülecekse, alçının objeye yapışmasını önlemek amacıyla yüzeye bir ayırıcı (sıvı sabun) sürülür. Ardından alçı, objenin üzerine yavaşça ve hava kabarcığı kalmayacak şekilde dökülmelidir (Görsel 4).



Görsel 5. Negatif Mühürün Alçı Kalıptan Çıkarılması-2 (Mattison, 2004, s. 138).

Kalıp tamamen kurduktan sonra, her bir bölmeye yumuşak ve plastik kıvamdaki kil bastırılarak doldurulur. Fazla kil; kalıbın üst seviyesiyle eşitlenecek şekilde bir sistire yardımıyla düzlenerek temizlenir. Hazırlanan rölyef, kalıptan yukarıya doğru çekilir ve çıkartılır. Kalıptan çıkarılan bu dekoratif parça, istenilen form üzerine bir fırça yardımıyla balçık sürülerek yapıştırılır. Yapıştırma işleminden önce, parçanın ve formun birleşecek yüzeylerine hafif çentikler (çizikler) atılır. Sürülen balçık bu çentiklerin arasına nüfuz ederek, iki parçanın birbirine çok daha güçlü bir şekilde yapışmasını sağlar (Görsel 5).

## SERAMİK YÜZEYLERDE YAPAY DOKU OLUŞTURMA YÖNTEMLERİ: BASKI (MÜHÜR) VE SGRAFFİTO (KAZIMA) TEKNİKLERİNİN KARŞILAŞTIRMALI ANALİZİ



Görsel 6. Baskı/Mühürle Ruloları (Cosentino, 1996, s. 70).

Mühür dekorları uygulamasında bir diğer yöntem hem üç boyutlu formlarda hem de plaka halindeki çalışmalarda bir bordür ya da şerit oluşturmak amacıyla yapılan uygulamalardır. Üç boyutlu formlarda silindirik biçimde alçıdan veya pişmiş seramikten üretilen, üzerine desen oyulmuş mühürler kullanılır. Uygulama esnasında formun deforme olmaması ve şeklinin bozulmaması için baskı şiddetine dikkat edilmelidir. Eğer formun boyutu elin içeri girmesine izin verecek kadar büyükse; dışarıdan mühür basılırken diğer el formun iç kısmına yerleştirilerek destek verilmelidir (Görsel 6).

Antik dönemden günümüze, tornada çekilmiş seramik kapların dış yüzeyinde dar desen şeritleri oluşturmak için kullanılan ruletler (rulo), günümüzde fonksiyonel eşya üretiminde hala kullanılmaktadır. Özellikle plaka yöntemiyle (slabbing) çalışan sanatçılar için geniş yüzeylerde desenli plakalar üretmenin en pratik yolu olan bu doku ruloları; avuç içiyle bastırılarak veya bir boya rulosu gibi sap yardımıyla çamur yüzeyinde döndürülebilir. Bu yöntem sayesinde desen, yüzeye kesintisiz ve eşit bir derinlikte aktarılarak estetik bir bütünlük sağlanır (Cosentino, 1996, s. 70).



Görsel 7. Cemalettin Sevim, Mühür Dekorlu Duvar Panoları (Sevim, 2007, s. 88-90).

Seramik sanatçısı Cemalettin Sevim'e ait olan ve şamotlu çamurdan tek parça halinde üretilen her iki seramik duvar panosu hem negatif hem de pozitif mühürleme

## SERAMİK YÜZEYLERDE YAPAY DOKU OLUŞTURMA YÖNTEMLERİ: BASKI (MÜHÜR) VE SGRAFFİTO (KAZIMA) TEKNİKLERİNİN KARŞILAŞTIRMALI ANALİZİ

tekniklerinin bir arada kullanıldığı bütünsel çalışmalardır. Bu yapıtlarda, seramik mühürlerle elde edilen negatif baskı alanları renklendirilerek (astarlanarak) kompozisyonun derinliği artırılmış ve görsel etkisi zenginleştirilmiştir (Görsel 7).



Görsel 8. David Frith ait Kulplu Kap (Mattison, 2004, s. 138).

Tornada şekillendirilen bu kavanoza, henüz yaşken halat bastırılarak doku verilmiştir. Çamur biraz kuruyup deri sertliğine geldiğinde ise, alçı bir mühür yardımıyla yüzeye küçük porselen diskler yerleştirilmiştir (Görsel 8). Bu açık renkli porselen noktalar, odun pişirimi sırasında oluşan rastlantısal kül izleri arasında dikkat çekici görsel detaylar oluşturur (Mattison, 2004, s. 138).

### 3.2. Kazıma (Sgraffito) Tekniği

İtalyancada 'kazıma' anlamına gelen sgraffito; en genel tanımıyla, seramik form üzerine uygulanan farklı renkteki astar katmanının, sivri uçlu aletler yardımıyla kazınarak alttaki asıl çamur gövdenin (veya farklı renkteki alt katmanın) açığa çıkarılması esasına dayanan bir yüzey dekorasyon tekniğidir.

Aynı zamanda graffiato ve sgraffiato olarak da adlandırılır. Bu dekorasyon yöntemi, sırlama işleminden önce kil gövde üzerine uygulanan astarın (slip) kazınmasıyla ya da benzer bir etki yaratmak için sırn kazınmasıyla yapılır; bu ikinci yönetime bazen "a stecco" denir (Savage ve Newman, 2000, ss. 261).

“Tarihsel süreç içerisinde, 8-9. yüzyıllarda İran’ın Gabri şehrinde gelişmeye başlayan sgraffito tekniğine ait önemli örnekler ortaya çıkmıştır. Daha sonraki dönemlerde, 9-13. yüzyıllar arasında Bizans’tan Suriye ve İran’a kadar uzanan coğrafyada bu teknikle üretilmiş, son derece estetik örneklerin yayıldığı görülmektedir” (Shafer, 1980, s. 120’den aktaran Sevim, 2003, s. 85).

## SERAMİK YÜZEYLERDE YAPAY DOKU OLUŞTURMA YÖNTEMLERİ: BASKI (MÜHÜR) VE SGRAFFİTO (KAZIMA) TEKNİKLERİNİN KARŞILAŞTIRMALI ANALİZİ



Görsel 9. Sgraffito Dekorlu Tabak (İran, 11.-12. Yüzyıl) (Watson, 2004, s. 256-257).

“İtalya’da ise 15-16. yüzyıllarda mayolika dekorlarında sgraffito tekniği kullanılarak oldukça renkli ve dikkat çekici eserler üretilmiştir. Sgraffito tekniğinin en başarılı örneklerinden bazıları, Çin’de Sung Hanedanlığı dönemine ait Tzu Chou seramiklerinde de görülmektedir” (Shafer, 1980, s. 120’den aktaran Sevim, 2003, s. 85). “Bu dönemde kırmızı renkli çamur ile şekillendirilip beyaz astarla kaplanan ürünlerin üzerine fildişi renkli, kurşunlu bir sır uygulanarak estetik bir kontrast etkisi yaratılmıştır. Bazı örneklerde ise soluk yeşil, kahverengi, mavi ya da sarı şeffaf sırlar kullanılarak daha canlı bir görsel etki sağlanmıştır” (Çobanlı, 1996, s. 89).

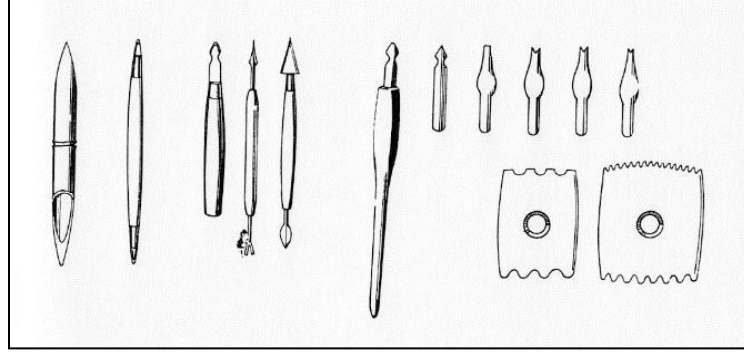
Tüm çağlarda ve kültürlerde görülen en yaygın ve en geniş ölçüde kullanılan dekoratif tekniklerden biridir ve son derece kolay olmasına rağmen, oldukça karmaşık ve çeşitli etkiler yaratma potansiyeline sahiptir (Cosentino, 1996, s. 71).

Kazıma (sgraffito) tekniği, genellikle deri sertliğindeki yaş çamur üzerine uygulanan bir yöntem olmakla beraber; seramik form pişirilip sırlandıktan sonra da uygulama imkânı sunan bir dekor tekniğidir. Kazıma (sgraffito) tekniğinde kullanılan çamurun rengiyle zıtlık oluşturacak astar renkleri kullanılır. Bu sayede çeşitli sivri uçlu aletlerle kazınan desenin daha net bir şekilde ortaya çıkması sağlanır.

Kazıma (sgraffito) tekniğinin uygulanmasında kilden sonraki en önemli malzeme astardır. Arcasoy'a (1998, s. 145) göre astar; kuru kil ve suyun belirli oranlarda karıştırılmasıyla elde edilen yarı sıvı, ince taneli ve homojen yapıdaki seramik çamuru olarak tanımlanmaktadır. Genel olarak astar uygulamalarının temel amacı; seramik ürünlere fiziksel ve kimyasal özellikler kazandırmak, bünyenin estetik değerini artırmak ve çeşitli sır ile dekor uygulamalarına uygun bir yüzey oluşturmaktır (Dilay, 2024, s. 31). Bununla birlikte astar, yalnızca yüzeye renk kazandıran bir malzeme değil, aynı zamanda dekoratif uygulamalar için uygun bir zemin hazırlayan önemli bir yüzey kaplamasıdır. Akdemir'e (2012) göre renkli astar; renklendirici oksitler veya pigmentler içeren yarı sıvı kıvamlı kil karışımının, pişmemiş ya da bisküvi pişirimi yapılmış seramik yüzeylere uygulanmasıdır. Yoleri ve Çövenoğlu (2023) ise astarı, çamurun rengini değiştirmek, yüzeyi düzleştirme ve dekoratif etkiler oluşturmak amacıyla kullanılan bir kaplama malzemesi olarak tanımlamaktadır. Sgraffito tekniği özelinde astar, kil yüzeyine gövde rengiyle zıtlık oluşturacak biçimde farklı renklerde uygulanır; böylece yüzey kazındığında alttaki bünye rengi açığa çıkar ve desen daha belirgin hâle gelir. Bu yönüyle sgraffito, bir nevi astar kazıma yöntemi olarak da değerlendirilebilir. Kullanılan çamurun mineral yapısına ve astara katılan oksit türlerine bağlı olarak astar renkleri beyazdan siyaha kadar geniş bir renk skalasında değişebilmektedir (Yoleri ve Çövenoğlu, 2023). Ancak tüm bu estetik ve teknik özelliklerin başarılı

## SERAMİK YÜZEYLERDE YAPAY DOKU OLUŞTURMA YÖNTEMLERİ: BASKI (MÜHÜR) VE SGRAFFİTO (KAZIMA) TEKNİKLERİNİN KARŞILAŞTIRMALI ANALİZİ

olabilmesi için, seramik çamuru ile astarın fiziksel ve kimyasal açıdan birbiriyle uyumlu olması temel bir gerekliliktir.



Görsel 10. Sgraffito Dekorunda Kullanılan Aletlerden Örnekler (Sevim, 2003, s. 121).

Sgraffito dekorlarında kullanılan aletler, tekniğe uygun olarak metal ve ahşaptan yapılmıştır (Görsel 10). Kazıma işleminde kullanılan bu aletlerin keskin ve sivri uçlu olması; çizgilerin daha net, pürüzsüz ve belirgin olması açısından tercih edilir (Sevim, 2003, s. 119). Ayrıca kullanılan dekor aletleri; tabak ya da plaka halindeki düz yüzeylerdeki uygulamalarda, tasarımın dairesel yönüne ve kullanım alanına uygun olmalıdır. Aksi takdirde hem astara (astarın yüzeyden atmasına) hem de formun kendisine zarar verebilir.



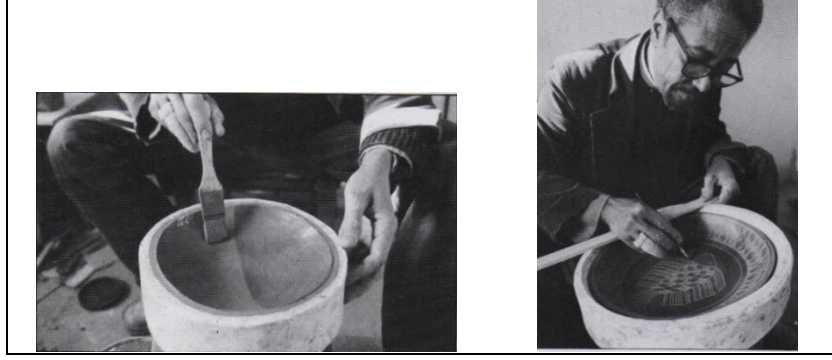
Görsel 11. Sgraffito Dekor uygulama Aşamaları (Cosentino, 1996, s. 71).

Astar uygulanan seramik yüzeyin durumu hem çamurun hem de astarın kıvamı açısından oldukça önemlidir. Nemli bir astarlı yüzeyde yapılan kazıma işlemi daha düzgün çizgiler oluşturur; ancak bu durumun dezavantajı, nemlilikten dolayı kazıma sırasında astar ve çamur parçalarının (çapakların) yüzeyde kalmasıdır. Sgraffito dekor uygulamasında, çamur bünyesinden su uzaklaştıkça ve astarla daha fazla bütünleşirse (deri sertliği aşamasına gelindiğinde), çalışmadaki çapakları temizlemek oldukça kolaylaşır. Çalışma tamamlandıktan ve tamamen kuruduktan sonra yüzeyde kalan toz izleri, mutlaka bir fırça yardımıyla dikkatli bir biçimde yüzeyden temizlenmelidir (Görsel 11).

Sgraffito dekor uygulamaları, düz yüzeylerin yanı sıra bir diğer yöntem olarak alçı kalıplar kullanılarak da gerçekleştirilir. Tabak ve kâse formları için alçı kalıp içerisinde bu tekniğin uygulandığı örnekler rastlanmaktadır. Bu çalışmalarda alçı kalıp kullanım amacı; dekorlama işlemi tamamen bitene kadar formun deforme

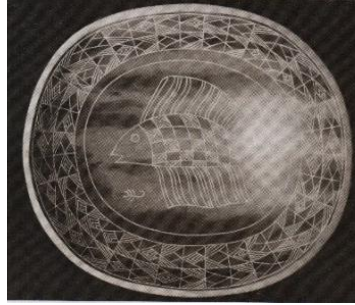
## SERAMİK YÜZEYLERDE YAPAY DOKU OLUŞTURMA YÖNTEMLERİ: BASKI (MÜHÜR) VE SGRAFFİTO (KAZIMA) TEKNİKLERİNİN KARŞILAŞTIRMALI ANALİZİ

olmasını engellemek ve şeklini muhafaza etmektir. Ancak bu uygulamada dikkat edilmesi gereken kritik bir nokta bulunmaktadır: Dekorlanan çalışma alçı içerisinde uzun süre kalırsa, alçının yüksek su çekme özelliği nedeniyle seramik çamurundaki nem hızla uzaklaşır ve bu durum çalışmada çatlaklar oluşmasına yol açabilir.



**Görsel 12.** Sgraffito Dekorlu tabağın Alçı kalıp içerisinde Dekorlanması (Clark, 1993, s. 130).

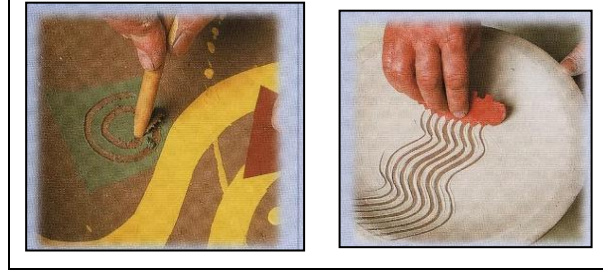
Alçı içerisine yerleştirilmiş tabağa fırça yardımıyla astar çekilir. Burada dikkat edilmesi gereken noktalardan biri, astarın homojen bir şekilde uygulanmasıdır. Sgraffito tekniği ile dekorlanan tabak çukur bir formda olduğu için, daha rahat çalışmak ve formun kendisine zarar vermemek amacıyla uzun, ince bir tahta çubuk alçı kalıbın kenarlarına gelecek şekilde yerleştirilir; böylece bir köprü oluşturularak destek alınarak kazıma işlemi gerçekleştirilir (Görsel 12).



**Görsel 13.** Sgraffito Dekorlu Tabağın Bitmiş Hali (Clark, 1993, s. 130).

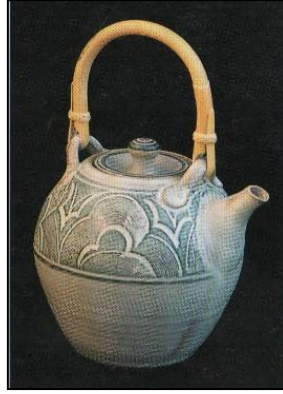
Tabak, tasarımın iki boyutlu yapısını vurgulayan eşit kalınlıktaki çizgilerle bezenmiştir. Tabağın merkezindeki egzotik balık figürü, bir çizgi ve geniş bir bordürle çevrelenmiştir. Balığın gövdesi dikdörtgenlere ayrılmış, içleri ise doku kazandıran dolgu çizgileriyle doldurulmuştur. Geometrik formların asimetrik kullanımı; biçim, çizgi ve doku arasında hassas bir denge kurar (Görsel 13).

## SERAMİK YÜZEYLERDE YAPAY DOKU OLUŞTURMA YÖNTEMLERİ: BASKI (MÜHÜR) VE SGRAFFİTO (KAZIMA) TEKNİKLERİNİN KARŞILAŞTIRMALI ANALİZİ



Görsel 14. Sgraffito Dekor Örnekleri (Mattison, 2004, s. 138).

Deri sertliğindeki astarlı yüzeyi kazıyıp kilin sıcak rengini açığa çıkarmak için ahşap aletler de kullanılabilir. Tırtıklı plastik veya kauçuk bir alet yardımıyla, hafif nemli astar üzerinde tarladaki karıkları andıran dokular oluşturulabilir (Görsel 14).



Görsel 15. Sgraffito Dekor Uygulamalı Çaydanlık (Cosentino, 1996, s. 71).

Jenny Clarke'ın stoneware çaydanlığı, sgraffito tekniğinin sade ve etkili bir örneğini teşkil etmektedir (Görsel 15). Çalışmada sgraffito tekniği uygulanırken, çaydanlık formunun yapısıyla estetik bir uyum yakalamak amacıyla formun döngüsel yapısına uygun, daha yumuşak ve dairesel kazımlar tercih edilmiştir.

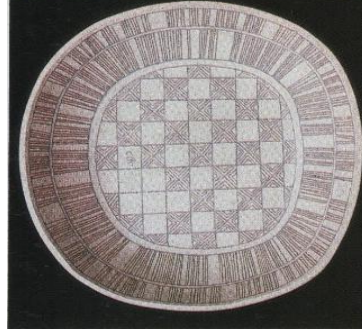


Görsel-16 Sgraffito Dekor (Mattison, 2004, s. 138).

Kırmızı çamurdan yapılmış bu küçük, baskı kalıpla şekillendirilmiş tabak; deri sertliği aşamasındayken önce beyaz astarla kaplanmış, ardından siyah astarla fırça işçiliği yapılmıştır. Sgraffito detayları, astarlar üzerinden farklı derinliklerde

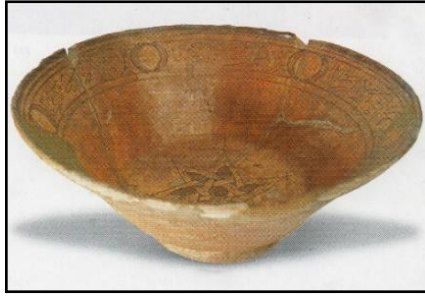
## SERAMİK YÜZEYLERDE YAPAY DOKU OLUŞTURMA YÖNTEMLERİ: BASKI (MÜHÜR) VE SGRAFFİTO (KAZIMA) TEKNİKLERİNİN KARŞILAŞTIRMALI ANALİZİ

serbestçe kazınarak hem beyaz astarı hem de alttaki kırmızı çamuru açığa çıkaracak şekilde uygulanmıştır (Görsel 16).



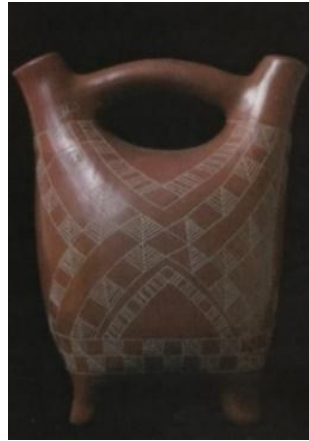
**Görsel 17.** Sgraffito Pişmiş Toprak (Earthenware) Tabak (Clark, 1993, s. 132).

Tornada şekillendirildikten sonra sgraffito uygulanan kırmızı çamur tabağın henüz bisküvi pişirimi yapılmadan beyaz alanlarına az miktarda oksit sürülmüştür (Görsel 17). Tabak, daha sonra şeffaf sırla sırlanarak 1040°C’de fırınlanmıştır.



**Görsel 18.** Sgraffito Kâse (Kubad Abad Büyük Saray Konya-Karatay) (Arık, 2000, s. 167).

“Büyük Saray kazılarında bulunmuş; sarımsı pembe hamurlu, sgraffito (kazıma) tekniği ile işlenmiş, sarı-kahve renkli sırlı çukur kâsenin iç yüzünde ağız kenarı bir yazı bordürüyle kuşatılmış, dip kısmına ise altı köşeli bir yıldız motifi yerleştirilmiştir” (Arık, 2000, s. 167). (Görsel 18)



## SERAMİK YÜZEYLERDE YAPAY DOKU OLUŞTURMA YÖNTEMLERİ: BASKI (MÜHÜR) VE SGRAFFİTO (KAZIMA) TEKNİKLERİNİN KARŞILAŞTIRMALI ANALİZİ

Görsel 19. Astarlı Sgraffito Dekorlu Form (Clark, 1993, s. 129).

Çömlekçi Siddig El Nigoumi, perdahlanmış ve kazınmış bu şişenin süslemelerini çelik bir örgü şişi kullanarak kazımıştır (Görsel 19). Şişenin formuna uygun, paralel ve geometrik bir düzenle uygulanan bu çizgiler, esere estetik bir derinlik kazandırmıştır (Clark, 1993, s. 129).



Görsel 20. Sgraffito (Kazıma) Dekorlu tabaklar (Sevim, 2007, s. 88).

Geleneksel sgraffito tekniği, tarih boyunca tek renkli bir astarın kazınması esasına dayanmışsa da günümüzde yerini çok renkli astar kullanımlarına bırakmıştır. Bu yenilikçi yaklaşımın en belirgin örnekleri Sıdika Sibel Sevim Atölyesi'nde karşımıza çıkmaktadır. Erman Onaran'ın 1180°C'de fırınlanan tabağı (Görsel 20-a) ile Berfu Ceren'in 950°C'de fırınlanan çalışması (Görsel 20-b) tekniğin çok katmanlı çağdaş uygulamalarına kanıttır.



Görsel 21. Rieko Miyagi, sgraffito dekor uygulaması: Yapım aşaması ve pişirim sonrası (Ireland, 2023, s. 89).

Sgraffito tekniğiyle benzerlik gösteren bir diğer yüzey dekor yöntemi ise Mishima tekniğidir. 16. yüzyılda Kore'de ortaya çıkan ve "Sanggan" olarak da bilinen bu teknik, deri sertliğindeki seramik gövdenin kazınması ve oluşturulan oyukların farklı renkte hazırlanmış astarla doldurulması esasına dayanmaktadır (Ireland, 2023, s. 89). Mishima tekniği, uygulama aşaması bakımından sgraffito ile benzerlik göstermesine rağmen önemli bir farklılığa sahiptir. Sgraffito tekniğinde

## SERAMİK YÜZEYLERDE YAPAY DOKU OLUŞTURMA YÖNTEMLERİ: BASKI (MÜHÜR) VE SGRAFFİTO (KAZIMA) TEKNİKLERİNİN KARŞILAŞTIRMALI ANALİZİ

yüzeğe uygulanan astar tabakası kazınarak alttaki bünye ortaya çıkarılırken, Mishima tekniğinde doğrudan seramik bünyesi kazınmakta ve oluşan boşluklar kontrast renkli astarla doldurulmaktadır (Cobb, 2018, s. 173). Her iki teknikte de yüzey etkisinin temelini, bünye ile astar arasında oluşturulan renk kontrastı oluşturmaktadır. Özellikle açık-koyu ve sıcak-soğuk renk ilişkilerinin bilinçli kullanımı, yüzeyde daha güçlü görsel etkiler ve estetik zenginlikler elde edilmesine olanak sağlamaktadır (Tazeoğlu Filiz, 2024, s. 11).

### 3.3. Baskı (Mühürleme) ve Sgraffito Tekniklerinin Karşılaştırmalı Analizi

Sistemantik literatür taraması ve doküman analizlerinden elde edilen veriler doğrultusunda, seramik yüzey tasarım sürecinde her iki tekniğin dinamiklerini netleştirmek adına oluşturulan yapılandırılmış analitik karşılaştırma Tablo 1'de sunulmuştur.

**Tablo 1.** Baskı (Mühürleme) ve Kazıma (Sgraffito) Tekniklerinin Yapısal ve Estetik Karşılaştırması

Analiz Kriterleri	Baskı (Mühürleme) Tekniği	Kazıma (Sgraffito) Tekniği
İdeal Kil Aşaması (Sertlik)	Tamamen yumuşak, yüksek plastik kıvam.	Deri sertliği (Yarı kuru / Nemini büyük ölçüde kaybetmiş bünye).
Temel Malzeme Altyapısı	Alçı/bisküvi mühür kalıpları, misina, spatula, montaj balçığı.	Zıt renkli sıvı astar (slip), ince uçlu keskin metal/ahşap kazıma kalemleri, temizleme fırçaları
Uygulama Karmaşıklığı	<b>Düşük-Orta:</b> Önceden tasarlanan kalıplar kullanıldığı için tekrarlı motif üretimi hızlı ve seridir.	<b>Yüksek:</b> Doğrudan serbest el çizimi veya yüzeye aktarılan desenin el maharetiyle kazınmasını gerektirir.
Süreç Hata Payı	<b>Yüksek:</b> Kalıptan çıkan parça hatalıysa çamur yoğrulup yeniden basılabilir; form yüzeyindeki boşluklar plastik (yaş) çamurla doldurulabilir.	<b>Düşük:</b> Yanlış veya aşırı derin bir kazıma çizgisi astar katmanını kalıcı olarak bozacağından telafisi zordur; yeniden astarlama gerektirir.
Yapısal Çatlama/Kuruma Riskleri	<b>Yüksek:</b> Ana gövde ile yapıştırılan mühür parçası arasında kıvam/nem farkı varsa kuruma çekmesiyle dekorun düşme riski yüksektir.	<b>Düşük-Orta:</b> Homojen sürülmeyen aşırı kalın astarlarda dökülme riski; alçı kalıpta uzun süre tutulursa nem kaybından kaynaklı çatlama riski.
Tarihsel Süreçteki İşlevi	Antik dönemde ritmik motif şeritleri, mülkiyet/ustalık işareti; modern süreçte ise modüler pano bileşeni.	8. yy. İslam coğrafyasında grafiksel kontrast aracı; günümüzde çok katmanlı, çok renkli soyut bir çağdaş ifade dili.

**SERAMİK YÜZEYLERDE YAPAY DOKU OLUŞTURMA YÖNTEMLERİ: BASKI  
(MÜHÜR) VE SGRAFFİTO (KAZIMA) TEKNİKLERİNİN KARŞILAŞTIRMALI  
ANALİZİ**

<b>Estetik/Görsel Performans</b>	Üç boyutlu alçak rölyef/hacim hissi; şeffaf sır altında gölge-ışık (negatif/pozitif derinlik) varyasyonları.	İki boyutlu güçlü çizgisel ve grafiksel anlatım dili; astar rengi ile çamur gövdesi arasında net renk kontrastı.
<b>Çağdaş Sanattaki Kullanımı</b>	Modüler yüzeyler, tekrarlı desenler	Özgün çizgisel anlatım ve illüstratif yüzeyler

Tablo 1'deki veriler incelendiğinde; baskı(mühür) tekniğinin hızlı üretime, peş peşe tekrarlanan desenlere ve derinlikli yüzeyler oluşturmaya uygun olduğu görülmektedir. Ancak çamurun kuruma aşamasındaki çekme farkları, bu teknikte çatlama veya kırılma gibi yapısal riskler doğurmaktadır. Sgraffito tekniği ise çizgi gücü ve renk zıtlığı sayesinde sanatçıya çok güçlü bir görsel anlatım imkânı sunar; fakat yüksek el becerisi istemesi ve neredeyse hiç hata kabul etmemesi nedeniyle süreç boyunca çok dikkatli çalışmayı gerektirir.

### SONUÇ

Seramik sanatı, binlerce yıllık geçmişinden aldığı teknik mirası, sanatçının özgün dokunuşlarıyla birleştirerek günümüze taşıyan sürekli gelişen bir alandır. Bu çalışma kapsamında sistematik bir analize tabi tutulan baskı (mühürleme) ve kazıma (sgraffito) teknikleri, seramik yüzeylerde sadece görsel birer süsleme unsuru değil, aynı zamanda formun karakterini belirleyen temel kuramsal yapı taşlarıdır.

Yapılan karşılaştırmalı değerlendirmeler sonucunda; çamur henüz plastik kıvamdayken uygulanan rulo mühürlerin ve baskı yöntemlerinin yüzeyde ritmik bir devinim ve dokunsal bir zenginlik yarattığı, buna karşın deri sertliğinde uygulanan sgraffito tekniğinin ise astar-gövde kontrastı üzerinden çizgisel bir derinlik inşa ettiği doğrulanmıştır. Baskı tekniğinde karşılaşılan "farklı kuruma hızlarına bağlı çatlama riskleri", sgraffito tekniğinde yerini "nem dengesine bağlı çapaklanma ve sıfır hata toleransı" bariyerine bırakmaktadır. Dolayısıyla sanatçının yüzey tasarım stratejisini belirlerken, sadece estetik çıktıyı değil; malzemenin fiziksel evrelerini, nem absorpsiyon kapasitelerini ve fırınlama sıcaklıklarındaki astar-gövde uyumunu da hesaba katması akademik ve pratik bir zorunluluktur.

Sonuç olarak; her iki teknik de geleneksel tecrübe ve birikimlerini çağdaş sanat anlayışına başarıyla aktararak günümüz seramik sanatında modüler panolardan çok renkli soyut tasarımlara kadar geniş bir uygulama alanı bulmuştur. Seramik yüzey tasarımında bu iki temel tekniğin sunduğu sınırsız varyasyonlar ve malzemenin sunduğu yapısal imkanlar, sanatçılara gelecekte de kuramsal ve deneysel açıdan yeni özgün ifade alanları açmaya devam edecektir.

**SERAMİK YÜZEYLERDE YAPAY DOKU OLUŞTURMA YÖNTEMLERİ: BASKI  
(MÜHÜR) VE SGRAFFİTO (KAZIMA) TEKNİKLERİNİN KARŞILAŞTIRMALI  
ANALİZİ**

**KAYNAKÇA**

- Altundağ, M. (2017). Çağdaş seramik sanatında doku ögesi. *İdil Sanat ve Dil Dergisi*, 6(39), 3257-3269.
- Arcasoy, A. (1988). *Seramik teknolojisi*. Marmara Üniversitesi Yayınları.
- Arık, R. (2000). *Kubad Abad: Selçuklu saray ve çinileri*. Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Balcı, Y. B., & Say, N. (2004). *Temel sanat eğitimi*. YA-PA Yayınları.
- Clark, K. (1993). *The potter's manual*. Macdonald Orbis.
- Cosentino, P. (1996). *The encyclopedia of pottery techniques*. Headlight Books.
- Cobb, S. (2018). *Mastering hand building: Techniques, tips, and tricks for slabs, coils, and more*. Voyageur Press.
- Çobanlı, Z. (1996). *Seramik astarları*. Anadolu Üniversitesi Yayınları.
- Dilay, S. (2024). Seramik sanatında sgraffito tekniği ve uygulamaları. *Uluslararası Sanat ve Tasarım Dergisi*,1(2),29-37. <https://dergipark.org.tr/en/download/article-file/4680114>
- Halefoğlu, Y. Z., & Yardımcı, D. (2025). Çağdaş seramik sanatında renk ve doku kullanımı, *Sanat ve Tasarım Dergisi*, (37),49-66. <https://doi.org/10.18603/sanatvetasarim.1672616>
- Ireland, C. (2023). *Surface decoration for ceramics: A creative guide for the contemporary maker*. The Crowood Press
- Kacar, V. (2023). Tarihsel süreçte bir kimlik kavramı olan mühürler ve günümüzde yeni mühür baskı yöntemleri. *Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 11(139), 46-55. doi: 10.29228/ASOS.68616
- Mattison, S. (2004). *The complete potter*. Quarto Publishing.
- Savage, G., & Newman, H. (2000). *An illustrated dictionary of ceramics*. Thames & Hudson.
- Sevim, S. S. (2003). *Seramik dekorları*. Anadolu Üniversitesi Yayınları.
- Sevim, S. S. (2007). *Seramik dekorlar ve uygulama teknikleri*. Yorum Sanat Yayınları.
- Sevim, S. S., & Kahraman, D. (2013). Yaş Çamurlar Üzerinde Uygulanan Mühür Dekorları ve Çağdaş Uygulamalarından Örnekler. *Sanat ve Tasarım Dergisi*, 5(5), 140-151.
- Shafer, T. (1980). *Pottery decoration*. Professional Publications.
- Yoleri, H. ve Çövenoğlu, F. (2023). Anadolu seramiklerinde pekişmiş astarla gelişen gelenek. *I. Uluslararası Ardahan Anadolu Seramikleri Sempozyumu Tam Metin Bildiriler Kitabı* içinde (ss. 143-164). Ardahan Üniversitesi Yayınları.
- Tazeoğlu Filiz, F. (2024). Çağdaş seramik sanatında kullanılan astar dekorları ve uygulama yöntemleri. E. Akça ve H. Ak (Eds.), *Plastik sanatlar alanında seramik ve cam üzerine yaklaşımlar 2* içinde (ss. 1-20)
- Watson, O. (2004). *Ceramics from Islamic lands: The Al-Sabah collection*. Thames & Hudson.

**SERAMİK YÜZEYLERDE YAPAY DOKU OLUŞTURMA YÖNTEMLERİ: BASKI  
(MÜHÜR) VE SGRAFFİTO (KAZIMA) TEKNİKLERİNİN KARŞILAŞTIRMALI  
ANALİZİ**

**GÖRSEL KAYNAKÇASI**

- Görsel 1.** Cosentino, P. (1996). *The encyclopedia of pottery techniques*. Headlight Books.
- Görsel 2.** Cosentino, P. (1996). *The encyclopedia of pottery techniques*. Headlight Books.
- Görsel 3.** Cosentino, P. (1996). *The encyclopedia of pottery techniques*. Headlight Books.
- Görsel 4.** Mattison, S. (2004). *The complete potter*. Quarto Publishing.
- Görsel 5.** Mattison, S. (2004). *The complete potter*. Quarto Publishing.
- Görsel 6.** Cosentino, P. (1996). *The encyclopedia of pottery techniques*. Headlight Books.
- Görsel 7.** Sevim, S. S. (2007). *Seramik dekorlar ve uygulama teknikleri*. Yorum Sanat Yayınları.
- Görsel 8.** Cosentino, P. (1996). *The encyclopedia of pottery techniques*. Headlight Books.
- Görsel 9.** Watson, O. (2004). *Ceramics from Islamic lands: The Al-Sabah collection*. Thames & Hudson.
- Görsel 10.** Sevim, S. S. (2003). *Seramik dekorları*. Anadolu Üniversitesi Yayınları.
- Görsel 11.** Cosentino, P. (1996). *The encyclopedia of pottery techniques*. Headlight Books.
- Görsel 12.** Clark, K. (1993). *The potter's manual*. Macdonald Orbis.
- Görsel 13.** Clark, K. (1993). *The potter's manual*. Macdonald Orbis.
- Görsel 14.** Mattison, S. (2004). *The complete potter*. Quarto Publishing.
- Görsel 15.** Cosentino, P. (1996). *The encyclopedia of pottery techniques*. Headlight Books.
- Görsel 16.** Mattison, S. (2004). *The complete potter*. Quarto Publishing.
- Görsel 17.** Clark, K. (1993). *The potter's manual*. Macdonald Orbis.
- Görsel 18.** Arık, R. (2000). *Kubad Abad: Selçuklu saray ve çinileri*. Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Görsel 19.** Clark, K. (1993). *The potter's manual*. Macdonald Orbis.
- Görsel 20.** Sevim, S. S. (2007). *Seramik dekorlar ve uygulama teknikleri*. Yorum Sanat Yayınları.
- Görsel 21.** Ireland, C. (2023). *Surface decoration for ceramics: A creative guide for the contemporary maker*. The Crowood Press.



## ÇAĞDAŞ TÜRK RESMİNDE RASTLANTISALLIK ÜZERİNE İNŞA BİÇİMLERİ

Günay Sıla ELMAS\*, Meliha YILMAZ\*\*

Sorumlu yazar *Corresponding Author*: silaelmas3301@gmail.com

### Özet

Bu çalışma, çağdaş Türk resim sanatında rastlantısallık temelli üretim süreçlerinin, yapıtın inşa biçimi üzerindeki etkilerini incelemeyi amaçlamaktadır. Araştırmada nitel araştırma yöntemi kullanılmış olup, veri toplamada literatür tarama ve eser analizi yönteminden yararlanılmış, eserler rastlantısallığın yapısal inşa biçimlerine etkisi bağlamında analiz edilmiştir. Araştırmada rastlantısallık, Dada, Sürrealizm ve Soyut Ekspresyonizm bağlamında değerlendirilmiş; alt yapıda kullanılan decalcomania, drip painting, grataj, frotaj, resist ve gestural painting gibi rastlantısallık teknikleri incelenmiştir. Araştırma, Ekrem Kahraman, Ertuğrul Ateş, Bedri Baykam, Mustafa Cevat Atalay ve Hasan Rastgeldi'ye ait toplam 5 (beş) eser ile sınırlandırılmıştır. Araştırma sonucu, rastlantısallığın yalnızca yüzeysel bir etki değil, aynı zamanda kompozisyonun kuruluşunu yönlendiren bir unsur olduğunu göstermektedir. Sanatçıların, rastlantısal dokular ve lekesele oluşumları bilinçli müdahalelerle birleştirerek dinamik ve çok katmanlı bir yapı oluşturdukları belirlenmiştir. Çağdaş Türk resminde inşa sürecinin sabit ve önceden belirlenmiş bir düzen yerine, süreç içinde gelişen görsel veriler doğrultusunda şekillenen esnek bir yapıya sahip olduğu; rastlantı ile kontrol arasındaki etkileşimin özgün sanatsal ifadelerin oluşumunda belirleyici bir rol oynadığı sonucuna ulaşılmıştır.

**Anahtar Kelimeler:** Rastlantısallık, İnşa Biçimi, Çağdaş Türk Resim Sanatı, Deneysel Resim Teknikleri, Sanatsal Üretim Süreci.

\* Yüksek Lisans Öğrencisi, Gazi Üniversitesi, Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Güzel Sanatlar Eğitimi Anabilim Dalı, ORCID: 0009-0007-6907-2896, silaelmas3301@gmail.com

\*\* Profesör Doktor, Gazi Üniversitesi, Eğitim Fakültesi, Resim İş Eğitimi Anabilim Dalı, ORCID: 0000-0002-7732-2660, ameliha@gazi.edu.tr

FORMS OF CONSTRUCTION BASED ON RANDOMNESS IN  
CONTEMPORARY TURKISH PAINTING

**Abstract**

This study aims to examine the effects of randomness-based production processes on the construction of artworks in contemporary Turkish painting. The research employs a qualitative research method; data were collected through literature review and artwork analysis, and the works were analyzed in the context of the impact of randomness on structural construction processes. Within the scope of the study, randomness is evaluated in relation to Dada, Surrealism, and Abstract Expressionism; techniques such as decalcomania, drip painting, grattage, frottage, resist, and gestural painting – used as randomness-based approaches in the underlying structure – are examined. The research is limited to a total of five artworks produced by Ekrem Kahraman, Ertuğrul Ateş, Bedri Baykam, Mustafa Cevat Atalay, and Hasan Rastgeldi. The findings indicate that randomness is not merely a superficial effect but also a factor that directs the construction of the composition. It has been determined that artists combine random textures and stain-like formations with conscious interventions, resulting in dynamic and multilayered structures. In contemporary Turkish painting, the construction process is characterized not by a fixed and predetermined order but by a flexible structure shaped through visual data emerging during the process. Consequently, the interaction between randomness and control plays a decisive role in the formation of original artistic expressions.

**Keywords:** Randomness, Construction Forms, Contemporary Turkish Painting, Experimental Painting Techniques, Artistic Production Process.

**Giriş**

Sanat üretim süreci, yalnızca sanatçının bilinçli planlamalarına dayanan bir faaliyet değildir, aynı zamanda süreç içerisinde gelişen öngörülemeyen durumlar da yaratım sürecini şekillendirebilmektedir. Çağdaş resim sanatında rastlantısallık, sanatçının üretim sürecinde planlı müdahaleler ile tesadüfi oluşumların bir arada değerlendirilmesini sağlayan yaklaşımlardan biri olarak ortaya çıkmaktadır. Resim yüzeyinde oluşan lekeler, dokular ve beklenmedik biçimsel etkiler, sanatçının kompozisyonu yeniden yorumlamasına ve yapıyı farklı biçimlerde kurmasına olanak tanımaktadır. Kısacası rastlantısallık sadece bir teknik olarak değil, resimsel düşüncenin gelişimini destekleyen yaratıcı bir yöntem olarak değerlendirilmektedir. Antmen'e göre "sanatçının bilinçli denetiminin dışına çıkarak, rastlantının ve bilinçdışının yönlendirdiği bir yaratım süreci söz konusudur" (Antmen, 2009, s. 121). Resimsel yüzeyde ortaya çıkan tesadüfi etkilerin sanatçının kompozisyon kararlarını yönlendirdiği söylenebilir. Bu durum, sanatçının yüzey üzerinde kurduğu görsel düzenin yani inşa biçiminin oluşumunda önemli bir rol oynamaktadır. Turani, (2010, s.78)'e göre; "Resim sanatında kompozisyon, sanatçının çizgi, leke, renk ve biçimleri belirli bir düzen içerisinde yapılandırmasıyla ortaya çıkar". Sanat tarihinde özellikle

modern sanat hareketleri ile rastlantısallığın bilinçli bir üretim yöntemi olarak kullanılmaya başlandığı görülmektedir.

Dada hareketi, rastlantıyı geleneksel sanat anlayışına karşı geliştirilen deneysel bir yöntem olarak sanat üretimine dâhil eden önemli akımlardan biridir. Rastlantı, Dada sanatçıları tarafından sıklıkla yaratıcı bir araç olarak görülmüştür (Velikavona, 2025). Dada sanatçılarının kullandığı kolaj ve rastlantısal düzenleme yöntemleri, sanat üretiminde kontrol ve tesadüf ilişkisini görünür hale getirmiştir

Sürrealizm hareketi ise rastlantısallığı bilinçdışı süreçlerle ilişkilendirerek sanat üretiminde farklı bir boyutta ele almıştır. André Breton sürrealizmi, “saf ruhsal otomatizm” olarak tanımlayarak sanatçının düşüncelerini herhangi bir mantıksal kontrol olmadan ifade etmesini amaçladığını belirtmiştir (Breton, 1924/1972, s. 26). Bu yaklaşım doğrultusunda geliştirilen otomatizm, frotaj, grataj ve decalcomania gibi teknikler yüzey üzerinde rastlantısal biçim ve dokuların oluşmasına olanak sağlamıştır. Ernst’in geliştirdiği frotaj ve grataj teknikleri, yüzey dokularının rastlantısal biçimde ortaya çıkmasını sağlayarak sanatçının hayal gücünü tetikleyen bir yöntem olarak değerlendirilmektedir (Ades, 1994, s.154).

Soyut ekspresyonizmde rastlantısallık, rastlantı ile bilinçli kontrolün iç içe geçtiği bir üretim süreci olarak ortaya çıkmaktadır (Hajali, 2016, s.311).

Bu akımda özellikle sürrealist otomatizm anlayışının etkisi görülmekte ve sanatçılar bilinçdışı süreçleri resim üretimine dâhil ederek rastlantısal biçimlerin ortaya çıkmasına olanak tanımaktadır. Jackson Pollock’un drip painting (damlatma tekniği) ile geliştirdiği action painting (aksiyon resmi) yaklaşımı da bu anlayışın önemli örneklerinden biridir; bu yaklaşımda resim yüzeyi, sanatçının eylemlerini gerçekleştirdiği bir alan olarak görülmektedir (Rosenberg, 1952, s.48). Bu süreçte sanatçı, boya akışı, hareket ve jestler aracılığıyla yüzey üzerinde kontrol ile rastlantı arasındaki dinamik ilişkiyi ortaya koymaktadır. Böylece soyut ekspresyonist resimde rastlantı, yalnızca bir sonuç değil, aynı zamanda sanatçının içsel deneyimlerini doğrudan yansıtan yaratıcı bir ifade biçimi haline gelmektedir.

Modern ve çağdaş sanat kuramlarında rastlantı, sadece teknik bir uygulama değil aynı zamanda sanatçının yaratıcı sürecini genişleten bir araç olarak ele alınmaktadır (Ugander & Epstein, 2025, s.5). Sanat üretiminde rastlantı, sanatçının planlı müdahalesi ile beklenmedik süreçler arasındaki etkileşimi görünür kılan bir yaratım alanı oluşturmaktadır. Bu durum sanatçının üretim sürecinde ortaya çıkan beklenmedik sonuçları değerlendirerek eserin biçimsel yapısını yeniden kurgulamasına olanak tanımaktadır.

Çağdaş sanat pratiklerinde rastlantısallık, özellikle deneysel teknikler ve malzeme araştırmaları ile daha görünür hale gelmiştir. Özellikle sanat alanlarında rastlantı ve belirsizlik, üretim sürecine dâhil edilen bilinçli stratejiler aracılığıyla yeni ifade biçimlerinin ortaya çıkmasını sağlamaktadır (Diaz, 2011, s.21-23). Sanatçılar üretim sürecinde yüzey, doku, leke ve malzeme ilişkileri üzerinden rastlantısal

etkileri bilinçli bir biçimde kullanarak yeni ifade biçimleri geliştirmektedir. Benzer şekilde çağdaş Türk resim sanatında da rastlantısallık temelli üretim yaklaşımlarının farklı sanatçılar tarafından çeşitli yöntemler aracılığıyla ele alındığı görülmektedir. Bu bağlamda rastlantı, sanatçının üretim sürecinde deneysel arayışlarını destekleyen ve eserin estetik yapısını zenginleştiren önemli bir ifade aracı olarak değerlendirilmektedir.

Bu üretim süreçlerinde rastlantısallığın yalnızca yüzeysel etkilerle sınırlı kalmadığı, aynı zamanda yapının inşa biçimini de belirlediği görülmektedir. Sanatçılar, rastlantı sonucu ortaya çıkan lekesele ve dokusal oluşumları kompozisyonun kurucu öğelerine dönüştürerek; kimi zaman nesne, figür, hayvan ya da çizgisel kurguları bu yüzeylerle uyumlu biçimde yapılandırmaktadır. Bu durum, inşa sürecinin önceden belirlenmiş katı bir düzen yerine, süreç içerisinde gelişen görsel veriler doğrultusunda şekillenen dinamik bir yapıya sahip olduğunu göstermektedir.

Bu araştırmada amaç, Çağdaş Türk Resim Sanatı'nda alt yapıda kullanılan rastlantısallık üzerine, inşa biçimlerini incelemektir. Çalışmada nitel yöntem kullanılmış olup, veri toplamada literatür tarama ve eser analizi yönteminden yararlanılmış, eserler rastlantısallığın yapısal inşa biçimlerine etkisi bağlamında analiz edilmiştir. Araştırmada alt yapıda kullanılan decalcomania, drip painting, grataj, frotaj, resist ve gestural painting gibi rastlantısallık teknikleri incelenmiş, rastlantısal zemin üzerine inşa biçimleri bağlamında Ekrem Kahraman, Ertuğrul Ateş, Bedri Baykam, Mustafa Cevat Atalay ve Hasan Rastgeldi'ye ait toplam 5 (Beş) eser ile sınırlandırılmıştır.

Bu bağlamda önce eserin alt yapısında kullanılan rastlantısallık teknikleri ele alınmış, ardından rastlantısallık üzerine inşa biçimlerine yönelik analizler ortaya konmaya çalışılmıştır.

### **Rastlantısallık Teknikleri**

Rastlantısallık üzerine inşa biçimlerine geçmeden önce resim sanatında kullanılan başlıca rastlantısallık teknikleri orijinal ifadelerine sadık kalınarak ele alınmıştır.

#### **Decalcomania (Dekalkomani)**

1935 yılında ortaya çıkan bu monotip tekniği herhangi bir yüzey üzerinde su, mürekkep ve boya ile hazırlanır; üzerine tuval, kâğıt ya da herhangi bir tabaka yüzey ile bastırılır. Tabaka kaldırıldığı zaman ortaya doğal rastlantısal damarlı yapılar ve lekeler ortaya çıkar. Bu teknik, özellikle sürrealist sanatçılar tarafından, ortaya çıkan biçimlerin sanatçının müdahalesiyle anlamlandırılması ve imgesel bir kurguya dönüştürülmesi sürecinde kullanılmaktadır (Savçın, Demirarslan, Kanacı, 2022, s.1128).

### **Drip Painting (Damlatma Tekniği)**

Soyut ekspresyonizm ile ortaya çıkan bu teknikte birkaç farklı yöntem bulunmaktadır. Boyaların bir kap içine doldurulup zemin üzerine dökülmesi, yoğun boyaların fırça ile alınarak zemin üzerine sıçratılması, boyanın seyrelticiler ile akışkan hale getirilerek akıtılması gibi denemeler ile akıtma, sıçratma, dökme teknikleri ortaya çıkar. Damlatma tekniğinde rastlantısallık, sanatçının anlık müdahaleleriyle birleşerek üretim sürecini yönlendiren ve eserin biçimsel oluşumunu belirleyen aktif bir yapı kurma aracı haline gelmiştir (Tatar & Erdoğan, 2021, s. 452).

### **Grataj (Kazıma)**

Grataj tekniğinde dokusu alınmak istenilen cisimler boyanmış tuvalin altına yerleştirilir ve spatula vb. araçlar ile bastırılıp kazınarak yüzeyde rastlantısal dokular elde edilir. Grataj tekniği, sanatçının doğrudan kontrolünü azaltarak bilinçdışı süreçlerin devreye girmesine olanak tanır (Newman, 2018, s.61).

### **Raklaj (Sıyırma)**

Raklaj, Yüzey üzerine uygulanan boyanın, bir rakle ile yani spatula, kart, cetvel, sert plastik levha gibi çeşitli araçlarla çekerek ya da sıyırarak öngörülemeyen sonuçların ortaya çıkartılmasıdır. Kullanılan renkler, renklerin miktarı, boyanın yoğunluğu, boyanın kuruma derecesi, uygulanan basınç vb. ye bağlı olarak farklı rastlantısal elde edilir.

### **Frotaj (Doku transferi)**

Max Ernst tarafından geliştirilmiş olan bu teknik, sürrealist sanatçılar tarafından sıkça kullanılmıştır. Temelde dokulu bir yüzey üzerine yerleştirilen kâğıt ya da tuval bezlerinin kurşun kalem, kömür kalem ya da pastel boya gibi malzemelerle sürtülerek alttaki dokunun yüzeye transfer edilmesidir.

Bu süreç, sanatçının hayal gücünü tetikleyen ve üst üste binen halüsinatif imgeler ortaya çıkarır (Spiteri, 2023 s.73-74)

### **Soak-Stain (Emdirme)**

1050'li yılların başında geliştirilen bu teknikte lekeler inceltirilmiş boyanın tuval üzerine dökülmesi ve hiçbir müdahale olmadan akış yönüne göre zaman içerisinde emilerek ortaya çıkması ile elde edilir. Bu teknikte amaç boyayı yüzeyin üzerine yerleştirmek yerine tuvalin içine geçirerek yüzey ve renk arasındaki ayrımı ortadan kaldırmaktır, böylece daha saf ve doğrudan bir görsel elde edilir (Hogan, 2017 s.15).

### **Resist (Direnc)**

İki farklı kimyasal içeriğe sahip malzemenin, birbirini itmesi prensibine dayalı bir tekniktir. Genellikle su bazlı boyaların, yağlı veya mumlu yüzeye tutunamaması, şeklinde uygulanır. Sanatçının tercihinine bağlı olarak, yüzeyin belli kısımları balmumu, yağlı pastel, yağlı boya veya maskeleyici sıvısı veya şeffaf bant gibi yağlı veya kaygan bir malzemeyle kapatılır, üzerine uygulanan boyayı, direnc gösteren

kısımlar almaz, yalnızca açıkta kalan kısımlar alır. Bu yaklaşım, diğer rastlantısal tekniklerden farklı olarak, sanatçısı tarafından önceden planlama ve kontrol gerektirir. Çünkü sanatçı, hangi alanın korunacağını en baştan belirler.

Ancak bu tekniğin rastlantısal bağlamda kullanımı da söz konusudur. Birbirine dirençli malzemenin, üst üste kullanımının, birbirini itmesinden kaynaklı yer yer boya toplanmalarına neden olması, rastlantısal doku etkileri oluşturur. Yağlı boya üzerine akrilik kullanımı, pastel boya mürekkep kullanımı, mumlu yüzey üzerine suluboya kullanımı gibi uygulamalar, bu bağlamda örneklendirilebilir.

### **Cracking (Çatlatma)**

Çatlatma olarak adlandırılabilen bu teknikte iki farklı yöntem vardır. İlki zaman içerisinde boyaların kullanımlarından dolayı ortaya çıkan doğal çatlamlar ile elde edilir, fakat bu çok zaman aldığı için zamanla ortaya yapay yollarla elde edilen malzemeler ortaya çıkmıştır her iki şekilde de tamamen rastlantısal olan dokular ortaya çıkar. Çatlak oluşumları, yalnızca estetik bir bozulma değil, aynı zamanda resmin malzeme yapısı, üretim süreci ve yaşlanma koşulları hakkında önemli bilgiler sunan bir göstergedir (Pauchard & Dauphine, 2020 s.3)

### **Gestural Painting (Jestsel Boyama)**

Gestural Paintingde renkler, formlar ve yüzeyler, sanatçının duygusal ve biçimsel ifadelerinin doğrudan yansıdığı temel görselleştirme araçları haline gelir (Pinter, 2020 s.3). Bu tekniğin asıl amacı kullanılan malzemeye (fırça, spatula vb.) boya alındıktan sonra kol ve bilek hareketleri tamamen serbest bırakılarak lekelerin yüzeye rastlantısal bir şekilde aktarılmasıdır.

### **Enkaustik**

Aslında antik çağlarda kullanılan bu teknik günümüz çağdaş sanatında da ortaya çıkmıştır. Enkaustik teknikte pigmentler, ısıtılmış balmumu ile karıştırılarak yüzeye uygulanır ve daha sonra ısı yardımıyla yüzeye sabitlenir; bu süreçte katmanlar arasında güçlü bir bağ oluşur (Stacey et al., 2018 s.474). Eritilmiş mumum yüzeye uygulandığında akışı, yayılması ve katmanlar arasındaki etkileşimi sanatçının kontrolünde değildir. Özellikle yeniden ısıtıldığında, alt ve üst katmanların farklı düzeyde eriyerek birbirine karışması, yüzeyde rastlantısal geçişler ve farklı saydamlık etkileri oluşturur.

### **İnşa Biçimi Nedir?**

İnşa biçimi kavramı, genel olarak bir yapıtın oluşturulma sürecinde izlenen yol, benimsenen yaklaşım ve kullanılan yöntemler bütünü olarak değerlendirilebilir. Resim sanatında inşa biçimi, sanatçının kompozisyonu kurarken başvurduğu düşünsel ve uygulamaya dayalı süreçleri, görsel düzeni nasıl yapılandırdığını ve bu süreci hangi yöntemler aracılığıyla gerçekleştirdiğini ifade etmektedir. Sanatçı, yüzey üzerinde kurguladığı yapıyı kimi zaman nesnel öğeler aracılığıyla, kimi zaman ise

çizgi, leke ya da farklı müdahale biçimleri üzerinden, tercih ettiği yaklaşım doğrultusunda inşa etmektedir.

Sanatçılar, biçimleri ve kavramları iki boyutlu yüzeylere aktarırken, deseni ve çizgiyi yapının temel unsuru olarak kullanırlar (Cengiz & İlden, 2025, s.218). Bu bağlamda, yüzey üzerinde gerçekleştirilen her türlü düzenleme ve yapılandırma süreci resim sanatında inşa biçiminin bir parçası olarak değerlendirilmektedir.

### **Çağdaş Türk Resminde Rastlantısallık Üzerine İnşa Biçimlerini Kullanan Sanatçılar ve Eserleri Üzerine İncelemeler**

Çağdaş Türk resim sanatında gözlemlenen özgünlük arayışları, sanatçının içsel deneyimine ve üretim sürecinin belirleyiciliğine odaklanan bir yaklaşım sergilemektedir. Bu yaklaşım, rastlantısallık temelli inşa biçimleriyle kesişerek, eserin oluşumunda sürecin ve anlık müdahalelerin önem kazandığı bir ifade alanı yaratmaktadır.

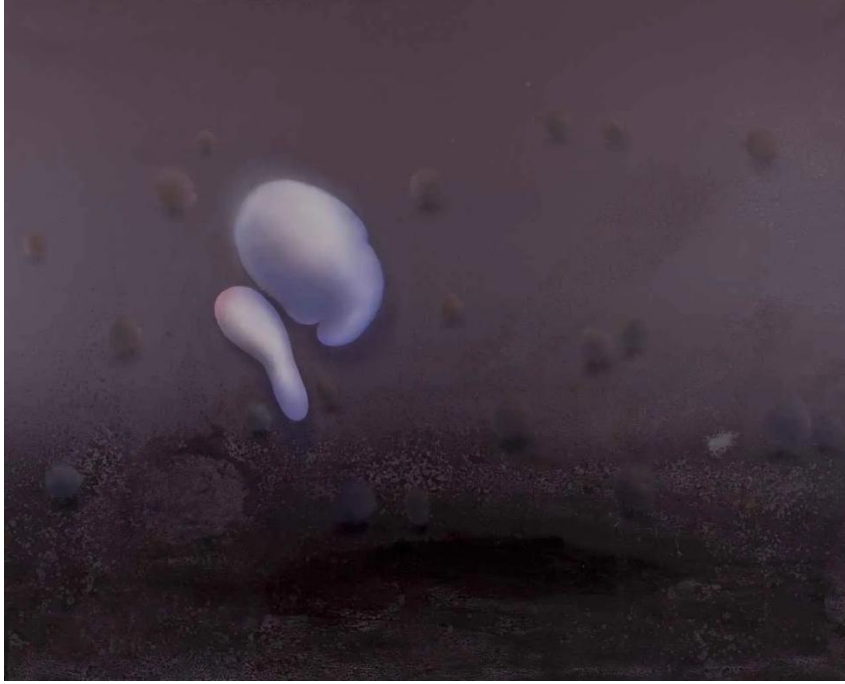
Çağdaş Türk Resminde rastlantısallık temelli inşa biçimlerini benimseyen sanatçılar, farklı teknik ve malzeme arayışlarıyla üretim süreçlerini çeşitlendirmiştir. Söz konusu yaklaşımlar hem biçimsel hem de kavramsal düzlemde deneysel uygulamaların önünü açarak sanatçının müdahalesi ile rastlantısal oluşumlar arasındaki etkileşimi görünür kılmaktadır. Türk resim sanatında rastlantısal zeminler üzerine geliştirilen inşa biçimleri, sanatçılara göre çeşitlilik göstermektedir. Bu bağlamda Mehmet Gülyüz'ün gestural painting üzerine figüratif anlatımlar kurduğu, Mustafa Pilevneli'nin ise soak-stain tekniğiyle meydana gelen zeminler üzerine memleket manzaralarını inşa ettiği görülmektedir. Ergin İnan'ın eserlerinde raklaj zeminler üzerine mikro-organik yapılar öne çıkarken, Hüsamettin Koçan'ın drip painting ile oluşan yüzeyler üzerinde mekânsal kurgular geliştirdiği söylenebilir. Ekrem Kahraman'ın deneysel zeminler üzerinde amorfik form arayışlarına yöneldiği; Bedri Karayağmurlar'ın grataj tekniğiyle portreler oluşturduğu, Bünyamin Balamir'in dekalkomani üzerine figüratif etkiler geliştirdiği ve Murat Morova'nın soak-stain zeminler üzerine biçimsel kurgular oluşturduğu görülmektedir. Bu yaklaşım, Ertuğrul Ateş'in dekalkomani zemin üzerine kapatmalar yoluyla figüratif biçimler geliştirmesiyle devam ederken, Canan Tolon'un raklaj zeminler üzerine çizgisel etkiler geliştirdiği dikkat çekmektedir. Öte yandan, Bedri Baykam'ın drip painting temelli yüzeyler üzerine figüratif ve kolaj uygulamalarını dahil ettiği; Meliha Yılmaz'ın ise gestural painting temelli yüzeyler üzerine kültürel ve mitolojik imgeleri yapılandırdığı görülmektedir. Ayrıca, Cevat Atalay'ın gestural painting etkilerine yaptığı müdahalelerle çizgisel formlar oluşturduğu ve Mehmet Hacifettahoğlu'nun dekalkomani üzerine şehir manzaraları oluşturduğu ifade edilebilir. Bu örnekler, Türk resminde rastlantısal zeminlerin farklı inşa anlayışlarıyla nasıl çeşitlendiğini ortaya koymaktadır.

Bu doğrultuda çağdaş Türk resminde rastlantısallık temelli üretim gerçekleştiren sanatçıların eserlerinde farklı yapı kurma ve biçim oluşturma yöntemleri görülmektedir. Araştırmada bahsi geçen sanatçıların tamamının eserlerini

ele almak mümkün olmadığından analizler, beş sanatçıya ait birer eser üzerinden gerçekleştirilmiştir.

### Ekrem Kahraman

Sanatçı 1948 yılında Tarsus'ta dünyaya gelmiştir. Atatürk Eğitim Fakültesi Resim Bölümü'nden öğrenim gördükten sonra çeşitli liselerde resim öğretmenliği yapan Kahraman, Çukurova pamuk toplayanları, mevsimlik işçileri ve çadırları betimlediği resimleri ile oldukça tanınan bir sanatçıdır (Kanaç, 2018, s.34). Ekrem Kahraman'ın sanat anlayışı, bireysel deneyimlerini sorgulayan düşünsel bir temele dayanmaktadır.



Görsel 1. Ekrem Kahraman, Epik Eylem, , T.Ü.K.T., 200x250cm, 2012.

Resimde koyu tonların hâkim olduğu mor ve kahverengiye yakın geçişlerle oluşturulmuş yoğun ve puslu bir yüzey dikkat çekmektedir. Alt kısımda daha koyu ve yoğun bir zemin yer alırken, üst bölümlere doğru tonların açıldığı ve yüzeyin daha buğulu bir etki kazandığı görülmektedir. Yüzey genelinde küçük, dağınık lekeler ve noktasal dokular rastlantısal bir dağılım sergilerken, merkezde yer alan açık renkli beyaza yakın, yumuşak geçişli ve amorfik iki form kompozisyonun odak noktasını oluşturmaktadır. Bu formlar organik, akışkan ve belirgin sınırları olmayan bir yapıya sahip olup, çevresindeki dağınık ve parçalı dokularla karşıtlık oluşturarak görsel etkiyi yaratmaktadır.

Bu eserin yüzeyinde görülen dokusal etkiler, alt yapıda uygulanan resist ve çatlatma tekniklerinin oluşturduğu rastlantısal izlerle ilişkilendirilebilir; boya yüzeyindeki dağınıklar ve kırılmalar kompozisyonda parçalı ve düzensiz etkiler oluşturarak dinamik yapıyı desteklemektedir. Bu rastlantısal müdahaleler yalnızca yüzeysel bir etki yaratmakla kalmayıp, aynı zamanda eserin bütünsel inşa sürecinin belirleyici bir unsuru hâline gelmiştir. Yüzeydeki lekesele dağınıklar ve mikro

dokular, kontrollü bir kompozisyon anlayışından ziyade sürece dayalı bir oluşumu işaret ederek, sanatçının malzeme ile kurduğu deneysel ilişkiyi görünür kılmaktadır.

Üst yapıdaki yumuşak ve amorfik biçimler, Kahraman'ın çocukluk yıllarında memleketinde gözlemlediği tarlalardaki pamukların hacimsel ve organik formundan esinlenen bir inşa anlayışını çağrıştırmaktadır. Bu formlar hem biçimsel sadelikleri hem de yüzeydeki sert ve parçalı dokularla kurdukları karşıtlık üzerinden öne çıkarak kompozisyon içinde bir odak ve denge unsuru oluşturur. Organik biçimlerin çevresindeki dağınık ve kontrolsüz görünen lekelerle ilişkisi, doğa ve rastlantı arasındaki bağı da güçlendirmektedir.

Ayrıca inşa sürecinde önceden belirlenmiş katı bir düzen yerine, süreç içerisinde gelişen görsel etkilere bağlı olarak yapının kurgulandığı anlaşılmaktadır. Bu yaklaşım, eserin hem üretim sürecinde hem de algılanma biçiminde açık uçlu bir yapı kazanmasına olanak tanımaktadır. İzleyicinin bakışı yüzey üzerinde sabit bir noktaya yönelmek yerine, farklı dokusal yoğunluklar, ton geçişleri ve biçimsel karşıtlıklar arasında dolaşarak sürekli hareket hâlinde kalır. Bu durum, eserin görsel etkisini güçlendiren ve izleyiciyi aktif bir algılama sürecine dahil eden dinamik bir yapı ortaya koymaktadır.

Özetle, eserde rastlantısallık yalnızca bir teknik tercih değil, aynı zamanda kompozisyonun temel kurucu unsuru olarak işlev görmekte; yüzey, form ve anlam katmanları arasında bütüncül bir ilişki kurarak eserin estetik ve kavramsal derinliğini artırmaktadır.

### **Ertuğrul Ateş**

Ressam Ertuğrul Ateş, 1954 yılında Adana'da doğmuştur. 1976 yılında Gazi Eğitim Enstitüsü Resim Bölümü'nden mezun olan sanatçı aynı yıl İngiltere'ye giderek 1979 yılına kadar Londra'da eğitim ve çalışmalarını sürdürmüştür (Suci, 2017, s.109-110). Sanatçı çağdaş Türk resim sanatında figüratif ve sembolik anlatımlarıyla öne çıkmaktadır.



Görsel 2. Ertuğrul Ateş, İsimsiz, T.Ü.Y.B., 160x140cm, 2021.

Resimde yoğun ve doygun bir kırmızı zeminin tüm yüzeye hâkim olduğu, bu zemin üzerinde ritmik biçimde dağılmış beyaz, oval ve yuvarlak formların tekrar ettiği görülmektedir. Bu beyaz benekler yüzey boyunca eşit olmayan aralıklarla yerleşerek hem bir hareket hissi hem de görsel bir titreşim etkisi yaratmaktadır. Kompozisyonun merkezinde yer alan parçalı figür, sarı ve kahverengi tonların hâkim olduğu dokusal yüzeylerle oluşturulmuştur. Figürün çevresindeki keskin, çizgisel uzantılar ve lekesele müdahaleler figüre hem dinamizm hem de yön kazandırmaktadır. Arka planın düz ve yoğun rengi ile figürün dokusal ve parçalı yapısı arasında belirgin bir karşıtlık bulunmaktadır.

Ertuğrul Ateş'e ait bu eserde kompozisyonun oluşumunda rastlantısal yüzey etkilerinin belirleyici rol oynadığı görülmektedir. Kırmızı renk ile kapatılan zeminin altında yer alan dokusal alanlarda kullanılan decalcomania tekniği, bazı bölgelerde üst katmanlarla kapatılırken bazı yerlerde figürün oluşumuna doğrudan dahil edilerek yüzeyden figüre taşınmaktadır. Bu durum, alt yapı ile üst yapı arasında geçişli bir ilişki kurarak, rastlantısal oluşumların yalnızca arka planda kalmayıp biçimsel inşaaya aktif olarak katıldığını göstermektedir. Ağırlıklı kırmızı zemin üzerinde birbirine yakın konumlanan beyaz benekler fırça müdahalesiyle bilinçli olarak yerleştirilmiş olup, alttaki rastlantısal ve kontrolsüz renk geçişlerini kısmen kapatarak yüzeyde yeni bir düzen kurmaktadır.

Merkezde yer alan figür bu dinamik alanın ortasında bütüncül, kapalı ve net sınırlarla kurulmuş bir beden olarak değil; parçalanmış yüzey etkileriyle iç içe geçmiş ve oluşum halindeki bir varlık olarak belirir. Figürün kendi içinde de çizgisel ve lekesele müdahalelerin rastlantısallığın üzerine uygulanarak figürün oluşmasında etkin rol oynadığı görülmektedir. Bu durum figürün yalnızca çizimle değil, aynı zamanda yüzeyden türeyen lekesele değerlerle inşa edildiğini göstermektedir.

## ÇAĞDAŞ TÜRK RESMİNDE RASTLANTISALLIK ÜZERİNE İNŞA BİÇİMLERİ

Figürün oluşumunda rastlantısallığın doğrudan etkili olması, esere güçlü bir plastik değer kazandırmaktadır.

Özetle, eserde rastlantısallık, yalnızca yüzeyde oluşan tesadüfi lekelerle sınırlı kalmayıp, figürün belirginleşmesinde ve plastik etkinin güçlenmesinde temel bir rol oynamaktadır.

### Bedri Baykam

Sanatçı 1957 yılında Ankara’da dünyaya gelmiştir. Sanat Eğitimi Paris’te alan sanatçı 1987 yılına kadar Amerika’da yaşamıştır. Güncel olarak İstanbul’da yaşayan Baykam sanat hayatına aktif bir şekilde devam etmektedir (Baykam, 2018). Özellikle 1980’lerin sonlarına doğru resimleri; sınırsız malzeme kullanımıyla, yeni denemeleriyle, sanatı yorumlayışı ve sunuşuyla dikkat çekmiştir (Uz & Uz, 2018, s.4).



Görsel 3. Bedri Baykam, Bizim Gerçekten Bir Michelin Rehberine İhtiyacımız Var, T.Ü.K.T., 260x230cm, 2011.

Resmin merkezinde vurgulanan iki nü figür, beyaz çizgilerle tanımlanmış olup soyut ve çok renkli bir mekân içinde konumlandırılmıştır. Arka planda yoğun yeşil, mavi, kırmızı ve turuncu tonların akışkan ve lekesele biçimde bir araya geldiği görülürken; yüzeyde drip painting ve katmanlı renk geçişleri dikkat çekmektedir. Sol orta ve sağ alt bölümlerdeki kolajlar bitkisel formlarda kompozisyona eşlik etmektedir. Resmin altında el yazısı ile bir cümle bulunmaktadır. Genel olarak figürler, soyut bir çevre içinde hem belirgin hem de yüzeyle ilişkili bir şekilde varlık göstermektedir. Kompozisyon genelinde renk lekeleri ve geçişleri oldukça zengin valör ilişkileri sunmakta; bu durum yüzeyde derinlik ve hareket etkisini artırmaktadır.

Sanatçının bu eserinde kompozisyonun alt yapısını belirleyen rastlantısallık, yoğun boya akışları ve lekesele dağılımlar aracılığıyla yüzeyin genel karakterini oluşturur. Drip painting ve gestural painting teknikleriyle oluşan akışkan izler,

yüzeyde kontrolsüz gibi görünen ancak ritmik bir bütünlük sağlayan hareketli bir yapı meydana getirir. Özellikle kırmızı, yeşil ve mavi tonların üst üste binmesiyle oluşan renk geçişleri, yüzeye derinlik ve titreşim kazandırmaktadır. Boyanın yer yer akıtılması, sıçratılması ve katmanlar hâlinde biriktirilmesi, yüzeyde çok katmanlı bir doku oluşmasını sağlamıştır. Alt katmanların bazı bölgelerde kısmen görünür kalması, yüzeyde süreklilik duygusunu güçlendirir. Bu durum, rastlantısal müdahalelerin tamamen örtülmediğini, aksine kompozisyonun oluşum sürecine dahil edildiğini göstermektedir. Böylece zemin hem görsel hareketi hem de yapısal çeşitliliği taşıyan temel belirleyici unsur haline gelmektedir.

Üst yapıda ise sanatçı çizgisel müdahalelerle figürleri belirginleştirmiş; figüratif desenleri bilinçli bir inşaa süreciyle ortaya koymuştur. Figürlerde rastlantısallığa doğrudan bir müdahale görülmezken, onları çevreleyen yüzeydeki lekesel ve akışkan etkilerle bir bütünlük sağlanmaktadır. Sol ve sağda yer alan kolaj parçaları da bu inşaa sürecine dahil olarak farklı malzeme ve dokuların bir aradalığını güçlendirmektedir. Aynı zamanda sanatçı resmin alt kısmına eklediği yazı ile de farklı bir inşaa biçimi kullanmıştır.

Sonuç olarak eserde rastlantısal boya hareketleri ile bilinçli çizgisel ve kolaj temelli müdahaleler bir araya gelerek çok katmanlı, dinamik ve güçlü bir plastik yapı oluşturmaktadır.

### **Mustafa Cevat Atalay**

Sanatçı 1973 yılında Ermenek'te dünyaya gelmiştir. 1999 yılında Selçuk Üniversitesi Resim İş Eğitimi Bölümü'nden mezun olmuştur. Güncel olarak Ankara'da akademik ve sanatsal çalışmalarına devam etmektedir (Başbuğ, 2023, s.s.4). Sanatçı eserlerinde ritim, hareket ve enerjiyi kaligrafik unsurlarla soyut bir düzlemde buluşturur (Atalay, t.y.).



Görsel 4. Mustafa Cevat Atalay, Yazıtlar, T.Ü.A.B., 100x80cm, 2014.

Resimde mavi tonların ağırlıkta olduğu bir zemin üzerinde, sarı, pembe, yeşil ve gri renk lekelerinin katmanlı ve hareketli bir biçimde dağıldığı görülmektedir. Kompozisyonun merkezinde dikey doğrultuda yoğunlaşan boya hareketleri dikkat çekerken, çevreye doğru daha seyrek ve yumuşak geçişli lekeler yayılmaktadır. Yüzeyde yer yer kazınmış, çizilmiş ve üst üste bindirilmiş katmanlar hissedilirken; bazı alanlarda çizgisel müdahaleler renk lekelerini keserek yüzeyde denge kurmaktadır. Genel görünümde hem akışkan hem de müdahaleye açık bir yüzey kurgusu öne çıkmaktadır.

Mustafa Cevat Atalay'ın Yazıtlar serisine ait bu eserde, kompozisyon ağırlıklı olarak gestural painting etkisiyle şekillenmiştir. Özellikle merkezde yoğunlaşan geniş ve akışkan fırça hareketleri, yüzeyde dinamik ve rastlantısal bir yapı oluştururken; bu alanlar kompozisyonun ana taşıyıcı unsuru hâline gelmektedir. Bununla birlikte, bazı bölgelerde bu akışkan yüzeye müdahale edilerek grataj tekniğinin kullanıldığı görülmektedir. Özellikle orta ve alt bölümlerde boya katmanlarının kazınmasıyla alttaki renklerin açığa çıkarıldığı, böylece yüzeyde katmanlar arası geçişlerin görünür olduğu anlaşılmaktadır.

Resimde mavi ağırlıklı zemin üzerinde gelişen akışkan boya hareketleri, kompozisyonun temelini oluşturan gestural painting etkisini açıkça ortaya koymaktadır. Bu spontan ve enerjik yüzey üzerine yapılan bilinçli fırça müdahaleleri ise özellikle merkezde yoğunlaşarak, çiçek formunu anımsatan organik yapıların oluşmasına katkı sağlamaktadır. Sanatçı kontrollü çizgisel ve lekesel dokunuşlar ekleyerek bu formları belirginleştirmiş böyle inşa sürecini rastlantısal zemin üzerine bilinçli müdahalelerle yedirmiştir.

Özetle kompozisyon, rastlantısallığın sunduğu zemin üzerine inşa edilen, çiçeksi yapıları çağrıştıran bilinçli fırça müdahaleleriyle bütünleşerek dengeli ve çok katmanlı bir yapı oluşturmaktadır.

### Hasan Rastgeldi

Sanatçı 1945 yılında Şanlıurfa'da dünyaya gelmiştir. Gazi Eğitim Enstitüsü mezunu olup 1982'de öğretim görevlisi olmuş, 1987'de sanatta yeterlilik almış, soyut, doku ve malzeme odaklı üretimler gerçekleştirmiştir (Rastgeldi & Büyükkol, 2025, s.259). Rastgeldi'nin son dönem çalışmalarında, figüratif öğelerin giderek biçimsel soyutlamalara dönüştüğü bir resim dili dikkat çekmektedir.



Görsel 5. Hasan Rastgeldi, İsimsiz, T.Ü.Y.B., 70x60cm, 2006.

Resimde açık gri, bej ve mavi tonların hâkim olduğu yoğun dokulu bir yüzey dikkat çekmektedir. Kompozisyonun üst bölümünde karşılıklı konumlanmış iki kuş figürü, alt bölümde ise daha soyutlanmış insan imgeleri yer almaktadır. Figürler, belirgin bir mekân tanımı olmaksızın soyut bir yüzey içinde konumlanırken; yüzeydeki kazınmış, üst üste bindirilmiş ve yer yer açığa çıkan boya katmanları kompozisyona hareketli ve derinlikli bir etki kazandırmaktadır.

Eserde figürlerin belirginleşmesi, büyük ölçüde kontur çizgilerinin kullanımı ve yüzeyde yapılan kapatmalar aracılığıyla sağlanmaktadır. Özellikle kuş figürlerinde koyu ve belirgin çizgisel sınırlar, formu çevreleyerek figürü arka plandan ayırmakta; bununla birlikte bazı bölgelerde üst katmanların kısmen örtücü biçimde uygulanması, figürün seçilmesini kolaylaştırmaktadır. Alt plandan görünen dokusal izler ise tamamen yok edilmek yerine üst yapı ile varlığını sürdürerek kompozisyona süreklilik ve hareket kazandırmaktadır.

## ÇAĞDAŞ TÜRK RESMİNDE RASTLANTISALLIK ÜZERİNE İNŞA BİÇİMLERİ

Sanatçı, gestural painting etkileriyle oluşan rastlantısal alt yapıyı tamamen bastırmak yerine, bu yüzeyle uyumlu bir inşa anlayışı geliştirmiştir. Figüratif soyutlamalar, bu dokusal zeminle birleşerek ortaya çıkmakta; böylece figür ve zemin arasında keskin bir ayırım yerine geçirgen ve bütüncül bir ilişki kurulmaktadır. Alt ve üst katmanların birlikte okunabildiği bu yapı, eserin plastik kurgusunu güçlendiren temel unsurlardan biri hâline gelmektedir.

Sonuç olarak, eserde rastlantısal alt yapı ile bilinçli müdahalelerin bütünleştiği; figür ve zemin arasındaki geçirgen ilişkinin kompozisyonun dinamik, çok katmanlı ve süreklilik gösteren yapısını belirlediği görülmektedir.

### SONUÇ

Bu araştırmada çağdaş Türk resim sanatında rastlantısallık üzerine inşa edilen üretim biçimleri incelenmiş ve seçilen sanatçıların eserleri üzerinden rastlantısal süreçlerin resimsel yapı üzerindeki etkileri değerlendirilmiştir. İncelenen örneklerde rastlantısallığın yalnızca teknik bir uygulama olmadığı, aynı zamanda sanatçının kompozisyonu kurma ve biçim oluşturma sürecini yönlendiren yaratıcı bir yöntem olarak kullanıldığı görülmüştür. Sanatçıların resist, cracking, decalcomania, drip painting, grataj, raklaj ve gestural painting gibi farklı tekniklerden yararlanarak yüzeyde dokusal ve lekesele etkiler oluşturdukları; bu rastlantısal etkileri ise bilinçli müdahalelerle kompozisyonun inşa sürecine dahil ettikleri belirlenmiştir. Bu bağlamda inşa süreci, önceden belirlenmiş katı bir plan doğrultusunda ilerlemekten ziyade, rastlantısal verilerin yönlendirdiği dinamik ve açık uçlu bir yapı sergilemektedir.

Sanatçıların kimi zaman kişisel yaşamlarına, deneyimlerine ya da çevresel gözlemlerine ait nesnelere; kimi zaman figür, hayvan ya da soyut çizgisel kurguları, yüzeyde kendiliğinden oluşan lekesele dağılımlar ve dokusal yapı ile uyumlu biçimde kompozisyona dahil ettikleri belirlenmiştir. Bu durum, rastlantısallığın yalnızca başlangıç aşamasında değil, yapının bütünsel kuruluş sürecinde aktif bir rol oynadığını göstermektedir. Rastlantı ile bilinçli müdahalenin iç içe geçtiği bu üretim biçiminde, sanatçı hem oluşan yüzeyi okuyan hem de onu yeniden kurgulayan bir özne konumundadır.

Araştırmada ele alınan Ekrem Kahraman, Ertuğrul Ateş, Bedri Baykam, Mustafa Cevat Atalay ve Hasan Rastgeldi'nin eserlerinde rastlantısal yüzey oluşumlarının kompozisyonun gelişiminde önemli bir rol oynadığı görülmektedir. Bu sanatçılar, rastlantısal dokular ve lekeler aracılığıyla resimsel yüzeyi zenginleştirirken, figüratif ya da soyut biçimleri bu yüzey etkileriyle bütünleştirerek özgün bir inşa biçimi geliştirmektedir. Sonuç olarak, çağdaş Türk resim sanatında rastlantısallık temelli üretimlerde inşa süreci; önceden tasarlanmış bir kompozisyonun uygulanmasından ziyade, süreç içerisinde gelişen görsel verilerin değerlendirilmesi ve dönüştürülmesi üzerine kuruludur. Bu yaklaşım, sanatçının

kontrol ile tesadüf arasında kurduğu yaratıcı denge aracılığıyla, çok katmanlı ve özgün resimsel anlatımların ortaya çıkmasına olanak sağlamaktadır.

### KAYNAKÇA

- Ades, D. (1994). *Dada and surrealism reviewed*. London: Arts Council of Great Britain.
- Antmen, A. (2009). *Sanatçılardan yazılar ve açıklamalarla 20. yüzyıl Batı sanatında akımlar*. Sel Yayıncılık.
- Atalay, M. C. (t.y.). *Hakkında*. <https://mcevata.com> (Erişim tarihi: 12.03.2026).
- Başbuğ, F. (2023). Güncel Türk resminde modernite kavramı ve ressam Mustafa Cevat Atalay'ın Yazıtlar serisi üzerine bir değerlendirme. *Uluslararası Tasarım ve Sanat Dergisi*, 1(1), 1-9.
- Bedri Baykam. (2018). *Biyografi*. <https://www.bedribaykam.com/tr/biyografi> (Erişim tarihi: 11.03.2026).
- Breton, A. (1972). *Manifestoes of surrealism* (R. Seaver & H. R. Lane, Trans.). Ann Arbor: University of Michigan Press. (Original work published 1924).
- Cengiz, B. N., & İlden, S. (2025). Çağdaş resim sanatında desen ve deformasyon. *Lokum Sanat ve Tasarım Dergisi*, 3(2), 217-229.
- Díaz, L. (2011). By chance: Randomness and indeterminacy methods in art and design. In *Proceedings of the International Conference on Engineering and Product Design Education* (pp. 19-24).
- Hajali, S. (2016). Abstract expressionism: A case study on Jackson Pollock's works. *Journal of History Culture and Art Research*, 5(4), 311-320. <https://doi.org/10.7596/taksad.v5i4.606>
- Hogan, E. (2020). *A reconsideration of the stain in the painting of Helen Frankenthaler* (Master's thesis, Lindenwood University). Lindenwood University Digital Commons.
- Kanaç, A. R. (2018). *Resimde manipülasyon bağlamında mekân ve figür* (Yüksek lisans tezi, Selçuk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü).
- Newman, R. B. (2018). *Max Ernst, grattage, and the Horde series* (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi, The University of Texas at Austin).
- Pauchard, L., & Dauphine, F. G. (2020). Craquelures and pictorial matter. *Journal of Cultural Heritage*.
- Pintér, A. F. (2018). *The interpretation of gesture-based painting systems, with special regard to brushwork and materials* (Doctoral dissertation, University of Pécs, Faculty of Music and Visual Arts).
- Rastgeldi, H., & Büyükkol, S. (2025). Hasan Rastgeldi'nin Göbeklitepe temalı resimlerinde malzeme çeşitliliği ve çok katmanlı doku. *İdil Sanat ve Dil Dergisi*, 14(117), 257-270. <https://doi.org/10.7816/idil-14-117-06>
- Rosenberg, H. (1952). The American action painters. *Art News*, 51(8), 22-50.

## ÇAĞDAŞ TÜRK RESMİNDE RASTLANTISALLIK ÜZERİNE İNŞA BİÇİMLERİ

- Savçın, E. B., Demirarslan, D., & Kanacı, A. (2022). Disiplinlerarası yaklaşım olarak gerçeküstücülük ve gerçeküstücü nesne. *International Journal of Social Humanities and Administrative Sciences*, 8(56), 1127-1134.
- Spiteri, R. (2023). *Max Ernst in 1929: Collage and the politics of the outmoded*.
- Stacey, R. J., Dyer, J., Mussell, C., Lluveras-Tenorio, A., Colombini, M. P., Duce, C., La Nasa, J., Cantisani, E., Prati, S., Sciutto, G., Mazzeo, R., Sotiropoulou, S., Rosi, F., Miliari, C., Cartechini, L., Mazurek, J., & Schilling, M. (2018). Ancient encaustic: An experimental exploration of technology, ageing behaviour and approaches to analytical investigation. *Microchemical Journal*, 138, 472-487.
- Suci, M. (2017). *Türk resim sanatında gerçeküstücü ressamlar* (Yüksek lisans tezi, Doğuş Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü).
- Tatar, A. G., & Erdoğan, N. Ö. (2021). *Rastlantısallık ve doğaçlamanın Jackson Pollock'un yaratım sürecine etkisi*. *The Journal of Social Sciences*, 8(51), 448-462.
- Turani, A. (2010). *Dünya sanat tarihi*. Remzi Kitabevi.
- Ugander, J., & Epstein, Z. (2024). The art of randomness: Sampling and chance in the age of algorithmic reproduction. *Harvard Data Science Review*, 6(4). [https://doi.org/10.1162/99608f92.f5dcab1a6\(4\),1-12](https://doi.org/10.1162/99608f92.f5dcab1a6(4),1-12).
- Uz, A., & Uz, N. (2018). Türkiye'de 1980'li yıllarda değişen sanat anlayışı ve ilk kavramsal sanat izleri (Bedri Baykam ve Sarkis). *Avrasya Sosyal ve Ekonomi Araştırmaları Dergisi*, 5(2), 1-11. <https://izlik.org/JA62XU33BL>
- Velikanova, E. (2025). *The role of chance in art: Randomness and accidents in the creative process* (Lisans tezi, Novia University of Applied Sciences).

## GÖRSEL KAYNAKÇA

- Görsel 1.** Atalay, M. C. (2014). *Yazıtlar* [Tablo]. Sanatgezgini. <https://www.sanatgezgini.com/mustafa-cevat-atalay-tuval-uzerine-akrilik-yazitlar-inscriptions-18289>
- Görsel 2.** Ateş, E. (2021). *İsimsiz* [Tablo]. Galeri Soyut. <https://www.galerisoyut.com.tr/sanatcilar/21/ertugrul-ates#4991>
- Görsel 3.** Baykam, B. (2011). *Bizim gerçekten bir Michelin rehberine ihtiyacımız var* [Tablo]. Bedri Baykam Web Sitesi. <https://www.bedribaykam.com/tr/galeri/2010-2012-tarihin-rontgencisi>
- Görse 4.** Kahraman, E. (2012). *Epik eylem* [Tablo]. Galeri Soyut. <https://www.galerisoyut.com.tr/sanatcilar/711/ekrem-kahraman#26556>
- Görsel 5.** Rastgeldi, H. (2006). *İsimsiz* [Tablo]. Doku Sanat. [https://dokusanat.com/eser/hr7670p7690/?exhibition\\_id=7728](https://dokusanat.com/eser/hr7670p7690/?exhibition_id=7728)



## THE BROOD (1979) VE NIGHTBITCH (2024) FİLMLERİNDE ANNELİĞİN CANAVARLAŞMASI: FEMİNİST FİLM KURAMI BAĞLAMINDA KARŞILAŞTIRMALI BİR ANALİZ

Sevin YAMAN\* Sabire SOYTOK\*\*

Sorumlu yazar Corresponding Author: sevinymn@gmail.com

### Özet

Korku sineması, kadın bedeni ve annelik etrafında şekillenen toplumsal korkuları görünür kılan önemli temsil alanlarından biridir. Özellikle annelik, korku anlatılarında hem idealize edilen hem de tehditkâr bir figür olarak konumlandırılan çelişkili bir yapı sunmaktadır. Bu çalışma, korku sinemasında anneliğin canavarlaşmasının yalnızca bireysel bir sapma olarak değil, psikanalitik süreçler ile toplumsal ve ideolojik baskıların kesişiminde ortaya çıkan bir temsil biçimi olduğunu incelemektedir. Çalışmanın amacı, anneliğin hangi koşullar altında tehditkâr ve canavarsı bir figüre dönüştüğünü ortaya koymaktır. Bu doğrultuda, annelik temsillerindeki dönüşümü karşılaştırmalı biçimde incelemek amacıyla araştırmanın örneklemini oluşturan *The Brood* (1979) ve *Nightbitch* (2024) filmleri analiz edilmiştir. Araştırma, nitel yöntem kapsamında tematik analiz yaklaşımıyla yürütülmüş ve anneliğin temsili, kadın bedeni ve dönüşüm ile korkunun üretimi olmak üzere üç temel tema üzerinden değerlendirme yapılmıştır. Bulgular, her iki filmde de anneliğin sabit ve doğal bir kimlik olarak değil, toplumsal beklentiler ve bireysel çatışmalar içinde şekillenen bir yapı olarak temsil edildiğini göstermektedir. *The Brood*'da annelik bastırılmış duyguların yıkıcı bir dışavurumu olarak ortaya çıkarken, *Nightbitch*'te bu süreç daha içsel, gündelik ve zamana yayılan bir dönüşüm biçiminde ele alınmaktadır. Bu farklılık, korku sinemasında anneliğin temsiline dışsal bir tehdit figüründen, gündelik yaşamın baskılarıyla şekillenen daha karmaşık ve içsel bir korku biçimine yöneldiğini göstermektedir. Sonuç olarak çalışma, anneliğin canavarlaşmasının bireysel bir anormallikten ziyade, kadınlara yüklenen hegemonik bir baskı ve sürdürülemez beklentilerle ilişkili olduğunu ortaya koymaktadır.

**Anahtar kelimeler:** canavarsı dişil, annelik, korku sineması, feminist film kuramı.

\* Doktora Öğrencisi, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Film Tasarımı Bölümü Doktora Öğrencisi. İzmir, Türkiye. sevinymn@gmail.com , 0009-0006-6516-7735

\*\* Doç.Dr., Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, Film Tasarımı ve Yönetmenliği Bölümü Film Tasarım ve Yazarlık Ana Sanat Dalı Öğretim Üyesi, İzmir, Türkiye, soytok.sabire@gmail.com, 0000-0002-2351-7104

THE BROOD (1979) VE NIGHTBITCH (2024) FİLMLERİNDE ANNELİĞİN  
CANAVARLAŞMASI: FEMİNİST FİLM KURAMI BAĞLAMINDA KARŞILAŞTIRMALI  
BİR ANALİZ

MONSTROUS MOTHERHOOD IN *THE BROOD* (1979) AND *NIGHTBITCH*  
(2024): A COMPARATIVE ANALYSIS FROM THE PERSPECTIVE OF  
FEMINIST FILM THEORY

**Abstract**

Horror cinema is one of the key representational spaces that brings to light societal fears centered on the female body and motherhood. Motherhood, in particular, presents a contradictory structure in horror narratives, positioned as both an idealized and a threatening figure. This study examines how the monstrous transformation of motherhood in horror cinema is not merely an individual aberration, but a form of representation emerging at the intersection of psychoanalytic processes and social and ideological pressures. The aim of the study is to reveal under what conditions motherhood transforms into a threatening and monstrous figure. In this regard, the films *The Brood* (1979) and *Nightbitch* (2024), which constitute the study's sample, were analyzed to examine the transformation in representations of motherhood in a comparative manner. Conducted within the framework of qualitative research using a thematic analysis approach, the study evaluated three core themes: the representation of motherhood, the female body and transformation, and the production of fear. The findings indicate that in both films, motherhood is represented not as a fixed and natural identity, but as a structure shaped by social expectations and individual conflicts. In *The Brood*, motherhood emerges as a destructive outburst of repressed emotions, whereas in *Nightbitch*, this process is addressed as a more internal, everyday, and gradual transformation. This distinction reflects how the representation of motherhood in horror cinema shifts from an external threat figure to a repressed aspect of everyday life.

**Keywords:** monstrous feminine, motherhood, horror cinema, feminist film theory.

**Giriş**

Sinema, yalnızca gerçekliği yansıtan bir araç değil, aynı zamanda toplumsal anlamların üretildiği bir temsil alanıdır. Feminist film kuramı ise bu alanda kadın kimliğinin nasıl kurulduğunu ve hangi görsel ve anlatısal stratejilerle yeniden üretildiğini sorgular. Bu bağlamda sinema, özneyi belirli konumlara yerleştiren bir pratik olarak değerlendirilmektedir. Nitekim E. Ann Kaplan da sinemanın yalnızca temsilleri yansıtan bir araç olmadığını, aynı zamanda öznenin algılama ve arzulama biçimlerini dönüştüren bir yapı olduğunu vurgular (1992, s. 61). Bu bağlamda kadın bedeni, kültürel anlamların yoğunlaştığı ve ideolojik müdahalelerin gerçekleştiği hegemonik bir temsil alanı haline gelmektedir.

Korku sineması, bedensel aşırılık ve kontrol kaybı etrafında şekillenen bir anlatı yapısı sunar. Linda Williams, korku, pornografi ve melodram türlerini "body genres" (beden türleri) olarak tanımlayarak, bu türlerin ortak özelliğinin bedenin yoğun

## THE BROOD (1979) VE NIGHTBITCH (2024) FİLMLERİNDE ANNELİĞİN CANAVARLAŞMASI: FEMİNİST FİLM KURAMI BAĞLAMINDA KARŞILAŞTIRMALI BİR ANALİZ

duygusal ve fiziksel tepkileri üzerinden işleyen bir temsil biçimi olduğunu belirtmektedir (1991, s. 4). Bu bağlamda korku sineması, özellikle beden sınırlarının bozulduğu, kontrolün kaybedildiği ve bastırılmış olanın görünür hale geldiği durumlar üzerinden korku üretmektedir. *Possession* (ele geçirilme) filmlerinde bedenin yabancı bir güç tarafından ele geçirilmesi, *body horror* örneklerinde bedenin parçalanması ve dönüşmesi ya da doğum temalı korku filmlerinde üreme süreçlerinin grotesk bir biçimde temsil edilmesi, korkunun çoğu zaman doğrudan beden üzerinden kurulduğunu göstermektedir. Özellikle kadın bedeni doğurganlık, regl, hamilelik ve düşük gibi süreçlerle ilişkilendirilmesi nedeniyle korku sinemasında ayrıcalıklı bir korku alanı haline gelir. Dolayısıyla annelik, kadın temsilleri içerisinde hem ideolojik olarak yüceltilen hem de aynı zamanda potansiyel bir tehdit olarak konumlandırılan çelişkili bir kategoriye dönüşmektedir. Kültürel düzeyde annelik, bakım, fedakârlık ve özveri ile özdeşleştirilirken, bu normların ihlali durumunda anne figürü hızla sapma ve tehlike kategorisine yerleştirilmektedir. Adrienne Rich'in belirttiği gibi annelik, yalnızca bireysel bir deneyim değil, aynı zamanda toplumsal olarak düzenlenen ve denetlenen bir kurumdur (1976, s. 13).

Korku sinemasında bu çelişki, çoğu zaman bedenin sınırlarının ihlal edilmesiyle görünür hale gelir. Bu bağlamda kadın bedeni ve annelik, yalnızca temsil edilen kategoriler değil, aynı zamanda korkunun üretildiği temel alanlar olarak öne çıkar. Özellikle doğum, dönüşüm ve bedensel kontrol kaybı gibi süreçler, anneliğin istikrarlı bir kimlik olmaktan çıkıp tehditkâr bir yapıya dönüşmesine zemin hazırlar.

Bu çalışma, anneliğin hangi koşullar altında ve hangi ideolojik mekanizmalar aracılığıyla canavarsı bir temsile dönüştüğünü sorgulamaktadır. Bu doğrultuda, David Cronenberg'in yönetmenliğini yaptığı *The Brood* (1979) ve Marielle Heller'ın yönetmenliğini yaptığı *Nightbitch* (2024) filmleri, anneliğin canavarlaştırılmasını farklı tarihsel dönemler üzerinden temsil eden iki önemli örnek olarak incelenmektedir. Ayrıca her iki filmin Kuzey Amerika yapımı olması, araştırmanın Amerikan korku sineması bağlamında ele alınması açısından önem taşımaktadır. Amerikan korku sineması, türün tarihsel gelişiminde ve kadınlık, aile ile annelik temsillerinin dönüşümünde belirleyici bir üretim alanı olarak değerlendirilmektedir. Bu doğrultuda *The Brood* ve *Nightbitch*, ikinci ve dördüncü dalga feminizm arasında değişen annelik temsillerini aynı kültürel bağlam içerisinde karşılaştırma imkânı sağlamaları nedeniyle seçilmiştir.

*The Brood*, anneliği bedensel üretim ve grotesk doğum üzerinden doğrudan bir tehdit olarak kurgularken, *Nightbitch* anneliği bastırılmış kimliğin ve ev merkezli yaşamın içinde görünmeyen yüklerinin bir sonucu olarak yeniden ele almaktadır. Bu karşıtlık, anneliğin temsiline ilişkin kültürel ve ideolojik dönüşümü görünür kılmaktadır. Filmlerin ilki korku türünün en revaçta olduğu döneme denk gelen bir örnek iken, son dönemde çekilmiş olan *Nightbitch* filmiyle aralarında kırk beş yıllık

## THE BROOD (1979) VE NIGHTBITCH (2024) FİLMLERİNDE ANNELİĞİN CANAVARLAŞMASI: FEMİNİST FİLM KURAMI BAĞLAMINDA KARŞILAŞTIRMALI BİR ANALİZ

bir zaman farkı olması nedeniyle anneliğe bakışın dönüşümünü de görmek açısından da dikkat çekicidir.

*The Brood*, David Cronenberg tarafından yönetilen bir *body horror* (beden dehşeti) filmidir. Film, psikoplazmik terapi adı verilen deneysel bir tedavi sürecine katılan bir annenin bastırılmış öfke ve travmalarının bedensel olarak dışavurulmasını konu almaktadır. Kadının eski eşi Frank, kızlarının çevresinde gerçekleşen şiddet olaylarının arkasında gizemli çocuk benzeri varlıkların olduğunu fark eder ve bu olayların terapi sürecindeki anne ile bağlantılı olduğunu keşfeder. Film ilerledikçe bastırılmış duyguların bedensel bir üretime dönüştüğü ve “*the brood*” (yavrular) adı verilen çocukların bu öfkenin fiziksel bir uzantısı olduğu ortaya çıkar. *Nightbitch*, Marielle Heller tarafından yönetilen ve Rachel Yoder’ın aynı adlı romanından uyarlanan 2024 yapımı korku/komedi filmidir. Film, kariyerini bırakıp çocuğuna bakmak için evde kalan bir annenin giderek artan yalnızlık ve tükenmişlik deneyimini merkezine alır. Gündelik bakım emeği içerisinde sıkışan anne, zamanla bedeninde değişimler fark etmeye başlar ve geceleri kurt köpeğine benzer hayvansı dürtüler geliştirdiğini fark eder.

Bu çalışma, söz konusu iki film üzerinden anneliğin neden ve nasıl canavarlaştırıldığını feminist film kuramı çerçevesinde incelemeyi amaçlamaktadır. Bu kapsamda anneliğin canavarlaşması, yalnızca bireysel bir patoloji olarak değil psikanalitik çatışma ile kültürel ve ideolojik baskıların kesişiminde, toplumsal ve tarihsel süreçlerin dönüşümüyle ortaya çıkan bir temsil biçimi olarak ele alınmaktadır. Çalışma, anneliğin psikanalitik düzeyde nasıl yapılandığını, kültürel bağlamda hangi ideolojik işlevleri üstlendiğini, toplumsal ve tarihsel süreçte bu temsillerin korku sineması içerisinde nasıl dönüştüğünü karşılaştırmalı bir analizle ortaya koymayı hedeflemektedir.

### Yöntem ve Sınırlılıklar

Bu çalışma, korku sinemasında anneliğin temsiline ilişkin dönüşümü incelemek amacıyla nitel araştırma yaklaşımı doğrultusunda tasarlanmıştır. Nitel araştırmalar, toplumsal olguların anlamlandırılmasına ve yorumlanmasına odaklanan, bağlamsal ve derinlikli analizler sunan yöntemler olarak tanımlanmaktadır (Creswell, 2014, s. 4). Bu doğrultuda çalışma, feminist film kuramı çerçevesinde yorumlayıcı bir analiz yaklaşımı benimsemektedir. Araştırmanın örneklemi *The Brood* (1979) ve *Nightbitch* (2024) filmleri oluşturmaktadır. Filmler amaçlı örnekleme yöntemi doğrultusunda seçilmiştir. Amaçlı örnekleme, araştırma sorusuna en uygun veri kaynaklarının bilinçli biçimde belirlenmesini ifade etmektedir (Patton, 2002, s. 230). Söz konusu filmler, anneliğin canavarlaşmasını farklı tarihsel dönemlerde ve farklı temsil biçimleri üzerinden ele almaları nedeniyle tercih edilmiştir.

Araştırmada yöntem olarak tematik analiz kullanılmıştır. Tematik analiz, veriler içerisinde tekrar eden anlam örüntülerinin belirlenmesini ve yorumlanmasını

## THE BROOD (1979) VE NIGHTBITCH (2024) FİLMLERİNDE ANNELİĞİN CANAVARLAŞMASI: FEMİNİST FİLM KURAMI BAĞLAMINDA KARŞILAŞTIRMALI BİR ANALİZ

amaçlayan bir yöntemdir (Braun & Clarke, 2006, s. 79). Bu çalışma kapsamında tematik analiz süreci sistematik aşamalar doğrultusunda yürütülmüştür.

İlk aşamada filmler genel anlatı yapısını ve anneliğin temsiline ilişkin temel örüntüleri belirlemek amacıyla ön izlemeye tabi tutulmuştur. İkinci aşamada filmler tekrar izlenmiş ve araştırma sorusu doğrultusunda anneliğin canavarlaşmasını görünür kılan sahneler belirlenmiştir. Veri toplama sürecinde özellikle bedensel dönüşüm biçimleri, şiddetin ortaya çıkışı, anne-çocuk ilişkileri, bakım pratikleri ve anneliğin canavarlaşmasına ilişkin anlatsal örüntüler dikkate alınmıştır. Bu süreçte *The Brood* filminde Nola'nın psikoplazmik terapi süreci, bedeninde oluşan dışsal rahim, "the brood" çocuklarının ortaya çıkışı ve doğum sahneleri; *Nightbitch* filminde ise annenin bedenindeki değişimleri fark ettiği, hayvansı davranışlar sergilemeye başladığı ve annelik deneyimine ilişkin gündelik bakım süreçlerini içeren sahneler değerlendirilmiştir.

Üçüncü aşamada belirlenen sahneler benzer özellikleri doğrultusunda gruplandırılmış ve kuramsal çerçevede temelinde oluşturulan temalar altında değerlendirilmiştir. Bu doğrultuda filmler; (1) anneliğin temsili, (2) kadın bedeni ve dönüşüm ve (3) korkunun üretimi olmak üzere üç temel tema üzerinden incelenmiştir. Temaların oluşturulmasında feminist film kuramı ve psikanalitik yaklaşım temel alınmıştır.

Son aşamada elde edilen bulgular, filmler arasındaki benzerlik ve farklılıkları ortaya koymak amacıyla karşılaştırmalı biçimde yorumlanmıştır. Ayrıca sahnelerin değerlendirilmesinde mekân kullanımı, beden dili ve atmosfer gibi destekleyici görsel unsurlar da dikkate alınmıştır. Böylece filmler yalnızca anlatsal düzeyde değil, aynı zamanda annelik, beden ve korkunun kültürel anlamları açısından da değerlendirilmiştir.

Araştırma, Amerikan korku sineması bağlamında seçilen iki film üzerinden yürütüldüğü için belirli sınırlılıklara sahiptir. Ayrıca her iki film de ağırlıklı olarak beyaz, orta sınıf ve heteronormatif aile yapısını merkeze almaktadır. Bu nedenle çalışma, annelik deneyimini evrensel bir kadınlık deneyimi olarak ele almaktan ziyade, belirli tarihsel, kültürel ve toplumsal koşullar içerisinde şekillenen bir temsil biçimine odaklanmaktadır. Dolayısıyla elde edilen bulgular, farklı sınıfsal, etnik ve kültürel bağlamlardaki annelik deneyimlerini kapsama iddiası taşımamaktadır. Gelecek araştırmalarda farklı kültürel bağlamlardan, aile yapılarından ve annelik deneyimlerinden hareketle gerçekleştirilecek karşılaştırmalı çalışmalar, konuya daha geniş bir perspektif sağlayacaktır.

### **Canavar, Sınır İhlali ve Kültürel Anlam**

Canavar kavramı, tarihsel ve kültürel bağlamda yalnızca fiziksel deformasyonla tanımlanan bir varlık değil, aynı zamanda toplumsal düzenin sınırlarını ihlal eden ve normatif kategorileri sarsan bir temsil biçimi olarak işlev

## THE BROOD (1979) VE NIGHTBITCH (2024) FİMLERİNDE ANNELİĞİN CANAVARLAŞMASI: FEMİNİST FİLM KURAMI BAĞLAMINDA KARŞILAŞTIRMALI BİR ANALİZ

görmektedir. Latince *monstrare* (göstermek) ve *monere* (uyarmak) fiillerinden türeyen canavar kavramı, bu yönüyle yalnızca korku uyandıran bir varlığı tanımlamakla kalmaz, aynı zamanda kültürel bir uyarı ve anlam üretim mekanizmasını ifade eder. Bu bağlamda canavar, bastırılan, dışlanan ya da kontrol altına alınmak istenen unsurların görünür hale geldiği bir eşik figürü olarak değerlendirilebilir.

Canavarın bu işlevi, özellikle sınır ihlali kavramı üzerinden daha açık hale gelmektedir. Jeffrey Jerome Cohen'e göre canavar, "kategorik sınırların ihlal edildiği bir kriz anını temsil eder" (1996, s. 6). Bu nedenle canavarlık, insan/hayvan, yaşam/ölüm ya da iç/dış gibi ikili karşıtlıkların çözülmeye başladığı noktada ortaya çıkar. Bu çözüme yalnızca ontolojik değil, aynı zamanda kültürel bir kriz anlamına gelir. Canavar, bu anlamda normatif düzenin sınırlarını görünür kılan bir yapı olarak işlev görmektedir. Benzer şekilde Richard Kearney, canavarı "normatif kategorilere meydan okuyan ve tanım gereği belirsiz kalan bir varlık" olarak tanımlar (2012, s. 10) ve canavarlığın temel özelliklerinin belirsizlik, karışım (*hybridity*) ve sınır aşımı olduğunu söyler. Bu bağlamda canavar, farklı ontolojik kategorilerin iç içe geçtiği, sabit kimliklerin çözüldüğü bir yapı olarak ortaya çıkar.

Korku sinemasında canavar figürü, çoğunlukla bastırılmış toplumsal kaygıların ve kültürel korkuların temsili olarak ortaya çıkar. Robin Wood'un belirttiği gibi korku sineması, "normalliğin bastırıldığı şeyin geri dönüşü" üzerinden işlemektedir (1979, s. 10). Bu bağlamda canavar, yalnızca dışsal bir tehdit değil, aynı zamanda toplumun bastırıldığı arzuların ve çatışmaların geri dönüşüdür. Wood'un "normallik" kavramı ise çoğu zaman heteroseksüel, ataerkil ve kapitalist düzenin belirlediği değerlerle ilişkilidir (Lowenstein, 2022, s. 164). Dolayısıyla canavar, toplumun kabul edemediği, dışladığı ya da yok etmeye çalıştığı her türlü "öteki" figürünü temsil eder (Lowenstein, 2022, s. 183; Bernardi & Jacob, 2019, s. 1). Klasik korku sinemasında canavar figürü çoğu zaman yok edilerek düzen yeniden tesis edilir. *Dracula* (1931, Tod Browning) ya da *Frankenstein* (1931, James Whale) gibi örneklerde görüldüğü üzere canavarın yenilgisi, yalnızca fiziksel bir zafer değil, aynı zamanda normatif değerlerin yeniden onaylanması anlamına gelir. Bu durum, canavarın yalnızca bir tehdit değil, aynı zamanda kültürel düzenin sınırlarını belirleyen bir araç olarak işlev gördüğünü ortaya koymaktadır.

### Feminist Film Kuramı Bağlamında Annelik Temsili

Feminist film kuramı, sinemada kadın temsiline nasıl üretildiğini, yeniden dolaşıma sokulduğunu ve ideolojik olarak nasıl işlev gördüğünü inceleyen eleştirel bir perspektif sunar. Bu yaklaşım, sinemayı yalnızca gerçekliği yansıtan bir araç olarak değil, aynı zamanda toplumsal cinsiyet ilişkilerini kuran ve yeniden üreten bir anlamlandırma pratiği olarak değerlendirir (de Lauretis, 1984, s. 37). Bu bağlamda kadınlık ve annelik, sinemasal temsiller aracılığıyla belirli normlar bağlamında tanımlanmakta ve bu normların dışında kalan deneyimler ise çoğu zaman görünmez kılınmakta ya da problematik olarak kodlanmaktadır.

## THE BROOD (1979) VE NIGHTBITCH (2024) FİMLERİNDE ANNELİĞİN CANAVARLAŞMASI: FEMİNİST FİLM KURAMI BAĞLAMINDA KARŞILAŞTIRMALI BİR ANALİZ

Klasik anlatı sinemasında kadın karakterler çoğunlukla pasif, arzu nesnesi ya da anlatının ilerleyişini destekleyen ikincil figürler olarak konumlandırılmıştır. Laura Mulvey'nin ortaya koyduğu "erkek bakışı" (*male gaze*) kavramı, bu temsil biçiminin ideolojik temelini açıklar. Mulvey'e göre klasik sinema, görsel haz yapısını erkek özneye göre düzenler ve kadını bu bakışın nesnesi haline getirir (1975, s. 11). Bu bağlamda kadın, özneleşen değil, bakılan ve anlamlandırılan bir varlık olarak temsil edilir. Annelik temsili de bu yapı içerisinde çoğunlukla idealize edilmiş, fedakâr ve özverili bir rol üzerinden kurulmaktadır. Feminist film kuramı, bu tek boyutlu temsilleri eleştirel biçimde yeniden değerlendirerek anneliğin çelişkili ve çok katmanlı yapısını görünür kılar.

Annelik temsiline ilişkin bu normatif yapı, E. Ann Kaplan tarafından "iyi anne" ve "kötü anne" ikiliği üzerinden açıklanmaktadır. Kaplan'a göre sinemada "iyi anne", çocuğuna kendini adayan, fedakâr ve koruyucu bir figür olarak idealize edilirken, bu normların dışına çıkan kadınlar "kötü anne" olarak kodlanmakta ve çoğu zaman cezalandırılmaktadır (1992, s. 45). Bu ikilik, anneliğin sabit bir kimlik değil, ideolojik olarak düzenlenen bir temsil biçimi olduğunu göstermektedir. *The Brood*'da Nola'nın bastırılmış öfkesi ve annelik rolünü "normal" sınırlar içinde sürdürememesi onu doğrudan tehditkâr bir figüre dönüştürürken, *Nightbitch*'te annenin bakım yükü altında giderek tükenmesi, "iyi anne" normunun sürdürülemezliğini görünür hale getirir. Böylece iki film de anneliğin kültürel olarak belirlenen sınırlarının dışına çıkan kadınların nasıl problemlili ve tekinsiz figürler olarak temsil edildiğini ortaya koymaktadır.

Feminist film kuramına göre annelik hem yüceltilen hem de sıkı biçimde denetlenen çelişkili bir alandır. Kadın bedeni, özellikle annelik söz konusu olduğunda, bir yandan üretkenliği nedeniyle değerli görülürken, diğer yandan kontrol edilemez olduğu düşünüldüğü için bir tehdit olarak da algılanır. Bu durum, kadınların hem idealize edilmesine hem de zaman zaman tehlikeli bir figür olarak gösterilmesine yol açar. Bu tartışmaların korku sinemasındaki en önemli karşılıklarından biri, Barbara Creed'in "canavarsı dişil" (*monstrous feminine*) kavramsallaştırmasıdır. Creed'e göre kadınlar ve özellikle anneler, korku sinemasında sıklıkla doğurganlık, doğum ve bedensel süreçler üzerinden canavarsı figürler olarak temsil edilmektedir (1993, s. 3). Bu yaklaşım, kadınların yalnızca korkunun nesnesi değil, aynı zamanda korku üreten özne olarak da konumlandırıldığını ortaya koyar. Ancak bu canavarsı temsiller, doğrudan kadın doğasından değil, kadın bedenine ve anneliğe yönelik kültürel kaygılardan beslenmektedir (Creed, 1993, s. 8-9). *The Brood*'da Nola'nın bedeninin erkek katkısı olmaksızın grotesk bir üretim alanına dönüşmesi, anneliğin kontrol edilemeyen ve tehditkâr yönünü görünür hale getirirken, *Nightbitch*'te annenin giderek hayvansı davranışlar sergilemesi, bastırılmış kimliğin ve eviçi bakım düzeninin bedensel bir dışavurumu olarak temsil edilmektedir. Böylece her iki film de kadın bedenini

## THE BROOD (1979) VE NIGHTBITCH (2024) FİMLERİNDE ANNELİĞİN CANAVARLAŞMASI: FEMİNİST FİLM KURAMI BAĞLAMINDA KARŞILAŞTIRMALI BİR ANALİZ

yalnızca korkunun hedefi değil, korkunun doğrudan üretildiği bir alan olarak konumlandırmaktadır.

Sonuç olarak feminist film kuramı, anneliği yalnızca bireysel bir kimlik olarak değil, ideolojik, kültürel ve temsili düzeyde inşa edilen bir yapı olarak ele alır. Bu bağlamda annelik hem normatif düzenin yeniden üretildiği hem de belirli koşullarda bu düzeni tehdit eden ve canavarsı bir figüre dönüşebilen bir alan olarak değerlendirilebilir.

### Psikanalitik Yaklaşımda Annelik ve Canavarsı Dişil

Psikanalitik kuram, anneliği yalnızca biyolojik bir ilişki olarak değil, benliğin oluşum sürecinde merkezi bir yapı olarak ele alır. Bu bağlamda anne figürü hem öznenin ilk ilişki nesnesi hem de kimlik sınırlarının kurulmasında belirleyici bir unsur olarak konumlanır.

Melanie Klein'in nesne ilişkileri kuramına göre bebek, anne figürünü erken dönemde "iyi" ve "kötü" nesne olarak bölerek deneyimler; bu bölünme kaygıyla başa çıkmaya yönelik temel bir savunma mekanizmasıdır (1932, s. 188). Bebeğin ihtiyaçları karşılandığında nesne "iyi", karşılanmadığında ise "kötü" ve tehditkâr olarak algılanır ve bu süreçte kötü nesne zulmedici olarak deneyimlenirken iyi nesne idealleştirilir (Klein, 1987, s. 180-181). Gelişimin ilerleyen aşamasında ise bebek, iyi ve kötü nesnenin aynı kişiye ait olduğunu fark ederek "depresif konum"a geçer ve bu durum suçluluk ile kaygıyı beraberinde getirir (Klein, 1987, s. 110). Nihayetinde annelik, sevgi ve yıkıcılığın bir arada bulunduğu, doğası gereği çelişkili bir ilişki alanı olarak ortaya çıkmaktadır.

Margaret S. Mahler'e göre bebek, yaşamın erken evresinde anne ile "sembiyotik" bir birlik içinde bulunur ve kendisini anneden ayrı bir varlık olarak algılamaz, bu süreçte anne, bebeğin dış dünya ile kurduğu ilişkiyi düzenleyen bir "yardımcı ego" işlevi görür (Mahler, Pine & Bergman, 1975, s. 26, 35). Ayrışma-bireyleşme süreciyle birlikte bu ortak sınır çözülür ve benlik sınırları oluşmaya başlar. Bu bağlamda annelik hem koruyucu hem de potansiyel olarak yutucu bir yapı olarak konumlanır.

Donald W. Winnicott, anneliği "yeterince iyi anne" kavramı üzerinden açıklar. Winnicott'a göre anne, başlangıçta bebeğin ihtiyaçlarına yüksek düzeyde uyum sağlayarak güvenli bir benlik gelişimini mümkün kılar, ardından bu uyumu kademeli olarak azaltarak çocuğun gerçeklikle karşılaşmasına olanak tanır (1965, s. 145). Bu süreçte anne, "kolaylaştırıcı çevre" olarak hem fiziksel hem de duygusal bütünlüğü destekleyen bir yapı sunar. John Bowlby'nin bağlanma kuramı ise anne figürünü çocuğun "güvenli üs"ü olarak tanımlar. Bowlby'ye göre sağlıklı gelişim, çocuk ile anne arasında kurulan "sıcak, samimi ve istikrarlı bir ilişki"ye bağlıdır (1973, s. 11). Anne, çocuğun kaygı ve tehdit anlarında geri dönebileceği bir sığınak işlevi görür ve bu bağın bozulması ise derin psikolojik çatışmalara yol açar.

## THE BROOD (1979) VE NIGHTBITCH (2024) FİMLERİNDE ANNELİĞİN CANAVARLAŞMASI: FEMİNİST FİLM KURAMI BAĞLAMINDA KARŞILAŞTIRMALI BİR ANALİZ

Bu psikanalitik çerçeve, anneliğin yalnızca koruyucu değil aynı zamanda sınırları tehdit eden bir yapı olarak deneyimlenebileceğini ortaya koyar. Bu durum, korku sinemasında kadın bedeninin neden tekinsiz ve tehditkâr bir figür olarak temsil edildiğini açıklayan Barbara Creed'in "canavarsı dişil" kavramıyla daha görünür hale gelmektedir. Creed'e göre bu temsil, kadın bedeninin sınır ihlaliyle ilişkilendirilmesine dayanır ve bu noktada Julia Kristeva'nın "abject" kavramı merkezi bir rol oynar. Kristeva'ya göre *abject*, "sınırlara, konumlara ve kurallara saygı duymayan" bir durumdur ve özne ile öteki arasındaki ayrımın çözüldüğü anları ifade eder (1982, s. 4). *Abject* olan, ne tamamen özneye ne de tamamen ötekine ait olup, bu belirsizlik nedeniyle hem çekim hem de itme duygusu üretir. Bu süreçte beden, özellikle doğum, kan ve bedensel sıvılar aracılığıyla istikrarsız ve geçirgen bir yapıya dönüşür. Kadın bedeni, regl, hamilelik ve doğum gibi süreçlerle işaretlenen bu geçirgenliği nedeniyle kültürel olarak korkunun üretildiği bir alan haline gelir.

Creed'e göre bu süreç, özellikle annelik üzerinden yoğunlaşır. Anne bedeni hem yaşam üreten hem de onu tehdit eden bir yapı olarak, iç ile dış arasındaki sınırın ortadan kalktığı bir alan haline gelir. "Arkaik anne" temsili, sınırsız üretim gücüyle hem yaratıcı hem de yıkıcı bir potansiyeli temsil ederken, "canavarsı rahim" imgesi kadınların üreme gücünü kontrol edilemez ve tehlikeli bir güç olarak kurgular (1993, s. 18-27; 43-44). Bu doğrultuda hamilelik ve doğum, yalnızca biyolojik süreçler değil, aynı zamanda bedenin sınırlarının ihlal edildiği tekinsiz deneyimler olarak temsil edilir. Mikhail Bakhtin'e göre hamilelik, tek bir bedende iki varlığın bir arada bulunması nedeniyle grotesk bir durum yaratır (1984, s. 26-27). Bu durum, bedenin bütünlüğünü bozarak kimliğin istikrarını tehdit eder. Bu bağlamda hamile beden, sınırları sabit ve kapalı bir yapı olmaktan çıkararak bedenin değişken ve dönüşebilir doğasını görünür kılar.

Sonuç olarak psikanalitik kuram, anneliği hem öznenin oluşumunda merkezi hem de sınırların istikrarsızlaştığı çelişkili bir yapı olarak konumlandırır. Bu durum, korku sinemasında anneliğin neden canavarsı bir figür olarak temsil edildiğini açıklarken, aynı zamanda kadın bedenine yönelik kültürel kaygıların psikanalitik düzeyde nasıl üretildiğini gösterir. Bununla birlikte annelik, yalnızca bireysel değil, toplumsal ve ideolojik olarak da kurulan bir yapı olduğundan, beden ve iktidar ilişkileri çerçevesinde kültürel bir okuma gerektirir.

### **Kültürel Okuma: Beden, İktidar ve Annelik**

Kültürel okuma yaklaşımı, bedeni yalnızca biyolojik bir varlık olarak değil, aynı zamanda iktidar ilişkileri tarafından şekillendirilen ve denetlenen bir alan olarak ele alır. Michel Foucault'ya göre modern toplumlarda iktidar, bedeni disipline eden ve düzenleyen mekanizmalar aracılığıyla işler (2003, s. 102). Bu bağlamda beden, toplumsal normların üretildiği ve içselleştirildiği bir kontrol alanı haline gelmektedir.

Bu denetim, özellikle kadın bedeni ve annelik üzerinden daha görünür hale gelir. Silvia Federici, kadınların üreme kapasitelerinin tarihsel olarak kontrol altına

## THE BROOD (1979) VE NIGHTBITCH (2024) FİMLERİNDE ANNELİĞİN CANAVARLAŞMASI: FEMİNİST FİLM KURAMI BAĞLAMINDA KARŞILAŞTIRMALI BİR ANALİZ

alındığını ve bu sürecin emek düzeniyle doğrudan ilişkili olduğunu belirtir (2004, s. 91-93). Federici'ye göre kadın bedeni, kapitalist üretim ilişkileri içerisinde yeniden tanımlanmış ve doğurganlık, toplumsal düzenin sürdürülmesi açısından stratejik bir alan haline gelmiştir (2004, s. 15). Kadın bedeni üzerindeki bu düzenleme, yalnızca ekonomik değil, aynı zamanda ideolojik bir boyut da taşır. Nancy Chodorow, anneliğin toplumsal olarak yeniden üretildiğini ve kadınların bakım verme rolünün kültürel olarak yapılandırıldığını ileri sürer (1978, s. 7). Bu yaklaşım, anneliğin yalnızca bireysel bir deneyim değil, aynı zamanda toplumsal ilişkiler aracılığıyla sürdürülen bir yapı olduğunu ortaya koymaktadır.

### Filmlerde Anneliğin Temsili: "İyi Anne" Normunun Çözülmesi

Her iki filmde anneliğin temsili, "iyi anne" idealinin kurulması ve çözülmesi üzerinden şekillenir. Bu ideal, anneliği doğal ve değişmez bir kimlik gibi sunar; oysa sinema, anneliği toplumsal cinsiyetle birlikte anlamlandıran ideolojik bir üretim alanıdır (de Lauretis, 1984, s. 4, 37). Bu nedenle anne figürü, çoğu zaman kendi öznelliğinden ziyade başkalarının bakışı içinde kurulan bir temsil olarak ortaya çıkar (Kaplan, 1992, s. 3). Anlatı düzeyinde bu temsil belirli sınırlar içerisinde işler. Anne, düzeni koruyan bir figür olarak konumlandırıldığı sürece kabul edilebilir, ancak bu sınırların dışına çıktığında tehditkâr bir varlığa dönüşür (de Lauretis, 1984, s. 140).

*The Brood* (1979) ve *Nightbitch* (2024) arasında geçen kırk beş yıllık süreç kadın hakları, toplumsal cinsiyet rolleri ve annelik anlayışında yaşanan tarihsel dönüşümün korku sinemasındaki anne temsili nasıl değiştirdiğini görmek açısından önemli bir karşılaştırma alanı sunmaktadır. 1970'lerin ikinci dalga feminizmiyle birlikte kadınların çalışma hayatı, beden politikaları, üreme hakları ve aile içindeki konumları yoğun biçimde tartışılmaya başlanmış ve annelik, yalnızca "doğal" bir kadın rolü değil, aynı zamanda ataerkil sistem tarafından düzenlenen ideolojik bir kurum olarak ele alınmıştır. Adrienne Rich'in belirttiği gibi annelik, bir yandan kadın deneyimiyle ilişkili kişisel bir alan, diğer yandan ise kadınları belirli toplumsal rollere yerleştiren kurumsal bir yapı taşımaktadır (1976, s. 13-14). Bu dönemde korku sinemasındaki anne figürü çoğu zaman bastırılmış öfke, travma ve bedensel aşırılık üzerinden tehditkâr bir varlık olarak temsil edilmiştir. *The Brood*, annenin sistemin dışına itildiği ve ancak yok edilerek kontrol altına alınabildiği bu temsil biçiminin önemli örneklerinden biridir. Film boyunca Nola'nın hem terapist Dr. Raglan tarafından gözetim altında tutulması hem de kızından fiziksel olarak uzak tutulması, kadın bedeninin ve anneliğin erkek otoritesi tarafından denetlenmeye çalışıldığını gösterir. Bununla birlikte kadının öfkesinden doğan yavrularına geleneksel anlamda 'annelik' yapmaması da dikkat çekicidir. Nola'nın çocuklarıyla kurduğu ilişki, bakım ve sevgi yerine öfke ve şiddet üzerinden şekillenmektedir.

2000'ler sonrasında ise kadınların toplumsal görünürlüğüne artması, dijital kültürün yaygınlaşması ve dördüncü dalga feminizmin etkisiyle annelik tartışmaları farklı bir boyuta taşınmıştır. Bu dönemde bakım emeği, görünmeyen ev içi iş yükü,

## THE BROOD (1979) VE NIGHTBITCH (2024) FİMLERİNDE ANNELİĞİN CANAVARLAŞMASI: FEMİNİST FİLM KURAMI BAĞLAMINDA KARŞILAŞTIRMALI BİR ANALİZ

duygusal tükenmişlik ve “mükemmel anne” baskısı daha görünür hale gelmiştir. Sharon Hays’in “yoğun annelik” kavramı, modern anneliğin çocuğa sürekli adanmışlık ve fedakârlık talep eden bir modele dönüştüğünü ortaya koymaktadır (1996, s. 8-12). Bununla birlikte her iki film beyaz, orta sınıf ve heteronormatif Amerikan aile yapısını merkeze almaktadır. Bu nedenle filmlerde temsil edilen annelik deneyimi, evrensel bir kadınlık deneyiminden çok, belirli tarihsel ve kültürel koşullar içerisinde şekillenen bir annelik modeline işaret etmektedir. Özellikle Amerikan kültüründe aile uzun yıllar boyunca toplumsal istikrarın ve başarının temel göstergelerinden biri olarak idealize edilmiştir. Coontz’un belirttiği gibi Amerikan aile ideali çoğu zaman tarihsel bir gerçeklikten çok kültürel olarak üretilmiş bir mit işlevi görmektedir (1992, s. 8-10). Bu bağlamda *The Brood* ve *Nightbitch* filmlerinde temsil edilen annelik deneyimleri, tüm kadınların ortak deneyimini değil, belirli bir kültürel çerçevede inşa edilmiş ideal anne modelinin yarattığı gerilimleri görünür kılmaktadır. Bu nedenle çalışmada tartışılan annelik deneyimi, sınıf, etnisite, göçmenlik durumu ya da farklı aile yapıları gibi değişkenlerden bağımsız evrensel bir kadınlık deneyimi olarak değil, belirli bir kültürel bağlam içerisinde şekillenen bir temsil biçimi olarak değerlendirilmelidir. Anneliğe ilişkin bu kültürel idealler ve beklentiler, korku sinemasındaki anne figürünün temsilini de doğrudan etkilemiştir. Anne figürü, toplumsal olarak idealize edilen sınırlar içerisinde kaldığı sürece kabul edilebilir bir konumda yer alırken, bu sınırların ihlali çoğu zaman korku ve tehdit üretiminin kaynağına dönüşmektedir.

Bu tarihsel dönüşüm, korku sinemasındaki anne temsilini de doğrudan etkilemiştir. *The Brood* ve *Nightbitch*’in üretildikleri dönemler, anneliğe yüklenen toplumsal anlamların değişimini görünür kılan iki farklı kültürel bağlama işaret etmektedir. 1970’lerin sonlarında aile kurumunun dönüşmesi, artan boşanma oranları ve ikinci dalga feminizmin yarattığı toplumsal tartışmalar, anneliğin geleneksel sınırlarının sorgulanmasına yol açmıştır. Bu bağlamda *The Brood*’un yarattığı korku, aile düzenini tehdit eden ve kontrol altına alınması gereken bir anne figürü üzerinden kurulmaktadır. Buna karşılık günümüzde annelik daha çok görünmeyen bakım emeği, duygusal tükenmişlik ve öznelik kaybı tartışmalarıyla ilişkilendirilmektedir. Douglas ve Michaels’ın belirttiği gibi çağdaş kültürde annelik, kadından sürekli yeterlilik ve kendini adama talep eden yoğun bir beklenti sistemi üretmektedir (2004, s. 4-6).

*The Brood*’da anne figürü, baştan itibaren bu ideolojik sınırların dışında konumlanır ve doğrudan tehditkâr bir güç olarak temsil edilir. Nola’nın annelik işlevini doğrudan kurmak yerine, bu işlevi kontrol edilemeyen ve şiddet üreten “aracı varlıklar” üzerinden gerçekleştirmesi, anneliğin bakım veren bir rol olmaktan çıkarak yıkıcı bir güce dönüştüğünü gösterir. Bu durum, annelikten beklenen duygusal denge ve kontrolün ortadan kalktığını ve “iyi anne” normunun işlevsel olarak çöktüğünü ortaya koyar. Anneden öfkesini bastırması ve yalnızca bakım veren bir figür olması beklenirken (Rich, 1976, s. 27), bu beklentinin ihlali onu doğrudan dışlanan bir figüre

## THE BROOD (1979) VE NIGHTBITCH (2024) FİMLERİNDE ANNELİĞİN CANAVARLAŞMASI: FEMİNİST FİLM KURAMI BAĞLAMINDA KARŞILAŞTIRMALI BİR ANALİZ

dönüştürür. Nola, eşinden boşanmış ve kızıyla birlikte yaşayamayan bir kadındır. Bu yönüyle geleneksel aile yapısından kopmuş ve erkek otoritesinden bağımsızlaşmış gibi görünse de film boyunca Dr. Raglan'ın yürüttüğü deneysel terapi süreci içinde bir "denek" olarak konumlandırılır ve sürekli gözetim altında tutulur. Böylece kadın bedeni ve annelik, bu kez bilimsel ve terapötik bir erkek otoritesi tarafından denetlenmeye çalışılır. Nola'nın bastırılmış öfkesinin bedeninde grotesk bir üretime dönüşmesi ise bu denetim mekanizmasının başarısızlığını ortaya koyar. Bu nedenle film, anneliği düzeni bozan ve kontrol altına alınması gereken bir sapma olarak kodlar ve anlatı da bu sapmanın ortadan kaldırılmasıyla sonlanır.

Buna karşılık *Nightbitch*'te annelik, başlangıçta "iyi anne" normuna uygun biçimde kurulsun da süreç içerisinde bu normun sürdürülemezliği görünür hale gelir. Anne, babanın iş için sürekli uzakta olması, baba döndüğünde ise tüm bakım yükünün yine kendisine kalması nedeniyle bunu kaldıramaz. Çocuk sahibi olunca sanatçı kimliğini rafa kaldıran annenin artık tek hayatı çocuğu olmuştur, ancak kimliğini kaybetmiş haldedir. Rich'in anneliğin yarattığı izolasyon ve kimlik kaybına işaret eden yaklaşımı (1976, s. 22), bu süreci anlamlandırmak açısından önemlidir. Bu bağlamda annenin canavarlaşması bir patolojiden ziyade, annelik kurumunun yarattığı baskıya verilen bir tepki olarak ortaya çıkar.



Görsel 1. Anne çocuğuna havlıyor



Görsel 2. Kütüphaneci anneyi destekler şekilde oyunu devam ettiriyor.  
(*Nightbitch*, Marielle Heller, 2024)

Film, anneliğin yarattığı dönüşümün yalnızca bireysel bir deneyim olmadığını, kadınlar arasında paylaşılan ortak bir durum olduğunu da ima eder. Kütüphanede geçen sahnede annenin, "bilimsel bir açıklama" arayışıyla karşılaştığı kütüphaneci kadın karakterin benzer deneyimleri yaşamış olması, anneliğin yarattığı yabancılaşmanın kişisel bir sapmadan ziyade kolektif bir deneyim olarak temsil edildiğini gösterir. Kütüphaneci kadının annenin içinde bulunduğu durumu anlayışla karşılaması hatta çocuğa 'oyun olsun diye' havlaması, ilk bakışta absürt bir görüntü yaratırken, aynı zamanda annelik kurumunun kadınları ortak bir dönüşüm içinde birleştirdiğini görünür kılar (Görsel 1-2). Bu bağlamda dönüşüm, yalnızca korkutucu bir beden değişimi değil, bastırılmış kadın kimliğinin dışavurumu olarak da okunabilir.

İki film arasındaki temel fark, bu çözülmenin nasıl gerçekleştiğinde ortaya çıkar. *The Brood*'da Nola, sistemin dışına itilen ve ortadan kaldırılması gereken bir tehdit olarak temsil edilirken, *Nightbitch*'te dönüşüm doğrudan annelik deneyiminin içinden gelişir. Filmde annenin geceleri kurt köpeğine dönüşmesi, klasik kurt adam

## THE BROOD (1979) VE NIGHTBITCH (2024) FİMLERİNDE ANNELİĞİN CANAVARLAŞMASI: FEMİNİST FİLM KURAMI BAĞLAMINDA KARŞILAŞTIRMALI BİR ANALİZ

anlatılarındaki kontrol kaybı ve bastırılmış dürtülerin açığa çıkması temasını çağrışırsa da burada geleneksel kurt adam mitine özgü dolunay, lanet ya da ısırılma gibi unsurlar yer almaz. Dönüşüm daha çok anneliğin yarattığı baskı, tükenmişlik ve kimlik kaybının bedensel bir dışavurumu olarak temsil edilir. Finalde annenin hem çocuk bakımını sürdürmesi hem de yeniden sanat üretmeye başlaması, “iyi anne” rolünün tek ve sabit bir kimlik olmadığını göstermektedir. Böylece *Nightbitch*, anneliği yalnızca fedakârlık ve bakım üzerinden tanımlayan normatif yapının kırılabileceğini görünür hale getirir. Bununla birlikte film, annenin tamamen özgürleştiği bir son sunmaz. Annenin dönüşümünü kabul eden baba ile yeniden aile olmalarıyla anlatı, çatışmayı aile kurumunun bütünüyle reddedilmesi yerine yeniden müzakere edilmesi üzerinden çözer. Bu yönüyle *Nightbitch*, eleştirel olmakla birlikte uzlaşmacı bir sonla tamamlanmaktadır.

### Filmlerde Kadın Bedeni ve Dönüşüm: Bedensel Sınır İhlali ve *Abject*

Kadın bedeni, korku sinemasında yalnızca görülen bir yüzey değil, aynı zamanda sınırların çözüldüğü ve anlamın belirsizleştiği bir alan olarak karşımıza çıkar. Bu bağlamda *abject* deneyim, bedenin sınırlarının belirsizleştiği anlarda ortaya çıkar ve yalnızca bedensel sıvılarla değil, kişinin kendi bedenini yabancılaşmış ve kontrol edilemez bir şey gibi deneyimlediği durumlarla ilgilidir.

Bu eşik, en yoğun biçimde bedenin sınırlarının ihlal edildiği anlarda görünür hale gelir. Nitekim Elizabeth Grosz’un belirttiği gibi beden, “sabit ve kapalı bir varlık değil, sürekli yeniden yazılan ve sınırları müzakere edilen bir yüzeydir” (1994, s. 60). Bu nedenle kadın bedeni, özellikle akışkanlık ve geçirgenlik üzerinden temsil edildiğinde, kültürel olarak istikrarsız ve tehditkâr bir alan haline gelir.



Görsel 3. Nola'nın keseciklerden oluşan bedeni

THE BROOD (1979) VE NIGHTBITCH (2024) FİLMLERİNDE ANNELİĞİN  
CANAVARLAŞMASI: FEMİNİST FİLM KURAMI BAĞLAMINDA KARŞILAŞTIRMALI  
BİR ANALİZ



Görsel 4. Nola yavrusunu temizler  
(*The Brood*, Cronenberg, 1979)

Bu doğrultuda *The Brood* ve *Nightbitch*, bedenın dönüşümü üzerinden korkunun nasıl üretildiğini farklı biçimlerde gösterir. *The Brood*'da beden, bastırılmış olanın doğrudan dışı vurulduğu bir alan haline gelir. Nola'nın bedeninde oluşan kesecikleri andıran dışsal rahim ve buradan doğan varlıklar, iç ile dış arasındaki sınırın ortadan kalktığını göstermektedir (Görsel 3). Aynı zamanda bu temsil, kadın bedeninin erkek katkısı olmaksızın yaşam üretebilme kapasitesini görünür kılarak ataerkil düzende babaya atfedilen biyolojik ve simgesel işlevi tehdit etmektedir. Bu nedenle dışsal rahim, yalnızca bedensel bir deformasyon değil, aynı zamanda canavarsı dişilin denetlenemeyen üretkenliğinin somutlaşmış bir göstergesi olarak işlev görmektedir. Özellikle doğumdan sonra yavrusunu yalayarak temizlediği sahne, anneliğin kültürel olarak idealize edilen bakım pratiklerini ilkel ve hayvansı bir düzleme taşımaktadır (Görsel 4). İnsan anneliğiyle özdeşleştirilen şefkat ve bakım davranışları burada tanıdık olmaktan çıkarak tekinsiz ve rahatsız edici bir biçimde yeniden üretilmektedir. Ayrıca yavruların (*the brood*) ifadesiz ve mekanik hareketleri, bedenın artık bir kimliği temsil etmekten çok, yalnızca annenin bastırılmış duygularının dışavurumu haline geldiğini düşündürür (Görsel 5). Bu durum, Kristeva'nın tanımladığı *abject* kavramının somut bir örneği olarak okunabilir.



Görsel 5. *The Brood* çocuklar

## THE BROOD (1979) VE NIGHTBITCH (2024) FİLMLERİNDE ANNELİĞİN CANAVARLAŞMASI: FEMİNİST FİLM KURAMI BAĞLAMINDA KARŞILAŞTIRMALI BİR ANALİZ

Nola'nın annesine duyduğu bastırılmış öfke, filmde doğrudan bedensel bir üretime dönüşür. Çocukların partenogenetik biçimde üretilmesi, kadın bedeninin üreme kapasitesinin ataerkil denetimin dışına çıktığı bir noktayı temsil etmektedir. Bu durum, babaya atfedilen biyolojik ve simgesel işlevi ortadan kaldırarak anneliği yalnızca biyolojik bir rol olmaktan çıkarıp toplumsal ve sembolik düzen açısından bir tehdit haline getirir. Creed'e göre canavarı anne figürünün yarattığı temel korkulardan biri, erkeğin katkısı olmaksızın yaşam üretebilen anne bedenidir (1993, s. 46-47). Creed ayrıca bu tür "canavarca doğumların", kadının bir erkeğin aracılığı olmaksızın doğum yapma ve kendi arzularını, özellikle de öfkesini fiziksel olarak ifade etme ihtimaline ilişkin kültürel kaygıları görünür kıldığını belirtmektedir (1993, s. 46). Bu bağlamda Nola'nın doğurganlığı yalnızca yaşam üretmez; aynı zamanda ataerkil soy zincirini ve erkek denetimine dayalı toplumsal düzeni tehdit eden kontrol edilemez bir güç olarak temsil edilir. Bu nedenle filmde korku, yalnızca bedenin grotesk görünümünden değil, kadın bedeninin erkek otoritesinden bağımsız biçimde üretken hale gelmesinden de kaynaklanmaktadır.



Görsel 6. Annenin bedeninde çıkan tüyler

Görsel 7. Annenin bedeninden çıkan kuyruk



Görsel 8. Annenin gövdesinde çıkan çoklu meme uçları



Görsel 9. Anne dört ayak üzerinde koşar

Görsel 10. Anne kurt köpeğine dönüşür  
(*Nightbitch*, Marielle Heller, 2024)

## THE BROOD (1979) VE NIGHTBITCH (2024) FİLMLERİNDE ANNELİĞİN CANAVARLAŞMASI: FEMİNİST FİLM KURAMI BAĞLAMINDA KARŞILAŞTIRMALI BİR ANALİZ

*Nightbitch*'te bedensel dönüşüm farklı bir şekilde ilerler. Burada beden parçalanmaz, bunun yerine insan ile hayvan arasındaki ayırım giderek belirsizleşir. Annenin aynada dişlerini, derisini ve bedenindeki değişimleri incelemesi, kendi bedenine yabancılaştığı bir kırılma anı yaratır. Bedende çıkan tüyler, kuyruğu andıran oluşumlar ve diğer fiziksel değişimler, bu dönüşümü görünür hale getirir ve insan ile hayvansı formun iç içe geçtiğini hissettirir (Görsel 6-7). Aynı şekilde annenin çiğ et yemeye başlaması ve zaman zaman dört ayak üzerinde hareket etmesi, bedenin kültürel olarak belirlenmiş sınırlarının çözülerek daha ilkel ve içgüdüsel bir hale geldiğini göstermektedir (Görsel 8-9-10). Bununla birlikte oğlunu köpek yatağında yatırması ve yemeklerini mama kaplarında vermesi, yalnızca annenin değil, anne-çocuk ilişkisinin de hayvansı bir düzlemde yeniden kurulmasına işaret etmektedir. Böylece film, insan ile hayvan arasındaki sınırları bulanıklaştırırken, anneliğe ilişkin kültürel normların da sorgulanmasına olanak tanımaktadır. Bu dönüşüm, bedenin sınırlarını istikrarsızlaştırarak Kristeva'nın tanımladığı *abject* deneyimi görünür hale getirmektedir.

Sonuç olarak kadın bedeni, her iki anlatıda da yalnızca biyolojik bir varlık değil, sınırların ihlal edildiği ve kimliğin çözülmeye başladığı bir alan olarak temsil edilmektedir. Annelik ise bu süreci yoğunlaştıran bir eşik işlevi görmektedir. Çocuk figürleri de bu dönüşümün farklı biçimlerde dışavurulmasına aracılık etmektedir. *The Brood*'da çocuk annenin öfkesinin uzantısı olarak temsil edilirken, *Nightbitch*'te anne-çocuk bağı dönüşüme rağmen korunmaktadır.

### Filmlerde Korkunun Üretimi: İçsel Çatışma ve Toplumsal Baskı

Korku sinemasında anne figürünün canavarlaşması, yalnızca bireysel bir sapma olarak değil, içsel süreçler ile toplumsal baskıların kesişiminde ortaya çıkan bir durum olarak düşünülebilir. Bu bağlamda korku hem bastırılan duyguların geri dönüşünden hem de anneliğe yüklenen beklentilerin yarattığı baskıdan beslenir. Freud'a göre kabul edilemez dürtüler bastırılrsa bile ortadan kaybolmaz, farklı biçimlerde geri dönerek kendini gösterir (Freud, 1915, s. 147). Bu geri dönüş, tanıdık olanın yabancılaşmasıyla ortaya çıkan tekinsizlik duygusunu da beraberinde getirir (Freud, 1919, s. 17). Özellikle ev ve anne gibi güven, bakım ve aidiyetle ilişkilendirilen kavramların korkunun kaynağına dönüşmesi, tekinsizlik duygusunu daha da yoğunlaştırır, çünkü korku artık tamamen yabancı olan bir tehditten değil, en tanıdık ve güvenli kabul edilen alanın bozulmasından doğar.

*The Brood*'da bu durum, Nola'nın bastırıldığı öfkenin doğrudan beden üzerinden görünür hale gelmesiyle ortaya çıkar. Bedeninde oluşan yapı ve buradan doğan çocuklar, bu öfkenin artık yalnızca içsel bir duygu olmadığını, dış dünyaya taşarak etkili bir güce dönüştüğünü gösterir. Çocukların saldırıları, Nola'nın bastırılmış öfkesinin fiziksel bir uzantısı olarak işlev görmek ve annenin duygusal durumunu doğrudan dışsallaştırmaktadır. Böylece filmde beden, yalnızca duyguların taşıyıcısı

**THE BROOD (1979) VE NIGHTBITCH (2024) FİLMLERİNDE ANNELİĞİN  
CANAVARLAŞMASI: FEMİNİST FİLM KURAMI BAĞLAMINDA KARŞILAŞTIRMALI  
BİR ANALİZ**

değil, aynı zamanda onların üretildiği ve şiddete dönüştüğü bir alan haline gelir. *Nightbitch*'te ise bastırılan şey annenin kendi kimliği, arzuları ve bireyselliğidir ve bu baskı hayvansı bir dönüşüm olarak geri döner. Bu noktada Melanie Klein'ın sevgi ve saldırganlığın aynı nesneye yöneltilebileceğine ilişkin yaklaşımı açıklayıcıdır. Klein'a göre birey, sevdiği nesneye karşı aynı zamanda öfke ve saldırganlık duyguları da geliştirebilir; ruhsal çatışma bu karşıt duyguların bir arada var olmasından kaynaklanır (1975, s. 289-304). *Nightbitch*'te anne, çocuğunu sevmesine rağmen anneliğin yarattığı tükenmişlik, yalnızlık ve kimlik kaybı nedeniyle zaman zaman saldırgan ve hayvansı dürtüler geliştirmektedir. Mama kabından yemek yemesi, besinleri aşırı duyarlılıkla koklaması ve geceleri daha belirgin hale gelen dönüşüm sahneleri, bastırılmış arzuların ve ilkel dürtülerin dışavurumları olarak okunabilir, ancak *The Brood*'dan farklı olarak bu dürtüler doğrudan yıkıcı bir şiddete dönüşmez, film boyunca anne ile çocuk arasındaki duygusal bağ korunmaya devam eder.

Mahler'in ayrışma-bireyleşme kuramı, bireyin anneyle kurduğu sembiyotik birlikten ayrılarak bağımsız bir benlik geliştirdiğini ileri sürer (Mahler, Pine & Bergman, 1975, s. 3-4). Bu sürecin bozulması durumunda anne ile çocuk arasındaki sınırlar belirsizleşir ve kimlik çözülmesi ortaya çıkar. Bu durum *The Brood*'da açık biçimde görülür. Çocukların annenin bedeninden doğrudan türemesi ve onun öfkesiyle hareket etmesi, bu sınırın ortadan kalktığını gösterir, nihayetinde çocuklar ayrı bireyler değil, annenin uzantısıdır. *Nightbitch*'te ise anne ile çocuğun birlikte uluması ve eşzamanlı hareket etmesi, iki ayrı öznenin bir bütün gibi işlemesine işaret eder.

Bu psikanalitik süreçler, toplumsal bağlamdan bağımsız değildir ve özellikle *Nightbitch*'te bu baskı ev içi alan üzerinden görünür hale gelir. Filmde annenin yaşadığı dönüşüm, bu normatif baskının doğrudan bir sonucu olarak ortaya çıkar. Annenin gündüzleri "iyi anne" rolünü sürdürmeye çalışırken geceleri hayvansı davranışlara yönelmesi, toplumsal beklenti ile bastırılmış arzular arasındaki çatışmayı görünür kılar. *The Brood*'da ise anne figürü, psikoplazmik terapi süreci içerisinde kontrol altına alınması gereken bir beden olarak temsil edilir. Psikoplazmik terapi sahneleri, duyguların bedensel olarak dışavurulmasını görünür kılarak korkunun beden üzerinden üretilmesine katkıda bulunmaktadır. Korku, yalnızca bireyin iç dünyasından değil, birey ile toplumsal baskılar arasındaki gerilimden doğar. *The Brood*'ta annelik bastırılmış öfkenin dışa vurumunu gösterirken, *Nightbitch* anneliğe yüklenen beklentilerin yarattığı baskıyı görünür kılar.

*The Brood* ve *Nightbitch* filmlerinde korku yalnızca anlatı düzeyinde değil, aynı zamanda mizansen, kamera kullanımı, ışık, ses ve mekân aracılığıyla da üretilmektedir. Barbara Creed'in belirttiği gibi korku sinemasında canavarsı dişil figürü çoğu zaman yalnızca karakter üzerinden değil, karakteri çevreleyen görsel ve işitsel düzen aracılığıyla da inşa edilmektedir (1993, s. 18-27). Bu doğrultuda *The Brood*'da canavarsı annelik, izole ve klinik mekânlar içerisinde görünür hale gelir. Dr.

## THE BROOD (1979) VE NIGHTBITCH (2024) FİMLERİNDE ANNELİĞİN CANAVARLAŞMASI: FEMİNİST FİLM KURAMI BAĞLAMINDA KARŞILAŞTIRMALI BİR ANALİZ

Raglan'ın terapi merkezi, geleneksel aile yaşamından ayrılmış kapalı ve denetim altındaki bir alan olarak kurgulanmıştır.

Nola'nın burada gözetim altında tutulması, terapi merkezini bastırılmış duyguların bedensel olarak dışa vurulduğu tekinsiz bir laboratuvara dönüştürmektedir. Özellikle Nola'nın dışsal rahminden çocuklarını doğurduğu sahnelerde kullanılan yakın plan çekimler, beden sınırlarını görünür kılarak grotesk etkiyi yoğunlaştırmakta ve *abjecti* daha da görünür hale getirmektedir. Soğuk ışık kullanımı ve steril atmosfer, doğumu yaşamın başlangıcından çok bedensel bir sapma ve tehdit olarak kodlamaktadır. Buna ek olarak *The Brood* çocuklarının neredeyse hiç konuşmaması ve saldırı anlarında duyulan rahatsız edici sesler, anne bedeninden doğan bu varlıkları insani olandan uzaklaştırarak canavarsı bir uzantıya dönüştürmektedir. Buna karşın Nola'nın biyolojik kızı Candice çoğunlukla sessiz, kırılabilir ve korunmaya muhtaç bir çocuk olarak temsil edilir. Böylece film, annenin sevgi nesnesi olan çocuk ile öfkesinin uzantısı olarak ürettiği çocuklar arasında keskin bir karşıtlık kurarak anneliğin parçalanmış yapısını görünür hale getirmektedir.

*Nightbitch*'te ise canavarsı dişil figürü farklı bir mekânsal ve biçimsel yapı içerisinde kurulmaktadır. Filmde korku, klinikler ya da izole alanlar yerine mutfak, oturma odası, çocuk parkı, market ve kütüphane gibi gündelik bakım emeğinin gerçekleştiği mekânlarda ortaya çıkmaktadır. Bu durum, çağdaş maternal korkunun gündelik yaşamın içinden üretildiğini göstermektedir. Annenin bedenindeki değişimleri ayna karşısında fark ettiği sahnelerde kullanılan yakın plan çekimler, bedenin yabancılaşmasını görünür hale getirirken; hırlama, nefes alma ve uluma sesleri insan ile hayvan arasındaki sınırın çözülmeye başladığını hissettirmektedir. Film genel olarak doğal ışık kullanımını tercih etse de dönüşüm anlarında gölgelerin belirginleşmesi ve bedenin parçalı biçimde kadraja alınması, gündelik olanın içindeki tekinsizliği ortaya çıkarmaktadır. Ayrıca korku, komedi ve fantastik unsurların birlikte kullanılması, *The Brood*'un karanlık ve tehditkâr atmosferinden farklı olarak daha esnek ve ironik bir anlatı kurmaktadır. Böylece her iki filmde de canavarsı dişil figürü yalnızca anlatı düzeyinde değil, görsel ve işitsel stratejiler aracılığıyla da inşa edilmektedir.

### Filmlerin Dönemsel Karşılığı ve Kültürel Etkileri

Filmlerin üretildikleri dönemlerdeki eleştirel karşılığı biçimleri ve kültürel etkileri de annelik temsilindeki bu dönüşümü görünür kılmaktadır. *The Brood*, gösterime girdiği dönemde yoğun biçimde tartışılmış ve çoğu eleştirmen tarafından rahatsız edici bulunmuştur. Amerikalı film eleştirmeni Roger Ebert, filmi "ucuz ve iğrenç bir sömürü filmi" olarak nitelendirmiştir (1979). Bununla birlikte film, ilerleyen yıllarda beden korkusu türünün öncü örneklerinden ve Cronenberg'in en kişisel yapıtlarından biri olarak yeniden değerlendirilmiştir (Botting, 2014). Bu durum, filmin yalnızca grotesk görüntüler nedeniyle değil, kadın öfkesi, annelik ve üreme süreçlerini korkunun merkezine yerleştirilmesi nedeniyle dönemin kültürel

## THE BROOD (1979) VE NIGHTBITCH (2024) FİMLERİNDE ANNELİĞİN CANAVARLAŞMASI: FEMİNİST FİLM KURAMI BAĞLAMINDA KARŞILAŞTIRMALI BİR ANALİZ

hassasiyetlerine dokunduğunu göstermektedir. Robin Wood ise filmi, kadının üreme gücünü ve öfkesini rasyonel olmayan ve tehditkâr bir güç olarak temsil ettiği gerekçesiyle eleştirmiştir (1986, s. 83-85). Film aynı zamanda 1970'lerin sonlarında nükleer aile idealinin sorgulanması, artan boşanma oranları ve alternatif terapi pratiklerine yönelik toplumsal kaygıları da yansıtmaktadır (Botting, 2014).

*Nightbitch* ise farklı bir kültürel bağlam içerisinde karşılık bulmuştur. Film, gösterime girdiği dönemde çoğu eleştirmen tarafından annelik deneyimi, bakım emeği ve kadın kimliğinin aşınması üzerine bir alegori olarak değerlendirilmiştir. *The Guardian* yazarı ve film eleştirmeni Peter Bradshaw, Amy Adams'ın performansını överken filmin Rachel Yoder'ın romanındaki daha radikal beden korkusu unsurlarını yumuşattığını ileri sürmüştür (2024). *The Guardian*'da yayımlanan bir değerlendirmede filmin asıl korkusunun annenin hayvansı dönüşümünden çok, çocuk bakımının ve ev içi emeğin kadın üzerinde yarattığı eşitsiz yük olduğu vurgulanmıştır (The Guardian, 2024). Özellikle dijital platformlarda geniş bir izleyici kitlesine ulaşan film, anneliğin kutsallaştırılmış ve idealize edilmiş temsillerini sorgulaması nedeniyle dikkat çekmiştir. Ancak bazı eleştirmenler, filmin sonunda ataerkil yapıyla radikal bir hesaplaşma yerine daha uzlaşmacı bir çözüm sunmasını da eleştirmiştir (Bradshaw, 2024). Bu durum, *The Brood* ile *Nightbitch* arasındaki kırk beş yıllık süreçte anneliğin korku sinemasında temsil edilme biçiminin değiştiğini, ancak anneliğe ilişkin kültürel gerilimlerin farklı biçimlerde varlığını sürdürdüğünü göstermektedir.

### SONUÇ

Bu çalışma, korku sinemasında anneliğin tarihsel, toplumsal ve ideolojik bağlamlar içerisinde kurulan bir temsil biçimi olduğunu göstermektedir. Bu doğrultuda annelik, doğal ve değişmez bir kimlikten ziyade, kültürel olarak inşa edilen ve sürekli yeniden üretilen bir yapı olarak değerlendirilmelidir.

*The Brood* ve *Nightbitch* filmlerinin karşılaştırmalı analizi, korku sinemasında annelik temsiline zaman içerisinde önemli ölçüde dönüştüğünü ortaya koymaktadır. *The Brood*'da anne figürü, toplumsal düzenin dışında konumlandırılan ve ortadan kaldırılması gereken bir tehdit olarak temsil edilirken, *Nightbitch*'te korku doğrudan domestik alanın içinden üretilmektedir. Özellikle ev içi bakım emeği, bireysel parçalanma, yalnızlaşma ve psikolojik yıpranma, çağdaş annelik deneyiminin temel gerilim alanları olarak öne çıkmaktadır. Bu nedenle çağdaş örnekte korku, dışarıdan gelen bir canavardan çok, öznenin kendi bedeni, arzuları ve annelik rolüyle kurduğu çatışmalı ilişkiden doğmaktadır. Böylece annelik, yalnızca temsil edilen bir rol değil, aynı zamanda korkunun ve bireysel kırılmanın üretildiği bir alan haline gelmektedir.

Çalışma ayrıca kadın bedeninin korku sinemasındaki merkezi konumunu görünür kılmaktadır. Her iki filmde de beden, kontrolün zayıfladığı, sınırların belirsizleştiği ve toplumsal olarak bastırılan unsurların açığa çıktığı bir alan olarak temsil edilmektedir. Annelik ise bu süreci yoğunlaştıran bir eşik işlevi görerek

## THE BROOD (1979) VE NIGHTBITCH (2024) FİLMLERİNDE ANNELİĞİN CANAVARLAŞMASI: FEMİNİST FİLM KURAMI BAĞLAMINDA KARŞILAŞTIRMALI BİR ANALİZ

bedenin hem üretken hem de tehditkâr biçimde konumlandırıldığı bir yapı yaratmaktadır. Feminist film kuramı ve canavarsı dişil yaklaşımı açısından değerlendirildiğinde, *The Brood* anneliği bastırılmış öfke ve bedensel aşırılık üzerinden korku üreten yıkıcı bir figür olarak temsil etmektedir. *Nightbitch* ise anneliği tekrar eden bakım pratiğinin baskılar, özne konumunun aşınması ve bakım emeğinin yarattığı yük üzerinden daha içsel ve karmaşık bir dönüşüm alanı olarak ele almaktadır.

İki film arasındaki kırk beş yıllık süreç kadın temsilindeki tarihsel dönüşümü de görünür kılmaktadır. 1970'lerin ikinci dalga feminizm atmosferinde üretilen *The Brood*, kadın bedenini ve anneliği toplumsal düzen açısından tehdit oluşturan, denetlenmesi gereken bir alan olarak temsil etmektedir. Filmde kadın öfkesi doğrudan bedensel aşırılık ve norm dışı üretim üzerinden korku nesnesine dönüştürülmektedir. Buna karşılık *Nightbitch*, dördüncü dalga feminizmin etkisiyle anneliği yalnızca biyolojik bir rol değil, aynı zamanda bakım emeği, bireyselliğin aşınması ve kadınlık deneyimine yönelik toplumsal baskılar çerçevesinde ele almaktadır. Bu durum, çağdaş korku sinemasındaki türsel dönüşümle de ilişkilidir. Güncel korku anlatıları artık yalnızca korku öğeleriyle sınırlı kalmamakta; komedi, fantastik ve bilimkurgu gibi farklı türlerle iç içe geçen daha postmodern bir yapı içerisinde ilerlemektedir. *Nightbitch*'te annenin kendi annesini sık sık hatırlaması ve annelik deneyimini kuşaklar arası bir döngü içinde düşünmesi de bu çok katmanlı yapıyı güçlendirmektedir. Böylece film, korkuyu yalnızca bedensel dönüşüm üzerinden değil, hafıza, nostalji ve kadın deneyiminin sürekliliği üzerinden de kurmaktadır. Ancak bu dönüşüme rağmen kadın bedeni ve annelik hâlâ sınır ihlali ve kontrol kaybı üzerinden temsil edilmekte, canavarsı dişil figürü ise tamamen özgürleşmiş bir özneye dönüşmekten ziyade farklı ideolojik biçimlerde yeniden üretilmektedir.

Sonuç olarak anneliğin canavarlaşması, bireysel bir anormallikten çok, kadınlara yüklenen çelişkili ve sürdürülemez beklentilerin bir sonucu olarak değerlendirilmelidir. Bu bağlamda korku sineması, anneliği yalnızca korkutucu bir temsil olarak değil, aynı zamanda kadın bedeni, annelik ve toplumsal normlar arasındaki gerilimleri görünür kılan eleştirel bir alan olarak yeniden düşünmeye imkân tanımaktadır.

### KAYNAKÇA

Bakhtin, M. M. (1984). *Rabelais and his world*. (Çev: H. Iswolsky). Bloomington, Indiana: Indiana University Press.

Bernardi, V., & Jacob, F. (Eds.). (2019). *All around monstrous: Monster media in their historical contexts*. Vernon Press.

Bowlby, J. (1973). *Attachment and loss: Vol. 2. Separation: Anxiety and anger*. Basic Books.

**THE BROOD (1979) VE NIGHTBITCH (2024) FİMLERİNDE ANNELİĞİN  
CANAVARLAŞMASI: FEMİNİST FİLM KURAMI BAĞLAMINDA KARŞILAŞTIRMALI  
BİR ANALİZ**

- Chodorow, N. (1978). *The reproduction of mothering: Psychoanalysis and the sociology of gender*. Berkeley: University of California Press.
- Cohen, J. J. (Ed.). (1996). *Monster theory: Reading culture*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Coontz, S. (1992). *The way we never were: American families and the nostalgia trap*. Basic Books.
- Creed, B. (1993). *The monstrous-feminine: Film, feminism, psychoanalysis*. Londra ve New York: Routledge.
- Creswell, J. W. (2014). *Research design: Qualitative, quantitative, and mixed methods approaches* (4. baskı). Los Angeles: SAGE.
- De Lauretis, T. (1984). *Alice doesn't: Feminism, semiotics, cinema*. Bloomington: Indiana University Press.
- Douglas, S. J., & Michaels, M. W. (2004). *The mommy myth: The idealization of motherhood and how it has undermined all women*. Free Press.
- Federici, S. (2004). *Caliban and the witch: Women, the body and primitive accumulation*. Brooklyn: Autonomedia.
- Foucault, M. (2003). *Cinselliğin tarihi*. (Çev: H. U. Tanrıöver). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Grosz, E. (1994). *Volatile bodies: Toward a corporeal feminism*. Bloomington: Indiana University Press
- Hays, S. (1996). *The cultural contradictions of motherhood*. New York: Basic Books.
- Kaplan, E. A. (1992). *Motherhood and representation: The mother in popular culture and melodrama*. Londra ve New York: Routledge.
- Kearney, R. (2012). *Yabancılar, tanrılar ve canavarlar: Ötekiliği yorumlamak* (B. Özkul, Çev.). Metis Yayınları.
- Klein, M. (1932). *The psycho-analysis of children*. Hogarth Press.
- (1975). *The writings of Melanie Klein: Vol. 2. The psychoanalysis of children*. Hogarth Press.
- (1987). *The selected Melanie Klein* (J. Mitchell, Ed.). Free Press.
- Kristeva, J. (1982). *Powers of horror: An essay on abjection*. (Çev: L. S. Roudiez). New York: Columbia University Press.
- Lowenstein, A. (2022). *Horror film and otherness*. Columbia University Press.
- Mahler, M. S., Pine, F. ve Bergman, A. (1975). *The psychological birth of the human infant: Symbiosis and individuation*. Londra: Hutchinson.
- Patton, M. Q. (2002). *Qualitative research and evaluation methods* (3. baskı). Thousand Oaks: Sage.
- Rich, A. (1976). *Of woman born: Motherhood as experience and institution*. Toronto: Norton & Company.
- Winnicott, D. W. (1965). *The maturational processes and the facilitating environment*. Londra: Tavistock.

# THE BROOD (1979) VE NIGHTBITCH (2024) FİLMLERİNDE ANNELİĞİN CANAVARLAŞMASI: FEMİNİST FİLM KURAMI BAĞLAMINDA KARŞILAŞTIRMALI BİR ANALİZ

Wood, R. (1979). *An introduction to the American horror film*. Toronto: Festival of Festivals.  
(1986). *Hollywood from Vietnam to Reagan*. Columbia University Press.

## Makaleler

Braun, V. ve Clarke, V. (2006). Using thematic analysis in psychology. *Qualitative Research in Psychology*, 3(2), 77-101.

Mulvey, L. (1975). Visual pleasure and narrative cinema. *Screen*, 16(3), 6-18.

Williams, L. (1991). Film bodies: Gender, genre, and excess. *Film Quarterly*, 44(4), 2-13.

## Kitap Bölümü

Freud, S. (1915). Repression. J. Strachey (Ed. ve Çev.), *The standard edition of the complete psychological works of Sigmund Freud* içinde (Cilt 14, s. 143-158). Londra: Hogarth Press.

Freud, S. (1919). The uncanny. J. Strachey (Ed. ve Çev.), *The standard edition of the complete psychological works of Sigmund Freud* içinde (Cilt 17, s. 217-252). Londra: Hogarth Press.

## İnternet Kaynakları

Botting, J. (2014, November 21). Why I love... The Brood. British Film Institute (BFI).  
<https://www.bfi.org.uk/features/why-i-love-brood>

Bradshaw, P. (2024, December 6). Nightbitch review – Amy Adams doggy fantasy-satire stays fatally muzzled. *The Guardian*.  
<https://www.theguardian.com/film/2024/dec/06/nightbitch-review-doggy-fantasy-satire-amy-adams>

Ebert, R. (1979, Nisan 30). The Brood. *RogerEbert.com*.  
<https://www.rogerebert.com/reviews/the-brood-1979>

The Guardian. (2024, December 18). Can't-do attitude: Why the real horror of Nightbitch is weaponised incompetence. *The Guardian*.  
<https://www.theguardian.com/film/2024/dec/18/cant-do-attitude-why-the-real-horror-of-nightbitch-is-weaponised-incompetence>

## GÖRSEL KAYNAKÇA

Cronenberg, D. (Yönetmen). (1979). *The Brood*. [Film]. Kanada: New World Pictures.

Heller, M. (Yönetmen). (2024). *Nightbitch*. [Film]. ABD: Searchlight Pictures.