

BİLİMİN IŞIĞINDA RESİM SANATI ÜZERİNE SÖYLEMLER 1

Editörler:

Prof. Dr. Fahrettin GEÇEN

Doç. Dr. İlyas SEVİNDİK

ARTİKEL AKADEMİ: 449

Bilimin Işığında Resim Sanatı Üzerine Söylemler 1

Editörler:

Prof. Dr. Fahrettin GEÇEN

Orcid No: 0000-0002-0787-7505

Doç. Dr. İlyas SEVİNDİK

Orcid No:0000-0001-9616-818X

Genel Koordinatör: Öğr. Gör. Ümit PARSIL

Ön Kapak Resmi: Prof. Dr. Fahrettin GEÇEN

Arka Kapak Resmi: Prof. Dr. Melihat TÜZÜN (*Yağmurdan Sonra_80x60cm_TUA_2025_Sanatçı Kadın Akademisyenler Sergisi 2025*)

ISBN 978-625-5674-89-0

Birinci Basım: Temmuz - 2026

Kapak uygulama: Öğr. Gör. Ümit PARSIL

Ofset Hazırlık: Artikel Akademi

Baskı ve Cilt: Uzunist Dijital Matbaa Anonim Şirketi

Akçaburgaz Mah.1584.Sk.No:21 / Esenyurt - İSTANBUL

Matbaa Sertifika No: 68922

Artikel Akademi bir Karadeniz Kitap Ltd. Şti. markasıdır.

©Karadeniz Kitap - 2026

Akademik etik kurallara bağlı kalınarak yapılacak olan alıntılar ve tanıtım maksadıyla yapılacak olan kısa alıntılar dışında, yazılı izni alınmadan, tümünün veya bir kısmının elektronik, mekanik ya da fotokopi yoluyla, basımı, yayımı, kopyalanması, çoğaltımı veya dağıtımı yapılamaz.

KARADENİZ KİTAP LTD. ŞTİ.

Koşuyolu Mah. Mehmet Akfan Sok. No:67/3 Kadıköy-İstanbul

Tel: 0530 076 94 90

Yayıncı Sertifika No: 19708

mail: info@artikelakademi.com

www.artikelakademi.com

BİLİMİN IŞIĞINDA RESİM SANATI ÜZERİNE SÖYLEMLER 1

Editörler:

Prof. Dr. Fahrettin GEÇEN

Doç. Dr. İlyas SEVİNDİK

*Katkılarından dolayı **Öğr. Gör. Ümit PARSIL** 'a teşekkür ederiz.*

İÇİNDEKİLER

Önsöz.....	7
Bölüm 1	
CECİLY BROWN’UN RESİMLERİNDE KAYBOLAN SINIRLAR ...	9
Abdurrahman EREN – Özge ÖZTAŞ	
Bölüm 2	
GÖRSEL ALDATMA VE STRATEJİK ESTETİK: SANATIN SAVAŞ ALANINDAKİ DÖNÜŞTÜRÜCÜ GÜCÜ VE ANLAMI ÜZERİNE İNCELEME.....	29
Zeynep GÖNÜLAY ÇALIMLI	
Bölüm 3	
BATI RESİM SANATINDA COĞRAFİ YAPININ VE MANZARA RESMİNİN ETKİLERİ	55
Fahrettin GEÇEN - Mehmet BATTAL	
Bölüm 4	
SANATSAL ÜRETİM SÜRECİNDE ESKİZ DEFTERLERİNİN ROLÜ: TARİHSEL, KURAMSAL VE PEDAGOJİK BİR İNCELEME.....	67
Nilgün ŞENER	
Bölüm 5	
ATIK NESNENİN İLERİ DÖNÜŞÜMÜNDE PATRİK PROŠKO VE DENİZ SAĞDIÇ’IN SANAT PRATİKLERİ ...	77
Emre ŞEN	
Bölüm 6	
KOKU’NUN ESTETİK DUYUMUNA DAİR İKİ YAKLAŞIM.....	109
Necmi KARKIN	
Bölüm 7	
TÜRK RESİM SANATINDA RESİM VE FİĞÜR ANLAYIŞININ DÖNÜŞÜMÜ	121
Ayşegül ZABUN	
Bölüm 8	
ALİ DÜZGÜN’ÜN RESİMLERİNDE KADIN İMGESİNİN İNCELENMESİ.....	141
Çağatay ATLI	

ÖNSÖZ

Sanat, insanlığın duygu, düşünce ve deneyimlerini görünür kılan en önemli ifade biçimlerinden biridir. Özellikle resim sanatı, tarih boyunca toplumsal değişimlerin, kültürel etkileşimlerin ve bireysel arayışların bir yansıması olarak sürekli dönüşüm göstermiştir. Geleneksel anlatım biçimlerinden çağdaş deneysel yaklaşımlara uzanan bu süreç, resim sanatını yalnızca estetik bir üretim alanı olmaktan çıkararak disiplinlerarası bir araştırma ve düşünce zemini hâline getirmiştir.

Bilimin Işığında Resim Sanatı Üzerine Söylemler 1 başlıklı bu eser, resim sanatına ilişkin güncel tartışmaları farklı perspektiflerden ele alan özgün akademik çalışmaları bir araya getirmektedir. Kitapta yer alan bölümler; çağdaş sanatın önemli temsilcilerinden Cecily Brown'un resimlerinde sınırların belirsizleşmesini, sanatın savaş ve stratejik estetik bağlamındaki dönüştürücü rolünü, Batı resim sanatında coğrafi yapının ve manzara anlayışının etkilerini, sanatsal üretim sürecinde eskiz defterlerinin tarihsel ve pedagojik önemini, atık nesnelerin ileri dönüşüm ekseninde yeniden değerlendirilmesini, koku estetiğine ilişkin kuramsal yaklaşımları, Türk resim sanatında figür anlayışının dönüşümünü ve Ali Düzgün'ün eserlerindeki kadın imgesini kapsamlı biçimde incelemektedir.

Bu yönüyle eser, yalnızca resim sanatının tarihsel ve kuramsal boyutlarını ele almakla kalmamakta; aynı zamanda günümüz sanat pratiklerine ilişkin yeni düşünme alanları da açmaktadır. Farklı akademisyenlerin ve araştırmacıların katkılarıyla hazırlanan bu çalışma, sanat araştırmalarında çok yönlü bakış açılarının önemini ortaya koyarken, disiplinlerarası yaklaşımların sanat çalışmalarına sağladığı katkıyı da gözler önüne sermektedir.

Bu kitabın; sanat tarihçilerine, akademisyenlere, araştırmacılara, lisansüstü öğrencilere ve resim sanatına ilgi duyan tüm okurlara kaynaklık etmesi ve yeni bilimsel çalışmalara ilham vermesi en büyük temennimizdir.

Eserin hazırlanmasında emek veren tüm bölüm yazarlarına, bilgi ve birikimlerini paylaşarak bu çalışmanın ortaya çıkmasına katkı sunan değerli araştırmacılara teşekkür eder; kitabın sanat alanındaki akademik literatüre faydalı katkılar sağlamasını dileriz.

Editörler:

Prof. Dr. Fahrettin GEÇEN

Doç. Dr. İlyas SEVİNDİK

1. BÖLÜM

CECILY BROWN’UN RESİMLERİNDE KAYBOLAN SINIRLAR

Dr. Öğr. Üyesi Abdurrahman EREN
*Hatay Mustafa Kemal Üniversitesi,
Eğitim Fakültesi, Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü*
aeren@mku.edu.tr
[https://orcid.org/0000 0003 3640 7956](https://orcid.org/0000-0003-3640-7956)

Öğretmen/Yüksek Lisans Öğrencisi, Özge ÖZTAŞ
*Hatay Mustafa Kemal Üniversitesi,
Sosyal Bilimler Enstitüsü Güzel Sanatlar Anabilim Dalı,*
ozgeoztas2000@gmail.com
[https://orcid.org/0009 0008 3978 4742](https://orcid.org/0009-0008-3978-4742)

Giriş

Cecily Brown, çağdaş resim sanatında figüratif anlatım ile soyut dışavurumcu etki arasında kurduğu gerilimli görsel dil sayesinde öne çıkan sanatçılardan biridir. 1990’lardan itibaren özellikle Londra ve New York sanat çevrelerinde dikkat çeken Brown, resim yüzeyini yalnızca temsil alanı olarak değil; aynı zamanda bakışın, arzunun, belleğin ve çözülmenin sahnesi olarak ele almıştır. Sanatçının yapıtlarında ilk bakışta seçilemeyen beden parçaları, eriyen figürler, çoğalan lekeler ve titreşen renk katmanları, izleyiciyi sabit bir anlamdan uzaklaştırarak sürekli değişen bir görsel deneyime davet eder. Bu nedenle Brown’un resimleri, figür ile zemin, temsil ile soyutlama, düzen ile kaos ve görünür ile gizli arasındaki sınırların askıya alındığı alanlar olarak okunabilir (<https://www.theguardian.com>, 2026). Brown’un eserlerinde figür, mekân, beden ve hareket sürekli çözülmekte; izleyici, belirgin bir temsil ile soyut boya lekesi arasında

gidip gelen belirsiz bir görsel deneyime davet edilmektedir. Sanatçının resimleri tam da bu nedenle “kaybolan sınırlar” kavramı üzerinden okunabilecek güçlü bir görsel dile sahiptir.

Brown'un sanatsal pratiğinde “kaybolan sınırlar” meselesi yalnızca biçimsel bir problem değildir; aynı zamanda çağdaş öznenin parçalanmış algısına, cinsiyet politikalarına ve sanat tarihine eleştirel bir müdahaledir. Sanatçı, özellikle cinsellik, şiddet ve bedensellik temalarının boya maddesi içinde çözülerek yeniden kurulması, Brown'un resimlerinde figürün hem var olup hem de yok oluşuna işaret eder. Böylece izleyici, net biçimde tanımlanmış imgeler yerine, sürekli oluş halindeki formlarla karşılaşır (<https://www.sothebys.com>, 2026). Brown'un resimlerinde sınırların nasıl silindiği; figür-soyutlama ilişkisi, bedenin parçalanması, mekânsal belirsizlik, cinsiyet temsilleri ve sanat tarihi göndermeleri üzerinden incelenecektir. Brown'un eserleri, günümüz resminde anlamın tekil değil çoğul, sabit değil akışkan olduğunu gösteren güçlü örnekler sunmaktadır. Bu bakımdan onun üretimi, çağdaş resimde sınır kavramını yeniden düşünmek için verimli bir teorik ve estetik zemin oluşturmaktadır. (<https://www.artcritic.com>, 2026). Sanatçının özellikle yoğun fırça darbeleri, katmanlı boya kullanımı ve parçalı kompozisyon anlayışı, figür ile zemin arasındaki ayrımı bilinçli biçimde silikleştirmektedir. Bu yaklaşım, yalnızca biçimsel bir tercih değil; aynı zamanda görme deneyiminin kararsızlığına ilişkin kavramsal bir sorgulamadır. Nitekim Brown, resimlerinde izleyicinin “görme” ve “ayırt etme” süreçlerini sürekli ertelerken, temsilin güvenilirliğini de problematik hâle getirir.

Sanatçının eserlerinde dikkat çeken en önemli unsurlardan biri, figür ile mekân arasındaki sınırların belirsizleşmesidir. Brown'un yoğun boya katmanları, hareketli fırça darbeleri ve üst üste binen biçimsel lekeleri; bedenlerin yüzey içerisinde erimesine ve kompozisyonun sürekli devinen bir yapı kazanmasına yol açmaktadır. Bu nedenle sanatçının resimleri, yalnızca temsil odaklı değil; aynı zamanda algının parçalanmasına dayalı deneyimsel bir görsellik sunmaktadır. Krauss'a göre çağdaş resimde yüzey, yalnızca biçimlerin yer aldığı pasif bir alan değil; anlamın sürekli yeniden üretildiği aktif bir görsel düzlemdir (<https://www.academia.edu>, 2026). Bu durum, izleyiciyi yalnızca resme bakan pasif bir özne olmaktan çıkarıp görüntüyü çözmeye çalışan aktif bir katılımcıya dönüştürmektedir. Özellikle cinsellik, hareket ve parçalanmış beden imgeleri üzerinden kurulan bu görsel yapı, çağdaş resimde sınır kavramının yeniden düşünülmesine katkı sağlamaktadır. Brown'un resimleri de bu bağlamda bedensel çözülmenin ve kimlik belirsizliğinin çağdaş sanat içerisindeki güçlü örneklerinden biri olarak değerlendirilebilir.

Sanatçının Özgeçmişi ve Sanatsal Kimliği

Sanatçının Özgeçmişi



Görsel 1: Ressam Cecily Brown(<https://www.twopalms.us/news/why-cecily-brown-s-lush-paintings-have-eternal-market-appeal>)

Cecily Brown, çağdaş figüratif resmin en önemli temsilcilerinden biri olarak kabul edilen İngiliz ressamdır. Sanatçı, 1969 yılında Londra’da doğmuştur. Çocukluk yıllarından itibaren sanat ortamı içerisinde yetişen Brown’un sanata yönelmesinde ailesinin kültürel çevresi etkili olmuştur. Cecily Brown’ın annesi yazar Shena MacKay, babası ise küratör ve sanat eleştirmeni David Sylvester’dır. Ailesi sayesinde Brown, sanat ile iç içe bir çocukluk geçirmiştir. Özellikle babasının Francis Bacon hakkında yazdığı kitapları, Brown’ın sanat kariyeri açısından büyük önem taşımaktadır(Özdemir-Eryılmaz, 2021: 335). Brown, sanat eğitimine Epsom School of Art’ta başlamış, daha sonra Slade School of Fine Art’ta eğitim almıştır. 1987–1993 yılları arasında sürdürdüğü akademik eğitimi sırasında özellikle soyut dışavurumculuk, Barok resim ve figüratif gelenek üzerine yoğunlaşmıştır. Bu süreçte Willem de Kooning, Francis Bacon ve Cy Twombly gibi sanatçıların eserlerinden etkilenmiştir.

1994 yılında New York City’ye taşınan Brown, burada çağdaş sanat çevreleri içerisinde dikkat çekmeye başlamıştır. 1990’ların sonlarından itibaren gerçekleştirdiği sergilerle uluslararası sanat piyasasında önemli bir yer edinmiştir.

Özellikle cinsellik, hareket, parçalanmış beden imgeleri ve yoğun boya katmanlarıyla oluşturduğu büyük ölçekli kompozisyonlar, sanatçının özgün görsel dilini ortaya koymuştur. Brown'un resimleri, figüratif anlatımla soyut dışavurum arasında kurduğu geçirgen ilişki nedeniyle çağdaş resimde yeni bir ifade biçimi olarak değerlendirilmiştir.

Brown'ın büyük ölçekli resimleri bir tür kaotik ve şiddetli cinselliği tasvir ediyordu. Eserlerde soyut ama yine de fark edilebilir bir beden telaşı vardı. Başarısı oldukça hızlı bir şekilde gerçekleşti ve ilk kişisel şovu 1997'de Deitch Projeleri'nde gerçekleşti. 29 Yaşındayken Brown, dünyanın en saygın ve etkili galerilerinden biri olan Gagosian Galerisi tarafından alındı. (<https://lincheap.com>, 2026). Çalışmalarına Batı resminin önemli isimlerinden Paolo Veronese, Peter Paul Rubens ve Edgar Degas'tan Willem de Kooning, Francis Bacon ve Joan Mitchell gibi sanatçılara ve popüler kültüre atıfta bulundu ve zaman içinde ünü daha da arttı.

Cecily, günümüzde New York şehrinde yaşamakta olup, atölyesinde resim üretimine devam etmektedir.

Sanat Anlayışı

Çağdaş resim sanatının önemli figürlerinden biri olan Cecily Brown, figüratif resim ile soyut dışavurumcu estetik arasında kurduğu özgün ilişki sayesinde günümüz resim pratiğinde ayrıcalıklı bir konuma sahiptir. Brown'un sanat anlayışı; bedensellik, hareket, parçalanmış figür, erotizm ve görsel belirsizlik ekseninde şekillenmektedir. Sanatçı, özellikle resim yüzeyinde figür ile zemin arasındaki sınırları bilinçli biçimde muğlaklaştırarak izleyiciyi sürekli değişen bir algısal deneyime davet etmektedir. Bu yaklaşım, hem moderniz resim geleneğiyle hem de çağdaş sanatın kimlik, cinsiyet ve temsil tartışmalarıyla ilişkilendirilmektedir.

Sanatçının kariyerine genel olarak göz atıldığında, erken dönem çalışmalarında yer alan figürlerin daha belirgin tasvir edildiği görülmektedir. Beden parçalarından oluşan kompozisyonlar, 90'larda üretmiş olduğu resimlerin hemen hemen hepsinde kullanılmıştır. Fırça hareketlerinin belirgin kullanımı ile oluşturduğu form çözümlemeleri, rastlantısal oluşmuş gibi görünmekle birlikte izleyiciye tuval üzerinde belirsiz imgelerin bulunduğu bir hayal alemi sunmaktadır. Özellikle insan figürleri ve beden parçalarından oluşan karmaşa halindeki tuvaleri dikkat çekmektedir (Özdemir-Eryılmaz, 2021: 336). Eserlerinde parçalanmalar dağınıklığı öne çıkaran bir etki değil tam tersi istikamette, estetik

bir bütünlüğü oluşturan bir etki oluşturmıştır.

Cecily Brown, sürekli bir değişim halindeymiş gibi görünen, ifade gücü ve canlı renkleriyle erotik bir enerji yayan, soyut ve figüratif modlar arasında durmaksızın gidip gelen resimler yapıyor. Paolo Veronese, Peter Paul Rubens ve Edgar Degas'dan Willem de Kooning, Francis Bacon ve Joan Mitchell'e kadar Batı resminin devlerine ve popüler kültüre göndermeler yapan Brown, anlatının kısıtlamalarından sıyrılarak olağanüstü bir görsel ve tematik akıcılık elde eden bir estetiğe sahiptir(<https://gagosian.com>, 2026). Sanatçı kendi dilini öne çıkarırken beslendiği salt kaynaklara bağlı kalmamış, kendi yorumuyla kavramsal bir yordamla bir hikayeye dönüştürmüştür.

Figüratif öğelerin soyutlama eylemi ile birleştirilmesi, Brown'ın resimlerinin Yeni Dışavurumcu bir anlatıma sahip olduğunun göstergesidir. Kompozisyon içerisinde boya yoğunluğunun yer yer farklı kullanımı, serbest fırça hareketlerinin yarattığı ve izleyicinin bilinçaltına seslenen izler devinim yaratarak resmin hareketli bir yapıya dönüşmesini sağlamaktadır(Özdemir-Eryılmaz, 2021:336). Eserlerdeki derin anlam izleyici sanat ürünü, sanatçı ve sanatçı üçgenindeki anlam sinerjisinin önemini vurgulamaktadır. Sanatçı izleyicinin eserin anlamlandırılmasında bir süre zaman geçirmesi gerektiğini vurgulamaktadır. izleyicinin zihninde var olan kavramların eserdeki nesnelerin anlamlandırılmasında önemli olduğunu vurgulamaktadır.

Brown, kendine özgü farklı bir dil geliştirmiştir. Bu dil, figür ile soyutlama kavramları arasında gidip gelen ve her daim belirsizliğini koruyan bir dildir. Belirsiz olma hali Brown'ın resimlerindeki hareketi daha da pekiştirmektedir. Hızlı fırça darbelerinin verdiği etki ile figürleri belirsizleştirerek resim genelinde kaybeden Brown, bu sayede resmindeki elemanlar arasında bütünlüğü de korumaktadır. Kullandığı renklerin birbirleri ile olan ilişkileri doğrultusunda resimlerinde derinlik etkisi yaratarak mekan çözümlemelerine de farklı bir bakış açısı geliştirebilmiştir. Boya yoğunluklarının tuval üzerine bölgesel olarak değişiklik göstermesi, sıcak- soğuk renklerin kullanımı, bazı ayrıntıları belirtmek adına kullanılan çizgiler, fırçanın hareketi doğrultusunda oluşan izler, Brown'ın resimlerinin biçim yönünden yapı taşlarını oluşturmaktadır. (Özdemir-Eryılmaz, 2021:337). Eserlerindeki renk kullanımındaki hünerini, verdiği etkide görmekteyiz. Çalışmadaki derinlik, rengin farklı nüanslarıyla daha da güçlü hale gelmiştir. Nesnelerin görünürlüğü aslında renk kullanımındaki etkide saklıdır. Buda sanatçının esas etkisi olan belirsizlik kavramıyla örtüşmektedir.

Cecily Brown'un sanat anlayışı; figür ile soyutlama, görünürlük ile kaybo-

luş, beden ile boya arasında kurduğu dinamik ilişki üzerine temellenmektedir. Sanatçı, geleneksel resim tarihini çağdaş bir perspektifle yeniden yorumlayarak resim yüzeyini hem fiziksel hem de psikolojik bir mücadele alanına dönüştürmektedir. Bu yönüyle Brown, çağdaş resimde figüratif anlatının yeniden düşünülmesine katkı sağlayan önemli sanatçılar arasında yer almaktadır.

Sanatçının Eserleri ve Değerlendirilmesi

Sanatçının Eseri 1



Görsel 2: Cecily Brown, Piknik, Keten üzerine yağlı boya, 246,4 × 312,4 cm, 2006, (<https://observer.com/2023/10/death-and-delight-cecily-brown-at-the-met/>)

Sanatçının Eseri Hakkındaki Yorum

Eser yaklaşık 3 metre genişliğinde olup üç parçalı bir yapıya sahiptir. Tuvalin en önünde geniş bir masa bulunmaktadır. Beyaz örtülü masanın üzerinde yayılmış yiyeceklerle dolu tabakları betimlenmiştir. Tuvalin bütününe bakıldığında yoğun boyalar ve iç içe geçmiş figürler ve kaotik bir yansıma görülmektedir. Eser, Hollanda ve Flaman natürmort geleneklerinden, Edouard Manet'nin ünlü eseri Kırda Öğle Yemeği tablosundan esintiler taşır.

Sanatçı esere bakan izleyiciye adeta bir kutlama sofrası sunar. Yoğun fırça darbelerinin izleyiciye huzursuz mesajı vermesi fani dünyanın zevklerinin ge-

çiciliğini hatırlatmaktadır. Eser ilk bakışta düzensiz ve kaotik bir boya yüzeyi olarak algılsa da dikkatli bir incelemede masa etrafında kümelenmiş figürler, servis nesneleri, natürmort öğeleri ve parçalanmış beden imaları seçilebilmektedir. Ancak bu imgeler hiçbir zaman tam anlamıyla sabitlenmez; figür sürekli çözülür, boya lekesi içinde kaybolur ve yeniden oluşur. Bu durum, Brown'un resim anlayışındaki temel problematiği oluşturan “görünürlük ile belirsizlik arasındaki salınımı” açık biçimde ortaya koymaktadır.

Renk kullanımı eserin psikolojik atmosferini belirleyen temel unsurlardan biridir. Mor, mavi, pembe ve kırmızı tonlarının çarpışmalı birlikteliği, resimde hem duysal bir haz hem de görsel bir huzursuzluk yaratır. Brown'un yoğun impasto katmanları ve hızlı fırça hareketleri, yüzeyin durağanlaşmasını engeller; resim adeta titreşen canlı bir organizmaya dönüşür. Sanatçının “boyanın titreşmesi” fikrine yönelik yaklaşımı, izleyiciyi yalnızca görüntüye değil, resimsel sürecin kendisine de tanık olmaya davet eder. Bu bağlamda eser, temsil edilen nesneden çok “resim yapma eylemini” görünür kılar (<https://www.artsy.net>, 2026). Brown'un boya kullanımındaki yoğun fiziksel enerji de eserin anlam katmanlarını belirleyen önemli unsurlardan biridir. Kalın boya katmanları, hızlı fırça darbeleri ve ani renk geçişleri resimde hareket hissi yaratır. Mor, mavi, pembe ve kırmızı tonlarının çarpışmalı birlikteliği, izleyicide hem duysal bir çekim hem de psikolojik bir huzursuzluk oluşturur. Bu noktada Brown'un resmi yalnızca görsel bir temsil değil, aynı zamanda bedensel bir deneyim alanına dönüşmektedir. İzleyici resme uzaktan baktığında figürleri seçmeye çalışırken, yaklaştığında tüm biçimler boya yüzeyinin içinde çözülür. Dolayısıyla eser, görmenin kendisini problematik hale getirir; temsilin güvenilirliğini sorgular.

Eleştirel açıdan değerlendirildiğinde piknik çağdaş resimde “figüratif dönüş” tartışmalarına önemli katkı sunan bir yapıttır. Ancak Brown'un figürasyonu geri çağırma biçimi nostaljik değildir; aksine figürün istikrarsızlığını görünür kılar. Bu nedenle eser, yalnızca estetik bir yüzey araştırması değil, aynı zamanda çağdaş öznenin parçalanmış algısına ilişkin görsel bir düşünme pratiği olarak okunabilir. Brown burada resmi tamamlanmış bir anlatı alanı olmaktan çıkarır; anlamın sürekli ertelendiği, belirsizliğin üretken hale geldiği dinamik bir yapı kurar. Böylece piknik, çağdaş sanatın temsil krizini hem biçimsel hem kavramsal düzlemde tartışan önemli eserlerden biri haline gelir.

Sanatçının Eseri 2



Görsel 3: Cecily Brown, Karnaval ve Lent, 246,4x261,6cm, Keten üzerine yağlı boya, 2006-2028

(<https://gagosian.com/exhibitions/2008/cecily-brown/>)

Sanatçının Eseri Hakkındaki Yorum

Cecily Brown'un Karnaval ve Lent adlı eseri, 246,4 × 261,6 cm ölçülerinde büyük ölçekli bir çalışma olup keten üzerine yağlı boya tekniğiyle yapılmıştır. Sanatçının 2006–2008 yılları arasında ürettiği bu resim, ilk bakışımızda, yoğun boya katmanları ve üst üste bindirilmiş renk alanları nedeniyle karmaşık bir görsel yapı sunmaktadır. Ancak yüzey dikkatle incelendiğinde insan bedenlerini çağrıştıran parçalı formlar, kalabalık sahne izlenimi veren figür kümeleri ve sanat tarihine yönelik çeşitli göndermeler belirginleşmektedir. Brown'un bu çalışması, özellikle Pieter Bruegel'in aynı konuyu işleyen kompozisyonuna göndermeler taşısa da, tarihsel kaynağı doğrudan tekrar etmek yerine onu çağdaş resim dilinin olanakları içerisinde yeniden yorumlamaktadır (Fineberg, 2014). Sanatçı yaşadığı çağda oluşturduğu sanat kültürü ile eseri üretmesi sanat tarihi sürecine yeni bir soluk getirmiştir. Çalışmalarda plastik değerlerin yorumlanması farklı bir sunum şekliyle karşımıza çıkmaktadır. Bu tavır çok olağan sanatçı tavrıdır. Sanatçının üslubunun yer edinmesi için yaşadığı çağın psikolojik, sosyolojik ve etik değer yargılarının dönemin anlayışıyla ele alması çok önemlidir.

Sanatçının geçmiş sanat üretimlerinden yararlanma biçimi, tarihsel imgeleri yeniden canlandırmaktan çok onları dönüştürmeye dayanmaktadır. Bu nedenle eserde görülen figürler belirli bir anlatının kahramanları olarak değil, sürekli değişen görsel oluşumlar şeklinde karşımıza çıkmaktadır. İnsan bedenini çağrıştıran

parçalar kimi bölgelerde belirginleşirken başka alanlarda boya yüzeyinin içerisinde eriyerek belirsizleşmektedir. Böylece izleyici, görüntüyü kesin biçimde tanımlamak yerine onu sürekli yeniden okumak durumunda kalmaktadır.

Kırmızı, bordo, pembe, mavi ve açık tonlu renklerin bir araya gelişi, kompozisyona güçlü bir ritim kazandırırken aynı zamanda gerilimli bir atmosfer oluşturmaktadır. Brown'un enerjik fırça kullanımı, yüzeyde durağanlığın oluşmasını engellemekte ve gözün kompozisyon boyunca kesintisiz biçimde dolaşmasına neden olmaktadır. Bu durum, izleyicinin yalnızca figürleri takip etmesini değil, aynı zamanda boyanın maddesel varlığını da fark etmesini sağlamaktadır (Smith, 2018). Sanatçı görünürde renk, çizgi gibi değerleri devinime dönüştürürken, aslında öte-lerde bir hikayenin sunumunu yapmaktadır. İzleyiciyi alıp uzaklara götürmektedir. Görünürdeki beden uzuvlarına takılmadan bütüne odaklanılmaktadır.

Eser uzaktan incelendiğinde kalabalık bir topluluğa ait izlenimler sunarken, yüzeye yaklaşıldığında bu izlenimlerin yerini boya dokusu almaktadır. Bu değişken algı durumu, izleyicinin gördüğü şeyden emin olmasını zorlaştırmakta ve resimle kurulan ilişkiyi daha sorgulayıcı bir boyuta taşımaktadır. Brown böylece temsilin kesinliğini geri plana iterken, algının değişken doğasını ön plana çıkarmaktadır. Sürekli dönüşüm geçiren figürler ve değişken kompozisyon yapısı, modern yaşamın belirsizlikleriyle ilişkilendirilebilecek görsel bir anlatım biçimi ortaya koymaktadır.

Sanatçının Eseri 3



Görsel 4: Cecily Brown, Hayalet, 246,4x261,6cm, Keten üzerine yağlı boya, 2010
(<https://gagosian.com/exhibitions/2011/cecily-brown/>)

Sanatçının Eseri Hakkındaki Yorum

Cecily Brown'un "Hayalet" adlı eseri büyük boyutlu kompozisyonla, izleyiciyi yalnızca görsel bir anlatıyla değil, aynı zamanda algısal bir deneyimle karşı karşıya bırakmaktadır. İlk bakışta yoğun boya katmanlarının oluşturduğu hareketli yüzey dikkat çekerken, resme daha uzun süre bakıldığında insan bedenlerini çağrıştıran parçalı biçimler ve silik figür izleri ortaya çıkmaktadır. Ancak bu görüntüler hiçbir zaman tam anlamıyla belirginleşmez; aksine yüzey içerisinde dağılır, yer değiştirir ve yeniden şekillenir. Bu yönüyle eser, kesin bir görüntü sunmaktan çok, görüntünün ortaya çıkış süreciyle ilgilenmektedir (Fineberg, 2014: 421). Kompozisyonunda parçalar bütünde dengeyi sağlamakta, gözü yormamaktadır.

Eserin başlığında yer alan "hayalet" kavramı, çalışmanın düşünsel çerçevesini anlamak açısından önemli bir anahtar sunmaktadır. Buradaki hayalet fikri yalnızca doğüstü bir varlığa gönderme yapmaz; aynı zamanda geçmişe ait izlerin, silinmeye yüz tutmuş anıların ve zihinde tam olarak yakalanamayan görüntülerin görsel karşılığı olarak okunabilir. Brown'un oluşturduğu figürler de tıpkı anılar gibi bütünüyle erişilebilir değildir. İzleyici, yüzeyde tanıdık biçimler fark etse bile bunları kesin olarak tanımlayamaz. Bu durum, eserin hafıza ile unutma arasındaki kırılma ilişkisine gönderme yaptığı şeklinde yorumlanabilir.

Renk kullanımı ve boya uygulaması, eserin atmosferini belirleyen temel unsurlar arasında yer almaktadır. Beyaz, gri, açık pembe, kırmızı ve koyu tonların birbirine karışması, yüzeyde hem canlı hem de melankolik bir etki oluşturmaktadır. Brown'un katmanlı boya uygulaması, kompozisyonun farklı bölgelerinde değişken yoğunluklar yaratırken, figürlerin belirginleşip kaybolmasına da katkı sağlamaktadır. Bu nedenle boya yalnızca biçim oluşturan bir araç değil, anlamın üretimine doğrudan katılan etkin bir unsur haline gelmektedir (Smith, 2018: 53). Kompozisyonun dikkat çeken özelliklerinden biri, mekânsal derinliğin bilinçli olarak belirsiz bırakılmasıdır. Figürler, nesneler ve arka plan arasında net ayrımlar kurulmaması, resmin belirli bir olay ya da sahne anlatısından uzaklaşmasını sağlamaktadır. Böylece izleyici, görüntüyü çözmeye çalışırken sürekli değişen bir görsel yapı ile karşılaşmaktadır. Resim, bakışın yönlendirildiği tek bir okuma yerine çoklu algılama biçimlerine açık bir alan oluşturmaktadır.

Brown'un sanat tarihine yaklaşımı da bu eserde hissedilmektedir. Özellikle Barok dönemin hareketli kompozisyon anlayışı ve dramatik beden kullanımıyla ilişkilendirilebilecek bazı etkiler görülebilir. Bununla birlikte sanatçı, tarihsel kaynakları doğrudan yeniden üretmek yerine onları parçalayarak çağdaş resim

dilinin içerisine taşımaktadır. Bu nedenle eser, geçmiş sanat geleneklerinin günümüzde nasıl dönüştürülebileceğine dair bir araştırma niteliği de taşımaktadır (Stallabrass, 2006: 99). Sanatçı dönüşümlerdeki etkisiyle izleyiciyi bir devinin içerisine koymaktadır. İzleyicinin harmanlanmış nesneleri bulma çabası aslında hikayenin bir parçası olmuştur.

Eleştirel açıdan değerlendirildiğinde Hayalet, görünür olan ile görünmez kalan arasındaki ilişkiyi tartışan dikkat çekici bir çalışma olarak öne çıkmaktadır. Brown, figürü kesin bir kimliğe ya da biçime hapsedmek yerine onu geçici ve değişken bir yapı olarak ele almaktadır. Bu yaklaşım, çağdaş bireyin süreklilik göstermeyen deneyimlerine ve değişken benlik algısına ilişkin metaforik bir okuma sunmaktadır. Eser, anlamı doğrudan vermek yerine izleyicinin katılımıyla şekillenen açık bir yorum alanı yaratmaktadır. Bu yönüyle Hayalet, yalnızca figüratif resim geleneğiyle kurduğu ilişki nedeniyle değil, hafıza, varlık ve yokluk kavramlarını aynı yüzeyde buluşturabilmesi nedeniyle de çağdaş resim içerisinde önemli bir konuma sahiptir.

Sanatçının Eseri 4



Görsel 5: Cecily Brown, Evin Yeşil, Yeşil Çimenleri, Toprağın Doğurması, 246,4x383,5cm, Keten üzerine yağlı boya, 2010, (<https://gagosian.com/exhibitions/2011/cecily-brown/>)

Sanatçının Eseri Hakkındaki Yorum

Brown geniş yüzeye yayılan boya katmanları ve hareketli renk alanları ile eserin ilk bakışta belirli bir anlatıya bağlı olmayan dinamik bir yapı sergilemesine neden olmuştur. Ancak kompozisyon dikkatle incelendiğinde insan bedenini çağrıştıran parçalı formlar, bitkisel dokular ve doğal çevreye ilişkin çeşitli izlenimler görünür hâle gelmektedir. Brown'un bu çalışmasında resim yüzeyi,

durağan bir görüntüden çok sürekli değişen ve dönüşen bir yaşam alanı gibi kurgulanmıştır (Fineberg, 2014:428). Eserde doğa yalnızca figürlerin yer aldığı bir arka plan olarak kullanılmamış, kompozisyonun temel belirleyicisi hâline getirilmiştir. Yeşil, kahverengi, turuncu ve mor tonlarının katmanlar hâlinde üst üste gelmesi, yüzeyde canlı ve organik bir ritim oluşturmaktadır. Bu renk ilişkileri, izleyiciye belirli bir manzara sunmaktan çok doğanın sürekli hareket eden yapısını hissettirmektedir. Resimde seçilebilen figür parçaları da çevrelerinden ayrılmak yerine çimen, toprak ve bitkisel dokularla bütünleşmektedir. Böylece insan ile doğa arasında kesin sınırlar kurmak güçleşmektedir.

Başlıkta yer alan “yeşil çimen” ve “toprağın doğurması” ifadeleri, eserin yalnızca görsel değil, kavramsal boyutunu da şekillendirmektedir. Bu unsurlar büyüme, dönüşüm ve yaşam döngüsü gibi süreçleri çağrıştırırken, Brown bu temaları idealize edilmiş bir doğa görüntüsü üzerinden sunmaz. Aksine doğayı sürekli değişen, zaman zaman düzensiz ve kontrol edilemeyen bir güç olarak ele alır. Bu yaklaşım, çağdaş sanat içerisinde insan merkezli bakış açısının sorgulanmasına yönelik ekolojik tartışmalarla ilişkilendirilebilir (Pente, 2010:38). Brown'un boya kullanımındaki yoğunluk da bu düşünsel çerçeveyi desteklemektedir. Katmanlı yüzeyler ve enerjik fırça hareketleri, doğanın durağan değil, sürekli hareket hâlindeki yapısını yansıtmaktadır. Kompozisyonda görülen figürler belirli bir kimlik ya da anlatı etrafında şekillenmek yerine çevreleriyle birlikte dönüşmektedir. Bu nedenle beden, bağımsız bir varlık olarak değil, çevresindeki doğal süreçlerin parçası olarak algılanmaktadır. Sanatçının figür anlayışı, insanı doğadan ayrı ve üstün bir konuma yerleştiren geleneksel yaklaşımlardan uzaklaşmaktadır.

Sanat tarihsel açıdan değerlendirildiğinde eserde, Willem de Kooning'in figür ile boya arasındaki ilişkiye dayanan yaklaşımından ve Barok dönemin hareketli kompozisyon anlayışından izler görmek mümkündür. Ancak Brown bu etkileri doğrudan tekrar etmek yerine kendi görsel dili içerisinde yeniden şekillendirmektedir. Özellikle boya yüzeyinin fiziksel varlığına verilen önem, dışavurumcu resim geleneğiyle bağlantı kurulmasına olanak tanımaktadır. Bununla birlikte sanatçının amacı yalnızca duygusal bir ifade yaratmak değil; beden, çevre ve hafıza arasındaki ilişkileri sorgulayan çok katmanlı bir alan oluşturmaktır (Gatt, 2024:113). Ancak kompozisyondaki dağınık yapı ve sürekli değişen formlar, aidiyet duygusunun da sabit olmadığını düşündürmektedir. İnsan bedeninin doğa ile bütünleşmesi, bireyin çevresinden bağımsız düşünülmemeyeceğini vurgularken; aynı zamanda modern yaşamın yarattığı kopuşları da görünür kılmaktadır.

Sanatçının Eseri 5

Görsel 6: Cecily Brown, Salıncakta Kız, 198, 12 x 228,6 cm, Keten üzerine yağlı boya, 2004 (<https://www.thebroad.org/art/cecily-brown/girl-swing-2>)

Sanatçının Eseri Hakkındaki Yorum

Brown'un Salıncakta Kız adlı eserinde büyük ölçekli kompozisyon, ilk bakışta enerjik fırça hareketleri ve yoğun renk katmanlarının oluşturduğu hareketli bir yüzey olarak algılanmaktadır. Ancak resim dikkatle incelendiğinde salıncak hareketini çağrıştıran figür izleri, doğaya ait parçalı öğeler ve insan bedenine ilişkin çağrışımlar görünür hâle gelmektedir. Brown'un bu çalışmasında görüntü, sabit bir anı kaydetmek yerine sürekli değişen bir hareket duygusunu aktarmaktadır. Böylece eser, belirli bir sahnenin betimlenmesinden çok zamanın akışını ve geçiciliğini hissettiren görsel bir deneyime dönüşmektedir (Fineberg, 2014:405). Kompozisyonun merkezinde yer alan kadın figürü, geleneksel portre ya da figür resminde olduğu gibi net sınırlarla tanımlanmamıştır. Sanatçı, bedeni çeşitli renk katmanları ve fırça izleri içerisinde dağıtarak hareket duygusunu ön plana çıkarmaktadır. Pembe, kırmızı, beyaz, kahverengi ve yeşil tonlarının yüzey boyunca dolaşan ilişkisi, resme hem canlılık hem de duygusal yoğunluk kazandırmaktadır. Bu renk organizasyonu, figürü çevresinden ayırmak yerine onun kompozisyonla bütünleşmesini sağlamaktadır.

Hareket duygusu korunurken figürler daha akışkan ve değişken bir yapı içerisinde ele alınmaktadır. Böylece sanatçı, geçmiş sanat gelenekleriyle güncel ifade biçimleri arasında yeni bir ilişki kurmaktadır (Nochlin, 1991:122). Eser-

deki salıncak imgesi, yalnızca fiziksel bir nesne olarak değerlendirilmemelidir. Salıncak, ileri ve geri yönlü hareketiyle zamanın döngüsel yapısını çağrıştıran sembolik bir unsur olarak da okunabilir. Çocukluk anılarıyla ilişkilendirilen bu nesne, aynı zamanda geçicilik, dönüşüm ve hatırlama kavramlarını gündeme getirmektedir. Bu bağlamda Brown'un resmi, geçmişe duyulan özlemi romantik bir anlatıya dönüştürmek yerine, belleğin parçalı ve değişken doğasını görünürlük kılan bir yaklaşım ortaya koymaktadır.

Resimde kullanılan kalın boya dokuları ve katmanlı yüzey yapısı, yalnızca estetik bir tercih değil, aynı zamanda anlam üretiminin önemli bir parçasıdır. Brown'un boya kullanımındaki fiziksel enerji, izleyicinin gözünü yüzey boyunca yönlendirirken, hareket hissini de güçlendirmektedir. Bu yaklaşım sanatçının soyut dışavurumculukla kurduğu ilişkiyi düşündürse de, aslında basit bir boya uygulamasına indirgenemez. Boya, burada beden, hafıza ve zaman arasındaki ilişkileri görünür kılan aktif bir anlatım aracına dönüşmektedir (Stallabrass, 2006:86). Figür, seyredilen pasif bir nesne olmaktan çıkarak değişen, dönüşen ve kesin sınırlarla tanımlanamayan bir varlık hâline gelmektedir. Bu yaklaşım, kadın bedeninin tek bir kimlik ya da temsil biçimiyle açıklanamayacağını vurgulayan çağdaş feminist düşüncelerle ilişkilendirilebilir (Jones, 2012:81). Eserdeki kadın figürü feminist sanat kuramı açısından da dikkat çekici bir yorum alanı sunmaktadır. Brown, kadın bedenini sanat tarihinde sıkça rastlanan idealize edilmiş güzellik anlayışından uzaklaştırmaktadır.

Eleştirel açıdan bakıldığında Salıncakta Kız, hareket kavramını yalnızca fiziksel bir eylem olarak değil, psikolojik ve zamansal bir süreç olarak ele alan önemli bir çalışma niteliğindedir. Brown'un oluşturduğu akışkan yapı, izleyiciyi belirli bir anlatıyı çözmeye değil, zamanın, belleğin ve kimliğin değişken doğası üzerine düşünmeye yönlendirmektedir. Bu nedenle eser, yalnızca figüratif bir kompozisyon değil; aynı zamanda insan deneyiminin süreklilik ve değişim arasındaki ilişkisini araştıran çok katmanlı bir görsel anlatım olarak değerlendirilebilir.

Sanatçının Eseri 6

Görsel 7: Cecily Brown, Gece Hassastır, 254 x 279,4 x 4,4 cm, Keten üzerine yağlı boya, 1999

(<https://www.thebroad.org/art/cecily-brown/tender-night>)

Sanatçının Eseri Hakkındaki Yorum

İlk bakışta düzensiz renk kümeleri ve enerjik fırça hareketlerinden oluşan bir yüzey olarak algılanan eser, zamanla insan bedenini anımsatan biçimler, yaklaşan figürler ve geceye özgü gizem duygusunu çağrıştıran görüntüler ortaya çıkarmaktadır. Bu yönüyle çalışma, belirli bir olayın anlatımından çok, duygusal bir durumun görsel karşılığını sunmaktadır (Fineberg, 2014:397). Eserin başlığı, ünlü yazar F. Scott Fitzgerald'ın *Tender Is the Night* adlı romanına doğrudan gönderme yapmaktadır. Bu ilişki, çalışmanın yalnızca görsel değil, aynı zamanda edebi bir arka plana sahip olduğunu göstermektedir. Fitzgerald'ın romanında öne çıkan kırılganlık, yalnızlık ve duygusal çözülme temaları, Brown'un resminde farklı bir anlatım diliyle yeniden karşımıza çıkmaktadır. Sanatçı geceyi yalnızca günün karanlık bir bölümü olarak değil, insanın iç dünyasının görünür hâle geldiği psikolojik bir alan olarak ele almaktadır.

Brown'un renk tercihleri de bu atmosferi destekleyen önemli unsurlar arasında yer almaktadır. Bordo, kırmızı, pembe, beyaz ve koyu kahverengi tonlarının bir araya gelişi, yüzeyde hem çekici hem de tedirgin edici bir etki yaratmaktadır. Bu renk ilişkileri, geceye ilişkin romantik beklentileri kırarak daha karmaşık bir duygusal dünyayı ortaya koymaktadır. Sanatçının kalın boya uygulamaları ve katmanlı yüzey anlayışı ise kompozisyona fiziksel bir yoğunluk kazandırmaktadır. Böylece izle-

yici yalnızca görüntülerle değil, boyanın maddesel varlığıyla da karşılaşmaktadır (Stallabrass, 2006:82). Kompozisyonda seçilebilen figürler net sınırlar içerisinde tanımlanmaz. Bunun yerine bedenler, renk katmanları ve boya hareketleri içerisinde akışkan bir görünüm kazanır. Bu yaklaşım, bireyin ruhsal durumlarının da tıpkı görüntüler gibi değişken ve geçici olabileceğini düşündürmektedir. Resimdeki figürlerin kesin bir anlatıya bağlı olmaması, izleyicinin çalışmayı kişisel deneyimleri doğrultusunda yorumlamasına olanak sağlamaktadır. Böylece eser, tek bir anlam üretmek yerine çok katmanlı bir duygu alanı oluşturmaktadır. Eser, yalnızca estetik bir kompozisyon olmaktan çıkarak insanın iç dünyasına, arzularına ve kırılganlıklarına ilişkin çok katmanlı bir görsel düşünce alanı sunmaktadır.

Eserin dikkat çekici yönlerinden biri de gece kavramını romantik bir tema olarak değil, insanın kırılgan yönlerini açığa çıkaran bir ortam olarak değerlendirmesidir. Brown'un oluşturduğu atmosferde gece, saklanan duyguların görünür hâle geldiği, bireyin kendisiyle yüzleştiği bir zaman dilimine dönüşmektedir. Bu nedenle çalışma, izleyiciyi yalnızca resimdeki figürleri incelemeye değil, kendi duygusal deneyimlerini de sorgulamaya yöneltmektedir. Bu açıdan da çağdaş figüratif resimde duygusal yoğunluğun nasıl ifade edilebileceğine dair önemli örneklerden biri olarak değerlendirilebilir. Brown, kesin anlatılardan uzak duran yaklaşımıyla izleyiciyi aktif bir yorum sürecine dahil etmekte ve geceyi psikolojik bir araştırma alanı hâline getirmektedir.

Sanatçının Eseri 7



Görsel 8: Cecily Brown, Kuzuya Tapınma, 274,3 × 304,8 cm, Keten üzerine yağlı boya, 2019

(<https://gagosian.com/exhibitions/2006/cecily-brown/>.)

Sanatçının Eseri Hakkındaki Yorum

Cecily Brown'un "Kuzuya Tapınma" adlı eseri, büyük ölçekli yapısı sayesinde izleyiciyi çevreleyen eser, ilk bakışta yoğun boya katmanlarının oluşturduğu hareketli ve çok katmanlı bir yüzey olarak algılanmaktadır. Kompozisyon içerisinde belirli bir olay örgüsünü ya da açıkça tanımlanabilen bir sahneyi takip etmek güçtür. Bunun yerine renk kümeleri, organik formlar ve parçalı figür çağrışımları birbirleriyle ilişki kurarak sürekli değişen bir görsel atmosfer meydana getirmektedir. Brown'un yüzeyi kurma biçimi, izleyiciyi hazır bir anlatıyla karşılaştırmak yerine görüntünün oluşum sürecine tanıklık etmeye yönelmektedir.

Batı sanat tarihinde güçlü bir sembolik geçmişe sahip olan kuzu imgesini merkeze taşımaktadır. Kuzu figürü, tarih boyunca masumiyet, fedakârlık ve kurban edilme düşünceleriyle ilişkilendirilmiş; özellikle dinsel anlatılarda ahlaki ve manevi anlamlar yüklenmiş bir sembol olarak kullanılmıştır. Brown ise bu geleneksel sembolü doğrudan temsil etmek yerine, onun kültürel hafızadaki etkisini çağdaş bir bakış açısıyla yeniden değerlendirmektedir. Bu nedenle eserde görülen imgeler, belirli bir dini anlatının açıklanmasından çok, geçmişten günümüze taşınan sembollerin güncel anlamlarını sorgulayan bir yapı oluşturmaktadır (Koerner, 2004). Kompozisyonun dikkat çekici yönlerinden biri, insan ve hayvan biçimlerinin zaman zaman birbirine yaklaşan bir görsel ilişki içerisinde sunulmasıdır. Bu durum yalnızca biçimsel bir tercih olarak değil, insanın doğayla ve diğer canlılarla kurduğu ilişkinin yeniden düşünülmesine yönelik bir yaklaşım olarak da yorumlanabilir. Resimdeki organik yapı, yaşamın sürekliliği kadar kırılganlığına da işaret etmektedir. Özellikle üst üste gelen renk alanları ve birbirini örten formlar, doğadaki dönüşüm süreçlerini çağrıştıran canlı bir yüzey etkisi yaratmaktadır.

Açık tonlarla koyu renklerin karşılaşması, yüzeyde hem canlılık hem de gerilim hissi üretmektedir. Brown'un boya katmanlarını yoğun biçimde kullanması, kompozisyona fiziksel bir ağırlık kazandırırken aynı zamanda yüzeyde zamansal bir derinlik duygusu oluşturmaktadır. Resim tek bir anda oluşmuş gibi görünmez; aksine farklı müdahalelerin ve değişimlerin izlerini taşıyan bir süreç olarak okunur. Bu yönüyle boya, yalnızca görüntü oluşturan bir araç değil, eserin düşünsel yapısını şekillendiren temel bileşenlerden biri hâline gelmektedir (Fineberg, 2014). Sanat tarihsel bağlamda değerlendirildiğinde Brown'un yaklaşımı, geçmişe ait imgeleri günümüz estetik anlayışı içerisinde yeniden dolaşıma sokması bakımından dikkat çekicidir. Sanatçı tarihsel referansları olduğu gibi korumak yerine onları dönüştürmekte, parçalamakta ve yeni bağlamlar içerisinde yeniden üretmektedir. Böylece kutsallık, kurban ve inanç gibi kavramlar yalnızca tarihsel bir çerçevede değil, çağdaş yaşamın kültürel ve psikolojik gerçeklikleri içerisinde de ele alınabilmektedir.

Bana göre eserin en güçlü yanı, kuzu figürünü yalnızca dini bir sembol olarak bırakmamasıdır. Brown, bu imgeyi insanın savunmasızlığı, kaybetme korkusu ve aidiyet arayışı gibi evrensel deneyimlerle ilişkilendirerek daha geniş bir anlam alanı yaratmaktadır. Eserdeki formların kesin sınırlar taşınamaması da bu yorumu desteklemekte; izleyicinin kendi deneyimleri doğrultusunda yeni anlamlar üretmesine olanak sağlamaktadır.

Sonuç

Sanatçının eserlerinde anlatı durağan, sabit bir yapıdan ziyade değişken ve parçalı bir etki ile bütünü oluşturma çabasıyla karşımıza çıkar. Sürekli dönüşümün arasında adeta boya katmanları bir dalga gibi figürü örter. Sanatçı göstermek istedi etkiyi izleyicinin sunumuna bırakır. Bu yoğun etki estetik bir vurgudan ziyade, modern yaşamın, kaotik etkilerinin farklı birer yansıması diyebiliriz.

Sanatçının eserlerinde boyanın kullanımı temel bir ifade aracı olarak öne çıkar. Brown, boyayı yalnızca biçim oluşturmak için kullanılan teknik bir malzeme olarak görmez; tam aksine, boya katmanlarını resimlerinin ana anlatım diline dönüştürür. Kalın dokular, keskin renk geçişleri ve güçlü fırça darbeleri izleyicide adeta fiziksel bir hareket algısı yaratır. Bu yüzden Brown'un eserlerini izlemek, sadece bir görseli incelemek değil, aynı zamanda yüzeydeki enerjiyi hissetmek anlamına gelir. İzleyici figürleri anlamaya çalıştıkça resim kendi içinde çözülür ve netlik duygusu kaybolur. Bana kalırsa, sanatçının bu yaklaşımı, çağdaş dünyada giderek daha parçalı hale gelen gerçeklik algısına güçlü ve etkileyici bir görsel yorum getiriyor. Çünkü Brown'un resimleri, modern insanın sürekli değişen bilgi ve görüntü bombardımanı karşısındaki zihinsel karmaşasını ustalıkla yansıtır.

Sanatçının kompozisyonlarında yer alan unsurlar asla tam anlamıyla durağan değildir. Figürlerden renklere, boya katmanlarından genel yapıya kadar tüm öğeler, sürekli bir devinim içindeymiş gibi bir izlenim oluşturur. Özellikle "Salıncakta Kız" adlı eserinde hissedilen ritmik hareket, yalnızca fiziksel bir eylemi ifade etmekle kalmaz; aynı zamanda zamanın geçiciliğini ve hafızanın değişken doğasını da çağırıştırır. Bu durum, izleyiciyi pasif bir gözlemci konumundan çıkararak eserin aktif bir parçası haline getirir. Zira Brown'un resimleri, tek bir bakışta kolayca kavranıp tüketilecek yüzeyler değildir; aksine, her defasında yeni detaylar, yeni boşluklar ve yeni anlam bağları keşfedilmesini sağlar. Dolayısıyla sanatçının eserlerini derinlemesine inceledikçe iç içe geçmiş farklı anlam katmanlarının açığa çıktığını söylemek mümkündür.

Brown'un beden anlayışı, çağdaş sanat bağlamında oldukça etkileyici ve fark-

lı bir perspektif sunar. Sanat tarihinde kadın bedeni genellikle idealize edilmiş ve estetik bir obje olarak ele alınmıştır. Ancak Brown'un eserlerinde figürler, parçalanmış, sürekli değişen ve kontrol edilemeyen formlara evrilir. Bu durum, bedenin yalnızca pasif bir şekilde "bakılan" bir nesne olmanın ötesine geçmesine olanak tanır. Özellikle "Hayalet" ve "Salıncakta Kız" gibi yapıtlarında figürlerin belirgin bir şekilde görünmemesi, izleyiciyi kimlik kavramını sorgulamaya iter; burada kimliğin değişken ve kırılgan doğasına vurgu yapılır. Bana göre, Brown'un bu yaklaşımı, bireyin kendisini sabit bir kimlik çerçevesinde ifade etmekte zorlandığı modern dünyaya dair son derece çağdaş ve derin bir bakış açısı sunmaktadır. Figürlerdeki sürekli çözülme hali, hem modern insanın psikolojik parçalanmışlığını hem de aidiyet sorunlarını çarpıcı bir şekilde görünür kılmaktadır.

Doğa ve insan arasındaki ilişkiye dair bir perspektiften bakıldığında, Brown'un eserlerinde doğanın huzurlu ve düzenli bir alan gibi sunulmadığı açıkça göze çarpmaktadır. Özellikle "Evin Yeşil, Yeşil Çimenleri, Toprağın Doğurması" adlı eserinde figürlerin doğa yüzeyiyle iç içe geçmesi, insanın çevresinden bağımsız bir varlık olarak düşünülmemeyeceği fikrini kuvvetle hissettirmektedir. Ancak bu bağ, romantik ve uyumlu bir bütünlükten ziyade, karmaşık ve narin bir birliktelik şeklinde resmedilmektedir. Bu bağlamda doğa, huzur veren bir sığınak olmaktan çok, hareketli, kontrol edilmesi güç ve sürekli değişen bir yapı olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu yaklaşım, modern insanın çevresiyle kurduğu ilişkiye dair eleştirel bir bakış açısını gözler önüne sermektedir.

Kaynakça

- Berger, John (2020). *Görme Biçimleri* (Y.Salman, Çev.), İstanbul, Melis Yayınları
- Gombrich, E. H. (1995). *Sanatın Öyküsü* (The Story Of Art). İstanbul: Remzi Kitabevi, İstanbul.
- Helmore, Edward. "Cecily Brown: The British Painter With The New York Art World At Her Feet." The Guardian, 16 April 2023.)
- (https://www.theguardian.com/artanddesign/2023/apr/16/Cecily-Brown-The-British-Painter-With-The-New-York-Art-World-At-Her-Feet?utm_source=Chatgpt.Com), E.T.:17.05.2026
- Stoddard, Haleigh(2019). "Cecily Brown: Bold Improvisation & Conscious Control." *Sotheby's*,
- (https://www.sothebys.com/en/articles/Cecily-Brown-Bold-Improvisation-Conscious-Control?utm_source=Chatgpt.Com), E.T.:17.05.2026
- Krauss, Rosalind. (1999). *A Voyage On The North Sea: Art In The Age Of The Post-Medium Condition*. London: Thames & Hudson. <https://www.acade->

- mia.Edu/77869498/A_Voyage_On_The_North_Sea_Art_In_The_Age_Of_The_Post_Medium_Condition_Rosalind_Krauss, E.T.: 17.05.2026
- Özdemir Murat-Eryılmaz Ece Büşra (2025). Cecily Brown'ın Eserlerinde Resimler Arasılık Süreci Ve Yeni Dışavurumcu Tavrı Üzerine Bir İnceleme, <https://Dergipark.Org.Tr/En/Download/Article-File/1846138>, E.T.: 17.05.2026
- Fineberg, J. (2014). *Art Since 1940: Strategies Of Being*. London: Laurence King Publishing.
- Smith, R. (2018). "Cecily Brown And The Instability Of Figuration." *Contemporary Art Review*, 12(3), 44–52.
- Stallabrass, J. (2006). *Contemporary Art: A Very Short Introduction*. Oxford University Press.
- Gatt, A. R. (2024). *The Making Of Cecily Brown: The Creative Success Of A Female Artist*. University Of Western Australia.
- Pente, P. (2010). "Soil: Threshold Spaces Of Subjectivity, Pedagogy, And Place In Landscape Art." *Visual Arts Research*, 36(1), 35–43.
- Nochlin, L. (1991). *The Politics Of Vision: Essays On Nineteenth-Century Art And Society*. Harpercollins.
- Betterton, R. (1996). *An Intimate Distance: Women, Artists And The Body*. Routledge.
- 16-Jones, A. (2012). *Seeing Differently: A History And Theory Of Identification And The Visual Arts*. Routledge.
- Kuspit, D. (2000). *The Rebirth Of Painting In The Late Twentieth Century*. Cambridge University Press.
- Koerner, J. L. (2004). *The Reformation Of The Image*. University Of Chicago Press.
- Schwabsky, B. (2011). *Vitamin P2: New Perspectives In Painting*. Phaidon Press.
- https://www.Artsy.Net/Artwork/Cecily-Brown-The-End?Utm_Source=Chatgpt.Com, E.T.: 03.06.2026
- <https://Gagosian.Com/Artists/Cecily-Brown/>, E.T.: 08..06.2026
- <https://Lincheap.Com/Blog-Cecily-Brown-Kimdir-Hayati-Ve-Biyografisi/>, E.T.: 17.05.2026

Görsel Kaynakça

- Görse-1** : <https://www.twopalms.us/news/why-cecily-brown-s-lush-paintings-have-eternal-market-appeal>, E.T.21.05.2026
- Görse-2:** <https://observer.com/2023/10/death-and-delight-cecily-brown-at-the-met/>, E.T.05.05.2026
- Görsel-3:** <https://gagosian.com/exhibitions/2008/cecily-brown/>, E.T.05.05.2026
- Görsel-4:** <https://gagosian.com/exhibitions/2011/cecily-brown/>, E.T.05.05.2026
- Görsel-5:** <https://gagosian.com/exhibitions/2011/cecily-brown>, E.T.05.05.2026
- Görsel-6:** <https://www.thebroad.org/art/cecily-brown/girl-swing-2>, E.T.05.05.2026
- Görsel-7:** <https://www.thebroad.org/art/cecily-brown/tender-night>, E.T.05.05.2026
- Görsel-8:** <https://gagosian.com/exhibitions/2006/cecily-brown/>, E.T.05.05.2026

2. BÖLÜM

GÖRSEL ALDATMA VE STRATEJİK ESTETİK: SANATIN SAVAŞ ALANINDAKİ DÖNÜŞTÜRÜCÜ GÜCÜ VE ANLAMI ÜZERİNE İNCELEME

Dr. Öğr. Üyesi Zeynep GÖNÜLAY ÇALIMLI
*Hatay Mustafa Kemal Üniversitesi,
Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü, Resim-İş Eğitimi ABD*
zeynepgonulaycalimli@gmail.com.
<https://orcid.org/0000-0002-7203-0546>

Giriş

Sanat, tarih boyunca yalnızca estetik bir ifade biçimi olmanın ötesinde, toplumsal, politik ve askeri süreçlerde dönüştürücü bir araç olarak işlev görmüştür. Bu bağlamda savaş sırasında ya da sonrasındaki süreçlerde sanatı özellikle propaganda yoluyla resimler ve/veya afişlerle, insanların düşüncelerini ve duygularını etkilemek, belirli mesajları iletmek ve toplumu yönlendirmek amacıyla etkili bir güç olarak kullanıldığı bilinmektedir (Aypek Arslan, 2024: 14). Benzer şekilde, devlet büyüklerinin, kahramanların, askerlerin, kaşiflerin ve sanatçıların ideallerini yaymak, zamanı hatırlatmak ve unutturmamak gibi niyetlerini kamusal alana taşıyan büstler ve anıt heykeller de ideolojik bir gösterim biçimi olagelmıştır (Yasa Yaman, 2011: 70). Bu doğrultuda tarih sahnesinde aslında görsel öğelerden faydalanarak kitleleri yönlendirme veya istendik bir olayın kabul edilmesini sağlama bağlamında sanat, savaş süreçlerinde yardımcı bir unsur olarak işlev görmüştür (Gönülay Çalimli, 2018: 30).

Sanat ile savaş arasındaki ilişki uzun süredir çeşitli boyutlarıyla incelenmektedir. Ancak alan uzmanları akademik literatürde sanat ile savaş arasındaki ilişkiyi çoğunlukla propaganda afişleri, anıt heykelleri veya savaş temalı resimler üzerinden tartışmaktadır (Uçkaç Altun, 2010; Akalın, 2021; Aypek Arslan, 2024; Kidd & Jackson, 2010; Gür, 2024; Duydu, 2023; Ersan ve Akgöz,

2025; Şahin ve Mercimek,2020, Toon, 2022; Erol Şahin ve Kayalıoğlu, 2016). Ancak sanatın savaşta kullanımı yalnızca ideolojik temsil ve/veya moral destek aracı olmakla sınırlı değildir. Bu işlevlerine ek olarak düşmanın algısal ve bilişsel süreçlerini hedef alan aktif bir stratejik müdahale aracı olarak da kullanıldığı kamuflaj alanı görülmektedir. Kamuflajın hedefi mesajı netleştirmek değil, kimliği gizlemektir. Bu durum, mesajın kasıtlı olarak “yanlış tasarlanması” süreciyle sınırsal bir manipülasyon alanı yaratır (Pettersson, 2018, s. 190-192). Akdemir ve Korkmaz (2024: 604)’ın da belirttiği üzere, sanatçılar dünya savaşları sırasında nesnelerin çevre ile uyum sağlayarak yanılsama oluşturabilmesi için renk ve desen bilgilerini kullanmış ve savaşların gelişiminde önemli bir rol oynamışlardır.

Bu çalışma, literatürde çoğunlukla propaganda ve moral destek bağlamında ele alınan sanat-savaş ilişkisine alternatif bir perspektif sunarak, I. Dünya Savaşı’ndan günümüze uzanan bir çerçevede kamuflaj birlikleriyle artan sanatın savaş alanındaki görünürlüğünü, görsel aldatma ve stratejik estetik yoluyla savaş da avantaj sağlayan dönüştürücü gücü incelenmektedir.

Yöntem

Bu araştırma, betimsel yöntem çerçevesinde yürütülmüştür. Betimsel araştırmalar, “ne” ve “nasıl” sorularına sistematik biçimde yanıt vererek olay ve durumların ayrıntılı olarak ortaya konması amacıyla gerçekleştirilir; bu araştırma geleneği kendi içinde pek çok farklı yöntemi barındırmaktadır. Bu doğrultuda tercih edilen tarama modeli ise mevcut bir durumun var olduğu şekliyle betimlenmesini amaçlayan araştırma deseni olarak nitelendirilebilir (Karasar, 2014: 77). Çalışma kapsamında, ele alınan konuya ilişkin ulusal ve uluslararası güncel akademik kaynaklar sistematik biçimde incelenmiş; elde edilen bulgular herhangi bir yorum katılmadan ve özgün biçimleri korunarak okuyucuya aktarılmıştır.

Sanatın Stratejik Bir Silaha Dönüşümü

Yaklaşık 2500 yıl önce Çinli komutan Sun-Tzu tarafından kaleme alınan *Savaş Sanatı*, zafer kavramını fiziksel imhadan ziyade psikolojik üstünlük ekseninde temellendirmektedir. Bu felsefeye göre savaş, özünde aldatma ve şaşırtma üzerine inşa edilmiş bir pratiktir; dolayısıyla bu nitelikler savaşın kaçınılmaz ve zorunlu bileşenleri olarak değerlendirilmelidir (Tzu, 2008: 45-92). Bu çerçevede aldatma ve algı yönetimi, kasıtlı ya da bilinçsiz biçimde tezahür

etmesinden bağımsız olarak, savaş sanatının yapısal bir unsuru olagelmıştır (Huhtinen & Rantapelkonen, 2002: 243).

Geçmişte olduğu gibi günümüzde de savaşın yalnızca fiziksel güç kullanımından ibaret olmadığı, aynı zamanda düşmanın algısal ve bilişsel süreçlerini hedef alan bir “algı mühendisliği” olduğu, kabul gören bir yaklaşımdır. Bu bağlamda Libicki (1995: 94), savaş alanındaki üstünlüğün artık düşmanın neyi gördüğü, neyi algıladığı ve bu verileri nasıl yorumladığı üzerinden kurulduğunu ileri sürmekte; böylece bilişsel kontrolü stratejik bir öncelik olarak konumlandırmaktadır. Bu doğrultuda savaş, yalnızca silahlı çatışmalarda üstünlük sağlama meselesi olarak değil, karşı tarafın durum algısını, tehdit değerlendirmesini ve karar alma mekanizmalarını yönlendirme kapasitesi olarak da ele alınmaktadır (Cengiz, 2026: 164).

Sanatın savaş stratejisindeki konumu görsel aldatma tekniklerinin kuramsal zemin üzerinde kullanılmasıyla anlamlandırılabilir. Bu doğrultuda; renk, biçim, doku ve örüntü gibi görsel tasarım öğelerinin sistematik biçimde bilinçli kullanımı, düşmanın algısal kanallarına yönelik doğrudan bir müdahale niteliği taşıdığı söylenebilir. Sanatsal çıktılar olarak değerlendirilen, sanat eserleri üzerinde göz ve beyin bozukluklarının, kullanılan renkler ve hareketin ve alan algısı üzerindeki beyin yapısının çalışma şeklinden kaynaklanan kısıtlamaların algıya etki ettiği bilinmektedir (Salderay, 2016: 31; Salderay, 2014: 18).

Bu yönüyle sanatın algılara olan müdahilesin savaşın bilişsel ve /veya algısal yapısıyla örtüşme sergilemektedir. Newark, Newark ve Barsarello (1998), bu ilişkiyi tarihsel açıdan ele alarak sanatsal bilginin askeri stratejiyle nasıl bütünleştiğine vurgu yapar. Bu kapsamda görsel unsurların yalnızca estetik bir işlev üstlenmekle kalmayıp operasyonel etkinliği doğrudan belirleyen stratejik araçlara dönüştüğünü belirtir. Bu yaklaşım, savaşta görsel aldatma tekniklerinin savaş stratejisindeki önemini açıklamaktadır. Sanatsal aldatma tekniklerinin, düşmanın algısal kanallarına yönelik doğrudan algı faaliyeti olarak, savaşın doğasına da paralellik gösterdiği söylenebilir.

Sanatın savaş alanındaki kullanımı, insan algısının stratejik olarak manipüle edilmesinin en genel çerçevesini oluşturmaktadır. Bu bağlamda geliştirilen görsel aldatma teknikleri, estetik öğelerin kullanımıyla düşmanın algısal ve bilişsel süreçlerini yanıltmayı hedefler. Böylece askeri mühimmatın gizlenmesi sağlarken, aynı zamanda düşmanın yanlış yönlendirilmesi ve stratejik üstünlüğün elde edilmesi mümkün hale geldiğinden bahsedilebilir.

Bu çerçevenin askerî alandaki uygulamalarının en temeli olan Kamuflej’a daha ayrıntılı bir şekilde incelemek yerinde bir yaklaşım olacaktır.

Kamufraj Sanatının Ortaya Çıkma Serüveni

Fransızca “camoufler” (örtmek, biçim değiştirmek) eyleminden kökenlen ve Türkçe’ye kamufraj olarak dahil olan bu terim, Türk Dil Kurumu sözlüğünde bir öznenin belirlenmesini ve ayırt edilmesini güçleştiren örtünme ve gizlenme yöntemi olarak tanımlanmaktadır. En yalın tanımıyla kamufraj, insanoğlunun varlığını sürdürebilmek adına hayvanlar dünyasından devşirdiği; kendini saklama ve içinde bulunduğu ortamla kaynaşmayı temel alan kadim bir varoluş stratejisidir. Doğal yaşamda gözlemlenen bu öykünme ve çevresel uyum örüntüleri, muharebe ortamlarındaki gizlilik taktiklerinin biçimlenmesinde de temel bir başvuru noktası işlevi görmüştür (Özkaraca ve Çağlayan, 2026: 197, Uçar, 2019: 2582, Nübel, 2015: 114–116).

Çağdaş kullanımıyla kamufraj, yalnızca görsel anlamda fark edilmezliği sağlamakla yetinmeyip düşmanın duyu ve yorumlama süreçlerini denetim altına almayı da hedefleyen katmanlı bir eylem biçimidir. Bu bağlamda kamufraj; doğrudan görsel örtünmenin ötesinde, dikkat odağının saptırılmasını ve çevresel öğelerin eşgüdümlü biçimde işe koşulmasını da bünyesinde barındıran bütüncül bir algı düzenleme pratiği olarak konumlanmaktadır (Matthews ve Matthews, 2024: 381–384, Cao, 2016: 487, İlter Güven, 2021: 2278). Forsyth (2017: 34), kamufrajın görünmezlikten ziyade kontrollü görünürlük olduğunu vurgulayarak sanatçıların bu süreçte aktif birer tasarımcı ve stratejist konumunda olduklarını ileri sürmektedir. Van Eck (2021: 115–116) ise sanatın, yalnızca dış dünyanın görünüşünü taklit eden bir temsil olmadığını; canlıların kamufraj davranışlarıyla benzer biçimde işleyen bir ikna ve yanıltma pratiği olarak da kavramsallaştırılabileceğini öne sürmektedir.

Kamufraj ile resim sanatı arasındaki bağı ilk fark eden öncü isimlerden biri olan Abbott H. Thayer, askeri kamufrajın geliştirilmesi sürecinde tarihsel açıdan ilk referans noktalarından birini oluşturmaktadır. Gözlem yeteneğini, optik bilgisini ve doğa tarihine olan ilgisini bir araya getiren Amerikalı ressam ve amatör doğa bilimci Thayer (1849–1921), ailesi ve asistanlarıyla birlikte *Hayvanlar Aleminde Renk Gizleme, Renk ve Desen Yoluyla Kamufraj Yasalarının Açıklanması: Abbott H. Thayer’in Açıklamalarının Özeti (Concealing Coloration in the Animal Kingdom, An Exposition of the Laws of Disguise Through Color and Pattern: Being a Summary of Abbott H. Thayer’s Disclosures)* adlı eseri kaleme almıştır (Behrens, 2018: 2, Gephart, 2001). Thayer, 1890’ların başlarında gizlenme ilkeleri geliştirmeye yönelik olarak çeşitli renklendirme yöntemleri üzerine çalışmış; bu süreçte gözlem ve deneyi temel alan bir yöntem izlemiştir. Thayer’in kamufraj kuramı, hayvanların sırtlarının koyu, karınlarının ise açık tonlarla düzenlenmesi aracılığıyla ışık ve gölge etkilerinin denge-

lenerek görünürlüğün azaltılması ilkesine dayanmaktadır. Ters gölgelendirme olarak adlandırılan bu teknik, resim sanatında hacimsel formu görünür kılan ışık-gölge ilişkisini tersine çevirerek kamuflajda formun görünmez hale getirilmesini sağlamaktadır. Thayer, tüm hayvan desenlerinin çevrelerinin renk ve dokularını yansıttığını savunarak doğanın kendisinin de bir ressam gibi işlediğini öne sürmektedir. Thayer’ın kuramları, antropolog Alfred Gell’in “ornament” teorisiyle de örtüşmektedir. Gell, süslemenin algıyı yavaşlatan ve izleyiciyi görsel bir bulmacaya sürükleyen bir bilişsel direnç yarattığını öne sürmektedir. Thayer’ın eserleri de bu anlayışla koşut biçimde, izleyiciyi figürü desenlerden ayırt etmeye zorlayan bir oyun mantığı taşımaktadır; bu nedenle dönemin izleyicileri onun resimlerini “yapboz resim/puzzle picture” olarak nitelendirmiştir (Görsel 1 ve Görsel 2) (Cao, 2016: 491- 494, İlter Güven, 2021: 2277).



Görsel 1: (Solda). Gerald Handerson Thayer ve Emma Beach Thayer, *Kuru Otlar ve Yapraklar Arasında Pamuk Kuyruklu Tavşan (Cottontail Rabbit among Dry Grasses and Leaves)*, 1904. Krem rengi pürüzsüz mukavva üzerine guaj ve grafit, 41,1 x 39,2 cm. Brooklyn Müzesi Koleksiyonu, New York (Cao, 2016, 491).

Görsel 2: (Sağda). Abbott Handerson Thayer ve Richard Meryman, *Orman Havuzunda Erkek Yaz Ördeği (Male Wood Duck on a Forest Pool)*, 1907. Tuval üzerine yağlıboya, 51,3 x 51,4 cm. Smithsonian Amerikan Sanat Müzesi, Washington, DC. (Van Eck, 2021: 113).

Thayer, döneminde askeri yetkililere kamuflaj tekniklerini savaş alanında uygulamaları yönünde çok sayıda mektup yazmış; ancak bu çabalar karşılıksız kalmıştır. Fikirlerinin kendi yaşamı boyunca geniş çapta kabul görmemesi onu derinden kırıncı bırakmıştır. O dönemde genel kanı, Thayer’ın amaç ve niyet-

lerinin değerli olduğu, ancak bulgularını gereğinden geniş bir alana uyguladığı ve sonuçlarını abartılı biçimde sunduğu yönündeydi. Bu nedenle kuramları, ne bilim ne de askeri çevreler tarafından tam anlamıyla benimsendi. Bununla birlikte, Müttefik kuvvetleri üzerinde doğrudan bir etki yaratmayı başaramamış olsa da konu kamuoyunda geniş bir yankı uyandırmıştır. Thayer'ın çabalarının kamuflaj meselesini kamuoyu ve silahlı kuvvetlerin gündemine taşımada bütünleşik bir rol oynadığı tartışmasızdır. II. Dünya Savaşı'na gelindiğinde, pek çok askeri gemi Thayer'ın yirmi yılı aşkın süre önce önerdiği ilk kamuflaj desenlerine (Görsel 3) büyük ölçüde benzeyen uygulamalarla donatılmıştı (Behrens, 2018: 4, Post, 2014: 54).



Görsel 3: Abbott Handerson Thayer, Ufuktaki Dört Gemi Üzerine Çalışma (Study of Four Ships on the Horizon), yaklaşık 1910. Kâğıt üzerine suluboya, 20,3 × 28,2 cm. Smithsonian Amerikan Sanat Müzesi Koleksiyonu, Washington, DC (Post, 2014: 55).

Dünya Savaşları Döneminde Kamuflaj Sanatının Gelişimi

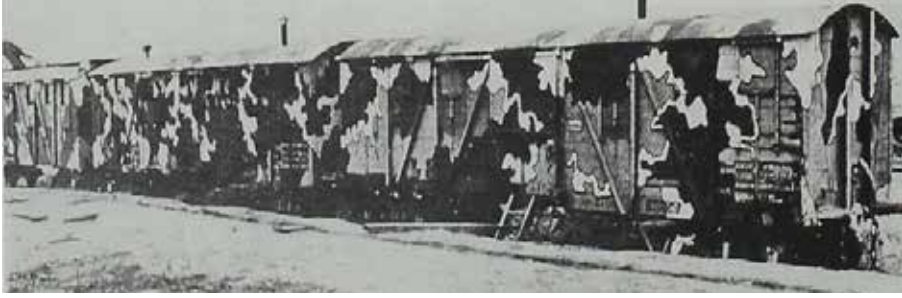
Savaş dönemlerinde kamuflaj uygulamasının modern bir buluş olmadığı bilinmekle birlikte, bu yöntemin stratejik önemi I. Dünya Savaşı sürecinde hava gözetlemesine yönelik uçak kullanımının yaygınlaşmasıyla birlikte belirgin biçimde artmıştır. Birinci Dünya Savaşı bir “keşif savaşı” olarak tanımlanmaktadır. Özellikle hava keşif araçlarının ve hava fotoğrafçılığının yaygınlaşması, orduların görünmez kalmasını zorunlu hale getirmiştir. Uçaklar ve balonlar aracılığıyla gerçekleştirilen gözlemler, düşman mevzilerinin, topçu bataryaları-

nın, yolların, lojistik merkezlerin ve hatta asker hareketlerinin tespit edilmesini mümkün kılmıştır. Bu durum, kamuflaj uygulamalarını yalnızca bireysel askerlerin değil, tüm askeri altyapının korunması açısından hayati bir unsur haline getirmiştir. 1914 yılının sonlarına gelindiğinde özellikle yoğun savunma baskısıyla karşı karşıya kalan Fransız askeri güçleri açısından teçhizatın gizlenmesi giderek acil bir operasyonel zorunluluk hâline gelmiş; bu ihtiyaç doğrultusunda sanatçılar Lucien-Victor Guirand de Scévola (1871-1950) ve Louis Guingot (1864-1948) öncülüğünde sistematik kamuflaj uygulamaları geliştirilmeye başlanmıştır (Wilhelm, 2019: 527-532, Behrens, 1997: 99, Nübel, 2015: 114-116).

Piyade subayı kimliğiyle de cephe deneyimi bulunan de Scévola, aynı yıl bol kesimli kapüşonlu giysiler verilen topçu birliklerinin kıyafetleri (Görsel 4) başta olmak üzere, askeri donanım ve teçhizat (Görsel 5) yüzeylerine boyayla soyut ve düzensiz biçimler uygulayarak görsel yanıltma denemeleri gerçekleştirmiştir. 300 metre irtifada görev yapan bir keşif uçağı, kamuflaj uygulanmış birlik ve teçhizatı tespit edememiştir. Bu sayede bu yöntemin operasyonel etkinliğini somut biçimde kanıtlamıştır. Fransız hükümeti, savaşın başlangıcından yalnızca yedi ay sonra, Şubat 1915'te askeri tarihinin ilk resmî kamuflaj birimini faaliyete geçirmiştir. Birimin komutanlığına atanan de Scévola önderliğinde, başlangıçta altı kişiden oluşan bu yapı 1917 yılına kadar üç bin kişilik bir kadroya ulaşmıştır. Birimde görev alan personelin büyük çoğunluğu, savaş öncesinde mimar, ressam, heykeltıraş, grafik tasarımcı ve tiyatro dekoratörü gibi görsel sanatlar alanında faaliyet gösteren bireylerden oluştuğu bilinmektedir (Behrens, 2016: 33, Behrens, 1997: 100).



Görsel 4: I. Dünya Savaşı'nda Fransız Ordusu Kamuflaj Birliği (*Section de Camouflage*) kurucusu Lucien-Victor Guirand de Scévola'nın tasarladığı ilk kamuflaj kıyafetleri. (France 3 kanalının *Histoires 14-18: Guirand de Scévola et les camoufleurs* (2015) adlı belgeselinden alınmış bir ekran görüntüsü.



Görsel 5: Soyut ve düzensiz desenlerle kamufle edilmiş Fransız tren vagonları, 1917. Gazete fotoğrafı (Behrens,1997: 100).

Fransız ordusunun öncülük ettiği bu uygulama kısa sürede diğer ülkeler tarafından da benimsenmiş; her iki dünya savaşı boyunca çatışmanın farklı cephe-lerinde yüzlerce sanatçı, askeri ve sivil savunma kamuflej uzmanı olarak görev üstlenmiştir. Silahlanma ve gözetleme alanındaki teknolojik değişimler savaşta aldatma ve gizlenmenin önemini artırdıkça, birçok sanatçı yeteneklerinin ordu kamuflej birliklerinde değer gördüğünü fark etmiştir (Kavky, 2018). Bu isim-ler arasında ressamlar Thomas Hart Benton, Jacques Villon, Franz Marc, Arshile Gorky, Charles Burchfield ve Ellsworth Kelly; grafik tasarımcı Laszlo Moholy-Nagy; tiyatro tasarımcıları Jo Mielziner ve Oskar Schlemmer; moda tasarımcısı Bill Blass ile Walt Disney Stüdyosu'nda çalışan animasyon sanatçı-ları yer almaktadır (Behrens, 1997: 100). Bu tablo, askeri kamufleajın yalnızca teknik bir strateji olarak değil, aynı zamanda geniş bir sanatsal bilgi birikimini bünyesinde barındıran disiplinler arası bir uygulama alanı olarak şekillendiğini açıkça ortaya koymaktadır.

Kamufleajın Modern Sanatla Etkileşimi

İki büyük dünya savaşı süresince kamuflej, sanatçılar tarafından ordu yararına görsel bir strateji olarak geliştirilmiştir. Savaşın yarattığı toplumsal ve kültürel atmosfer, hem kamuflej çalışmalarında görev alan sanatçıları hem de dönemin sanat çevrelerini etkilemiş; bu durum askeri kamuflej uygulamaları ile çağdaş sanat akımları arasında çeşitli benzerliklerin ortaya çıkmasına neden olmuştur. Empresyonizm sonrası gelişen Kübizm, Sürrealizm ve Avangart gibi modern sanat akımları, renk ve biçim algısını bozma konusundaki deneyimleri sayesinde askeri kamuflej tekniklerine ilham vermiştir. Nesnelerin manipüle edilmesini görsel algı üzerinden sorgulayan bu akımlar, doğadaki

renk ve desen çeşitliliğinden esinlenerek geliştirdikleri uygulamalarla askeri malzemelerin konturlarını bozmuş, düşman gözlemcileri tarafından fark edilmelerini zorlaştırmıştır. Böylelikle kamuflaj tasarımında özgün ve yenilikçi yaklaşımların geliştirilmesinde öncü olmuşlardır (Nübel, 2015: 121, Akdemir ve Korkmaz, 2024: 606, Uçar, 2019: 2584, Kavky, 2018, Shell, 2007: 129).

Kübizm, o tarihten bu yana dünya ordularının sistematik biçimde başvurduğu bir yöntemin görsel temellerini atmıştır. Picasso'nun kamuflajda uygulanan araçları gördüğünde “Bunu biz yaptık, bu Kübizm'dir” demesi ve Braque'ın ordunun kübist resim ilkelerini benimsemesinden duyduğu memnuniyeti dile getirmesi, bu tarihsel yakınlığın en çok aktarılan kanıtları arasındadır. Bununla birlikte asıl belirleyici akım, kimliğin akışkan kavranışı ve taklide dayalı yanıltmaya duyduğu ilgi nedeniyle Sürrealizm olmuştur. Peter Forbes'un *Dazzled and Deceived: Mimicry and Camouflage* (Göz Kamaştırıcı ve Aldatıcı: Taklit ve Kamuflaj) adlı kitabında ifade ettiği üzere, “Kübizm I. Dünya Savaşı için ne ise, Sürrealizm II. Dünya Savaşı için odur” (Kavky, 2018, Shell, 2007: 129).

Özellikle I. Dünya Savaşı döneminde ortaya çıkan kamuflaj teknikleri ile kübizmin parçalı, çoklu perspektifli görsel dili arasındaki benzerlikler hem sanat tarihçileri hem de sanatçılar tarafından dile getirilmiştir (Shell, 2007: 129). II. Dünya Savaşı sürecinde ise Sürrealistlerin taklide yönelik tutumunda köklü bir dönüşüm yaşanmıştır. Başlangıçta savaştan kaçmaya ve askeri-tıbbi otoriteleri aldatmaya yönelik bir anti-savaş stratejisi olarak benimsenen simülasyon, zamanla düşmanı yanıltmayı amaçlayan askeri bir strateji olan kamuflajla örtüşmeye başlamıştır. Böylece simülasyon, savaştan kaçınmanın bir aracı olmaktan çıkıp savaşın zorunlu bir bileşenine dönüşmüştür (Kavky, 2018).

I. Dünya Savaşı'nın yarattığı sosyal, ekonomik ve psikolojik travmaların ardından 1920'li yıllarda yaşanan gelişmeler ve dönemin ruhsal atmosferi, Sürrealist sanat düşüncesinin ortaya çıkmasında ve gelişmesinde önemli bir rol oynamıştır (Mansuroğlu, 2022: 82). Kübizm ile kamuflaj arasındaki bağ, özellikle biçimsel ve teknik bir örtüşme üzerine kuruludur. Her iki alan da figür-zemin ayrımını bozma, perspektifi çoğaltma ve üç boyutlu hacmi iki boyutlu yüzeye indirme yoluyla görsel netliği ortadan kaldırmayı hedefler. Sürrealizm ile kamuflaj arasındaki ilişki ise çok daha köklü ve karmaşık bir nitelik taşır. Sürrealistler için mimesis (öykünme) yalnızca görsel bir teknik değil, kimliği ve gerçekliği dönüştüren varoluşsal bir eylemdir. Bu perspektiften bakıldığında kamuflaj, salt askeri bir gizleme stratejisinin ötesine geçerek kimliğin kırılğan ve akışkan doğasına dair felsefi bir soruşturmanın aracına dönüşür (Kavky, 2018).

Sürrealistlerin savaş koşullarında benimsediği mimesis modeli, Walter Benjamin'in bilinçli ve analogik (benzeşim) anlama kapasitesi olarak tanımladığı aktif taklit kavramına yaklaşmaktadır. Böylece kamuflaj, savaş döneminde Sürrealizm için hem pratik bir gereklilik hem de psikolojik uyum sağlama ve kimliği yeniden kurma stratejisine dönüşmüştür (Kavky, 2018). Bireyin ön planda olduğu, bilinçaltının yol açtığı yeni kurgusal dünya ile doğal olmayan, deforme olmuş ve şaşkınlık uyandıran figür ve objeler bu akımı beslediği diğer akımlardan ayırmıştır (Mansuroğlu, 2022: 91).

Kübizm ve Sürrealizm'in yanı sıra kamuflajın gelişiminde İzlenimcilik, Noktacılık (Pointillism), Fütürizm, De Stijl, Süprematizm ve Ekspresyonizm gibi farklı modern sanat akımlarının da doğrudan etkisi olmuştur. Tachev'in çalışmasında vurgulandığı üzere, SS birliklerinin kamuflaj desenlerinde noktasal dağılım ve renk geçişleri empresyonist ve noktacı tekniklerden esinlenmiş; Boccioni gibi fütürist sanatçıların hareket ve dinamizm arayışları desenlerin parçalı yapısına yansımıştır. Alman ordusunun geometrik kamuflaj uygulamaları Mondrian'ın De Stijl kompozisyonlarıyla benzerlik taşıırken, Malevich'in Süprematizm anlayışı soyut geometrik dilin askeri stratejiye aktarılmasına zemin hazırlamıştır. II. Dünya Savaşı sonrası İngiliz ordusunun "Brushstroke" kamuflajı ise Ekspresyonizmin güçlü fırça darbelerinden ilham almıştır. Böylece kamuflaj, yalnızca Kübizm ve Sürrealizm'in değil, farklı sanat akımlarının görsel deneyimlerinden beslenerek disiplinler arası bir estetik ve stratejik alan hâline gelmiştir (Tachev, 2015: 67-70).

Modern sanat akımları ile kamuflaj arasındaki etkileşim, savaş dönemlerinde yalnızca kuramsal düzeyde kalmamış, doğrudan askeri uygulamalara da yansımıştır. Özellikle görsel algının manipüle edilmesine yönelik yaklaşımlar, kamuflaj tasarımında yeni yöntemlerin geliştirilmesine katkı sağlamıştır. Bu etkileşimin en dikkat çekici örneklerinden biri, I. Dünya Savaşı sırasında geliştirilen ve gemilerin görünmez hâle getirilmesinden ziyade düşman tarafından yanlış algılanmasını amaçlayan Dazzle kamuflajıdır. Geometrik biçimler, keskin çizgiler ve yüksek kontrastlı desenlerden oluşan bu yöntem, modern sanatın görsel dilini askeri stratejiyle buluşturan özgün bir kamuflaj uygulaması olarak öne çıkmıştır.

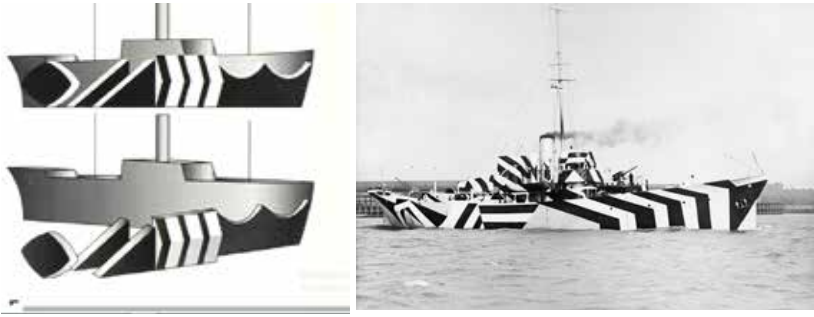
Modern Sanatın Savaş Alanındaki Yansıması

Birinci Dünya Savaşı'nın Mart–Aralık 1917 arasındaki on aylık sürecinde Alman denizaltıları (U-botlar), Britanya deniz ticaretine karşı yoğun bir yıpratma stratejisi uygulamıştır. Bu dönemde haftalık ortalama 23'ten fazla İngi-

liz gemisi batırılmış, toplamda 925 gemi kaybedilmiştir. En yoğun evre Nisan 1917'nin ortalarında yaşanmış; yalnızca bir haftada 55 İngiliz gemisi batırılarak günde yaklaşık sekiz gemi kaybı yaşanmıştır. Bu veriler, Almanların sınırsız denizaltı savaşı stratejisinin Britanya'nın lojistik kapasitesi üzerinde ciddi bir tehdit oluşturduğunu göstermektedir (Behrens, 1999: 53).

Gemi kamuflajının gereklilikleri, kara kamuflajınınkinden farklıdır. Denizaltı krizine çözüm arayan Britanya, İngiliz sanatçı ve Kraliyet Donanması'nda Teğmen olan Norman Wilkinson'ın şaşırtıcı önerisini dikkate almıştır. O zamana kadar kamuflajın gizleme/görünmezlik kavramlarını ifade etmesine karşın, Wilkinson, gemilerin görünmez kılınamayacağını, bunun yerine biçim, yön ve seyirlerinin algısal olarak bozulması gerektiğini savunmuştur. Wilkinson, kamufla edilecek nesnenin formlarını birbirini kesen şekiller ve optik geometrik tasarımlarla bozarak gemileri boyamış (Görsel 6) ve bu sayede düşman denizaltılarının gemilerin mesafelerini, yönlerini ve hızlarını takip etmesini zorlaştırarak kafalarını karıştırmış, böylece düşman gemilerinin onları hedef almasını güçleştirmiştir. Bu yöntem "Dazzle painting/Dazzle kamuflajı" olarak da adlandırılmıştır. Dazzle fiilinin kelime anlamı göz kamaştırmak/göz almaktır. Hem modern sanat akımlarından hem de hayvan kamuflajlarından ipuçları alınarak ortaya çıkan bu geometrik şekilleriyle göz kamaştıran tasarımlar, gemileri gizlemek ya da saklamaktan ziyade düşmanın kafasını karıştırmak amacıyla kullanılmıştır (Behrens, 1997: 106, Behrens, 1999: 53, Behrens, 2018: 3, Çevik ve Bingöl, 2021: 158, Cambridge University Press, n.d.).

Savaş sırasında Alman denizaltılarında kullanılan telemetreler (üst ve alt yarı görüntülerin karşılaştırılmasıyla mesafe ölçen optik sistem), bir hedefin menzilini hesaplayan manuel optik mekanizmalardı. Operatör, resmi tamamlamak için hedefin iki yarım görüntüsü hizalanana kadar cihazı ayarlamaktaydı. Dazzle, dilimlenmiş ve tekrarlayan desenleriyle (Görsel 6), bu iki yarının hizalanmasını ve hedeflenen geminin mesafesini, yönünü ve hızını hesaplamayı oldukça zorlaştırmaktaydı. Yüksek kontrastlı, birbirinden kopuk geometrik desenlerle boyanan gemiler, düşman denizaltılarının mesafe, yön ve hız hesaplarını zorlaştırmıştır (Behrens, 1997: 106, Behrens, 1999: 53, Çevik ve Bingöl, 2021: 158).



Görsel 6: (Sağda). I. Dünya Savaşı'nda donanma gemilerini korumak amacıyla geliştirilen Göz Kamaştırıcı Kamufraj (Dazzle Camouflage) tekniğinin optik çalışma prensibini gösteren temel bir illüstrasyon. 1997 yılında Ryan McAdam tarafından World dönemine ait ABD Donanması fotoğraflarından Ryan McAdam tarafından yeniden çizilmiştir. (Behrens,1997: 106)

Görsel 7: (Solda). Göz alıcı' (dazzle) kamufraj desenini gösteren Birinci Dünya Savaşı İngiliz kraliyet donanması savaş gemisi “Kildagan” (Forsyth, 2017: 25).

İlk denemeler HMS Industry (His/Her Majesty's Ship / Majestelerinin Gemisi) üzerinde yapılmış (Görsel 7), olumlu sonuçlar alınması üzerine 50 nakliye gemisi aynı yöntemle boyanmıştır. Ardından Kraliyet Sanat Akademisi bünyesinde özel bir “Dazzle Bölümü” kurulmuş ve Wilkinson başkanlığa getirilmiştir. Ressamlar, model yapımcıları ve sanat öğrencileri bu bölümde görev almış; her geminin ölçekli modeli hazırlanarak farklı desenler denenmiş ve periskop simülasyonlarıyla en etkili tasarımlar seçilmiştir. Bu süreç, sanat, algı psikolojisi ve askerî stratejinin birleştiği yenilikçi bir kamufraj sistemini ortaya çıkarmıştır (Behrens, 1999, s.53). İngiliz ve Fransız ordusu için çalışan kadın kamuflörler, Newyork ve Philadelphia'lı kırk kadar kadın sanatçı tarafından kurulmuş olan Women's Reserve Camouflage Corps (Amerikan Yedek Kadın Kamufraj Kolorusu) için ilham verici olmuş, bu birlik 1917 baharı ile Kasım 1918 arasında kadınlar 2.300'den fazla gemi boyamıştır (İlter Güven, 2021: 2282).

Amerikan uygulamalarında Everett Warner, anamorfik perspektif ilkesinden yararlanarak daha karmaşık görsel aldatma sistemleri geliştirmiştir. Anamorfik kelimesi Yunancada “ana” (tekrar) ve “morph” (form, şekil, biçim) sözcüklerinin birleşiminden oluşmaktadır. Anamorfik, temelinde perspektif kurallarını barındıran bir yanılsama yaratma tekniğidir. Bu doğrultuda gemi yüzeylerine uygulanan yüksek kontrastlı geometrik desenler, diyagonal çizgiler ve parçalanmış formlar, denizaltı

periskobundan bakıldığında geminin yönünü, hızını ve hacmini olduğundan farklı göstererek hedefleme hesaplarını yanıltmayı amaçlamıştır. Çağdaş gözlemciler bu gemileri “yüzten kübist tablolar” veya “denizde dolaşan sanat müzeleri” olarak tanımlamış, böylece dazzle kamufleji modern sanat akımlarının estetik dilinden beslenen özgün bir tasarım pratiği olarak görülmüştür (Behrens, 2016: 36-39, Behrens, 1999: 57, Güven, 2020: 3, Pettersson, 2018: 191). Warner’ın teknikleri tamamen optik illüzyon ve perspektif sanatına dayanmaktadır. Warner, yöntemini “op art duvar kağıdı” (op art wallpaper) uygulamasına benzetmiştir. Bu yaklaşım, sanatçıların yüzyıllardır kullandığı trompe l’oeil (göz aldatmaca) geleneğinin ve Leonardo da Vinci’nin “tesadüfî perspektif” olarak adlandırdığı anamorfik perspektifin savaş alanına taşınmış halidir (McLean, 2015: 79-81).

Bu görsel şölenlerden ilham alan birçok sanatçı dazzle tekniği ile boyanmış savaş gemilerini eserlerine taşımıştır. Dawson (Görsel 8) Kömür taşıyan ve kamufleaj boyasıyla boyanmış SS War Redcap adlı ticaret gemisi, Cebelitarık limanında yük boşaltırken tasvir edilmektedir. Yanında standart gri renkte boyanmış başka bir gemi demirli yer alırken, arka planda kamufleaj boyasıyla boyanmış başka bir gemi daha görünmektedir. Wadsworth eserinde ise (Görsel 9), kuru havuzda yeni boyanmış bir gemi, dazzle kamufleajıyla boyama işini tamamlanmamak üzere tasvir edilmektedir.



Görsel 8: Montague Dawson, *Kamufleaj Boyalı: Cebelitarık’ta Kömür Boşaltma*, 1919. Kâğıt üzerine sulu boya, 56,2 x 69,0 cm. Emperyal Savaş Müzesi Koleksiyonu, Londra.

Görsel 9: Edward Wadsworth, *Liverpool’da Kuru Havuzdaki Dazzle (Göz Alıcı) Kamufleajlı Gemiler*, 1919. Tuval üzerine yağlıboya, 304,8 x 243,8 cm. Kanada Ulusal Galerisi Koleksiyonu, Ottawa.



Görsel 10: *Mersey Feribotu (Snowdrop)* üzerinde uygulanan Sir Peter Blake'e ait *Everybody Razzle Dazzle* (2015) adlı tasarım, 25 Ağustos 2021. Fotoğraf: Rodhullandemu (Meese & Strong, 2025: 2).

2015 de Liverpool Bienali kapsamında gerçekleştirilen “1. Dünya Savaşı Yüzüncü Yıl Sanat Komisyonları” projesi, Tate Liverpool, Merseytravel ve National Museums Liverpool iş birliğiyle yürütülen projede; İngiliz pop sanatının önde gelen temsilcilerinden Sir Peter Blake, bir Mersey Feribotu üzerinde sanatsal tasarım (Görsel 10) uygulamak üzere görevlendirilmiştir (Liverpool Biennial, n.d.). “Snowdrop” adlı feribot, yeniden boyanmıştır ve “Everybody Razzle Dazzle” adını taşıyan bu tasarımın Feribota binen ziyaretçiler, gemide kurulan özel bir sergi aracılığıyla dazzle kamuflajının tarihi ve Mersey feribotlarının I. Dünya Savaşı’ndaki rolü hakkında bilgi edinme fırsatı bulmaktadır. Sir Peter Blake’in feribotu “dazzle” desenleriyle kaplaması, I. Dünya Savaşı’nda kullanılan kamuflaj tekniklerine doğrudan gönderme yaparak tarihsel bir stratejiyi estetik bir deneyime dönüştürmüştür.

Görsel Aldatmanın Günümüz Savaşlarındaki İzleri

20. Yüzyılın başlarında tasarımcılar ve sanatçılar tarafından gösterilen kamuflaj tasarlama çabasına, 1970’lerin sonlarında bilgisayar teknolojileri de katılarak bu alanı daha da geliştirmiş ve bu alandaki araştırmalar kesintisiz bir şekilde devam ederek günümüze kadar gelmiştir (Yattıkalkmaz, 2024: 7).



Görsel 11: (Sağda). Göz kamaştırıcı (dazzle) kamuflaj deseniyle boyanmış Kraliyet Donanması River II sınıfı devriye gemisi *HMS Tamar*, 2021.
Fotoğraf: Kraliyet Donanması (Lyuksikav, 2021).

Görsel 12: (Solda). Ukrayna Donanması'na ait Küçük Zırhlı Topçu Botu (SAB) üzerinde uygulanan çağdaş göz kamaştırıcı (dazzle) kamuflaj tasarımı, 2024. [Fotoğraf: Ukrayna Donanması] (Кушніков, 2024)

2021 yılında Birleşik Krallık Kraliyet Donanması'na ait HMS Tamar isimli devriye gemisi (Görsel 11), gri tonlarında ve siyahtan oluşan parçalı bir desenle boyanmış ve bu uygulama resmi olarak “dazzle camouflage” (göz alıcı kamuflaj) şeklinde tanımlanmıştır. Bahsi geçen bu gemi, İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra bu amaçla bu tür bir boyama yapılan ilk Kraliyet Donanması gemisi olmuştur. Benzer şekilde, 2024 yılında Birleşik Krallık'ta boyanan bir Ukrayna donanması devriye botu (Görsel 12) da geleneksel dazzle desenleriyle kamufle edilmiştir. (Parsons, 2022 ve Panfilovych 2022). Dazzle kamuflajının mantığı günümüz donanmalarında da yeniden gündeme gelmiştir. Bu durum, Rusya-Ukrayna savaşı, dazzle'ın temel ilkesi olan “düşmanı yanıltma” mantığının çağdaş bir biçimde nasıl evrildiğini de göstermektedir.

Modern asimetric çatışma alanlarında optik ve dijital keşif teknolojilerinin gelişmesi, devletleri I. Dünya Savaşı döneminin geleneksel aldatma yöntemlerini modern teknolojiye uyarlamaya zorlamıştır. Bunun en somut örneği 24 Şubat 2022 tarihinde başlayan ve hala devam eden Rusya-Ukrayna savaşı görsel aldatma tekniklerini ve güncel gelişimi gözler önüne sermektedir. Rusya Federasyonu'nun deniz ve hava unsurlarını korumak adına geliştirdiği iki farklı kamuflaj yaklaşımında görülmektedir. Rusya Karadeniz'deki özellikle Karadeniz Filosu amiral gemisi *Amiral Makarov* (Görsel 13) ve önemli savaş gemilerinin üzerinde uygulanan yeni ve aldatıcı bir kamuflaj yöntemiyle boyayarak gizlemeye hamlesinde bulunduğu tespit edilmiştir. Bu hile, gemilerin

uzunluğunu ve şeklini tahmin etmeyi zorlaştırarak uydu görüntülerinde tespit edilmelerini güçleştirmek için olduğu düşünülmektedir. Rusya'nın kullandığı yeni aldatıcı kamuflaj, modern tarihte Rusya'ya ilk karşılaşılmıştır. Bu teknik dünya savaşları sırasında kullanılan Dazzle kamuflajından farklıdır. Dazzle, gözlemciyi yanıltarak mesafe, hız ve yön konusunda yanlış değerlendirme yapmasına neden olmayı amaçlarken, bu yeni teknikte ön ve arka kısımları boyamamasındaki (Görsel 14) temel taktiksel amaç, insansız deniz araçlarının (SİDA) optik kameralarını ve periskop operatörlerini yanıltarak geminin gerçek boyutunu, silüetini ve rotasını algısal olarak parçalamak, hedefi olduğundan daha küçük göstermektir. Diğer bir deyişle burada kamuflaj, geminin modern teknolojik aletlerle bile görüntülerinde tanımlanmasını zorlaştırmasını sağlamaktır (Çalışkan,2022: 41, Sutton, 2023, GDC, 2023).



Görsel 13: (üstte). Rusya'nın Karadeniz Filosu amiral gemisi *Amiral Makarov* üzerinde, insansız deniz araçlarını (kamikaze İHA/SİDA) yanıltmak ve geminin boyutunu periskop/optik kameralarda daha küçük göstermek amacıyla pruva ve pupa kısımlarına uygulanan yeni nesil göz kamaştırıcı (dazzle) kamuflaj tasarımı. (Görsel: Global Defense Corp, 2023).

Görsel 14: (altta). Rus savaş gemilerinin Sivastopol (Kırım) limanındaki radar uydu (SAR) görüntüleri ve Satim Inc. firmasına ait yapay zekâ algoritmalarının, uygulanan aldatıcı kamuflaj şemalarına rağmen farklı gemi sınıflarını tespit etme ve ayırt etme başarısını gösteren analiz şeması. Fotoğraf/İllüstrasyon (Sutton, 2023).

Rusyanın yapmış olduğu bir diğer hamle ise; Ukrayna tarafının gözetleme çabalarını karıştırmak amacıyla, Ukrayna'nın Kırım bölgesinde bulunan Engels hava üssünün pistlerine Tu-95 Stratejik Bombardıman savaş uçaklarının gerçekçi görüntülerini çizdiği görülmektedir (Görsel 15) (Monks,2023; Sero-hina, 2023, Parsons, 2022). Son zamanlarda Rus ordusu, Ukrayna güçlerini yanıltmak amacıyla çeşitli hava üslerinde savaş uçağı resimleri çizmekte daha

aktif hale geldi; zira Ukrayna güçleri genellikle kamikaze insansız hava araçlarıyla bu üsleri hedef alıyor (Defence Security Asia, 2023).



Görsel 15: Engels Hava Üssü Pistinde Gerçek ve Boyanmış Tu-95 Stratejik Bombardıman Uçakları Fotoğraf: Planet Labs PBC (Monks, 2023).

Bu çerçeveden bakıldığında, dazzle'ın Birinci Dünya Savaşı'ndaki rolü ile günümüz aldatma doktrini arasında kavramsal bir devamlılık görülmektedir: her ikisinde de hedef, düşmanın algısını ve karar alma sürecini doğrudan manipüle etmektir.

Dazzle kamuflajının askerî etkinliği savaş boyunca tartışmalı kalmıştır. Amerikan kaynakları düşük torpido isabet oranlarını öne sürerken, Britanya Amirallığının 1918 raporu kesin kanıt bulunmadığını belirtmiştir; ancak uygulamanın dezavantaj yaratmadığı, aksine mürettebatın moralini ve güven duygusunu artırdığı vurgulanmıştır. 1919'da savaşın sona ermesi ve U-bot tehdidinin ortadan kalkmasıyla dazzle kamuflajı terk edilmiş, donanmalar tek renkli gri boyaya dönmüştür. Buna rağmen dazzle, sanatçıların doğrudan askerî stratejiye katkı sunduğu en özgün tarihsel örneklerden biri olarak önemini korumuştur (Behrens, 1999: 58).

Bu tartışma, çağdaş bilimsel çalışmalarla yeniden ele alınmıştır. Lovell, Sharman ve Meese'in (2024: 1) çalışmasına göre, dazzle kamuflajı özellikle dokusal gradyanlar (texture gradients) aracılığıyla hedef geminin yön algısında yaklaşık 10 derecelik bir "bükülme" (twist) etkisi yaratarak torpido saldırılarında kritik geometrik hatalara yol açabilmektedir, bu da büyük ve hızlı gemilerde hedefleme başarısını önemli ölçüde düşürebilmektedir. Ancak bu etkinin, gözlemcinin hedefi ufka paralel görme eğilimiyle ilişkili histerezis etkisi (horizon bias) ile karmaşık bir etkileşim içinde olduğu, iki fenomenin belirli açılarda birbirini sönmüleyebileceği (destructive interference) ve bunun da kamuflajın

koruyucu işlevini zayıflatabileceği belirtilmektedir. Aston Üniversitesi'nden Timothy Meese ve Samantha Strong'ın 2025 tarihli yeniden analizi de bu etki-leşimi modern psikofizik yöntemlerle değerlendirmiş; dazzle desenlerinin ufuk etkisi (horizon effect) ile karıştırılabileceğini, ancak asıl etkinin geminin yönü-nü belirleme sürecinde belirsizlik yaratması olduğunu ortaya koymuştur (Mee-se & Strong, 2025, s.24-26). Bu yeniden analizler, 100 yıllık bir tekniğin çağdaş bilimsel yöntemlerle hâlâ tartışılabilir olduğunu gözler önüne sermektedir.

Sonuç

Bu çalışma, sanatın savaşta stratejik olarak son derece etkili bir rol oynadığını ortaya koymaktadır. 19. yüzyılın sonu ve 20. yüzyılın başlarında hızla gelişen teknoloji, savaşların getirdiği yıkım ve toplumsal değişimlerle birlikte sanatın tüm alanlarında köklü dönüşümler yaşanmış; geleneksel anlayışın dışı-na çıkan bu tavır modern sanatın başlangıcını oluşturmuştur. Yeni gerçeklik an-layışıyla birlikte sanatçı, eleştirel yönünü daha açık bir biçimde ortaya koyma-ya başlamıştır (Özdağ, 2022: 1753). Bu dönüşümün askeri alandaki yansıması, I. Dünya Savaşı'nda kamuflajın resim, tiyatro tasarımı ve heykel gibi birçok sanatsal alanda yorumlanmasıyla kendini göstermiştir (Behrens, 1997: 99).

20. Yüzyıl ilerledikçe, silahlanma ve gözetleme alanındaki teknolojik değişimler savaşta aldatma ve gizlenmenin önemini artırdıkça, birçok sanatçı yeteneklerinin ordu kamuflaj birliklerinde değer gördüğünü fark etmiştir. Sanatçıların kamuflaj alanına katkısı, ordunun görsel deneyim ve yanıltma mantığına ilişkin derinlemesine bilgiye sahip uzmanlara duyduğu somut ihtiyaçtan doğmuştur. Bu süreçte Thayer, hayvanların kendini gizleme biçim-lerini tanımlayıp sınıflandırarak kamuflaj araştırmalarına önemli bir katkı sağ-lamış (Thayer, 1909: 198-212); Wilkinson kübizmi, Warner ise perspektif ve optik illüzyon sanatını savaşın teknik bir parçası haline getirmiştir. Böylece kamuflaj, sanatı “güzellik” arayışından çıkarıp işlevsel bir aldatma aracına dö-nüştürmüştür.

Bu gelişmeler, I. Dünya Savaşı'nın modern savaş anlayışının oluşumunda belirleyici bir dönüm noktası olduğunu göstermektedir. Kamuflaj uygulamala-rı, bilimsel bilgi, teknolojik yenilik ve sanatsal yaratıcılığın askeri amaçlarla bütünleştirildiği yeni bir savaş paradigmasının ortaya çıktığını kanıtlamaktadır. Bu bağlamda kamuflaj, yalnızca savunma amaçlı bir gizlenme yöntemi değil; algıyı yöneten, düşmanı yanıltan ve savaş alanını yeniden şekillendiren stra-tejik bir askeri aldatma aracı olarak değerlendirilmelidir. Abbott H. Thayer'in

doğadan esinlenen kuramları, Lucien-Victor Guirand de Scévola'nın öncülüğünde kurulan kamufraj birlikleri ve Norman Wilkinson'ın geliştirdiği Dazzle kamufrajı, sanatın savaş alanında nasıl bir dönüşüm geçirdiğini somut biçimde ortaya koymaktadır. Bu örnekler, modern sanat akımlarının (Kübizm, Sürrealizm) görsel dilinin askeri stratejilerle birleşerek disiplinler arası bir etkileşim yarattığını göstermektedir.

Özellikle hava keşfi ve fotoğraf teknolojilerinin gelişmesiyle birlikte görünürlük ile hayatta kalma arasındaki ilişkinin güçlenmesi, modern savaşlarda bilgi ve algı yönetiminin en az silah teknolojileri kadar önemli hale geldiğini ortaya koymaktadır (Nübel, 2015: 126). Smith'e göre (2012, s.39), Shell'in Saklambaç: Kamufraj, Fotoğrafçılık ve Keşif Araçları (Hide and Seek: Camouflage, Photography, and the Media of Reconnaissance) adlı eserinde kamufraj, "görünme ile görünmeme arasındaki sürekli mücadelenin" bir teknolojisi olarak ele alınmakta ve bu mücadelenin merkezinde optik medyanın özellikle hava fotoğrafçılığının gelişimi yer almaktadır. Shell'in bu analizi, sanat pratikleri ile askeri teknoloji arasındaki etkileşimin dinamik bir alan olduğunu ortaya koymaktadır. Kamufrajın modern askeri savaş tekniği olarak kullanımı, bu noktada sanatçı ve tasarımcılara çok şey borçludur (İlter Güven, 2021: 2277).

Rusya'nın uydu karşıtı boyamalarına kadar uzanan bu çizgi, "sanat" ile "savaş" arasındaki geleneksel ayrımı sorgulamaktadır. Sanatın savaşta kullanımı, yalnızca estetik bir tercih değil, askeri istihbarat ve hayatta kalma stratejilerinin teknik bir parçası olarak evrilmiştir; estetik ile işlevselliğin, sanat teorisi ile askeri pratiğin buluştuğu nadir ve önemli tarihsel kesişim noktalarından birini oluşturmaktadır. Wilkinson'ın bir asır önce ortaya koyduğu "gizlemek değil, algıyı bozmak" ilkesi, bugün insan gözünden insansız sistemlerin kamera ve algoritmalarına karşı yeni bir mücadele alanı bulmuştur. Sanat ile askeri strateji arasındaki bu ortaklık, dazzle kamufrajının ortaya çıktığı dönemden bu yana yalnızca görsel bir teknik olarak kalmamış, modern askeri aldatma doktrininin temel unsurlarından biri haline gelmiştir.

King (2014: 69)'e göreyse son yıllarda dünya silahlı kuvvetleri genelinde belirgin bir kamufraj devrimi yaşandığı gözlemlenmektedir. Bu süreçte açık bir paradigma değişimi ortaya çıkmıştır. 1970'lerden 2000'li yıllara kadar askeri kamufrajın baskın biçimini oluşturan bozucu desenli kamufrajlar (disruptive pattern materials), giderek yerlerini pikselleştirilmiş dijital tasarımlara veya aynı bilimsel ilke ve yöntemlere dayanan multicam benzeri desenlere doğru evrileceğini ön görmektedir.

Sonuç olarak, sanatın savaş alanındaki işlevi, yalnızca estetik bir ifade de-

ğil; düşmanın algısını bozarak stratejik üstünlük sağlayan bir stratejik estetik olarak tanımlanabilir. Bu perspektif, sanat-savaş ilişkisine dair literatürdeki propaganda merkezli yaklaşımı genişletmektedir. Sanat ve savaşın iç içe geçtiği günümüzde de bu konunun güncelliğini korumasıyla da dikkat çekicidir.

Kaynakça

- Akalın, T. (2021). Savaş, Propaganda ve Sanat İlişkisi. *İdil Sanat ve Dil Dergisi*, 10(85), 1363-1375. doi: 10.7816/idil-10-85-08
- Akdemir, İ., & Korkmaz, F. D. (2024). Savaşın görünen yüzü olarak askeri kamuflajın sanatta değişen anlamı. *Sanat ve Tasarım Dergisi*, 14(2), 604–625. DOI: 10.20488/sanattasarim.1603148
- Aypek Arslan, A. (2024). Resim sanatı ve propaganda. *Ulakbilge*, 91, 17–26. <https://doi.org/10.7816/ulakbilge-12-91-02>
- Behrens, R. R. (1997). Iowa's Contribution to Camouflage. *Iowa Heritage Illustrated*, 78(3), 98-110.
- Behrens, R. R. (1999). The role of artists in ship camouflage during World War I. *Leonardo*, 32(1), 53–59. <https://www.jstor.org/stable/1576627>
- Behrens, R. R. (2016). Setting the Stage for Deception. Perspective Distortion in World War I Camouflage. *Aisthesis. Pratiche, linguaggi e saperi dell'estetico*, 9(2), 31-42.
- Behrens, R. R. (2018). Chicanery and Conspicuousness: Social Repercussions of World War I Ship Camouflage. *UNIversitas: Journal of Research, Scholarship, and Creative Activity*, 13(1), 1-19.
- Cambridge University Press. (n.d.). *Dazzle*. In *Cambridge Dictionary*. Retrieved June 14, 2026, from <https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/dazzle>
- Cao, M. (2016). Abbott Thayer and the invention of camouflage. *Art History*, 39(3), 486–511. <https://doi.org/10.1111/1467-8365.12210>
- Cengiz, O. (2026). Türklerin savaş sanatı: Aldatıcı taktikler-farklılaşan stratejiler (XI–XIV. yüzyıllar) [Kitap incelemesi, *Türklerin savaş sanatı: Aldatıcı taktikler-farklılaşan stratejiler (XI–XIV. yüzyıllar)*, A. N. Özdal tarafından yazılmış]. *Akdeniz İlahiyat Dergisi*, 3, 163–167.
- Çalışkan, F. (2022). Adım adım Rusya Ukrayna savaşı ve üçüncü tarafların sürece etkisi. *Euro Politika*, (14), 35-47.
- Çevik, N., & Bingöl, M. (2021). Contemporary art discourses in the context of the public space. *İnönü Üniversitesi Kültür ve Sanat Dergisi / Inonu University Journal*

- Defence Security Asia. (2023, 3 Kasım). *Russia's military paints "images" of combat aircraft at its airbase*. <https://defencesecurityasia.com/en/russia-images-aircraft-airbase/>
- Duydu, M. (2023). Siyasi iletişim sürecinde afiş tasarımı ve görsel propaganda. *Elektronik Sosyal Bilimler Dergisi*, 22(86), 478–485. <https://doi.org/10.17755/esosder.1175848>
- Ersan, M., & Akgöz, B. (2025). Afişte Savaş ve Barışın Temsili; Polonya Ekolü Propaganda Afişlerinin Göstergebilimsel Analizi. *Sanat ve Tasarım Dergisi*, 37, 147-172. <https://doi.org/10.18603/sanatvetasarim.1681645>
- Forsyth, I. (2017). *Second World War British Military Camouflage: Designing Deception*. Bloomsbury Academic.
- Gephart, I. (2001). *The camouflaged war: Guirand de Scevola and the camoufleurs*. Cabinet Magazine, (4). <https://www.cabinetmagazine.org/issues/4/gephart.php>
- Global Defense Corp. (2023, 21 Ekim). *Russia tried to camouflage its warship and painted fake airplanes to deceive NATO military satellites* [Haber makalesi]. <https://www.globaldefensecorp.com/2023/10/21/russia-tried-to-camouflage-its-warship-and-painted-fake-airplanes-to-deceive-nato-military-satellites/>
- Gönülay Çalımlı, Z. (2018). Görsel sanatların propaganda amaçlı kullanımı: I. Dünya ve II. Dünya Savaşları üzerine bir inceleme. *Uluslararası Sosyal Bilimler Kongresi Tam Metin Kitabı* (s. 26–52). İksad Yayınevi.
- Gür, N. (2024). Sanatta propaganda; Posterde bir metafor olarak ev. *Fırat University Journal of Social Sciences*, 34(2), 753–762.
- Güven, E. (2020). *Sanatta ifade biçimi olarak anamorfik metot* (Yüksek lisans tezi, Ondokuz Mayıs Üniversitesi, Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, Resim Ana Sanat Dalı). Ondokuz Mayıs Üniversitesi.
- Huhtinen, A. M. ve J. Rantapelkonen (2003). Perception management in the art of war: A review of Finnish war propaganda and present-day information warfare. *Journal of Information Warfare*, 2(1), 243-255.
- İlter Güven, İ. (2021). Kamufraj yönteminin tarihsel arka planı ve sanat ve tasarımda karşımıza çıkan farklı yaklaşımlar, *International Social Sciences Studies Journal*, 7 (83); 2277-2289. <http://dx.doi.org/10.26449/sssj.3185>
- Karasar, N. (2014). *Bilimsel araştırma yöntemi: Kavramlar, ilkeler, teknikler* (26. baskı). Nobel Akademik Yayıncılık.
- Kavky, S. (2018). Surrealism, war and the art of camouflage. *Space between: Literature & Culture*, 1914- 1945, 14.

- Kidd, D., & Jackson, C. (2010). Art as propaganda: Bringing Du Bois into the sociology of art. *Sociology Compass*, 4(8), 555-563.
- King, A. (2014). The digital revolution: Camouflage in the twenty-first century. *Millennium: Journal of International Studies*, 42(2), 397-424. <https://doi.org/10.1177/0305829813512885>
- Libicki, M. C. (1995). *What is information warfare?* National Defense University, Institute for National Strategic Studies, Center for Advanced Concepts and Technology. U.S. Government Printing Office.
- Lovell, P. G., Sharman, R. J., & Meese, T. S. (2024). Dazzle camouflage: Benefits and problems revealed. *Royal Society Open Science*, 11, 1-18. <https://doi.org/10.1098/rsos.240624>
- Liverpool Biennial. (n.d.). *Sir Peter Blake: Dazzle Ferry*. Liverpool Biennial. Retrieved June 14, 2026, from <https://www.biennial.com/project/sir-peter-blake-dazzle-ferry>
- Mansuroğlu, A. (2022). Dadaizm'den sürrealizm'e: aykırı bir görüşü üretime dönüştüren sürrealizm akımının incelenmesi. *STAR Sanat ve Tasarım Araştırmaları Dergisi*, 3(5), 78-92.
- Matthews, R., & Matthews, T. J. (2024). Military mimicry: The art of concealment, deception, and imitation. *Defence and Security Analysis*, 40(3), 379-404. <https://doi.org/10.1080/14751798.2024.2352271>
- McLean, I. (2015). The origin of art: camouflage, anti-camouflage and de-camouflage in the appropriation art of Imants Tillers. In A. Elias, R. Harley, & N. Tsoutas (Eds.), *Camouflage cultures: beyond the art of disappearance* (pp. 77-86). Sydney University Press. <http://www.jstor.org/stable/j.ctt1bh4b60.10>
- Meese, T. S., & Strong, S. L. (2025). Blodgett's (1919) "Ship camouflage" 105 years on: A misperception of dazzle perception revealed and redressed. *i-Perception*, 15(0), 1-31. <https://doi.org/10.1177/20416695241312316>
- Monks, K. (2023, 3 Ekim). *Russia paints fake TU-95 bombers at airbase to fool satellites*. Sky News. [sky.com https://news.co.uk/news/world/why-russia-painting-replica-bomber-jets-air-base-floor-2657461?srsltid=AfmBOoroOdi0S-bUB5rNNNiBa8FKE5gKNGAJJoPfpWovp_ZJa-2gvOU4z](https://news.sky.com/story/russia-paints-fake-tu-95-bombers-at-airbase-to-fool-satellites-12345678)
- Newark, T., Newark, Q., & Borsarello, J. F. (1998). *Brassey's book of camouflage*. (Vol 13). London: Brassey's, 144.
- Nübel, C. (2015). Modern warfare: Camouflage tactics (*Tarnung*) in the German Army during the First World War. *First World War Studies*, 6(2), 113-132. <https://doi.org/10.1080/19475020.2015.1067636>

- Özdağ, D.E. (2022). Sanat ve güç kavramı üzerinden “Panoptikon”, *Journal of Social, Humanities and Administrative Sciences*, 8(59):1744-1754.
- Özkaraca, B., & Çağlayan, A. Y. (2026). Peyzaj temelli kamuflaj stratejileri: Stratejik gizlilik ve çevresel entegrasyon bağlamında istihbarat yaklaşımları. *Artvin Çoruh Üniversitesi Orman Fakültesi Dergisi*, 27(2), 197–206. DOI: 10.17474/artvinofd.1794195
- Panfilovych, O. (2022, August 30). WP: The Ukrainian military use wooden HIMARS mockups to decoy Russian missiles. *Babel*. <https://babel.ua/en/news/83659-wp-the-ukrainian-military-use-wooden-himars-mockups-to-decoy-russian-missiles>
- Parsons, D. (2022, August 30). Ukraine situation report: Decoy HIMARS launchers entice Russian missile strikes. *The War Zone*. <https://www.twz.com/ukraine-situation-report-decoy-himars-launchers-entice-russian-missile-strikes>
- Pettersson, R. (2018). Visual camouflage. *Journal of Visual Literacy*, 37(3), 181–194. <https://doi.org/10.1080/1051144X.2018.1529884>
- Robinson, J. P. (2012). Invisible targets, strengthened morale: Static camouflage as a ‘weapon of the weak’. *Space and Polity*, 16(3), 351–368. <https://doi.org/10.1080/13562576.2012.733573>
- Post, A. (2014). Abbott Handerson Thayer: A beautiful law of nature (2nd ed.). Gold Leaf Studios.
- Salderay, B. (2014). Psikolojik temelli zihinsel rahatsızlık, sanat ve yaratıcılık. *Uluslararası Hakemli Tasarım ve Mimarlık Dergisi*, 2(1), 10–26.
- Salderay, B. (2016, Eylül). Algı psikolojisi ve görsel sanatlar. *Uluslararası Geçmişten Geleceğe Sanat Sempozyumu Bildiri Kitabı*, 27–47. Çorum.
- Serohina, K. (2023, 1 Ekim). *Russians painting Tu-95 decoys at the Engels airbase*. RBC-Ukraine. <https://newsukraine.rbc.ua/news/russians-painting-tu-95-decoys-at-the-engels-1696173527.html>
- Shell, H. R. (2007). Hide and seek: Camouflage, animal skin and the media of reconnaissance, 1859-1945. [Doctoral dissertation], Harvard University.
- Smith, B. R. (2012). [Review of the book *Hide and seek: Camouflage, photography, and the media of reconnaissance*, by H. R. Shell]. *Leonardo Reviews Quarterly*, Editor: Roger Malina. Zone Books.
- Sutton, H. I. (2023, 7 Aralık). *New technology sees through Russian attempt to hide ships from Ukraine* [Haber makalesi]. Naval News. <https://www.naval-news.com/naval-news/2023/07/new-technology-sees-through-russian-attempt-to-hide-ships-from-ukraine/>

- Şahin, A. N. E., & Kayalıoğlu, S. (2016). I. dünya savaşı'nın Avrupa resim sanatına etkileri. *Gazi Akademik Bakış*, 10(19), 183-207. <https://doi.org/10.19060/gav.321011>.
- Tachev, M. (2015). Influence Of Art On The Camouflage Design. *Journal Of Industrial Design And Engineering Graphics*, 10(2), 67-70.
- Thayer, Gerald Handerson, & Thayer, Abbott Handerson. (1909). *Concealing-coloration in the animal kingdom; an exposition of the laws of disguise through color and pattern: being a summary of Abbott H. Thayer's discoveries*. The Macmillan Co. <https://doi.org/10.5962/bhl.title.57368>
- Toon, W. (2022). "Real war ammunition:" Artists for Victory, the National War Poster Competition, and the Hostile Imagination on the United States World War II Home Front. *The Journal of American Culture*, 45(1), 63-85.
- Tzu, S. (2008). *Savaş sanatı* (A. Demir, Çev.). İstanbul: Kastaş Yayınevi. (Üçüncü baskı, Mart 2008).
- Uçar, M. (2019). Çağdaş sanatta kamuflaj stratejileri. *Turkish Studies*, 14(5), 2579–2596. <https://doi.org/10.29228/TurkishStudies.39391>
- Uçkaç Altun, S. (2010). Hitler Almanyası'nda Sanat ve Propaganda. *Sanat ve Tasarım Dergisi*, 1(5), 23-39. <https://doi.org/10.18603/std.76009>
- Ukrainian Navy. (2024, 28 Kasım). *A Ukrainian Small Armored Artillery Boat (SAB) in the "dazzle camouflage" livery* [Fotoğraf]. Militarnyi. <https://militarnyi.com/en/news/boats-of-the-ukrainian-navy-received-dazzling-camouflage/>
- Van Eck, C. (2021). Keeping track of the zoo: The style empire, camouflage and zoomorphism. In *Terms of style in art history*, 101–124.
- Wadsworth, E. (1919). *Liverpool'da Kuru Havuzdaki Dazzle (Göz Alıcı) Kamuflajlı Gemiler* [Yağlıboya tablo]. Kanada Ulusal Galerisi Koleksiyonu, Ottawa, Kanada. <https://www.gallery.ca/collection/artwork/dazzleships-in-dry-dock-at-liverpool>
- Wilhelm, R. (2019). The Great War in Disguise: Faulkner, Cubism, and Camouflage. *Mississippi Quarterly*, 72(4), 521-536.
- Yaman, Z. (2011). "Siyasi/estetik gösterge" olarak kamusal alanda anıt ve heykel. *METU Journal of the Faculty of Architecture / Mimarlık Fakültesi Dergisi*, 28(1), 69–98. <https://doi.org/10.4305/METU.JFA.2011.1.5>
- Yattıkalkmaz, H. (2024). *Kamuflaj yüzeylerde tecrübeye dayalı farkındalık ve kamuflaj tasarımının saha performansının değerlendirilmesi* [Yüksek lisans tezi, Gazi Üniversitesi].

Görsel Kaynakça

- Görsel 1:** Thayer, G. H., & Thayer, E. B. (1904). *Cottontail rabbit among dry grasses and leaves* [Guaj ve grafit, krem rengi pürüzsüz mukavva üzerine, 41.1 × 39.2 cm]. Brooklyn Museum, New York. Alıntılan: Cao, 2016, s. 491.
- Görsel 2:** Thayer, A. H., & Meryman, R. (1907). *Male wood duck on a forest pool* [Tuvall üzerine yağlıboya, 51.3 × 51.4 cm]. Smithsonian American Art Museum, Washington, DC. Alıntılan: Van Eck, 2021, s. 113.
- Görsel 3:** Thayer, A. H. (yaklaşık 1910). *Study of four ships on the horizon* [Suluboya, kâğıt üzerine, 20.3 × 28.2 cm]. Smithsonian American Art Museum, Washington, DC. Alıntılan: Post, 2014, s. 55.
- Görsel 4:** Guirand de Scévola, L.-V. (1915 civarı). *İlk kamuflaj kıyafetleri tasarımı* [Ekran görüntüsü, belgesel kaydı]. France 3, *Histoires 14-18: Guirand de Scévola et les camoufleurs* (2015). <https://france3-regions.franceinfo.fr/hautes-de-france/histoires-14-18-guirand-scevola-camoufleurs-1398743.html>
- Görsel 5:** *Fransız Ordusu (1917). Soyut ve düzensiz desenlerle kamuflaj edilmiş tren vagonları* [Gazete fotoğrafı]. Alıntılan: Behrens, 1997, s. 100.
- Görsel 6:** McAdam, R. (1997). *Optik çalışma prensibini gösteren dazzle camouflage illüstrasyonu* [ABD Donanması fotoğraflarından yeniden çizim]. Alıntılan: Behrens, 1997, s. 106.
- Görsel 7:** Forsyth, R. (2017). *Kıldagan savaş gemisi üzerinde dazzle kamuflaj deseni* [Fotoğraf]. Alıntılan: Forsyth, 2017, s. 25.
- Görsel 8:** Dawson, M. (1919). *Camouflage painted: Coaling at Gibraltar* [Suluboya, kâğıt üzerine, 56.2 × 69.0 cm]. Imperial War Museum Collection, London. <https://www.iwm.org.uk/collections/item/object/6984>
- Görsel 9:** Кушніков, К. (2024). *Küçük Zırhlı Topçu Botu (SAB) üzerinde çağdaş dazzle kamuflaj tasarımı* [Fotoğraf]. Alıntılan: Ukrayna Donanması <https://militaryni.com/en/news/boats-of-the-ukrainian-navy-received-dazzling-camouflage/>
- Görsel 10:** Blake, P. (2015). *Everybody razzle dazzle (Snowdrop feribotu tasarımı)* [Fotoğraf: Rodhullandemu, 25 Ağustos 2021]. Mersey Ferry, Liverpool Biennial. Alıntılan: Meese & Strong, 2025, s. 2.
- Görsel 11:** Lyuksikov, M. (2021). *HMS Tamar Yeni Görünümüyle*. [Fotoğraf]. Kraliyet Donanması Medya Arşivi. <https://militaryni.com/uk/author/liuksikov/>
- Görsel 12:** Ukrayna Donanması. (2024). *Küçük Zırhlı Topçu Botu (SAB) üzerinde çağdaş dazzle kamuflaj tasarımı* [Fotoğraf]. Militaryni. <https://militaryni.com/en/news/boats-of-the-ukrainian-navy-received-dazzling-camouflage/>

Görsel 13: Global Defense Corp. (2023). *HMS Admiral Makarov üzerinde uygulanan yeni nesil dazzle kamuflaj tasarımı* [Fotoğraf]. globaldefensecorp.com/2023/10/21/russia-tried-to-camouflage-its-warship-and-painted-fake-airplanes-to-deceive-nato-military-satellites/

Görsel 14: Sutton, H. I. (2023). *Rus savaş gemilerinin Sivastopol limanındaki SAR görüntüleri ve yapay zekâ analiz şeması* [Fotoğraf/İllüstrasyon]. Naval News. <https://www.navalnews.com/naval-news/2023/07/new-technology-sees-through-russian-attempt-to-hide-ships-from-ukraine/>

Görsel 15: Planet Labs PBC. (2023). *Engels Hava Üssü pistinde gerçek ve boyanmış Tu-95 stratejik bombardıman uçakları* [Uydu fotoğrafı]. Alıntıl原因: Monks, 2023. https://inews.co.uk/news/world/why-russia-painting-replica-bomber-jets-air-base-floor-2657461?srsId=AfmBOoroOdi0SbUB5rN-NNIba8FKE5gKNGAJJoPpWovp_ZJa-2gvOU4z

3. BÖLÜM

BATI RESİM SANATINDA COĞRAFI YAPININ VE MANZARA RESMİNİN ETKİLERİ¹

Prof. Dr. Fahrettin GEÇEN

*İnönü Üniversitesi, Güzel Sanatlar ve Tasarım Fakültesi,
Resim Bölümü,*

fahrettin.gecen@inonu.edu.tr

<https://orcid.org/0000-0002-0787-7505>

Yüksek Lisans Öğrencisi, Mehmet BATTAL

*İnönü Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü,
Resim Ana Sanat Dalı,*

mehmetbttl.1985@gmail.com

<https://orcid.org/0009-0003-3345-6688>

Giriş

Batı resminde, manzara resmi doğrudan Avrupa'nın fiziki coğrafyasının etkisi altında gelişmiş ve zamanla bağımsız bir tür kimliği kazanmıştır. Özellikle dağlık bölgeler, kıyı şeritleri, nehir vadileri ve kırsal manzaralar, sanatçıların doğayı nasıl algıladığını, yorumladığını ve tasvir ettiğini şekillendirmiştir. Bu coğrafi çeşitlilik, manzaranın figüratif kompozisyonlar için basit bir arka plan unsurunun sınırlarını aşmasına ve hem estetik hem de entelektüel olarak bağımsız bir konu haline gelmesine olanak sağlamıştır. Nitekim sanat tarihçileri, Avrupa coğrafyasının sunduğu çevrenin zenginliğinin sanatçıların doğayı anlama biçimine rehberlik ettiğini ve manzara resminin gelişiminde belirleyici bir rol oynadığını vurgulamaktadır (Gombrich, 1995: 204-220).

Rönesans döneminde bilimsel düşüncenin ve gözlemsel yaklaşımların güç-

1 Prof. Dr. Fahrettin Geçen danışmanlığında ve Mehmet BATTAL tarafından hazırlanan, İnönü Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü'ne ait "Coğrafi Yapı ve Manzara Resmi İlişkisi Üzerine Görsel Çözümler Malatya Örneği" başlıklı yayımlanmamış yüksek lisans tezinden türetilmiştir.

Bu araştırma İnönü Üniversitesi Bilimsel Araştırma Koordinasyonu (BAP)'ne, SYL-2026-4321 proje numarası ile desteklenmiştir. BAP'a verdiği destekten dolayı teşekkür ederiz

lenmesi, perspektif kurallarına bağlı kalarak doğanın daha gerçekçi bir şekilde tasvir edilmesini kolaylaştırmıştır. Bu dönemde coğrafi çevrenin sistematik olarak incelenmesi, mekânsal kompozisyonun rasyonelleştirilmesine katkıda bulunmuş ve resimde doğanın daha gerçekçi bir şekilde tasvir edilmesine olanak sağlamıştır (Berger, 2008: 16-25).

Barok döneminde coğrafi unsurlar, ışığın dramatik kullanımı, dinamik kompozisyonlar ve güçlü atmosferik etkiler bir araya gelerek, insanın doğayla ilişkisini vurgulayan bir anlatı dili oluşturdu. 17. yüzyılda, manzara resmi sadece fiziksel çevrenin bir tasviri olmaktan çıktı; duygusal, sembolik ve metafizik anlamlar taşıyan bir ifade aracı haline geldi (Honour & Fleming, 2009: 450-470).

Batı Resmi Örnekleriyle Doğa Ve Manzara



Görsel 1: Claude Monet, İzlenim, “Gün Doğumu” Tuval üzerine yağlı boya, 48x63 cm, 1872.

Claude Monet’nin İzlenim, Gün Doğumu tablosunun «Le Havre manzarası olmaktan çok uzak» olduğu iddiası (Kuhl, 2009), sanatçının doğayı nesnel bir temsil nesnesi olarak değil, öznel bir algı deneyimi olarak gördüğünü göstermektedir. Bu yaklaşımda sanatsal gelenekleri, anlık görsel deneyimlerini arka plana itmektedir. Monet’nin amacı belirli bir manzarayı tasvir etmek değil, anın ışığının, renginin ve atmosferinin izlenimini aktarmaktır. Bu açıdan, Monet’nin eseri, 20. yüzyılın ilk çeyreğinde gelişen modernist edebiyatla çarpıcı bir paralellik göstermektedir. Özellikle Marcel Proust, William Faulkner, James

Joyce ve Virginia Woolf gibi yazarların eserlerinde belirgin olan “bilinç akışı” tekniği, dış dünyadan ziyade bireysel algı ve deneyime odaklanır. Bu yazarlar, bilinçli süreçlerini duygusal ayrıntılar ve geçici izlenimler aracılığıyla yansıtarak, nesnel gerçekliğin üzerinde öznel deneyime öncelik verirler. Bu nedenle, bu eserler “edebi izlenimcilik” olarak tanımlanır, çünkü konular yaşamın anlık ve kişisel izlenimlerine dayanmaktadır. Monet’nin geç dönem manzaraları, özellikle nilüferler, söğütler ve bir Japon köprüsünün tasvirlerini içeren serileri, doğrudan gözleme dayalı tasvirlerden giderek uzaklaşmaktadır. Sanatçının manzara ile olan yoğun bağlantısı, kalın ve etkileyici fırça darbeleriyle ifade edilerek, resmin yüzeyinde neredeyse soyut bir etki yaratmaktadır (Mukherjee, 2023).

1872 tarihli bu tablo, Empresyonist akıma adını vermiştir. Sanatçının doğum yeri olan Le Havre limanını tasvir eden eser, aynı sahnenin günün farklı saatlerinde ve farklı ışıklandırmalar altında resmedildiği bir dizi çalışmanın parçasıdır. Amaç, ayrıntıları doğru bir şekilde yeniden üretmek değil, ışık ve renklerin yarattığı atmosferi ve sahnenin duygusal etkisini izleyiciye aktarmaktı. Kompozisyonun en çarpıcı unsurları, merkezdeki çift şaftlı tekne ve kırmızı güneştir. Arka planda sisin içinden çıkan uzun direkli gemiler ve bacalar, daha az görünür olsalar da eserin çağdaş atmosferini güçlendirirler. Fransa-Prusya Savaşı’ndan kısa bir süre sonra yapılan bu tablo, yenilenmiş ve müreffeh bir Fransa için umut ve iyimserliği simgeler (Monet, 1976).



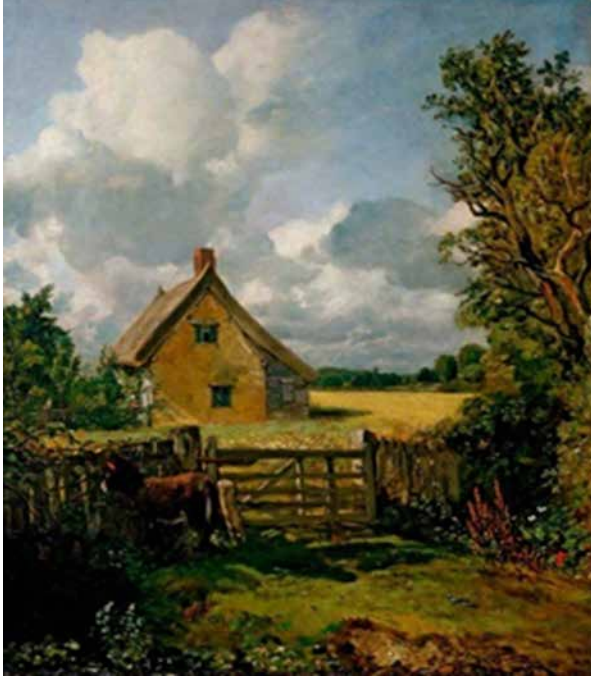
Görsel 2: Vincent Van Gogh, “Yıldızlı Gece”, Tuval üzerine yağlı boya, 73x92 cm, 1889.

Vincent Van Gogh (1853–1890), cesur renk kullanımı ve güçlü, genellikle sembolik imgeleriyle tanınan Hollandalı bir sanatçıydı. Sanatçı, izleyiciye sadece bir görüntü sunmakla kalmadı, aynı zamanda farklı insanlar için bir renk algısı alanı da yarattı. Gerçekçiliğe yönelen önceki sanatçıların aksine, Van Gogh genellikle doğada doğrudan karşılığı olmayan yoğun ve canlı renkler kullanmıştır. Örneğin, bir gün batımını resmederken, mevcut renkleri taklit etmek yerine, sahnenin duygusal etkisini artırmak için canlı turuncu ve sarıları tercih etti. Kırmızı ve mavi gibi renkler izleyicide doğrudan duygusal tepkiler uyandırırken, Van Gogh’un “Yıldızlı Gece”de kullandığı girdaplı maviler ve sarılar, fiziksel gerçekliği yansıtmaktan ziyade içsel bir karmaşa ve hareket duygusu iletiyor (Nguyen, A. & Zubair, M. H. (2025).

Vincent Van Gogh’un “Yıldızlı Gece” adlı yağlı boya tablosu, gece manzarası ve şehir görüntüsünü betimlemektedir. Tablonun tüm unsurları, çizgiler ve konturlar yerine renk ve tonu kullanan bir resim tekniğiyle, hassas fırça darbeleriyle oluşturulmuştur. Sağ üst köşede, gökyüzünde hilal şeklinde bir ay parlıyor, yıldızlar ise dönüyor. Aşağıdaki tepeler, dönen yıldızların hareketini yansıtıyor. Tuvalin sağ alt köşesinde, Van Gogh’un psikiyatri hastanesinde tedavi gördüğü küçük Saint-Rémy kasabası tasvir edilmiştir. Ancak tablo, kasabanın ve manzarasının birebir tasviri değildir. Van Gogh’un gözlemlerine ve hayal gücüne dayanmaktadır. Ön planda, tuvalin solunda, keskin dikey bir çift Selvi ağacı tasvir edilmiştir. Tablonun ana renk paleti mavi, sarı, kahverengi ve yeşil tonlarını içerir. Selvi ağaçlarının fırça darbeleri, renk ve şekil bakımından tablonun geri kalanından öne çıkmaktadır. Selvi ağaçlarını betimlemek için kullanılan fırça darbeleri kaba ve uzundur, bazıları kesintisizdir. Van Gogh, formları etkili bir şekilde tanımlamak için daha az işaretleyici kullanmış gibi görünüyor. Bu Selvi tasviri, gökyüzü ve şehrin daha kısa, çoğunlukla yatay fırça darbelerinden oluşması nedeniyle resmin geri kalanından farklıdır. Selvi ağaçlarının soğuk renk paleti koyu yeşiller, kahverengiler ve morları içerir. Resmin yataylığına istisna, kompozisyonun merkezindeki küçük dikey kilise kulesidir (Caldarone, J. (2010).

Van Gogh’un biçim ve teknikle yaptığı deneyler, Empresyonist tarzının bir diğer yönüydü. Empresyonizm, sanatçı tarafından yakalanan ana büyük önem verir ve bu da Van Gogh’un ifadesini büyük ölçüde etkilemiştir. Kalın yağlı pastel boyaların ve karakteristik fırça darbelerinin kullanımı, eserlerinde canlı fırça darbeleri ve güçlü dokular yaratır. Işık ve gölgeyi noktalar ve benekler kullanarak betimleyen Empresyonist yöntemlerin aksine, bu deneysel yaklaşım, Van Gogh’un resimlerine izleyici tarafından algılanan belirgin bir yüzey dokusu ve derinlik kazandırdı. Dahası, Van Gogh’un kompozisyonları Empres-

yonizmin etkisini açıkça göstermektedir. Empresyonizm, izleyicilerin zamanı ve yaşamın değişen doğasını hissedebilmeleri için bir sahneyi hızlı bir şekilde yakalamaya büyük önem verir. Kompozisyonun bu deneysel doğası, Empresyonistlerin yeni ve kişiselleştirilmiş ifade biçimleri arayışıyla örtüşmekte ve Van Gogh'un eserlerinin geleneksel resimden farklı biçimsel özelliklere sahip olmasını sağlamaktadır (Liu, J. (2024).



Görsel 3: John Constable, “Mısır Tarlasındaki Kulübe “, Tuval üzerine yağlı boya, 62x51 cm, 1817-1833.

“Gökyüzü doğada ışığın kaynağıdır ve her şeyi yönetir.” Bu anlayışa göre, gökyüzü resimdeki en etkili unsurlardan biri olarak kabul ediliyordu; “ana nota”, “ölçek standardı” ve her şeyden önce “duyguların birincil organı” olarak tanımlanıyordu. Bununla birlikte, sanatçının yağlı boya tablolarında belirli bir gökyüzünü yeniden üretmediği dikkat çekicidir. Eskizlerde gözlemlenen gökyüzü imgeleri, bitmiş eserlerde birebir kullanılmamıştır. Bu, sanatçının belirli bir doğal sahneyi kopyalamak yerine mevcut ruh halini yansıtmayı amaçladığını göstermektedir. Gerçekten de sanatçı çeşitli meteorolojik koşulları inceleyerek bulut oluşumlarını ve atmosferik etkileri özgürce yorumlamaya çalışmıştır. Bu yaklaşım, doğayı doğrudan taklit etmek yerine duygusal ve duygusal deneyimi resme aktarmaya dayanmaktadır. Ancak bu süreç, sürekliliği ve duygusal doğ-

ruluğu korumada zorluklarla doludur. Sanatçının bu konuya olan ilgisi, Thomas Forster'in "Atmosferik Olaylar Üzerine Araştırmalar" (1813–1815) adlı çalışmasına kadar uzanmaktadır. Bu çalışma, Luke Howard'ın 1803 yılında geliştirdiği bulut sınıflandırma sistemini ayrıntılı olarak inceliyor. Ancak burada en önemli unsur, "bulut perspektifi" olarak adlandırılabilir bir yaklaşımdır. Bu yaklaşım, sanatçının sadece doğayı gözlemlemekle kalmayıp, onu mekânsal ve atmosferik derinlik açısından yeniden yapılandırıldığını göstermektedir. Gerçekten de bu anlayış "Mısır Tarlasındaki Kulübenin erken versiyonlarında tam olarak belirgin değildir, ancak 1833 tarihli daha sonraki versiyonda daha belirgin hale gelir (Busch, 2017).



Görsel 4: Caspar David Friedrich, "Kış Manzarası", Tuval üzerine yağlı boya, 33x46 cm, 1811.

Sanat tarihi literatüründe bu eser, genellikle yolculuğunun sonuna ulaşmış, bastona yaslanmış bir gezgini tasvir eden bir sahne olarak yorumlanır. Gezgin, karanlık, çamurlu ve ağır bir gökyüzünün altında, kütükler ve eski meşe ağaçlarının kalıntılarıyla çevrili, uçsuz bucaksız, karla kaplı bir manzaranın önünde dururken tasvir edilir. Bu sahne hem kelimenin tam anlamıyla hem de mecazi olarak kasvetli bir atmosfer yaratır. Bu yoruma göre, gezgin ileri veya geri hareket edemez. Ancak bu yorum önemli bir ayrıntıyı gözden kaçırır. Figür bastona değil, kollarının altındaki koltuk değneklerine yaslanmaktadır. Bu, gezginin fiziksel durumunu ve duruşunu açıklayan çok önemli bir unsurdur. Sağ koltuk değneği vücudunun önünde, botunun topuğuyla yere değiyor, sol koltuk değ-

neği ise denge sağlamak için öne doğru uzatılmış durumda. Bu ayrıntılar ancak yakından inceleme veya yüksek çözünürlüklü inceleme ile fark edilebilir. Bu bağlamda, gezginin ıssız manzaradaki durumu mutlaka mutlak bir umutsuzluk olarak yorumlanmamalıdır. Eser, olumsuz bir anlatımla sınırlı değildir; aynı zamanda daha derin, çok katmanlı bir anlam yapısına da sahiptir. Caspar David Friedrich, resimlerine sıklıkla önceden belirlenmiş estetik düzenleri dahil etmiştir. Bu düzen, Rönesans’tan beri “ilahi oran” olarak bilinen altın oran ve çeşitli konik kesitlerin (özellikle hiperbol ve parabol) kullanımıyla elde edilir. Sanatçı bu düzenden nadiren sapmıştır; örneğin, Deniz Kenarındaki Keşiş (1810) adlı eserinde bu yapı daha belirsizdir. Buna karşılık, Meşe Ormanındaki Manastır (1810) adlı eserinde kompozisyon daha net bir geometrik düzene sahiptir. Bu eserde, kilise kalıntıları merkezi ekseninde, iki büyük meşe ağacı altın oranın dikey eksenlerinde yer alır ve gökyüzünün karanlık alanı hiperbolik bir yapı oluşturacak şekilde düzenlenmiştir. Böylece, ilk eserdeki karamsar ifade, kompozisyon aracılığıyla ikinci eserde diyalektik olarak dönüştürülür (Busch, 2017).



Görsel 5: Joseph Wright of Derby, Virgil’in, “Mezarı Ay Işığında”, Tuval üzerine yağlı boya, 101x127 cm, 1782.

Virgil’in bu 1782 tarihli tablosu, sanatçının 1779 ile 1785 yılları arasında aynı tema üzerine yarattığı altı varyasyondan biridir. Napoli yakınlarındaki Posilippo’da bulunan Virgil’in mezarı, Büyük Tur’a katılan İngiliz aristokratları için önemli bir cazibe merkeziydi. Joseph Wright of Derby, 1774’te Napoli’dey-

ken, diğer şeylerin yanı sıra mağaraları ve Vesuvius yanardağının patlamalarını resmetmiştir; bu eser, Paolo Antonio Paoli'nin 1768 tarihli eseri *Antichità di Pozzuoli*'deki bir illüstrasyondan esinlenmiş olabilir. Kompozisyonun bazı versiyonlarında, Neron döneminde konsül olan Silius Italicus'un mağara mezarında tasvir edilmiştir. Geleneksel rivayete göre, Italicus her yıl Virgil'in doğum gününde eserlerini okumak için bu mağarayı ziyaret ederdi. Sanatçı bu sahneyi loş, gece vakti bir ortamda tasvir etmiştir. Eserin belirleyici unsuru, iki farklı ışık kaynağının yarattığı kontrasttır. Kompozisyonun bir tarafındaki sıcak ışık kaynağı (lamba veya volkanik ışık), diğer taraftaki soğuk ay ışığıyla güçlü bir kontrast oluşturur. Bu kontrast, manzaranın ince ton geçişleri aracılığıyla dramatik bir atmosfer yaratır. 1782 versiyonunda, bulutların arasından sıyrılan dolunay sahneyi aydınlatarak duvarlarda, gökyüzünde ve manzara yüzeyinde kahverengi ve mor tonlarının ince bir dağılımını ortaya çıkarır. Bu tür renk nüansları, o dönemin sanatsal kavramlarında oldukça yenilikçi bir yaklaşım olarak kabul edilir. Joseph Priestley'nin ışık ve renk üzerine yaptığı çalışmaların, sanatçının renk anlayışını etkilediğine inanılmaktadır. Isaac Newton'un yedi ana renkle sınırlı yaklaşımına karşı çıkan Priestley, ara tonların da kendine özgü niteliklere sahip olduğunu savunmuştur. Wright'ın eserlerinde turuncu, limon sarısı, turkuaz, mor ve kehribar gibi ara tonların yaygınlığı, bu bilimsel yaklaşımın sanatsal bir ifadesi olarak görülebilir. Sanatçı, özellikle su yüzeyindeki yansımalar aracılığıyla, bu tonların ince varyasyonlarını doğaya aktararak, izleyiciyi resmin atmosferine çeken güçlü bir duygusal dünya yarattı. Bu resim, Wright'ın mezarlar, mağaralar ve ateş üzerine yaptığı eserler gibi, belirli bir motifin basit bir tekrarı değildir. Aksine, bu eserler, ışık ve ton farklılıklarına dayalı minimal ancak etkili varyasyonlarla zenginleştirilmiş, zengin bir ifade alanı sunmaktadır. Bu yaklaşım, Claude Monet'nin katedraller ve saman yığınları serisinde görülen seri üretim mantığına benzer. Dolayısıyla, Wright'ın sanatı hem Romantik hem de modern özellikler taşır ve Charles Baudelaire'in estetik vizyonunu yansıtır (Busch, W. (2017).



Görsel 6: Paul Cezanne, “Sainte-Victoire Dağı”, Tuval üzerine yağlı boya, 70x92 cm, 1904.

Paul Cézanne’ın doğaya yaklaşımı, modern sanatın klasik eğilimlerini yansıtan önemli bir dönüm noktasıdır. Manzara resmine getirdiği yenilikçi yaklaşım, soyutlamacılığa ve Kübizme uzanan modernist eğilimlerin temelini atmıştır. 1874 ve 1877’deki Empresyonist sergilerinde sert eleştirilerle karşılaşan Cézanne, yavaş yavaş Paris sanat ortamından uzaklaşarak daha içe dönük bir yaratıcı sürece yönelmiştir. Bu dönemde yaratılan eserler, örneğin Elma Sepeti ile Natürmort (1893), Kafatası ile Natürmort (1898), Üç Kafatası (1900) ve Gardanne Köyü (1885-86), form ve yapıyı keşfetmesini göstermektedir. Ancak bu dönemde sanatçı öncelikle yerel bir ressam olarak kabul edilmiştir. Cézanne’ın sanatı, sonraki nesiller üzerinde derin bir etki bırakmıştır. Özellikle Ernest Hemingway, onun doğaya yaklaşımından ve yapı anlayışından ilham almıştır. Her iki sanatçı da yaratıcı süreci bir keşif alanı olarak gördü ve sanatsal yaratımda mükemmelliğe ulaşmayı vurguladı. Cézanne tarafından geliştirilen bu yaklaşım, daha sonra Pablo Picasso gibi sanatçıların eserlerindeki soyutlama sürecinin temelini oluşturdu. Cézanne’ın sanatı, anlamı tek bir ana indirgemek yerine, zaman ve algı içinde yeniden yapılandıran modernist bir yaklaşımı temsil eder (Mukherjee, 2023).



Görsel 7: John Constable, “Dedham Vadisi”, Tuval üzerine yağlı boya, 43x34 cm, 1802.

19. yüzyılın başlarında, manzara resmi giderek doğaya doğrudan, gözlemci bir yaklaşımı benimsedi. Bu, yeryüzünün yüzeyinin ve katmanlarının resimsel temsilde daha etkileyici bir şekilde tasvir edilmesinin yolunu açtı. John Constable’ın “Dedham Vadisi” (1802) adlı eseri, İngiliz manzara resminde bu yaklaşımın önemli bir örneğidir ve doğanın somut gerçekliğini duysal bir atmosferde aktarır. Benzer şekilde, sanatçının 1825-26 civarında Helmingham Park’taki çalışmaları, yeryüzünün yüzeyinin dokusuna ve ufuk çizgisine verdiği önemle dikkat çekmektedir. Bu dönemin bir diğer önemli sanatçısı J. M. W. Turner, yavaş yavaş figüratif ve betimleyici bir yaklaşımdan uzaklaşarak, biçim ve rengi analiz eden daha deneysel bir ifade dili geliştirdi. “Baiae Körfezi ile Apollo ve Sibyl” adlı eserinde, yeryüzünün üst katmanları doğrudan tasvir edilmese de izleyici yüzeyin varlığını güçlü bir şekilde hisseder. Bu bağlamda, sanatçılar manzara resmini doğanın idealize edilmiş tasvirlerinden gözlemsel, duysal ve deneysel bir ifade biçimine dönüştürdüler. Böylece, yeryüzünün yüzeyi ve katmanları sadece fiziksel bir unsur olmaktan çıkıp, sanatsal anlamın yaratılmasında temel bir bileşen haline gelmiştir (Pérez Moreira & Barral Silva, 2025).

Sonuç

Batı resminde manzaranın evrimi ve kavramsal dönüşümü, Avrupa coğrafyasından ilham alan doğal özellikleriyle (nehirler, kırsal manzaralar, dağ sıraları ve kıyı şeritleri) Batı sanatında bağımsız bir tür olarak manzara temasının kristalleşmesinin yolunu açtı. Doğanın algılanma ve görselleştirilme biçimini kökten değiştiren bu unsurlar, sadece arka plan nesneleri olmaktan çıkıp entelektüel ve estetik derinliğe sahip merkezi anlatı unsurları haline gelmektedir. Rönesans döneminde perspektifin keşfi ve gerçekliğin gözlemci algısı, doğanın tuval üzerindeki yerini sağlamlaştırdı. Barok döneminin dinamik kompozisyonları ve ışık-gölgenin dramatik oyunu, doğaya çok daha güçlü ve anlamlı bir rol kazandırmıştır. Romantizmde doğa, insanın iç dünyasını, çelişkilerini ve yoğun duygularını ifade ettiği sembolik bir araç statüsüne yükseltildi. Sanayileşme ve ardından gelen yıkımdan sonra, manzara resmine hem eleştirel hem de nostaljik yaklaşımlar sanatta yerini buldu.

20. yüzyılın başlarında Empresyonizm, doğayı nesnel çerçeveler içinde tasvir etme geleneğini kırarak sanatçıları ışıktaki fırça darbelerinde ve öznel izlenimlerdeki geçici değişimlere odaklanmaya zorlamaktadır. Doğanın kişisel deneyim merceğinden yeniden yorumlandığı bu süreçte Vincent Van Gogh, yoğun duygusal ifade için renk ve biçimi araç olarak kullandı. Öte yandan Paul Cézanne, yapısal ve geometrik analiz yoluyla doğayı yeniden yapılandırarak modern sanat akımlarının öncülerinden biri oldu. Sonuç olarak, Batı resminde coğrafi yapı, estetik, biçimsel ve kavramsal dönüşümleri yönlendiren temel dinamik haline gelmiş ve manzaranın sadece bir görüntü değil, bir düşünce alanı olduğunu kanıtlanmıştır.

Kaynakça

- Berger, J. (2008). Görme biçimleri (Y. Salman, Çev.). İstanbul: Metis Yayınları. (Orijinal eser 1972’de yayımlanmıştır).
- Busch, W. (2017). Northern romantic landscape painting: An introduction to its problems. New York, NY: Routledge.
- Caldarone, J. (2010). The cypress trees in “The Starry Night”: A symbolic self-portrait of Vincent Van Gogh.
- Gombrich, E. H. (1995). Sanatın öyküsü. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Honour, H., & Fleming, J. (2009). Dünya sanat tarihi. İstanbul: Alfa Yayınları.
- Liu, J. (2024). Explore the influence of Impressionism on Post-Impressionism: Taking Van Gogh’s works as an example. *Journal of Education, Humanities and Social Sciences*, 31, 135–139.

- Monet, C. (1872/1976). Impression, soleil levant [Resim]. Athena International.
- Mukherjee, P. (2023). Turning art into vision: Prose, poetry, painting interface of landscape artists, and impressionists.
- Nguyen, A., & Zubair, M. H. (2025). The Starry Night: Dynamics of color Doppler. *Journal of Cardiothoracic and Vascular Anesthesia*, 39(6), 1604–1605.
- Pérez Moreira, R., & Barral Silva, M. T. (2025). Sanatta toprak: 17. ve 19. yüzyılların doğalcı resimlerinde temsili. *İspanyol Toprak Bilimi Dergisi*, 15, 14834.

Görsel Kaynakça

- Görsel 1:** <https://www.istanbulsanatevi.com/sanatcilar/soyadi-m/monet-claude/clau-de-monet-gun-dogumu-896/>
- Görsel 2:** https://tr.wikipedia.org/wiki/Y%C4%B1ld%C4%B1z%C4%B1_Gece#/media/Dosya:Van_Gogh_-_Starry_Night_-_Google_Art_Project.jpg
- Görsel 3:** https://en.wikipedia.org/wiki/The_Cottage_in_a_Cornfield#/media/File:-Constable_-_The_Cottage_in_a_Cornfield,_c.1833,_1631-1888.jpg
- Görsel 4:** tps://www.wga.hu/support/viewer_m/z.html
- Görsel 5:** [https://en.wikipedia.org/wiki/Virgil%27s_Tomb_\(Joseph_Wright_paintings\)#/media/File:Virgils_Tomb.jpg](https://en.wikipedia.org/wiki/Virgil%27s_Tomb_(Joseph_Wright_paintings)#/media/File:Virgils_Tomb.jpg)
- Görsel 6:** https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Constable_-_Hampstead_Heat_h,_c.1830,_734.jpg
- Görsel 7:** https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Constable_DeadhamVale.jpg

4. BÖLÜM

SANATSAL ÜRETİM SÜRECİNDE ESKİZ DEFTERLERİNİN ROLÜ: TARİHSEL, KURAMSAL VE PEDAGOJİK BİR İNCELEME

Prof. Nilgün ŞENER

Kocaeli Üniversitesi Değirmendere Ali Özbay MYO.

El sanatları Bölümü

nilgun.sener@kocaeli.edu.tr

<https://orcid.org/0000-0001-7530-4234>

Giriş

Sanatsal üretim, çoğu zaman ilk çizgiyle başlar. Bu çizgi, sanatçının zihnindeki düşüncüyü, gözlemi ya da hayali görünür kılar. John Berger (2007)’in ifadesiyle çizim, “düşüncenin eyleme dönüşmüş halidir. Eskiz defterleri de bu dönüşümün en somut izlerini barındırır.

Tarih boyunca sanatçılar, defterlerini yalnızca taslak için kullanmamış; gözlemlerini, araştırmalarını ve fikirlerini kaydettikleri kişisel laboratuvarlar haline getirmişlerdir. Marsha Petherbridge (2010) çizimi “sadece görsel bir tasvir değil, düşünmenin biçimi” olarak tanımlar. Bu bakış açısı, defterleri hazırlık çizimlerinin arşivinin ötesine taşır; onları sanatçının dünyayı anlama ve yeniden kurma sürecinin bir parçası kılar.

Eskiz defterlerinin tarihsel yolculuğu, Rönesans döneminde Leonardo da Vinci’nin anatomi ve mekanik çalışmalarını kaydettiği defterlerle başlar. 18. ve 19. yüzyıllarda Turner’ın peyzaj eskizleri ya da Monet’nin ışık ve doğa gözlemleri, defterlerin gözlem ile estetik ifade arasındaki ilişkiyi nasıl güçlendirdiğini gösterir. 20. yüzyılda ise Picasso’nun Kübizm sürecini adım adım belgeleyen defterleri ve Paul Klee’nin Bauhaus’taki kuramsal notlarla birleşen çizimleri, defterlerin sanatsal düşüncüyü biçimlendiren araçlar olduğunu ortaya koyar. Günümüzde Joseph Beuys, William Kentridge ve Anselm Kiefer gibi sa-

natçılar, defterleri kavramsal üretim süreçlerinin bir uzantısı olarak kullanmaya devam etmektedir.

Bu çalışma, eskiz defterlerinin sanatçılar için işlevlerini, tarihsel gelişimlerini ve güncel kullanım biçimlerini ele alarak, onların hem bireysel yaratıcılığın hem de sanat tarihsel belleğin ayrılmaz bir parçası olduğunu tartışmayı amaçlamaktadır. Eskiz defterleri, sanat tarihinin farklı dönemlerinde yalnızca hazırlık aracı değil, aynı zamanda düşünsel üretimin görsel kayıt alanı olarak önemli bir rol üstlenmiştir. Bu defterler, sanatçının gözlem, analiz ve yaratıcı süreçlerini belgeleyen görsel günlükler niteliği taşır. John Berger (2007)'in belirttiği gibi, “çizim bir şeyi görünür kılma çabası değil, onu anlama sürecidir” Bu yaklaşım, eskiz defterlerinin yalnızca sonuç odaklı değil süreç odaklı bir üretim alanı olduğunu ortaya koyar.

Rönesans ve Bilimsel Çizim Geleneği

Rönesans dönemi, sanat ile bilimin iç içe geçtiği bir paradigma değişimini temsil eder. Bu dönemde eskiz defterleri, sanatçının estetik üretimi ile bilimsel araştırmalarını birleştiren çok yönlü araçlar haline gelmiştir. Özellikle Leonardo da Vinci'nin defterleri bu yaklaşımın en güçlü örneklerindendir. Leonardo'nun notları ve çizimleri, onun doğayı analiz eden yöntemini açıkça ortaya koyar. Sanatçının şu ifadesi dikkat çekicidir: “Bilimsel bilgiye dayanan hiçbir insan araştırması gerçek anlamda bilim değildir” (Da Vinci, aktaran Kemp, 2006). Bu yaklaşım, çizimin yalnızca estetik bir ifade değil, aynı zamanda epistemolojik bir araç olduğunu gösterir.

Benzer biçimde Albrecht Dürer, sanat ve matematik arasındaki ilişkiye vurgu yaparak çizimi sistematik bir araştırma yöntemi haline getirmiştir. Dürer, oran ve perspektif üzerine çalışmalarında şöyle der: “Sanat, doğanın ölçülebilir düzenini kavramakla başlar” (Dürer, 1525/1997).

Bu bağlamda Rönesans eskiz defterleri, görsel düşüncenin bilimsel temellerle birleştiği bir üretim alanı sunmaktadır.

Barok ve Aydınlanma Döneminde Akademik Çizim

17. ve 18. yüzyıllarda eskiz defterleri, akademik sanat eğitiminin temel araçlarından biri haline gelmiştir. Bu dönemde çizim, doğrudan gözlem ve ideal form arasındaki ilişkiyi kuran bir yöntem olarak değerlendirilmiştir. Akademiklerde yürütülen figür çalışmaları ve anatomi dersleri, eskiz defterleri aracılığıyla

la kayıt altına alınmıştır.

Denis Diderot, sanat ve gözlem ilişkisini şu şekilde ifade eder: “Sanatçı görmekle yetinmez; gördüğünü anlamlandırmak zorundadır” (Diderot, 1767/1995).

Bu ifade, eskiz defterlerinin yalnızca görsel kayıt değil, aynı zamanda yorumlama ve analiz aracı olduğunu vurgular. Aydınlanma dönemiyle birlikte doğa gözlemleri daha sistematik hale gelmiş ve çizim bilimsel araştırmanın bir parçası olarak değerlendirilmiştir.

18. ve 19. Yüzyılda Gözlem ve Doğa Çalışmaları

18. ve 19. yüzyıllarda eskiz defterleri, sanatçıların doğa ile kurduğu ilişkinin merkezine yerleşmiştir. J. M. W. Turner’ın eskiz defterleri, doğanın geçici ve değişken etkilerini hızlı ve doğrudan çizimlerle yakalama çabasını yansıtır. Turner’ın pratiği, çizimin anlık gözlemi kaydetme gücünü ortaya koyar. Böylece eskizlerini yeni estetik yaklaşımlar geliştirme aracı haline gelmiştir.

Claude Monet ise doğayı gözlemleme sürecini şu sözlerle ifade eder: “Gördüğümü değil, gördüğümün üzerimde bıraktığı etkiyi resmetmek istiyorum” (Monet, aktaran House, 1986). Bu yaklaşım, eskiz defterlerinin yalnızca nesnel gerçekliği değil, öznel deneyimi de kaydettiğini gösterir.

Aynı dönemde John Ruskin, doğa gözleminin önemini vurgulayarak şunları belirtir: “Gerçek sanat, doğayı sabırla ve dikkatle incelemekten doğar.” (Ruskin, 1857) Bu bağlamda eskiz defterleri, gözlem ile estetik ifade arasındaki ilişkiyi güçlendiren temel araçlardan biri haline gelmiştir.

Modernizm ve Deneysel Eskizler

20. yüzyılda eskiz defterleri, sanatçının estetik araştırmalarının, deneysel ve kuramsal arayışlarının merkezi haline gelmiştir. Pablo Picasso’nun defterleri, Kübizm’in gelişim sürecini belgeleyen önemli kaynaklardır. Picasso’nun şu sözü, eskiz pratiğinin doğasını açıklar: “Her çocuk bir sanatçıdır; mesele büyüdüğümüzde bunu sürdürebilmektir.” (Picasso, aktaran Penrose, 1958). Bu ifade, eskiz defterlerinin özgür ve deneysel doğasını vurgulamaktadır.

Paul Klee’nin Bauhaus’taki defterleri çizim, renk teorisi ve ders notlarını bir araya getirerek kuramsal bir kaynak niteliği kazanmıştır (Klee, 1961; Whitford, 1983). Klee’nin bu yaklaşımı, eskiz defterlerini hareket, süreç ve düşüncenin izlerini taşıyan dinamik alanlar olarak konumlandırır. Wassily Kandinsky, “Sanatçı, içsel zorunluluğun ifadesini arar” (Kandinsky, 1912/1977) cümlesi de bu gerekliliğe vurgu yapar niteliktedir.

Henry Moore'un heykel eskizleri ise üç boyutlu formun kâğıt üzerinde nasıl şekillendiğini gösterir niteliktedir.

Bu bağlamda eskiz defterleri, sanatçının içsel dünyasının dışavurum alanı olarak önem kazanır.

Çağdaş Sanatta Eskiz Defterleri

Çağdaş sanat pratiğinde eskiz defterleri, disiplinlerarası üretim süreçlerinin bir parçası haline gelmiştir. Joseph Beuys'un defterleri, düşünce, performans ve eylem arasındaki ilişkiyi ortaya koyar. Beuys'un yaklaşımı şu sözle özetlenebilir: "Her insan bir sanatçıdır." (Beuys, 1979). Bu ifade, yaratıcı sürecin demokratikleştiğini ve eskiz defterlerinin bireysel düşünce alanı olarak önemini artırdığını gösterir. Joseph Beuys'un defterleri, performanslarının düşünsel altyapısını açığa çıkarır niteliktedir.

William Kentridge çizimi "düşünmenin bir yolu" olarak tanımlar ve eskiz defterlerini sürekli dönüşen anlatılar üretmek için kullanır. Kentridge'in defterleri çizim, metin ve kolajı birleştiren bir anlatı oluşturmaktadır (Beuys, 1990: Tilsall, 1979). Benzer şekilde Anselm Kiefer, defterlerini tarih, mitoloji ve kimlik üzerine geliştirdiği düşüncelerin görsel kaydını sunar. David Hockney ise çağdaş çizim pratiğine dair şunu ifade eder: "Çizim, dünyayı yeniden görmenin bir yoludur." (Hockney, 2001). Bu bağlamda eskiz defterleri düşünsel, dijital ve kavramsal üretimin bir platformu haline gelmektedir.

Eskiz Defteri ve Sanat Tarihi Yazımı

Eskiz defterleri, sanatçının üretim sürecini belgeler ve sanat tarihine dair analizler ve yorumlar için de önemli bir kaynak oluşturur. Defterler, sanatçının fikirlerini, denemelerini ve gözlemlerini kaydettiği bir arşiv işlevi görür. Bu yönüyle sanat tarihçileri, eserlerdeki yaratım sürecinin ayrıntılarına bakarak dönemin estetik anlayışını ve bireysel yaratıcı tercihleri çözümleyebilir.

Sanat tarihi yazımında eskiz defterleri, bir sanatçının biçimsel ve kavramsal arayışlarını takip etme olanağı sağlar. Tekrarlayan çizimler, düzeltmeler ve varyasyonlar, eserlerin oluşum sürecini görünür kılar. Böylece tarihçi, üretim sürecinin mantığını, deneme yanılma yöntemlerini ve sanatçının estetik tercihlerinin evrimini de inceleyebilir.

Ayrıca defterler, sanatçının zaman içindeki gelişimini belgeleyerek, tarihsel bağlamda yaratıcı değişimlerin izlenmesine olanak tanır. Çizimler, notlar, eklentiler dönemin sosyal, kültürel ve sanatsal eğilimlerini yansıtan görsel ve

metinsel bir kayıt oluşturur. Bu nedenle eskiz defterleri, sanat tarihinin nesnel belgeleri, sanatçıların subjektif deneyimleri ve yaratıcı düşünce süreçlerini anlamak için vazgeçilmez kaynaklardır.

Eskiz Defteri ve Yaratıcı Stratejiler

Eskiz defterleri, sanatçının yaratıcı stratejilerini geliştirdiği bir istasyon işlevi görür. Bu defterlerdeki çizimler, karalamalar, notlar vb. yalnızca fikirlerin ilk taslaklarını yansıtmaz yaratıcı karar süreçlerinin anlaşılmasına da olanak tanır. Sanatçı, defter aracılığıyla kompozisyon, renk, form ve anlatım gibi birçok öğeleri deneyimleyerek nihai eserine ulaşacak stratejileri sınar.

Yaratıcı sürecin analizi açısından eskiz defterleri planlama ve keşif işlevini üstlenir. Sanatçı bir düşünüyü test eder, alternatif çözümler üretir ve hatalarını görerek yeni yaklaşımlar geliştirir. Bu yönüyle defterler yaratımın ön aşamalarını belgelerken aynı zamanda sanatçının problem çözme biçimini ve estetik tercihlerini de açığa çıkarır.

Buna ek olarak, eskiz defterleri sanatçının düşünsel esnekliğini ve deneysel yaklaşımını ortaya koyar. Farklı malzemelerle yapılan denemeler, biçimsel çeşitlemeler ve yazılı notlar, yaratıcı sürecin doğasını gözler önüne serer. Böylece defter sanat tarihçisine sanatçının stratejik ve sezgisel adımlarını inceleme fırsatı sunan gösterge niteliği taşır.

Eskiz Defteri ve Sanatçı Kimliği

Eskiz defterleri, sanatçının kimliğini ortaya koyan önemli belgelerden biridir. Sanatçının bireysel üslup ve tercihleri yansıtırken sanatçının yaratıcı pratiğini ve düşünsel süreçlerini açığa çıkarır. Sanatçı, defter aracılığıyla kendi estetik anlayışını sınar ve farklı deneme ve deneyimler yoluyla kimliğini geliştirir.

Bu bağlamda, eskiz defteri sanatçının entelektüel ve duygusal dünyasına dair ipuçları sunan bir yansıma alanıdır. Sanatçıların defterleri çizgileri, renk seçimleri, notları, sanatçının estetik değerleri, ilgileri ve dönemsel odak noktalarını anlamak açısından önem taşır.

Ayrıca, sanatçı kimliğinin oluşumu sürecinde eskiz defteri, deneysel ve özgürleştirici bir rol üstlenir. Sanatçı, burada hatalarından öğrenir, fikirlerini sınar ve yaratıcı sınırlarını keşfeder. Bu yönüyle defter bireysel ifade ve profesyonel gelişim açısından merkezi bir işlev görür.

Eskiz Defteri ve Nihai Eser İlişkisi

Eskiz defterleri, sanatçının nihai eserine giden yolun haritası niteliğindedir. Defterde yapılan çizimler, renk denemeleri, notlar vb. eserlerin kavramsal ve biçimsel gelişimini takip etmek için önemli bir kaynak sunar. Bu süreç, sanatçının fikirlerini somutlaştırmadan önce test etmesini ve farklı olasılıkları değerlendirmesini sağlar.

Nihai eser ile eskiz defteri arasındaki ilişki, estetik ve kavramsal bir süreçtir. Defterdeki eskizler, sanatçının kompozisyon, perspektif ve renk anlayışındaki evrimi ile birlikte eserlerin tematik ve duygusal derinliğini de şekillendirir. Sanatçı, defterdeki denemeler aracılığıyla yaratıcı riskler alabilir ve eserine özgün bir karakter kazandırabilir.

Bu bağlamda, eskiz defteri, nihai eserin oluşum sürecini görünür kılar ve sanatçının düşünsel yolculuğunu belgeleyen bir araç olarak işlev görür. Dolayısıyla, defter ile eser arasındaki etkileşim, sanatçının yaratıcı pratiğini ve eserlerin ifade gücünü anlamak açısından kritik önemdedir.

Eskiz Defteri ve Sanat Tarihi Perspektifi

Bireysel yaratım sürecini belgeleyen eskiz defterleri sanat tarihinin izlenebilir bir parçası olarak da değer taşır. Sanatçının düşünce süreçleri, biçim arayışları ve deneysel denemeleri, defter aracılığıyla dönemin sanatsal eğilimlerini yansıtan tarihsel kayıt niteliği taşıyan belgelerdir (Elkins, 2001; De Zegher, 2003).

Sanat tarihi perspektifinden bakıldığında defterler farklı dönemlerde ve sanat akımlarında farklı işlevler üstlenmiştir. Rönesans döneminde defterler anatomi ve perspektif çalışmalarının merkezi olarak kullanılırken, modern ve çağdaş sanat dönemlerinde daha çok kavramsal araştırmalar ve özgün estetik deneylerin kayıtları olarak öne çıkar (Farthing, 2011; Petherbridge, 2010). Böylece eskiz defteri sanatçının bireysel pratiği ile geniş sanat tarihi bağlamını birbirine bağlayan bir köprü görevi görür. Bu bağlamda eskiz defterlerinin incelenmesi, sanatçının teknik ve estetik gelişimini olduğu kadar dönemin kültürel, toplumsal ve sanatsal eğilimlerini de anlamaya yardımcı olur.

Eskiz Defteri ve Eğitimsel Kullanımı

Eskiz defterleri profesyonel sanatçılar kadar eğitim bağlamında da önemli bir yöntemdir. Öğrenciler için defterler, fikirlerini özgürce ifade edebilecekleri-

ri, denemeler yapabilecekleri ve kişisel yaratıcılıklarını geliştirebilecekleri bir ortam sağlar (Eisner, 2002; Efland, 2002). Bu yönüyle eskiz defteri, bireysel öğrenme sürecini destekleyen aynı zamanda grup çalışmaları ve eleştiri süreçlerinde kullanılabilecek değerli bir eğitim materyalidir.

Sanat eğitiminde eskiz defterlerinin kullanımının temel avantajı, öğrencilerin gözlem yeteneklerini geliştirmeleri ve kendi yaratıcı süreçlerini belgelemeleridir. Öğrenciler, farklı teknikleri ve malzemeleri deneyerek öğrenme süreçlerini görselleştirirken, öğretmenler için bu defterler öğrencinin gelişimini izleme ve yönlendirme aracı olarak işlev görür (Edwards, 2012).

Bunun yanı sıra eskiz defterleri yaratıcı düşünceyi teşvik eden bir platform sunar. Öğrenciler, estetik ve teknik kararlarını sorgulama imkânı bulur ve bu süreç, bireysel öğrenme ile pedagojik yapıların kesiştiği bir alan oluşturur (Arnheim, 1969).

Eskiz Defterinin Güncel Sanat Pratiğindeki Rolü

Eskiz defterleri, güncel sanat pratiğinde sanatçının deneysel çalışmalarına, malzeme ve teknik keşiflerine, mekânsal ve kavramsal denemelerine ev sahipliği yapan çok yönlü üretim alanları olarak öne çıkar. Bu bağlamda eskiz defteri, yalnızca bir hazırlık aracı değil, sanatçının düşünsel ve görsel yolculuğunu görürnür kılan dinamik bir süreç alanıdır. Nitekim Emma Dexter (2005), çizimi “sanatçının düşünce ile eylem arasındaki en doğrudan ilişkiyi kurduğu alan” olarak tanımlar.

Güncel sanatın disiplinlerarası yapısı içinde eskiz defterleri, farklı medya ve ifade biçimlerinin kesiştiği hibrit alanlara dönüşmüştür. Fotoğraf, kolaj, yazı, dijital çıktılar ve hatta arşiv materyalleri ile zenginleşen bu defterler, sanatçının çok katmanlı düşünme biçimini yansıtır. Catherine de Zegher (2003)’in vurguladığı gibi: “Çizim, bir sonuçtan çok bir süreçtir; düşüncenin hareket halinde olduğu bir alandır.”

Bu bağlamda eskiz defteri, yalnızca bireysel üretimin değil, aynı zamanda kavramsal araştırmanın da temel araçlarından biri haline gelir. Günümüzde birçok sanatçı, büyük ölçekli enstalasyon, performans ve video çalışmalarının ilk fikirlerini ve yapısal kurgularını eskiz defterleri aracılığıyla geliştirir. Bu durum, defterlerin mikro ölçekte başlayan bir düşüncenin makro ölçekte bir sanat eserine dönüşmesindeki kritik rolünü ortaya koyar.

Ayrıca dijital teknolojilerin yaygınlaşmasıyla birlikte eskiz defteri kavramı

fiziksel sınırlarını aşarak dijital platformlara da taşınmıştır. Tablet çizimleri, dijital kolajlar ve hibrit üretimler, geleneksel eskiz defterinin işlevini genişleterek çağdaş sanatın üretim dinamiklerine uyum sağlamaktadır.

Sanatçılar ve Eskiz Defteri Kullanımı

Eskiz defterleri, sanatçılar için yaratıcı düşüncenin somutlaştığı ve geliştiği bir alan olarak sanat tarihinin her döneminde merkezi bir rol oynamıştır. Bu bağlamda Leonardo da Vinci'nin defterleri, yalnızca sanatsal üretimin değil, aynı zamanda bilimsel araştırmanın da görsel kayıtları olarak dikkat çeker. Da Vinci'nin defterleri, anatomi, mekanik ve doğa gözlemlerini bir araya getirerek disiplinlerarası bir düşünme biçimini ortaya koyar.

Çağdaş sanat bağlamında ise eskiz defteri kullanımı daha deneysel ve kavramsal bir yön kazanmıştır. Julie Mehretu, karmaşık mekânsal kompozisyonlarını geliştirme sürecinde eskiz defterlerini katmanlı çizimlerin ve haritalama stratejilerinin test edildiği bir alan olarak kullanır. Sanatçının üretim süreci, defterde başlayan çizimlerin büyük ölçekli resimlere dönüşmesiyle ilerler.

Benzer şekilde Kara Walker, figüratif anlatımını ve tarihsel temalarını eskiz defterlerinde geliştirir. Walker'ın defterleri, özellikle kimlik, tarih ve temsil meselelerini araştırdığı görsel ve metinsel notlarla dikkat çeker.

Bu bağlamda William Kentridge'in yaklaşımı da önemlidir. Kentridge, çizimi “düşünmenin bir yolu” olarak tanımlar ve eskiz defterlerini animasyon, performans ve video çalışmalarının temelini oluşturan bir süreç alanı olarak kullanır. Sanatçının şu ifadesi dikkat çekicidir: “Çizim, kesinlikten çok düşünmenin ilerleyişini gösterir”.

Bu örnekler, eskiz defterlerinin yalnızca bireysel notlar değil, aynı zamanda sanatçının kavramsal dünyasının yapı taşları olduğunu ortaya koymaktadır.

Eskiz Defterinin Pedagojik ve Eleştirel Önemi

Eskiz defterleri, sanat eğitimi sürecinde öğrencilerin gözlem, analiz ve yaratıcı düşünme becerilerini geliştiren temel araçlardan biridir. Bu defterler, öğrencinin yalnızca sonuç odaklı değil süreç odaklı düşünmesini teşvik eder. Elliot Eisner (2002), sanat eğitiminin önemini vurgularken şu ifadeyi kullanır: “Sanat, bireyin düşünme biçimlerini çeşitlendiren ve geliştiren bir öğrenme alanıdır”. Bu bağlamda eskiz defteri, öğrencinin kendi düşünsel süreçlerini keşfetmesini

sağlayan bireysel bir öğrenme alanı sunar.

Pedagojik açıdan eskiz defterleri, öğrenciyi aktif üretim sürecine dahil eder ve deneme-yanılma yoluyla öğrenmeyi destekler. Arthur Efland (2002), sanat eğitiminin bilişsel gelişimle olan ilişkisini vurgulayarak, görsel düşünmenin öğrenme sürecindeki rolüne dikkat çeker: “Sanat eğitimi, düşünmenin farklı yollarını geliştiren bilişsel bir süreçtir”. Bu süreçte eskiz defteri, öğrencinin hatalarından öğrenmesini, alternatif çözümler geliştirmesini ve yaratıcı riskler almasını mümkün kılar. Eleştirel bağlamda ise eskiz defterleri, sanatçının düşünsel sürecinin görünür kılındığı araçlar olarak sanat tarihçileri ve eleştirmenler için önemli bir analiz alanı sunar. James Elkins (2001), sanat eğitimi ve üretim süreci üzerine yaptığı çalışmalarda, çizimin yalnızca bir beceri değil aynı zamanda düşünsel bir faaliyet olduğunu vurgular.

Günümüzde dijital araçların da sürece dahil olmasıyla birlikte eskiz defterlerinin pedagojik rolü daha da genişlemiştir. Dijital çizim araçları, öğrencilerin fikirlerini hızlı bir şekilde test etmelerine olanak tanırken, geleneksel defterler hâlâ düşüncenin fiziksel bir izini taşıması açısından önemini korumaktadır. Bu ikili yapı, çağdaş sanat eğitiminde hibrit bir öğrenme modeli oluşturur.

Günümüzde pedagojik olarak da eskiz defterlerinin önemi, dijital araçlarla birlikte daha da artmıştır. Dijital eskizler, öğrencilerin ve sanatçıların fikirlerini hızlı bir şekilde test etmelerine ve farklı medya deneyleri yapmalarına olanak tanırken geleneksel defterler hâlâ düşüncenin fiziksel bir karşılığı olarak değerini korumaktadır. Bu bağlamda, eskiz defteri yaratıcı üretimin ve pedagojik süreçlerin temel bir bileşeni olarak güncel sanat pratiğinde kritik bir yer tutar.

Sonuç

Eskiz defterleri, sanatçının sanat üretim sürecinin düşünsel, estetik ve deneysel gelişiminin doğrudan kayıtlarıdır. Tarihsel süreç içinde Rönesans sanatçılarının bilimsel gözlem ve teknik araştırmalarından modernist sanatçıların biçimsel deneylerine, çağdaş sanatçıların kavramsal üretimlerine kadar farklı işlevler üstlenmiştir. Bu yönüyle eskiz defteri, sanatçının yaratıcı zihninin görünür hale geldiği özel bir arşiv niteliği taşımaktadır.

Araştırma kapsamında görüldüğü üzere, eskiz defterleri sanatçının yalnızca kompozisyon ve biçim araştırmalarını değil; aynı zamanda düşünsel yönelimlerini, estetik tercihlerini, problem çözme yöntemlerini ve bireysel sanatçı kimliğini de açığa çıkarmaktadır. Çizimler, yazılı notlar, kolajlar, düzeltmeler ve çeşitlemeler aracılığıyla sanatçının üretim süreci izlenebilmektedir. Bu durum,

sanat tarihçileri ve eleştirmenler açısından eserlerin yalnızca sonuç ürün olarak değil, süreç odaklı okunmasına olanak sağlamaktadır.

Sanat eğitimi bağlamında ise eskiz defteri; gözlem, deney, eksik yapma, yeniden düşünme vb. süreçlerini destekleyen pedagojik bir yol olarak önemini korumaktadır. Özellikle günümüz sanat eğitiminde dijital araçlarla birlikte kullanılıyor olması yaratıcı düşüncenin analog ve dijital ortamda sürdürülebilirliğini güçlendirmektedir.

Sonuç olarak eskiz defteri; bireysel yaratıcılık, sanatçı kimliği, sanat tarihi yazımı ve pedagojik süreçler arasında bağ kuran bir üretim alanıdır. Geleneksel anlamda bir “taslak defteri” olmanın ötesinde sanatçının zihinsel haritasını belgeleyen, sanatsal belleği taşıyan ve yaratıcı süreci görünür kılan önemli bir kültürel nesne olarak değerlendirilmelidir.

Kaynakça

- Arnheim, R. (1969). Visual thinking. University of California Press.
- Berger, J. (2007). Drawing. Verso.
- Beuys, J. (1990). Writings, drawings, interviews. Thames & Hudson.
- De Zegher, C. (2003). The stage of drawing: Gesture and act. Tate Publishing.
- Dexter, E. (2005). Vitamin D: New perspectives in drawing. Phaidon.
- Edwards, B. (2012). Drawing on the right side of the brain. Tarcher.
- Efland, A. (2002). Art and cognition: Integrating the visual arts in the curriculum. Teachers College Press.
- Eisner, E. (2002). The arts and the creation of mind. Yale University Press.
- Elkins, J. (2001). Why art cannot be taught: A handbook for art students. University of Illinois Press.
- Farthing, S. (2011). The art book. Phaidon Press.
- Klee, P. (1961). The thinking eye. Lund Humphries.
- Petherbridge, D. (2010). The primacy of drawing: Histories and theories of practice. Yale University Press.
- Tisdall, C. (1979). Joseph Beuys. Solomon R. Guggenheim Museum.
- Whitford, F. (1983). Bauhaus. Thames & Hudson.

5. BÖLÜM

ATIK NESNENİN İLERİ DÖNÜŞÜMÜNDE PATRİK PROŠKO VE DENİZ SAĞDIÇ'IN SANAT PRATİKLERİ

Dr. Öğr. Üyesi Emre ŞEN

Çankırı Karatekin Üniversitesi Sanat Tasarım ve

Mimarlık Fakültesi

sen_emre@msn.com

<https://orcid.org/0000-0003-0879-9497>

Giriş

Sanatın malzeme alanı, 20. Yüzyılın başından itibaren gündelik nesnelerin sanat yapıtına katılmasıyla belirgin biçimde genişlemiştir. Gazete parçaları, ambalajlar, kumaşlar, endüstriyel ürünler, kullanılmış eşyalar ve üretim artıkları, geleneksel resim ve heykel malzemelerinden farklı anlatım olanakları sunmaktadır. Kübist kolajlarla görünürlük kazanan bu yönelim, Dada'nın hazır nesne uygulamaları, Sürrealist nesneler, assemblage ve yerleştirme sanatı aracılığıyla gelişmiştir. Sanat alanına nesnenin girişi sadece malzeme çeşitliliği yaratmamış, sanat yapıtının nasıl üretildiği, hangi koşullarda değer kazandığı ve gündelik yaşamla nasıl ilişki kurduğu konusunda yeni sorular ortaya koymuştur (Pazarlıoğlu & Çevik, 2020, s. 600; Seitz, 1961, s. 6).

Hazır nesne ve buluntu nesne uygulamaları, sanat yapıtını sanatçının el becerisiyle meydana getirilmiş özgün bir form olarak tanımlayan anlayışı dönüştürmüştür. Sanatçının seçme, ayırma, adlandırma ve sergileme eylemleri üretim sürecinin temel unsurları haline gelmiştir. Gündelik bir nesne ile sanat yapıtı arasındaki ayrım, her zaman nesnenin görünüşünden hareketle açıklanamaz (Danto, 2012, s. 33). Nesnenin yerleştirildiği yorum alanı, sanat tarihiyle kurduğu ilişki ve sanatçının yönelimi bu ayrımın oluşmasında belirleyicidir. Böylece sanat yapıtının anlamı yalnızca fiziksel biçimde değil, içinde bulunduğu tarihsel ve kurumsal ilişkiler içinde kurulmaktadır.

Atık nesnenin sanat alanına katılması, hazır nesne tartışmasına çevresel ve toplumsal bir boyut eklemiştir. Kullanım değeri sona ermiş bir malzemenin yeniden görünür kılınması, tüketim kültürünün gözden uzaklaştırdığı maddi kalıntıları sergileme alanına taşımaktadır. Atık; üretim, tüketim ve elden çıkarma ilişkilerinin kaydını taşıyan kültürel bir göstergeye dönüşmüştür. Bir nesnenin atığa dönüşmesi tarihsel ve toplumsal koşullarla bağlantılıdır (Strasser, 1999). Nesnenin atık sayılması yalnızca fiziksel olarak işe yaramaz hâle gelmesinden kaynaklanmaz. Kullanım alışkanlıkları, ekonomik sistemler ve değer yargıları da bu süreci belirlemektedir. Atık malzemeye çalışan sanatçılar, hazır bir biçimi esere aktarmakla yetinmezler. Toplama, sınıflandırma, kesme, parçalama, katlama, üst üste getirme ve mekâna yerleştirme gibi işlemler, malzemenin önceki düzenini değiştirir. Bu müdahaleler nesnenin eski işlevini görünmez kılabilceği gibi kullanım izlerini de öne çıkarırken, aşınmış yüzey, dikiş, kırılma, pas, renk kaybı ve üretim biçimi eserin görsel yapısına katılmaktadır. Sanatsal dönüşüm, nesnenin geçmişini ortadan kaldırmak yerine geçmiş kullanım ile yeni temsil arasındaki ilişkiden yararlanmaktadır.

Araştırmada atık ve buluntu malzemelerin üç boyutlu bir temsil diline dönüşümü, Patrik Proško ve Deniz Sağdıç'ın işleri üzerinden ele alınmıştır. İki sanatçının birlikte incelenmesi yalnızca kullanılmış veya alışılmadık malzemelere yönelmelerine dayanmamaktadır. Temel ayrım, parçaları bütünlüklü bir imgeye dönüştürme biçimlerinde ortaya çıkmaktadır. Proško, nesneleri gerçek mekân içinde farklı uzaklıklara yerleştirerek belirli bir görüş noktasından okunabilen anamorfik görüntüler üretirken, Sağdıç geri kazanılmış parçaları taşıyıcı yüzey üzerinde yoğunlaştırarak resim, kolaj, mozaik, assemblage ve rölyef arasında konumlanan portreler oluşturmaktadır. Bu ayrım, üç boyutluluk kavramının yalnızca bağımsız heykel formuyla sınırlandırılmayacağını göstermektedir. Sağdıç'ın çalışmalarında üç boyutluluk, kumaş, kablo, düğme, plastik ve elektronik parça gibi malzemelerin yüzeyden yükselmesiyle meydana gelen katman ve rölyef etkisine dayanmaktadır. Proško'da ise üç boyutluluk, nesneler arasındaki doğru uzaklıkların, boşlukların ve perspektif doğrultularının düzenlenmesiyle kurulur. İlk üretim biçimi yüzeye bağlı maddi bir yoğunlaşma, diğeri mekâna yayılan optik bir yapı ortaya koymaktadır.

Araştırmanın temel problemi, gündelik kullanım değerini yitiren nesne ve malzemelerin, sanatçının seçme, biriktirme, parçalama, sınıflandırma ve yeniden düzenleme eylemleri aracılığıyla üç boyutlu bir sanat diline nasıl dönüştürüldüğü şeklinde ifade edilmiştir. Bu soru, malzemenin fiziksel özelliklerinin biçim üzerindeki etkisi, parçalı nesnelerin bütünlüklü bir görüntü oluşturması, izleyici konumunun algıyı değiştirmesi ve yeniden kullanımın ürettiği estetik

değer üzerinden incelenmiştir. Çalışma, Patrik Proško ve Deniz Sağdıç'ın üretimlerinde nesne ve malzemenin edilgen bir anlatım aracı olarak kalmadığını savlamaktadır. Sanatçı eserlerinde malzeme, eserin biçimsel kuruluşunu, yüzey veya mekân düzenini ve izleyiciyle kurulan ilişkiyi belirleyen etkin bir bileşene dönüşmektedir. Proško'da görüntü, nesnelerin belirli bir bakış ekseninde hizalanmasıyla ortaya çıkarken Sağdıç'ta parçalar renk, ton, yön ve doku ilişkileri aracılığıyla yüzeye bağlanmaktadır.

Araştırmada nitel yaklaşım benimsenmiştir. Buluntu nesne, ready-made, assemblage, rölyef, anamorfosis, Gestalt algı kuramı, sürdürülebilir sanat ve ileri dönüşüm üzerine literatür incelenmiştir. Sanatçıların üretim anlayışları kişisel web sayfaları, sergi metinleri, söyleşiler ve akademik çalışmalar aracılığıyla ele alınmıştır. Kavramsal, tarihsel ve sanatçı odaklı altyapının oluşturulmasının ardından ayrıntılı eser çözümlemeleri yapılması amaçlanmıştır.

Atık Nesnenin Sanat Malzemesine Dönüşümü

Bir nesnenin atık hâline gelmesi, maddi varlığının sona erdiği anlamına gelmez. Nesne fiziksel olarak varlığını korurken işlevsel veya ekonomik değerini kaybetmiştir. Kırılmış bir elektronik aygıt, eski bir giysi, kullanılmış ambalaj ya da üretim artığı, ait olduğu kullanım düzeninden çıktığında değersiz kabul edilmektedir. Bu değersizleşme nesnenin yalnızca fiziksel özellikleriyle değil, onu çevreleyen toplumsal beklentilerle de bağlantılıdır. Kullanılabilirlik, yenilik, temizlik ve ekonomik karşılık gibi ölçütler, nesnenin dolaşım içinde kalıp kalmayacağını belirlemektedir.

Nesnelere kalıcı, geçici ve atık kategorileri üzerinden değerlendirme yapılırken bu kategoriler arasındaki geçişlerin değişebilirliği de vurgulanmaktadır (Thompson, 1979, s. 88). Geçici değere sahip bir nesne zamanla atığa dönüşürken, değersiz kabul edilen başka bir nesne ise koleksiyon, kültürel miras veya sanat alanı içinde yeniden değer kazanabilmektedir. Atılmış bir mobilyanın tasarım nesnesine, eski bir giysinin arşiv malzemesine veya endüstriyel parçanın sanat yapıtına dönüşmesi, değerın nesnenin değişmez bir özelliğı olmadığını göstermektedir.

Atığın toplumsal niteliğı, nesnenin neden gözden çıkarıldığını anlamak açısından önem taşımaktadır. Atık, yalnızca maddelerin elden çıkarılmasına ilişkin teknik bir sorun değildir. Temizlik, düzen, sorumluluk ve tüketim anlayışlarını içeren etik bir alandır (Hawkins, 2006: 13). Bir nesneyi atmak, onu gündelik yaşamın görünür çevresinden uzaklaştırmak anlamına gelmektedir.

Sanatçının bu nesneyi bir üretiminde kullanması, gündelik yaşamdan uzaklaştırma sürecini kesintiye uğratır. Bu noktada nesnelerin toplumsal dolaşım içindeki anlamları atıkla kurulan kültürel değer ilişkisini yeniden düşünmeye açmaktadır. Değer, nesnenin kendisinde bulunan sabit bir özellik değildir. Değişim ilişkileri, kullanım biçimleri ve kültürel sınıflandırmalar içinde oluşmaktadır (Appadurai, 1986: 3). Aynı şekilde nesnelerin üretim, kullanım, el değiştirme, eskime ve elden çıkarılma aşamalarından meydana gelen bir kültürel biyografiye sahip olduğu da ileri sürülmüştür. Sanatçının atılmış bir nesneyi yeniden kullanması, bu biyografiye yeni bir evre eklemektedir (Kopytoff, 1986: 64). Böylece nesne yalnızca fiziksel olarak korunmaz, sanatsal alanda da varlığını devam ettirir. Kültürel biyografi yaklaşımı, atığın nötr bir ham madde olarak değerlendirilmesini engellemektedir. Kullanılmış bir giysi bedene, gündelik yaşama ve kişisel belleğe, elektronik parça teknolojik eskimeye, ambalaj tüketim alışkanlıklarına, endüstriyel artık üretim süreçlerine gönderme yapabilir. Malzemenin önceki varoluşuna ait çağrışımlar, yeni sanatsal düzenleme içinde tamamen ortadan kalkmaz. Sanatçı bu geçmişi koruyabilir, dönüştürebilir veya malzemenin tanınırlığını azaltarak görsel özelliklerini öne çıkarabilir.

Nesneler yalnızca işlevsel araçlar değildir. Alışkanlıkların, kimlik biçimlerinin ve toplumsal rollerin maddi taşıyıcılarıdır. Gündelik maddi kültür üzerine geliştirilen yaklaşım, nesnelerin insan ilişkilerindeki sessiz fakat kurucu rolünü açıklamaktadır (Miller, 2010). Bu nedenle kullanılmış bir eşyanın sanat yapıtına katılması, yalnızca biçimsel bir tercih olarak görülmemelidir. Çünkü nesne, önceki kullanıcıları ve kullanım ortamlarıyla ilişkili dolaylı bir bellek taşıyıcısıdır.

Atık ve gündelik malzemenin sanat alanına girişi, 20. Yüzyılın avangard hareketleriyle tarihsel bir zemine oturmuştur. Kübist kolajlarda gazete, duvar kâğıdı ve basılı malzeme gibi öğelerin doğrudan resim yüzeyine eklenmesi, temsil ile gerçeklik arasındaki ilişkiyi değiştirmiştir. Gazete parçası artık yalnızca bir yüzeyin resmi olmaktan çıkarak kendi dokusu, yazısı ve gündelik kullanım değeriyle eserin içine girmiştir. Kolaj, sanat yapıtının tek bir malzemeden oluşması gerektiği düşüncesini zayıflatmış, farklı parçaların karmaşasından doğan bütünlük anlayışı gelişmiştir (Pazarlıoğlu & Çevik, 2020: 603). Kolajda başlayan bu değişim, Dada'nın hazır nesne uygulamalarında daha keskin bir anlatıya dönüşmüştür. Sanatçı tarafından üretilmemiş gündelik bir eşyanın seçilerek sanat alanında sunulmasının, özgünlük, el işçiliği ve estetik beğeniye dayanan yapıt tanımlarını tartışmaya açtığı düşünüldüğünde bir nesnenin sanat statüsü yalnızca dış görünüşünden hareketle açıklanamaz. Nesnenin sanat tarihi içinde nasıl konumlandırıldığı, hangi niyetle sunulduğu ve ne tür bir

yorum alanına yerleştirildiği bu statünün oluşmasına yön vermektedir (Danto, 2012: 33). Çağdaş sanat uygulamalarında bu statünün sınırlar her zaman net değildir. Sanatçı satın alınmış, bulunmuş, bağışlanmış ve atılmış nesneleri aynı yapı içinde bir araya getirebilir. Bu çeşitlilik, nesnenin kökeni kadar sanatçının ona yüklediği yeni görevin de dikkate alınmasını gerektirmektedir. Hazır nesne çoğu zaman endüstriyel olarak üretilmiş standart bir ürüne işaret ederken, hazır nesnenin başka bir boyutu olan buluntu nesne, sanatçının gündelik çevrede karşılaştığı, terk edilmiş ya da işlevini yitirmiş malzemelerle ilişkilidir. Buluntu nesne, eskime, rastlantı ve kullanım izi bakımından farklı nitelik taşımaktadır.

Atık nesnenin sanat malzemesine dönüşümü birbiriyle bağlantılı üç düzeyde gerçekleşmektedir. Nesne önce kullanım çevresinden ayrılır. Fiziksel ve biçimsel müdahalelerle yeni bir göreve kavuşur. Son aşamada sergileme ve yorum süreçleri aracılığıyla sanatsal değer kazanır.

Nesnenin sanat alanına geçişinde seçim eylemi temel rolü oynamaktadır. Seçim, fiziksel üretimden önce gerçekleşen düşünsel bir müdahaledir. Belirli bir parçanın atık yığını içinden ayrılması, o nesneyi diğerlerinden farklı bir konuma taşır. Sanatçı nesnenin rengini, biçimini, dokusunu, önceki işlevini veya çağrışım gücünü dikkate alabilir. Çağdaş sanat nesnesi, yalnızca üretildiği maddeyle değil, karşılaştığı bağlamlarla biçimlenen koşullu bir yapıdır. Stüdyoya, galeriye veya müzeye taşınan gündelik eşya, önceki işlevinden farklı bir algı alanına girmiştir (Buskirk, 2003: 11). Bağlam değişikliği, nesnenin eski varlığının tümüyle ortadan kalktığı anlamına gelmemektedir. Nesne, yeni kompozisyonda renk, çizgi veya doku görevi üstlenirken önceki kullanımına ait özellikleri koruyabilir. İzleyici bir kumaş parçasını portrenin gölge alanı olarak algılayarak onun bir giysiye ait olduğunu da fark edebilir. Benzer biçimde teknolojik bir ürünün parçası olarak tanınan bir kablo, yüzün çizgisel yapısını kurmak için kullanılabilir. Bu çift yönlü algı, atık nesnenin sanat içindeki özgün anlatım olanağını göstermektedir. Nesnenin bağlam değiştirmesi kadar fiziksel özellikleri de üretimin yönünü belirler. Malzemenin ağırlığı, esnekliği, kırılabilirliği, yüzey dokusu ve bozulma biçimi üretim sürecine katılır. Kumaşın katlanabilirliği, metalin sertliği, kablonun çizgiselliği veya plastik parçaların tekrara elverişli biçimi, sanatçının kompozisyon kararlarını yönlendirebilir. Atık malzemeler geleneksel sanat malzemelerine göre daha düzensiz özellikler taşımaktadır. Renkler, ölçüler ve yıpranma düzeyleri standart değildir. Sanatçı miktarı ve niteliği önceden kesin biçimde belirlenemeyen parçalarla çalışır. Bu değişkenlik, kompozisyonun malzemeyle birlikte gelişmesini gerektirmektedir. Üretim, önceden tasarlanmış biçimin pasif bir maddeye uygulanmasından çok sanatçı ile malzeme arasındaki karşılıklı uyarlanmaya dayanır.

Toplama ve sınıflandırma işlemleri bu uyarlamanın hazırlık aşamalarını oluşturmaktadır. Malzemeler renk, doku, boyut, önceki işlev veya çağrışım alanlarına göre ayrılırlar. Biriktirme, dağınık nesneleri kullanılabilir bir görsel arşive dönüştürür. Sanatçının stüdyosu, malzemelerin yalnızca depolandığı bir alan değil, olası biçimsel ilişkilerin düzenlendiği bir çalışma ortamı hâline gelir. Parçalama ise nesnenin önceki kimliğiyle yeni görevi arasındaki ilişkiyi doğrudan etkilemektedir. Nesne kesildiğinde, söküldüğünde veya küçük birimlere ayrıldığında eski kullanımının okunabilirliği azalırken düğme, cep, fermuar, kablo veya devre kartı gibi tanınabilir bölümlerin korunması, malzemenin geçmişini göz önünde tutmaktadır. Sanatçı, nesnenin önceki kimliğini belirsizleştirme ile onu eserin anlamına katma arasında karar vermek zorundadır. Bu karar, atığın yalnızca çevresel bir sorun olmaktan çıkarak sanatın değer, malzeme ve temsil üretme biçimlerine doğrudan katılan etkin bir unsur olarak ele alınmasına olanak sağlamaktadır.

Geri Dönüşüm, İleri Dönüşüm ve Sanatsal Değer

Atık nesnenin sanat malzemesine dönüşümü, kullanılan kavramların açık biçimde ayrıştırılmasını gerektirir. Geri dönüşüm, yeniden kullanım, yeniden işlevlendirme ve ileri dönüşüm kavramları gündelik dilde birbirinin yerine kullanılabilse de farklı durumlara işaret etmektedir. Geri dönüşüm, atığın fiziksel veya kimyasal işlemlerden geçirilerek yeniden ham maddeye dönüştürülmesini ifade eder. Kullanılmış kâğıdın liflerine ayrılması, metalin eritilmesi veya plastiğin yeniden granül hâle getirilmesi bu sürecin birer örneğidir.

Yeniden kullanımda nesnenin temel yapısı korunur. Nesne aynı işleve yeniden dönebilir ya da farklı bir amaç için değerlendirilebilir. Eski bir giysinin tekrar giyilmesi veya ahşap bir kasanın sergileme elemanına dönüştürülmesi bu durumlara örnek gösterilebilir. Sanatsal üretimde gündelik nesnenin fiziksel kimliğini koruyarak esere katılması çoğu zaman yeniden kullanım veya yeniden işlevlendirme kapsamında değerlendirilmektedir.

İleri dönüşüm ise kullanım değeri düşmüş bir malzemenin daha yüksek işlevsel, estetik veya sanatsal değere sahip yeni bir ürüne dönüştürülmesini anlamına gelmektedir. İleri dönüşüm, atığın özelliklerini bütünüyle ortadan kaldırmadan ona yeni bir kullanım ve değer alanı açmaktadır (Dal & Gökçe, 2019: 31). Bu açıdan ileri dönüşüm, yalnızca atığın tekrar kullanılması değil, malzemeye önceki konumundan farklı bir değer kazandırılması olarak ifade edilmektedir.

Kavramlar arasındaki bu ayırım özellikle sanat alanı için önemlidir. Sanatçı çoğu zaman kumaşı, kabloyu, plastik parçayı veya elektronik bileşeni ham maddeye dönüştürmez. Nesne fiziksel kimliğini belirli ölçüde koruyarak kompozisyona ilave edilmektedir. Bu nedenle atıkla üretilmiş her sanat yapıtını teknik anlamda geri dönüşüm örneği olarak nitelendirmek doğru değildir. Kullanılan işlem ve sanatçının amacı göz önünde bulundurularak yeniden kullanım, yaratıcı yeniden kullanım veya ileri dönüşüm kavramlarından biri tercih edilmelidir.

McDonough ve Braungart'ın (2002: 92) geliştirdiği beşikten beşiğe yaklaşımı, malzemenin yaşam döngüsünü yeniden düşünmek için açıklayıcı bir model sunmaktadır. Bu yaklaşıma göre ürünler kullanım süreleri sona erdiğinde değersiz bir artık oluşturmak yerine biyolojik veya teknik döngülere yeniden katılabilecek biçimde tasarlanmalıdır. Doğal sistemlerde bir sürecin çıktısının başka bir süreç için kaynak oluşturması, endüstriyel üretime örnek olarak gösterilmektedir. Sanat üretimi kapalı bir endüstriyel döngü oluşturmaya da malzemenin varlık süresini sanatsal alanda uzatabilir. Kullanım dışı kalan nesne, sanat yapıtına katıldığında ekonomik dolaşımdan estetik dolaşıma geçmektedir. Eski işlevini yerine getirmese de sergilenir, belgelenir, korunur ve yorumlanır bir boyuta geçmiştir. Böylece malzemenin varlığı fiziksel olduğu kadar kültürel açıdan da devam etmektedir. Bu geçiş, değer kuramıyla birlikte düşünüldüğünde daha belirgin hâle gelmektedir. Değersiz veya atık olarak sınıflandırılmış nesne, sanat alanında kalıcı olması beklenen bir nesneye dönüşebilir. Değer değişiminin kaynağı yalnızca malzemenin fiziksel olarak iyileştirilmesi değildir. Sanatçının emeği, bağlam değişikliği, sergileme koşulları ve kurumsal kabul de bu sürece katılmaktadır (Thompson, 1979: 7). Nesnelerin dolaşımına ilişkin çeşitli yaklaşımlar sanatsal ileri dönüşümün kültürel niteliğini açıklamaktadır. Kullanılmış bir giysi ekonomik değerini kaybedebilir. Aynı giysinin parçaları sanat yapıtının yüzeyinde kullanıldığında yeni bir dolaşıma girmiştir. Nesne artık giyilebilir ürün olarak değerlendirilemez fakat görsel ve düşünsel bir yapının parçasına dönüşmüştür. Önceki işlev kaybolurken malzemenin biyografisi sanat alanında genişlemektedir (Appadurai, 1986: 3, Kopytoff, 1986: 64).

Sanatsal değer nesnenin yalnızca müze veya galeri ortamına taşınmasından doğmamaktadır. Sanat üretiminde kullanılan malzemenin daha önce göz ardı edilen estetik özellikleri, günlük kullanım sırasında önemsiz görülen bir dikiş, paslı yüzey, solmuş renk veya plastik parıltı, yeni düzenleme içinde kullanılarak kompozisyonun temel unsuruna dönüşebilir. Sanatçı, değersiz sayılan nesnenin biçimsel potansiyelini ortaya çıkararak izleyicinin malzemeye bakışını değiştirebilir. Hazır nesnenin olduğu gibi sunulduğu uygulamalardan farklı olarak ileri dönüşüm temelli üretimlerde malzeme kesilir, sökülür, dikilir, katlanır, sınıflan-

dırılır veya çok sayıda küçük birim hâlinde yeniden düzenlenir. Seri üretim sonucunda ortaya çıkan nesne, tekil ve çoğu zaman yoğun bir el emeği gerektiren bir çalışma süreciyle dönüştürülür. Hızlı tüketim ile uzun süreli sanatsal emek arasındaki karşıtlık, yapıtın maddi kuruluşunda görünür hâle gelir. Tekrara dayalı yüzeyler bu emeğin algılanmasını güçlendirebilir. Yüzlerce küçük parçanın yan yana getirilmesi, eserin bütünlüğünün çok sayıda tekil müdahaleye dayandığını gösterir. İzleyici portreyi tek bir imge olarak algılamak onun arkasındaki ayırma, kesme ve düzenleme sürecini de sezebilir. Böylece emeğin görünürlüğü, atığın değer kazanmasıyla doğrudan ilişki kurmaktadır. Malzemenin fiziksel nitelikleri de bu değer üretimine katılmaktadır. Madde, sanatçının düşüncesini taşıyan pasif bir yüzey değildir. Esneklik, sertlik, parlaklık, aşınma veya ağırlık gibi özellikler biçimin nasıl kurulacağını etkilemektedir. Malzeme sanatçı tarafından dönüştürülürken kendi direncini ve olanaklarını da üretime taşımaktadır (Bennett, 2024, s. vii).

İleri dönüşümün sürdürülebilirlikle ilişkisi, malzemenin kullanım ömrünü uzatmasına dayanmaktadır. İleri dönüşüm uygulamaları atık akışını yavaşlatma, onarım becerilerini geliştirme ve tüketim davranışlarını sorgulama potansiyeline sahiptir (Singh, 2022, s. 2). Bununla birlikte atık bir malzemenin kullanılması, üretimin bütünüyle geri dönüşüm temelli olduğu anlamına gelmemektedir. Yapıştırıcılar, yeni taşıyıcı yüzeyler, enerji kullanımı, taşıma ve sergileme koşulları çevresel etkiyi değiştirebilir. Bu nedenle sanat nesnesi, yalnızca kullanılan malzemenin kökenine göre tanımlanmamalıdır. Sanat ile sürdürülebilirlik arasındaki ilişki, sanatsal düşünme biçimlerini, karşılıklı bağımlılıkları ve karmaşık sistemleri algılama yetisini de kapsamaktadır (Kagan, 2011: 153). Sanat, çevresel sorunları temsil etmekle sınırlı kalmadan izleyicinin maddi dünyayla kurduğu ilişkiyi değiştirebilir.

Geri dönüşüm ve ileri dönüşüm malzemeleriyle üretilen çalışmalar estetik değer ile çevresel farkındalık arasında bağlantı kurmaktadır. Bu bağlantıdan ortaya çıkan ekolojik sanat ise insan ile çevre arasındaki ilişkileri yeniden düşünmeye yönelten eğitsel ve kültürel bir alandır (Mamur, 2017: 1009, Batur, 2024: 183) Atık malzeme, sergileme alanında yeniden karşılaşılabılır hâle geldiğinde tüketimin görünmeyen sonuçlarını görünür kılmaktadır. Buna karşın atık malzeme kullanan her çalışmayı ekolojik sanat kategorisine yerleştirmek doğru bir yaklaşım olmamaktadır. Sanatçı malzemeyi tüketim eleştirisi, tarihsel bellek, biçimsel araştırma, kişisel anlatı veya optik yanılsama amacıyla kullanabilir. Atık malzemenin kullanılmış olması eserin çevresel bir amaç taşıdığını tek başına kanıtlamaz. Sanatçının açıklamaları, yapıtın üretim yöntemi ve serginin kavramsal çerçevesi birlikte değerlendirilmelidir. Bu ayrım, Patrik Proš-

ko ile Deniz Sağdıç'ın üretimlerini karşılaştırırken özel bir önem taşımaktadır. Sağdıç'ın sanatında sürdürülebilirlik, atık yönetimi ve tüketim alışkanlıkları açık bir düşünsel eksen oluşturur. Proško'nun çalışmalarında kullanılan malzemelerin bir bölümü eski veya yeniden değerlendirilmiş nesnelerden oluşsa da belirleyici vurgu çoğunlukla perspektif, optik yanılsama, biyografik anlatı ve nesnenin simgesel işlevi üzerindedir. Dolayısıyla iki sanatçının üretimleri aynı çevresel kategori altında özdeşleştirilmeden, malzemenin her pratikte üstlendiği farklı görevler üzerinden ele alınmaktadır.

Kolaj, Assemblage, Rölyef ve Üç Boyutlu Temsil

Atık nesnenin sanatsal ve estetik değer kazanması, onun yapıt içindeki fiziksel konumuyla yakından ilişkilidir. Nesne bir yüzeye eklenebilir, başka parçalarla birleştirilebilir veya sergileme mekânına dağıtılabilir. Bu olasılıklar, kolaj, assemblage, rölyef ve yerleştirme kavramlarını atık temelli sanatın biçimsel yapısını açıklamak için gerekli hâle getirmektedir.

20. Yüzyılda gelişen kolaj, sanatçıların boya ve çizgiye dayalı geleneksel uygulamalarına gündelik yaşamdan seçilen farklı malzemeleri dâhil ederek oluşturdukları yeni bir sanatsal anlatım biçimidir (Arık, 2025: 139). Assemblage, farklı kökenlere sahip gerçek nesnelerin yeni bir bütün oluşturacak biçimde bir araya getirilmesine dayanmaktadır. Kavram, iki boyutlu kolajın hacimli parçalar ve gündelik eşyalar aracılığıyla mekâna doğru genişlemesiyle ilişkilidir. William C. Seitz'in 1961 yılında hazırladığı 'The Art of Assemblage' sergisi ve kataloğu, kolaj, ready-made, buluntu nesne ve birleştirilmiş heykelleri ortak bir tarihsel çizgide ele alarak, assemblage'in bağımsız bir sanat alanı olarak tanınmasında etkili olmuştur. Kolajda parçalar çoğunlukla taşıyıcı yüzeye bağlıdır. Assemblage'da ise nesnenin hacmi, ağırlığı, gölgesi ve uzamsal konumu doğrudan yapıtın biçimsel kuruluşuna katılmaktadır. Nesne başka bir şeyi temsil etmesinin yanında kendi maddi varlığını da korumaktadır. Bu özellik, atık parçalarının yalnızca resimsel bir görüntü üretmek için kullanılmadığını, aynı zamanda gerçek nesneler olarak izleyiciyle fiziksel bir ilişki kurduğunu göstermektedir. Assemblage'in sınırları kesin değildir. Duvara bağlı üç boyutlu yüzeyler, kutu düzenlemeleri, birleştirilmiş heykeller ve mekâna yayılan nesne grupları bu kavramla ilişkilendirilebilir. Ortak özellik, farklı parçaların yeni bir düzen içinde bir araya getirilmesidir. Bununla birlikte bu parçalar bütünü oluşturmalarına rağmen kendi kimliklerini tamamen kaybetmez. İzleyici nesneleri hem ayrı birimler hem de daha büyük bir imgenin parçaları olarak algılayabilir.

Parçaların kimliklerini koruması, atık ve buluntu nesne kullanımında kavramsal bir önem taşır. Eski bir ahşap parçası, plastik ambalaj, metal nesne veya kumaş bölümü aynı yapıda birleştğinde yalnızca renk ve doku çeşitliliği oluşmaz. Malzemeler farklı üretim, kullanım ve tüketim süreçlerini aynı kompozisyonda buluşturur. Bu nedenle assemblage, nesnelerin maddi çoğulluğunu ve kültürel farklılığını koruyan bir düzenleme biçimi sunmaktadır.

Assemblage ile rölyef arasındaki ilişki, yüzeyin fiziksel derinlik kazanması üzerinden kurulabilir. Rölyef, biçimlerin taşıyıcı düzleme bağlı kaldığı, ancak yüzeyden belirli ölçüde yükseldiği bir temsil biçimidir. Çıkıntılar, girintiler ve üst üste gelen katmanlar gerçek bir derinlik meydana getirmektedir. Işık ve gölge, düzlemsel resimde temsil edilen unsurlar olmaktan çıkarak malzemenin fiziksel yapısıyla oluşmaktadır. Çağdaş rölyef, geleneksel oyma ve modelleme yöntemleriyle sınırlı değildir. Kumaş, plastik, kâğıt, metal, ahşap ve hazır nesneler taşıyıcı yüzeye eklenerek katmanlı yapılar kurulabilir. Parçaların üst üste bindirilmesi, katlanması veya yüzeyden dışarı taşması resim ile heykel arasındaki sınırı belirsizleştirir. Yapıt karşıdan bakıldığında resimsel bir görüntü sunarken yan açıdan malzemenin kalınlığı ve bağlantı biçimleri öne çıkar. Bu noktada genişletilmiş yüzey kavramı işlevsel hâle gelmektedir. Yüzey görüntünün üzerine yerleştirildiği düz ve edilgen bir zemin olmaktan çıkarak malzeme katmanlarının, dikişlerin, boşlukların ve gerçek gölgelerin kurduğu fiziksel bir alana dönüşmektedir. Sağdıç'ın portrelerinde görülen yapı, yüzeyin resimsel niteliğini korurken rölyefsel bir derinlik üretmesi bakımından bu kavramla ilişkilendirilebilir.

Üç boyutlu temsilin yüzeye bağlı formlarla sınırlı kalmadığı yerlerde yerleştirme sanatı devreye girer. Modern ve çağdaş heykelde hazır nesne ile farklı malzemelerin kullanılması, heykelin kapalı kütle ve geleneksel yontu anlayışından uzaklaşmasına katkıda bulunmuştur. Heykel, çevresindeki boşlukla ilişki kuran ve izleyici hareketine açılan bir yapıya dönüşmüştür (Karacan, 2013, s. 24). Heykelin kaide üzerinde duran bağımsız nesne tanımından uzaklaşması 'genişletilmiş alan' yaklaşımı ile açıklanabilir (Krauss, 1979: 34). Heykelin mimarlık, peyzaj, mekânsal müdahale ve işaretleme pratikleriyle ilişkili olduğunu söylemek mümkündür. Bu genişleme, üç boyutlu sanatın tek bir tür ya da teknik üzerinden tanımlanamayacağını göstermektedir. Duvara bağlı katmanlı bir yüzey, gerçek nesnelerden oluşan düzenleme veya mekâna dağıtılmış optik yapı, farklı düzeylerde üç boyutlu temsiller üretmektedir.

Yerleştirme sanatında mekân, eserin çevresindeki nötr bir alan olmaktan çıkmaktadır. Zemin, duvar, tavan, ışık ve izleyicinin geçiş yolları yapıtın kuruluşuna katılır. Yerleştirme sanatının belirleyici özelliklerinden biri, izleyicinin be-

densel varlığını bütünsel deneyimin parçasına dönüştürmesidir (Bishop, 2005: 6). İzleyici yalnızca yapıtın karşısında duran gözlemci değildir. İzleyici eserin içinde veya çevresinde hareket eden bir bedendir. Bu bedensel katılım, boşluğun biçimsel rolünü de değiştirmektedir. Nesneler arasındaki mesafeler, görüş doğrultuları ve hareket alanları kompozisyonun parçası hâline gelir. Geleneksel heykelde boşluk çoğu zaman kütlenin çevresi olarak düşünülürken mekânsal assemblage ve yerleştirmelerde nesneler arasındaki ilişkiyi kuran etkin bir alan niteliği kazanmıştır. Proško'nun anamorfik yerleştirmelerinde görüntü tek bir yüzey üzerinde bulunmaz. Portrenin parçaları mekânın farklı derinliklerine dağıtılır. Nesneler arasındaki gerçek mesafeler ve boşluklar, belirli bir görüş doğrultusunda görsel olarak kapanır. İzleyici konum değiştirdiğinde bu mesafeler tekrar görünür hâle gelir. Böylece üç boyutluluk yalnızca nesnelerin hacminden değil, aralarındaki uzamsal ilişkiden doğmaktadır.

Sağdıç'ın portrelerinde ise parçalar taşıyıcı yüzeye dikilir, yapıştırılır, katlanır veya üst üste yerleştirilir. Görüntü karşıdan okunabilirliğini korurken malzeme kalınlığı, yüzey farklılıkları ve gölgeler portreye maddi derinlik kazandırır. Bu çalışmalar bağımsız heykel olarak değil, kolaj, assemblage ve çağdaş rölyef arasında konumlanan genişletilmiş yüzeyler olarak değerlendirilebilir.

İki sanatçının üretimleri bu noktada ortak bir üç boyutluluk tartışmasına yönelmektedir. Sağdıç'ın işlerinde görüntü yüzey üzerinde fiziksel katmanlar aracılığıyla yoğunlaşırken Proško'da parçalar gerçek mekâna dağılarak belirli bir görüş ekseninde birleşmektedir. Birinde derinlik yüzeye bağlı olarak sınırlanırken diğesinde sergileme mekânının bütünü görüntünün taşıyıcısı olmaktadır. Assemblage, rölyef ve yerleştirme kavramları, bu iki yaklaşımın kesişimlerini ve ayrımlarını aynı kuramsal alan içinde ortaya koymaktadır.

Anamorfosis, Görsel Algı ve İzleyici Konumu

Yüzey ve mekân arasındaki ayrım, görüntünün hangi koşullarda algılandığı sorusunu da gündeme getirmiştir. Parçalı malzemelerden oluşan bir portre, yalnızca fiziksel olarak düzenlenmiş nesneler toplamı şeklinde düşünülemez. Görüntünün bütünlük kazanması, izleyicinin parçalar arasındaki ilişkileri kurmasına bağlıdır. Anamorfosis ve Gestalt kuramı, bu algısal örgütlenmeyi açıklamak için birbirini tamamlayan iki çerçeve sunmaktadır.

Gestalt kuramı, algının birbirinden bağımsız parçaların basit bir toplamı olarak açıklanamayacağını, bütünsel yapı ve bağlamın, parçaların anlamını ve algılanma biçimini doğrudan etkilediğini savunan psikoloji ve algı teorisidir

(Mungan, 2020, s. 588). Anamorfosis ise bir görüntünün belirli bir bakış noktasından veya optik araç aracılığıyla doğru biçimde algılanabilmesi için bozulmuş şekilde düzenlenmesine dayanan temsil yöntemidir. Görüntü alışımlı açıdan bakıldığında uzamış, parçalanmış veya tanınmaz görünebilir. İzleyici doğru görüş açısına ulaştığında dağınık biçimler anlamlı bir imge hâlinde birleşmektedir. Bu yöntem doğrusal perspektifle yakından ilişkilidir. Perspektif, üç boyutlu uzamı belirli bir görüş noktasından iki boyutlu düzleme aktaran geometrik bir sistemdir. Anamorfosis bu sistemin bakış noktasına bağımlılığını daha açık biçimde ortaya koymaktadır. Anamorfik düzenlemeler biçimleri bozuyormuş gibi görünmesine rağmen kesin bir geometrik yapılanmaya dayanabilir. Bozulma, yanlış hesaplamanın değil, görüntünün farklı bir görüş noktasına göre düzenlenmesinin sonucudur (Keleşoğlu & Uygungöz, 2014, s. 6). Anamorfik görüntü, görünür dünyanın tek ve sabit bir bakış açısından tarafsız biçimde temsil edilebileceği düşüncesini sorgulamaktadır. Aynı fiziksel düzenleme farklı konumlardan bütünüyle farklı görünebilir (Baltrušaitis, 1977). Böylece görüntünün biçimi kadar onu gören kişinin konumu da temsilin temel koşuluna dönüşmektedir.

Anamorfik uygulamalar düzlem üzerinde çizilmiş veya boyanmış görüntüler biçiminde ortaya çıkabileceği gibi gerçek nesnelerin mekâna dağıtılmasıyla da kurulabilir. Düzlemsel anamorfosiste biçimler belirli bir açıdan bakıldığında düzelirken aynalı anamorfosiste görüntü silindirik ya da konik bir yüzey aracılığıyla okunur. Üç boyutlu anamorfik yerleştirmelerde ise parçalar mekânın farklı noktalarına yerleştirilmektedir. Anamorfosis, iki boyutlu görüntü ile üç boyutlu düzenleme arasında geometrik bir ilişki kurmaktadır (Araújo, 2021). Gerçek mekâna dağılmış nesneler, belirli bir izdüşüm altında tek bir görüntünün parçaları olarak birleşebilir. Bu durumda görüntü maddi olarak tek bir yerde bulunmaz. Portrenin bir bölümü izleyiciye yakın, başka bir bölümü daha uzakta veya yan düzlemde konumlanabilir. İzleyicinin gözü bu parçaları aynı görüş ekseninde birleştirmektedir. Anamorfosis yalnızca optik bir oyun şeklinde değerlendirilmemelidir (Massey, 2007). Yöntem, izleyici bedeni ile temsil edilen mekân arasındaki ilişkiyi yeniden düzenlemektedir. İzleyici, doğru görüş noktasını ararken kendi konumunun görüntünün oluşumu üzerindeki etkisini fark etmektedir. Anamorfik görüntünün okunabilmesi için bedenin doğru yerde bulunması gerekmektedir. Bakış noktası bu nedenle yapının dışında kalan öznel bir tercih olmaktan çok görüntünün kuruluş koşuludur. Bununla birlikte ayrıcalıklı görüş noktası izleyiciyi kalıcı biçimde sabitlemez. Yapıtın nasıl meydana geldiğini anlamak için bu noktadan uzaklaşmak ve görüntünün çözülmesini izlemek gerekmektedir. Bu hareket, anamorfik yapıya zamansal

bir boyut kazandırır. Önce dağınık nesnelerle karşılaşan izleyici, belirli bir noktada bütünlüklü portreyi görmeye başlar. Anamorfik yanılsama, mekânın algılanma biçimini değiştirerek izleyiciyi etkin bir katılımcıya dönüştürmektedir (Yazıcı, 2015, s. 139). Görüntünün kurulması ve çözülmesi arasında geçen süre, yapıtı sabit bir nesneden algısal bir olaya dönüştürmektedir. Portre belirli bir konumda görünürken, başka bir noktada dağılmaktadır. Bu geçicilik, görünen imge ile fiziksel düzenleme arasındaki farkı belirginleştirir. İzleyici görüntünün kalıcı bir yüzey üzerinde bulunmadığını, kendi bakış konumuyla üretildiğini deneyimleme şansı yakalar.

Anamorfosis izleyicinin geometrik konumuna odaklanırken Gestalt kuramı, parçaların zihinsel olarak nasıl örgütlendiğini açıklamaktadır. Gestalt yaklaşımına göre algı, duysal verileri edilgen biçimde kaydetmez, parçalar arasında ilişkiler kurarak anlamlı bütünlükler oluşturmaktadır. Görme seçim, karşılaştırma ve düzenleme içeren etkin bir düşünme sürecidir (Arnheim, 2002). Bütün, parçaların basit toplamına indirgenemez. Gestalt kuramında yakınlık ilkesi, birbirine yakın öğelerin aynı grup içinde algılanmasını açıklamaktadır. Benzerlik ilkesi, ortak renk, biçim veya doku taşıyan parçaların birlikte görülmesine dayanırken devamlılık ilkesi, kesintili çizgilerin ve yönlerin zihinsel olarak sürdürülmesini sağlar. Tamamlama ilkesi, eksik biçimlerin bütün olarak algılanmasına katkıda bulunurken figür-zemin ilişkisi ise bazı öğelerin ön plana çıkarken diğerlerinin arka plan olarak düzenlenmesini açıklamaktadır. Gestalt ilkeleri çağdaş algı araştırmalarında önemli bir yere sahiptir. Özellikle algısal grupta ve figür-zemin organizasyonu görüntü tanıma süreçleri açısından temel teşkil etmektedir (Wagemans ve diğerleri, 2012: 1172).

Atık parçalarının portreye dönüşmesi, sanatçının fiziksel düzenlemesi kadar izleyicinin görsel sisteminin parçalar arasındaki bağları kurmasıyla da ilişkilidir. Bu ilişki Sağdıç'ın yüzeylerinde renk, ton ve doku yakınlığı üzerinden kurulmaktadır. Kumaş, düğme veya plastik parçalar tek tek tanımlanırken belirli bir uzaklıktan yüzün ışıklı ve gölgeli alanları içinde birleşir. Yakın mesafede malzemenin dokusu ve kesilmiş kenarları öne çıkar. İzleyici uzaklaştıkça ayrıntılar azalır ve portre daha güçlü bir bütünlük kazanmaya başlar. Proško'nun yerleştirmelerinde ise algısal grupta perspektif sistemiyle birleşmektedir. Farklı uzaklıklarda bulunan nesneler, yalnızca doğru görüş ekseninde aynı yüzün parçaları olarak algılanır. Konum değiştiğinde algısal bütünlük bozulur ve nesnelerin bağımsız fiziksel kimlikleri öne çıkar. Bu nedenle Proško'da uzaklığın yanında bakış açısı ve yön, görüntünün okunmasında belirleyicidir. İki sanatçının üretimlerinde izleyici farklı biçimlerde etkinleşmektedir. Sağdıç'ın çalışmalarında izleyici, yakın ve uzak bakış arasında hareket ederek malzeme

ile temsil arasındaki dönüşümü gözlemlerken, Proško'da doğru görüş noktasını bulmak, görüntünün ortaya çıkması için zorunludur. Birinde mesafe görüntünün çözünürlüğünü değiştirirken, diğerinde konum, görüntünün var olup olmayacağını belirlemektedir.

Anamorfosis ve Gestalt kuramı birlikte düşünüldüğünde parça-bütün ilişkisinin yalnızca kompozisyon tekniği olmadığı anlaşılmaktadır. Bütünlüğün oluşması görüş noktası, mesafe, hareket, ışık ve mekân tarafından belirlenir. Sanatçının düzenlediği fiziksel parçalar, izleyicinin algısal etkinliği sayesinde portreye dönüşmektedir. Böylece izleyici, tamamlanmış görüntünün karşısında duran pasif gözlemci olmaktan çıkarak yapıtın görsel kuruluşuna katılmaktadır.

Patrik Proško'nun Anamorfik Yerleştirmelerinde Atık Malzeme

Patrik Proško'nun sanat pratiği heykel, yerleştirme, optik yanılsama ve anamorfosis ekseninde gelişmektedir. Sanatçı çalışmalarında gündelik algının güvenilirliği sorgulamaktadır. Çalışmalarda belirli bir görüş noktasında farklı bir görüntü oluşturacak biçimde yeniden düzenlenen tanıdık nesneler, fiziksel olarak dağınık bir nesne grubu ile uzaktan algılanan bütünlüklü portre arasında sürekli bir geçiş üretmektedir. Proško'nun anamorfik yerleştirmelerinde portre, iki boyutlu bir yüzey üzerine uygulanmış sabit görüntü değildir. Nesneler sergileme mekânının zeminine, duvarlarına, raflarına veya farklı derinliklerine yerleştirilir. Belirlenen noktadan bakıldığında nesnelerin kenarları, renkleri, gölgeleri ve aralarındaki boşluklar yüzün bölümlerini meydana getirmektedir. İzleyici yer değiştirdiğinde bu birlik bozulur ve kullanılan eşyalar bağımsız fiziksel varlıklar olarak görünmeye başlar. Bu üretim biçimi, resimsel görüntünün gerçek uzama ayrıştırılması şeklinde değerlendirilebilir. İki boyutlu bir portrede yan yana bulunan ton ve biçim alanları, yerleştirmede farklı derinliklere dağıtılmıştır. İzleyicinin görüş eksenini, birbirinden uzakta bulunan parçaları yeniden aynı düzleme taşır. Böylece fiziksel mekân ile optik görüntü arasında geçici bir örtüşme kurulmaktadır.

Sanatçının çalışmalarında kullanılan malzemeler farklı kaynaklardan gelmektedir. Eski, kullanılmış, bağışlanmış, gündelik, arşivsel veya belirli bir kişiye ilişkin nesneler aynı düzenleme içinde yer alabilir. Bu çeşitlilik, Proško'nun üretiminin yalnızca atık sanatı kapsamında tanımlanmasını güçleştirmektedir. Kullanılan her nesne işlevini yitirmiş bir artık olmayabilir. Bazı parçalar tarihsel veya biyografik anlamları nedeniyle seçilmiştir. Bu nedenle atık nesne, buluntu nesne, yeniden kullanılan eşya ve biyografik nesne arasında ayırım yapıl-

ması gerekmektedir. Atık nesne, kullanım ve ekonomik dolaşımın dışına çıkmış olabilir. Buluntu nesne, sanatçının seçimiyle önceki çevresinden koparılarak yeni bağlama taşınır. Biyografik nesne ise temsil edilen kişi, dönem veya olayla kurduğu ilişki sayesinde anlam kazanır. Proško'nun pratiğinde bu kategoriler kimi zaman aynı yapıt içinde kesişmektedir.

Nesnelerin biyografik işlevi, portrenin yalnızca yüz benzerliğine dayanmasını engeller. Temsil edilen kişinin mesleği, yaşamı, dönemi veya kültürel etkisiyle ilişki kuran eşyalar, portrenin anlamını genişletmektedir. Bu durumda nesne, bir yandan yüzün çizgi ya da ton alanını oluştururken diğer yandan tarihsel bir gösterge işlevi üstlenir. Portre, görsel benzerlik ile maddi arşiv arasında konumlanan çok katmanlı bir yapıya dönüşür. Kültürel biyografi kavramı (Kopytoff, 1986, s. 66), bu nesnelerin yapıt içindeki konumunu açıklamak için elverişlidir. Gündelik yaşamda kullanılmış, ardından saklanmış, bağışlanmış veya işlevini kaybetmiş bir eşya, sanat yapıtına katıldığında yeni bir varlık evresine geçmektedir. Nesnenin önceki kullanımı ortadan kalkmaz, temsil edilen kişinin biyografisiyle ilişkilendirilerek yeniden yorumlanır.

Proško'nun üretim yöntemi, rastlantısal nesne yığılmasından farklı olarak ayrıntılı bir planlama gerektirmektedir. Portre belirli bir bakış açısından çözümlenir ve görüntünün bölümleri mekânın farklı noktalarına dağıtılır. Nesnelerin ölçeği, yüksekliği, rengi, yüzey niteliği ve ışıkla ilişkisi hesaplanır. Uygun bir nesne yalnızca temsil ettiği kavram nedeniyle değil, portrenin görsel yapısında üstlenebileceği görev nedeniyle de seçilmektedir. Nesnelerin dış hatları kadar açık-koyu değerleri ve yüzeyleri de görüntüye katılır. Parlak bir nesne ışıklı bölgeyi, koyu bir parça yüzün gölgeli alanını oluşturmaktadır. İnce ve uzun bir eşya çizgisel ayrıntı görevi üstlenirken daha büyük bir nesne geniş bir ton alanı meydana getirebilir. Böylece gündelik eşyalar, resimsel dilin çizgi, leke ve renk unsurlarına dönüşmektedir. Bu dönüşümde boşluk, nesneler kadar etkin bir role sahiptir. Portreyi oluşturan parçalar arasındaki gerçek mesafeler, doğru görüş doğrultusunda kapanmaktadır. İzleyici başka bir noktaya geçtiğinde boşluk, nesnelerin çevresinde kalan edilgen alan olmaktan çıkarak görüntünün kurulmasına katılan optik bir bileşen halini almaktadır.

Mekânın boyutları ve mimari özellikleri de yerleştirmenin yapısını etkilemektedir. Odanın yüksekliği, izleyicinin yaklaşabileceği mesafe, giriş yönü ve aydınlatma, portrenin hangi koşullarda okunabileceğini belirler. Sergileme alanı, eserin dışındaki nötr çevre değil, biçimin maddi koşullarından biridir. Bu özellik Proško'nun çalışmalarını yerleştirme sanatıyla doğrudan ilişkilendirmektedir. Yerleştirme sanatında önemli bir unsur olan bedensel deneyim (Bishop, 2005: 6), sanatçının üretimlerinde görüş noktası arayışıyla örtüşmektedir.

İzleyicinin bedeni optik sistemin tamamlayıcı unsurudur. Portre, izleyici doğru konuma ulaşmadıkça bütünlüklü biçimde ortaya çıkmaz. İzleyicinin hareketi, yapıtın iki farklı algı düzeyini açığa çıkarmaktadır. Belirli noktada nesneler portre içinde görsel olarak silinir. İzleyici esere yaklaştığında veya yana doğru hareket ettiğinde nesneler maddi kimliklerini yeniden kazanır.

Proško'nun kullandığı eski veya işlevini kaybetmiş nesneler çevresel bir okumaya açık olmakla birlikte, üretimin bütünü sürdürülebilirlik kavramıyla açıklanamaz. Nesnelerin biçimsel uygunluğu, biyografik çağrışımı ve optik yapı içindeki görevi çoğu çalışmada daha belirleyici görünmektedir. Yeniden kullanım, sanatçının pratiğinde önemli bir unsur olsa da tek başına üretimin kavramsal yönünü oluşturmamaktadır. Bu nedenle Proško'nun yapıtlarında atık veya buluntu nesne, çevresel bir mesajdan çok algı, perspektif ve temsil ilişkisini araştıran etkin bir malzeme olarak değerlendirilmektedir. Nesne, bir yandan bağımsız fiziksel varlığını korurken diğer yandan daha büyük bir imgenin parçasına dönüşmüştür. Sanatçının üretimi, assemblage'ın nesne çeşitliliğini anamorfik perspektifin geometrik düzeniyle birleştirerek üç boyutlu portre anlayışını mekânsal bir deneyime dönüştürmektedir.

Deniz Sağdıç'ın Portrelerinde Geri Kazanılmış Malzeme ve Yüzey

Deniz Sağdıç'ın sanat pratiğinde portre, atık malzeme, tüketim kültürü ve sürdürülebilirlik belirgin bir yer tutmaktadır. Sanatçı denim parçaları, düğmeler, fermuarlar, kablolar, plastik kapaklar, ambalajlar, elektronik bileşenler ve kullanım süresi dolmuş çeşitli nesnelerle çalışmaktadır. Bu malzemeler taşıyıcı yüzey üzerinde düzenlenerek portreye dayalı kompozisyonlara dönüştürülür.

Sağdıç'ın üretiminde atık malzeme, geçici veya ikincil bir tercih değildir. Sanatçının projeleri, gündelik yaşamda kullanılan ve işlevini kaybeden nesnelerin sanat alanında yeniden değerlendirilmesine odaklanmaktadır. Sanatçının yaklaşımında tüketim alışkanlıkları, atığın görünmezliği ve malzemenin yeniden değer kazanması birbiriyle ilişkilidir (Sağdıç, t.y.-a). Sanatçı malzemeleri toplar, renk ve doku özelliklerine göre ayırır, keser ve yeniden birleştirir. Hazır veya atılmış nesne, sanatçının el emeği aracılığıyla yoğun bir fiziksel dönüşüm geçirir. Bu nedenle üretim, hazır nesne ile el işçiliğine dayalı yeniden yapım arasında konumlanmaktadır.

Malzemenin dönüşümü portre aracılığıyla görünür hâle gelmektedir. İnsan yüzü, izleyicinin hızlı biçimde tanıyabildiği güçlü bir görsel yapıdır. Atık parçaları yüzün anatomik bölgelerine, ışık-gölge değerlerine ve ifade özelliklerine

göre düzenlenir. İzleyici belirli bir uzaklıktan portreyi bütünlüklü olarak algı-larken yaklaştığında görüntünün daha önce kullanılmış nesnelerden meydana geldiğini fark etmektedir. Bu iki aşamalı algı, malzeme ile temsil arasında sü-rekli bir geçiş oluşturur. Uzak bakışta parçalar renk ve ton alanları olarak birle-şerek ritm oluşturur. Yakın mesafede kumaş lifleri, kesilmiş kenarlar, dikişler, plastik yüzeyler ve bağlantı biçimleri öne çıkar. Portre bir süreliğine çözülür ve malzemenin fiziksel varlığı görünmeye başlar. İnsan yüzü ile tüketim artığının aynı yüzeyde buluşması, yapıtın kavramsal alanını genişletmektedir. Bireysel kimliğin temel göstergelerinden biri olan portre, seri üretilmiş ve elden çıkarıl-mış nesnelerin parçalarından meydana gelir. Tekil insan imgesi ile çoğul mal-zeme birikimi aynı yapı içinde karşılaşır. Bu durum, birey ile tüketim sistemi arasındaki ilişkiye yönelik bir okuma imkânı sunmaktadır.

Sanatçının üretimlerinde denim kumaşlar öne çıkan malzemelerden biridir. Kumaşın farklı mavi tonları yüzün ışıklı ve gölgeli alanlarını oluşturmaya elverişlidir. Kalınlık, dikiş, cep, kat izi ve aşınmış bölgeler yüzeye fiziksel çe-şitlilik kazandırır. Denim parçaları bu kompozisyonlarda boya tonlarının iş-levini üstlenirken açık renkli bölümler ışıklı alanları, koyu parçalar gölgeleri oluşturmaktadır. Kumaşın yönü yüzün anatomik hareketini destekler. Böylece geleneksel resimde boya, fırça izi ve leke aracılığıyla kurulan görüntü, kumaşın kendi rengi, dokusu ve yönüyle meydana gelmektedir. Malzemenin rengi ön-ceki kullanım sürecine bağımlıdır. Solma, aşınma ve yıpranma, standart boya renklerinde bulunmayan ton farklılıkları yaratır. Eskime belirtisi, gizlenmesi gereken kusur olmaktan çıkarak portrenin biçimsel yapısına katılır. Sanatçı, kullanımın meydana getirdiği bu düzensiz geçişlerden yararlanmaktadır.

Tekstil atığının kullanımı, moda endüstrisinin çevresel etkileriyle bağlantılı olarak da değerlendirilebilir. Tekstil ve moda sektörünün su ve enerji tüketimi, kimyasal kullanımı ve atık üretimi bakımından ciddi sonuçlar oluşturduğu bi-linmektedir (Niinimäki ve diğerleri, 2020, s. 189). Kullanılmış giysilerin sanat malzemesine dönüştürülmesi, tekstil atığını göz ardı edilen bir artık olmaktan çıkarak izleyicinin karşılaşılabileceği görünür bir forma taşımaktadır.

Sağdıç'ın üretimlerinde tekstil atıkları dışında plastik kapaklar, kablolar, düğmeler ve elektronik parçalar farklı görsel özelliklere sahiptir. Kablo çiz-gisel hareket oluştururken düğme ve kapak gibi küçük birimler tekrara dayalı bir yüzey meydana getirmektedir. Elektronik parçalar teknolojik eskimeyi ve kısa ürün ömrünü çağrıştıracaktır. Malzeme türü değişikçe portrenin dokusu ve kavramsal çağrışımları da değişir. Bu malzemelerin yüzeye eklenme biçimi, çalışmaların rölyefsel niteliğini belirlemektedir. Parçalar yapıştırılabilir, diki-lebilir, katlanabilir veya üst üste bindirilebilir. Her malzeme taşıyıcı yüzeyden

farklı şekilde yükselir ve gerçek gölgeler oluşturur. Aydınlatma değiştiğinde yüzeyin görsel etkisi de değiştiği için görüntü, yalnızca renk ve ton aracılığıyla değil, gerçek hacim ve gölge yoluyla da kurulmaktadır. Çalışmalar karşıdan bakıldığında resimsel bütünlüğünü korurken yan açıdan malzeme katmanları ve bağlantı biçimleri daha belirgin hâle gelmektedir. Bu özellik, Sağdıç'ın çalışmalarını kolaj, assemblage, mozaik ve rölyef kavramlarının kesişiminde değerlendirmeye olanak tanır. Eserlerin taşıyıcı yüzeye bağlı kalması nedeniyle onları genişletilmiş yüzey veya çağdaş rölyef kavramlarıyla açıklamak daha uygun görünmektedir. Parçaların tekrar eden birimler biçiminde kullanılması mozaiksel bir düzen yaratmaktadır. Geleneksel mozaikte taş veya cam parçalarının üstlendiği işlevi, bu çalışmalarda gündelik kullanım artıkları üstlenir. Önceki işlevleri ve kullanım izleri de yapıtın anlamına katılmaktadır. Tekrar, atığın niceliğini de görünür hâle getirmektedir. Tek bir düğme, kapak veya kumaş parçası gündelik yaşam içinde önemsiz görülebilir. Çok sayıda benzer parçanın aynı yüzeyde birikmesi, tüketim sisteminin ürettiği maddi çoğalmayı düşündürmektedir. Portreler, bu çoğulluğu insan yüzünün tekil yapısı içinde düzenler. Parçaların büyüklüğü ve yüzey üzerindeki yoğunluğu, görüntünün çözünürlüğünü belirlemektedir. Küçük birimler daha ayrıntılı ton geçişlerine izin verirken büyük parçalar kesintili ve belirgin alanlar oluşturur. İzleyicinin esere olan mesafesi de bu çözünürlükle bağlantılıdır. Yakın bakışta parçalar ayrı nesneler olarak görülürken uzak bakışta portrenin bütününe katılmaktadır.

Gestalt ilkeleri bu dönüşümün algısal yönünü açıklamaktadır. Yakınlık ve benzerlik, aynı renk veya dokuya sahip parçaların birlikte algılanmasını sağlar. Devamlılık, kesintili malzeme yönlerinin yüzün anatomik çizgileri boyunca izlenmesine yardımcı olur. Tamamlama ilkesi, parçalar arasındaki boşluklara rağmen yüzün bütün olarak görülmesini mümkün kılmaktadır.

Malzemenin geçmişine ait izler yüzeylerde çoğunlukla korunmaktadır. Kumaşın dikişi, cebin kenarı, düğmenin deliği veya elektronik parçanın bağlantı noktası görülebilir. Bu ayrıntılar, portrenin resimsel bütünlüğünü zaman zaman kesintiye uğratarak izleyiciye kullanılan malzemenin önceki işlevini hatırlatmaktadır. Aşınma ve renk kaybı, malzemenin geçmiş kullanımına ait maddi kayıtlardır. Yüzey üzerinde bir araya gelen parçalar farklı kullanıcılar, üretim süreçleri ve gündelik çevrelerden gelmiş olabilir. Bu nedenle portre, yalnızca insan yüzünü temsil eden bir görüntü değil, farklı nesne biyografilerinin birleştiği maddi bir bellek alanı olarak değerlendirilebilir.

Sağdıç'ın atık temelli çalışmalarının yoğun dolaşım alanlarında sergilenmesi, üretimin düşünsel yönünü desteklemektedir. Atık portreler havalimanı gibi tüketim, hareket ve küresel dolaşımın belirgin olduğu bir ortamda, geleneksel

galeri izleyicisinin dışındaki, sanatla karşılaşmayı planlamayan gruplar tarafından görülmektedir. Sergileme ortamı, malzemenin çağrışımlarını güçlendirebilir. Tüketim ürünlerinin ve yolcu hareketliliğinin yoğun olduğu bir mekânda kullanım dışı nesnelerden oluşan portreler, dolaşım ile elden çıkarma arasındaki ilişkiyi göstermektedir. Böylece sergileme alanı, yapıtın çevresel ve toplumsal anlamına katkıda bulunur.

Sağdıç'ın üretimlerinde atık malzeme, sürdürülebilirlik düşüncesini temsil eden simgesel bir araç olmanın ötesine geçmiştir. Malzemenin rengi, dokusu, kalınlığı ve kullanım izleri portrenin biçimsel kuruluşunu doğrudan belirlemektedir. İzleyici insan yüzünü algılamak onun hangi maddi parçalardan oluştuğunu da fark etmeye başlar. Bu çift yönlü okuma, geri kazanılmış nesnenin estetik değer kazanmasını sürecini de hissettirmektedir.

Karşılaştırmalı Eser Çözümlemesi: Nesne Temelli Atatürk Portreleri

Deniz Sağdıç'ın 'Ready-ReMade: Atatürk' (2022) ve Patrik Proško'nun 'Mustafa Kemal Atatürk' (2020)¹ adlı çalışmaları, tanınabilir bir tarihsel kişiliğin gündelik nesneler aracılığıyla yeniden kurulmasına dayanmaktadır. İki yapıt arasındaki ortaklık, sanatçıları genel bir geri dönüşüm sanatı kategorisinde buluşturmaktan çok nesnenin portre üretimindeki kurucu rolünde aranmalıdır. Sağdıç, kullanım dışı kalmış ahşap renk kartelası parçalarını yüzey üzerinde yoğunlaştırarak rölyefsel bir görüntü oluşturmuştur. Proško ise farklı işlevlere ve tarihsel çağrışımlara sahip eşyaları gerçek mekâna dağıtarak belirli bir görüş noktasında bütünleşen anamorfik bir portre meydana getirmiştir. Bu ayrım, karşılaştırmayı çevresel içerikten biçim, temsil, maddi varlık ve izleyici deneyimi sorunlarına taşımaktadır.

Portre, bu iki eserde yüz benzerliğinin aktarılmasıyla sınırlı bir tür olmaktan çıkmıştır. Temsil edilen kişinin kimliği, portrenin hangi maddelerden oluştuğu, parçaların nasıl bir araya getirildiği ve izleyicinin görüntü karşısında nasıl konumlandığı üzerinden yeniden üretilmiştir. Temsil, var olan anlamın edilgen biçimde yansıtılması yerine anlamın kültürel göstergeler aracılığıyla kurulması sürecidir (Hall, 1997: 24). Bu açıdan Sağdıç ve Proško, önceden var olan bir Atatürk imgesini farklı malzemelere aktarmakla yetinmeyerek seçtikleri nesneler, düzenleme yöntemleri ve izleme koşulları aracılığıyla bu imgeye yeni anlam katmanı içerisinde ele alırlar.

1 Proško'nun resmî internet sayfasındaki galeri başlığında 2020 tarihi yer alırken eser açıklamasında 2021 tarihi görülmektedir. Araştırma kapsamında belirlenen eser künyesine uygun olarak 2020 tarihi kullanılmıştır.

Sanatçıların Atatürk portrelerinin tercih edilmesinin nedeni, yapıtları sıradan bir insan yüzünün temsili olmaktan uzaklaştırmaktır. Atatürk imgesi Türkiye’de devletin kuruluşu, Cumhuriyet modernleşmesi, sekülerlik, ulusal egemenlik ve kolektif hafıza gibi farklı düşünsel alanlarla ilişkilenen güçlü bir simgedir. Hart (1999: 66), Atatürk görüntülerinin tek anlamlı bir sembol oluşturmadığını, farklı siyasal, tarihsel ve gündelik bağlamlar içinde yeniden yorumlandığını belirtir. Bu nedenle seçilen iki portredeki yüz, biyografik bir kişiye işaret ederken Cumhuriyet’in kuruluş anlatısını ve modernleşme sürecini de taşımaktadır.

Eserlerde görüntü, ortam ve beden arasında kurulan ilişki, iki yapıtın maddi yapısını açıklamak açısından işlevseldir (Belting, 2011: 11). Üzerinde belirdiği ortamdan tümüyle bağımsız olmayan eserler sadece malzemeye de indirgenmemelidir. Sağdıç’ın eserinde zihinsel ve kültürel olarak bilinen Atatürk görüntüsü küçük ahşap parçaları aracılığıyla beden kazanırken; Proško’da Atatürk görüntüsü kitaplar, mobilyalar, saatler, şapkalar, aydınlatma elemanları ve farklı gündelik eşyalar üzerinden mekânda bütünleşir. Portre, nesne ile imge arasındaki bu salınım içinde ortaya çıkmaktadır.



Görsel 1: Deniz Sağdıç. Ready-ReMade: Atatürk. 2022. Yüzey üzerine atık ahşap renk kartelası parçaları. 140 x 140 cm. Özel Koleksiyonda. (https://www.instagram.com/p/CvFEVoWMB2u/?img_index=1)

Sağdıç'ın 'Ready-ReMade: Atatürk' adlı eseri (Görsel 1), kare bir yüzey üzerinde atık ahşap renk kartelası parçalarının düzenlenmesiyle oluşturulmuştur. Renk kartelası, üretim ve tüketim sürecinde bir ana ürünü tanıtmak amacıyla kullanılan ikincil bir nesnedir. Ahşabın renk ve yüzey seçeneklerini temsil eden bu parçalar, ticari işlevlerini kaybettiklerinde atık konumuna geçmiştir. Sanatçının müdahalesi, kartelaları başka bir ürünün olası görünümünü gösteren örnekler olmaktan çıkarak portrenin maddi bileşenlerine dönüştürmüştür. Renk kartelası parçalarının küçük ve modüler yapısı, eserin biçimsel düzenini belirlemektedir. Dikdörtgen birimlerin yüzey üzerindeki tekrarı, kompozisyona mozaiksel bir karakter kazandırır. Parçalar tek başlarına sınırlı bir görsel bilgi taşıırken yan yana geldiklerinde alın, göz çevresi, burun, yanak ve çene gibi yüz bölgelerini meydana getirmektedir. Bu yapı, görsel biçimlendirme ilkelerinden tekrar, ritim ve birlik kavramlarını öne çıkarmaktadır. Aynı türden birimlerin yinelenmesi yüzeyde süreklilik oluştururken parçaların renk, uzunluk ve yön farklılıkları tekdüzeliği engellemektedir. Çizginin, geleneksel anlamda kalem veya fırçayla oluşturulmuş kesintisiz bir iz biçiminde görülmediği çalışmada, ahşap parçalarının kenarları ve yerleştirme yönlerinin, kısa çizgisel birimler ürettiği görülmektedir. Bu birimler yüzün anatomik yapısına göre yön değiştirerek kaşların, burun sırtının, göz çevresinin ve çene hattının okunmasını sağlamaktadır. Çizginin parçalı yapısı, portreyi kesintisiz bir konturdan uzaklaştırmaktadır.

Biçim bakımından kare taşıyıcı ile portrenin organik yüz hatları arasında bir karşıtlık kurulmuştur. Kartela parçalarının geometrik niteliği, yüzün kıvrımlı anatomik yapısıyla çarpışmaktadır. İnsan yüzü, endüstriyel sınıflandırmaya ait standartlaştırılmış birimler üzerinden kurulurken geometrik parça ile organik bütün arasında görsel bir gerilim doğmuştur. Bu gerilim, sanatçının hazır malzemeyi resimsel bir öge gibi kullanmasına olanak vermektedir. Renk kartelalarının üretim amacı, ton farklılıklarını sınıflandırmak ve tüketiciye karşılaştırılabilir seçenekler sunmaktır. Sağdıç bu sınıflandırma sistemini portre üretiminin görsel sözlüğüne çevirmiştir. Ticari renk dizisi, yüzün ışık ve gölge düzenine aktarılmıştır. Endüstriyel standardizasyon için hazırlanmış parçalar, tekil bir tarihsel kişiliğin imgesini kurmaya başlamaktadır. Böylece seri üretim mantığına ait modüller, özgün ve tanınabilir bir portre içinde yeniden düzenlenmiştir. Renk ve değer, portrenin tanınabilirliğini sağlayan temel öğelerdir. Açık renkli parçalar yüzün ışık alan bölgelerinde, koyu tonlar göz çukurları, saç, kaş, giysi ve gölge alanlarında yoğunlaşır. Orta değerler açık ve koyu bölgeler arasındaki geçiş kurmayı sağlar. Malzemelerin kendi renkleri boya işlevi üstlendiği için yüz hacmi, açık-koyu karşıtlıkları aracılığıyla görünür hâle gelmektedir.

Tonların kademeli dağılımı, çok sayıdaki bağımsız parçanın aynı yüz formuna bağlanmasını sağlar.

Doku, çalışmanın rölyefsel karakterini güçlendirmektedir. Ahşap parçaların kalınlığı, kenarları ve yüzey özellikleri, görüntünün fiziksel yapısını gözle görülür hâle getirmektedir. Portreye karşıdan bakıldığında renk ve ton ilişkileri öne çıkmaktadır. Yan açılardan bakıldığında ise parçaların taşıyıcı yüzeyden yükseldiği fark edilmektedir. Işık, ahşap birimlerin kenarlarında küçük gölgeler oluşturarak yüzeyde titreşim yaratır. Bu titreşim, resimsel görüntüyü maddi bir yüzeye bağlamaktadır.

Kompozisyonda vurgu, yüzün merkezinde ve özellikle gözlerde toplanmaktadır. İnsan algısının portrelerde gözlere yönelme eğilimi, koyu-açık değer karşıtılarıyla desteklenmiştir. Parçaların yerleştirme sıklığı ve yönleri, izleyicinin bakışını gözlerden burun ve ağız çevresine taşımaktadır. Kare yüzeyin sınırları, portreyi çevreleyerek merkezî imgeyi güçlendirmektedir. Denge, kesin bir geometrik simetriden çok yüzün iki tarafındaki renk ve değer ağırlıklarının karşılıklı düzenlenmesiyle sağlanmıştır.

Sağdıç'ın eserinde bütünlük, parçaların maddi olarak birbirine yakın yerleştirilmesine dayanmaktadır. İzleyici yaklaştığında her kartela parçacığ bağımsız bir nesne olarak algılanabilir. Uzaklık arttığında parçalar arasındaki sınırlar görsel önemini kaybetmeye başlar ve portre belirginleşir. Gestalt kuramındaki yakınlık, benzerlik, devamlılık ve tamamlama ilkeleri bu algısal geçişi açıklamak için yeterlidir (Arnheim, 2002; Wagemans ve diğerleri, 2012, s. 1172). Portre fiziksel olarak yüzeyde bulunmakla birlikte onun tam biçimi izleyicinin parçaları zihinsel olarak birleştirmesiyle tamamlanmaktadır. Sanatçının bu eserini, Danto'nun (2012, s. 3) gündelik nesnenin sanat alanındaki statü değişimine ilişkin görüşleriyle de okumak mümkündür. Renk kartelaları, fiziksel özelliklerini korumalarına rağmen ticari tanıtım araçları olarak üstlendikleri işlevden uzaklaşmıştır. Sanat yapıtı içindeki konumları, seçim, düzenleme, temsil ve yorum süreçleriyle belirlenmiştir. Malzeme bir ahşap renginin nasıl görüneceğini gösteren numune işlevinden koparak ulusal hafızada yer edinmiş bir portrenin renk, doku ve biçim birimine dönüşmüştür. Yapıtta ileri dönüşüm düşüncesi açık biçimde izlenmektedir. Malzemenin atık konumundan çıkarılması, eserin çevresel içeriğine katkı sağlamıştır. Bununla birlikte yapıtın sanatsal niteliği çevresel mesajla sınırlanmamalıdır. Kartela parçalarının fiziksel yapısı, kompozisyonun modüler kuruluşunu, renk çeşitliliği, yüzün ton düzenini, kalınlığı ise rölyef etkisini belirlemektedir. Atık malzeme eserin konusuna eklenen bir gösterge olmaktan çıkarak portrenin biçimsel sistemine dönüşmüştür.



Görsel 2: Patrik Proško. Mustafa Kemal Atatürk. 2020. Anamorfik Yerleştirme. 350 × 250 × 200 cm. Temmer Mermer özel koleksiyonunda. (<https://www.prosko.cz/anamorphosis/mustafa-kemal-ataturk>)

Patrik Proško'nun 'Mustafa Kemal Atatürk' adlı çalışması (Görsel 2), nesnelerden oluşan anamorfik bir yerleştirmedir. Yerleştirme, Atatürk'ün yaşamı ve mirasıyla ilişkilendirilen eşyalar aracılığıyla bir çalışma odası görünümünde tasarlanmıştır (Proško, t.y.). Portre, nesnelerin tek bir yüzeyde birleşmesiyle oluşmamaktadır. Eşyalar farklı uzaklıklara, yüksekliklere ve düzlemlere yerleştirilmiştir. Portre yalnızca önceden hesaplanan görüş noktasından algılanmaktadır.

Proško'nun kompozisyonunda çizgi, nesnelerin kenarları ve uzamsal yönleri aracılığıyla kurulmaktadır. Kitapların sırtları ve sayfa kenarları üst bölümde saç külesini oluşturan keskin yönler meydana getirmiştir. Mobilyaların yatay ve dikey kenarları yüzün sınırlarını düzenlerken kablolar, çubuklar ve ince nesneler kaş, burun ve ağız çevresinde çizgisel görevler üstlenmiştir. Dairesel nesneler göz, yanak ve çene bölgelerinde yoğunlaşarak köşeli eşyalarla karşıtlık oluşturmaktadır.

Çalışmada renk, nesnelerin gündelik kimliğini koruyan geniş bir çeşitlilik göstermektedir. Ahşap, metal, kâğıt, kumaş ve seramik yüzeylerin kahverengi, krem, beyaz ve koyu tonları portrede baskın bir görsel alan meydana getirmiştir. Kırmızı yüzeyler ve Türk bayrağına gönderme yapan bölüm, kompo-

zisyonda güçlü bir renk vurgusu oluşturmaktadır. Gözlerde kullanılan mavi, sıcak ve nötr renklerin ortasında odak noktası hâline gelmiştir. Renk burada nesnelerin doğal özelliği olarak yüzün okunmasını sağlayan tonal düzene dahil olur. Açık-koyu değerlerin dağılımı, farklı türdeki nesneleri aynı portre içinde birleştirmektedir. Beyaz mobilya parçaları, açık renkli kâğıtlar ve seramikler yüzün aydınlık bölgelerini meydana getirirken koyu kitaplar, ahşap eşyalar ve metal yüzeyler saç, kaş ve gölge alanlarını oluşturmaktadır. Nesneler kendi işlevsel kimliklerini korudukları hâlde belirlenmiş bir görüş noktasında resimsel lekelere dönüşmektedir. Üç boyutlu eşyalar, bakış eksenini üzerinde iki boyutlu ton alanları gibi algılanmaktadır.

Doku çeşitliliği Proško'nun yerleştirmesinde belirgin bir görsel zenginlik üretmiştir. Eski ahşabın pürüzlü yüzeyi, metalin parlaklığı, kâğıdın matlığı, kumaşın yumuşaklığı ve seramiğin düzgün yüzeyi aynı mekânda karşılaşmaktadır. Bu çeşitlilik, Sağdıç'ın tekrar eden modüler birimlerinden farklı bir düzen oluşturmuştur. Sağdıç'ta malzeme türü birlik duygusunu güçlendirirken Proško'da farklı nesne türleri çeşitlilik ilkesini öne çıkarmaktadır. Proško'nun yapıtında birlik, nesnelerin maddi benzerliğinden kaynaklanmamaktadır. Birlik, perspektif doğrultusunda ortaya çıkan optik hizalanmayla kurulmuştur. İzleyici doğru konumdan baktığında farklı nesneler aynı yüzün parçaları hâline gelirken konum değiştirildiğinde bu bağ çözülerek çalışma bir eşya topluluğu düzenine geri dönmektedir. Bütünlük, kalıcı bir fiziksel birleşmeden çok geçici bir görsel yanılsama niteliği taşımaktadır.

Mekân, yapıtın temel biçimlendirme ögesi olarak karşımıza çıkmaktadır. Geleneksel portrede boşluk çoğu kez figürün çevresindeki arka plan olarak düzenlenirken Proško'nun yerleştirmesinde nesnelerin arasındaki boşluklar, uzaklıklar ve derinlik farkları portrenin ortaya çıkmasını sağlayan kurucu unsurdur. Göz, birbirinden uzakta bulunan parçaları aynı görüş düzleminde birleştirmektedir. Bu nedenle boşluk, nesneler arasındaki edilgen aralık yerine optik bağlantı sağlayan etkin bir alan işlevi görmektedir.

Ölçek, portrenin anıtsal etkisini güçlendirmektedir. Yerleştirmenin insan bedenini aşan boyutu, izleyiciyi görüntünün karşısında fiziksel olarak konumlanmaya zorlamaktadır. Portreye çok yaklaşıldığında yüzün bütünlüğü kaybolur, nesneler ve ayrıntılar öne çıkar. Uzaklık ve açı doğru biçimde ayarlandığında Atatürk imgesi belirmeye başlar. Eseri kavrayabilmek için izleyicinin, mekânda hareket etmesi gerekmektedir.

Kompozisyon bir eksensel dengeye sahip olsa da nesneler mekana eşit biçimde dağılmamıştır. Bir tarafta kitap, şapka ve mobilya grupları yoğunla-

şırken diğer tarafta açık renkli eşyalar ve düşey formlar ağırlık kazanmıştır. Bu asimetrik dağılım sayesinde doğru görüş noktasında oluşan görsel denge, nesnelerin gerçek hacimlerinden çok izdüşümde oluşturdukları renk ve değer alanları üzerinden sağlanmıştır.

Ritim, benzer nesnelerin ve biçimlerin tekrarıyla oluşur. Kitapların ardışık dizilişi, saat ve küre gibi dairesel formlar, mobilya kenarlarının yatay-düşey ilişkileri kompozisyon boyunca görsel tekrarlar üretmiştir. Bu tekrarlar, izleyicinin bakışını yüzün çevresinden merkezine taşımaktadır. Nesnelerin farklı yönlerde uzanması portrenin durağanlığı içinde bir hareket duygusu yaratmaktadır.

Yerleştirmede nesneler biyografik ve simgesel göstergeler olarak sunulmuştur. Kitap, saat, şapka, yazı araçları, mobilya ve diğer eşyalar Atatürk'ün yaşamı, çalışma ortamı, dönemi veya reformlarıyla ilişkilendirilmiştir. Bazıları eski veya yeniden kullanılmış eşyalardan oluşan bu nesnelerin seçilmesinin temelinde biyografik çağrışım ve görsel uygunluk bulunmaktadır. Proško'nun çalışmasında nesne, çevresel bir mesajın taşıyıcısından çok maddi arşiv ve portre birimi olarak sunulmaktadır.

İki yapıt karşılaştırıldığında ilk belirgin ayrım, görüntünün kuruluş yerinde ortaya çıkmaktadır. Sağdıç portreyi taşıyıcı yüzey üzerinde toplarken, Proško nesneleri sergileme mekânına dağıtmıştır. Sağdıç'ın eserinde parçalar birbirine fiziksel olarak yakındır ve bütünlük yüzeysel yoğunlaşmayla sağlanmıştır. Proško'nun düzenlemesinde ise parçalar arasında farklı mesafeler bulunur. Bütünlük perspektif eksenindeki optik çakışmadan doğmaktadır. Bu ayrımı, 'yüzeysel yoğunlaşma' ve 'mekânsal saçılma' ifadeleriyle açıklamak mümkündür. Sağdıç'ın portresi, maddi parçaların bir merkez çevresinde birikmesiyle kararlı bir görüntü üretirken, Proško'nun portresi, mekâna dağılmış nesnelerin belirli bir açıda geçici olarak birleşmesine dayanmaktadır. Sağdıç'ın üretimi farklı konumlardan temel tanınabilirliğini koruduğu için yaklaşma ve uzaklaşma, görüntünün sadece ayrıntı düzeyini değiştirir. Proško'da ise görüş açısındaki değişim portrenin çözülmesine yol açmaktadır. İzleyici deneyimi de bu biçimsel ayırmadan etkilenmektedir. Sağdıç'ın eseri, yakın bakış ile uzak bakış arasında aşamalı bir dönüşüm üretir. İzleyici yaklaştıkça nesne kimliği, uzaklaştıkça portre görünürlüğü güçlenmektedir. Proško'nun çalışmasında dönüşüm daha keskin bir eşiğe sahiptir. İzleyici doğru noktaya ulaştığında görüntü belirir. Ancak farklı yöne birkaç adımlık hareket portreyi yeniden nesne düzenine çevirebilir.

Sağdıç'ın yapıtı dokunsal algıyı çağrıştıran rölyefsel bir yüzeye sahiptir.

Ahşap parçaların kalınlığı ve dokusu, görüntünün maddi kuruluşunu ön plana çıkarır. Proško'da optik algı ve bedensel konum öne çıkmaktadır. Portre, nesnelerin hacimlerinin belirli bir izdüşümde düzlemsel görüntüye dönüşmesiyle okunmaktadır. Bir eserde yüzeyin maddeselliği ön plana çıkarken, diğerinde görüş eksenini belirleyici olmaktadır.

Üretimlerde nesnelerin anlam üretme biçimi de farklıdır. Sağdıç'ın kartela parçaları, çoğunlukla biçimsel ve maddi birimler olarak kullanılmıştır. Önceki işlevi tüketim, üretim ve standardizasyon düşüncelerini çağrıştıran kartela parçacıklarının Atatürk'ün biyografisindeki belirli olaylara gönderme yapması beklenemez. Proško'nun kullandığı eşyalar ise portrenin biçimsel parçaları olmanın yanında temsil edilen kişinin yaşamına ve Cumhuriyet modernleşmesine ilişkin simgesel bir repertuar meydana getirmiştir. Bu nedenle Sağdıç'ın portresinde nesne ile imge arasındaki dönüşüm, malzemenin renk ve doku kapasitesi üzerinden gerçekleşmektedir. Proško'nun portresinde nesne ile imge ilişkisi, perspektif ve biyografik çağrışım üzerinden kurulmuştur. Sağdıç'ın birimleri resimsel bir palette, Proško'nun eşyaları mekânsal bir arşive dönüşmüştür. İki yapıtı birleştiren temel özellik, nesnenin temsil içinde kaybolmaması ve portrenin maddi kuruluşunu oluşturmasıdır.

Sanat ontolojisi açısından iki çalışma da gündelik nesnelerin yorumlayıcı bir çerçeve içinde farklı statü kazanmasını göstermektedir (Danto, 2012: 33). Ahşap renk kartelası, kitap, saat veya mobilya parçası kendi başına sanat yapıtı olarak üretilmemiştir. Sanatçının seçimi ve düzenlemesi, bu nesneleri temsil sisteminin bileşenleri hâline getirmektedir. Nesnelerin fiziksel kimlikleri korunurken sanat eseri içindeki görevleri değişmiştir. Sanatsal dönüşüm, maddenin bütünüyle başkalaşmasına ihtiyaç duymaz. Nesnenin ilişkisel konumu ve yorum alanı değiştiğinde yeni bir ontolojik statü ortaya çıkmaktadır. Maddesel etkinlik yaklaşımı (Bennett, 2024: vii), sanatçıların malzeme üzerindeki mutlak hâkimiyetini sorgulayan başka bir okuma sunmaktadır. Sağdıç'ın kartela parçalarının ölçüleri, renkleri ve kalınlıkları yüzeyin kurulabileceği biçimleri etkilerken, Proško'nun eşyalarının hacimleri, ağırlıkları ve görsel özellikleri anamorfik düzenin sınırlarını belirlemektedir. Anamorfik portrenin tek bir bakış noktasına bağımlı olması, mutlak bir perspektifle kavranamayacağını düşündüren bir yapı oluşturmaktadır. Avrupalı sanatçının perspektif vurgusu, kendi kültürel konumunun Atatürk'ü okuma biçimini nasıl şekillendirdiğini görünür hâle getirmektedir.

Sağdıç'ın çalışmasında sanatsal çeviri farklı bir maddi yöntemle gerçekleşir. Sanatçı, Türkiye'nin kolektif hafızasında yer alan bir imgeyi endüstriyel üretimin kullanım dışı parçalarıyla yeniden kurmuştur. Ahşap renk kartelala-

rı küresel tasarım, tüketim ve standardizasyon sistemlerine ait nesnelerdir. Bu parçaların Atatürk portresine dönüştürülmesi, modernliğin hazır ve dışarıdan alınan bir biçim olarak uygulanması yerine yerel üretim pratiği içinde yeniden düzenlenmesi şeklinde okunmalıdır. Atatürk imgesi, geleneksel boya ve tuvalden ayrılarak tüketim sonrası nesnelerle beden kazanmıştır. Ulusal modernlik simgesi, güncel sürdürülebilirlik tartışmasının maddi diliyle buluşmuştur. Sağdıç'ın portresi maddi dönüşüm ve sürdürülebilirlik söylemi üzerinden, Proško'nun yerleştirmesi biyografik nesne ve perspektif üzerinden oluşturulmuştur. İki sanatçı aynı imgeyi kullanmasına rağmen ulusal simgenin maddi ve kültürel kodlarını farklı biçimlerde düzenlemiştir.

Sağdıç ve Proško'yu iki 'geri dönüşüm sanatçısı' şeklinde eşitlemek, yapıtların malzeme anlayışları arasındaki belirgin farkların görünmesini engeller. Sağdıç'ın pratiğinde atığın geri kazanılması ve ileri dönüşüm, üretimin açık düşünsel eksenlerinden biridir. Proško'da eski, buluntu veya yeniden kullanılan nesneler bulunmasına karşın eşya seçimini belirleyen temel etkenler arasında biyografik çağrışım, optik uygunluk ve mekânsal kurgu yer almaktadır. Daha açıklayıcı karşılaştırma, sanatçıları nesne temelli portre üreten iki ayrı yaklaşım üzerinden değerlendirmektir. Sağdıç, küçük ve benzer maddi birimleri yüzeyde yoğunlaştırarak dokusal bir portre meydana getirmiştir. Proško, farklı türdeki eşyaları gerçek mekâna dağıtarak optik ve geçici bir portre oluşturur. Sağdıç'ın imgesi modüler, yüzeye bağlı ve rölyefseldir. Proško'nun imgesi anamorfik, mekânsal ve bakış noktasına bağımlıdır. İki yapıtta da nesne, temsil edilen yüzün ardında bütünüyle kaybolmaz. İzleyici Atatürk portresini algılarken onu meydana getiren kartelaları, kitapları, saatleri, mobilyaları ve diğer eşyaları da görmektedir. Portre, parçaları görünmez kılan kapalı bir bütün oluşturmak yerine maddi kuruluşunu açık etmektedir. Atatürk imgesinin sürekliliği, sabit ve değişmez bir yüzeyden değil, farklı nesnelerin çağdaş sanat içinde tekrar tekrar düzenlenebilmesinden kaynaklanmıştır. Bu karşılaştırmanın özgün sonucu, iki eserdeki parça-bütün ilişkisinin farklı temsil rejimleri üretmesidir. Sağdıç'ta parçalar yakınlık, tekrar, renk ve doku aracılığıyla bütünleşir. Proško'da parçalar perspektif, mesafe ve bakış eksenini aracılığıyla birleşir. Birincisi maddi yoğunlaşma, ikincisi mekânsal hizalanma yoluyla portre kurmuştur. Nesne temelli temsil, bu iki yöntemde yüzeyden mekâna, dokusal algıdan optik yanılzamaya ve atık malzemeden biyografik arşive uzanan geniş bir sanat alanı yaratmaktadır.

Sonuç

Gündelik kullanım değerini kaybeden nesnelerin sanat alanına girmesi, modern sanatın malzeme ve yapıt anlayışında önemli bir dönüşüm yaratmıştır. Kolaaj, ready-made, buluntu nesne, assemblage ve yerleştirme uygulamaları sanatın yalnızca geleneksel malzemeler ve el işçiliğiyle tanımlanamayacağını göstermiştir. Sanatçının seçme, sınıflandırma, yeniden düzenleme ve sergileme kararları üretimin temel aşamaları arasına girmiştir.

Atık, fiziksel bir artık olmasının yanında tarihsel ve toplumsal bir değer kategorisidir. Bir nesnenin atık sayılması, onun maddi yapısından çok kullanım sistemi içindeki konumuna bağlıdır. Thompson (1979, s. 88), Appadurai (1986, s. 3) ve Kopytoff'un (1986, s. 64) yaklaşımları, nesnelerin değerlerinin değişebildiğini ve toplumsal dolaşım içinde yeni anlamlar kazanabildiğini ortaya koymaktadır. Sanatçı tarafından yeniden kullanılan nesne, değersiz kabul edildiği dolaşım alanından çıkarak estetik ve kültürel değer taşıyan başka bir alana geçer. Bu dönüşüm nesnenin geçmişini bütünüyle silmez. Aşınma, kırılma, di-kiş, pas, renk kaybı ve kullanım izi yapıtın anlamına katılabilir. Atık malzeme, daha önce içinde bulunduğu üretim ve tüketim ilişkilerinin izlerini taşır. Sanat yapıtı bu izleri görünür kıldığında nesnenin kültürel biyografisi yeni biçim içinde devam eder.

Geri dönüşüm, yeniden kullanım ve ileri dönüşüm kavramlarının ayrılması, sanat eserlerinin daha doğru değerlendirilmesini sağlamaktadır. Malzemenin fiziksel veya kimyasal olarak ham maddeye çevrilmediği pek çok sanat uygulaması teknik anlamda geri dönüşüm değildir. Nesnenin yapısı korunarak yeni bir işleve veya estetik değere kavuşturulması, yeniden kullanım ya da ileri dönüşüm kavramlarıyla açıklanabilir.

Sanatsal değer, malzemenin ekonomik değerindeki artışla sınırlı değildir. Atığın yeni bir temsil sistemine katılması, izleyicinin daha önce önemsiz gördüğü yüzey ve nesne özelliklerini fark etmesini sağlar. Malzeme, sanatçının düşüncesini taşıyan edilgen bir araç olmaktan çıkarak, ağırlığı, dokusu, rengi ve direnciyle biçimin oluşumuna katkıda bulunur.

Assemblage ve rölyef, yüzey ile üç boyutlu mekân arasındaki geçişi açıklamak için önemli kavramlardır. Assemblage, farklı nesnelerin maddi özelliklerini koruyarak yeni bir bütün oluşturmalarını sağlar. Rölyef, taşıyıcı yüzeye bağlı biçimlerin gerçek derinlik ve gölge üretmesine dayanır. Yerleştirme sanatı ise nesneleri sergileme mekânı ve izleyicinin bedensel deneyimiyle birlikte ele almaktadır. Üç boyutlu temsil yalnızca bağımsız heykel kütlesiyle sınırlanmamalıdır. Yüzeyden yükselen malzeme katmanları, farklı düzlemlere

dağıtılmış nesneler, boşluklar ve izleyici hareketi de üç boyutlu yapının parçalarıdır. Krauss'un (1979, s. 38) genişletilmiş alan yaklaşımı, çağdaş heykelin mimarlık, mekân ve nesne düzenlemeleriyle kurduğu ilişkileri açıklamaktadır. Anamorfosis, görüntünün bakış noktasına bağımlı bir yerleştirmedir. Portre fiziksel olarak tek bir yüzey üzerinde bulunmaz. Farklı derinliklerdeki parçaların belirli bir görüş doğrultusunda birleşmesiyle ortaya çıkar. İzleyicinin hareketi görüntünün kurulmasına ve çözülmesine yol açar. Görme, sabit bir kayıt işlemi olmaktan çıkarak bedensel ve zamansal bir deneyime dönüşür.

Gestalt yaklaşımı, parçalı malzemelerin bütünlüklü bir imge olarak algılanmasını açıklamakta oldukça etkilidir. Yakınlık, benzerlik, devamlılık ve tamamlama ilkeleri, nesne ve malzeme parçalarının portre içinde örgütlenmesine katkı sağlar. Sanatçının fiziksel düzenlemeyle oluşturduğu görüntü bütünlüğünü, izleyici algısal sisteminde parçalar arası ilişkiyi kurarak oluşturur.

Araştırmada incelenen 'Ready-ReMade: Atatürk' ile 'Mustafa Kemal Atatürk' adlı eserler, iki sanatçının ortaklığının geri dönüşüm kavramından çok nesne temelli portre üretimine dayandığını göstermektedir. Sağdıç, atık ahşap renk kartelalarını yüzey üzerinde düzenleyerek renk, ton, doku, ritim ve tekrar yoluyla rölyefsel bir portre oluşturmuştur. Proško ise farklı nesneleri gerçek mekâna dağıtarak perspektif, boşluk ve görüş eksenini aracılığıyla anamorfik bir görüntü kurmuştur. Sağdıç'ın çalışmasında bütünlük yüzeysel yoğunlaşmayla, Proško'nun yerleştirmesinde mekânsal hizalanmayla sağlanmaktadır.

Patrik Proško'nun üretiminde buluntu, eski, gündelik ve biyografik nesneler mekân içinde anamorfik bir düzene yerleştirilmiştir. Kullanılan parçalar belirli bir görüş noktasında portreye dönüşürken başka açılardan bağımsız nesneler hâlinde algılanmaktadır. Sanatçının üretimini, optik yanılsama, perspektif, biyografik anlatı ve izleyici konumu daha belirleyici bir çerçeveye sunmaktadır.

Deniz Sağdıç'ın üretiminde atık ve geri kazanılmış malzeme sürdürülebilirlik düşüncesiyle açık biçimde ilişkilidir. Malzemeler taşıyıcı yüzey üzerinde bir araya getirilerek dokusal ve rölyefsel portreler oluşturulmaktadır. Yakın bakışta malzeme parçaları, uzak bakışta yüz imgesi öne çıkmaktadır. Tüketim artışı ile insan portresinin aynı yüzeyde buluşması, atığın estetik ve kültürel değer kazanmasının yolunu açmaktadır.

İki eserde de nesneler portrenin ardında kaybolmaz, görüntünün maddi kuruluşunu destekler. Sağdıç'ta izleme mesafesi malzeme ile portre arasındaki algısal geçişi belirlerken Proško'da izleyicinin konumu görüntünün ortaya çıkması için zorunludur. Sağdıç'ın malzemeleri ileri dönüşüm ve sürdürülebilirlik

düşüncesini güçlendirirken Proško'nun nesneleri biçimsel uygunlukları ve biyografik çağrışımlarıyla öne çıkmaktadır. Bu sonuçlar, nesnenin iki sanatçının üretiminde edilgen bir araç olmadığını, biçimi, üç boyutluluğu, mekân ilişkisini ve izleyici deneyimini belirleyen kurucu bir bileşene dönüştüğünü ortaya koymaktadır.

Kaynakça

- Appadurai, A. (Düz.). (1986). *The social life of things: Commodities in cultural perspective*. Cambridge University Press. <https://doi.org/10.1017/CBO9780511819582>
- Araújo, A.B. (2021). *Anamorphosis reformed: From optical illusions to immersive perspectives*. Handbook of the mathematics of the arts and sciences (B. Sri-raman, Düz.) içinde 175–242. Springer. https://doi.org/10.1007/978-3-319-57072-3_101
- Arık, G. (2025). *Güncel Sanat Uygulamalarında Yeni Kimlik Arayışı, Biçimbozumu ve Tasarıma Yansımaları*. Sanatta Yeterlik Tezi. Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, Ankara
- Arnheim, R. (2002). *Sanat ve görsel algı: Yaratıcı gözün psikolojisi* (M. Paker, Çev.). Metis Yayınları.
- Baltrušaitis, J. (1977). *Anamorphic art* (W. J. Strachan, Çev.). Harry N. Abrams.
- Batur, M. (2024). Ekolojik sanat kapsamında geri dönüşüm malzemelerle üretilen ileri dönüşüm sanatı. İnönü Üniversitesi Kültür ve Sanat Dergisi, 10(2), 183–198. <https://doi.org/10.22252/ijca.1588580>
- Belting, H. (2011). *An anthropology of images: Picture, medium, body* (T. Dunlap, Çev.). Princeton University Press.
- Bennett, J. (2024). *Canlı madde: Şeylerin politik ekolojisi*. (B. Ağın, Çev.). Akademim Yayıncılık.
- Bishop, C. (2005). *Installation art: A critical history*. Tate Publishing.
- Buskirk, M. (2003). *The contingent object of contemporary art*. MIT Press.
- Dal, İ. ve Gökçe, G. C. (2019). Sürdürülebilirlik yolunda “ileri dönüşüm”: Bir atölye çalışması. İnönü Üniversitesi Sanat ve Tasarım Dergisi, 9(20), 30–38. <https://doi.org/10.16950/iujad.654300>
- Danto, A. C. (2012). *Sıradan olanın başkalaşımı*. (Ö. Ejder ve E. Berktaş, Çev.). Ayrıntı Yayınları.

- Hall, S. (Düz.). (1997). *Representation: Cultural representations and signifying practices*. Sage Publications.
- Hart, K. (1999). Images and aftermaths: The use and contextualization of Atatürk imagery in political debates in Turkey. *PoLAR: Political and Legal Anthropology Review*, 22(1), 66–84.
- Hawkins, G. (2006). *The ethics of waste: How we relate to rubbish*. Rowman & Littlefield.
- Kagan, S. (2011). *Art and sustainability: Connecting patterns for a culture of complexity*. transcript Verlag. <https://doi.org/10.14361/transcript.9783839418031>
- Karacan, N. (2013). Tarihsel süreç içinde heykel formu. *Sanat ve Tasarım Dergisi*, 4(4), 17–32. <https://doi.org/10.20488/austd.83898>
- Keleşoğlu, B., ve Uygungöz, M. (2014). Sanat ve tasarımda anamorfik görüntüler. *Sanat ve Tasarım Dergisi*, 7(7), 1–18. <https://doi.org/10.20488/austd.14315>
- Kopytoff, I. (1986). *The cultural biography of things: Commoditization as process*. The social life of things: Commodities in cultural perspective (A. Appadurai, Düz.) içinde 64–91. Cambridge University Press. <https://doi.org/10.1017/CBO9780511819582.004>
- Krauss, R. (1979). Sculpture in the expanded field. *October, 8*, 30–44. <https://doi.org/10.2307/778224>
- Mamur, N. (2017). Ekolojik sanat: Çevre eğitimi ile sanatın kesişme noktası. *Mersin Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi*, 13(3), 1000–1016. <https://doi.org/10.17860/mersinefd.316297>
- Massey, L. (2007). *Picturing space, displacing bodies: Anamorphosis in early modern theories of perspective*. Pennsylvania State University Press.
- McDonough, W. ve Braungart, M. (2002). *Cradle to cradle: Remaking the way we make things*. North Point Press.
- Miller, D. (2010). *Stuff*. Polity Press.
- Mungan, E. (2020). Geşalt kuramı: Bir “nazariye”nin mazisi, akameti ve akıbeti... *Nesne*, 8(18), 585–618. <https://doi.org/10.7816/nesne-08-18-15>
- Niinimäki, K., Peters, G., Dahlbo, H., Perry, P., Rissanen, T. ve Gwilt, A. (2020). The environmental price of fast fashion. *Nature Reviews Earth & Environment*, 1, 189–200. <https://doi.org/10.1038/s43017-020-0039-9>
- Pazarlıoğlu B.M. ve Çevik, N. (2020). Çağdaş sanatta bir ifade unsuru olarak kolaj üzerine bireysel söylemler. *Adıyaman Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, (36), 599–637. <https://doi.org/10.14520/adyusbd.740055>

- Proško, P. (t.y.-a). Na hraně reality [On the edge of reality]. Patrik Proško. <https://www.prosko.cz/en/exhibitions-installations/na-hrane-reality>
- Proško, P. (t.y.-b). Anamorphosis. Patrik Proško. <https://www.prosko.cz/en/anamorphosis>
- Sağdıç, D. (t.y.-a). “0” Zero Point. Deniz Sağdıç. <https://www.denizsaagdic.tr/projects>
- Sağdıç, D. (t.y.-b). About. Deniz Sağdıç. <https://www.denizsaagdic.tr>
- Seitz, W. C. (1961). *The art of assemblage*. The Museum of Modern Art.
- Singh, J. (2022). The sustainability potential of upcycling. *Sustainability*, 14(10), Article 5989. <https://doi.org/10.3390/su14105989>
- Strasser, S. (1999). *Waste and want: A social history of trash*. Metropolitan Books.
- Thompson, M. (1979). *Rubbish theory: The creation and destruction of value*. Oxford University Press.
- Wagemans, J., Elder, J. H., Kubovy, M., Palmer, S. E., Peterson, M. A., Singh, M. ve von der Heydt, R. (2012). A century of Gestalt psychology in visual perception: I. Perceptual grouping and figure-ground organization. *Psychological Bulletin*, 138(6), 1172–1217. <https://doi.org/10.1037/a0029333>
- Yazıcı, Y. E. (2015). Anamorfik illüzyonun mekân algısına etkilerinin farklı sanatçı yaklaşımlarına göre irdelenmesi. *Sanat ve Tasarım Dergisi*, 1(15), 139–148. <https://doi.org/10.18603/std.40899>

Görsel Kaynakça

- Görsel 1:** Proško, P. (t.y.). Mustafa Kemal Atatürk [Anamorfik yerleştirme]. Patrik Proško. <https://www.prosko.cz/anamorphosis/mustafa-kemal-ataturk> adresinden 12 Nisan 2026 tarihinde alınmıştır.
- Görsel 2:** Sağdıç, D. (t.y.). Ready ReMade series “Atatürk” [Atık ahşap renk kartelası parçalarıyla portre]. Instagram. https://www.instagram.com/p/CvFEVoWM-B2u/?img_index=1 adresinden 25 Nisan 2026 tarihinde alınmıştır.

6. BÖLÜM

KOKU'NUN ESTETİK DUYUMUNA DAİR İKİ YAKLAŞIM

Öğr. Gör. Necmi KARKIN

İnönü Üniversitesi Sanat ve Tasarım Fakültesi

Resim Bölümü

necmi.karkin@inonu.edu.tr.

<https://orcid.org/0000-0003-2748-3412>

Giriş

Koku duyusu, Batı estetik düşüncesi içinde uzun süre ikincil, hatta kimi zaman estetik alanın dışında konumlandırılmış bir duyum olarak değerlendirilmiştir. Özellikle görme ve işitme duyularının bilgi üretmeye daha elverişli “teorik duyular” olarak ayrıcalıklı bir konuma yerleştirilmesi, koku gibi bedensel ve yakın temas gerektiren duyuların estetik deneyim içerisindeki rolünü sınırlandırmıştır. Hegel’in koku alma duyusunu maddi yakınlık ve aracısızlık nedeniyle estetik alanın dışında konumlandırması ve Kant’ın kokuyu öznel, evrenselleştirilemez ve geçici bir deneyim olarak ele alması, bu dışlayıcı yaklaşımın felsefi temelini oluşturmaktadır. Bu çerçevede koku, nesneye dair bilişsel bir içerik üretmekten ziyade, bedensel bir etkilenim ve öznel haz alanı olarak değerlendirilmiştir.

Buna karşılık, çağdaş estetik kuramlar ve sanat pratikleri, kokunun yalnızca sembolik ya da yardımcı bir unsur değil, doğrudan estetik deneyimin kurucu bileşenlerinden biri olabileceğini ortaya koymaktadır. Özellikle 19. yüzyıldan itibaren gelişen sanatsal ve teknolojik dönüşümler, kokunun temsili bir imge olmaktan çıkarak doğrudan eser içinde deneyimlenen bir unsur haline gelmesine imkân tanımıştır. Bu süreç, duyuşsal algının yalnızca görme merkezli bir yapı üzerinden açıklanamayacağını; aksine kokunun mekânsal algı, hafıza ve

duygulanım gibi çok katmanlı bilişsel süreçlerle ilişkili olduğunu göstermiştir.

Nitekim çağdaş nörobilim ve davranış psikolojisi alanındaki araştırmalar, insanın binlerce farklı koku molekülünü ayırt edebilme kapasitesine sahip olduğunu ve koku duyusunun sanılandan çok daha sofistike bir bilişsel işlem süreci gerektirdiğini ortaya koymaktadır. Bu durum, kokunun estetik deneyim içerisinde yeniden değerlendirilmesini gerekli kılmaktadır. Buna paralel olarak güncel sanat pratiklerinde koku, izleyicinin algısını yönlendiren, mekânsal deneyimi dönüştüren ve çok duyulu estetik ilişkiler kuran bir araç olarak kullanılmaktadır.

Öte yandan estetik haz kavramı, duysal algıların tarihsel ve kültürel olarak farklı biçimlerde hiyerarşize edilmesiyle şekillenmiştir. Görme ve işitme duyuları çoğunlukla estetik yargının temel belirleyicileri olarak kabul edilirken, koku ve tat gibi duyular daha çok bedensel ve öznel alanla ilişkilendirilmiştir. Ancak bu hiyerarşik ayrımın, hem sanat tarihi içindeki çok duyulu temsil biçimleri hem de çağdaş felsefi ve bilimsel yaklaşımlar tarafından giderek sorgulandığı görülmektedir. Özellikle erken modern dönem sanatında duysal hazların temsili ve 16–17. yüzyıl resimlerinde çok duyulu deneyimlerin görselleştirilmesi, estetik algının yalnızca görmeye indirgenemeyeceğini göstermektedir.

Bu çalışma, koku duyusunun Batı estetik düşüncesi içindeki tarihsel dışlanma sürecini ve çağdaş sanat ile bilimsel gelişmeler ışığında yeniden konumlandırılma biçimlerini incelemeyi amaçlamaktadır. Bu bağlamda, kokunun hem felsefi tartışmalar hem de sanatsal üretim pratikleri içinde nasıl bir estetik deneyim alanı olarak yeniden tanımlandığı ele alınacaktır.

Koku ve duygu arasındaki ilişki, kokunun Batı sanatında daha popüler bir konu olmamasının şaşırtıcı olduğunu gösteriyor. Nispeten yakın zamana kadar, sanatçılar kokuyla ilgilendiklerinde, onu kendi başına estetik bir deneyim kaynağı olarak değil, (genel olarak duysallığın) bir sembolü olarak ele alma eğiliminde olmuştur. Hegel'e göre, koku alma duyusu, görme ve işitme gibi 'teorik duyuların' aksine, 'maddenin maddi ve aracısız duysal nitelikleriyle' çok fazla bağlantılı olduğundan asla gerçek anlamda estetik olamayacaktır. Kula'ya göre, Hegel'in bu yaklaşımını "Koku, nesnenin "sıvılaşması" ve "havalaşması"; tat, "nesnenin tüketimi" ile ilgilidir. Nesne, bu iki duyuya kendisini "bütün bağımlılığı içinde; yani, "özdeksel yok-oluşu" içinde sunar". (Kula, s.239 2010) olarak yorumlamaktadır.

Sanatçılar 19 yüzyılda kokuyu kendi başına estetik bir değere sahip olabilecek bir deneyim olarak anlamaya başladılar. Kavramsal ve teknolojik değişimler sayesinde sanatçılar, tasvir edilmiş veya sembolik kokular yerine gerçek

kokuları eserlerine dahil etmeye başlamışlardır. Sanat eserleri koku duyumuzu zorlayarak, koku duyumuzu yeniden kullanmaya veya onu uzamsal algı gibi diğer algı biçimleriyle ilişkilendirmeye teşvik etmektedir. İnsanların binlerce farklı koku molekülünü tanıyabildiği söylenir ki bu durum farklı duyuşal verileri birbirinden ayırt etmekte en az göz veya kulak kadar başarılı olduğu anlamına gelir. (Dutton s.238, 2017)

Koku, duyar kategorisinde yer alan ve koku olmanın ötesine geçen ilham kaynağı olabilecek etkilere sahiptir. Bu tür sanat eserleri, duyuşal algımızı ve sanat eserlerinin yalnızca görsel olduğu yönündeki yaygın algıyı sorgulatabilir. Koku duyusunun yansıtıcı estetik faaliyeti destekleyecek yeterli bilişsel güce sahip olduğu yönündeki sezgisel argümanların hem doğa kültür bilimlerinde koku duyusu üzerine yapılan çağdaş çalışmalarla da tutarlıdır. Bu sezgisel argümanlara dayalı olarak kokunun sanatsal yaratım ve estetik yansıma için geliştirilebileceğini gösteren sanatçı yaklaşımları görülmektedir.

Kokular insanların bile algılama, ayırt etme ve öğrenme gibi bazı konularda mükemmel olduklarını gösteren kanıtlara eklediğimizde, kokunun sofistike sanatsal yaratım ve eleştirel estetik yansıma için yeterli derecede geliştirilebileceği inancını destekleyen güçlü bilimsel kanıtlara sahiptir. Koku duyusunun, sinirbilimi ve davranış psikolojisi üzerine yapılan ampirik ve teorik çalışmaların bu kadar kapsamlı bir tartışması için mütevazı bir sonuç gibi görünebilir. Estetik duyu bağlamında kokulara ve koku alma duyusuna çok az ilgi gösterilmesinin bir nedeni, kokuların sanat eserleri yaratmak için kullanılabileceğini veya koku alma duyusunun gerçek estetik deneyimlerin aracı olabileceğini açıkça reddeden bakış açısının geleneğidir. Kant, kokuların öncelikle onları yayan nesnelerden ziyade kendi bedensel durumlarımızın farkında olmayacağımızı iddia etmiş ve kokulara verilen tepkilerin öznel yargıların bir parçası olabileceği fikrini reddetmiştir. “Parfümlü mendilini cebinden çıkartan biri istesinler ya da istemesinler çevresindeki herkese yapacağını yapar ve onları, eğer soluk alacaklarsa, aynı zamanda keyif duymaya zorlar; bu yüzden bu moda geçip gitmiştir. (Kant, s.204 2006). Kant’ın kokunun gelip geçiciliğine dikkat çektiği bu yorum, aslında kokunun kalıcı etkiler bırakmayacağı konusunda olmuştur. Çağdaş algı felsefesinde, koku algısının öznelliğine ilişkin Kant doktrini, genellikle görme temelli bir modelin kokuya uygulanmasıyla gerekçelendirilmiştir. Görme temelli bir algı modeli, uzaktaki ve uzamsal alanda belirli bir yerde bulunan tek tek nesneleri “görme” gibi olağanüstü bir deneyim yaşadığımızı vurgular ve bu tek tek nesneler normalde kenarları olan ve arka plana karşı figürler olarak öne çıkan nesneler olarak algılanır. Koku algısı bu özelliklerin çoğuna sahip olmadığından, koku algısının dış dünya hakkında bilgi vermediğini düşünür ve

bundan estetik sonuçlar çıkarır. Görmenin esasen bilişsel olduğunu ve nesnel dünyaya açıldığını, böylece dikkatimizin nesneye odaklandığını, oysa tatma ve koklamada nesneyi değil, sadece ondan elde edilen deneyimi düşündüğümüzü savunmuştur.

Koku duyusu, kokladığımızda deneyimlediğimiz tek şeyin kendi duyularımız olmasına rağmen, gerçek dünyayla temas halinde olduğumuzu düşünmemize neden olmasıdır. Birçok filozof kokunun sadece bu anlamda öznel olmadığını, aynı zamanda kişiden kişiye o kadar büyük farklılıklar gösterdiğini ve bu nedenle evrenselleştirilebilir yargılara katkıda bulunamayacağını düşünmüştür.

Duyusal haz, estetik tavrın estetik obje üzerindeki etkileriyle duyulur algıda gerçekleşen psikolojik bir durumdur. Duyumlar arasında farklı özelliklerin olması, aralarındaki görev farklarıyla ilişkilidir. Sanatın haz verme işlevi genel olarak, “görme”, “işitme”, “acı” duyularıyla birlikte “koku” duyularıyla sağlanmıştır. Haz duyuların çeşitli oluşu, sanattaki duyulur hazzında gerçekleştirme nedenlerini çoğaltmaktadır. “Bir sanat yapıtını kavramak demek, sanat yapıtının bir duyumlar bütünü olarak algılamak demektir, çünkü bu anlayışa göre, sanat yapıtı bir duyumlar bütününden başka bir şey değildir. (Tunalı, 34/1993)

Duyu sınıfları içerisinde görme ve işitme duyularının Estetik tavrı alma(-haz) neden olduğu söylenebilir. Buna bağlı olarak, “J.Paliard, bazı ruhbilimciler gibi, haz ve elemin genel olarak devinimliliğe bağlı olduğunu kabul eder ve bunlar, der bilincin en ilkel tavırlarını oluşturur ve edimin çoğaldığını gösterir. (Sena, 224/1972) Duyular ve estetik tavrı arasındaki bu ilişki durum, sanatın ilk çağlarından buna sanatçıların konu edindikleri bir sonuca dayanmaktadır. Çünkü estetik hazla ilgilenen ve içinde olan ondan etkilenen estetik sujerler vardır. “Duyumun ya da hazzın her türü, etkileme biçimi bakımından ne kadar farklı olurlarsa olsun, bu duyguyu hisseden kişinin zihninde mutlak bir derinliğe sahiptir. (Burke, 40/2008) Duyular hazzın yaşanması gerçeği, sanatçıların çeşitli duyum biçimlerini yansıtmaya zorunluluğunu göstermektedir.

Klasik dönemin haz kaynakları, Antik çağın duyumsanan ideal gerçekleri ve tarihsel mekânları olsa da 16 ve 17 yüzyılda duyusal ve estetik haza özgü temsil imgeleri olmuştur. Bu dönemde, “Dünyevi tabiiyetler hiyerarşisi sayesinde her şeyin Tanrıya itaat etmesini bekleyen feodal toplum için, haz peşinde koşmak bir bozulmanın işaretidir. (Starobinski, 54/2012). Duyusal kavramını, estetiğin içinde düşünmeye çalışmış 18 yüzyıl düşünürleri arasında, A.Home, Shaftesbury ve E.Burke gelmektedir. Burke'nin en önemli yaklaşımlarını, “Bense en doğal etki biçimleriyle acı ve hazzın her birinin mutlak bir nitelikte olduğunu ve birbirinin varlığının diğerin varlığa bağlı olmadığını düşünme ta-

raftarıym. (Burke, 36/2008) diyerek dile getirmektedir.

16 yüzyıl Avrupa resim sanatında duyular yoluyla alınan hazzın etkileri görülmektedir. “Duyulardan kaynaklanan fiziksel hazlardan tamda Brueghel’in resimleri tarafından hem görselleştirilip hem de kahramanlaştırıldığı bir dönemde, bizzat seyircinin duyulu bedeni bir tür estetikleştirilmiş haz bilimi tarafından fiilen nesneleştiriliyor, ayrıştırılıyor ve çözümleniyordu. Brueghel’in resmi için olan hazlar, önemli oranda, bir tür ilintili şeyler arşivi olmak dışında hiçbir işlevi olmayan nesnelerin bir araya getirilmesiyle yaratılıyor (Leppert, 143/2002) “Kapitalist toplumlarda, ayrıcalıklı kesimler, yaşamdan alınacak haz kadar, sanattan alınacak estetiksel hazzı da kendi bir ayrıcalıkları haline getirmeye çalışırlar. Buysa kuramsal olarak, sanattan haz almanın yalnızca seçkinlerin Aristokrasisi ya da yüksek bir aydın azınlığın harcı olduğunu söyleyen öğretilerde dile gelmektedir. (Kagan 484/1993) Kadını çevreleyen Flora, onu yaşadığı toplumdan ayırır görünmektedir. Kadının dış dünyaya kapalı ve rahat duruşu, görme hazzının şartlarını yaratsa da, onu bir haz alma öznesi olduğu anlamına gelmez. Koklama burada bir iktidar rejimi olarak imgede görülen ve asla ulaşamayacağımız bir haz değildir. Bu yüzyılda duyu resimlerinin popüler olması, duyusal fenomenlerin doğrudan iktidara bağlı olmasıdır. Görselin önceliği, On altı ve On yedinci yüzyılların Kuzey Avrupa sanatında da kendini göstermiştir. Koku, genellikle beş duyuya dair alegorik çalışmalar aracılığıyla sanatsal bir konu olarak ele alındığında, gravürcülerin ve ressamaların teknik becerilerini sergilemenin bir aracı haline geldi.

Jan Brueghel’in beş duyu ile ilişkili olan ünlü resim varyasyonları, insanların haz algısının yeniden yapılanma nedeni olarak göstermektedir. İştimize dayalı olan davul, trompet, trombon, flüt, keman ve çeşitli boyutlarda Gambas ve Ud gibi dönemin yüksek zümre müziğinin araçları görünmektedir. “Dolayısıyla, insandaki iştme duyusu burada doğal bir fenomenden ziyade bir toplumsal ayrıcalık fenomeni olarak temsil ediliyor” (Leppert 141/2002) Erken dönem modern resim sanatında, duyusal haz estetik hazza taşınmıştır. Duyu teması işlenen konularda dünyevi hazların derinliğinden feragat edilmemiştir. Duyuların, hazların kavranması dışındaki rolü kendi çağının hazza tanıdığı ayrıcalığa inanmak için sadece görmenin yeterli olmadığını ima etmesidir.

Son yıllarda, ölüm kokusu adli tıpta veri olarak kullanılma avantajları nedeniyle önemli bir sonuç alma konusu haline gelmiştir. Kokunun tam bileşimi ve yoğunluğu, insan ve hayvan kalıntılarını ayırt etmeye ve hatta ölüm zamanını tespit etmekte ipuçları sağlamaktadır. Bu tür bilgiler, insan kalıntılarını tespit eden köpeklerin eğitiminde kullanılabilir. Koku alma duyusu Locke, ardından da Condillac’ın öğretilerinden etkilenecek, duyusal olaylara olan dikkat ve bu

duyguların her birinin analiz kapasitesi konusunda giderek daha titiz bir tutum sergileyen bu hareketten yararlanmıştır. Genelde kabul gören görüşün tersine görme, işitme ya da dokunma duyularına nazaran koku alma duyusundan daha fazla yararlanmıştır kuşkusuz. (Corbin s.42, 2022)

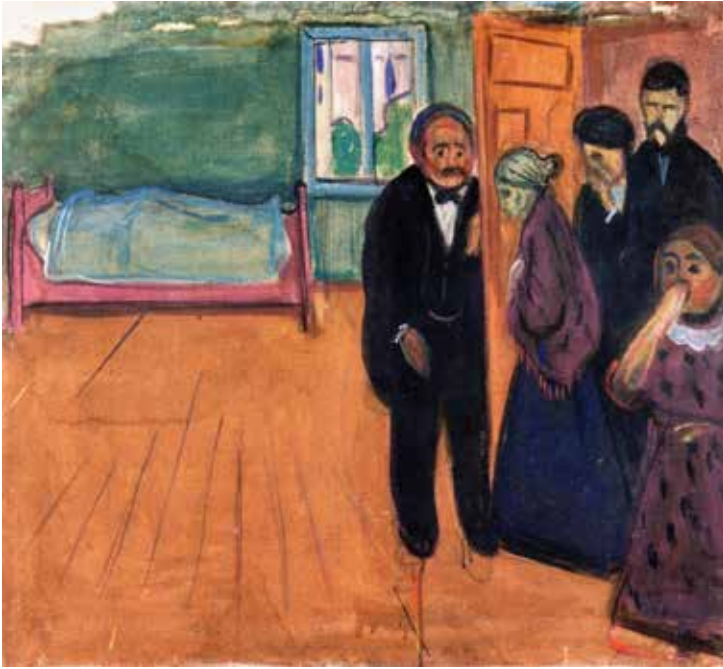
Edvard Munch'ın “Ölümün Kokusu”

Edvard Munch'ın 1895 yılında yaptığı *Ölümün Kokusu* adlı eser, MUNCH Museum koleksiyonunda yer almaktadır. Sanatçı, ölüm temasını ele aldığı birçok eser üretmiş olup, bu tablo da söz konusu temanın önemli örneklerinden biridir. Eser, bir odada yatağın çevresinde toplanmış yas içindeki bir grup insanı betimlemektedir. Yatağın üzerinde, muhtemelen bir çarşafın altında yatan ölü bir figür bulunmaktadır. Tablonun kasvetli atmosferi ve figürlerin yüzlerinde görülen keder ile umutsuzluk ifadeleri, ölümün ağırlığını ve beraberinde getirdiği yoğun duyguları yansıtmaktadır. Sanatçının tercih ettiği soluk kahverengi ve yeşil tonları, kompozisyonun melankolik etkisini güçlendirmektedir. Beyaz örtüyle kapatılmış yatağı odak noktası hâline getiren Munch, burada muhtemelen kefenlenmiş bir bedeni ima etmektedir. Yatağın canlı pembe ve kırmızı tonları ise çevredeki soluk yeşil ve kahverengi renklerle güçlü bir karşıtlık oluşturarak, görünmeyen fakat hissedilen ölümün varlığını ve etkisini daha belirgin kılmaktadır.



Görsel 1: Edvard Munch, “Ölüm Kokusu” 1895, 54,5×77,5 cm

Sağ tarafta, yarı açık bir kapının yanında beş figür toplanmıştır. Koyu renkli giysileri ve yüz ifadeleri, sahnenin kasvetli atmosferini yansıtır. Acıyı temsil eden yüz ise yalnızca bir ifade yoksunluğunu değil, yüzün bulunması gereken yerdeki bir hiçliği ima eder; bu, bir maske ya da örtüden ziyade, yüzün silinmiş olduğu izlenimini uyandırır (Boddice, 2025, s. 129). Figürlerden bazılarının ellerini yüzlerine götürmüş olmaları, tablonun çağrıştırmacı başlığını da destekleyerek yas ve kayıp duygusunu görünür kılar. Sanatçı, ışık ve gölge kullanımındaki ustalığıyla sahnenin duygusal etkisini güçlendirmiş, böylece figürler arasında bir yakınlık ve ortak keder hissi yaratmıştır. Hastalıkların kötü kokulardan kaynaklandığını ileri süren dönemin miasma teorileriyle uyumlu biçimde, resimde ima edilen kokuların izleyiciye adeta hissettirilmesi aynı zamanda bir uyarı işlevi görmektedir.



Görsel 2 Edvard Munch - The Smell of Death (1895)100x110.5 cm

Marcel Duchamp ve Belle Haleine



Görsel 3: Marcel Duchamp , Belle Haleine,1921, 16,5 cm × 11,2 cm

Modern anlamda koku sanatı, modern sanatın en etkili figürlerinden biri olan Marcel Duchamp'a kadar uzanır. Duchamp, “sanatı zihnin hizmetine geri döndürmek” amacıyla yeni ifade biçimleri aramış ve görsel deneyimin sanat üzerindeki üstünlüğünü reddetmiştir. Kendisinin “görsel kayıtsızlık” olarak tanımladığı bu yaklaşım, sanat pratiğini koku duyusuna da açmıştır.

Duchamp, yirminci yüzyılın başlarında pisuvar ya da bir tabure üzerine yerleştirilmiş bisiklet tekerleği gibi gündelik nesnelere sanatsal değer yükleyerek hazır nesne (ready-made) kavramını geliştirmiştir. Bu eserler arasında yer alan Belle Haleine, sanatçının nesne üzerinde müdahalede bulunması nedeniyle “yardımlı hazır nesne” olarak tanımlanır. Duchamp, sıradan bir parfüm şişesini alarak, fotoğrafçı ve sanatçı Man Ray ile birlikte tasarladığı ve alter egosu Rrose Sélavy'nin portresini taşıyan yeni bir etiket eklemiştir.

Duchamp'a göre sanatçı, yaratıcı süreç sırasında ilkel duygularını kullandığı malzemeye aktarır; malzeme ise bu duyguların izleyiciye ulaşmasını sağlayan bir aracı işlevi görür (Kuspit, 2006, s. 31). Bu bağlamda parfüm şişesi, fiziksel olarak boş olsa bile kokuyu çağrıştıran ve izleyicinin duyusal hafızasını

harekete geçiren bir nesneye dönüşür.

Eserin adı olan *Belle Haleine* (“Güzel Nefes”), Helen of Troy’yi çağrıştırırken, üzerinde tasvir edilen sıradan parfüm şişesi Duchamp tarafından fantastik ve kavramsal bir nesneye dönüştürülmüştür. Böylece eser, yalnızca bir koku nesnesini değil, aynı zamanda kokuya ilişkin kültürel ve sembolik anlamları da gündeme taşır.

18. ve 19. yüzyıllarda koku algısının yeniden şekillendirilmesine yönelik çalışmalar, bu duyunun toplumsal yaşamdaki anlam ve işlevlerinin dönüşmesine yol açmıştır. Koku alma duyusunun sinir sistemiyle güçlü biçimde ilişkilendirilmesi, hijyen biliminin gelişmesi ve parfüm endüstrisinin büyümesi, kokunun modern kültürdeki önemini yeniden tanımlayan başlıca etkenler olmuştur.

Belle Haleine, izleyicinin sanatın ne olduğuna ilişkin yerleşik kabullerini sorgulayan bir eser olarak öne çıkar. Duchamp, sıradan bir nesneyi sanat eserine dönüştürerek sanatın benzersiz, el yapımı ya da yüksek maliyetli olması gerektiği düşüncesine meydan okumuştur. Eser, estetik niteliklerin sanat için zorunlu olup olmadığı, bir kopyanın orijinal eserle aynı değere sahip sayılıp sayılamayacağı ve bir imzanın nesnenin kendisinden daha fazla anlam taşıyıp taşımadığı gibi temel soruları gündeme getirir. Duchamp’ın pratiğinde, nesnenin fiziksel varlığından çok onun ardındaki fikir ve sanatçının müdahalesi önem kazanır; bu nedenle imza ve kavramsal çerçeve, çoğu zaman üretim sürecinin kendisinden daha yüksek bir değer taşır.

Tablo.1 İki farklı sanatçının eserlerinde, iki farklı koku duyusu

Sanatçı	Edvard Munch	Marcel Duchamp
Tarih	1895	1921
Akım	Sembolizm, Ekspresyonizm	Dadaizm, Sürrealizm
Teknik	Yağlı boya	Hazır nesne
Konu	Günlük yaşam	Sürrealist
Estetik Ter- cih	Organik	Sentetik
	Kötü koku	Güzel koku
	Koklama	Görme
	Duyusal	Çağrışımıcı

Çağdaş Batı sanatında kokunun geri planda kalması, modern sanat sürecinde duyuların yeniden değerlendirilmesiyle yakından ilişkilidir. Tablo 1’de, iki farklı sanatçının kendi sanat anlayışları bağlamında koku duyusunu öne çıkardıkları eserlerin genel özellikleri gösterilmektedir. Sanatçıların eserlerinde sunum biçimi, teknik, sanat akımı ve konu bakımından farklılıklar bulunmasına rağmen, koku duyusunun kendi dönemleri içerisinde ele alınış biçimi, kokunun estetik ve algısal etkilerine ilişkin önemli veriler sunmaktadır.

Bu açıdan değerlendirildiğinde, modern dönem sanatçılarının genellikle arka planda kalan koku duyusunu sanat pratiğine dâhil etmeleri, izleyicinin estetik deneyimi üzerindeki etkisi bakımından önem taşımaktadır. Söz konusu sanatçılar, koku estetiğinin estetik deneyimlerdeki önemini görünür kılmakta ve kokuya sanatsal ifade alanı açan çoğulcu bir sanat anlayışı ortaya koymaktadır. Eserleri aracılığıyla, koku alma duyusunun estetik deneyimler üretme kapasitesini ve kokuyla ilişkili duygusal işlemenin öncelikli rolünü vurgulamaktadırlar.

Bununla birlikte, koku duyusunun etkisi, bireyleri yerleşik algısal perspektiflerinin ötesine geçmeye teşvik eden estetik deneyimlere doğrudan erişim sağlayan bir unsur olarak da değerlendirilebilir. Bu bağlamda koku, yalnızca duyuşsal bir uyarıcı değil, aynı zamanda estetik anlam üretimine katkıda bulunan önemli bir sanatsal araç niteliği taşımaktadır.

Sonuç

Kokunun etkileri üzerine sanatçılar yüzyıllar boyunca çalışmalar yapmış; resim, heykel ve çizim gibi görsel sanatlarda, koku gibi geçici ve görünmez bir deneyimi somut bir biçimde ifade etmeye çalışmışlardır. Koku, insan beyni üzerinde son derece güçlü etkiler yaratabilen bir araçtır; ruh hâlini değiştirebilir, anıları canlandırabilir ve yaşamın en özel anlarını yeniden hatırlatabilir. Bu nedenle koku, sanat eserlerinde kimi zaman temsil edilen bir unsur, kimi zaman da doğrudan bir ifade aracı olarak kullanılmıştır.

Sanat tarihinin duyuşsal boyutunu genişletmeye yönelik çabalar incelendiğinde, koku duyusuna olan ilginin, koku temelli sanat eserlerinin ortaya çıkışından çok daha önce birçok sanatçının çalışmalarında yer aldığı görülmektedir. Koku çoğu zaman sanatın marjinal bir unsuru olarak değerlendirilse de, modern sanattan günümüze kadar pek çok sanatçı tarafından keşfedilmeye değer bir ifade aracı olarak ele alınmıştır. Sanat tarihinde ve edebiyatta kokulara ve kokuya ilişkin uygulamalara yönelik çok sayıda göndermeye rastlanmaktadır. Kültür ve toplum genellikle maddi nesnelere değer verse de, bazı sanatçılar

kokuyu eserlerinin görünmez ancak etkili bir bileşeni olarak kullanarak özgün anlatım biçimleri geliştirmişlerdir.

Koku, görünmez ve geçici doğasına rağmen yüzyıllar boyunca sanat üretiminde hem temsil edilen bir tema hem de doğrudan bir ifade aracı olarak ele alınmıştır. Görsel sanatlar bağlamında resim, heykel ve çizim gibi disiplinlerde koku, çoğu zaman dolaylı çağrışımlar yoluyla duyuşsal deneyimi genişleten bir unsur olarak kullanılmış; bununla birlikte modern sanatla birlikte daha bilinçli ve deneysel biçimlerde sanatsal pratiğe dâhil edilmiştir. Sanat tarihi boyunca kokuya ilişkin ilgi, koku temelli eserlerin ortaya çıkışından çok daha önce varlık göstermiş, özellikle edebiyat ve görsel sanatlarda kokuya yapılan göndermeler aracılığıyla duyuşsal algının sınırları genişletilmiştir. Her ne kadar koku, uzun süre sanatın ikincil ya da marjinal bir bileşeni olarak değerlendirilmiş olsa da, modern ve çağdaş sanat pratiklerinde giderek daha belirgin bir ifade alanı hâline gelmiştir. Bu bağlamda Marcel Duchamp, görsel algının sanat üzerindeki baskın konumunu sorgulayan yaklaşımıyla kokunun duyuşsal ve çağrışımsal potansiyelini sanatsal üretime dâhil etmiş ve yerleşik estetik anlayışlara karşı alternatif bir yönelim geliştirmiştir.

Kaynakça

- Boddice, R. (2025). *Acının tarihi* (A. Sarı, Çev.). Ayrıntı Yayınları.
- Burke, E. (2008). *Yüce ve güzel kavramlarımızın kaynağı hakkında felsefi bir soruşturma* (M. B. Gümüşbaş, Çev.). BilgeSu Yayıncılık.
- Corbin, A. (2022). *Kokunun tarihi* (M. E. Özcan, Çev.). DoğuBatı Yayınları.
- Dutton, D. (2017). *Sanat içgüdüğü* (M. Turan, Çev.). Ayrıntı Yayınları.
- Kagan, M. (1993). *Estetik ve sanat dersleri* (A. Çalışlar, Çev.). İmge Yayınları.
- Kant, I. (2006). *Yargı yetisinin eleştirisi* (A. Yardımlı, Çev.). İdea Yayınevi.
- Kula, O. B. (2010). *Hegel estetiği ve edebiyat kuramı 1*. İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Kuspit, D. (2006). *Sanatın sonu* (Y. Tezgiden, Çev.). Metis Yayınları.
- Leppert, R. (2002). *Sanatta anlamın görüntüsü* (İ. Türkmen, Çev.). Ayrıntı Yayınları.
- Sena, C. (1972). *Estetik*. Remzi Kitabevi.
- Starobinski, J. (2012). *Özgürlüğün icadı ve aklın amblemleri* (H. Bayrı, Çev.). Metis Yayınları.
- Tunalı, İ. (1993). *Estetik* (3. bs.). Remzi Kitabevi.

7. BÖLÜM

TÜRK RESİM SANATINDA RESİM VE FİĞÜR ANLAYIŞININ DÖNÜŞÜMÜ

Yüksek Lisans Öğrencisi Ayşegül ZABUN

aysegulkaplanfigur@gmail.com

<https://orcid.org/0009-0004-9511-3370>

Giriş

Türk yaşayış biçimi göçebedir. Türk yaşayış biçimi göçebedir. En büyük geçim kaynakları hayvancılık olduğundan dolayı yaşam biçimleri, göçebeliğe evrilmiştir. Güçlü, savaşıma yatkın, bir topluluktur. Türkler, bağlandıkları dinlere saygılı, sevgili ve inançlı bir tutum içerisinde. Doğanın, kabul ettikleri dinin ve çevresindeki devletlerin durumuna göre her boy ve devlette yaşayış biçimi farklılık göstermiştir. İslam dini Türk toplulukları tarafından kabul edilmeden önce heykel ve resmin değeri kültürlerine göre şekil almıştır. Bu makalede resim, dört Türk devletlerinin kültürü içinde nasıl değişiklik gösterdiğine değinilmiştir. Bu makaledeki asıl amaç Türklerde resim sanatının neden gerilediği araştırılmıştır. Bu konu Türklerin resim sanatına verdiği önem, kültür değişimi, dini yaşayışları ve az miktar heykel sanatına değinilerek anlatılmıştır.

Eski Türk kültürünün Animizm (canlılık) inanç yapısı İslam dinindeki cansız varlıkların içerisinde bir ruhun bulunması Allah'a şirk koşmayla bir tutulduğu haram kabul edildiğinden dolayı zıtlık oluşturmaktadır. Müslümanlığı kabul eden Türk toplulukları resim anlayışlarını değiştirmiştir. Resim anlayışlarını minyatür sanatı, hat, ebru gibi dallarını; dini, orduyu, saray konuları içeren çalışmalarla ağırlık vermiştir. Osmanlı hükümdarı Fatih Sultan Mehmet'ten itibaren Türklerde resim yaklaşımı yavaş yavaş gelişmeye başlamıştır.

Araştırma makalesinin amacı: "Türklerin resim sanatında "figür" anlayışı neden gerilemiştir?" sorusuna yanıt aramaktır. Makale ile ilgili araştırma yaparken çalışmaya şu sorular da sorularak araştırmanın içeriği zengin tutulmaya

çalışılmıştır: Bu sorular; Türk resim sanatı hangi sebeplerden dolayı ilerleme göstermemiştir? Eski Türklerde düşünce yapısı resim sanatını nasıl etkilemiştir? Osmanlı’da resim sanatı neden birden ilerleme göstermiştir?

Makalede yöntem olarak belgesel tarama yöntemi uygulanmıştır. Konu anlatım biçimi ise Türk kültürünün zaman içindeki geçişlerinin resim sanatına etkisini dört devlet üzerinden incelenerek; resmin gelişimini, gerileme sebebini ve resmin farklı zaman arasındaki evrilmesi şeklinde uygulanmıştır. Belgesel tarama yöntemi, kronolojik tarih sıralaması ve eser incelemesi üzerinden Türk resminin değişimi aşamalı olarak anlatılmıştır. Araştırmada eski Türk resim sanatının nasıl anlayışa sahip olduğu resim sanatının yasaklanma sebepleri gerekçelerini Osmanlı sanatında zaman ilerledikçe tuval resmi üzerinden gelişim gösterdiği yazıya dökülmüştür.

Türk İnancı ve Türk Yaşayış Yapısı

Orta Asya, Türklerin yaşam biçimi şekillendirmiştir. Bozkırın kendine özgü doğası, Türk’ün konar göçer bir kültür yapısı, sıra dışı bir kültür doğurmuştur. Taş işçiliği, dokuma, dokuma üzerine resim, maden, demir işçiliği kültürlerinin başlıca merkezileridir. İslam’ın kabulünden önceki Türk kültürü bu gibi işçilikleri tekrarlarlarken İslam’ın kabulünden sonra resmin, heykelin din gereği yasaklanması ile kültür de değişime uğramıştır. Belirgin figürlü duvar resimleri sarayın yaşayışını, sarayda yaşanan olayları belirli düzende işleyen; kumaş, kâğıt ve deri üzerine işlenen minyatürlere bırakmıştır.

Türklerin tek tanrı, Gök Tanrı inancına İslâm dinine uygunken Türk kültürünün animizm anlayışına uymamaktadır. Tabiat inançlarının temel yapısı animizm düşüncesinden oluşmaktadır. TDK’de “canlılık” olarak tanımlanmaktadır. Animizm ’de her canlı varlığın (insan, kuş, böcek vs.) ve cansız varlığın (taş, su hava, kumaş vs.) ruhunun olduğuna inanan bir düşünce biçimidir. Edward Borne Taylor ve diğer kuramcılar animizm düşüncesini şu şekilde tanımlamaktadır:

Tylor, bu dönemde bir kavram öne sürer: Animizm. Kelime, Ön Hint-Avrupa dil ailesi kökenli “ane”den gelir ve “nefes” anlamındadır. Latince “animus”, Yunanca “anemos” kelimesinin eş anlamlısıdır ve bu da “rüzgâr” ve “nefes” anlamına gelmektedir (Jok, 2010: 18). Animizm bir kavram olarak Tylor’ın ele alışından yüz elli sene önce, 1720’de Latince “anima”dan (nefes, yaşam, ruh) türetmiş olan Georg Ernst Stahl tarafından icat edilmişti. Stahl bir kimyagerdi, Prusya kralının doktoruydu ve artık geçerliliğini yitirmiş olsa da

flojiston kuramının (Topdemir, 2014) isim babasıydı. Stahl, tüm canlı organizmaların biyolojik süreçlerinin maddi olmayan bir ruh tarafından düzenlendiğine ve dahası, bir anima mundi'nin (dünyanın ruhu) fiziksel evreni kaplayarak doğal mekaniği düzenlediğine inanıyordu. Tylor, ruhların varlığına olan inancın dünya dinlerinin kökeni olduğu şeklindeki destansı argümanı için bu kelimeyi benimsemişti. (Aydoğan, Hallaç. 2021)

Edward Bornet Taylor'ın öne sürdüğü bu kavram, çocukların hayal gücüne çok yatkındır. Bütün varlıkların canlı olduğuna inan çocuk bu varlıklar konuşur ve oyun kurmaktadır. İslam dini, oluşumu sırasında çok fazla puttan tanrılar bulunmaktadır. İnsanın inançlara olan yatkınlığından dolayı bu düşüncenin gelişmesini engellemek için put şekline benzeyen heykellerin yapılması insanlar tarafından engellenmiştir. Bu durumun içerisine resim sanatındaki hayvan insan figürleri de dahil edilmiştir. Uygurlar Maniheizm, Hazarların bir bölümü Museviliği seçmiştir; Peçenekler, Kumanlar ve Bulgarlar Hristiyanlığı benimsemiştir. Türk boyları Müslüman olduktan sonra bu yasaktan dolayı Türk kültüründeki resim ve heykel sanatının gelişimi yavaşlamıştır. Türklerin kaya üzerine ve halı üzerine işlenen figürler kâğıt, ahşap kutu, ipek, deri gibi materyallere çizilerek resim sanatını minyatür sanatına yönlendirmiş ve minyatürün gelişim göstermesine öncülük etmiştir. (Aydoğan, Hallaç. 2021)

Türk boylarının sürekli göç halinde bir hayat yaşamaktadır. Yaşam şartlarının sürekli değişimi, geçim kaynaklarının küçük baş ve büyük baş hayvancılığı ile ilgilenmeleridir. Türk topluluklarının çoğu hayvancılıkla uğraşmaktadır. İlk defa Uygur Türkleri yerleşik yaşama geçmesiyle böylelikle tarımla ilgilenerek yaşam kaynaklarını çeşitlendirmiştir. Yaşam kaynakları Orta Asya'nın değişken iklimine göre şekil almaktadır. İklim değişimi dışında; savaşlar ve salgın hastalıklar göç etmelerine sebebiyettir. Toplumun bu konar göçer yaşama şekli minimal eşyalar kolay taşınabilir, kullanışlı ve işlevsel eşyaların oluşmasını sağlamıştır. Resim sanatı da küçük taşınabilir eşyadan oluşturulmaktadır. Kaya, deri halı dokuması giydikleri kıyafetlerin üzerlerine işlenmiştir.

Hun İmparatorluğunun Resim Sanatına Bakış Açısı

Teoman, M.Ö. 300'lü yıllarda Türk boylarını tek bir çatı altında toplayarak M.Ö. 220 yılında Hun İmparatorluğunu kurmuştur. Teoman, Mete ve Lao-Şang önemli hükümdarları arasındadır. Mete döneminde Hazar Denizinden Japon Denizine kadar büyük bir bölümün sahibi olmuştur. Lao-Şang'dan sonra imparatorluk duraklamaya sonra da küçülmeye gitmiştir.

Çin'in entrikaları, Hun İmparatorluğunun iç çatışmaları, savaş yenilgileri imparatorluğun dağılmasına sebebiyet vermiştir. Günümüzde yapılan kurgan kazıları sonucunda “Hun İmparatorluğu” hakkında bilgi sağlamaktadır. Hun resim sanatında ortak konular; savaşçı figürleri, hayat ağacı, Griffon (Griffin; genellikle vücudu aslan, kartal başlı kanatları olan mitolojik hayvandır) ve hayvan figürlerdir. Bu konuları; yaygı (savan), ahşap eşyalar, deri veya keten gündelik eşyaların üzerlerine işleyerek yaratıcılıklarını çalıştırmıştır. Hun kültüründe çok sık resmedilen mitolojik hayvan figürü Griffon kullanılmıştır. Griffon'nun av sahnesi, pars, at, kurt, yılan, dağ keçisi gibi hayvanların saldırı anları sıklıkla işlenmiştir. Halı keçe taş kumaş metal üzerine işledikleri desenler; yaşadıkları çevre, inançları ve ritüelleri hakkında bilgi vermektedir. (Güler & Pehlivan, 2023)



Görsel 1: Bir Griffon'un geyiğe saldırışı, Pazırık Kurganı (Güler & Pehlivan, 2023)

Yukarıda bulunan Resim:1 'de eyer üzerine işlenen figürler, Griffon'nun geyiğe saldırı anı resmedilmiştir. İşlenen desende figürlerin vücut yapıları belirgin ve esnek görünüm kazandırılmıştır. Geyiğin üzerinde ve Griffon'nun üzerinde Türk boylarının yerel sembolleri kullanılmıştır. Basit hareket çizgileri ve keskin kontur çizgileri saldırı anı net bir şekilde yansıtılmıştır. Yapılan çalışma; gravür, taş baskı ya da linol baskı resimlerini andırmaktadır. Türk sanatı ve resim sanatı tarihinin ortak noktaları vardır. Bunlar; bitkiler, önemli devlet büyükleri, bitki desenleri, hayvan figürleri, efsanevi yaratıklar ve efsanevi bitkiler (Griffon, ejderha, hayat ağacı, hun gülü gibi), savaş anları ortak noktaları arasında yer almaktadır. Konuların çizildikleri yerler; kumaş, keçe, deri, halı, ahşap, metal ve kaya gibi materyallerdir. (Güler & Pehlivan, 2023)



Görsel 2: Pazırık kurganından çıkarılan çıkartılan Hun halısı (Wikimedia Commons, 17:45, 7 Aralık 2007)

Sibirya'nın Altay Dağlarında buzullaşmış Pazırık Kurganında yapılan arkeolojik kazı sırasında bulunan bitki, hayvan motifleri olan halı ve süs eşyaları bulunmuştur. Kurganın içine su sızarak içerisindeki eşyaları buzullaştırmıştır. Oluşan bu buzlanma, arkeolojik çalışmada bozulmadan çıkarılmasını sağlamıştır. Halı üzerine işlenen desene genel bir bakış yönlendirildiğinde; geyik ve atlı askerlerin birbirinin ters yönüne gitmeleri toplum ritüellerinden birini göstermektedir. Halının dış çerçevesini ve iç kısmında bulunan lotus çiçekleri diğer adı ile hun gülü; nezaket, güzellik, bilgelik, sonun ve başlangıcın sembolü olarak betimlenmiştir. Budist inanca göre lotus çiçeğinin anlamı da "Yok olmanın yanında arınmış biri olarak tanrı katında bulunacaktır." Halının dış kısmında bulunan atlı askerlerin bir kısmı yürümektedir. Bir kısmı da atın üzerinde ters yöne doğru ilerlemektedir. Bu durum Türk kültüründe oluşan ritüellerden biridir. Atlı askerlerin üzerinde bulunan dişi geyikler; savaş kahramanlarının kalbini korumak, yaşamı, ölümü, doğurganlığın, bereketin ve nezaketin sembolü olarak nitelendirilmiştir. Griffon, kurganda yatan kişileri korumakla görevli yaratıktır. Efsanevi yaratığın; açık kanatları atıklığını, yaratığın dik kulakları dikkatini, gövdesin aslan olması ise gücünü ve cesaretini temsil etmektedir. Kartal gibi göklere hakimiyeti, kağanın gücünün varlığına, aslan gibi güçlü olması ise toplumun kuvvetini betimlemektedir. Griffon figürü, Hun İmparatorluğu, İskitler ve Göktürk Devlet'i tarafından da kullanılmıştır. Atlı askerlerin atının eyerinde bulunan "S" harfi sonsuzluğu, ölümsüzlüğü ölümden sonra da hayatın varlığını sembolize etmektedir. Öldükten sonra yaşamın varlığına önem vermeleri İslam dini ile arasındaki benzerliklerden biridir. Türk

kültürünün, sanatını ve resminin evrilmesinde din büyük bir öneme sahiptir. Aşağıdaki resimde Pazırık halısından Griffon, geyik ve hun gülünün bulunduğu detaylı bir görsel bulunmaktadır. (Resim: 3) (Bilginin Gücü Adına Okuryazarım, 2016)



Görsel 3: Hun Pazırık Halısından Detay Fotoğraf (Wikimedia Commons, 17:44, 16 Haziran 2007)

Göktürk Devletinin Resim Sanatına Bakış Açısı

Hun İmparatorluğunun dağılmasından kısa süre sonra Bumin Kağan tarafından 552’de Ötüken’de Göktürk Devlet’i kurulmuştur. Bu devletin dini Şamanizm’dir. Devletin en önemli kısmı ilk “Türk” ismi geçen Ödevlet olmasıdır. Mukan Kağan zamanı, Göktürk Devleti’nin en parlak dönemi yaşanmıştır. Devletin idaresini kolay yönetebilmek amacı ile “Doğu” ve “Batı” olarak iki devlete bölünerek yönetilmiştir. I. Göktürk Devlet’i, Çinliler tarafından 659 yılında yıkılmıştır. Devlet, 681 tarihinde II. Göktürk adı altında tekrar kurulmuştur. 745 tarihinde Uygar Hanedanlığı tarafından Göktürk’ün varlığına son vermiştir.



Görsel 4: Granit, 132 cm yüksekliğinde taş figür, yıl: 700, Ulusal Tarih Müzesi, Moğolistan/Ulan Bator (Fotoğraf: Füsün Kavrakoğlu. -2019)

I.ve II. Göktürk Devletlerinin yaşam tarzı göçebedir. Göktürkler'in göç ettikleri bölge kuraklaşana kadar orada yaşadıkları için bina inşa edilememiştir. Göktürk Devleti sanat dallarından duvar resimleri de yapılmıştır ama devletin kültürü daha çok heykel ve edebiyat sanatlarıyla ilgilenmiştir. Sanatçıları yapmak istedikleri figürleri, taşa rölyef şeklinde işlemiştir. Devletin gücünü, kudretini bilgeliğini hızını anlatan belli başlı simgeler kullanılmıştır. Bu simge örnekleri: Birincisi, Kültigin heykelinde bulunan kartal armasının kulaklı boynuzlu olması devletin kudretini yansıtmaktadır. İkincisi, nöbet bekleyen koç heykelidir. Üçüncü simge, kaplumbağa üzerine dikilen yazıt, devletin uzun ömrünü, bilgeliğini ve sabrını anlatmıştır. Kaplumbağa heykeli, zamanla hava koşulları ve yağmacılar tarafından tahrip edilmiştir. Dördüncü simge ise balbal, taş oyularak yapılan küçük insan figürleridir. Bu figürleri ya sadece portre biçiminde ya da tam insan figürü olarak canlandırılmıştır. Balballar, ölen önemli kişinin öldürdüğü düşmanlarıdır. Mezarında balbalın fazlalığı ölen kişinin gücünü ve kudretini anlatmaktadır. Görsel 4, 700'lü döneme ait balbal figürde:

Figürün yüzündeki ifade ve çizgilerin Türk dönemine ait taş figürlerin bütün özelliklerini taşıdığı düşünülüyor: Yuvarlak bir baş, geniş ve yuvarlak bir yüz, burun köküyle birleşen kaşlar, belirgin gözler, geniş burun kanatları ve eğri bir

bıyık. Figürün üzerindeki kahverengi ve sarı boyalar daha geç döneme ait. Gövdesi üzerinde 72 işaret ve 3 damga izi, altışar satırdan oluşan bir yazı görülmüyor. Bu yazı, o dönemde Türklerin kullandığı Run harfleriyle yazılmış. Yazıda, Bilge Kağan ve Kül Tigin ‘in babaları, İkinci Doğu Göktürk Kağanlığı ‘nın kurucusu İltiş Kağan ile ünlü devlet adamı Tonyukuk’un adları anılıyor. Bu taş figürün, üstü Runik yazılı en eski örnek olduğu kabul ediliyor. (Fusun Kavrakoğlu, 2019)

Düşmanlar; madeni tokalar muskalar, levhalar, heykellerin çoğunun kulağında küpeyle detaylı işlenmiş portrelerden oluşmaktadır. Moğolistan’a komşu olan Tuva Cumhuriyetinde balbal heykellerinin yoğunluğu fazladır. Uygurlar bu balbal geleneğini devam ettirmiştir. Sanat alanında ölen kişinin önemine göre balbal heykeli ile yazıtlarda yapılmıştır. Göktürkler; kaya resimleri, mezar süsleri, maden işçiliği ve önemli kişinin heykeller yapmıştır.

Uygur İmparatorluğu’nun Resim Anlayışı

Uygur ve Çin kaynaklarına göre Uygur Türkleri Selenge ırmağının doğusunda, Boykırılar’ın kuzeyinde yer almaktadır. Maniheizm ve Budizm gibi dinleri benimseyen Uygur Türkleri, bu dinlerin gereklerine uyarak yerleşik hayata geçmiştir. Bu durum Maniheizm ve Budizm dininde et yemenin yasak olması sebebiyle; “Gök Tanrı” inancında ise yaşam gereksinimleri hayvancılık üzerinden din değişimi sebebiyle tarıma dönüşmüştür. Yerleşik hayatın getirdiği, su kanalları ve tapınaklar inşa edilmiştir. Yerleşik hayata geçen Uygur Devletinde resim sanatı, kitap resimleri, tezhip, tahta baskı ve minyatür gibi dallara ayrılarak kendini göstermiştir. Bu devlette yapılan minyatürler, Türk minyatür sanatının temellerini oluşturmaktadır. Uygur Türklerinde konular; dini konular, günlük hayattan durumlar, destanlar, efsanevi konular ve devletin önemli kişileridir.



Görsel 5: Sorguç, Uygur Freski, Kadın ve Erkek Vakıfçılar (Aslanapa, 1971)

Uygurların resim konuları genellikle dini konuları yer alırken bazen de saray içi ve ordu ile ilgili meseleler işlenmektedir. Bu konuların çoğunluğu Maniheizm ve Budizm ile ilgilidir. Budist dinine ait en önemli resim örnekleri Murtuk nehrine dökülen akarsu üzerine oyularak yapılan Bezelik mabedinde bulunmaktadır. Budist resimlerinde ise porte yapımına 750 yılından sonra geçilmiştir. Resimlerde vücut belirli şemalara göre kurallı biçimlendirilmektedir. Görsel 5; Sorçuk, Uygur freski, “kadın ve erkek vakıfçılar” resmini incelediğimizde portreler birbirine benzer biçimde yapılmıştır. Yuvarlak yüz üzerine; çekik badem gözler, alın yay biçiminde kaşlar, figürlerin burunları belirgin, ağız yapıları küçük ve kıvrımlıdır. Vakıfçılarda; kıyafet, takı küçük sakal kullanılarak kadın ve erkek ayrımı yapılmıştır. Erkekler; sade kıyafet, küçük sakal, takısız ya da az takılıdır. Rütbesi yüksek olan erkeklerde sakal ve takı bulunmaktadır. Kadınlarda belirgin kıyafetli farklı takı kullanımıyla erkek figürlerden ayrılması sağlanmıştır. (Aslanapa. 1971)

Türk Resminin Duraksamasının Başlangıç Anı

Türk-Arap ilişkileri ilk defa Sulu Kağan önderliğinde 642’de gerçekleşen Nihavent Savaşı ile başlamıştır. Küveyt Bin Müslim Komutasındaki Arap ordusu Çin Setti ’ne kadar yaklaşarak; Baykent Horasan, Semerkant, Buhara, Kaşgar ve Fergana şehirlerini alarak bölge halkına cizye vergisi ödemeleri için zorlamıştır. Vergiden muafiyet sebebine şu şartları sunmuştur: Yeni Müslüman olanlar sünnet olmalıdır. İki, İslam’ın farzları yerine getirilecektir. Üç, Kur’an-ı Kerim’den bir sure okuyanlara, cizye vergisinden muaf tutulacaktır. Emevîler, Arap olmayan müslümanlara uyguladığı baskıcı “mevali-köle” politikası dini yayma yerine siyasi hakimiyetlerinden dolayı Türk boylarının İslamiyet’i tanınması ve kabul etmesi süreci almıştır. 642 Nihavent savaşı 751 Talas savaşı arasındaki dönem Türk-Arap ilişkileri çekişmeli geçmiştir. 680’de II. Göktürk devleti kurularak Emevî devletinin askeri teşkilatı zayıflamıştır. 745’te II. Göktürk devleti yıkılana kadar Türk sınırlarının güvenliğini sağlamıştır. Araplara karşı Türgiş hakani Sulu Kağan kalmış fakat Sulu Kağan, kumandanı tarafından öldürülmüştür. Abbâsîler, 750’de iktidarı Emevîlerin elinden almıştır. Abbâsîler, Emevîlerin mevali anlayışının yerine: “Tüm Müslümanların eşit haklara sahiptir” ilkesini benimsemiştir. Bu ilkeyi yayma çalışmaları başlatmıştır. Çin ordusunun ilerlemesi üzerine Türgişlerin bulunduğu bölge savaş alanı haline gelmiştir. Abbâsîler ’in hoşgörülü politikası 751 Talas savaşında Türkleri yanına çekerek Çin ordusunu mağlup etmiştir. (Keleş, 2016) Müslüman Arapların baştaki sert tepisi Türk boylarının 10. asırdan 18. asra kadarki geçen sürede Müslümanlığı geç kabul etmesine yol açmıştır. İlk Müslüman Türk Devlet’i

Karahanlı Devlet’idir. İslamiyet’in seyrini değiştiren Türk kavmi, Oğuz boyudur. 10. Asırda Müslüman olan Oğuz boyu Anadolu da Selçuklu devletini kurarak İslam tarihine yön vermiştir. (Ortaylı, 2015)

İslam’ın Ota Asya’da yayılışı esnasında bölgedeki İrani nüfusun yanında Türk nüfusu da yerleşmeye ve tutunmaya başladığından, Türk kitleleri Afşin denen liderlerinin başkanlığından, Türk kitleleri Afşin denen liderlerinin başkanlığında İslam imparatorluğu ile bütünleşip onların hizmetine girdiler. Askerî örgütleri ve teknikleri kendilerine özgüydü. (Ortaylı. 2015)

Türklerin İslam dinine yönelmesi Türk kültürünü değiştirerek resim sanatı ve heykel sanatına ilgisini azaltmıştır. Bu dallar kendilerini oymacılık, madencilik, mimari, dokuma, cam sanatı, minyatür, süsleme, hat, ciltçilik ve tezhip gibi alanların gelişmesini sağlamıştır.

Karahanlılar, Gazneli, Saltuklular ve Büyük Selçuklu Devleti gibi Türk toplulukları daha çok mimarinin gelişimine öncülük etmiştir. Anadolu da Anadolu Selçuklu Devlet’i, Türk resim sanatına ilk örneklerini yapan topluluktur. Geometrik yapılar, hayvan figürleri, bitki örtüleri mimaride kabartma ve oymalar da konu olarak işlenmiştir. 1299 yıldan kurulan Osmanlı Devlet’i, yükselerek büyük bir devlet niteliği kazanmıştır. Müslüman olan Osmanlı Devleti’nde resim sanatı olarak minyatür sanatı ilgi görmüş, erken dönem, klasik dönem (1453-1700), geç dönem (1700 ve sonrası) gibi dönemlere ayrılmıştır. Bu dönemler de üslup değişiklikleri dönemin durum ve koşullarını anlatılmaktadır. Resim sanatında figür portre çizimi minyatürlerle sınırlı kalmıştır.

Minyatür sanatı bugünkü Türk resim sanatının temeli olarak kabul edilmektedir. Duvar da asılı tuval resimleri yerine kâğıt üzerine tezhip, minyatür, hat, ebru olarak çalışılmıştır. Minyatür sanatının ilerleyişinin en belirgin zamanı Kanuni Sultan Süleyman zamanıdır. Başlıca nakkaşlar: Sinan Bey (15.yy), Niğârî (1494-1572), Matrakçı Nasuh (1480-1564), Levnî (17. yy. sonları-1732), Abdullah Buhârî (18. yy.), Nakkaş Osman (16. yy.), Mehmet Siyah Kalem (15. yy.-1507) Osmanlının yükselme döneminde Venedik’ten ressamı saraya getirilerek tuval resmine ufak bir başlangıç söz konusudur. Yaptıkları minyatürlerde farklılıklar yaratan nakkaşlar: Siyah kalem, Nakkaş Sinan Bey, Levni gibi farklı bakışıyla açılarıyla minyatür sanatına katkı sağlamıştır. Osmanlıda manzara minyatürleri resimleri harita niteliği taşımaktadır. Yapılan minyatürün görünüşünün yanında işlevselliğine de önem verilmiştir.

Başlarda Osmanlı’da “resim” kelimesinin bir anlamı yoktur. Bu kelime, Türk diline girmeden önce resme “tasvir-i hümayun, tasvir ya da minyatür” denilmektedir. O dönemde, Mimara, teknik çizim yapanlara ressam olarak hi-

tap etmek uygun bulunmamaktadır. Resim yapan kişiye ise musavvir ya da el-musavvir tanımları “suret veren” denilmektedir. Bu yüzden dolayı Osmanlı’da Nakış ve Nakkaş sözcüklerini Mehmet Vahit sanat terimleri sözlüğünde resim ve ressam sözcükleri ile bir tutmaktadır. Daha çok batı da dahası yoğun olarak ilerleyen resim sanatı Mehmet Vahit Bey (1873-1915) bir yapıda bu durumdan bahsetmektedir. Bir formu bir yüzeye yansıtarak işlenmesine nakış denilmektedir. Nakkaş ise bu sanatla uğraşan insanlar için söylenmektedir. Bu terimler resim ve ressamın dengi olarak tanımlanmaktadır. Örnek olarak, Elvah-ı Nakşı’ye Koleksiyonu adlı 1910 yılında, Halil Ethem Bey tarafından sergi açılmıştır. Hat eserlerinin yanında tablolarında bulunan bu sergide iki çalışmada aynı görülmektedir. Resim-ressam ya da nakış-nakkaş aynı anlama getirilmektedir. Türk Resminin gelişmesinde sadece resimsel olarak değil kelime değişiklikleri ile de yenilikler getirilmiştir. Saray fotoğrafçısına II. Abdülhamid tarafından “Ressam-ı hazret-i şehriyari” ismi verilerek makamı yükseltilmiştir. Ressam sözcüğü sadece bir yüzey üzerine boya ve fırça yardımı ile resim yapan insanlar söylenen bir terim değildir. Bu gibi görüntüleri oluşturan herkese ifade edilmektedir. Günümüzde de 1932 yılında kurulmuş olan Türk Dil Kurumu Sözcükleri sözlüğünde “resim” kelimesinin anlamı sadece tuval, kâğıt ya da bir yüzey üzerine yapılan çalışma olarak geçmemektedir. Fotoğraf, tören, açık gösterge, hukuk ve sanat öğreten kişi olarak birçok anlama gelmektedir. Günümüzde de resim gibi terimlerin Türk diline uyarlanması sürmektedir.

Türk resim sanatının gelişimi Fatih Sultan Mehmet dönemine dayanmaktadır. Fatih İstanbul’a Gentile Bellini ailesini hususi olarak getirterek portresini yaptırmıştır. Osmanlı’nın dini görüşlerinde dolayı Türk resim sanatının gelişimi için bir girişim gösterilmemiştir. Yenilik hareketi saraydan dışarı çıkmamıştır. O yapılan portreyi Sultan II. Beyazıt’ın sattırması, Türk resminin gelişimini geciktirmiştir.

Osmanlı’da Resimde Figür Düşüncesinin Değişimi ve Resmin Gelişimi

Osmanlı’nın, resim sanatı gibi sanatlarla ilgilenmemesinin asıl nedeni figürdür. Osmanlı döneminde, saraya sanatçılar uğrasa bu durum hep “figür” engeline takılmıştır. Haram, günah ve Tanrı’ya şirk koştuktan ilgili düşünceler minyatür sanatındaki figürler soyutlama olarak kalmıştır. Yorumlamaya çalışılan bir Hadis-i Şerif ‘de “kıyamet gününde imgelerin cehenneme mahkûm yaratıcısı yarattığı formlara hayat üfleme için diriltilecek ve bunu başaramayınca Tanrı’yı taklit ederken aslından ne kadar kibirli davrandığı gözler önüne

serilecektir.” (Shaw, 2022) Bunun gibi dini inanışlar, Türk resminin gelişimine belirli sınırlayıcı etkiler yaratmıştır. Perspektifin kullanımının da gerçeğe yakınlığı yansıttığı için minyatür sanatında sonlara doğru kullanılmıştır. Zaman içinde Dünya değiştikçe, Osmanlı yeniliklere açık hale gelerek resmin gelişimine katkı sağlamıştır. Abdülmecid’in kızının yaşadığı bir olay şu şekilde gerçekleşir:

Kırım Savaşı’ndan kısa bir süre sonra Sultan Abdülmecid’in kızı Fatma Sultan, imparatorluğu ziyarete gelen bir kadın sanatçı olan Bayan Walker’dan bir portresini yapmasını istemişti. Prenses portrenin değişmekte olan modayı yansıtmaması için birkaç defa istemekle kalmadı, çalışma duvara asıldıktan sonra üstü ipek bir örtüyle, aileden olmayan erkeklerin uygunsuz bakışlarını engellemek için örtüldü. (Shaw, 2022)

Bu gibi örneklerle takiben Türk resim sanatının ilerlemesinde duraksama olsa da Lale Devri zamanında hız kazanmıştır. Fransa, İngiltere ve Almanya gibi ülkelerin ileri teknolojileri, ekonomik yapılarının oluşturduğu modern dünyanın ilk askeri düzen olmakla birlikte birçok alanda adaptasyonuna olanak sağlamıştır.

Türk sanatı minyatür, nakkaş, hat gibi çalışmalarla ilerlerken 17. yüzyıl 1703-1730 yılları arasında doğan Lale Devri Türk resim sanatının hızlı bir biçimde oluşmasına katkı sağlamıştır. Osmanlı Devleti tarafından batıdan ithal edilen mallar Türk kültürüne aşılarmaya çalışılmıştır. Bu hareketin adına sosyal birimler terminolojisinde “batılılaşma” adı verilir. Bu dönem batılılaşmanın ilk hareketini atıldığı dönemdir. (Başkan, 1994)

Lale Devri’nde resim alanıyla birlikte; sağlık, edebiyat, siyasi ve sanat dallarında da yenilikler yapılmıştır. III. Selimi tahta geçmesi ile bu durumu kazandırmıştır. IV. Mustafa zamanında da yenilik çalışmaları durmuş II. Mahmut yenilikler devam etmiştir. Detaylı yenilik hareketi, II. Mahmut zamanında yapılmıştır. Ağırlıklı olarak eğitim alanının da yenilik yapmıştır. İçlerinde en önemlisi ilkokulu zorunlu hale getirmesidir. Bu yeniliklerle birlikte sanat alanında da Osmanlı geleneğine resim hediye etmeyi getirmiştir. Siyasi otoritesini yurt geleninde de sağlamak için portrelerini okullara ve idari dairelere astırmıştır. Resim derslerini askeri seviden çıkartarak Türk resim sanatının minyatür ve nakkaşlığın dışına taşımıştır. Juilia Pardone’nun açıklamasına da askeriyeden birçok kişinin sultanın resmini yaptırmasını günahkâr buluyor ve lanet okuduğunu belirtmiştir. (Shaw, 2022) 750 yılında Emevîlerin hoş görülmesi politikasıyla İslam dinini kabul eden Türk toplulukları, resim sanatına bakış açısı insanlarda sert tepkilere yol açacak biçimde değişmiştir. Yüce portre veya Tasvir-i Hümayun Nişanı da denilen Osmanlı hükümdarının portresi madalyon, mücevherlerle süslenerek devletin ileri gelen yerli ve yabancı kişilere armağan etmiştir.



Görsel 6: Sultan II. Mahmud'un Portresi, Marras, Fildişi Üzerine Yağlıboya 6 cm 1832, Milli Saraylar İdaresi Başkanlığı (Topkapı Sarayı Müzesi), İstanbul (Salt Galata, n.d.)

Müslüman Devlet yetkilileri, İslam dini portreyi günah olarak kabul ettikleri için bu nişanı reddetmiştir. Nişan gayrimüslimlere de hediye edilmiştir. Balkan ve devletlerini iler gelen devlet adamları bağımsızlıklarını almadan önce bu nişanı padişaha sadakatlerinin kanıtı olarak sol göğsüne veya göğsünün ortasına takmaktadır. Bu devlet adamları bağımsızlıklarını kazanınca bu nişan çıkartılmıştır.



Görsel 7: Miloš Obrenović'in Tasvir-i Hümayun Nişanı ile yapılmış portresi, 1843, National Museum of Serbia (Wikimedia Commons, 19:42, 29 Eylül 2006)



Görsel 8: Tasvir-i Hümayun Nişanı 19. Yüzyıl Miloš Obrenović'in portresinden detay görüntü (Wikimedia Commons, 19:42, 229 Eylül 2006)

1773 Mühendishane-i Bahri-i Hümayun tersane ve donanmanın gelişmesi için açılan İmparatorluk Deniz Mühendishanesi resim dersleri askeri alandaki gelişimin ilerlemesi için verilmeye başlanmıştır. 1795 yılında kurulan Mühendishane Berri-i hümayun topçu ve istihkam subayı yetiştiren askeri okul yeniliklerin en önemlilerinden 1795'te Hasanköy 'de açılış yapılmıştır.

1827 de Mekteb-i Tıbbiye ve 1834 de Mekteb-i Harbiye okulların da serbest resim dersleri verilmektedir. 1845 yılın da Avrupa tipi eğitim-öğretim seviyesine çıkmak için Mekteb-i Fünun-u İdadiye ve Mekteb-i Umum-u Harbiye adları altında ikiye ayrılır. Mesleki eğitimin yanı sıra resim dersleri de eklenerek sınırları genişletmeye çalışılmıştır. Resim öğretmeni olarak Mösyö Kes eğitim vermiştir. Bir müddet sonra Türk öğretmenler yetiştirilerek resim eğitimi kesin-tisiz biçimde devam etmiştir.

Türk-Osmanlı kültürünü anlama ya da anlamaya çalışmaya *Oryantalizm* adı verilir. Bu Doğu Bilimci sanatçılar Osmanlı Kültüründen yararlanmıştır. Tam zıttı da Türk vatandaşları için geçerlidir. Türk vatandaşını da batının hayat tarzına, kültürüne uyum göstermeye çalışmasına 'batılılaşma' adı verilir. Batılı sanatçıların 18. Yüzyıl boyunca devam ederek ilgiyi arttırmış ve moda haline getirmişlerdir. O dönemdeki Oryantalist sanatçıların notların da yurttan açılan

ilk resim serginin büyük deredeki Sefaretler de açıldığı belirtilmiştir. Türk kaynakları ilk serginin Sergi-i Osmani adı altında açıldığını belirtmektedir. Sergi-i Osmani hem güzel sanatlarla ilgili çalışmalar yer almakla beraberin de bir sanayi sergisidir. Bazı kaynaklarda Türkiye’de açılan ilk sergi olarak 27 Nisan 1873 tarihin de Dar’ül-Fünun’ da Şeker Ahmet Paşa’nın açmış olduğu sergi ilk gösterilmektedir. 17 yüzyıldan itibaren Türkler de sanata olan ilgi artmış ve sergiye duyulan ilgi büyük olmuştur. Seçkin devlet adamları, Müslüman, gayrimüslim kişiler ve dönemin yayın organları sergiye katılmıştır. İkinci sergi Şeker Ahmet Paşa organizatörlüğünde açılmıştır. Hakayi-ül Vekayi adlı mühim bir gazete serginin resim satışından söz edilmiştir. Sergiye çalışmalarını sunan Türk sanatçılar, Ahmet Ali Efendi Paşa, Halil Efendi Paşa Darüşşafakalı Ahmet Bedri, Nuri Bey ve Osman Hamdi Bey’dir. Resim Türk resmin gelişmesine katkı sağlamıştır. (Başkan, 1994)

Şeker Ahmet Paşa’nın düzenlediği sergilerden başka, yabancı ressamaların organize ettiği Elifbası (ABC) isimli sergilerde düzenlenmiştir. Bu sergilere Osman Hamdi Bey, Şeker Ahmet Paşa, Süleyman Seyid, Mahmud Münir ve Rıza Bey gibi sanatçılar çalışmalarını sergilemiştir. Türk resminin gelişmesinde ön ayak olmuş ressamlar Minyatür sanatının dışına çıkarak Türk resmi, Batılı akımların etkisine altına girmiştir. O dönemde Münih’e giden öğrencilerin getirdiği Ekspresyonizm akımından önce figür kompozisyonu ve doğayı renk perspektifi ile resmeden Empresyonizm akımı etkilidir.

Tanzimat dönemi toplumda batılılaşma etkisine getirmiş olduğu düzenleyici reformlar duruma resmiyet kazandırmıştır. 1826 senesi Türk tarihin de ilk kez yurtdışına eğitime gönderilen tıp öğrencileri modern tıbbın gelişimine katkı sağlamışsa, tanzimat fermanı dönemi sonrasında da yurtdışına resim eğitimine gönderilen öğrenciler Türk Resim Sanatına katkı sağlamıştır. (Başkan, 1994: 9) Tanzimatın getirdiği yenilikçi reform hareketleri, batının düşüncesine ve dönemin endüstrisine uyum sağlamaya çalışması sırasında Türk sanatçıları da etkilenmiştir. (Başkan, 1994) Bu dönem yeni açılan askeri okullarda yetişen öğrencilerin yetenekli olanlarını resim eğitimi almaları için yurt dışına gönderilmiştir. Osmanlı okullarında resim dersi alan öğrenciler teknik çizim dersleri, haritacılıkta gerekli olan resim dersleri, taş baskı, kazıma ve oyma gibi resim teknikleri öğretilmektedir.

Osmanlı döneminin resim sanatı fidana benzer ilk dönemler fidanı oluşturmak için harcanmış çabayı anlatır. Okullar çoğaldıkça öğretmen ihtiyacı da artmıştır. Bu ihtiyacı karşılamak için İngiltere ve Fransa ülkelerine öğrenciler gönderilmiştir. İlk öncü öğrenciler Ferik İbrahim Paşa ve Ferik Tevfik Paşa’dır. Ardından Mühendishane-, Berri Hümayun talebeleri; Eyüplü Cemal

(1836-1883), Husnû Yusuf (1839-1906) ve Halil Paşa (1857-1939) Mekteb-i Harbiye-i Şahane talebeleri; Ahmet Şeker (1856-1951), Osman Nuri Paşa (1842-1913), Ferik Tevfik Paşa (1819-1866), Hüseyin Zekai Paşa (1860-1919), Hoca Ali Rıza (1858-1930) ve Ahmet Ziya Akbulut (1869-1938) öğrencilerin gelişmesini sağlamıştır. (Seyfi Başkan, 1994)

Barbizon okulu ve İzlenimcilik akımına yakınlık gösteren, özellikle Şeker Paşa ve Süleyman Seyyid bu anlayışa yönelmiştir. Anlayışın renk zenginliğini, fırça darbelerinin rahatlığın etkisini yurda taşıyarak yayılmasını sağlamışlardır. Batının olduğu gibi her akımın çıkışında tepki ve farklılığın olduğu gibi Türk sanatçıların Osmanlı sarayının dışına çıkmaları vakit almış ve halk tarafından tepki toplamıştır. Araplara alınan bu portre ve figürü istemem kültürünün Fatih Sultan Mehmet'in Ayasofya camindeki duvar resimlerin farklı bakış açısı ile yaklaşp, "Figürlerin Tanrı'ya Şirk koşulmadığını sadece hatırlanması için bakılması gerektiğini" belirterek ibadet için olursa şirke girdiğini anlatmaya çalışmıştır. (Shaw, 2022: 35) Zaman içinde gelişen bu görüşün tekrar daha çok geliştiği, 18. yüzyıldan itibaren ressamlar saray ve sosyetenin başlayarak İstanbullu halkın arasına yavaş yavaş karışmaya çalışmıştır. (Başkan, 1994: 13) 19. Yüzyıl da yağlı boya çalışmaları Osmanlı saraylarında zengin Müslüman ailelerin evlerinde asılı bir şekilde sergilenme seviyesine ulaşmıştır. (Shaw, 2022)

Mehmet Vahit, Halka sanatı anlatmak için çok çaba harcayan kişiler arasında yer almaktadır. Müze- Hümayun ile ilgili Türkçe olarak tanıtan kataloglar oluşturmuştur. 1906 senesinde Louve Müzesi'nin baş küratörü Salomon Reich'in temel sanat tarihinin anlatan eserini Apollo'nun çevirisini yapmıştır. Sanat kelimelerinin birçoğunun Türkçe karşılığını bulmakta zorlanan Mehmed Vahit 1915'te Sanat terimlerinin Fransızca ve Almanca karşılıklarının da bulunduğu Sanat terimleri sözlülüğünü yayınlamıştır. Türkiye Cumhuriyeti'nin kuruluşuna katkısı olan II. Meşrutiyetin İlanı, Osmanlı'nı parlamenter sistemle tanıştığı dönemdir. 23 Temmuz 1908 tarihinde ilan edilmesiyle başlayan 11 Nisan 1920 son padişah Vahdettin tarafından yürürlükten kaldırılan bir dönemdir. II. Meşrutiyet, geçmiş anlayıştan ayrılan, yenilik yanlısı bir anlayıştır. Bir kısım tarihçi tarafından I. Meşrutiyetin yenilenerek devamı niteliğindeki dönemde ülke; seçim, darbe, siyasi, parti, diktatörlükle karşılaşmıştır. Balkan savaşı ve I. Dünya Savaşında ülke dağılma tehlikesiyle karşı karşıya kalmıştır. Sanatçılar, dönemin koşullarına rağmen gazeteleri Türk resminin ilerlemesine katkıda bulunmuşlardır. I. Dünya Savaşı'nın başlaması ile ressamlar o sıkıntılı dönemde 1914 kuşağının başlamasını sağlamıştır.

TBMM tarafından, son halife olarak seçilen Abdülmecid Efendi'nin desteği ile grubun durumu, arkadaşlar arasındaki oluşumdan, sürdürülebilir ciddi or-

ganizasyonlara adım atan grup haline gelmiştir. Osmanlı Ressamlar Cemiyeti, 1911-1914 senelerinde yayın yapan gazete aracılığı 18 sayı yayımlatarak sanatın halk içinde eleştirilebilen bir camiaya dönüşmüştür. Grubun, gazete yayını nerede olursa olsun makale, paragraf, bildiri ve küçük resim çalışmalarıyla katılarak süreklilik göstermiş olan cemiyettir. Gazetenin amaçları arasında Osmanlı Ressamlar Cemiyetini reklamını sağlamak, sanatı ve sanatçının Osmanlı toplumunda önemini geliştirmek, bu görüşün halk arasında yayılmasını sağlamak, sanat teknikleri, sanat tarihi hakkında malumat vermek ve ilk satış odaklı Türk resmi cemiyettir. Bu yayın, Osmanlı halkına resme nasıl bakmaları gerektiğine dair resimleri yorumlayarak bilgi aktararak resme ve heykele bakışını değiştirmeye çalışmıştır.

Sonuç ve Öneriler

Türk boylarının çoğunluğunun konar göçer biçimde yaşamaları kültür zenginliğinin artmasını sağlamıştır. Gök Tanrı İnancı Maniheizm, Şamanizm, Musevilik, Budizm, Animizm, Hristiyan ve Müslümanlık gibi dinler kabul ederek bu dinlere olan inançların oluşturduğu kurallar gereği yaşam şartların kendilerine has bir değişime uğratmıştır. Bu dinlerin yaşayışında yapılan resimler; duvar, kaya, deri, kumaş ve süs eşyaları üzerine yapılmaktadır.

Konu başlıkları üzerinde işlediğimiz Türk topluluklarından Hun İmparatorluğu resim sanatına geniş bir bakış açısıyla bakmıştır. Bu durumun en önemli örneği Griffon ejderha gibi fantastik yaratıkları kullanarak resim üretimi sağlanmıştır. Yapılan resimler gerçek üstü ve Hun imparatorlunu anlatan sembolik bir yapıya sahiptir. Göktürk Devlet'i, genelde heykel ve edebiyat dallarını kullanarak kendilerini ifade etmiştir. kullandıkları figürler Griffon gibi sembolik ve gerçek üstü yapıdadır. Edebiyat yapıtını bile kaplumbağa üzerine dikerek devletin gücünü, bilgeliliğini, sabrını ve uzun ömrünü tasvir edilmeye çalışılmıştır. Uygur imparatorluğu, din değişikliğinden dolayı yerleşik hayata geçmeleri yaşam şartlarını değiştirmiştir. Devletin dinlere hoş görülü yaklaşımın yanı sıra geleneksel resim sanatı olan minyatürün gelişmesinde Uygur Devlet'i önemli bir yer tutmaktadır. İşledikleri konular genellikle din üzerinedir. Duvar resmi, kâğıt ve deri üzerine minyatür eserler yapılmıştır.

Makaleye sorduğumuz ilk soru: Türklerin resim sanatında “figür” anlayışı neden gerilemiştir? cevabı; Nihavent savaşı sonrasındaki yaşanan zor durumlar, Arapların resim sanatına nasıl bir gözle baktıkları ve bu olaylar sonrasında Türk kültürüne empoze edilerek resim sanatının gelişmesi yavaşlamıştır. Dü-

şünce yapısı haram günah ya da Allah yapılan şirk koşulduğunu benimseyen Müslüman Türkler Osmanlı zamanında Fatih Sultan Mehmet ve II. Murat'ın yaptığı yeniliklerle şirk düşüncesinin yerini görsel sanata duyulan ilgiye çevirmiştir. Resim sanatında figürün düşüncüyü geliştirdiği, anlatım kolaylığı sağladığı evrensel olması özellikle II. Murat'ın ilgisini çekmiştir. Düşünce yapısı değişen Türklerin, resim sanatında büyük bir ilgi alanına dönüşmüştür. Ressamlar, minyatür ya da Hun Devlet'inin kullandığı gerçek üstü tutum yerine Avrupa resmi kendi üsluplarını kullanarak Türk kültürü ile bağdaştırma yapmışlardır. Sonuç olarak Türk resim sanatı farklı evrelerden geçerek, kendi üslubunu oluşturmaya çalışmıştır. Figüre duyulan bakış açısı değişmiş; haram, günah şirk düşünceleri zayıflayarak figürü Türk Görsel Sanatların değişmez bir ögesi haline getirmiştir.

Kaynakça

- Aydoğan. Hallaç. T. A.T. (2021). *Türklerin animistik inanç sisteminde insan kemiği ve kanının yeri* (Yayın No. 1671094) [Araştırma Makalesi, Forklor Akademi Dergisi]. Dergi Park Akademik. <https://dergipark.org.tr/en/download/article-file/1671094>
- Aslanapa. O. (1989). *Türk sanatı* (Yayın No.9751401127) [Kitap, Remzi Kitapevi AŞ.]. Academia. Oktay_Aslanapa_Turk_Sanati.pdf. kitap
- Ortaylı. İ. (2015). *Türklerin tarihi orta Asya'nın bozkırlarından Avrupa'nın kapılarına* (ISBN. 978-605-08-1926-7) [Kitap]. Timaş Yayınları. Kitap sayfa.
- Keleş. B. (2016). Talas Savaşı'nın Türklerin İslamiyet'i kabul etmelerindeki yeri ve önemi [makale]. Türk dünyası araştırmaları vakfı. https://isamveri.org/pdfdrg/D00130/2016_225/2016_225_KELESB.pdf. İsmaveri.org
- Kavrukoğlu. F. (2019). *Gök Türk Balbalları 2*. Eski Kültürler. <https://kavrakoglu.com/gok-turk-balballari-2/amp/>
- Shaw, W. M. K. (2022). *Osmanlı resmi Osmanlı İmparatorluğu'ndan Türkiye Cumhuriyeti'ne batı sanatının yansımaları* (Z. Şen, Çev.). Bozlu Art Project. (Orijinal eser 2021'de yayımlandı)
- Ortaylı. İ. (2015). *Türklerin tarihi orta Asya'nın bozkırlarından Avrupa'nın kapılarına* (ISBN. 978-605-08-1926-7) [Kitap]. Timaş Yayınları. Kitap sayfa.
- Seyfi. B. (1994). *Osmanlı ressamı cemiyeti* (ISBN. 9757219002) [Kitap]. Çağdaş Basım Yayın.

Görsel Kaynakça

- Görsel 1:** Güler & Pehlivan, A.&B. (2023). *Bir Griffon'un geyiğe saldırışı, Pazırık kurganı* (s. 31). İksad Yayınları. <https://iksadyayinevi.com/wp-content/uploads/2024/01/TURK-BUDUN-YOQ-BOLMAZUN-TEYIN.pdf>
- Görsel 2:** Wikimedia Commons. (17:45, 7 Aralık 2007) File: Pazyryk carpet.jpg. Wikimedia Project, Powered by Madia Wiki. https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Pazyryk_carpet.jpg
- Görsel 3:** Wikimedia Commons. (17:44, 16 Haziran 2007) File: Scthancarpet.jpg. Wikimedia Project, Powered by Madia Wiki. <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Scythiancarpet.jpg>
- Görsel 4:** Füsün Kavrakoğlu. (2019) File: WEBP Dosyası (.webp). KAVRUKOĞLU füsün, <https://kavrakoglu.com/gok-turk-balballari-2/amp/>
- Görsel 5:** Aslanapa. O. (1971). *Türk Sanatı (ISBN 09751401127) [kitap]. Acedemia*. www.academia.edu/33730540/Türk_Sanatı_Oktay_Aslanapa_pdf
- Görsel 6:** Salt Galata. (n.d.). Sultan II. Mahmud'un sade Tasvîr-i Hümayûn'u. Salt Araştırma. Salt Garanti BBVA. <https://archives.saltresearch.org/handle/123456789/93637>
- Görsel 7:** Wikimedia Commons. (19:42, 29 Eylül 2006). File: Milos Obrenovic 1848.jpg. Wikimedia Project, Powered by Madia Wiki. https://commons.wikimedia.org/wiki/File:MilosObrenovic_1848.jpg
- Görsel 8:** Wikimedia Commons. (06:31, 01 Mayıs 2021). File: Order of the imperial portrait.jpg. Wikimedia Project, Powered by Madia Wiki. https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Order_of_the_Imperial_portrait.jpg

8. BÖLÜM

ALİ DÜZGÜN'ÜN RESİMLERİNDE KADIN İMGESİNİN İNCELENMESİ

Öğr. Gör. Dr. Çağatay ATLI

Adıyaman Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi,

Resim Bölümü,

caagatayatli@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0001-5059-129X>

Giriş

Sanat tarihinde cinsiyet ve din gibi birçok konseptin ortaya çıkması ve bunların sanata tesirinin münakaşa edilmesi ve bu bahiste araştırmaların yapılması sanatın sosyal gelişimi bakımından önem arz etmektedir. Cinsiyet ve beden kavramları özellikle plastik sanatlara yansıtılması bakımından önemli bir yere sahiptir. Bu kavramlar bağlamında ele alınan kadın imgesi, ilk yapılan sanatsal çalışmalardan günümüz çağdaş Türk resim sanatına kadar olan süreçte dönemlerin sosyal politik konumu, coğrafyası ve din gibi birçok etkenlerden dolayı kadın imgesi şekil ve anlam bakımından farklılık göstererek sanat tarihi boyunca değiştiği görülmektedir. Türk resim sanatında kadın imgesi, belirli değerlere bağlı kalarak oluşturduğu estetik biçimlerle ve kendine özgü üslubu ile en güzel biçimde sanat tarihine yansıtılmıştır.

İslamiyet'ten önce Türk kültüründe kadınlar sosyal hayatta daha çok ön planda yerini almış, erkekler gibi düşmanlara karşı savaşmış, kılıç ve ok kullanmış, ata binmiş ve devleti eşleriyle birlikte temsil etmiştir. Sekizinci yüzyıl ortalarında İslamiyet'in kabul edilmesi ile halk uzun süre geleneklerini korumuş ve yaşam biçimlerini sürdürmüşlerdir. İslamiyet'in kabulünden sonra Türk kadınının sosyal ortamda hakları sınırlandırılmıştır. Türk resim sanatı minyatür sanatından günümüze kadar gelen süreçte gelenekten kopmadan gündelik yaşamdan kesitlerle öze bağlı kalmıştır (Gümüşer, 2013, s.17).

Osmanlı Devleti'nin son dönemlerinde ve Cumhuriyet'in ilk yıllarında ortaya çıkan gelişmeler, başlangıçta Batılılaşma sürecini ifade eden “muasırlaşma” ve “muasır medeniyet seviyesine erişme” gibi kavramlarla dile getirilmiş, ilerleyen süreçte dildeki sadeleşme eğilimine bağlı olarak bu kavramın yerini, yaşanan çağın gereklerine ayak uydurma anlamına gelen “çağdaşlaşma” tanımını almıştır (Hanioğlu, 1992, s.148). Bu doğrultuda, geleneksel bir çizgide gelişimini sürdüren Türk sanatı, Batılılaşma hareketlerinin etkisiyle Batı sanatının seyrini takip etmeye başlamıştır. Bu süreç, günümüze kadar devam eden ve “çağdaş Türk sanatı” olarak adlandırılan dönemin temelini oluşturmuştur (Başbuğ, 2005: 2). Kadın imgesi, Türk resim sanatına minyatürle girmesine rağmen dinsel kurallar çerçevesinde arka planda kalmıştır. Osmanlı Devleti'nde Tanzimat Dönemiyle başlayan maşeri anlamda modernleşme hareketleri içerisinde kadın imgesi modernleşmenin getirmiş olduğu yeni bir kimlikle karşımıza çıkmaktadır. Kadın imgesini modern anlamda Türk resim sanatında Osman Hamdi Bey (1842-1910) ile görülmektedir.

Genellikle görsel kültür bağlamında varlığı ve tüketim biçimi üzerinden tartışmaya açılan kadın bedeni; dini ve mitolojik tasvirlerde ya da gündelik yaşam sahnelerinde kutsallığı, bereketi ve ideal güzelliği simgeleyerek pek çok sanatçıya ilham vermiştir. Bu tasvirler bazen zengin, elit ve ayrıcalıklı bir sınıfa, bazen de yoksul ve işçi kesimine ait kadın figürleri üzerinden şekillenmiş, böylece toplumsal sınıf farklılıklarının sanatsal bir yansıması olarak da okunabilmiştir.

Günümüze dek Türk resim sanatında birçok sanatçı kadın imgesini eserlerinde kullanmıştır. Türk resim sanatında özgün sanatsal kimliği ve üslubuyla önemli bir konuma sahip olan sanatçılarımızdan biri olan Ali Düzgün'ün, kendine özgü tarzıyla yarattığı bir imge niteliğindeki kadın figürleri, eserlerinin temel ve ayrılmaz bir unsuru olarak öne çıkmaktadır. Bu çalışmada, Ali Düzgün'ün yapıtlarında yer verdiği kadın imgesi incelenmiştir.

Sanatçının Biyografisi ve Eğitimci Kimliği

Ali Düzgün, 1954 yılında Elâzığ'da dünyaya geldi. Eğitim hayatına 1972 yılında Tunceli Öğretmen Okulu'ndan mezun olarak başladı, ardından 1977'de Ankara Gazi Eğitim Enstitüsü Resim Eğitimi Bölümü'nü tamamladı. Lisans eğitimini 1987 yılında Gazi Üniversitesi Gazi Eğitim Fakültesi Resim-İş Eğitimi Bölümü'nde bitirdi ve aynı yıl bu bölüme öğretim görevlisi olarak atandı. 1989'da Sanatta Yeterlilik unvanını aldıktan sonra 1990 yılında Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü'ndeki Yüksek Lisans programını tamamladı;

doktora derecesini ise 1994 yılında aldı.

Akademik kariyerinde 1994-2002 yılları arasında Yüzüncü Yıl Üniversitesi Eğitim Fakültesi Resim Bölümü ile Güzel Sanatlar Eğitimi Bölüm Başkanlığı görevlerini yürüttü; bu süreç içinde 1995-1998 yılları arasında Eğitim Fakültesi Dekan Yardımcılığı görevinde de bulundu. 2002-2008 yılları arasında Gazi Üniversitesi Mesleki Eğitim Fakültesi Uygulamalı Sanatlar Eğitimi Bölümü, Mesleki Resim Ana Bilim Dalı'nda öğretim üyesi olarak görev aldı. Ardından 2008-2017 yılları arasında Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi Eğitim Fakültesi Resim Eğitimi Bilim Dalı'nda akademisyenlik yaptı ve 2017 yılında emekliye ayrıldı.

Sanatçı, kariyeri boyunca binin üzerinde karma sergiye ve onlarca uluslararası çalışmaya katılmış; başta Kültür Bakanlığı olmak üzere çok sayıda ödül ve başarı belgesine layık görülmüştür. Eserleri yurt içi ve yurt dışındaki birçok müzede ve özel koleksiyonda yer almaktadır. Ayrıca GESAM yönetim kurulumunda görev almıştır. Ali Düzgün, sanat yaşamını günümüzde Ankara'daki özel atölyesinde sürdürmektedir (turkishpaintings.com).

Ali Düzgün sanatçı kimliğiyle ön planda olmasına rağmen eğitimci kimliği ile Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi Eğitim Fakültesi Resim Eğitimi bölümünün kurulmasında ve resim eğitimine büyük katkılar sağlaması bakımından dikkat çekmektedir.

Sanatçının Üslubu ve Kadın İmgesine Yaklaşımı

Ali Düzgün'ün Özlem Akıncı ile yapmış olduğu röportajda, kendisi hakkında kısaca bilgi sorulduğunda şu sözlerle ifade etmiştir; “*Sanatçının kendinden bahsetmesi onu çocukluk yıllarına kadar götürür. Daha sonra eğitim durumları, sanata başlama ve sanatı sürdürme dönemleri başlar. Kendimi tanıdığımdan beri resim yaparım. Eğitim yıllarımda resim hocalarımla ve çevremle teşvikiyle resimler yapmaya başladım. Sanat ve edebiyat hakkındaki dergilerde resimlerim yayımlandı. Ünlü şairlerin ve yazarların şiirleri ve yazıları yanında desenlerim yayımlandıkça tabi ki çok mutlu oluyordum. Onlar benim için birer teşvik unsuru ve 1972 yılında ilk kişisel sergimi açtım. Sonra Gazi Resim- İş Eğitimi Bölümüne girdim.(1974) Bitirdikten sonra sanat etkinliklerim daha da hızlandı. Binlerce karma sergi ve 46 kişisel sergi açtım, birçok ödül ve başarı belgesi aldım. Yurtiçi ve yurtdışındaki müzelerde eserlerim bulunmaktadır. Birçok sanat çalıştaylarım ve resimle ilgili diğer aktivitelerim devam etmektedir”* (www.zafergazetesi.org/yazar/Sevgili-Ali-Duzgun-le-Sanat-Hakkinda-/931/).

Ali Düzgün'ün resimlerindeki üslup, kadını toplumsal rolleriyle yeniden modernize ederek kadın gerçekliğini lirik bir anlayışla kompoze etmiştir. Yetiştği yörenin doğal yapısıyla, toplumsal ve kültürel değer yargılarıyla beslenmiş olan Ali Düzgün'ün resimlerinde kadın motifinin önemli ve güçlü bir imge olduğunu görmekteyiz. Özlem Akıncı ile olan röportajında, Ali Düzgün desen çalışmaya çok gayret gösterdiğini ve binlerce desen çalışması olduğunu söylemektedir. Kompozisyonlarını kurarken her zaman nasıl farklı olabilirim diye düşünen sanatçı resimlerinde özgünlüğü yakalamıştır. Dünya sanat tarihini inceleyen, kendisini hangi noktaya koyacağını ve yaptığı işin farkında olması, sanatçıya ayrı bir sanat heyecanı katmaktadır. Ali Düzgün'ün en büyük sorumluluğu, ülkesine ve ülkesinin insanına karşı olmuştur. Görüşleri daha toplumcu ve daha gerçekçi resimler yapmasını sağlamaktadır.

Bazı ressamlar kendi seslerini duyurmak için daha keskin ve sert bir anlatım tercih ederken, Ali Düzgün'ün üslubu daha yumuşak bir ifade biçimine yaslanmaktadır. Sanatçının kendine özgü üslubunun temelini de bu yumuşak anlatım dili oluşturmaktadır. Düzgün, eserlerinde kadının geçmişten bugüne uzanan trajedisini farklı söylemler, hareketler ve sanatsal ifadelerle ele alarak eleştirel bir tavır geliştirmiştir. Resimlerinde, geleneksel yapıdan modern yaşama kadar tarih, toplum, din, töre ve ideolojilerin eril bir bakış açısıyla şekillendirdiği kadın imgesine yer vermekte; kadının dışlanmışlığını ve yalnızlığını dışavurumcu bir üslupla sorgulamaktadır (Kalaycı ve Erik, 2018, s.221). Resimlerinde Anadolu kadının farklı yöre ve hallerini resmeden Ali Düzgün, kompozisyonlarında mekânsal ayrıntıdan bağımsız çizdiği kadın imgelerini her şartta üstün bir değer olduğunu eserlerinde ifade etmektedir.

İkonografik Çözümlemesi: Kompozisyon, Renk ve Form

Ali Düzgün'ün resim anlayışı yarı soyut ve dışavurumcu figüratif resim olduğunu söylenebilir. Geometrik soyutlama ile ele aldığı kadın figürlerini ve mekânları, alttan üste doğru “V” şeklinde dikey gelişen köşegen alanlar ile yatay gelişen dağlar ve bulutlu gökyüzü olmak üzere birkaç basamakta hazırladığı görülmektedir. Kompozisyonlarında “V” formuna uygun imgelerini farklı şekillerde yerleştirmektedir (Görsel-1). Eserlerinde pastel tonlarını çok iyi bir şekilde kullanan sanatçı aynı zamanda kontrast renklerle figürler arasında görev dağılımı ve farklı kimlikler yüklediği görülmektedir.

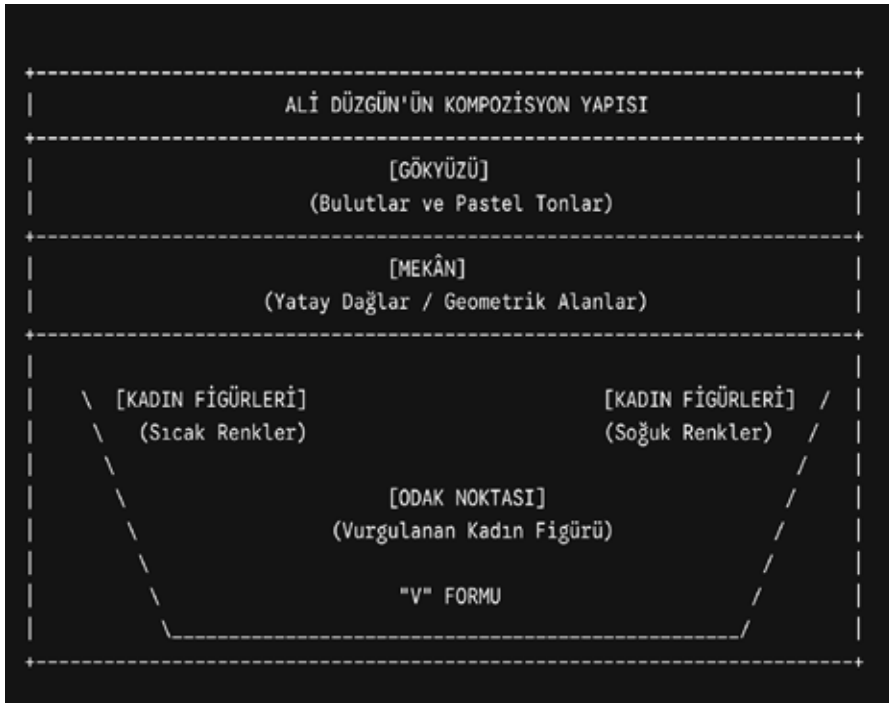


Görsel 1: Ali Düzgün, Kentsel Dönüşüm Serisinden, T.Ü.Y.B.2019

Ön-ikonografik düzeyde betimlendiğinde, eserde otuza yakın kadın figürünün, denizi ve dağlık bir kıyı manzarasını arka plana alan kayalık bir burun ya da yarımada üzerinde toplandığı görülmektedir. Figürler, açık renkli ve kolsuz/

askılı kıyafetler ile başlarına sardıkları bandana türü örtülerle resmedilmiş; bu giyim tercihleri, sahneye gündelik ve mevsimsel bir tatil/deniz kıyısı atmosferi kazandırmaktadır. İkonografik düzeyde bakıldığında, figürlerin yerleşimi sanatçının kompozisyonlarında sıklıkla başvurduğu “V” formuna karşılık gelmektedir: figürler resmin üst kenarına yakın iki yandan başlayarak alta doğru daralan bir üçgen biçiminde sıralanmakta, kompozisyonun ortasında sarı renkli kıyafetiyle öne çıkan figür ise bu üçgenin görsel ekseninde, resmin odak noktasını oluşturmaktadır (Şekil-1).

Figürler arasındaki ilişki, kompozisyonun en dikkat çekici yönlerinden birini oluşturmaktadır: kadınlar tekli duruşlardan ziyade ikili ve üçlü gruplar halinde, birbirine dönük, kol kola girmiş ya da konuşur vaziyette resmedilmiştir. Bu düzenleme, kadın figürünü yalıtılmış bir obje olarak değil, bir topluluğun parçası olarak sunmaktadır. Renk dağılımı ise sıcak tonların (sarı, turuncu, kırmızı) yer yer soğuk tonlarla (mavi, yeşil, mor) kontrast oluşturacak şekilde dağıtılmasına dayanmakta; bu kontrast, resimde görsel bir ritim ve hiyerarşi yaratmaktadır. Hareketli figürlerin olduğu eserde, “V” formunun iki yanında bırakılan boş alanlar (sol ve sağ üst köşelerdeki kayalık çıkıntılar) kompozisyona bir nefes alanı kazandırmıştır.



Şekil 1: Ali Düzgün'ün Kompozisyon Şeması

İkonolojik düzeyde değerlendirildiğinde, kadın figürlerinin bireysel kimliklerden çok kolektif bir varlık biçimi içinde sunulması dikkat çekicidir. Sanatçı, resimlerinde sanat, doğa ve insan arasındaki bütünlüğü mekân aracılığıyla kurmaktadır; mekânı canlı kılan insan figürü, manzara unsurlarıyla görsel bir diyalog içindedir ve bu diyalog soyut bir anlayışın somut bir yansıması olarak okunabilir.

Sanatçı, eserlerinde doğa ile kadın figürlerini birbirine bağlayan temel unsur olarak mekânı kullanmış ve sanatını bu bütünlük üzerine kurmuştur. Mekâna hayat veren figürler, manzara resimleri yoluyla bulundukları çevreyle bir tür görsel diyalog kurar. Bu diyalog, soyut bir kavrayışın görünür ve somut bir biçime dönüşmüş hâlidir. Kimi çalışmalarında ise birbirine yakın duygusal yoğunluklar taşıyan figürleri aynı kompozisyonda toplar; bu birliktelik de söz konusu duyguların doğrudan görselleştirilmiş bir ifadesidir.

İkonografik Çözümlemesi: Geleneksel-Modern Karşıtlığı



Görsel 2: Ali Düzgün, Anonim, T.Ü.Y.B., 2008

2008 tarihli bu eserin ön-ikonografik betimlemesinde, bir iç mekânda (muhtemelen bir atölye veya oturma odası) toplanmış çok sayıda kadın figürü görülmektedir. Kompozisyonun merkezinde, çevresindeki giyimli figürlerden farklı olarak nü (çıplak) bir kadın figürü uzanmış vaziyette yer almakta; bu figürün etrafında, bazıları başlarına eşarp veya bandana sarmış, bazıları ise modern, kolsuz kıyafetler giymiş kadınlar oturmaktadır. İkonografik düzeyde bu kompozisyon, geleneksel bir görünüm sunan başörtülü/eşarplı figürlerle, modern giyimli ve nü figürlerin aynı mekânda bir araya gelmesiyle kurulan bir karşıtlık üzerine inşa edilmiştir.

Kompozisyonun sol üst köşesinde, bir masa üzerindeki beyaz vazoda kırmızı çiçekler ve vazunun kenarında yer alan, kırmızı-turuncu tonlarında yuvarlak birkaç meyve veya çiçek başı dikkat çekmektedir. Bu tür yuvarlak, kırmızı renkli meyve motifleri Türk süsleme sanatı geleneğinde sıklıkla nar ile ilişkilendirilmekte ve doğum, bereket ve bolluk gibi anlamlar taşımaktadır (Çağlıtütüncigil, 2013); ancak eserdeki motifin kesin türünün, yalnızca görsel veriye dayanarak gül ile nar arasında kesin bir ayrıma gidilmeksizin, “bereket çağrışımlı bir meyve/çiçek motifi” olarak okunması daha temkinli bir yaklaşım olacaktır. Bu motifin nü figürle aynı kompozisyon eksenini üzerinde yer alması, ikonolojik düzeyde kadın bedeninin doğurganlık ve yaşam döngüsüyle ilişkilendirilen geleneksel bir sembolik kodla okunmasına imkân tanımaktadır.

Sanatçının söyleşisinde kendi sanatına ilişkin verdiği bilgiler bir arada değerlendirildiğinde, Görsel 2’de görülen bu yaklaşımın -geleneksel ile modern giyim kodlarının, nü figürün ve bereket çağrışımlı motifin aynı sahnede bulunmasının- tek bir döneme veya tek bir toplumsal kesime ait olmayan, katmanlı bir kadınlık temsiline işaret ettiği söylenebilir. Arka planda yer alan geometrik şekiller ve perde benzeri kumaş yüzeyleri ise mekânı sahne benzeri, kurgusal bir alana dönüştürmekte ve vitray sanatının etkisini yansıtmaktadır.

Biçimsel Tutarlılık: Teknik, Desen ve Üslup Kaynakları

Ağırlıklı olarak tuval üzerine yağlı boya tekniğiyle çalışan sanatçı, her iki eserde de figürleri geometrik bir sadeleştirmeye, ayrıntıdan arındırılmış yüzeyler halinde resmetmektedir. Güçlü bir desen anlayışıyla kurduğu kompozisyonlarda yüzey düzenlemesini özenli bir işçilikle ele alan sanatçı, çalışmalarını oluştururken minyatür sanatının yanı sıra vitray sanatından da etkilenmektedir; bu etki, her iki eserde de figürlerin düz renk alanları ve net kontur çizgileriyle resmedilmesinde gözlemlenebilmektedir. Işık-gölge kullanımına sınırlı ölçüde

başvuran sanatçı, derinlik etkisini büyük ölçüde renk ilişkileriyle ve figürlerin üst üste bindirilmesiyle sağlamaktadır.

Sonuç

Sanatla tanıştığı ilk dönemden itibaren kararlı bir üretim süreci izleyen Ali Düzgün, çağdaş Türk resim sanatının önemli temsilcilerinden biri haline gelmiştir. İncelenen iki eserde kadın imgesinin, sanatçının kompozisyon anlayışındaki merkezî konumunu açıkça göstermektedir.

İkonografik çözümleme, Düzgün'ün kadın imgesini iki düzeyde kurduğunu göstermektedir: biçimsel düzeyde geometrik soyutlama, “V” formu ve kontrast renk ilişkileri; içerik düzeyinde ise kadın figürünün -tek başına değil- bir topluluk içinde, geleneksel ile modern olanın iç içe geçtiği bir sahnede temsil edilmesi. Kadın, kolektif bir varlık biçiminde, doğayla bütünleşmiş bir topluluğun parçası olarak ve geleneksel ve modern giyim kodlarının, nü figürün ve bereket çağrışımlı bir meyve motifinin bir arada bulunduğu daha karmaşık bir sembolik düzende sunulmaktadır. Bu düzenleme, sanatçının kadın imgesini tekil bir zaman dilimine ya da tek bir toplumsal kesime indirgemeyen, katmanlı bir temsil anlayışıyla kurduğunu göstermektedir.

Ali Düzgün, çağdaş Türk resminde geleneksel minyatür ve vitray estetiğini modern batılı tekniklerle sentezleyen, kendine has bir üslup ekolü yaratmış bir ustadır. Sanatçının eserlerinde kadın imgesi, yalnızca optik ya da anatomik bir nesne değil; toplumsal hafızanın, kültürel dönüşümün (kentsel dönüşüm/ kültürel değişim) ve eril ideolojilerin kısılcındaki bireyin dışavurumcu bir ifadesidir. Anadolu kadınının saflığını, trajedisini, suskunluğunu ve içsel gücünü tuvaline aktaran Düzgün, estetik formlar aracılığıyla toplumsal bir bilinç inşa etmekte ve çağdaş Türk resim sanatına kalıcı bir miras bırakmaktadır.

Kaynakça

- BAŞBUÇ, F. (2005) Çağdaş Türk Resminde Çocuk Teması ve Sanat Eğitime Katkısı, Y. Lisans Tezi.
- ÇAĞLITÜTÜNCÜGİL, E. (2013). Türk Süsleme Sanatında Nar: “Form, Köken ve İkonografik Anlamı”. Türklük Bilimi Araştırmaları, 33, 61-92. <https://izlik.org/JA57PE82DM>
- GÜMÜŞER, T. (2013). Osmanlı Minyatür Sanatında Kadın İmgelemi, UHBAB Der-

gisi, Cilt:2, Sayı:6.

HANİOĞLU, Ş. (1992). Batılılaşma, İslam Ansiklopedisi, Cilt:5, Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları: İstanbul.

KALAYCI, S. ve ELİK, N. (2018). Ali Düzgün'ün Resimlerinde Estetik, Biçim ve Kurgu, VI. International Multidisciplinary Congress Of Eurasia, 4 - 06 Eylül 2018, 219-225.

ÖNER, K. F. (2017). Türk Resminin ve Toplum Hayatının Değişim Göstergesi Olarak Kadın, 4. Uluslararası Sanat Sempozyumu.

İnternet Kaynakçaları

(www.turkishpaintings.com).

(www.zafergazetesi.org/yazar/Sevgili-Ali-Duzgun-le-Sanat-Hakkinda-/931/).

Görsel Kaynakça

Görsel 1. Kişisel Erişim Haziran 2026

Görsel 2. Kişisel Erişim Haziran 2026