

BİLİMİN IŞIĞINDA

RESİM SANATI ÜZERİNE SÖYLEMLER

3

Editörler:

Prof. Dr. Yüksel GÖĞEBAKAN

Prof. Dr. Fahrettin GEÇEN

ARTİKEL AKADEMİ: 471

Bilimin Işığında Resim Sanatı Üzerine Söylemler 3

Editörler:

Prof. Dr. Yüksel GÖĞEBAKAN

ORCID ID: 0000-0003-1144-1744

Prof. Dr. Fahrettin GEÇEN

ORCID ID: 0000-0002-0787-7505

Genel Koordinatör: Öğr. Gör. Ümit PARSIL

Ön Kapak Resmi: Prof. Dr. Yüksel GÖĞEBAKAN

Kayısıllı Manzara 24,100X80 cm, TÜYB. 2022

Arka Kapak Resmi: Prof. Dr. Fahrettin GEÇEN

Kapak Tasarım: Prof. Dr. Fahrettin GEÇEN

ISBN 978-625-5025-11-1

Birinci Basım: Ekim - 2026

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

3

Editörler:

Prof. Dr. Yüksel GÖĞEBAKAN

Prof. Dr. Fahrettin GEÇEN

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

İÇİNDEKİLER

ÖNSÖZ.....	7
------------	---

Bölüm 1

GÖRSEL SANATLARDA ÇİÇEK İMGESİNİN DÖNÜŞÜMÜ: KÜLTÜREL ANLAMLAR VE SANATSAL YORUMLAR	9
--	---

Ezgi ERTÜRK - Harika MUSAL ÇAKMAKLISOY

Bölüm 2

VARKA VE GÜLŞAH MİNYATÜRLERİNDEKİ SAVAŞ SAHNELERİ İLE PAOLO UCCELLO’NUN SAN ROMANO SAVAŞI RESMİNİN ÜSLÜPSAL AÇIDAN KARŞILAŞTIRILMASI.....	35
---	----

Abdurrahman EREN

Bölüm 3

GELENEKSEL SANATLARIN 21. YÜZYIL ÇAĞDAŞ TÜRK RESİM SANATINA ETKİLERİ	51
--	----

Banu DAVUN

Bölüm 4

SANAT EĞİTİMİNDE ÜÇ BOYUTLU NESNELERİN YARATICILIĞA ETKİSİ.....	71
---	----

Feyzi AŞIK – Burhan YALÇIN

Bölüm 5

ADOLPH GOTTLIEB’İN ESERLERİNDE BİÇİMSEL DÖNÜŞÜM VE SÜREKLİLİK	87
---	----

Pelin AVŞAR KARABAŞ - Gülşah BOSTAN

Bölüm 6

GÜNCEL SANATTA ENTROPİ VE BOZULMA	101
---	-----

Merve Mehtap BULUT

Bölüm 7

DIŞAVURUMCU BİR İFADE ARACI OLARAK FİĞÜR 115

Derya ŞENKAYA - Selda MANT MENAY

Bölüm 8

SANATTA SINIR KAVRAMI: RUHSAL VE

FİZİKSEL SINIRLAR ARASINDA..... 137

Gülseren ALDEMİR - Ceyhun VURUCU

ÖNSÖZ

Sanat ve bilim, insanlığın varoluşundan bu yana dünyayı anlama, anlamlandırma ve yeniden yorumlama çabasının en temel iki sacayağını oluşturmaktadır. Görünürde farklı yöntem ve disiplinlere dayansalar da her iki alan da özünde merak, gözlem, çözümleme ve yaratıcılık süreçleriyle beslenir. Resim sanatı; biçim, renk, çizgi ve kompozisyon aracılığıyla yalnızca görsel bir estetik sunmakla kalmaz; aynı zamanda tarihsel, kültürel, psikolojik ve sosyolojik katmanları bünyesinde barındıran bilimsel bir inceleme nesnesine dönüşür.

Bilimin Işığında Resim Sanatı Üzerine Söylemler 3 başlıklı bu çalışma, resim sanatının tarihsel süreçteki dönüşümünü, geleneksel unsurlarla kurduğu bağı, biçimsel ve düşünsel sınırlarını bilimsel bir metodoloji ve disiplinlerarası bir bakış açısıyla ele almayı amaçlamaktadır.

Eserde yer alan araştırmalar; görsel sanatlarda çiçek imgesinin kültürel dönüşümünden Doğu-Batı tasvir geleneklerinin üslupsal karşılaştırmasına, geleneksel sanatların çağdaş Türk resmine etkilerinden sanat eğitiminde üç boyutlu nesnelerin yaratıcılığa rolüne kadar geniş bir yelpazeyi kapsamaktadır. Ayrıca Adolph Gottlieb'in biçimsel dönüşümü, çağdaş sanatta entropi ve bozulma, ifade aracı olarak figür kullanımı ile sanattaki ruhsal ve fiziksel sınırlar disiplinlerarası bir yaklaşımla ele alınmaktadır.

Her biri kendi alanında uzman araştırmacıların kıymetli katkılarıyla hazırlanan bu eser, resim sanatının hem kuramsal hem de uygulamalı boyutlarına ışık tutmayı hedeflemektedir. Sanatın bilimsel yöntemlerle çözümlemesinin, görsel kültür alanında çalışan akademisyenlere, öğrencilere ve sanatseverlere yeni pencereler açacağına inanıyoruz.

Bu eserin yayınlanma sürecinde nitelikli çalışmalarıyla kitaba değer katan tüm bölüm yazarlarımıza, yayın sürecindeki destekleri için Artikel Akademi çalışanlarına içtenlikle teşekkür ederiz.

Çalışmanın sanat ve bilim dünyasına faydalı olması dileğiyle...

Editörler:

Prof. Dr. Yüksel GÖĞEBAKAN

Prof. Dr. Fahrettin GEÇEN

1. BÖLÜM

GÖRSEL SANATLARDA ÇİÇEK İMGESİNİN DÖNÜŞÜMÜ: KÜLTÜREL ANLAMLAR VE SANATSAL YORUMLAR¹

Ezgi ERTÜRK

Anadolu Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü
Resim Anasanat Dalı Yüksek Lisans
<https://orcid.org/0009-0001-8417-4133>.

Dr. Öğr. Üyesi. Harika MUSAL ÇAKMAKLISOY
Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi
Resim Bölümü,
hmusal@anadolu.edu.tr,
<https://orcid.org/0000-0001-9663-0821>

Giriş

İnsanın doğayla kurduğu ilişki, kültürün ve sanatsal üretimin önemli ilham kaynaklarından biridir. Tarih boyunca insanlar, etraflarında gördükleri çiçeklere ilgi duymuş ve onlara farklı anlamlar yüklemiştir. Sahip oldukları tür çeşitliliği ve bunların yapısal özelliklerinden yola çıkılarak çiçek imgeleri, toplumsal hayatta ortak duygu ve düşüncelerin temsili açısından önemli bir sembolik araç olarak kullanılmaktadır. Çiçeklere yüklenen anlamlar kültürden kültüre farklılık gösterse de çiçek imgesi evrensel bir ifade biçimi olarak önemini korumuştur.

Doğanın en dikkat çekici unsurlarından biri olan çiçekler, sahip oldukları estetik özellikler ve sembolik anlamlarıyla birlikte, farklı kültürlerde ve sanat anlayışlarında tarihsel, kültürel ve duygusal katmanlar içeren simgeler olarak

¹ Bu kitap bölümü Ezgi Ertürk'ün “Görsel Sanatlarda Çiçek İmgesinin Tarihsel Gelişimi, Kültürel Anlamları ve Çağdaş Yorumları” isimli Yüksek Lisans tezinden üretilmiştir. Bu tez TÜBİTAK Bilim İnsanı Destek Programları Başkanlığının (BİDEB) sağladığı 2210-A Yurt İçi Yüksek Lisans Burs Programı kapsamında desteklenmiştir.

sıkça kullanılmıştır. Yaşam, ölüm, hayatın geçiciliği, yeniden doğuş, aşk ve saflık gibi çeşitli anlamlar yüklenen çiçek imgesi, görsel bir motif olmasının yanı sıra, kültürel hafızanın aktarılmasında kullanılan bir ifade aracı olarak da önem kazanmıştır. Bu bağlamda, insan-doğa etkileşiminin sembolik bir göstergesi niteliğinde olup, çeşitli disiplinlerde farklı bağlamlarda ele alınmaktadır.

Çiçek imgesi, geleneksel sanatlardan resme, edebiyattan sinemaya, heykelden enstalasyona kadar birçok alanda karşımıza çıkan ve sanatçıların anlamlarını güçlendirmek amacıyla sıklıkla başvurdukları önemli bir semboldür (Aydın, 2020). Bunun yanı sıra gerek estetik özellikleri gerek kokusuyla insan duyularına etki eden çiçekler, bahçecilik ve bahçe resimleri gibi birçok alanda kullanılmakla birlikte, tarih boyunca süsleme, tedavi ve beslenmede, aynı zamanda dini ritüellerde ise adak olarak tercih edilmektedir. Sanat tarihinin farklı dönemlerinde çeşitli anlamlar yüklenen çiçek imgesi, günümüzde de çağdaş sanatçıların üretimlerinde güçlü bir anlatım unsuru olarak varlığını sürdürmeye devam etmektedir.

Çiçek İmgesi ve Kültürel Yansımaları

Doğanın en estetik armağanlarından biri olan çiçeklerin görsel ya da ticari amaçlarla yetiştirilmesi eski ve evrensel bir uygulama olarak görülmektedir. Hoş kokuları, göz alıcı renk ve şekilleriyle ruhu yatıştıran etkileriyle çiçekler, insan duyularına doğrudan hitap etmektedir. Ancak çiçeklerin önemi sadece estetik değerleriyle sınırlı değildir. Eski zamanlardan beri binlerce yıldır farklı kültürlerde, sanatta, günlük yaşamda, dini ritüellerde ve sağlık alanında çeşitli amaçlarla kullanılmaktadır. Tarih boyunca birçok alanda kendine yer bulan ve birçok farklı anlam yüklenen çiçekler, toplumların değer sistemlerini, dünya görüşlerini ve estetik anlayışlarını da yansıtan kültürel bir imge olarak ele alınabilmektedir. Erim ve Kartı (2023)'ya göre, kültürün şekillenmesinde ve etkisinin güçlenmesinde görsel anlatım unsurlarından olan semboller önemli bir rol oynamaktadır. Kültür, bu semboller sayesinde geçmiş ve bugün arasında kalıcı bağlar kurabilmektedir. Bu bağlamda çiçek imgesi, hemen her kültürde estetik, sembolik ve işlevsel anlamlar kazanmış; güzelliği, geçiciliği ve yaşamın döngüsünü temsil etmesiyle sanat, din, mimari, gündelik hayat ve sağlık gibi farklı alanlarda yaygın bir kullanım alanı bulmuştur.

Eski çağlarda da çiçeklerden elde edilen kokuların birçok farklı biçimde ve farklı amaçlarla kullanıldığı görülmektedir. Bu sayede, solup giden çiçeklerin görüntüleri bozulsa bile kokuları uzun süre korunabilmektedir. İnsanların gün-

lük kullanımının haricinde birçok dini ayinde önemli yeri olan hoş kokular, ruhlara tapınma esnasında sunulan bir araç olmaktadır. Çiçeklerin, yine birçok kültürde görüldüğü gibi hem ölüye bir hediye olarak sunulduğu hem de kokularından dolayı ölü bedenlerin yanına konulduğu görülmektedir (Goody, 2010). Aynı zamanda estetik görünümüleri için veya sembolik anlamlar yüklenerek çeşitli süslemelerde tercih edildiği görülmektedir. Çiçeklerin ilk kullanımlarının vücut süslemesi amacıyla olduğu bilinmektedir. Bu doğrultuda antik çağlardan itibaren insanlar çiçeklerden taçlar takmış, özel günlerde çelenkler hazırlamış ve zamanla çiçekleri farklı işlevler doğrultusunda kullanmaya başlamıştır. Taçların Yunanlılar tarafından ilk kullanım şekli, bir tanrının onuruna sunulması veya cesareti ve zaferi ödüllendirmek için başa takılması şeklindedir. Aynı zamanda bir şeyin çiçeklerle süslenmesinin onu tanrının gözünde daha değerli hale getirdiği düşüncesiyle, kurban törenlerinde çelenkler takılmakta, Roma’da ise dinsel bağlamlarda daha geniş kullanıma sahip olan çiçekler buket, taç ve çelenk yapmak için kullanılmaktadır (Goody, 2010).

Toplumsal statü göstergesi ya da dini anlamlar taşıyan semboller olarak kullanılmaları dışında, her ülkenin kültürünün bir parçası olarak çiçekler zengin ve sembolik bir anlam yapısına sahiptir. Bu anlamlar kültürden kültüre farklılık gösterse de ortak duygular etrafında birleşmektedir. İnsanlar, çoğu zaman kelimelere dökemedikleri fikir ve duygularını çiçeklerle ifade etmektedir. Örneğin, Batı kültüründeki insanlar, eski zamanlardan beri çiçekleri ölüm, yas törenleri, anma ritüelleri ve hayatın geçici doğasıyla ilişkilendirmiştir. Çiçeklerin yaşam döngüsü, bize ölümü anlamlandırmak için açıklayıcı ve anlamlı bir metaforik çerçeve sağlamaktadır (Cinq-Mars vd., 1999). Bunun dışında Viktorya Dönemi’nde, çiçeklere sembolik anlamlar yüklemeye özel bir ilgi duyulmuştur. Duygularını doğrudan ifade etme konusunda baskı altında olan Viktorya Dönemi insanları, floriografi²¹ aracılığıyla kendilerini ifade etmenin bir yolunu bulmuştur. Konuşan bir buket hediye etmek, zamanla bir sanat biçimi haline gelmiş, farklı çiçekler bir araya getirilerek gizli hisler ya da ifade edilmesi zor olan niyetler anlatılır olmuştur (Coulthard, 2024). Evrensel bir dil olarak kabul edilen çiçeklerin dili, özellikle Batı Avrupa’da kültürlerin yerleşik bir parçası olarak görülmektedir.

Çiçek kültürünün gelişmesi için en etkili kaynaklar yazılı metinler, özellikle de Hristiyan metinleridir. Bu metinlerdeki cennet tasvirlerinde güller ve zambaklar sıkça yer almaktadır (Goody, 2010). Çiçekler, edebi metinlerde taşıdığı sembolik anlamların ötesinde, tarih boyunca belirli mekânlarda da estetik bir bütünün parçası hâline gelmiştir. Bu bağlamda bahçeler, çiçeğin hem do-

2 Çiçeklerin gizli anlamlar taşıyan dili (Coulthard, 2024).

ğal hem de kültürel anlamda kullanıldığı önemli alanlar olarak öne çıkmaktadır. Bahçeler insanın doğayla kurduğu ilişkinin bir yansıması olmakta, zaman içinde bu düzen anlayışı farklı sanat dallarına aktarılmaktadır (Goody, 2010). Halı ve resimlerde kullanılan bahçe görselleri, İranlıların tarih boyunca en eski kültürel unsurlarından biri olmuştur. Yazılı kaynaklardan, en eski örneklerinin 16.yy.'da olduğu bilinen ve günümüze 18. ve 19.yy.'dan örnekleri ulaşan bahçe halıları, İslam kültürüyle şekillenmiş olan bahçe düzenlemelerinin bir ürünüdür. İran'da chahar bagh (dört bahçe) olarak tanımlanan bahçe desenli bu halıların merkezinde genellikle bir köşkü ya da havuzu simgeleyen bir madalyon yer almaktadır (Atiş-Özhekim, 2009).



Görsel 1. Mc Mullan koleksiyonundan bahçe desenli bir İran halısı, 180 x 248 cm (Atiş-Özhekim, D. (2009). Özel koleksiyondaki bir halının kaynağı hakkında araştırma. Erdem (53), s.45)

Bu halıların desenlerinde yer alan stilize edilmiş çiçekler, özellikle İran halılarının önemli öğelerinden biri olarak öne çıkmaktadır. Orta Çağ'ın sonlarında yerlere serilen ya da duvarlara asılan halılar, İran halıcılık geleneğinde olduğu gibi çiçek bezemeleriyle süslenmiştir (Goody, 2010). Bahçe teması, tıpkı halılarda olduğu gibi resim sanatında da kendine özgü bir yer edinmiştir. Roma'da çiçekler günlük yaşamda sınırlı bir yer tutsa da görsel temsilleri oldukça yaygındır. Pompei'de evlerin bahçesine yapılmış resimlerde, gerçek bahçe ile resmedilen bahçe kusursuz biçimde bütünleşmektedir. Kompozisyon, bahçenin

boş duvarını doldurarak devamlılık sağlaması amacıyla trompe l'oeil etkisiyle ve perspektif verilerek oluşturulmuştur. Benzer şekilde kapalı mekânlara da resimle bahçe görüntüsü verilmektedir (Barbet, 2009).

Çiçek resimleri yalnızca bahçelerde kullanılmamakta, aynı zamanda Antik dönemlerde yapılan resim ve heykel tasvirlerinde, ellerinde çiçek bulunan tanrı ve krallar yer almaktadır. Bu betimleme şekli, ilahi varlıklarla bağlantı kurma ve dilekleri onlara iletme amacı taşımaktadır. Antik Çağ'ın son dönemlerinde, kamusal mezarlıklarda yer alan imparator tasvirlerine çiçeklerden çelenkler eklenmekte, ayrıca portreler çiçek ve akantus gibi bitkisel motiflerle süslenmektedir (Goody, 2010).

13.yy.'dan itibaren mimari dekorasyonlarda da görülen çiçekler, taş, metal ve tahtalarla tasvir edilmekte ve özellikle sütun başlıklarının tasarımında lotus ve palmye gibi birçok çiçek ve yaprak kullanılmaktadır. İslam sanatında stilize çiçek motifleri, cami ve diğer mimari yapılarda yaygın olarak kullanılan temel bezeme unsurları arasında yer almaktadır. Çiçekler yüzyıllardır sağlık alanında da önemli işlevler üstlenmekte, tıp ve alternatif tıp uygulamalarında ise yenilebilir çiçeklerin ilaç yapımında ve tedavi amaçlı kullanıldığı görülmektedir. Orta Çağ'da da görüldüğü gibi, bitkilerin sağlık alanında kullanımıyla ilgili, hazırlama ve uygulama yöntemlerinin yer aldığı yazılı metinler bulunmaktadır. Bu metinler bitkilerin özellikleri ve kullanımıyla ilgili ayrıntılar içerdiği gibi, görseller de eklenerek 17. yy.'a kadar, botanik bilgileri kaydetmenin ve iletmenin bir yolu haline gelmişlerdir (Stannard, 2013). İnsanların doğayı anlama ve yorumlama çabası, doğanın çizim yoluyla temsil edilmesine de zemin hazırlamıştır. Kültürde birçok farklı anlam ve amaçta kullanılan çiçekler, insanlık tarihindeki evrensel anlamları ve estetik değerleri sayesinde, süreç içinde sanat tarihinin de en popüler konularından birine dönüşmüştür.

Sanatta çiçek imgesinin anlam katmanlarını çözümlmek, yalnızca estetik bir analizi değil, aynı zamanda kültürel bağlamın derinlemesine incelenmesini de gerektirmektedir. Ortaya çıkan eserler aracılığıyla geçmiş toplumların inançlarını, sosyo-kültürel değerlerini ve yaşam tarzlarını okumak mümkün hale gelmektedir. Bu bağlamda sanat, tarihsel kökeni ve toplumsal yönüyle kültürel dönüşümlerin izlerini taşıyan önemli bir anlatım biçimi olarak karşımıza çıkmaktadır (Temizer-Güneş, 2023).

Botanik sembolizminin kökeni, bitkilerin genellikle erdem ve ahlaksızlık metaforlarında kullanıldığı Antik Çağ edebiyatına dayanmaktadır. Klasik mitolojide, insanlar tıpkı kendi yansımasına aşık olan ve kendi adını taşıyan bir çiçeğe dönüşen kibirli genç Narkissos'un öyküsünde olduğu gibi, ödül veya

ceza olarak bitkilere dönüştürülmekte, bazı bitkiler tanrı ve tanrıçaların özellikleriyle ilişkilendirilmektedir (http-1). Sanatçılar da portrelerden natürmortlara, azizlerin dinsel temalı tasvirlerinden kutsal metin sahnelerine, tarih ya da mitoloji konularına kadar uzanan geniş bir içerik yelpazesinde, eserlerinde bitkilere ve çiçeklere yer vermiştir. Özellikle 15. ve 16. yüzyıllarda, sanatçıların doğayı daha yakından gözlemleyerek gerçekçi biçimde yansıtmaya çabalarıyla birlikte botanik öğelerin sanatta kullanımı yaygınlaşmıştır. Bu imgeler, dekoratif amaçlarla kullanılmalarının yanı sıra birçok eserde sembolik anlamlar da taşımaktadır. Özellikle klasik metinlere olan ilginin yeniden canlandığı Rönesans döneminde önem kazanan çiçek imgesi, doğanın zarafetini, yaşamın geçiciliğini ve insan ruhunun farklı yönlerini simgeleyen güçlü bir anlatım aracı olarak sanat tarihinde önemli bir yer edinmiştir.

Avrupa Sanatında Çiçek İmgesi

Çiçek imgesinin, dini temalar ve ikonografide sıkça kullanıldığı Orta Çağ'da, Batı'daki sanatçıların eserlerinde duygularını yansıtmadıkları, iktidarın ve dini kurumların talepleri doğrultusunda üretim yaptıkları görülmektedir. Bu dönemde bitki ve çiçeklerin betimlenmesinde dini sembolizmin etkisi oldukça belirgindir. Bitkilerin dini anlatılarla ya da aziz figürleriyle ilişkilendirilmesi, dini törenlerde kullanımı ve bitkilere şifa verici ve büyüsel güçler atfedilmesi, dönemdeki bitki tasvirlerinin görsel anlatımlarını belirleyen başlıca unsurlar olmuştur (Kiriş-Büyükgüner ve Savçın, 2023).

Orta Çağ'da el yazmaları, çiçek motiflerinin yaygın olarak kullanıldığı başlıca eser türlerinden biridir. Modern ilaçların olmadığı bu çağda, kişilerin kullanacağı bitkileri seçmesi ve ilaç olarak kullanılan bitkilerin, zehirli olanlarından ayrılabilmesi için bitkilerle ilgili olan yazılı kaynakların resimli olması önemlidir (http-2). Dini mesajları iletme ve süsleme amacıyla çiçek kullanımı görülen bir başka el yazması çeşidi *Saatler kitabı* (*Book of Hours*) olarak adlandırılan Geç Orta Çağ el yazmalarıdır. 13. ve 14.yüzyıllarda Avrupa'da soylu çevrelerde okuryazarlığın artmasıyla yaygınlaşan, genellikle kişiye özel hazırlanan bu dua kitapları, çiçek motiflerinin ahlaki ve dinsel mesajların aktarılmasında önemli bir anlatım aracı olarak kullanıldığı eserlerdir (Dickerson, 2018). Bu el yazmaları, duaların hangi zamanlarda ve hangi koşullarda okunacağına ilişkin bilgileri içermektedir. Metin ve görselleri çevreleyen kıyı süslemelerinde hayali yaratıklar ve dekoratif süslemelerin yanı sıra çiçek motiflerine de sıkça rastlanmaktadır (Demiriz, 2007).

Orta Çağ'da çiçek kullanımı görülen bir diğer eser türü *tapestry* adı verilen duvar halılarıdır. Goblen veya duvar halısı olarak da bilinen bu eserler toplumların inanç, tarih ve kültürlerini yansıtan, av, savaş ve kahramanlık sahneleri, törenler ve mitolojik hikayelerin betimlendiği figüratif dokumalardır (Taylan, 2023). Fransızca'da "bin çiçek" anlamına gelen *Millefleurs* adı verilen dokumalar çiçeklerin yoğun olarak görüldüğü *tapestry*lerdir. Gündelik hayattan sahnelerin anlatıldığı dokumalarda çiçeklerin ve bazen de hayvanların sembolik anlamlarından faydalanarak dini göndermeler yapıldığı da görülmektedir. *Millefleurs* duvar halılarında konu olarak İncil öyküleri, mitolojik anlatılar, kır yaşamı, o dönem saflık, zarafet ve bilgelik gibi sembolik anlamlarıyla ön planda olan tek boynuzlu at ve av sahneleri işlenmektedir (Arabalı-Koşar, 2007).

Bu dönemde yapılan resim örneklerine bakıldığında ise, çiçeklerin daha çok kutsal anlatıların hizmetinde olduğu ve dini yaymada bir araç olarak kullanıldığı görülmektedir. Orta Çağ Bizans sanatında, doğayı gözlem yoluyla yansıtan natüralist anlayış Hristiyanlıkla birlikte yasaklanmış, soyut ve sembolik bir ifade biçimi benimsenmiştir. Bu süreçte ikonaların kutsal nesneler haline gelmesi tartışmalara yol açmış, insan betimlemeleri yerine, sembolik anlamlar taşıyan bitki ve çiçeklerin de kullanıldığı iki boyutlu bir sanat anlayışı ortaya çıkmıştır (İpşiroğlu.N ve İpşiroğlu M., 2012'den aktaran Yalım, 2021). Sanatçılar zaman içinde dini hikayeleri anlatırken doğayı gerçeğe en yakın biçimde betimlemeye yönelmiş, doğayı gözlemleyip eskizler yapmaya ve bunları çalışmalarına aktarmaya başlamıştır (Gombrich, 2020). Dini temalar etrafında şekillenen çiçek betimlemeleri, doğanın daha yakından gözlemlenmeye başlaması ve ayrıntılı olarak kaydedilmesi sayesinde daha gerçekçi bir görünüme kavuşmuştur. Rönesans'ta din dışı konulara ilginin artmasıyla birlikte, sanatta natüralist yaklaşım ile doğayı inceleme ve araştırma önem kazanmış, doğanın bilimsel doğrulukla resmedilmesi sanatın temel ilkelerinden biri haline gelmiştir. Yağlı boyanın sağladığı parlaklık ve detaylı çalışma imkânı sayesinde, resimlerdeki ayrıntılar son derece gerçekçi biçimde yansıtılmış, resimler adeta doğanın bir aynasına dönüşmüştür (Gombrich, 2020). 15.yy.'ın sonlarında ortaya çıkan Natüralizmin etkisiyle, el yazmaları ve resimlerdeki çiçek tasvirleri de daha gerçekçi hale gelmiştir. Çiçekler önceki çizimlerin kopyalanmasıyla değil, doğadan gözlemle resmedilmeye başlanmış ve bilimsel botanik çalışmalar yaygın hale gelmiştir. Bitki temsili, dini ve alegorik yorumlardan bilimsel gözleme dayalı bir anlayışa evrilmiştir. Leonardo da Vinci, Albrecht Dürer, Martin Schongauer gibi isimler botanik incelemeleriyle öne çıkmış ve bitkileri yakından gözlemleyerek yaptıkları eskizleri resimlerinde kullanmışlardır. Dini sahnelerde görülen çiçek kullanımı Rönesans boyunca sürmüş, Orta Çağ'da çoğunlukla dekoratif

unsurlar olarak kullanılan çiçekler Rönesans’la birlikte yeni sembolik anlamlar kazanmıştır (http-3). Bu dönemde yapılan tüm çiçek tasvirleri, sembolizm ve gerçekliğe olan ilgiyi birleştirerek, zengin çiçek sanatı geleneğinin temellerini atmıştır.

Bu dönemde, sanatçılar portrelerini daha etkileyici hale getirmek için de çiçeklerden yararlanmaktadır. Çiçekler hanedanlığın arması, sosyal statüsünün sembolü olarak veya portresi yapılan kişinin kimliğini belirlemeye yardımcı olmak için resme dahil edilmektedir (http-4). Çiçeğin bağımsız bir nesne olarak resmedildiği, natürmort resmin en erken örneklerden biri de bu dönemde, bir diptik ya da triptiğin parçası olan Hans Memling’in panosunun arka yüzünde görülmektedir. Bu çiçek kompozisyonu (Görsel 2), İsa ve Meryem Ana’ya atıfta bulunan semboller içerdiği için dini bir öneme sahiptir.



Görsel 2. Hans Memling, “Flowers in an Jug (verso)”, 29,2 x 22,5 cm, panel üzerine yağlı boya, yaklaşık 1485 (<https://www.myddoa.com/flowers-in-a-jug-hans-memling/>)

16. yüzyılın ikinci yarısına gelindiğinde ise natürmort, Barok dönemle birlikte başlı başına bir sanat türü olarak ortaya çıkmıştır. Barok döneminin başlarında çiçekler, dini, alegorik sahneler ve natürmort kompozisyonlarda sembolik anlamlar taşıyan tamamlayıcı bir unsur olarak kullanılmış, estetik bir özne olmaktan ziyade kompozisyonun anlam katmanlarını derinleştiren sembolik bir araç işlevi görmüştür. Zaman içinde tamamlayıcı rollerinden kurtulan çiçek betimlemeleri, eserin ana konusu haline gelmiştir. Barok üslup, çiçekleri de

içeren natürmort, manzara gibi pek çok yeni konuyu öne çıkarmış ve gerçekçiliğe dayalı, ayrıntıya önem veren bir anlatım geliştirmiştir (Jasprica vd., 2023). Orta sınıfın zenginleşmesiyle birlikte sanat eserlerine olan ilgi artmış ve bu resimlerde zenginliği sergileyen nesneler de kullanılmıştır. Bunun dışında, dünyevi değerlerin sorgulanmasıyla birlikte kompozisyonlara ölümü, faniliği ve dünyanın gelip geçiciliğini simgeleyen nesneler de dahil edilmiştir (Kocaer ve Şener, 2023). Kılıç, para, deniz kabukları gibi unsurlar zenginliği simgelerken, saat, kurukafa ve solmuş çiçekler ölümü anımsatan memento mori³² anlamını taşımaktadır (Dickerson, 2018).

Çiçek resimlerinin gelişmesinde oldukça etkili olan Natürmort resim, 17.yy. başlarında Hollanda'da bağımsız bir tür olarak büyük bir ilerleme göstermektedir. Çiçeklerin ahlaki ve sembolik anlamların yaygın olarak kullanılmasının yanı sıra bu resimler Hollanda ve Flaman toplumunun artan kentleşmesini yansıtmaktadır (http-6). 17.yy.'da Hollanda gemileri, uzak ülkelerden gelen zambak, sümbül, nergis ve lale gibi birçok farklı türde çiçek örnekleri taşımakta ve ülkeye gelen bu yeni türler bir statü sembolü haline gelmektedir (http-7). Zengin koleksiyonerler ve botanikçiler egzotik ve nadir bulunan bu türleri edinebilmek için büyük bir çaba göstermektedir. Özellikle laleler, canlı renkleri ve narin formlarıyla dönemin resimlerinde de dikkat çekici bir yer edinmiştir. Lale soğanlarının değer kazandığı yıllarda, çiçek resimlerine de yoğun bir talep olmuş, botanik alanında da önemli atılımların yaşandığı bu dönemde yeni türlerin belgelenmesi için çiçeklerin resmedilmesi önemli hale gelmiştir. Yapılan çiçek resimlerinin ilk örnekleri, botanikçilerin geliştirdiği yeni türleri görmek isteyen çiçekseverlerin talepleriyle ortaya çıkmıştır (Leppert, 2021). Hollandalı ressamlar, Tanrı'nın yarattıklarının güzelliğini ve çeşitliliğini göstermek için resmettikleri lale, zambak, gül ve şakayık gibi türleri gerçekçi bir üslupla ve dinamik kompozisyonlar içinde ustalıkla bir araya getirmiştir. Çiçekleri doğanın güzelliğinin kısa olduğunu, dünyadaki her şeyin gelip geçici olduğunu hatırlatan ahlaki semboller olarak kullanmakta ve resimlere çürümüş yapraklar ve çeşitli böcekler gibi ayrıntılar ekleyerek bu gelip geçicilik anlamını desteklemektedir (Boynukalın, 2020).

3 “Öleceğini hatırla” anlamına gelen Latince bir ifadedir. Sanatta ve dinde, ölüm ve dünyevi zevklerin geçici doğasına dair bir hatırlatma görevi gören sembolik bir motiftir (http-5).



Görsel 3. Jan Brueghel the Elder, “Flowers in a Vase with Jewels, Coins and Sheels”, 65 x 45 cm, panel üzerine yağlı boya, yaklaşık 1606 (<http://janbrueghel.net/janbrueghel/flowers-in-a-vase-with-jewels-coins-and-shells-milan>)

Flaman Barok geleneği içerisinde yer alan Jan Brueghel the Elder (Yaşlı Jan Brueghel), çiçek natürmortlarının öncüsü kabul edilmektedir. Resimlerindeki çiçekler güzelliklerinin yanı sıra, kısa ömürleriyle hayatın ve dünyevi zevklerin geçiciliği ve ebedi olanın yalnızca Tanrı olduğu gibi ahlaki ve derin anlamlar da iletmektedir (Leppert, 2021).

Barok dönemle birlikte dini ve alegorik anlamlarının yanı sıra zenginlik ve statü göstergesi haline gelen çiçek imgeleri, 18.yy.’da dekorasyon stili olarak ortaya çıkan Rokoko ile bu anlamını sürdürmekte ve aristokrat zevk kültürünün bir uzantısı haline gelmektedir. Pastel tonlar ve kıvrımlı çizgiler içinde çiçek artık geçiciliği değil, duysal haz, zarafet ve gençliği temsil etmektedir. Dönemin karakteristik süsleme unsurları arasında yer alan çiçekler hem mitoloji hem de eğlence ve günlük hayat sahnelerinde aşkın sembolü olarak kullanılmaktadır (http-8). Bu bağlamda Rokoko resimlerinde görülen çiçek imgesi hem görsel zarafet unsuru hem de kültürel ve sınıfsal kimliğin sembolik bir ifadesi olarak kullanılmaktadır.

19.yy.’ın ortalarında Viktorya Dönemi’nin kültürel ve estetik atmosferinde kurulan bir grup olan Ön Rafaellocu Kardeşlikle birlikte, çiçek yalnızca doğanın bir parçası olarak değil aynı zamanda duyguları ve gizli mesajları sembolik biçimde iletmede kullanılan önemli bir imge olarak kullanılmaktadır. Kraliçe Viktorya Dönemi’nde yeni görgü kurallarının insanlar arasındaki iletişimi sınır-

lamasıyla birlikte, sembolik anlamlar verilen çiçekler yeni bir ifade yolu olarak kullanılmaktadır. Çiçek yetiştiriciliği ve botanik kitaplara olan ilginin arttığı bu dönemde, gizli mesajları iletebilmek için Çiçeklerin Dili konulu kitaplarda yer alan çiçeklerin sembolik anlamlarıyla oluşturulan çiçek aranjmanlarının kullanımında da bir artış meydana gelmiştir (http-9). Bu dönemde kitaplarda görülen çizimlerin haricinde Floriografi'nin (Çiçeklerin Dili) resim sanatında yoğun olarak kullanımı, çalışmaları botanik sembollerle dolu olan Ön Rafaelocu Kardeşlik grubunun resimlerinde de görülmektedir. Doğayı gerçekçi biçimde taklit etmeye olan ilginin arttığı bu dönem resimlerinde çiçekler, aktarılan hikâyenin anlamını güçlendirerek, sembolik katmanlar kazandıran önemli bir imge olarak kullanılmaktadır. Sanatçılar bu detayları aktarırken bilimsel doğrulukta ve olabildiğince detaylı yapmaya özen göstererek, anlattıkları konuyu daha etkileyici biçimde yansıtabilmeyi ve çiçeklerin taşıdıkları sembolik anlamlara vurgu yapmayı amaçlamakta, bu sayede izleyici tarafından daha kolay fark edilmeleri sağlanmaktadır (Yaşdağ, 2013).

Empresyonizmle birlikte ise çiçek imgesi sembolik anlamlarından uzaklaşarak, sanatçının duygularını ve izlenimlerini yansıtmak veya cesur renk deneyleri için ideal bir araç olarak kullanılmaya başlamaktadır. Çiçekler, ışığın değişen niteliklerini ve doğanın geçici güzelliklerini yakalamak için genellikle açık havada, daha akıcı ve dinamik şekilde ve genellikle türlerinin tanımlanmasını imkânsız hale getirecek kadar belirsiz pigment ve ışık lekelerine dönüşmüş şekilde resmedilmektedir (http-7; http-10). Çiçek, sanatçının ışık, renk ve atmosfer üzerine yürüttüğü deneysel araştırmanın bir yüzeyi haline gelmiş, böylece resim tarihinde nesnenin varoluş biçimi değişime uğramıştır.

Doğrudan gözleme dayanan empresyonizme tepki olarak, 19.yy.'ın sonunda ortaya çıkan bir edebiyat ve sanat akımı olan Sembolizm, görünür gerçekliği aşan bir anlam üretme çabasıdır. Görünen dünyanın altındaki gizemleri ve saklı gerçekleri açığa çıkarmaya çalışan sembolist sanatçılar, somut gerçeklikten uzaklaşarak, ahlaki, siyasi, dini kaygılar ve dekorasyon amacı taşımadan, sadece “sanat için sanat” düşüncesiyle üretim yapmaktadır (Hodge, 2023). Çiçek imgesi de resimlerde sadece doğanın betimlenmesi olmaktan çıkarak, görünür olanın ardındaki anlamları yansıtan bir sembole dönüşmüştür. Çiçekler bu dönemde onları kullanan bazı sanatçılarla birlikte, sanattaki rolünü genişleterek sembolik anlamların odağı haline gelmiştir. İç dünyayı ve duyguları ifade etmede kullanılan çiçekler, görünürdeki güzelliklerinin ardında derin anlamlar barındırmakta; taşıdıkları anlamlar aracılığıyla görünmeyene işaret ederken aynı zamanda gizemli bir atmosfer yaratmaktadır.

Doğu Sanatında Çiçek İmgesi

Doğu ve Batı kültürleri arasındaki farklılıklar, bu uygarlıkların sanatında doğanın betimlenme biçimlerini de etkilemektedir. Batı’da doğaya karşı fayda odaklı bir anlayış söz konusu olup, evcilleştirilmiş doğa ön plana çıkarılmakta, Doğu sanatında ise doğa gözlem yoluyla içselleştirilerek, daha duygusal bir şekilde tasvir edilmektedir. Doğu üsluplarında insanın doğa karşısındaki zayıflığını kabul eden, doğayı içselleştirerek ona derin bir saygı gösterme biçiminde ortaya çıkan bir anlayış görülmektedir (Yemenicioğlu-Negir, 2017). Doğaya bütüncül bir bakış geliştiren Doğu kültürü, insanı doğanın üzerinde konumlandırmak yerine onun bir parçası olarak görmüş ve bu durum sanat üretimlerine de yansımıştır. Doğayı gözlemlemekle yetinmeyen sanatçılar, doğanın ruhunu da anlamaya çalışmış ve bu nedenle çiçek betimlemeleri de gerçekçi tasvirlerden çok, sanatçının iç dünyasında bıraktığı izlenimlerin dışavurumu niteliği taşımaktadır. Özellikle Çin ve Japon sanat geleneklerinde çiçekler, içsel dinginliği simgeleyen önemli motifler arasında yer almakta, böylece Doğu sanatında çiçekler hem estetik güzelliğin hem de insanın doğayla kurduğu manevi ilişkinin önemli bir göstergesi olarak yer almaktadır.

Çin resim sanatı doğayı yalnızca olduğu gibi değil, insanın iç dünyasıyla birleşen ruhsal ve düşünsel bir alan olarak ele alan bir sanat geleneğidir. Resimlerde önemli olan ayrıntıları ve gerçek dünyayı birebir aktarmak değil, sanatçının ruhunu ve coşkusunu yansıtan izleri görebilmektir (Gombrich, 2020). Çiçek resimleri, estetik güzelliklerinin haricinde, taşıdıkları kültürel ve sembolik anlamlar nedeniyle önemli kabul edilmekte, aynı zamanda sanatçıların iç dünyalarını yansıtmaktadır. Sanatçılar eserlerinde, çiçek kullanımıyla doğayla ilgili kültürel inançları ve insan yaşamının çeşitli yönlerini yansıtmaktadır (Aktan, 2025a). Japon kültüründe ise doğaya ve yeryüzündeki canlılara duyulan hayranlık ve saygı, sanata da yansımaktadır. Japon resim sanatında çiçek kullanımı estetik bir unsur olmanın ötesinde, doğa, ruhsallık, yaşam ve geçicilik kavramları üzerine kurulu kültürel bir düşünce biçiminin bir yansımasıdır. Japon sanatında nehirler, dağlar, ağaçlar ve çiçekler gibi doğa unsurları sıradan bir konu olarak değil, sembolik anlamlarıyla birlikte kutsal varlıklara ev sahipliği yapan ruhsal bir alan olarak ele alınmakta ve duyguları yansıtan bir anlatım aracı olarak kullanılmaktadır (Aktan, 2025b). Sanatçılar, doğayı uzun süre detaylı biçimde gözlemleyerek doğanın estetik güzelliğini bilimsel doğrulukta ortaya koymakta, izleyici ise bu gerçekçi görünüm sayesinde doğayla güçlü bir bağ kurarak keşfettikleri detaylar sayesinde doğaya derin bir saygı duymaktadır. Eserlerde yer alan her bitki ve çiçek, Japon kültüründe belirli bir düşünceyi veya duyguyu sembolize etmekte ve doğanın insanla olan bağını ve

etkisini yansıtmaktadır (Kızılırmak-Çekinmez, 2024).

Japon sanatında çiçeklerin taşıdığı sembolik anlamlar ve doğaya duyulan derin saygı, 19.yy.'da Japonya'nın dış dünyaya açılmasıyla birlikte Batı sanatını da etkilemiş, Avrupa'ya ulaşan baskılar ve günlük eşyalar bu ülkelerde yeni bir estetik anlayış kazandırmıştır. Doğanın yalın güzelliğinin kullanıldığı bu nesnelerle birlikte, çiçek ve doğa temaları yalnızca Japon kültürünün değil, modern dünya sanatının da önemli estetik kaynaklarından biri haline gelmiştir.

Türk Resminde Çiçek İmgesi

Türk sanatı, tarih boyunca içinde şekillendiği toplumsal, dini ve kültürel yapının etkisiyle kendine özgü bir estetik anlayış geliştirmiştir. Figüratif temsilin sınırlandırıldığı sanat anlayışlarında, sanatçılar doğayı birebir betimlemek yerine bitkisel motiflere ve soyutlanmış, stilize edilmiş biçimlere yönelmiştir. Bu süreçte çiçek imgeleri, süsleme unsuru olarak kullanılmalarının yanı sıra, sembolik anlamlar taşıyan önemli bir anlatım dili haline gelmiştir. Türk kültüründe Anadolu'nun zengin bitki çeşitliliği insanların çiçeklerle güçlü bir bağ kurmasına zemin hazırlamış, çiçekler günlük yaşamın, sanatın ve edebiyatın ayrılmaz bir parçası olmuştur.

Geleneksel sanatlarda sıkça görülen çiçek motifi, sembolik anlamlarıyla birlikte Osmanlı Dönemi'nde minyatür, çini, tezhip, mimari süslemeler ve saray sanatı gibi pek çok alanda yaygın biçimde kullanılmıştır. Geleneksel sanatlarda çiçek motifleri, estetik bir süsleme unsuru olmasının yanı sıra, aynı zamanda inanç, doğa sevgisi, sembolizm ve kültürün taşıyıcısı olmuştur. İslamiyet'le birlikte figüratif öğelerin yasaklanmasıyla lale, gül, sümbül, karanfil gibi çiçek desenleri, tezhip, minyatür, çini, ebru ve kat'ı gibi birçok sanat dalında merkezi bir konuma yerleştirilmiştir (Yemenicioğlu-Negir, 2017).

Türk süsleme sanatında en çok kullanılan motifler arasında yer alan çiçekler, ilk dönemlerde tam stilize edilmiş desenlerden oluşmaktadır. Hatayi olarak da adlandırılan ve kökeni Çin ve Orta Asya'ya dayanan motiflerde çiçeklerin türlerinin anlaşılması oldukça zor olmaktadır (Turgut, 2003). Türk sanatının en belirgin özelliklerinden olan stilize edilmiş çiçeklerle birlikte sanatçı doğayı örnek alarak, ancak onu birebir kopyalamaktan kaçınarak, kendi yorumuyla eserlerine yansıtmıştır (Duran, 2018). Yıllar boyunca stilize edilen çiçekler, 16.yy. sonlarında yarı stilize edilerek, gerçeğe daha yakın bir görünümde kullanılmaya başlamıştır. Stilize edilmelerine rağmen türleri tanınabilen bu çiçek motifleri, ilk olarak kitaplarda görülürken zamanla diğer süsleme sanatlarında

da kullanılmıştır (Uğurlu ve Turgut, 2024). Kanuni Sultan Süleyman döneminde sarayda tezhip ve minyatür ustası olan Kara Memi, yarı stilize ettiği çiçekler sayesinde Türk süsleme sanatlarındaki bu dönüşümde etkili olmuş isimlerden biridir.

Kanuni Sultan Süleyman'ın Muhibbi mahlası ile yazdığı şiirlerden oluşan “*Muhibbi Divanı*” olarak adlandırılan divanlar, yarı stilize çiçek motiflerinin ilk örneklerini içermesi bakımından oldukça önemlidir (Demiriz, 2007).



Görsel 4. Nakkaş Sinan, “Gül Koklayan Fatih”

(<https://cokselinistik.wordpress.com/2020/06/26/gul-koklayan-fatih-tablosu/>)

Minyatür sanatında da çiçek motifleri, dinsel anlamları nedeniyle önemli bir yere sahiptir. Çiçek koklayan figürler ve Osmanlı padişahlarının portreleri minyatürlerde sıklıkla kullanılmıştır. Nakkaş Sinan'ın yaptığı “*Gül Koklayan Fatih*” (Görsel 4) minyatürü bu geleneğin en bilinen örneğidir. Birçok sembol bulunan bu minyatürde Fatih Sultan Mehmet'in elinde tuttuğu gülü koklaması, Hz. Muhammed'e yapılan bir gönderme olup, Fatih'in güçlü bir inanca sahip olduğunu vurgulamaktadır (Yavuz-Azeri, 2024).

Türk süsleme sanatında çiçeklerin en sık kullanılmaya başladığı 17. ve 18.yy.'da Batı etkilerinin artmasıyla birlikte, yarı stilize çiçek motifleri daha natüralist bir görünüm kazanmaya başlamıştır. Natüralist üsluptaki çiçekler, tezhip sanatında süsleme amaçlı kullanılmalarının haricinde, bağımsız kompozisyonlar olarak kitap ve hat levhalarının süslenmesinde de kullanılmaya başlamıştır (Duran, 2018).

Türk süsleme sanatları, Lale Devri'nden itibaren Batı sanat anlayışının da etkisiyle yeni bir dönüşüm sürecine girmiştir. Özellikle Barok ve Rokoko akımlarının etkisiyle ortaya çıkan bu değişim Türk Rokoko'su adıyla anılmış, tezhip ve çiçek ressamlığında yeni ifade biçimlerinin doğmasına zemin hazırlamıştır. Süslemelerde çoğunlukla çiçek gibi bitkisel motiflerin kullanıldığı Türk Rokoko'su, çiçek ressamlığının gelişimini de etkileyerek, 19.yy.'ın sonuna kadar etkisini devam ettirmiştir (Akar, 2017). Barok ve Rokoko üsluplarının süslemelerdeki çiçek motiflerinde belirgin değişikliklere neden olması 18.yy. Türk sanatında, "Şükûfe" olarak adlandırılan, natüralist olan ve natürmort anlayışını yansıtan yeni bir çiçek resimleme üslubunu ortaya çıkarmıştır (Turgut, 2003). Çiçekler çoğunlukla vazo ya da sepet içinde, tek başlarına ya da farklı türlerin bir araya geldiği, kurdeleyle bağlanmış demetler şeklinde tasvir edilmektedir. Bu çiçekler gerçeğe uygun resmedilip boyanarak, ışık-gölge ve tonlama teknikleriyle üç boyutlu bir etki oluşturulmaya çalışılmıştır (Kaş-Tüfekçi, 2020). Natüralist olsa da kısmen stilize edilen çiçek resimlerinde, klasik resimde görülen gölgelendirme yerine ince fırça taramaları tercih edilmiş, renkler ve detaylar gerçeğe uygun biçimde betimlenmiştir. Bu eserlerin en belirgin özelliği ise çiçeklerin kendine özgü karakterlerinin titizlikle aktarılmasıdır (Duran, 2018). Osmanlı süsleme sanatlarında 18.yy.'da ortaya çıkan Şükûfe üslubu, çiçek tasvirlerine doğaya yakın gerçekçilikte ve gözleme dayanan bir anlayış getirerek Osmanlı sanatında önemli bir kırılma noktası olmuştur. Çiçeklerde görülen, Şükûfe tarzıyla başlayan bu natüralist eğilim, 19.yy. resim sanatında daha belirgin biçimde devam etmiştir.

19.yy.'da askeri ve teknik okullarda verilen resim eğitimleri ve Avrupa'ya gönderilen sanatçılar sayesinde Batı'nın resim anlayışı benimsenmeye başlamış, Türk resminde değişimler yaşanmış ve natürmort resimleri yaygınlaşmıştır. Çiçekler, süsleme amaçlarının dışına çıkarak bağımsız bir resim konusu haline gelmiş ve sanatçının gözlem gücünü, teknik becerisini ve doğaya yaklaşımını gösteren bir unsura dönüşmüştür. Bu dönemde askeri ve sivil okullarda yapılan resimlerde, genellikle manzara ve "tabiat-ı sakine" olarak adlandırılan natürmort ön plana çıkmıştır. Natürmortlarda hacim, form ve geometrik düzenlemelerden yararlanılarak, doğadan seçilen nesnelerle oluşturulan düzenlemeler resimlenmiştir (http-11). Bu süreçte ikinci kuşak asker ressamından olan Şeker Ahmet Paşa, Süleyman Seyyid ve Hüseyin Zekai Paşa Türk resminin, özellikle natürmortun önemli temsilcileri olarak öne çıkmıştır. Vazolarda yer alan çiçekleri minyatür anlayışıyla resmeden çağdaşlarından serbest fırça darbeleri kullanımlarıyla ayrılan bu ressamlar, aynı zamanda gözleme dayalı, detaylı ve ışık kullanımında başarılı olan çalışmalarıyla da dikkat çekmektedir (http-11).

Asker ressamlarla başlayan ve Batı resim anlayışının etkisinde gelişen natürmort ve çiçek resimleri, Türk resim sanatında önemli bir yer edinerek, süreklilik gösteren konular arasında yer almıştır. Gözleme dayalı ve akademik anlayışla ele alınan çiçek resimlerinde, empresyonizm etkileri de görülmektedir. Çağdaş Türk resminde ise, çiçek teması yalnızca klasik natürmort anlayışla sınırlı kalmamış, aynı zamanda çağdaş sanatçıların bireysel üsluplarıyla daha özgür ve sembolik bir anlatıma dönüşmüştür. Böylece çiçek, Türk resim sanatında hem teknik hem anlamsal olarak süreklilik gösteren önemli bir tema olmayı sürdürmektedir.

Çağdaş Sanatta Çiçek İmgesi

Çiçek imgesi, çağdaş sanat pratiğinde geleneksel sembolik anlamlarının ötesine geçerek eleştirel ve kavramsal bir anlatım aracına dönüşmüştür. Ekolojik krizler, kimlik, tüketim kültürü, hafıza, geçicilik, dönüşüm, yaşam-ölüm gibi toplumsal ve kültürel olguların sanat üretiminde belirginleşmesiyle birlikte çiçek imgesi de yeni yorumlama biçimleri kazanmıştır. Bu bağlamda çiçek, sanatta yalnızca estetik bir motif olarak değil, aynı zamanda insan-doğa ilişkisini sorgulayan, tüketim kültürünü eleştiren ve toplumsal cinsiyet rollerini görünür kılan çok katmanlı bir imge olarak kullanılmaktadır.

Çağdaş sanat üretimlerinde çiçek imgesi, farklı teknik ve disiplinlerle yeniden şekillenmektedir. Resim sanatının yanı sıra enstalasyon, seramik, heykel gibi disiplinlerde yoğun biçimde kullanılan çiçek imgesi, izleyiciyle kurduğu ilişki bakımından deneyimsel ve kavramsal bir yapı kazanmıştır. Zaman zaman sanat tarihindeki geleneksel çiçek tasvirlerine göndermelerde bulunan çağdaş sanatçılar, geçmiş ve bugün arasında görsel ve kavramsal bir bağ kurmaktadır. Çiçek imgesi böylece hem tarihsel belleği taşıyan hem de güncel sorunlar üzerinde sorgulamaya sebep olan bir ifade biçimi haline gelmektedir.

Azuma Makoto

Azuma Makoto, çiçeklere ve kültürdeki yerlerine olan hayranlığı sonucunda gerçek çiçeklerle botanik heykeller yapmaya başlamış ve zaman içinde bu heykelleri çeşitli koşullarda sergileyerek oldukça deneysel işler üretmiştir. Sanatçı çiçeklerle oluşturduğu yaşayan heykelleri su altında, denizin üstünde, uzayda ya da buzda sergileyerek, çiçeklerin farklı koşullardaki görünümünü izleyi-

ciye sunmaktadır. Bunu, çiçeklerin sadece güzelliğini ve zarafetini değil, aynı zamanda gücünü ve dayanıklılığını da vurgulamak için yapan sanatçı, iklim krizi, orman yangınları gibi insan kaynaklı etkenlerin doğaya verdiği zararı bu koşullarla sembolize etmektedir. Makoto, ölüm ve çürümeye güzelliği bulma amacı dışında çiçeklerin gücünü de görünür kılmaktadır (http-12). Makoto'nun doğanın geçiciliği ve direncini aynı anda görünür kılan eserleri, izleyiciyi doğal yaşam döngüleri ve yaşamla ölüm arasındaki ince çizgi üzerinde düşünmeye çağırarak doğayla yeniden bağ kurmaya ve geçici olanın değerini fark etmeye yöneltmektedir.



Görsel 5. Azuma Makoto, “Frozen Flowers”, 2019’dan itibaren devam eden seri (<https://www.thisiscolossal.com/2023/02/azuma-makoto-temporary-frozen-sculptures/>)

İlk örneği 2019’da Japonya’da yapılan “Frozen Flowers” (Görsel 5) adlı devam eden serisinde çiçeklerle yaptığı bir heykeli açık havada buzun üzerine yerleştiren sanatçı, eserin üzerine havanın en soğuk olduğu anlarda su dökerek çiçeklerin yavaş yavaş buza dönüşmesine ve sarkıtlar oluşmasına izin vererek, ortaya sürekli değişen bir heykel çıkarmaktadır. Sanatçı bu eserde sıcaklık, rüzgâr veya kar yağışı gibi değişkenlerin çevreyi nasıl değiştirebileceği ve eserin her versiyonunu nasıl benzersiz kılabileceğiyle ilgilenmektedir (http-13).

Sanatçının eserlerinde çiçek doğanın estetik düzenlemesinden ziyade, fizik kuralları, zaman ve varlık üzerinde bir sorgulama olarak okunabilmektedir. İnsanın doğayı koruma, sahiplenme ve estetik hale getirme isteğinin aynı zamanda doğanın özgür akışına bir müdahale olduğunu gösteren eserlerin doğayla kurulan çelişkili ilişkiyi de görünür kıldığı söylenebilir.

Tony Matelli

Tony Matelli çağdaş heykel pratiğinde figüratif, botanik ve soyut biçimleri bir araya getirerek hem mizahi hem de rahatsız edici bir estetik sunmaktadır. Sanatçı “Weed” (Görsel 6) serisinde elle boyanmış bronzdan yapılan yabani otları birebir ölçekte ve ayrıntılı biçimde tasvir etmektedir. Bu eserler, izleyici tarafından önce yabani ot, sonra da bir sanat eseri olarak algılanacak şekilde kurgulanmıştır ve bu yönüyle değer ve hiyerarşi kavramlarını sorgulayan bir metafora dönüşmektedir (http-14). Toplumun dışladığı ve değersiz gördüğü yabani otlar, sanat olarak bir galeri mekânında sergilenerek yeniden değer kazanmaktadır. Sanatçı burada kültüre dayalı ilişkileri de sorgulamaktadır, bir yaşam biçimi olan bu çiçekli otlar aynı zamanda toplum tarafından istenmeyendir.



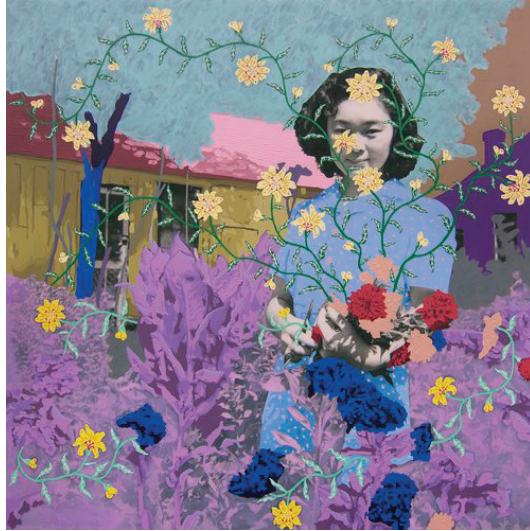
Görsel 6. Tony Matelli, “Weed”, 32,4 x 34,3 x 27,9 cm, boyalı bronz, 2004
(<https://www.miergallery.com/artists/tony-matelli?view=slider#6>)

“Weeds” serisindeki heykelleriyle sergi alanının duvar köşelerinde açan yabani çiçekler ve görmezden gelinen yaşam formları olarak ele alan sanatçı, güzelliğin sınıflandırılma biçimine bir tepki ortaya koymaktadır. Bu bağlamda sanatçının duvar kenarlarında yer alan çiçek imgeleriyle birlikte, değerli ve değersiz kavramları arasında da bir karşılaştırma yaparak bu kavramlar arasında sorgulamaya neden olduğu söylenebilir.

Daisy Patton

Daisy Patton'un sanat pratiği, hafıza, kimlik ve unutulma kavramları üzerinden şekillenmektedir. Patton, *“Forgetting is so Long”* (Görsel 7) adlı resim serisinde, eski fotoğrafların üzerine boyadığı parlak ve dikkat çekici çiçek motifleriyle geçmiş ile bugün arasında bir bağ kuran ve geçmişte yaşayan bu insanların hatıralarını onurlandıran çalışmalar üretmektedir. Bu çalışmalar aile ilişkilerini, kimlikleri ve toplumsal hatıraları anarak, izleyiciyi “kimi ve nasıl hatırlamayı seçiyoruz?” sorusuyla yüzleştirmektedir (http-15). Eski fotoğrafların büyütülmüş baskıları üzerine yaptığı düzenlemelerle birlikte sanatçı, bu kişilere yeniden bir görünürlük ve anlam kazandırarak onları günümüze taşımaktadır.

Patton'un eserlerinde figürleri saran çiçeklerin yaşamın döngüsel doğasının anlatımını desteklediği söylenebilir. Patton, Roland Barthes'in “bir anın ölümü” olarak tanımladığı fotoğrafı, şefkatli bir hatırlama ve anma pratiğine dönüştürmeyi hedeflenmektedir. Çiçekleri betimlerken kullandığı canlı renkler ve yoğun dekoratif desenler, resimleri geçmişten kalan bu kişiler için yapılmış, ziyaret edilebilen bir anıt ya da sunak haline getirmektedir (http-16). İzleyiciler ile resimlerdeki kişiler arasında bağlantı kuran bu resimlerde Patton, unutulmuş olan bu insanların hikayelerini görünür kılarak onları adeta yeniden hayata döndürmekte ve bunu yaparken bir anma unsuru olarak çiçekleri kullanmaktadır.

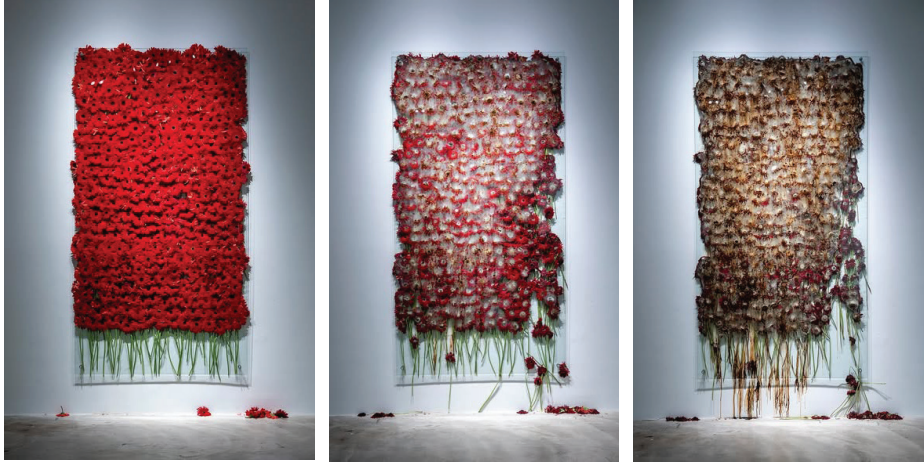


Görsel 7. Daisy Patton, “Untitled (Gardener with Bouquet)”, 40 x 40 cm, arşiv baskısı üzerine yağlı boya, 2018 (<https://www.daisypatton.com/forgetting-is-so-long-2018>)

Anya Gallaccio

Enstalasyonlarında çoğunlukla organik malzemeler kullanan sanatçı, bu nesnelerin süreç içindeki değişimleriyle birlikte geçicilik, dönüşüm ve doğa ile insan arasındaki ilişkiye odaklanan eserler üretmektedir. Gallaccio'nun çiçek kullanımı özellikle dikkat çekicidir. Sanatçının 1991 yılından günümüze kadar farklı mekânlarda sergilenen “*Preverse Beauty*” (Görsel 8) adlı eserinde, yaklaşık 2000 gerbera çiçeği, büyük şeffaf cam panellerin altında, çiçek başları izleyiciye dönük şekilde, dört bitişik dikdörtgen kompozisyon halinde düzenlenmiştir. Zamanla solup ölen çiçekler, eserin görünümünde değişikliğe neden olmasının yanı sıra, galerideki kokuyu da değiştirmektedir (http-17).

Eser, vanitas resimlerinde de kullanılan güzelliğin geçiciliği ve ölümün kaçınılmazlığı gibi kavramları vurgulamaktadır. Sanatçı çiçekleri aynı zamanda, doğa ve tüketim kültürü arasındaki ilişkiyi sorgulamak amacıyla kullanmaktadır. Ticari tüketim için yetiştirilerek seri üretilen bir objeye dönüşen çiçekler, doğal olan ile tüketim kültürünün nesneleri arasındaki uçurumu bulanıklaştırdıkları için seçilmiştir (http-17). Gallaccio'nun işlerindeki çiçek kullanımı izleyiciyi bu çelişki üzerine düşünmeye davet ederken, sanatın kalıcılığına dair geleneksel anlayışlara da meydan okumaktadır.



Görsel 8. Anya Gallaccio , “*Preverse Beauty*”, 247 x 130,8 cm, cam arasına preslenmiş gerbera çiçekleri, 1991/2025 (<https://www.facebook.com/PeraMuzesi.Museum/posts/zamana-kar%C5%9F%C4%B1-koyamayan-bir-eseri-bir-koleksiyon-nas%C4%B1-muhafaza-edebiliranya-gall/1294970712673351/>)

Zadok Ben-David

Zadok Ben-David, 2006 yılından beri sürdürdüğü “*Blackfield*” (Görsel 9) adını verdiği enstalasyon serisinde, çelikten kesilerek elle boyanmış yassı çiçek figürleri kullanarak yalnızca iki farklı açıdan gözlemlenebilen ve görünüm olarak halıyı andıran eserler üretmektedir. Enstalasyon, Ben-David’in bu proje için özel olarak seçtiği 18. ve 19. yy. botanik kitaplarında yer alan illüstrasyonlara benzecek şekilde kesilerek boyanmış ve dik olarak yerleştirilmiş olan 3000’den fazla çiçek biçimindeki paslanmaz çelik minyatürden oluşmaktadır ([http-18](http://18)). Sanatçı, bilimsel illüstrasyonlardan ve tarihsel botanik kaynaklardan beslenerek geçmiş ve günümüz arasında görsel ve kavramsal bir köprü kurmaktadır.



Görsel 9. Zadok Ben-David, “Blackfield”, çiçek şeklinde kesilmiş çelik, 2010
(<https://www.zadokbendavid.com/blackfield>)



Görsel 10. Zadok Ben-David, “Blackfield (detay)”
(<https://www.thisiscolossal.com/2022/03/zadok-ben-david-blackfield/>)

Çiçeklerin tarih boyunca yaşam ve ölüm döngüsünü temsil etmesinden yola çıkan sanatçı, çelikten kesilen iki boyutlu çiçeklerin bir tarafını canlı renklerle boyarken, diğer tarafını siyaha boyamaktadır. Bu çiçeklerin esere yerleştirilme biçimi nedeniyle izleyici baktığı yöne göre ya rengarenk ya da siyah bir alan görmektedir. Eserde renkli alan yaşamı ve canlılığı, siyah alan metaforik olarak veba, salgın hastalık veya savaş tarafından harap edilmiş bir mezarlığı çağrıştırmaktadır (<http-18>). Sanatçı bu yöntemle, yaşam ile ölüm arasındaki ince ve kırılgan çizgiyi sorgularken, bakış açısındaki küçük bir değişikliğin bile ölüm ve yaşam, kayıp hissi ve umut gibi zıt duygulara yol açabileceğini ele almaktadır.

Sonuç

Antik dönemlerden beri birçok alanda kullanılan çiçekler, görüntüsü, kokusu, narinliği ve yaşam döngüsüyle toplumları etkileyerek kültürel deneyimleri aktarmada sembolik bir araç olarak da kullanılmış ve tarih boyunca birçok kültürde gündelik hayatın içinde, dini anlatılarda, toplumsal hafızanın taşınmasında, mimari, edebiyat ve sanatta önemli roller üstlenmiştir.

Çiçek imgesinin Avrupa, Doğu ve Türk resmindeki kullanımları incelendiğinde, farklılaşan anlamlarına rağmen evrensel benzerlikler de taşıdığı ve kültürel hafızanın önemli unsurlarından biri haline geldiği görülmüştür. Avrupa sanatında ilk olarak dini kullanımlarına ağırlık verilen çiçekler, Rönesans'ın doğa gözlemi ve gerçekçiliğe verdiği önemle daha ayrıntılı biçimde ele alınmaya başlamış ve çiçeğin sanattaki kullanımı artmıştır. Sonraki dönemlerde gösteriş, zenginlik ve statü göstergesi haline gelmiş, yaşanan toplumsal değişimlerle birlikte sembolik anlamları değişiklik göstermiştir. Doğu sanatında ise özellikle Çin ve Japon sanatlarında çiçek imgesinin Batı'dan farklı bir düşünsel ve estetik anlayış içerisinde değerlendirildiği görülmektedir. Doğayla uyumun önem kazandığı bu kültürlerde çiçek, doğa felsefesi, mevsimsel döngüler ve manevi değerlerle ilişkilendirilerek sadelik, geçicilik gibi kavramların görsel bir ifadesi olarak kullanılmaktadır. Türk sanatında ise geleneksel sanatların önemli bir unsuru olan çiçek motifi tezhip, minyatür, çini gibi birçok alanda estetik ve sembolik değerleriyle birlikte sıklıkla kullanılmış, 19.yy.'dan itibaren Batılaşmanın etkisiyle natürmort geleneği içerisinde daha bağımsız bir konu olarak ele alınmaya başlamıştır.

Farklı sanatçıların güncel eserleri değerlendirildiğinde, çiçek imgesinin çağdaş sanat pratiklerinde farklı biçimlerde yeniden yorumlandığı ve günümüzde

çok yönlü bir ifade aracı olarak varlığını koruduğu görülmüştür. Sanatçıların çiçek imgesini, tarih boyunca geçicilik, yaşam-ölüm ve dönüşüm gibi temalarla ilişkilendirilen anlamlarının yanı sıra; tüketim kültürü, çevresel sorunlar, kimlik ve hafıza gibi güncel meseleleri ele almak amacıyla da kullandıkları tespit edilmiştir. Farklı malzeme, teknik ve disiplinlerin bir araya geldiği çağdaş sanat pratiğinde çiçek imgesi, izleyiciyle güçlü duygusal ve düşünsel bağlar kuran çok katmanlı bir ifade aracı olarak öne çıkmaktadır.

Sonuç olarak çiçek imgesi, sanat tarihinde farklı dönem ve kültürlerde değişen anlamlara sahip olmasına rağmen, estetik görüntüsü ve sembolik etkileriyle evrensel bir görsel dil olma özelliğine sahiptir. Geçmişten günümüze kadar sanatçıların ilham kaynağı olan ve estetik, dinsel, sembolik, kültürel ve toplumsal işlevler üstlenen çiçek, günümüz sanatında da yeni anlamlar kazanarak varlığını sürdürmeye devam etmektedir.

Kaynakça

- Akar, A. (2017). Çin bitki ressamlığı. *Z Kültür/ Sanat/ Şehir Mevsimlik Tematik Dergi*.
- Aktan, G. (2025a). Geleneksel Çin resim sanatı. *Turkish Studies*, 20(2), 711-725.
- Aktan, G. (2025b). Japon estetiğinin Avrupa resim sanatındaki kompozisyonel yeniliklere katkısı. *Avrasya Sosyal ve Ekonomi Araştırmaları Dergisi*, 12(1), 39-57.
- Arabalı-Koşar, S.T. (2007). 10.-17. yüzyıllar arasında Fransa'da *tapestry sanatı ve gelişim süreci* (Yayın numarası: 226308) [Yüksek Lisans Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi]. Ulusal Tez Merkezi.
- Atış-Özhekim, D. (2009). Özel koleksiyondaki bir halının kaynağı hakkında araştırma. *Erdem*, (53), s.43-54.
- Aydın, B. (2020). Sanat dünyasında bir ifade aracı olarak çiçek imgesi: Gül. *İdil Sanat ve Dil Dergisi*, 9(68), s.599-615.
- Barbet, A. (2009). *La peinture murale Romaine: Les styles décoratifs Pompéiens*. Picard.
- Boynukalın, A.R. (2020). 16. Ve 17. Yüzyıl Avrupa resim sanatında çiçek imgesi ve koku alegorisi. *Sanat Dergisi*, (36), 15-32.
- Cinq-Mars, L.A., Tristan, J. ve Zucker, R. (1999). Healing grief through horticultural therapy. *Journal of Therapeutic Horticulture*, 10, s. 4-9.
- Coulthard, S. (2024). *Çiçeklerin dili* (Deniz Öztok, Çev.: üçüncü basım). Pika Yayın. (2021)
- Demiriz, Y. (2007). *Yüzyıllar boyunca çiçek ressamlığı*. Yorum Sanat Yayınevi.
- Dickerson, M. (2018). *A'dan Z'ye sanat tarihi* (O. Düz, Çev.; 1. Basım). Say Yayınları. (2013)

- Duran, G. (2018). Osmanlı tezhip sanatında natüralist üslupta çiçekler. *Süleyman Demirel Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, (31), 177-199.
- Erim, G. ve Kartı, C. (2023). Sanatta kültürel simgeler: Zeytin ağacı. *Milli Eğitim*, 52(240), 3033-3062.
- Gombrich, E. H. (2020). *Sanatın öyküsü* (E. Erduran ve Ö. Erduran, Çev.; Cep boy, 2. basım). Remzi Kitabevi. (2006)
- Goody, J. (2010). *Çiçeklerin kültürü* (M. Beşikçi, Çev.: 1. basım). Ayrıntı Yayınları. (1993)
- Hodge, S. (2023). Gerçekten bilmeniz gereken 50 sanat fikri (E. Gözgülü Çev.: 12. basım). Bkz Yayıncılık. (2011).
- Jasprica, N., Lupis, V.B. ve Dolina, K. (2023). Botanical analysis of the Baroque Art on the Eastern Adriatic Coast, South Croatia. *Plants*, 12(11), 2080.
- Kaş-Tüfekçi, S. (2020). Türk tezhip sanatında Rokoko etkisi. *Lale Kültür, Sanat ve Medeniyet Dergisi*, 1(2), 12-24.
- Kızıllırmak-Çekinmez, B. (2024). Kachō-e: Ukiyo-e'nin doğa temalı ağaç baskıları. *Uluslararası Anadolu Sosyal Bilimler Dergisi*, 8(3), 622-641.
- Kiriş-Büyükgüner, H. ve Savçın, E.B. (2023). Ortaçağ'da doğa ve bitki temsilleri: Mahlukatnamelerden herbaryumlara geçiş. *Sanat Yazıları*, (49), 425-446.
- Kocaer, D. ve Şener, N. (2023). Alain Bellino'nun eserlerindeki "Vanitas" kavramı. *Uluslararası Disiplinlerarası ve Kültürlerarası Sanat*, 8(16), 188-201.
- Leppert, R. (2021). Sanatta anlamın görüntüsü (İ. Türkmen, Çev; dördüncü basım). Ayrıntı Yayınları. (1996)
- Stannard, J. (2013). Medieval herbalism and post-medieval folk medicine. *Pharmacy in History*, 55 (2/3), s. 47-54.
- Taylan, M. (2023). Dokuma resim (tapestry) sanatında Mustafa Aslıer örneği. *Avrasya Sosyal ve Ekonomi Araştırmaları Dergisi*, 10(4), 1307-1330.
- Temizer-Güneş, M. (2023). Sosyo-kültürel değerler bağlamında sanat sosyolojisi. *International Journal of Mardin Studies*, 4(1), 58-70.
- Turgut, A.Y. (2003). 18.yy. tezhip sanatında natüralist üslupta çiçekler. (Yayın numarası: 137109) [Yüksek Lisans Tezi, Mimar Sinan Üniversitesi]. Ulusal Tez Merkezi
- Uğurlu, S.S. ve Turgut, A.Y. (2024). 16. yüzyıl Osmanlı saray kumaşlarında ve tezhip sanatında çiçek sevgisi: Lale. *Motif Akademi Halkbilimi Dergisi*, 17(47), 1753-1775.
- Yalım, A. (2021). Naturalist ve anti natüralist sanatın oluşum süreci içinde resim sanatı:

İkel sanattan Rönesansa. *İnönü Üniversitesi Kültür ve Sanat Dergisi*, 7(1), 268-276.

Yaşdağ, M. (2013). *Pre-Rafelit dönemi resimlerinde sembolizm*. (Yayın numarası: 336492) [Doktora Tezi, Ankara Üniversitesi]. Ulusal Tez Merkezi

Yavuz-Azeri, N. (2024). Resim geleneğinden güncel sanat pratiklerine çiçeklerin serüveni. *Korkut Ata Türkiyat Araştırmaları Dergisi*, 15, 1261-1275.

Yemenicioğlu-Negir, E. (2017). *20.yüzyıl resminde bitkisel motiflerin estetiksel bağlam ve plastik açıdan irdelenmesi*. (Yayın numarası: 481317) [Sanatta Yeterlik Tezi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi]. Ulusal Tez Merkezi.

http-1: <https://www.metmuseum.org/essays/botanical-imagery-in-european-painting> (Erişim tarihi: 06.12.2025)

http-2: <https://historymedieval.com/herbal-medicine-in-the-middle-ages/> (Erişim tarihi: 08.12.2025)

http-3: <https://apacikradyo.com.tr/botanitopya/ronesans-sanati-ve-ilk-gercekci-bitki-cizimleri> (Erişim tarihi: 10.02.2026)

http-4: <https://jeczagallery.com/blog/28-visual-histories-of-the-flower-between-allegory-contemplation-georgia-o-keeffe-constantin-flondor-david-hockney/> (Erişim tarihi: 30.01.2026)

http-5: <https://www.britannica.com/topic/memento-mori> (Erişim tarihi: 15.02.2026)

http-6: <https://www.metmuseum.org/essays/still-life-painting-in-northern-europe-1600-1800> (Erişim tarihi: 05.02.2026)

http-7: <https://www.museothyssen.org/en/visit/thematic-tours/walk-among-flowers> (Erişim tarihi: 29.01.2026)

http-8: <https://artsandculture.google.com/usergallery/5QISgLWMBIRyJQ> (Erişim tarihi: 12.02.2026)

http-9: <https://dickensmuseum.com/blogs/charles-dickens-museum/a-closer-look-the-language-of-flowers?srsId=AfmBOooVm-m9CmhnHUD9BizHP-28GJSibU1WwqOew4EUZJEj61R26ASUV> (Erişim tarihi: 13.03.2026)

http-10: <https://artsartistsartwork.com/blooming-through-time-the-evolution-of-flower-paintings/#aioseo-b-the-renaissance-flourishing> (Erişim tarihi: 26.01.2026)

http-11: <http://lebriz.com/pages/lsd.aspx?lang=TR§ionID=12&articleID=161&-bhcp=1> (Erişim tarihi: 21.05.2026)

http-12: <https://atmos.earth/art-and-culture/azuma-makoto-flower-art-interview/> (Erişim tarihi: 01.04.2026)

http-13: <https://www.thisiscolossal.com/2023/02/azuma-makoto-temporary-frozen-sculp->

tures/ (Erişim tarihi: 01.04.2026)

http-14: <https://www.andrehn-schiptjenko.com/exhibitions/8-tony-matelli-abandon-paris/> (Erişim tarihi: 29.03.2026)

http-15: <https://www.daisypatton.com/forgetting-is-so-long-2022> (Erişim tarihi: 25.03.2026)

http-16: <https://www.candelagallery.com/iamanunrulywind> (Erişim tarihi: 25.03.2026)

http-17: <https://whimsylph.wordpress.com/2017/12/23/the-flowers-and-chocolate-of-decay-anya-gallaccios-art/> (Erişim tarihi: 31.03.2026)

http-18: <https://halesgallery.com/exhibitions/14-zadok-ben-david-black-field/> (Erişim tarihi: 01.04.2026)

Görsel Kaynakça

Görsel 1. Atiş-Özhekim, D. (2009). Özel koleksiyondaki bir halının kaynağı hakkında araştırma. Erdem (53), s.45

Görsel2. <https://www.myddoa.com/flowers-in-a-jug-hans-memling/> (Erişim tarihi: 29.01.2026)

Görsel 3. <http://janbrueghel.net/janbrueghel/flowers-in-a-vase-with-jewels-coins-and-shells-milan> (Erişim tarihi: 09.02.2026)

Görsel 4. <https://cokselinistik.wordpress.com/2020/06/26/gul-koklayan-fatih-tablosu/> (Erişim tarihi: 20.05.2026)

Görsel 5. <https://www.thisiscolossal.com/2023/02/azuma-makoto-temporaryfrozenculptures/> (Erişim tarihi: 01.04.2026)

Görsel 6. <https://www.miergallery.com/artists/tony-matelli?view=slider#6> (Erişim tarihi: 07.04.2026)

Görsel 7. <https://www.daisypatton.com/forgetting-is-so-long-2018> (Erişim tarihi: 25.03.2026)

Görsel 8. <https://www.facebook.com/PeraMuzesi.Museum/posts/zamanakar%C5%9F%C4%B1-koyamayan-bir-eseri-bir-koleksiyon-nas%C4%B1l-muhafazaedebiliranya-gall/1294970712673351/> (Erişim tarihi: 24.04.2026)

Görsel 9. <https://www.zadokbendavid.com/blackfield> (Erişim tarihi: 01.04.2026)

Görsel 10. <https://www.thisiscolossal.com/2022/03/zadok-ben-david-blackfield/> (Erişim tarihi: 01.04.2026)

2. BÖLÜM

VARKA VE GÜLŞAH MİNYATÜRLERİNDEKİ SAVAŞ SAHNELERİ İLE PAOLO UCCELLO’NUN SAN ROMANO SAVAŞI RESMİNİN ÜSLÜPSAL AÇIDAN KARŞILAŞTIRILMASI

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)

Giriş

Minyatür sanatı, mekânsal derinliği illüzyonist perspektif aracılığıyla, figürler ve nesneler doğal ölçü-oran ilişkilerine veya optik gerçekliğe bağlı olmaksızın, kompozisyon içindeki hiyerarşik önemlerine göre konumlandırılır. Bu hiyerarşik ölçeklendirme, sahnenin tasvir örgüsünü belirginleştiren işlevsel bir estetik anlayışı şeklinde değerlendirilmiştir (Aslan, Geçen, 2025: 415). Bu değerlendirmelerle şekillenen minyatür dönem dönem farklı yapılara da bürünmüştür. Minyatür. Hem biçimsel açıdan hem de anlatımsal açıdan güçlü fonksiyonlara sahiptir. Batılı sanatlarla biçimsel açıdan bazı yakınlıklar taşısa da minyatür tema açısından daha fazla benzerlikler görülmektedir. Anadolu Selçuklu resim sanatının önemli örneklerinden biri olan Varka ve Gülşah yazmasındaki savaş sahneleri ile İtalyan Erken Rönesans’ının dikkat çekici eserlerinden Paolo Uccello’nun San Romano *Savaşı* adlı resmi üslupsal açıdan karşılaştırılmaktadır. Karşılaştırmanın temel amacı, birbirinden farklı kültürel ve sanatsal geleneklere ait bu iki savaş betimleme anlayışının kompozisyon, figür, mekân, hareket, renk, perspektif, anlatım ve sembolizm bakımından ortak ve farklı yönlerini ortaya koymaktır. Varka ve Gülşah minyatürlerinde savaş, çoğunlukla anlatı bağlamı içinde, iki boyutlu ve dekoratif bir yüzey üzerinde,

sembolik göstergeler ve ritmik figür tekrarları aracılığıyla aktarılırken; Uccello'nun San Romano Savaşında savaş sahnesi, doğrusal perspektifin sağladığı matematiksel mekân kurgusu ile Geç Gotik geleneğin dekoratif özelliklerinin birlikte kullanılması yoluyla düzenlenmiştir. Bununla birlikte her iki sanat anlayışında da savaşın gerçekçi bir belgesinden çok, belirli bir görsel düzen ve anlatı mantığı içerisinde yeniden kurulmuş bir savaş imgesi söz konusudur. Bu bağlamda çalışma, farklı coğrafyalarda ve farklı dönemlerde üretilmiş iki savaş tasvirinin, gerçekliğin doğrudan taklidinden ziyade kendi kültürel ve estetik sistemleri içerisinde yapılandırılmış görsel anlatılar olduğu söylenebilir. Her iki sanatçıda farklı dönemlerde yaşamalarına rağmen, yaşadıkları dönemin kültürel ve sosyal hislerini kendi değerleri çerçevesinde kalarak, savaşın acımasız yüzünü evrensel değerlerle yansıtmışlardır.

Bu araştırma, nitel araştırma yöntemi ile hazırlanmış literatür taraması yapılarak verilere ulaşılmaya çalışılmış ve ayrıca araştırmada eserlerin biçimsel özelliklerinden, taşıdığı anlama kadar pek çok yönü de incelenmiştir.

Litaratür

Nakkaş Abdülmümin el-Huyi'nin Hayatı ve Sanatı

Nakkaş Abdülmümin el-Huyi, XII. yüzyıl sonları ile XIII. yüzyılın ilk yarısında yaşadığı kabul edilen çok önemli bir Anadolu Selçuklu nakkaşıdır. Hayatı hakkında bilgiler oldukça sınırlı olup, kendisiyle ilgili bilgiler günümüze ulaşan tek bir eser ve bazı tarihi arşiv belgelerine dayanmaktadır.

Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi'nde (Hazine, nr. 841) korunan Ay-yuki'ye ait Varka ve Gülşah adlı Farsça mesnevinin minyatürlerini yapan sanatkârdır. Eserdeki yetmiş bir minyatürden bir tanesine yazdığı “amel-i Abdülmü'min b. Muhammed en-Nakkaş el-Huveyyi” ibaresinden, XI. yüzyıl ortalarında Türkler'in eline geçen ve bu asırlarda Huvey şeklinde telaffuz edilen (Özergin,1970:226) doğu Azerbaycan'daki Hoy şehrinden olduğu anlaşılmaktadır. XIII. yüzyılın ilk yarısında, Anadolu Selçuklu Devleti'nin başkenti Konya veya çevresinde faaliyet göstermiştir (Akel, 2017: 42). Sanatçı, Varka ve Gülşah mesnevisinin sonundaki ketebe kaydında kendisini “Abdülmü'min b. el-Hasan el-Mavsılı el-Huyi” şeklinde tanıtmaktadır. Bu kayıttan hem babasının adının Hasan olduğu hem de Musul resim ve metal sanatı ekolüyle bağının bulunduğu anlaşılmaktadır (Esin, 1970:161; Aslanapa, 1989:312). Kayıtlardan da anlaşıldığı gibi sanatçı Selçuklu coğrafyasında minyatür üretimini gerçekleştirmiştir. Nakkaş Abdülmü'min el-Huyi'nin Varka ve Gülşah nüshasında yer

alan 71 adet minyatürde sergilediği üslup, Selçuklu resim sanatının karakteristik niteliklerini oluşturur.

Sanatçının minyatürlerinde kompozisyon yapısı ustalıklı hünarlı bir şekilde minyatürler yazma metnin arasına yatay şeritler biçiminde yerleştirilmiştir. Derinlik ve perspektif kaygısı güdülmeden, figürler iki boyutlu düzlem üzerine dizilmiştir (Müge, 2008: 88). İnsan figürleri tipik Orta Asya/Uygur Türk tipini sergiler: Ay yüzlü (yuvarlak çehreli), çekik gözlü, uzun siyah örgülü saçlıdır. Figürlerin baş çevresinde haleler yer alır (Esin, 1970: 165). Dini bir anlam taşımayan bu haleler, Selçuklu saray sanatında figürü fondan ayırma ve saygınlık vurgulama işlevi görür (Akel, 2017: 48). Orta Asya derinliklerine bağlantı kurulan figür anlayışında kısmen Nakkaş Abdülmü'min el-Huyi'yle birlikte bir dinamizm hissedilmektedir.

Figürler belirgin renklerle ve sade bir kompozisyon düzeniyle ele alınmıştır. Sanatçı genel olarak renklerde kırmızı, turkuaz, koyu mavi ve sarı zeminler düz olarak uygulanmıştır. Zeminlerde rumi, palmet, lotus motifleri ile stylized bitkiler kullanılarak boşluklar doldurulmuştur (Aslanapa, 1989: 315). Savaş sahnelerindeki atlar, av sahneleri ve meclis tasvirleri dinamik hatlarla çizilmiştir. Doğu Asya hayvan üslubunun ve Selçuklu figüratif plastik sanatının izleri belirgindir (Müge, 2008: 92). Sanatçının hayvan figürlerine ve dönemin süsleme özelliklerine ayrıntılı bir şekilde yer vermesi dikkat çekicidir. Anadolu Selçuklu döneminin sanatta özellikle minyatür sanatında adı bilinen en erken ve nadir ustalarından biri olması onu sanat tarihi açısından ayrıcalıklı ve önemli bir boyuta taşımaktadır.

Varka ve Gülşah Minyatürleri

Anadolu Selçuklu resim sanatının günümüze ulaşmış tek resimli el yazması olan Varka ve Gülşah Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi'nde muhafaza edilen 13. yüzyıl başyapıtıdır. Eser, 11. yüzyıl Gazneli şair Ayyuki 'nin Farsça mesnevisinin Nakkaş Abdülmü'min el-Huyi tarafından resimlenmiş nüshasıdır. Minyatürler, Türk sanat tarihinde Orta Asya/Uygur kökenli görsel gelenek ile İslam el yazması üslubunun Anadolu Selçuklu bağlamında birleştiği en somut belge niteliğindedir.

Varka ve Gülşah minyatürlerinde Selçuklu saray yaşantısının ve mimari yapısının yanı sıra, halkın sosyal yaşamının, kıyafetlerinin, adetlerinin gelenek ve göreneklerinin de yansıtıldığı sonucuna varılmıştır. Yuvarlak dolgun yüzlü, çekik gözlü, ince uzun örgülü saçlı ve sakalsız resmedilen figürlerin Selçuklulara

ait tipleri yansıttığı son derece güçlü bir ihtimaldir. Benzer figür tiplerini, Kubbabadabad çinilerinde de görmek mümkündür (<https://dergipark.org.tr/tr>, 2026). İnsan tasvirleri belirgin biçimde Uygur Türk tiplerini yansıtır: Yuvarlak yüzler, çekik gözler, uzun siyah örgülü saçlar. Figürlerin başlarındaki haleler dini bir kutsallıktan ziyade figürü fondan ayırma ve statü vurgulama işlevi görür (Esin, 1970: 165). Sanatçı geçmişin derinliklerinden gelen Türk sanatının izlerini plastik değerlerin güçlü kullanımıyla adeta belgelemiştir.

Eser, acıklı bir aşk hikayesinin minyatürlerle anlatımına dayanır. İç içe geçme olaylardan meydana gelen bu hikaye, İslâm sanatında aşk konulu nadir minyatürlü eserlerden biridir. Bilinen tek nüshası, Topkapı Sarayı Müzesi' de bulunan yazma, 70 yaprak olup, 71 minyatürden oluşmaktadır. Minyatürler ince uzun şeritler halinde metin içine yerleştirilmiştir ve metinden ince bir çerçeve ile ayrılmıştır. Hikayeci bir tarzda metindeki olayları resimleyen bu minyatürler dinamik ve sürükleyici bir etkidir. (<https://www.sanatininyolculugu.com>, 2026). Sanatçı, Varka ve Gülşah minyatürlerinde perspektif ve derinlik kullanılmamış; figürler tek bir düzleme dizilmiştir. Arka planlar kırmızı, koyu mavi, sarı ve turkuaz renkli düz zeminlerle kapatılmıştır (Akel, 2017: 45). Sahnelerde palmet, lotus, hayat ağacı motifleri ile stilize at ve deve tasvirleri geniş yer tutar. Zemin boşlukları rumi ve bitkisel dolgularla tamamlanmıştır (Aslanapa, 1989: 314). Kompozisyondaki doluluk dikkat çekmektedir. Biçim ve kavram adeta bir su gibi yüzeyde dolaşmaktadır. Sanatçı hikayeyi dekoratif bir etkiden ziyade sembolik bir örüntü amaçladığı görülmektedir.

Paolo Uccello ve Eserleri

Erken Rönesan döneminde, Floransa resminin en sıra dışı ve deneysel sanatçılarından birisidir. Lorenzo Ghiberti'nin atölyesinde yetişen Uccello, Uluslararası Gotik üslubun dekoratif zarafetini, zengin renk paletini ve şövalyelik temalarını; Filippo Brunelleschi, Masaccio ve Leon Battista Alberti tarafından temelleri atılan matematiksel kuralların mekana yansmasıyla harmanlamıştır. Rönesans'ın Masaccio gibi isimleri perspektifi figürlere doğal bir hacim ve gerçekçi bir derinlik kazandırmak için kullanırken; Uccello için perspektif, geometrik denemeler yapabileceği bir laboratuvar niteliğindedir.

Floransa'da doğan Uccello, gençlik yıllarında Floransa Katedrali'nin tunç kapılarını tasarlayan Ghiberti'nin yanında çıraklık yapmıştır (Vasari, 2013:185). 1425–1431 yılları arasında Venedik'te kalarak San Marco Bazilikası'nda mozaik sanatçısı olarak çalışmış, bu süreç renk ve yüzey dekorasyonuna olan il-

gisini pekiştirmiştir (Turan, 2018: 88). Floransa'ya döndükten sonra kamu ve özel siparişler almış; Santa Maria del Fiore Katedrali ve Santa Maria Novella Manastırı için ürettiği eserlerle dönemin en önemli ustaları arasında yerini almıştır (Antal, 2016:312). Sanatçının ürettiği başarılı eserler döneminin burjuva ve sanat çevresinde çok taktir toplamış ve üslup etkisi daha sonraki dönemlerde de devam etmiştir.

Giorgio Vasari'nin aktardığına göre Uccello, geceleri saatlerce çizim yaparak "O ne tatlı şeydir bu perspektif!" diyerek bu bilime olan bağlılığını dile getirmiştir (Vasari, 2013:186). Eserlerinde tek bir kaçış noktasına bağlı kalmak yerine bazen çifte perspektif açısı uygulayarak gözün algı sınırlarını zorlamıştır (Panofsky, 2013: 70). Uccello'nun sanat anlayışını tanımlayan en temel unsur doğrusal perspektif ve geometriye duyduğu matematiksel tutkudur. Ancak onun perspektif kullanımı, Masaccio gibi figürlere doğal bir illüzyon kazandırmaktan ziyade; mekânı yeniden kurgulayan soyut ve tiyatral bir düzen aracı olarak düşünmesidir.

Uccello'nun San Romano Savaşı yaklaşık 1438–1440 yıllarında Floransa'da üretilmiş Erken Rönesans dönemine ait bir panel resmidir. Uffizi'deki panel yaklaşık 1435–1440 tarihli olup, 1432 yılında gerçekleşen San Romano Savaşı'nda Floransalıların zaferini konu alan üçlü bir resim dizisinin parçasıdır (<https://www.uffizi.it>, 2026). San Romano Savaşı, yalnızca bir savaş tasviri değil, aynı zamanda perspektif, hareket ve geometrinin birlikte araştırıldığı bir kompozisyon olarak değerlendirilebilir.

Eserlerin Analizleri



Görsel 1. Varka ve Gülşah minyatürlerinden(www.sanatinyolculugu.com,2026)



Görsel 2. Paolo Uccello – San Romano Savaşı 1.Paneli(www.britannica.com,2026)

Uccello'un San Romano Savaşları eseri çok kalabalık ve karmaşık görünse de aslında plastik değerler arasında çok iyi bir dengeye sahiptir. Kompozisyonun merkezinde karşı karşıya gelen atlılar, mızraklar ve yerdeki savaşçı dikkat çekmektedir. Savaşın yoğunluğu kompozisyonun ortasında kurgulanmıştır.

Uccello'nun en dikkat çekici kompozisyon araçlarından biri, ön planda yere düşmüş kırık mızrakların birbirini kesen çizgiler oluşturmalarıdır. Bu mızraklar yalnızca savaşın sonucunda ortaya çıkan nesneler değildir; aynı zamanda resmin perspektif sisteminin temel geometrik elemanlarıdır (Gordon, 2003: 389). Sanatçı yatay ve dikey savaş aletleri olan mızraklarla adeta mekân perspektifin arenası yapmıştır. Beyaz, gri ve koyu renkli atlar farklı yönlerde hareket etmekte; atların bacakları, gövdeleri ve başları perspektif içerisinde farklı açılardan gösterilmektedir. Merkezdeki beyaz at, çevresindeki koyu renkli figürler sayesinde görsel bir odak oluşturur. Uccello'nun figürleri Rönesans'ın insan bedenini üç boyutlu olarak kavrama çabasını yansıtır. Şövalyelerin zırhları, bedenlerin farklı yönlerde dönmesi ve atların çeşitli açılardan gösterilmesi, figürlerin mekân içerisinde hacim kazanmasına hizmet eder. Özellikle atlar heykel etkisinde izlenimi vermektedir. Varka ve Gülşah'ta savaşın dinamizmi atlarının verdiği hareket izlenimiyle bütünlük içinde dir. Atların doğal ortamda doğal halleriyle mekanda koştuğunu görmekteyiz. Bu etkide anlamı güçlendiren çok önemli ayrımdır.

Uccello'nun renk sistemi son derece dekoratiftir. Beyaz ve gri atlar, koyu zırhlar, kırmızı ve altın giysiler, yeşil bitki örtüsü ve metalik yüzeyler arasında güçlü karşıtlıklar kurulmuştur. Sanatçı hem çizgiyle hem de renkle perspektifin derinliklerini zorlamıştır. Renk perspektifi de kompozisyonu güçlendiren önemli eleman görevi görmektedir. Açık renk zemin adeta koyu renkteki me-

kanı rahatlatmıştır. Beyaz at durağan zemin renginin yükselmesini sağlamıştır. Gerilerin koyu renkte yorumlanması ve ön zeminin açık renkte kullanılması resmin tamamına hakim olan bir ışık kaynağı etkisi oluşturmıştır.

Varka ve Gülşah minyatüründe ise kompozisyon, Uccello'daki gibi tek bir perspektif merkezine doğru yönelen mekânsal bir sistem oluşturmaz. Figürler çoğunlukla yatay bir düzen içerisinde yan yana veya üst üste yerleştirilmiştir.

Varka ve Gülşah minyatürlerinde kompozisyonların genellikle tek yönlü veya simetrik düzen üzerine kurulduğunu; açık alanlarda ise sağ ve sol taraftaki figür yoğunluğunun asimetrik ve dinamik kompozisyonlar meydana getirdiğini belirtmektedir (Berber ve Başar, 2019: 78–79). Uccello bir savaş ortamı oluşturma eylemi amaçlarken; Varka ve Gülşah'ta kimin ne eylemi yaptığı çok net okunmaktadır. El-Hûyî kompozisyonu olayın anlatımını düzenleyen bir araç olarak kullandığı çok açık görülmektedir. Yerdeki tavşan hızı ve atikliği, gökyüzündeki kuşlar avcılığı temsil etmektedir. Varka ve Gülşah minyatürlerinde bu tür hicivler yapılarak anlatım güçlendirilmeye çalışılmıştır.

Varka ve Gülşah minyatürlerindeki atların ürken, koşan, duran veya hamle eden biçimlerde gösterildiğini ve bu durumun kompozisyonun dinamizmine katkı sağladığını belirtmektedir (Berber ve Başar, 2019: 79). Ayrıca bu aşırı hareket eğiliminin Orta Asya hayvan üslubuyla ilişkilendirilebileceğini ileri sürmektedirler (Berber ve Başar, 2019: 79). El-Huyi'nin figürlerinde ise anatomi ve hacimden çok tipolojik özellikler belirleyicidir. Yuvarlak ve dolgun yüzler, ince uzun örgülü saçlar, belirgin konturlar ve görece iki boyutlu bedenler Selçuklu figür anlayışının karakteristik özellikleri arasındadır. Atların kuyruklarının düğümlü olması Türk kültüründe savaşın en önemli habercisi olmuştur. Bu kompozisyonda da atların kuyruklarının düğümlü olması bu geleneğin sürdüğünü göstermektedir.

Varka ve Gülşah minyatürlerinde ise kırmızı, mavi/lacivert, yeşil, sarı ve altın sarısı gibi canlı ve saf renkler kullanılmıştır. Renkler çoğunlukla birbirine karışmadan geniş lekeler halinde uygulanır. Sanatçı zengin renk çeşitliliğiyle adeta izleyiciyi yüzeyde gezdirir. Açık tondaki zemin ferahlık sağlamaktadır. Figürlerin pastel tonlardaki renkleri güzel bir etki uyandırmıştır. Atların farklı renklerde yorumlanması, savaşın dinamizmini güçlendirmektedir. Savaşın hareketini artırmaktadır.

Minyatürlerde yan yana bulunan figürlerin renk alanlarının birbirine karıştırılmadığını ve böylece bir leke dengesi oluşturulduğunu belirtmektedir (Berber ve Başar, 2019: 78). Paylaşılan savaş sahnesinde özellikle kırmızı ve mavi renklerin tekrar edilmesi, figür grupları arasında görsel bir ritim oluşturur. Bu

renkler aynı zamanda hareketi vurgular. Figür ve renklerin üst üste gelmesi konuyu karıştırmamış öncelik sonralık etkisi oluşturmıştır.

Üslup açısından Paolo Uccello – San Romano Savaşı ile Abdülmü'min El-Huyi – Varka ve Gülşah'ı Plastik Unsur ve Ölçütler le karşılaştırıldığında çıkan tablo:

Plastik Unsur/ Ölçüt	Paolo Uccello – San Romano Savaşı	Abdülmü'min El-Huyi – Varka Ve Gülşah
Kompozisyon	Yoğun, geometrik, merkezî ve perspektifli	Yatay, şerit biçimli, anlatısal
Mekân	Üç boyutlu mekân yansıtması	Düzlemsel/sembolik mekân
Perspektif	Matematiksel ve geometrik	Hiyerarşik/anlatısal
Figür	Hacimli, kısaltılmış, zırlı ve ayrıntılı	Kontur ağırlıklı, tipolojik ve stilize edilmiş
At	Hacimli, anatomik, perspektifli	Profil ağırlıklı, dekoratif ve çizgisel
Hareket	Diyagonal, geometrik, mekânsal	Çizgisel, ritmik ve anlatısal
Mızrak/Kılıç	Geometrik çizgi ve hareket aracı	Anlatı ve hareket aracı
Renk	Hacimsel, dekoratif, metalik	Düz, canlı, konturla sınırlandırılmış
Derinlik	Kısaltma ve perspektifle	Figürlerin yerleşimiyle
Anlatım	Tarihsel savaşın dramatik anı	Edebî anlatının kesiti
Gerçeklik	Optik ve geometrik	Anlatısal ve sembolik
Estetik	Rönesans ve Gotik sentezi	Selçuklu ve Uygur etkili minyatür geleneği
Üslup	Erken Rönesans ve Uluslararası Gotik	Anadolu Selçuklu ve Orta Asya geleneği



Görsel 3. Varka ve Gülşah minyatürlerinden
(www.sanatin yolculugu.com,2026)



Görsel 4. Paolo Uccello – San Romano Savaşı
2.Paneli (www.britannica.com,2026)

İki eser arasında yaklaşık iki yüzyıllık bir zaman farkı bulunmasına karşın, her iki sanatçı da savaş temasını atlı figürler, silahlar, beden hareketleri ve yoğun figür grupları üzerinden ele almıştır. Ancak bu ortak görsel unsurların kullanım biçimleri, ait oldukları sanat geleneklerinin farklılığı nedeniyle birbirinden oldukça farklılık göstermektedir. Paolo Uccello'nun San Romano Savaşı ile Abdülmü'min el-Huyi'nin Varka ve Gülşah yazmasındaki savaş sahnesi, farklı sanat geleneklerine ait olmalarına rağmen savaşın hareket, mücadele ve kahramanlık kavramlarını görselleştirme bakımından önemli ortaklıklar taşımaktadır. Her iki sanatçı da savaşın dinamizmini oluşturmak için at, insan figürü, silah, beden hareketi ve renk gibi temel plastik unsurlardan yararlanmıştır.

Romano Savaşındaki zırhların olağanüstü ayrıntılı ve tarihsel olarak doğru biçimde betimlendiği; Uccello'nun gerçek zırh örneklerinden yararlanmış olabileceği belirtilmektedir (Gordon, 2003: 389–390). Figürlerini, atlarını ve aksesuarlarını doğal canlılardan ziyade tornadan çıkmış ahşap heykellere, polietronlara ve satranç taşlarına benzeterak çizer (Gombrich, 2007: 254). Uccello'nun savaşçıları zırh, miğfer, kalkan ve silahlarıyla oldukça ayrıntılı şekilde

betimlenmiştir. Resmin merkezindeki beyaz at kompozisyonun merkezinde ve güçlü ve kahraman bir komutanı simgelemektedir. Atın duruşu ve dinamik enerjisi diğer unsurları dengeleyici bir boyuttur. Atların dağılımı sanatçının perspektifin ne kadar matematiksel verildiğinin göstergesidir. Kompozisyondaki diğer atlarının açıların farklılığı ve dağılımı perspektifin etkisini güçlendiren ince ayarlardır.

Uccello'da hareket, figürlerin farklı yönlere yönelmesi, atların saldırı pozisyonları ve özellikle mızrakların diyagonal hareketleri aracılığıyla oluşturulur. Sağ tarafta bulunan savaşçının aynı anda birden fazla rakiple mücadele etmesi, savaşın fiziksel hareketini kompozisyon içerisinde yoğunlaştırmaktadır(-Gordon, 2003: 389–394). Kompozisyonda devinim çok yoğundur. Figürlerin savaşır konumda olmasının yanında mızraklarında yön farklılıkları izleyicide merak uyandıran etki bırakmaktadır. Atların ve Figürlerin heykel vari duruşları izleyiciye bir soğukluk oluşturmaktadır. Sanatçının renklerde de soğuk ve mat tonları tercih etmesi ne kadar savaşın dehşetini ifade etsede plastik açıdan bazı temel unsurlar öne çıksa da, bazı unsurlar geride kalmıştır.

Varka ve Gülşah minyatüründeki figürler belirgin bir stilizasyon taşır. Yüzler genellikle yuvarlak, gözler belirgin ve figürler ince, uzun saç örgüleriyle karakterize edilmiştir. Figürlerin bedenleri anatomik gerçekliğin birebir taklidinden ziyade, dönemin Selçuklu figür tipini temsil eden biçimsel kalıplar içerisinde oluşturulmuştur. Bu özellik, Abdülmü'min el-Huyi'nin figürlerinin bireysel portre olmaktan çok tipolojik ve anlatısal figürler olarak işlev gördüğünü göstermektedir (Berber & Başar, 2019: 75–76). Türk Sanatının karakteristik özelliklerini gördüğümüz Varka ve Gülşah minyatürleri plastik elemanların esiri olmamış anlatıya hizmet eden birer unsur olmuşlardır. Sanatçı temel olarak hikayenin izleyiciye aktarılmasını amaçlamıştır.

Varka ve Gülşah minyatüründe ise renkler daha saf, parlak ve yüzeysel kullanılmıştır. Kırmızı ve mavi gibi güçlü renklerin tekrar edilmesi, kompozisyon içerisinde ritmik bir denge oluşturur (Berber & Başar, 2019: 76). Tekrar eden renkler gözü yormaz, kompozisyonun dengesini sağlayan birer etki görevi görmektedir. Kompozisyonda renklerin ton farklılıkları ve savaşın ritmini güçlendirmektedir. Açık zeminde figürler kaybolmamış sanatçının hünerli renk kullanımıyla daha da güçlü bir şekilde varlığını korumuştur.

Üslup açısından Paolo Uccello – San Romano Savaşı ile Abdülmü'min El-Huyi – Varka Ve Gülşah'ı Plastik Unsur ve Ölçütler le karşılaştırıldığında çıkan tablo:

Plastik Unsur/ Ölçüt	Paolo Uccello – San Romano Savaşı	Abdümü'min El-Huyi – Varka Ve Gülşah
Kompozisyon	Geometrik ve perspektifli	Ritmik ve yüzeysel
Mekân	Üç boyutlu mekân arayışı	İki boyutlu yüzey
Perspektif	Doğrusal perspektif	Perspektif dışı
Figür	Hacimli ve anatomik	Stilize ve tipolojik
At	Anatomik/perspektifli	Stilize/hareket merkezli
Hareket	Geometrik ve koreografik	Çizgisel ve ritmik
Mızrak/kılıç	Geometrik çizgi ve hareket aracı	Anlatı ve hareket aracı
Renk	Hacim, ışık ve dekorasyon	Yüzey, ritim ve sembol
Derinlik	Perspektif yoluyla	Üst üste bindirme ve konumlandırma yoluyla
Gerçeklik	Optik ve geometrik	Anlatısal ve sembolik
Anlatım	Tarihsel/zafer odaklı	Edebî/öyküsel
Estetik	Rönesans + Gotik sentezi	Selçuklu/Uygur etkili minyatür geleneği
Üslup	Erken Rönesans + Uluslararası Gotik	Anadolu Selçuklu /Orta Asya geleneği



Görsel 5. Varka ve Gülşah minyatürlerinden
(www.sanatin Yolculugu.com,2026)



Görsel 6. Paolo Uccello – San Romano Savaşı

3.Paneli (www.britannica.com,2026)

Uccello'nun San Romano Savaşı kompozisyonunda savaş alanını belirli hareket bloklarına ayırmış, böylece gerçek bir savaşın düzensizliğini geometrik bir kompozisyon içerisinde kontrol altına almıştır (Gordon, 2003: 378–397). Özellikle kırılmış mızrakların ön planda çapraz biçimde yerleştirilmesi, kompozisyonun yalnızca figürlerin hareketiyle değil, çizgisel yönlendirmeler aracılığıyla da kurulmasını sağlar. Bu mızraklar izleyicinin bakışını resmin içine doğru taşıyan bir tür geometrik ağ meydana getirir. Dolayısıyla savaş sahnesindeki silahlar yalnızca ikonografik veya anlatısal nesneler değil, aynı zamanda kompozisyonun geometrik kuruluşuna katılan plastik araçlardır.

Varka ve Gülşah minyatüründe kompozisyon çok daha yatay ve şerit şeklinde bir yapı görülmektedir. Figürler, özellikle atlı savaşçıların bedenleri ve atların yönleri aracılığıyla yan yana veya üst üste bindirilerek düzenlenmiştir (Berber ve Başar, 2019: 78). Dolayısıyla iki eser arasında önemli bir benzerlik bulunur: her iki sanatçı da savaşın karmaşasını düzenlemeye çalışmaktadır. Ancak Uccello bunu perspektif ve geometrik organizasyonla, El-Huyi ise ritmik tekrar, simetri, yataylık ve figürlerin yüzey üzerindeki istifiyle gerçekleştirir.

El-Huyi'nin minyatüründe ise Rönesans anlamında tek kaçış noktalı perspektif bulunmaz. Figürler çoğunlukla aynı düzlem üzerinde ve birbirine yakın ölçeklerde gösterilir. Ön-arka ilişkisi sınırlıdır. Mimari yapıların veya diğer mekân belirteçlerinin kullanıldığı örneklerde dahi bu unsurlar geometrik perspektif oluşturmak amacıyla değil, sahnenin nerede geçtiğini belirtmek ve kompozisyonu çerçevelemek amacıyla kullanılır (Berber ve Başar, 2019: 75, 78–79). Varka ve Gülşah minyatürlerinde yuvarlak ve dolgun yüzler, çekik gözler, ince uzun örgülü saçlar ve çoğunlukla sakalsız yüzler, Anadolu Selçuklu figür tipinin belirgin özellikleri olarak değerlendirilmiştir (Berber ve Başar, 2019: 78–79). Burada figürün amacı bireysel portre oluşturmak değil, anlatı içerisinde-

de belirli bir kahraman, savaşı veya karakter tipini temsil etmektir. Bu durum Uccello ile önemli bir karşıtlık oluşturur. Uccello’da figür, perspektif ve hacim problemlerinin çözümünde plastik bir unsurken; El-Huyi’de figür, hikâyenin sembolik ve anlatısal bir taşıyıcısıdır.

Uccello’nun bugün görülen renkleri, eserin ilk yapıldığı dönemdeki görünümü tam olarak yansıtmayabilir. Özellikle gümüş zırhların kararması, kırmızı ver milyonların değişime uğraması ve yeşil pigmentlerin koyulaşması eserin renk algısını önemli ölçüde değiştirmiştir.

El-Hûyî’nin minyatürlerinde ise kırmızı, mavi, yeşil, sarı, mor ve altın gibi saf ve belirgin renk lekeleri öne çıkar. Renkler birbirine karıştırılarak hacim oluşturmaktan ziyade, figürleri birbirinden ayıran yüzeysel alanlar biçiminde kullanılır (Berber ve Başar, 2019: 78). Renklerin kompozisyon içerisinde dağılımında atın tamamındaki renk bir başka yerde küçük bir lekeyle tamamlanarak bütünlük ve denge sağlanmıştır. Bu denge rengin zıtlık ve tamamlayıcı etkisiyle daha da güçlü hale gelmiştir. Geniş zemin rengi adeta alanda savaşan figürlerin resmin dışına taşarcasına bir etki içerisinde karşımıza çıkmaktadır. Bu yaklaşım hikayeyi güçlendirip anlatımı derinleştirmiştir. Türk sanatında rengin zenginliği ve gücü kullanıldığı her yüzeyde kendini göstermektedir. Uccello’un eserinde siyahın ve metalin soğuk etkisi dikkat çekmektedir. Sanki tuvalde bir matem havası vardır. Oysa Türk sanatında savaş sahnelerinde dahi canlı ve ferah renkleri görmekteyiz. Konu ne kadar savaş sahnesi olsa da sanatçının zengin renkleri kullanmasından dolayı etki farklı bir boyuta taşınmıştır. Türk kültüründe “savaşa gitmek düğüne gitmek gibi” ifadesini desteklercesine etki verilmiştir.

Üslup açısından Paolo Uccello – San Romano Savaşı ile Abdülmü’min El-Huyi – Varka Ve Gülşah’ı Plastik Unsur ve Ölçütler le karşılaştırıldığında çıkan tablo:

Plastik Unsur/ Ölçüt	Paolo Uccello – San Romano Savaşı	Abdülmü’min el-Hûyî – Varka ve Gülşah
Kompozisyon	Geometrik, yoğun ve yatay; hareket blokları	Yatay, şeritvari, ritmik ve simetrik
Mekân	Peyzaj ve üç boyutlu mekân arayışı	Simgesel, yüzeysel ve anlatısal mekân

Perspektif	Çizgisel perspektif deneyleri	Perspektif dışı, iki boyutlu yaklaşım
Figür	Hacimli, zırh ayrıntıları güçlü	Tipolojik, stilize, dolgun yüzlü
At	Hacim, kısaltma ve anatomik gözlem	Ritmik, stilize ve hareket merkezli
Hareket	Çizgisel ve geometrik	Jest, yön ve ritmik tekrar
Silah	Mızrak, kılıç, kalkan ve zırh; perspektif aracı	Kılıç, mızrak, kalkan ve zırh; kültürel gösterge
Renk	Metalik, hacimsel ve kontrastlı	Saf, canlı, yüzeysel ve dekoratif
Gerçeklik	Optik ve geometrik	Anlatısal ve sembolik
Anlatım	Tarihsel/siyasal ve anıtsal	Edebî, dramatik ve sembolik
Estetik	Rönesans/Gotik sentezi	Selçuklu/Uygur etkili minyatür geleneği
Üslup	Gotik / Erken Rönesans	Selçuklu / Orta Asya etkileri

Sonuç

Paolo Uccello'nun San Romano Savaşı ile Abdülmü'min el-Huyi'nin Varka ve Gülşah yazmasındaki savaş sahnesi, farklı sanat geleneklerine ait olmalarına rağmen savaşın hareket, mücadele ve kahramanlık kavramlarını görselleştirme bakımından önemli ortaklıklar taşımaktadır. Her iki sanatçı da savaşın dinamizmini oluşturmak için at, insan figürü, silah, beden hareketi ve renk gibi temel plastik unsurlardan yararlanmışlardır.

Bununla birlikte iki eserin görsel dili temelde birbirinden ayrılmaktadır. Uccello, savaşın karmaşasını perspektif ve geometri yoluyla düzenlemektedir. Kırılmış mızrakların resim yüzeyinde oluşturduğu çizgisel ağ, atların ve savaşçıların mekânsal yerleşimiyle birleşerek savaş alanını matematiksel bir düzene dönüştürür. Böylece savaşın fiziksel hareketi, aynı zamanda perspektifin görsel

hareketine dönüşür (Gordon, 2003: 389–394). Abdülmü'min el-Huyi ise savaşın karmaşasını perspektif aracılığıyla değil, figürlerin ritmik çoğaltılması, üst üste bindirilmesi, renklerin tekrarı ve bedenlerin farklı yönlere çevrilmesi yoluyla ifade etmektedir. Bu nedenle minyatürde gerçekçi bir savaş alanından ziyade, hikâyenin dramatik anını izleyiciye aktaran sembolik ve anlatısal bir görsel sistem söz konusudur (Berber & Başar, 2019: 75–76). Varka ve Gülşah minyatürlerinde hikayenin anlatımı temel hedef olmuştur. Plastik değerler bu anlatımın anlaşılması için araç görevindedir.

Bu bağlamda iki eser arasındaki temel fark şu şekilde formüle edilebilir:

Uccello savaşın mekânını geometrikleştirerek hareketi düzenler; Abdülmü'min el-Huyi ise anlatıyı yüzeyselleştirerek hareketi ritim ve çizgi aracılığıyla görünür kılar.

Dolayısıyla iki eserin benzerliği, birbirlerinden doğrudan etkilenmelerinden değil, savaş temasının görsel anlatımında benzer plastik problemlere farklı sanat gelenekleri içerisinde cevap vermelerinden kaynaklanmaktadır. Her iki sanatçı da savaşın fiziksel karmaşasını sanatsal bir düzene dönüştürür; ancak Uccello bu düzeni perspektif ve geometri, el-Huyi ise stilizasyon, ritim, renk ve sembolizm üzerinden gerçekleştirir. Bu nedenle San Romano Savaşı ile Varka ve Gülşah savaş sahnesi, Batı Rönesans resmindeki mekânsal-gerçekçi temsil ile Anadolu Selçuklu minyatüründeki yüzeysel-anlatısal temsilin karşılaştırılması açısından oldukça güçlü iki örnek oluşturmaktadır.

Kaynakça

- Aslan, S., & Geçen, F. (2025). Nakkaş Osman'ın Eserlerinde Disipliner Soyut Geometrik Süslemeler ve Biçimler. *Pearson Journal*, 8(34), 414-430.
- Doğru, O. (2015). Varka İle Gülşah Minyatürlerinde Figür Yorumları, Gazi Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Ankara
- Özergin, M. K. (1970). "Selçuklu Sanatçısı Nakkaş Abdülmü'min el-Huyi Hakkında", *TTK Belleten*, XXXIV/134 (1970), s: 219-229.
- Akel, A. (2017). Anadolu Selçuklu Dönemi Resim Sanatında Varka ve Gülşah Minyatürlerinin Yeri ve Önemi. *Sanat Tarihi Dergisi*, Say: 26(1), s:41-58.
- Akel, A. (2009). Varka ve Gülşah Minyatürlerinde Figüratif *Düzen ve Kompozisyon Analizi*. *Sanat Tarihi Dergisi*, say:18(2), s:1-25.
- Aslanapa, O. (1989). *Türk Sanatı* (2. Baskı). Remzi Kitabevi, s: 310-318. İstanbul
- Esin, E. (1970). Selçuklu Dönemine Ait Bir Yazma ve Nakkaşı: Varka ve Gülşah. Va-

kıflar Dergisi, Sayı: 8, s: 159-168.

- Müge, N.** (2008). *İslam Elyazmalarında Resim Programı ve Varka vü Gülşah Örneği*. Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), s: 80-105.
- Antal, F. (2016). *Floransa Resmi ve Sosyal Arka Planı* (Çev. E. Yılmaz), Tarih Vakfı Yurt Yayınları, s:312, 315, İstanbul
- Gombrich, E. H. (2007). *Sanatın Öyküsü* (Çev. Erol Erduran & Ömer Erduran), Remzi Kitabevi, s: 252–255, İstanbul
- Panofsky, E. (2013). *Perspektif: Simgesel Bir Biçim* (Çev. A. Cemal), Metis Yayınları, s: 70–72, İstanbul
- Turan, N.S.(2018). *Rönesans'tan Aydınlanmaya Batı Sanatı, İnkılâp Kitabevi*, s: 88, 90, İstanbul
- Vasari, G. (2013). *Sanatçıların Hayat Hikâyeleri* (Çev. Elif Gökteke), Kabalcı Yayınevi, s: 185–186 İstanbul
- Uffizi Galleries. (2026). *Paolo Uccello, Battle of San Romano*. Florence: Galleria degli Uffizi.
- Gordon, D. (2003). *The Fifteenth Century Italian Paintings, Volume I*. London: National Gallery Company/Yale University Press, özellikle Niccolò Mauruzi da Tolentino at the Battle of San Romano, s: 379–394.
- Berber, N., & Başar, M. R. (2019). *Tarihsel, öyküsel ve illüstratif açıdan Varka ve Gülşah*, Sanat Dergisi,say:33, s:70–79.
- <https://www.uffizi.it/en/artworks/battle-of-san-romano>, E.T. 22.08.2026
- <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/694979>, E.T. 26.08.2026
- <https://www.sanatinyolculugu.com/varka-ve-gulsah-mesnevisi/>, E.T. 26.08.2026

Görsel Kaynakça

- Görsel:1-** <https://www.sanatinyolculugu.com/varka-ve-gulsah-mesnevisi/>, E.T: 27.08.2026
- Görsel:2-** <https://www.britannica.com/topic/The-Battle-of-San-Romano>, E.T: 01.09.2026
- Görsel:3-** <https://www.sanatinyolculugu.com/varka-ve-gulsah-mesnevisi/>, E.T: 27.08.2026
- Görsel:4-** <https://www.britannica.com/topic/The-Battle-of-San-Romano>, E.T: 01.09.2026
- Görsel:5-** <https://www.sanatinyolculugu.com/varka-ve-gulsah-mesnevisi/>, E.T: 27.08.2026
- Görsel:6-** <https://www.britannica.com/topic/The-Battle-of-San-Romano>, E.T: 01.09.2026

3. BÖLÜM

GELENEKSEL SANATLARIN 21. YÜZYIL ÇAĞDAŞ TÜRK RESİM SANATINA ETKİLERİ

Banu DAVUN

Aksaray Üniversitesi, Eğitim Fakültesi,
Güzel Sanatlar Eğitimi, Resim-İş Eğitimi Bölümü
banudavun@aksaray.edu.tr
<https://orcid.org/0000-0002-2924-2789>

Giriş

Günümüzde, küreselleşme ile birlikte kültürel etkileşimlerin sürat kazandığı göz önünde tutulursa toplumların kendi değerlerini koruyarak, kültür-sanat stratejileri belirlemeleri ve yeniden bu değerleri yansıtan özgün üretimlerin yapılabilmesi konuları önemli bir tartışma konusu hâline gelmiştir. Geleneksel sanatların sadece geçmişe ait değerler olarak görülmesi düşüncesi, bu değerli mirasın günümüz sanat eğilimleri içerisindeki fonksiyonlarının gerektiğince anlaşılmasına sebep olabilmektedir. Ancak, çağdaş sanat anlayışının geleneksel değerlerden tamamen uzak olduğu varsayılırsa ki, bu düşünce sanatın tarihsel gelişimini tamamen göz ardı etmek olurdu.

Türk sanatının köklü geçmişi içerisinde önemli bir yere sahip olan hat, tezhip, minyatür ve ebru gibi geleneksel sanatlar, yüzyıllar boyunca toplumun estetik anlayışını, kültürel değerlerini ve yaşam biçimini yansıtmıştır. Kendine özgü motifleri, renkleri, kompozisyonları ve teknik özellikleriyle gelişen bu sanatlar, günümüzde yalnızca tarihsel bir miras olarak değil, aynı zamanda çağdaş sanatın önemli ilham kaynaklarından biri olarak değerlendirilmektedir. Özellikle 21. yüzyıl çağdaş Türk resim sanatında geleneksel sanatların biçimsel ve tematik unsurlarının modern tekniklerle yeniden yorumlandığı görülmektedir.

Geleneksel sanat unsurlarının, çağdaş sanat içerisinde hangi biçimlerde kendisini gösterdiği ve günümüz çağdaş sanatçıların eserlerinde bu elemanların

özgün sanat dillerine nasıl evrildiği konu olarak ele alınmıştır. Bu nedenle 21. Yüzyıl çağdaş Türk resim sanatında geleneksel öğelerin, sembollerin ve estetiğin çağımız sanat anlayışıyla nasıl yorumlandığının araştırılması, geçmişten beri sahip olduğumuz kültürel mirasın günümüz sanatındaki durumunu görmek ve farkındalık oluşturmak açısından önemlidir.

Bu çalışmamızla 21. Yüz yıl çağdaş Türk resim sanatında geleneksel kültür unsurlarının kullanım biçimlerini incelemek, klasik ile modern sanat arasındaki etkileşimi değerlendirmek amaçlanmıştır olup, sanatçılarımızın geleneksel motiflerden ve kültürel sembollerden nasıl ilham aldıkları çağdaş sanatçıların özgün anlatım biçimlerinin içerisinde estetik bakış açısıyla nasıl yorumladıkları ele alınmaktadır.

1. BÖLÜM

1.1 Kültürel Bellek, Gelenek ve Sanat İlişkisi

Kültür, toplumların tarihsel süreç içerisinde oluşturduğu maddi ve manevi değerlerin bütünü olarak, bireylerin ve toplulukların kimlik oluşumunda belirleyici bir role sahiptir. Kültür, bireylere aidiyet duygusu ve dünyaya uyum sağlama yetisi kazandırır. Çevreyi algılama yöntemlerini biçimlendirir ve hızlı değişimlerin yaşandığı zamanlarda bile toplumlarda bir aidiyet duygusu oluşturur. Kültürün özelliklerinden birisi de insana ait olması ve insanla var olmasıdır. Doğumdan itibaren öğrenilerek bireyin yaşamı boyunca sürer. Sosyalleşme yoluyla kuşaktan kuşağa aktarılır; bu süreçte bireylerin içinde bulundukları toplumun davranış şekillerini, inançlarını, dilini geleneklerini kısacası tüm değerlerini kendisinde barındırır (Baloğlu, 2025:2-3).

Bir toplumun geçmiş deneyimleri, yaşam biçimleri, estetik anlayışları, inançları ve üretim biçimleri kültürel yapı içerisinde şekillenerek gelecek kuşaklara aktarılır. Bu aktarım sürecinin temel unsurlarından adetler ve gelenekler toplumun genel işleyişine fonksiyonel olarak katkıda bulunan dinamik bir olgudur. Gelenek ve adetler geçmişten gelen değerlerin korunması kadar yeniden yorumlanmasını da içeren düğün adetleri, millî veya dinî bayramlar vb tüm bu toplumsal olgular, birlikteliği, dayanışma ruhunu pekiştirir ve güçlendirir. Geçmişten günümüze kadar uygulanan gelenek ve adetler bireyler üzerinde baskı kurarak toplumsal normlara evrilebilmektedir. Bütün bu unsurlar zaman içerisinde birikerek, şekillenerek bir milletin kültürel unsurlarını oluşturmaktadırlar. (Güleç ve Yalçın, 2025:48)

Sanat, kültürel birikimin görünür hâle geldiği en önemli ifade biçimlerinden

biridir. Sanatçı, içinde bulunduğu toplumun kültürel değerlerinden beslenirken aynı zamanda kendi bireysel deneyimleri ve çağının sanat anlayışı doğrultusunda özgün üretimler gerçekleştirir. Bu bağlamda gelenek ve modernlik arasındaki ilişki, sanat tarihi boyunca tartışılan temel konulardan biri olmuştur. Geleneksel olan ile modern olanı birbirinin karşıtı olarak değerlendirmek yerine, bu iki kavramın birbirini dönüştüren ve tamamlayan bir ilişki içerisinde olduğu görülmektedir. Modern sanat, geçmişin tamamen reddedilmesiyle değil; geçmişten gelen kültürel birikimin farklı düşünsel ve biçimsel yaklaşımlarla yeniden ele alınmasıyla gelişmektedir. Çağdaş sanat ve geleneksel sanat formları, çağlar boyunca kültürün gelecek nesillere aktarılmasında ve kültürel mirasın korunmasında kritik bir rol oynamaktadır (Gerdan 2026: 3; Akengin ve Aypek, Arslan, 2017:s.52).

Türk sanatının tarihsel gelişim süreci incelendiğinde, geleneksel kültür unsurlarının farklı dönemlerde sanat üretimlerinin temel kaynaklarından biri olduğu görülmektedir. Türk sanatının Orta Asya'dan Anadolu'ya uzanan tarihsel yolculuğu içerisinde oluşan kültürel birikim; motifler, semboller, renk kullanımları ve kompozisyon anlayışları aracılığıyla sanat eserlerinde kendini göstermiştir. Özellikle minyatür, tezhip, hat, ebru, çini, halı ve kilim gibi geleneksel sanat alanları, Türk resim sanatında birçok sanatçı için estetik ve düşünsel bir kaynak olmuştur. Geçmişten günümüze kadar çağların sanatsal-kültürel birikimi ile bazı sembolik motiflerin ortaya çıktığını görmekteyiz. Günümüz çağdaş sanatçıları, duygularını, düşüncelerini, imgelemlerini bu motiflerin oluşturduğu sembolik anlamlar yoluyla eserlerinde ifade etmiştir. Aynı zamanda bu motifler, estetik değerlerinin yanında sanatçı için yoğun anlamlar barındıran sembolik ifadeleri de bünyesinde barındırmaktadır (Alkaç ve Aldoğan 2024:35).

Çağdaş Türk resim sanatında geleneksel unsurların kullanımı, 1940'lı yıllarda Turgut Zaim'le başlayıp giderek artan ulusal resim arayışlarının neticesinde gelişerek 21 yy sanatçılarına ilham vermeye devam etmiştir. Adnan Çoker, Süleyman Saim Tekcan ve Fikret Otyam gibi çağdaş sanatçılarımız, nakış, dokuma, mozaik, kırkpare, ve minyatür, mimari eserleri yani diğer bir deyişle geleneksel formları kendi sanat görüşleri, teknikleri ve bireysel yaklaşımları doğrultusunda dönüştürerek özgün ifade biçimleri geliştirmişlerdir. Bu süreç, Türk sanatının yalnızca ulusal kültürel kimliğini korumasına değil, aynı zamanda evrensel sanat ortamında kendine özgü bir yer edinmesine de katkı sağlamaktadır. Çünkü sanatın evrensel niteliğe ulaşması, farklı kültürleri taklit etmekten çok, sanatçının kendi kültürel kaynaklarını özgün bir biçimde değerlendirebilmesiyle mümkündür (Bayramoğlu, 2013:4; Boydaş,1996:131; Kuyrukçu, 2023:17).

Gelenek, toplumların kültürel belleğini nesilden nesile aktaran temel etken-

lerden biri olmasıyla birlikte sanatsal üretimin devamlılığını sağlayan önemli bir kaynaktır. Kültürel bellek ise geçmişe ait bilgi, değer, sembol gibi anlayışların milli hafızada korunarak yeniden üretilmesi aşamasını ifade etmektedir. Kültürel bellek ve gelenek kavramları arasındaki sınırlar, “dokunma” çizgisinde ortadan kalkar. Geleneğin içerdiği süreklilik, insanın ona dokunması, onunla doğal ve kendiliğinden bir ilişki geliştirmesiyle mümkün olur. (Assmann, 2011 den akt. Demir 2012:186) Bu doğrultuda çağdaş Türk resim sanatında gelenek ile çağdaşlık arasındaki ilişki, geçmişin birebir yeniden üretilmesine değil, kültürel mirasın güncel estetik yaklaşımlar doğrultusunda yeniden yorumlanmasına dayanmaktadır. Sanatçılar, minyatür, hat, ebru, tezhip, dokuma, kilim ve Anadolu’ya özgü geleneksel motifleri çağdaş teknikler, farklı malzemeler ve disiplinlerarası yaklaşımlarla bir araya getirerek özgün bir görsel anlatım dili geliştirmektedirler (Germaner, 1997). Böylece gelenek, korunması gereken durağan bir miras olmaktan çıkarak çağdaş sanat üretimini besleyen sürekli kendisini yenileyen bir kaynağa dönüşmektedir.

Yüzyıllarca bir çok medeniyetlere ev sahipliği yapmış, Anadolu’nun kadim uygarlık birikimi ve Türk kültürünün zengin sanat geleneği, günümüz sanatçılarının üretimlerinde önemli bir referans noktası hâline gelmiştir. (Ağyürek, 2011:80).

1.2. Geleneksel Türk Sanatlarının Çağdaş Türk Resmine Yansımaları

Geleneksel sanatlarda yer alan stilize figürler, bitkisel ve geometrik motifler, renk kullanımı, simetrik düzenlemeler ve sembolik anlatımlar; çağdaş resimde soyut ve figüratif yaklaşımlarla farklı biçimlerde kullanılmaktadır. Sanatçılar, geçmişten gelen bu kültürel birikimi kendi estetik anlayışlarıyla harmanlayarak gelenek ile modernlik arasında bir bağ kurmaktadır. Böylece geleneksel sanatların görsel dili, çağdaş sanatın sunduğu farklı teknik ve malzemeler aracılığıyla yeniden ele alınmakta ve günümüz sanatına özgün bir nitelik kazandırmaktadır.

Bu **çerçevede** geleneksel sanatların 21. yüzyıl çağdaş Türk resim sanatına etkileri yalnızca motif ve tekniklerle sınırlı kalmamakta; tarih, kültür, inanç, mitler, geleneksel yaşam ve sosyal değişimler gibi temaların çağdaş bir bakış açısıyla yorumlanmasına da olanak sağlamaktadır.

Günümüzün dünya çapında adını duyurmuş olan Türk resim sanatçıları çağdaş resim teknikleriyle geleneksel sanatımızdaki soyut kavramları birleştirerek yeni ve özgün eserler meydana getirmeye devam etmektedirler

1.2.1. Minyatür Sanatının Çağdaş Türk Resmine Etkileri

Günümüzde minyatür sanatçıları geçmişte olduğu kadar fazla olmasa da, bu sanatın gelişmesine önemli katkılarda bulunmuş ve minyatürü farklı alanlarla birleştirerek dünyaya tanıtmışlardır. Taner Alakuş, Nusret Çolpan, Gülçin Anmaç, Murat Palta, Günseli Kato, Erol Akyavaş, Süleyman Saim Tekcan ve Devrim Erbil, günümüz Türk Resim sanatında minyatür sanatından etkilenen önemli sanatçılar arasında yer almaktadır (Keser:28).



Görsel 1. Günseli Kato, Minyatür Ayaklanması Sergisi, İstanbul. (Keser:34)

Günseli Kato'nun eserleri, geleneksel Türk minyatür sanatını çağdaş bir anlayışla yeniden yorumlamasıyla dikkat çeker. Sanatçı, klasik minyatürün biçim ve tekniklerinden yararlanırken büyük boyutlu çalışmalar, farklı malzemeler ve performans gibi unsurları sanatına dâhil eder. Eserlerinde Osmanlı kültürü, saray yaşamı, doğa, insan ve savaş gibi temalara yer verir. Japonya'da geçirdiği yılların etkisi de çalışmalarında görülür; Türk ve Japon sanat anlayışlarını bir araya getirerek kendine özgü bir üslup oluşturur. Kato, minyatürü yalnızca kitap sayfalarında kullanılan geleneksel bir sanat olmaktan çıkarıp özgür, hareketli ve günümüz sanatına açık bir ifade biçimi olarak ele alır. Günseli Kato, Ord. Prof. Dr. Süheyl Ünver'den aldığı geleneksel sanat eğitimini Japonya'da edindiği deneyimlerle birleştirerek Türk minyatür sanatını çağdaş ve deneysel bir anlayışla yorumlayan bir sanatçıdır (İsmek Dergi, 2014:38).

Osmanlı minyatür geleneğinin mekân anlayışını ve hat sanatının ritmik karakterini modern resim estetiğiyle bütünleştiren tekniğiyle önde gelen çağdaş ressamlarımızdan olan Devrim Erbil'in eserleri, geleneksel unsurların çağdaş resim dili çerçevesinde yeniden inşa edildiğini göstermektedir. Özellikle *İstanbul* ve *Mavi İstanbul* serilerinde görülen kuşbakışı kent betimlemeleri, tekrar eden çizgisel örüntü ve yorumlamaya dayalı kompozisyon anlayışı onun güçlü üslubunu yansıtmaktadır. Resimlerinin tümünde Anadolu folklorü etkin

olup, Anadolu'dan manzaralar yer almaktadır. Sanatçının İstanbul serisindeki eserlerinde İstanbul sadece fiziksel bir kent olarak değil, aynı zamanda tarihsel geçmişi ve kültürel belleğiyle sembolleşmektedir (Ağyürek, 2011:55).



Görsel 2. Devrim Erbil, İstanbul Mavisi TÜAB, 2010 tuval üzerine yağlıboya 150 x 150 cm (<https://www.galerisoyut.com.tr/sanaticilar/89/devrim-erbil>)

Devrim Erbil, sanat eleştirisi yöntemini benimseyerek kendine özgü bir üslup geliştirmiş; yapıları planlarla birlikte yorumlayıp özenle seçtiği renklerle yeniden ele almıştır. Bursa Ulu Camii çalışmasında Bursa'nın sembolik renklerinden yararlanılmış, kırmızıyı turuncu ve hardal tonlarına dönüştürerek yapıya farklı bir yorum kazandırmıştır. Malakari tekniği ve alması görünümü çalışmalarında da bu renkleri kullanarak yapıların bakır kaplama görünümüne gönderme yapmıştır (Gül ve Han, 2021, s. 75).

Sanatçı, renk kullanımındaki özeniyle geçmiş ile günümüz arasında bir bağ kurarak Türk sanatına önemli katkılar sağlamış, eserleriyle kültürel ve tarihî değerlerin gelecek nesillere aktarılmasına yardımcı olmuştur. Geleneksel Türk sanatını Batı'nın modernist anlayışıyla birleştiren Erbil, kariyeri boyunca birçok ödül kazanmış; eserleri Türkiye'deki önemli müzelerin yanı sıra uluslararası müzeler ve özel koleksiyonlarda da yer almıştır (Davun, 2024: 206).

Minyatür tekniğinden ilham alan diğer bir sanatçı olan Murat Palta, çağdaş Türk resim sanatında geleneksel minyatür estetiğini popüler kültür ve sinema ile ilişkilendirerek yeniden yorumlamaktadır. Sanatçı; *Yüzüklerin efendisi*, *The Godfather*, *Kill Bill* ve *The Shining* gibi popüler sinema yapımlarını Osmanlı minyatür sanatının biçimsel ve estetik özellikleriyle birleştirerek geleneksel

sanat ile çağdaş görsel kültür arasında özgün bir bağ kurmuştur. Palta'nın çalışmalarında minyatürün perspektifsiz mekân anlayışı, figürlerin ele alınış biçimi, dekoratif niteliği ve anlatı dili korunurken, çağdaş sinemanın konuları ve görsel elemanları bu geleneksel yapı içerisinde yeniden kurgulanmaktadır. Bu yaklaşım, minyatür sanatının değişen toplumsal, kültürel ve teknolojik koşullar karşısında dönüşerek varlığını sürdürmesine güzel bir örnek teşkil etmektedir. Özellikle 21. Yüzyıla birlikte teknolojik gelişmelerin sanatsal yaratım aşamalarını hızlandırması, minyatürün diğer sanat dallarıyla olan etkileşimini artırmış; sinema sanatı da Palta'nın minyatürlerinde bu etkileşimin önemli sahalarından biri hâline gelmiştir. Palta, geleneksel tarzdaki minyatürün temel yapısını koruyarak aktüel konuları ve popüler kültür öğelerini sanatına katmakta, böylece dünle bugün arasında yeni bir sanatsal tarz geliştirmektedir. Sanatçının eserlerinde geleneksel estetiğin çağdaş sanat teknikleriyle bağdaştırılıp yeniden üretilebileceğini ve minyatürün farklı anlatım imkanlarıyla güncellenebileceğini göstermektedir (Tuna, 2021: 165-166).



Görsel 3. Murat Palta, 37. İstanbul Film Festivali Afişi, (Tuna, 2021: 150)



Görsel 4. Süleyman Saim Tekcan, Atlar Tuval Üzerine Yağlıboya, Artankara Çağdaş sanat Fuarı (Fotoğraf Banu Davun)

Süleyman Saim Tekcan, Türk sanatında geleneksel kültür ile çağdaş sanat anlayışını bir araya getiren önemli sanatçılardandır. Özellikle 1980’lerin sonlarından itibaren at figürü, sanatının en belirgin unsurlarından biri olmuştur. Tekcan için at yalnızca bir hayvan figürü değil; Türk kültüründe taşıdığı güç, sadakat, dostluk ve özgürlük gibi anlamları bünyesinde barındıran sembolik bir varlıktır.

Sanatçı, at figürlerini Osmanlı tuğraları, hat sanatı, mühürler, fermanlar, mezar taşları ve eski paralar gibi kültürel öğelerle birlikte kullanarak geçmiş ile günümüz arasında görsel bir bağ kurar. “Atlar ve Hatlar” serisinde bu yaklaşım özellikle belirgindir. Atların zarif ve güçlü formları, kaligrafik çizgilerle bütünleşerek özgün bir kompozisyon anlayışı oluşturur.

Tekcan’ın çalışmalarında Anadolu ve Orta Asya kültürlerinin izleri de görülür. Hitit, Şaman ve Osmanlı sanatlarından aldığı biçimleri kendi sanat dili içerisinde yeniden yorumlayan sanatçı, at figürünü aynı zamanda Türk kültürünün tarihsel yolculuğunu temsil eden bir kültür taşıyıcısı olarak ele alır. Baskı, resim ve kabartma çalışmalarında geliştirdiği bu yaklaşım, onu Türk grafik sanatının özgün isimlerinden biri hâline getirmiştir (Davun, 2023:358).

1.2.3. Geleneksel Dokuma ve Motiflerin Çağdaş Türk Resmine Etkileri

Anadolu'nun çok kültürlü yapısını çağdaş sanatın anlatım olanaklarıyla buluşturan Ahmet Güneştekin ise mitoloji, sözlü kültür ve toplumsal hafıza unsurlarını eserlerinin temel yapı taşları hâline getirmektedir. Ahmet Güneştekin'in sanatında Anadolu ve Mezopotamya kültürlerinin esinlendiği mitolojik ve folklorik öğeleri önemli bir yer tutmaktadır. Sanatçı, yapıtlarının temalarını Anadolu ve Mezopotamya mitolojileri ve halk hikayelerinden seçmektedir. Geçmişe ait kültürel ve inançsal öğelerin çağdaş bir sanat anlayışı içerisinde yeniden yorumlamaktadır. Güneştekin'in eserlerinde kullandığı resim tekniği oldukça özgündür. Tuval yüzeyine oluşturacağı kompozisyona uygun olarak farklı renklerde boya katmanları uygulamakta ve ardından yüzeye yeni bir boya tabakası eklemektedir. Üst katman henüz yaşken silikon uçlu fırçalarla yüzeyi taramakta ve bu işlem sonucunda alttaki renkler çizgisel biçimde görünür hâle getirilmektedir. Bu çizgili yüzey dokusu ise Anadolu halı ve kilimlerinin geleneksel dokusunu çağrıştırmaktadır. Ahmet Güneştekin, gerek tema ve gerekse özgün tekniği ile yerel kültürel unsurları sanat eserlerine taşımaktadır (Yaşar, 2020:541-542).



Görsel 5. AAhmet Güneştekin, Akhilleus'un Askerleri, 2017, Kırkyama, 180 x 230 cm, Rosenhang Museum, Weilburg, Galerie Michael Schultz
(<https://ahmetgunestekin.com/sergiler/mavi-efsane/>)

Geleneksel dokuma sanatını çağdaş sanat yorumlamasıyla birleştiren Fırat Neziroğlu ise geliştirdiği iplik dokuma tekniği sayesinde tekstil sanatına yenilikçi bir boyut kazandırmıştır. Sanatçının özellikle portreleri, geleneksel dokuma tekniklerinin çağdaş portre anlayışıyla bütünleştiği başarılı örnekler arasında değerlendirilmektedir. Sanatçının üretim sürecinde dokuma eylemi, yalnızca teknik bir uygulama niteliği taşımamakta; duygu, düşünce ve anlamın aktarılmasını sağlayan bir ifade biçimine dönüşmektedir. Dijital tasarım yöntemlerinden uzak durularak doğrudan iplik ve malzeme üzerinden gerçekleştirilen üretim, eserin oluşum sürecine fiziksel ve deneysel bir nitelik kazandırmaktadır. Özellikle misina kullanımıyla oluşturulan boşluklar, geleneksel dokuma yüzeyinin bütünlüğünü dönüştürerek figür ile boşluk arasında yeni bir görsel ilişki kurmaktadır. Portrelerde göz, yüz konturları ve yüzey ayrıntıları ön plana çıkarken, keçeleme tekniğiyle liflerin yüzeye dahil edilmesi dokunsal bir etki oluşturmaktadır. Yapıtlarında yumuşak ton geçişleri ve sfumato etkisi görsel bir zenginlik ve derinlik oluşturur. Rönesans Kızı ve Deniz Kızı Eftelya eserlerinde bu geçişler öne çıkarken, Aklımın İplerini Saldım ve Like a Virgin Like a Prayer eserlerinde dinamik saç örgüleri figürlerin duygusal durumunu güçlendirir. Neziroğlu'nun, geleneksel Anadolu kilim dokuma bilgisini özgün tekniklerle dönüştürmesi, bir anlamda tarihsel dokuma mirası ile çağdaş sanat anlayışı arasında süreklilik ve dönüşüm ilişkisi kurmaktadır. Eserlerinde misina iplik, boşluk ve ışık öğelerini kompozisyonun temel bileşenleri hâline getiren sanatçı, geleneksel el sanatlarını günümüz sanatının estetik diliyle yeniden yorumlamaktadır (Fışkın ve Soğukkuyu Poyraz, 2026:9,17).



Görsel 6. Fırat Neziroğlu, Deniz Kızı Eftelya, FN Teknik El Dokuması Misina, yün, pamuk, keten, 120x120 cm, 2013, Sotheby's, Londra -Reyhan Sadıkoğlu Collection (Fışkın ve Soğukkuyu Poyraz, 2026: 16)

1.2.4. Hat Sanatının Çağdaş Türk Resmine Etkileri

Hat sanatı, yazıyı estetik ve görsel bir ifade biçimine dönüştüren köklü bir Türk-İslam sanatıdır. Geleneksel özelliklerini korurken çağdaş sanat anlayışlarıyla da etkileşime giren hat sanatı, Türk resim sanatında önemli bir görsel kaynak olmuştur. Harf biçimleri, çizgi, ritim ve kompozisyon gibi öğeler, çağdaş sanatçılar tarafından yeniden yorumlanmıştır.

Hat sanatının geleneksel değerlerinin modern sanat içerisindeki dönüşümünü ele aldığımızda aynı zamanda akademisyen-sanatçı olan Prof. Dr. Mustafa Cevat Atalay'ın eserlerini örnek olarak verebiliriz. Atalay'ın sanata bakışı tarihsel ve kültürel birikimin çağdaş sürrealist resim dili içerisinde yeniden yorumlanması üzerine kurulmuştur. Eserlerinde geleneksel unsurlar, sadece geçmişten günümüze aktarılan ve korunması gereken kültürel değerler olarak ele alınmaz; aynı zamanda değişen toplumsal yapı, kimlik arayışları ve kültürel aidiyet gibi güncel meselelerle yeniden bağlantı kurulur.

Sanatçının çalışmalarında özellikle sarı renk, belirgin ve baskın bir görsel unsur olarak öne çıkmaktadır. Sarı rengin baskın kullanımı, kompozisyonlara hem renk bakımından güçlü bir karakter kazandırmakta hemde eserlerin ifade biçimini de belirlemektedir. Bunun yanında farklı renklerin birbiriyle kurduğu zıtlık ve armoni, sanatçının soyut anlatımını destekleyen önemli bir araç konumundadır.

Atalay'ın resimlerinde geleneksel kaligrafi sanatının izleri dikkat çekmektedir. Kaligrafik biçimlerin taşıdığı ritmik hareket ve çizgisel dinamizm, sanatçının tuval yüzeyindeki spontane fırça vuruşlarıyla yeniden hayat bulmaktadır. Böylece yazıya özgü çizgisel hareket, doğrudan okunabilir bir metin olmaktan çıkarak resmin plastik yapısının bir parçası haline dönüşebilmektedir.

Atalay'ın eserlerinde metafizik bir soyutlama anlayışının hâkim olduğu söylenebilir. Figür, renk, çizgi ve leke arasındaki ilişkiler kesin sınırlar içerisinde oluşturulmak yerine çoğu zaman doğaçlamaya dayalı bir süreç içerisinde gelişmektedir. Bu durum, sanatçının her eserde anlık duygu ve düşüncelere açık, dinamik bir görsel dil kurmasına olanak sağlamaktadır. Mustafa Cevat Atalay'ın sanatsal üretimi, geleneksel kültürel elemanları ve hat formlarını çağdaş soyutlama anlayışıyla birleştirerek yerel miras ile evrensel sanat dili arasında özgün bir etkileşim alanı oluşturmaktadır (Davun, 2023:355).



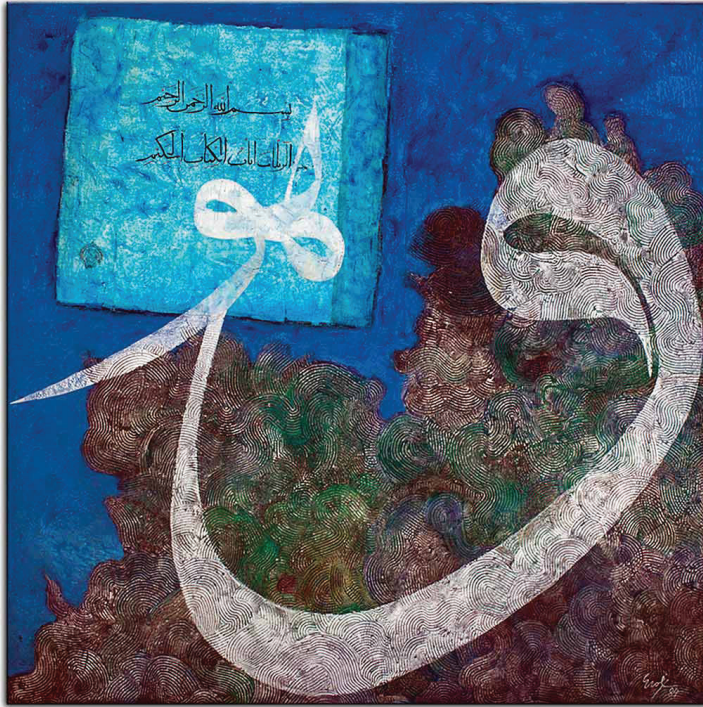
Görsel 7. Mustafa Cevat Atalay 2025 30x30 cm Canvas on Acrly
(<https://www.instagram.com/p/DTu26guCC6c/?hl=af>)



Görsel 8. Ergin İnan, “Ne Hoştur Bedeni Rengarenk Olan Güzel “ Tuvale marufle hahnemühle kâğıt üzeri karışık teknik, 134 x 104 cm, 2019,
(<https://www.onlinemuzayede.com/urun/7644614/ergin-inan-1943>)

Ergin İnan, çağdaş Türk sanatında geleneksel kültür ile bireysel sanat anlayışını bir araya getiren özgün sanatçılardan biridir. Sanat eğitiminin önemli bir bölümünü Avrupa’da sürdürmesine karşın, Anadolu’nun kültürel ve düşünsel mirası çalışmalarının temel kaynaklarından biri olmuştur. Özellikle geleneksel sanatlar, eski yazılar, kitap sayfaları, böcekler ve sürüngenler sanatçının görsel dünyasında belirgin bir yer tutmaktadır. Ergin İnan resimlerinde, Osmanlıca, Almanca, İngilizce ya da Türkçe yazılar yer alır. İnan, Osmanlıca, Türkçe, Almanca ve İngilizce gibi değişik dillerdeki yazıları, çoğu zaman okunaklı olmasından ziyade plastik bir öge olarak kullanır. Yazı, figür ve yüzeyin birlikte kullanılması, eserlerde zamansal ve simgesel bir anlam oluşturur.

Sanatçının eserlerinde tasavvufi düşüncenin etkisi de dikkat çekmektedir. Mevlâna’nın Mesnevi’si başta olmak üzere İslami mistisizm, enel aşk, ruh gibi kavramlar çeşitli simgeler yoluyla anlatılır. Böcek ve sürüngen figürleri ise ruhsal durumlar ve nefsin arzuları gibi sembolik ifadeleri vardır. Böylece sanatçı, kişisel duygularını geleneksel kültür, yazı ve tasavvufi düşünceyle sentezleyerek kendine özgü bir sanat dili geliştirmiştir (Soylu, 2019:2345, 2347).



Görsel 9. Erol Akyavaş, Vav, 115 x 115 cm, 1984 (<https://www.istanbulsanatevi.com/turk-ressamlar/erol-akyavas-hayati-ve-eserleri/>)

Erol Akyavaş, çağdaş Türk resminin önemli sanatçılarından biri olarak geleneksel İslam sanatı ile modern Batı resmini bir araya getiren özgün bir sanatçıdır. Mimarlık eğitiminin etkisiyle eserlerinde düzenli, geometrik ve mekânsal kompozisyonlar oluşturmuş; özellikle dairesel biçimlerle genişleyen özgün bir görsel yapı geliştirmiştir. Resimlerinde İslam kaligrafisi, hat ve minyatür sanatından aldığı sembolleri modern ve soyut bir anlayışla yeniden yorumlamıştır.

Akyavaş'ın İslam sanatına ve tasavvufa ilgisi, tamamaen kişisel ve manevi bir arayışa dayanmaktadır. Mevlâna, Şebüsteri ve Hallac-ı Mansur gibi tasavvuf düşünürlerinden etkilenmiş; Kerbela, Miraç, Kâbe ve Fihi Mâ Fih gibi dini ve tasavvufi konuları eserlerine taşımıştır. Yurt dışında eğitim alan ve yaşamının önemli bölümünü burada geçiren Akyavaş, buna rağmen kendi kültürel ve manevi kimliğini eserlerinde korumuştur. Geleneksel Doğu sanatlarını Batı'nın modern ve soyut resim anlayışıyla birleştirerek özgün bir Doğu-Batı sentezi oluşturmuştur. Eserlerinin uluslararası alanda tanınması ve bir çalışmasının MoMA koleksiyonuna kabul edilmesi, sanatçının Türk resmindeki ve dünya sanatındaki önemini göstermektedir (Diğler ve Soylu, 2020: 100-113)

1.2.5. Ebru Sanatının Çağdaş Türk Resmine Etkileri

Çağdaş sanat formlarıyla birlikte, geleneksel sanattan ilham alarak sanatsal üretim yapan, Prof. Dr. Fahrettin Geçen; Türk resim sanatı, sanat tarihi, estetik ve sanat eğitimi alanlarında akademik çalışmalar yapan bir sanatçı-akademisyendir. Fahrettin Geçen'in kadın portrelerinde ilk bakışta dikkat çeken unsurlardan biri, Rembrandt'ı hatırlatan ışık anlayışıdır. Koyu zemin içerisinde yüzleri ve figürleri öne çıkaran bu ışık, portrelerde güçlü bir derinlik ve dramatik atmosfer oluşturur. Işığın yüz üzerinde dolaşması, bazı bölümleri görünür kılarken bazılarını gölgede bırakır; böylece kadın figürünün yalnızca fiziksel görünüşü değil, iç dünyası da sezdirilir. Bu yönüyle Geçen'in portrelerinde Barok resmin dramatik ışık-gölge anlayışının izlerini görmek mümkündür.

Ancak sanatçının kadın figürlerindeki ifade yalnızca ışıkla kurulmaz. Özellikle kırmızı rengin kullanımı, portrelerin duygusal atmosferini belirleyen güçlü bir unsur olarak karşımıza çıkar. Kırmızı; dudaklarda, giysilerde ya da kompozisyonun farklı noktalarında belirdiğinde kadınsılığı, canlılığı, tutkuyu ve bedensel varoluşu çağrıştıran bir renk karakterine dönüşür. Bu “dişil kırmızı”, karanlık ve yoğun ışık düzeni içerisinde daha da görünür hâle gelir.

Geçen'in kadın portrelerinde Barok'un dramatik ışığı ile kırmızının dişil enerjisi karşılaşır. Işık yüzü görünür kılarken, kırmızı figürün duygusal ve tensesel varlığını güçlendirir. Portre, bu iki unsurun birlikteliğiyle yalnızca bir yüzün

tasviri olmaktan çıkar; sessiz fakat güçlü bir ruh hâlinin anlatımına dönüşür (Soylu, 2024: 34-38).



Görsel 10. Fahrettin Geçen, Ebru üzerine Türk motifi, 21X28 cm, 2021, Posta sanatı uygulaması (Sanatçı ile kişisel erişim)

Görsel 8 mail art çalışmasında, Geçen, geleneksel Türk sanatlarından çağdaş grafik dile uzanan güçlü bir sentez kuruyor. Zemindeki ebru tekniği ile yapılmış kırmızı damarlar ve açık renkli formlar, organik ve akışkan bir yüzey oluştururken, bunun üzerine yerleştirilen siyah geometrik biçimler belirgin bir karşıtlık yaratıyor.

Merkezdeki siyah kompozisyon, geleneksel motifleri çağrıştıran köşeli ve ritmik yapısıyla hem dekoratif hem de simgesel bir karakter taşıyor. Kırmızı ile siyahın birlikteliği özellikle dikkat çekici: Kırmızı, ebru yüzeyinde hareket ve canlılık sağlarken siyah formlar bu hareketi disipline eden, daha ağır ve anıtsal bir görsel ağırlık oluşturuyor.

Eser, geleneksel estetik unsurların posta ve grafik sanatının çağdaş diliyle yeniden yorumlanması olarak okunabilir. Ebru zemin ile geometrik siyah biçimlerin karşılaşması, geçmiş ile modernlik arasında görsel bir anlam katıyor.

1.2.6. Folklorik Unsurlardan Günümüze

Cumhuriyet döneminden günümüze uzanan süreçte Anadolu kültürüne ait motiflerin, el sanatlarının, nakışların, minyatürlerin, folklorik öğelerin ve özellikle Yörük yaşamının çağdaş resim sanatında evrensel bir plastik dil içerisinde yeniden yorumlandığı görülmektedir. Bu anlayışın önemli temsilcilerinden biri olan Mustafa Ali Kasap, “Efelerin Ressamı” olarak tanınmakta; Anadolu kadını, Yörük kültürü ve kırsal yaşamı konu edinen yağlı boya eserleriyle yerel kültürel değerleri çağdaş resim estetiği içerisinde görünür hâle getirmektedir.



Görsel 11. Mustafa Ali Kasap, Zeybek, Tuval üzerine Akrilik Boya, 35x35
(<https://www.mustafaalikasap.com/tr/category/30-x-30/>)

Benzer biçimde Fikret Otyam da Anadolu insanını, halk kültürünü ve geleneksel süsleme sanatlarının zengin motiflerini kendine özgü plastik anlatımıyla resimlerine taşımıştır. Özellikle Anadolu kadınları, yöresel yaşam, halı ve kilim desenleri ile folklorik unsurlar, sanatçının eserlerinde estetik bir bütünlük içerisinde yeniden yorumlanmaktadır. Otyam’ın resimleri, geleneksel kültürel öğelerin çağdaş sanat diliyle bütünleşmesine yönelik önemli örnekler arasında gösterilmektedir (Arıcı, 2006, s. 83).



Görsel 12. Fikret Otyam, 2014, 50x40, Tuval Üzerine Yağlıboya
(<https://fikretotyam.com/resimleri/detay/otyam-in-fircasindan/311>)

Sonuç

Geleneksel Türk sanatı, 21. yüzyıl Türk resim sanatına sadece ilham vermekle kalmaz, aynı zamanda bu sanat dalının kimliğinin bir parçası olarak varlığını sürdürür. Ressamlar, geçmişin izinde yürüyerek, kültürel miraslarından beslenip, bu mirası çağdaş sanatın evrensel diline tercüme ederek zenginleştirmeye devam etmektedir. Çağdaş Türk resim sanatında gelenek, değişmeden aktarılan durağan bir miras olmaktan çok, sürekli yeniden üretilen ve güncellenen yaratıcı bir kaynak niteliği taşımaktadır. Sanatçılar, geleneksel sanat formlarını çağdaş estetik anlayış, yeni teknikler ve farklı anlatım biçimleriyle yeniden yorumlayarak hem kültürel belleğin sürekliliğini sağlamış hem de Türk resim sanatının uluslararası sanat ortamında özgün bir kimlik kazanmasına katkıda bulunmuşlardır. Bu bağlamda gelenek ile çağdaşlık arasındaki etkileşim, yerel kültürel değerlerin evrensel sanat dili içerisinde yeniden anlamlandırılmasına olanak sağlayan temel dinamiklerden biri olarak çağdaş Türk resim sanatının karakteristik özelliklerini belirlemektedir.

Kaynakça

- Akengin, G.ve Aypek, Arslan A. (2017). Türk Resim Sanatı ve Gelenek, JIA (International Journal of Interdisciplinary and Intercultural, Art, Cilt: 2, Sayı: 3, Kasım- Aralık.
- Alkaç P. ve Aydoğan,Y (2024) Geleneksel Motiflerin Türk Resim Sanatında Kültürel Bir Unsur Olarak Kullanılması, İnönü Üniversitesi Sanat ve Tasarım Dergisi, Sayı. 14, No. 30.
- Assmann, Jan. Kültürel Bellek, İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2001.
- Arıcı, B. (2006). Resim Sanatında Geleneksel Temaların Etkisi, Elektronik Sosyal Bilimler Dergisi www.e-sosder.com ISSN:1304-0278 Güz, C.5 S.18(82-91)
- Ağyürek, G. (2011) Geleneksel Türk Resim Sanatının Günümüzdeki Söylemi, Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Resim Anasanat Dalı, (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi).
- Boydaş, N. (1996). Sanat Kültürü Yansıtır. Millî Eğitim Dergisi (Temmuz-Ağustos-Eylül), S,131.
- Baloğlu, N. (2025). Okulda Kültürel Dinamikler, Duvar Yayınları.
- Bayramoğlu, M. (2013). 20. Yüzyıl Türk Resim Sanatında Geleneksel Türk Sanat Örneklerinin Etkisi. Kalemîşi, 1 (2), s.1-40. DOI: 10.7816/kalemisi-01-02-01
- Demir, S. (2012) Kültürel Bellek, Gelenek ve Halk Bilimi Müzeleri, Millî Folklor, 2012, Yıl 24, Sayı 95, (<http://www.millifolklor.com>)
- Davun, B. (2024) Eserlerinde Geleneksel Formları Kullanan Türk Ressamları, Plastik Sanatlarda Kuramsal Bakış Açılılarıyla Resim (Editörler: Doç. Dr. Fahrettin GEÇEN, Öğr. Gör. Ümit Parsıl, Akademisyen Yayınları, Ankara.
- Davun, B. (2023) “Çağdaş Türk Resim Sanatında 1980 Sonrası Dönem ve Günümüz Eğilimleri “Çağdaş Türk Resim Sanatı ve Güncel Yaklaşımlar (Editör. Doç Dr. Fahrettin GEÇEN) Ankara: Akademisyen Yayınevi.
- Diğler, M.ve Soylu. R (2020). Erol Akyavaşın Resimlerinde Tasavvuf ve İslam Kaligrafisi Etkileri Sosyal Bilimler Dergisi / The Journal of Social Science, Yıl: 7, Sayı: 48, Ekim 2020, s. 100-114
- Germaner, S. (1997) 1960 Sonrası Sanat: Akımlar, Eğilimler, Gruplar, Sanatçılar. Kabalcı Yayınevi (İstanbul)
- Güleç S. ve Yalçın A. (2025) Kültürel Mirasın Aktarılmasında Yerel Kültürel Unsurların Rolü İzmir Sosyal Bilimler Dergisi/İzmir Journal of Social Sciences,

- Gül, M ve Han, Y. (2021) Devrim Erbil'in Osmanlı Camileri Temalı Eserlerine İkili Bakış, Inonu University Journal Of Culture And Art / IJCA İnönü Üniversitesi Kültür ve Sanat Dergisi Volume/Cilt: 7 No/Sayı: 2 (2021) 56-76
- Gerdan, S. Ü. (2026). Sanat ve Kültürel Mirasın Toplumsal Bellekteki Rolü: Türkiye Örneği Uluslararası Kültürel ve Sosyal Araştırmalar Dergisi (UKSAD), 12 (1): 1-12
- Kuyrukçu, D. (2023) Sanat Kültür ve Kistch Tavır, Güzel Sanatlar Alanında Geleneksel ve Güncel Bakış (Editörler: Emine Filiz Yiğit ve Gülşen Aslan Elkıran) 1.Baskı Ankara: Bidge Yayınları.
- Soylu, R. (2024) Fahrettin Geçen Portrelerinde Rembrand Işığı etkisi, Plastik Sanatlar da Kuramsal Bakış Açılırlarıyla Resim (Editörler: Doç. Dr. Fahrettin GEÇEN, Öğr. Gör. Ümit Parsıl, Akademisyen Yayınları, Ankara.
- Soylu, R. (2019). Ergin İnan Resimlerinde Tasavvuf İmgeleri, Journal of Social and Humanities Sciences Research, 6(41): 2339-2347.
- Yaşar, M. (2020). Girişimci Sanatçı” Modeli: Ahmet Güneştekin Örneği Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi / The Journal of International Social Research Cilt: 13 Sayı: 73 Ekim, Issn: 1307-9581
- İSMEK El Sanatları Dergisi, 18. Sayı (2014). Sanat Kendinden Verebilmektir.pdf__IIIIIB57A 36-42
- <https://www.galerisoyut.com.tr/sanaticilar/89/devrim-erbil>
- <https://ahmetgunestekin.com/sergiler/mavi-efsane/>
- <https://www.instagram.com/p/DTu26guCC6c/?hl=af>
- <https://www.onlinemuzayede.com/urun/7644614/ergin-inan-1943>
- <https://www.istanbulsanatevi.com/turk-ressamlar/erol-akyavas-hayati-ve-eserleri/>
- <https://www.mustafaalikasap.com/tr/category/30-x-30/>
- <https://fikretotyam.com/resimleri/detay/otyam-in-fircasindan/311>

Görsel Kaynakça

- Görsel 1:** Keser, S. Türk Minyatür Sanatı https://www.academia.edu/95548238/T%C3%BCrk_Minyat%C3%BCr_Sanat%C4%B1
- Görsel 2:** <https://www.galerisoyut.com.tr/sanaticilar/89/devrim-erbil>
- Görsel 3:** Tuna, S. (2021). Kùltürlerin Kesişim Noktasında Minyatür Sanatının Sinemasal Bağlamda Yorumlanması: Murat Palta Minyatürleri, ART/icle:

Sanat ve Tasarım Dergisi, 1 (1), Haziran, ss. 139-168.

Görsel 4: Fotoğraf Banu Davun

Görsel 5: <https://ahmetgunestekin.com/sergiler/mavi-efsane>

Görsel 6: Fışkın, G. ve Soğukkuyu, Poyraz, B. (2026) Çağdaş Türk Dokuma Resminde Fırat Neziroğlu: “Zamansız Mekânsız Boşluktaki Suretler” Serisinin İkonografisi ve Aufhebung Yorumu, ArtDesign Journal, 2026, Vol. 2(1).

Görsel 7: <https://www.instagram.com/p/DTu26guCC6c/?hl=af>

Görsel 8: <https://www.onlinemuzayede.com/urun/7644614/ergin-inan-1943>

Görsel 9: <https://www.istanbulsanatevi.com/turk-ressamlar/erol-akyavas-hayati-ve-eserleri/>

Görsel 10: Sanatçı ile kişisel erişim

Görsel 11: <https://www.mustafaalikasap.com/tr/category/30-x-30/>

Görsel 12: <https://fikretotyam.com/resimleri/detay/otyam-in-fircasindan/311>

4. BÖLÜM

SANAT EĞİTİMİNDE ÜÇ BOYUTLU NESNELERİN YARATICILIĞA ETKİSİ

Feyzi AŞIK

MEB Öğretmen, Diyarbakır,

Muazzez Sümer Kız Mesleki ve Teknik Anadolu Lisesi,

feyzisanat@gmail.com,

<https://orcid.org/0000-0002-8912-4557>

Dr. Burhan YALÇIN

burhanyalcin02@gmail.com.

<https://orcid.org/0009-0008-2838-9595>

Giriş

Sanat, insanın çevresini algılama, anlamlandırma, yorumlama ve yeniden biçimlendirme biçimlerinden biri olarak tarih boyunca önemli bir ifade alanı olmuştur. İnsan, içinde bulunduğu çevreyi yalnızca gözlemlemekle kalmamış; gördüklerini, düşündüklerini, hissettiklerini ve deneyimlerini çeşitli sanatsal yollarla görünür hâle getirmiştir. Bu bağlamda sanat, bireysel bir ifade alanı olmasının yanında toplumsal, kültürel ve eğitsel bir işlev de üstlenmektedir. Sanat eğitimi ise bireyin bu ifade olanaklarını tanımasını, geliştirmesini ve bilinçli biçimde kullanmasını sağlayan bir süreçtir.

Sanat eğitimi kavramı yalnızca belirli tekniklerin öğretilmesi veya estetik açıdan güzel ürünlerin ortaya çıkarılmasıyla sınırlandırılmaz. Sanat eğitiminin temelinde bireyin gözlem yapması, sorgulaması, karşılaştırması, ilişki kurması, seçim yapması, üretmesi ve ürettiğini değerlendirmesi bulunmaktadır. Bu nedenle sanat eğitimi aynı zamanda bir düşünme ve problem çözme sürecidir. Eisner (2002), sanatların düşünme biçimlerinin gelişimindeki rolüne dikkat çekerek sanat eğitiminin bireyin algılama ve değerlendirme biçimlerini zengin-

leştirdiğini ifade etmektedir.

Sanat eğitiminin önemli amaçlarından biri bireyin yaratıcılık kapasitesinin geliştirilmesidir. Yaratıcılık uzun yıllar boyunca yalnızca sanatçı, bilim insanı veya mucit gibi belirli bireylerle ilişkilendirilmiş olsa da çağdaş eğitim anlayışında yaratıcılık, bireyin günlük yaşamda karşılaştığı problemlere yeni ve farklı çözümler üretebilme kapasitesi olarak daha geniş bir çerçevede ele alınmaktadır. Guilford (1950), yaratıcı düşünmenin tek bir doğru cevaba ulaşmaktan ziyade bir problem karşısında çok sayıda ve farklı çözüm üretebilme kapasitesiyle ilişkili olduğunu belirtmiştir. Torrance (1974) ise yaratıcılığı akıcılık, esneklik, özgünlük ve ayrıntılandırma boyutları üzerinden değerlendirmiştir.

Sanat eğitimi bu yaratıcı düşünme boyutlarının ortaya çıkması için uygun bir ortam sağlayabilir. Çünkü sanatsal üretimde çoğu zaman tek bir doğru cevap bulunmamaktadır. Aynı konu, farklı öğrenciler tarafından farklı biçimlerde yorumlanabilir. Öğrencinin kullandığı malzeme, geliştirdiği biçim, seçtiği renk veya oluşturduğu kompozisyon kişisel deneyimleri ve düşünceleri doğrultusunda değişebilir. Bu noktada üç boyutlu sanat uygulamaları özel bir önem taşımaktadır. İki boyutlu çalışmalarda öğrenci çoğunlukla genişlik ve yükseklik ilişkisi içerisinde çalışırken üç boyutlu çalışmalarda buna derinlik ve hacim boyutu da eklenmektedir. Böylece öğrencinin düşünmesi gereken değişkenlerin sayısı artmaktadır. Bir formun yalnızca önden nasıl görüldüğü değil, yandan, arkadan ve üstten nasıl algılandığı da önem kazanmaktadır. Üç boyutlu nesneyle çalışma, öğrencinin fiziksel dünyayla doğrudan ilişki kurmasını sağlar. Öğrenci malzemeye dokunur, onu keser, bükür, ekler, çıkarır, sıkıştırır, oyabilir veya birleştirir. Bu fiziksel etkileşim, düşüncenin somut bir forma dönüşmesini sağlar. Dolayısıyla üç boyutlu sanat çalışması, zihinsel tasarım ile fiziksel üretim arasındaki ilişkiyi görünür hâle getiren bir süreçtir.

Heykel eğitimi açısından bakıldığında üç boyutlu nesneler; form, kütle, yüzey, doku, oran, denge, ritim, hareket, boşluk ve doluluk gibi temel sanat kavramlarının öğrenilmesini desteklemektedir. Öğrenci bu kavramları yalnızca teorik olarak öğrenmek yerine doğrudan malzeme üzerinde deneyimleyebilir. Bu bölümün amacı, sanat eğitiminde üç boyutlu nesnelerin yaratıcılık üzerindeki etkisini kuramsal ve eğitsel açıdan incelemektir. Bu doğrultuda yaratıcılık kavramı, sanat eğitimi, üç boyutlu form, mekânsal düşünme, malzeme kullanımı, problem çözme, öğretmen rolü ve değerlendirme süreçleri birlikte ele alınmaktadır.

Yaratıcılık Kavramı

Yaratıcılığın Temel Özellikleri

Yaratıcılığa ilişkin tanımlama, genellikle insanların yaratıcı yönlerinin yanı sıra; bilgisel, eğitimsel, düşünsel (zekâ) kişiliği üzerine yoğunlaşmıştır. Genel anlamda yaratıcılık, kişilerin doğuştan getirdikleri bir özellik olup yeni ve özgün fikirlerin, ürünlerin veya çözüm yollarının geliştirilmesi olarak açıklanabilir (Parsıl, 2012: 11-12). Ancak yaratıcı bir ürünün yalnızca daha önce görülmemiş olması yeterli değildir. Ürünün aynı zamanda bir amaca hizmet etmesi, anlamlı olması veya belirli bir bağlam içerisinde değer taşıması gerekir. Guilford'un (1950) çalışmaları yaratıcılığın bilimsel olarak incelenmesi açısından önemli bir dönüm noktasıdır. Guilford, geleneksel zekâ ölçümlerinin çoğunlukla tek doğru cevaba ulaşmayı değerlendirdiğini, oysa yaratıcı düşünmenin farklı cevapların üretilmesini gerektirdiğini belirtmiştir. Bu nedenle ıraksak düşünme yaratıcılığın önemli boyutlarından biri olarak kabul edilmektedir. Torrance (1974) yaratıcı düşünmeyi akıcılık, esneklik, özgünlük ve ayrıntılandırma gibi boyutlarla açıklamıştır. Akıcılık, çok sayıda fikir oluşturabilme; esneklik, farklı düşünme kategorilerine geçebilme; özgünlük, alışılmışın dışında fikirler geliştirebilme; ayrıntılandırma ise bir fikri geliştirerek ayrıntılı hâle getirebilme kapasitesidir.

Sanat eğitiminde bu dört boyut doğrudan gözlemlenebilir. Örneğin öğrenciden atık malzemeler kullanarak üç boyutlu bir nesne oluşturması istendiğinde öğrencinin farklı tasarımlar geliştirmesi akıcılık; farklı malzemeleri farklı amaçlarla kullanması esneklik, alışılmadık bir form oluşturması özgünlük, oluşturduğu formu detaylandırması ise ayrıntılandırma ile ilişkilendirilebilir. Yaratıcılık aynı zamanda bir süreçtir. Birey önce problemi fark eder, ardından araştırır, fikirler üretir, seçenekleri değerlendirir, uygulama yapar ve elde ettiği sonucu yeniden gözden geçirir. Bu süreçte başlangıçtaki fikir değişebilir. Dolayısıyla yaratıcı üretim doğrusal olmayan, tekrarlar ve değişiklikler içerebilen dinamik bir süreçtir.

Sanat Eğitimi ve Yaratıcılık İlişkisi

Sanat eğitimi bireyin yaratıcı potansiyelinin ortaya çıkarılabileceği önemli eğitim ortamlarından biridir. Çünkü sanat etkinlikleri öğrencinin bir problemi kendi bakış açısıyla yorumlamasına olanak tanır. Öğrenci bir nesneyi doğrudan kopyalamak yerine onu dönüştürebilir, sadeleştirebilir, abartabilir, parçalayabilir veya başka nesnelerle birleştirebilir. Lowenfeld ve Brittain (1987), sanat

eğitiminin çocukların yaratıcı gelişimleri açısından önemine dikkat çekmektedir. Sanatsal etkinliklerin çocuğun yalnızca teknik becerilerini değil, kendini ifade etme, çevresini algılama ve özgün çözümler geliştirme kapasitesini de desteklediği belirtilmektedir.

Sanat eğitiminde öğretmenin görevi, öğrenciye hazır bir sonuç sunmak yerine onun kendi çözümünü geliştirmesine rehberlik etmektir. Öğrencinin yaptığı her çalışmanın aynı biçimde sonuçlanması bekleniyorsa yaratıcılık için gerekli olan çeşitlilik ortadan kalkabilir. Bu nedenle açık uçlu sorular sanat eğitiminde önemli bir araçtır. “Bunu başka nasıl yapabilirsin?”, “Bu malzemeyi farklı bir amaçla kullanabilir misin?”, “Formu değiştirirsen ne olur?” gibi sorular öğrencinin alternatif düşünmesini destekleyebilir. Dewey (1934), sanat deneyiminin yalnızca sonuç ürünüyle değil, üretim süreciyle birlikte değerlendirilmesi gerektiğini vurgulamaktadır. Sanatsal deneyim bireyin çevresiyle etkileşime girdiği, bir problemi ele aldığı ve süreç içerisinde anlam oluşturduğu bütüncül bir deneyimdir.

Sanat Eğitimi Ve Yaratıcılık İlişkisi

Form ve Hacim

Üç boyutlu sanatın temel kavramlarından biri formdur. Form, nesnenin üç boyutlu yapısını ifade eder. Hacim ise nesnenin uzayda kapladığı alanla ilişkilidir. Öğrenci üç boyutlu çalışmalarda formu yalnızca görsel bir görüntü olarak değil, fiziksel bir yapı olarak düşünmektedir. Geometrik formlar; küp, küre, silindir, koni ve prizma gibi düzenli biçimleri içerirken organik formlar doğadaki canlı ve düzensiz oluşumlardan esinlenebilir. Öğrencinin bu iki form grubu arasındaki farklılıkları deneyimlemesi biçimsel düşünme becerisini geliştirebilir. Heykel eğitiminde formun farklı yönlerden incelenmesi önemlidir. Bir heykelin önden görünüşü ile arkadan görünüşü aynı olmayabilir. Bu nedenle öğrenci üretim sırasında sürekli olarak eseri farklı açılardan kontrol etmek zorundadır.

Yüzey ve Doku

Üç boyutlu çalışmalarda yüzey, formun algılanmasında önemli bir role sahiptir. Pürüzlü, düz, parlak, mat, sert veya yumuşak yüzeyler izleyicide farklı görsel ve dokunsal etkiler oluşturabilir. Öğrencinin farklı dokular oluşturmaları, malzemenin fiziksel özelliklerini fark etmesine yardımcı olur. Kil üzerinde parmak izlerinin bırakılması, ahşap yüzeyin oyulması veya telin oluşturduğu

çizgisel yüzeyler farklı dokunsal deneyimler ortaya çıkarabilir. Bu durum sanat eğitiminde duyuların birlikte kullanılmasını sağlar. Öğrenci yalnızca bakarak değil, dokunarak ve malzemeye fiziksel ilişki kurarak öğrenebilir.

Boşluk ve Doluluk İlişkisi

Heykel sanatında dolu kütle kadar boşluk da önemlidir. Bir formun çevresinde oluşan boşluklar, eserin genel algısını değiştirebilir. Özellikle açık ve geçirgen formlarda boşluk, eserin temel bileşenlerinden biri hâline gelir. Öğrencinin boşluk kavramını deneyimlemesi, nesne ile mekân arasındaki ilişkiyi anlamasına yardımcı olur. Tel, ahşap çubuk, karton ve benzeri malzemeler kullanılarak oluşturulan açık formlar bu açıdan öğretici olabilir. Boşluk ve doluluk ilişkisi aynı zamanda öğrencinin soyut düşünme kapasitesini de destekleyebilir. Öğrenci yalnızca mevcut malzemeyi değil, malzemenin çevresinde ve arasında oluşan alanı da tasarımın bir parçası olarak görmeye başlar.

Üç Boyutlu Nesnelerin Yaratıcılığa Etkisi

Özgün Düşünmenin Geliştirilmesi

Üç boyutlu sanat çalışmaları, öğrencinin hazır bir biçimi tekrar etmek yerine kendi düşüncesini nesne ve form aracılığıyla ifade etmesine olanak sağlar. Malzemenin farklı biçimlerde dönüştürülebilmesi, öğrencinin kişisel ve özgün çözümler geliştirmesini destekler. Özellikle açık uçlu tasarım çalışmalarında aynı konuya yönelik birbirinden farklı formların ortaya çıkması, özgün düşünmenin gelişimine katkı sağlayabilir.

Fikir Üretme ve Çeşitlendirme

Üç boyutlu çalışmalar öğrencinin bir nesneye veya konuya ilişkin birden fazla fikir geliştirmesini teşvik eder. Öğrenci farklı biçimleri, malzemeleri ve üretim tekniklerini deneyerek başlangıçtaki düşüncesini değiştirebilir ve geliştirebilir. Böylece yaratıcı süreç tek bir sonuca ulaşmaktan ziyade alternatiflerin araştırıldığı bir süreç hâline gelir.

Akıcı ve Esnek Düşünme

Yaratıcı düşünmenin önemli özelliklerinden olan akıcılık ve esneklik, üç boyutlu üretim sürecinde desteklenebilir. Öğrencinin kısa süre içerisinde farklı form

önerileri geliştirmesi akıcı düşünmeyi; aynı probleme farklı yöntemlerle yaklaşması ise esnek düşünmeyi gerektirir. Malzemenin değişmesi veya tasarımın yeniden düzenlenmesi, öğrencinin düşüncesini farklı yönlerle taşımasına olanak verir.

Ayrıntılandırma Becerisi

Üç boyutlu bir formun oluşturulması yalnızca temel kütlenin meydana getirilmesiyle sınırlı değildir. Yüzey, doku, girinti, çıkıntı, oran ve küçük biçimsel ayrıntılar çalışmanın gelişmesini sağlar. Öğrenci başlangıçta oluşturduğu formu gözlemleyerek yeni ayrıntılar ekleyebilir ve böylece tasarımını aşamalı olarak geliştirebilir.

Problem Çözme Becerisi

Üç boyutlu üretimde öğrenciler malzemenin dayanıklılığı, formun dengesi, parçaların birleştirilmesi veya yapının ayakta durması gibi çeşitli problemlerle karşılaşabilir. Bu problemlerin çözümü öğrencinin alternatif yollar geliştirmesini ve sonuçlarını değerlendirmesini gerektirir. Bu nedenle üç boyutlu sanat çalışmaları, sanatsal üretim ile problem çözme arasında doğrudan bir ilişki kurulmasına olanak sağlar.

Mekânsal Düşünme Becerisi

Üç boyutlu nesneler farklı yönlerden görülebildikleri için öğrencinin formu yalnızca tek bir yüzey üzerinden değil, çeşitli açılardan değerlendirmesini gerektirir. Ön, arka, yan ve üst yüzeylerin birlikte düşünülmesi; hacim, boşluk, doluluk ve mekân ilişkilerinin kavranmasını destekler. Bu süreç öğrencinin mekânsal algısının gelişmesine katkı sağlayabilir.

Deneme-Yanılma ve Risk Alma

Üç boyutlu üretim sürecinde tasarımın her zaman başlangıçta planlandığı biçimde sonuçlanması beklenmez. Öğrencinin biçimi değiştirmesi, farklı malzemeler denemesi veya hatalı bir uygulamayı yeniden düzenlemesi yaratıcı sürecin doğal bir parçasıdır. Deneme-yanılma yoluyla öğrenme, öğrencinin yeni fikirleri uygulama konusunda daha istekli olmasına yardımcı olabilir.

Karar Verme ve Tasarım Süreci

Üç boyutlu sanat çalışmaları; konu, biçim, malzeme, teknik, ölçü ve

yüzey özellikleri konusunda çeşitli kararların alınmasını gerektirir. Öğrenci bu kararları verirken kendi tasarımını sürekli olarak değerlendirmekte ve gerektiğinde değiştirmektedir. Böylece sanatsal üretim, planlama ve karar verme becerilerinin kullanıldığı yaratıcı bir tasarım sürecine dönüşmektedir.

Kendini İfade Etme ve Özgüven

Üç boyutlu nesneler, öğrencinin düşünce, duygu ve deneyimlerini somut bir forma dönüştürmesine olanak sağlayabilir. Ortaya çıkan ürünün öğrencinin kendi kararları sonucunda oluşması, üretim sürecine ilişkin sahiplenme duygusunu güçlendirebilir. Öğrencinin kendi fikrini özgün bir biçimde ortaya koyması, sanatsal ifade ve özgüven açısından olumlu bir öğrenme deneyimi oluşturabilir. Sonuç olarak üç boyutlu nesnelerle gerçekleştirilen sanat çalışmaları; özgünlük, fikir üretme, esnek düşünme, problem çözme, mekânsal düşünme, deneme-yanılma, karar verme ve kendini ifade etme gibi yaratıcılıkla ilişkili birçok becerinin geliştirilmesine yönelik eğitimsel olanaklar sunmaktadır. Bu nedenle üç boyutlu çalışmaların sanat eğitiminde yalnızca teknik beceri kazandıran uygulamalar olarak değil, öğrencinin yaratıcı düşünme sürecini destekleyen bütüncül öğrenme deneyimleri olarak ele alınması önemlidir.

Mekânsal Düşünme ve Üç Boyutlu Sanat

Mekânsal düşünme, nesnelerin konumunu, yönünü, boyutunu ve birbirleriyle ilişkisini zihinsel olarak değerlendirebilme becerisidir. Üç boyutlu sanat çalışmaları bu becerinin deneyimlenmesine uygun ortamlar sunmaktadır. Öğrenci bir formu farklı yönlerden inceleyerek nesnenin tamamını zihinsel olarak canlandırmaya çalışır. Özellikle karmaşık heykel tasarımlarında parçaların birbirleriyle ilişkisini önceden düşünmek gerekir. Mekânsal düşünmenin gelişimi yalnızca sanat alanında değil, mimarlık, tasarım, mühendislik ve teknoloji gibi alanlarda da önem taşımaktadır. Bu nedenle üç boyutlu sanat eğitiminin farklı disiplinlerle ilişkilendirilmesi mümkündür.

Malzeme ve Yaratıcı Süreç

Sanat Eğitiminde Malzemenin Önemi

Sanat eğitiminde malzeme, yalnızca sanatsal ürünün oluşturulmasını sağlayan fiziksel bir araç olarak değerlendirilmemelidir. Malzeme aynı zamanda öğrenci-

nin düşüncelerini somutlaştırmasına, farklı biçim ve yapıların özelliklerini keşfetmesine ve yaratıcı süreç içerisinde alternatif çözüm yolları geliştirmesine olanak sağlayan önemli bir öğrenme unsurudur. Özellikle üç boyutlu sanat çalışmalarında öğrenci, malzemeyle doğrudan etkileşime girerek biçim, hacim, yüzey, doku, ağırlık, denge, oran ve mekân gibi kavramları deneyim yoluyla öğrenmektedir. Bu nedenle malzeme seçimi ve malzemenin kullanım biçimi, üç boyutlu sanat eğitiminin temel bileşenlerinden biri olarak ele alınabilir. İki boyutlu çalışmalarda öğrencinin ağırlıklı olarak yüzey üzerinde düşünmesi söz konusu iken, üç boyutlu çalışmalarda nesnenin farklı yönlerden algılanması ve biçimlendirilmesi gerekir. Öğrenci oluşturduğu nesnenin ön, arka, yan ve üst yüzeylerini dikkate almak, nesnenin bulunduğu mekânla ilişkisini değerlendirmek ve formun fiziksel olarak ayakta durmasını sağlamak durumundadır. Bu durum, öğrencinin yalnızca görsel bir tasarım yapmasını değil, aynı zamanda tasarımını fiziksel koşullar içerisinde çözümlemesini gerektirir. Böylece malzeme, düşünce ile somut ürün arasında aracılık eden aktif bir unsur hâline gelir.

Sanat eğitiminde farklı malzemelerin kullanılması öğrencilerin aynı probleme farklı açılardan yaklaşımlarını da sağlayabilir. Örneğin bir formun kil ile oluşturulması, tel ile kurulması veya kartonla tasarlanması birbirinden farklı düşünme ve uygulama süreçlerini gerektirir. Malzemenin sertliği, esnekliği, ağırlığı, dokusu, dayanıklılığı ve biçimlendirilebilirliği öğrencinin vereceği kararları etkiler. Bu nedenle öğrencinin malzemeyi tanıması, onun olanaklarını ve sınırlılıklarını keşfetmesi yaratıcı üretim sürecinin önemli bir parçasıdır.

Malzeme Seçimi ve Yaratıcı Düşünme

Malzeme seçimi, üç boyutlu sanat çalışmalarında tasarım sürecinin başlangıç aşamalarından biridir. Öğrencinin belirli bir düşünceyi hangi malzemeyle ifade edebileceğine karar vermesi, yaratıcı düşünmenin aktif biçimde kullanılmasını gerektirir. Öğrenci bu aşamada yalnızca “ne yapacağını” değil, “nasıl yapacağını” da düşünmektedir. Dolayısıyla malzeme seçimi, düşüncenin uygulanabilirliği ile sanatsal ifade arasında bağlantı kurmaktadır. Öğrenciye tek bir malzeme verilerek yalnızca belirlenmiş bir uygulamanın yaptırılması, üretim sürecinin seçeneklerini sınırlandırabilir. Buna karşılık farklı malzemelerin tanıtılması ve öğrencinin uygun malzemeyi kendisinin seçmesine olanak verilmesi, karar verme sürecini daha etkin hâle getirebilir. Örneğin öğrenciden “doğal yaşam” temasını üç boyutlu olarak ifade etmesi istendiğinde kil, dal parçaları, taş, karton, tel veya geri dönüşüm malzemeleri arasından seçim yapması sağlanabilir. Böyle bir yaklaşımda aynı konuya ilişkin birbirinden

farklı biçimsel çözümler ortaya çıkabilir.

Yaratıcı düşünmenin önemli özelliklerinden biri alternatifler oluşturabilmektir. Üç boyutlu sanat çalışmalarında malzeme çeşitliliği, öğrencinin bir problemi tek bir çözümle sınırlandırmak yerine farklı çözüm yollarını denemesine imkân sağlar. Öğrenci bir formu oluşturmak için ekleme, çıkarma, kesme, bükme, katlama, birleştirme veya parçalama gibi farklı yöntemleri kullanabilir. Bu süreçte ortaya çıkan sonuçlar her zaman öğrencinin başlangıçtaki tasarımıyla aynı olmayabilir. Ancak tasarımın üretim sırasında değişmesi, yaratıcı sürecin doğal bir sonucu olarak değerlendirilebilir.

Farklı Malzemelerin Üç Boyutlu Sanat Eğitiminde Kullanımı

Üç boyutlu sanat eğitiminde kullanılabilecek malzemeler oldukça çeşitlidir. Kil ve seramik malzemeler, biçimlendirme ve yüzey oluşturma açısından önemli olanaklar sunmaktadır. Öğrenci kil ile çalışırken ekleme, çıkarma, sıkıştırma, uzatma ve yüzey üzerinde iz oluşturma gibi farklı teknikleri deneyebilir. Malzemenin yumuşak ve yeniden biçimlendirilebilir olması, öğrencinin yaptığı değişiklikleri doğrudan gözlemlemesine olanak sağlar. Bu özellik, özellikle üç boyutlu form kavramının başlangıç düzeyinde öğretilmesi açısından önem taşımaktadır.

Ahşap, üç boyutlu sanat çalışmalarında farklı kesme, oyma, birleştirme ve yüzey oluşturma yöntemlerinin kullanılmasına imkân veren bir malzemedir. Ahşabın doğal dokusu ve lif yapısı, öğrencinin malzemenin kendi özelliklerinden yararlanarak biçim oluşturmaya olanak sağlayabilir. Bununla birlikte ahşapla çalışırken güvenli araç kullanımı ve öğretmen gözetimi önem taşımaktadır.

Tel, üç boyutlu çizgi anlayışının geliştirilmesinde kullanılabilecek malzemelerden biridir. Öğrenci teli bükerek, kıvrarak veya farklı parçaları birleştirerek çizgisel formlar oluşturabilir. Tel kullanımı, özellikle boşluk-doluluk ilişkisini ve açık form anlayışını deneyimlemek açısından yararlı olabilir. Karton ve kâğıt ise kesme, katlama, kıvrma ve birleştirme teknikleriyle hacim oluşturulmasına olanak sağlar. Bu malzemeler kolay ulaşılabilir olmaları nedeniyle okul ortamında gerçekleştirilecek uygulamalar açısından da işlevseldir.

Gaz beton, görece hafif ve işlenebilir yapısı nedeniyle üç boyutlu biçimlendirme çalışmalarında değerlendirilebilecek malzemelerden biridir. Öğrenci gaz beton blok üzerinde çıkarma yöntemiyle çalışarak kütleden forma doğru ilerleyen bir üretim süreci yaşayabilir. Bu süreçte başlangıçtaki kütlenin hangi bölümlerinin çıkarılacağına karar verilmesi gerekir. Böylece öğrenci hem malzemenin fiziksel özelliklerini tanır hem de formun oluşum sürecinde planlama yapar.

Geri Dönüşüm ve Doğal Malzemelerin Kullanımı

Geri dönüşüm malzemelerinin sanat eğitiminde kullanılması, öğrencilerin günlük yaşamda karşılaştıkları nesnelere farklı bir gözle bakmalarını sağlayabilir. Karton kutular, plastik kaplar, ambalaj parçaları, gazete kâğıtları, şişeler, kumaş parçaları ve çeşitli artık malzemeler sanatsal üretimin bir parçasına dönüştürülebilir. Bu yaklaşımda öğrencinin hazır bir nesneyi yalnızca mevcut kullanım amacıyla değerlendirmesi yerine, nesnenin biçimsel özelliklerini yeniden yorumlaması söz konusudur. Doğal malzemeler de benzer şekilde yaratıcı düşünme açısından çeşitli olanaklar sunmaktadır. Taş, dal, yaprak, kozalak, kum ve benzeri doğal unsurlar farklı yüzey ve biçim özelliklerine sahiptir. Öğrenci bu malzemeleri tek başına kullanabileceği gibi farklı malzemelerle bir araya getirerek yeni bir bütün oluşturabilir. Böylece doğal çevre ile sanat arasında ilişki kurulurken öğrencinin gözlem becerisi de desteklenebilir.

Geri dönüşüm ve doğal malzemelerin kullanımı aynı zamanda sanat eğitiminin çevre bilinciyle ilişkilendirilmesine olanak tanır. Öğrenci atık olarak gördüğü bir nesnenin yeniden işlevlendirilerek sanatsal bir ürüne dönüşebileceğini deneyimleyebilir. Burada amaç yalnızca atık malzemenin değerlendirilmesi değil, nesnenin biçimsel ve kavramsal özelliklerinin yeniden düşünülmesidir.

Malzemenin Sınırları, Deneme-Yanılma ve Yaratıcılık

Üç boyutlu üretim sürecinde malzemenin sunduğu olanaklar kadar sınırlılıkları da yaratıcı düşünme açısından önemlidir. Öğrenci tasarımını gerçekleştirirken malzemenin kırılması, eğilmesi, yeterince sağlam olmaması veya istenilen biçimi almaması gibi sorunlarla karşılaşabilir. Bu durum başlangıçta bir engel olarak görülse de öğrenciyi alternatif çözüm üretmeye yönlendirebilir. Deneme-yanılma sürecinde öğrenci yaptığı uygulamanın sonucunu gözlemleyerek yeni bir karar verir. Formun dengesi bozulduğunda destek ekleyebilir, malzeme yeterince dayanıklı olmadığında farklı bir malzemeye geçebilir veya başlangıçtaki tasarımını değiştirebilir. Bu nedenle üç boyutlu sanat eğitimi, öğrencinin yalnızca belirli bir ürünü ortaya çıkarmasını değil, üretim sürecinde karşılaştığı sorunlarla başa çıkmasını da sağlayan deneysel bir öğrenme alanıdır. Sonuç olarak malzeme, üç boyutlu sanat eğitiminde öğrencinin somutlaştırılmasını sağlayan temel unsurlardan biridir. Farklı malzemelerin tanınması, seçilmesi, dönüştürülmesi ve bir arada kullanılması öğrencinin özgün çözümler geliştirmesine olanak sağlayabilir. Malzemenin özellikleriyle doğrudan karşılaşan öğrenci, üretim sürecinde karar verme, deneme, değiştirme ve yeniden oluşturma deneyimleri yaşar. Bu nedenle malzeme kullanımının

yalnızca teknik beceri kazandırma amacıyla değil, öğrencinin yaratıcı düşünme ve problem çözme süreçlerini destekleyen bir eğitim yaklaşımı olarak ele alınması önem taşımaktadır.

Üç Boyutlu Çalışmalarda Tasarım Süreci

Fikir Oluşturma

Üç boyutlu sanat çalışmalarında tasarım süreci, öğrencinin bir konu, nesne, kavram veya problem üzerinde düşünerek başlangıç fikrini oluşturmasıyla başlar. Bu aşamada öğrencinin gözlem yapması, çevresindeki nesneleri incelemesi ve farklı fikirler geliştirmesi önemlidir. Öğretmenin tek bir doğru sonuç belirlemek yerine öğrenciyi farklı düşünmeye yönlendirmesi, yaratıcı sürecin desteklenmesine katkı sağlar. Fikir oluşturma aşamasında öğrencinin kişisel deneyimlerinden ve çevresinden yararlanmasına olanak verilmesi, ortaya çıkacak çalışmanın özgünlüğünü artırabilir.

Eskiz ve Ön Tasarım

Başlangıç fikrinin görsel olarak geliştirilmesinde eskiz ve ön tasarım önemli bir aşamadır. Öğrenci oluşturmak istediği üç boyutlu formu farklı açılardan çizerek biçimin genel yapısını planlayabilir. Eskiz çalışmaları, tasarımın üretime geçmeden önce değerlendirilmesine ve gerektiğinde değiştirilmesine olanak sağlar. Birden fazla eskiz hazırlanması, öğrencinin alternatif biçimleri karşılaştırmasına ve kendi çalışması için uygun çözümü seçmesine yardımcı olabilir. Tasarımın gerçekleştirilebilmesi için uygun malzemenin belirlenmesi gerekir. Kil, ahşap, tel, karton, kâğıt, gazbeton, geri dönüşüm veya doğal malzemeler arasından yapılacak seçim, çalışmanın biçimsel ve teknik özelliklerini doğrudan etkileyebilir. Öğrencinin malzemenin sertlik, esneklik, ağırlık, dayanıklılık ve biçimlendirilebilirlik gibi özelliklerini dikkate alması, tasarım kararlarının bilinçli biçimde verilmesini sağlar.

Modelleme ve Biçimlendirme

Modelleme aşamasında öğrencinin tasarım düşüncesi fiziksel bir forma dönüştürülür. Bu aşamada ekleme, çıkarma, kesme, bükme, katlama, birleştirme ve oyma gibi farklı tekniklerden yararlanılabilir. Öğrencinin üretim sırasında tasarımını değiştirmesine izin verilmesi önemlidir. Çünkü üç boyutlu üretimde malzemenin fiziksel özellikleri, başlangıçta düşünülmeyen yeni

biçimlerin ortaya çıkmasına neden olabilir. Üretim sırasında ortaya çıkan sorunların belirlenmesi ve çözülmesi tasarım sürecinin önemli bir parçasıdır. Formun dengesi, parçaların bağlantısı, yüzeyin bütünlüğü veya malzemenin dayanıklılığı gibi konularda ortaya çıkan problemler öğrencinin yeni kararlar almasını gerektirebilir. Bu nedenle düzeltme aşaması yalnızca hataların giderilmesi olarak değil, çalışmanın geliştirilmesi ve yeniden değerlendirilmesi olarak görülmelidir.

Sonuçlandırma ve Sergileme

Çalışmanın son aşamasında yüzey düzenlemeleri yapılır, gerekli ayrıntılar tamamlanır ve eser sergilenmeye hazır hâle getirilir. Sergileme, öğrencinin ortaya koyduğu çalışmayı farklı kişilerle paylaşmasına ve kendi üretim sürecini değerlendirmesine olanak sağlar. Eserin hangi açıdan, hangi yükseklikte ve hangi mekânda sergileneceği de üç boyutlu çalışmanın algılanmasını etkileyebilir. Bu nedenle sergileme, üretim sürecinin dışında kalan basit bir etkinlik değil, sanatsal deneyimin tamamlayıcı bir aşaması olarak değerlendirilmelidir.

Öğretmenin Rolü

Üç boyutlu sanat eğitiminde öğretmen, doğrudan ürün oluşturan kişi değil, öğrencinin yaratıcı sürecini yönlendiren rehber konumunda olmalıdır. Öğretmenin öğrencinin çalışmasına sürekli müdahale etmesi, öğrencinin kendi kararlarını verme olanağını azaltabilir. Bunun yerine öğretmen, öğrencinin karşılaştığı problemi fark etmesine ve kendi çözümünü geliştirmesine yardımcı olmalıdır.

Öğretmenin kullanabileceği bazı yönlendirici sorular şunlardır:

Bu formu başka hangi biçimde oluşturabilirsin?

Malzemeyi değiştirirsen sonuç nasıl değişir?

Formun dengesini nasıl sağlayabilirsin?

Çalışmana boşluk eklemek ister misin?

Aynı fikrin farklı bir çözümünü geliştirebilir misin?

Bu tür sorular öğrencinin doğrudan cevabı öğretmenden almak yerine kendi düşüncesini geliştirmesine yardımcı olabilir.

Atölye Ortamının Önemi

Üç boyutlu sanat eğitimi için uygun fiziksel ortam önemlidir. Öğrencinin malzemelere erişebilmesi, çalışmalarını farklı yönlerden inceleyebilmesi ve üretim sırasında yeterli hareket alanına sahip olması gerekir. Atölye ortamında güvenlik de önemli bir unsurdur. Kesici, delici veya elektrikli araçların kullanımında öğrencilerin yaş ve beceri düzeylerine uygun güvenlik önlemleri alınmalıdır. Bunun yanında malzemelerin öğrencinin ulaşabileceği biçimde düzenlenmesi yaratıcılığı destekleyebilir. Öğrenci farklı malzemeleri gördüğünde bunların nasıl bir araya getirilebileceği konusunda yeni fikirler geliştirebilir.

Süreç Odaklı Değerlendirme

Sanat eğitiminde yalnızca son ürüne dayalı değerlendirme yapmak öğrencinin yaratıcı sürecini yeterince yansıtmayabilir. Öğrencinin çalışmaya nasıl başladığı, hangi fikirleri geliştirdiği, hangi problemlerle karşılaştığı ve bu problemlere nasıl çözümler ürettiği de değerlendirilmelidir. Bu amaçla süreç dosyası, eskiz defteri veya çalışma günlüğü kullanılabilir. Öğrenci üretim sürecinde yaptığı değişiklikleri ve aldığı kararları kaydedebilir.

Örneğin değerlendirme aşağıdaki ölçütler üzerinden yapılabilir:

Tablo 1: Üç boyutlu sanat çalışmalarında değerlendirme boyutları

Değerlendirme Boyutu	Açıklama
Özgünlük	Öğrencinin kendine özgü fikir geliştirmesi
Malzeme kullanımı	Malzemenin özelliklerinden yaratıcı biçimde yararlanması
Problem çözme	Karşılaşılan sorunlara alternatif çözümler geliştirmesi
Mekânsal düşünme	Formu farklı yönlerden değerlendirebilmesi
Sürece katılım	Üretim aşamalarına aktif katılımı
Ayrıntılandırma	Tasarımını geliştirmesi ve detaylandırması

Tablonun amacı öğrenciyi yalnızca estetik ürün açısından değerlendirmek yerine yaratıcı sürecin farklı boyutlarını dikkate almaktır.

Disiplinlerarası Yaklaşım

Üç boyutlu sanat çalışmaları farklı ders ve disiplinlerle ilişkilendirilebilir. Matematik ile geometrik formlar, fen bilimleri ile malzemenin fiziksel özellikleri, teknoloji ile üç boyutlu modelleme ve tasarım, tarih ile kültürel heykel örnekleri arasında bağlantılar kurulabilir. Örneğin öğrencilerden geometrik cisimlerden yararlanarak soyut bir heykel tasarlamaları istenebilir. Bu uygulamada matematikte öğrenilen geometrik biçimler sanat eğitimiyle ilişkilendirilebilir. Benzer biçimde doğal malzemeler kullanılarak oluşturulan heykel çalışmaları çevre eğitimiyle birleştirilebilir. Öğrenciler çevrelerindeki doğal veya atık malzemeleri inceleyerek bunları sanatsal bir ürüne dönüştürebilir. Teknoloji ile sanat arasındaki ilişki de giderek önem kazanmaktadır. Üç boyutlu modelleme programları öğrencilerin fiziksel üretimden önce dijital ortamda tasarım yapmalarına olanak sağlamaktadır. Dijital model ile fiziksel heykel arasındaki ilişki öğrencinin tasarım sürecini farklı ortamlarda deneyimlemesine imkân verir.

Soyut ve Figüratif Üretim

Üç boyutlu sanat eğitiminde soyut ve figüratif çalışmalar farklı düşünme biçimlerini destekleyebilir. Figüratif çalışmalarda öğrencinin insan, hayvan veya nesne gibi tanınabilir formları gözlemlemesi ve yeniden oluşturması söz konusudur. Soyut çalışmalarda ise doğrudan tanınabilir bir nesnenin kopyalanması yerine çizgi, kütle, hareket, ritim, boşluk ve yüzey gibi biçimsel unsurlardan hareket edilebilir. Öğrenci önce figüratif bir nesne oluşturup daha sonra bu nesneyi aşamalı olarak soyutlayabilir. Böyle bir uygulama gözlem ile yorum arasındaki ilişkiyi görünür hâle getirir.

Üç Boyutlu Sanatta Deneme ve Yanılma

Yaratıcılığın gelişmesi için öğrencinin hata yapmaktan korkmaması önemlidir. Üç boyutlu çalışmalar hata ve yeniden deneme açısından zengin fırsatlar sunar. Bir formun istenilen şekilde oluşmaması, öğrencinin çalışmayı tamamen başarısız olarak değerlendirmesi anlamına gelmez. Öğrenci bu sonucu yeni bir tasarımın başlangıç noktası olarak kullanabilir. Örneğin bir kil formunun kırılması, parçaların yeni bir kompozisyon oluşturacak şekilde birleştirilmesine neden olabilir. Böylece başlangıçta “hata” olarak görülen durum yeni bir yaratıcı olasılığa dönüşebilir.

Sonuç

Sanat eğitimi, bireyin estetik duyarlılığını geliştiren bir alan olmanın ötesinde düşünme, gözlemlleme, problem çözme, değerlendirme ve kendini ifade etme becerilerini destekleyen kapsamlı bir öğrenme sürecidir. Bu süreç içerisinde üç boyutlu nesnelerle gerçekleştirilen çalışmaların önemli bir yeri bulunmaktadır.

Üç boyutlu çalışmalar öğrencinin form, hacim, yüzey, doku, boşluk, doluluk, oran, denge ve ritim gibi sanat kavramlarını doğrudan deneyimlemesini sağlar. Öğrenci yalnızca bir görüntü üretmemekte, fiziksel olarak var olan bir nesneyi tasarlamakta ve biçimlendirmektedir.

Bu süreç yaratıcılığın önemli boyutlarından olan özgünlük, esneklik, akıcılık ve ayrıntılandırmanın desteklenmesi açısından çeşitli olanaklar sunmaktadır. Öğrenci aynı probleme farklı çözümler geliştirebilmekte, malzemeleri farklı biçimlerde kullanabilmekte ve üretim sırasında karşılaştığı sorunlara yeni çözümler arayabilmektedir.

Üç boyutlu çalışmaların bir diğer önemli özelliği mekânsal düşünmeyi desteklemesidir. Öğrencinin nesneyi farklı açılardan değerlendirmesi, parçalar arasındaki ilişkileri düşünmesi ve formun mekânda nasıl anlamlandırılması öngörmesi gerekir.

Malzeme çeşitliliği de yaratıcı sürecin önemli bir unsurudur. Kil, seramik, ahşap, gazbeton, tel, karton, kâğıt, doğal malzemeler ve geri dönüşüm materyalleri farklı üretim olanakları sunmaktadır. Her malzeme öğrenciyi farklı teknik ve düşünme biçimleriyle karşılaştırmaktadır.

Bununla birlikte üç boyutlu sanat eğitiminin yaratıcılığı destekleyebilmesi için öğretim yaklaşımının da uygun olması gerekmektedir. Öğrencinin aynı ürünü yapmaya zorlandığı, öğretmenin her aşamada doğrudan müdahale ettiği veya değerlendirmenin yalnızca son ürünün estetik görünümüne dayandığı bir ortam yaratıcı düşünmeyi sınırlandırabilir.

Buna karşılık açık uçlu görevlerin kullanıldığı, farklı malzemelerin denenmesine izin verilen, hata yapmanın öğrenme sürecinin doğal bir parçası olarak kabul edildiği ve öğrencinin kendi çözümünü geliştirmesine olanak tanındığı öğrenme ortamları yaratıcılığı destekleyebilir.

Sonuç olarak üç boyutlu nesneler, sanat eğitiminde yalnızca heykel üretmek için kullanılan materyaller olarak değerlendirilmemelidir. Bu nesneler aynı zamanda öğrencinin düşüncesini fiziksel forma dönüştürmesini, farklı olasılıkları denemesini, mekânı algılamasını ve karşılaştığı problemlere kendi çözümlerini geliştirmesini sağlayan eğitim araçlarıdır.

Bu nedenle sanat eğitiminde üç boyutlu çalışmalara daha fazla yer verilmesi; farklı malzemelerin kullanımının teşvik edilmesi, süreç odaklı değerlendirme yapılması ve öğrencinin özgün fikirlerinin desteklenmesi önem taşımaktadır. Üç boyutlu sanat uygulamalarının bu yaklaşım içerisinde ele alınması, öğrencinin yalnızca sanatsal becerilerini değil, yaşamın farklı alanlarında ihtiyaç duyacağı yaratıcı düşünme ve problem çözme becerilerini de destekleyebilir.

Kaynakça

- Arnheim, R. (1974). *Art and visual perception: A psychology of the creative eye*. Berkeley: University of California Press.
- Dewey, J. (1934). *Art as experience*. New York: Minton, Balch & Company.
- Eisner, E. W. (2002). *The arts and the creation of mind*. New Haven: Yale University Press
- Gardner, H. (1990). *Art education and human development*. Los Angeles: Getty Center for Education in the Arts.
- Guilford, J. P. (1950). Creativity. *American Psychologist*, 5(9), 444–454. <https://doi.org/10.1037/h0063487>
- Hetland, L., Winner, E., Veenema, S. ve Sheridan, K. M. (2007). *Studio thinking: The real benefits of visual arts education*. Teachers College Press.
- Lowenfeld, V. ve Brittain, W. L. (1987). *Creative and mental growth*. New York: Macmillan.
- Parsıl, Ü. (2012): *Sanatta Yaratıcılık*, An Yayınları, İstanbul
- Read, H. (1958). *Education through art*. London: Faber and Faber.
- Torrance, E. P. (1974). *Torrance tests of creative thinking*. Lexington

5. BÖLÜM

ADOLPH GOTTLIEB'İN ESERLERİNDE BİÇİMSEL DÖNÜŞÜM VE SÜREKLİLİK¹

Prof. Dr. Pelin AVŞAR KARABAŞ
Hitit Üniversitesi, Güzel Sanatlar Tasarım ve
Mimarlık Fakültesi, Resim Bölümü
<https://orcid.org/0000-0001-7280-5308>

Gülşah BOSTAN
Hitit Üniversitesi, Lisansüstü Eğitim Enstitüsü,
Disiplinlerarası Bileşik Sanatlar Ana Bilim Dalı
<https://orcid.org/0009-0006-1586-1796>

Giriş

Adolph Gottlieb (1903–1974), Amerikan soyut dışavurumculuğunun oluşum ve gelişim sürecinde özgün bir resim anlayışı ortaya koyan sanatçılardan birisidir. Sanat pratiğinin temelinde, soyut biçim ile sembolik anlam arasında kurulan ilişki önemli bir yer tutmaktadır. Gottlieb'in resim anlayışı; sürrealizmin bilinçdışı ve otomatiklik yaklaşımı, mitolojik düşünce, Jungcu psikoloji ve farklı kültürlerin erken dönem görsel anlatımlarına duyduğu ilgi doğrultusunda biçimlenmiştir. Bununla birlikte sanatçı, bu kaynaklardan aldığı görsel ve düşünsel unsurları doğrudan aktarmak yerine onları çağdaş resmin olanakları içerisinde yeniden biçimlendirmiştir. Böylece geleneksel anlamda temsil edilebilir bir nesneye bağlı olmayan ancak bütünüyle anlamsızlaşmayan bir görsel ifade alanı oluşturmuştur. Gottlieb'in soyutlamaya yönelimi, görünür gerçekliğin terk edilmesinden çok, anlamın farklı biçimsel ilişkiler aracılığıyla yeniden

¹ Bu kitap bölümünün kaynaklarının çevirisi ve Türkçe yazım ve dilbilgisi kurallarına uygun olarak yazılması sırasında yapay zekâdan faydalanılmış ve sonrasında yazarlar tarafından kontrolü yapılmıştır.

kurulmasına yönelik bir arayış olarak değerlendirilebilir. İşaret, imge ve soyut biçim arasındaki ilişkileri yeniden düzenleyen bu yaklaşım, sanatçının resimlerinde görsel unsurların tek bir anlamla sınırlandırılmasını engellemekte ve izleyiciye farklı çağrışımlara açık bir yapı sunmaktadır. Bu yönüyle Gottlieb, soyutlamanın biçimsel olanakları ile sembolik anlatımın düşünsel boyutunu aynı resimsel yapı içerisinde buluşturan özgün sanatçılardan birisi olarak Amerikan modernizmi içerisinde belirgin bir konum kazanmaktadır.



Görsel 1. Adolph Gottlieb (1903–1974) (<https://www.gottliebfoundation.org/blog/2022/1/26/portraits-of-the-artist-adolph-gottlieb-and-bob-adelman>)

Gottlieb'in biçimsel yaklaşımında resim yüzeyindeki unsurların tekil özelliklerinden çok, bunların birbirleriyle kurduğu ilişkiler belirleyici olmaktadır. Çizgi, renk, leke, geometrik ve organik biçimler ile boşluk, kompozisyon içerisinde karşılıklı etkileşimleriyle değerlendirilmekte; bu unsurlar arasındaki ilişkiler yüzeyin bütünsel yapısını oluşturmaktadır. Sanatçının görsel düzenlemelerinde karşıtlıklar önemli bir kuruluş ilkesi olarak öne çıkmakta; yoğunluk ile boşluk, düzen ile serbestlik, belirginlik ile belirsizlik ve durağanlık ile hareket arasındaki ilişkiler farklı biçimsel düzenlemelerle yeniden ortaya çıkmaktadır. Bu nedenle Gottlieb'in sanatındaki değişim, birbirinden bağımsız biçimsel arayışlar şeklinde olmanın ötesinde, süreklilik taşıyan plastik problemlerin farklı çözümler aracılığıyla yeniden ele alınması üzerinden okunabilmektedir. Biçimlerin niteliği, kompozisyonun kuruluşu ve yüzeyin kullanımı zaman içerisinde değişse de sanatçının sanatsal tavrını oluşturan temel karşıtlıkların varlığını sürdürdüğü görülmektedir. Bu doğrultuda Gottlieb'in sanatsal gelişimi, biçim-

sel unsurların giderek daha yalın bir yapıya yönelmesiyle birlikte, daha önce araştırılan görsel ilişkilerin farklı ölçek, yoğunluk ve düzenlemeler içerisinde yeniden kurulması olarak değerlendirilebilir. Sanatçının farklı dönemlerde geliştirdiği görsel çözümler arasındaki ilişki, bu nedenle yalnızca bir biçim değişikliğine değil, aynı zamanda belirli plastik sorunların süreklilik içinde dönüştürülmesine işaret etmektedir.

Retrospektif olarak Adolph Gottlieb’in çalışmalarının tümüne bakıldığında; farklı görsel unsurlar üzerinden kategorize edilebilir olsa da birbirinden bağımsız bir üslup değişikliğinden uzak, anlamın sürekliliğine dair bütüncül bir yaklaşım sergilendiği fark edilmektedir. Sanatçının farklı zaman dilimlerinde resimsel olanakları deneysel bir yaklaşımla araştırdığı kompozisyonlar, açık uçlu bir çalışma pratiği içerisinde olduğunu ortaya koymaktadır. Bu açıdan bakıldığında, sanatçının üretiminde gözlenen biçimsel dönüşümler, önceki yaklaşımların bütünüyle terk edilmesinden çok, farklı resimsel olanakların sürekli olarak araştırıldığı bir üretim süreciyle ilişkilendirilebilir. Özellikle 1940’lı yıllara denk gelen “Pictograph” serisinde belirgin bir biçimde hissedilen bu yaklaşım, resim yüzeyini kompoze etme aşamasında bir sonraki çalışmalara yol gösterecek ve yön verecek bir stilin ilk adımları olarak değerlendirilebilir.

Pictograph dönemi, Gottlieb’in daha önce yapmış olduğu figüratif eserlerden uzaklaşarak soyutlamaya doğru ilerleyişinin ilk adımları olarak değerlendirilebilir. Resim yüzeyinin ızgara düzeni ile parçalandığı ve geometrik alanlara ayrılan yüzeylerin farklı çağrışımlar uyandıran göz, yüz, el veya hayvan bedenleri gibi sadeleştirilmiş şekiller düzeni ile resimlendiği eserler, kendine özgü görsel dilleri ile simgesel bir nitelik de kazanmaktadır. İlkel ve arkaik sanatla manevi bir yakınlık duyduğu bilinen sanatçının; şekilleri geometrik sınırlar içerisinde çeşitli boşluk ve doluluk oranları ile yerleştirdiği yüzeyler, bu vesile ile sürekli bir ritim kazanmakta ve izleyicinin bakışının tüm resim üzerinde gezinmesine olanak vermektedir.

Pictograph döneminde ortaya çıkan bu yaklaşım, Gottlieb’in resimde anlamı doğrudan anlatı ya da figüratif temsil üzerinden kurmak yerine, işaretlerin, biçimlerin ve yüzey ilişkilerinin oluşturduğu açık uçlu bir yapı üzerinden geliştirmeye yöneldiğini göstermektedir. Bu nedenle Pictograph çalışmaları, sanatçının sonraki biçimsel araştırmalarında da farklı biçimlerde sürdüreceği düzen, karşılıklık, ritim ve görsel ilişki sorunlarının önemli bir başlangıç noktası olarak değerlendirilebilir.

Diğer bir yandan Pictograph resimleri, görsel sanatın yazı gibi okunması gerektiği yönündeki geleneksel anlayışa karşı çıkmakta ve izleyiciyi, pasif bir

alımlayıcı olmanın ötesinde resmin yorumlanma sürecinde etkin olan önemli bir konuma taşımaktadır. Bu nedenle Pictograph'lar tek bir yorumla sınırlandırılmayacağı gibi gerek farklı izleyicilerin bakışları gerekse aynı izleyicilerin farklı zamanlardaki bakışları açısından yeniden anlam kazanabilen açık yapılar olarak değerlendirilebilir (Hirsch, 1994, ss. 21–22). “Pictograph–Symbol” isimli eser; farklı imgelerin bölünmüş yüzey düzeni ile ortak bir kompozisyon içerisinde bir araya getirilişini gösteren etkili örneklerden birisidir.



Görsel 2. AAdolph Gottlieb, Pictograph–Symbol, 121.9 x 91.4 cm, 1942.

(<https://www.artic.edu/artworks/181775/pictograph-symbol>)

Pictograph serisinde anlam tek tek imgelerin sabit karşılıklarından olmaksızın, resim yüzeyi üzerinde kurulan görsel ilişkilerden doğmaktadır. Dolayısıyla aynı kompozisyon, her izleyicinin resimle kurduğu ilişkiye bağlı olarak farklı anlam ilişkilerinin ortaya çıkmasına olanak tanımaktadır. Bu yönüyle Pictograph'lar, yalnızca mitsel ya da ikonografik göndermeler taşıyan kompozisyonlar olmanın ötesinde, izleyicinin katılımıyla sürekli yeni anlam ilişkileri üreten açık resimsel düzenleme yapılarıyla resimlerde bir araya getirilen görsel ve düşünsel kaynakların çeşitliliğiyle de yakından ilişkilidir. Dolayısıyla eserlerdeki çok temalı anlam üretme biçimi, yalnızca izleyicinin etkin katılımıyla sınırlı kalmamakta, aynı zamanda bu resimlerin beslendiği görsel ve düşünsel kaynakların çeşitliliğiyle de yakından ilişkililmektedir.

Adolph Gottlieb'in “Voyager’s Return” adlı çalışmasında resim yüzeyi, birbirinden ayrılan geometrik alanların oluşturduğu bütünlüklü bir yapı içerisinde düzenlenmiş bulunmakta ve bu alanlara yerleştirilen çeşitli biçimler, kompozisyonun temel

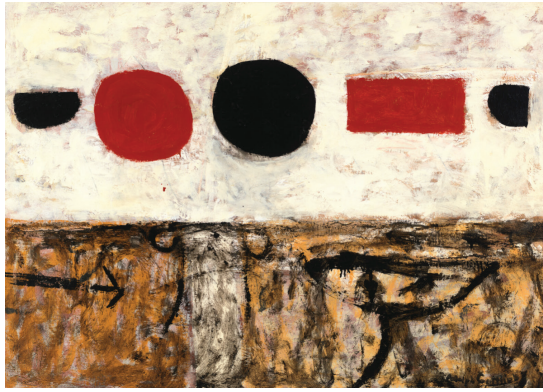
görsel unsurlarını oluşturmaktadır. Yüzeydeki bölümlendirme, biçimleri birbirinden kesin olarak ayırmak yerine aralarında ilişkiler kurulmasını sağlayan bir düzen meydana getirmektedir. Farklı büyüklük ve yönlerde kullanılan organik, geometrik ve figüratif çağrışımlı biçimler, tek başlarına belirli bir nesneyi tanımlamalarının dışında yan yana gelişleri ve karşılıklı konumları üzerinden yorumlanabilmektedir. Bu nedenle eserdeki görsel yapı, okunabilir bir anlatı oluşturmaktan ziyade işaretlerin, biçimlerin ve boşlukların oluşturduğu ilişkisel bir düzen üzerinden gelişmektedir. Kompozisyonda tekrar eden biçimsel öğeler yüzey boyunca kendine özgü bir ritim oluştururken, farklı yoğunluklardaki alanlar ise bu ritmi dengeli bir dağılım içerisinde çeşitlendirmektedir. Böylece geometrik bölümlendirme ile serbest biçim kullanımı arasında kurulan ilişki, eserin temel plastik karakterini belirlemektedir. Gottlieb'in oluşturduğu yapı, Pictograph döneminin önemli bir özelliği olan düzenli yüzey ile çağrışıma açık işaretlerin birlikteliği temelinde sürdürülmekte; ancak işaretlerin tek tek okunmasından ziyade, kompozisyonun bütünündeki görsel ilişkileri öne çıkarmaktadır. Bu yönüyle eser, sanatçının; sembolik biçimleri doğrudan bir anlatının parçaları hâline getirmenin ötesinde, onları resim yüzeyinin ritmini ve yapısal bütünlüğünü oluşturan plastik unsurlara dönüştürme yönündeki arayışını ortaya koymaktadır.



Görsel 3. Adolph Gottlieb, Voyager's Return, 96,2 x 75,9 cm, 1946 (<https://www.moma.org/collection/works/79049>)

Gottlieb'in resimlerinde Pictograph döneminde geliştirdiği bölümlendirilmiş yüzey ve sembolik işaret örüntülerinin ardından mekânın ve kompozisyonun kuruluş biçiminin değişmeye başladığı gözlemlenebilmektedir. "Imaginary Landscapes" olarak adlandırılan bu süreçte sanatçı, önceki çalışmalarındaki kapalı ve bölümlere ayrılmış yüzey anlayışını daha geniş ve yatay bir kompozisyon düze-

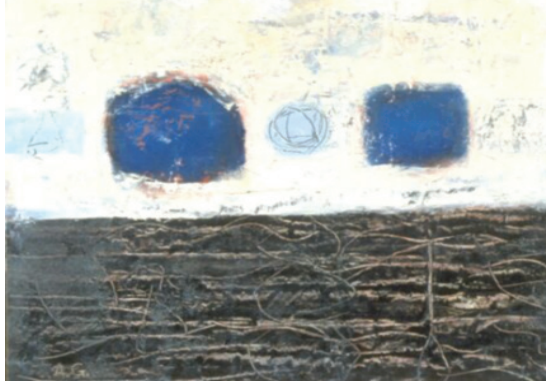
nine taşımaktadır. Resim yüzeyinin üst ve alt bölümlere ayrılması, gökyüzü ile yeryüzünü çağrıştıran iki farklı görsel alanın karşı karşıya getirilmesine olanak sağlamaktadır. Ancak burada söz konusu olan, doğal bir manzaranın betimlenmesi değil, manzara düşüncesinin soyut biçim ilişkileri üzerinden yeniden kurulmasıdır. Üst bölümde yer alan daha yalın ve belirgin biçimler ile alt alanda yoğunlaşan çizgisel, lekese ve organik oluşumlar arasında kurulan karşıtlık, kompozisyonun temel yapısını oluşturmaktadır. Böylece Gottlieb, Pictograph çalışmalarında farklı bölümlere dağıttığı işaretleri, bu kez daha geniş bir yüzey içerisinde birbirinden farklı görsel yoğunluklara sahip alanlarla ilişkilendirmektedir.



Görsel 4. Adolph Gottlieb, The Frozen Sounds, Number 1, 91,9 × 122,4 cm, 1951
(<https://whitney.org/collection/works/2290>)

“Imaginary Landscape” serisinde biçimsel dönüşümün önemli bir yönü, ızgara sisteminin giderek geri plana çekilmesiyle birlikte yüzeyin daha bütünsel bir algıya açılmasıdır. Önceki çalışmalarında biçimleri sınırlandıran geometrik bölmeler, burada yerini daha serbest ve geniş ölçekli bir mekânsal kuruluşa bırakmaktadır. Bununla birlikte Pictograph dönemindeki temel araştırma bütünüyle terk edilmemektedir. Karşıtlık, ritim, işaret niteliği taşıyan biçimlerin kullanımı ve farklı görsel alanların birbirleriyle ilişkilendirilmesi bu çalışmalarda da varlığını sürdürmektedir. Değişen esas unsur, bu ilişkilerin nasıl organize edildiği ile alakalıdır. Dolayısıyla Imaginary Landscapes serisi, sanatçının parçalara ayırdığı küçük geometrik alanlardan, yatay olduğu kadar alt ve üst bölümler olarak ayrışabilen daha büyük parçalı bir kompozisyon anlayışına yöneldiğini göstermektedir. Bununla birlikte Imaginary Landscapes serisi Gottlieb’in; Pictograph dönemindeki kendine özgü biçimsel tavrını, deneysel olarak yeni yüzey araştırmaları ile sürdürdüğünü de ortaya koymaktadır. Katzin’e (2013, s. 90) göre Imaginary Landscape serisi, iki yatay bölüme ayrılan yüzey

düzeni ve üst bölümde sadeleşen biçimleriyle, Gottlieb'in daha sonra geliştirdiği Burst resimlerinin en belirgin öncüleri arasında yer almaktadır.



Görsel 5. Adolph Gottlieb, Landscape, 27,94 x 34,29 cm, 1952, (<https://umma.umich.edu/objects/landscape-1968-1-81/>)

Imaginary Landscape serisinin ileri tarihli çalışmaları, Gottlieb'in daha geniş yüzeyler üzerinde kullandığı sınırlı sayıdaki resimsel öğelerden oluşmaktadır. Daha önceleri çok sayıda ve örüntüler biçiminde şekillenen kompozisyon anlayışının oldukça sadeleştiği bu eserler, boşluklar içerisindeki serbest ve akışkan fırça hareketleri ile jestüel etkilere ev sahipliği yapmaktadır. Birbirinin tekrarı olmayan fakat kendi içinde bir ritim yakalayan serbest hareketler, aynı zamanda renk ilişkileri ile de güçlü etkiler yaratmaktadır.



Görsel 6. Adolph Gottlieb, Deep Red Ground, 61 × 76 cm, 1969 (<https://www.gottliebfoundation.org/blog/2020/3/31/spotlight-gottliebs-imaginary-landscape-paintings-from-1969>)

Adolph Gottlieb'in bir diğer serisi olan ve "Burst" olarak adlandırılan çalışmalar ise sanatçının biçimsel dil açısından belirgin biçimde sadeleşmeyi tercih ettiği döneme işaret etmektedir. Genellikle üst bölümde yer alan dairesel ya da disk biçimli öge ile alt bölümdeki hareketli ve yoğun biçim arasındaki karşıtlık, kompozisyonun temelini oluşturmaktadır. Bu iki biçim; görsel ağırlıkları, yönelimleri ve aralarındaki boşluk aracılığıyla birbirini bütünlemektedir. Üst biçim daha durağan bir odak oluştururken, alt biçim hareketli ve gestürel bir karakter kazanmaktadır. Alloway'e (1981, s. 59) göre; Gottlieb'in Burst resimlerinde yer alan iki bölge, birbirinden bağımsız ögeler olarak değil, bütünsel imge içinde karşılıklı bağımlılık ilişkisi kuran ve birbirleriyle karmaşık bir etkileşim oluşturan iki bölüm olarak ele alınmaktadır.



Görsel 7. Adolph Gottlieb, Sprey, 228,6 x 182,8 cm, 1959 (<https://www.gottlieb-foundation.org/blog/2021/1/4/an-inside-look-adolph-gottlieb-and-david-smith>)

Genel olarak bakıldığında Burst serisi, sanatçının daha da sadeleşmeye gitme ve gerek renk gerekse biçim bakımından oldukça aza indirgenme hissiyatı ile ortaya koyulan işler olarak tanımlanabilir. Arka planda yer alan rengin karşıtı olarak daha fazla öne çıkan alanlar ile resim yüzeyi üzerinde adeta bir patlama etkisi yaratılmak istenen eserler, görsel ağırlığın hacimsel olarak artırılmasının yanı sıra tüm bu ögelerin dışında kalan boşluğun etkisinden de yararlanılarak oluşturulan kompozisyon anlayışı ile tamamlanmak istenmiştir. Dikkati, biçimler arasında gidip gelen karşıtlık ve hareket ilişkisi ile de algısal bir yönlendirmeye iten çalışmaların ölçek ve yön açısından da oldukça etkili bir tavır sergilediği fark edilmektedir.

Bununla beraber Gottlieb, "Painting Objectives" başlıklı metninde, resimlerdeki imgelerin anlamını sorgulayan yaklaşımın yeterli olmadığını belirtmekte ve

resimlerdeki asıl meselenin, imgelerin belirli bir anlamı temsil edip etmediğinden çok, izleyicide herhangi bir duygusal gerçeklik oluşturma kapasitesinin sorgulanmasında olduğunu vurgulamaktadır (Gottlieb, 1955b). Bu söylem sanatçının imgeleri, sabit anlamlar taşıyan göstergeler olmaktan ziyade, resim içerisinde işlev kazanan biçimler olarak ele aldığını göstermektedir. Böylece anlam, doğrudan temsil edilen bir içerik olmaktan çıkmakta; biçim, renk, yüzey ve kompozisyon arasındaki ilişkiler üzerinden ortaya çıkan algısal bir yapı olarak ortaya koyulmaktadır. Dolayısıyla Gottlieb'in resimsel düzeni, her defasında yeni kompozisyon olanakları üzerinden araştırılarak, yeniden kurgulanan bir deneyimler zinciri olarak yorumlanabilir. Bu kompozisyon anlayışının arkasındaki düşünsel yaklaşım ise Gottlieb'in kendi sanat anlayışına ilişkin açıklamalarında daha da açık biçimde izlenebilmektedir.

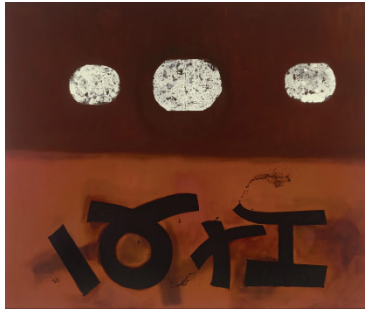
Her ne kadar sadeleşen bir dinamik ile üretilmiş olsa da çoğunlukla epeyce büyük ebatlardaki tuvaler üzerine çalışılan eserler, geniş renk alanları ve kütleli biçimler aracılığı ile kompozisyon içerisindeki hiyerarşik yapıyı da gözler önüne sermektedir. Bu açıdan bakıldığında ise Gottlieb'in resimsel dilinde fark edilen biçimsel azaltma bir sonlanma olarak nitelendirilmenin ötesinde, biçim ile boşluk arasındaki ilişkinin daha kesin ve yoğun bir düzene taşınması olarak değerlendirilebilir. Öyle ki Gottlieb ve Rothko (1943), resimlerin açıklayıcı notlarla açıklanamayacağını; resimlerin açıklamasının ancak resim ile izleyici arasında gerçekleşen deneyimden doğabileceğini belirtmektedirler (Gottlieb & Rothko, 1943).



Görsel 8. Adolph Gottlieb, Blast I, 228.7 x 114.4 cm, 1957
(<https://www.moma.org/collection/works/78373>)

Gottlieb, 1962 yılında Martin Friedman ile yaptığı söyleşide, rengi duygunun ifade edilmesini sağlayan temel araçlardan biri olarak gördüğünü belirtmektedir. Resminde yalnızca iki ya da üç biçime yer vermesinin ise kullandığı her renk ve biçime, ifade etmek istediği düşünce ve duygunun taşıyıcısı olma sorumluluğu yüklediğini ifade etmektedir (Gottlieb, 1962). Bu açıklama, Gottlieb'in resimsel yaklaşımında biçim ve rengin yalnızca kompozisyonu oluşturan görsel unsurlar olmadığını, aynı zamanda anlatımsal bir işlev üstlendiğini ortaya koymaktadır. Dolayısıyla sanatçının 1960'lı yıllarda ürettiği eserler merkezden uzaklaşarak, dağınık hatta asimetrik olarak yerleştirilen parçalar ve kompozisyon içerisinde farklı noktalara konumlandırılmış ağırlık merkezleri ile izleyicide duygusal bir yoğunluk uyandırmaktadır.

Bu doğrultuda Gottlieb'in resimlerinde biçim ve renk, sanatçının ifade etmek istediği duygunun taşıyıcıları olarak birlikte işlev görmektedir. Resim, tek tek biçimlerin ya da renklerin sabit anlamlara karşılık gelmesi üzerinden değil, bu unsurların yüzey içerisindeki ilişkileri ve birlikte oluşturdukları ifade gücü üzerinden değerlendirilmektedir. Böylece izleyicinin dikkati, biçim ve renklerin belirli simgesel karşılıklarını çözümlemekten çok, resimsel bütünün oluşturduğu duygusal ve görsel etkiye yönelmektedir. Bu yaklaşım, Gottlieb'in resimlerinin anlamını önceden belirlenmiş sembolik karşılıklardan uzaklaştırarak biçim, renk ve algı arasındaki ilişki üzerinden ele aldığını göstermektedir.



Görsel 9. Adolph Gottlieb, Above and Below, 228,6 × 274,3 cm, 1964–1965 (https://www.gottliebfoundation.org/paintings-19601969/?utm_source=chat-gpt.com)

Sanatçının resimlerinde imgeler, tek başlarına anlamlandırılmamakta, eser bütün olarak uyandırdığı duygular ile değerlendirilmektedir. Simgesel anlamların dışında alt ve üst yapının buluşması ile oluşan karşıtlık ve gestürel etki, boşluklarla buluşarak kompozisyonun bütünlüğünü sağlamakta ve resim düzlemi içerisinde her bir izleyicinin kendi görüşüne özel duygusal bir algı yaratılmasına sebep olmaktadır. Bu çerçevede izleyici, önceden belirlenmiş bir

anlamı çözmeye çalışan pasif bir yorumcu olmaktan çıkmakta ve resimle gerçekleştirdiği karşılaşma içerisinde, yapıtın ifade gücünü deneyimleyen etkin bir özne konumuna yerleşmektedir.



Görsel 10. Adolph Gottlieb, Black Ueber, 228,6 x 152,4 cm, 1973 (<https://www.gottliebfoundation.org/paintings-19701974>)

Nitekim Gottlieb, 1966 yılında Henry Hudson ile yaptığı söyleşide, yıllar içerisinde kendi sanatsal yönünü belirlediğini ve bu doğrultuda üretimini sürdürmeyi temel bir yaklaşım olarak benimsediğini ifade etmektedir (Gottlieb, 1966). Gottlieb'in bu yaklaşımı, farklı dönemlerde geliştirdiği resimsel düzenlerin dışsal eğilimlere bağlı değişimler olarak değil, kendi sanatsal yönelimi içerisinde geliştirdiği araştırmaların farklı biçimsel karşılıkları olarak değerlendirilmesine olanak sağlamaktadır. Pictograph, Imaginary Landscape ve Burst çalışmalarında biçim, renk, yüzey, ölçek ve kompozisyon anlayışının değişmesi, sanatçının resimsel dilini farklı yönlerde geliştirdiğini ortaya koymaktadır. Bu nedenle Gottlieb'in sanatında süreklilik, belirli bir biçimsel düzenin korunmasından çok, resmin ifade olanaklarını kendi estetik sorunları doğrultusunda yeniden ele almayı sürdürmesinde ortaya çıkmaktadır.

Adolph Gottlieb'in konu anlayışı ise belirli olayların ya da anlatıların betimlenmesinden ziyade farklı dönem ve kültürlerde ortak biçimde deneyimlenebilen temel insani durumlara yöneliktir. Bu bağlamda sanatçının ilkel ve arkaik sanata duyduğu ilgi, tarihsel biçimleri yeniden üretme isteğinden çok, bu sanatlarda gördüğü doğrudan ifade gücüyle ilişkilendirilebilir. Bu yaklaşım, sanatçının üretiminde gözlenen biçimsel dönüşümlerin yalnızca düşünsel bir kopuştan ibaret olmadığını, aksine aynı estetik yönelimin farklı resimsel düzenler içinde yeniden ele alınmasından kaynaklandığını düşündürmektedir. Dola-

yısıyla Pictograph, Imaginary Landscape ve Burst serileri, birbirinden bağımsız üslup evreleri olarak değil; modern resimde konu, anlam ve estetik deneyim arasındaki ilişkiyi farklı biçimsel olanaklar üzerinden araştıran süreklilik gösteren bir üretim sürecinin aşamaları olarak değerlendirilebilir. Sanatçının farklı dönemlerde geliştirdiği resimsel düzenler, modern resimde anlamın, konunun ve estetik deneyimin olanaklarını yeniden sorgulayan bütüncül bir üretim anlayışının farklı görünümüleri olarak yorumlanabilmektedir.

Buradan hareketle Adolph Gottlieb'in resimleri, belirli biçimsel çözümlerin korunmasına dayalı durağan bir alan olarak her kuşağın kendi estetik sorunlarına yeni yanıtlar geliştirmesini gerektiren dinamik bir süreç olarak ele alınabilir. Bu açıdan bakıldığında ise sanatçının üretiminde gözlenen biçimsel dönüşümler de modern resmin ifade olanaklarını, farklı dönemlerde yeniden sorgulayan araştırmacı bir anlayış içerisinde sürdürdüğünü işaret etmektedir. Gottlieb'e (1955a, p.100) göre sanatta özgürleşme; keşif ve macera duygusu, sanatçının yalnızca içinde bulunduğu koşulların bir parçası olmasıyla değil, aynı zamanda bu koşulları belirli ölçüde kendisinin de şekillendirmesiyle ilişkilidir. Sanatçı, içinde bulunduğu durumun değişmesinde asıl sorumluluğun kendisine ait olduğunu düşünmekte; bu nedenle sanatsal üretimin niteliğini, toplumsal iyileşmelerle telafi edilebilecek bir durum olarak görmemektedir.

Sanatçının yazılı metinleri, sanatçı bildirileri ve söyleşileri birlikte ele alındığında, biçimsel dönüşümlerin ardında modern resme ilişkin tutarlı bir kuramsal yaklaşımın bulunduğu anlaşılmaktadır. Dolayısıyla Gottlieb'in sanat dünyasına olan katkısı yalnızca özgün bir resim dili geliştirmesiyle sınırlı kalmamakta, modern resimde biçim, anlam, izleyici ve sanatçı sorumluluğu arasındaki ilişkiyi yeniden düşünmeye yönelik bütüncül bir estetik çerçeve içerisinde değerlendirilmelidir.

Sonuç

20. yüzyıl Amerikan resminin gelişiminde önemli bir yere sahip olan ve özellikle soyut dışavurumculuk içerisinde kendine özgü bir sanat dili geliştiren Amerikalı ressam Adolph Gottlieb; Avrupa'ya gerçekleştirdiği seyahatlerle modern sanatın farklı yönelimlerini yakından tanıma fırsatı bularak edindiği deneyimlerle, erken dönem çalışmalarındaki figüratif arayışlardan giderek uzaklaşmış ve soyutlamaya yönelmiştir. 1930'lu yıllardan itibaren biçim ve ifade olanaklarını farklı yaklaşımlar üzerinden araştıran sanatçı, 1940'lı yıllara gelindiğinde resim anlayışında belirgin bir değişim ortaya koymuş ve figürün

temsil edici niteliğini geri plana çekmesiyle birlikte II. Dünya Savaşı'nın yarattığı toplumsal ve kültürel ortamın yanı sıra mitoloji, arkaik sanatlar, sembolizm ve insanın bilinçdışı süreçlerine yönelik ilgisi ile sembolik biçimlerin ve soyut görsel düzenlemelerin ağırlık kazandığı bir ifade alanı oluşmuştur.

Resim yüzeyinde yer alan biçimleri aynı zamanda çağrışımsal ve sembolik bir işlev taşıyabilecek görsel unsurlar olarak ele alan sanatçı, soyut biçim ile imge arasında kendine özgü oluşturduğu ilişkiler yaklaşımı ile özellikle 1940'lı yıllarda geliştirdiği Pictograph serisi olarak bilinen eserlerini üretmiştir. Bölümlere ayrılmış yüzeyler üzerinde farklı büyüklük ve nitelikteki işaretlerin bir araya getirilmesi ile resmi hem bütünsel bir kompozisyon hem de birbirinden ayrılan görsel birimlerin oluşturduğu bir yapı olarak ele alan Adolph Gottlieb, sonraki yıllarda bu karmaşık görsel örgünün giderek sadeleştiği, biçim sayısının azaldığı ve kompozisyonun daha geniş yüzey ilişkileri üzerine kurulduğu düzenlemelere yönelmiştir. 1950'lerin sonlarından itibaren ortaya çıkan Burst resimleri, bu değişimin belirgin örneklerini oluşturmakta; dairesel biçim ile yoğun boya hareketinin karşılaşmasına dayanan yalın kompozisyonlar, önceki dönemlerde geliştirilen biçimsel sorunların karşıtlık ve denge arayışlarını da kapsayan farklı görsel düzenler içerisinde yeniden ele alındığı eserler olarak belirginleşmiştir.

Soyutlamaya yöneldiği ilk eserlerine benzer biçimde sembolik nitelik taşıyan öğeler zaman içerisinde daha yalın geometrik ve organik yapılara evrilirken, biçimler arasındaki ilişkiyi belirleyen ritim, denge, karşıtlık ve yüzey organizasyonu gibi temel plastik sorunlar varlığını korumuştur. Gottlieb'in resimsel gelişimi bu açıdan, biçimlerin değişmesiyle birlikte sanatçının görsel düşüncelerinin de yeniden yapılandığını ortaya koymakta ve farklı bir görsel düzlemler üzerinden benzer ifadelerin sürdürüldüğünü kanıtlamaktadır. Dolayısıyla sanatçının biçimsel tavrındaki dönüşüm, süreklilik gösteren plastik araştırmaların zaman içerisinde sadeleşmesi, yoğunlaşması ve yeniden düzenlenmesiyle biçimlenen dinamik bir yapı ortaya koymakta ve kendisine benzeri olmayan özgün bir ifade alanı yaratmaktadır.

Kaynakça

- Alloway, L. (1981). *Adolph Gottlieb and abstract painting*. In S. Hirsch & M. D. MacNaughton (Eds.), *Adolph Gottlieb: A retrospective* (pp. 54–62). The Arts Publisher in association with the Adolph and Esther Gottlieb Foundation.
- Gottlieb, A. (1955a). Artist and Society: A Brief Case History. *College Art Journal*, 14(2), 96–101. <https://doi.org/10.1080/15436322.1955.10795669>

- Gottlieb, A. (1955b). Painting aims. In *The New Decade*. Whitney Museum of American Art. Adolph & Esther Gottlieb Foundation. <https://www.gottliebfoundation.org/the-new-decade-1955>
- Gottlieb, A. (1962, August). *Excerpt from an interview by Martin Friedman* [Interview transcript]. Adolph & Esther Gottlieb Foundation. <https://www.gottliebfoundation.org/martin-friedman-8-1962>
- Gottlieb, A. (1966, July 31). *Gottlieb finds today's shock-proof audience dangerous* [Interview excerpt]. Adolph & Esther Gottlieb Foundation. <https://www.gottliebfoundation.org/washington-post-7-31-1966>
- Gottlieb, A., & Rothko, M. (1943). *Statement*. Adolph & Esther Gottlieb Foundation. <https://www.gottliebfoundation.org/blog/2021/9/28/from-the-archives-the-jewell-letters-theres-no-such-thing-as-good-painting-about-nothing>
- Hirsch, S. (1994). *The pictographs of Adolph Gottlieb*. Hudson Hills Press in association with the Adolph and Esther Gottlieb Foundation. Erişim tarihi: 1 Temmuz 2026. <https://archive.org/details/pictographsofado0000unse>
- Katzin, J. J. (2013). *Experimentation, diversity, and feeling: Adolph Gottlieb's career in painting reconsidered* [Yüksek lisans tezi, The University of Texas at Austin]. Texas Scholarship Repository. <https://repositories.lib.utexas.edu/>

Görsel Kaynakça

- Görsel 1:** <https://www.gottliebfoundation.org/blog/2022/1/26/portraits-of-the-artist-adolph-gottlieb-and-bob-adelman>
- Görsel 2:** <https://www.artic.edu/artworks/181775/pictograph-symbol>
- Görsel 3:** <https://www.moma.org/collection/works/79049>
- Görsel 4:** <https://whitney.org/collection/works/2290>
- Görsel 5:** <https://umma.umich.edu/objects/landscape-1968-1-81/>
- Görsel 6:** <https://www.gottliebfoundation.org/blog/2020/3/31/spotlight-gottliebs-imaginary-landscape-paintings-from-1969>
- Görsel 7:** <https://www.gottliebfoundation.org/blog/2021/1/4/an-inside-look-adolph-gottlieb-and-david-smith>
- Görsel 8:** <https://www.moma.org/collection/works/78373>
- Görsel 9:** https://www.gottliebfoundation.org/paintings-19601969/?utm_source=chatgpt.com
- Görsel 10:** <https://www.gottliebfoundation.org/paintings-19701974>

6. BÖLÜM

GÜNCEL SANATTA ENTROPİ VE BOZULMA

Arş. Gör. Dr. Merve Mehtap BULUT
Kastamonu Üniversitesi Güzel Sanatlar ve
Tasarım Fakültesi Resim Bölümü,
mbulut@kastamonu.edu.tr,
<https://orcid.org/0000-0002-3692-9976>.

Giriş

Güncel sanat, içinde yaşanan dönemin popüler kültürünü de içine alan karma yapı olarak karşımıza çıkmaktadır. Geleneksel sanat anlayışının içinde var olan sanatsal unsurlar, modern sonrası Postmodern dönem ile birlikte tamamen yok olmuş ve sanat başkalaşım geçirmiştir. Klasik dönem ve modern dönemi bünyesinde barındıran Postmodern dönem ile birlikte sanat literatürüne yeni ve alışılmadık kavramlar girmiştir. Parodi, ironi, pastij, kaos, absürd gibi yeni kavramlar yeni çalışmalarda dikkat çekmeye başlamıştır. Teknolojinin gelişmesi ile birlikte bilgiye kolay ulaşım ağının yaygınlaşması tüketimi hızlandırmış ve tüketim kültürü de sanat alanının işlenen bir konusu haline gelmiştir. Böylelikle tüketim, çürüme, bozulma, yıkım ve yok olma gibi kavramlar sanat eserlerini yönlendirmeye başlamıştır. Güncel sanatın geleneksel anlamda ki kalıcı ve tamamlanmış sanat eseri anlayışından uzaklaşması, kullanılan malzeme- de çeşitliliğe, süreç ve zamanın yapıtta anlam bulmasına zemin hazırlamıştır. Bozulma, aşınma, çürüme ve parçalanma gibi süreçlerin sanatsal üretimin konusu haline gelmesi entropi kavramının sanat ile ilişkisini doğurmuştur. Yani entropi kavramı, sanatın bu dönüşümünü, günümüz sanatının ele aldığı kavramları ve işlediği konuları açıklamak için bir önem oluşturmaktadır. Keza bozulma kavramı, güncel sanatın malzeme ve süreç odaklı yaklaşımını incelemek açısından önemli bir alan oluşturmaktadır. Bozulma, geleneksel görüşün aksine, eserin değerini azaltan bir sonuç olmaktan çıkarak onun

zamansallığını, maddeselliğini ve geçiciliğini görünür kılan bir estetik strateji olarak değerlendirilebilmektedir. Bozulma kavramının bu şekilde ele alınması, zaman-madde arasında ki var olan ilişkiyi açıklayacak daha kapsamlı bir kavramsal altyapıya ihtiyaç doğurmaktadır. Bu noktada entropi kavramı, sanat eserinin düzenli ve tamamlanmış bir durumdan farklılaşmasını açıklamak için başvurulacak kavramlardan biri olarak karşımıza çıkmaktadır.

Bu çerçevede, bu çalışmanın temel problemi, bozulmanın sanat eserinin bütünlüğünü ve üstün yapısını tehdit eden bir yapı olmaktan çıkarak nasıl estetik ve kavramsal bir değer kazanabildiğini ortaya koymaktır. Çalışmada entropi kavramının fiziksel kökeni ve disiplinlerarası kullanımları ele alındıktan sonra entropi ile bozulma arasında ki ilişki sanat eserinin maddeselliği, zamansallığı ve değişebilirliği üzerinden değerlendirilecektir. Bu doğrultuda güncel sanat örnekleri üzerinden malzemenin bozulması, zamanın yapıt üzerinde ki etkisi, rastlantı ve kontrol kaybı gibi unsurlar tartışılacaktır. Böylece bozulmanın yalnızca sanat eserinin fiziksel bütünlüğünde ki bir kayıp olmadığı; aksine yapıtın zamanla kurduğu ilişkiyi görünür kılan, onun değişebilirliğini ortaya çıkaran ve yeni anlam olanaklarını üreten bir süreç olabileceğini öne sürmektedir.

Entropi

Entropi, termodinamik yasaların ikincisinde yer alan bir kavramdır. Belli bir düzenli sistemin içindeki düzensizliği ifade etmektedir. Süreç içerisinde her şeyin belli bir düzenden düzensizliğe hareketle ilerlediğini, var olan her şeyin bozulmaya mahkûm olduğunu iddia eden bir yasa olarak karşımıza çıkmaktadır. Entropi ile ilişkilendirilebilecek önemli isimlerden biri olan Rudolf Arnhem, bilimsel ve sanatsal bilgi arasındaki uçurumu daraltmak amacıyla psikoloji alanında yazmış ve araştırmalar yapmıştır. Arnhem, 1971’de yazdığı Entropi ve Sanat adlı çalışmasında fiziksel sistemler teorisi bağlamında makroskopik/algılanan düzen için gereksinimleri bulmaya ve tartışmaya çalışmıştır (Schartman, 2010).

Entropiye; sistemin istikrarlı halinin çürümesi ya da dağılmış, ögeler olarak sıralanmasına, negentropi tarafından; sistem içindeki aynı ögelerin giderek artan karmaşık organizasyonu ile karşılık verilir. Luhmann için bütün sosyal sistemler bu iki işlem arasında dengelenir. Buna karşın iletişimlerin geçici doğasından ötürü, sistemin entropik tutarsızlıklara doğru parçalanma riski vardır: insanlar basitçe sergilere gitmeyi, sanat hakkında yazmayı, sanat yapıtları üretmeyi ve başka diğer şeyleri yapmayı bırakabilir. Buna rağmen, sosyal

sistemlerin özyinelemeli yapısı her bir iletişimin, bir önceki iletişime karşılık olarak sisteme geri bildirim yapabileceği ve bunun da halâ başka iletişimlerin üretilme olasılıklarının olması anlamına gelmesi sistemin karmaşıklığına eklenebilir (Rampley, 2009).

Bazı genel kimya kitapları entropiyi; düzensizlik (Zumdahl, 1992; McMurry and Fay, 1995; Ebbing, 1996; Umland and Bellama., 1996; Masterton and Hurley, 1997), rasgelelik (Zumdahl, 1992; Brady and Holum, 1993; McMull1)' and Fay, 1995; Ebbing, 1996), dağılma (Moore et al, 1998) ya da mikro hallerin sayısı (Oxtobyetal, 1998) olarak açıklar. Bu açıklamalara ilave olarak entropi, termokimya için evrendeki madde ve enerjinin doğal eğilimini açıklamaya yardım eden temel bir kavram olarak da görülmektedir (Tomanek, 1994).

Entropiyle ilgili olarak literatürde tespit edilen kavram yanılgıları şu şekilde sıralanabilir:

- Entropi sistemdeki düzensizliğin sebebidir (Sözbilir, 2001).
- Entropi sistemin düzensizliğine eşittir (Sözbilir, 2001).
- Entropi arttığı zaman sıcaklıkta artar (Sözbilir, 2001).
- İkinci kanuna göre kendiliğinden gerçekleşen olaylarda sistemin entropisi artmaktadır (Thomas ve Schwenz, 1998).
- Entropi sistem üzerine iş yapıldığını gösterir (Selepe ve Bradley, 1997).
- Mikro hal küçük bir haldir. Entropiyle ilişkili değildir (Sözbilir, 2001).
- Evrenin entropisi değişmez ya da azalır (Sözbilir, 2001).
- Bir sistem her zaman maksimum entropili hale gider (Sözbilir, 2001).
- Bir reaksiyonun entropi değişimi her zaman pozitifdir (Sözbilir, 2001). (Gürses&Sözbilir&Açıkyıldız, 2005)

Termodinamiğin 2. Yasasından yapısal olarak yararlanan Arnheim, fiziksel sistemlerde hem aşağı doğru “katabolik” (entropi) hem de yukarı doğru “anabolik” (negentropi) kuvvetlerin olduğunu ve bunun sonucunda dinamik bir element dengesi olduğunu ileri sürmüştür. Arnheim tarafından hem algısal (görünür bir şekilde) hem de yapısal olarak (algılanamaz bir şekilde) tezahür eden bu dinamizm, dış düzen çoğu zaman iç işlevsel düzeni temsil eder şeklinde fiziksel dünyanın düzenini yansıtmaktadır. Entropi ilkesiyle ölçülen süreçler, bozulmamış nesnelerin kademeli veya ani yıkımı, biçimin parçalanmasını, işlevsel bağlamların çözülmesini, anlamlı konumun ortadan kaldırılmasını içeren bir bozulma olarak algılanmaktadır (Schartman, 2010).

Sanatta Entropinin bilimsel ilkesi, geleneksel ve çağdaş görsel sanat bi-

çimleri içinde dinamik bir süreç, olarak görülmektedir. Sanatta tarihsel ve çağdaş örneklerden yola çıkan entropi argümanı, modern yaşamda kaos ve düzen arasındaki sürekli hareket ile sanatçıların resim düzleminin sınırlarını, kaotik organizasyon yeteneğine sahip bir yüzey olarak kullanmaları arasındaki kavramsal ve estetik bağlantının savunmasını gösterir şekildedir. Bilimsel entropi kavramının analizi, sanatçıların kaosu düzenlemenin bir aracı olarak resim düzlemini kullanma araçlarını ortaya çıkarmak için insanın örgütlenme arzusuyla bağlantılı olarak araştırılır. Bilimsel entropi ilkesi ve tükenme kuvvetinin yeni teorisi, birçok tarihi ve çağdaş sanatçının çalışmalarında, organizasyon ve entropi ikiliğini kullanma araçlarını desteklemek için keşfedilmiştir (Farrar, 2013, s. 19).

Tüm bu bilgiler ışığında entropi kavramını daha anlaşılır bir düzeye indirmek gerekirse entropiyi, bir sistemin düzenli ve belirli bir yapıdan daha fazla olası durum içeren bir yapıya doğru değişimini açıklamak için kullanılan bir kavram olarak niteleyebiliriz. Termodinamiğin ikinci yasası çerçevesinde ele alındığında entropi, enerjinin yayılması ve bir sistemde ki değişimlerin belirli yönde ilerlemesiyle ilişkilidir (Openstax, 2012). Bu açıdan entropiyi yalnızca düzensizlik veya bozulma olarak değerlendirmek, kavramın kapsamını sınırlandırmaktadır. Çünkü bir yapının mevcut düzenini kaybetmesi, aynı zamanda farklı ilişkilerin ve yeni oluşumların ortaya çıkmasına da zemin hazırlamaktadır. Arnheim (1971), *Entropy and Art: An Essay on Disorder and Order* adlı çalışmasında entropi kavramını düzen ve düzensizlik arasında ki ilişki üzerinden ele alarak fiziksel süreçlerle sanatsal düzenleme biçimleri arasında bir düşünme alanı oluşturmaktadır. Bu yaklaşım, entropinin sanat bağlamında yalnızca yıkımın veya kaybın göstergesi değil, biçimlerin dönüşümünü ve alışılmış ilişkilerin yeniden değerlendirilmesini sağlayan bir düşünce aracı olarak da ele alınabileceğini düşündürmektedir. Örneğin, zamanla yıpranan bir yüzey, parçalanmış bir nesne ya da farklı malzemelerin bir araya gelmesiyle oluşan beklenmedik biçimler, sanatçı tarafından yeni bir görsel anlatımın parçasına dönüştürülebilmektedir. Burada fiziksel entropi ile sanatsal dönüşümün aynı süreç olduğu ileri sürülmemekte; entropinin sunduğu düzen, değişim ve olasılık ilişkilerinden yararlanılmaktadır. Dolayısıyla entropi, güncel sanat açısından mevcut biçimlerin kalıcılığını sorgulamak, malzemenin değişkenliğini görünür kılmak ve bozulma olarak algılanan durumların yeni anlamlar üretme potansiyelini tartışmak için verimli bir kavramsal çerçeve sunmaktadır.

Bozulma Kavramı ve Sanatsal Üretim

Nesnenin, yapının ya da sistemin mevcut biçimini ve düzenini kaybetmesiyle ilişkilendirilen bozulma kavramının, yalnızca bir kayıp, yıpranma veya işlevsizleşme durumu olarak değerlendirilmesi kavramın sanatsal üretimi açısından taşıdığı olanakları sınırlandırmaktadır. Özellikle güncel sanat pratiklerinde malzemenin aşınması, biçimin değişmesi ve üretim sürecinde ortaya çıkan beklenmedik sonuçlar yeni estetik ve anlamsal olanakların ortaya çıkmasını sağlamaktadır. Bu bağlamda bozulma, mevcut biçimin ortadan kalkmasının yanı sıra farklı biçimlerin ve anlamların oluşumuna zemin hazırlayan bir süreç olarak değerlendirilebilmektedir. “Organik maddelerin zamanla daha basit bileşenlere ayrıştığı doğal bir süreç, olarak tanımlanan çürüme, genellikle olumsuz çağrışımlarla ilişkilendirilse de ekosistem içinde döngüsellliği sağlayan temel bir mekanizmadır” (Zhan, 2024, 59-60).

Robert Smithson’ın entropi kavramı üzerinden geliştirdiği sanat yaklaşımı, düzenin değişmezliğine ve sanat eserinin kalıcılığına ilişkin kabullerin sorgulanması bakımından önem taşımaktadır. Smithson, entropiyi yalnızca bilimsel bir kavram olarak değil, sanatın, mimarinin ve insan yapımı çevrenin değişimini düşünmeye imkân veren bir çerçeve içerisinde ele almaktadır. Bu yaklaşım doğrultusunda bozulma, eserin başlangıçtaki biçimini koruyamamasıyla sınırlı kalmamakla birlikte zamanın ve çevresel koşulların nesneler üzerindeki etkisini görünür kılan bir unsur hâline gelmektedir. Böylece sanat eseri, tamamlanmış ve değişmez bir nesne olarak değerlendirilmek yerine değişim süreçleriyle birlikte düşünülen bir yapı haline gelmiştir (Smithson, 1966).

Sanatsal üretimde bozulmanın etkisi, kullanılan malzemenin özellikleri ve sanatçının üretim sürecine yönelik yaklaşımıyla doğrudan ilişkilidir. Boyanın çatlaması, metalin oksitlenmesi, yüzeylerin aşınması veya dijital görüntülerin veri kaybı nedeniyle değişmesi, malzemenin başlangıçtaki özelliklerinden uzaklaşmasına örnek olarak gösterilebilir. Bu tür değişimler, sanatçı tarafından önceden belirlenmiş bir tasarımın dışında gelişebileceği gibi bilinçli bir üretim stratejisinin parçası olarak da kullanılabilir. Dolayısıyla bozulma, yalnızca eserin fiziksel bütünlüğünü etkileyen bir durum değil, üretim sürecinin nasıl biçimlendiğini ve eserin nasıl anlam kazandığını etkileyen bir unsur olarak değerlendirilmelidir. Smithson’ın (1966) entropi yaklaşımı da sanat eserinin biçimsel bütünlüğünü zaman, değişim ve çözülme süreçlerinden bağımsız düşünmeyi sorgulaması bakımından bu tartışmaya katkı sunmaktadır.

Bozulmanın sanatsal üretim açısından önem taşıyan bir diğer yönü, hata ve kusur kavramlarıyla kurduğu ilişkidir. Geleneksel üretim anlayışında malze-

menin kontrol edilmesi, biçimin korunması ve teknik kusurların giderilmesi öncelikli hedefler arasında yer alırken, bozulmayı üretim sürecine dâhil eden yaklaşımlarda malzemenin kararsızlığı, rastlantısal değişimler ve beklenmedik sonuçlar eserin oluşumuna katkıda bulunmaktadır. Tüm bunlara ek olarak her bozulma kendiliğinden sanatsal bir değer taşımamaktadır. Bozulmanın estetik ve düşünsel bir anlam kazanması, sanatçının bu değişimi nasıl ele aldığı ve eserin kavramsal çerçevesi içerisinde nasıl konumlandığıyla ilişkilidir.

Bu çerçevede bozulma, güncel sanatta yalnızca fiziksel bir değişim veya yok oluş belirtisi olarak değil, sanatsal üretimin koşullarını yeniden değerlendirmeye olanak sağlayan bir yaklaşım olarak ele alınabilir. Malzemenin değişime açık olması, eserin zaman içerisindeki durumunun önem kazanması ve üretim sürecinde kontrol dışı etkenlerin belirleyici hâle gelmesi, sanat eserinin sabit ve tamamlanmış bir nesne olduğu düşüncesini sorgulamaya açmaktadır. Böylece bozulma, mevcut düzenin çözülmesiyle birlikte yeni biçimlerin ve yorumların ortaya çıkabileceği bir üretim alanı oluşturur. Bu yaklaşım, entropi kavramının sanat bağlamında ele alınmasına da kuramsal bir zemin hazırlamaktadır.

Çağdaş sanatta kullanılan nesnelerde süreç bağlamında ortaya çıkan çürüme ve bozulma (deformasyon) durumlarına yönelik yapılacak araştırmalarda sanatın ‘süreç’ bileşenine değinilmesini gerekli kılmaktadır. Bu başlık altında ‘süreç’ olgusunun çağdaş sanattaki varlığı kronolojik olarak ele alınmıştır. Sanatta ‘süreç’ olgusu özellikle çağdaş sanatta farklı biçimlerde karşımıza çıkar. Fakat, 20. yüzyılının başlarında yapılan performans odaklı çalışmalarda da (Marcel Duchamp ve Dadacı sanatçıların uygulamaları) ‘süreç’ olgusundan söz edilebilir (Susuz, 2025, 1445).

Sanatın çürüme olgusu, Japon estetik geleneği wabi-sabi’nin mekânsal ve felsefi boyutu dışarıda bırakıldığında geleneksel olarak tuval yüzeyinde, mimesis (temsil) sınırları dâhilinde görünürlük kazanmıştır. Özellikle 17. yüzyıl *Vanitas* resimlerinde biyolojik sonu, faniliği ya da toplumsal çözülmeyi aktaran bu olgu, çağdaş sanat pratikleriyle birlikte radikal bir ontolojik dönüşüm geçirmiştir. Güncel sanatta çürüme, temsil düzleminin dışına taşarak organik ve inorganik malzemenin, küfün, pasın veya biyolojik devingenliğin bizzat kendisiyle fiziksel bir gövdeye kavuşmaktadır. Malzemenin yapının ana bileşeni hâline gelmesi, onu zaman içinde bozulan ve dönüşen «yaşayan bir organizmaya» dönüştürürken, mimesis estetiğini de aşındırmaktadır.

Felsefi düzlemde bu dönüşüm; insanın dünyayla kurduğu ilişkiyi ve varoluşsal çözüme biçimlerini sorunsallaştıran yeni bir kuramsal zemin inşa eder. Bu bağlamda Heidegger’in otantik varoluştan kopuşu imleyen düşmüşlük (*ver-*

fallen) kavramı; Nietzsche'nin yaratıcı ve hayati gücün yitimi olarak ele aldığı çöküş (*decadence*) kuramı; Cioran'ın varoluşun kaçınılmaz bir uzantısı olarak gördüğü kabullenilmiş çöküş felsefesi ve Kristeva'nın özne/nesne sınırlarını sarsan iğrençlik (*abjection*) deneyimi, çağdaş sanatta artık birer illüzyonel anlatı konusu olmaktan çıkmaktadır. Söz konusu kavramlar, maddenin bizzat kendi çözülüşü ve entropisi üzerinden; kültürel, toplumsal ve psikolojik dinamiklerin doğrudan malzeme aracılığıyla okunduğu yapılara dönüşmektedir. Nihayetinde çağdaş sanat, geç kapitalist dünyanın ölümü ve yok oluşu sterilize ederek sıradanlaştıran diline karşı dirençli bir duruş sergilemekte; izleyiciyi bedeninin sonluluğu ve maddenin kaçınılmaz dönüşümüyle dolaysız bir biçimde yüzleştirmektedir (Yağcı&Anbarpınar, 2026).

Güncel Sanatta Entropik Süreçler ve Bozulma

Güncel sanat, sanat eserinin yalnızca estetik bir bütünlük ve tamamlanmış bir nesne olarak değerlendirilmesine karşı çıkararak süreç, değişim, rastlantı ve zaman gibi unsurları da sanatsal üretimin bir parçası hâline getirmiştir. Bu bağlamda entropi ve bozulma kavramları, sanat eserinin oluşumunu, geçirdiği değişimleri ve zaman içerisindeki dönüşümünü anlamak açısından önemli bir düşünsel zemin sunmaktadır. Geleneksel sanat anlayışında eserin korunması, kalıcılığı ve biçimsel bütünlüğü ön plandayken güncel sanatta malzemenin aşınması, parçalanması, çözülmesi veya başlangıçtaki niteliğini kaybetmesi de üretimin anlamlı bir bileşenine dönüşebilmektedir. Entropi, düzenin değişime açık yapısına işaret ederken bozulma, bu değişimin malzeme ve biçim üzerindeki görünür etkilerini ortaya koyar. Böylece bozulma, yalnızca bir eserin fiziksel bütünlüğünü tehdit eden olumsuz bir durum olarak değil, sanatçının bilinçli biçimde kullanabildiği bir üretim ve anlam oluşturma olanağı olarak da değerlendirilebilir. Bu yaklaşım, sanat eserini tamamlanmış ve değişmez bir nesne olarak görmek yerine, zamanın, çevresel koşulların ve malzemenin kendi özelliklerinin etkisiyle sürekli değişebilen bir süreç olarak ele almayı mümkün kılar.

Bu durum, eserin dönüşümünün beraberinde sanatçının üretim sürecinde ki rolünün de yeniden ele alınmasını gerektirmektedir. Sanatçı, malzemenin dönüşürülebilir yapısından hareketle eserin yapısını belirleyen konumdan, dönüşen malzemeye müdahale eden veya onu yeniden düzenleyen konuma gelmektedir. Keza bu süreçte, önceden planlanan sonuç ile ortaya çıkan ürün arasında ki fark, sanat eserinin önemli bir parçası haline gelmektedir. Kendiliğinden ortaya çıkan lekeler, çatlaklar ve biçimsel değişiklikler, önceden planlanmamış olmasına rağmen

men sanatçıda yeni karar alma sürecinde etkili olmaktadır. Yani burada üretim “fıkrın malzemeye aktarılması” olarak değil, malzemenin bize sunduğu olasılıklar içinde alınan yeni kararlar olarak karşımıza çıkmaktadır. Yüzey üzerinde bulunan çatlağın veya renk kaybının ya da düzensizliğin anlamı, sadece fiziki görüntüsünden değil aynı zamanda eserin bağlamı, üretim tekniği, seyirci ile kurduğu etkileşim tarafından da belirmektedir. Yani sanatçının bilinçli bir şekilde yaptığı hasar ile kendiliğinden ve rastlantı sonucu oluşan hasar aynı kuramsal bilgiyi taşımamaktadır. İlkinde sanatçı bilinçli bir müdahalede bulunurken ikincisi malzemenin geçmişini ve maruz kaldığı koşulları göz önüne getirmektedir. Bahsedilen bu ayırım, bozulmanın kendiliğinden estetik bir değer taşımadığını, anlamın üretim ve alımlama koşulları içerisinde kurulduğunu göstermektedir.

Malzemenin veya çalışmanın kendiliğinden bozulma yoluna gitmesinde ki süreç ve ortaya çıkan rastlantısal durumlar entropi kavramıyla ilişkilendirildiğinde bozulma, fiziki yapıda ki değişimlerin ötesine geçmektedir. Bozulma ve entropi arasında ki ilişki, ön görülemez ve tahmin edilemez durumların ortaya çıkmasını açıklamaktadır. Sanatçı, bozulmayı üretimin dışında gerçekleşen bir kayıp olarak görmek yerine eserin üretim sürecine dahil ederek sanatsal anlatımın etkin birlikteliğini ortaya çıkarmaktadır. Yani entropi, günümüz sanatında sadece fiziksel değişimi açıklamakla kalmayarak bütünlük, kalıcılık ve kontrol düşüncelerini sorgulatan bir yaklaşım olarak karşımıza çıkmaktadır.



Görsel 1. Robert Smithson, Spiral Jetty, 1970 (<https://www.wikiart.org/en/robert-smithson/spiral-jetty-1970>)

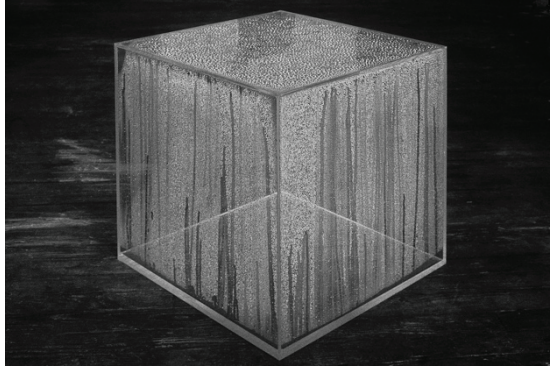
Örneğin Robert Smithson’un çalışmaları incelendiğinde, doğa enstasyonları veya arazi çalışmalarının, doğanın değişkenliğine mahkum olduğu gö-

rılmaktadır. Keza Dieter Roth'un çürüyebilen organik malzemelerle ürettiği çalışmaları entropi ile bozulmanın arasında ki ilişkinin farklı şekillerde ele alınabileceğini kanıtlamaktadır (Akkaş, 2022). Smithsonian, entropi kavramını sanat tarihi içerisinde doğrudan ele alan en önemli isimler arasında yer almaktadır. 1966 tarihinde kaleme aldığı "Entropy and the New Monuments" yazısında entropiyi sadece fiziksel bir süreç olmaktan çıkarmıştır. Smithsonian entropiyi, modern yaşamın yapıları ve gelecek düşüncesi üzerinden ele almaktadır. Özellikle Spiral Jetty isimli arazi çalışması bu düşüncenin en iyi bilinen kanıtlarından biri olarak karşımıza çıkmaktadır. Göl kenarında yer alan doğal malzemeler ile tasarladığı çalışması heykel gibi değişmez bir yapının aksine zamanla değişecek bir yapı şeklinde tasarlanmıştır. "Sanatçıların birçok çalışması, fizikçinin entropi ya da enerji kaybı olarak adlandırdığı şeyi kutlar" (Smithson, 1966).



Görsel 2. Dieter Roth, Literaturwurst Sausage, 1974 (<https://www.wikiart.org/en/dieter-roth/literaturwurst-halbzeit-literature-sausage-1961-1974>)

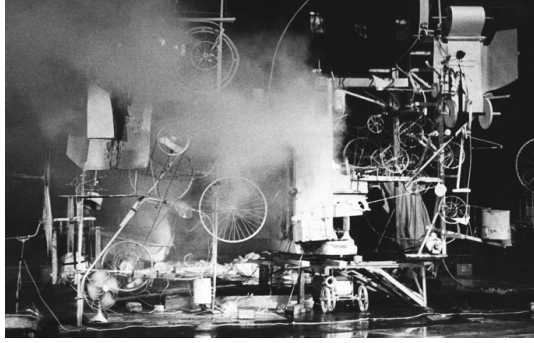
Dieter Roth ise sanat eserinin biricikliğini ve kalıcılığını sorgulayan diğer bir sanatçı olarak karşımıza çıkmaktadır. Literaturwurst serisinde dergi ve kağıtları öğütürerek klasik sosis tarifinde bulunan et yerine kullanmıştır. Bu çalışmasıyla yazılı kültürlerin içeriğini organik bir nesneye dönüştürmüştür. MoMA'nın belirttiği üzere Roth, 1961-1970 yılları arasında yaklaşık elli edebiyat sosisi üretmiştir. "Sanat eserleri de insan gibi değişmeli, yaşlanmalı ve ölmelidir" (Roth, akt Museum of Modern Art, 2013). Burada var olan bozulma kavramı, bilinçli müdahalenin aksine olasılık barındıran kendiliğinden bir süreci doğurmaktadır. Metinlerin fiziki dönüşümlerinden doğan entropi, biçimin ve içeriğin kararlı yapıyı terk etmesi ve eserin geleceğinin belirsizliğinde karşımıza çıkmaktadır.



Görsel 3. Hans Haacke, Condensation Cube, 1963 (<https://www.macba.cat/en/obra/r1523-condensation-cube/>)

Sanat eserini değişken bir sistem olarak ele alan Hans Haacke, şeffaf akrilik kutu ve damıtılmış sudan oluşan Condensation Cube adlı çalışmasıyla sürekli değişim halini vurgulamıştır. İlk bakışta sabit ve durağan olarak gözlemlenen çalışmanın içinde ki su zaman içerisinde yani sıcaklık arttıkça değişime uğramıştır. Yoğunlaşan ve yüzeyinde damlacıklar oluşan çalışma için en küçük değişime dahi tepki veren ve sürekli değişen bir yapı olarak kabul görmüştür (Museum of Contemporary Art). Bu çalışma, bozulma kavramının her zaman çürüme ile ilişkilendirilebileceğini gözler önüne sermektedir. Kapalı ve sabit bir nesne olmasının aksine çevresiyle etkileşim içerisinde olan dinamik bir çalışma olması, onu entropi ile ilişkilendirilebilecek noktaya getirmektedir. Hans Haacke'nin bu eseri, sanat eserlerinin yalnızca sanatçının ilk müdahalesiyle değil sergilendiği ortamın koşullarıyla da biçimlendiğini ortaya koymaktadır.

Gustav Metzger, bozulmayı sanat eserinin dışında meydana gelen bir durum olmaktan çıkarmıştır. Sanat eserinin ömrünü irdelemiş ve sanat nesnesinin kalıcılığını reddeden isimler arasında yerini almıştır. 1959 yılında yapımını bitirdiği Auto-Destructive Art Manifesto eseri kendi içinde yapılan bir mekanizma sayesinde belli bir süre sonunda kendini imha etmiştir. Asit yardımıyla naylonu aşındırdığı çalışmaları, eserin yok olma sürecini eserin eyleme dönüştüğü an ile paralel göstermektedir. Keza bu durum nükleer tehdit ve çevresel yıkım ile ilişkilendirilmiştir (Metzger, 1959). Bu yaklaşım, sanat eserinin bozulma sürecini sadece beklenen bir sonuç olmaktan ziyade tasarlanmış bir süreç olarak desteklenmesi entropi bağlamında da önemli görülmüştür.



Görsel 4. Jean Tinguely, Home to New York, 1960 (<https://archiveofdestruction.com/artwork/homage-to-new-york/>)

Jean Tinguely'nin kinetik eserleri, sanat eserinin sonunu üretim süreci haline getiren diğer bir çalışma olarak görülmektedir. "Home to New York" adlı eseri, New York Modern Sanatlar Müzesi'nin dikkat çeken çalışmalarından biridir. 1960 yılında tamamladığı eser, kendini yok eden bir sistem olarak tasarlanmıştır. Eser sergilenmeye başladıktan kısa bir süre sonra bazı parçaları yanmış ve kısmen parçalanmıştır. Tinguely; "ertesini gün hiçbir şey kalmayacaktı" diyerek eserin kendisini yok edecek bir yapı olarak tasarlandığını önceden belirtmiştir (Tinguely, Akt Museum of Modern Art). Eser, yıkılma ve bozulmanın sadece kendiliğinden bir süreç olmadığını, eserin tamamlanma biçimi olarak ta kullanılabilirliğini göstermiştir. Kalıcı bir eser olmaktan ziyade hareket, enerji ve dağılma arasında ki gerilim hattında yer alması entropi ve bozulma ilişkisinin zeminine oturtulabilmektedir. Ancak bu eserde yıkımın planlanmış bir eylem olması doğal entropik süreçlerden bağımsız değerlendirilmelidir.

Entropi, güncel sanat ve bozulma kavramları aynı ekseninde incelendiğinde ortak fikir, sanat eserinin bozulmaz bir yapı olmasına karşı bir duruş olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu açıdan bozulma kavramı eserin çevre, zaman ve rastlantı ile kurduğu ilişkide ortaya çıkmaktadır. Smithson, 1966 yılında kaleme aldığı "Entropy and the New Monuments" yazısında, bazı sanatçıların üretimlerini altın çağ yerine buzul çağ düşüncesiyle ilişkilendirmiştir (Smithson, 1966). Sanatçı bu ilişkiyi, sanatın yalnızca düzeni, ilerlemeyi ve kalıcılığı temsil eden bir yapı olmak zorunda olmadığı, bunun tersine gelecekte ki yok oluş ihtimalini ve düzensizliği estetik bir mesele haline getirebileceği üzerine kurmuştur. Aynı zamanda entropinin geri döndürülemez özelliğini de "onu gerçekten bir araya getirmenin bir yolu yoktur" ifadesiyle desteklemiştir.

Tüm bu bilgiler ışığında, sanat eserinde, estetik değerin nasıl ve hangi ko-

şullarda ortaya çıktığı konusu gündeme gelmektedir. Klasik sanat anlayışı, estetik bir sanat eserinde bütünlük ve kusursuzluk aramaktadır. Bu noktada ise düzensizlik ve bozuk yapılar ortadan kaldırılması gereken yapılar olarak bilinmektedir. Güncel sanat ise bu yaklaşımın aksine düzen ve düzensizlik kavramları arasında ki ayrımı daha belirsiz hale getirmiştir. Bir sanat eserinde yer alan bozulma, yırtılma veya deformasyon, eserin değerini azaltan bir unsur olarak görülmeyerek eleştiri ve yorum olanaklarını genişleten bir yapı olarak görülmektedir. Keza burada dikkat edilmesi gereken nokta güzellik ve estetik kavramlarının hangi ölçütler üzerinden değerlendirildiğidir. Bu değerlendirme esnasında entropi kavramı yeni bir eleştiri düzlemi sunmaktadır. Entropi aslında temel olanın düzensizlik olduğu vurgusundan hareketle var olma kavramının daha çok düzensizlik ile ilişkilendirilebilirliği açısından önemli bir bağlantı konumundadır. Sanatçı, malzeme üzerinde koruyucu ve denetleyici rolde olmadığına, sanat eseri kendi yapısına karşı koymamaktadır. Rastlantı üretim sürecine dahil edildiğinde, eserin sonunda sanatçının iradesi kadar tesadüfün de etkisi de ortaya çıkmaktadır. Böylece bozulma, yalnızca biçimsel bir tercih olmaktan çıkarak sanatçının otoritesi, estetik normlar ve eserin değerini belirleyen kurumlaşmış ölçütler üzerine düşünmeyi mümkün kılar. Bu bağlamda entropi, güncel sanatın hazır estetik kabulleri yeniden değerlendirmesine imkân veren bir düşünce aracı olarak anlam kazanırken bozulma bu değerlendirmeyi görünür ve deneyimlenebilir hale getiren sanatsal bir müdahale niteliği taşımaktadır.

Sonuç

Güncel sanatta entropi ve bozulma kavramlarının birlikte ele alınması, sanatsal üretimin yalnızca biçim oluşturma ve bu biçimi koruma amacıyla açıklanamayacağını ortaya koymaktadır. Bu çalışma kapsamında yapılan değerlendirmeler, entropinin fiziksel kökeninden hareketle sanat alanına taşınmasının, sanat yapısının kuruluşuna ilişkin kabulleri yeniden düşünmek için bir olanak sunduğunu göstermektedir. Bununla birlikte entropi ile bozulma arasındaki ilişki, iki kavramın özdeşleştirilmesine değil, aralarındaki kavramsal farklılıkların korunarak sanatsal üretimde üstlendikleri işlevlerin araştırılmasına dayanmaktadır. Entropi fiziksel sistemlerin işleyişine ilişkin bir kavramken bozulma, sanat yapısının maddi, biçimsel ve anlamsal özellikleri üzerinden farklı biçimlerde deneyimlenebilmektedir. Bu ayrım, entropinin sanatta yalnızca bilimsel bir açıklama olarak kullanılmasını önlediği gibi, bozulmanın da basit bir fiziksel kayıp olarak değerlendirilmesinin ötesine geçilmesini sağlamaktadır.

Bu bağlamda bozulmanın sanatsal açıdan taşıdığı önem, kusurun veya yıkımın kendi başına estetik bir değer kazanmasından çok, sanatın değer üretme ölçütlerini tartışmaya açmasında belirginleşir. Bir yapıtın bütünlüğü, korunabilirliği, tamamlanmışlığı ve özgünlüğü üzerine yerleşmiş kabuller, bozulmanın üretim sürecine dâhil edilmesiyle yeniden değerlendirilmektedir. Böylece sanat yapıtının değerini yalnızca sanatçının başlangıçtaki niyeti ya da ortaya çıkan biçimin görsel niteliği belirlemez; malzemenin davranışı, müdahalenin sonuçları ve yapıtın karşılaşılabileceği beklenmedik durumlar da bu değerlendirmeye katılır. Bu durum, sanatçının üretim üzerindeki mutlak denetimi düşüncesini de sorgulanabilir hâle getirmektedir. Sanatçı, her sonucu önceden belirleyen bir özne olmaktan çıkarak belirli koşulları oluşturan, müdahalelerde bulunan ve üretimin öngörülemeyen sonuçlarıyla ilişki kuran bir konuma yerleşmektedir. Dolayısıyla bozulma, yalnızca sanat yapıtında meydana gelen bir değişiklik değil, sanatsal irade ile kontrol dışı süreçler arasındaki ilişkinin yeniden tanımlanmasıdır.

Robert Smithson'ın entropi üzerine düşünceleri, Gustav Metzger'in oto-yıkıcı sanat anlayışı, Hans Haacke'nin çevresel koşullara bağlı çalışmaları, Jean Tinguely'nin yıkımı üretim sürecine dâhil eden yaklaşımı ve Dieter Roth'un farklı malzeme ve görüntü stratejileri, bu ilişkinin tek bir sanatsal yöneme indirgenemeyeceğini göstermektedir. Bu sanatçıların çalışmaları aynı kuramsal konumda bulunmasalar da bozulmanın, parçalanmanın ve fiziksel çözülmenin sanatsal üretim açısından farklı anlamlar kazanabileceğini ortaya koyar. Bazı örneklerde yıkım, yapıtın gerçekleşme biçimini belirlerken bazılarında çevresel koşulların etkisi, organik maddelerin değişimi veya parçaların yeniden düzenlenmesi ön plana çıkar. Bu çeşitlilik, entropinin güncel sanat açısından hazır bir açıklama sunmadığını; farklı sanatsal pratikleri karşılaştırmaya ve aralarındaki düşünsel ilişkileri değerlendirmeye imkân veren bir kavramsal çerçeve oluşturduğunu göstermektedir.

Sonuç olarak güncel sanatta entropi ve bozulma, sanatın yalnızca neyi temsil ettiği sorusundan hareketle değil, hangi koşullarda sanat olarak kabul edildiği, değerinin nasıl belirlendiği ve üretim üzerindeki denetimin sınırlarının nerede başladığı üzerinden de ele alınmalıdır. Bozulmanın sanatsal bir stratejiye dönüşmesi, estetik değer önceden belirlenmiş ölçütlere bağlı olmadığını ve sanatın kendi değerlendirme koşullarını sorgulayabildiğini ortaya koyar. Bu açıdan entropi, sanat yapıtının fiziksel veya biçimsel özelliklerini açıklayan bir benzetmenin ötesinde, düzen ve düzensizlik, irade ve rastlantı, bütünlük ve parçalanma arasındaki ilişkileri yeniden düşünmeye imkân veren disiplinlerarası bir yaklaşım olarak değerlendirilebilir. Bozulma ise bu düşünsel sorgulamanın sanatsal pratikte karşılık bulduğu alanlardan biridir. Böylece güncel sanat, bozulmayı yalnızca bir biçimin kaybı olarak değil, sanatın kendi sınırlarını, değer

ölçütlerini ve üretim anlayışını yeniden değerlendirmesini mümkün kılan eleştirel bir imkân olarak gündeme getirir.

Kaynakça

- Adorno, T. W. (1997). *Aesthetic theory* (R. Hullot-Kentor, Trans.). University of Minnesota Press. (Original work published 1970)
- Bataille, G. (1992). Formless. *October*, 60, 382–383. <https://doi.org/10.2307/778785>
- Derrida, J. (1978). *Writing and difference* (A. Bass, Trans.). University of Chicago Press.
- Haacke, H. (1963–1965). *Condensation cube* Sanat eseri. The Museum of Contemporary Art, Los Angeles. <https://www.moca.org/artworks/condensation-cube>
- Kristeva, J. (1982). *Powers of horror: An essay on abjection* (L. S. Roudiez, Trans.). Columbia University Press.
- Metzger, G. (1960). *Auto-destructive art: A manifesto*. (Manifestonun yayımlandığı özgün yayın bilgisi, kullanılan nüshaya göre doğrulanmalıdır.)
- Roth, D. (1969). *Literature sausage (Literaturwurst)* Sanatçı kitabı. The Museum of Modern Art. <https://www.moma.org/collection/works/141853>
- Smithson, R. (1966). *Entropy and the new monuments*. Artforum. <https://holtsmithsonfoundation.org/entropy-and-new-monuments>
- Smithson, R. (1968). *A sedimentation of the mind: Earth projects*. Artforum. <https://holtsmithsonfoundation.org/sedimentation-mind-earth-projects>
- Tinguely, J. (1960). *Homage to New York: A self-constructing and self-destroying work of art conceived and built by Jean Tinguely* Sergi broşürü. The Museum of Modern Art. <https://www.moma.org/calendar/exhibitions/3369>
- Museum of Modern Art. (1960, March 17). *Homage to New York: A self-constructing and self-destroying work of art conceived and built by Jean Tinguely*. <https://www.moma.org/calendar/exhibitions/3369>
- Museum of Modern Art. (t.y.). *Fragment from Homage to New York*. <https://www.moma.org/collection/works/81174>

Görsel Kaynakça

- Görsel 1; <https://www.wikiart.org/en/robert-smithson/spiral-jetty-1970>
- Görsel 2; <https://www.wikiart.org/en/dieter-roth/literaturwurst-halbzeit-literature-sausage-1961-1974>
- Görsel 3; <https://www.macba.cat/en/obra/r1523-condensation-cube/>
- Görsel 4; <https://archiveofdestruction.com/artwork/homage-to-new-york/>

7. BÖLÜM

DIŞAVURUMCU BİR İFADE ARACI OLARAK FİĞÜR¹

Derya ŞENKAYA

Kütahya Dumlupınar Üniversitesi,

Sosyal Bilimler Enstitüsü Resim ASD Yüksek Lisans öğrencisi

deryasenkaya@gmail.com.

<https://orcid.org/0009-0003-3111-1491>

Prof. Dr. Selda MANT MENAY

Kütahya Dumlupınar Üniversitesi

Güzel Sanatlar Fakültesi Resim Bölümü,

selda.mant@dpu.edu.tr.

<https://orcid.org/0000-0003-1681-3770>

Giriş

Sanat, insanın duygu, düşünce, sezgi ve içsel deneyimlerini görünür kılma çabasının en önemli ifade alanlarından biridir. Tarihsel süreç içerisinde farklı biçimsel ve düşünsel yaklaşımlar doğrultusunda dönüşen sanatsal ifade biçimleri, insanın kendisiyle, çevresiyle ve toplumsal gerçeklikle kurduğu ilişkinin izlerini taşımaktadır. Bu bağlamda figür, sanat tarihinde yalnızca insan bedeninin ya da canlı formun görsel bir temsili olarak değil, aynı zamanda bireyin iç dünyasını, psikolojik gerilimlerini ve varoluşsal deneyimlerini aktarmaya olanak sağlayan güçlü bir ifade aracı olarak değerlendirilmektedir. Özellikle figüratif sanat anlayışında beden duruşu, jestleri, mimikleri, anatomik yapısı ve biçimsel dönüşümü, sanatçının düşünsel ve duygusal dünyasının görsel dile aktarılmasında belirleyici bir rol üstlenmektedir.

Figürün dışavurumcu bir ifade aracı olarak ele alınması, sanat eserinin ger-

1 Bu kitap bölümü Derya ŞENKAYA'nın "Dışavurumcu Resimde Anlatım Aracı Olarak Figür" konulu yüksek Lisans tezinden derlenmiştir.

çekliği nesnel ve taklitçi bir yaklaşımla yeniden üretme amacından uzaklaşarak öznel deneyimi, duygusal yoğunluğu ve içsel gerçekliği ön plana çıkarmasıyla ilişkilidir. Bu yaklaşımda figür, idealize edilmiş beden anlayışının ve anatomik doğruluğun sınırlarını aşarak deformasyon, abartı, parçalanma, biçimsel bozulma ve gerilimli beden dili gibi plastik olanaklar aracılığıyla yeniden biçimlenebilmektedir. Böylece figür, yalnızca görünen dünyanın bir karşılığı olmaktan çıkarak sanatçının bireysel duyarlılıklarını, kaygılarını, korkularını, yabancılaşma duygusunu ve toplumsal eleştirilerini taşıyan sembolik bir anlatım alanına dönüşmektedir. Biçimin bilinçli olarak dönüştürülmesi, bu bağlamda estetik bir tercih olmanın ötesinde, içsel gerçekliğin görsel olarak ifade edilmesine hizmet eden temel bir araç niteliği kazanmaktadır.

Dışavurumcu sanat anlayışı, özellikle 20. yüzyılın başlarında belirginleşen sanatsal yönelimlerle birlikte, sanatçının öznel dünyasını ve duygusal tepkilerini biçimsel kaygıların önüne yerleştiren bir yaklaşım olarak önem kazanmıştır. Modern yaşamın yarattığı belirsizlikler, toplumsal dönüşümler, bireyin yalnızlaşması ve insanın varoluşsal sorunları, figürün geleneksel temsil biçimlerinden uzaklaşarak daha çarpıcı, çarpıtılmış ve psikolojik açıdan yoğun bir anlatım kazanmasına zemin hazırlamıştır. Bu süreçte figür, bedensel gerçekliğin ötesine geçen bir anlam alanı oluşturmuş; insanın ruhsal durumunu görünür kılan bir anlatım biçimine dönüşmüştür. Bununla birlikte dışavurumculuğu yalnızca belirli bir tarihsel döneme ait sanat hareketi olarak değerlendirmek yerine, sanatçının öznel deneyimini biçimsel müdahaleler aracılığıyla görünür kılma eğilimi olarak ele almak, figürün farklı dönemlerde ve güncel sanat pratiklerinde üstlendiği ifade işlevini anlamak açısından önem taşımaktadır.

Bu çerçevede figürün dışavurumcu niteliği, bedenin nasıl temsil edildiği kadar, bu temsilin hangi düşünsel ve duygusal içeriği taşıdığıyla da ilişkilidir. Renk, çizgi, yüzey, doku, kompozisyon ve malzeme kullanımı gibi plastik unsurlar, figürün biçimsel yapısıyla etkileşime girerek eserin ifade gücünü belirlemektedir. Figürün anatomik bütünlüğünün bozulması, bedenin mekânla kurduğu ilişkinin değişmesi ya da yüz ve beden ifadelerinin yoğunlaştırılması, izleyicinin eserle kurduğu algısal ve duygusal ilişkiyi de dönüştürebilmektedir. Dolayısıyla figür, dışavurumcu sanat anlayışında yalnızca temsil edilen bir nesne değil, anlamın üretildiği, duygunun biçim kazandığı ve bireysel deneyimin görsel bir karşılık bulduğu dinamik bir plastik yapı olarak değerlendirilebilir.

Bu araştırmanın amacı, figürün dışavurumcu bir ifade aracı olarak üstlendiği işlevi, biçimsel dönüşümler ve duygusal anlatım olanakları çerçevesinde incelemektir. Bu doğrultuda figürün anatomik ve biçimsel yapısında gerçek-

leştirilen müdahalelerin sanatsal anlatıma katkısı, beden dilinin psikolojik ve simgesel boyutları ile plastik unsurların dışavurumcu ifade üzerindeki etkisi ele alınmaktadır. Çalışma, figürün yalnızca fiziksel gerçekliği temsil eden bir unsur olmadığını; sanatçının içsel dünyasını, bireysel duyarlılıklarını ve insan deneyimine ilişkin yorumlarını görünür kılan bir anlatım aracı olduğunu ortaya koymayı amaçlamaktadır. Bu bağlamda figürün dışavurumcu ifade içerisindeki konumunun incelenmesi, figüratif sanatın temsil, duygu ve biçim arasındaki ilişkisini anlamaya katkı sağlayacak temel bir araştırma alanı sunmaktadır.

Figür ve Dışavurumculuk

Figür, sanatın tarihsel gelişimi boyunca insanın kendisini, çevresini ve dünyayla kurduğu ilişkiyi ifade etmenin temel araçlarından biri olmuştur. Özellikle görsel sanatlarda figür, yalnızca insan ya da canlı bedeninin biçimsel bir temsili değil, aynı zamanda duygu, düşünce ve deneyimlerin görünür kılındığı bir anlatım alanıdır. Figürün biçim, duruş, jest ve beden dili aracılığıyla kazandığı anlam, sanatçının bireysel yaklaşımı ve içinde bulunduğu kültürel bağlam doğrultusunda farklılaşır. Bu bağlamda figür, dışavurumculukta gerçekliğin nesnel bir yansıması olmaktan çıkarak sanatçının iç dünyasını, ruhsal gerilimlerini ve duygusal deneyimlerini aktaran güçlü bir ifade aracına dönüşür.

Sanatçılar, figürü duygu ve düşüncelerini aktarmanın bir aracı olarak kullanmışlardır. Sanat tarihi boyunca figür ve portre, ilk çağlardan günümüze kadar farklı sanatsal anlayışlar ve üsluplar doğrultusunda ele alınmıştır. Figür, yalnızca görünen biçimiyle değil, aynı zamanda taşıdığı sembolik ve anlamsal değerlerle de ön plana çıkmıştır. Sanatçılar tarafından sıklıkla tercih edilen figür, farklı yaklaşımlar ve anlatım biçimleriyle yorumlanmıştır. Gözlem ve incelemeyi temel alan sanat anlayışı, Dışavurumculuk akımıyla birlikte geçmişin katı kurallarından uzaklaşmaya başlamıştır. Ressamlar, geleneksel ve klasik sanat anlayışının sınırlarını aşmayı amaçlamış; doğayı ve gerçekliği olduğu gibi aktarmaya dayalı betimlemeci yaklaşımdan, taklit ve tasvir anlayışından uzaklaşarak daha özgür bir ifade biçimine yönelmişlerdir.

Dışavurumculuk (Ekspresyonizm), 20. yüzyılın başlarında özellikle Almanya’da ortaya çıkan ve sanatçının iç dünyasını, duygularını, düşüncelerini ve bireysel deneyimlerini ön plana çıkaran bir sanat akımıdır. Gerçekliği olduğu gibi yansıtmayı amaçlayan geleneksel sanat anlayışından farklı olarak dışavurumculuk, nesnel dünyanın sanatçının öznel algısı ve duygusal tepkileri aracılı-

ğıyla yeniden biçimlendirilmesini esas alır. Bu akımda korku, kaygı, yalnızlık, yabancılaşma ve toplumsal huzursuzluk gibi temalar sıklıkla işlenirken renk, biçim, çizgi ve anlatım unsurları duygusal yoğunluğu artıracak şekilde kullanılır. Özellikle sanayileşme, kentleşme ve modern yaşamın birey üzerindeki etkileriyle şekillenen dışavurumculuk, resim, edebiyat, tiyatro ve sinema gibi farklı sanat dallarında etkisini göstermiştir. Bu yönüyle dışavurumculuk, sanatın yalnızca dış dünyayı temsil eden bir araç olmadığını, aynı zamanda insanın içsel gerçekliğini ve ruhsal durumunu ifade etmenin güçlü bir yolu olduğunu ortaya koyan önemli bir sanat akımıdır.

Dışavurumculuk özellikle Germen ülkelerinin sosyal krizler ve düşünsel gelişme çağlarında ortaya çıkmış bir yaşam anlayışıdır. Almanya’da ortaya çıkan Die Brücke (Köprü) ve Der Blaue Reiter (Mavi Süvari) adlı iki önemli sanatçı grubu etrafında gelişmiştir. 1905 yılında Dresden’de kurulan Die Brücke grubu, geleneksel sanat anlayışına karşı çıkarak canlı renkler, keskin çizgiler ve çarpıcı biçimler aracılığıyla bireyin duygularını ve toplumsal sorunları ifade etmeyi amaçlamıştır. Ernst Ludwig Kirchner, Erich Heckel ve Karl Schmidt-Rottluff grubun öne çıkan sanatçıları arasındadır (Büyükişleyen ve Özsezgin, 1993:121). Die Brücke sanatçıları figüratif bir dil benimsemişlerdir. Figüratif anlatımda amaç gerçek yaşamın karmaşık ve acı dolu duygularını yansıtmaktır (Rona,1997:452). 1911 yılında Münih’te şekillenen Der Blaue Reiter grubu ise sanatın manevi ve ruhsal boyutuna ağırlık vermiş, renklerin ve soyut biçimlerin ifade gücünü ön plana çıkarmıştır. Wassily Kandinsky, Franz Marc ve August Macke bu grubun önemli temsilcilerindendir. Her iki grup da dışavurumculuğun gelişimine katkıda bulunmuş; ancak Die Brücke daha çok insanın toplumsal yaşamına ve duygusal gerilimlerine odaklanırken Der Blaue Reiter, sanatın ruhsal ve simgesel yönünü vurgulamıştır.

Dışavurumculuğun ortaya çıkışını etkileyen temel biçimsel unsurlar arasında, modern sanatın gerçekliği doğrudan betimlemekten uzaklaşma eğilimi ve yeni biçimsel ifade yollarına yönelik arayışlar yer almaktadır. Bu süreçte Afrika, Arap ve Asya sanatlarının yanı sıra Japon estampaları da Dışavurumcu sanatçılar için önemli birer ilham kaynağı olmuştur. Özellikle ilkel kabile sanatına ait eserler ve masklar, akımın biçimsel gelişimine katkıda bulunarak sanatçıların ifade biçimlerini şekillendirmede etkili olmuştur (Gombrich, 2005: 562).

Dışavurumcu sanatın çizgisel anlatımı; özgür, kurallarla sınırlandırılmamış, dingin ve neşeli özellikler taşımasının yanı sıra çoğunlukla öfkeli, gergin ve dramatik bir karakter sergiler. Bu sanat anlayışında renkler, yoğun ve güçlü bir biçimde kullanılır; koyu siyah, kahverengi, sarı, mor, kırmızı, yeşil ve turuncu gibi renkler ön plana çıkar. Dışavurumcu sanatçıların renk paleti, Fovizm sanat-

çılarında olduğu gibi cesur ve alışılmışın dışındadır (Turani, 2005: 572).

Dışavurumcu resim sanatı, yalnızca teknik açıdan ortaya koyduğu yeniliklerle değil, ele aldığı konular ve içerdiği anlamlar bakımından da önem taşımaktadır. Dışavurumcu sanatçılar, duygu ve ifadeleri yoğunlaştırarak şiddetli, sert ve kaba anlatımlara yer vermiş; doğanın özelliklerini abartılı bir biçimde yansıtmaya ve ilkel sanatın ifade olanaklarından yararlanma eğilimi göstermişlerdir. İlkel sanat, doğayla kurduğu doğrudan ilişkinin yanı sıra yaşam sevincini ve içten duyguları yansıtmaya bakımından da önemli bir kaynak olarak değerlendirilmiştir (Herbert, 1960: 74).

Dışavurumculuk akımının ortaya çıkmasıyla birlikte, resim sanatında kullanılan figürlerin biçim ve anlam bakımından değişime uğradığı görülmektedir. Figürler, ideal güzellik anlayışından uzaklaşarak yoksulluk, acı, hüznün, duygusal yoğunluk ve bireyin iç dünyasındaki tepkileri ifade eden bir anlatım aracına dönüşmüştür. Figürlerin biçimsel açıdan bozulması ve dönüştürülmesi, Dışavurumculuğun belirgin özelliklerinden biri olarak değerlendirilmektedir. Dışavurumcu sanatçılar, dönemin toplumsal ve ruhsal sorunlarına karşı duydukları rahatsızlığı eserlerine yansıtmış; insanlar arasındaki iletişim eksikliğini, kent yaşamının hızını ve hareketliliğini, kendi içsel huzursuzluklarını, ruhsal durumlarını, varoluşsal kaygılarını, güvensizliklerini, yalnızlıklarını ve acılarını resimleri aracılığıyla ifade etmeye çalışmışlardır. Bu süreçte burjuva değerlerine karşı bir tutum benimseyerek mevcut toplumsal düzenin dışında kalan, ezilen ve yoksul kesimlerin yanında yer almışlardır. Dostoyevski ve Nietzsche'nin çağ insanının yaşadığı çıkmazları, ruhsal çatışmaları ve varoluşsal sorunları ele alan düşünsel ve edebî yaklaşımları da Dışavurumcu sanatçıların eserlerinde karşılık bulmuştur. Sanatçılar, bu düşünceleri resimlerinde ve figürleri ele alış biçimlerinde görünür kılmışlardır. Bazı çevrelerin tepkisini çeken Dışavurumcu yaklaşımda figürlerin deformasyona uğratılması, sanatın yalnızca güzel, hoş ve estetik açıdan ideal olanı betimlemekle sınırlı olmadığını ortaya koymuştur. Bu anlayışta sanatçı, karşısındaki modeli yalnızca taklit edilecek bir nesne olarak görmemekte; onu kendi duygu ve düşüncelerini aktarabilmek için bir araç olarak değerlendirmektedir. Böylece figür, sanatçının iç dünyasını ve öznel deneyimlerini dışa vurmasına olanak sağlayan bir ifade biçimi hâline gelmektedir.

Dışavurumcu Bir İfade Aracı Olarak Eserlerinde Figür Kullanan Sanatçılar

Ernst Ludwing Kirchner (1880-1938)

Alman dışavurumculuk akımının öncü sanatçılarından biri olup figürü, duygu ve düşüncelerini ifade etmenin temel araçlarından biri olarak kullanmıştır. Eserlerinde figürleri anatomik gerçeklikten uzaklaştırarak keskin çizgiler, abartılı biçimler ve çarpıcı renklerle yeniden yorumlamıştır. Özellikle insan bedenini ve kent yaşamını konu alan çalışmalarında yabancılaşma, kaygı ve toplumsal gerilim gibi duyguları güçlü bir biçimde yansıtmıştır. Kirchner'in sanatı, figürün yalnızca fiziksel bir varlık olmadığını, aynı zamanda bireyin iç dünyasını ve ruhsal durumunu dışavuran bir ifade aracı olduğunu ortaya koyar.

Kirchner, hayatı kendi gördüğü biçimiyle resmetmiş, çevresinde gördüklerini hızlı şekilde çalışmış, sonucunda da bir çok dışavurumsal boya dili yakalamıştır.



Görsel 1. Ernst Ludwing Kirchner, Sanatçı ve Modeli, 100x150cm, 1907
(Büyükişleyen Z., Özsezgin K. (1993). Sanat Eserlerini İnceleme. Eskişehir:
Anadolu Üniversitesi Yayınları

Onu ilgilendiren somut resim değil, insanın içini yansıtan resimdir. Kirchner, Birinci Dünya Savaşı dönemlerinde, modern yaşamın toplum üzerindeki etkilerini resmetmek için araştırmacı bir yol izlemiş, modern hayatta huzursuz ve bencil bireyi figüre etmiştir.

Kirchner'in "Sanatçının Modeli (Görsel 1) adlı eseri incelendiğinde turuncu ile mavi, pembe ile yeşil gibi zıt renkler yanyana getirilmiş ve bunların arasına modelin giysisinin soluk firuzesi gibi karşıt renkler serpiştirilmiştir. Bu resim özenle değil, büyük bir enerjiyle çalışıldığı, biçimleri ortaya çıkarmaktan çok yüzeyleri kabaca doldurma amacıyla boyandığı izlenimi verir (Büyükişleyen ve Özsezgin,1993:121). Kirchner'in figürlerinde ve kompozisyonlarında döneme ve bireye dair hafif tehditkâr ve huzursuz bir gerilim hissedilir.

Kirchner'in otoportrelerini yapmaktaki amacı; kişiliğini analiz ederken, kendi farkındalığını bulmaktır. Portrelerini yaparken bütün olarak değil dağılmış ve sürekliliği olmayan çizgiler kullanmıştır (Teber,2004,317). Modern yaşam ile birlikte yalnızlaşan birey ile erkek ve kadın rollerinde değişiklikler olmuştur. Kirchner'in "Sokak" (Görsel 2) adlı eserinde ilkel sanata benzetilerek uzatılmış figürler kötülüğü barındıran ifadelerden oluşan erkek ve kadınları betimlemiştir. Resmin boya uygulamaları ile oluşan genel hava izleyiciyi rahatsız edicidir (Papıla,2009:178).



Görsel 2. Ernst Ludwig Kirchner, Sokak, Berlin, 1943. (http://tr.wikipedia.org/wiki/Dosya:Kirchner_1913_Street,_Berlin.jpg, 2019)

Oscar Kokoschka (1886-1880)

Oscar Kokoschka, dışavurumculuk akımının önemli temsilcilerinden biri olarak figürü, insanın iç dünyasını ve duygusal çatışmalarını yansıtan bir ifade aracı olarak kullanmıştır. Eserlerinde figürleri deformasyona uğratarak, güçlü fırça darbeleri ve çarpıcı renklerle korku, kaygı, tutku ve ruhsal gerilim gibi duyguları ön plana çıkarmıştır. Kokoschka'nın portrelerinde ve figüratif çalışmalarında fiziksel görünüşten çok, kişinin psikolojik durumu ve içsel dünyası vurgulanır. Bu yönüyle sanatçı, figürün yalnızca bedensel bir temsil değil, aynı zamanda duyguların ve ruhsal durumların dışavurumunu sağlayan güçlü bir araç olduğunu ortaya koymuştur.

Sanatçıların resimlerinde saldırganlık ve şiddet, hem ele alınan konularda hem de kullanılan tekniklerde kendini göstermektedir. Bu etkiyi oluşturan biçimsel özellikler arasında renklerin kirli ve bulanık bir görünüm elde edecek şekilde kullanılması ile boyanın parmaklarla sürülmüş izlenimi uyandıran kalın ve yoğun bir biçimde uygulanması yer almaktadır (Wolf, 2000: 62).

Oscar Kokoschka, huzursuzluk ve isyan duygularını yansıtan Dışavurumcu anlatım biçimini benimsemiştir. Kalın boya tabakalarıyla oluşturduğu eserlerinde sıcak renklerin kullanımı belirgin bir yer tutmaktadır. Sanatçının portreleri, önceden bir hazırlık yapılmaksızın, kişilerin jest ve mimiklerinin doğrudan resme aktarılmasıyla şekillenmektedir. Portrelerdeki bakışlar ise kişilerin yaşadığı acı, korku ve içsel gerilimi yansıtan sıra dışı ifadelerle öne çıkmaktadır (Yılmaz, 2006: 2).

Sanatçının, yaşadığı dönemin tüm olumsuzluklarını gözler önüne seren önemli eserlerinden biri, 1908 yılında gerçekleştirdiği “İnsanın Trajedisi” (Görsel 3) adlı çalışmasıdır. Bu eserde insanlığın içine düştüğü çıkmazlar ve yaşadığı trajediler etkileyici bir biçimde ele alınmıştır. Birbirleriyle acımasızca mücadele eden iki figürün betimlendiği resimde, yüz ifadelerinde kin ve öfkeden ziyade acı, mutsuzluk ve umutsuzluk duyguları ön plana çıkmaktadır. Böylece sanatçı, insanın içinde bulunduğu ruhsal çatışmaları ve yaşamın trajik yönlerini figürler aracılığıyla yansıtmaktadır.



Görsel 3. Oscar Kokoschka, İnsanın Trajedisi, Afiş, 122,7x78,6 cm (<https://www.artfulliving.com.tr/>)

İki figürün farklı renklerle betimlenmesi, aralarındaki ayrılığı, zıtlığı, yabancılaşmayı ve karşılıklı düşmanlığı simgelemektedir. Keskin ve sert fırça darbeleriyle birlikte kullanılan sıcak renklerin oluşturduğu karamsar atmosfer, sanatçının eserinde benimsediği dışavurumcu anlatımın temel özelliklerini ortaya koymaktadır.

Egon Schiele (1890-1918)

Egon Schiele resimlerinde, insan bedenini yalnızca fiziksel bir biçim olarak değil, aynı zamanda psikolojik ve duygusal durumların dışavurum aracı olarak ele alır. Keskin konturlar, deforme edilmiş bedenler, çarpıcı duruşlar ve gerilimli çizgiler aracılığıyla bireyin iç dünyasını, kırılğanlığını ve varoluşsal kaygılarını görünür kılar. Schiele'nin figürleri, biçimsel gerçeklikten uzaklaşarak insanın ruhsal deneyimlerini yansıtan güçlü bir dışavurumcu anlatı oluşturur.

Schiele, eserlerinde çoğunlukla herhangi bir nesneye ya da arka plan unsuruna yer vermeden, doğrudan insan figürüne ve insan bedeninin son derece has-

Özelliklerine odaklanmıştır. Sanatçının 1913 yılında yazdığı bir mektupta, doğayı gözlemlediğini ve bitkilerin insan bedenini andıran özelliklerine dikkat çektiğini ifade ettiği görülmektedir (Wolf, 2000: 88).

Bu anlayış doğrultusunda Schiele, portre ve otoportrelerinde insan figürlerini çoğunlukla bitkileri andıran biçimlerde betimlemiştir. Yalnızca 28 yıl süren yaşamına rağmen sanatçı, eserlerinde (Görsel 4) aşırı derecede zayıf, kemikli ve hastalıklı görünüme sahip figürlere yer vermiş; bu figürleri çoğu zaman yoksulluk ve keder duygularıyla ilişkilendirmiştir. Eserlerde gözlemlenen bu ruhsal ve fiziksel ifadelerin, sanatçının henüz on beş yaşındayken babasını kaybetmiş olmasıyla bağlantılı olabileceği düşünülmektedir. Schiele, figürleri aracılığıyla insanı yalnızca fiziksel özellikleriyle değil, yaşadığı sıkıntılar, acılar ve duygusal çatışmalarla birlikte yansıtmayı amaçlamıştır (Ayan, 2008:54).



Görsel 4. Egon Schiele, Self Portrait, Leopold Museum, 1913. (<https://listelist.com/egon-schiele-kimdir/>, 2019)

Schiele, ustalıklı betimlediği insan figürleri aracılığıyla acı ve korku duygularını etkileyici bir biçimde ifade etmiştir. Eserlerinde suluboya ve çizim tekniklerinden yararlanan sanatçı, insanın iç dünyasını ve duygusal durumlarını görünür kılmaya çalışmıştır. Yapıtlarının temel konularından biri olan otoport-

releri ise yaşamın temel meselelerini, yoğun duyguların yaşandığı karmaşık ve üzücü olayları yansıtmaları bakımından otobiyografik bir nitelik taşımaktadır (Ayan, 2008: 55).

Emile Nolde (1867-1956)

Emile Nolde, insan figürünü yoğun duyguların ve ruhsal deneyimlerin dışavurum aracı olarak ele alır. Güçlü renk kullanımı, abartılı yüz ifadeleri ve biçimsel deformasyonlar aracılığıyla insanın iç dünyasını yansıtır. Nolde, figürlerinde gerçekçi betimlemeden uzaklaşarak renk ve biçimi duygusal yoğunluğu artıran araçlar olarak kullanır; böylece insan figürünü dışavurumcu anlatımın temel unsurlarından biri hâline getirir.

1906 yılında Emile Nolde, Die Brücke grubuna katılmıştır. Münih ve Paris'te sanat eğitimi gören sanatçı, öğrendiği her türlü geleneksel ustalığı bir yana bırakarak, ilkel bir resim tekniği oluşturmuştur (Büyükişleyen ve Özsezgin, 1993: 123). Nolde, İlkel toplumların sanatını, Dürer ve onun çağdaşı olan Alman sanatçıları'nın dışındaki eski ustalardan daha üstün saymıştır (Lynton, 2004: 41).

Nolde'nin figürleri, bir dönem, maska (Görsel 5) benzemeye başlamış ve oryantal havaya bürünmüştür. Bu resimlerde sembolik bir tavır vardır. Benson'a göre bu masklar insanın içe dönüklüğünü, temel içgüdülerini ve trajedisini yansıtmaktadır. Nolde'nin maskları Flaman sanatçı Ensor'un masklarını anımsatmaktadır. Ensor'un masklarında ironik ve satirik elemanlar baskınken, Nolde'nin masklarında trajik öğeler bulunmaktadır (Altuner, 2013: 159).

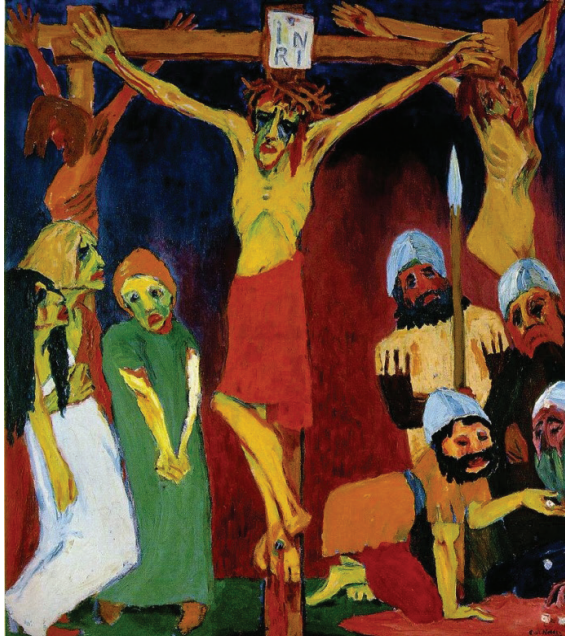


Görsel 5. Emil Nolde, Maske Natürmort, 74 x 78 cm. 1911 (<http://www.wikipaintings.org/en/emil-nolde/mask-still-life-iii-1911>, 2019)

1906 yılında ağır bir hastalık geçiren sanatçı, iyileşme sürecinin ardından dini konulara yönelerek eserlerinde İncil ve Tevrat’tan aldığı temaları işlemeye başlamıştır. Resimlerinde kontur çizgilerine yer vermemesi, figürlerin ve desenlerin kimi zaman hatalı ya da biçimsel açıdan düzensiz görünmesine neden olmaktadır. Sanatçı, çalışma yöntemi bakımından da alışılmışın dışında bir yaklaşım benimsemiş; çoğunlukla doğrudan fırça kullanmak yerine, fırçalarını temizlediği bez parçalarını boyaya batırarak resimlerini oluşturmuştur. Bu özgün teknik, eserlerindeki figürlerin karikatürize bir görünüm kazanmasında etkili olmuştur (Keküllüoğlu, 2010: 18).

“İsa’nın Hayatı” adlı, dokuz levhadan oluşan, bir mihrap panosu yapmıştır. Bu kompozisyon çarpıcı renkleri, ürkütücü figürleri, sıkışık ve havasız uyumsuzluğuyla, seyirci üzerinde tedirgin edici bir etki yaratmaktadır (Büyükişleyen, ve Özsezgin, 1993:123).

Merkezde bulunan çarmıhtaki İsa(Görsel 6), Batı kültüründe kurtuluşu ve fedakarlığı temsil eden en güçlü imgelerden biridir. Ancak geleneksel tasvirlerle göre burada abartılı ıstırap, kaba figürler, kederli yüzler görülmektedir. Nolde’nin eseri sadece dini tarihi değil, daha derin, daha içgüdüsel bir insan deneyimini yansıtmaktadır.



Görsel 6. Emile Nolde, “Çarmıha Gerilme” (detay),218x190cm, 1911-12, Seebüll, Nolde Vakfı (Büyükişleyen Z., Özsezgin K. (1993). Sanat Eserlerini İnceleme. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Yayınları)

Otto Mueller (1874-1930)

Otto Mueller, 1910'da Brücke gurubuna girmiştir. Mueller resimlerinde, insan bedenini doğa ile bütünleşen yalın ve duygusal bir ifade aracı olarak ele alır. Sadeleştirilmiş figürler, yumuşak konturlar ve toprak tonlarının hâkim olduğu renk paleti, eserlerine dingin ve şiirsel bir atmosfer kazandırır. Özellikle insan figürlerini doğal çevre içerisinde betimleyen Mueller, biçimsel sadelik aracılığıyla bireyin doğayla ilişkisini ve içsel dünyasını dışavurumcu bir yaklaşımla yansıtır. İnsan ile doğanın uyumu, çıplak figürleri ve özellikle Romani (Çingene) kadınlarını (Görsel 8) konu alan eserleriyle tanınır.



Görsel 7. Otto Mueller, İki Kız Banyo Yapıyor, 140 x 100 cm. 1921 (http://www.reproarte.com/Kunstwerke/Otto_Mueller/Zwei+badende+M%C3%A4dchen/14282.html, 2019)

Otto Mueller'in "İki Kız Banyo Yapıyor"(Görsel 7) adlı eserinde insan figürünü doğa ile bütünleşen yalın ve duygusal bir ifade aracı olarak sunar. Sadeleştirilmiş bedenler, belirgin konturlar ve yeşil-mor tonların hâkim olduğu renk kullanımı, figürlere doğal ve dingin bir atmosfer kazandırır. Mueller, figürleri idealize edilmiş güzellikten uzaklaştırarak insanın doğayla uyumunu dışavurumcu bir yaklaşımla yansıtır.

Mueller, doğal yaşamı doğayla bir bütünlük oluşturmuş çıplak figürleri ile anlatmıştır. Doğada bulunun renkleri figürlerine yansıtmıştır. Resimlerinde insan ve doğa ilişkisini içselleştirerek dışa vurmuştur.



Görsele 8. Otto Mueller, Gipsies ve Ayçiçeği, 1927 (http://www.reproarte.com/Kunstwerke/Otto_Mueller/Zwei+badende+M%C3%A4dchen/14282.html, 2019)

Otto Dix (1891-1969)

20. yüzyıl Alman sanatının en önemli ressamlarından olan Dix, I. Dünya Savaşı'nın yıkımını, savaştan dönenlerin parçalanmış bedenlerini ve 1920'lerin Almanya'sının karanlık yüzünü hiç süslemeden resmetmiştir (Acar, 2026).



Görsele 9. Otto Dix, "Asker Olarak Otoportre", 68 x 53,5 cm. 1914 (<http://fotografakimlari.blogspot.com/2011/05/blog-post.html>, 2019)

Cepheye gitmeden hemen önce yaptığı bu otoportrede (Görsel 9), savaş karşıtı olan genç sanatçı kendini sert, kararlı ve neredeyse savaşa hevesli bir figür olarak resmetmiştir. Eserde bakış ve renkler dikkat çekmektedir. Sanatçı, Van Gogh ve Ekspresyonizm etkisiyle kalın, canlı fırça darbeleri kullanılmıştır (Acar, 2026).



Görsel 10. Otto Dix, “Savaş” (Der Krieg), Gravür, 1924 (<http://www.ottodix.org/index/catalog-prints?&offset=20>, 2019)

1914 savaşına gönüllü olarak katılmıştır. Orduda bulunduğu süre boyunca not defterine yaralı askerleri ve kopmuş uzuv parçalarını çizmiştir. Yüz yüze yapılan savaşın dehşetini yaşayan sanatçı, eserlerinde birebir gözlemlediği insanları konu almıştır. Savaş sonrası peyzaj ve portrelerinde, dini motifler kullanmakla birlikte onları canlı renklerle boyamıştır. Birinci Dünya Savaşından sonra “Savaş” (Görsel 10) adlı gravürünü yapmıştır, savaşın bütün gerçekliğini olduğu gibi betimlemiştir. Gravürlerinde canlandırdığı bu sahnelerde yaralı askerleri, parçalanmış kopmuş vücut parçalarını işlemiştir. Figürlerinde yüz ve eller anlatımın ana unsurları olmuştur (Zencirci, 2012: 36-37).

Otto Dix’in sanatında figür, bireyin psikolojik durumunu ve toplumsal gerçekliği görünür kılan güçlü bir dışavurum aracıdır. Sanatçı, bedenlerdeki deformasyonlar, çarpıcı yüz ifadeleri ve gerçekçi betimlemeler aracılığıyla savaşın yıkıcı etkilerini, insanın kırılmasını ve yabancılaşmasını ortaya koyar. Bu yönüyle Dix, figürü yalnızca fiziksel bir temsil olmaktan çıkararak dönemin acılarını ve insanlık durumunu sorgulayan eleştirel bir anlatım aracına dönüştürür.

Francis Bacon (1909- 1992)

Francis Bacon Yeni Betisellik (Figüratif Ekspresyonizm) akımının kurucusudur. Baudrillard ile aynı dönemde yaşamıştır ve onun düşüncelerinden

esinlenmiştir. Birinci ve ikinci dünya savaşının yarattığı trajediyi eserlerinde dışavurmuştur. Resimlerinde genel olarak döneminin icadı olan fotoğraftan yararlanmış ve foto kolâjlar ortaya koymuştur (Lyton, 2004: 258).

İngiliz figüratif ressam Bacon, resimlerinde insan bedenini çarpıtan, grotesk, ham, acı, yalnızlık ve psikolojik dehşet temalarını yoğun imgelerle işler.



Görsel 11. Bacon, Study after Velazquez's Portrait of Pope Innocent X, 1950
(<http://www.maroon.com.tr/galeri/Francis-Bacon/francis-bacon-13>, 2019)

Bacon'ın yeniden ele aldığı günahsız masum papa figürü tamamıyla farklı bir görünüme dönüşmüştür. "Study after Velazquez's Portrait of Pope Innocent X" adlı eserinde (Görsel 11) siyah ve mor renk hakimdir. Kan gölünü anımsatan kırmızı bir zemin üzerinde yukarı yükselen ışık hüzmeleri arasında koltuğuna sıkıca tutunmuş bir vaziyette oturmaktadır. Yüzünde şeytanı bir ifade ile çılgılık atmaktadır. Baudrillard'ın yorumuna göre Papa insanı baştan çıkartmaya çalışan şeytan ile işbirliğine girmiş, birlikte cinayet planları yapmaktadır (Baudrillard, 2001: 7).

Papa'nın bakışları dehşet saçmakta her an kötü bir şeyler emredecekmiş gibi görünür. Bacon'ın figürlerini camdan odalara hapsettiği resimleri gibi

Papa’da yalıtılmış bu camdan odaya vahşi bir hayvan gibi hapsedilmiştir (Berger, 2007: 36).

Francis Bacon’ın çalışmalarında figür, insanın içsel çatışmalarını, varoluşsal kaygılarını ve psikolojik kırılmasını yansıtan güçlü bir dışavurum aracıdır. Deforme edilmiş bedenler, çarpıtılmış yüzler ve çarpıcı renk kullanımıyla sanatçı, insanın fiziksel ve ruhsal acılarını görünür kılar. Bu bağlamda Bacon, figürü anatomik gerçekliğin ötesine taşıyarak insanın varoluşsal deneyimlerini ve duygusal gerilimini ifade eden çarpıcı bir anlatım biçimine dönüştürür.

Max Beckman (1884-1950)

Max Beckman, I. Dünya Savaşı döneminin acılarını özümsemiş ve insanlığa farklı bir açıdan bakmıştır. Geleneksel olarak öğrendiği her şeyi bir tarafa koyup kendi figürlerine yeni anlatım şekli geliştirmiştir. Savaş sırasında yaşadığı travmatik deneyimler, insanlığa olan bakış açısını değiştirmiştir. Resimlerinde figürlerini deforme ederken psikolojik unsurları insan vücuduyla birleştirmiştir.

Deforme edilmiş olmasına rağmen fiziksel olarak güçlü figürleri, insanlığı anlatır; insanın haksızlığa uğramasına rağmen hem ruhsal hem de bedensel gücünü simgelemektedir. Kullandığı renkler oldukça geniş bir perspektife sahiptir. Genellikle arka planda kullandığı siyah, Rembrandt ve Manet ’in resimlerindeki siyah ile benzer duygu durumlarını anlatır. Resimleri 20. Yüzyılın Avrupa’sındaki insanı anlatmıştır.

Beckman’ın “Aile” (Görsel 12) adlı eserinde, bir aile sahnesi görülmektedir ancak bu sahne mutlu sıradan bir aileden oluşmaz. Figürler ve eşyalar sıkışık hareket edemez hallerde konumlandırılmıştır. Resimde gerilim figürlerin yüzlerinde, eşyaların konumlarında gezinmektedir. Eşyalar yerli yerinde durmazken ortamda yolunda gitmeyen bir şeyler sezilenmektedir. Kurgudaki altı kişide ruhsal olarak gerilim yaşamakta ve birbirlerine yabancılaşmış durumdadır. Figürler birbirlerinden habersiz bir şeylerle uğraşmaktadır ve her biri melankolik bir tavır içindedir. Ayakta duran genç kadın figürünün sırtı izleyiciye dönük olmasına rağmen elinde tuttuğu ayna ile izleyiciye bakmaktadır (Lynton, 2004: 166).



Görsel 12. Max Beckman, Aile, T.Ü.Y.B. 65 x 101 cm. Modern Sanat Müzesi Koloksiyonu, 1920 (Lynton, N. (2004). Modern Sanatın Öyküsü. 3. Basım. Ankara: Remzi Kitabevi)

Sanatçının resimleri, psikososyal imgeler yoluyla duyguları ortaya çıkaran çağdaş bir anlatım yoluna sahiptir. Görünen modern dünyanın ardında yaşanan psikolojik sorunları, toplumsal yıkımı ve duygusal acıları yoğun bir içgörü ile izleyiciye sunmuştur (Kuspit, 2006: 73, 74). Birinci dünya savaşına asker olarak katılmış olan Beckman'ın yaşadığı savaşın etkileri, figürlerinde değişimlere yol açmıştır. Bu değişimler biçimleri bozulmuş figür ve nesneler olarak resimlerinde görülmektedir (Wolf, 2004: 30).

Willem de Kooning (1904-1997)

Alman sanatçı Willem de Kooning, 1950 yılından sonra figüratif ve soyut figüratif resimler ortaya koymuştur. Sanatçı, özellikle insan figürünü çarpıtılmış biçimler, sert fırça darbeleri ve güçlü renk karşıtlıkları aracılığıyla ele alarak bedeninin duygusal ve psikolojik boyutlarını ön plana çıkarır. De Kooning'in resimlerinde figür, anatomik gerçekliği yansıtmaktan çok, sanatçının içsel gerilimlerini ve insanın karmaşık doğasını ifade eden özgür ve dinamik bir anlatım aracına dönüşür.

De Kooning insan bedenini modern zamanlarda baştan çıkarıcı kılan entropiyi (bir sistemin düzensizliğinin ölçüsü) gösterir. Onun resimlerinde kadın ve ölüm teması vardır. Parçalara ayırdığı şey cinsellikleri değil ölüm dürtüsüdür.

Ölüm dürtüsü cinsel dürtü kadar güçlüdür ancak ölüm dürtüsü cinsel isteği bastırmıştır. De Kooning izleyiciye ölüm ve bakirenin modern görüntüsünü sunmuştur. Modern duyguların entropik karakteri modern figüratif sanatta kendini ortaya çıkartmıştır (Kuspit, 2006: 73-75).



Görsel 13. Willem de Kooning, Kadın I, T.Ü.Y.B. 193 x 147 cm. New York, Modern Sanat Müzesi, 1950 (Lynton, N. (2004). Modern Sanatın Öyküsü. 3. Basım. Ankara: Remzi Kitabevi

De Kooning “Kadın I” (Görsel 13) adlı eserinde kadın ve ölüm temasını işlemektedir. Paleolitik dönemlerdeki doğurganlık tanrıçasına benzeyen bu kadının, kocaman kızgın gözleri, büyük göğüsleri ve domuz bacakları vardır. Resimdeki bu figür sivri dişleri ve büyük elleri ve tehdit edici bakışlarıyla bir hayvanı anımsatmaktadır ve şiddete eğilimlidir. Figür boya katmanlarından oluşan bir yüzey üzerinde tekrar tekrar denemelerle soyutlanmış ana tema olan kadın yeniden ortaya çıkarılmıştır. De Kooning resme başlamadan önce sayısız eskiz

ve boya denemeleri yapmıştır, eser sanatçının yapmış olduğu bir dizi serinin ilkidir (Lyton, 2004: 236).

Figür, dışavurumcu sanatta insanın duygusal, psikolojik ve varoluşsal deneyimlerini görünür kılan temel bir ifade aracıdır. Eserlerinde figür kullanan dışavurumcu sanatçılardan Ernst Ludwig Kirchner, modern hayatı ve büyükşehirleri konu almıştır. Ailenin önemini ve kent sokaklarındaki tehlikeyi, yalnızlığı ve ikiye bölünmüşlüğü eserlerinde anlatmıştır. Oscar Kokoshka'nın, figürlerinde ilk dikkat çeken yerler, eller ve gözlerdir. 1913 yılına kadar eserlerinde kullandığı figürler Freud ve Rembrandt etkileri, 1917-1924 yılları arasındaki eserleri Almanya ve Avusturya'nın sefaletinin etkilerini taşımaktadır. Egon Schiele'nin sanatına hâkim olan konular çoğunlukla çıplaklar ve portrelerdir. Büyük bir başarıyla çizdiği insan figürlerinde acıyı ve korkuyu son derece etkili biçimde yansıtmıştır. Emile Nolde, doğayı olduğu gibi kopya etmenin bir sanat eserini oluşturmak için yeterli olmayacağını düşünerek tasvirlerine, ruh ve içselliğini eklemiştir. Eserlerinde figürler, farklı bir dünyaya aitmiş gibi tasvir edilmiştir. Otto Mueller, eserlerinde doğa ile figürleri uyum içinde kullanmıştır. Savaş dönemi ressamlarından biri olan Otto Dix eserlerinde savaş konusunu işlemiştir. Yaşadığı savaş sahnelerini neredeyse birebir resimlerine aktarmıştır. Kullandığı figürler vahşet ve ölümü çağrıştırmaktadır. Francis Bacon'un resimlerinde, savaş sonrası sıkıntıya uygun düşen, hislerin ve kâbusların duygusal figürleri önemlidir. Max Beacmann eserlerinde, Birinci Dünya Savaşı'nın travmatik etkilerini ele almıştır. De Kooning, 1950 yılından sonra resimlerinde “kadın” ve “ölüm” temasını işlemiştir. Kadın figürleri canavarca ve alışılmışın dışında resmedilmiştir.

Sonuç

Dışavurumcu sanatçılar, eserlerini oluştururken eski dönemlerin arkaik eserlerinden, farklı sanat akımlarından, yaşadıkları dönemin özelliklerinden etkilenmiştir. Kullandıkları figürlerde güzel ya da çirkin olgularını önemsememişler, asıl anlatmak istediklerini kendi istekleri doğrultusunda işselleştirerek dışavurumcu bir tavır kullanmışlardır. Dışavurulan eserde anlatılmak istenen, sanatçının kendine has kişiliği, duygusallığı ve anlatım tarzıyla değişiklik gösterir bu bağlamda kullanılan nesne ve figürlerde bu amaca hizmet etmiştir.

Sanat anlayışları, insan bedeninin yalnızca fiziksel gerçekliği yansıtan bir biçim olmadığını; aynı zamanda bireysel duyguların, içsel çatışmaların ve toplumsal deneyimlerin aktarılmasında önemli bir rol üstlendiğini ortaya koymaktadır. Bu sanatçıların eserlerinde deformasyon, renk, çizgi, beden dili ve

biçimsel dönüşümler, figürün ifade gücünü artıran başlıca unsurlar olarak öne çıkar. Böylece figür, geleneksel temsil anlayışının sınırlarını aşarak sanatçının iç dünyası ile insanın evrensel deneyimleri arasında bir bağ kurar. Bu bağlamda figür, yalnızca görünenin betimlenmesi değil, görünmeyen duyguların ve düşüncelerin sanatsal bir ifadeye dönüşmesidir.

Kaynakça

- Acar, İ. (2026). Otto Dix : Savaşın Acımasız Yüzünü Resmeden Ressam <https://www.sanatinoykusu.com/otto-dix/> 17.10.2026
- Altuner, H. (2013). Emil Nolde'un "Çarmıhta İsa" tasvirinin ikonografik açıdan incelenmesi. Yüksek Lisans Tez). Niğde Üniversitesi, Sanat Tarihi Anabilim Dalı, Niğde
- Ayan, M. (2008). Otoportreler ve Ekspresyonizm, Artist Dergisi. Sayı: Ocak. Cilt 1 sf 54-57
- Baudrillard, J. (2001). Baştan Çıkarma Üzerine. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Berger, J. (2007). O Ana Adanmış. John Berger'den Seçme Yazılar, İstanbul: Metis Yayınları
- Büyükişleyen Z., Özsezgin K. (1993). Sanat Eserlerini İnceleme. Eskişehir : Anadolu Üniversitesi Yayınları
- Gombrich, E. H. (2009). Sanatın Öyküsü. 6.basım. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Herbert, R. (1960). Sanatın Anlamı. Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi.
- Keküllüoğlu, K. H. (2010). Resim sanatında dışavurum anlayışına tarihsel bir bakış ve tek renk hâkimiyetinin bir tavır olarak kullanımı. Yüksek Lisans Tezi. Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Eskişehir.
- Kuspit, D. (2006). Sanatın Sonu. İstanbul: Metis Yayıncılık.
- Lynton, N. (2004). Modern Sanatın Öyküsü. 3. Basım. Ankara: Remzi Kitabevi.
- Papila, A. (2009). Modern Sanatta Kadın İmgesi. Beykent Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, 3(1): 179-197.
- Rona, Z. (1997). Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi. İstanbul : Yem Yayınları
- Teber, S. (2004). Melankoli "Normal Bir Anomali". İstanbul: Say Yayınları.
- Turani, A. (2005). Dünya Sanat Tarihi. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Wolff, J. (2004). Sanatın Toplumsal Üretimi. İstanbul: Özne Yayınları.
- Yılmaz, M. (2006). Modernizmden Postmodernizme Sanat. Ankara: Ütopya Yayınevi
- Zencirci, E. D. (2012). Otto Dix ve "Der Krieg" Gravür Serisi. Atatürk Üniversitesi

Güzel Sanatlar Dergisi. <http://e-dergi.atauni.edu.tr/index.php/gsfid/issue/view/560/showToc>

Görsel Kaynakça

- Görsel 1.** Büyükişleyen, M.Z ve Özsezgin K., 1993:122
- Görsel 2.** http://tr.wikipedia.org/wiki/Dosya:Kirchner_1913_Street,_Berlin.jpg, 2019.
- Görsel 3.** <https://www.artfulliving.com.tr/>
- Görsel 4.** <https://listelist.com/egon-schiele-kimdir/>, 2019.
- Görsel 5.** <http://www.wikipaintings.org/en/emil-nolde/mask-still-life-iii-1911>, 2019.
- Görsel 6.** Büyükişleyen, M.Z ve Özsezgin K., 1993:122 1911-12 yıllarında
- Görsel7.** http://www.reproarte.com/Kunstwerke/Otto_Mueller/Zwei+badende+M%C3%A4dchen/14282.html, 2019.
- Görsel8.** http://www.reproarte.com/Kunstwerke/Otto_Mueller/Zwei+badende+M%C3%A4dchen/14282.html, 2019.
- Görsel 9.** <http://fotografakimlari.blogspot.com/2011/05/blog-post.html>, 2019.
- Görsel 10.** <http://www.ottodix.org/index/catalog-prints?&offset=20>, 2019.
- Görsel 11.** <http://www.maroon.com.tr/galeri/Francis-Bacon/francis-bacon-13>, 2019.
- Görsel 12.** Kaynak: Lynton, 2004: 189
- Görsel 13.** Kaynak: Lynton, 2004: 236.

8. BÖLÜM

SANATTA SINIR KAVRAMI: RUHSAL VE FİZİKSEL SINIRLAR ARASINDA

Gülseren ALDEMİR

Doktora Öğrencisi, Anadolu Üniversitesi,
Güzel Sanatlar Eğitimi Anabilim Dalı,
gulserenaldemir66@gmail.com,
<https://orcid.org/0000-0002-6830-0646>

Dr. Öğr. Üyesi Ceyhun VURUCU

Hatay Mustafa Kemal Üniversitesi,
Resim-İş Eğitimi Anabilim Dalı,
ceyhun.v1@gmail.com,
<https://orcid.org/0000-0002-2148-1857>

Giriş

Sanat, bireyin kendisiyle ve içinde bulunduğu toplumsal çevreyle kurduğu ilişkileri görünür kılan ifade alanlarından biridir. Bu ilişkiler içinde sınır kavramı; ayırma, kısıtlama, koruma ve geçiş gibi farklı anlamlarla ilişkilendirilebilir. Sınırlar kimi zaman bedenleri, nesneleri ve mekânları birbirinden ayıran fiziksel düzenlemeler biçiminde ortaya çıkar. Kimi zaman ise algı, kimlik, toplumsal roller ve bireysel deneyimler üzerinden şekillenir. Bu nedenle sınır kavramını iki alan arasındaki kesin bir ayrım çizgisi olarak değerlendirmek yeterli değildir. Sanatsal üretimlerde sınır, fiziksel olduğu kadar algısal, bedensel, toplumsal ve kültürel ilişkiler üzerinden anlam kazanan değişken bir yapı olarak ele alınabilir. Bu çalışmada sözü geçen ruhsal sınırlar, bireyin algısı, benlik deneyimi, kimliği ve çevresiyle kurduğu öznel ilişkiler bağlamında ele alınmaktadır.

Bedenin mekânı algılama ve deneyimleme biçimi, sınır kavramının sanat-taki karşılıklarını değerlendirmek açısından önemli bir zemin oluşturur. Merleau-Ponty'nin (2012) algı ve beden arasındaki ilişkiye odaklanan fenomenolojik yaklaşımında beden, çevreyi yalnızca dışarıdan algılayan bir konumda değil, bireyin dünyayla kurduğu deneyimin temel unsurlarından biri olarak ele alınmaktadır. Bu yaklaşım, bedenin mekânla kurduğu ilişkinin sınır kavramını değerlendirmek açısından önemli bir zemin oluşturduğunu düşündürmektedir. Lefebvre'in mekânın toplumsal ilişkiler içinde üretildiğine ilişkin düşünceleri ise mekânın sabit ve tarafsız bir yapıdan çok, toplumsal pratikler ve ilişkiler aracılığıyla anlam kazandığına dikkat çekmektedir. Bu düşünceler, sanatsal üretimlerde karşılaşılan fiziksel, algısal ve toplumsal sınırların birbirinden bağımsız olmaktan öteye çoğu zaman aynı deneyim içerisinde kesişen yapılar olarak değerlendirilmesine olanak tanımaktadır (Lefebvre, 1991; Merleau-Ponty, 2012).

Çağdaş sanat pratiklerinde sınır kavramı, temsil edilen bir konu olmanın yanı sıra izleyicinin çalışma ile kurduğu ilişkinin bir parçası olarak karşımıza çıkar. Yerleştirme, performans ve mekâna özgü üretimlerde sanatçının kullandığı beden, nesne ve mekân kadar izleyicinin konumu, hareketi ve algısı da çalışmanın anlamının oluşumuna katılır. Bishop yerleştirme sanatını izleyicinin mekân içindeki fiziksel varlığı ve deneyimi üzerinden ele almaktadır (Bishop, 2005). Yerleştirme sanatında mekânın, nesnelerin ve izleyicinin birlikte oluşturduğu deneyimsel yapı, sanatsal üretimin anlamının fiziksel sınırların ötesinde kurulmasına olanak vermektedir (Vurucu, 2024). Bu açıdan sınır, sanatta sadece engelleyen ya da ayıran bir unsur değildir. Hareketi yönlendiren, algıyı dönüştüren, kimliği biçimlendiren ve farklı karşılaşma biçimlerinin ortaya çıkmasına zemin hazırlayan ilişkisel bir yapı olarak değerlendirilebilir.

Bu çalışmada sınır kavramının çağdaş sanattaki farklı karşılıkları seçilmiş sanatsal üretimler üzerinden incelenmektedir. Yapılan inceleme beden, mekân, algı, kimlik, toplumsal cinsiyet ve kültürel bellek gibi kavramlar çevresinde şekillenmekte, sınırların sanat aracılığıyla nasıl görünür hâle getirildiği, sorgulandığı ve yeniden anlamlandırıldığı üzerinde durulmaktadır. Çalışmada 20. yüzyılın ikinci yarısından itibaren gelişen farklı sanat pratiklerinden seçilen örnekler ele alınmıştır. Yapıt incelemesi ve bağlamsal değerlendirme yoluyla söz konusu üretimlerin biçimsel özellikleri, ortaya çıktıkları bağlam ve izleyiciyle kurdukları ilişkiler değerlendirilmiştir. Sınır kavramının böylece sabit ve tek boyutlu bir ayırımdan çok, sanatsal üretimin niteliğine ve içinde bulunduğu bağlama göre değişen çok katmanlı bir yapı olarak nasıl karşılık bulduğu tartışılmıştır.

Sanatta Sınır Kavramı

Sanatsal üretimlerde sınır kavramı, fiziksel ayrımların yanı sıra algı, beden, hareket, kimlik ve toplumsal ilişkiler üzerinden farklı biçimlerde görünür hâle gelmektedir. Özellikle çağdaş sanat pratiklerinde sınır, iki alanı birbirinden ayıran sabit bir çizgi olmaktan çıkar izleyicinin sanat yapıtıyla ve içinde bulunduğu mekânla kurduğu ilişkiye bağlı olarak değişen bir yapı niteliği kazanır. Kimi çalışmalarda mekânın fiziksel özellikleri izleyicinin hareketini yönlendirirken kimilerinde bedeninin toleransı, toplumsal roller, kültürel temsiller veya algının sınırları tartışmanın merkezine yerleşmektedir. Bu çeşitlilik sınır kavramının sanatsal özellikle çağdaş sanatsal üretimlerde tek bir anlam üzerinden ele alınamayacağına işaret etmektedir.

Yayoi Kusama'nın 2009 tarihli "Infinity Mirror Rooms" adlı yerleştirmesi, sınır kavramının mekânsal algı ve izleyici deneyimi üzerinden değerlendirilebileceği örneklerden biridir. Görsel 1'de bir görünümüne yer verilen çalışmada ayna yüzeyleri ve değişen ışıklar aracılığıyla çoğalan yansımalar, mekânın algılanan sınırlarını belirsizleştirmiştir. Fiziksel olarak kapalı bir alan içinde oluşan görsel genişlik, sınırlılık ile sınırsızlık hissi arasında belirgin bir karşıtlık oluşturur. Aynalarda çoğalan kendi görüntüsüyle karşılaşan izleyici, bedeninin mekândaki konumunu ve çevresiyle kurduğu ilişkiyi kendi benliğine dair sorgulamaları üzerinden yeniden değerlendirebilir.

Bu yerleştirmelerde aynalar ve ışık aracılığıyla sonsuz mekân yanılsamasının oluşturulduğu ve izleyicinin doğrudan deneyimin parçası hâline geldiği belirtilmektedir (Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, t.y.). Aynalı yüzeylerde görüntülerin sürekli tekrarlanması, mekânın nerede başlayıp nerede sona erdiğine ilişkin algıyı belirsizleştirirken izleyicinin kendi bedeni ile çevresi arasındaki ilişkiyi yeniden düşünmesine de olanak tanır. Mekânın gerçek sınırları ortadan kalkmamasına rağmen bu sınırların algılanma biçimi büyük ölçüde değişir. Kusama'nın yerleştirmesi, bu bakımdan fiziksel sınırlar ile algısal sınırsızlık arasındaki gerilimi görünür kılarken sınır kavramını mekânsal deneyim ve benlik algısıyla ilişkilendirir.



Görsel 1. Yayoi Kusama, “*Infinity Mirror Rooms*”, 2009, (<https://hirshhorn.si.edu/kusama/infinity-rooms/>)

Richard Serra’nın 1994-2005 yılları arasında gerçekleştirdiği “The Matter of Time” adlı yerleştirmesi mekânın izleyici üzerindeki etkisi somutlaştıran belirgin örneklerinden biridir. Görsel 2’de bir görünümüne yer verilen çalışma, çelik levhalardan şekillendirilmiş çeşitli yapısal formlardan oluşmaktadır.



Görsel 2. Richard Serra, “*The Matter of Time*”, 1994-2005, Guggenheim Museum Bilbao. (<https://www.guggenheim-bilbao.eus/en/the-collection/works/the-matter-of-time>)

Bilbao Guggenheim Müzesi'nin 104 numaralı galerisinde yer alan elips, spiral ve eğrisel formlar, izleyicinin mekân içindeki hareketini yönlendirirken, daralan, genişleyen ve kıvrılarak devam eden geçişler, çalışmayı karşıdan izlenen bağımsız bir nesne olmaktan çıkararak bedensel hareket aracılığıyla deneyimlenen mekânsal bir düzenlemeye dönüştürür (Guggenheim Museum Bilbao, t.y.). Çelik yüzeyler geçiş alanlarını belirlerken görüşü de kısmen sınırlar. İzleyici heykeller arasında ilerledikçe karşılaşıacağı mekânı önceden bütünüyle göremez. Hareket tamamen engellenmez ancak belirli yönlere sevk edilir. Sınır böylece ayırıcı veya kısıtlayıcı niteliğinin yanında mekânsal deneyimi düzenleyen bir unsur hâline gelir.

Sanatçının çalışmaları mekânsal düzenlemenin izleyicinin hareketi ve çevreyi algılama biçimi üzerindeki etkisini tartışmaya açmaktadır (Vurucu, 2024). “The Matter of Time”da bu bedensel deneyimin bir parçası da zamandır. Yerleştirmenin farklı bölümleri arasında ilerlemek ve çelik yüzeyleri değişen açılardan gözlemlemek belirli bir süre gerektirir. İzleyicinin çalışmayla ilişkisi tek bir bakış anına indirgenemez. Hareket sırasında oluşan görsel ve bedensel izlenimler deneyimin sürekliliğini sağlar. Bu nedenle sınırlar, Serra'nın yerleştirmesinde beden, hareket, mekân ve zaman arasındaki ilişkiler üzerinden anlam kazanmaktadır (Guggenheim Museum Bilbao, t.y.).

Kamusal mekânlar, fiziksel kullanımlarının yanı sıra toplumsal etkileşim ve kültürel deneyimlerin gerçekleştiği alanlardır. Bu yerlerde gerçekleştirilen sanatsal müdahaleler, mekânın kullanım ve algılanma biçimlerini dönüştürebilmektedir (Vurucu, 2024). Christo ve Jeanne-Claude sanatçı ikilisi sınır kavramını kamusal mekân ve doğal çevre arasındaki ilişki üzerinden farklı bir biçimde ele almaktadır. Sanatçıların 2005 yılında New York Central Park'ta gerçekleştirdikleri “The Gates” adlı projeye ait bir görünüm Görsel 3'te sunulmuştur. Parktaki yürüyüş yolları boyunca kurulan düzenleme 7.503 adet kapıdan oluşmaktadır (Christo ve Jeanne-Claude, t.y.).



Görsel 3. Christo ve Jeanne-Claude, “*The Gates*”, 2005, Central Park, New York, (<https://christojeanneclaude.net/artworks/the-gates/>)

Kapı formunun kullanılmasına karşın “The Gates”, geleneksel anlamda bir geçişi kapatmaz. Belirli bir alanı çevresinden ayırmaz. Park boyunca devam eden düzenleme, yürüyüş güzergâhlarını görünür hâle getirerek izleyicinin mekân içindeki hareketini ve bölgeyi algılama biçimini değiştirir. Yapıların üzerindeki turuncu kumaşlar ile doğal peyzajın oluşturduğu renk karşıtlığı, insan eliyle gerçekleştirilen müdahale ile çevrenin mevcut yapısı arasındaki ilişkiyi belirginleştirir. Proje mekânın fiziksel sınırlarını değiştirmez. Kamusal alanın nasıl algılandığı ve deneyimlendiği üzerinde etkili olur. Bu açıdan “The Gates”, sınırları geçişi engelleyen bir yapı olmaktan çıkarır hareketi ve mekânsal deneyimi yönlendiren bir unsur olarak düşünmeye olanak tanır.

Mekânsal deneyim üzerinden kurulan bu ilişkinin beden üzerindeki karşılıklarından biri Marina Abramovic’in 1974 tarihli “Rhythm 0” performansında görülür. Performans süresince sanatçı izleyicilerin kullanımına sunduğu 72 nesne karşısında bedenini pasif bir nesne konumuna yerleştirmiştir. Gül, tüy gibi nesnelerin yanı sıra jilet ve silah gibi tehlike potansiyeli barındıran araçların da yer verildiği performanstan bir kesit Görsel 4’te görülmektedir (Yorulmaz, 2024).



Görsel 4. Marina Abramovic, “*Rhythm 0*”, 1974, (<https://www.ruhrtriennale.de/de/magazin/die-kunst-durch-wande-zu-gehen/61#gallery-overlay-2>)

Abramovic’in pasif konumu, izleyiciyi gözlemleyen kişi olmaktan çıkarır. Aksine performansın belirleyici aktörlerinden biri hâline getirir. Performans ilerledikçe sanatçının bedeni ile katılımcıların davranışları arasındaki sınırın giderek kırılganlaştığı görülür. Bu etkileşim, bedenin güvenlik ve fiziksel dokunulmazlıkla ilişkili sınırlarını tartışmaya açarken sanatçı ile izleyici arasındaki alışılmış mesafeyi dönüştürür. “*Rhythm 0*”, bedenin sınırlarının sadece fiziksel özelliklerle belirlenmediğini; başkalarının eylemleri ve içinde bulunulan koşullar doğrultusunda ihlal edilebilir hâle gelebildiğini düşündürmektedir (Yorulmaz, 2024).

Beden ve mekân üzerinden görünür hâle gelen sınırlar, John Cage’in “4’33”” adlı çalışmasında duyuşal deneyime doğru genişler. Görsel 5’te çalışmanın icrasından bir görünüm yer almaktadır. Belirlenen süre boyunca icracının geleneksel anlamda müzik üretmemesi, dinleyicinin dikkatini performans ortamındaki seslere yöneltir. Böylece izleyicilerin hareketleri, mekândaki sesler ve çevreden gelen işitsel unsurlar dinleme deneyiminin bir parçası hâline gelir.

Cage’in çalışması, sessizliği mutlak bir ses yokluğu olarak değerlendirmek yerine çevrede bulunan seslerin fark edilmesine olanak tanıyan bir deneyim alanı olarak ele almayı mümkün kılar. Her icrada mekânın, dinleyicilerin ve çevresel seslerin değişmesi çalışmanın deneyimini farklılaştırmaktadır. Bu bakımdan “4’33””, müziğin hangi tür sesleri kapsadığına ve sanatsal üretimin sınırlarının nerede başlayıp nerede sona erdiğine ilişkin yerleşik kabulleri sorgulamaya taşımıştır.



Görsel 5. John Cage, “4’33”,

(<https://sanatatak.com/m%C3%BCsik/haftanin-sarkisi-no-10-john-cage-433/>)

Sınırın toplumsal ve kültürel boyutları İnci Eviner’in 2009 tarihli “Harem” (Görsel 6) adlı video yerleştirmesinde kadın bedeni, temsil ve kimlik ilişkileri üzerinden ele alınmaktadır. Eviner, Antoine Ignace Melling’in 19. yüzyılın başlarında hazırladığı harem gravüründen hareket ederek özgün görseldeki figürleri dijital olarak dönüştürmüştür. Bunların yerine tekrarlanan hareketler gerçekleştiren kadın figürleri yerleştirmiştir.



Görsel 6. İnci Eviner, “Harem”, 2009, video yerleştirmesi. (<https://incieviner.net/tr/work/harem-2/>)

Toplumsal cinsiyet sabit ve değişmez bir özellikten çok, toplumsal normlar ve tekrarlanan pratikler içinde şekillenen bir yapıdır. Bu yaklaşım, kadın bedeninin temsil edilme biçimlerini değerlendirmek açısından önemli bir çerçeve sunmaktadır (Butler, 2008). Bu çerçevede Eviner'in çalışmasında tarihsel gravüre yapılan müdahale, kadınların edilgen biçimde temsil edilmesini sorgularken harem mekânının Batılı bakış tarafından nasıl kurgulandığını tartışmaya açmaktadır (Whitechapel Gallery, t.y.). Burada fiziksel olarak kapalı bir mekân olmanın ötesinde harem, Doğu ve Batı arasındaki kültürel ayrımların kadın imgelerinin ve iktidar ilişkilerinin üretildiği bir temsil alanına dönüşür. Tarihsel görüntüdeki figürlerin hareketlendirilmesi ise görüntünün değişmezliğini bozar. Kadınları seyredilen nesneler olarak konumlandıran bakışın yeniden değerlendirilmesini sağlar. Kendi açıklamalarında Eviner'in kadın figürlerini harekete geçirerek onları birer bilgi nesnesi olmaktan çıkarmaya ve görüntünün ardında kalan ilişkileri görünür kılmaya yöneldiğini belirtmesi bu yaklaşımı desteklemektedir (Eviner, 2009). Video, yerleştirme ve farklı görsel anlatım biçimlerini kullanan üretim pratiğiyle sanatçı, kimlik ve temsil meselelerini farklı araçlar üzerinden tartışmaya açmaktadır (Akbank Sanat, 2022).

Kadın bedeninin toplumsal olarak belirlenen sınırları Şükran Moral'ın 1997 tarihli "Bordello" (Görsel 7) adlı çalışmasında farklı bir mekânsal ve kültürel bağlamda karşımıza çıkar. Genelev mekânına yapılan sanatsal müdahale, kadın bedeni, cinsellik ve toplumsal kimliğe ilişkin yerleşik kabulleri tartışmaya açmıştır (İstanbul Modern, t.y.).



Görsel 7. Şükran Moral, "Bordello", 1997,

(<https://sanatokur.com/sukran-moral-tabularin-karnina-jilet-atmak/>)

Genelevin hem fiziksel hem de toplumsal olarak sınırlandırılmış bir alan olması çalışmanın temel bağlamlarından birini oluşturur. Mekânın mevcut işleviyle sanatsal müdahalenin bir araya gelmesi, kadın bedeninin toplumsal olarak nasıl konumlandırıldığı ve hangi normlar üzerinden tanımlandığı üzerine düşünmeye yöneltir. Bu çerçevede “Bordello”, fiziksel mekân ile toplumsal cinsiyetin belirlediği kültürel sınırların kesiştiği bir üretim olarak değerlendirilebilir.

Sınırın kültürel bellek ve tarihsel anlatılarla ilişkisi Ahmet Güneştekin’in “Yüzleşme” başlıklı çalışmasında farklı bir boyut kazanır. Görsel 8’de bir görünümüne yer verilen çalışma, kültürel çeşitlilik, tarihsel katmanlar ve geçmişle kurulan ilişki üzerinden değerlendirilebilir. Sanatçının “Yüzleşme” başlıklı üretimlerinde kültürel, dinsel ve etnik çoğulculuğun yanı sıra geçmişin izlerinin ve tarihsel malzemenin güncel bağlamlar içinde yeniden ele alınması öne çıkmaktadır (Güneştekin, t.y.).



Görsel 8. Ahmet Güneştekin, “Yüzleşme”, (<https://ahmetgunestekin.com/eserler/boyutlu-isler/yuzlesme/>)

Bu yaklaşımda tarihsel hafıza hem geçmişte yaşanan olayların hatırlanmasıyla hem de geçmişe ait izlerin ve anlatıların sonraki dönemlerde nasıl yeniden yorumlandığıyla ilişkilidir. Sanatçının bu konudaki açıklamalarında kolektif bellek, geçmişin katmanları ve anıların tarihin yeniden inşasındaki rolü özellikle vurgulanmaktadır (Güneştekin, t.y.). Çalışma bu nedenle, sınır kavramını kültürel kimlikler, tarihsel deneyimler ve kolektif bellek arasında oluşan ilişkiler üzerinden düşünmeye olanak tanıyan bir örnek olarak değerlendirilebilir.

Bireyin çevresiyle kurduğu ilişkinin değişkenliği ise Hale Tenger'in 2011 tarihli "Balloons on the Sea" adlı çalışmasında hareket ve kırılğanlık üzerinden okunabilir. Görsel 9'da çalışmanın video yerleştirme biçimindeki sunumundan bir görünüm yer almaktadır. Su yüzeyindeki balonların denizin hareketine bağlı olarak sürekli yer değiştirmesi, sabit olmayan bir görsel düzen oluşturur.



Görsel 9. Hale Tenger, "Balloons on the Sea", 2011, (<https://www.gagallery.com/exhibitions/balloons-on-the-sea>)

Balonların hareketli su yüzeyiyle kurduğu ilişki, çalışmanın görsel yapısını sürekli değişime açık hâle getirir. Sergi açıklamasında balonların dalga ve rüzgârla birlikte sürekli hareket ettiği üzerinde durulur (Green Art Gallery, 2011). Tenger'in çalışması bireyin çevresiyle kurduğu ilişkinin değişken ve kırılğan niteliğine işaret eden bir örnek olarak değerlendirilebilir.

Sonuç

Bu çalışmada sanatta sınır kavramı, fiziksel ve ruhsal boyutlar arasındaki ilişkilerden hareketle beden, mekân, algı, kimlik ve toplumsal deneyim bağlamında ele alınmıştır. Çalışmada incelenen örnekler, sınırların iki alanı birbirinden ayıran fiziksel engeller olmanın ötesinde bireyin kendisi, çevresi ve başkalarıyla kurduğu ilişkiler içinde farklı anlamlar kazanabildiğini göstermektedir. Bu açıdan sınır, kimi çalışmalarda hareketi ve mekânsal deneyimi düzenleyen kimilerinde ise algı, beden, kimlik ve kültürel temsil üzerinden görünür

hâle gelen değişken bir yapı niteliği taşımaktadır.

Seçilen örnekler, fiziksel ve ruhsal sınırların birbirinden kesin biçimde ayrılmadığını, ortaya koymaktadır. Çoğu durumda bunlar ortak sanatsal deneyim içerisinde kesişmektedir. Mekânın fiziksel düzenlenişi izleyicinin hareketini ve algısını etkileyebilirken, bedenın konumu kişisel ve toplumsal sınırların sorgulanmasına aracılık edebilmektedir. Benzer şekilde kimlik, toplumsal cinsiyet ve kültürel bellek üzerinden şekillenen sınırlar da fiziksel mekândan bağımsız değildir. Bu nedenle sınır kavramının sanattaki karşılıkları, biçimsel özelliklerin yanı sıra çalışmanın üretildiği bağlam ve izleyiciyle kurduğu ilişkiyle birlikte değerlendirilmelidir.

Sanatsal üretimlerin sınır kavramına yaklaşımı da tek yönlü değildir. Bazı çalışmalar mevcut sınırları görünür kılarken kimileri bu sınırların algılanma biçimini dönüştürmektedir. Bazı örneklerde ise sınır, karşılaşma ve etkileşimin gerçekleşmesini sağlayan temel bir unsur haline gelmektedir. Böylelikle sınırın yalnızca kısıtlayıcı ya da aşılması gereken bir unsur olmadığı, hareketi yönlendiren, deneyimi biçimlendiren ve farklı anlamların oluşmasına olanak sağlayan bir işleve sahip olabileceği görülmektedir.

Sonuç olarak fiziksel ve ruhsal sınırlar arasındaki ilişkileri görünür kılmamanın yanı sıra sanat, bu sınırların nasıl kurulduğunu, deneyimlendiğini ve yeniden yorumlandığını tartışmaya açan bir alan sunmaktadır. Çalışma kapsamında incelenen örnekler göstermektedir ki: sanatta sınırlar sabit ve değişmez yapılardan çok bireysel, toplumsal ve kültürel koşullar içinde anlam kazanan ilişkisel yapılar olarak değerlendirilebilmektedir. Çağdaş sanatta sınır kavramı bu yönüyle beden, mekân ve kimlik arasındaki ilişkileri anlamaya yönelik çok katmanlı bir değerlendirme alanı oluşturmaktadır.

Kaynakça

- Akbank Sanat. (2022, 27 Mayıs). Akbank Sanat Konuşmaları: İnci Eviner [Video]. YouTube. Erişim adresi: <https://www.youtube.com/watch?v=YYyhTxlTC-Vo>
- Bishop, C. (2005). Installation art: A critical history. London, England: Tate Publishing.
- Butler, J. (2008). Cinsiyet belası: Feminizm ve kimliğin altüst edilmesi (B. Ertür, Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.
- Christo and Jeanne-Claude. (t.y.). The Gates. Erişim adresi: <https://christojeanneclaude.net/artworks/the-gates/>

- Eviner, İ. (2009). Harem [Video yerleştirmesi]. Erişim adresi: <https://incieviner.net/tr/work/harem-2/>
- Green Art Gallery. (2011). Balloons on the Sea: Hale Tenger. Erişim adresi: <https://www.gagallery.com/exhibitions/balloons-on-the-sea>
- Guggenheim Museum Bilbao. (t.y.). The Matter of Time. Erişim adresi: <https://www.guggenheim-bilbao.eus/en/the-collection/works/the-matter-of-time>
- Güneştekin, A. (t.y.). Yüzleşme-Antrepo. Erişim adresi: <https://ahmetgunestekin.com/sergiler/yuzlesme-antrepo/>
- Hirshhorn Museum and Sculpture Garden. (t.y.). Infinity Mirror Rooms. Erişim adresi: <https://hirshhorn.si.edu/kusama/infinity-rooms/>
- İstanbul Modern. (t.y.). Bordello. Erişim adresi: <https://www.istanbulmodern.org/koleksiyon/bordello>
- Lefebvre, H. (1991). The production of space (D. Nicholson-Smith, Çev.). Oxford, England: Blackwell.
- Merleau-Ponty, M. (2012). Phenomenology of perception (D. A. Landes, Trans.). London, England: Routledge.
- Vurucu, C. (2024). Kamusal sanatın kent kültürüyle etkileşimi (Yayımlanmamış doktora tezi). Gazi Üniversitesi, Ankara.
- Yorulmaz, A. (2024). Lacancı psikanaliz ve queer teori kesişimselliğinde beden: Marina Abramovic'in performans sanatı ve "Rhythm 0" örneği. Beykoz Akademi Dergisi, Sınırsız: Dünya Yapmak & Ötesi Özel Sayısı, 219–232. doi:10.14514/beykozad.1369593
- Whitechapel Gallery. (t.y.). İnci Eviner. Erişim adresi: <https://www.whitechapelgallery.org/exhibitions/inci-eviner/>

Görsel Kaynakça

- Görsel 1.** <https://hirshhorn.si.edu/kusama/infinity-rooms/>
- Görsel 2.** <https://www.guggenheim-bilbao.eus/en/the-collection/works/the-matter-of-time>
- Görsel 3.** <https://christojeanneclaude.net/artworks/the-gates/>
- Görsel 4.** <https://www.ruhrtriennale.de/de/magazin/die-kunst-durch-wande-zu-gehen/61#gallery-overlay-2>
- Görsel 5.** <https://sanatatak.com/m%C3%BCsik/haftanin-sarkisi-no-10-john-cage-433/>
- Görsel 6.** <https://incieviner.net/tr/work/harem-2/>

Görsel 7. <https://sanatokur.com/sukran-moral-tabularin-karnina-jilet-atmak/>

Görsel 8. <https://ahmetgunestekin.com/eserler/boyutlu-isler/yuzlesme/>

Görsel 9. <https://www.gagallery.com/exhibitions/balloons-on-the-sea>