

# SANAT BAĞLAMINDA RESİMDE ESTETİK DÜŞÜNCELER

## **Editörler**

Prof. Dr. Nilgün ŞENER

Prof. Dr. Fahrettin GEÇEN

ARTİKEL AKADEMİ: 439

---

*Sanat Bağlamında Resimde Estetik Düşünceler*

Editörler:

Prof. Dr. Nilgün ŞENER

Orcid No: 0000-0001-7530-4234

Prof. Dr. Fahrettin GEÇEN

Orcid No:0000-0002-0787-7505

Genel Koordinatör: Öğr. Gör. Ümit PARSIL

Ön Kapak Resmi: Dr. Öğr. Üyesi Münüre ŞAHİN

Arka Kapak Resmi: Öğr. Gör. Ümit PARSIL

Kapak Tasarım: Prof. Dr. Fahrettin GEÇEN

ISBN 978-625-5674-79-1

Birinci Basım: Mayıs - 2026

---

Kapak uygulama: Artikel Akademi

Ofset Hazırlık: Artikel Akademi

Baskı ve Cilt: Uzunist Dijital Matbaa Anonim Şirketi

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

Matbaa Sertifika No: 68922

Artikel Akademi bir Karadeniz Kitap Ltd. Şti. markasıdır.

©Karadeniz Kitap - 2026

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

KARADENİZ KİTAP LTD. ŞTİ.

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

Tel: 0530 076 94 90

Yayıncı Sertifika No: 19708

mail: info@artikelakademi.com

www.artikelakademi.com

# SANAT BAĞLAMINDA RESİMDE ESTETİK DÜŞÜNCELER

## **Editörler**

Prof. Dr. Nilgün ŞENER

Prof. Dr. Fahrettin GEÇEN

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

# İÇİNDEKİLER

<b>Önsöz</b> .....	7
<b>Bölüm 1</b>	
TRANSHÜMANİZM, HİBRİT ÜRETİM VE SANATÇININ ONTOLOJİK DÖNÜŞÜMÜ .....	9
<i>Anıl ERTOK - Kerem GÜLEM</i>	
<b>Bölüm 2</b>	
GÜNÜMÜZ SANATINDA OPTİK YANSIMALAR.....	31
<i>Nursel AYDIN</i>	
<b>Bölüm 3</b>	
DİSİPLİNLERARASI YAKLAŞIMLAR TEMELİNDE EKOLOJİK SANATABAKIŞ.....	59
<i>Mavi ÇAKMAKÇI - Ersin AKIN</i>	
<b>Bölüm 4</b>	
MASALSI ANNE İMGESİNİN DÖNÜŞÜMÜ: CHANTAL JOFFE’NİN RESİMLERİNDE ANNE-KIZ İLİŞKİSİ VE ARKETİPSEL GERİLİM.....	81
<i>Nurgül KELEŞ</i>	
<b>Bölüm 5</b>	
İLERİ DÖNÜŞÜM ESTETİĞİ: ÇAĞDAŞ SANATTA ATIK MALZEME VE KOLAJ İLİŞKİSİ.....	93
<i>Sibel TİMUR</i>	
<b>Bölüm 6</b>	
SANATSAL YETENEĞİN VE YAŞANMAMIŞLIĞIN GÖRSEL KAYDI: ESKİZ DEFTERİ.....	109
<i>Nilgün ŞENER</i>	

## **Bölüm 7**

“AFTER WALKER EVANS” ESERİ ÜZERİNDEN SHERRIE  
LEVİNE’İN SANAT ESTETİĞİ: APPROPRIATION, ÖZGÜNLÜK VE  
ETİK SINIRLAR.....129

*Arif Esen BAYKURT - Yüksel GÖĞEBAKAN*

## ÖNSÖZ

Sanat, tarih boyunca sadece dünyayı betimlemekle kalmamış, aynı zamanda dünyanın ve insanın yeniden kurgulanışına aracılık etmiştir. Günümüzde ise bu kurgu; teknolojinin, ekolojik krizlerin ve bireysel bellek arayışlarının etkisiyle hiç olmadığı kadar karmaşık ve disiplinlerarası bir boyuta taşınmıştır. *Sanat Bağlamında Resimde Estetik Düşünceler* başlıklı bu çalışma, sanatın dinamik yapısını akademik bir titizlikle irdeleyen yedi temel bölümden oluşmaktadır.

Kitabın açılışını yapan transhümanizm ve hibrit üretim odaklı çalışma, sanatçının değişen ontolojik statüsünü teknolojik dönüşüm ekseninde sorgularken; günümüz sanatındaki optik yansımalar üzerine yapılan inceleme, görsel algının modern estetikle kurduğu bağı ortaya koymaktadır. Disiplinlerarası yaklaşımlar temelinde ekolojik sanata yönelen bakış, sanatın çevresel farkındalık ve sürdürülebilirlik noktasındaki hayati rolünü vurgulamaktadır.

Eserin derinleşen katmanlarında; Chantal Joffe'nin resimleri üzerinden anne-kız ilişkisi ve arketipsel gerilimler psikolojik bir okumayla ele alınmakta, ardından çağdaş sanatta atık malzeme ve kolaj ilişkisi “ileri dönüşüm estetiği” bağlamında tartışılmaktadır. Sanatsal yeteneğin ve yaşanmamışlığın sessiz tanığı olan eskiz defterlerinin görsel bir kayıt olarak önemi vurgulanırken; son bölümde Sherrie Levine'in çalışmaları üzerinden mülkiyet, özgünlük ve etik sınırlar sanat estetiği çerçevesinde kritik edilmektedir.

Bu kitap, sanatın hem bir malzeme hem de bir düşünce pratiği olarak nasıl evrildiğini anlamak isteyen akademisyenler, sanatçılar ve sanatseverler için zengin bir kaynak sunmayı amaçlamaktadır. Her bir bölümün, güzel sanatlar literatürüne yeni tartışma alanları açmasını ve estetik düşüncenin sınırsızlığını yeniden hatırlatmasını temenni ediyoruz.

Bu değerli çalışmanın ortaya çıkmasında emeği geçen tüm yazarlarımıza ve akademik titizliğiyle süreci destekleyen Artikel Akademi'ye teşekkürlerimizi sunarız.

- Prof. Dr. Nilgün ŞENER

- Prof. Dr. Fahrettin GEÇEN



## 1. BÖLÜM

# TRANSHÜMANİZM, HİBRİT ÜRETİM VE SANATÇININ ONTOLOJİK DÖNÜŞÜMÜ

Prof. Dr. Anıl ERTOK

*Karabük Üniversitesi,*

*Safrabolu Fethi Toker Güzel Sanatlar ve Tasarım Fakültesi*

anilertok@karabuk.edu.tr

<https://orcid.org/0000-0002-2653-839X>

Kerem GÜLEM

*Marmara Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü*

keremgulem@marun.edu.tr

<https://orcid.org/0009-0000-4640-0366>

### Giriş

Sanat tarihi, uzun bir süre boyunca sanatçının el becerisi, teknik ustalığı ve mimetik (taklit) yeteneği üzerinden okunmuştur. Ancak 20. yüzyılın başından itibaren, özellikle Marcel Duchamp'ın "Ready-made" devrimiyle birlikte, sanatın odağı nasıl yapıldığından ne ifade ettiğine kaymıştır. Bu kırılma, günümüzdeki yetenek gerektirmeyen veya teknik becerinin ikincil plana atıldığı enstalasyon ve performans pratiklerinin temelini oluşturur



**Görsel 1:** Marcel Duchamp'ın Çeşme eseri, yetenek odaklı sanattan kavram odaklı sanata geçişin ilk ve en radikal örneği ([https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/f/f6/Duchamp\\_Fontaine.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/f/f6/Duchamp_Fontaine.jpg))

Günümüzde sanatçı, artık boyayı tuvale süren kişi olmanın ötesinde, mekânı kurgulayan, nesnelere arası ilişkiler kuran ve nihayetinde algoritmalara komut (prompt) veren bir figüre dönüşmüştür. Bu durum, sanatın demokratikleşmesi olarak okunabileceği gibi, sanatçının aurasının ve biricikliğinin tartışmaya açılmasına da neden olmaktadır.

### **Fizikselden Kavramsala**

Geleneksel resim ve heykelin sınırları, izleyiciyi içine alan deneyim odaklı enstalasyonlarla genişlemiştir. Bu aşamada sanatçı, geleneksel anlamda bir usta olmaktan ziyade, bir yönetmen gibidir. Malzemenin fiziksel direnciyle değil, mekânın ve kavramın ağırlığıyla uğraşır. Bu süreç, sanatçının elinin üretimden çekilmeye başladığı ilk evredir. Makalenin devam eden bölümlerinde, bu “el çekme” halinin yapay zekâ ve algoritmik sistemlerle nasıl bir zihin birleşmesine (transhümanist bir eyleme) dönüştüğü irdelenecektir.

Geleneksel sanat anlayışında sanatçı, yapıtın her zerresine fiziksel olarak

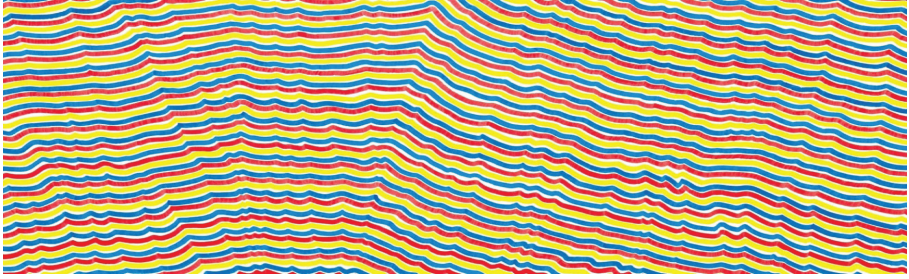
müdahale eden tek otoritedir. Ancak çağdaş enstalasyon pratikleri ve ardından gelen dijital devrim, bu otoriteyi sarsmıştır. Sanatçı artık bir zanaatkar değil, bir orkestra şefi veya sistem tasarımcısı konumundadır. Bu değişim, sanatçının işçilikten kurtulup saf fikre ve sistem kurgusuna odaklanmasını sağlamıştır.

### ***Sol LeWitt'ten Ön-Kodlama Dönemi***

Algoritmik sanatı anlamak için 1960'ların Kavramsal Sanat akımına, özellikle Sol LeWitt'in duvar çizimlerine bakmak gerekir. LeWitt, eserin kendisini değil, eserin nasıl yapılacağına dair talimatları (algoritmayı) satıyordu. (Reas & Fry, 2007; Paul, 2015) Uygulamayı başkaları yapsa da eser LeWitt'e aitti.

“Fikir, sanat yapan makinedir.” (Sol LeWitt)

Bu yaklaşım, bugünkü üretken yapay zekanın (**Generative AI**) felsefi atasıdır. Sanatçı, fırçayı tutmak yerine, fırçanın nasıl hareket edeceğine dair kuralları belirler.



**Görsel 2:** LeWitt'in talimatlarla yaptırdığı bir duvar çizimi. Sanatçının fiziksel olarak orada bulunmadığı ama zihnen eseri yönettiği süreci simgeler (<https://massmoca.org/wp-content/uploads/2015/12/797-1.jpg>)

### ***Algoritma Sanatı ve Otonom Sistemler***

Algoritmik sanat, sanatçının bir girdi (input) ve bir kurallar dizisi (algorithm) oluşturduğu, sonucun ise sistem tarafından üretildiği bir süreçtir. Burada sanatçının rolü iki temel aşamaya bölünür;

- 1. Kural Koyucu:** Sistemin estetik sınırlarını ve değişkenlerini belirlemek.
- 2. Seçici/Küratör:** Makinenin ürettiği binlerce varyasyon arasından sanat niteliği taşıyanı seçmek.

Bu aşamada hibrit üretim süreci başlar. Sanatçı artık tek başına üretmez, bir

makine veya yazılımla iş birliği yapar. Bu iş birliği, insan sezgisiyle makinenin sonsuz hesaplama gücünün birleşimidir.

“Yapay zekâ sanatçıların yeteneğini elinden mi alıyor?” sorusu bu noktada kritiktir. Aslında dönüşen şey yeteneğin tanımıdır. El becerisi yerini küratöryel zekaya ve prompt mühendisliğine (veya sistem kurgusuna) bırakmaktadır. Sanatçı, bir görüntüyü “çizmek” yerine, o görüntünün hangi kavramsal zeminde, hangi verilerle harmanlanarak oluşacağını yönetir. (Boden, 2014)

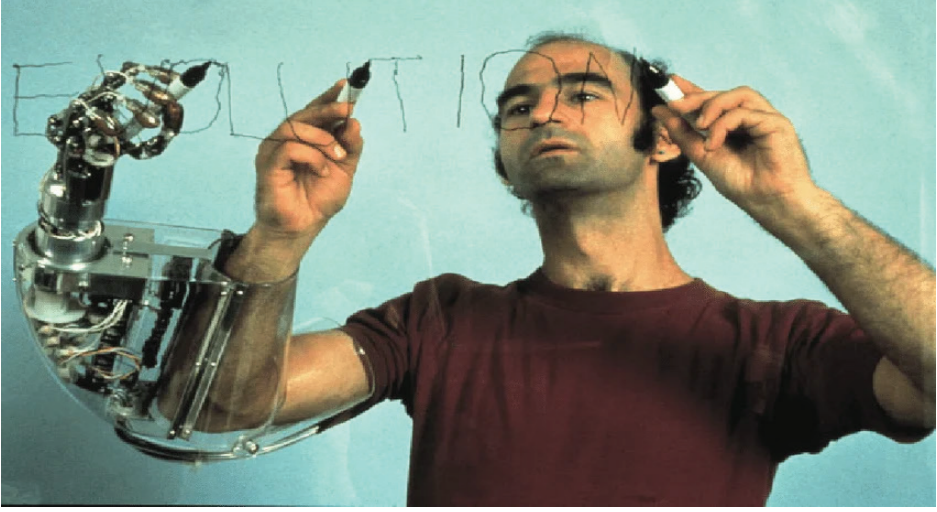
### ***Transhümanizm ve Evrimsel Bir Basamak Olarak Teknoloji***

Transhümanizm (H+), insanın fiziksel ve bilişsel sınırlamalarını aşmak için teknolojiyi kullanma felsefesidir. (Bostrom, 2005; More & Vita-More, 2013) Sanat bağlamında bu, sanatçının sadece bir araç (fırça, kalem) kullanması değil, zihnini ve bedenini teknolojik sistemlerle entegre etmesi anlamına gelir. Sanatçı artık biyolojik bir birim olmanın ötesine geçerek, “Genişletilmiş Zihin” kuramı çerçevesinde bir hibrit özne haline gelir. (Braidotti, 2013; Pramod, 2014)

### ***Teknolojik Protezler ve Zihin Uzantıları***

Geleneksel sanatta el, beyinden gelen komutu tuvale aktaran bir aracıydı. Transhümanist perspektifte ise, sanatçının yazdığı bir kod veya eğittiği bir yapay zekâ modeli, onun yaratıcı zihninin bir uzantısıdır. (Hayles, 1999) Bu durum, sanatçının fiziksel yorgunluk, sınırlı hesaplama kapasitesi ve biyolojik hafıza gibi engellerini aşmasını sağlar.

- **Biyolojik Sınır:** Bir insanın saniyede yapabileceği fırça darbesi sayısı sınırlıdır.
- **Transhümanist Kapasite:** Bir algoritma, saniyeler içinde milyonlarca veri noktasını işleyip görselleştirebilir.



**Görsel 3:** Sanatçı Stelarc'ın “Third Hand” (Üçüncü El) performansı. Transhümanizmin sanattaki en somut ve erken örneklerinden biridir. Bedenin teknolojiyle nasıl genişlediğini gösterir. ([https://flash---art.com/wp-content/uploads/2017/10/Stelarc\\_Flash-Art.jpg](https://flash---art.com/wp-content/uploads/2017/10/Stelarc_Flash-Art.jpg))

### İnsan-Makine Simbiyozu

Hibrit üretim ne sadece insanın ne de sadece makinenin tek başına yapabileceği bir yaratım sürecini ifade eder. Bu, bir teslimiyet değil, bir ortaklıktır. Sanatçı, algoritmanın öngörülemezliğini bir yaratıcı partner olarak kabul eder. (Haraway, 1991)

#### *Ortak Yaratıcılık (Co-Creation)*

Yapay zeka ile üretim yaparken sanatçının rolü, makineye emir veren bir üst akıldan ziyade, makineyle diyalog kuran bir moderatöre dönüşür. Bu süreçte;

- 1. Sanatçı:** Kavramsal çerçeveyi çizer, veri setini seçer ve estetik filtre uygular.
- 2. Yapay Zekâ:** Veriler arasındaki gizli örüntüleri bulur ve insan zihninin hayal edemeyeceği karmaşıklıkta formlar üretir.

Bu “hibritleşme”, sanatçının biriciklik algısını da dönüştürür. Eser, artık tek bir ustanın ürünü değil, kolektif bir veri havuzunun ve algoritmik bir sürecin meyvesidir. Geleceğin sanatçısı bir yazılımcı, bir genetikçi veya bir veri maddencisi olabilir, ancak her zaman bir “anlam kurucu” olmak zorundadır.

## Üretken Yapay Zekâ (Generative AI) ve Kara Kutuda Yaratıcılık

Geleneksel sanatta süreç şeffaftır. Sanatçı boyayı alır, fırçayı sürer ve sonuç ortaya çıkar. Ancak yapay zekâ ile üretimde, sanatçının müdahale edemediği bir “Kara Kutu” süreci vardır. Sanatçı girdiyi (prompt veya veri seti) verir, algoritma ise milyarlarca parametre arasında gezinerek bir sonuç üretir. Bu durum, sanatçının rolünü “İnşa Eden” olmaktan çıkarıp “Seçen” konumuna taşır.

### *Veri Madenciliği Olarak Sanat ve Veri Heykeli Örneği*

Günümüzde bazı sanatçılar, fırça yerine veri setlerini kullanmaktadır. Milyonlarca arşiv görüntüsü, rüzgâr verileri veya beyin dalgaları, sanatçının yeni pigmentleri haline gelmiştir. Burada sanatçı, veriyi toplar, temizler ve algoritmayı eğitir. Ortaya çıkan devasa veri heykelleri, sanatçının el becerisinden ziyade, veriyi işleme ve görselleştirme vizyonunun bir ürünüdür (Manovich, 2018).



**Görsel 4:** Refik Anadol’un “Machine Hallucinations” serisinden bir kesit. Verinin nasıl akışkan bir heykele dönüştüğünü ve sanatçının bir veri madencisi olarak rolünü temsil eder. (<https://substackcdn.com/image/>)

Sanatçının artık resim yapmayı bilmesine gerek olup olmadığı tartışması, Transhümanist bir perspektifle cevaplanabilir. Teknoloji, insanın biyolojik ye-

tersizliğini (örneğin; fotorealistik bir görüntüyü 5 saniyede çizememesi) telafi etmektedir. Bu noktada sanatçının yeni yeteneği şu üç aşamada kendini gösterir;

- 1. Kavramsal İnşa:** Hangi fikrin, hangi veriyle ve hangi dilde ifade edileceğine karar vermek.
- 2. Prompt Yazımı:** Yapay zekâ ile kurulan diyalogda, makineyi istenen estetik sonuca yönlendirecek doğru dilsel komutları bulmak.
- 3. Küratöryel Seçki:** Yapay zekanın sunduğu yüzlerce çıktı arasından hangisinin «sanat yapıtı» niteliği taşıdığına dair nihai kararı vermek.

### **Auranın Kaybı mı, Yoksa Yeni Bir Aura mı?**

Walter Benjamin, “Teknik Yeniden Üretilebilirlik Çağında Sanat Yapıtı” adlı eserinde, makineyle çoğaltılan sanatın aurasını (biricikliğini) kaybettiğini savunmuştu. Ancak günümüzdeki hibrit üretimlerde, algoritmanın o ana mahsus ürettiği ve bir daha asla aynısını üretmeyeceği bir “dijital aura” doğmaktadır. Sanatçı, bu biricik anı yakalayan ve sunan kişi haline gelmiştir. (Benjamin, 1936)

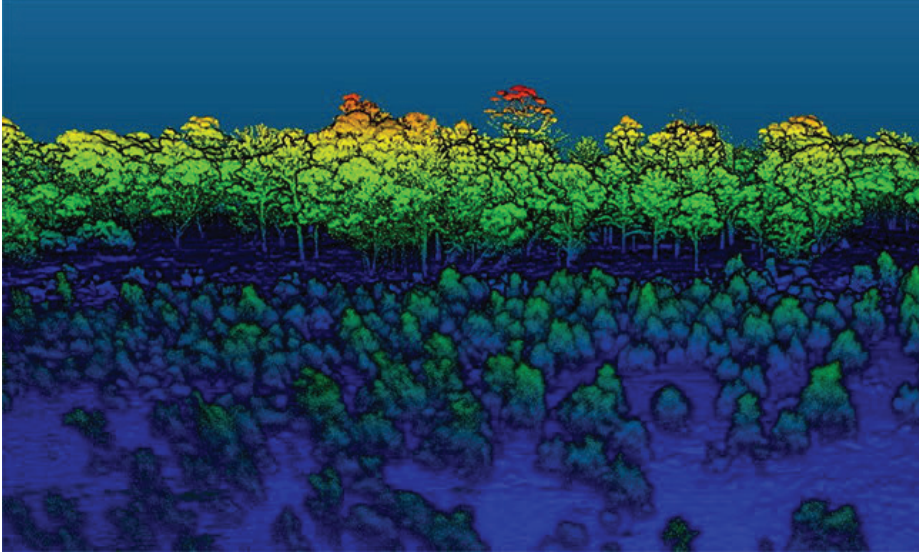
### **Materyalin Demateryalizasyonu**

Geleneksel sanat kuramında materyal, sanatçının direncini kırdığı fiziksel bir kütledir (taşın sertliği, boyanın akışkanlığı). Transhümanist ve algoritmik sanat evreninde ise materyal, fiziksel formundan sıyrılarak **bilgiye** dönüşür. (Manovich, 2001; Manovich, 2013) Bu, sanatın nesnesizleşmesi değil, materyalin yeni bir form kazanmasıdır.

- **Eski Materyal:** Pigment, mermer, tuval, beden.
- **Yeni Materyal:** Veri, kod, piksel, voksel, ışık ve nöral ağlar.

### ***Bir Pigment Olarak Veri***

Günümüz sanatçısı için bir veri seti, Rönesans sanatçısının pigmentleri hazırladığı havan kadar somuttur. Ancak bu yeni materyal canlıdır. Algoritmik sistemler içinde veri, sadece sabit bir nokta değil, sürekli dönüşen, akan ve kendi kendine form alabilen bir yapıdır. Transhümanizm, maddeyi manipüle edilebilir bir veri paketi olarak gördüğü için, sanatçı da artık dünyayı atomlardan değil, bitlerden inşa edilen bir kurgu olarak algılar.



**Görsel 5:** Bir “Point Cloud” (Nokta Bulutu) görseli. Maddenin nasıl veriye/koordinatlara dönüştüğünü gösterir (<https://www.researchgate.net/publication/336371013/figure/fig2>)

### **Post-Dijital Materyalite ve Hibrit Objeler**

Hibrit üretim, materyal algısını “Phygital” (Physical + Digital) bir noktaya taşır. Sanatçı, yapay zekâ ile tasarladığı bir formu 3D yazıcılar veya robotik kollar aracılığıyla fiziksel dünyaya geri çağırır. Burada materyal hem dijital bir hesaplamamanın sonucudur hem de fiziksel bir mevcudiyettir.

### ***Neri Oxman ve Maddenin Yeniden Programlanması***

Transhümanist sanatın en ileri örneklerinden biri olan Neri Oxman’ın çalışmaları, materyal algısındaki bu radikal değişimi özetler. Oxman, biyolojik materyalleri (ipek böceği salgısı, kitin vb.) dijital algoritmalarla yönlendirerek yetiştirilen yapılar oluşturur. Burada sanatçı artık maddeye dışarıdan şekil vermez, maddenin içindeki kodu değiştirerek formun kendi kendine oluşmasını sağlar.

Tasarım artık formun dışarıdan dikte edilmesi değil, materyalin içsel mantığının programlanmasıdır. (Oxman, 2016)”

## Akıllı Materyaller ve Tepkisel Enstalasyonlar

Yeni materyal algısı, eserin statik olma özelliğini de yok eder. Yapay zekâ destekli sensörlerle donatılmış enstalasyonlar, izleyicinin varlığına göre form değiştirir. Materyal, artık izleyiciyle iletişim kuran ve öğrenen bir arayüze dönüşmüştür.

## Resimde Yeni Katman Algoritmik Fırça İzleri

Resim sanatı, tarih boyunca ışığın, formun ve rengin manipülasyonu olmuştur. Transhümanist yaklaşımla resim, artık sadece fiziksel bir yüzey değil, çok katmanlı bir hibrit alandır. Yapay zekâ, ressam için sadece bir “efekt” aracı değil, tuvalin dokusuna sızan yeni bir bakış açısıdır.

### Stil Transferi (Neural Style Transfer)

Yapay zekâ, geçmişteki büyük ustaların fırça darbelerini, renk paletlerini ve kompozisyon kurallarını analiz ederek bunları yeni verilere uygulayabilir. Bu noktada sanatçı, kendi sanatsal geçmişini veya sevdiği bir üslubu bir “veri seti” olarak sisteme yükler. Sonuç, sanatçının zihni ile algoritmanın matematiksel analizinin iç içe geçtiği bir resimdir. Bu durum, sanatçının rolünü geçmişte bugüne hibritleyen bir sentezleyiciye dönüştürür.



**Görsel 6:** Monalisa'nın, Van Gogh stiliyle birleştiği Neural Style Transfer örneği ([https://miro.medium.com/v2/resize:fit:2000/format:webp/1\\*k4RW1R-z8fpRuwCI5DGqPPQ.png](https://miro.medium.com/v2/resize:fit:2000/format:webp/1*k4RW1R-z8fpRuwCI5DGqPPQ.png))

## GANs (Çekişmeli Üretici Ağlar)

Resim sanatındaki en büyük devrimlerden biri **GAN** (Generative Adversarial Networks) mimarisidir. Bu sistemde iki algoritma üretici ve ayırıcı birbiriyle

yarıdır. Biri resim yapmaya çalışırken diğeri onun yeterince sanatsal veya gerçekçi olup olmadığını denetler. (Du Sautoy, 2019) Bu süreçteki sanatçı rolü şöyledir;

- **Eğitmen:** Algoritmanın hangi resimleri güzel veya doğru kabul edeceğini belirleyen veri havuzunu kurar.
- **Kaosun Yöneticisi:** Algoritmanın ürettiği hataları (glitch), bozulmaları ve beklenmedik formları yakalayarak bunları eserin merkezine yerleştirir.

### ***Dijitalden Fiziksele Dönüş; Resimsel Müdahale***

Bugünün hibrit ressamı, süreci sadece dijitalde bırakmaz. Yapay zekânın ürettiği bir görseli projeksiyonla tuvale aktarabilir, üzerine geleneksel yağlı boya veya akrilik ile müdahale edebilir veya kimyasal yöntemlerle sentezlenen pigmentler gibi deneysel materyalleri bu dijital formlarla buluşturabilir. Bu noktada yetenek tartışması yeniden şekillenir. Sanatçı, makinenin sunduğu kusursuz veya bilinçli kusurlu formu, kendi biyolojik hatası ve fırça darbesiyle evcilleştirir. Bu, transhümanizmin insan ve makineyi birbirini tamamlayan iki parça olarak görmesinin sanattaki tam karşılığıdır.

Resim artık sadece görüleni yansıtmak değil, makinenin rüya gördüğü anlamları insan eliyle sabitlemektir.

Transhümanist sanat üretiminde, sanat yapıtının tek bir yaratıcı dehaya atfedilmesi giderek zorlaşmaktadır. Yapay zekâ ile üretilen bir eserde mülkiyet ve yazarlık üçlü bir yapıya bölünür;

1. **Yazılımı Geliştiren:** Algoritmanın mimarisini kuran mühendis.
2. **Veri Kümesi:** Algoritmanın eğitildiği binlerce (belki milyonlarca) sanatçının anonim emeği.
3. **Algoritmayı Yazan Sanatçı:** Sistemi yönlendiren ve nihai kararı veren kişi.

Bu noktada sanatçı, bir yaratıcıdan ziyade, bir orkestra şefi veya fikri mülkiyet yönetmenine dönüşür. Roland Barthes'ın "Yazarın Ölümü" kuramı, transhümanizm çağında dijital bir gerçeklik kazanmıştır. (Barthes, 1967)

## Telif ve Etik Tartışmalar

Algoritma sanatının en çok eleştirilen yönü, yaşayan sanatçıların eserlerini izinsiz tarayarak onlardan öğrenmesidir. Bu, geleneksel anlamda bir yetenek transferi değil, bir istatistiksel modellemedir. Sanatçı rolü bu evrede, sadece estetik üretmek değil, aynı zamanda bu teknolojinin etik sınırlarını tartışan bir aktivist veya eleştirmen kimliğini de kapsar.



**Görsel 7:** “Edmond de Belamy Portresi”. Bir müzayede evinde satılan ilk yapay zekâ eseri. Sağ alt köşesindeki “imza” bir matematiksel formüldür ve yazarın kimliği üzerine yapılan tartışmaların simgesidir (<https://www.reddit.com/media?>)

Sanatçıların artık yetenek gerektirmeyen işler yaptığına dair eleştiri, aslında bir paradigma değişimidir. 19. yüzyılda fotoğrafın icadı, gerçeği çizme yeteneğini nasıl ikincil plana ittiyse, yapay zekâ da teknik icra yeteneğini demokratikleştirmiştir veya sıradanlaştırmıştır.

### *Zanaattan Stratejiye*

Eskiden bir portre çizmek yılların eğitimini gerektirirken, bugün bir sanide üretilmektedir. Bu durum, sanatçıyı nasıl yaparım? sorusundan kurtarıp neden yapmalıyım? ve hangisini seçmeliyim? sorularına iter. Yeni yetenek, karmaşık sistemler arasında anlamlı bağlantılar kurabilme kabiliyetidir.

## Transhümanist Sanatçı

Transhümanizmde birey, artık izole bir ada değil, verilerin aktığı bir düğüm noktasıdır. Sanatçı, bu veri akışını manipüle eden, saptıran ve ona insani bir duygu/kavram aşılayan kişidir. Hibrit üretim sürecinde sanatçı, makinenin soğuk hesaplaması ile insanın sıcak sezgisini birleştiren bir köprüdür. Bu bağlamda, sanatçı rolünün dönüşümü bir kayıp değil, insanın teknolojiyle bütünleşerek kazandığı yeni bir bilişsel genişleme olarak okunabilir.

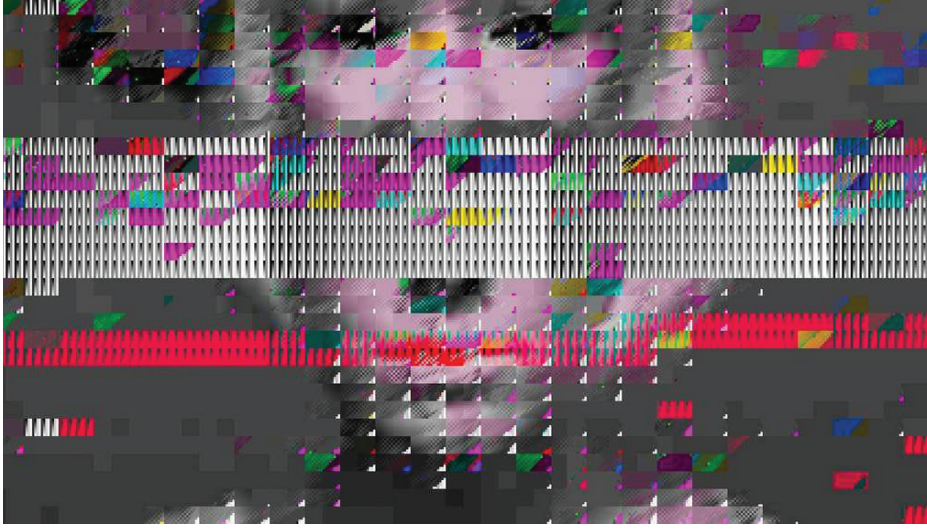
## Post-Dijital Durum

“Post-dijital” kavramı, dijital teknolojilerin artık büyüleyici bir yenilik değil, gündelik hayatın sıradan bir bileşeni olduğu dönemi ifade eder. Bu evrede sanatçı, dijital sanat yapıyorum demez. Dijital araçları tıpkı bir fırça veya kalem gibi doğal birer uzantı olarak kullanır. Hibrit üretim, bu aşamada bir seçimden ziyade bir zorunluluk haline gelir. (Steyerl, 2017)

## *Hata Estetiği (Glitch Art)*

Transhümanist sanatın en özgün estetiklerinden biri “**Glitch**” (**Hata**) estetiğidir. Algoritmanın beklenen sonucu veremediği, sistemin çöktüğü veya verinin bozulduğu anlar, sanatçı için yeni bir yaratım alanıdır.

- Geleneksel sanatta “hata” gizlenmesi gereken bir kusurdur.
- Hibrit sanatta “hata”, makinenin kendi özgür iradesini veya bilinç dışını sergilediği bir estetik zirvedir.



**Görsel 8:** Bir Glitch Art örneği. Verinin bozulmasıyla ortaya çıkan yeni estetik formu ve sanatçının bu “hata” üzerindeki kontrolünü simgeler ([https://www.ncad.ie/images/gallery\\_event/RosaMenkmanWeb.png](https://www.ncad.ie/images/gallery_event/RosaMenkmanWeb.png))

Sanatçı, bu hataları yakalayıp kürate ederek, teknolojinin kusursuzluk vaa-dine karşı eleştirel bir duruş sergiler.

### **Sanal Gerçeklik (VR) ve Artırılmış Gerçeklik (AR)**

Yeni materyal algısı, fiziksel mekânın sınırlarını da aşmıştır. Transhümanizm, bilincin farklı platformlara taşınabileceğini öngörürken, sanatçı da eserini mekansız hale getirir.

- **Hacimsel Sanat (Volumetric Art):** Sanatçı artık iki boyutlu bir yüzeye (resim) veya üç boyutlu bir kütleyle (heykel) hapsolmaz.
- **Voksel ve Nokta Bulutu:** Materyal artık ışık ve koordinattır. Sanatçı, izleyicinin içinde yürüyebildiği, içinden geçebildiği ve etkileşime girebildiği hibrit evrenler kurgular.

### **Yeni Materyalizm ve Canlı Sistemler**

Makalenin başında bahsettiğimiz yetenek gerektirmeyen enstalasyonlar, bu aşamada yerini **canlı/hibrit sistemlere** bırakır. Sanatçı, algoritmayı bir biyolojik organizma gibi besler ve büyümesini izler. Materyal artık sadece ölü bir

nesne değil, sanatçıyla birlikte evrilen bir aktördür. Bu dönüşüm, Transhümanizmin insan-makine-doğa arasındaki sınırları eritme hedefiyle tam bir uyum içindedir. Sanatçı, bu yeni ekosistemde bir yaratıcıdan ziyade, bir **ekosistem düzenleyici** konumuna yerleşir. (Bennett, 2010; Harman, 2018)

Transhümanizm, insanı sabit bir doğa olarak değil, sürekli oluş halinde bir varlık olarak tanımlar. Sanatçının hibrit üretim süreci de bu felsefenin en somut pratiğidir. Sanatçı ve algoritma artık birbirine dışsal iki ayrı birim değil, birbirini besleyen tek bir yaratıcı “siborg-özne”ye dönüşmüştür.

- **İnsan Katkısı:** Sezgi, etik yargı, tarihsel bilinç ve duygusal derinlik.
- **Algoritma Katkısı:** Sonsuz varyasyon kapasitesi, veri işleme hızı, biyolojik hafızanın ötesindeki örüntüler.

Bu birliktelikte yetenek, tek bir elin becerisi olmaktan çıkıp, bu iki farklı zekanın biyolojik ve yapay en verimli şekilde nasıl çarpıştırılacağı üzerindeki **stratejik ustalığa** dönüşür.

### **Yeteneksizlik Eleştirisinin Yeniden Okunması**

Makalenin başında bahsettiğimiz yetenek gerektirmeyen sanat eleştirisi, aslında sanatın **icradan tasarım’a** geçişine duyulan bir dirençtir. Transhümanist sanatçı, fiziksel bir zahmet çekmediği için eleştirilse de aslında çok daha büyük bir bilişsel yükün altına girmektedir. Anlamın kaosa (veri yığımına) yenik düşmesini engellemek. (Bishop, 2012)

### **Teknikten Stratejiye Geçiş**

Geleneksel sanatçı fırça kullanmayı öğrenmek zorundadır. Günümüzün hibrit sanatçısı ise kodun mantığını, verinin etiğini ve sistemin mimarisini öğrenmek zorundadır. Bu, yeteneğin yok oluşu değil, yer değiştirmesidir. Sanatçı artık bir nesne üreticisi değil, bir anlam mimarıdır.

# Cybernetic Serendipity

## Serendipity

the faculty of making  
happy chance discoveries  
of means of control and communication machines  
both human and electronic

In exhibition

August 2 - October 18

at the Institute of Contemporary Arts

100, Brook Street, London W.1

Admission: Free

Box Office: 01-234 5678

Telephone: 01-234 5678

Post: Serendipity

London W.1

England

UK

01-234 5678

01-234 5678

01-234 5678

01-234 5678

01-234 5678

01-234 5678

01-234 5678

01-234 5678

01-234 5678

01-234 5678

01-234 5678

01-234 5678

01-234 5678

01-234 5678

01-234 5678

01-234 5678

01-234 5678

01-234 5678

01-234 5678

01-234 5678

01-234 5678

01-234 5678

01-234 5678

01-234 5678

01-234 5678

01-234 5678

01-234 5678

01-234 5678

01-234 5678

01-234 5678

01-234 5678

01-234 5678

01-234 5678

01-234 5678

01-234 5678

01-234 5678

01-234 5678

01-234 5678

01-234 5678

01-234 5678

01-234 5678

01-234 5678

01-234 5678

01-234 5678

01-234 5678

01-234 5678

01-234 5678

01-234 5678

01-234 5678

01-234 5678

01-234 5678

01-234 5678

01-234 5678

01-234 5678

01-234 5678

01-234 5678

01-234 5678

01-234 5678

01-234 5678

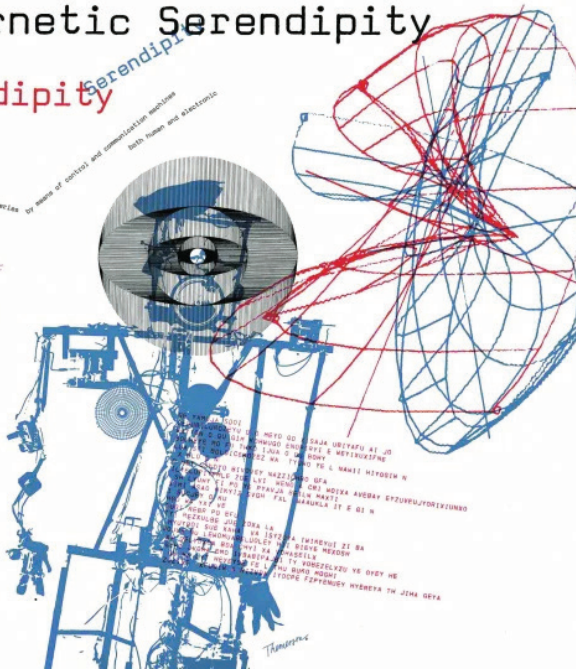
01-234 5678

01-234 5678

01-234 5678

01-234 5678

01-234 5678



Day	Date	Event
Thursday	August 8	Opening of the exhibition
Monday	August 13	Exhibition hours
Thursday	August 15	Exhibition hours
Monday	August 20	Exhibition hours
Thursday	August 27	Exhibition hours
Monday	September 3	Exhibition hours
Thursday	September 5	Exhibition hours
Tuesday	September 10	Exhibition hours
Thursday	September 12	Exhibition hours
Monday	September 17	Exhibition hours
Thursday	September 19	Exhibition hours
Tuesday	September 24	Exhibition hours
Thursday	September 26	Exhibition hours
Monday	October 1	Exhibition hours
Thursday	October 8	Exhibition hours
Monday	October 10	Exhibition hours
Thursday	October 17	Exhibition hours

**Görsel 9:** 1968'deki "Cybernetic Serendipity" sergisi afişi. Sanat ve bilgisayarın iş birliğinin ilk tarihsel örneğidir (<https://www.piyon.co/sayi-1/ya-pay-zeka-uretimi-sanat/cybernetic-serendipity-exhibition-poster.jpg>)

Transhümanizmde materyal algısı sadece veriye dönüşmekle kalmaz, aynı zamanda biyolojik olanla birleşir. Hibrit üretim, sanatçıyı **Sentetik Biyoloji** ve **Yazılım** arasında bir yerde konumlandırır.

- Sanatçı, kendi DNA'sını bir veri seti olarak kullanabilir.
- Beyin-Bilgisayar Arayüzleri (BCI) aracılığıyla, sadece düşünce gücüyle hiçbir fiziksel yetenek kullanmadan dijital heykeller veya resimler oluşturabilir.

Bu, sanatçının rolünün ulaştığı son aşamadır. Aracıların (firça, fare, klavye) tamamen ortadan kalktığı, zihnin doğrudan maddeye (veya veriye) hükmettiği bir transhümanist yaratım süreci.

Sanatçı rolü artık tekil deha mitinden sıyrılmış, kolektif ve teknolojik bir ağı parçası haline gelmiştir. Yeni materyal algısı ise maddeyi durağanlıktan kurtarıp canlı, akan ve hesaplanabilir bir sürece dönüştürmüştür. (Groys, 2016)

## Sonuç

Bu çalışma boyunca, sanatın geleneksel yetenek odaklı kökenlerinden, Transhümanizmin sunduğu teknolojik genişlemeye uzanan yolculuğunu inceledik. Sanatçı rolü, fiziksel bir üretici olmaktan, algoritmaları ve veri setlerini yöneten bir sistem mimarı ve küratör noktasına evrilmiştir. Bu evrim, bir yok oluş değil, aksine insanın yaratıcı kapasitesinin makine ile hibritleşerek yeni bir boyuta taşınmasıdır.

Makale kapsamında ele alınan üç temel değişim şu şekilde özetlenebilir;

- **Sanatçı Rolü:** İcraatçıdan, stratejiste ve seçiciye geçiş. Sanatçı artık eserin nasıl yapılacağından ziyade, neden ve hangi sistemle yapılacağına odaklanmaktadır.
- **Materyal Algısı:** Maddeden veriye geçiş. Yeni materyal, artık durağan değil, yaşayan, öğrenen ve etkileşime giren dijital bir öznedir.
- **Üretim Biçimi:** Bireysel dehadan hibrit ortaklığa geçiş. Yapay zekâ, bir araç olmanın ötesinde, sanatçının zihnini genişleten transhümanist bir partner haline gelmiştir.

Geleceğin sanatı, dijital ve fiziksel olanın birbirinden ayrılmadığı bir **Süper-Hibrit** evrede var olacaktır. Sanatçı, Unreal Engine gibi motorlarla dünyalar kuran, manyetik pigmentler gibi deneysel malzemelerle fiziği zorlayan ve yapay zekâ ile kendi zihnini kolektif hafızaya bağlayan bir figürdür. Bu süreçte yetenek kavramı, karmaşıklığı yönetme ve teknolojik kaosun içinden anlamlı bir estetik yargı çıkarma becerisiyle yeniden tanımlanacaktır.



**Görsel 10:** Derin rüya (Deep Dream) algoritmalarıyla üretilmiş karmaşık bir görsel ([https://i.guim.co.uk/img/media/cd8e3e99a17e1004e61cd6a810d-6d1220a0e774f/0\\_0\\_1071\\_803/master/1071.jpg?width=1900&dpr=2&s=none&crop=none](https://i.guim.co.uk/img/media/cd8e3e99a17e1004e61cd6a810d-6d1220a0e774f/0_0_1071_803/master/1071.jpg?width=1900&dpr=2&s=none&crop=none))

Makinenin bilinç dışı ile insan estetiğinin birleştiği o son noktayı temsil eder. Transhümanizm, insanı aşmayı hedeflerken, sanat bu teknolojikleşme içinde insani olanın korunmasını sağlar. Sanatçı, teknolojiyle ne kadar hibritleşirse hibritleşsin, sisteme anlam katan yegâne unsur olmaya devam edecektir. Hibrit üretim ve yeni materyal algısı, sanatçıyı tahtından indirmemiş, aksine ona evreni manipüle edebileceği devasa bir laboratuvar sunmuştur.

## **Kaynakça**

- Barthes, R. (1967). *The Death of the Author*. Aspen, (5/6).
- Benjamin, W. (1936). *Teknik Yeniden Üretilbilirlik Çağında Sanat Yapıtı*.
- Bennett, J. (2010). *Vibrant Matter: A Political Ecology of Things*. Duke University Press.
- Bishop, C. (2012). *Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship*. Verso.
- Boden, M. A. (2014). *Creativity and Art: Three Roads to Surprise*. Oxford University Press.
- Bostrom, N. (2005). A History of Transhumanist Thought. *Journal of Evolution and Technology*, 14(1).
- Braidotti, R. (2013). *The Posthuman*. Polity.
- Du Sautoy, M. (2019). *The Creativity Code: How AI is Learning to Write, Paint and Think*. Fourth Estate.
- Groys, B. (2016). *In the Flow*. Verso.
- Haraway, D. J. (1991). *Simians, Cyborgs, and Women: The Reinvention of Nature (A Cyborg Manifesto)*. Routledge.
- Harman, G. (2018). *Object-Oriented Ontology: A New Theory of Everything*. Pelican Books.
- Hayles, N. K. (1999). *How We Became Posthuman: Virtual Bodies in Cybernetics, Literature, and Informatics*. University of Chicago Press.
- Manovich, L. (2001). *The Language of New Media*. MIT Press.
- Manovich, L. (2013). *Software Takes Command*. Bloomsbury Academic.
- Manovich, L. (2018). *AI Aesthetics*. Strelka Press.
- More, M., & Vita-More, N. (2013). *The Transhumanist Reader*. Wiley-Blackwell.
- Oxman, N. (2016). *The Age of Organism: Design at the Interface Between Technology and Biology*.
- Paul, C. (2015). *Digital Art*. Thames & Hudson.
- Pramod, K. N. (2014). *Posthumanism*. Polity Press.
- Reas, C., & Fry, B. (2007). *Processing: A Programming Handbook for Visual Designers and Artists*. MIT Press.
- Steyerl, H. (2017). *Duty Free Art: Art in the Age of Planetary Civil War*. Verso.

**Görsel Kaynakça**

**Görsel 1:** [https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/f/f6/Duchamp\\_Fountainne.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/f/f6/Duchamp_Fountainne.jpg)

**Görsel 2:** <https://massmoca.org/wp-content/uploads/2015/12/797-1.jpg>

**Görsel 3:** [https://flash---art.com/wp-content/uploads/2017/10/Stelarc\\_Flash-Art.jpg](https://flash---art.com/wp-content/uploads/2017/10/Stelarc_Flash-Art.jpg)

**Görsel 4:** [https://substackcdn.com/image/fetch/\\$s\\_!yf6m!,w\\_1456,c\\_limit,f\\_webp,q\\_auto:good,fl\\_progressive:steep/https%3A%2F%2Fsubstack-post-media.s3.amazonaws.com%2Fpublic%2Fimages%2Fee30cbeb-3e85-49e-c-b1ba-88e725b81a75\\_2400x1350.jpeg](https://substackcdn.com/image/fetch/$s_!yf6m!,w_1456,c_limit,f_webp,q_auto:good,fl_progressive:steep/https%3A%2F%2Fsubstack-post-media.s3.amazonaws.com%2Fpublic%2Fimages%2Fee30cbeb-3e85-49e-c-b1ba-88e725b81a75_2400x1350.jpeg)

**Görsel 5:** <https://www.researchgate.net/publication/336371013/figure/fig2/AS:962096321818624@1606393046035/Example-of-a-dense-first-return-LiDAR-3D-point-cloud-of-a-forest-restoration-planting.jpg>

**Görsel 6:** [https://miro.medium.com/v2/resize:fit:2000/format:webp/1\\*k4RW1Rz8fp-RuwCI5DGqPPQ.png](https://miro.medium.com/v2/resize:fit:2000/format:webp/1*k4RW1Rz8fp-RuwCI5DGqPPQ.png)

**Görsel 7:** [https://www.reddit.com/media?url=https%3A%2F%2Fexternalpreview.redd.it%2Ftil-that-an-ai-generated-portrait-titled-edmond-de-belamy-v0-Z-cJW1Zah\\_me0Utjgic3uC3kgxARpeyOP1iVbZtC-jxs.jpg%3Fwidth%3D1080%26crop%3Dsmart%26auto%3Dwebp%26s%3D28351fdb1de1632d067853ac6f44614bc092908](https://www.reddit.com/media?url=https%3A%2F%2Fexternalpreview.redd.it%2Ftil-that-an-ai-generated-portrait-titled-edmond-de-belamy-v0-Z-cJW1Zah_me0Utjgic3uC3kgxARpeyOP1iVbZtC-jxs.jpg%3Fwidth%3D1080%26crop%3Dsmart%26auto%3Dwebp%26s%3D28351fdb1de1632d067853ac6f44614bc092908)

**Görsel 8:** [https://www.ncad.ie/images/gallery\\_event/RosaMenkmanWeb.png](https://www.ncad.ie/images/gallery_event/RosaMenkmanWeb.png)

**Görsel 9:** <https://www.piyon.co/sayi-1/yapay-zeka-uretimi-sanat/cybernetic-serendipity-exhibition-poster.jpg>

**Görsel 10:** [https://i.guim.co.uk/img/media/cd8e3e99a17e1004e61cd6a810d6d1220a-0e774f/0\\_0\\_1071\\_803/master/1071.jpg?width=1900&dpr=2&s=none&crop=none](https://i.guim.co.uk/img/media/cd8e3e99a17e1004e61cd6a810d6d1220a-0e774f/0_0_1071_803/master/1071.jpg?width=1900&dpr=2&s=none&crop=none)



## 2. BÖLÜM

### GÜNÜMÜZ SANATINDA OPTİK YANSIMALAR

Nursel AYDIN

*Yıldız Teknik Üniversitesi, Sanat ve Tasarım*

nrsleydin@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0002-6958-5495>

#### Giriş

Optik sanat akımının etkileri 1960 yıllarında görülmeye başlanmıştır. İlk olarak Amerika ve Avrupa ülkelerinde etkisini hissettirerek, sanat alanında yeni bir görme deneyimi yaratmıştır. Soyut sanat hareketi olarak görülen Optik sanat ya da Op art kendi çağında önemli bir sanat hareketi olarak görülmüştür. Ağırlıklı olarak iki boyutlu düzlemde optik yansılamaya dayalı bir anlatım hakimdir. Bu bağlamda Optik sanatın bilim ve sanat etkileşiminin bir metodu olduğu söylenebilir (Lehimler, 2015: 108). 20. yüzyılda değişen dünya ile birlikte sanat da değişime uğramıştır. Sanatçılar gelenekselin dışına çıkarak farklı yöntem ve teknikler geliştirmeye başlamıştır. Teknolojik gelişmelerden de yararlanan sanatçılar, karşılıklı bir etkileşimi ve iletişimi de sanatın içinde barındırmaktadır. Sanat algısı yeni bir boyut kazanarak, farklı disiplinlerin bir araya gelmesiyle yeni bir görünüme sahip olmuştur. E.H. Gombrich “Sanat ve Yanılsama” adlı kitabında vesaire ilkesinden bahsetmektedir. Optik sanatta yanılsama temel bir öğedir ve herkese göre aynı olan ortak bir algılama söz konusudur. Yapılan çalışmaların görsel etkisine bakıldığında direkt olarak gözün retina tabakasına etki eder. Böylelikle çalışmaya bakan kişiler ortak bir duyumsama görmektedir. Hem renk algısı teorisine hem de renk psikolojisine dayanan bu çalışmalar biçimsel bir yanılsamadır. Özellikle Rönesans Dönemi’nde sanatçıların faydalandığı düzlemsel perspektifin yanılsama olasılıklarının tekrarı olduğu da söylenebilir (Özmen, 2010: 3). Bir çalışmada mekân ve derinlik adına okudu-

ğumuz her şey aslında yansımanın ürünüdür. Çizgi, şekil, doku gibi belirli değerlerin düzen içerisinde bir araya gelmesiyle boşlukta oluşan üç boyutlu formların mekansal düzenini ifade etme potansiyeline sahip olduğu söylenebilir. Çalışmalarda üç boyutlu bir formu mekan içerisinde derinlikli gösterebilmek için yansıma sanatını bilmek gerekir (Ching, 2003: 9). Görsel algılama göz, beyin, nesne ve ortam birlikteliği ile ortaya çıkmaktadır. Bu ortaya çıkan görsel algıda yansımayı yaratan en önemli etkenlerden birisi de görenin objektif değil de subjektif olmasıdır (Avcı Tuğal, 2012: 27). Görsel yansıma yapılırken amaç akli yanıltmasını sağlamak ve bunun için renk, çizgi ve biçimden yararlanılmaktadır. Özellikle iki ve üç boyutlu nesne ışık ve insan gözü arasındaki yansımadan bir takım oyun meydana getirilir. Takip eden çizgi, renk zıtlığı ve geometrik etkiler yansımanın temel öğesidir.

İlk olarak Avrupa ve Amerika'da ortaya çıkan Optik sanat, ağırlıklı olarak insan beyninin algılama yapısı ve görsel algılamanın merkeze alınarak geliştirilmesini ele almıştır. Görsel algının temelini oluşturan görme ve algılama eylemi, birtakım öğelerle sağlanmaktadır (Beyoğlu, 2015: 334). Bunun yanı sıra psikoloji alanındaki araştırmacılar Optik sanatın Gestalt psikolojisi ile ilgili olduğunu söylemektedir (Manai, 2020: 71). Gestalt'ın Görsel Algı Kuramı, tasarım alanında ve tasarım sürecinde ele alınan kuramlardan en önemlisi olduğu söylenebilir (Erişti, Uluuysal, ve Dindar, 2013:49). Gestalt Kuramı'na ilişkin çoğu ilke tasarımcıların çıkış noktasıdır ve birey bütünü parçalarına ayırarak değil de bütünün içerisinde algılayarak yorumlar. Bu bağlamda tasarım, bütünün parçalarının birbiri ile uyumlu ve işlevsel olması veya algılanabilir olması olarak tanımlanır. Gestalt Kuramında iyi bir tasarımın belirli ilkeleri olması gerektiği savunulur ve yakınlık, benzerlik, süreklilik gibi şekil ve zemine dayanarak bütün oluşturulur (Bedir Erişti ve Urgan, 2016: 314; Erdal, 2020: 35). Ayrıca Optik Sanat eserlerinde izleyici oldukça dikkatli olmalı ve onu sorgulamaya iten, psikolojik açıdan zorlayan bir yansıma etkisine sahiptir. Bu gibi çalışmalarda üç boyutlu tasarımın oluşması için ışık, zemin, şekil, renk, derinlik ve hareket gibi görsel algı unsurları bir araya getirilerek algı yansıması oluşturulmaktadır (Uğur, 2019: 233). İnsan gözünün görsel algılaması sayesinde çizgi ve renk gibi belirli biçimlerin tekrara uğramasıyla farklı yansımalar yaratmıştır. Böylelikle iki boyutlu bir yüzey üzerinde hareketi ve üçüncü boyut elde edilmiştir. Yapılan çalışmalar çoğunlukla siyah beyaz ve soyut olarak karşımıza çıkmaktadır (Özel, 2007: 396). Aynı zamanda çalışmalarda çoğunlukla geometrik form ve bu formların birbiri ile kurduğu ilişki, desen veya renk dikkat çekmektedir. Oluşturulan kompozisyonlar bazen sistematik bazen de bilimsel hesaplama yoluyla tekrarlanarak elde edilmiştir (Avcı Tuğal, 2012: 114).

Optik sanat birçok farklı disiplinin konusu olmuştur. Bu disiplinlere örnek verilirse ağırlıklı olarak heykel, video, grafik ve dijital sanat alanlarında kullanıldığı görülmektedir (Süzen, 2018: 25). Günümüz sanatında Optik sanatın etkinliği azalmaya başlamıştır fakat bilgisayar destekli sanatsal çalışmalarda kullanıma devam edilmiştir. Eskiye göre popülerliği azalmış olmasına rağmen bilgisayar destekli sanat eseri üreten günümüz sanatçılarına esin kaynağı olmaya devam etmektedir (Özel, 2007: 396).

## Optik Sanat

İngilizcede Optik Sanat sözcüklerin kısaltılmış halidir. Sanat eserinde derinlik veya üç boyutluluk yaratmak amacıyla, soyut sanat ürünleri içermektedir. Avrupa'da ortaya çıkan akımın 1965 yılında New York MOMA'da bir sergisi düzenlenmiştir. The Responsive Eye adını verdikleri Optik Sanat sergisinde akımın tanımlanması sağlanmıştır. Hareket yanılması, ışık ve optik mekan kavramları yeni değerler olarak sunulmuştur. Renk, biçim ve çizgilerle görsel etkiler oluşturmak amacıyla sistematik araştırılması ve görsel etkinin her bireyin gözünde algılama mekanizması yoluyla oluşması, Optik Sanatın temel görüşünü belirlemektedir (Germaner, 1996: 27). Optik sanat özellikle Gestalt teorileri ve algı psikolojisi ile yakından ilgilenen bir sanat akımıdır (Gage, 2000: 76).

Optik sanat gözle görülen bir şeyi beynin nasıl algıladığı kısmıyla ilgilenmektedir. Beynin oluşturduğu yanlış algılamaya optik yanılma veya algı yanılması olarak tanımlanmaktadır. Optik yanılma biçimleri farklı değişkenlere bağlı olarak var olmaktadır. Bu değişkenler bakış açısı, hareket, geometri ve üç boyutlu şekillerin algılanmasıdır (Ağaç ve Sakarya, 2015: 138). Optik sanatın öncü sanatçıları olan Macar asıllı Fransız Victor Vasarely ve İngiliz Bridget Riley akımın gelişmesine büyük katkı sağlamışlardır. Yapılan çalışmalarda çizgi, renk ve geometrik formların farklı boyutlarda olması ve farklı mesafelerde uzaklık ve yakınlık dengesi kurularak layer (katman) mantığı oluşturulmuştur (Sırmalı, 2019: 112-113). Optik sanat aynı zamanda İzlenimcilik, Süprematizm, Stijl, Fütürizm ve Konstrüktivizm gibi farklı sanat akımlarının izlerini taşımaktadır. Hem teknik hem de bilimsel yaklaşımlardan yararlanılarak bilinçli bir şekilde yanılma üzerine kurulmuş bir sanat akımıdır. Çalışmalara bakıldığında Optik sanat eserlerinde sadelik ve soyutluktan yana bir kullanım görülmektedir (Houston, 2007:10'dan Aktr. Atay, 2017: 27). Optik sanat eserlerinde renk çok önemli bir yere sahiptir. Bir çalışmanın üzerindeki renklerin farklı konumlarda

dizilmesiyle farklı renk görünümünde algılanmaktadır. Ayrıca renkler yoğunluk etkilerine göre değişmekte ve zıt renkler yan yana geldiğinde daha yoğun görünmektedir (Pazarlıoğlu Bingöl, 2021: 31). Optik sanat eserlerine bakıldığında genellikle siyah beyazdır çünkü gözde algı yansımasını en etkili siyah beyaz çalışmayla elde edilebilir. Bu sebeple sanatçılar da gözün yansıması üzerine yapılan çalışmaları ele almışlardır.

Optik Sanat akımı ilk olarak 1960 yıllarında ortaya çıkmıştır. Hem bilimin hem de sanatın bir araya geldiği, renk ve hareketin dinamik etkisini yaratmış bir sanat akımıdır (Özel, 2007: 1). Akımın temelini oluşturmada Soyut Sanat ve Empresyonizm sanatçılarının optik ve renk üzerine yaptığı araştırmalar katkı sağlamıştır. Yapılan çalışmalarda sanatçılar seyirciyi etkisi altına almak için farklı geometrik formlar, parça bütün tekrarı, renk zıtlığı veya bütünlüğü gibi teknikleri kullanmıştır. Hareket ediyor veya titriyormuş gibi görünen eserlerde, renk ve formun kullanımına ekstra özen gösterilmiştir (Little, 2010: 154). Algının fiziksel özelliklerinden faydalanarak algılarla oynayan Optik Sanat'ta ton ve rengin optik karışımı anlatım tarzı haline gelmiştir. Beyin ve gözde fiziki bir aldanma etkisi verilmiştir ayrıca bu etkiyi oluşturmada gözün yansıması üzerine detaylı bir araştırma yapmışlardır. Renk ve ton, renk ve hareket ilişkisi üzerine çalışmalar yapan Josef Albers, Yaacov Agam ve geometrik tarzıyla Victor Vasarely Optik Sanatın öncüleri olarak kabul edilmiştir. Endüstriyel üretime uygun olan Optik Sanat, hızla yaygınlaşarak moda ve reklamcılık alanlarında da kullanılmıştır (Yılmaz, 2019: 38).

Sanat tarihinde yaşanan değişimlerle birlikte özellikle Soyut Sanat'ta figürsüz sanat eserlerini etkilemiştir. Hareketsel figürsüz sanata tepki olarak doğan İngilizce (Optical Art) Optik Sanat sözcüklerin kısaltılmış biçimidir. Aynı zamanda Algısal Soyutlama veya Retinal Sanat olarak da ifade edilmektedir. Optik veya retinal terimi genellikle iki ya da üç boyutlu çalışmalarda kullanılmaktadır. Göz duyusuna seslenen Optik Sanat gözün retina tabakasında hareketli bir görüntü oluşturmaktadır. Sabit veya hareket halinde olan renk, biçim ve çizimlerle gözün retina tabakasında yanılma özelliği kullanılmaktadır (Özel, 2007: 396). Aslında gözün yanılabilir olması üzerine araştırmalar yapan Optik Sanat, ikinci ve üçüncü boyutu incelemeye yönelmiştir. Konstrüktivist köklerden yola çıkarak uyumlu göz olgusunu incelemeye yönelmiştir. Bu bağlamda hem beyin hem de gözde fiziki yapıya etki eden ve izleyiciyi şaşırtma ve aldatmaya sürükleyecek imajlar yaratmayı hedeflemektedir (Beksaç, 2000: 138). Optik Sanat akımı psikolojide yansıma ve görsel algılama konusuyla ilgili edindiği bilgileri resim sanatında faydalanmıştır. "Optik Sanatta hareket yansımaları, görüntü yansımalarına yol açan küçük istem dışı göz hareketlerine neden ol-

makta, sürekli bakarak yaratılan görüntü değişimi durağan bir dünyayı algılamamızı sağlayan göz hareketleriyle sağlanmaktadır” (Zanker, 2004: 75). Düz bir resmin yüzeyinde doğasının ötesine geçerek dördüncü boyut elde edilmiş ve göz daha önce karşılaşmadığı yeni bir algılamaya zorlanmıştır. Birbirini takip eden eğrilerin matematiksel anlamda, tuvalin uzunluğu boyunca renk, biçim veya kompozisyonun defalarca tekrarlanmasıdır. Göz bu tekrarlamayı yalnızca gözlemlemez aynı zamanda Optik Sanat’ın kendini var etmesine de katkı sağlayarak yeni bir çalışmanın var olmasına sebep olmaktadır (Özel, 2007: 399).

Görsel ikilikten yararlanarak retinayı güçlü bir şekilde etkileyerek, çizgi, kare, daire gibi temel geometrik biçimlerden oluşan düzenlemeler ve renk ilişkileri temel olarak ele alınmıştır (Rona, 1997: 1377). Işık-gölge ve perspektif gibi yöntemler kullanılarak iki boyutlu resim düzlemi üzerinde üçüncü boyut olan derinlik yakalanmıştır. Algısal karşıtlıkların üreticisi olarak Optik Sanat, izleyicinin beyninde ve gözün asıl fiziksel yapısında oluşan aldatıcı görüntü ve duyumlara neden olan dinamik bir niteliğe sahiptir. Böylece, Op Sanat’ın yanılısama ile çok temel ve önemli olan ilişkisi ortaya çıkmaktadır.

### **Optik Yanılısama ve Görsel Algılama**

Gombrich “Sanat ve Yanılısama” adlı bir kitabında vesaire ilkesinden bahsetmektedir. Bu ilkeye göre, bir zincirin birkaç halkasını algıladığımızda, zincirin bütününe gördüğümüzü varsayarız. İnsan zihni verilen olgulara fazla dikkat etmeden varsayımlara gitmeye yönlendirilebilir; bu da çok ilginç yanılısamalara yol açabilir. “Bu bağlamdaki en ünlü yanılısama, Fraser sarmalıdır; gerçekte bu bir sarmal olmayıp, odak noktaları aynı bir dizi daireden oluşma bir bütündür” (Gombrich, 1992: 214). Yapılan çalışmada mekân ve derinlik algısı adına okuduğumuz her şey yanılısamanın bir ürünüdür. Çizgi, biçim, değerler ve dokular belli bir düzen içerisinde toplandığında, boşluktaki üç boyutlu formların mekansal düzenini ifade etme potansiyeline sahiptirler. Göz, beyin, nesne ve ortam birlikteliği ile ortaya çıkan görsel algıda yanılısamayı yaratan en önemli etkenlerden biri görmenin objektif değil sübjektif olmasıdır (Avcı Tuğal, 2012: 27). Görsel bir yanılısamayla akli aldatmayı sağlamak için renk, çizgi ve biçimler kullanılmakta ayrıca iki ve üç boyutlu nesne üzerinden ışığın ve gözün ortaya çıkardığı yanılısamadan oyunlar meydana getirilmektedir. Birbirini takip eden çizgi, renk ve geometrik şekil yanılısamayı oluşturur fakat seyircinin eseri izlemesi de yanılısamayı algılamada oldukça önemli bir etkidir (Zümrüt, 2015: 34).

Optik yansılamaya dayalı bir soyutlama olan Optik sanat, popüler kültür tarafından da benimsenmiştir. Yalnızca tuval üzerinde değil sokaklarda da etkisi olmuştur. Kurt Wenner, Edgar Mueller, Joe Hill, Max Lowry ve Julian Beever gibi isimler sokak gibi düz yüzeyleri üç boyutlu hale getiren çağdaş sanatçılara örnek olarak gösterilebilir. 21. yüzyılda adından oldukça söz ettiren bu sanatçıların çalışmalarına bakıldığında izleyeni içine çeken boşluklar ve uçurumlar tasarlamışlardır. Ayrıca matematik ve gölgeden oldukça yararlanılmıştır. En iyi sokak sanatçısı olarak tanınan Edgar Mueller, sokak sanatını optik illüzyonla birleştirmiştir. Diğer bir sanatçı büyük boyutlarda optik yansımalar oluşturan Max Lowry, çukurlardan çıkan efsanevi yaratıkları ustaca işlemiştir. Aynı şekilde Joe Hill’de 3D sanatını oldukça başarılı bir şekilde ele almıştır. Dijital teknolojilerin sanata dahil olmasıyla birlikte ön ve arka plan yansımasına dayanan optik yansımaların, seyirci üzerinde gizli görüntüyü algılama tutkusu, haz duyma, heyecan, gülme, kaygılanma, sinirlenme, baş dönmesi, mide bulantısı, irkilme, duraklama gibi fiziksel ve ruhsal etkiler yaratıldığı gözlemlenmiştir (Yılmaz, 2019: 41).

Yansıma kavramı, genellikle üç boyutlu olan gerçekliğin varlığını, iki boyutlu bir yüzeyde göstermeyi sağlayan “bir sanat eserinde gerçekliğin yeniden tasarlanması” anlamına gelmektedir (Sözen ve Tanyeli, 2003, akt; Beyoğlu, 2015: 337). Optik yansıma aynı zamanda görsel yansıma olarak da tanımlanabilmektedir. Daha çok gerçekten sapan bir görüntüyü insan gözünün algılaması olarak düşünülebilir. Bahsi geçen yansımalar, beyin ve gözün gördüğü görsel bilgi gözlemlenen nesneyle çelişerek yeniden yorumlamaktadır. Optik yansıma farklı renkler, birbirinin içine geçen resimler ve yanıltıcı desenlerin kullanımıyla görsel algıda yansılamaya yol açmaktadır. ‘Lerner, görsel algıyı, görsel ve duysal uyarılarla bilginin edinilmesi bu bilginin işlenmesi, yorumlanması olarak tanımlamıştır. Görsel olarak algılanan nesnede, görsel farklılaşma, görsel şekil-zemin ayrımı, görsel tamamlayıcılık, mekansal ilişkiler ve görsel dizele gibi unsurlardan oluştuğunu belirtmiştir” (Tuğrul ve Aral; Erkan-Etikan, 2001: 2).

İngiliz psikolog Sir James Fraser 1908 yılında görsel deneyimler içeren araştırmalar yapmaktadır. Bu araştırmalardan birisi olan Fraser Spiral (Fraser Sarmalı) görüntünün sunduğu fiziksel gerçeklik insan algısıyla oyun oynamaktadır. Sarmala bakıldığında çoğumuz merkeze doğru giden bir sarmal olarak hatalı algılarız. Göz ve beyin arasındaki eksik bilgiden kaynaklı doğru biçimde anlamlandıramaz. Ancak sarmalda iç içe geçen daireler görünmektedir, bu daireler izleyenin görme ve algılama biçimini yanıltmaktadır. Hareket ediyormuş gibi bir etki veren hayali algılama oluşturmaktadır. İnsan gözü görsel dünyada var olan bir görüntüyü hiçbir zaman aynı fiziki gerçekliğiyle

algılayamamaktadır. Öncelikle görme duyumuzu içeren yanılsamalar, algılama dünyamızı derinden etkilemektedir. Retinaya yansıyan görüntü beyin tarafından yanlış algılanmaktadır. Bunun sonucunda görsel ve optik yanılsama görme duyumuzun neden olduğu algısal sapmadır. Gözlerimizi herhangi bir noktaya sabitleyip baktığımızda aynı anda iki farklı noktaya tam anlamıyla odaklanmakta zorlanır. “Görsel algıda yanılsamayı yaratan en önemli etkenlerden biri görmenin objektif değil sübrektif olmasıdır. Görme algısı her zaman optik fizik kuralları ile bire bir örtüşmemektedir. Fiziksel olarak algılanması gerekenden daha farklı algılanan görsel obje aslında bir yanılsamadır” (Avcı Tuğal, 2012: 26). Resim, heykel, garfik gibi farklı sanat ve tasarım disiplini, izleyiciye görsel ve optik yanılsama sayesinde farklı bir görme deneyimi yaşatmaktadır. Japon sanatçı Hajime Ouchi, çalışmalarında izleyiciye sabit bir yüzey üzerinde derinlik ve hareket algısı yaratmıştır. Sanatçının 1977 yılında yaptığı araştırmaların sonucunda optik yanılsamaya çizgilerin belirli bir düzen içerisinde şekillenen ikili yapısı sebep olmuştur. Siyah beyaz renk zıtlığı izleyenin hareket algısını uyarır ve gözün hareketini de hızlandırmaktadır. Bu hızlı hareketin sonucunda retinadaki görüntü beyne iletilirken uyuşmazlık meydana gelir. Sanatçının yaptığı çalışmalarda görsel alanın arka plan ve ön planı sürekli yer değiştiriyor gibi bir izlenim vermektedir. Sanatçının diğer çalışmalarında da hareket algı yanılsaması görülmektedir.

Lerner araştırmaları sonucunda çeşitli duyuşsal uyarıların görüşü etkilediğini, bireyin görsel uyarı ile ve çevresiyle nasıl bir etkileşim içerisinde olduğunu araştırarak değerli bilgiler elde etmiştir. Korteksin bilişsel dalları farklı bilgileri algılamada önem arz etmektedir ve bu bağlamda nesnelere ve tonları ayırt edebilmek için renk kullanılmaktadır. Farklı bilgi türlerini işleyen korteksin bilişsel olarak çevreyi algılamaktadır, görsel algı da ışık uyarıcılarının değerlendirilmesini sağlamaktadır. Işığı algılayan göz bebeği, bir düzene sokabilmek için büyür ve küçülür. Beyinde tüm verilerin değerlendirilmesi sonucu görsel algı meydana gelmektedir (Fotios, 2006: 38, akt:Uğur, 2019: 235-236). Algısal görme süreci de nesne ve özneyi kapsamaktadır gördüğümüz bir nesne gözün merceğinden geçerek beyin tarafından kaydedilmektedir. Hem gözün hem de beynin algılaması esaslı ve anlamlandırma eylemi de beyinle ilgilidir. Kişinin bir nesneyi algılaması için öncelikle farklı bilişsel süreçlerden geçmektedir. Görsel algı yalnızca deneyim yoluyla kendini gösterir ve görsel uyarıyı ayırt eder. Yorumlama, sınıflandırma gibi bilgileri beyne kaydederek beyinde bunları işlemektedir (Tuğrul, Aral, Erkan Etikan, 2001: 2). Görsel algının başlama süreci kişinin bir seçimde bulunarak süreci gerçekleştirmesiyle başlar. Kişi ilk olarak nesneyi, resmi ve rengi algılar daha sonra bu algıladıklarını görsel olarak bir bütün haline getirir (Beyoğlu, 2015: 334).

Görme duyusu diğer duylulara göre daha önceliklidir ve fazladan bilgi alımını gerçekleştirir. Dolayısıyla görsel algılamanın oldukça etkili bir algılama türü olduğu söylenebilir. Algılama zihinsel bir süreci içermektedir ve göz, kulak gibi diğer alıcılara gelen uyarıcılara zihinde anlam bulması ve yorumlamasıdır. “Morgan (1984) algıyı, duyumları yorumlama ve onları anlamlı hale getirme süreci olarak tanımlarken; Gaddes (1984) algılama duyumsama ile başlamasına rağmen, tanıma, ayırt etme ve anlamlandırmayı içermektedir şeklinde tanımlamıştır. Aral (2000) ise çocuğun çevresini fark etmesi ile ifade ettiği algılamada, duyluların önemini vurgular. Aynı zamanda algılamayı, duylularla elde edilen verileri bazı zihinsel öğelerle eşleştirme ve evrendeki olguları anlayabilme, kavrayabilme olarak tanımlar”. Zihinsel gelişimin anlaşılması için görsel algılamanın yeri çok fazladır. Bu bağlamda dünyayı algılama, tüm duyluların etkileşimi ile sağlanabilir. Görsel algılama diğer algılardan farkı olarak en etkili ve en güçlü olmandır (Morgan, 1984). Görme algısı beynin kendi sistemi içerisinde dikkat ve ilgiye göre göz retinasının beyne ilettiğini algılar ve beyinde anlam kazanır. Bu aşamada ışık, ışığın yansıdığı yüzey ve göze ihtiyaç duylulur. Işık göz tarafından algılanır ve gözün merceğinden geçerek renkler sıcak-soğuk olarak ikiye ayrılmaktadır (Çağlayan, 2018: 25). Görme algısı dünya üzerinde gördüğümüz birçok nesneyi farklı şekillerde anlamlandırır ve çevre ile etkileşime girmesini sağlar.

Algılama zihinsel bir süreç olarak bilinmektedir, göz ve kulak gibi alıcılara gelen uyarıcıyı zihin içerisinde anlamlandırarak yorum katmaktadır. Görsel algılama zihinsel gelişim için de önemli bir konudur, yaşadığımız dünyayı algılamamız tüm duylularımızın etkileşimi ile sağlanabilir. Görsel algılama diğer algı türlerine göre en etkili ve sağlam olandır ayrıca birey görme duyusu yoluyla aldığı bilgiye anlam verebilmek için görsel uyarıcıyı anlamlı bir şekilde sınıflandırır ve genellendirir. Yalnızca iyi görme görsel algılama yeteneği değildir ancak daha önceki deneyimlerle olan ilişkiyi yorumlama yeteneğine sahiptir. Görsel ve duylusal uyarılar aracılığıyla bilgi edinme ve edinilen bilginin işlenerek yorumlanması olarak tanımlanan görsel algılama, obje tanıma, ayırt etme, şekil-zemin ilişkisini ayırma gibi öğelerden oluşmaktadır. İnsanın sahip olduğu beş duylu organı ile alınan uyarıcıdan harekete geçen ve anlamlı uyarıcı haline evrilen sürece algı adı verilmektedir (Aydın, 2001: 155). Algılama aynı zamanda çevredeki uyarıcı örüntülerinin birlikteliği ve yorumlanmasını da kapsamaktadır. Duyum üzerine kurulu olan algılama; “farkına varma, bilgi sistemimiz içinde bir yer bularak yakıştırma ve söz konusu olguyu nesnel ve nicel olarak yargılayıp değerlendirme süreci” olup (Erbay, 1997: 19), bir olayın ya da nesnenin varlığını duylu organları yoluyla yalnız bir biçimde bilinç altına alma durumu ve bir duylu organımızda tepki uyandıran enerjidir (Parsıl, 2012: 13). Soyut ve somut nesne

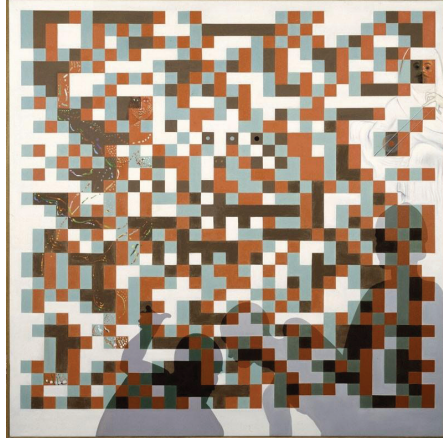
hakkında duyumsal bilgi alan kişiyi kendiliğinden zihinsel bir sürece sokmaktadır. Jest, mimik, ses tonu gibi simgesel bir algı bütünlüğü çağırıştırır. Algılama süreci aynı zamanda seçici de olmalıdır çünkü çok fazla uyarı etkisi altında kalana beyin, arasından yalnızca önemli olan uyarıcıyı almalıdır (Teker, 2002: 74). Görsel algıyı etkileyen faktörlerden bazılarına değinmek gerekirse bunlar; Figür Formasyonu ve Figür Zemin Bağıntısı, İki Boyutlu Mekânsal Organizasyon, Üç Boyutlu Mekânsal Organizasyondur. Algı organizasyonlarına gelirse en kolay ve temel ilkelerinden birisi şekil ve zemin organizasyonudur. Zemine karşın şekil olarak algıladığımız biçim aslında obje olarak görünür.

Görmede nesnelere ne olduklarını belirleme sürecine örüntü tanıma adı verilmektedir. Gözünün önünde duran bir nesneyi tanımak için farklı bilgi türleri kullanılmaktadır. Bu bilgi türlerine renk, biçim ve doku diyebiliriz. Işık uyarımının birtakım işlemler sonrası değerlendirilmesine görsel algılama denilmektedir. İnsan gözünde ışığa karşı duyarlı olan bir tabaka mevcuttur ve göz bebeğinin büyüüp küçülmesi sonucu ışığı alması düzenlenir. Beyne gönderilen iletiyle bütün veriler değerlendirilir ve görsel algılama meydana gelir (Fotios, 2006: 38). Göz aracılığıyla beyne görüntü iletilir fakat retina üzerine düşen görüntünün tamamı algılanmaz. Beyin gözün kendisine ilettiklerini dikkati doğrultusunda algılar ve gözde bulunan istemsiz kaslar farklı uzaklıkta olan objenin şeklini de farklı görebilir (Sağol, 1998: 65). Görsel algı, “görsel uyarıcıları fark etme ve bunların ayrımını yapabilme ve daha önceki tecrübelerle bağlantı kurmak suretiyle bu uyarıcıları deşifre edebilme yeteneğidir” (Frostig, 1968: 5). Sanat eğitimi alan ve algılaması doğru olan bir birey algıladıklarını aktarma yeteneğine de sahiptir. Bir sanat eseri farklı sanat elemanlarından oluşur fakat bir bütün olarak algılanır. Bireyin neyi nasıl gördüğü görsel algılama için önem taşır ve alınladıklarına ne türden anlam verdiği kişinin bilgisine ve deneyimine bağlıdır (İnceoğlu, 2000: 83- 84).

### Sanatçı Örnekleri

İlk olarak Salvador Dali optik sanatın oluşmasına zemin hazırlayan önemli bir sanatçıdır. Dali, “Cybernetic Odalisque” adlı çalışmasında pixelleri adeta manipüle etmiştir. Çalışmada yatay ve dikey kareler kullanılmış ve renkleri yer yer saydamlaştırarak arkada kalan görüntünün görünür olmasına imkan sağlamıştır. (Bkn. Görsel 1). Zıt renklerin kullanımıyla gözün retinasında kısmi bir titreşim yaratmaktadır. Ayrıca birbiri üzerine bindirilen renkli kareler layer mantığına oldukça yakındır. Salvador Dali’nin 70’li yıllardaki çalışmaları ge-

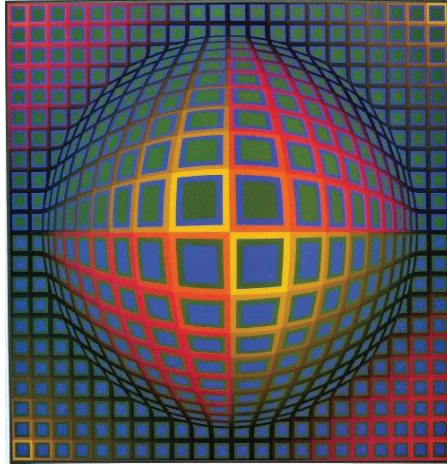
nel olarak optik görme ve yansıma çabası olduğu oldukça aşikardır (Sırmalı, 2019: 109).



**Görsel 1:** Salvador Dalí, Cybernetic Odalisque, 1978.

<https://www.salvador-dali.org/en/artwork/catalogue-raisonne-paintings/obra/900/cybernetic-odalisque>

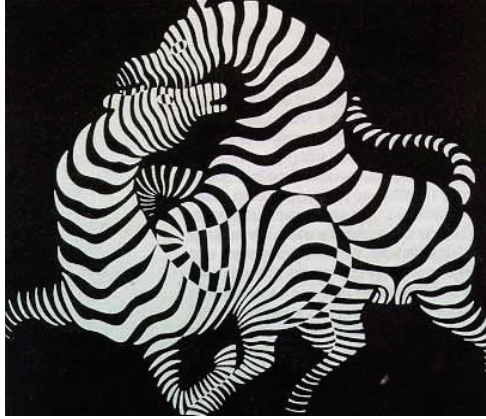
Optik Sanat akımının önemli bir sanatçısı olan Victor Vasarely, özgün soyutlamalarıyla uluslararası alanda adından söz ettirmiştir. Fransız grafik sanatçısı Victor Vasarely, çalışmalarında algının etkisine önem vermiştir. Optik olguyu ön planda tutan sanatçı, çizgisel bir tutum sergileyerek gözün optik algısını hedef alan çalışmalar yapmıştır (Bkn. Görsel 2).



**Görsel 2:** Victor Vasarely, Vega-Nor, 1969.

(<https://www.wikiart.org/en/victor-vasarely/vega-nor-1969>)

Müheyl Akademisi'nde sanat eğitimi gören Vasarely, geometrik kompozisyon anlayışını benimseyerek Konstruktivizm akımıyla ilgilenmiştir. Sanatçı algılama, yanılsama ve renk teorisi gibi konuların üzerine giderek Maleviç ve Mondrian gibi önemli sanatçılardan etkilenmiştir. Kinetik soyutlamayı ortaya koyan sanatçı, iki boyutlu bir zemin üzerinde derinlik ve zamanı gerçek gibi yansıtmıştır (Atay, 2017: 27-28). Vasarely erken dönem çalışmalarında siyah ve beyaz rengi oldukça sık kullanarak iç içe geçmiş zebra modelini kullanmıştır (Bkn. Görsel 3).



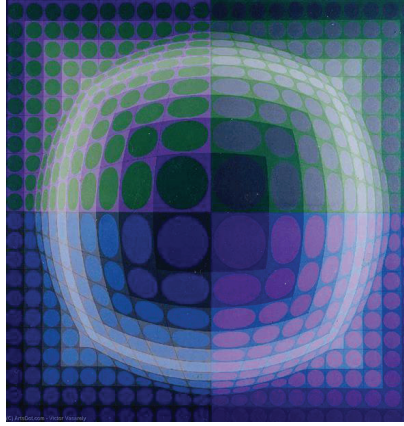
**Görsel 3:** Victor Vasarely, Zebra, 1937.

<https://www.wikiart.org/en/victor-vasarely/zebra-1937>

Üçüncü boyut etkisini yoğun bir şekilde hissettiren Vasarely, optik yanılsama çalışmalarında izleyicide yeni bir görme deneyimi yaşatmıştır. Sanatçının zebra soyutlamasında, zıt renklerin retinayı etkili bir şekilde uyardığı ayrıca beyinde titreşim ve hareket algı yanılsamasına neden olmaktadır (Lehimler, 2015:115-116). Vasarely “Kezdi” adını verdiği eserini ızgara planlı olarak tasarlamıştır. Çalışmada dikey ve yatay ekseninde kesişime uğrayan 289 tane kırmızı çizgili kare mevcuttur. Pixelli bir imaj oluşturan bu çalışmada kaleydoskop imgesi de hissedilmektedir (Sırmalı, 2019: 113).

Sanat eğitimini Bauhaus geleneği doğrultusunda almış olan Vasarely, izleyici ile sanat eseri arasında geçen etkileşimi ve düz bir yüzey üzerinde var olan hareketi ele almıştır. Biçimleri yan yana sıralayan sanatçı derinlik ve uzam yanılsamasını kullanmıştır. Sanatçının eserlerinin temeli kare, dikdörtgen ve daire gibi geometrik biçimlerden oluşmaktadır. Çalışmalarında renk ve biçim kullanımına belirli sınırlar koyarak, matematik düzen ve ışığın etkisiyle insan gözünde ışıklı bir etki bırakmıştır (Bkn. Görsel 4). Odaklanarak bakıldığında biçimler ileri ve geri hareket ediyor hissi vermektedir. Renklerin ışık değeri

değişerek yansıma etkisi daha da güçlenmiştir (Eti, 1971: 116).



**Görsel 4:** Victor Vasarely, Pal-Ket, 1974.

(<https://www.wikiart.org/en/victor-vasarely/pal-ket-1974>)

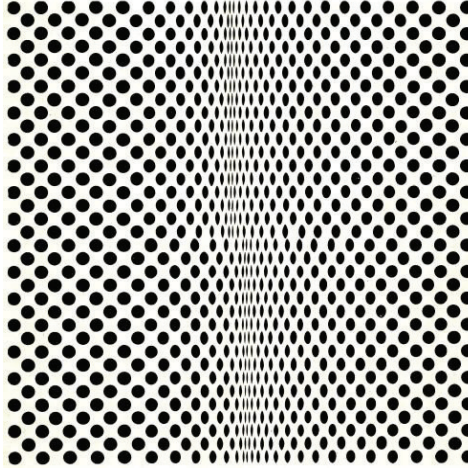
Akımın öncü sanatçıları Victor Vasarely ve Bridget Riley gibi isimler siyah-be-yaz zıtlığının yanı sıra renklerin birbiriyle olan uyumunu ve çizgilerin büyüyüp küçülerek devingen kompozisyon kurgusuyla birbirini takip eden renksel yansımalar önem kazanmıştır. Etkiyi perspektif yansıması ve renksel gerilimden elde ederek oldukça sistematik bir düzene oturtulmuştur. Optik sanatın öncülerinden sayılan Bridget Riley, aşamalı olarak büyüyüp küçülen, mesafeleri artan ve azalan nokta veya çizgilerden oluşan eserler ortaya koymuştur. Çalışmalarında oldukça ince hesaplamalar yapan Riley, sistematik bir tasarım oluşturmuştur (Bkn. Görsel 5)



**Görsel 5:** Bridget Riley, Blaze, 1962.

(<https://www.wikiart.org/en/bridget-riley/blaze-1-1962>)

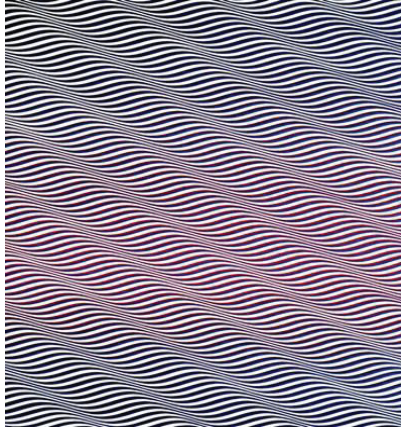
Bilim adamlarının algılama süreçlerini inceleyerek siyah-beyaz eserinde faydalanmıştır. Resimlerinde kullandığı öğeleri doğanın bir parçası olarak gören sanatçı tılsımlı görünümler oluşturmaya çalışmıştır (Lynton, 2004: 301). Aynı zamanda geometrik biçimleri kullandığı çalışmalarında seyircinin gözü çizgileri, noktaları, daireleri ve kareleri normal bir tuvalin üzerinde, bir yandan diğer yana bakarken hareketli olarak algılamaktadır (Bkn. Görsel 6). (Martin, 2003: 103).



**Görsel 6:** Bridget Riley, Fission, 1963.

(<https://www.wikiart.org/en/bridget-riley/fission-1963>)

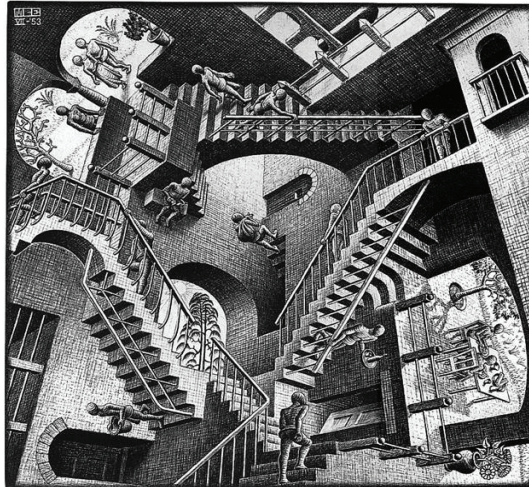
Riley'in görme şeklinde bir devrim yaratan bu resim tarzı sırasal düzeninden renk ilişkilerine kadar ritimsel olarak titreşen yüzeyler optik algıyı oluşturmaktadır. Bridget Riley, yıllarca siyah beyaz çalışmalar yapmıştır. Bu çalışmalarda çizgiler ve geometrik desenler kullanmış daha sonra sade formlara yönelerek renkli çalışmalar da ortaya koymuştur. Bridget Riley çalışmalarında renklerin birbiriyle olan etkileşimini inceleyerek birbirine bağlı renk şeridi ve dalgalı halde görünen renk zıtlıklarıyla büyük tuvaleri kaplamıştır. Ayrıca desenler yüzey üzerinde ritmik bir şekilde titreşmekte ve optik duyguyu oldukça hissettirmektedir (Özel, 2007: 398). Riley'in çalışmalarında iç içe geçmiş şeritler, dalgalanan eğriler ve birbirini tekrar eden kareler görülmektedir (Bkn. Görsel 7). Biçim, ışık ve çizginin birbiri ile olan etkileşimini ele alan sanatçı, özellikle tekrara dayalı desenler dizisinden faydalanmıştır. Çalışmalarında çizgi, biçim, hareket, ışık ve boşluk etkisi yaratan sanatçı izleyicinin gözünden optik bir yanılsama yaratmıştır.



**Görsel 7:** Bridget Riley, Cataract, 1967.

(<https://www.wikiart.org/en/bridget-riley/cataract-3-1967>)

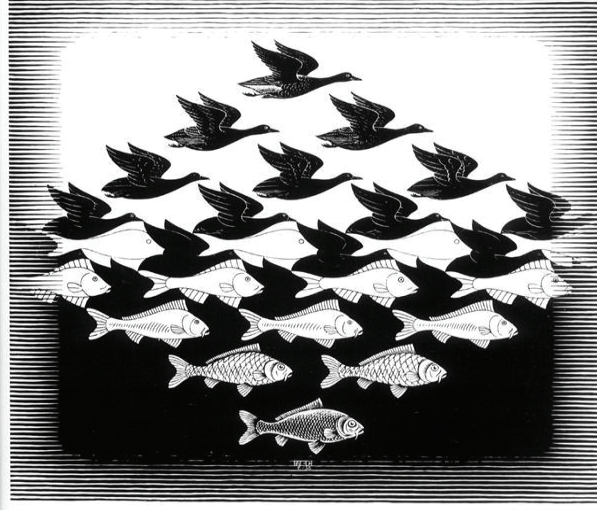
Matematikten ilham alan sanatçı M.C. Escher'in çalışmalarında gerçeğin anlaşılır ve etkileyici olduğunu yansıtmaktadır. Düzlemi simetrik uygulamalar ile bölerek çalışmalar yapan sanatçı, mümkün olmayan mekanlara daha çok odaklanmıştır (Parchegani, 2015: 8-9). Hayal dünyasının ötesinde kompozisyon kurgusu kurarak 360 derecelik dairesel tasarımlar ve uzay boşluğu hissi veren mekanlar yaratarak kurgusal çalışmalar oluşturmuştur. Ayrıca mekanlara paradoks etkisi vererek imkansız ve bilinçdışı düştüğü yansımayı eserlerine verdiği söylenebilir (Bkn. Görsel 8). (Uyanık, 2020: 68).



**Görsel 8:** M.C. Escher, Relativity Lattice, 1953.

(<https://www.wikiart.org/en/m-c-escher/relativity-lattice>)

Sanatçı örüntünün belirgin olduğu çalışmalarında yer alan nesnelere metamorfozla birleşerek, denizdeki balığın değişerek gökyüzünde uçan bir kuşa dönüştüğü görülmektedir (Bkn. Görsel 9). Böylece sanatçı plastik bir yüzeye örüntü algısı vermektedir. Algıyı şekil, zemin ilişkisiyle güçlü kılarak görsel yanılsama etkisi oluşturur (Sırmalı, 2019: 59 ve 75).



**Görsel 9:** M.C.Escher, Sky and Water I,1938.

(<https://www.wikiart.org/en/m-c-escher/sky-and-water-i>)

Optik yanılsama yaratan M. C. Escher çalışmalarında farklı formlar kullanarak küçük hileli görüntü ve özellikle de paradokslarıyla adından oldukça söz ettirmiştir. Sanatçı aynı zamanda Gestalt algı psikolojisinden de yararlanmıştır. Metamorfoz düşüncesini geliştiren sanatçı kuş ve balık formlarını kurguladığı eserinde figür-zemin ilişkisini kendi istediği yönde kullanmıştır. Bir şekil veya objenin tamamen farklı bir objeye dönüşmesini anlatmakta ve perspektif yanılsamasından da faydalanmaktadır. Çelik Yılmaz'a göre; Optik Sanat düz bir yüzeyde üç boyutlu izlenim oluşturmak amacıyla kullanılan teknik olan Anamorfoz'dan geldiğinin de düşünüldüğü görüşündedir. Günümüzde anamorfoz, genellikle, kamusal alan ve kent meydanlarında önümüze çıkan belirli noktadan bakıldığında izleyen etkileyici bir görüntü görmesini sağlayan resimlerdir.

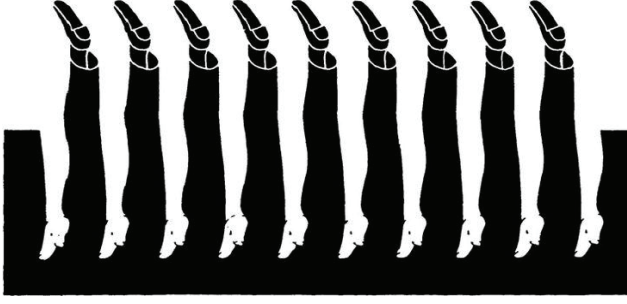
Kendi tasarım dilini yaratan sanatçı Shigeo Fukuda, çalışmalarında perspektif ve ayna yansımalarından faydalanmıştır. Ayrıca ışık kaynaklı çalışmalarında ışığın biçimlere vurmasıyla nesnel ifadeli bir görüntüyü duvara yansıtmaktadır (Şenol, 2017: 126). Fukuda'nın "Lunch With A Helmet On" adını verdiği eser-

de çatal, bıçak ve kaşık kullanmıştır (Bkn. Görsel 10). Bir metal yığını ışığın etkisiyle bir motosikletin gölgesinin nesnesine evrilmiştir (Güven ve Güç, 2013: 11). Böylece sanatçı, tanımlı olmayan bir kurgunun yanılısına içeren anlamlı görüntüsünü izleyiciye aktarmıştır (Lehimler, 2015: 96).



**Görsel 10:** Shigeo Fukuda, Lunch With A Helmet On, 1987. (<https://in.pinterest.com/pin/25262447884547895/>)

Algısal yanılısma izleyicinin doğrudan dikkatini çekerek renk geçişleri, hareket gibi yanılısma etkilerinin oluşturduğu bir temele dayanır (Atay, 2017: 26-27). Fukuda genellikle siyah beyaz afişler üzerine çalışmaktadır. Rengi olabildiğince az kullanır ve yalın bir anlatımla afiş tasarımları yapar. Bu tasarımlardan en belirgin olanı “Legs of Two Different Genders” (İki Farklı Cinsiyetin Bacakları) isimli çalışmasıdır. Afişe bakıldığında kadın ve erkek bacaklarının iç içe geçerek birbirini tamamladığı görülmektedir. Boşlukların diğerini oluşturmasıyla beraber afişte görsel yanılısma etkisi verilmiştir. Siyah-beyaz zıtlığını kompozisyonlarında oldukça başarılı bir şekilde kullanan Fukuda, Legs of Two Different Genders afişinde optik yanılısma kullanılmıştır (Bkn. Görsel 11). Negatif-pozitif olarak uygulanan afişte algıyı şaşırtarak, bir imgenin diğerini sakladığı afişte, çift anlam ve eş zamanlılık kavramlarının nesnesi olarak da görülebilir (Gedik ve Taşçıoğlu, 2018: 114).



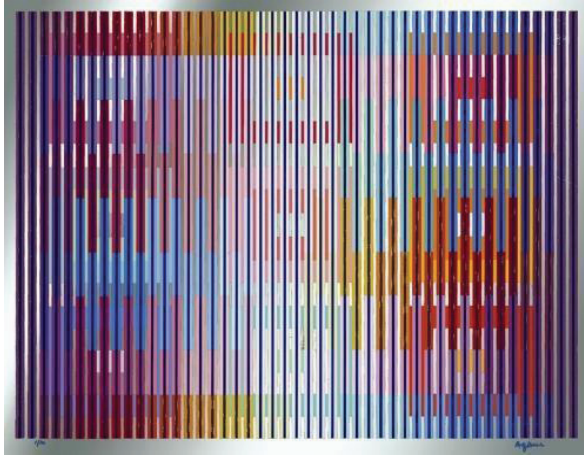
**Görsel 11:** Shigeo Fukuda, Legs of Two Different Genders, 1975. (<https://in.pinterest.com/pin/552746554243848761/>)

Amerika'lı sanatçı Josef Albers, "Homage to the Square" (Kareye Övgü) serisinde renk ve tonlamanın göreceli ve değişken olarak farklarını kullanmıştır. Her bir tablo iç içe geçmiş farklı renklerdeki karelerden oluşur ve bu renkler izleyici üzerinde optik yanılsama yaratmaktadır. Sanatçı renklerin bir arada kullanıldığı zaman nasıl bir algı oluşturduğunu göstermiştir. Eserde hareket eden ve değişen bir görüntü elde ederek formun özüne inmiştir. Renklerin izleyicinin algısını nasıl manipüle ettiğini göstererek optik illüzyon yaratır (Bkn. Görsel 12).



**Görsel 12:** Josef Albers, Homage to the Square, 1967. (<https://tr.pinterest.com/pin/569986896608236579/>)

Bir diğer Amerika'lı sanatçı Yaacov Agam birleşik ve değişime uğrayan desenler yardımıyla katmanlı yüzey üzerinde hareket yanılması resme baktığımızda görmekteyiz. Sanatçının optik sanata oldukça katkısı vardır günümüzde daha çağdaş ve çevresel bir boyut kazanmasına katkı sağlamıştır. Sanatçının Infinite Reach çalışmasında çok katmanlı, dönüşen ve hareket eden yüzeyler kullanılır. İzleyici farklı açılardan baktıkça eserdeki şekil ve renkler değişir, böylece her seferinde farklı bir çalışma ortaya çıkar. Hareketin sanat üzerindeki etkisine yoğunlaşan Agam, bu hareketin sadece fiziksel olarak değil aynı zamanda izleyicinin algısında da gerçekleşebilir olduğunu göstermiştir. Sonsuzluğa ve sürekli bir değişime göndermede bulunan çalışma sonu olmayan bir yolculuk gibi algılanır. Sanatçı renk, ışık ve gölge ile optik bir illüzyon yaratmıştır (Bkn. Görsel 13).

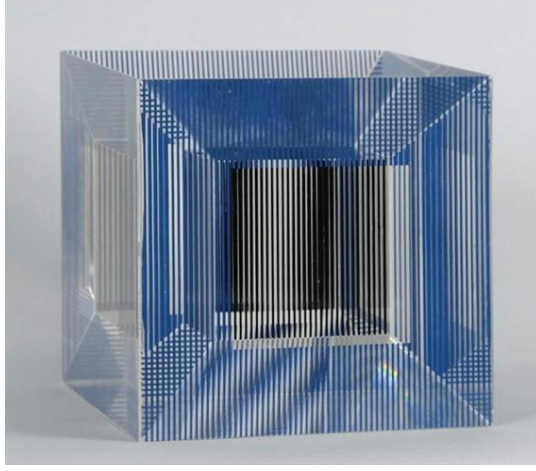


**Görsel 13:** Yaacov Agam, Infinite Reach, 1985.

(<https://www.wikiart.org/en/yaacov-agam/infinite-reach-1985>)

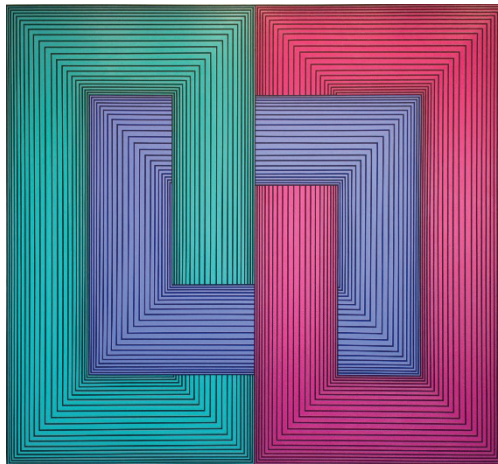
Çalışmalarını seyircinin hareketine bağlı olarak değiştiren sanatçı Jesus Rafael Soto, belirgin optik etkileri olan kinetik kabartmalar kullanmıştır. Resim ve heykel karışımı çalışmalarında çevresel ses ve ışık düzenlemesiyle optik sanatı zenginleştirmiştir. Soto eserlerinde hareket, derinlik ve izleyici algısını manipüle etmeyi sıkça kullanır. Cube with Ambiguous Space adlı çalışması izleyicinin mekan ve form algısını sürekli olarak sorgulatan bir çalışmadır. Mekanın ve formun belirsizliğinin ön planda tutulduğu bu çalışmada izleyici eserin hangi kısmının önce hangi kısmının arkada olduğunu sorgular. Ayrıca üç boyutlu mu yoksa iki boyutlu bir nesne mi olduğu konusunda da şüpheye düşürmektedir. Çalışmanın temel dinamiği tam olarak bu belirsizlikten kaynaklanır. Esere farklı açılardan

bakıldığında farklı algılar yaratmaktadır. İzleyenin hareketiyle eserdeki çizgiler ve formlar değişime uğruyor gibi görünür (Bkn. Görsel 14).



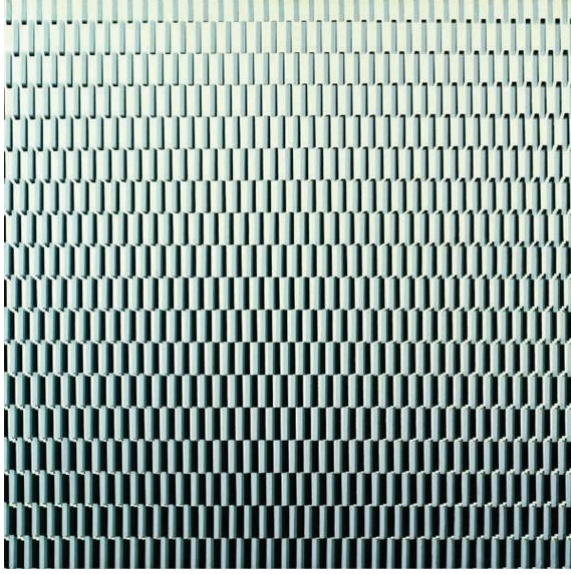
**Görsel 14:** Jesus Rafael Soto, Cube with Ambiguous Space, 1981. (<https://www.wikiart.org/en/jesus-rafael-soto/cube-with-ambiguous-space-1981>)

Eserlerinde genellikle renklerin ve geometrik desenlerin optik etkilerini araştıran sanatçı Richard Anuszkiewicz, hareket yanılsamaları yaratan dinamik çalışmalar yapmıştır. Renk ve ışığın algısal etkisine yoğunlaşan sanatçı, farklı tonlar arasındaki kontrastlar, tekrar eden geometrik desenlerle izleyicide hareket, titreşim gibi etkiler bırakmaktadır (Bkn. Görsel 15).



**Görsel 15:** Richard Anuszkiewicz, Untitled, 1986-2020 (<http://www.richardanuszkiewicz.com/>)

François Morellet'in Bir Kenar Üzerinde Döndürülen 4 Tireli Örgü adlı çalışması optik sanatın ve minimalist geometrinin etkileyici bir örneğidir. Çalışma düzen, tekrar ve optik algı üzerine kurulmuştur. Matematiksel ve oldukça sistematik bir şekilde çalışan Morellet, bu çalışmada paralel çizgilerden oluşan örgülerin bir kenar etrafında döndürülmesiyle dinamik bir yapı oluşturmuştur. Farklı açılarda dönen çizgiler üst üste bindiğinde hareket ve titreşim etkisi yaratmaktadır (Bkn. Görsel 16).



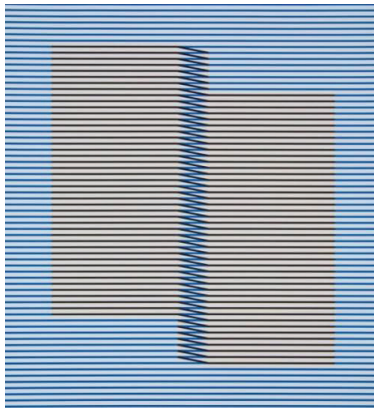
**Görsel 16:** François Morellet, 4 Trames de Tirets Pivotées sur un Cote, 1971. (<https://www.wikiart.org/en/francois-morellet/4-trames-de-tirets-pivot-es-sur-un-c-t-1971>)

Günümüz Optik sanatçılarından Marina Apollonio, gelenekselin dışına çıktığı çalışmalarında endüstriyel malzemeyi de dahil etmiştir. Dinamik ve bir o kadar da değişken çalışmalar üreterek sergilerde yer almaktadır. Apollonio'nun Tribute To Wilding Based On A Design 5H adlı eseri dönme hareketi ve geometrik düzen üzerine odaklanır ve izleyiciyi dinamik bir görsel deneyime davet eder. Eserde daireler veya ritmik çizgiler gibi tekrar eden geometrik motifler görülmektedir. Hareket veya dönüş hissi uyandırarak izleyiciyi de eserin içine çekmektedir (Bkn. Görsel 17).



**Görsel 17:** Marina Apollonio, Tribute To Wilding Based On A Design 5H, From 1965, 2021. (<https://api.fidesarte.it/api/lotto/immagine/37829/0/600.jpg>)

20.Yüzyılın önemli isimlerinden Carlos Cruz-Diez, çalışmalarında çok katmanlılığı kullandığı görülmektedir. Renk tonlaması oldukça zengin ve etkileyici olan bir sanatçıdır. Renklerle duygularını ifade eden sanatçı, izleyenin renkleri algılaması veya yok etmesini keşfetmesine araç olmuştur. Sanatçının “Induction du Jaune Tepuy 1” eserinde sarı rengin belirgin olduğu bir renk paletiyle izleyicinin gözünden titreşim ve dönüşüm etkisi yaratmaktadır. Sarının farklı tonlarının diğer renklerle etkileşimi hem sabit hem de değişken bir görsel algı oluşturur. Paralel çizgiler derinlik hissi uyandırır ve yüzey hareket halindeymiş gibi bir etki bırakır (Bkn. Görsel 18).



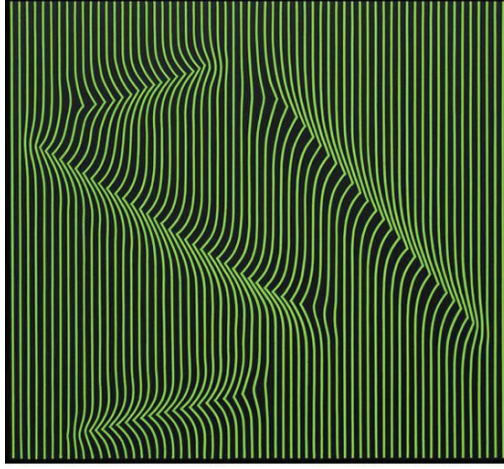
**Görsel 18:** Carlos Cruz Diez, Induction du Jaune Tepuy 1, 2018. (<https://www.artbasel.com/catalog/artwork/72771/Carlos-Cruz-Diez-Induction-du-Jaune-Tepu-y-1?lang=fr>)

Diez'in bir diğer eseri "Induction Chromatique a Double Frequence 1" adlı çalışması sanatçının renk teorisi üzerine yaptığı deneysel çalışmaların bir yansımasıdır. Birbirine paralel çizgilerin iç içe gelmesiyle renk katmanları oluşturmuş ve izleyiciye sürekli değişen bir görsel deneyimi sunmuştur (Bkn. Görsel 19).



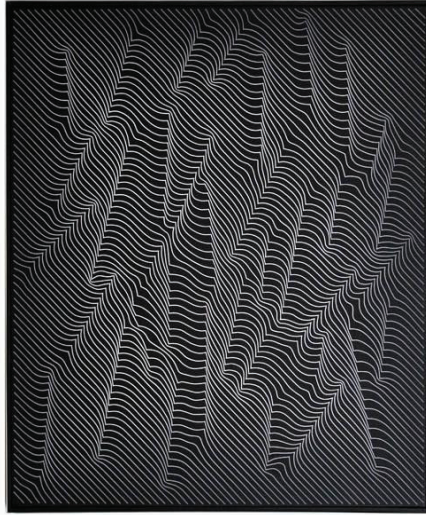
**Görsel 19:** Carlos Cruz Diez, Induction Chromatique a Double Frequence 1, 2019. (<https://www.artbasel.com/catalog/artwork/90745/Carlos-Cruz-Diez-Induction-chromatique-%C3%A0-double-Fr%C3%A9quence-1>)

Geometrik yaratıcılıkta oldukça usta olan sanatçı Julian Stanczak, rengin algısal boyutlarını araştırarak tuval üzerinde soyut kompozisyonlar kurgulamıştır. Sanatçının "Green Edge" eseri yoğun bir şekilde renklerin etkileşimine odaklanır. Yeşil tonları diğer renklerle sınırlayarak renklerin birbirini nasıl etkilediğini ve değiştirdiğini göstermektedir. Yeşil renk eser boyunca kenar görevi görür ve geometrik bir sınırı aynı zamanda da hareket unsurunu yansıtır. İnce çizgilerle yapılan eserde yeşil farklı yoğunluklarda kullanılarak, kompozisyonda dinamik bir hareket algısı yaratır (Bkn. Görsel 20).



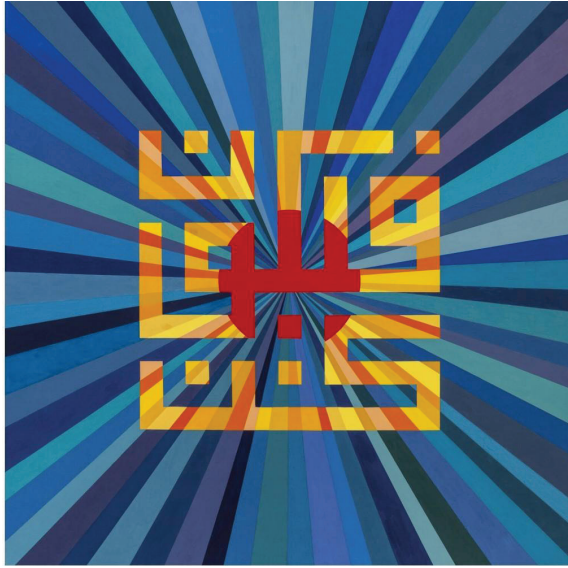
**Görsel 20:** Julian Stanczak, Green Edge, 2006. (<https://julianstanczak.com/paintings.php#2000s>)

Julian Stanczak “Fading Light” eserinde renklerin yumuşak geçişleri ve ince tonlamalarıyla izleyiciyi optik bir deneyime davet eder. Işığın doğasındaki geçiciliği ifade eden çalışmada ışığın yavaş yavaş azaldığı hissi, tonların kademeli geçişleri ve renk yoğunluklarının değişimiyle sağlanmıştır. İzleyende sakinlik ve akıcılık duygusu uyandırarak ritmik bir düzen üzerine kuruludur (Bkn. Görsel 21).



**Görsel 21:** Julian Stanczak, Fading Light, 2011. <https://julianstanczak.com/paintings.php#2000s>

Optik çalışmalar yapan Türk sanatçı Savaş Çevik, hat sanatıyla ilgilenmektedir. Optik sanatın aynı zamanda Hat sanatında da kullanıldığını gösteren sanatçının çeşitli çalışmaları sergilenmiştir. Kendine özgü ve modern çalışmalar ortaya koyarak Optik sanatı kendi dilinde yorumlamıştır. Sanatçının “Makili Kün Feyekün” eseri tasavvufi bir kavram olan Kün Feyekün ifadesini hem de çağdaş optik sanatı bir araya getirmektedir. Dini bir temayı geometrik düzen ve optik algıyla yorumlayan sanatçı, izleyiciye hem görsel hem de düşünsel bir deneyim sunar. Eserde kullanılan makili desen İslam sanatında sıklıkla görülen geometrik motiflerden biridir. Tekrar eden ve sonsuzluk hissi veren bu desen optik sanatla birleşerek hareket ve titreşim algısı yaratır. Hem İslam sanatının geleneksel öğelerini hem de çağdaş optik sanatın yenilikçi yöntemlerini bir araya getiren derinlikli bir çalışmadır. Eser ilahi düzenin görsel bir temsili olarak izleyeni hem mistik hem de estetik bir yolculuğa çıkarır. Tasavvufi bir kavramın geometrik ve optik bir anlatımla işlenmesi bu eseri hem anlam hem de form bakımından etkileyici ve özgün kılar (Bkn. Görsel 22).

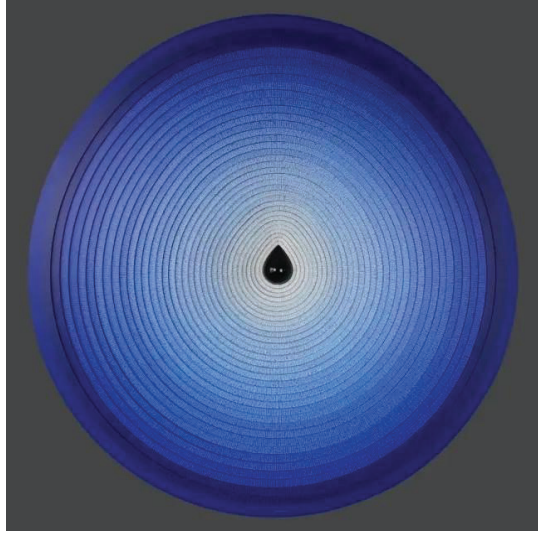


**Görsel 22:** Savaş Çevik, Makili Kün Feyekün.

(<https://fotografika.com.tr/store/sanatici-savas-cevik/hat-34-7>)

Bir diğer sanatçı Emrah Yücel ise Kaligrafi sanatıyla ilgilenmektedir. Yazının yalnızca harften ibaret olmadığını yaptığı çalışmalarla göstermiş ve Optik bakış açısını da yansıtmıştır. Sanatçının Su adlı optik sanat eseri doğanın temel bir unsuru olan suyun akışkanlık hareket ve dinamizmini soyut ve optik bir

dille ifade etmiştir. Suyun sürekli değişen şekilsiz yapısını geometrik düzen ve optik sanatın illüzyon yaratan unsurlarıyla harmanlamıştır. Optik desenlerin ve tekrar eden formların kullanımı ile suyun akışkan doğasını temsil eder. Sanatçı çalışmada suyun hareket ettiğini veya titreştiği hissini vermiştir. Parlak ve yumuşak renklerin geçişleri ışığın su yüzeyinde oynadığı görsel oyunları çağırır. Su gibi sürekli değişen ve dönüşen bir elementi statik bir yüzeyde dinamik ve akışkan bir şekilde sunmak, sanatçının hem teknik hem de estetik ustalığını göstermektedir (Bkn. Görsel 23).



**Görsel 23:** Emrah Yücel, Su, 2023.

<https://www.oggusto.com/sanat/sanatci/kaligrafi-elif-ve-ask-harflerin-bana-guldugunu-ben-se-nde-gordum-emrah-yucel>

## Sonuç

Dijital teknolojinin gelişmesiyle birlikte Optik Sanat modern sanat akımlarından birisi haline gelmiştir. Geçmişte bilgisayar teknolojisini kullanan sanatçı sayısı oldukça azdır fakat günümüzde teknoloji kullanımının artması ile beraber yeni sanal görüntüler elde edilmeye başlanmıştır. Yanılsama Optik sanatın temel taşlarından biridir ve bilgisayar teknolojisinden baskı tekniklerine kadar oldukça canlanma göstermiştir. Yanılsamaya teknolojinin dahil edilmesiyle birlikte oldukça karmaşık görüntüler ortaya çıkmış, çeşitli renk tonlamaları bulunmuş ve biçime yönelik yeni yanılsamalar ortaya çıkmıştır. Vasarely bilgisayar teknolojisini az da olsa Optik sanat eserlerinde kullanmış bir sanatçıdır. Ayrıca

renk, biçim ve ışığı araştıran sanatçı bilgisayar ortamında elde ettiği verileri sanat eserine aktarmıştır. Güçlü görsel ve kavramsal sanat eserleri için bilgisayar teknolojisi kullanılmıştır. Optik sanatçıların soyut-geometrik bir resim dili uyguladıkları söylenebilir.

Optik yansıma izleyen için etkileyici bir anlam taşımaktadır. Genellikle sanatçının gizlediği görüntüyü algılamaya çalışan seyirci zihinsel ve düşünsel bir sürecin içine dahil olmaktadır. 20. yüzyılın dikkat çeken Optik sanat akımı derinlik, ışık, zemin ve hareket unsurları ile algı yansıması yaratmıştır. Tüm dünyaya yayılarak resim, heykel, seramik ve grafik gibi farklı alanlarda da uygulanmıştır. Geometrik soyut sanat olarak da tanımlanan Optik sanat akımı, 1960 yıllarında ortaya çıkmış daha sonra bilgisayar teknolojisi ile tanışmıştır. Bu bağlamda sanat eserlerinin üretim sürecine bilgisayar teknolojisi de dahil edilmeye başlanmıştır. Etki alanı genişleyen Optik sanatçılar matematiksel hesaplamayı sanata dahil ederek, yeni ufuklar açmıştır. Hız ve kullanmanın rahatlığı sebebiyle geleneksel resim yapma tekniğinin yerine bilgisayar teknolojisi geçmiştir. Bilgisayar yazılımı tuval, fırça, boya gibi malzemelerin yerini almıştır. Ayrıca matematik konusunda uzman bilim adamlarının da ilgi odağı olan Optik sanat çalışmalarını araştırmışlardır. Sanatçılar arasında bilimsel gelişmeleri izleyen ve teknolojik sanata uygun eserler üreten sanatçılar bilgisayar teknolojisinden oldukça faydalanmıştır. Bu bağlamda Optik Sanatın içinde yer alan bilimselliği, bilgisayar teknolojisiyle birleştirerek kullanmışlardır. Teknoloji sanatsal çalışmalar için bir araç haline gelerek günümüzdeki halini almıştır. Eskiden yapılan Optik çalışmaların dışına çıkılarak yeni üretimler yapılarak, değişim geçirmiştir. Optik sanat, izleyenin görme ve düşünme duygusunu kullanmayı ön plana çıkarmıştır. İzleyiciye farklı yansımalar sunularak, eser ile etkileşime geçme fırsatı tanınmıştır. Bu çalışmada Optik sanatın konusu olan yansıma ve görsel algılama gibi konular ele alınarak, sanatçı örnekleri üzerinden araştırılmıştır.

## Kaynakça

- Avcı Tuğal, S. (2012). Oluşum Süreci İçinde Op Art. İstanbul: Hayalperest Yayınları.
- Atay, İ. C. (2017). 1945 Sonrası Toplumsal Olayların Etkisindeki Sanat Ortamı ve Seramik Sanatı. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Yaşar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İzmir.
- Ağaç, S. & Sakarya, M. (2015). Optik yansıma ve giysi tasarımına etkileri. International Journal of Science Culture and Sport, 3(2), 137-157.
- Aydın, A. (2001). Gelişim ve Öğrenme Psikolojisi. İstanbul: Alfa Yayınları.

- Arslan, D. (2016). Sanat ve Tasarımda İllüzyonist İmgenin Kullanımı. *Art-E Sanat Dergisi*, 8(16), 287-301.
- Beyoğlu, A. (2015). “Sanat Eğitiminde Algı, Görsel Algı ve Yanılsama: Victor Vasarely'nin Çalışmaları Üzerine Bir İnceleme”. *Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 17(1), 333-348.
- Bedir Erişti, S. D. & Urgan, G. (2016). “Görsel Algı Kuramlarına Göre Reklam İçerikli Tasarımların Değerlendirilmesi”. *SDÜ ART-E Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi*, 9(17), 313-342.
- Beksaç, E. (2000). *Avrupa Sanatı'na Giriş*. İstanbul: Engin Yayıncılık.
- Bilirdönmez, K. (2022). Çağdaş Tasarımda Optik Yanılsamalar ve SHIGEO FUKUDA Örneği. *Journal of Humanities and Tourism Research*, 12(2), 284-299.
- Ching, Francis D. K., (2003). *Mimarlık ve Sanatta Yaratıcı Bir Süreç Çizim*. İstanbul: Yem Yayın.
- Çağlayan, E. (2018). “Temel Sanat Eğitiminde Renk Olgusu”. *İnsan Ve Toplum Bilimleri Araştırmaları Dergisi*, 7(1), 22-34.
- Çelik Yılmaz, N. (2019). 21.Yüzyıl Sokaklarında Optik Yansımalar. *Ulakbilge Sosyal Bilimler Dergisi*, 7(32), 35-51.
- Çağlayan, S., & Korkmaz, M., & Öktem, G. (2014). Sanatta Görsel Algının Literatür Açısından Değerlendirilmesi. *Eğitim ve Öğretim Araştırmaları Dergisi*, 3(1), 160-173.
- Eti, S. (1971). *Çağdaş Sanat*. İstanbul: Karaca Ofset.
- Erişti, S. D, Uluysal, B. & Dindar, M. (2013). “Görsel Algı Kuramlarına Dayalı Etkileşimli Bir Öğretim Ortamı Tasarımı ve Ortama İlişkin Öğrenci Görüşleri”. *Anadolu Journal of Educational Sciences International*, 3(1), 47-66.
- Erbay, M. (1997). *Plastik Sanatlar Eğitiminin Gelişimi*. İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınları.
- Fotios, Steve, Goodman, T. & Berman, S. (2006). *Chromatic adaptation and the Relationship Between Lamp Spectrum and Brightness*, *Lighting Research & Technology*.
- Frostig, M. (1968). *Pictures and patterns. Teacher's Guide*.
- Güven, Y. & Güç, M. (2013). Dünya ve Tasarıma çocuksu muziplikle bakışın öznesi/temsili olarak Shigeo Fukuda (1932- 2009). *UHBAB Uluslararası Hakemli Beşeri ve Akademik Bilimler Dergisi*, 2(5), 1-17.
- Gedik, M. B. & Taşcıoğlu, M. (2018). Afişte illüstrasyonun anlatım biçimleri. *Anadolu Üniversitesi. Sanat ve Tasarım Dergisi*, 8 (1), 104-124.

- Gombrich, E. H. (1992). *Sanat ve Yanılsama*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Gage, J. (2000). *Color and Meaning: Art, Science, and Symbolism*, Berkeley, University of California Press.
- Germaner, S. (1996). *1960 Sonrasında Sanat*. İstanbul: Kabalcı Yayınları. İnceoğlu, M. (2000). *Tutum - Algı - İletişim*. Ankara: İmaj.
- Kara, D. (2018). *Görsel Dünyanın ve Görsel Alanın Algılanması: Üç Boyutlu Alan ve Resim Alanı*. *İdil Dergisi*, 7(43), 219-225.
- Lehimler, Z. (2015). *Afiş Tasarımında Optik Yanılsama*. *Yayımlanmamış Sanatta Yeterlik Tezi*. Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, İstanbul.
- Little, S. (2010). *İzmler*. İstanbul: Yem Yayınevi.
- Lynton, N. (2004). *Modern Sanatın Öyküsü*, Çev: Cevat Çapan, Sadi Öziş, Remzi Kitabevi, İstanbul.
- Lehimler, Z. (2021). *Görsel ve Optik Yanılsama Arasındaki Fark*. *Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 9(123), 1-19.
- Martin, C. (2003). "Optical Alchemy", *Nature*, Vol. 424, Nature Publishing Group, London.
- Manaia, J. P. M. (2020). "Bridget Riley e a Op Art: Natureza, Percepção e Representação, Bridget Riley and Op Art: Nature, Perception and Representation", *Convergências - Revista de Investigação e Ensino das Artes*, Vol. XIII (25), p.69-81.
- Maharramov, H. & Çelikbağ, T. (2023). *Görsel Sanatlarda Algı ve Optik İllüzyon Kavramlarının Önemi*. *Uluslararası Sanat ve Estetik Dergisi*, 6(12), 136-148.
- Özmen, G. (2010). *Optik Sanat ve Çağdaş Cam Sanatı*. *Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi*, İstanbul: Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi.
- Özel, Z. (2007). "Op Sanat ve Dijital Teknolojinin Kullanımı". *Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, Cilt 7- Sayı 2, s.395-418.
- Özel, Z. (2007). *Op Sanat ve Dijital Teknolojinin Kullanımı*. *Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 7(2), 395-418.
- Parsıl, Ü. (2012). *Görsel Algılama*, An yayınları İstanbul
- Pazarlıoğlu Bingöl, M. & Çevik, N. (2020). *Çağdaş Sanatta Bir İfade Unsuru Olarak Kolaj Üzerine Bireysel Söylemler*. *Adıyaman Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*. 13 (36), 599-637.
- Parçegani, R. (2015). *Soyut Resimde Simetri*. *Yayımlanmamış Sanatta Yeterlik Tezi*, Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Ankara.
- Rona, Z. (1997). "Op Sanat". *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*, Hürriyet Ofset, İstanbul.

- Süzen, H. N. (2018). “Modern Batı Sanat Akımlarının Güncel Sanata Katkıları”. Uluslararası Sosyal Bilimler İnceleme Dergisi (UBSBİD), 2(1), 20-30.
- Sırmalı, E. (2019). Çağdaş Sanat'ta Yaratım Süreci Olarak Manipülasyon. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Uludağ Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Bursa.
- Sağol, U. (1998). Down Sendromlu Çocukların Görsel Algı Gelişimine Frostig Görsel Algı Eğitimi Programının Etkisi. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Marmara Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, İstanbul.
- Sırmalı, E. (2020). Sanat Eğitiminde Algı Çeşitliliğinin Gestalt İlkeleri İle Uygulanması. Uluslararası Sanat Tasarım ve Eğitim Dergisi, 1(1), 17-24.
- Sakarya, M., & Akçam, T. C. (2022). Örme Giyim Tasarımında Optik Sanatın Etkileri. Art-E Sanat Dergisi, 15(30), 1446-1470.
- Şenol, T. (2017). Görmenin Morfolojisi: Soyut-Geometrik Olasılıklar ve Anamorfik Oluşumlar. Yayımlanmamış Sanatta Yeterlik Tezi, Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Erzurum.
- Tuğrul, B. & Aral N. & Erkan, S. & Etikan, İ. (2001). Altı Yaşındaki Çocukların Görsel Algılama Düzeylerine Frostig Gelişimsel Görsel Algı Eğitim Programının Etkisinin İncelenmesi, Journal of Qafqaz University, 8, 67-84.
- Teker, U. (2002). Grafik Tasarım Ve Reklam. İzmir: Dokuz Eylül Yayınları. Uyanık, B. (2020). Bilge Karasu'nun “Gece” Adlı Romanının Göstergebilimsel Çözümlemesi. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Kırklareli Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Kırklareli.
- Uğur, E. (2019). Op-Art (Optik Sanat) Akımının Görsel Algı ve Grafik Tasarım Kavramları Açısından Tanımlanması. Iğdır Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi (17), 231-258.
- Zanker, J. M. & Walker, R. (2004). “A New Look at Op Art: Towards a Simple Explanation of Illusory Motion”. Natur Wissenschaften, 91(4), Springer-Verlag, Berlin.
- Zümrüt, Y. (2015). Seramik Sanatçısı Velimir Vukicevic ve Çözumsuz Bulmacaları, Yedi: Sanat. Tasarım ve Bilim Dergisi, (13), 33-40.

## Görsel Kaynakça

Görsel 1: <https://www.salvador-dali.org/en/artwork/catalogue-raisonne-paintings/obra/900/cybernetic-o-dalisque>

Görsel 2: <https://www.wikiart.org/en/victor-vasarely/vega-nor-1969>

- Görsel 3: <https://www.wikiart.org/en/victor-vasarely/zebra-1937>
- Görsel 4: <https://www.wikiart.org/en/victor-vasarely/pal-ket-1974>
- Görsel 5: <https://www.wikiart.org/en/bridget-riley/blaze-1-1962>
- Görsel 6: <https://www.wikiart.org/en/bridget-riley/fission-1963>
- Görsel 7: <https://www.wikiart.org/en/bridget-riley/cataract-3-1967>
- Görsel 8: <https://www.wikiart.org/en/m-c-escher/relativity-lattice>
- Görsel 9: <https://www.wikiart.org/en/m-c-escher/sky-and-water-i> Görsel 10: <https://in.pinterest.com/pin/25262447884547895/> Görsel 11: <https://in.pinterest.com/pin/552746554243848761/>
- Görsel 12: <https://tr.pinterest.com/pin/569986896608236579/>
- Görsel 13: <https://www.wikiart.org/en/yaacov-agam/infinite-reach-1985>
- Görsel 14: <https://www.wikiart.org/en/jesus-rafael-soto/cube-with-ambiguous-space-1981>
- Görsel 15: <https://www.tumblr.com/archiveofaffinities/13324891048/richard-anuskiewicz-knowledge-and-disappearance>
- Görsel 16: <http://www.richardanuskiewicz.com/>
- Görsel 17: <https://www.wikiart.org/en/francois-morellet/4-trames-de-tirets-pivot-es-sur-un-c-t-1971>
- Görsel 18: <https://api.fidesarte.it/api/lotto/immagine/37829/0/600.jpg> <https://www.artbasel.com/catalog/artwork/72771/Carlos-Cruz-Diez-Induction-du-Jaune-Tepuy-1?lang=fr>
- Görsel 19: <https://www.artbasel.com/catalog/artwork/90745/Carlos-Cruz-Diez-Induction-chromatique-%C3%A0-double-Fr%C3%A9quence-1>
- Görsel 20: <https://julianstanczak.com/paintings.php#2000s>
- Görsel 21: <https://julianstanczak.com/paintings.php#2000s>
- Görsel 22: <https://fotografika.com.tr/store/sanatci-savas-cevik/hat-34-7>
- Görsel 23: <https://www.oggusto.com/sanat/sanatci/kaligrafi-elif-ve-ask-harflerin-bana-guldugunu-ben-sende-gordum-emrah-yucel>

### 3. BÖLÜM

## DİSİPLİNERARASI YAKLAŞIMLAR TEMELİNDE EKOLOJİK SANATA BAKIŞ

Dr. Öğr. Üyesi Mavi ÇAKMAKÇI  
*Süleyman Demirel Üniversitesi,  
Güzel Sanatlar Fakültesi, Resim Bölümü,  
mavicakmakci@sdu.edu.tr,  
<https://orcid.org/0000-0002-6201-3814>*

Ersin AKIN  
*Sanatta Yeterlik Öğrencisi,  
Süleyman Demirel Üniversitesi,  
Güzel Sanatlar Enstitüsü, Resim Anasanat Dalı,  
d2540401002@ogr.sdu.edu.tr,  
<https://orcid.org/0000-0002-2963-4395>*

### Giriş

Antropojenik kaynaklı küresel ısınmanın etkileri altında yaşadığımız açıkça izlenmektedir. IPCC raporlarına göre, gelecekte yaşam koşullarının giderek zorlaşacağı; pek çok türün yok olma riskiyle karşı karşıya kalacağı ve halk sağlığının ciddi tehditler altına gireceği öngörülmektedir. Deniz seviyelerindeki yükselme ve aşırı sıcaklıklar, kuraklık ve su kıtlığı gibi sorunlar daha da derinleştirecektir. Ortaya çıkan bu tablo; kaynakların adil paylaşımı, Kuzey Küre ile Güney Küre arasındaki çevresel eşitsizlikler ve iklim değişikliğinin etkilerini azaltma ile bu etkilere uyum sağlama çabaları gibi meseleleri gündeme taşımaktadır. Aynı zamanda kitlesel göç gibi önemli jeopolitik sorunların da belirginleşmesine yol açmaktadır. Bu olası gelecek, yaşam etiği ve yönetim politikaları açısından yeni gereklilikler ortaya koyarken; çağdaş sanat alanında

da, özellikle iklim krizi karşısında yaşamı etik ve politik boyutlarıyla yeniden düşünmek ve yeniden kurmak isteyenler için yeni sorumluluklar ve zorluklar doğurmaktadır. Bu nedenle 20. yüzyıla birlikte sanat, doğayı dönüştürme ve iyileştirme adına bilim ile arasındaki sınırları yeniden tanımlanmaya başlar (Sezgin, 2022: 20-21).

Ekolojik sanat olarak tanımlanan bu pratiklerin çözüm odaklı faydacı yaklaşımı ise bu kategorideki eserleri disiplinlerarası bir uygulama alanına yönelmektedir. Biyoloji, ekoloji, mühendislik, mimarlık ve çevre bilimleri gibi farklı disiplinlerle kurduğu birliktelik sayesinde, sanatın temsil odaklı yapısını aşarak doğrudan müdahale, iyileştirme ve farkındalık üretme potansiyeli taşımaya başlamıştır. Dolayısıyla ekolojik sanat yalnızca estetik birer temsil değil; doğayla bütünleşen, çevre onarımına katkı sağlayan, işlevsel ve sürdürülebilir sistemler olarak ele alınmaktadır ve sanatı bilimle buluşturmaktadır. Sanat ile aklın bu buluşması elbette yeni değildir. Bu yaklaşımın özünde, Rönesans'a kadar dayana bilginin tek katmanlı olmadığı; aksine farklı disiplinlerin bir araya gelmesiyle anlam kazanan çok boyutlu bir yapı olduğu anlayışı yer alır. Sanatın bu çerçevede geliştiği ve postmodern döneme kadar farklı disiplinlerin sanat içinde anlam ve olur kazandığı görülecektir. Nicolas Bourriaud'nun da belirttiği gibi, sanatsal etkinliğin formları, tarzı ve işlevleri değişmez bir öze değil, çağlara ve toplumsal içeriklere göre evrilen bir oyundur (Bourriaud, 2018: 17).

Postmodern döneme gelindiğinde ise farklı disiplinlerin aralarındaki sınırların ortadan kaldırılması, belli bir amaçla aynı bağlam içinde yer alması ve bunun sanat adı altında değerlendirilmesi kuramsal olarak da temellenir. 1960'lar da Julia Kristeva tarafından geliştirilen Metinlerarasılık kavramı, özellikle postyapısalcı düşünce içinde, disiplinler arası geçişlere teorik kapı aralamıştır. Örneğin; Roland Barthes ve Jacques Derrida gibi düşünürler metin, anlam ve bağlam ilişkilerini genişleterek farklı alanlara uygulanabilir hale getirmiştir. Kristeva da aynı şekilde, bu kavramı oluştururken Mikhail Bakhtin'in diyalog ve çok seslilik düşüncesinden yararlandığı bilinmektedir. Ona göre hiçbir metin tamamen bağımsız değildir. Her metin başka metinlerle ilişkiler ağı içinde oluşur. Anlam, metinler arasındaki bu etkileşimle ortaya çıkar. Bu düşünce sanatın her alanında kendini göstermektedir. Özellikle postmodern sanat yapıtlarının çok disiplinli görünümünün plastik okumaları da yine bu kuramsal temele göre yapılmaktadır.

Bu bağlamda metinde; farklı disiplinlerin birlikteliğinde gerçekleştirilmiş olan ekolojik sanat projeleri incelenmekte, tarihsel gelişimini ele almakta ve ekolojik sanat çalışmalarının sistematüğünü disiplinlerarasılık düzlemde tartışılmaktadır. Ayrıca sanat ile bilim arasındaki etkileşimin üretim süreçlerine ve or-

taya çıkan yapıtların işlevsel boyutlarına nasıl yansıdığını ortaya konulmaktadır. Böylece çalışma, ekolojik sanatın yalnızca estetik bir ifade alanı değil, aynı zamanda bilimsel bilgiyle beslenen ve toplumsal-çevresel dönüşümü hedefleyen çok katmanlı bir üretim alanı olduğunu ve bunun kuramsal temellerini göstermeye çalışmaktadır.

## **Ekolojik Sanat Nedir?**

Canlılar ile çevreleri arasındaki ilişkileri tanımlayan düşünceler Eski Yunan düşüncesinde önemli bir araştırma alanı olmuştur. Aristoteles'in öğrencisi Theophrastos, canlıların çevreleriyle etkileşimlerine ilişkin ilk sistematik tanımlamaları yapan düşünür olarak kabul edilmektedir. Kelimenin kökensel bilgisi de yine Yunancadan gelmektedir: "Ekoloji". Yunanca'da yuva, ev, barınak anlamına gelen "oikos"; bilim ve söyleyiş anlamına gelen "logia" kelimelerinin birleşiminden oluşmuştur (trlandict, 2018). Ekoloji kavramı bilimsel literatürde ise ilk kez 1869 yılında Alman zoolog Ernst Haeckel tarafından kullanıldığı bilinmektedir. Bu bağlamda, ekoloji, canlı organizmaların hem canlı çevre unsurları (biyotik faktörler) hem de cansız, fiziksel çevre koşulları (abiyotik faktörler) ile kurdukları karşılıklı ilişkileri inceleyen bir bilim dalına dönüşmüştür. Bu disiplin, tüm canlılar için ortak olan ve ekosistemler üzerinde belirleyici etkiler yaratan temel süreçleri ele alır. Aynı zamanda organizmaların içinde buldukları çevreyi nasıl etkilediğini ve bu çevreden nasıl etkilendiğini bütüncül bir yaklaşımla inceler. 1971'de yayımlanan Fundamentals of Ecology adlı ekoloji alanının en etkili kaynağının yazarı Eugene P. Odum'a ve Alman zoolog, ekolojist ve evrim biyoloğu olan Josef H. Reichholf'a göre ekoloji, yalnızca doğa bilimleriyle sınırlı olmayan; toplumsal yapılar, insan etkinlikleri ve kültürel süreçlerle de ilişki kurarak doğa bilimleri ile sosyal bilimler arasında köprü işlevi gören disiplinlerarası bir bilim alanıdır.

Ekoloji kelimesi farklı anlam ilişkileri içinde birden fazla değişen kavramlarla bir araya gelebilmektedir. Örneğin; çevreye olan tepkilerle ilgilenen "physiological ecology", cansız etkenlerce biçimlenen bitki toplumlarıyla ilgilenen "physiographic ecology", iklimin baskın olduğu bitki toplumlarıyla ilgilenen "geographic ecology" veya "ecological phytogeography". Canlıların çevreleriyle olan karşılıklı ilişkilerinin temelinde de ekoloji kavramının önemli rol oynadığı anlaşılmaktadır. Dolayısıyla ekoloji, bitki veya herhangi bir çiçeğin vb. olduğu gibi sosyoloji alanında, madde, sosyal sebepler ve etkileriyle ilgili olarak insan toplumlarının yer aldığı alandaki dağılımlarının incelenmesinde de

etkin olduğu anlaşılmaktadır (Sevgi, 2015: 30).

“Ekoloji” teriminin sanat içinde spesifik kullanımı ise 1960’ların sonunda ortaya çıkan Land Art çalışmalarına bağlanır. Land Art (Arazi Sanatı)’ı takip eden Earth Art ve Eco-Art gibi yaklaşımlar bu dönemin belirleyici hareketleri olarak öne çıkmaktadır. Ancak bu yaklaşımlar arasında farklar bulunur. Bu sanat yöntemlerinin temel motivasyonu, sanat nesnesinin metalaşmasına ve müze-galeri sistemine karşı alternatif bir üretim alanı yaratmaktır. Ekolojik sanatta ise amaç yalnızca doğada sanat yapmak değil, ekolojik sorunlara dikkat çekmek ve doğayı iyileştirmek vardır. Arazi sanatlarında kazma, taşıma, yığma vb. büyük ölçekli fiziksel müdahaleler yaygındır. Ekolojik sanatta müdahale çoğunlukla onarıcı veya sürdürülebilir bir yöntem içerir. Bu bağlamda ekolojik sanat bilimsel iş birlikleri, biyoteknoloji, permakültür, çevresel restorasyonu içermektedir.

Doğa ile insan arasındaki duyumsal ilişkinin sanatta görünür kılınması Romantik döneme kadar dayanmaktadır. Doğa ile bağlantı kurma isteği ise Endüstri Devriminin yarattığı şehirleşme ve yalnızlaşma duygularıdır. Dolayısıyla modernizmin yarattığı teknoloji ve buna bağlı dönüşen sosyolojik yapı mevcut sanatsal dertleri doğaya bakış bağlamında şekillendirmeye devam etmiştir. Teknolojik temellere bağlı olarak yapısal sürecin değişmiş olması, sanatın doğaya farklı bir bakış geliştirmesine neden olduğu açıkça görülmektedir. Bu değişim, 20. yüzyılın başındaki modernist ve avangard sanat hareketleri ile kendini daha da gösterir. Modernist estetik anlayış sanatı, özerk ve temsil merkezli yapısından kurtararak, geleneksel sınırlarının dışında hareket etmesine neden olmuştur. Bunlar aynı zamanda sanatın üretim pratiklerinin aktivist eylemler bağlamında kavramsal olarak yeni yönelimler kazanmasına da kapı aralamıştır. Sanatın bu kuramsal ve uygulamalı alanına doğa, çevre ve ekoloji katmanlarının dâhil edilmesiyle bu dönüşüm belirgin hale gelir.

Sanayileşme, kentleşme ve teknolojik gelişmelerin yol açtığı savaş ve çevresel tahribat, sanatçıları doğayı betimleyen ya da romantize eden yaklaşımlardan uzaklaştırmış ve geleneksel sanat anlayışının karşısında bir tavır belirlemesine neden olmuştur. Sanatçılar doğayla kurdukları ilişkide çevresel sorunlara doğrudan temas eden, müdahaleci ve sorumluluk üstlenen üretim biçimlerine yönelmiştir. Bu nedenle ekolojik sanat, doğa ile sanat arasındaki ilişkinin yeniden tanımlandığı, estetik kaygıların çevresel, etik ve bilimsel sorumluluklarla iç içe geçtiği bir alan olarak ortaya çıkmıştır. Dolayısıyla ekolojik sanat, doğayı yalnızca bir tema ya da görsel referans olarak ele almakla sınırlı kalmaz; aksine doğal süreçleri, ekosistemleri ve çevresel dinamikleri sanatın üretim sürecinin aktif bileşenleri hâline getirir. Bu yönüyle ekolojik sanat pratikleri, geleneksel

sanat nesnesi anlayışını aşarak, süreç odaklı, zamana yayılan ve çoğu zaman mekâna özgü üretimler olarak şekillenir. Sanat yapıtı artık, sabit ve kalıcı bir formdan ziyade; dönüşen, etkileşime açık ve çevresel koşullarla birlikte var olan bir sistem olarak düşünülür. Böylece sanat, temsil etmekten çok müdahale eden, gözlemlemekten çok dönüştürmeyi hedefleyen bir konuma yerleşir (Miles, 2014: 12-18).

Ekolojik sanatın doğumunu sağlayan bu çok yönlü yapısal sürecin içine Bahaus ekolünü de katmak gerekebilir. Sanat, zanaat, mimarlık ve teknolojiyi bütüncül bir sistem içinde ele almasıyla Bauhaus okulunu da ekolojik sanatın disiplinlerarası yapısının erken bir avangardı olarak değerlendirebiliriz. Bauhaus'un "sanat ile yaşamın birliği" ilkesine dayanan yaklaşımı, doğayla uyumlu tasarım, işlevsellik ve malzeme bilinci gibi kavramları sanat üretiminin merkezine yerleştirmiştir (Droste, 2002:14-18). Walter Gropius'un öncülüğünde kurulan Bauhaus, sanatı özerk bir alan olmaktan çıkararak, toplumsal ve çevresel ihtiyaçlarla ilişkilendirmeyi amaçlamıştır. Okulun eğitim anlayışında, doğal malzemelerin özelliklerine saygı, form ile işlev arasındaki denge ve üretim süreçlerinin rasyonelleştirilmesi temel ilkeler arasında yer almıştır. Bauhaus sanatçıları doğrudan "ekoloji" kavramını kullanmamış olsalar da doğayla uyumlu, sürdürülebilir ve işlevsel üretim anlayışı, ekolojik düşüncenin erken bir yansıması olarak okunabilir (Whitford, 1984: 41-45).

Örneğin; Bahaus Okulu öğretmenlerinden temel tasarım dersinin kurucusu Johannes Itten'nin doğa temelli renk ve form araştırmaları, doğal süreçlerin sanatsal üretime bilgi kaynağı olarak dâhil edilmesine önemli katkılar sunmuşlardır. Paul Klee'nin doğayı "biçimlerin doğuş süreci" olarak ele alan yaklaşımı ise sanatın doğayı temsil etmekten çok, onun işleyiş mantığını kavraması gerektiği düşüncesini ortaya koymuştur. Klee bu yaklaşımını şu ifadeyle açıklamaktadır: "Sanat görüneni yeniden üretmez, görünür kılar" (Klee, 1961:76). Bu düşünce, ekolojik sanatın süreç odaklı ve sistemsel yaklaşımıyla doğrudan ilişkilendirilebilir. Yine Bauhaus'un ardından gelişen Dada ve sürrealizm gibi avangard hareketler de sanatın toplumsal ve politik sorumluluğunu gündeme getirmiştir. Özellikle Dada, sanatın gündelik yaşamla bütünleşmesi gerektiğini savunarak, estetik özerkliğe karşı eleştirel bir tutum geliştirmiştir. Bu yaklaşım, ekolojik sanatın ilerleyen dönemlerde benimsediği "sanatın toplumsal ve çevresel sorunlara müdahil olması" fikrinin ve aktivist yanının öncülü olarak değerlendirilebilir (Artun, 2010: 35-38).

1950 sonrası ortaya çıkan sibernetik ve sistem teorileri, sanatın doğayı algılama biçimini dönüştüren diğer aktörlerdir. Görsel iletişim, ışık sanatı, çevresel sanat ve disiplinlerarası sanat düşüncesi alanlarında etkili olan György

Kepes'in MIT'de yürüttüğü çalışmalar, sanat ile bilimin ortak bir bilgi üretim alanı oluşturulabileceğini ortaya koymaktadır. Kepes (1965: 15), sanatın doğayı pasif bir nesne olarak değil, "karmaşık bir sistem" olarak ele alması gerektiğini savunur. Bu düşünce, ekolojik sanatın ekosistem temelli yaklaşımının teorik zeminini hazırlamıştır.

1960'lı yıllarda sanat, çevre bilincinin yükselişini gerekli kılan ekolojik sorunlarla gündeme gelmeye, doğayı sadece tema olmanın ötesinde; bir eylem alanı olarak ele almaya başlamıştır. Ekolojik duyarlılığın sanatsal pratiklere yansıdığı bu dönem; çevre farkındalığını mevcut sistem ve ekonomik nedenler üzerinden değerlendiren isimlerle taçlanmıştır. Ancak birçok sanatçıyı doğayla kurulan ilişkiyi yeniden düşünmeye yönelten isim Rachel Carson olur. 1962 tarihli "Silent Spring" adlı kitabı tarım ilaçlarının öldürücü etkisine dikkat çekmiş ve modern çevrecilik hareketinin doğmasında büyük rol oynamış; çevre bilincinin artmasına, çevre yasalarının şekillenmesine ve ABD Çevre Koruma Ajansı'nın (EPA) kurulmasına zemin hazırlamış (acs.org., 2012). Bu da ekolojik sanatın farklı disiplinlerden beslendiğinin bir diğer kanıtıdır.

Sonuç olarak "Ekolojik sanat" (eco-art) yeni yüzyılın sanatı olarak insan ve doğa arasındaki ilişkiyi sosyolojik bir sorun olarak yorumlamamıza neden olmuştur. Bu yeni anlayış farklı metodolojilerden yararlanılarak kamuoyunu sanat aracılığı ile bilgilendirmeyi hedeflemiştir. Bu anlamda propagatif bir yanı olduğu da anlaşılmaktadır. Böylelikle sanatın çevreyle uyumlu, onarıcı ve sürdürülebilir bir eylem biçimi haline gelmeye başladığı söylenebilir (Carson, 1962, s. 7-9). Ancak bunun için ekonomik ve politik sistemin dışında hareket edilmelidir. Bu durumda politikanın estetikleştirilmiş halini oluşturmaya çalışan sanat giderek ses getirecek, farklılık yaratacak, dikkati çekecek "yeni" yi oluşturabilmek için de ekolojik sanatın dilini farklı disiplinlele bir araya getirmiştir. Bu süreçte sanatçılar, doğayı bir temsil nesnesi olmaktan çıkararak doğrudan sanatın öznesi hâline getirmeye çalışır. Böylelikle sanatçılar artık galeri mekânından çıkarak doğrudan doğada üretim yapmayı, ekolojik süreçlerle birlikte çalışmayı ve çevresel farkındalık yaratmayı amaçlamışlardır. Bu anlayış, estetikten çok ekolojik sorumluluk kavramını merkeze bir bilim insanı gibi çalışmayı gerektiren bir yaklaşımının doğuşunu temsil etmektedir (Weintraub, 2012: 24). Öyle ki ekolojik sanat üzerine çalışan pek çok isim biyolog, mühendis, mimar ve heykel gibi tanımlarla anılır.

## Disiplinlerarası Çalışma Alanı Olarak Ekolojik Sanat Örnekleri

İklim krizi, biyolojik çeşitliliğin azalması ve doğal kaynakların tükenmesi gibi küresel sorunlar, ekolojik sanatın güncelliğini ve önemini daha da artırmaktadır. Bu bağlamda üretilen sanat yapıtları ise çevresel sorunlara dikkat çeken bir temsil aracı olmanın ötesinde, doğrudan çevresel müdahale ve iyileştirme süreçlerinin bir parçası hâline gelir. Dolayısıyla ekolojik sanat çevresel sorunları çözmek adına bilimsel bilgiye dayalı, uygulanabilir ve sürdürülebilir çözümler geliştirmek için farklı disiplinlerle çalışır. Biyoloji, çevre mühendisliği, mimarlık, peyzaj tasarımı ve çevre bilimleri gibi farklı disiplinlerle kurulan iş birlikleri, bu sanat pratiklerinin hem üretim süreçlerini hem de ortaya çıkan yapıtların işlevsel boyutlarını dikkat çekici hâle getirir. Bu süreçte sanatçılar, yalnızca estetik kararlar alan bir özne değil; bilim insanı, mühendis ve yerel topluluklarla birlikte çalışan, bilgi üreten ve uygulayan bir aktör olarak konumlanırlar. Bilginin de hızla yayıldığı bu çağda sanatçının “öteki”nin etkisinden bütünüyle bağımsız kalması mümkün görünmemektedir (Aktulum, 2011: 72). Bu nedenle sanatçı, bilgi üretme kapasitesini genişleterek, bilimsel yöntemlerle ilişkilendirildiği sanatını epistemolojik bir zemine oturtur.

Tüm sanat, ötekinin bilgisini barındıran farklı disiplinlerle, bu disiplinlere ait unsurların yeni bağlamlar içinde yeniden kurgulanması ve bunun doğrudan sanat nesnesi olarak kabul edildiği bir kuramsal temele sahiptir.

Bu yönelim sanatta, geleneksel sınırların aşıldığı bir dönemin ardından gelmektedir. Modernizm ardından gelen Postmodernist dönemin getirisi bu sınırsızlık ortamında; bilim ve teknolojik uygulamalarla, sanatsal olan arasındaki ayrımların belirsizleştiği, çok katmanlı ve çok biçimli bir anlayışın ortaya çıktığı görülür. Birbirinden farklı doğalara sahip olsa da farklı disiplinlerin bir araya gelişinin plastik değer taşıdığına yönelik estetik görüşler de bu süreci olumlar. Bu görüşlerin en uç argümanı; farklı alanlara ait araç ve göstergeleri kullanmanın neredeyse kaçınılmaz olduğu günümüzde, sanat açısından asıl belirleyici olanın, estetik ölçütlere uymayan ya da akıl dışı görünen her unsurun sanat yapıtı olarak kabul edilebileceğidir (Farthing, 2014: 410). Bu düşünceler ışığında sanat sadece bir yüzeyi değil mevcut galeri mekânlarını da aşmaktadır. Nesnelerin, hazır imgeler ve kendinden önce üretilmiş tüm görsel formların referans alındığı, temsilin çoğul ve katmanlı bir yapıda ele alındığı yeni bir anlayış benimsenir. Yönteme dönüşen bu üretim pratiği, kuramsal karşılığını ise Julia Kristeva'nın yapısalcı ve metinlerarası yaklaşımlarında bulur. Başlangıçta yazınsal ve sözsözsel bağlamda geliştirilen bu çözümleme biçimi, zamanla sanatsal üretimde de anlam kazanarak “disiplinlerarasılık” kavramı altında yöntemsel bir çerçeveye dönüşür. Sanatın bu aşamada nasıl bir rol üstlendiğini Aktulum

(2011: 366) şu şekilde açıklar:

*Bu eğilime bağlı olarak ayrışık, kopuk, bütünlük arayışının göz ardı edildiği, anlık etkilerin peşinde koşulduğu, çoksesli yapıda, farklı türleri ve disiplinlerin verilerini buluşturan, eski dönem yapıtlarından parçaları yeni bir bağlamda değişik amaç ve işlevlerle kullanıma sokmaktan geri durmayan, ötekilere yaslanarak türetilmiş yapıtlar üretilmeye başlanır.*

Farklı disiplinlere ait verilerin sanata dahil olmasını anlamlı ve olur kılan disiplinlerarası yöntemlerin geldiği noktadan sonra müze ve galeri alanlarının dışına çıkmak ve sanat yaratmak, izleyicileri derin ve ticari olmayan bir şekilde etkilemek, arazi kullanımını başlatmıştır. Öyle ki sanat, iklim krizine dair bilimsel bilginin kamusal alanda daha geniş kitlelere ulaşmasını ve daha anlaşılır bir biçimde dolaşıma girmesini sağlayan aracı bir rol üstlenmiştir. Bu bağlamda ekolojik sanat, estetik deneyimi politik bilinç ve toplumsal sorumlulukla ilişkilendiren propaganda sanatı ve kamusal tartışma alanının etkin bir bileşeni hâline gelen bir pratik olarak tanımlanabilir.

Fredric Jameson (1984)'a göre postmodernizm aslında modernizmin telki kapitalizm koşulları içinde biçimlenen anlayışından uzak, çok merkezli ve çoğul bir kapitalist yapılanmaya geçişi temsil eder. Bu dönüşüm yalnızca sanat yapıtının tekil ve ayrıcalıklı konumunu değil, aynı zamanda sanatçının toplumsal ve kültürel konumunu da köklü biçimde değiştirir. Michel Foucault ve Roland Barthes'ın görüşlerine referans veren postmodern yaklaşımlar da anlamın yalnızca yazar/sanatçı tarafından belirlenmediğini; aksine, yapıtın içinde yer aldığı kültürel bağlamlar ve söylemsel ağlar tarafından üretildiğini vurgular. Bu perspektifte sanat nesnesine atfedilen ayrıcalıklı konum ortadan kaldırılır. Böylece sanat, müze ve galeri gibi kurumsal mekânların sınırlarını aşarak kamusal alana taşınır ve kültürel pratiklerin ayrılmaz bir bileşeni olarak değerlendirilir. Postmodern dönemde ortaya çıkan bu durum, aynı zamanda sanatın nesne merkezli niteliğini çözmeye yönelik girişimlerin bir sonucu olarak da yorumlanabilir. Öte yandan sanatın reklam, endüstriyel tasarım ve bilişim temelli uygulamalar gibi farklı alanlara yönelmesi, onun ayrıcalıklı statüsünün çözümlenmesine ve kültürel sorunlara yanıt üretmeye çalışan çok yönlü bir pratik haline gelmesine işaret etmektedir.

Sanat hem düşünsel hem de biçimsel olarak geleneksel sınırları aşmaktadır. Hatta sanat bilim ve mühendisliğin birleştiği bir alanda var olmakta, ekolojik sorunlara dair çözüm üretebilmektedir. Ekosistemleri iyileştiren, biyolojik çe-

şitliliği artıran bununla birlikte işlevsel yaşam alanları olarak tasarlayan ekolojik sanatın temelleri bu doğrultuda oluşmuş ve doğrudan çevresel bir uygulama alanına dönüşmüştür. Anlam ve biçim arayışı nesneden, galeriye, galeriden araziye, araziden yenedünyalar yaratma sürecine evrilmiştir.

İnsan-doğa ilişkisini soyut bir temsilden çıkararak doğanın kendisiyle birlikte çalışan, yaşayan ve işlevsel sistemler kurma yönünde ilerlemiştir. Böylece doğrudan ekosistemin parçası olan sanat eserleri üretme sürecine girilmiştir. Farklı disiplinlerin ışığında gerçekleşen kimi eserler ve bu eserlerle yaratılmaya çalışılan değer çalışmanın inceleme alanını oluşturmakta ve kronolojik bir sırayla ele alınmaktadır. Bu bağlamda; ekolojik sanatın öncülleri arasında ilk olarak Robert Smithson'ın çalışmaları incelemeye alınabilir. 1970 yılında Utah'taki Büyük Tuz Gölünde bazalt taşlarla oluşturduğu "Spiral Jetty" adlı eseri (Görsel 1), doğanın kendi süreçleriyle etkileşime giren ilk büyük ölçekli çevresel müdahalelerden biri olarak öne çıkmaktadır.



**Görsel 1.** Robert Simpson, Spiral Jetty, Great Salt Lake, Utah, 1970.

Smithson'ın çalışması, doğal döngülerin zamansal değişkenliğini ve insan müdahalesinin geçiciliğini görünür kılarak; Land Art akımının temel ilkelerini ortaya koymaktadır. Smithson Büyük Tuz Gölü'ne, suyun alglerinden kaynaklanan pembemsi kırmızı tonu nedeniyle ilgi duyduğu anlaşılmaktadır. Smithson 1972 (222-232), tarihli makalesinde izlenimlerini şu şekilde aktarmıştır:

*Alana baktığımda, ufuklara doğru yankılandı ve titreyen ışık tüm manzarayı sallıyormuş gibi gösterirken, hareketsiz bir siklonu*

*andırıyordu. Uyuyan bir deprem, çırpınan durgunluğa, hareket-siz bir dönme hissine yayıldı. (...) Spiral Jetty'ye bakan tepenin zirvesinde dururken, birkaç damperli kamyonun, traktörün, ön yükleyicinin ve bir sürü insanın buraya nasıl geldiğini ve kaya, kristaller, toprak ve suyun, bugün çevreyle mükemmel bir uyum içinde görünen bir sanat eseri yaratmak için nasıl kullanıldığını hayal etmeye çalıştım.*

Smithson'ın çalışması, insan müdahalesinin doğanın döngüleri karşısındaki geçiciliğini görünür kılarak; çevresel farkındalık için güçlü bir metafor oluşturmaktadır. Bu aynı zamanda politik bir var oluş mücadelesi ve düzene başkaldırı şeklinde de okunabilir. Modern ve modern sonrası döneme ilişkin güçlü analizler ortaya koyan Foucault, gözetim mekanizmalarını açıklarken özellikle "Panoptikon" kavramına başvurur. Panoptikon, sınırları belirlenmiş ve çevrelenmiş bir mekânsal düzen olarak değerlendirilebileceği gibi, geometrik olarak ayrıştırılmış bir uzamın gözetim temelinde örgütlenme biçimi olarak da tanımlanabilir. Foucault'ya göre modern toplumda kentler, fabrikalar, okullar, konut alanları, ulaşım ağları ve hastaneler gibi mekânsal düzenlemeler belirli geometrik ilkeler doğrultusunda kurgulanmıştır. Bu düzenlemeler, toplumsal yaşamın mekanik bir işleyiş içinde yönlendirilmesi, ölçülmesi ve normatif bir çerçeveye oturtulması amacıyla tasarlanmıştır. Bu model, aynı zamanda görme ve gözetleme pratiklerinin yeniden yapılandırılmasını ifade eder. Görsel alanın geometrik bir algı düzeni içerisinde konumlandırılmasıyla birlikte, özellikle modern dönemde iktidarın mekân, beden ve görme ilişkisi üzerinden işleyen yeni bir denetim biçimi ortaya çıkmıştır (Şahiner,2013: 59-163).

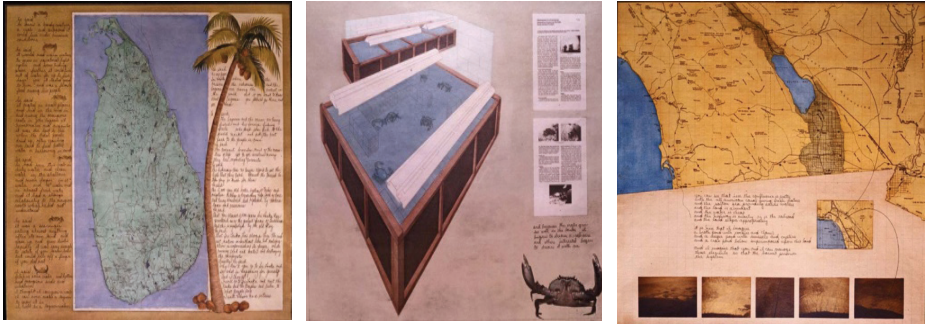
Her ne kadar ekosistemleri onaran, canlılara yaşam alanı sağlayan yapıtlarıyla sürdürülebilirliği estetik bir stratejiye dönüştürmek olsa da Smithson'ın çalışmasındaki spiral, biçimsel bir metafordur. Bu bağlamda arazi sanatı ile ekolojik sanat arasında bir yerde yer alır. Böylelikle sanatçı doğayı bir malzeme değil; kendi ritim ve ihtiyaçlarına saygı duyulması gereken ortak bir alan olarak konumlandırırken, ekolojik sanatın etik temellerini güçlendirmektedir.

Spiral Jetty, yalnızca arazi sanatı tarihinin ikonik bir yapıtı olarak değil, aynı zamanda disiplinlerarasılık kuramının sanat alanındaki en somut örneklerinden biri olarak dajam değerlendirilebilir. Eser, peyzaj mimarlığı, ekoloji, mühendislik ve toplumsal katılım gibi farklı uzmanlık alanlarının kesişiminde konumlanır ve bu yönüyle modern sanatın üretim süreçlerinde giderek önem kazanan çok disiplinli yaklaşımın erken tarihli bir modelini oluşturur (Tufnell,

2006: 41). En başta Spiral Jetty'nin formunun ve mekânsal düzeninin peyzaj mimarlığıyla kurduğu bağ dikkat çekicidir. Smithson, doğal topoğrafyayı yalnızca bir “zemin” olarak değil, heykelsi bir müdahalenin aktif bileşeni olarak ele almıştır. Kıyı hattının doğal kıvrımları, gölün su seviyesindeki değişimleri ve jeolojik yapısı, eserin biçimsel karakterinin belirlenmesinde belirleyici olmuştur. Bu durum, peyzaj mimarlığının mekânı sabit bir dekor değil, dinamik, süreç odaklı bir organizma olarak yorumlayan kuramsal yaklaşımıyla örtüşmüştür. Böylelikle Spiral Jetty, insan müdahalesi ile doğal çevrenin karşılıklı etkileşimini görünür kılarak, peyzaj tasarımının estetik ve ekolojik boyutlarını eşzamanlı olarak devreye sokmaktadır (McEntire, 2010).

Smithson çalışmada mühendislik alanına ilişkin unsurları da eserin inşa tekniklerine dahil eder. Tonlarca bazalt taşının göl tabanına spiral biçimde yerleştirilmesi, ağır iş makineleri ve mühendislik hesaplamaları gerektirmiştir. Arazi koşulları, su seviyesi, taş yoğunluğu ve kıyı eğimi gibi parametreler, eserin mühendislik disipliniyle ilişki kurmasını kaçınılmaz kılar. Smithson'un eser üretim sürecinde jeomorfolojik yapıları incelemesi ve ağır makine kullanımına yönelik teknik planlamaları, disiplinlerarasılığın teknik boyutunu somutlaştırır. Son olarak, Spiral Jetty'nin toplumsal katılımı ilişkisi, onun sanat tarihindeki yerini daha da güçlendirir. Eserin bulunduğu bölgeye yapılan ziyaretler, kurumsal belgeleme çalışmaları, yerel halkın ve üniversitelerin sürece dâhil olması, yapıtı zaman içinde kolektif bir kültürel pratik hâline getirmiştir. Böylece çalışma sadece bireysel bir sanatçı üretimi olmaktan çıkarak, toplumsal hafızanın ve ortak çevresel sorumluluğun paylaşıldığı bir kamusal mekâna dönüşmüştür. Tüm bu unsurlar bir arada değerlendirildiğinde Spiral Jetty, disiplinlerarasılık yönteminin sanat alanındaki en güçlü örneklerinden biri olarak; doğa, teknoloji, kültür ve estetik arasındaki sınırların geçirgenliğini başarıyla görünür kılar.

Ekolojik sanatın bilimsel ve küresel ölçekte düşünülmeğe başlandığı bir diğer önemli örnek ise Helen Mayer Harrison ve Newton Harrison çiftinin 1974–1984 yılları arasında yürüttükleri “Lagoon Cycle” (Görsel 2) projesidir. Harrison'lar bu çalışmalarda, iklim değişimi, deniz seviyesi artışı ve ekosistem döngülerine dair verileri sanatsal anlatıya dönüştürerek sanatın araştırma temelli bir ekolojik dil geliştirebileceğini göstermiştir. Çin asıllı Amerikalı peyzaj sanatı ve heykel mimarilerinde ün yapmış mimar ve sanatçı Maya Lin'in çalışmaları da benzerlik gösterir. Görüldüğü üzere ekolojik sanat üzerine çalışan bir ismi tanımlamak için pek çok disiplin kullanılmaktadır.



**Görsel 2.** Helen Mayer ve Newton Harrison, Lagoon Cycle Project, 1974- 1984.

Harrison'ların "Lagoon Cycle" projesi, iklim değişikliği ve deniz seviyesindeki artış gibi küresel ekolojik verileri sanatsal bir araştırma modeline dönüştürerek; bilimsel bilgi ile sanat arasında yeni bir sürdürülebilirlik dili kurmaktadır. Bu çalışma, ekolojik sanatın yalnızca yerel müdahalelerle değil, gezegen ölçeğinde düşünülmesi gerektiğini de vurgulamaktadır. Böylece Harrison, ekosistem döngülerini hem kavramsal hem de bilimsel düzeyde ele alarak sürdürülebilir çevresel farkındalığı küresel ölçekte örgütleyen öncü bir yaklaşım geliştirmiştir (Manolescu, 2021: 89-109).

Peyzaj mimarlığı açısından proje, lagün ve çevresindeki arazi kullanımını analiz ederek, ekosistem süreçlerini destekleyen yeniden yapılandırmalar önerir. Ekolojik boyut, sulak alan restorasyonu, yerli bitki türlerinin ekimi ve su kalitesinin iyileştirilmesi üzerinden somutlaştırılır. Mühendislik yönü ise, su akışı kontrolü ve drenaj sistemleri ile entegrasyon sağlanarak ekosistem işlevlerinin devamlılığı temin edilir. Toplumsal katılım sürecinde de projenin işlevselliği merkezdedir; yerel halk, çevre kuruluşları ve öğrenciler hem veri toplama hem de restorasyon faaliyetlerine dahil edilmiştir. Böylece "Lagoon Cycle", sanatın sadece estetik değil, aynı zamanda ekolojik ve toplumsal süreçlerle birlikte üretilebileceğini gösteren disiplinlerarası bir model sunar.

1980'li yıllara gelindiğinde, Agnes Denes'in 1982 tarihli "Wheatfield: A Confrontation" adlı (Görsel 3) projesi, ekolojik sanatın politik yönünü vurgulayan bir başka örnektir. Denes, Manhattan'daki Dünya Ticaret Merkezi'nin hemen yakınında bir buğday tarlası oluşturarak modern kent dokusu ile doğal üretim döngüsü arasındaki çelişkiyi görünür kılmıştır. New York'un Manhattan bölgesindeki Battery Park Landfill'de gerçekleştirdiği bu proje, çevresel sanatın ve kamusal müdahale estetiğinin en güçlü örneklerinden biri olarak kabul edilir.



**Görsel 3.** Agnes Denes, Wheatfield: A Confrontation, 1982.

Proje, küresel ölçekte ekonomik güç merkezlerinden biri olan Manhattan'ın kalbinde, iki dönümlük bir alana buğday ekilmesi ve dört ay boyunca tarımsal bir üretim sürecinin yürütülmesi üzerine kuruludur. Bu yönüyle Wheatfield, modern kent dokusu içerisinde tarım, doğa, ekonomi, peyzaj ve insan etkileşimi arasındaki sınırları görünür hâle getiren disiplinlerarası bir ekolojik girişim niteliği taşır (Denes, 2012: 88-95). Öncelikle, projenin peyzaj mimarlığı ile ilişkisi oldukça belirgindir. Denes, kentsel topoğrafyanın geçici bir peyzaj dönüşümüyle yeniden işlevlendirilmesini sağlar; boş, âtıl ve heterojen bir dolgu alanını üretken bir ekosisteme dönüştürür. Peyzaj mimarlığının “yüzey–süreç–zaman” odaklı yaklaşımı, Denes'in bu alanı hem estetik hem de işlevsel bir üretim yüzeyine dönüştürmesinde etkin biçimde hissedilir. Kent merkezine kurulan bu tarımsal peyzaj, mekânın insan ve doğa ortaklığıyla yeniden yazılabileceğini gösterir (Lippard, 1997: 264).

Bu proje, doğanın yalnızca estetik değil, eş zamanlı olarak ekonomik ve toplumsal anlamda değer taşıdığını hatırlatan öncü bir eylem alanıdır (Denes, 2008: 18). Agnes Denes'in “Wheatfield: A Confrontation” projesi, kent merkezinde tarımsal üretim kurarak doğanın ekonomik ve toplumsal değerini yeniden görünür kılarken, sürdürülebilirlik odaklı güçlü bir müdahale sunar. Denes ekosistemleri iyileştiren ve canlı türlerini destekleyen projesi doğayı, kent yaşamının dışladığı bir alan olmaktan çıkarmıştır. Böylece doğayı yeniden yaşamsal bir ortak alan olarak konumlandırmaktadır. Sanatçı çevresel farkındalığı yalnızca temsil düzeyinde değil; doğrudan yaşamsal süreçleri harekete geçiren katılımcı eylemler olarak tanımlamaktadır.

Denes'in çalışmalarında toplumsal katılımın, bir başka projesi "Revival Field"dir. Bu proje de yerel topluluklar, üniversiteler ve kamu kuruluşlarıyla iş birliği içinde yürütülmüş, kirlilik ve ekolojik iyileşme konusunda farkındalık yaratmayı hedeflemiştir. Böylece sanat, toplumsal etkileşimi, eğitim ve çevresel bilinç oluşturmayı da kapsayan bir süreç hâline gelmiştir. Sonuç olarak, Denes'in çalışmaları disiplinlerarasılık yönteminin sanat alanındaki somut bir örneği olarak, peyzaj mimarlığı, ekoloji, mühendislik ve toplumsal katılımın bir araya gelmesiyle hem çevresel hem de kültürel bir dönüşüm sağlamakta olduğu söylenebilir.

Aynı dönemde Patricia Johanson'ın 1981–1986 yılları arasında Dallas'ta gerçekleştirdiği "Fair Park Lagoon Restoration Project" (Görsel 4), ekolojik sanatın mühendislik, biyoloji ve estetik arasındaki sınırları ortadan kaldıran örneklerinden birini sunar. Sanatçı burada sadece görsel bir düzenleme amacıyla olmayıp, aynı zamanda kuşlar, bitkiler ve su canlıları için işlevsel yaşam alanı yaratma gayesinde olmuştur. Bu projeye su arıtma tesisini doğal peyzajla bütünleştirip işlevsel ve estetik olarak bir ekosistem yaratan Johanson, sanatın altyapı sistemleriyle de uyumlu biçimde çalışabileceğini kanıtlamıştır. Bu yaklaşım, çevresel farkındalığı yalnızca görselleştirmekle kalmayıp, doğrudan ekosistem hizmeti üreten bir uygulamaya dönüştürmektedir. Böylelikle Johanson, sanatın altyapı ve doğa süreçleriyle uyum içinde çalışabileceğini kanıtlayarak; modern ekolojik sanatın işlevsel vizyonunu genişletmektedir.



**Görsel 4.** Patricia Johanson, Fair Park Lagoon Restoration Project, Dallas, 1981- 1986.

Proje, kentin kültürel ve doğal mirasını bir araya getiren, çok disiplinli bir tasarım anlayışının somut örneği olarak öne çıkar. Johanson, kentsel peyzajın hem estetik hem de çevresel işlevini yeniden tanımlamış; aynı zamanda toplumsal katılımı sürecin merkezine koymuştur. Böylece Johanson'ın yaklaşımı, doğayla birlikte çalışan ve ekosistem onarımını gerekli kılan bir sanat anlayışını temsil ettiğini söylemek mümkündür (Wu, 2013: 102).

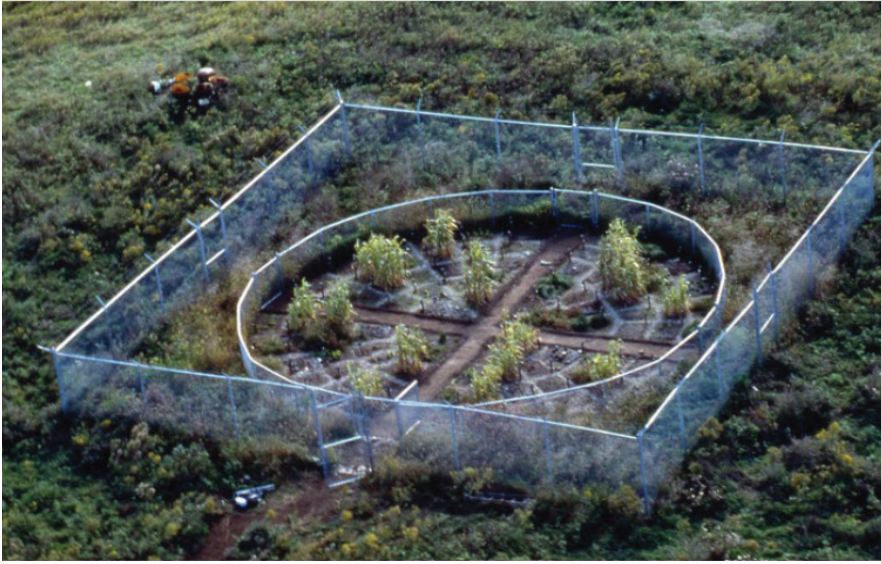
Johanson'ın "Fair Park Lagoon" projesi, estetik bir düzenlemenin ötesine geçerek su arıtımı, habitat oluşturma ve tür çeşitliliğini destekleme yoluyla ekosistem restorasyonunu doğrudan sanatın işlevine dönüştürmektedir. Bu yaklaşım, sürdürülebilir çevresel farkındalığı yalnızca temsil eden değil, doğaya somut fayda üreten bir pratik olarak tanımlanmaktadır. Böylece Johanson, ekolojik sanatta, insan-doğa ilişkisini karşılıklı yerine ortak yaşam tasarımı üzerinden yeniden kuran en etkili isimlerden biri haline gelmektedir.

Peyzaj mimarlığı bağlamında proje, mevcut "Fair Park Lagoon'un" doğal ve yapay elemanlarını bir bütün olarak ele alır. Johanson, lagün çevresindeki yeşil alanları, yaya yollarını ve su sınırlarını yeniden düzenleyerek hem görsel uyum hem de kullanıcı deneyimini optimize etmiştir. Bu müdahale, peyzaj tasarımının yalnızca estetik değil, ekolojik süreçleri destekleyen bir planlama disiplini olduğunu gösterir. Eserin ekolojik boyutu ise, su kalitesinin iyileştirilmesi, doğal habitatın yeniden inşası ve yerel bitki örtüsünün entegrasyonuyla öne çıkar. Lagünün biyolojik çeşitliliğini artırmak için yerli su bitkileri ve kuş habitatları eklenmiş, kirlilik kontrol önlemleri uygulanmıştır. Bu yaklaşım, kentsel ekosistemlerin sürdürülebilirliğini sağlama hedefiyle doğa-insan ilişkisini entegre eder (Curtis, 1994: 45-59).

Mühendislik ve teknik açıdan ise su akışı, drenaj ve taşkın kontrol sistemleri projenin temelini oluşturur. Johanson, lagünün hidrolik davranışını dikkate alarak çevresel mühendislik çözümleriyle estetik ve ekolojik hedefleri birleştirmiştir. Su seviyelerinin düzenlenmesi ve lagün kenarlarının dayanıklılığı, projenin teknik başarısının göstergesidir. Toplumsal katılım, projenin sürdürülebilirliğini pekiştiren bir diğer boyuttur. Yerel topluluklar, üniversiteler ve gönüllüler proje sürecine dahil edilerek hem bakım hem eğitim faaliyetlerinde rol almışlardır. Böylece "Fair Park Lagoon Restoration Project", kentsel çevrede estetik, ekoloji, mühendislik ve toplumsal etkileşimi bir araya getiren, disiplinlerarası bir model sunmaktadır.

1990'lı yıllarda Mel Chin'in "Revival Field" adlı projesi (Görsel 5), sanat ile bilimin iş birliğini merkeze alarak biyo-remediasyon yöntemini sanatsal bir süreç hâline getirmiştir. Sanatçı, ağır metallerle kirlenmiş toprakların belirli bitkiler

aracılığıyla temizlenebileceğini gösteren bu çalışmasında, doğrudan çevresel iyileşmeyi hedeflemiştir (Chin, 1996: 52-57). Mel Chin'in "Revival Field" projesi, sanat ile bilimi birleştirerek kirlenmiş toprakların bitkiler yoluyla iyileştirilmesini doğrudan sanatsal bir eyleme dönüştürmektedir. Bu çalışma, sürdürülebilir çevresel farkındalığı soyut bir temsil olmaktan çıkarıp, toprak sağlığını geri kazandıran uygulamalı bir süreç olarak görünür kılmaktadır. Bu bağlamda Chin, insan müdahalesinin zararını tersine çevirmeye yönelik somut ekosistem onarımı üretmesiyle çevreci sanatın yönünü radikal biçimde genişlettiği söylenebilir.



**Görsel 5.** Mel Chin, Revival Field Project, 1990-1991.

Peyzaj mimarlığı açısından da "Revival Field", doğal ve kentsel peyzajın yeniden yorumlanmasını temsil eder. Sanatçı, bozulan veya toksik atıklarla kirlenmiş toprakları estetik bir düzen içinde organize ederek, müdahale alanını hem görsel olarak çekici hem de ekolojik olarak işlevsel hâle getirir. Bu yaklaşım, peyzaj tasarımında sürdürülebilirlik ve görsel deneyimi bir araya getiren bir paradigmayı ortaya koyar (Kester, 2004). Ekolojik boyut ise projenin en önemli ayağıdır. Chin, hiperakümülatif bitki türlerini kullanarak topraktaki metalik kirlenmeleri absorbe eder ve bu süreçle çevresel restorasyon sağlar. Böylece proje, sanatı doğrudan ekolojik süreçlerle ilişkilendirirken, aynı zamanda bilimsel yöntemlerin sanat üretimine entegrasyonunu gösterir. Ekolojiyi, sanatın üretim ve dönüşüm boyutunun merkezine yerleştirilir. Toprak düzenlemesi, sulama sistemleri ve bitki yerleşim düzenlemeleriyle de mühendislik ve teknik

yönlerini göstermiş olur. Çin, toprak analizi ve bitki seçimi ile alanın kontaminasyon seviyelerine uygun teknik çözümler geliştirir. Tüm bunlar disiplinlerarasılık bağlamında mühendislik ve bilim ile sanatsal üretimin kesişimini somutlaştırır (Gablik, 1992).

Olafur Eliasson ise farklı bir yol izleyerek Worldbuilding (Dünya Kurma) kavramına yaklaşır. Bu yönüyle worldbuilding, kurgusal bir evren inşa etme biçimi olan 2003 tarihli “The Weather Project” adlı yerleştirmesi (Görsel 6) ile kendini doğa algısının yapay koşullar altında yeniden üretimini tartışmaya açmıştır.



**Görsel 6.** Olafur Eliasson, The Weather Project, Enstalasyon, 2003.

Tate Modern’in Turbine Hall’unda oluşturulan yapay güneş ve sis atmosferiyle izleyiciye doğa deneyimini yeniden düşündürmektedir. Bu bağlamda proje, peyzaj, çevresel fenomenler ve insan algısını bir araya getirerek, disiplinlerarası sanat pratiğinin modern bir örneğini sunar. Dolayısıyla Eliasson, mekânı sadece gözlemlenen bir nesne olarak değil, izleyicinin algısıyla sürekli yeniden

şekillenen bir ortam olarak kurgulamıştır (Eliasson, 2003).

Eliasson'ın "The Weather Project"i, yapay güneş ve sis atmosferiyle izleyiciye doğa deneyimini yeniden düşündürerek çevresel farkındalık yaratmaktadır. Johanson'ın ekosistem onarıcı ve işlevsel peyzaj projeleri gibi, Eliasson da doğayla ilişkimizi deneyim ve bilinç düzeyinde sorgulayan bir ekolojik yaklaşım sunmaktadır. Her iki sanatçı da farklı yöntemlerle olsa da ekolojik sanatın sürdürülebilirlik ve çevre bilinci boyutlarını güçlendiren öncü figürlerdir. Peyzaj ve çevre algısı bağlamında, "The Weather Project", iç mekânı doğal fenomenlerle donatarak bir tür "yapay doğa peyzajı" yaratır. Devasa yarım-daire güneş simülasyonu, tavan ve buğu kullanımı ile mekânın atmosferi manipüle edilerek ziyaretçilerin mekânla fiziksel ve duygusal etkileşimi artırılır. Böylece geleneksel peyzaj mimarlığı anlayışı, sanat ve mekân deneyimi ile bütünleştirilir (Eliasson, 2003). Ekolojik boyut, projede doğrudan doğal süreçleri simüle etme üzerinden ortaya çıkar; ışık, buğu ve hava ile mekânsal fenomenler, atmosferik değişkenlerin sanat yoluyla deneyimlenmesini sağlar. Mühendislik yönü ise, büyük ölçekli ışık sistemleri, sis makineleri ve yansıtıcı panellerin entegre edilmesini içerir. Eliasson, sanat ve teknolojiyi bir araya getirerek mekânı hem estetik hem teknik açıdan işlevsel hâle getirmiştir (Eliasson, 2004: 1). Toplumsal katılım, projenin en belirgin boyutlarından biridir. Ziyaretçiler mekânın aktif bir parçası hâline gelir; güneşin altına oturur, hareket eder ve kendi gölgeleriyle mekânın algısına katkıda bulunur. Böylece "The Weather Project", izleyici, sanat, teknoloji ve çevresel fenomenleri bir araya getiren disiplinlerarası bir deneyim sunar.

Peyzaj mimarlığı bağlamında proje, atık veya bozulmuş alanları yeniden işlevlendirerek hem görsel hem de ekolojik açıdan bütünleşik bir peyzaj yaratır. Johanson, lagünler, su kenarları ve park alanlarını, yerli bitki türlerinin ekimi ve sulak alan restorasyonu ile dönüştürerek, mekânın hem estetik hem ekolojik işlevselliğini artırmıştır. Ekolojik boyut, habitat restorasyonu, biyolojik çeşitliliğin artırılması ve kentsel su sistemlerinin iyileştirilmesi gibi uygulamalarla somutlaşır. Johanson, çevresel süreçleri göz önünde bulundurarak, doğal döngüleri destekleyen bir tasarım yaklaşımı geliştirmiştir (Britton, 2003: 30-45).

Mühendislik ve teknik açıdan, proje, drenaj sistemleri, su yönetimi ve topografik düzenlemelerle sürdürülebilir bir altyapı sunar. Bu teknik planlamalar, peyzaj ve ekoloji ile bütünleşerek disiplinlerarasılığı güçlendirir. Toplumsal katılım ise, yerel halk ve gönüllülerin restorasyon ve bakım sürecine dahil edilmesiyle sağlanmıştır. Sonuç olarak, "Fair Park Lagoon Restoration Project", peyzaj mimarlığı, ekoloji, mühendislik ve toplumsal katılımı bir araya getiren disiplinlerarası bir çevresel sanat uygulaması olarak, sanatın ekolojik bilinç ve sürdürülebilirlik ile nasıl bütünleştirilebileceğini göstermektedir (Matilsky, 1992: 4).

## Sonuç

Disiplinlerarasılık kavramı, ekolojik sanat bağlamında yalnızca farklı alanların bir araya gelmesi anlamına gelmez; aynı zamanda bu alanlar arasındaki sınırların geçirgenleşmesini ve ortak bir problem alanı etrafında yeni üretim biçimlerinin geliştirilmesini ifade eder. Bu bağlamda ekolojik sanat projeleri, çoğu zaman çevresel iyileştirme, ekosistem restorasyonu, sürdürülebilirlik ve toplumsal farkındalık gibi somut hedefler doğrultusunda şekillenir. Bu yönüyle ekolojik sanat, estetik deneyimi çevresel sorumlulukla bütünleştirerek, sanatın toplumsal işlevini yeniden düşünmeye olanak tanır. Bu yazıda da ekolojik sanatın tarihsel gelişimini, disiplinlerarası yapısını ve güncel sanat pratikleri içerisindeki dönüşümünü inceleyerek; sanatın doğayla kurduğu ilişkinin temsil düzleminden etik, işlevsel ve onarıcı bir eylem alanına nasıl evrildiğini ortaya koyulmuştur. Bauhaus'tan itibaren sanat, zanaat, mimarlık ve teknolojiyi bütüncül bir sistem içinde ele alan yaklaşımlar; doğayla uyumlu üretim, işlevsellik ve malzeme bilinci gibi kavramları sanatın merkezine yerleştirerek ekolojik düşüncenin erken izleri sunulmaya çalışılmıştır. Bu tarihsel zemin, Dada ve Fluxus gibi avangard hareketlerin estetik özerkliğini başlangıç kabul ederek ekolojik sanatın toplumsal ve çevresel sorumluluk üstlenebileceği fikrini güçlendirmiştir. Özellikle 1960'lı ve 1970'li yıllarda çevre bilincinin yükselişi, sanatın doğayı yalnızca temsil eden bir tema olmaktan çıkararak doğrudan müdahale edilen bir alan olarak ele almasına yol açmıştır. Böylece ekolojik sanat eserleri insan müdahalesinin doğanın zamansal döngüleri karşısındaki geçiciliğini görünür kılarak; peyzaj, mühendislik ve jeoloji gibi disiplinlerin kesişiminde şekillenebileceğini göstermiştir.

Disiplinlerarası bir zeminde gelişen ekolojik sanat anlayışı, salt biçimsel arayışların ötesine geçerek çok katmanlı düşünme ve üretim biçimleri olarak görünür hale gelmiştir. Farklı disiplinlerin kesişiminde can bulan ekolojik sanatın içine dâhil edilen teknolojik üretim ise yalnızca bir araç değil, sanatçının imgesel ve kavramsal üretimini yönlendiren etkin bir bileşen olarak işlev gördüğünü göstermiştir. Bu nedenle çalışma aynı zamanda sanat yapıtının sabit ve kalıcı bir nesne olmaktan ziyade, çevresel süreçler ve çağın gereklilikleri ile birlikte dönüşen bir sistem olarak düşünülmesi gerektiğini ortaya kanıtlamaktadır. Ayrıca çalışmada örnek gösterilen Agnes Denes'in "Wheatfield: A Confrontation" projesi ekolojik sanatın politik ve ekonomik boyutunu da görünür kılarak farklı araştırmanın kapılarını aralar. Kentsel mekân içerisinde tarımsal üretimi mümkün kılmış ve doğanın kent yaşamından dışlanmasına yönelik eleştirel bir müdahale sunmuştur. Denes'in bu yaklaşımı, sanatın çevresel farkındalığı yalnızca sembolik düzeyde değil, doğrudan üretim ve yaşam süreci

önermesi ile alternatif bir yaşam sunarak mevcut sisteme kafa tutar. Bu aslında oldukça devrimsel bir harekettir.

Benzer biçimde Patricia Johanson restoratif projelerini ile ekolojik sanatın estetik kaygılarının ötesine geçerek ekosistem onarımını doğrudan sanatın işlevi hâline getirildiği bir dönüm noktasını temsil etmiştir. Johanson'ın "Fair Park Lagoon Restoration" projesi ise peyzaj mimarlığı, ekoloji, mühendislik ve toplumsal katılımı bütünleştiren bir yaklaşım sunarak ekolojik sanatın etik boyutunu güçlendirmiştir. Bu projede sanat, doğayı temsil eden bir imge üretmekten ziyade; su artımı, habitat oluşturma ve biyolojik çeşitliliği artırma gibi somut ekolojik faydalar üreten bir eylem alanına dönüşmüştür. Böylece estetik ile işlev arasındaki sınır ortadan kalkmış; sanat, doğayla birlikte çalışan ve yaşayan sistemler kurma yönünde evrilmiştir. Bu kadar kolaylıkla gerçekleştirilecek yeni yaşam düzeni, kapitalist üretim halkası tarafından bilinçli olarak engellendiği düşünülebilir. Johanson'ın bu yaklaşımı, ekolojik sanatta Søren Kierkegaard (2020)'in varoluşçu düşüncesine dayanan, "estetikten etiğe geçiş" olarak tanımlanabilecek bir olgunluk düzeyine işaret eder.

Mel Chin'in "Revival Field" projesi de, sanat ile bilimin iş birliğini merkeze alarak biyo-remediasyon yöntemlerini sanatsal bir sürece dönüştürmüş ve benzer bir ilişkiyi görünür kılmıştır. Harrison çiftinin "Lagoon Cycle" çalışmaları da ekolojik sanatın yerel müdahalelerin ötesine geçerek küresel ölçekte düşünülmesi gerektiğini ortaya koymaktadır. Bu örnekler, sanatın bilimsel bilgiyle beslenen araştırma temelli bir üretim alanı hâline geldiğini ve ekosistem döngülerini kavramsal olduğu kadar teknik düzeyde de ele alabildiğini göstermiştir.

Güncel sanat bağlamında Olafur Eliasson'ın "The Weather Project" adlı yerleştirmesi, ekolojik sanatın algı ve deneyim boyutunu ön plana çıkararak doğa deneyiminin yapay koşullar altında yeniden üretilebileceğini tartışmaya açmıştır. Eliasson'ın çalışması, Johanson'ın işlevsel ve restoratif yaklaşımından farklı olarak, çevresel farkındalığı izleyicinin bedensel ve duygusal deneyimi üzerinden kurmaktadır. Böylece ekolojik sanatın farklı disiplinlerden yararlanarak gerçekleştirdiği temsil, müdahale ve bilinç üretme arasındaki çok katmanlı yapıyı görünür kılmaktadır. Dolayısıyla bu makale, ekolojik sanatın yalnızca estetik bir ifade alanı değil; disiplinlerarası iş birlikleri aracılığıyla bilimsel bilgi üreten, çevresel sorunlara doğrudan müdahale eden ve etik sorumluluk üstlenen çok katmanlı bir pratik alanı olduğunu ortaya koyarak sanatın gitmesi gereken yöne işaret eder. Ekolojik sanat, doğayı pasif bir malzeme olarak değil; kendi ritimleri, ihtiyaçları ve hakları olan bir ortak olarak ele alarak, sanatın toplumsal işlevini yeniden tanımlamıştır. Bu bağlamda ekolojik sanat pratikleri, günümüzün iklim krizi ve çevresel yıkım koşulları altında, sanatın

yalnızca eleştiren değil; iyileştiren, dönüştüren ve sürdürülebilir gelecek tahayyülleri üreten bir eylem alanı olabileceğini güçlü biçimde göstermektedir.

## Kaynakça

- Artun, A. (2010). Sanat Manifestoları: Avangard sanat ve direniş. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Artun, A. (2010). Sanatın Değişen Siyaseti. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Boettger, S. (2002). Earthworks: Art and the landscape of the sixties. University of California Press.
- Bourriaud, N. (2018). İlişkiyel Estetik S. Özen, (çev.). Bağlam Yayınları.
- Branco, M. (2008). Patricia Johanson: Environmental Art in Process. West Virginia University: Art History Symposium.
- Britton, K. (2003). Ecological restoration as artistic practice: The work of Patricia Johanson. *Landscape Journal*, 22(1), 30–45.
- Carson, R. (1962). *Silent Spring*. Boston: Houghton Mifflin.
- Chin, M. (1996). Revival Field. In M. Kelley, *Art and survival*. Cambridge, MA: MIT Press.
- Conan, M. (2000). Environmentalism in Landscape Architecture. Washington: Dumbarton Oaks Research Library and Collection.
- Denes, A. (2008). Agnes Denes: Sustainability and the Future. New York: The Arts Club of Chicago.
- Denes, A. (2012). Agnes Denes. New York, NY: Skira Rizzoli.
- Droste, M. (2002). Bauhaus 1919–1933, Köln: Taschen.
- Farthing, S. (2014). Sanatın Tüm Hikayesi, B. Uslu (çev.). İstanbul: Alfa Yayınları.
- Haeckel, E. (1869). *Generelle Morphologie der Organismen*. Berlin: Reimer.
- Jameson, F. (1984). *Postmodernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism*. *New Left Review*, 146, 53–92.
- Kepes, G. (1965). *The New Landscape in Art and Science*. Chicago, IL: Paul Theobald.
- Kierkegaard, S. (2020). -Ya / Ya Da, N. Beier (çev.). İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Klee, P. (1961). *On modern art*, P. Findlay, London: Faber & Faber.
- Matilsky, B. C. (1992). *Fragile Ecologies: Contemporary Artists' Interpretations and Solutions*. Rizzoli.
- Manolescu, M. (2021). "Helen Mayer Harrison ve Newton Harrison'ın 'Lagün Dön-

- güsü' adlı eserinde Lagünü Hayal Etmek", [https://journals.openedition.org/ranam/831?utm\\_source](https://journals.openedition.org/ranam/831?utm_source). Erişim tarihi: 23.12.2025.
- Miles, M. (2014). *Eco-aesthetics: Art, literature and architecture in a period of climate change*. London: Bloomsbury.
- Odum, E. P. (1971). *Fundamentals of Ecology*. Philadelphia: Saunders.
- Reicholf, J. H. (1980). *Ökologie: Einführung in die Lehre von den Umweltbeziehungen*.
- Sezgin E. (Der.), (2012). *Sanat ve Ekoloji: Sanat / Yaşam / Üretim*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Sevgi, O. (2015). Ecology Teriminin Türkçe Karşılıkları Üzerine Bir Değerlendirme. *Eurascience Journals Özet Avrasya Terim Dergisi*, 2015, 3 (1): 27- 46.
- Slater, E. (2016). Patricia Johanson the Layered, Landscape, Discovered and Recovered. *Woman's Art Journal*.
- Tufnell, B. (2006). *Land art*. London, UK: Tate Publishing.
- Weintraub, L. (2012). *To Life! Eco Art in Pursuit of a Sustainable Planet*. Berkeley: University of California Basım.
- Wu, C.T. (2013). *Art and Ecology Now*. London: Thames& Hudson.
- acs.org. (2012). "Rachel Carson'ın Sessiz Bahar'ının Mirası Ulusal Tarihi Kimyasal Anıt 26 Ekim 2012'de Pittsburgh, Pennsylvania'daki Chatham Üniversitesi'nde tescil edilmiştir", <http://www.acs.org/content/acs/en/education/whatischemistry/landmarks/rachel-carson-silent-spring.html>. Erişim tarihi: 14.12.2025.

## Görsel Kaynakça

- Görsel 1:** <https://www.artnewspaper.com.tr/2024/12/19/robert-smithsonin-unlu-eseri-spiral-jetty-abd-ulusal-tarihi-yerler-siciline-dahil-edildi>. Erişim Tarihi: 10.11.2025.
- Görsel 2:** <https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-agnes-deness-manhattan-wheatfield-grown-poignant>. Erişim Tarihi: 10.11.2025.
- Görsel 3:** <https://spotlightdallas.com/fairpark-dallas-texas-parks/>. Erişim Tarihi: 14.11.2025.
- Görsel 4:** <https://melchin.org/oeuvre/revival-field/>. Erişim Tarihi: 17.11.2025.
- Görsel 5:** <https://journals.openedition.org/ranam/831>. Erişim Tarihi: 17.11.2025.
- Görsel 6:** <https://www.artchive.com/artwork/the-weather-project-olafur-eliason-2003/>. Erişim Tarihi: 22.11.2025.

## 4. BÖLÜM

# MASALSI ANNE İMGESİNİN DÖNÜŞÜMÜ: CHANTAL JOFFE’NİN RESİMLERİNDE ANNE–KIZ İLİŞKİSİ VE ARKETİPSEL GERİLİM

Nurgül KELEŞ

*Kocaeli Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü,*

*Plastik Sanatlar Sanatta Yeterlik Programı,*

*nurgulkeles2@gmail.com.*

<https://orcid.org/0000-0002-0699-6078>

### Giriş

Kültürel anlatıların en eski ve köklü formlarından biri olan geleneksel masallar, kolektif hafızanın sembolik değerlerini kuşaklar arası aktaran yapılardır. Klasik anlatılar içerisinde anne arketipi, biyolojik bir varlığın ötesinde; mitlerde, sanatta ve halk anlatılarında tekrar eden evrensel bir imgesel örgütlenmeyi temsil eder. Bu arketip, insan deneyiminin en temel ve en çelişkili duygusal alanlarından birine işaret eder. Masallar ise bu karmaşık yapıyı belirli bir düzen içinde yeniden kurgulayan anlatı sistemleri olarak işlev görür.

Anlatılar, annelik deneyiminin içerdiği psikolojik gerilimi daha anlaşılır ve kontrol edilebilir kılmak için anne imgesini keskin karşıtlıklar üzerinden kurar. Anne imgesi bu yapı içinde mutlak iyi ve mutlak kötü olarak iki uçta konumlandırılır. Böylece duygusal çelişkiler sadeleştirilir ve denetlenebilir bir temsile indirgenir. Zamanla bu temsili ayırım, anlatı düzlemini aşarak anneliğe dair toplumsal bir norma dönüşür. Masalsı anne imgesi, kusursuzluk ve sınırsız adanmışlık üzerinden kurulan idealleştirilmiş bir beklentiyi yeniden üretirken; gerçek annelik deneyiminin içerdiği yorgunluk, yetersizlik ve duygusal dalgalanmaları görünmez kılar.

İdealize edilen bu temsil ile yaşanan deneyim arasındaki mesafe, bireyin iç dünyasında süreklilik arz eden bir gerilim üretir. Böylece annelik, yalnızca biyolojik ya da duygusal bir deneyim olmaktan çıkarak, aynı zamanda toplumsal olarak düzenlenen ve denetlenen bir rol haline gelir. Bu gerilimli yapı, çağdaş sanat pratiklerinde yeniden ele alınarak parçalanmış arketipsel bütünlüğün nasıl dönüştüğünü ortaya koyar. Hantal Joffe'nin figüratif resimleri, kusursuzluk kurgusunu kırarak anneliği bölünmemiş ve çelişkileriyle birlikte var olan bir deneyim olarak görünür kılar. Sanatçının yaklaşımı, arketipsel düzeyde ayrıştırılmış olan yönleri tek bir bedende yeniden bir araya getirir. Çalışma, masalların anne arketipi üzerinden kurduğu kutuplaşmış yapının toplumsal ve psikolojik etkilerini incelemeyi ve bu yapının çağdaş sanatta nasıl dönüştüğünü ortaya koymayı amaçlamaktadır. Bu doğrultuda Chantal Joffe'nin resimleri, arketipsel gerilimin ve masalsı anne imgesinin dönüşümünün izlenebileceği bir analiz alanı olarak ele alınmaktadır. Çalışmanın temel iddiası, masallarda ayrıştırılarak düzenlenen anne arketipinin, Joffe'nin resimlerinde yeniden bütünleşerek modern annelik deneyiminin çelişkili doğasını görünür kıldığıdır.

## **Anne, Masal ve Arketip**

Analitik psikolojinin kurucusu Carl Gustav Jung'un arketip kuramı çerçevesinde anne arketipi, tek bir biyografik kişiye indirgenemeyen; mitlerde ve sanatta tekrar eden evrensel bir imgesel örgütlenmedir. Arketipler, doğrudan gözlemlenemeyen ancak deneyim yoluyla somutlaşan potansiyel formlar olarak tanımlanır. Jung bu durumu, görünmez bir düzeni temsil eden kristal benzetmesiyle açıklar (Jung, 2015, s. 22). Masallar, bu arketipsel potansiyeli görünür kılan temel anlatı alanlarıdır. "Masalsı" ifadesi ise annelik deneyiminin insani pürüzlerinden ve çatışmalarından arındırılmış kurgusal bir mükemmelliğe işaret eder. Özünde besleyen ve koruyan nitelikler ile yutan ve yok edici özellikleri bir arada barındıran anne arketipi (Jung, 2015, s. 23), anlatılarda yönetilebilir kılınmak amacıyla ayrıştırılmış sembolik bir düzenleme ile yeniden kurulur.

Bu ikili yapının masal ve mitolojik anlatılardaki karşılıklarından biri, Carl Gustav Jung'un "çifte anne" motifi üzerine yaptığı çözümlemeye görülür. Jung'un "çifte anne" motifi üzerine yaptığı çözümleme, masalsı anne imgesinin neden bu kadar güçlü ve baskın olduğuna dair ek bir açıklama getirir. Mitolojik anlatılarda ve dinî metinlerde sıkça rastlanan çifte anne motifi, kahramanın statüsünü belirleyen bir "çifte doğum" düşüncesine işaret eder: İlk anne insani ve biyolojik olandır; ikinci anne ise tanrısal, doğaüstü ya da sembolik yeniden

doğuşu temsil eden figürdür (Jung, 1973/2025, s. 424). Masallarda peri anne ya da mucizevi yardımcıları gibi figürler, bu “sembolik ikinci anne”nin kültürel maskeleri olarak okunabilir; böylece annelik insanî sınırların ötesine taşınarak “masalsı” bir auraya bürünür. Bu auralaştırma, modern dünyada anneden beklenen “her şeye yetme” gibi imkânsız bütünlük beklentilerinin psikolojik zeminini güçlendirir (Jung, 1973/2025, ss. 427-429). Psikolog Erich Neumann, bu psişik karmaşayı “Büyük Ana” kavramıyla sistemleştirir. Erich Neumann’a göre arketip; geleneksel ve kapsayıcı olan statik karakter ile dönüştürücü ve devindirici gücü temsil eden dinamik karakterin birleştiği çift yönlü bir yapıdır. Masallar, tahammül edilmesi güç olan bu bütüncül yapıyı aydınlık ve karanlık kutuplara ayırarak temsil eder. Bu anlatsal düzenlemede koruyucu anne imgesi statik ve aydınlık yönü üstlenirken, yutucu cadı figürü ise arketipin dinamik ve karanlık yönünü yansıtmaktadır (Neumann, 2015, ss. 11–20).

Hansel ve Gretel isimli masal örneği, şekerden evle simgelenen korunma arzusu ile çocukları yiyen cadıyla temsil edilen yutulma korkusu arasındaki gerilimi görünür kılar (Neumann, 2015, s. 30). Benzer bir kutuplaşma Pamuk Prenses veya Külkedisi gibi anlatılarda da görülür; burada öz anne imgesi masalsı bir kusursuzlukla ‘yüceltilirken’, anneliğin ‘gölge’ yönleri üvey anne karakterine aktarılarak biyolojik anne sterilize edilir. Bilinçdışıdaki bu bölünmeler, toplumsal düzlemde anneliği denetleyen normatif bir ölçüte dönüşür. Sosyolog Özge Yaka’nın “annelik maskesi” olarak tanımladığı süreçte, kadının içsel dünyasındaki yorgunluk ve suçluluk gibi duygular toplumsal beklentilerle görünmez kılınır (Yaka, 2019, ss. 17–25). Sosyolog Orna Donath ise anneliğin bir “kuruma” dönüşmesiyle, bıkkınlık gibi insani tepkilerin tabu haline geldiğini belirtir (Donath, 2017, ss. 55–63).

Bu kuramsal çerçeve, çağdaş sanatta anne imgesinin geçirdiği dönüşümü anlamak adına güçlü bir temel oluşturur. Ressam Chantal Joffe’nin resimleri, masalların ve mitlerin kurguladığı o yapay “çifte anne” ayrımını ortadan kaldırarak bu zıt kutupları tek bir bedende birleştirir. Sanatçının figürlerine yansıttığı yorgun bakışlar, Neumann’ın “yutucu” olarak tanımladığı karanlık arketipsel yönü, modern dünyanın tükenmişlik ve savunmasızlık hissiyle harmanlayarak yeniden görünür kılar.

## Chantal Joffe'nin Resimlerinde Anne-Kız İlişkisi



**Görsel 1:** Chantal Joffe atölyesinde, Londra, tarih bilinmiyor.  
Dijital fotoğraf.

Kuramsal düzlemde ele alınan arketipsel gerilim ve masalsi imge dönüşümü, Ressam Chantal Joffe'nin figüratif dünyasında somut bir karşılık bulur. Çağdaş İngiliz resminin özgün isimlerinden biri olan Joffe, Glasgow School of Art ve Royal College of Art'taki akademik birikimini kişisel bir anlatı diliyle harmanlayarak annelik olgusunu bedensel, psikolojik ve arketipsel boyutlarıyla ele alır. Sanatçının üretimi; romantize edilmiş “kutsal anne” imgesini reddederek kırılabilirlik, yorgunluk ve duygusal yoğunlukla yoğrulmuş gerçekçi bir temsil sunmaktadır. Joffe'nin portreleri büyük ölçüde kendi ailesine, özellikle kızı Esme'ye odaklanmaktadır (URL, 1). Eserlerinde kişisel ilişkiler; alışılmışın dışındaki oranlar, abartılı formlar ve özgün ifade biçimleriyle sorunsallaştırılır.

Gazeteci ve eleştirmen Karen Wright'ın *The Independent* gazetesinde yaptığı değerlendirmede belirttiği üzere, Joffe'nin otoportreleri estetik bir nezaket ya da ideal güzellik arayışından uzaktır. Yapıtlar; izleyiciyi insan ilişkilerinin dürüst yanlarına yönlendiren, yer yer “çirkinliği” de kapsayan sarsıcı bir samimiyet barındırır (URL, 2). Sanatçının benimsediği bu yaklaşım, teorik düzeyde Carl Gustav Jung'un arketip kuramı ile doğrudan ilişkilidir. Joffe'nin portreleri; annelik ve çocukluk gibi kolektif imgelerin idealize edilmiş yüzleriyle birlik-

te, bu rollerin gölgede kalmış taraflarını eşzamanlı olarak sunar. Resimlerdeki çizgisel kusurlar ve pürüzlü beden betimlemeleri; yapıtı sıradanlık ile derinlik arasında bir psikolojik düzleme yerleştirerek kadın bedeninin ve toplumsal rollerin yeniden düşünülmesine kapı açmaktadır.



**Görsel 2:** Chantal Joffe, Train to Vermont (Vermont'a Tren), 2020, tuval üzerine yağlı boya.

Chantal Joffe'nin *Vermont'a Tren* adlı çalışmasında anne ve çocuk figürü, sınırlı bir iç mekânda yakın bir kompozisyon içinde betimlenir. Anne figürü; bedeni kısmen açıkta, rahatsız bir oturma pozisyonunda ve korumasız bir duruşla resmedilmiştir.

Nicolai Hartmann'a göre estetik değer, ancak algılayan bilincin katılımıyla anlam kazanır (Hartmann, 2017, s. 72). Bu doğrultuda Joffe'nin eserinde estetik, figürlerin nesnel özelliklerinden çok izleyicinin onlarla kurduğu duygusal ilişki üzerinden ortaya çıkar. İzleyici, figürün yorgun ifadesi ve gevşek bedensel duruşu üzerinden kendi içsel süreçlerini deneyimler; bu durum estetik deneyimi empati üzerinden derinleştirir. Fenomenolojik estetik bağlamında ise Joffe'nin resminde beden, yalnızca algısal bir nesne değil; duygusal, toplumsal ve psikolojik anlamlar taşıyan çok katmanlı bir yapı olarak ortaya çıkar. Koyu ve yoğun fırça darbeleri, figürün sınırlarını belirsizleştirerek bedeni geçici ve kırılgan bir varoluş alanına dönüştürür. Eserde kullanılan renkler ise figürlerin duygusal durumunu pekiştirerek kompozisyonun melankolik ve kırılgan atmosferini güçlendirir.



**Görsel 3:** Chantal Joffe, Violet (Menekşe),  
1995, tuval üzerine yağlı boya.

Toplumun çıplaklığa yönelik geliştirdiği ahlaki baskılar, bireyin bedenle kurduğu ilişkiyi belirleyen temel unsurlar arasındadır. Beden çoğu zaman gizlenmesi gereken bir alan olarak kodlanırken, sanat ortamında bu sınırlamalar askıya alınarak figür estetik ve psikolojik bir anlatı aracına dönüşmektedir. Bazı araştırmacılar modelin kendini sergileme pratiğini, bireyin estetik görünürlüğünü ve varoluşunu ifade etme biçimi olarak değerlendirmektedir (Aksel, 2019, s. 156–157). Chantal Joffe'nin *Menekşe* adlı eseri, bu yaklaşımı idealize edilmiş güzellikten uzaklaştırarak bireysel ve gerçekçi bir temsile taşır.

Resimde figür, dikey bir kompozisyon içerisinde gündelik bir rahatlıkla betimlenmiştir. Kontrollü bir poz yerine evsel bir doğallıkla sunulan duruş, izleyicide samimi bir etki yaratır. Figürün yüz ifadesi, dışsal bir temsil kaygısından çok içsel bir dünyaya yönelen mesafeli ve düşünceli bir hâl taşır. Bu durum yalnızca fiziksel bir gevşemeyi değil, aynı zamanda duygusal bir yorgunluğu ve savunmasızlığı da yansıtır. Joffe burada bedeni sergilenen bir “nesne” yerine, kendi iç dünyasına yönelmiş bir “özne” olarak kurgular.

Teknik açıdan kullanılan pastel tonlar ve kalın fırça darbeleri, figürün kırılganlığıyla bütünleştiği söylenebilir. Arka planın sadeliği, dikkati doğrudan bedenin doğallığına ve yüzdeki ifadeye çeker. *Menekşe*, bedeni Afrodit veya Diana gibi ulaşılmaz mitolojik formlar üzerinden değil, modern bireyin fiziksel gerçekliği üzerinden ele alarak izleyiciyle empatik bir bağ kurar. Sanatın geçici fiziksel var-

lığı kalıcı bir anlatıya dönüştürme işlevi, Joffe'nin fırçasında idealizasyon yerine insani kırılmanın vurgulanmasıyla hayat bulur (Aksel, 2019, s. 158). Eser, toplumsal normlar tarafından bastırılan beden algısını sanatın güvenli sınırları içinde yeniden görünür kılar. Sanatçı, bedeni kusurlarıyla kabul eden estetik anlayışla modern kadının kimliğine dair çok katmanlı bir anlatı üretmektedir.



**Görsel 4:** Chantal Joffe, *Blonde with a Baby* (Bebekli Sarışın), 2012, tuval üzerine yağlı boya.

Chantal Joffe'nin *Bebekli Sarışın* adlı çalışmasında anne figürü, bebeği kucağında taşıdığı dikey bir kompozisyon içinde izleyiciyle doğrudan karşı karşıya konumlanır. Figürlerin fiziksel yakınlığına rağmen yüz ifadeleri ve bakış yönleri, aralarında duygusal bir mesafe hissi yaratır. Bu yapı, kolektif bilinçdışıdaki “Büyük Ana” arketipinin ikircikli doğasını görünür kılar.

Geleneksel anlatılarda anne şefkatin pürüzsüz bir temsili olarak sunulurken, Joffe'nin figürleri “besleyici” ve “yutucu” kutuplar arasındaki gerilimi tek bir bedende bir araya getirir. Eserdeki temel gerilim, figürlerin fiziksel yakınlığına rağmen duygusal bir kopukluk hissi yaratmasında ortaya çıkar.

Anne figürü bebeği bedensel olarak koruyarak besleyici yönü temsil ederken, yüzündeki donuk ve melankolik ifade anneliğin yarattığı varoluşsal ağırlığı açığa çıkarır. Bu durum bakışların yönünde belirginleşir: bebek dış dünyaya yönelirken, annenin bakışı izleyiciyi aşan bir boşluğa sabitlenir. Böylece figürler aynı mekânda bulunmalarına rağmen psikik olarak farklı düzlemlerde

konumlandığı söylenebilir.

Sanatçının kullandığı kaba ve yer yer sert fırça darbeleri, bu psikolojik gerilimi görsel bir dile dönüştürür. Arka plandaki belirsiz yeşil alan, figürleri gündelik bağlamdan kopararak zamansız bir arketipsel düzleme taşır. Kıyafetlerdeki keskin hatlar ile yüzeyde dağılan boya arasındaki karşıtlık, toplumsal maske ile içsel karmaşa arasındaki çatışmayı güçlendirir.

Joffe, anneliği sabit bir rol yerine, koruyuculuğun boğuculuğa ve sevginin bıkkınlığa dönüşebildiği bir deneyim alanı olarak kurgular. Bu yaklaşım, masallardaki ayrıştırılmış anne imgelerini yeniden bir araya getirerek arketipsel gerilimi görünür kılar.



**Görsel 5:** Chantal Joffe, *Self-Portrait with Esme in St Leonards* (*Esme ile St. Leonards'ta Otoportre*), yaklaşık 2018–2020, tuval üzerine yağlı boya.

Chantal Joffe'nin *Esme ile St. Leonards'ta Otoportre* adlı eseri, koruyuculuk ile sınır koyma arasındaki hassas dengeyi görünür kılar. Anne figürü çocuğuna bedensel olarak bağlı kalarak koruyucu yönü temsil ederken, bu ilişkinin yarattığı sorumluluk ve ağırlık altında ezilen bir varoluş hâlini de yansıtır. Bu ikili yapı, anneliğin yalnızca şefkat üzerinden tanımlanamayacağını, aynı zamanda

içsel bir çatışma alanı olduğunu ortaya koyar.

Joffe, kızı Esme'yi resmettiği çalışmalarında annelik deneyimi üzerinden kendi kimliğini ve bedensel dönüşümünü görünür kılar. Sanatçının kendisini kompozisyona dâhil etmesi, anne-çocuk ilişkisini karşılıklı bir dönüşüm süreci olarak ele aldığını gösterir. Amy Orrock'un belirttiği üzere, bu süreç hem bedensel hem de ruhsal bir değişimi içerir (Chatzoudas, 2021, ss. 13-14).

Figürlerin bakışlarındaki mesafe ve bedenlerindeki gerginlik, bağlılığın aynı zamanda bir sınır ve yabancılaşma deneyimi içerebileceğini düşündürür. Joffe, anneliği idealize eden anlatıların aksine, bu ilişkiyi koruma ile ayrışma arasındaki hassas bir denge üzerinden kurar. Bu yaklaşım, Jungcu perspektifte anne arketipinin besleyici ve yıpratıcı yönlerinin birlikte var olmasıyla örtüşmektedir.

Joffe, masallardaki keskin karakter ayrımlarından farklı olarak zıt duygusal durumları tek bir bedende bir araya getirir. Böylece annelik, sabit bir rol değil; çelişkileriyle birlikte deneyimlenen bir varoluş hâli olarak yeniden düşünülür. Eser, bu yönüyle bireysel bir anlatının ötesine geçerek anne arketipine dair evrensel bir yorum sunmuştur.



**Görsel 6.** Chantal Joffe, Back Garden (Arka Bahçe), 2025, tuval üzerine yağlı boya.

Chantal Joffe'nin *Arka Bahçe* adlı eserinde anne ve çocuk figürleri, gündelik bir iç mekânda gevşek ve dağınık bir kompozisyon içinde yer alır. Anne figürü; içine kapanık oturma duruşu ve bedene yakın tutulan kollarıyla, anneliğin içerdği psikolojik baskıyı görünür kılar. Çocuk figürlerinin annenin etrafındaki huzursuz yerleşimi, fiziksel yakınlığa rağmen duygusal bir mesafe hissi yaratarak aileyi kırılğan bir deneyim alanı olarak sunar.

Bu temsil biçimi, John Berger'in kadının toplumsal varlığının “nasıl görüldüğü” üzerinden tanımlandığına dair çözümlemeleriyle ilişkilendirilebilir. Berger'e göre kadın, kendisini sürekli gözlemleyen bir dış bilinç geliştirmeye zorlanır (Berger, 1972/1986, ss. 45–47). Joffe'nin anne figürü ise izleyiciye estetik bir nesne olarak sunulmaz; bakışlarını kaçırarak dışsal onay beklentisinin dışına çıkar ve öznel bir varlık olarak konumlanır.

Mekânın dağınıklığı ve figürlerin yerleşimi, yalnızca fiziksel bir düzeni değil; annenin zihinsel yükünü ve aile içi ilişkilerin çözülmemiş gerilimlerini görünür kılar. Figürlerin konumlanması, annenin çocuklarla kurduğu mesafeli ilişkiye işaret ederken, bakım rolünün tek merkezli olmadığını da düşündürür. Anne figürünün içe kapanık duruşu, bir tür bunalmışlık ve geri çekilme hâlini ima eder; bu durum bakım sorumluluğunun diğer figürlere yönlendirildiği bir paylaşım ihtimalini gündeme getirir. Jungiyen yorumlamada bu temsil, anne arketipinin besleyici, yorucu ve sınır koyucu boyutlarını birlikte içeren bütüncül yapısını yansıtan bir yapı olarak yorumlanabilir.

Solgun renk paleti, figürlerin kırılğanlığını pekiştirerek bedensel varoluşun geçiciliğini daha görünür kılan bir unsur olarak değerlendirilebilir.

## Sonuç

Masalların anne arketipi etrafında kurduğu idealize ve kutuplaşmış yapı, toplumsal düzlemde norm üretme gücüne sahiptir. Bu anlatılar, anne imgesini “iyi” ve “kötü” olarak ayrıştırarak düzenli ve anlaşılır bir sistem kurarken, aynı zamanda gerçek yaşamda anneliği denetleyen ve belirli davranış kalıplarını dayatan bir yapıya dönüşür. Bu masalsı beklentiler, anneliğin yorgunluk, suçluluk ve pişmanlık gibi insani boyutlarını görünmez kılar ve kadını belirli bir rolü sürdürmeye zorlar.

Chantal Joffe'nin figüratif resimleri, bu bölünmüş imgeyi yapıbozuma uğratarak arketipsel gerilimi tek bir bedende yeniden görünür kılar. Sanatçı, *Vermont'a Tren*, *Menekşe* ve *Bebekli Sarışın* gibi eserlerinde anneyi kutsal bir sembol olarak değil; yorgunluğu, bedensel kırılğanlığı ve psikolojik yüküyle var olan bir özne olarak ele alır. Kaba fırça darbeleri ve doğrudan üslubu, masal anlatılarının bastırıldığı karanlık ve aydınlık yönleri birlikte açığa çıkarır ve izleyiciyi bu deneyimle yüzleşmeye davet eder.

Masallarda ayrıştırılan anne imgeleri, Joffe'nin yaklaşımında yeniden bir araya gelir. Bu yaklaşım, modern kültürde yeniden üretilen idealize annelik temsillerine karşı eleştirel bir perspektif sunar. Böylece annelik, sabit ve ku-

sursuz bir temsil olmaktan çıkar ve çelişkileriyle birlikte var olan bir deneyim olarak yeniden düşünmeye açık hale gelir.

## Kaynakça

- Aksel, M. (2019). *Masal ve resim* (B. Ayvazoğlu, Der.). Kapı Yayınları.
- Berger, J. (1986). *Görme biçimleri* (Y. Salman, Çev.). Metis Yayınları. (Orijinal eser 1972’de yayımlandı)
- Berger, J., & Berger, K. (2025). *Uykuya yatmak* (B. Eyüboğlu, Çev.). Metis Yayınları.
- Chatzoudas, Ç. M. (2021). Chantal Joffe’un resimlerinde model–tema ilişkisi. *Sanat-Tasarım Dergisi*, (13), 9–16. <https://doi.org/10.29228/sanat.5>
- Donath, O. (2017). *Annelikten pişman olmak* (D. Yılmaz, Çev.). İletişim Yayınları.
- Hartmann, N. (2017). *Aesthetics* (E. Kelly, Ed. & Trans.). De Gruyter. (Orijinal eser 1953’te yayımlandı)
- Jung, C. G. (1973/2025). *Dönüşüm sembolleri*. Alfa Yayınları. (Orijinal eser 1973’te yayımlandı)
- Jung, C. G. (2015). *Dört arketip* (Z. Aksu Yılmazer, Çev.). Metis Yayınları.
- Neumann, E. (2015). *The great mother: An analysis of the archetype* (Rev. ed.). Princeton University Press.
- Yaka, Ö. (2019). *Anelik halleri*. Metis Yayınları.
- URL 1: Wikipedia. (2026). *Chantal Joffe*. [https://en.wikipedia.org/wiki/Chantal\\_Joffe](https://en.wikipedia.org/wiki/Chantal_Joffe)
- URL 2: The Independent. (2026). *Chantal Joffe’s intimate self-portraits can be unflattering – but that is why they work*. <https://www.independent.co.uk/arts-entertainment/art/features/chantal-joffe-s-intimate-selfportraits-can-be-unflattering-but-that-is-why-they-work-10062803.html>

## Görsel Kaynakça

- Görsel 1: <https://www.houseandgarden.co.uk/gallery/chantal-joffe-artist> (erişim tarihi: 28.02.2026)
- Görsel 2: <https://www.victoria-miro.com/news/1638/> (erişim tarihi: 27.02.2026)
- Görsel 3: <https://auction.van-ham.com/chantal-joffe-violet--id-50002-item.html> (erişim tarihi: 28.02.2026)
- Görsel 4: <https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-legendary-auctioneer-jus->

si-pylkkanen-decode-auction-numbers (erişim tarihi: 28.02.2026)

Görsel 5: <https://www.conceptualfinearts.com/cfa/2015/02/11/chantal-joffes-people-at-the-jerwood-gallery-or-how-international-art-can-work-so-locally/> (erişim tarihi: 27.02.2026)

Görsel 6: <https://www.victoria-miro.com/artworks/38468/>  
(erişim tarihi: 28.02.2026)

## 5. BÖLÜM

### İLERİ DÖNÜŞÜM ESTETİĞİ: ÇAĞDAŞ SANATTA ATIK MALZEME VE KOLAJ İLİŞKİSİ

Arş. Gör. Dr. Sibel TİMUR  
*Afyon Kocatepe Üniversitesi*  
*Güzel Sanatlar Fakültesi Temel Eğitim Bölümü,*  
sibeltimur@gmail.com,  
<https://orcid.org/0000-0002-0067-3489>.

#### Giriş

Tarih boyunca sanatın malzeme ile kurduğu ilişki yalnızca teknik bir mesele değil, aynı zamanda düşünsel ve ideolojik bir yaklaşım olarak da şekillenmiştir. Özellikle 20. yüzyılın başından itibaren kolaj tekniğinin ortaya çıkmasıyla birlikte gündelik hayatın artıkları ve sıradan nesnelere sanatçılar tarafından estetik üretimin merkezine taşınmıştır. Bu dönüşüm, modernitenin üretim-tüketim döngüsüne eleştirel bir yanıt olarak gelişirken, günümüzde çevresel krizler, sürdürülebilirlik tartışmaları ve ekolojik duyarlılık bağlamında yeni bir anlam kazanmıştır. Bu yeni anlam kazanma sürecinde bazı güncel kavramlar ortaya çıkmıştır. Günümüzde yaygın olarak kullanılan “upcycling” (ileri dönüşüm) kavramı ortaya çıkmadan önce, atık malzemelerin yeniden kullanımı büyük ölçüde “geri dönüşüm” başlığı altında ele alınmaktaydı. Bu bağlamda özellikle “downcycling” terimi, geri dönüşüm süreçlerinin en yaygın biçimlerinden birini tanımlamak için kullanılmaktadır. Downcycling, bir ürünün ya da malzemenin kullanım ömrü sona erdikten sonra ayrıştırılarak başka ürünlerin üretiminde yeniden kullanılması sürecini ifade eder; ancak bu süreçte malzemenin kalitesi ve değeri genellikle düşer. Dolayısıyla downcycling, çevreye duyarlı bir yeniden kullanım modeli sunmasına rağmen, malzemenin özgün niteliklerini koruyamaz ve çoğu zaman onu daha düşük değerli bir forma indirger (Oh vd., 2016). Geleneksel geri dönüşüm, ürünün potansiyel yeniden kullanım değerine

göre bir değer kaybına yol açarken, ileri dönüşüm bu değeri artırır (Wegener ve Aakjær, 2016).

Reiner Pilz tarafından 1990’larda dile getirilen ve Thornton Kay aracılığıyla kavramsallaşan bir yaklaşım olarak “ileri dönüşüm”, geri dönüşüm anlayışına eleştirel bir alternatif sunar. Bu bağlamda ileri dönüşüm, atık malzemelerin yalnızca yeniden kullanılması değil, aynı zamanda estetik, işlevsel ya da ekonomik değerinin artırılması yoluyla dönüştürülmesini ifade eder (Rose, 2019). Böylece ileri dönüşüm, malzemeyi yeni bir bağlamda daha yüksek bir değere taşımış olur. Bu kavramsal ayırım, sanat alanında özellikle belirgin hale gelmektedir. Geleneksel geri dönüşüm pratiklerinde malzeme çoğunlukla görünmez hale getirilirken, ileri dönüşüm estetiğinde malzemenin geçmişi, yüzeyi ve fiziksel özellikleri bilinçli olarak korunur ve görünür kılınır. Bunun sonucunda atık, yalnızca yeniden işlenen bir ham madde değil; anlam, hafıza ve estetik potansiyel taşıyan aktif bir bileşen haline gelir.

Bu noktada çağdaş sanat pratikleri, geri dönüşümden ileri dönüşüme geçişi yalnızca teknik bir dönüşüm olarak değil, aynı zamanda etik ve estetik bir paradigma değişimi olarak ele alır. Kolaj ve asamblaj gibi teknikler, bu dönüşümün görsel karşılığını oluştururken; atık malzemenin parçalanması, yeniden birleştirilmesi ve bağlamının değiştirilmesi, ileri dönüşüm estetiğinin temel üretim stratejileri arasında yer alır.

Ayrıca, ileri dönüşümün öncelikli amacı, mevcut malzemeleri kullanarak potansiyel olarak yararlı malzemelerin israfını önlemektir. Böylece, yeni malzeme ve enerji tüketimini, hava ve su kirliliğini ve hatta sera gazı emisyonlarını azaltmak amaçlanmaktadır (Xu ve Gu, 2015). Sonuç olarak, kaynakları geri dönüştürmek amacıyla bir geri dönüşüm hedefinin değerini daha da artıran bir tasarım eylemi veya bunun etkisi, ileri dönüşüm tasarımını en iyi şekilde tanımlar. Bu süreç ayrıca, kullanılmayan malzemeleri veya ürünleri doğaları ve yapıları uygun olduğu sürece yeniden işleyerek kalitelerini ve değerlerini artırmak suretiyle daha değerli veya kullanışlı hale getirme sürecidir (Boonpracha vd., 2024). Atık olarak tanımlanan malzemelerin değerini artırarak yeniden kullanılması, çağdaş sanat bağlamında yalnızca çevresel bir strateji değil, aynı zamanda estetik, kavramsal ve politik bir ifade biçimi olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu bağlamda kolaj, parçalama, yeniden birleştirme ve katman oluşturma süreçleriyle ileri dönüşüm estetiğinin en güçlü araçlarından biri haline gelmiştir.

Bu temel bilgiler ışığında ileri dönüşüm estetiğinin çağdaş sanat pratikleri üzerinden ve atık malzeme temelli bir yaklaşımla ele alınmasında Jane Perkins, El

Anatsui, Vik Muniz, Mark Bradford, John Sabraw ve Alessandra Alexandroff'un sanat anlayışları, atık malzeme ve kolaj tekniği bağlamında değerlendirilmiştir.

## İleri Dönüşüm ve Estetik

İleri dönüşüm kavramı, geri dönüşümden farklı olarak malzemenin değerini azaltmadan, aksine artırarak yeniden üretime katılmasını ifade eder. Bu durum, sanat bağlamında “atık” kavramının yeniden tanımlanmasına yol açar. Atık, artık yalnızca işlevini yitirmiş bir nesne değil, potansiyel bir estetik ve anlam taşıyıcısıdır.

Bu yaklaşım, özellikle “sürdürülebilir malzeme yönetimi” ve “yeni materyalizm” kuramlarıyla ilişkilendirilebilir. Sürdürülebilir malzeme yönetiminde, doğal kaynakların korunması, atık üretiminin azaltılması ve mevcut malzemelerin döngüsel bir sistem içinde yeniden değerlendirilmesi söz konusudur. Malzemenin pasif bir araç olmaktan çıkarak anlam üretiminde aktif bir rol üstlenmesi, sanatçı ile malzeme arasında diyalojik bir ilişki kurulmasını sağlar (McDonough ve Braungart, 2002). Böylece sanat eseri, yalnızca sanatçının niyetinin değil, aynı zamanda malzemenin geçmişinin, kullanım izlerinin ve fiziksel özelliklerinin bir sonucu olarak ortaya çıkar. Sanatçılar, plastik, metal, tekstil ya da endüstriyel atıkları kullanarak yalnızca estetik nesnelere üretmekle kalmaz; aynı zamanda malzemenin yaşam döngüsünü uzatarak çevresel etkiyi azaltırlar. Bu durum, sanat üretimini bir tür ekolojik müdahale haline getirir. Öte yandan yeni materyalizm, maddenin insanla birlikte anlam üretim süreçlerine katılan aktif bir unsur olduğunu savunan çağdaş bir kuramsal yaklaşımdır. Bu yaklaşım, malzemeyi yalnızca sanatçının kontrolünde şekillenen bir araç olarak değerlendirmez, aynı zamanda kendi özellikleri ve etkileriyle üretim sürecini belirleyen bir özne olarak ele alır. Bundan dolayı atık malzeme değerli hale gelir (Bennet, 2010).

İleri dönüşümün temeli sürdürülebilir üretim ve tüketim anlayışına dayanmaktadır. Bu yaklaşım, mevcut malzemelerin yalnızca yeniden kullanılmasıyla sınırlı kalmayıp, onların değerini arttıracak biçimde yeniden tasarlanmasını hedefler. Yaşam döngüsü içinde “atık” kavramının ortadan kaldırılması ve malzemenin her çıktığında yeni bir girdiye dönüşmesi sayesinde, ileri dönüşüm yalnızca yeniden kullanım değil aynı zamanda malzemenin özünü tamamen yitirmeden ona yeni bir değer kazandırma süreci olarak değerlendirilmelidir (McDonough ve Braungart, 2002).

Gouda'ya (2019) göre, ileri dönüşüm, yaratıcı müdahaleler yoluyla, işe ya-

ramaz varsayılan veya istenmeyen malzemelerin, algılanan değeri veya kalitesi daha yüksek bir ürüne dönüştürülmesi sürecidir. Bu süreç, yalnızca estetik değeri yüksek nesnelere üretmekle kalmaz; aynı zamanda ürünlerin kullanım ömrünü uzatarak kaynak verimliliğini artırır. Bu yönüyle ileri dönüşüm, döngüsel ekonomi modeliyle örtüşmekte ve “beşikten beşiğe” yaklaşımını destekleyen, görece düşük enerji gereksinimine sahip yenilikçi bir üretim biçimi olarak öne çıkmaktadır (Gouda vd., 2019).

Bu çerçevede ileri dönüşüm estetiği üç temel eksen üzerinden değerlendirilebilir: Dönüşüm (transformation), katmanlılık (layering) ve parçalılık (fragmentation). Bu üç unsur, aynı zamanda kolaj tekniğinin de temel yapı taşlarını oluşturur. Dönüşüm malzemenin yeniden anlamlandırılmasını ifade eder. Bu süreçte nesne, özgün bağlamından kopararak yeni bir ilişkiler ağı içinde yeniden kurulur ve böylece farklı bir estetik ve anlamsal düzlemde varlık kazanır. Katmanlılık, ileri dönüşüm estetiğinde yalnızca yüzeysel bir birikim değil; malzemenin tarihsel, kültürel ve çevresel izlerini içeren çok katmanlı bir yapı olarak ortaya çıkar. Atık malzemelerin önceki kullarımlarına dair izleri taşıması, esere zamansal bir derinlik kazandırır. Bu durum, katmanlılığı yalnızca görsel bir özellik olmaktan çıkararak, deneyimsel ve anıtsal bir boyuta taşır. Kolajda da katmanlılık yüzeyde hem fiziksel derinlik hem de anlamsal çoğulluk üretir.

Parçalılık ise ileri dönüşüm estetiğinde yalnızca biçimsel bir strateji değil, aynı zamanda tüketim kültürüne yönelik eleştirel bir yaklaşımın ifadesidir. Atık malzemelerin parçalı yapısı, modern üretim-tüketim ilişkilerinin somut bir göstergesi olarak okunabilir. Bu parçalar yeni bir kompozisyon içinde bir araya geldiğinde hem estetik hem de eleştirel bir anlam üretir. Kolaj tekniğinde de parçalılık, farklı kaynaklardan elde edilen unsurların bir araya gelmesi ile oluşan çok katmanlı, karmaşık ve çoğul bir yapı kurmayı ifade eder.

## **Kolaj Tekniği ve Atık Malzemenin Sanatsal Dönüşümü**

Sanat tarihinde kolaj tekniği, yalnızca biçimsel bir yenilik değil, aynı zamanda malzemenin ontolojik statüsünü dönüştüren radikal bir kırılma noktası olarak değerlendirilmektedir. Farklı materyallerin bir yüzey üzerinde bir araya getirilmesiyle oluşan kolaj, temelde bir yeniden kurma sürecine dayanır. Bu yönüyle kolaj, sanatın geleneksel malzeme hiyerarşisini sorgulayan ve sıradan nesnelere estetik bir bağlama taşıyarak onların anlamını dönüştüren bir yaklaşım sunar. Dolayısıyla kolaj, yalnızca bir teknik değil; modern ve çağdaş sana-

tın düşünsel kırılma noktalarından biri olarak ele alınmalıdır.

Özellikle 20. yüzyılın başında modern sanatın temsil krizine yanıt olarak ortaya çıkan kolaj, gündelik nesnelere sanatsal üretime dahil edilmesiyle estetik alanın sınırlarını genişletmiştir. Pablo Picasso ve Georges Braque ile gelişen bu süreç, gazete parçaları, duvar kâğıtları ve çeşitli gündelik materyallerin resim yüzeyine taşınmasıyla, sanatın temsil anlayışında köklü bir dönüşüm yaratmıştır. Bu yaklaşım, resmin yalnızca bir temsil alanı değil, aynı zamanda gerçekliğin parçalarını doğrudan içeren bir yapı haline gelmesini sağlamıştır.

Bu dönüşüm, daha sonra Kurt Schwitters'ın "Merz" çalışmalarıyla farklı bir boyut kazanmıştır. Schwitters, endüstriyel atıkları ve gündelik artık malzemeleri doğrudan sanatsal üretimin temel bileşenleri haline getirerek, atık malzemenin estetik bir dil kurma potansiyelini görünür kılmıştır (Antmen, 2010). Bu bağlamda kolaj, yalnızca mevcut görsel düzeni parçalayarak yeni bir yapı kurmakla kalmaz; aynı zamanda malzemenin tarihsel ve kültürel bağlamlarını da yeniden organize eder.

İleri dönüşüm estetiği açısından ele alındığında kolaj, atık malzemeyi fiziksel olarak dönüştürmenin ötesinde, yeni bağlamlar oluşturarak anlamı yeniden üretme sürecine işaret eder. Bu süreçte malzeme, özgün işlevinden koparılarak yeni bir bütünlük içinde yeniden konumlandırılır. Atık malzeme, kolaj içinde yalnızca fiziksel bir unsur olarak değil; geçmiş kullanımına dair izler taşıyan bir "hafıza nesnesi" olarak yer alır. Örneğin, kullanılmış bir gazete parçası yalnızca görsel bir eleman değil; aynı zamanda belirli bir tarihsel, kültürel ve ekonomik bağlamın taşıyıcısıdır. Bu durum, eserin çok katmanlı bir anlam yapısı kazanmasına olanak tanır. Kolajın parçalı yapısı, modern dünyanın kırılmalı ve süreksiz yapısına dair güçlü bir metafor üretir. Parçalanmış nesnelere yeniden bir araya getirilmesi, yalnızca biçimsel bir düzenleme değil; aynı zamanda anlamın yeniden inşasıdır. Bu bağlamda ileri dönüşüm estetiği, atıkları estetik ve kavramsal değere sahip nesnelere dönüştürerek, malzemenin "değersiz" statüsünü tersine çevirir. Sanat, bu süreçte yalnızca temsil üretmekle kalmaz; aynı zamanda değer üretme mekanizmalarına da müdahil olur ve tüketim kültürüne yönelik eleştirel bir bakış geliştirir (Foster, 2024).

Kolajın doğası gereği çok katmanlı ve parçalı yapısı, ileri dönüşüm estetiğinin temel kavramlarıyla örtüşmektedir. Katmanlılık, hem fiziksel hem de anlamsal düzeyde kendini gösterir; farklı malzemelerin üst üste gelmesiyle oluşan yüzey, izleyiciye yalnızca görsel değil, aynı zamanda haptik (dokunsal) bir algı deneyimi sunar. Bu yönüyle kolaj, ileri dönüşüm estetiğinin hem biçimsel hem de kavramsal temellerini görünür kılan güçlü bir ifade aracıdır.

## Çağdaş Sanatta İleri Dönüşüm Pratikleri

Çağdaş sanat düşüncesiyle birlikte ileri dönüşüm pratikleri, özellikle 20. yüzyılın başında kolaj ve asamblaj teknikleriyle temelleri atılan bir yaklaşımın güncel uzantısı olarak değerlendirilebilir. Özellikle bu dönemde hazır nesneyi sanat nesnesine dönüştüren ve sanatın sınırlarını genişleten sanatçılar ile, günümüz sanatında çevresel kaygılar, sürdürülebilirlik ve ekolojik farkındalık gibi kavramlarla birleşerek daha politik ve eleştirel bir boyut kazanmıştır. İleri dönüşüm temelli sanat pratikleri, malzemenin fiziksel dönüşümünün ötesinde, anlamın yeniden inşasını da içerir. Kullanılmış, atılmış ya da değersizleştirilmiş nesnelere, sanatçının müdahalesiyle yeni bir bağlam içinde konumlandırılarak hem estetik hem de kavramsal bir dönüşüm geçirir. Bu süreçte malzemenin taşıdığı izler (yıpranmışlık, kırılma, eskime) eserin anlatsal yapısının bir parçası haline gelir ve izleyiciye çok katmanlı bir okuma deneyimi sunar.

Dolayısıyla çağdaş sanatta ileri dönüşüm, yalnızca bir üretim yöntemi değil; aynı zamanda tüketim kültürüne, endüstriyel üretim biçimlerine ve çevresel krizlere yönelik eleştirel bir düşünme alanı açan, disiplinlerarası ve çok katmanlı bir estetik yaklaşım olarak değerlendirilmektedir. Bu düşünceden hareketle atık malzemeler kullanarak eserler üreten sanatçı Jane Perkins, eserlerinde plastik düğmeler, boncuklar, kablolar ve eski oyuncaklar gibi genellikle atık olarak görülen malzemeleri kullanarak ileri dönüşüm temelli portreler üretir. Bu malzemelerle oluşturduğu “Plastic Classics” serisinde Mona Lisa ve Frida Kahlo gibi ikonik figürleri yeniden yorumlayan sanatçı, klasik sanat ile çağdaş çevre bilincini bir araya getirir. Perkins’in yöntemi, yalnızca estetik bir düzenleme değil; aynı zamanda tüketim kültürünün doğa üzerindeki etkilerine dikkat çeken eleştirel bir yaklaşımdır. Her bir nesneyi titizlikle seçip yerleştiren sanatçı, malzemelerin renk ve dokusal özelliklerini ustalıklarla kullanarak hem görsel hem de kavramsal açıdan güçlü kompozisyonlar oluşturur (Batur, 2024). Eserlerinde klasik resimdeki fırça darbeleri yerini, farklı boyut ve renkteki nesnelerin bir araya gelmesiyle oluşan mozaik benzeri bir yapıya bırakır. Bu yönüyle sanat anlayışı hem kolaj hem de piksel estetiğine yaklaşan bir görsel dil üretir. Jane Perkins tarafından ileri dönüşüm yaklaşımıyla yeniden yorumlanan (Görsel 1) Leonardo da Vinci’nin ikonik eseri Mona Lisa çalışmasında, oyuncak parçaları, düğmeler ve çeşitli plastik atık malzemeler kullanılarak farklı bir görsel ve maddesel bağlam içinde yeniden kurgulanmıştır (Batur, 2024).

Jane Perkins’in bu çok parçalı eserlerinde, uzaktan bakıldığında bütünsel imge algılanırken, yakından incelendiğinde eseri oluşturan her bir parça tek tek fark edilmektedir. Bu durum eserde algısal katmanlılık ve dokusal bir gerçeklik oluşturur.



**Görsel 1.** Jane Perkins, “Mona Lisa”, 2011 (<https://janeperkins.co.uk/plastic-classics/>)

Sanatçı El Anatsui'nin, alkol şişesi kapakları ve metal atık parçalarını bir araya getirerek oluşturduğu 2007 tarihli “Earth’s Skin” (Görsel 2) isimli bu büyük ölçekli yerleştirme çalışması, ileri dönüşüm estetiğinin en güçlü örneklerinden biridir. Eser, ilk bakışta tekstil benzeri dalgalı bir yüzey olarak algılanırken, yakından incelendiğinde binlerce tüketim artığının bir araya gelmesiyle oluştuğu fark edilir. Tüketim kültürü ve sömürgecilik tarihine gönderme yapar. Onun eserlerinde malzeme hem fiziksel hem de tarihsel bir hafıza taşır. Bu bağlamda eser, atığın yalnızca dönüştürülmesi değil, tarihsel ve politik anlamlarla yeniden yüklenmesi sürecini görünür kılar. Eser, klasik anlamda düzlemsel bir kolaj olmamakla birlikte, modüler birleştirme ve katmanlılık üzerinden genişletilmiş bir kolaj anlayışı sunar.



**Görsel 2.** El Anatsui, “Earth’s Skin”, Şişe Kapakları ve Bakır Tel, 2007 (<https://elanatsui.art/artworks/el-anatsui-earths-skin-2009>)

Çağdaş sanat içerisinde malzeme ve temsil ilişkisini sorgulayan üretimleriyle öne çıkan sanatçı Vik Muniz, hem sanat tarihine hem de toplumsal eşitsizliklere eleştirel bir bakış sunduğu eserlerinde çöplüklerden topladığı malzemelerle ünlü sanat eserlerini yeniden üretir. Sanatçının Rio de Janeiro’daki Jardim Gramacho çöplüğünde gerçekleştirdiği Pictures of Garbage Serisi içinde yer alan 2008 tarihli Marat eseri, (Görsel 3), Jacques-Louis David’in sanat tarihinde önemli bir yere sahip olan The Death of Marat eserinin atık malzemelerle yeniden üretimini içerir. Vik Muniz’in bu eseri, klasik bir baş yapıtı ele alması, çöp malzemelerle imgeyi yeniden kurması ve bu geçici kolajı fotoğraf aracılığıyla kalıcı hale getirmesi bakımından önemlidir.

Vik Muniz, yaratım sürecinde fasulye, şeker, kahve çekirdekleri, kartpostal, fıstık ezmesi, çikolata, yoğunlaştırılmış süt, domates sosu, saç jeli, meyve reçeli ve geri dönüştürülebilir ürünler gibi sayısız sıra dışı malzemeyi eserlerinin kompozisyonunda kullanır (Geremias, 2021). Muniz’in sanat anlayışında kolaj, yalnızca yüzeyde gerçekleşen bir teknik değil; sosyal, ekonomik ve etik bağlamları içeren bir süreçtir. Çöplükte çalışan bireylerin sürece dahil edilmesi, esere aynı zamanda katılımcı ve toplumsal bir proje kimliği kazandırır.



**Görsel 3.** Vik Muniz, “Marat”, Evsel Atıklar, 2008

(<https://www.wsj.com/articles/SB10001424052748703440004575548581385394008>)

Amerikalı sanatçı Mark Bradford, üretim pratiğinde sokaktan topladığı afiş parçaları, ilanlar, kâğıtlar ve çeşitli atık malzemeleri kullanarak büyük ölçekli kolajlar, enstalasyonlar ve heykeller üretir. Bradford’un işleri, ilk bakışta soyut kompozisyonlar olarak algılansa da, dikkatle incelendiğinde kentsel yaşama ait izleri, toplumsal katmanları ve gündelik görsel kültürün parçalarını bünyesinde barındırır. 2004 tarihli “Los Moscos”adlı eseri (Görsel 4), kentsel atıkların soyut bir kompozisyona dönüştürülmesini içerir. Yırtma, kazıma ve yeniden yapıştırma ile oluşturduğu katmanlı yüzey hem görsel hem de arkeolojik bir yöntem olması bakımından kentsel belleğin izlerini taşır (Graham ve Hamlin). Bu yönüyle sanatçının üretimleri hem tanıdık hem de belirsiz bir görsel deneyim sunarak izleyiciyi gördüğü şeyi yeniden düşünmeye davet eder.

Bradford’un çalışmalarında katmanlama, yan yana getirme ve metinsel unsurların kullanımı belirleyici bir rol oynar. Sanatçı, yakın çevresinden topladığı malzemeleri yeniden işlevlendirirken, sürece hem rastlantısallık hem de bilinçli müdahale eşlik eder. Toplanan bu parçalar, yüzeyde üst üste bindirilir, kısmen silinir, yırtılır ve yeniden eklenir. Böylece görüntüler ve kelimeler arasında sürekli değişen ilişkiler kurulurken; gizleme, ortaya çıkarma ve bağlantı kurma eylemleri eserin yapısal dinamiğini oluşturur. Ortaya çıkan kompozisyonlar, çoğu zaman haritaları, kentsel dokuları ya da dijital ağları çağrıştıran, öngörülemez ve çok katmanlı görsel yapılar üretir.



**Görsel 4.** Mark Bradford, “Los Moscos”, 2004 (<https://www.tate.org.uk/art/artworks/bradford-los-moscos-t13701>)

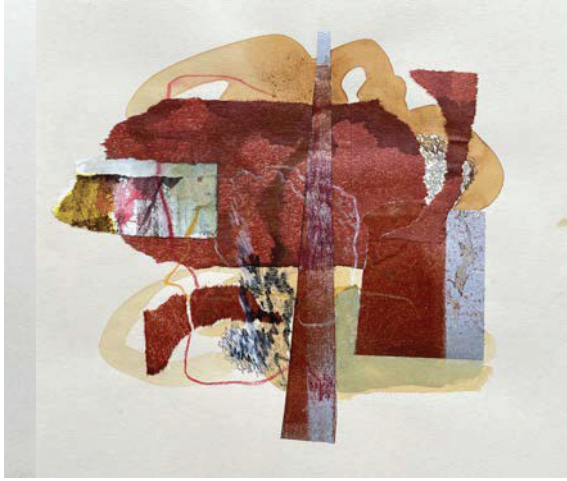
John Sabraw’ın pratiği, ileri dönüşüm estetiğini kolajdan farklı bir düzleme taşıyarak, atık malzemenin doğrudan resimsel üretimin temel bileşenine (pigment) dönüşmesini sağlar. Sanatçı, maden atıklarından elde edilen toksik demir oksitleri arındırarak boya pigmentine dönüştürür. “Sabraw’ın kendine özgü bir süreci de içinde barındıran sanatsal çalışmaları, nehir bölgesinin ekolojik ikilemine ışık tutan ilkel güzelliğe sahip bir resim serisinin temelini de oluşturmuştur. Bu resim serisinde kullanılan boyalar, doğal yollardan, ekolojik döngüyle üretilmiştir. Boyanın kendi içindeki dönüşüm süreci yani maden atıklarıyla kirlenmiş nehir suları çeşitli aşamalardan geçerek sanat malzemesi haline gelmiştir” (Dilmaç, 2025, 14). Sabraw’ın Chroma serisi (Görsel 5) bahsi geçen şekilde oluşturulmuş, doğa temelli sürdürülebilir üretim süreçlerini örneklemektedir. Sabraw’ın çalışmalarında atık, yalnızca kullanılan bir malzeme değil doğrudan sanatın üretim diline dönüşen bir bileşen özelliği gösterir. Sanatçı, çevresel bir sorunu (asit maden drenajı) estetik bir üretime dönüştürerek, nesnenin yeniden kullanımı yerine, maddenin yeniden doğuşunu sağlamış olur.



**Görsel 5.** John Sabraw, Chroma Serisinden, 2017-2021 (<https://www.euro-news.com/2019/07/13/john-sabraw-the-magician-turning-pollution-into-art>)

Çağdaş sanat bağlamında atık malzemenin estetik ve kavramsal dönüşümüne odaklanan sanatçılar arasında yer alan Alessandra Alexandroff, üretimlerinde özellikle gündelik hayata ait artık materyalleri şiirsel ve duyuşsal bir ifade dili içinde yeniden ele alır. Sanatçının pratiği; kâğıt, plastik, tekstil parçaları ve çeşitli geri dönüştürülmüş malzemelerin bir araya getirilmesiyle oluşan kolaj ve asamblaj temelli çalışmalara dayanır.

Alessandra Alexandroff, bazen topladığı paslı nesnelere ısıtarak elde ettiği suyla, bazen asitle metali aşındırarak, çizimler, sürtme baskılar ve katmanlı kolajlar oluşturmaktadır. 2020 tarihli “Pas” eserinde (Görsel 6), bu yöntemlerle elde ettiği yüzeyleri bir kolajda biraraya getirmiştir. Alexandroff’un eserlerinde öne çıkan temel unsur, malzemenin taşıdığı izlerin korunarak yeniden kurulanmasıdır. Bu yönüyle sanatçı, atık nesnelere yalnızca biçimsel birer öge olarak kullanmak yerine, onların geçmiş kullanımına dair izleri görünür kılar. Yıpranmışlık, eskime ve yüzey deformasyonları, sanatçının kompozisyonlarında bilinçli olarak korunur ve eserin anlatsal yapısına dahil edilir. Bu yaklaşım, ileri dönüşüm estetiğinde vurgulanan “hafıza nesnesi” kavramıyla örtüşmektedir. Sanatçının üretimlerinde katmanlılık ve parçalılık belirgin bir görsel dil oluşturur.



**Görsel 6.** Alessandra Alexandroff, “Pas”, Katmanlı Kolaj, 2020 (<https://www.oca.ac.uk/wp-content/uploads/2020/08/Art-Ecology-FINNISAGE.pdf>)

Bu sanatçıların ortak noktası, atığı yalnızca bir malzeme olarak değil, aynı zamanda bir anlatı unsuru olarak kullanmalarındır. Bu yaklaşım, malzemenin fiziksel varlığını aşarak, onun taşıdığı tarihsel, kültürel ve toplumsal izlerin de esere dahil edilmesini sağlar. Böylece ileri dönüşüm estetiği, yalnızca görsel bir strateji olmanın ötesine geçerek etik ve politik bir söylem üretir.

Atık malzemenin yeniden üretim sürecinde, hem malzemenin gündelik kullanım bağlamına ait bilinen hali hem de sanat nesnesine dönüşmüş yeni hali arasında belirgin bir algısal dönüşüm gerçekleşir. İzleyici, bu iki durum arasında gidip gelen bir okuma deneyimi yaşar; nesneyi hem tanır hem de yeniden anlamlandırır. Bu durum, eserin alımlanma sürecini çok katmanlı hale getirerek, görme edimini sorgulayan bir deneyim alanı oluşturur.

Malzemenin sanata entegre edilme sürecinde; işlenmesi, dönüştürülmesi, parçalanması ya da yeniden birleştirilmesi gibi müdahaleler, zanaatsal bir pratiği de beraberinde getirir. Bu yönüyle ileri dönüşüm estetiği, el emeği, üretim süreci ve malzeme bilgisi gibi unsurları yeniden görünür kılar. Aynı zamanda bu süreç, sanatçının yalnızca bir imge üreticisi değil; malzemeyle doğrudan ilişki kuran bir dönüştürücü olduğunu ortaya koyar. Bununla birlikte, atık malzemenin sanatsal üretim içinde yeniden değer kazanması, sanatın ekonomik ve kültürel değer sistemleriyle kurduğu ilişkiyi de görünür hale getirir. Değersiz olarak tanımlanan bir nesnenin estetik bir nesneye dönüşmesi, değer kavramının sabit olmadığını; bağlama, yoruma ve sunum biçimine göre yeniden

üretildiğini gösterir. Bu durum, ileri dönüşüm estetiğini yalnızca çevresel bir duyarlılık alanı olmaktan çıkararak, aynı zamanda eleştirel bir düşünme pratiği haline getirir.

## Sonuç

İleri dönüşüm estetiği, çağdaş sanatın malzeme, anlam ve üretim süreçlerini yeniden tanımlayan çok katmanlı bir düşünme ve üretim alanı olarak ortaya çıkmaktadır. Bu yaklaşım, atık malzemenin sanatsal üretime dahil edilmesini yalnızca biçimsel bir yenilik olarak değil; aynı zamanda kültürel, politik ve ekolojik sistemlere yönelik eleştirel bir müdahale olarak konumlandırır. Böylece sanat, temsil eden bir yüzey olmaktan çıkarak madde, değer ve çevre ilişkilerini doğrudan yeniden kuran aktif bir üretim alanına dönüşür.

Kolaj tekniği, bu dönüşümün tarihsel ve biçimsel zeminini oluşturarak parçalama, kesme ve yeniden birleştirme süreçleri aracılığıyla hem görsel yapıyı hem de anlam örgüsünü dönüştürür. Bu süreçte sanat eseri, sabit ve kapalı bir bütün olmaktan uzaklaşır; geçmiş ile şimdi, kullanım ile atık, değer ile değersizlik arasındaki geçirgen sınırları görünür kılan açık ve dinamik bir yapı kazanır. Bu yönüyle kolaj, yalnızca bir teknik değil, çağdaş görme ve düşünme biçimlerini yeniden örgütleyen bir estetik strateji olarak işlev görür.

İleri dönüşüm estetiği ise kolajın bu parçalı ve yeniden kurucu mantığını sürdürülebilirlik ve ekolojik sorumluluk ekseninde genişletir. Atığın değersiz bir artık olmaktan çıkarılarak estetik ve kavramsal bir üretim unsuruna dönüşmesi, sanatın yalnızca nesne üretimiyle değil, aynı zamanda değer üretim rejimleriyle de ilişkili olduğunu ortaya koyar. Bu bağlamda malzeme, pasif bir araç olmaktan çıkarak üretim sürecine yön veren etkin bir bileşen haline gelir.

Sonuç olarak kolaj tekniği ile ileri dönüşüm estetiği arasındaki ilişki, çağdaş sanatın yalnızca biçimsel dönüşümlerini değil, aynı zamanda etik, politik ve ontolojik yönelimlerini de belirleyen temel bir eksen olarak okunmalıdır. Bu ilişki, sanatın sınırlarını genişleterek onu sürdürülebilirlik, malzeme bilinci ve eleştirel düşünce ile kesişen bir alana taşır. Böylece ileri dönüşüm estetiği, çağdaş sanat için yalnızca güncel bir eğilim değil, geleceğe yönelik alternatif bir üretim ve düşünme modeli olarak konumlanır.

## Kaynakça

- Antmen, A. (2010). 20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar, Sel Yayıncılık.
- Arıkan, H. (2021). İnsan ve doğa ekseninde ekolojik sanat. İnönü Üniversitesi Kültür ve Sanat Dergisi, 7(1), 76-87. <https://doi.org/10.22252/ijca.878968>
- Batur, M. (2024). Atık ve Geri Dönüşüm Malzemeler ile Ürettiği İleri Dönüşüm Portreleriyle Jane Perkins: Bir Ekolojik Sanat Örneği. Akademi Karabük Dergisi, 8(1-2), 149-162. <https://izlik.org/JA24CM29WK>
- Bennett, J. (2010). Vibrant Matter: A Political Ecology of Things. Duke University Press.
- Boonpracha, J., Chanplin, P., Ngampipat, C. ve Sermsri, N. (2024). Atıkları yaratıcı ürünlere dönüştürmek için upcycling. Creativity Studies, 17(1), 192-206. <https://doi.org/10.3846/cs.2024.18128>
- Dilmaç, S. (2025). Asitten Sanata: John Sabraw'ın Eko Diyalektiği. Sanat ve Yorum, (46), 10-16. <https://doi.org/10.47571/sanatyorum.1503581>
- Foster, R. (2024). 13. Anarchive and Arts-Based Research: Upcycling Rediscovered Memories and Materials. Upcycling Rediscovered Memories and Materials| Open Book Publishers. <https://doi.org/10.11647/obp.0383.13>
- Geremias, A. A. (2021). Vik Muniz: alquimista das imagens. Revista Ara, 10(10), 231-248.
- Gouda, S., Swami, S., & Ghosh, D. (2019). Upcycling can take sustainable supply chains beyond recycling. Supply Chain Management Review, 6-7.
- Graham, M., & Hamlin, J. (2014). Teaching with art21 and contemporary artists: mark bradford and the use of improvisation, layering, and text. Art Education, 67(4), 47-54.
- McDonough, W., & Braungart, M. (2002). Cradle to Cradle: Remaking the Way We Make Things. New York: North Point Press.
- Oh, Y., Yoon, J.-A., & Lee, Y. (2016). Expression method and technique of upcycling design in contemporary fashion design. Journal of the Korean Society of Costume, 66(7), 109–123. <https://doi.org/10.7233/jksc.2016.66.7.109>
- Rose, C. (2019). Systems for reuse, repurposing and upcycling of existing building components (Doctoral dissertation, UCL (University College London)).

- Wegener, Ch., & Aakjær, M. (2016). Upcycling – A new perspective on waste in social innovation. *Journal of Comparative Social Work*, 11(2), 242–260. <https://doi.org/10.31265/jcsw.v11i2.143>
- Xu, J., & Gu, P. (2015, September). Five principles of waste product redesign under the upcycling concept. In 2015 International Forum on Energy, Environment Science and Materials (pp. 1238-1243). Atlantis Press. <https://doi.org/10.2991/ifeesm-15.2015.227>

### **Görsel Kaynakça**

- Görsel 1:** <https://janeperkins.co.uk/plastic-classics/> Erişim: 19.04.2026
- Görsel 2:** <https://elanatsui.art/artworks/el-anatsui-earths-skin-2009> Erişim: 21.04.2026
- Görsel 3:** <https://www.artsy.net/artwork/vik-muniz-marat-sebastiao-from-pictures-of-garbage> Erişim: 22.04.2026
- Görsel 4:** <https://www.tate.org.uk/art/artworks/bradford-los-moscov-t13701> Erişim: 21.04.2026
- Görsel 5:** <https://www.euronews.com/2019/07/13/john-sabraw-the-magician-turning-pollution-into-art> Erişim: 28.04.2026
- Görsel 6:** <https://www.oca.ac.uk/wp-content/uploads/2020/08/Art-Ecology-FINNISAGE.pdf> Erişim: 28.04.2026



## 6. BÖLÜM

### SANATSAL YETENEĞİN VE YAŞANMAMIŞLIĞIN GÖRSEL KAYDI: ESKİZ DEFTERİ

Prof. Dr. Nilgün ŞENER

*Kocaeli Üniversitesi Değirmendere Ali Özbay MYO*

*El sanatları Bölümü,*

*nilgun.sener@kocaeli.edu.tr.*

ORCID: 0000-0001-7530-4234

#### **Giriş**

Eskiz defteri, sanat üretiminin görünmeyen aşamalarını görünür kılan, sanatçının zihinsel süreçlerini doğrudan belgeleyen özgün bir araç olarak sanat tarihi içinde özel bir konuma sahiptir. Tamamlanmış eserlerin aksine eskiz defterleri sürecin kendisini açığa çıkarır; bu yönüyle yalnızca estetik değil düşünsel, deneysel ve kişisel bir üretim alanı sunar. Sanatçının gözlem, analiz ve yorumlama biçimleri bu defterlerde ham ve filtresiz bir biçimde izlenebilir. Bu çalışma, eskiz defterlerinin tarihsel gelişimini ve farklı sanatçılar üzerindeki kullanım biçimlerini inceleyerek sanat üretimindeki işlevini çok yönlü olarak ele almayı amaçlamaktadır.

#### **Eskiz Defterinin Tanımı ve İşlev**

Sanatçı eskiz defterleri, sanatçıların fikirlerini, gözlemlerini, tasarımlarını ve diğer yaratıcı düşüncelerini kaydetmek için kullandıkları defterlerdir. Sanatçı eskiz defterleri kâğıt, karton, tuval ya da diğer malzemelerden yapılabilirler.

Sanatçı eskiz defterleri, bir sanat projesinin hazırlık aşamasında fikirleri geliştirmek, kompozisyonları düzenlemek, yeni teknikleri denemek veya günlük olarak kullanılmak amacıyla tercih edilebilir.

Eskiz defterleri sanatçının özel durumları ‘olay anında’ yakalamaya çalışma yöntemi olarak görülebilir. Eskiz defteri, bir sanatçının fikirleri, hatıraları ve gözlemleri kaydetme yeridir. Eskiz defterleri, sanatçının görme ve düşünme süreçlerinin doğrudan kayıdır. Nitekim John Berger’in ifade ettiği gibi, “Görmek, seçmektir.” Bu bağlamda eskiz defteri, seçimin ve algının somutlaştığı bir alan olarak değerlendirilebilir. “Resimler yalnızca görülen şeyler değil, düşünülmüş şeylerdir” (Elkins, 2001). Sanatçının sanatsal sürecinin ayrılmaz bir parçasıdır. İçinde notlar, çalışmalar, çizimler, görseller, ifadeler gibi birçok özelliği barındırır.

Sanatçı eskiz defterleri, sanatçılara yaratıcı süreçlerini organize etme, ilham kaynakları tutma ve fikirlerini not alma konusunda kullanışlı bir araç sağlar. Bu defterler, sanatçıların düşüncelerini serbestçe ifade etmelerini ve ilham aldıkları anları yakalamalarını sağlar. Bir sanatçının eskiz defteri fikirlerin doğduğu, günlerinin ve düşüncelerinin belgelendiği yer olarak tanımlanabilir. Sanatçı eskiz defterlerinin yaratım sürecindeki rolü üzerine yapılan değerlendirmelerde, bu defterlerin “fikirlerin doğduğu ve sanatçının düşünsel süreçlerinin belgelendiği alanlar” olduğu vurgulanmaktadır (Berger, 2005).

## Tarihsel Gelişim

Eskiz defterlerinin özellikle Rönesans dönemi ve sonrasında popülerlik kazandığını söylenebilir. Bazı belirgin dönemler ve nedenleri:

- 1. Rönesans Dönemi (14.- 17. Yüzyıl):** 14. yüzyılın sonlarından 17. yüzyılın ortalarına kadar süren Rönesans dönemi sanatın, kültürün ve bilimin canlandığı bir dönemdir. Sanatın bireysel yaratıcılığa ve insan odaklı temalara odaklandığı, insan anatomisinin detaylı olarak incelendiği bir dönem olması eskiz defterlerini bu süreçte önemli bir araç haline gelmesine neden olmuştur. Sanatçılar, eskiz defterlerini düşüncelerini, gözlemlerini, anatomik çizimlerini ve tasarımlarını kaydetmek için kullanmaya başladılar. Özellikle Leonardo da Vinci gibi sanatçılar, detaylı anatomik çizimler ve doğa etütleri ve notları ile dolu defterler oluşturmuşlardır.
- 2. Barok Dönem (17. Yüzyıl):** Barok dönem, dramatik ve duygusal ifadenin ön plana çıktığı bir dönemdir. Sanatçılar, eskiz defterlerini kendi stil ve tekniklerini geliştirmek, figür çalışmak ve kompozisyonlarını planlamak için kullanmışlardır. Barok dönemde Caravaggio gibi sanatçılar, dramatik aydınlatma ve kompozisyonlarını planlamak için eskizlerinden yararlanmışlardır. Bu dönemde eskizler, resimleri önceden tasarlama ve etkileyici efektleri planlama amacına hizmet etmiştir.

3. **Romantizm (18.- 19. Yüzyıl):** Romantik dönemin özelliği iç dünyaların, duygusal ifade ve bireysel duyguların vurgulandığı bir dönem olmasıdır. Sanatçılar doğa, natüremort, manzara, portre çalışmaları için duygu ve kişisel gözlemleri içeren eskiz defterlerine ilgi göstermişlerdir.
4. **Empresyonizm Dönemi:** Empresyonist sanatçılar, dış mekanlarda hızlıca değişen ışık ve renkleri yakalamak için eskiz defterleri kullanmaya başlamışlardır. Claude Monet ve Pierre-Auguste Renoir gibi sanatçılar doğadan yapılan hızlı notlar ve skeçlerle dolu defterlere sahiptirler.
5. **Modern Sanat Dönemi (20. Yüzyıl):** Modern sanat dönemi, farklı akımların ortaya çıktığı bir dönemdir. 20. yüzyılın başlarında ortaya çıkan Avant-garde hareketleri sanat pratiğinde büyük bir değişikliğe neden olmuştur. Sanatçılar, eskiz defterlerini daha deneysel ve soyut ifadeler için kullanmışlardır. Bu dönemde, sanatın sınırlarını genişletmek ve geleneksel normlara meydan okumak amacıyla çeşitli malzemeler ve teknikler kullanılmıştır. Pablo Picasso ve Georges Braque gibi sanatçılar eskizlerini Kübizm gibi yeni yaklaşımların gelişmesinde etkili rol oynamıştır.

## Sanatçılar ve Görsel Günlükleri

### *Leonardo da Vinci (Yüksek Rönesans)*

Leonardo da Vinci'yi tanımak ve anlamak için düşüncelerini, çizimlerini ve tasarımlarının bulunduğu eskiz defterlerini incelemek yardımcı olacaktır. Bu defterler, resimden mühendisliğe kadar geniş bir yelpazeye sahiptir. Leonardo da Vinci'nin eskiz defterleri geniş çapta incelenen defterlerin başında gelmektedir. Defterler anatomiden icatlara kadar çeşitli konuları kapsayan çok sayıda çizim, diyagram ve not içerirler. Bu eskiz defterleri yayınlanmış ve çeşitli basılarda mevcuttur.

Eskiz defterleri en kapsamlı ve sistematik olandır. Sanatçının defterleri: Bilim ve sanat birleşimi, anatomik disseksiyon çizimleri, mühendislik taslakları, doğa gözlemleri (su, rüzgar, bitkiler), aynalı yazı ile düşünce kaydı (Michelangelo'ya göre çok daha "arşivci" ve analitik) şeklinde analiz edilebilir. Leonardo da Vinci'nin eskiz defterleri, sanat, bilim ve mühendislik alanlarında geniş bir perspektifi kapsayan bir hazinedir. Bu defterler sanatçının dönemi üzerindeki etkisini ve çok yönlülüğünü göstermektedir.

- **Anatomi Çalışmaları:** Da Vinci, insan anatomisi üzerine derinlemesine çalışmalar yapmıştır. Kaslar, kemikler ve iç organlarla ilgili detaylı ç

zimler ve notlar içeren sayfalar bulunur.

- Mekanik Tasarımlar: Leonardo da Vinci'nin mühendislik dehasını yansıtan çeşitli makinelerin tasarımları ve mekanik sistemlerin çizimleri eskiz defterlerinde yer alır. Bu, uçuş makinaları, su çarkları ve dişli sistemler gibi konuları içerir.
- Doğa Gözlemleri: Da Vinci, doğanın detaylı gözlemlerini yapmış ve çeşitli bitki ve hayvan türlerini çizmiştir. Kuşlar, bitkiler ve hayvanlarla ilgili çeşitli çizimler defterlerinde bulunur.
- Mimari Tasarımlar: Sanatçının mimari ilgisi, binaların, köprülerin ve şehir planlarının çizimleriyle görülebilir. Da Vinci'nin mimari vizyonunu ve tasarım becerilerini gösteren çizimler bu defterlerde bulunabilir.
- Teknolojik Gelişmeler: Leonardo, döneminde ileriye dönük birçok teknolojik konsepti öngörmüş ve tasarlamıştır. Bu, su altı nefes cihazları, zırhlı araçlar ve taşıma sistemleri gibi tasarımları içerebilir.
- Portre Çalışmaları: Bazı eskiz defterlerinde da Vinci'nin dönemindeki önemli kişiliklerin portreleriyle ilgili çizimler bulunabilir.
- Sembolizm ve Notlar: Vinci'nin çizimleri genellikle sanatçının düşüncelerini, gözlemlerini ve tasarımlarının nedenlerini açıklayan metinleri içermektedir. Bazıları bir ayna kullanılarak okunabilen ters yazılardan oluşmaktadır.



**Görsel 1:** Leonardo da Vinci Eskisler (<https://opapelnossodecadadia.wordpress.com/2016/08/15/sketchbooks-de-artistas/>)



**Görsel 2:** Leonardo da Vinci Eskizler (<https://www.istanbulsanatevi.com/sanatcilar/soyadi-d/da-vinci-leonardo/leonardo-da-vinci-son-aksam-yemegi-eskizleri-2080/>)

### *Michelangelo*

Michelangelo'nun özellikle resim, heykel ve mimarlık alanlarında yaptığı çalışmaları ve projelerini içeren defterler, sanat severlere ve sanat tarihçilerine onun yaratıcı süreçleri hakkında önemli bilgiler sağlamakta ve ışık tutmaktadır. Diğer sanatçılar kadar çok olmasa da hayatta kalan eskizleri oldukça değerlidir.

Michelangelo'nun eskiz defterleri, Rönesans dönemi sanatının başyapıtlarını yaratmasına yönelik hazırlık çalışmalarını içerir. Ancak Michelangelo'nun eskiz defterleri, Leonardo da Vinci'nin çok ve ayrıntılı eskiz defterlerine kıyasla daha sınırlıdır. Michelangelo'nun hayatta olan eserleri, özel bir koleksiyon ya da müzeler tarafından korunmaktadır. Sanat tarihçileri ve araştırmacılar, Michelangelo'nun eskiz defterlerini sanatçının sanatının evrimi ve yaratıcı süreci hakkında önemli bilgiler elde edebilirler.

Michelangelo'nun eskiz defterleri hakkında genel bilgiler:

- **Heykel Çalışmaları:** Michelangelo'nun eskiz defterlerinde, "David" ve "Pieta" gibi ünlü eserlerine dair hazırlık çalışmalarına tanıklık edilmektedir. Heykelin anatomik detaylarına dair çizimler, farklı açılardan görüntülenen figürler ve heykelin çeşitli aşamalarına dair notlar görülür.

- Mimari Tasarımlar: Michelangelo sadece bir heykeltıraş değil, aynı zamanda bir mimar olması sebebiyle eskiz defterlerinde özellikle Roma'daki St. Peter Bazilikası'nın tasarımına dair çizimler ve notlar bulunur.
- Anatomik Çalışmalar: Michelangelo, insan anatomisi konusundaki bilgisiyle de tanınmaktadır. Eskiz defterlerinde kas ve kemik yapılarına dair detaylı çizimler ve notlar, hareket analizi, anatomik detaylar üzerine odaklanabilir.
- Notlar ve Düşünceler: Michelangelo'nun eskiz defterleri sadece çizimlerden değil aynı zamanda eserlerinin tasarım felsefesi, malzeme seçimi ve diğer teknik detaylar hakkında düşüncelerini ve notlarını içermektedir.



**Görsel 3:** Michelangelo Eskizler (<https://www.wga.hu/frames-e.html?html/m/michelan/4drawing/02/23cascin.html>)



**Görsel 4:** Michelangelo Eskizler (<https://lenta.ru/articles/2021/01/31/corpus/>)

### ***Albrecht Dürer (Kuzey Rönesansı)***

Albrecht Dürer'in eskiz defterleri, Kuzey Rönesansı'nın bilimsel ve sistematik yaklaşımını en açık biçimde yansıtan örnekler arasında yer alır. Sanatçı, doğa gözlemini matematiksel oran ve ölçü sistemleri ile birleştirerek hem sanatsal hem de teorik üretim gerçekleştirmiştir.

Dürer'in eskiz defterlerinin temel özellikleri şunlardır:

- Doğa Gözlemi: Bitki, hayvan ve peyzaj çizimlerinde yüksek detay ve gerçekçilik
- Oran ve Perspektif Çalışmaları: İnsan bedenine dair ideal oran arayışları ve geometrik çözümler
- Gravür Hazırlıkları: Ahşap baskı ve bakır gravürler için ön taslaklar
- Teorik Notlar: "İnsan Oranları Üzerine" gibi metinlerle ilişkili görsel açıklamalar
- Bilim-Sanat İlişkisi: Ölçülebilirlik ve estetik arasındaki denge

Dürer'in defterleri, sanatçının yalnızca üretici değil aynı zamanda teorisyen kimliğini de ortaya koyar. Eskiz defterleri ayrıca matematiksel oranlar, gravür hazırlıkları defterde kullanılan detaylardır.





**Görsel 7:** Albrecht Dürer Eskizler ([https://opapelnossodecadadia.wordpress.com/2016/08/15/sketchbooks-de-artistas/?utm\\_source=Pinterest&utm\\_medium=organic](https://opapelnossodecadadia.wordpress.com/2016/08/15/sketchbooks-de-artistas/?utm_source=Pinterest&utm_medium=organic))

### **Rembrandt (Barok)**

Rembrandt'ın eskiz defterleri, onun anatomik çalışmalarını, portre hazırlıklarını ve başka konulardaki notlarını içerir. Rembrandt'ın eskiz defterleri ve çizimleri onun ışık ve gölgeyi ustaca kullandığını sergileyen bir kılavuz gibidir. Eskiz defterleri sanatçının sanatsal tekniklerine ışık tutmaktadır. Özellikleri:

- Gözleme dayalı güçlü gerçekçilik: Günlük yaşam sahneleri, sıradan insanlar, dilenciler, yaşlılar ve sokak figürleri doğrudan gözlemlenmiştir.
- Işık-gölge (chiaroscuro) araştırmaları: Çizimlerde bile dramatik ışık etkileri aranır; bu, onun resimlerindeki derinliğin çizim aşamasında kurulduğunu gösterir.
- Hızlı ve özgür çizgi kullanımı: Eskizler çoğunlukla hızlı, kesintisiz ve ekonomik çizgilerle yapılmıştır; detaydan çok formun özü yakalanır.
- Farklı tekniklerin birlikte kullanımı: Mürekkep, kamyş kalem, tebeşir ve zaman zaman fırça ile yapılan lavis (sulu mürekkep) uygulamaları bir aradadır.
- Hareket ve jest odaklı anlatım. Figürlerin anatomik doğruluğundan çok, hareketin ve ifadenin yakalanması ön plandadır.
- Aynı konunun tekrar tekrar çalışılması: Özellikle İncil sahneleri ve portrelerde, farklı kompozisyon ve ışık denemeleri yapılmıştır.
- Günlük yaşam ile kutsal temaların iç içeliği: Dini sahneler bile sıradan insanların bedenleri ve yüzleri üzerinden kurgulanır.
- Psikolojik derinlik ve karakter analizi: Portre eskizlerinde yüz ifadeleri

ve ruh hali dikkatle incelenmiştir.

- Kompozisyon arayışları: Büyük resim ve gravürlerin ön hazırlığı olarak çok sayıda alternatif düzenleme denenmiştir.
- Boşluk ve doluluk dengesi: Sayfa üzerinde bazı alanlar bilinçli olarak boş bırakılarak figürün etkisi artırılır.
- Deneysellik ve süreç odaklılık: Eskizler “bitmiş” olma kaygısı taşımaz; düşünme ve arayış sürecinin doğrudan kayıdır.
- Gravür ve baskı çalışmalarına hazırlık: Birçok çizim, özellikle asit gravür (etching) kompozisyonlarının ön çalışmasıdır.

Rembrandt’ın çizimleri ve eskizleri genellikle çalışmalarının öncesi veya hazırlığı olarak düşünülmektedir. Birçok ressam gibi, Rembrandt da fikirlerini, kompozisyonları düzenlemeyi ve çeşitli figürleri çalışmayı amaçlayan çizimler yapmıştır. Ancak, bu çalışmalar genellikle sergi öncesi hazırlık, atölye pratiği veya kişisel notlar olarak kullanıldı, bu nedenle genellikle daha küçük ölçeklidir ve koleksiyoncularda veya müzelerde daha az görünürler.

Rembrandt’ın yaşamı ve sanatı üzerine daha fazla bilgi edinmek istiyorsanız, resimleri, tabloları ve dönemi hakkında yazılmış belgeleri incelemeniz daha muhtemel olacaktır.

Sanatçının eskiz defterleri: günlük hayat ve ışık-gölge çalışmaları üzerine kuru- ludur. Bundan başka insan ifadeleri, hızlı çizim teknikleri, hikâye anlatımı, kompo- zisyon denemelerinde daha sezgisel, daha az teorik çalışmalar gözlemlenir.



**Görsel 8:** Rembrandt Eskizler (<https://news.harvard.edu/gazette/story/2019/08/rembrandt-drawing-offers-a-close-look-at-artists-hand/>)



**Görsel 9:** Rembrandt Eskizler (<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/337491>)

### ***Eugène Delacroix (Romantizm)***

Delacroix'nın eskiz defterleri özellikle seyahatleri sırasında tuttuğu görsel günlükler niteliğindedir. Özellikle Kuzey Afrika gezileri sırasında oluşturduğu defterler, Batı sanatında “oryantalist” görsel dilin gelişiminde önemli rol oynamıştır.

Bu defterlerde:

- Renk gözlemleri ve ışık analizleri
- Yerel yaşamdan sahneler ve figür hareketleri
- Kültürel detaylar (kıyafet, mimari, gündelik yaşam)
- Yazılı notlarla desteklenen görsel anlatımlar yer alır.

Ayrıca Delacroix'nın eskiz defterleri, duyuşsal deneyimin (görme, duyma, hissetme) doğrudan sanatsal üretime dönüşmesini gösteren güçlü örneklerdir. Eskiz defterlerinde en dikkat çeken Fas seyahati günlükleridir. Defterlerin genelinde renk gözlemleri, kültürel sahneler, hareketli figürler, günlük notlar, duyuşsal yorumlar -5 duyunun tamamını harekete geçiren bir yaklaşım- dikkat çeker.



**Görsel 10:** Eugène Delacroix Eskiz (<https://illustratedjournalism.substack.com/p/eugene-delacroix-in-search-of-the>)

### ***Vincent Van Gogh (Post ekspresyonizm)***

Van Gogh'un mektupları ve eskiz defterleri zihinsel süreçlerini, gözlemlerini ve sanatsal süreçlerini anlamaya yardımcı olan önemli kaynaklardır. Defterleri kompozisyon taslakları, fırça yönü planlaması, renk düşünceleri, perspektif denemeleri, duygusal anlatım şeklindedir (özellikle kardeşi Theo'ya yazdığı mektuplar). Van Gogh'un eskiz defterleri klasik anlamda bağımsız defterlerden çok mektuplarıyla bütünleşmiş bir yapı gösterir. Özellikle kardeşi Theo'ya yazdığı mektuplar, çizimlerle birlikte düşünüldüğünde "hibrit bir eskiz defteri" işlevi görür.

Üretim biçimi:

- Düşünce ile görsel üretimin eş zamanlı ilerlediğini
- Kompozisyon kararlarının yazılı olarak tartışıldığını
- Renk ve fırça kullanımının önceden planlandığını göstermektedir.

Van Gogh'un eskizleri yalnızca hazırlık değil, aynı zamanda duygusal durumunun doğrudan yansımasıdır. Bu yönüyle eskiz defteri, sanatçının psikolojik ve estetik dünyasının kesişim noktasıdır.



**Görsel 11:** Vincent Van Gogh Eskizler (<https://www.themarginalian.org/2013/10/02/van-gogh-sketchbooks-secret-museum/>)



**Görsel 12:** Vincent Van Gogh Eskizler (<https://www.nytimes.com/2016/11/16/arts/design/sketchbook-attributed-to-van-gogh-pits-scholars-against-a-museum.html>)

## Edgar Degas

Fransız ressam Edgar Degas, dansçıların ve at yarışlarının izlenimlerini içeren bir dizi eskiz defteri kullanmıştır.

Degas'ın eskiz defterleri hakkında genel bilgiler:

- **Bale Dansçıları ve Figür Çalışmaları:** Degas'ın eskiz defterleri, bale dansçıları ve diğer figür çalışmalarını içerir. Sanatçı, bu defterlerde dansçıların hareketlerini ve duruşlarını yakalamak için hızlı ve spontane çizimler yapmıştır.
- **At Yarışları ve At Çalışmaları:** Degas, at yarışlarına duyduğu ilgiyi eskiz defterlerine yansıtmıştır. At yarışları ve atların hareketleri, defterlerindeki önemli konulardan biridir.
- **Özel Yaşam ve Arkadaşları:** Degas'ın eskiz defterleri, sanatçının günlük yaşamına dair notlar ve arkadaşlarının portreleriyle de doludur. Özel yaşamına dair bu kişisel çizimler ve notlar, sanatçının iç dünyasını anlamak açısından önemlidir.
- **Mekan ve Manzara Çalışmaları:** Degas, eskiz defterlerinde çeşitli mekanları ve manzaraları da çizmiştir. Bu çizimler, Paris sokaklarından kafelerden ve diğer çeşitli mekanlardan esinlenmiştir.
- **Renk Çalışmaları:** Degas, eskiz defterlerini renk çalışmaları yapmak için de kullanmıştır. Özellikle pastel tekniklerini ve renk tonlarını denediği çeşitli sayfalar bulunabilir.



**Görsel 13:** Edgar Degas Eskiz (<https://www.christies.com/en/lot/lot-6555035>)



**Görsel 14:** Edgar Degas Eskiz (<https://richieartblog.tumblr.com/post/127723232751/paul-gauguin-french-18481903>)

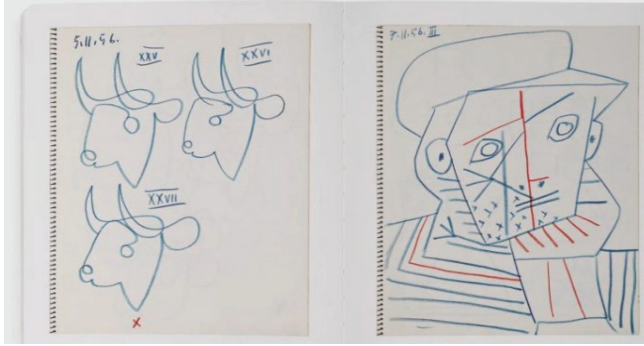
### ***Pablo Picasso (Modernizm)***

Picasso'nun eskiz defteri ve skizzenbuch (Almancada eskiz defteri) bulunmaktadır. Bu defterler, sanatçının farklı dönemlerdeki çalışmalarına dair önemli ipuçları içerir. Picasso'nun eskiz defterleri ve çizimleri onun çeşitli tarzlar ve sanatsal aşamalarla ilgili deneyimlerini ortaya koyuyor. Eskiz defterlerinden bazıları yayımlanmış ve sanatseverlerin beğenisine sunulmuştur. Eskiz defterlerinin genel özellikleri sürekli dönüşüm olarak özetlenebilir. Form parçalama, çoklu perspektif, hızlı varyasyonlar, stil değişimleri, deneysel çizimler defterlerde görülen özelliklerdedir.

Picasso'nun eskiz defterleri hakkında genel bilgiler:

- **Çeşitli Malzemelerde Çalışmalar:** Picasso'nun eskiz defterleri, genellikle farklı malzemelerde yapılmış çizimleri içerir. Kurşun kalem, mürekkep, suluboya, pastel ve daha birçok teknikte yapılan çalışmalar bu defterlerde bulunabilir.
- **Çeşitli Konular:** Picasso'nun eskiz defterleri, geniş bir konu yelpazesini içerir. Figüratif çalışmalar, portreler, natüremortlar, soyutlamalar ve deneysel çalışmalar gibi çeşitli konular bu defterlerde bulunabilir.
- **Sanatsal Gelişim:** Picasso'nun eskiz defterleri, sanatçının zaman içindeki gelişimini izlemek açısından önemlidir. Farklı dönemlerdeki eserlerinin hazırlık çalışmaları, tasarımları ve notları bu defterlerde bulunabilir.
- **Özel ve Günlük Yaşam:** Picasso'nun eskiz defterleri, sanatçının özel ve günlük yaşamına dair notlar içerir. Aile üyelerinin portreleri, evleri, seyahatleri ve diğer kişisel konular bu defterlerde yer alabilir.

- Kolaj ve Asamblaj Denemeleri: Picasso'nun dönemsel olarak kolaj ve asamblaj tekniklerini denediği eskiz defterleri bulunabilir. Bu, sanatçının sıra dışı ve deneysel yaklaşımlarını belgelemek açısından önemli olabilir.
- Müze ve Koleksiyonlarda Saklananlar: Picasso'nun eskiz defterlerinin bir kısmı, müzelerde ve özel koleksiyonlarda saklanmaktadır. Bu defterler, sanat tarihçilerine, öğrencilere ve sanatseverlere Picasso'nun sanatının arkasındaki düşünsel süreçleri anlama fırsatı sunar.



**Görsel 15:** Pablo Picasso Eskiz (<https://www.ithafsanat.com/eskiz-defterleri-sanatcilarin-ruhlarina-acilan-pencereler/>)



**Görsel 16:** Pablo Picasso Eskiz ([https://opapelnossodecadadia.wordpress.com/2016/08/15/sketchbooks-de-artistas/?utm\\_source=Pinterest&utm\\_medium=organic](https://opapelnossodecadadia.wordpress.com/2016/08/15/sketchbooks-de-artistas/?utm_source=Pinterest&utm_medium=organic))

### **Frida Kahlo (20. yy)**

Frida Kahlo'nun eskiz defterleri klasik anlamda bir eskiz defterinden ziyade, metin ve imgenin iç içe geçtiği bir görsel günlük niteliğindedir. Bunlar kimlik teması, bedensel deneyim, sembolizm, renk dili, yazılı düşünceler-defter = psikolojik harita şeklindedir.

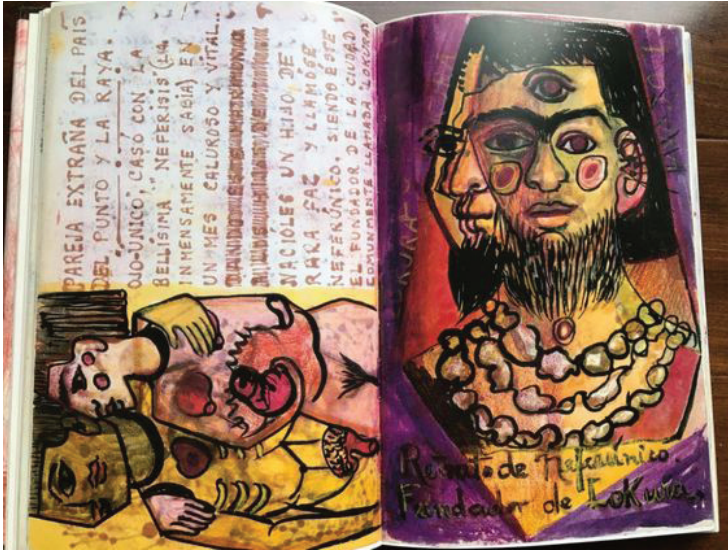
Bu defterlerde:

- Bedensel acı ve hastalık deneyimlerinin görselleştirilmesi
- Kimlik, cinsiyet ve aidiyet temaları
- Sembolik imgeler ve renk kullanımı
- Şiirsel ve kişisel metinler ön plana çıkar.

Kahlo'nun defterleri, sanat üretiminin yalnızca estetik değil aynı zamanda psikolojik ve varoluşsal bir kayıt alanı olduğunu gösterir. Bu yönüyle modern ve çağdaş sanat pratiğinde eskiz defterinin dönüşümünü temsil eder.



**Görsel 17:** Frida Kahlo Eskiz (<https://www.hagitaz.com/en/frida-kahlos-art-journal/>)



**Görsel 18:** Frida Kahlo Eskiz (<https://www.hagitaz.com/en/frida-kahlos-art-journal/>)

## Sonuç

Eskiz defterleri, sanatçının üretim sürecinin yalnızca bir hazırlık aşaması değil, aynı zamanda bağımsız bir düşünme ve ifade alanı olduğunu göstermektedir. Tarihsel süreç içerisinde bu defterler; gözlem, analiz, deney ve kişisel anlatımın birleştiği çok katmanlı bir yapı kazanmıştır.

Rönesans döneminde bilimsel gözlem ve anatomik inceleme aracı olarak kullanılan eskiz defterleri, modern ve çağdaş sanatla birlikte daha öznel, deneysel ve kavramsal bir forma dönüşmüştür.

Bu bağlamda eskiz defteri sanatçının zihinsel süreçlerinin izlenebilir kaydı, Yaratıcı düşüncenin gelişim alanı, Deneme, hata ve keşif mekânı, Kişisel ve sanatsal belleğin görsel arşivi olarak değerlendirilebilir.

Sonuç olarak, eskiz defterleri sanatçının “gizli müzesi” niteliğinde olup, tamamlanmış eserlerden çok daha doğrudan ve samimi bir yaratım sürecini görünür kılar.

Bu nedenle eskiz defterleri, yalnızca sanat üretiminin bir aracı değil, aynı zamanda sanatçının düşünme biçiminin, algı dünyasının ve yaratıcı kimliğinin en doğrudan temsil alanlarından biri olarak değerlendirilmelidir.

## Kaynakça

- Berger, J. (2005). Görme Biçimleri. İstanbul: Metis.
- De Tolnay, C. (1947). Michelangelo. Princeton University Press.
- Elkins, J. (2001). Why Are Our Pictures Puzzles?. Routledge.
- Gombrich, E. H. (1995). Sanatın Öyküsü. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Hockney, D. (2001). *Secret Knowledge: Rediscovering the Lost Techniques of the Old Masters*. Thames & Hudson.
- Kemp, M. (2006). Leonardo da Vinci: The Marvellous Works of Nature and Man. Oxford University Press.
- MacGregor, N. (2012). *A History of the World in 100 Objects*. British Museum Press.
- Roskill, M. (1989). The Languages of Art. University Park.

## Görsel Kaynakça

- Görsel 1:** <https://opapelnossodecadadia.wordpress.com/2016/08/15/sketchbooks-de-artistas/>
- Görsel 2:** <https://www.istanbulsanatevi.com/sanatcilar/soyadi-d/da-vinci-leonardo/leonardo-da-vinci-son-aksam-yemegi-eskizleri-2080/>
- Görsel 3:** <https://www.wga.hu/frames-e.html?/html/m/michelan/4drawing/02/23cascin.html>
- Görsel 4:** <https://lenta.ru/articles/2021/01/31/corpus/>
- Görsel 5:** <https://www.ithafsanat.com/eskiz-defterleri-sanatcilarin-ruhlarina-acilan-pencereler/>
- Görsel 6:** <https://oggito.com/icerikler/albrecht-durerin-yastiklari-1493/67297>
- Görsel 7:** [https://opapelnossodecadadia.wordpress.com/2016/08/15/sketchbooks-de-artistas/?utm\\_source=Pinterest&utm\\_medium=organic](https://opapelnossodecadadia.wordpress.com/2016/08/15/sketchbooks-de-artistas/?utm_source=Pinterest&utm_medium=organic)
- Görsel 8:** <https://news.harvard.edu/gazette/story/2019/08/rembrandt-drawing-offers-a-close-look-at-artists-hand/>
- Görsel 9:** <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/337491>
- Görsel 10:** <https://illustratedjournalism.substack.com/p/eugene-delacroix-in-search-of-the>
- Görsel 11:** <https://www.themarginalian.org/2013/10/02/van-gogh-sketchbooks-secret-museum/>
- Görsel 12:** <https://www.nytimes.com/2016/11/16/arts/design/sketchbook-attri->

buted-to-van-gogh-pits-scholars-against-a-museum.html

**Görsel 13:** <https://www.christies.com/en/lot/lot-6555035>

**Görsel 14:** <https://richieartblog.tumblr.com/post/127723232751/paul-gauguin-french-18481903>

**Görsel 15:** <https://www.ithafsanat.com/eskiz-defterleri-sanatcilarin-ruhlarina-acilan-pencereler/>

**Görsel 16:** [https://opapelnossodecadadia.wordpress.com/2016/08/15/sketch-books-de-artistas/?utm\\_source=Pinterest&utm\\_medium=organic](https://opapelnossodecadadia.wordpress.com/2016/08/15/sketch-books-de-artistas/?utm_source=Pinterest&utm_medium=organic)

**Görsel 17:** <https://www.hagitaz.com/en/frida-kahlos-art-journal/>

**Görsel 18:** <https://www.hagitaz.com/en/frida-kahlos-art-journal/>

## 7. BÖLÜM

### “AFTER WALKER EVANS” ESERİ ÜZERİNDEN SHERRIE LEVİNE’İN SANAT ESTETİĞİ: APPROPRIATION, ÖZGÜNLÜK VE ETİK SINIRLAR

Dr. Öğr. Üyesi Arif Esen BAYKURT  
*Malatya Turgut Özal Üniversitesi Sanat Tasarım ve  
Mimarlık Fakültesi, Resim Bölümü*  
a.e.baykurt@gmail.com  
<https://orcid.org/0000-0002-1438-1276>

Prof. Dr. Yüksel GÖĞEBAKAN  
*İnönü Üniversitesi Güzel Sanatlar ve  
Tasarım Fakültesi Resim Bölümü*  
yüksel.gogebakan@inonu.edu.tr  
<https://orcid.org/000-0003-1144-1744>

#### Giriş

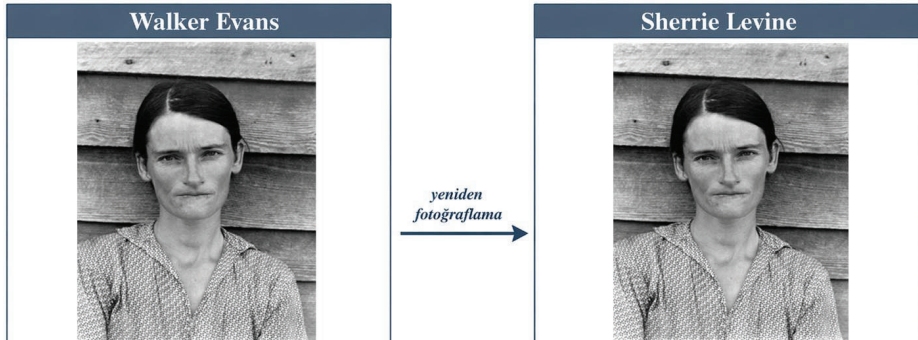
Appropriation, Türkçede çoğunlukla “kendine mal etme”, “sahiplenme” ya da “temellük” kavramlarıyla karşılır. Sanat tarihinde sahiplenme, 20. yüzyılın başlarına kadar çoğunlukla önceki sanat eserlerine dolaylı göndermeler yapan, figüratif ya da biçimsel benzerlikler üzerinden kurulan benzeşimlerle görünürlük kazanmıştır. Bu örneklerde sanatçı, önceki yapıtla açık bir özdeşlik kurmaktan çok, onu uzaktan hatırlatan biçimsel ya da tematik ilişkiler üretmiştir.

Ancak 20. yüzyılla birlikte bu ilişki daha radikal bir boyut kazanmıştır.

---

\* Bu kitap bölümü, İnönü Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Resim Bölümü’nde 2024 yılında tamamlanan “Biyoselüler Gerçekçilik Bağlamında Yansıma Odaklı Sinerjik Postmodern Yaklaşımlar” başlıklı Sanatta Yeterlik tezinden üretilmiş ve İnönü Üniversitesi Bilimsel Araştırma Projeleri Birimi tarafından Proje No kapsamında desteklenmiştir. SSY-2023-3115.

Marcel Duchamp’ın Fountain (Çeşme) adlı eseriyle hazır nesnenin sanat yapıtı olarak sunulması, sanat tarihinde önemli bir kırılma yaratmıştır. Bu kırılmadan sonra sıradan nesnelerin heykel olarak sergilenmesi ya da tuval yüzeyine doğrudan eklenmesi, sanatın malzeme, özgünlük ve temsil anlayışını dönüştürmüştür. Robert Rauschenberg’in tuval yüzeyine gündelik nesnelere eklemesi ve Andy Warhol’un Hollywood yıldızlarını serigrafik teknikleriyle çoğaltarak popüler kültür imgelerini sanat alanına taşıması, sahiplenme pratiğinin yeni bağlamlar içinde gelişmesine zemin hazırlamıştır. Eğer bir sanatçı eserinde başka bir sanatçının eserini ya da onun kopyasını kullanır ve izleyiciyi asıl sanatçıya ulaştırarak referans zincirini koparırsa, bu durum sahiplenme olarak değerlendirilir. Buna karşılık, sanatçı kaynağı açıkça belirtir ve eseri yeni bir bağlama yerleştirirse, bu yaklaşım temellük (appropriation) olarak adlandırılır. Temellük, postmodern dönemde sanat üretiminde sıklıkla başvurulan stratejilerden biridir. Bu yazıda, izleyiciyi söz konusu referans zincirinden haberdar eden bağlamlar için “temellük” kavramı kullanılacaktır.



**Görsel 1:** Walker Evans, “Alabama Kiracı Çiftçi Kadını”, 1936, jelatin gümüş baskı, 20.9 × 14.4 cm, Metropolitan Sanat Müzesi (sol) ve Sherrie Levine, “Walker Evans Sonrası”, jelatin gümüş baskı, 12.8 × 9.8 cm, Metropolitan Sanat Müzesi (sağ). (medienkunstnetz.de).

Bu süreçte öne çıkan en dikkat çekici örneklerden biri de Sherrie Levine’in After Walker Evans adlı çalışmasıdır (Görsel 1). Levine, Walker Evans’a ait bir fotoğrafı yeniden fotoğrafılayarak yalnızca mevcut bir imgeyi tekrar etmez; aynı zamanda özgünlük, yazarlık, kopya, temsil ve sanat kurumunun değer üretme biçimleri üzerine eleştirel bir tartışma açar. Bu nedenle After Walker Evans, temellük’ün yalnızca biçimsel bir alıntı ya da tekrar değil, imgenin yeni bir söylemsel ve kurumsal bağlamda yeniden işlevlendirilmesi olduğunu gösteren temel örneklerden biri olarak değerlendirilebilir.

## Sherrie Levine ve Temellük/Sahiplenme Estetiği

Sherrie Levine örneğinde sahiplenme kavramı, yalnızca bir imgeyi alıp yeniden kullanma eylemini değil, sanat tarihindeki otorite ilişkilerini, modernist özgünlük idealini ve sanat yapıtına atfedilen aura düşüncesini tartışmaya açan bir yöntemdir. Julie V. Camp, Levine’i modern sanatın özgünlük, niyet ve ifade gibi temel ilkelelerini doğrudan sorgulayan bir figür olarak konumlandırmıştır. Bu nedenle Levine’in üretimi, yalnızca biçimsel bir tekrar değil, sanat kuramının merkezindeki kavramlara yönelmiş eleştirel bir müdahale olarak değerlendirilmiştir. Van Camp’in temel savı, Levine’in çalışmalarının görünürde başka sanatçıların imgelerine dayansa da estetik bakımdan tümüyle değersiz sayılamayacağıdır; çünkü burada belirleyici olan, imgenin yalnızca yeniden kullanılması değil, başka bir söylemsel ve kurumsal bağlamda yeniden işlevlendirilmesidir (Van Camp, 2007, ss. 247-248).

Postmodern dönemde sanatçının önceki görsel malzemeyi yeniden dolaşıma sokmasının istisnai değil, dönemin karakteristik eğilimlerinden biri olduğu ortaya atılmıştır. Bu bakımdan temellük /sahiplenme, modernist özgünlük idealinden uzaklaşan daha geniş bir estetik rejimin parçası olarak düşünülmelidir (Turani, 2017: 189-190). Van Camp’e göre bu yeniden işlevlendirmede Levine, kaynak aldığı yapıtları gizlemez; temellük sürecini açıkça görünür kılar ve bu nedenle doğrudan hırısızlık ya da gizli taklitten ayrılır. Sanatçının amacı, yalnızca mevcut bir imgeyi çoğaltmak değil, onun referansı kadar “aura” taşıyan ve izleyiciyi özgünlük, sanatsallık ve değer sorunları üzerine düşünmeye zorlayan bir yapıta dönüştürmektir. Bu bağlamda Levine’in çalışmaları, kaynak imgeyle kurdukları açık ilişki sayesinde anlam kazanır; çünkü sahiplenilmiş yapıt, hedef aldığı orijinal kaynakla karşılaştırıldığında eleştirel bir yorum işlevi görür. Böylece Levine’in estetik katkısı, yeni bir imge icat etmesinde değil, mevcut imgeyi sanat, tarihsel ve kurumsal bir tartışmanın nesnesi haline getirmesinde ortaya çıkmaktadır (Van Camp, 2007: 248, 253). Diğer yandan Evans ve Levine’in çalışmaları karşılaştırıldığında eserlerin işlev, amaç ve vurgu, yıl, fotoğraf sanatı, kültürel ve sanatsal bağlamları incelendiğinde şu tablo ortaya çıkmaktadır (Görsel 2).

Walker Evans		Sherrie Levine	
	Belgesel fotoğraf		Appropriation / Rephotography
	1936		1981
	Toplumsal tanıklık		Yeniden bağlandıdırma
	Orijinal bağlam		Eser ve özgünlük sorgusu
Walker Evans		Sherrie Levine	
	İşlev		eleştirel yeniden sunum
	Vurgu		yorum

Şekil 1: Yazar tarafından hazırlanmıştır.

Bu çerçevede Levine’i yalnızca “başkasının işini kullanan” bir sanatçı olarak nitelerek doğru olmaz; hatta bu değerlendirme eksik kalır. Onun pratiği, özgünlük iddiasının hangi koşullarda sürdürülebileceği, sanatsal emeğin nerede başlayıp nerede sona erdiği ve bir yapıtın etik bakımından ne zaman sorunlu hale geldiği gibi soruları aynı anda gündeme getirmiştir. Burada asıl mesele, appropriation (kendine mal etme ya da sahiplenme)’nin salt tekrar mı olduğu, yoksa yeniden bağlamlandırma yoluyla yeni bir estetik ve kuramsal anlam üretip üretmediğidir.

Sherrie Levine’in pratiği, yalnızca Walker Evans’a yönelmiş tekil bir sahiplenme girişimi olarak değil, 1970’lerin sonu ile 1980’lerin başında oluşan daha geniş bir görsel kültür eleştirisi içinde düşünülmelidir. Levine’in 1979 tarihli “Untitled President Collage dizisi” ve Douglas Crimp’in çevresinde şekillenen “Pictures” sergisiyle ilişkisi, onun mevcut imgeleri yalnızca yeniden kullanan bir sanatçı olmadığını; temsili, kopyayı ve görsel dolaşımı sanatın doğrudan konusu haline getirdiğini göstermektedir. Bu bağlamda Levine’in üretimi, modernist özgünlük idealine dışarıdan yapılmış tesadüfi bir saldırı değil, Postmodern dönemde imgenin çoğalma rejimine verilmiş sistematik bir yanıt olarak okunabilir (Charles, 2012; Van Camp, 2007: 247-248).

Feminist sanatta sahiplenme, kadınların temsiline ilişkin yerleşik klişe ve kalıpları bozmak, ödünç alınmış imgeleri yeni bağlamlara taşıyarak onlara yeni toplumsal anlamlar yüklemek için kullanılmıştır. Bu bağlam ise buraya kadar yer alan araştırma metninde eksik olan feminist çerçeveyi desteklemektedir. Dolayısıyla Levine’i yalnızca özgünlük ve etik ekseninde değil, aynı zamanda erkek-egemen sanat tarihine müdahale eden bir sanatçı olarak konumlandırmak yanlış olmaz (Safronova & Safronova, 2023: 58-62). Böylece Levine’in yapıtının “estetik olarak savunulabilir” olduğu, çünkü kaynak yapıtı sadece yinelemediği, onun değer ve anlam rejimini sorguladığı vurgulanmaktadır. Levine’in estetik katkısı, yeni bir imge icat etmesinden çok mevcut imgenin anlam rejimini yerinden oynatmasında; onu bağlamsal ve kavramsal düzeyde yeniden işlevlendirmesinde ortaya çıkmaktadır. Bununla birlikte, klasik estetik açısından bu pratiğin “çalma” olarak görülebileceği ve görünür fiziksel emeğin sınırlı olmasının estetik itirazları güçlendirdiği söylenebilir. Yani estetik olarak tamamen reddedilmemiş; ama tartışmasız da kabul edilmemiştir.

## Levine'in Estetiği ve Özgünlüğün Yeniden Tanımlanması

Levine'in önemi, sahiplenme işlemini saklamamasıyla yani temellük bağlamında kullanmasıyla önem kazanmaktadır. Levine, başka sanatçıların imgelerini "kendisine aitmiş gibi" görünmez biçimde dolaşıma sokmamıştır. Aksine, kullandığı kaynağı görünür kılmış ve tam da bu açıklık üzerinden eleştirel bir pozisyon kurmuştur. Dolayısıyla Levine, yaptığı işin yalnızca "kopya" olarak kalmasını değil, referansı kadar "aura" taşıyan bir yapıt haline gelmesini de önemsemiştir. Bu nedenle sanatçı eserindeki özgünlüğü ortadan kaldırmamakla birlikte, onu farklı bir düzleme taşıdığı da savunulabilir. Böylece Levine, yeni bir imge icat etmekten çok mevcut imgenin anlam rejimini yerinden oynatmıştır; bu nedenle estetik katkısı bağlamsal ve kavramsal düzeyde ortaya çıkmaktadır (Van Camp, 2007, s. 248).

Böylece, özgünlüğün yalnızca "tarihsel olarak ilk kez yapılmış olmak" biçiminde kavranamayacağını da ortaya atmaktadır. Van Camp'in makalesinin kuramsal omurgası da tam burada kurulmuştur. Bu ise şu mesajı vermektedir: bir yapıtın özgünlüğü, yalnızca nesnel farklılıklarla değil, sanat alanına ne tür düşünsel ve biçimsel katkı yaptığıyla anlaşılmalıdır. Dolayısıyla Levine'in işi, görünürde önceki bir imgeye son derece yakın olsa da, eleştirel niyeti ve kurduğu yeni yorum alanı nedeniyle estetik bakımdan savunulabilir hale gelmektedir (Van Camp, 2007, ss. 248-252).

Levine'in "After Walker Evans" dizisinde yaptığı müdahalenin teknik niteliği de özel olarak önem taşımaktadır. Burada söz konusu olan şey, klasik anlamda bir el kopyası değil, Walker Evans'ın 1941 tarihli *Let Us Now Praise Famous Men* kitabındaki reproduksiyonların yeniden fotoğraflanmasıdır. Bu nedenle Levine'in işlemi, basit bir kopyalamadan çok bir rephotography pratiği olarak değerlendirilmelidir. Tam da bu yüzden tartışma yalnızca görsel benzerlik düzeyinde kalmaz; yapıtın statüsü, otantiklik ölçütü ve hangi anda yeni bir eser sayılacağı sorularını da tartışmaya açmaktadır. Bu bakımdan Levine'in işi, estetik alandaki özgünlük tartışmasını hukuki tanımlarla kesişen daha karmaşık bir düzleme taşımıştır (Charles, 2012; Van Camp, 2007: 248-252).

1981'de Metro Pictures Galeri'sinde Levine "Walker Evans" fotoğraflarını sergi kataloğundan yeniden-fotoğrafladığını ve sergilemiştir. Bu da bahsi geçen "rephotography" vurgusunu desteklemektedir. Dolayısıyla bu işlem yaratıcılığın doğası ve imgenin algılanışını belirleyen bağlam üzerine yeni sorular ortaya atmaktadır. Bu da estetik ve kurumsal bağlam tartışmasında destekleyici bilgiler sunmaktadır (Safronova & Safronova, 2023: 61-62).

Levine'in eserinde kullandığı "After" ibaresi de bu stratejinin kavramsal çekirdeğini oluşturmaktadır. Bu ifade, yapıtın hem belirli bir sanatçıya dayandığını

hem de ondan sonra, gecikmiş bir tarihsel konumdan üretildiğini açıkça ilan etmektedir. Dolayısıyla Levine, özgünlük iddiasını gizlemek yerine, ikincillik, tekrar ve ertelenmişlik üzerinden yeni bir estetik süreç ortaya atmaktadır. Çalışması olan “After Walker Evans” bu anlamda yalnızca Evans’ın bir görüntüsünü yeniden dolaşıma sokmaz; aynı zamanda “birinci” ile “ikinci”, “orijinal” ile “sonraki” arasındaki değer ilişkisinin nasıl kurulduğunu da görünür kılar. Böylece sahiplenme, salt çoğaltma değil, orijinalin statüsünü yeniden tartışmaya açan eleştirel bir işlem olan temellük haline gelir (Charles, 2012; Van Camp, 2007, s. 253). Bu bağlamda, modern sanatın merkezinde yer alan özgünlük anlayışı ile postmodern dönemin belirleyici stratejilerinden biri olan sahiplenme arasında belirgin bir karşıtlık ortaya çıkmaktadır. Söz konusu kutuplaşmanın ürettiği estetik ve kuramsal paradoks, aşağıdaki tablo üzerinden daha açık biçimde izlenebilir (Görsel 3).

### Modernist Özgünlük Anlayışı / Postmodern Appropriation Anlayışı

Karşılaştırmalı Tablo

	Modernist özgünlük anlayışı	Postmodern appropriation anlayışı
Temel yaklaşım	Sanat yapıtı, sanatçının özgün ve biricik yaratımıdır.	Yapıt, mevcut imgelerin yeniden kullanımı ve yeniden bağlamlandırılmasıyla da kurulabilir.
Sanatçı rolü	Yaratıcı deha ve bireysel özne ön plandadır.	Seçen, aktaran, dönüştüren ve yorumlayan özne öne çıkar.
Özgünlük ölçütü	İlk olma, benzersizlik ve kişisel üslup belirleyicidir.	Farklı bağlam, yeni yorum, seçim ve düzenleme önemlidir.
Kaynak kullanımı	Alıntı sınırlıdır; taklit çoğunlukla olumsuz değerlendirilir.	Alıntı, kopya, yeniden üretim ve appropriation meşru stratejiler olabilir.
Geçmişle ilişki	Geçmişten ayırma ve yenilik vurgulanır.	Geçmiş yeniden dolaşıma sokulur ve yeniden okunur.
Yapıtın anlamı	Biçim ve sanatçının yaratıcı niyetiyle ilişkilidir.	Bağlam, söylem, kurum ve izleyici yorumu ile kurulur.
Estetik değer	Biçimsel yenilik ve otantik ifade ön plandadır.	Eleştirel müdahale, ironi ve kavramsal sorgulama ön plandadır.
Etik / telif boyutu	Sahiplik ve yazarlık daha net tanımlanır.	Sahiplik, telif ve etik sınırlar daha tartışmalıdır.
İzleyici konumu	Yapıtı estetik olarak algılayan konum öne çıkar.	Kaynaklar arasındaki ilişkiyi çözen aktif yorumlayıcı öne çıkar.
Örnek pratikler	Özgün resim, heykel, soyut ifade ve bireysel üslup.	Re-fotoğraf, ready-made, kolaj ve appropriation art.

**Şekil 2:** “Modernist özgünlük anlayışı / Postmodern appropriation anlayışı” karşılaştırma tablosu (Baykurt, 2024).

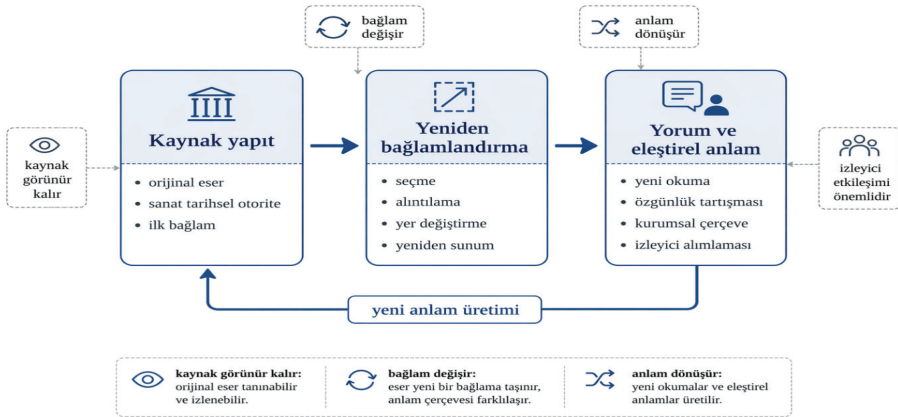
Van Camp’in en güçlü saptamalarından biri, Levine’in yapıtlarının ancak hedef aldıkları kaynak yapıtla birlikte düşünüldüğünde anlam kazandığıdır. Levine’in yeniden-fotoğrafladığı görüntüler, özellikle Walker Evans gibi sanat tarihsel otoritesi yerleşmiş isimlerle ilişki içinde ele alındığında eleştirel gücünü üretmektedir. Burada sahiplenme, gizli bir taklit değil, görünür bir karşılaşmadır. Van Camp’in belirttiği üzere, sahiplenilmiş yapıt, orijinal kaynakla karşılaştırıldığında eleştirel yorum niteliği kazanmaktadır; dolayısıyla Levine’in

katkısı, görseli çoğaltmakta değil, kaynak yapıtı yeni bir yorum rejimi içine yerleştirmektedir (Van Camp, 2007, s. 253).

Bu noktada Walker Evans'ın belgesel fotoğrafı ile Levine'in "After Walker Evans" işi yan yana düşünüldüğünde, aynı görsel malzemenin iki farklı statü kazandığı görülür: ilkinde tarihsel tanıklık ve belgesel temsil öne çıkarken, ikincisinde bu temsilin sanat kurumu içindeki dolaşımı, sanatsal üreticiliği ve otoritesi sorun haline gelmektedir. Başka bir deyişle Levine, imgenin dış görünüşünü radikal biçimde değiştirmeden, onun hangi koşullarda değer kazandığını ve kim adına konuştuğunu görünür hale getirmektedir. Bu düzlemde, görünürleşen tartışma, eleştirel bağlam kaydırmasının tek başına estetik yeterlilik sağlayıp sağlamadığı sorusudur (Görsel 4). Çünkü kimi eleştirmenler için bu tür bir müdahale, yorum üretirken aynı anda asli emeği ikincilleştirmektedir.

Charles'ın dikkat çektiği bir başka nokta da önemli olan diğer bir unsurdur: Levine'in kullandığı kaynak çoğu durumda doğrudan "orijinal nesne" değil, kitap, katalog ya da önceki bir dolaşım biçimi içindeki reproduksiyondur. Bu durum, sahiplenmenin yalnızca bir yapıta el koyma eylemi olmadığını; zaten yeniden üretilmiş olan bir imgeyi yeniden dolaşıma sokarak özgünlük iddiasını daha da kırılğan hale getiren ikincil bir işlem olan "temellük" olduğunu göstermektedir. Bu nedenle Levine'in üretimi, "orijinal" ile "kopya" arasındaki farkı silmekten çok, bu ayrımın tarihsel ve kurumsal olarak nasıl inşa edildiğini açığa çıkarmaktadır (Charles, 2012: 135).

Şekil 2. Appropriation'da kaynak, yeniden bağlamlandırma ve yorum ilişkisi



Şekil 3: Appropriation'da kaynak, yeniden bağlamlandırma ve yorum ilişkisi (Yazar tarafından hazırlanmıştır.)

Yeni estetik tartışmalarına karşı olan geleneksel estetik yaklaşıma bakıldığında, postmodern dönemde üretim yapan sanatçıların özgünlük kavramını öncelikli bir değer olarak görmedikleri anlaşılmaktadır. Bu sanatçılar, tekil ve dahi sanatçı kimliğini sorgulayarak ve sanatın evrenselliğini dışlayarak ilerlemişlerdir. Turanî’ye göre, bu sanatçılar daha önce var olan imgeleri ve formları yeniden kullanmaktan kaçınmaz; aksine bu yaklaşımı bilinçli bir tercih olarak benimserler. Bu bağlamda kişisel yorum ya da özgünlük arayışı, sanat üretiminin zorunlu bir unsuru olarak değerlendirilmez (Turanî, 2017: 189). Postmodern sanatçı, yeni biçimler icat etmekten ziyade mevcut görsel kodları yeniden düzenleyen bir aktör olarak ortaya çıkar. Bu açıdan Levine’in yöntemi, dönemin estetik anlayışıyla örtüşmektedir.

Buna karşılık geleneksel/idealist estetik; sanatın özerkliği, çıkarsız estetik deneyim, biçimsel saflık, ayırt edici özgünlük, evrensellik ve derinlik gibi değerlere dayanır. Bu yaklaşımda sanatsal üretimdeki fiziksel emek ve dönüşüm süreci temel belirleyiciler arasında yer alır (Baykurt, 2024). Sanatsal yaratım, gerçekliği doğrudan kopyalamaktan ziyade onun içindeki potansiyelleri açığa çıkararak yeni bir anlam düzeyine taşımaktadır. Nitekim Aristoteles’in belirttiği gibi sanatçının görevi, nesneyi, olguları birebir taklit etmek değil; mümkün ve zorunlu olan kısmı ortaya koymaktır (Ziss, 2016: 81).

Postmodern estetik, gündelik ve sıradan olanı sanata dahil ederek geleneksel estetik hiyerarşileri sorgulamış ve sanatçı kimliğini dönüştürmüştür. Ancak bu yaklaşım, sınırları belirsizleştirerek estetik deneyimin zayıflamasına ve izleyicinin algı ile haz arasındaki ilişkisinin zedelenmesine yol açma tehlikesine sahiptir (Baykurt, 2024: 71). Bu çerçevede sanatçı figürü, “deha ile emeğin birleştiği” yaratıcı özne olarak düşünölmeye devam etmektedir. Bu ölçütler doğrultusunda Levine’in “After Walker Evans” eseri gibi sahiplenme pratikleri, özgün bir yaratım olmaktan ziyade mevcut bir imgenin yeniden alınılanması için dolaşıma sokulması olarak değerlendirilir ve bu nedenle geleneksel estetiğin “biriciklik” ve “özgünlük” beklentisini zayıflatılmıştır.

Sahiplenme (appropriation), kimi durumlarda bilinçli bir sanatsal strateji olarak ortaya çıkarken, bazı durumlarda yaratıcılık eksikliği ya da etik açıdan tartışmalı bir alıntılama biçimi olarak değerlendirilebilir. Bu nedenle bu tür üretimlerin değerlendirilmesi eserin sunduğu bağlama bağlıdır. Bir esere ilişkin nihai yargıya varılırken sanatçının niyeti, etik duruşu ve kullanılan içeriğin nasıl dönüştürüldüğü üçlüsü birlikte ele alınmalıdır (Baykurt, 2024: 139).

Eğer üretimin temelinde kopyalama yer alıyorsa, bunun en meşru biçimi sa-

natçının kendi birikimi ve yetisi üzerinden gerçekleşmelidir. Sanatçının üretim sürecine baştan sona hâkim olması beklenir (Baykurt, 2024: 140). Prof Niyaz Kaihveci'nin dediği gibi “Kıralık kapitalle kapitalizm, kiralık felsefeyle bağımsızlık olmaz!” (Kahveci, 2021: 14). Bu durum, el emeği ve dönüşüm kapasitesinin estetik ölçüt olarak önemini koruduğunu göstermektedir.

Sanatta hakikat, var olan, var olabilecek şeylerin de ifadesidir. Bu ifade, genelleme yapılmadan dillendirilirse hakikate uygun olmaz. “İmge ile somut olgu arasındaki doğal/naturalist uygunluk anlayışı, hakikatin derinden kavranışına zardan başka bir şey getirmez, o zaman hakikat basit bir olasılığa yerini bırakır”. Böyle bir vizyon içinde, yapıt evrensel olan, doğal olanın dışındaki olasılıkları da kavrayabilen bir özellikte olmalıdır (Ziss, 2016: 82; Baykurt, 2024: 71).

Sonuç olarak, postmodern sanatta sahiplenme ve alıntılama pratikleri hem estetik hem de etik açıdan tartışmalı bir alan oluşturmaktadır. Ancak güçlü bir düşünsel arka planla desteklendiğinde, teknik sınırlılıklar dahi sanatçının özgün üslubunun oluşumuna katkı sağlayabilir (Baykurt, 2024: 139–140). Bu ise sahiplenmenin estetik olduğu kadar hukuki ve ahlaki bakımdan da tartışmalı bir alan olduğunu göstermektedir.

### **Sanatsal Üretim, Emek ve “Parazitlik” Eleştirisi**

Levine’e yöneltilen en güçlü itirazlardan biri, sahiplenme’nin sanatsal üretim ve emek ilişkisini aşındırdığı yönündedir. Yeni eklenen literatürde bu sorun açık biçimde tartışılır. Neves ve Lage, After Walker Evans eserinin sanatçıyı ortadan kaldırmadığının, tersine “sanatçının geri dönüşü”nü yeniden düşünmeye zorladığını savunmaktadır. Çünkü sahiplenilmiş yapıtı değerlendirirken yine de kimlerin sorumluluk taşıdığı sorusu kaçınılmaz biçimde ortaya çıkmaktadır (Neves & Lage, 2016: 68-79). Benzer şekilde Piwetz, sahteci ile sanatçı arasındaki farkın, yalnızca teknik işlemde değil, ortaya konan amaçların ve üstlenilen sorumluluğun niteliğinde yattığını belirtmiştir. Bu açıdan bakıldığında Levine’in pratiği, sahiplenme tartışmasını dağıtmaktan çok başka bir düzeyde yeniden üretmiştir (Piwetz, 2010: 17-20).

Sanatsal emek bakımından yöneltilen eleştiriler ise daha da serttir. Mar María ve P. Luisa, sahiplenme sanatçılarının kimi örneklerde orijinal yapıta çok az müdahale ettiğini, bu yüzden ikinci yapıtın yaratıcı katkısının abartılabildiğini ileri sürmüştür. Böylece “kopyaların kopyası” mantığı, yeni anlam üretmek yerine anlamı aşındıran bir tekrara da dönüşebilmektedir (Mar María & P. Luisa, 201: 203–217.). Hukuk Profesörü Tan da dönüşümsel kullanım tar-

tışmalarında, yeni bağlam ya da yeni içerik üretimi yetersiz olduğunda, ikinci yapının hem estetik hem de hukuki meşruiyetinin zayıfladığını vurgular (Tan, 2016: 311). Bu itirazlar, Levine’in işini “parazitik” olarak yorumlanabilecek yaklaşımın teorik dayanağını oluşturmuştur. Dolayısıyla bu eleştiri doğrudan reddedilemez; çünkü Levine’in müdahalesinde görünür fiziksel emek gerçekten sınırlıdır. Buna karşılık Van Camp’in savunusu, yaratıcı farkın maddi dönüşümde değil, bağlamsal ve kavramsal yer değiştirmede ortaya çıktığını öne sürmüştür. Öte yandan, temellük edilen eserlerin sanatçıları bugün hayatta olsaydı Levine hakkında ne düşünürlerdi sorusu da bu bağlamda değerlendirilmelidir; bu da ayrı bir tartışma konusudur.

Safronova, Levine’in After Walker Evans eserini yalnızca sahiplenme değil, aynı zamanda “yaratıcı eylemin inkârı” gibi de okunabilecek bir müdahale olarak tanımlamaktadır. Böylece Levine’in erkek sanatçıların işlerini yeniden yapmasının, sanat tarihindeki patriyarkal baskınlığa karşı bir tavır olduğunu belirtmiştir. Bu durum, Levine’in özellikle erkek sanatçı kanonuna yönelerek erkek otoritesini görünür kıldığını göstermektedir. Bu ise Levine özellikle erkek sanatçı kanonuna yönelerek erkek otoritesini görünür kılmakta olduğu anlamına da gelmektedir (Safronova & Safronova, 2023: 61).

Levine’in sahiplenme pratiği yalnızca yazarlık ve emek tartışması içinde değil, feminist bir karşı-yerleştirme olarak da okunabilir. Özellikle erkek sanat tarihinin kurucu figürlerine yönelmesi ve “After de Kooning” gibi işlerde erkek sanatçı kanonunu yeniden işleme tabi tutması, onun stratejisinin nötr bir görsel alıntıdan ibaret olmadığını göstermiştir (Görsel 5). Levine’in yalnızca erkek sanatçıların yapıtlarını yeniden sahiplenmesi, sanat tarihinin erkek arzusunu ve otoritesini doğal kabul eden yapısını görünür kılan polemik bir jest olarak değerlendirilebilir. Bu bakımdan sahiplenme, yalnızca estetik bir yöntem değil, aynı zamanda sanat tarihsel iktidar dağılımına yöneltmiş feminist bir müdahale niteliği de kazanmıştır (Charles, 2012:133; Safronova & Safronova, 2023).



**Görsel 2:** Sherrie Levine, Willem De Kooning'den Sonra, Kağıt üzerine kömür, 34,93 x 27,94 cm.1981 (mutualart.com ).

Charles'ın değerlendirmesi, Levine'in erkek sanatçıların işlerine yönelmesini basit bir tercih olmaktan çok eleştirel bir konum alış olarak okur. Özellikle “After de Kooning” örneğinde, sanat tarihinin kadın figürü çoğu zaman yaratıcı özne değil, temsil edilen nesne olarak ortaya konuluşuna müdahale edildiği görülmektedir. Böylece Levine'in sahiplenme'yi, yalnızca imgelerin dolaşımıyla ilgili bir sorun değil, aynı zamanda sanat tarihindeki cinsiyetlendirilmiş otorite rejimine dönük bir müdahale olarak da anlam kazanmaktadır (Charles, 2012: 133).

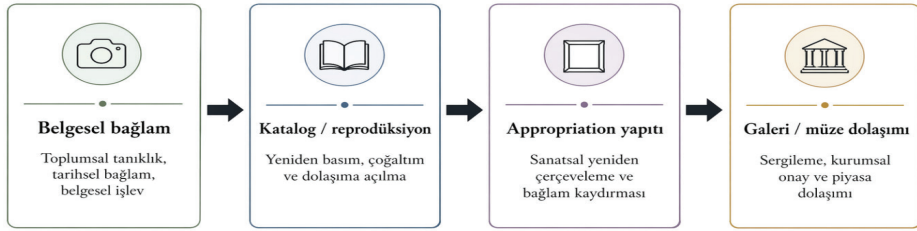
### **Belgesel Fotoğrafın Yeniden Kullanımı ve Etik Sorun**

“After Walker Evans” çalışmasını diğer sahiplenme örneklerinden ayıran temel noktalardan biri, kaynağının belgesel fotoğraf olmasıdır. Walker Evans'ın çektiği görüntüler yalnızca estetik kompozisyonlar değil, aynı zamanda toplumsal eşitsizlik, yoksulluk ve tarihsel tanıklık taşıyan belgelerdir. Bu nedenle bu görüntülerin sanat piyasası ve galeri sistemi içinde yeniden dolaşıma sokulması, orijinal eser sahibinin rızası, temsil edilen öznenin onuru ve sanatsal değerinin kim tarafından devralındığı gibi etik soruları gündeme getirmiştir (Görsel 6). Yeni araştırmalar, belgesel ya da bulunmuş fotoğrafların yeniden sunulmasında bağlamın etik sonucu belirlediğini vurgulamaktadır. Dolayısıyla aynı görüntü, farklı sunum biçimleri içinde bambaşka etik ya da ahlaki anlamlar da kazanabilmektedir (Bonneau, 2015). Yine de bu etik itirazın

sınırlarını doğru koymak gerekir. Elde bulunan korpus, Levine’in söz konusu işini açık ve kesin biçimde “benzersiz derecede ahlaksız” ilan eden tekil bir mahkûmiyet listesi sunmaz; daha çok, sahiplenme’nin özellikle belgesel özne söz konusu olduğunda etik bakımdan ciddi riskler taşıdığını gösterir. Bu nedenle Levine’e yönelik etik eleştiri güçlü olabilir, fakat yekpare değildir. Başka bir ifadeyle sorun, Levine’in kesin biçimde mahkûm edilmesinden çok, yapıtının etik olarak huzursuz edici bir alan açmasından kaynaklanmıştır.

### Belgesel kaynak fotoğrafın sanat piyasası dolaşımına girişi

Akış Şeması



**Şekil 4:** Belgesel kaynak fotoğrafın sanat piyasası dolaşımına girişini gösteren akış şeması: “belgesel bağlam → katalog/reproduksiyon → appropriation yapıtı → galeri/müze dolaşımı”. (Yazar tarafından hazırlanmıştır.)

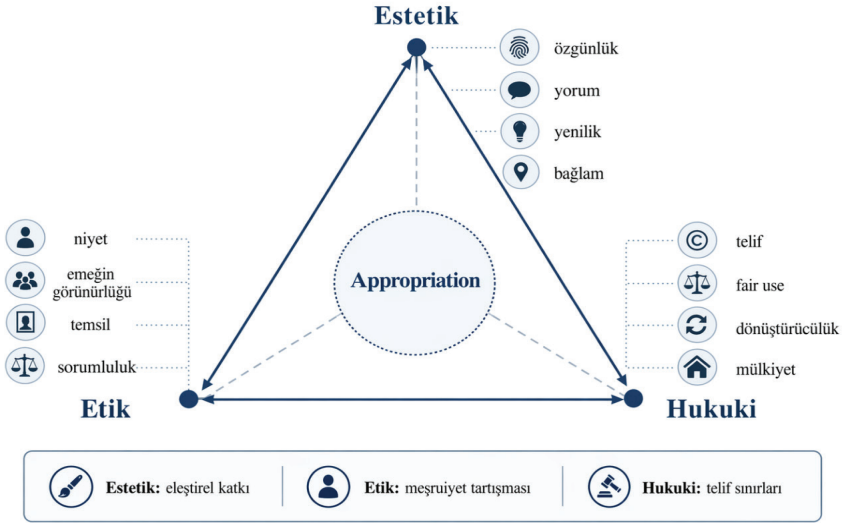
### Kurumsal Mesruiyet, Telif ve Dönüştürücü Kullanım

ABD federal hukukunda telif koruması yalnızca “özgün yazarlık ürünleri” için geçerlidir. 1991 tarihli Feist Publications, Inc. v. Rural Telephone Service Co., Inc. kararında ABD Yüksek Mahkemesi, telif koruması için gerekli asgari özgünlük ölçütünü yeniden açıklamıştır. Mahkemeye göre bir eserin “özgün” sayılması için iki şart yeterlidir: eserin yazar tarafından bağımsız olarak üretilmiş olması ve asgari düzeyde yaratıcılık içermesi. Bu kararda özellikle özgünlüğün yenilik anlamına gelmediği vurgulanır. Yani bir eser, başka eserlere çok benzese bile, eğer bu benzerlik kopyalamadan değil de tesadüfen ortaya çıkmışsa yine de özgün kabul edilebilir. Mahkeme bunu şöyle örnekler: birbirinden habersiz iki şair aynı şiiri yazarsa, bu şiirler yeni değildir; ancak birbirinden kopyalanmadıkları için her ikisi de özgün sayılır ve telif korumasından yararlanabilir. Bu çerçevede Levine’in işi, başlık, yeniden-sunum ve bağlam kaydırması sayesinde “selection and arrangement” düzeyinde özgün sayılabilir (Van Camp, 2007: 254-256). Dolayısıyla Levine’in işi, başlık, yeniden-sunum

ve bağlam kaydırması üzerinden asgari özgünlük tartışmasına dâhil edilebilir; ancak bu durum, eserin hukuki açıdan tartışmasız biçimde korunabilir olduğu anlamına gelmez. Ayrıca eseri üreten kişinin savunduğu nokta açıktır: sahiplenme estetik bakımdan tümüyle gayrimeşru değildir; kimi örneklerde sanat tarihsel diyalogu gerçekten ileri taşımaktadır.

Ne var ki kurumsal ve hukuki alan, bu savı aynı ölçüde istikrarlı biçimde desteklemez. Sahtecilik, temellük ve intihal arasındaki sınırların kurumsal düzlemde sürekli tartışmalı kaldığı; bu belirsizliğin ise özellikle dönüşüm derecesi düşük örneklerde daha da arttığı görülmektedir (López & Xavier, 2015: 58-79). Ayrıca sahiplenme'nin kimi zaman yaratıcı bir yöntem, kimi zamansa etik olarak kuşku bir temellük biçimi olarak okunabileceğinden; esere kodlanan niyet, mülkiyet ve bağlamın birlikte değerlendirilmesi gerekmektedir (Teker, 2012: 68; Turani, 2017, s. 189). Kurumlar sahiplenilmiş bir eseri sanat olarak onayladıklarında, aslında yalnızca estetik bir tercihte bulunmaz; aynı zamanda yaratıcı emeğin, mülkiyetin ve etik sorumluluğun ne sayılacağına dair bir çerçeve de dayatmaktadır. Bu yüzden sorun yalnızca Levine'in ne yaptığı değil, müzelerin, galerilerin ve hukuk sisteminin onun yaptığını nasıl adlandırdığıdır.

**Grafik 1. Appropriation tartışmasının estetik, etik ve hukuki eksenleri**



**Şekil 5: Appropriation tartışmasının üç eksenini: estetik özgünlük, etik sorun, hukuki meşruiyet (Yazar tarafından hazırlanmıştır).**

Safronova, feminist sahiplenme'yi üç ana biçimde sınıflandırıyor: kolaj/fotomontaj yoluyla ödünç imgelerin birleştirilmesi; mevcut imgelerin sanatçı-

nın deneyimi ve yorumu doğrultusunda yeniden düşünülmesi; doğrudan ödünç imgelerin kullanılarak telif ve meşruiyet etrafında provokatif bir çatışma yaratılması meşruiyet (Görsel 7). Burada Levine bağlamı açısından en değerli olan üçüncü başlık söz konusudur. Çünkü “After Walker Evans” tam olarak bu “doğrudan kullanım ve provokatif çatışma” modeline oturtulmuştur (Safronova & Safronova, 2023: 58–59, 61). Bu noktada sahtecilik, intihal ve kopya kavramlarının dikkatle ayrılması gerekmektedir. Levine’in işi sahtecilik olarak değerlendirilemez; çünkü alıcıyı kandırmak üzere özgün yapıtın yerine geçmeye çalışan gizli bir taklit değildir. Aynı biçimde bu yaklaşım basit bir intihal olarak da tanımlanamaz; zira Levine kaynak sanatçıyı gizlemez, tersine başlıkta görünür kılar. “After” formülü tam da bu nedenle merkezi önemdedir: yapıtın kaynağı saklanmaz, ilan edilir. Bu durum sahiplenme’yi etik ve hukuki bakımdan bütünüyle sorunsuz hale getirmez; ancak onu doğrudan hırsızlık ya da düz kopya kategorisine indirgemeyi de güçleştirmektedir. (Charles, 2012; López & Xavier, 2015:58-79; Van Camp, 2007: 254-256).

Charles’ın bu ayrımı ısrarla vurgulaması önemlidir; çünkü Levine’in yaklaşımı, özgün yapıtın yerine sahte bir özgün koymaya değil, kaynak yapıtla yeni yapıt arasındaki ilişkinin bizzat görünür hale getirilmesine dayanmaktadır. Bu nedenle tartışma, “çalındı mı çalınmadı mı” düzeyinden çok, sanat kurumunun hangi tür yeniden-kullanımları yaratıcı saydığı ve hangi türlerini gayrimeşru ilan ettiği sorusuna kaymaktadır. Böylece sahiplenme, yalnızca bir yapma biçimi değil, aynı zamanda bir sınıflandırma ve meşrulaştırma sorunu haline gelmektedir (Charles, 2012: 136-138; López & Xavier, 2015: 58-79).

Levine’e yöneltebilecek başlıca eleştiriler birkaç başlık altında toplanabilir. İlk olarak, özgünlük sorunu öne çıkar; çünkü yapıt, bütünüyle yeni bir imge üretmekten çok, var olan bir imgenin yeniden sunumuna dayanır. İkinci olarak, işçilik ve dönüşüm meselesi gündeme gelir; zira görünür fiziksel emek ile biçimsel dönüştürme, büyük ölçüde orijinal görselin yeniden fotoğraflanmasıyla sınırlı kalmaktadır. Üçüncü olarak ise estetik haz ve “yüksek ciddiyet” sorunu ortaya çıkar. Bu noktada postmodern sanatın, izleyiciyi geleneksel anlamda estetik hazza yöneltmekten çok, modern sanatın yerleşik estetik ilkelelerini sorgulayan bir tavır geliştirdiği dikkat çekmektedir. Bu nedenle Levine’in pratiği, geleneksel estetik açısından değerlendirildiğinde, “sanatsal derinlikten çok kavramsal provokasyon” üreten bir yaklaşım olarak algılanabilir.

Diğer yandan, Kitnick’in değerlendirmesi de Levine’in geç dönem işlerinin, yalnızca “kopyalama” meselesiyle sınırlı olmayan daha geniş bir malzeme, nesne ve dolaşım araştırmasına dönüştüğünü vurgulamaktadır. Böylece Levine’in pratiği, fotoğraf üzerinden başlayan sahiplenme tartışmasını resim, heykel ve

nesne ilişkilerine doğru genişleterek çağdaş sanat içinde kalıcı bir kuramsal gerilim alanı yaratmıştır (Kitnick, 2016; Charles, 2012:137-139).

Bu çerçevede Levine’i bütünüyle “sanat dışı” ilan etmek doğru olmayacaktır. Daha isabetli bir değerlendirme, onun pratiğini geleneksel estetik bakımından sorunlu, postmodern estetik bakımından ise anlaşılabilir bir örnek olarak ele almaktır. Çünkü postmodern sanat, biçim ve özden çok kültürel kavramlar, söylem ve bağlam üzerinden işlemektedir. Bu nedenle Levine, geleneksel estetiğin beklediği güzellik, özgün biçim ve yaratıcı işçilik ölçütlerini tam olarak karşılamasa da, postmodern bağlamda özgünlük, aura, temsil ve kurum eleştirisi üreten bir sanatçı olarak okunabilir. Kısacası, geleneksel estetik ölçütlerine göre Levine’in estetiği zayıf görünürken, postmodern eleştirel işlev bakımından güçlü bir konum kazanmaktadır. Bu doğrultuda, seçilen örnek çalışma üzerinden değerlendirildiğinde Levine, “yüksek estetik” ölçütlerini tam karşılamayan; özgünlük, işçilik, dönüşüm ve estetik haz bakımından eksik görülebilecek bir sanatçı profili sunmaktadır. Bununla birlikte, aynı çerçevede, postmodern eleştirel sanatın tipik ve etkili bir örneği olarak farklı bir estetik anlayışı görünür kılması bakımından önemini korumaktadır.

## Sonuç

Bu çalışma, Sherrie Levine’in “After Walker Evans” çalışması üzerinden sahiplenme sanatının estetik, etik ve hukuki boyutlarını tartışmıştır. İnceleme sonucunda, Levine’in pratiğinin yalnızca basit bir kopyalama ya da sanat hırsızlığı olarak değerlendirilemeyeceği görülmektedir. Sanatçı, Walker Evans’a ait imgeyi yeniden sanat alanında yeniden dolaşıma sokarak özgünlük, sanat eseri, aura, temsil ve sanat kurumlarının değer üretme biçimlerini sorgulamaktadır. Bu yönüyle Levine’in müdahalesi, fiziksel dönüşümden çok bağlamsal ve kavramsal bir dönüşüm üretmektedir. Bununla birlikte, Levine’in çalışmaları geleneksel estetik ölçütler açısından sorunlu bir alan açmaktadır. Çünkü bu ölçütler; özgün biçim, yaratıcı emek, el becerisi, estetik haz ve biriciklik gibi değerlere dayanır. Levine’in görünür fiziksel müdahalesinin sınırlı olması, onun üretimini geleneksel sanat anlayışı bakımından tartışmalı hale getirmektedir. Bu nedenle “After Walker Evans”, klasik estetik açısından zayıf ya da eksik görülebilenken, postmodern estetik bağlamında güçlü bir eleştirel işlev kazanmaktadır.

Çalışmada ulaşılan temel sonuç, sahiplenme sanatının tek yönlü biçimde ne tamamen meşru ne de bütünüyle gayrimeşru sayılabileceğidir. Sahiplenme

pratiğinin değeri; sanatçının niyeti, kaynak yapıyla kurduğu ilişki, oluşturduğu yeni bağlam, dönüştürme düzeyi ve izleyicide açtığı düşünsel alan üzerinden değerlendirilmelidir. Bu bakımdan Levine’in yapıtı, kaynak imgeyi gizlememesi ve “After” ifadesiyle referansını açıkça ilan etmesi nedeniyle sahtecilik ya da doğrudan intihal kategorisine indirgenemez. Ancak bu açıklık, etik ve hukuki tartışmaları tamamen ortadan kaldırmamaktadır.

Özellikle belgesel bir fotoğrafın yeniden kullanılması, temsil edilen öznenin onuru, sanat piyasasının değer üretme biçimi ve orijinal emeğin ikincilleştirilmesi gibi sorunları gündeme getirmektedir. Bu nedenle Levine’in çalışması, estetik olarak savunulabilir olsa da etik açıdan huzursuz edici ve hukuki bakımdan tartışmaya açık bir alanda konumlanmaktadır.

Sonuç olarak “After Walker Evans”, çağdaş sanatta özgünlük ile tekrar, yaratıcılık ile sahiplenme, yorum ile sömürü, estetik değer ile kurumsal meşruiyet arasındaki gerilimleri görünür kılan önemli bir örnektir. Levine’in değeri, bu tartışmaları çözüme kavuşturmasında değil; aksine onları sanat kuramının merkezine taşımada yatmaktadır. Bu nedenle eser, yalnızca Postmodern sanat stratejilerinden sahiplenme sanatının değil, çağdaş sanatın özgünlük ve mülkiyet tartışmalarının da temel örneklerinden biri olarak değerlendirilebilir. Öte yandan, temellük edilen eserlerin sanatçıları bugün hayatta olsaydı Levine hakkında ne düşüncülerdi sorusu da bu bağlamda değerlendirilmelidir.

## Kaynakça

- Bonneau, S. G. (2015). *Ex post modernism: How the First Amendment framed nonrepresentational art*. Social Science Research Network. <https://doi.org/10.2139/SSRN.2641027>
- Charles, B. (2012). Sherrie Levine and appropriation: Fraud or creative act? *Sociétés & Représentations*. <https://doi.org/10.3917/sr.033.0129>
- Kahveci, N. (2021). *Felsefe nasıl yapılır*. Doğu Kitabevi.
- Kitnick, A. (2016). Sherrie Levine. *Artforum*. <https://www.artforum.com/events/sherrie-levine-5-218591/>
- López Farjeat, X. L. (2015). Falsificación, apropiación y plagio: Reflexiones a partir de *La transfiguración del lugar común*. *Páginas de Filosofía*, 16(19), 58–79. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5190872>
- Mar María, G. R., & P. Luisa, S. (2017). Copias de copias: La apropiación de la apropiación en arte contemporáneo. *Observar*, 11(2), 203–217. <https://doi.org/10.1016/j.observar.2017.05.001>

org/10.1344/observar.2017.11.2.6

- Neves, A. A., & Lage, C. F. (2016). A apropriação na fotografia pós-moderna: Reflexões sobre a série *After Walker Evans* de Sherrie Levine. *Art & Sensorium*, 3(2), 68–79. <https://doi.org/10.33871/23580437.2016.3.2.68-79>
- Piwetz, S. (2010). *The source of appropriation: Sherrie Levine's "After Walker Evans"*. <https://repository.tcu.edu/entities/publication/571b6c55-4d3e-46fa-bc10-99d0d0a67230>
- Safronova, A., & Safronova, O. L. (2023). Appropriation as a creative method in visual feminist art. *Aktual'nî Pitannâ Gumanitarnih Nauk*, 3(61), 56–63. [http://nbuv.gov.ua/UJRN/apgnd\\_2023\\_61%283%29\\_\\_11](http://nbuv.gov.ua/UJRN/apgnd_2023_61%283%29__11)
- Tan, D. (2016). The lost language of the First Amendment in copyright fair use: A semiotic perspective of the “transformative use” doctrine twenty-five years on. *Fordham Intellectual Property, Media & Entertainment Law Journal*, 26(2), 311–375.
- Teker, E. Ö. (2012). *1980'den günümüze sanatta postmodern yönelimler ve çağdaş Türk sanatına etkileri* [Yüksek lisans tezi, Işık Üniversitesi].
- Turani, A. (2017). *Çağdaş Sanat Felsefesi*, (12. Baskı), Remzi Kitabevi.
- Turani, A., Van Camp, J. C. (2007). Originality in postmodern appropriation art. *The Journal of Arts Management, Law, and Society*, 36(4), 247–258.
- Ziss, A. (2016). *Eстетik: Gerçekliği sanatsal özümsemenin bilimi*. Hayalperest Yayınevi.

## Görsel Kaynakça

**Görsel 1:** [www.medienkunstnetz.de](http://www.medienkunstnetz.de)

**Görsel 2:** [www.mutualart.com](http://www.mutualart.com)

**Şekil 1:** Yazar tarafından hazırlanmıştır.

**Şekil 2:** Baykurt, A. E. (2024). *Biyosellüler realizm bağlamında sanatsal yansıma odaklı sinerjik postmodern yaklaşımlar* [Yayımlanmamış sanatta yeterlik tezi]. İnönü Üniversitesi.

**Şekil 3:** Yazar tarafından hazırlanmıştır.

**Şekil 4:** Yazar tarafından hazırlanmıştır.

**Şekil 5:** Yazar tarafından hazırlanmıştır.