

PLASTİK SANATLAR BAĞLAMINDA RESİM ÜZERİNE BETİMLEMELER

Editörler:

Prof. Dr. Seyhan MERCAN KALAYCI

Dr. Öğr. Üyesi Tahir ÇELİKBAĞ

ARTİKEL AKADEMİ: 442

Plastik Sanatlar Bağlamında Resim Üzerine Değerlendirmeler

Editörler:

Prof. Dr. Seyhan MERCAN KALAYCI

Orcid No: 0000-0002-5769-2680

Dr. Öğr. Üyesi Tahir ÇELİKBAĞ

Orcid No: 0000-0001-9905-222X

Genel Koordinatör: Öğr. Gör. Ümit PARSIL

Ön Kapak Resmi: Öğr. Gör. Ümit PARSIL

Arka Kapak Resmi: Prof. Dr. Fahrettin GEÇEN

Kapak Tasarım: Prof. Dr. Fahrettin GEÇEN

ISBN 978-625-5674-82-1

Birinci Basım: Haziran - 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

PLASTİK SANATLAR BAĞLAMINDA RESİM ÜZERİNE BETİMLEMELER

Editörler:

Prof. Dr. Seyhan MERCAN KALAYCI

Dr. Öğr. Üyesi Tahir ÇELİKBAĞ

İÇİNDEKİLER

ÖNSÖZ 7

Bölüm 1

ÇAĞDAŞ SANATTA SANAYİ ÜRÜNLERİ VE ATIKLARININ
KAVRAMSAL VE ESTETİK DÖNÜŞÜMÜ 9

Gülşen ÇELİK - Serdar KUL

Bölüm 2

PENTİMENTO, İZ VE HATA: PLASTİK SANATLARDA OLUŞUN
ONTOLOJİSİ..... 29

Filiz KARA BİLGİN

Bölüm 3

MODERN SANATTA ESTETİĞİN ANLAM KAYMASI: MARCEL
DUCHAMP ÖRNEĞİ 41

Alparslan TEKİN

Bölüm 4

GEORGİA O'KEEFFE'NİN ESERLERİNDE BİTKİ İMGESİNİN
HERMENEUTİK ANALİZİ..... 61

Yasemin TÜMER ÇELİK

Bölüm 5

AZERBAYCAN RESİM SANATINDA İNSAN İMGESİNİN
DEFORMASYON ESTETİĞİ: SEMANTİK YAKLAŞIM 75

Gülnara APAYDIN

Bölüm 6

DİJİTAL SANATIN PLASTİK SANATLARDAKİ YERİ: VİKTOR KOEN
ÖRNEĞİ ÜZERİNE BİR İNCELEME 103

Erhan GÜNAY

Bölüm 7

HAYVANIN GÖRÜNTÜSÜ: FOTOĞRAFTA ŞİDDETİN ESTETİK
REJİMİ VE ANLAMIN İNŞASI..... 119

Özlem GÖK

Bölüm 8

TÜRK MİNYATÜR SANATINDA MİTOLOJİK ANLATILARIN
ESTETİK VE İDEOLOJİK İŞLEVLERİ..... 139

Seyhan MERCAN KALAYCI -Tahir ÇELİKBAĞ

ÖNSÖZ

Plastik sanatlar, insanlığın varoluşsal arayışlarını, toplumsal kırılmalarını ve estetik algısını nesnel dünyaya aktardığı en köklü ifade alanlarından biridir. Bu alanın merkezinde yer alan resim sanatı ise yalnızca formların, renklerin ve çizgilerin bir araya gelişi değil; felsefi, ontolojik ve semantik sorgulamaların somutlaştığı entelektüel bir zemindir. Elinizdeki bu çalışma, gelenekselden çağdaşa, plastik sanatlar bağlamında resim sanatının ve onunla ilişkili görsel rejimlerin derinlikli bir betimlemesini yapma gayesiyle bir araya getirilmiş özgün araştırmalardan oluşmaktadır.

Plastik Sanatlar Bağlamında Resim Üzerine Betimlemeler başlığını taşıyan bu kitap, sanatın nesnesinden öznesine, üretim metodolojilerinden ideolojik alt metinlerine uzanan geniş bir yelpazede, her biri kendi alanında disiplinlerarası perspektifler sunan 8 bölümü bir araya getirmektedir. Eser; hermeneutik analizlerden ontolojik sorgulamalara, dijital dönüşümden fotoğraftaki estetik rejimlere ve geleneksel minyatür sanatına kadar uzanan zengin bir kuramsal çerçeve sunmaktadır.

Kitapta yer alan çalışmalar, resim sanatını ve plastik değerleri yalnızca görsel birer deneyim olarak değil, insanın anlam yaratma sürecinin birer parçası olarak ele almaktadır. Endüstriyel atıkların sanattaki estetik dönüşümünden plastik sanatlarda “oluş” kavramına; Marcel Duchamp’ın modern sanatta yarattığı radikal anlam kaymalarından Georgia O’Keeffe’nin bitki imgelerine yüklediği hermeneutik derinliğe kadar pek çok konu, okuyucuya zengin analitik pencereler açmaktadır. Bununla birlikte, Azerbaycan resim sanatındaki deformasyon estetiği, dijitalleşen dünyada Viktor Koen’in plastik sanatlardaki yeri, fotoğrafta şiddetin inşası ve Türk minyatür sanatındaki mitolojik/ideolojik işlevler gibi başlıklar, kitabın hem küresel hem de geleneksel bağlamda ne denli güçlü köprüler kurduğunu göstermektedir.

Bu kıymetli eserin ortaya çıkmasında, titiz çalışmaları, teorik katkıları ve özgün yaklaşımlarıyla yer alan tüm değerli yazarlarımıza ve akademisyenlerimize en içten teşekkürlerimizi sunarız. Büyük bir emek, seçici bir göz ve

entelektüel bir vizyonla hazırlanan bu kitabın; sanat tarihçilerine, güzel sanatlar alanında çalışan araştırmacılara, estetik felsefesiyle ilgilenen akademisyenlere ve sanata derinlikli bir ilgi duyan tüm okurlara ilham veren kalıcı bir başvuru kaynağı olmasını temenni ederiz.

Editörler:

Prof. Dr. Seyhan MERCAN KALAYCI

Dr. Öğr. Üyesi Tahir ÇELİKBAĞ

1. BÖLÜM

ÇAĞDAŞ SANATTA SANAYİ ÜRÜNLERİ VE ATIKLARININ KAVRAMSAL VE ESTETİK DÖNÜŞÜMÜ

Dr. Öğr. Üyesi Gülşen ÇELİK
Recep Tayyip Erdoğan Üniversitesi,
Eğitim Fakültesi, Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü,
gulsen.celik@erdogan.edu.tr
<https://orcid.org/0000-0002-5235-0796>

Dr. Öğr. Üyesi Serdar KUL
Karabük Üniversitesi, Safranbolu Fethi Toker
Güzel Sanatlar ve Tasarım Fakültesi Resim Bölümü,
serdarkul@karabuk.edu.tr
<https://orcid.org/0000-0002-3872-6523>

Giriş

Toplumsal alanda tarih boyunca yaşanan değişim ve dönüşümlerin yansıdığı ve etkileşim kurduğu alanlardan biri de sanattır. Sanayileşme ve endüstrileşme süreci, toplumsal yaşamı dönüştürmekle kalmamış; aynı zamanda sanatsal üretimi de etkilemiş ve seri üretim nesnelerinin sanatın bir parçası haline gelmesine zemin hazırlamıştır. Tarihsel süreçte gündelik yaşamın hemen her alanında varlık gösteren hazır nesnelerin sanatsal üretimde kullanılmaya başlanmasıyla birlikte, soyutlama eğilimi nesnenin parçalanması ve yeniden kurgulanması süreçlerini de beraberinde getirmiştir.

Bu bağlamda, sanayileşme ve endüstriyelleşme ile hız kazanan dönüşüm süreci sanatsal alana da yansımış ve fabrikasyon ürünler zamanla sanatın nesnesi hâline gelmiştir. Günümüzde kapitalist küresel kültürün etkisi altındaki sanat yapıtı, ikincil kullanım bağlamında yeni bir anlam arayışı içinde biçimlenmektedir. Bu

süreçten sonra yaratıcılık ve özgünlük kavramlarına yönelik geleneksel anlayış büyük ölçüde sorgulanmaktadır. Sanatçılar, yapıtlarını çoğu zaman başkalarının üretimlerinden yararlanarak oluşturmakta; bu durum üretim, yaratıcılık ve özgünlük gibi kavramların yeniden tartışılmasına neden olmaktadır.

Sürrealizm ve Dadaizm gibi akımlar, nesnenin yeniden anlam ve canlılık kazanmasına olanak tanırken; Pop Art, hazır nesneyi imgesiyle birlikte bütüncül bir biçimde ele almıştır. Tarih boyunca ise varlıklı sınıflar, toplumsal statü ve güçlerini sanat eserleri aracılığıyla yansıtmayı önemsemiş; bu doğrultuda bazı dönemlerde sanatçıları kendi korumaları altında çalıştırmışlardır (Şahiner, 2005, aktaran Çelik, 2018).

Sanayi Devriminden Bilgi Toplumuna Sanatın Dönüşümü

Sanat, tarih boyunca çağın gerekliliklerine uyum sağlama çabası içinde olmuş; Leonardo da Vinci'den itibaren bilim ve teknoloji sanatçının ilgi alanına girmiştir. Toplumsal yapıda ise din ve soyluluğun belirleyiciliği zamanla yerini ekonomik güce bırakmış, kapitalist sistemle birlikte servet ön plana çıkmıştır. Teknolojik gelişmeler ve kitle psikolojisinin etkisiyle dünya tahrip edilmiş, özellikle üçüncü dünya toplumları sömürülmüş ve küresel güçler doğayı ciddi biçimde zarar görür hale getirmiştir. (Fidan, 2003).

Bu süreç tarihi akış içinde katlanarak artmasına rağmen bütün çevreci akımlar bu tahribatın karşısında cılız kalmıştır. Üretimin pazar için yapılması aşamasından itibaren tüketim körüklenmiş, tüketim için üretim temel kanun haline gelmiştir. Bunları yaşayan, sanayi toplumu bilgi toplumu diye adlandırılan yeni bir zaman diliminin iskeletini hazırlamaya başlamışlardır. Bu iskeletin temel dinamiği olarak da bilgiyi yerleştirmişlerdir (Fidan, 2003).

Günümüz toplumunda bilgi en önemli meta hâline gelmiş; zamanla geleneksel ağır sanayinin yerini, bilgi teknolojileri almaya başlamıştır. Bilginin elde edilmesi ve değerlendirilmesi önemli bir örgütsel yetenek olarak ve günümüzde daha kolay erişim alanlarının varlığı (Kılıç, Parsıl: 2023: 684) kabul edilirken, kurumlar bilgiyi değere dönüştürerek kazanç sağlayan yapılara dönüşmüşlerdir. Artan rekabet ortamında kurumlar, yalnızca dış paydaşlarına değil, aynı zamanda en önemli iç paydaşlarından biri olan çalışanlarına da stratejik düzeyde önem vermek zorunda kalmıştır. Ancak üretimin tüketime dayalı yapısı değişmediği için dünyadaki çevresel ve toplumsal tahribat devam etmiş; sanayileşme sürecinde köyden kente göç eden işçilerin, çocuklar da dâhil olmak üzere, yaşam koşulları büyük ölçüde sömürülmeye dayalı bir sisteme maruz kalmıştır. Aydınlanma döneminin bilimsel

gelişmeleriyle hız kazanan sanayileşme süreci, keşif ve icatların artmasına, sanayi ürünlerinin sergilendiği fuarların düzenlenmesine ve yeni üretim alanlarında yoğun iş gücü ihtiyacının doğmasına neden olmuş; bu durum kırdan kente göçü artırarak kent nüfusunun hızla büyümesine ve kadınların da giderek daha fazla iş yaşamına katılmasına yol açmıştır. “Çocuklar bile çalıştırılıyordu. Çocuklar biraz kendilerini bilmeye başlar başlamaz işe koşuyor, ana ve baba tarafından işe alıştırılıyorlardı. Avrupalı yoksul çocukların çoğu sanayi inkılâbının hizmetine verilmişlerdi (Taşyürek, 1999, s.62)”.

Lewis Hine, o dönemde çocuk işçilerin fotoğraflarını çekmesiyle tanınmıştır. 19. yüzyılın son çeyreğinde çekilen bu fotoğraflar (Görsel 1), uzun ve zor çalışma koşullarında, çok düşük ücretle çalışan, kötü evlerde yaşayan ve okumaz-yazma ya da eğitim şansı bulamamış çocukların yaşamlarını ve karşılaştıkları zorlukları gözler önüne sermektedir. (Sakız, 2012, akt. Çelik, 2018)



Aynı fotoğraf sanatçısının, çektiği başka fotoğraflarında da o dönemin Sanayi Devrimi'nin insanlar üzerindeki yıkıcı ve değersizleştirilişinin etkisini görmek mümkündür (Sakız, 2012). İnsan gücüne dayalı bu yeni devrim, köyden kente göç edenlerin kasabalı ve kentli olarak, “kitlesel köle sınıfı” biçiminde adlandırılan bir toplumsal yapı içinde anılmasına yol açan süreci kendiliğinden ortaya çıkarmıştır.

İnsan ve sanat ilişkisi sanayi devrimiyle beraber geri dönülmez bir yola girmiştir (Gombrich, 1997). Tüketim toplumunun etkisiyle sanat, otoriteye uyum sağlamaya zorlanmış; yaratıcı duygu ve düşüncelerle ortaya çıkan eserler giderek ‘iş’ adı altında birer satış ürününe dönüşmüştür. Son dönemde sanatçının, iyi ya da kötü fark etmeksizin, spekülasyon yaratma amacıyla ününü yayma çabasına girdiği gözlemlenmektedir. Bazı durumlarda sanatçılar, eserlerini siyasi, sosyal veya ekonomik ideolojilerin amaçları doğrultusunda kullanma eğilimine de izin vermiştir. Bu eğilim, sanatçılar teknolojinin

sunduğu araçları—televizyon, internet, basın ve diğer medya kanalları—ve sanat eleştirmenlerinin anlaşmalı yazılarını kullanarak eserlerini geniş halk kitlelerine ulaştırmakta kullanılmakta, günümüzde tüketim kültürüne hitap eden konulara yönelik çalışmalar ise hala varlığını sürdürmeye devam etmektedir.

19. yüzyılda birçok sanatçı sanayi devrimini, doğaya düşman ve yıkıcı bir güç olarak görürken, 20. yüzyılda bazı sanat akımları için sanayi devrimi bir ilham kaynağı ve yaratıcı bir motor hâline gelmiştir. Bu bağlamda sanayileşmenin gücünü sanat ve gündelik yaşama yansıtma çabaları, söz konusu akımların önderlerinin temel amaçları arasında yer almıştır. Bu akımlardan biri, gelecekçilik olarak da bilinen Fütürizm'dir (Kalfa ve İncirkuş, 2024, s.114). Fütürizm, İtalyan sanatçı Filippo Tommaso Marinetti'nin 1909 yılında yayımladığı manifestoyla sanat yaşamına resmen katılmıştır (Akalin, 2019, s.582). 19. yüzyıl sanatçılarının ses ve gürültü olarak değerlendirdiği motor kükreyişleri, 20. yüzyıl fütüristleri tarafından bir güzellik ve dinamizm kaynağı olarak görülmüş; yazılarında bu sesleri övgüyle dile getirmişlerdir. Bir anlamda geleneksel anlayışa karşı çıkan fütüristler, sanayi ve endüstri gibi çağdaş devrimlere, bilime ve teknolojiye büyük bir güven ve hayranlık duymaktaydılar.

Aynı dönemde modernleşme ve sanayileşmenin birey üzerindeki etkileri yalnızca görsel sanatlarda değil, edebiyatta da önemli bir tema hâline gelmiştir. Orta Avrupa'da İzlenimci ressamlarla eş zamanlı olarak yaşamış olan Franz Kafka, sanayileşmenin yol açtığı “modern” toplumun bireyi doğasından ve özünden uzaklaştırarak adeta bir böceğe dönüştürebildiğini; bu durumun bireylere nasıl kabul ettirildiğini, devletin nasıl soyutlaşabildiğini ve korku ile kaygılar temelinde nasıl baskıcı bir hukuk sistemi inşa edilebileceğini eserlerinde ortaya koymuştur. Bu dönemde Parisli ressamlar ise, benzer bir dönemin etkisi altında sessiz bir başkaldırıyı resimlerine yansıtmışlardır (Uhri, 2013).

Sanayi Devrimi'nin doğa üzerindeki yıkıcı etkileri, birçok sanatçı tarafından eleştirel bir bakış açısıyla ele alınmış; doğanın kirletildiği, estetik bütünlüğünün bozulduğu ve hatta yok edildiği yönünde değerlendirmeler yapılmıştır. Bu süreçte dünya genelinde toplumsal ve yaşamsal alanlarda meydana gelen dönüşümler, insanın doğaya ve çevresine yönelik algısının sürekli değiştiğini göstermektedir. Nitekim İngiltere'de tarım ve sosyal yaşam alanlarında yaşanan gelişmeler, sanatın pek çok dalında olduğu gibi resim sanatını da derinden etkilemiştir (Tetikçi, 2010, s.16). Bu bağlamda John Constable ve William Turner gibi sanatçılar, eserlerinde söz konusu dönüşümü yansıtarak izleyiciye yeni bir dünyanın deneyimlenmesine imkân tanımışlardır.

20. yüzyılın ikinci yarısında, sanatçılar yalnızca geleneksel yöntemlerle

değil, makineler ve mekanizmalar aracılığıyla da üretim yapma olanağı bulmuşlardır. Müzik üreten makineler, bir sanatçının doğrudan müdahalesine gerek kalmadan önemli yapıtlar ortaya çıkarabiliyordu. Her ne kadar bu makineler Jackson Pollock'un eserlerinin yerine geçmese de Tinguely, lekeci resimler üreten bir makine geliştirmiştir. Bu dönemde sanatçılar, doğrudan sanat üretmek yerine, sanat üretimini mümkün kılan düşünce ve mekanizmaları tasarlama yönüne kaymışlardır (Ragon, 1987, s. 131).

Michel Ragon, bu yeni üretim biçimleri ve makinelerin sanat üzerindeki etkileri ile ilgili olarak **Modern Sanat** adlı yapıtında sanatçı ve eleştirmenlerin kaygılarını şöyle özetlemiştir:

Artık 20. yüzyılın sonlarına doğru sanatçının ve eleştirmenlerin düşünceleri şu soruların cevabı doğrultusunda gelişti: sanatın geleceği elektronik makinelere bağımlı mı olacaktı? Sanatçıyı makineler mi değiştirecek? Makinelerle birlikte yeni bir kitle sanatı doğacak mı? Sanatın gelecekte hala sanatçılara gereksinimi olacak mı? Sanat artık fabrikalardan üretilip sanayi dönemine geçecek mi? (1987, s.131)

Sanayileşmenin ardından bilgi toplumunun yükselişi, sanat ve üretim süreçlerinin teknolojiyle ilişkisini daha da derinleştirmiştir. Bilgi toplumu, 1950–1960'lı yıllarda gelişmiş ülkelerde bilgi teknolojilerinin yaygınlaşmasıyla ortaya çıkmış; bilginin tüm sektörlerde kullanılabilir hale gelmesiyle üretim ve verimlilik artmış, teknolojik, ekonomik ve toplumsal gelişmeler hız kazanmıştır. Bu süreç kısa sürede diğer ülkeleri de etkileyerek küresel ölçekte ekonomik, siyasal ve kültürel uyumu beraberinde getirmiştir. (Çoban, 1997, s.10).

Marcel Duchamp ile Sanat Nesnesinin Kavramsallaşması

“Güzel Sanatlar” terimi, kullanım amacından uzaklaştırılarak sergilenen ve sanat nesnesi niteliği kazandırılmış eşya anlamına gelmektedir. Bu bağlamda, Ready-made kavramı hem bir sanat pratiği hem de terim olarak ilk kez 1915 yılında sanatçı Marcel Duchamp tarafından kullanılmıştır (Turani, 1968, s. 138). Duchamp'tan önce de hazır nesne kullanımına rastlanmaktadır ancak bu uygulamalar ready-made kavramı adı altında ön plana çıkmamıştır. Objelerin resimsel temsilini yapmak yerine, kolaj, asamblaj ve montaj gibi tekniklerle oluşturulan çalışmalarda nesnelerin doğrudan kompozisyon içerisinde kullanıldığı görülmektedir.

Dada ruhunun özelliğini taşıyan Marcel Duchamp (1887,1968) hazır-nesne'yi kullanmadan önce *Merdivenden İnen Çıplak* (Görsel 2) adlı eserinde

de görüldüğü üzere makine ve insan ilişkisini irdelemiştir. Fütüristlerin aksine eserinde, modern mekanik etkinliğin insan bedenini makineleştirmesine bağlı bir tahribat ele alınmış; Kübistler gibi farklı bakış noktaları çakıştırılarak, sanatçının makine karşısındaki tutumu merdivenden indikçe silinen ve makineye dönüşen beden aracılığıyla ifade edilmiştir (Paz,2000).



Görsel 2: Marcel Duchamp *Merdivenden İnen Çıplak*, 1912 (Özgen Topcuoğlu, Ü. İ., 2018, s. 139).

Duchamp, hazır nesnelere ilk kullanmaya ne zaman başladığını, hazır nesne fikrinin nasıl ortaya çıktığını şu şekilde ifade etmiştir:

1913'te bir bisiklet tekerleğini bir mutfak pedestale bağlayıp dönüşünü seyretmeyi akıl ettim. Bunu bir sanata dönüştürmeyi falan düşünmüyordum. Hazır yapım sözcüğü 1915'e yani birleşik devletlere gittiğim yıla kadar hiç kullanılmadı. Evet ilginç bir deneyimdi ama bisiklet tekerleğini pedestale koyduğum zaman, aklımda hazır yapım bir nesne yaratma fikri falan yoktu. Yalnızca değişik zaman geçirme, ilgi alanımın dışına çıkma arzusuydu. Bir şaşırtmacaydı. Ne belli bir amacım vardı, ne de o şeyi sergilemeye niyetim; bir şeyler falan anlatmaya çalışmıyordum. Birkaç ay sonra bir kış gecesini

betimleyen bir manzara resminin ucuz bir kopyasını aldım ve ufkuna biri sarı, biri kırmızı iki nokta koyduktan sonra ona “Eczane” adını verdim. 1915 yılında New York’da bir dükkândan bir kar küreği satın aldım üzerine ‘Kırık Kolun Önünde’ sözcüklerini yazdım. Hazır yapım deyimi işte o dönemde aklıma geldi (Duchamp’tan aktaran Baykam, 1999, s.234).

İnsanı karmaşık ve çarpıcı bir düzenek olarak tasvir ettiği başyapıt *Bekarlar Tarafından Çırılçıplak Soyulan Gelin (Büyük Cam)* (Görsel 3) ise felsefe olarak kabul edilen bir resimdir. Duchamp’a göre sanat eseri, sanatçıyla iletişim kurmak için bir araçtır; izleyici bu iletişim yoluyla sanatçıyla ve onun yaratıcı süreciyle adeta sihirli bir biçimde özdeşleşir. Duchamp’ı esas olarak ilgilendiren, sanat eserinden çok, eseri yaratan yaratıcı edimin kendisidir. Kuspit’e göre Duchamp, bir yandan estetik yargının kaçınılmazlığını kabul ederken, öte yandan ondan kurtulmak istemektedir. Kuspit bu durumu daha çok bir bilinç meselesi olarak ele alır; çünkü bilinç, öznel şans toplumsal ölçülere göre biçimlendirme eğiliminde olarak sanatı geleneksel, nesnel bilince uygun davranmaya zorlamaktadır. Bu nedenle sanatçı, gelecek nesillerin alkışını kazanmak amacıyla kendini kısıtlamamalıdır. Sanatçı “Zevkli olmaya çalışmamalıdır, çünkü zevk daima değişir. İyi olmaya da çalışmamalıdır; yalnızca var olmaya çalışmalıdır. Malzemesini oluşturan tutkuları ve acıları mümkün olduğunca iyi bir biçimde aktarmaya çalışmalı, sonra da her şeyi kendi akışına bırakmalıdır (Kuspit, 2010, s:25-50).



Görsel 3: Marcel Duchamp, *Bekarlar Tarafından Çırılçıplak Soyulan Gelin, (Büyük Cam)*, (1915–23), (Kuspit, 2010, s:25-50)

Duchamp’ın gündelik bir objeyi sanat eseri olarak ilan etmesi, bu nesnenin

geleneksel el emeğine dayalı sanat nesnesiyle aynı düzlemde değerlendirilmesine olanak sağlamıştır. Böylece el yapımı sanayi eseri herhangi bir nesneye dönüşür. Yüksekte olan aşağıya çekilmekte, olağanüstü olan sıradanlaştırılmakta, farklı olan benzeştirilmekte; değerlerin bu denli tersine çevrilmesi daha da ironiktir. Çünkü hazır nesne yalnızca zihinsel emekle ortaya konarken, sanat nesnesi hem zihinsel hem de fiziksel emeği gerektirmektedir.

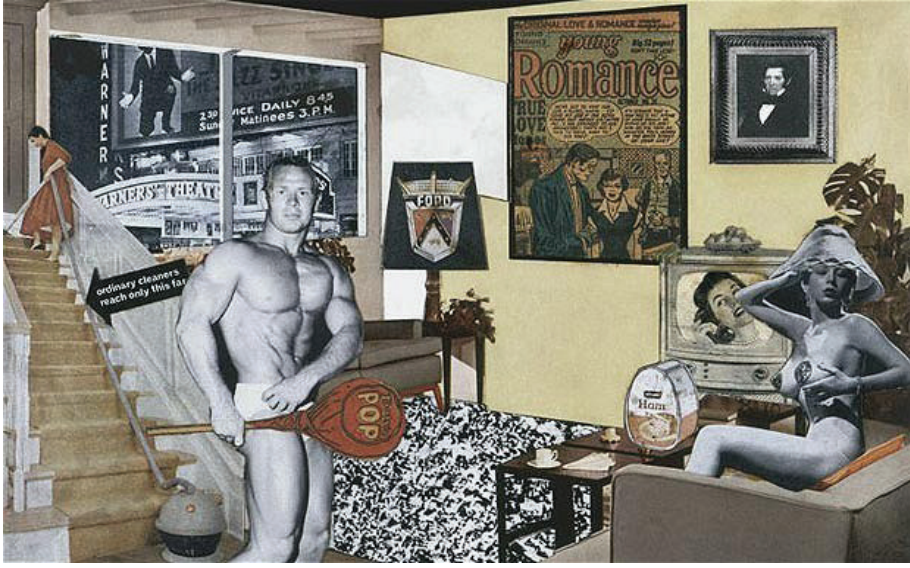
Duchamp'a göre, sanat eserinin yaratım sürecinin nihai belirleyicisi sanatçı değildir. Sanatın piyasa tarafından ele geçirilmesine ve alınıp satılan nadir bir ürüne indirgenmesine karşı gösterilen direniş, sanatı nesneden fikre dönüştürme çabalarının temel içgüdüsünü oluşturur. İşte bu içgüdü, 20. yüzyıl avangardının hazır nesne, performans, yerleştirme, kavramsal sanat, Arte Povera ve çevresel sanat gibi stratejilerinin ortaya çıkmasında belirleyici bir etken olmuştur (Kuspit, 2010, s.38-39).

Duchamp olgusu, çağdaş sanat üzerindeki etkisinin zamanla giderek arttığı gözlemlenen dikkat çekici bir durumdur. Bir yandan Duchamp'a adanan çalışmaların ve araştırmaların sayısı giderek artmakta, diğer yandan günümüzde birçok sanatçı için doğrudan ya da dolaylı biçimde bir referans noktası oluşturmaktadır. Duchamp'ın eserleri, estetik içeriklerinden çok sanat rejimi ve sanatın dolaşım biçimleriyle kurduğu ilişkiyi tahayyül etme biçimiyle ilgilidir. Bu yaklaşım, Duchamp'ı modern ve çağdaş sanatın kurucu figürleri arasında ön sıralara yerleştiren temel etkenlerden biridir. Bu çalışmalarda orijinallik ölçütü nesnenin kendisinde değil, sanatçı ile alımlayıcı arasındaki düşünsel süreçte ortaya çıkmaktadır. Ölçütlerin kavramsal bir nitelik taşıması, hazır-yapımların seri üretim nesnelerini çağrıştıran görünüşleriyle Pop Art'a yaklaşmasını da mümkün kılmıştır. Söz konusu kavramsal yaklaşım, özellikle 1960 sonrası sanatçıları kavramsal sanat yönelimlerine daha da yakınlaştırmıştır.

Pop Sanatı ve Sanayi Atıklarıyla Hazır Nesnelerin Sanatta Kavramsallaşması

1950'lerde İngiltere'de ortaya çıkan Pop sanatı, tüketim toplumuna dönüşmüş endüstri çağı insanının ürettiği gösterge nesnelerinin envanteri gibidir. İngiltere'de Richard Hamilton'un 1955'te *Günümüz evlerini böylesine farklı ve çekici kılan nedir?* (Görsel 4) adlı eseri kolajı popüler kültürün fetiş nesnelerini bir bütünlük içerisinde sunan ilk imge olarak değerlendirilir (Germaner, 1999, s.11). İngiliz PopArt sanatının da ilk örneği olarak gösterilir. Amerikan Pop Art'ının ilk örneği, Claes Oldenburg'un 1959 tarihli Sokak adlı

eseridir. Jesper Johns, Andy Warhol, Roy Lichtenstein, Richard Hamilton, Peter Blake, Robert Rauschenberg, Tom Wesselmann, Claes Oldenburg ve Jim Dine, Pop Art akımının öne çıkan sanatçılarından sadece birkaçıdır. İkinci Dünya Savaşı sonrasında tüketime yönelen toplum, siyasi dönüşümler, sanayileşme ve günlük yaşamın basit objeleri, Pop Art'ın başlıca temalarını oluşturmuştur. (Tunç, 2003, s.116-117).



Görsel 4: Richard Hamilton, *Günümüzün evlerini bu denli çekici kılan nedir?*, 6x24,8 cm., Kolaj, 1956, Kunsthalle Tübingen, Almanya ([https://tr.wikipedia.org/wiki/Richard_Hamilton_\(ressam\)#/media/File:Image-Hamilton-appealing2.jpg](https://tr.wikipedia.org/wiki/Richard_Hamilton_(ressam)#/media/File:Image-Hamilton-appealing2.jpg))

20. yüzyılda ortaya çıkan tüm sanat akımları “Modern Sanat Akımları” olarak adlandırılmaktadır. Bu akımları anlamak için dönemin siyasal, kültürel, sosyal ve ekonomik koşulları ile akımın felsefesi bilinmelidir. I. ve II. Dünya Savaşları sonrasında Amerikan ekonomisi ve sanayisi hızla büyüyerek tüketici odaklı bir toplum yaratmış; bu süreç, geleneksel değerlere önem vermeyen yeni bir insan tipi ve yaşam biçimini ortaya çıkarmış, sanat da bu değişimden etkilenmiştir. Modern Sanat akımları (Soyut Dışavurumculuk, Dadaizm, Yeni Gerçekçilik, Object Painting, Enstalasyon vb.) bu toplumsal başkaldırının ürünüdür. Gerçek yaşamdan nesnelerin sanata aktarılması Braque ve Picasso ile başlamış, Duchamp'ın hazır nesneleriyle devam etmiş ve Pop Art'ta da sürmüştür. Günlük eşyalar, posterler veya reklam objeleri, anonim ve kişisellikten uzak bir anlayışla

sanat eserine dönüştürülmüştür (Tunç, 2003, s. 113-121).

Amerikan Pop Art sanatçılarından Robert Rauschenberg'in eserlerinde, sanayi sonrası toplumdan gelen çeşitli nesnelerin tuvaler üzerine yerleştirildiği gözlemlenmektedir. Fotomontaj, kolaj, assemblaj ve yerleştirme tekniklerinde kullandığı sanat dışı nesnelere—bunların arasında sanayi ürünleri ve atıklar da yer alır—ile mekanik yapılanmaları sanatsal bir duyarlılıkla aynı düzlemde birleştirilerek içinde yaşanan toplumsal durumların ironisini ortaya koymuştur. Ready-made'de nesneye sanatsal bir işlev uygulanırken, Rauschenberg'in yaklaşımında bu kez sanat nesnesine bir işlevsellik kazandırılmıştır (Antmen, 2008).

Pop Sanatında hazır obje kullanımı, modern sanat anlayışının yerini yeni bir anlayışa, yani postmodern yaklaşıma bırakmasında önemli bir rol oynamıştır. Bu anlayışta, belirli bir mesaj, anlam ya da eleştiri taşıma zorunluluğu olmaksızın, gündelik yaşamdan rastlantısal biçimde seçilen nesnelere Pop sanat yapıtının oluşturulması için yeterli kabul edilmiştir. Bu özgürlük, sanat yapıtının yalnızca içeriğine değil kullanılan malzemelere de yansımıştır. Gündelik eşyalar, atık malzemeler, hurdalar ve seri üretime dayalı sanayi ürünleri; kısacası sanat dışı kullanım alanlarına ait pek çok nesne resim ve heykel çalışmalarında doğrudan malzeme olarak değerlendirilmiştir. Böylece tüketim kültürünün ürettiği nesnelere ve endüstriyel üretimin ürünleri, Pop sanatın görsel dilinin önemli bileşenleri hâline gelmiştir.

Yeni Gerçekçilik Sanatında Atık Nesnelere ve Enstalasyon Pratikleri

Nouveau Réalisme “Yeni gerçekçilik” sözcüğü “gerçeğin algılanmasına yeni yaklaşımlar” olarak 1960 yılında içerinde Arman, Raymond Hains, François Dufréne, Daniel Spoerri, Jean Tinguely ve Villeglé gibi isimlerin yer aldığı bir grup olarak doğurulmuştur. Daha sonradan gruba César, Mimmo Rotella, Niki de Saint-Phalle, Descamps ve Christo'da dâhil olmuş, birbirlerinin oluşturacağı kesin kuramlar oluşturmak yerine bu eğilime katkıda bulunacakları ortak bir hareket oluşturmuşlardır (Wikipedia contributors, 2024).

Bu bağlamda Nouveau Réalisme sanatçıları, gündelik yaşamın gerçekliğini sanatın konusu haline getirirken özellikle tüketim toplumunun ürettiği sanayi atık ürünlerine yönelmişlerdir. Yeni Gerçekçilik, bir yandan Pop Art'ın, öte yandan Kavramsal Sanat'ın çeşitli özelliklerini içeren ve çoğunlukla atık veya buluntu nesnelere kullanıldığı bir sanat akımıdır. Bu akım, tüketim toplumunun yol açtığı sorunları ve toplumsal yaşam bağlamında gerçekçiliğin anlamına dair

farkındalığı ortaya koymayı amaçlamıştır (Çelik, 2018). Tüketim kavramı artık bireyin yaşamının her anında vardır. Bu durumu kanıksayan birey, düşünme yetisini kaybetmiştir. Henüz alınmış, kullanılmış eşya (bardak, tabak, su şişesi...) yaklaşık bir saat içinde çöpe dönüşmektedir. Tüketimin kullanılıp atılmaya yönelik ürünleri, gün geçtikçe çoğalmakta bu da çöpün farkında bile olmadan insan hayatının bir parçası olduğu anlamına gelmektedir.

Bu yaklaşımın en dikkat çekici örneklerinden biri, akımın önemli temsilcilerinden Arman'ın çalışmalarında görülmektedir. Yves Klein, 1960 yılında sergilediği boş galeriyi Arman, tamamen çöple doldurarak (Görsel 5) "Doluluk" adlı eserini sergileyerek büyük bir sansasyon yaratmıştır. Bu eserde de olduğu gibi çoğu diğer eserleri çok sayıda gündelik kullanım eşyasının bir araya getirilmesiyle oluşmaktadır (Antmen, 2008, s.176).



Görsel 5: Arman, *Dolu*, 1960, Buluntu Nesnelere Enstalasyon, Iris Clert Galerisi Paris (Antmen, 2008)

Seri üretim hattı ve çöp yığınları, üretim, tüketim ve tahrip/yok olma döngüsünün en önemli göstergeleriydi. Onlar her zaman toplumun içinde ve söz konusu göstergeler ile her an bizimle birlikteydiler. Sonuç olarak çöpe dönüşmüş ancak atılmış, reddedilmiş objeler ve bunlara ait gerçekler beni hep düşündürmüştü hatta üzümüştü (Akkuş Gündüz, 2022).

Kısaca Arman, Duchamp geleneği olan hazır nesne kullanımını güncelleyip kavramsal sanata giden yolun kapılarını da bu sayede açmıştır.

Bir başka Yeni Gerçekçi ressam olan César Baldaccini, atık malzemelerle—

özellikle otomobil hurdalarından—yaptığı “Kompresyon” heykelleriyle (Görsel 6) tanınmıştır (Antmen, 2008, s.178). Mermer ve alçı satın alabilmek, yoksul bir aileden gelen bir sanatçı için ciddi bir problemdir. Buna karşın demir, hurdalar ve diğer metal malzemeler her yerde bulunmakta ve fazla maliyet gerektirmemektedir. Cesar, hurdalıklardan topladığı, birbirleriyle ilişkisi olmayan tuhaf metal parçaları, demir çubuklar, borular, somunlar ve cıvataları birbirine kaynak yaparak ilginç figürler oluşturmaya başlamıştır. Daha sonra, arabaları presleyerek dönüştürdüğü hurda yapıtlarını, önceki gözlemlerine dayanarak şekillendirmeye yönelmiştir (Galambosova, 2025).



Görsel 6: César BALDACCINI, *Kompresyon*, 1966, (<http://radicalart.info/process/squeeze/index.html>)

Sanayi ürünleri ve endüstriyel atıkları yanı sıra gündelik nesnelere sanatın merkezine taşıyan Nouveau Réalisme akımı, modern sanat anlayışına eleştirel ve kavramsal bir boyut kazandırmıştır. Arman'ın buluntu nesnelere oluşturduğu enstalasyonlar, César'ın otomobil hurdalarından yaptığı “Kompresyon”

heykelleri ve daha birçok yeni gerçekçiler, hazır nesne geleneğini güncelleyerek hem Pop Sanat hem de kavramsal sanatla bağ kurdukları görülmüştür. Özellikle seri üretim ve tüketim süreçlerinden doğan atıklar, üretim-tüketim-tüketim sonrası döngüsünün görünür simgeleri olarak öne çıkmaktadır. Bu atıklar hem malzemenin kendisi hem de toplumsal yansımaları bakımından sanatçıların dikkatini çekmiştir. Bu bağlamda, Yeni Gerçekçilik yalnızca estetik bir yaklaşım değil, aynı zamanda sanayi ve tüketim kültürünün sonuçlarına yönelik kavramsal bir sorgulama pratiği olarak da değer kazanmıştır.

Çağdaş Sanatta Sanayi Ürünlerin ve Atıkların Kullanımına Dair Örnekler

Sanatta, Marcel Duchamp ile başlayan kapitalist sisteme tepki ve hazır-atık nesnelerin sanat nesnesi olarak kullanımı, gerçeküstücüler ve Pop Art ile devam etmiş; Andy Warhol, Joseph Beuys, Robert Rauschenberg, Allan Kaprow ve Ed Kienholz gibi sanatçılar aracılığıyla günümüze kadar ulaşmıştır. Kapitalist sistem, 19. yüzyılın sonlarında kent merkezlerinde geniş halk yığınlarını toplayarak “Tüketim Toplumu”nun oluşmasına yol açmıştır. Kapitalist üretim ve tüketim ilişkilerinin ortaya çıkardığı bu tüketim kültürü, gündelik yaşamda işlevini yitiren ya da atık hâline gelen nesnelerin sanatsal üretimde yeniden değerlendirilmesine de zemin hazırlamıştır. Bu bağlamda çağdaş sanatçılar, tüketim toplumunun ürettiği nesnelere yalnızca birer artık malzeme olarak değil, aynı zamanda eleştirel ve estetik bir ifade aracı olarak kullanmaya yönelmişlerdir.



Görsel 7: Cornelia Parker, *Soğuk Karanlık Madde: Patlatılmış Bir Görünüm*, (1991) Tate, (Tate, t.y.)

Cornelia Parker, “patlamanın resmini yapmak” isteğinden yola çıkarak sanayi

ve gündelik yaşam nesnelere parçalama, eritme ve yeniden yapılandırma yoluyla sanatsal üretime dönüştüren İngiliz bir sanatçıdır. Sanatçının en bilinen yapıtlarından biri olan *Soğuk Karanlık Madde: Patlatılmış Bir Görünüm* (Görsel 7), patlatılmış bir bahçe kulübesinin parçalarının mekân içerisinde askıya alınmasıyla oluşturulmuş bir enstalasyondur ve yıkım ile yeniden varoluş arasındaki ilişkiyi sorgulayan ikonik bir çalışma olarak kabul edilir (Tate, t.y.). Cornelia Parker eserlerinde çoğunlukla metal, kâğıt ve ahşap gibi gündelik malzemeleri kullanarak yok edilme sürecine maruz kalan nesnelere hem trajedisini hem de yeni bir anlam üretme potansiyelini görünür kılmayı amaçlar.

Gavin Türk'ün *Tip* adlı çalışması (Görsel 8) ise gündelik yaşamda değersiz ve atık olarak görülen bir çöp poşetini bronz malzeme kullanarak heykelsi bir forma dönüştürmesiyle dikkat çeker. İlk bakışta sıradan bir çöp torbası izlenimi veren bu eser, *trompe l'oeil* tekniği sayesinde izleyicide güçlü bir gerçeklik yanılsaması yaratır ve sanat ile gündelik yaşam arasındaki sınırları sorgular (Türk, 2004). Klasik heykel malzemesi olan bronzun, geri dönüştürülemeyen atıklarla dolu bir çöp torbası biçiminde kullanılması, tüketim kültürünün geride bıraktığı nesnelere eleştirel bir bakış sunarken sanayi ve tüketim atıklarının çağdaş sanatta nasıl yeni anlamlar kazanabildiğini de ortaya koyar. Bu yaklaşım, atık nesnelere yalnızca yok edilmesi gereken materyaller değil, aynı zamanda kimlik, üretim ve tüketim ilişkilerini tartışmaya açan sanatsal araçlar olabileceğini göstermektedir.



Görsel 8: Gavin Turk, *Tip*, 52 x 50 x 58 cm, 2004 Boyanmış Bronz (Türk, 2004)

1 *Trompe l'oeil* (Fransızca “gözü aldatmak”), iki boyutlu yüzeyleri (duvar, tuval vb.) fotogerçekçi resim ve perspektif teknikleriyle üç boyutluymuş gibi gösteren bir sanat yanılsamasıdır. Işık, gölge ve detaylı perspektif kullanarak izleyicide, boyalı nesnelere veya mekanların gerçek olduğu izlenimini uyandırır (Yılmaz, 2022, s.4).



Görsel 9: Slinkachu, *Branded*, 2012, Fotoğraf, Paris (Cosgrove, 2012)

Yeni gerçekçiliğin günümüz yorumlarından biri olarak değerlendirilebilecek İngiliz sanatçı Slinkachu (Görsel 9), kendi tasarladığı küçük modellerle gerçek hayattan kopmuş gibi görünen minyatür sahneler yaratmış ve bunları fotoğraflamıştır. Bu çalışmaları sayesinde, büyük şehirlerde yaşayan insanlar çevrelerine ve çevrelerindeki ayrıntılara daha dikkatli bakma fırsatı bulmuştur (Cosgrove, 2012). Slinkachu'nun yarattığı sahneler, tüketim canavarlığını izleyicisine hissettiren en gerçekçi çalışmalar arasında yer almaktadır.

Felix Gonzalez-Torres, *Untitled (İsimsiz)*, başlığı altında ürettiği çalışmalarında takvim, saat, yapboz, şekerlemeler, ampuller ve paspaslar gibi gündelik yaşamda kullanılan seri üretim nesnelere sanatın malzemesi hâline getirmiş kavramsal bir sanatçıdır. Sanayi üretimiyle çoğaltılan bu nesnelere, tüketim kültürünün parçası olmalarının yanı sıra tüketim sonrasında hızla değersizleşerek atığa dönüşebilen objeler olarak da okunabilmektedir. Sanatçının AIDS nedeniyle yaşamını yitiren sevgilisi Ross Laycock'a ithaf ettiği *Untitled (Portrait of Ross in L.A.)* adlı yerleştirmesinde (Görsel 10), renkli ambalajlara sarılmış şekerlemeler sergi alanının bir köşesine Ross'un hayattaki ağırlığı kadar yığılmıştır. İzleyicilerin bu şekerlerden almalarına izin verilmesiyle birlikte şekerlerin giderek azalması, Ross'un hastalık sürecindeki fiziksel kaybını ve yok oluşunu metaforik olarak yeniden üretirken aynı zamanda tüketim döngüsünü de görünür kılar. Şekerlerin ambalajlı bir sanayi ürünü olması ve tüketim sonrasında geride kalan ambalajların potansiyel bir atık nesneye dönüşmesi, modern toplumun üretim-tüketim-atık ilişkisine de gönderme yapmaktadır. Sanatçının kendisinin de 1996 yılında AIDS nedeniyle yaşamını yitirmiş olması, eserlerinde yer alan kayıp, geçicilik ve yok oluş temalarını daha da anlamlı kılmaktadır (Spector, 2007; Bishop, 2005).



Görsel 10: Félix González-Torres, *Portrait of Ross*, 92x92x92 cm

Hazır nesne kullanımı ve bunun yarattığı sanatsal paradoks tesadüfi değildir; 20. yüzyılda neredeyse tüm dünyayı etkisi altına alan tüketim toplumunun yol açtığı kaygılardan doğmuştur. Kitleli üretim ve tüketimin tekrarlayan sıklığı, Duchamp'tan sonra Andy Warhol, Richard Hamilton, Tom Wesselmann, Robert Rauschenberg ve Joseph Beuys gibi sanatçıları etkilemiş ve hatta yeni sanat akımlarının doğmasına zemin hazırlamıştır. Günümüzde ise durum daha da dramatik bir hâl almış; insanlar, doğayı tahrip etme pahasına tüketimlerini artırmış ve tüketim kavramı bireylerin yaşamının her anına nüfuz etmiştir.

Avrupa'da Sanayi Devrimi ile birlikte ortaya çıkan bu dönüşüm, yalnızca ilerlemeyi yücelten bir sanat anlayışını değil, aynı zamanda insanın sömürülmesi, kültürel değerlerin aşınması ve doğanın tahribatı gibi olguları eleştiren sanatçıların da ortaya çıkmasına zemin hazırlamıştır (Ersoy, 1998, s.10-11). Bu doğrultuda, sanayi ve teknolojik gelişmelerin etkisiyle Batı resim sanatının tarihsel birikimi ile Türk resim sanatı arasındaki mesafenin giderek azaldığı gözlemlenmektedir. Özellikle 1980 sonrası dönemde, Türkiye'de yaşanan toplumsal ve siyasal durgunluk ortamına rağmen kavramsal sergilerin sürekliliği, sanat dilinde yeni arayışların belirginleşmesine katkı sağlamıştır. 1990'lı yıllara gelindiğinde ise tuval resmi ile enstalasyon arasındaki tartışmaların yoğunlaştığı; buna karşın bazı çevreler tarafından bu iki yaklaşım arasında yalnızca malzeme farklılığı bulunduğu, kavramsal açıdan ise belirgin bir ayırım olmadığı savunulmuştur (Kıyar ve Kul, 2019).

Bu eleştirel yaklaşımın Türkiye'deki önemli temsilcilerinden biri olan Gülsün Karamustafa, kültürel değerlerin ve biçimlerin zamanla yok sayılması olgusunu merkezine alarak, bu unsurları mekâna dayalı enstalasyonlar aracılığıyla yeniden anlamlandırmakta ve değerli nesnelere dönüştürmektedir. Benzer biçimde, genç yaşta yaşamını yitiren Altan Gürman da geleneksel

resim anlayışının sınırlarını aşarak tahta, kumaş, deri ve dikenli tel gibi farklı malzemeleri kullanmış; kolaj, asamblaj, dekupaj ve montaj teknikleri aracılığıyla otoriteye yönelik eleştirel göndermeler içeren eserler üretmiştir. Gürman'ın yaklaşımı, Dadaizm'in temel ilkelerinden esinlenmekle birlikte, özgün teknik ve araçlarla yeniden yorumlanarak Türk resim sanatına önemli katkılar sunmuştur. Öte yandan Burhan Doğançay, gündelik yaşamın sıradan malzemelerini kolaj tekniğiyle bir araya getirerek özellikle duvar yüzeylerinden ilham alan eserler üretmiştir. Yırtılmış afişler, kurdele biçimleri ve kaligrafiyi andıran dinamik motifler aracılığıyla, toplumsal belleği yansıtan görsel bir dil geliştirmiştir. Özdemir Altan ise farklı malzeme, renk ve biçimleri bir araya getirerek espas içerisinde uyumsuzluklar üzerinden bir uyum yakalamayı hedeflemiş; bu yaklaşımını “Rastlantısal Buluşma” olarak adlandırdığı yöntemle sistematik bir üretim pratiğine dönüştürmüştür (Ersoy, 2004). Sonuç olarak, Sanayi Devrimi'nin yarattığı dönüşümler yalnızca toplumsal ve ekonomik yapıyı değil, sanatın ifade biçimlerini ve düşünsel temellerini de derinden etkilemiş hem Batı'da hem de Türkiye'de sanatçılar bu değişimi farklı estetik ve kavramsal yaklaşımlarla yorumlamışlardır.

Sonuç

Sanayi Devrimi sonrasında hız kazanan seri üretim ve tüketim kültürü, yalnızca toplumsal yaşamı değil sanatın malzeme ve ifade biçimlerini de önemli ölçüde dönüştürmüştür. Kübizmde kolajla başlayan atık nesne, bu akımın sonrası ortaya çıkan Dadaizm ile farklı bir boyuta taşınır. Marcel Duchamp ile başlayan hazır nesne geleneği, Nouveau Réalisme sanatçılarıyla birlikte gündelik yaşam nesnelere ve sanayi atıklarının sanatın merkezine taşınmasını sağlamış ve bu yaklaşım daha sonra Pop Sanat ve kavramsal sanatın gelişiminde de etkili olmuştur. Arman'ın buluntu nesnelere oluşturduğu birikimler, César Baldaccini'nin hurda otomobillerden gerçekleştirdiği kompresyon heykelleri ve çağdaş sanatçılar tarafından üretilen farklı örnekler, sanayi üretimi sonucu ortaya çıkan atıkların yalnızca artık materyaller değil, aynı zamanda güçlü bir eleştirel anlatım aracı olduğunu göstermektedir.

Son yıllarda teknolojik ve sanayi gelişmeleri, plansız endüstrileşme ve sağlıksız kentleşme nedeniyle çevre sorunlarını artırmıştır. Nükleer denemeler, bölgesel savaşlar ve tarımda kimyasal maddelerin bilinçsiz kullanımı da eklenince, gerekli çevresel önlemler alınmadan yoğun üretime geçen sanayi bölgeleri ciddi çevre kirliliğine yol açmıştır. Bu durum, sanayi ürünleri ve hazır

nesneleri sanat eserine dönüştüren sanatçılar için, tüketimin hızlanmasıyla birlikte yeni ilgi alanları yaratmıştır.

Günümüzde sanatçılar, tüketim toplumunun yarattığı çevresel, kültürel ve toplumsal sorunları görünür kılmak amacıyla gündelik nesneleri ve endüstriyel atıkları yeniden yorumlamaktadır. Böylece sanat, üretim–tüketim–atık döngüsünü sorgulayan önemli bir düşünsel alan hâline gelmektedir. Bu bağlamda sanayi atıklarının çağdaş sanatta kullanımı, yalnızca estetik bir tercih değil, aynı zamanda modern toplumun tüketim alışkanlıklarını, çevresel etkilerini ve insanın doğayla kurduğu ilişkiyi eleştirel bir bakışla değerlendiren kavramsal bir yaklaşım olarak önem kazanmaktadır.

Kaynakça

- Akkuş Gündüz, Y. (2022). Yeni gerçekçilik sahasında çağa tanık bir oyuncu: Arman. *idil*, 11(89), 47–57. doi: 10.7816/idil-11-89-05
- Akalın, T. (2019). Fütürizm akımının tarihsel süreci bağlamında fotoğraf sanatına kısa bir bakış. *IBAD Sosyal Bilimler Dergisi*, 578–588. <https://doi.org/10.21733/ibad.624073>
- Antmen, A. (2008). *20. yüzyıl batı sanatında akımlar*. İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Artun, A. (2005). *Sanatçı müzeleri*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Baykam, B. (1999). Maymunların resim yapma hakkı ve Duchamp sonrası krizi. İstanbul: Literatür Yayıncılık.
- Bishop, C. (2005). *Installation art: A critical history*. London: Tate Publishing.
- Cosgrove, B. (2012, September 27). *Small wonders: Street art that hides in plain sight*. TIME. https://newsfeed.time.com/2012/09/27/small-wonders-street-art-that-hides-in-plain-sight/photo/paris_branded_2/
- Çelik, G. (2018). 3. Uluslararası Akdeniz’de Güzel Sanatlar Sempozyumu ve Kültür Sanat Çalıştayı. Antalya, Türkiye, 20–23 Temmuz, 324–336.
- Çoban, H. (1997). Bilgi toplumuna planlı geçiş. İstanbul: İnkılap Kitabevi.
- Ersoy, A. (1998). Günümüz Türk resim sanatı (1950’den 2000’e). İstanbul: Bilim Sanat Galerisi.
- Ersoy, A. (2004). 500 Türk sanatçısı / Plastik sanatlar. Altın Kitaplar.
- Fidan, A. (2003). Tarım, sanayi ve bilgi toplumunda üretim ve tüketim ilişkilerinin işletme ve yönetimleri üzerindeki etkileri. *Mevzuat Dergisi*, 62. <http://www.mevzuatdergisi.com/2003/02a/03>
- Galambosova, C. (2025, August 21). *César Baldaccini: Kompresyon ustası*.

DailyArtMagazine. <https://www.dailyartmagazine.com/cesar-baldaccini/>

- Germaner, S. (1999). *1960 sonrası sanat*. İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- Gombrich, E. H. (1997). *Sanatın öyküsü*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Kalfa, G., & İncirkuş Ulushan, B. (2024). Fütürizm sanat akımı ve Mussolini'nin akıma etkisi. *Meriç Uluslararası Sosyal ve Stratejik Araştırmalar Dergisi*, 8(2), 112–122.
- Kıyar, Neslihan ve Kul, Serdar (Haziran 2019). Sanat Tanımı Topluluğu ve Bağımsız Bir Çağdaş; Gülsün Karamustafa. *İdil Dergisi*, (58), 783-791.
- Kılıç, A.G. & Parsıl, Ü. (2023). *Teorik ve Pratik Bir İnceleme: Sanat Eğitimi*, Pearson Journal Of Social Sciences & Humanities, E ISSN 2717-7386 671, DOI: <http://doi.org/10.5281/zenodo.8370173>
- Kuspit, D. (2010). *Sanatın sonu* (Y. Tezgiden, Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.
- Muslu, U. (2011). *Çağdaş resim sanatında hürdanın sanat nesnesi olarak kullanılması* (Yayınlanmamış yüksek lisans tezi). Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, İstanbul.
- Özgen Topcuoğlu, Ü. İ. (2018). Kavramsal Sanatın Öncüsü Marcel Duchamp'ın Çalışmalarında Kadın İmgesi. *Sosyal ve Beşeri Bilimler Araştırmaları Dergisi*, 19(42 Kadın Çalışmaları Özel Sayısı), 135-148. <https://izlik.org/JA88ZP33DP>
- Paz, O. (2000). Marcel Duchamp ya da yalınlığın şatosu (C. İleri, Çev.). *Sanat Dünyamız*, 75.
- Ragon, M. (1987). *Modern sanat* (V. Kanetti, Çev.). İstanbul: Cem Yayınevi.
- Richard Hamilton, *Günümüzün evlerini bu denli çekici kılan nedir?*, 6x24,8 cm., Kolaj, 1956, Kunsthalle Tübingen, Almanya ([https://tr.wikipedia.org/wiki/Richard_Hamilton_\(ressam\)#/media/File:Image-Hamilton-appealing2.jpg](https://tr.wikipedia.org/wiki/Richard_Hamilton_(ressam)#/media/File:Image-Hamilton-appealing2.jpg) adresinden elde edilmiştir. 16.03.2017
- Sakız, D. C. (2012). Çocuk işçilerin fotoğrafçısı Lewis Hine. http://sakizcevizdeniz.blogspot.com/2012/11/cocuk-iscilerin-fotografcs-lewis-hine_12.html
- Spector, N. (2007). *Felix Gonzalez-Torres*. New York: Solomon R. Guggenheim Museum.
- Şahiner, R. (2005). Avangardın tarihsel dönüşümü. *Cumhuriyet Kitap Eki*, 805.
- Taşyürek, M. (1999). *Doğu batı tarihinden ibretler*. Erzurum: Bozkır Yayınları.
- Tetikçi, İ. (2010). *Batı anlayışına dönük Türk resim sanatında doğa-insan ilişkisi* (Yayınlanmamış sanatta yeterlilik tezi). Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, İstanbul.

- Tunç, A. Z. (2003). Tüketici toplumun sanatı: Pop-art ve kaynakları açısından kitle iletişim araçları. *Atatürk Üniversitesi Kazım Karabekir Eğitim Fakültesi Dergisi*, (8). <https://izlik.org/JA34CM43AR>
- Turani, A. (1968). Güzel sanatlar terimleri sözlüğü.
- Wikipedia contributors. (2024). Nouveau Réalisme. Wikipedia. Erişim tarihi: 11 Mart 2026, https://en.wikipedia.org/wiki/Nouveau_r%C3%A9alisme
- Yılmaz, S. (2022). Trompe l'oeil Tekniği ile Doğa Estetiğine Öykünen Seramik Ağaçlar. *Sanat Tarihi Dergisi*, 31(1), 1-21. <https://doi.org/10.29135/std.935472>

Görsel Kaynakça

- Görsel 1:** Sakız, D. C. (2012). Çocuk işçilerin fotoğrafçısı Lewis Hine. http://sakizcevizdeniz.blogspot.com/2012/11/cocuk-iscilerin-fotografes-lewis-hine_12.html
- Görsel 2:** Özgen Topcuoğlu, Ü. İ. (2018). Kavramsal Sanatın Öncüsü Marcel Duchamp'ın Çalışmalarında Kadın İmgesi. *Sosyal ve Beşeri Bilimler Araştırmaları Dergisi*, 19(42 Kadın Çalışmaları Özel Sayısı), 135-148. <https://izlik.org/JA88ZP33DP>
- Görsel 3:** Kuspit, D. (2010). *Sanatın sonu* (Y. Tezgiden, Çev.). İstanbul: Metis Yayınları
- Görsel 4:** [https://tr.wikipedia.org/wiki/Richard_Hamilton_\(ressam\)#/media/File:Image-Hamilton-appealing2.jpg](https://tr.wikipedia.org/wiki/Richard_Hamilton_(ressam)#/media/File:Image-Hamilton-appealing2.jpg)
- Görsel 5:** Antmen, A. (2008). *20. yüzyıl batı sanatında akımlar*. İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Görsel 6:** <http://radicalart.info/process/squeeze/index.html>
- Görsel 7:** Tate. (t.y.). *Cold Dark Matter: An Exploded View*. Erişim adresi: <https://www.tate.org.uk/art/artworks/parker-cold-dark-matter-an-exploded-view-t06949/story-cold-dark-matter>
- Görsel 8:** Turk, G. (2004). *Tip*. <https://www.gavinturk.com/artworks/2004/tip>
- Görsel 9:** Cosgrove, B. (2012, September 27). *Small wonders: Street art that hides in plain sight*. TIME. https://newsfeed.time.com/2012/09/27/small-wonders-street-art-that-hides-in-plain-sight/photo/paris_branded_2/
- Görsel 10:** Spector, N. (2007). *Felix Gonzalez-Torres*. New York: Solomon R. Guggenheim Museum.

2. BÖLÜM

PENTİMENTO, İZ VE HATA: PLASTİK SANATLARDA OLUŞUN ONTOLOJİSİ

Dr. Filiz KARA BİLGİN

MEB,

karabilginfiliz@gmail.com,

<https://orcid.org/000-0003-1040-5995>

Giriş

Sanat yapıtı, geleneksel estetik algıda ve müze duvarındaki sergilenme biçiminde; dengelenmiş, karara bağlanmış ve tüm süreçlerin nihayete erdiği “bitmiş” bir yüzey olarak algılanır. İzleyiciye sunulan bu sarsılmaz bitmişlik illüzyonu, plastik sanatların üretim gerçekliğindeki kaotik, zamansal ve çok katmanlı süreci genellikle görünmez kılar. Oysa resim yüzeyi, donmuş bir andan ziyade, farklı zamanlarda alınmış kararların, vazgeçişlerin ve yeniden kurmaların birikimiyle inşa edilen dinamik bir oluş alanıdır.

Bu çalışma, sanat tarihi literatüründe genellikle teknik bir “düzeltme” verisi olarak ele alınan pentimento kavramını, plastik sanatlarda yapıtın ontolojik kuruluşuna ait asli bir iz olarak yeniden konumlandırmayı amaçlamaktadır. Pentimento; bu bağlamda yalnızca teknik bir veri veya rastlantısal bir kalıntı olarak görülmek yerine, sanat eserinin tamamlanmış bir nesneden ziyade zamansal bir oluş olduğunu duyumsatan maddesel bir kayıt olarak ele alınacaktır.

Çalışma kapsamında benimsenen fenomenolojik yaklaşım doğrultusunda; Martin Heidegger’in hakikatin açılması anlayışı, Maurice Merleau-Ponty’nin algının bedensel sürekliliğine ilişkin kuramları ve Henri Bergson’un zamanın bölünemez akışına dair “süre” (*durée*) kavramı, çalışmanın felsefi omurgasını oluşturmaktadır. Bu teorik zemin, seçilen sanatçıların üretim pratikleri üzerinden gerçekleştirilen nitel bir eser analiziyle sentezlenerek, izin sanatçının

zihnindeki ideal form ile malzemenin direnci arasındaki gerilimde nasıl bir “hakikat eşiği” oluşturduğu tartışmaya açılmaktadır. Literatürde “pişmanlık” veya “tövbe” gibi anlamlara gelen pentimento, teknik açıdan pigmentlerin şeffaflaşmasıyla açıklansa da aslında Yunanca “yeniden kazanmış” anlamına gelen palimpsest olgusuyla doğrudan ilişkilidir (Güler, 2024). Zamanla insan zihninin ve belleğinin katmanlı yapısını temsil eden güçlü bir metafora dönüşen bu kavramsal çerçeve içinde pentimento; hata, iz ve süreç ilişkisi bağlamında estetik bir kategori olarak temellendirilmektedir.

Bu metin, yapıtın yalnızca neyin görüldüğünü değil, o görüntünün hangi ontolojik aşamalardan geçerek “varlık” kazandığını ifşa eden kurucu bir güç olarak pentimentoyu merkeze almaktadır.

Hakikatin Açılması ve Bedensel Tereddüt

Plastik sanatlarda pentimento, sadece üst katman altındaki teknik bir sızıntı değil, eserin kendi varlığını ifşa etme biçimidir. Heidegger’in (2011) vurguladığı üzere, bir nesnenin hakiki özü kendini kendi hakiki varlığıyla, daha doğrusu söz konusu var-olanın hakikati aracılığıyla belirler. Bu belirleme süreci, sanatçının ilk baştaki “pişmanlığına” (pentimento) rağmen, malzemenin kendi hakikatini yüzeye yansıtmasıyla gerçekleşir. Sanat yapıtında hakikat, bitmiş bir görüntüden ziyade, bu türden bir açılma ve gizlenme gerilimi içinde gerçekleşir.

Sanat eserinin yalnızca bir görüntü üretmediği, aynı zamanda bir hakikat alanı açtığı fikri, pentimentonun bir “hata kalıntısı” olmaktan çıkıp ontolojik bir gerekliliğe dönüşmesinin zeminini hazırlar. Heidegger dünyayla ilişkimizi belirleyen tekniğin bizi yalnızca varolanlarla ilgili olan bir meşguliye sevk ettiğini belirtir. Öyle ki bu meşguliyet esnasında özne yalnızca varolanın hakikatine dikkat kesilir. Diğer taraftan özne, bu hakikati de yalnızca varolanı düzenlemek ve kendisi adına güvence altına almak için talep eder (Esenyel, 2020). Heidegger’e göre sanat yapıtı bir şeyin ne olduğunu ve nasıl olduğunu açığa çıkarır. Yapıt var-olanın varlıkla ilişki içine girdiği yer olarak düşünülür. (Şan, 2016). Bu bağlamda Martin Heidegger’in hakikatin bir “açılma olayı” (*aletheia*) olarak gerçekleştiği yönündeki tezi, pentimentonun neden asli bir unsur olduğunu açıklar. Heideggerci perspektifte sanat, dünyayı kuran eser ile kendini gizleyen malzeme arasındaki çatışmada ortaya çıkar. Pentimento, sanatçı bir formu örtmek istese de malzemenin kendi fiziksel gerçekliğinin bu gizlenmeye direnmesi ve geçmişteki kararı yüzeye geri çağırmasıdır. Bu durum, eserin tamamlanmış bir nesne değil, kendini her bakıpta yeniden açan

bir “oluş” olduğunu kanıtlar.

Maurice Merleau-Ponty'nin algı fenomenolojisi ise bu süreci bedensel bir deneyim düzlemine taşır. Öznenin bedeni nesnelere içinde bir varlık olarak sürekli bir etkileşime sahiptir (Aydın, 2020). Ressamın fırça darbeleri bir tasarımın mekanik uygulaması değil, görme eyleminin bizzat kendisidir. Özcan'ın (2020) Merleau-Ponty'den aktardığı üzere; “Beden dünyada bir nesne değildir; o, dünyanın karşısında bir bakış açıdır”. Bu nedenle yüzeydeki tereddütler ve üst üste binen katmanlar birer eksiklik değil, algının kendi ritmidir. Pentimento, sanatçının nesneyle kurduğu dinamik ilişkinin maddesel dışavurumu olarak, görme eyleminin bitimsizliğini belgeler. Henri Bergson'un zamanın parçalanamaz bir akış olduğu yönündeki “süre” (*durée*) kavramı bu noktada kilit rol oynar; zira yüzeyden sızan her iz, geçmişin şimdinin içinde aktif olarak var olduğunu gösterir.

Bu felsefi düzlemde, plastik sanatlarda “hata” ve “yanlış” kavramları arasında yapılması gereken radikal ayırım, izin ontolojik statüsünü belirler. Önceden belirlenmiş dışsal bir ölçüte uymama durumu olan “yanlış”ın aksine “hata”, yapıtın kendi içsel mantığında ortaya çıkan kurucu bir sapmadır. Bu sapma, sanatçıyı yeni bir karar almaya zorlayan üretken bir eşiktir. Dolayısıyla pentimento, sanatçının üretim sürecindeki bir pişmanlıktan ziyade, nesneyle kurduğu samimi diyalogun maddesel kaydı olarak belirir. Resim bu sayede dondurulmuş bir nesne olmaktan çıkarak; geçmişin hatalarının şimdinin estetik gücüne eklenildiği canlı bir bellek yüzeyine dönüşür. Pentimento, bu anlamda sanatçının dünyayla girdiği dolaysız karşılaşmanın ve görme eyleminin bitimsizliğinin bir belgesidir. Şan'ın (2016) belirttiği gibi; İnsanın sanatı yaşama tarzı, onun varlığı hakkında aydınlatmadır. Yaşantı sadece sanat zevki için değildir, bilakis sanatı yaratmak için de önemli bir kaynaktır. Bu yaşantı, eserin statik bir formda kalmasına direnir ve her pentimento sızıntısı ile sanatı durağanlıktan kurtararak onu zamansal bir aydınlanma sürecine dahil eder.

Eser Analizleri; Gizlenen İzden Kurucu Öğeye

Pentimento, sanat tarihinde klasik dönemde gizlenmesi gereken bir “pişmanlık” iken, modern ve çağdaş dönemde yapıtın hakikatini ifşa eden kurucu bir öğeye dönüşmüştür. Bu dönüşüm, sanatçının malzemeyle kurduğu diyalogun ve “oluş” sürecine verdiği önemin bir yansımasıdır. Merleau-Ponty (2019), ressamın zihinsel tasarısı ne olursa olsun, üretim sürecinde gerçekleştirdiği her hamlenin aslında yalnızca bir görünürlük muammasını

kutlamak olduğunu belirtir.

Klasik resim geleneğinde, ressamdan beklenen titiz bir ön hazırlık ve bu hazırlığın kusursuz bir şekilde üstünün örtülmesidir. Ancak Diego Velázquez, bu kuralı üretim sürecinin merkezinde ihlal eden en önemli figürlerden biridir. Smith'in 1979 ve 1980'li yıllardaki teknik incelemeleri, Velázquez'in fırçasını eline almadan önce kesinleşmiş bir plan yapmadığını, aksine doğrudan tuval üzerinde düşündüğünü ortaya koymuştur. Özellikle 1620'li yıllardan itibaren sanatçının portrelerinde görülen cesur pentimentolar, yapıtın bitiminden yıllar sonra bile devam eden bir arayışı belgeler.



Görsel 1. Philip IV At Sirtında, 1634-35, Prado Müzesi, Madrid (<https://www.wga.hu/support/viewer/z.html>)

IV. Philip portrelerinde atın ayaklarının veya kralın pelerininin altından sızan hayalet imgeler, yerin direnci dediğimiz olgunun somut karşılığıdır; buizler, her bakışta katmanlarını ele veren zamansal bir sürecin mühürleridir.



Görsel 2. Philip IV At Sirtında, Detay

Pentimento, modern ve çağdaş sanat pratiğinde, yüzeyin altında kalmış bir hatadan ziyade yapıtın derinliğini kuran asli bir unsur haline gelmiştir. Özcan (2020) görünür olanın, ancak görünmez olanın bir zemini olarak var olabileceğini belirtir. Bu perspektifle, bir tablonun görünen yüzeyi, aslında görünmez kılınmış olan o katmanlı geçmişin üzerinde yükselir. Alt katmanlardan sızan her iz, eserin nihai görüntüsünü var eden o görünmez zemini ifşa ederek, yapıtın ontolojik bütünlüğünü tamamlar.

Modern dönemde pentimento, örtülen bir iz olmaktan çıkıp yüzeyin temel bir ögesi haline gelir. Alberto Giacometti, formun etrafını saran çoklu konturları ve sürekli kazınan yüzeyleriyle, bitmiş eser illüzyonunu bütünüyle reddeder.



Görsel 3. Annette'in Portresi, 1964 (<https://www.mariamarietta.com/the-arts/painting-drawing-sculpture/artists-b-g/giacometti/>)

Merleau-Ponty'nin algı fenomenolojisiyle bağ kurduğumuzda, Giacometti'nin yüzeyindeki her iz, nesneyi tam olarak ele geçirememenin samimi itirafıdır. Şan'ın (2016) ifadesiyle, bu süreçte ressamın eli bakışın emrindedir ve görünenin derinliği, varlıkla belirli bir bağlantıyı hedefleyen ressamın bakışında genişler. Ortaya çıkan bu yoğun çizgi katmanları bizzat algının bedensel bir kaydı olarak okunmalıdır.



Görsel 4. Adam Baş III (Diego), 1964 (<https://www.maramarietta.com/the-arts/painting-drawing-sculpture/artists-b-g/giacometti/>)

Figürün etrafındaki o yoğun çizgi yığını, görünür olanın bitimsizliğini belgelerken; geçmişteki tüm görme anlarının şimdinin içinde katmanlaşmasını, yani Bergsoncu anlamda bir “süre”nin maddesel ifadesini oluşturur. Giacometti’nin figürü çevreleyen yoğun konturları, ressamın elinin bakışın emrinde oluşunun ve nesneyle kurulan bedensel diyalogun dinamik bir kayıdır. Bu izler, bitmiş bir formun reddi değil, algının sürekliliğinin maddesel bir kanıtıdır. Figürün etrafındaki o yoğun çizgi yığını, geçmişteki tüm görme anlarının şimdinin içinde katmanlaşmasıdır.

Çağdaş sanatta Anselm Kiefer, pentimentoyu ve palimpsest yapısını maddesel bir yığın olarak kullanır. Tuvalleri; saman, kurşun, kül ve boyanın üst üste binip yakılması veya kazınmasıyla oluşan bir arkeolojik kazı alanıdır. Kiefer’de alt katmandan sızan izler, sanatçının kişisel kararlarından ziyade, tarihin travmatik ve bastırılmış belleğini temsil eder. Her yıkım yoluyla inşa eylemi, üstteki hâkim anlatının altındaki sarsıcı gerçekleri (pentimentoları) görünür kılarak, yüzeydeki estetik düzeni sarsan eleştirel bir işlev üstlenir. Seraphim, Kiefer’in, ateş yoluyla ruhsal kurtuluş temasını işleyen Melek

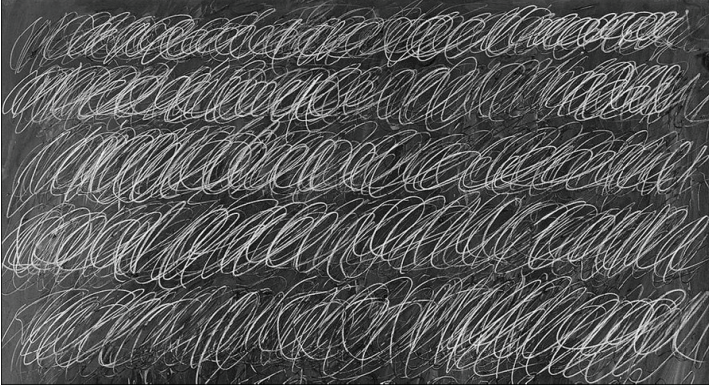
serisinin bir parçasıdır. Bu resimde, bir merdiven manzarayı gökyüzüne bağlar. Guggenheim Küratörü Nancy Spector (2012) merdivenin dibinde, düşmüş bir meleş simgeleyen bir yılanın, yeryüzündeki kötülüğün yaygınlığına işaret ettiğini söyler. 5. yüzyıldan kalma bir metin olan Göksel Hiyerarşi Doktrini'ne göre, seraphimler ruhu ateş ve yakılan kurban yoluyla arındırırlar.



Görsel 5. Seraphim, 1983-1984, Guggenheim Müzesi, New York
(<https://www.guggenheim.org/artwork/2082>)

Kiefer, Seraphim'in yüzeyini oluştururken ateşten yararlanmış; bu ve diğer pek çok eserinden anlaşıldığı üzere, sanatçının ateşi sanatın kurtarıcı gücüyle ilişkilendirdiği açıkça görülmektedir.

Merleau-Ponty, bedeni dünya ile aynı kumaştan yapılmış bir ten olarak tanımlar. Ona göre dünyayı algıladığı üzere, sanatçının ateşi sanatın kurtarıcı gücüyle ilişkilendirdiği açıkça görülmektedir. Merleau-Ponty, bedeni dünya ile aynı kumaştan yapılmış bir ten olarak tanımlar. Ona göre dünyayı algıladığı üzere, sanatçının ateşi sanatın kurtarıcı gücüyle ilişkilendirdiği açıkça görülmektedir. Twombly'nin yüzeyleri, bu ontolojik birleşmenin, sanatçının bedeni ile boyanın/yüzeyin birbirine geçmesinin, en somutlaştığı alanlardan biri olarak kabul edilebilir. Twombly, pentimentoyu temsilin bir aracı olmaktan çıkarıp doğrudan eylemin kendisi olarak konumlandırır. Twombly'nin kara tahta yüzeyindeki karalamalar ve üzerine çekilen beyaz boya katmanları, "silme" eyleminin bizzat kendisini görünür kılar. Dokunan el aynı zamanda dokunulabilir; bu, özne ve nesne arasındaki ayrımın silindiği ten aşamasıdır (Özcan, 2020). Buradaki izler artık bir formun kalıntısı değildir; sanatçının o andaki bedensel varlığının ve sonrasında bu varlıktan vazgeçişinin kayıdır.



Görsel 6. Kara Tahta, 1967, Fort Worth, Teksas'taki Modern Sanat Müzesi
(<https://www.singulart.com/blog/en/2024/03/03/blackboard-by-cy-twombly/>)

Twombly'nin yüzeyindeki karalamalar ve silme eylemleri, anlamın sabitlenmesine karşı bir direnç göstererek yapıtı bir yapıbozum sürecine sokar. Burada iz, toplamsal bir çıkarmanın sonucu olarak kendi varlığını yeniden inşa eder. Pentimentoyu anlamın sabitlenmesine karşı bir direnç olarak kullanarak yüzeyi dinamik bir düşünme alanına dönüştürür. Silme ediminin bu kurucu ve dönüştürücü gücü, Güler'e göre (2024) Rauschenberg'in De Kooning'in Silinmesi örneğinde olduğu gibi, aslında yıkıcı bir eylemden ziyade bir arınma sürecini temsil eder. Sanatçının kendi pratiğini öğretimden arındırma çabası olarak nitelenen bu eylemde, silme işlemi yapıcı bir nitelik kazanarak eserin toplamsal bir çıkarma (Güler, 2024) yöntemiyle yeniden vücut bulmasını sağlar. Pentimento, silinenin hayaletimsi izini yüzeyde tutarak yapıtı durağanlıktan çıkarır; bu yapıbozumcu müdahale, eseri bitmiş bir nesne olmaktan kurtarır sürekli kendisini ihbar eden çok katmanlı bir anlatıya dönüştürür.

Sonuç

Bu çalışma boyunca pentimento kavramı, plastik sanatlarda teknik bir düzeltme verisi olmanın ötesine taşınarak; yapıtın varlık kipinin en samimi, dürüst ve görünür biçimi olarak ele alınmıştır. Şan'ın (2016) belirttiği üzere, sanat yapıtı sadece bir nesne değildir; o, duyuşsal dünyanın birliğini ve tezahürün özünü sorgulayan bir varlık alanıdır. İncelenen Velázquez, Giacometti, Kiefer ve Twombly gibi sanatçıların üretim pratikleri, sanat eserinin dondurulmuş bir sonuç değil, kararların ve vazgeçişlerin zamansal birikimiyle şekillenen

bir ‐oluş‐ olduğunu kanıtlamaktadır. Pentimento, bu süreçte rastlantısal bir kalıntı değil; yapıtın zamansallığının, doğrusal olmayan doğasının ve ontolojik dürüstlüğünün maddesel ifadesi olarak belirir.

Heideggerci bir perspektifle pentimento, gizlenmiş olanın malzemenin direnciyle yeniden açığa çıktığı bir hakikat eşiği olarak işlev görürken; Merleau-Ponty'nin fenomenolojisi ışığında, görme eyleminin bitimsiz ve bedensel bir süreç olduğunun maddesel kanıtı haline gelmiştir. Bu bağlamda, geleneksel estetiğin ortadan kaldırılması gereken bir sapma olarak gördüğü hata, yapıtın yönünü belirleyen ve yeni biçimsel olanaklara kapı açan kurucu bir unsura dönüşmüştür. İz ise yalnızca geçmişe ait pasif bir kalıntı değil, yapıtın anlamını sürekli yeniden kuran ve geleceğe açık potansiyeller barındıran aktif bir yapıdır.

Pentimento temelli bu yaklaşım, sanat eserini durağan bir nesne olmaktan çıkararak, üretim sürecinin izlerini merkeze alan çok katmanlı bir okuma alanı sunmaktadır. İzlerin silinmemesi, kesinliğin imkânsızlığının ve anlamın sabitlenememesi durumunun bir ifadesidir. Bu yönüyle pentimento, temsilin sınırlarını açığa çıkaran eleştirel bir araç işlevi görerek, sanat eserini yalnızca görülen bir nesne olmaktan çıkarır; onu izleyiciyle birlikte her bakışta yeniden kurulan dinamik bir düşünme alanına dönüştürür.

Sonuç olarak pentimento, yapıtı statik bir sonuç olmaktan çıkararak, her gözlemde kendini yeniden üreten devingen bir varlık sahasına dönüştürür; böylelikle sanatın yaratım sürecini gizlemek yerine, onu samimi bir ontolojik tanıklık olarak inşa eder. Resim yüzeyi, nihai bir cevaptan ziyade, sanatçının eserle girdiği ontolojik diyalogun bizzat kendisidir. Her iz, yalnızca gerçekleşmiş bir müdahalenin değil, aynı zamanda gerçekleşmemiş olasılıkların da taşıyıcısı olarak yapıtı zamansal olarak genişleten açık uçlu bir yapıya kavuşturur.

Kaynakça

- Aydın, A. (2020). Merleau-Ponty'nin Bedenlenme Fenomenolojisi Bilinç ve Beden Bütünlüğü. *Kilikya Felsefe Dergisi*, 1, 77-90. <https://izlik.org/JA22PW84HE>
- Bayram, A. K. (2018). Foucault'nun yöntemi: Hakikatin söylemsel inşasının arkeolojisi ve soykütüğü. *Marmara Üniversitesi Siyasal Bilimler Dergisi*, 6(2), 217-230.
- Dillon, S. (2017). *Palimpsest edebiyat, eleştiri, kuram*. (M. Doğan, Çev.). Koç Üniversitesi Yayınları.
- Erdem, Ö. (2021, 14 Nisan). *Sanat bir yapma sürecinin adıdır*. Vakıfbank Kültür

- Yayınları. <https://www.vbky.com.tr/makale/sanat-bir-yapma-surecinin-adidir>
- Esenyel, A. (2020). Felsefe Bilmemeye Katlanabilir mi?: Heidegger’de Hakikatin Bir Hakikat-Olmayan Olarak İfşa Edilmesi. *Temaşa Erciyes Üniversitesi Felsefe Bölümü Dergisi*, sy 13: 188-201. <https://izlik.org/JA68UT53HJ>.
- Foucault, M. (1972). *Archaeology of knowledge*. Harper and Row.
- Gökhan, Y. (2021). *Dini olguları anlama bakımından Wittgenstein’in ikinci dönem felsefesi* [Doktora tezi, Bursa Uludağ Üniversitesi]. YÖK Ulusal Tez Merkezi.
- Güler, C. (2024). Görünmeyenin izleri: Palimpsest ve pentimento. *Arkeoloji ve Sanat*, (176), 231-242. <https://hdl.handle.net/20.500.14124/6728>
- Heidegger, M. (2011). *Sanat eserinin kökeni* (F. Tepebaşı, Çev.). De Ki Basım Yayım.
- Hellman, L. (1993). *Pentimento* (F. Ofluoğlu, Çev.). Mitos Yayınları.
- McKim-Smith, G. (1979). On Velázquez’s working method. *The Art Bulletin*, 61(4), 589–603. <https://doi.org/10.2307/3049939>
- McKim-Smith, G. (1980). The problem of Velazquez’s drawings. *Master Drawings*, 18(1), 3–70. [şüpheli bağlantı kaldırıldı]
- Merleau-Ponty, M. (2019). *Göz ve tin* (A. Soysal, Çev.). Metis Yayınları.
- Ocak, M. E. (2019, 14 Nisan). *Tuvallerdeki saklı sanat*. TÜBİTAK Bilim Genç. <https://bilimgenc.tubitak.gov.tr/makale/tuvallerdeki-sakli-sanat>
- Ornes, S. (2019, 18 Nisan). *Hidden pictures*. Physics World. <https://physicsworld.com/a/hidden-pictures/>
- Özcan, T. (2020). Maurice Merleau-Ponty’nin algı felsefesinden ten ontolojisine geçiş. *Akademik Matbuat*, 4(1), 1-15. <https://www.academia.edu/67398474/>
- Price, P. L. (2004). *Dry place: Landscapes of belonging and exclusion*. University of Minnesota Press.
- Spector, N. (2012). Art Of This Century, The Guggenheim Museum and Its Collection. <https://archive.org/details/artofthOOsolo>
- Şan, E. (2016). Sanat yapıtının fenomenolojisi. *Sosyal Bilimler Dergisi*, (14), 49-63.
- Timur, T. (2005). *Felsefi izlenimler: Sartre, Althusser, Foucault, Derrida*. İmge Kitabevi.
- Waites, C., & Alexander, S. (Eds.). (2014). *Siblings by choice: Race, gender, and violence*. Chalice Press.
- Zajonc, A., & Paquette, G. (Eds.). (2024). *The Routledge handbook of research methods in spirituality and contemplative studies*. Taylor & Francis.

Görsel Kaynakça

Görsel 1. <https://www.wga.hu/support/viewer/z.html>

Görsel 2. <https://www.wga.hu/support/viewer/z.html>

Görsel 3. <https://www.maramarietta.com/the-arts/painting-drawing-sculpture/artists-b-g/giacometti/>

Görsel 4. <https://www.maramarietta.com/the-arts/painting-drawing-sculpture/artists-b-g/giacometti/>

Görsel 5. <https://www.guggenheim.org/artwork/2082>

Görsel 6. <https://www.singulart.com/blog/en/2024/03/03/blackboard-by-cy-twombly/>

3. BÖLÜM

MODERN SANATTA ESTETİĞİN ANLAM KAYMASI: MARCEL DUCHAMP ÖRNEĞİ

Öğr. Gör. Dr. Alparslan TEKİN

Necmettin Erbakan Üniversitesi

Seydişehir Meslek Yüksek Okulu Grafik Tasarım Bölümü,

alparslantekin75@gmail.com,

<https://orcid.org/0009-0009-4858-9022>

Giriş

Modern sanatın estetik anlayışında meydana gelen köklü değişim, özellikle Marcel Duchamp'ın eserleri üzerinden paradigma değişimlerine yol açmıştır (Ağırbaş, 2025). Antik Yunan'dan bu yana süregelen taklit ve ideal güzellik anlayışı, 20. Yüzyılın başında yaşanan modernist krizle birlikte temelinden sarsılmıştır. Martin Heidegger'in sanat anlayışıyla modern sanat eserlerinin yorumlanması bağlamında ele alındığında, sanat yapıtının artık bir nesne olmanın ötesine geçerek hakikatin kendini açtığı felsefi bir alan olduğu görülür (Ağırbaş, 2024). Duchamp'ın hazır nesnelere ready-made sanat eseri olarak sunması; sanatın birey, toplum ve gerçeklik ile olan ilişkisini yeniden tanımlarken; sanatın abartılma ve ululaştırılma eğiliminden uzaklaşarak kavramsal bir sorgulama alanına dönüşmesine zemin hazırlamıştır (Özeskici, 2019). Bu süreç, sanatı sadece duyumsal bir tecrübe olmaktan çıkarıp, izleyicinin entelektüel katılımını zorunlu kılan bir boyuta taşımıştır. Endüstriyel devrimin beraberinde getirdiği seri üretim süreçleri, 19. Yüzyıldan itibaren sanatın üretim ve tüketim biçimlerini kökten dönüştürmüştür (Toluyağ, 2020). Fabrikasyon üretimin hakimiyeti, sanat eserinin tekilliği ve aurası üzerine kurulu geleneksel değerleri sarsmıştır. Sanatsal düşüncenin aktarımında günlük kullanım nesnelere değışen rolü incelendiğinde, nesnenin kullanım değerinden koparılarak sanatsal bir imgeye dönüştürülmesi, modernitenin bir yansıması

olarak karşımıza çıkar (Arıĝ, 2019). Duchamp, fabrikada üretilen nesnelere sergiye sunarak, sanat eserinin özgünlüğünün nesnenin fiziksel tözünden ziyade sanatçının düşüncesinde yattığını kanıtlamıştır (Özeskici, 2019). Bu yaklaşım, sanatın biçimsellikten ziyade kavramsal'lığa yönelmesini sağlayarak, günlük hayattan birçok malzemenin sanatsal ifade aracı olarak kullanılmasının önünü açmıştır. Nitekim endüstriyel üretim süreçlerinin sanat üzerindeki bu etkisi, sanatın üretim biçimini dönüştürmüş ve alıcının sanat eserine bakış açısını da kökten şekillendirmiştir. (Toluyağ, 2020.). Duchamp'ın hazır nesne kavramını sanata dahil etmesiyle, daha önce sanat dışı kabul edilen endüstriyel nesnelere, estetik bir değer ve plastik sanatlar bağlamında önemli bir yer edinmiştir (Sevim & Boz, 2011). Ozan Atalan'ın belirttiği üzere, Duchamp'ın sanata karşı en büyük saldırısı retinal, sadece göze hitap eden sanatı reddetmesidir (Atalan, 2012). Duchamp'a göre sanat, sadece göze hitap eden bir süsleme aracı değil, zihinsel bir süreç, yani zihinsel bir faaliyet olmalıdır (Dagmara, 2025; Atalan, 2012). 1914 yılına kadar Kübist sanatın etkisinde kalan sanatçı, bu tarihten sonra resim yapmayı bırakarak sanatı bir düşünce nesnesi haline getirmiştir (Atalan, 2012). Bu durum, sanatın odak noktasını biçimsel güzellikten çok, nesnenin işlevi ve kavramsal anlamı üzerine kaydırmış ve sanat tanımını kökten değiştirerek sonraki tüm sanatsal çabaların kavramsal bir temele dayanmasına yol açmıştır (Akbulut, 2024). Özellikle Çeşme gibi eserler, seri üretim bir pisuvarın ters çevrilip imzalanmasıyla, neyin sanat olup olmadığına dair ön kabulleri derinden sarsmış ve sanatı güzel, çirkin gibi kutupsal ayrımların ötesine taşımıştır (Başar & İnce, 2019; Arı, 2021). Bu radikal perspektif değişimi, sanatın yalnızca bir nesne olarak sınırlı kalmayıp aynı zamanda mekansal ve bağlamsal bir deneyim olarak ele alınması gerektiğini ortaya koymuştur. Estetiğin artık nesneden öte, sunulduğu mekanın müze ve galeri gibi, kendisinde ve o mekanın nesneye yüklediği kurumsal onayda aranması gerektiği vurgulanmıştır (Tuğtağ, 2018, Karabıyık, 2016). Sanat ve enstalasyonda mekan odaklı yaklaşımlar, nesnenin sergilendiği yerle kurduğu diyalogu sanatsal deneyimin parçası haline getirmiştir. Bu bağlamda, nesnenin sanatsal statüsü artık materyalden ziyade kavrama odaklanmış ve sanatçının düşüncesini ve kavramsal yaklaşımını ön plana çıkarmıştır. Atık ve sürdürülebilirlik kavramlarının sanatla ilişkisi üzerinden bakıldığında, hazır nesne eylemi aynı zamanda tüketim toplumuna ve nesnenin meta değerine yönelik bir eleştiri niteliği de taşımaktadır (Karaçalı, 2018, Günaydın, 2024). Bu bağlamda, Duchamp'ın tavrı, Dadaizm akımının sanat karşıtı duruşunun bir yansıması olarak anti-sanat teriminin doğuşuna zemin hazırlamış ve 1960'lı yıllardaki Kavramsal Sanat ile Neo-Avanguard akımların zihinsel temellerini atmıştır. Post yapısalcı argümanlar çevresinde müellif ve

sanat nesnesi arasındaki ilişki incelendiğinde, sanatçının artık bir yaratıcılıktan çıkıp, bir seçici ve karar verici konumuna yerleştiği görülür. Duchamp'ın bir endüstri ürününü sanat nesnesi olarak sergilemesi, geleneksel estetiği ortadan kaldırma amacı taşıyan bir eylem olarak yorumlanmıştır; bu durum, onun modernist estetik ile aynı düşünceyi paylaşmadığını göstermiştir. Günümüzde her şeyin sanat olabilmesi ve yaratıcılığın tarifinin değişmesi, Duchamp'ın bir yüzyıl önce başlattığı bu kurumsal ve kavramsal yıkımın bir sonucudur.

Estetiğin Tarihsel Evrimi ve Kavramsal Dönüşümü

Antikçağdan günümüze estetik kavramının evrimi, sanatın ve güzelliğin algılanışındaki köklü felsefi dönüşümleri yansıtmaktadır. Estetik, Antik Yunan döneminden itibaren sanatın merkezine taklit ve ideal güzellik arayışını yerleştirmiş ve sanat yapıtı doğanın kusursuz bir yansıması ve matematiksel bir uyum olarak kabul görmüştür (Özeskici, 2019; Ağırbaş, 2024). Bu dönemde sanat, hakikati açığa çıkaran bir eylem olarak konumlandırılmıştır. On sekizinci yüzyılda Alexander Baumgarten ve Immanuel Kant ile birlikte estetik bağımsız bir felsefi disiplin kimliği kazanmıştır (Ağırbaş, 2024). Kant, estetik deneyimi herhangi bir fayda gözetmeyen, çıkarsız bir haz ve öznel bir beğeni yargısı olarak tanımlayarak modern estetiğin temellerini atmıştır (Atalan, 2012). Hegel ise sanatı mutlak ruhun duyusal bir görünümü olarak savunarak, estetiği düşünsel bir gelişim basamağına taşımıştır (Ağırbaş, 2024). On dokuzuncu yüzyıla gelindiğinde Realizm, idealize edilmiş güzellik yerine toplumsal gerçekliğe odaklanmış, Empresyonizm ile birlikte ise estetik, nesnenin kendisinden ziyade sanatçının anlık ışık ve renk algısına kaymıştır (Uçan, 2018, Cabanne & Duchamp, 1971). Sanayi Devrimi ve fotoğrafın icadı, sanatın gerçeği belgeleme işlevini sarsarak modernizmin önünü açmıştır (Göktan, 2015, Şengül, 2013). 20. Yüzyılın başında Fovizm rengi özgürleştirirken, Kübizm nesneyi geometrik formlara parçalayarak geleneksel perspektifi yerle bir etmiştir (Cabanne & Duchamp, 1971). Modernizmin yükselişiyle birlikte, geleneksel güzel kategorisi yetersiz kalmış ve yerini yüce veya çirkin gibi yeni kavramlara bırakmıştır (Ağırbaş, 2024). Biçimselci estetik anlayışı, yapıtın içeriğinden ziyade plastik öğelerini, rengi, çizgiyi ve formu ön plana çıkarmış, ancak bu durum sanatın sadece göze hitap eden retinal bir faaliyet olarak kalmasına yol açmıştır (Atalan, 2012; Özeskici, 2019). Avangard akımların burjuva estetik değerlerini sarmasıyla birlikte estetik, duyusal bir tatminden ziyade yapıtın varlık nedenini sorgulayan bir krize girmiştir (Renkçi, 2014;

Uçan, 2018). Bu süreç, sanatı nesne üretiminden düşünce üretimi sürecine iterek, Marcel Duchamp'ın, estetik kayıtsızlık ilkesiyle geleneksel estetiğin tamamen sarsılacağı radikal bir eşiğe taşımıştır (Atalan, 2012). Bu çalışmanın temel amacı, Marcel Duchamp örneği üzerinden modern sanatta estetiğin anlam kaymasını çözümlenmek ve ready-made kavramının sanatsal dönüşümleri nasıl tetiklediğini irdelemektir. Bu inceleme, hazır nesnelere sanat piyasasındaki yerini ve izleyici algısı üzerindeki etkisini, Duchamp'ın sanatsal meydan okumasının günümüz sanatına yansımaları bağlamında değerlendirecektir. Bu bağlamda, Duchamp'ın hazır nesnelere seçimi ve sunumuyla estetik değerin yalnız seçilen nesnede değil, aynı zamanda sergilendiği mekânın kendisinde de aranması gerektiği fikri ele alınacaktır. Bu durum, endüstriyel üretim nesnelere sanatsal bağlamda yeniden değerlendirilmesine olanak tanımış ve estetik değerin salt biçimsel özelliklerden öte, kavramsal bir çerçevede yeniden tanımlanmasına yol açmıştır. Çalışma aynı zamanda, Duchamp'ın hazır nesnelere avangard niteliğini ve sanat piyasasına meydan okuyan derin anlamlarını irdeleyecektir. Bu çalışmada, nitel araştırma yöntemlerinden yararlanılarak, Marcel Duchamp'ın sanat anlayışı ve hazır nesne kavramına ilişkin kuramsal metinler, eleştirel analizler ve sanat tarihsel kaynaklar incelenecektir. Bu inceleme, Duchamp'ın sanat ile yaşam arasındaki geleneksel ayrımı reddederek sanatın üretim mantığını sorgulayan tutumunu, mevcut estetik değer yargılarını ortadan kaldırma amacı çerçevesinde değerlendirecektir. Bu çerçevede, Duchamp'ın sanatın kutsallığını yıkma amacı güden ve dehanın mekanikleşmesiyle üretmekten ziyade düşünmenin önemini vurgulayan yaklaşımı, hazır nesne kavramının sanatsal alanda yeni bir paradigmayı nasıl oluşturduğunu derinlemesine analiz edecektir.

Geleneksel Estetikten Kopuş ve Modernist

Modern sanatın estetik serüveni, 20. Yüzyılın başından itibaren nesnenin görsel temsilinden ziyade, o nesnenin temsil ettiği anlam ve kavram üzerine yoğunlaşan bir sürece evrilmiştir. Aydınlanma döneminden bu yana estetik, güzel, uyum ve beğeni kavramları etrafında şekillenmişken, modernizm ile birlikte bu değerler hiyerarşisi sarsılmaya başlamıştır (Ağırbaş, 2024). Geleneksel sanat anlayışında sanat yapıtı, sanatçının el işçiliği, teknik becerisi ve malzemenin estetik nitelikleriyle tanımlanırken, modern dönemde sanatın bu zanaat temelli yapısı, teorik bir zemine kaymıştır (Atalan, 2012). Bu kayma, sanat yapıtının ontolojik statüsünü değiştirmiş ve estetiği bir haz nesnesi olmaktan çıkarıp bir

sorgulama alanı haline getirmiştir (Renkçi, 2014; Özescici, 2019). Heidegger'e göre sanat yapıtı, Dasein'ın dünyayla kurduğu anlam ilişkisini dönüştüren; varoluşsal deneyimi yapılandırarak hakikatin ontolojik ve estetik boyutlarını açığa çıkararak dinamik bir yapı olarak kavramsallaştırılabilir (Çelikbağ, 2025, s. 327). Estetik paradigmanın bu denli köklü bir biçimde değişmesindeki en önemli figür şüphesiz Marcel Duchamp'tır. Duchamp, Rönesans'tan bu yana süregelen ve sadece göze hitap eden sanat anlayışını retinal sanat olarak nitelendirerek sert bir dille eleştirmiştir (Dagmara, 2025; Atalan, 2012). Duchamp'ın sanata getirdiği bu radikal müdahale, estetiğin merkezindeki görsel beğeni kriterini dışlamış ve yerine düşünceyi koymuştur (Sevim & Boz, 2011, Eyüpoğlu, 2024). Bu durum, sanatçının bir yapıt üretirken kullandığı teknik maharetin önemini yitirmesine, buna karşılık sanatçının düşüncesinin ve seçiminin en yüksek otorite haline gelmesine yol açmıştır (Renkçi, 2014; Atalan, 2012). Sanatçının'ın eserlerinde kavramın dinamik yapısı görünür kılınmakta; bu bağlamda sanat bilincin kendi varlığını duyuşsal düzlemde tanıdığı ve gerçekleştirdiği bir epistemolojik alan olarak işlev görmektedir. (Şengül ve Kalaycı, 2025, s.73). Marcel Duchamp'ın müdahalesiyle estetiğin duyuşsal haz temelli yapısından koparak düşünce merkezli bir sorgulama alanına dönüştüğü görülmektedir. Bu dönüşüm, sanat yapıtının ontolojik statüsünü yeniden tanımlamış; teknik becerinin yerini sanatçının düşüncesi ve eylemi estetik paradigmanın kavramsal bir temelde yeniden kurulmasına yol açmıştır.

Estetik Kayıtsızlık ve Hazır Nesne

Duchamp'ın hazır nesne kavramı, modern estetik tarihindeki en radikal anlam kaymasını temsil etmektedir. Bir pisuvarı, bir şişe askısını, bir kar küreğini, bir pencereyi, kömür çuvalarını veya tabure üzerine monte edilmiş bir bisiklet tekerleğini sanat galerisine taşıyan Duchamp, bu nesnelere seçerken estetik bir beğeni gütmemediğini, aksine tam bir estetik kayıtsızlık içinde hareket ettiğini vurgulamıştır (Atalay, 2010; Atalan, 2012; Cabanne & Duchamp, 1971). Sanatçının buradaki temel amacı, nesnenin ne güzel ne de çirkin olarak sınıflandırılmasıdır. Nesne, tüm geleneksel estetik yargılardan arındırılmış tam bir görsel tarafsızlık ve hiçlik durumunda konumlandırılır (Cabanne & Duchamp, 1971; Atalan, 2012). Hazır nesne eylemi, sanat yapıtının binlerce yıllık kutsallığını ve sanatçının el işçiliğine ya da dehasına duyulan geleneksel inancı sarsarak, sanatı endüstriyel üretimin ve gündelik sıradanlığın alanına taşımıştır (Karahan, 2010; Karabıyık, 2016). Duchamp, sanatçının bir nesneyi

yaratmasından ziyade onu seçmesi ve ona yeni bir bağlam kazandırması üzerinde durur (Atalan, 2012; Pelcher, 2019). Bu devrimci hamle ile birlikte estetik, nesnenin kendi fiziksel ve plastik özelliklerinden sıyrılarak; nesneye yüklenen yeni düşünce, entelektüel seçim ve bağlam ile yeniden tanımlanır hale gelmiştir (Atalan, 2012; Güner & Mete, 2016; Cabanne & Duchamp, 1971). Bu bölümde yürütülen tartışmalar ışığında ulaştığımız temel sonuç, estetik kayıtsızlık ilkesinin, hazır nesneyi sıradan bir eşya olmaktan çıkarıp radikal bir ontolojik kırılmaya dönüştüren asıl mekanizma olduğudur. Kanaatimizce, Duchamp'ın bir nesneyi ne güzel ne de çirkin olarak sınıflandırmadan, tam bir görsel tarafsızlık anında seçmesi, sanatın binlerce yıllık beğeniye dayalı estetik rejimini temelinden sarsmıştır. Bu eylemle birlikte sanat, göze hitap eden bir haz nesnesi olmaktan kurtarılmış, zihne hitap eden, felsefi bir sorgulama alanına, yani düşünsel bir sürece evrilmiştir. Bölüm kapsamında analiz edilen hazır nesne pratiği, sanat eserinin değerini el işçiliği veya zanaat kategorisinden karar ve bağlam kategorisine taşımıştır. Bu durum göstermektedir ki, sanatçı artık bir üretici olmanın ötesinde, bir seçicidir. Bu eylem, nesneye yüklenen geleneksel anlamları bozarak sanatı ulaşılamaz bir yüksekliğe koymak yerine, onu seri üretimin ve günlük yaşamın içine çekmiştir. Sonuç olarak, estetik kayıtsızlık sadece bir yöntem olmayıp, sanatın tanımını belirleyen otoritenin yer değiştirmesidir. Nesnenin fiziksel tözünün önemini yitirmesi, sanatın artık nesnenin kendi içinden çıkarak, nesne ile sunulduğu mekan arasındaki ontolojik boşlukta aranması gerektiği gerçeğini doğurmuştur. Duchamp'ın bu kayıtsız müdahalesi, estetiği formdan kurtarıp kavramsal bir özgürlüğe kavuşturarak, 1960 sonrası Kavramsal Sanat ve Neo-Avanguard akımların tüm düşünsel altyapısını kurmuştur ve bu bağlamda, hazır nesne eylemi modern estetiğin sonucu olmaz, her şeyin estetik bir potansiyel taşıdığı trans estetik bir dönemin başlangıcını temsil etmektedir.

Marcel Duchamp ve Sanat Anlayışı

Modern sanatın dönüşümünde merkezi bir rol oynayan Fransız Kübist ve Dadaist sanatçı Marcel Duchamp, 1887 yılında Fransa'nın Blainville, Crevon kasabasında dünyaya gelmiştir (Cabanne & Duchamp, 1971). 1904 yılında Rouen'daki Ecole Bossuet lisesinden mezun olduktan sonra Paris'teki ağabeylerinin yanına giden Duchamp, Temmuz 1905'e kadar Academie Julian'da resim eğitimi almıştır (Cabanne & Duchamp, 1971). Sanatçının edindiği bu akademik disiplin, ironik bir biçimde, onun geleneksel sanat pratiklerini radikal

bir derinlikle sorgulama ve dönüştürme kapasitesinin kuramsal temellerini atmıştır (Cabanne & Duchamp, 1971; Gürdal, 2020). Duchamp'ın erken dönem çalışmaları Fovizm, Kübizm ve Empresyonizm gibi akımları derinlemesine analiz ettiği bir süreçten geçmiştir. Özellikle nesneyi temsil etmek yerine onu mekanik bir dille yeniden düzenleme fikrini savunan Kübist düşünceyle yakın ilişki kurmuştur (Cabanne & Duchamp, 1971). Bu süreçte sanatçı, geleneksel akademik kurallara karşı duran Sembolist ressam Odilon Redon'un gizemli dünyasından ve bilinçdışı temalarından etkilenmiştir (Bagolin, 2020; Pollack, 2015). Bu erken dönem ilgileri, sanatçının ileride Dadaizm ve Sürrealizme yönelmesindeki temel motivasyon kaynaklarını oluşturmuştur (Topcuoğlu, 2018). 1911 ve 1912 yılları, Duchamp'ın temsilin sınırlarını aştığı devrimci bir dönemi temsil eder. 1912 yılında ürettiği "Merdivenden inen çıplak no.2" adlı eseri, beden hareketini kronofotoğrafik tekniklerle parçalara ayıran mekanik yapısıyla modern sanatta bir kırılma noktası yaratmıştır (Cabanne & Duchamp, 1971; Journals, 2018; Şengül, 2013). Ancak bu eserin 1912'de Salon des Independants'ta Kübist jüri tarafından reddedilmesi, Duchamp'ın modern sanat sistemine olan güvenini sarsmıştır (Atalan, 2012). Bu dışlanma süreci, sanatçının sadece göze hitap eden retinal shutter, sanattan tamamen koparak, zihinsel süreci ön plana çıkaran kendi özgün anti, sanat dilini geliştirmesini tetiklemiştir (Topcuoğlu, 2018; Cabanne & Duchamp, 1971). Marcel Duchamp'ın akademik sanatın erken dönem akımlarla kurduğu ilişkisinin, onun geleneksel sanat anlayışını sorgulamasında belirleyici sanatçılardan biri olmuştur. Özellikle modern sanat çevrelerinde yaşadığı dışlanma, Duchamp'ı retinal (göze hitap eden) sanattan uzaklaştırarak zihinsel ve kavramsal temelli özgün bir sanat dili geliştirmeye yönelmiş; bu süreç, onun modern sanatın dönüşümündeki öncü rolünü pekiştirmiştir.

1913 Armory Show'da yarattığı bu sarsıcı etkinin ardından Duchamp, geleneksel anlamda "resim yapmayı" tamamen bırakarak sanatın tanımını kökten değiştirecek olan düşünsel bir yolculuğa çıkmıştır. Bu kopuşun temelinde, sanatçının, göze hitap eden sanat olarak adlandırdığı ve sadece estetik bir haz vermeyi amaçlayan sanat anlayışına duyduğu derin tepki yatmaktadır (Cabanne & Duchamp, 1971; Atalan, 2012). Duchamp'a göre sanat, izleyicinin sadece gözünü okşayan bir süsleme aracı olmaktan kurtarılmalı ve düşünsel bir sürece, yani saf bir düşünce eylemine dönüştürülmelidir (Atalan, 2012; Dagmara, 2025). Bu radikal tutum, sanatçının yeteneğini el becerisi ya da zanaat ile kanıtlaması gereken binlerce yıllık geleneğin reddi anlamına gelmektedir. Sanatçının bu dönemde geliştirdiği en sarsıcı kavram olan hazır nesne, 1913 tarihli Bisiklet Tekerleği ile ilk meyvesini vermiştir. Ancak bu nesne, sadece bir tabure üzerine

monte edilmiş bir tekerlektan çıkıp, sanatçının nesne üzerindeki işlevsel ve estetik beklentileri askıya aldığı bir seçim eylemidir (Özeskici, 2019; Karahan, 2010). Duchamp, bir nesneyi sanat eseri olarak tescilleyen gücün, o nesnenin nasıl yapıldığının ötesinde, sanatçı tarafından hangi düşünceyle seçtiği ve hangi bağlama oturtulduğu olduğunu savunmuştur (Çulha, 2014). Bu noktada sanatçı, bir yaratıcı olmaktan çıkıp bir karar verici konumuna evrilmiştir (Özeskici, 2019). Duchamp'ın sanat anlayışının merkezindeki en kritik unsurlardan biri, daha önce de değindiğimiz estetik kayıtsızlık ilkesidir. Sanatçı, hazır nesnelere seçerken onlara karşı ne bir beğeni ne de bir nefret duymayı amaçlamış, tam bir duygusal boşluk ve görsel tarafsızlık anını hedeflemiştir (Atalan, 2012; Cabanne & Duchamp, 1971). Bu kayıtsızlık, sanatın güzel ile olan zorunlu bağını kopararak, sıradan bir nesnenin bir pisuvar, bir kurutmalık veya bir kürek sadece sanatçının iradesi ve sergileme mekanının onayıyla sanat yapıtı statüsü kazanabileceğini kanıtlamıştır. Nihayetinde Duchamp, sanatı nesnenin fiziksel varlığından koparıp dil ve kavram alanına taşımıştır. Onun bu yaklaşımı, sanat eserini artık bitmiş bir üründen ziyade, izleyicinin zihninde tamamlanan açık bir soru olarak konumlandırmıştır (Arı, 2021; Çulha, 2014). Bu dönüşüm, sadece 20. Yüzyıl modernizminin zirvesi olmaz; aynı zamanda günümüz çağdaş sanatının, kavramsal sanatın ve enstalasyon pratiklerinin üzerine inşa edildiği ana düşünsel zemini oluşturmuştur. (Akbulut, 2024.) Duchamp'ın hazır nesne yaklaşımı, sanatı estetik haz veren bir nesne olmaktan çıkarıp, sanatçının seçimi ve bağlam üzerinden anlam kazanan zihinsel bir sürece dönüştürmüştür. Bu radikal kırılma, sanatçının rolünü yaratıcıdan karar vericiye kaydırmış ve estetiği nesneden kopararak kavramsal bir sorgulama alanına taşımıştır. Dolayısıyla bu dönüşüm, çağdaş ve kavramsal sanatın temelini oluşturan en önemli düşünsel değişimlerden biri haline gelmiştir.

Sanat Nesnesinin Kurumsal Estetikle Yeniden Tanımlanması

Modern sanat pratiklerinde gözlemlenen estetik anlam kayması, beraberinde radikal bir kurumsal dönüşümü de getirmiştir. Duchamp ile birlikte, bir nesnenin sanat eseri olup olmadığına karar veren otorite, nesnenin içsel estetik niteliklerinden ziyade onun sunulduğu bağlam ve kurum, galeri, müze haline gelmiştir (Vargün, 2021; Tuğtağ, 2018). Bu süreçte sergileme mekanı, nesneye sanat statüsü bahşeden bir onay mekanizmasına dönüşmüş ve nesnenin kendisi ise fiziksel bir töz olmaktan çıkıp mekanla kurduğu ilişki üzerinden anlam kazanmaya başlamıştır (Uzun, 2023; Tuğtağ, 2018). Sıradan

bir pisuvarın galeri mekanına girdiği an sanat eseri statüsü kazanması, estetiğin artık nesnenin ontolojik bir parçasından çıkararak, ona dışarıdan ilişitirilen bir etiket olduğunu kanıtlamıştır (Atalan, 2012). Bu durum, sanatı bir şey yapma eyleminden bir şeyi sanat olarak adlandırma eylemine dönüştürmüştür (Çulha, 2014; Uzun, 2023). Sanatçının müelliflik yetkisi, nesneyi üretmekten ziyade onu kurumsal bir düzleme seçip yerleştirme gücüyle yeniden tanımlanmıştır (Çulha, 2014). Kavramsal sanatın öncüsü Joseph Kosuth'un da vurguladığı üzere, Duchamp'tan sonra tüm sanatlar doğası gereği kavramsaldir, çünkü sanat artık yalnızca bir kavram ve tanım olarak varlığını sürdürebilmektedir (Arı, 2021; Akbulut, 2024). Bu kurumsal estetik anlayış, sanatın fiziksel sınırlarını ortadan kaldırarak onu dilsel ve zihinsel bir operasyona dönüştürmüştür; böylece estetiğin anlamı, duyuşal hazdan kurumsal ve kuramsal bir meşruiyet alanına kaymıştır (Renkçi, 2014; Atalan, 2012). Marcel Duchamp ile birlikte estetiğin nesnenin içsel özelliklerinden koparak kurumsal bağlam ve sunum üzerinden tanımlandığını ortaya konulmuştur. Sanat, üretimden bir çok adlandırmave erleştirme eylemine dönüşmüş; sanatçının rolü ise nesne yaratmaktan ziyade ona anlam yükleyen bir kimliğe evrilmiştir. Bu dönüşüm, estetiği duyuşal hazdan uzaklaştırarak kavramsal ve kurumsal bir sorgulama alanına dönüştürdüğü görülmektedir.

Eser Analizleri: Nesneden Düşünceye Geçiş

Duchamp'ın kurumsal estetik üzerine inşa ettiği teorik zemin, seçtiği gündelik nesnelere üzerinden somut birer düşünce nesnesine dönüşür. Bir nesnenin sanat eseri olarak adlandırılması, onun fiziksel işlevinden kopararak yeni bir kavramsal bağlama oturtulmasıyla mümkündür. Sanat nesnesinin ontolojik statüsü, 20. yüzyılın başından itibaren Marcel Duchamp'ın müdahaleleriyle radikal bir paradigma değişimine uğramıştır. Önceki bölümlerde detaylandırılan Modernist Kriz ve Estetik Kayıtsızlık kavramları, sanatın fiziksel bir üretim sürecinden bütünüyle zihinsel bir seçim ve bağlam oluşturma iradesine evrildiğinin kuramsal zeminini hazırlamıştır. Bu noktada sanat yapıtı, artık bir temsil aracı olmanın ötesine geçerek, sanatçının kurumsal estetik düzlemde sunduğu felsefi bir önerme niteliği kazanmıştır. Bu dönüşüm, nesnenin doğrudan materyal varlığından ziyade, o nesnenin sanatın kurumsal onay mekanizmaları olan galeri ve müze içinde kazandığı yeni kimlik üzerinden okunmalıdır. Duchamp'ın hazır nesne pratiği, sanatçının el emeğini ve teknik maharetini ikincil plana iterek seçme eylemini yaratıcı sürecin merkezine

yerleştirmiştir ve bu durum sanatı sadece göze hitap eden bir beğeni alanı olmaktan çıkarmış, 21. yüzyılın enstalasyon, performans ve mekana özgü sanat pratiklerini belirleyen kavramsal bir mirasa dönüştürmüştür. Nesnenin fabrikasyon kökenli seri üretim bir ürün olması, onun sanatsal statüsünü zayıflatmamı, aksine estetik kayıtsızlık ilkesiyle birlikte nesnenin pragmatik işlevinden bütünüyle koparılmasını sağlamıştır.

Aşağıda kronolojik ve kavramsal bir bütünlük içinde incelenen Bisiklet Teker'i, Kar küreği, Çeşme, Kömür çuvalları, Şişe Askılığına kadar uzanan eserler, nesnenin işlevselliğinden arındırılarak nasıl birer düşünce nesnesine dönüştüğünün somut kanıtlarıdır. Analizler sürecinde, nesnenin formel yapısının kurumsal estetikle girdiği gerilim, isimlendirme yoluyla kazandığı ironik derinlik ve izleyicinin algısını manipüle eden mekansal kurgular akademik bir titizlikle irdelenmiştir. Modern sanatın artık bir görsel beğeni disiplini değil, bir düşünce disiplini olduğunun en açık göstergesi olan bu yapıtlar, sanat eserinin varlığını sanatçının zihinsel iradesi ve kurumsal bağlamın onayı ile tescillemektedir.



Görsel 1: 1913 Duchamp, Bisiklet Tekerleği (Güner & Mete, 2016)

Geleneksel temsil biçimlerini sorguladığımda, Marcel Duchamp'ın 1913 tarihli Bisiklet Teker adlı eseri sanatsal pratiğin el becerisinden zihinsel bir seçime evrildiği en keskin kırılma noktasını temsil eder. Yaklaşık 126,5 cm toplam yüksekliğe sahip olan bu yapıt, 60,2 cm yüksekliğinde, beyaz boyalı ahşap bir mutfak taburesinin üzerine, ters bir şekilde monte edilmiş 64,8 cm çapındaki bir bisiklet çatalı ve tekerleğinden meydana gelmektedir. (Güner& Mete, 2016;

Özeskici, 2019). Eser, görsel bir imge oluşturmanın ötesinde, hazır bir nesnenin hazır nesne sanat bağlamında nasıl yeniden konumlandırılabileceğini kanıtlar. Tekerleğin ulaşım, taburenin ise oturma işlevinden koparılması, nesnelere pratik amaçlarından sıyrarak onları salt birer düşünce nesnesine dönüştürmüştür. Duchamp'ın bu radikal tercihi, sanatın sadece göze hitap eden bir beğeni alanı değil, felsefi bir sorgulama süreci olduğunu vurgular. Bu yönüyle eser, 20. yüzyıl sanatının yönünü belirleyen en önemli kırılma noktalarından biri olarak değerlendirilebilir.

Kar Küreği



Görsel 2: Marcel Duchamp, Kar Küreği, In Advance of the Broken Arm, 1915 (Sürmeli, 2012).

1914 yılında Fransa'dan Amerika'ya göç eden Duchamp, ready-made kavramını ilk kez 1915'te New York'ta bir kar küreği satın alarak ve üzerine In Advance of the Broken Arm Kol Kırılmasına Karşı yazdırarak uygulamıştır Duchamp bunu şöyle açıklar. Ready-made kavramı o dönemde aklıma geldi. Özellikle belirtmek isterim ki, bu hazır-yapımların seçimi hiçbir zaman estetik nedenlerle yapılmadı. Seçim, görsel bir aldırmaza tepki olarak, iyi veya kötü zevk çağrıştırmayan, tamamen tarafsız bir yaklaşımın sonucuydu. Önemli bir özellik, kimi zaman hazır-yapımın üzerine yazdığım kısa cümlelerdi. Bu cümleler, nesneyi bir resim başlığı gibi tanımlamak yerine, izleyicinin zihnini farklı ve daha sözel alanlara yönlendirmek içindi (Baykam, 1993, s. 78). Kar Küreği ya da sanatçının ironik isimlendirmesiyle Kırık Kol Öncesinde adlı

eseri, sanat nesnesinin elle üretilme zorunluluğunu tamamen ortadan kaldıran sarsıcı bir örnektir. Yaklaşık 132 cm yüksekliğinde olan bu eser, ahşap bir sap ve galvanizli demir bir kürek ucundan oluşan, sıradan bir hırdavatçıdan satın alınmış seri üretim bir kar küreğidir. Sanatçının bu nesneye tek müdahalesi, sapına eserin ismini ve kendi imzasını eklemek olmuştur. Bu yapıt, sanatın estetik bir haz nesnesi olmaktan çıkıp, bütünüyle bir seçim ve bağlam meselesine dönüştüğü noktadır. Kürek, kar temizleme işlevinden koparılarak bir galeri mekanına taşındığında, kullanım değerini yitirerek kavramsal bir statü kazanır. Eserin başlığı olan Kırık Kol Öncesinde, nesne ile izleyici arasında doğrudan bir görsel bağ kurmak yerine, zihinsel bir hikaye ve ironi kurgular. Bu durum, estetik kayıtsızlık ilkesinin en saf halidir, nesne ne güzeldir ne de çirkindir, o sadece sanatçı tarafından seçilmiş bir düşünce tetikleyicisidir.

Çeşme



Görsel 3: Marcel Duchamp, 1917 Tarihli Çalışmanın 1964 Tarihli Replikası (Tatar, 2018).

Pisuar, gündelik kullanım nesnesi olmanın ötesine geçerek 20. yüzyıl sanatında kavramsal bir ifade ve eleştiri aracına dönüşmüştür. Marcel Duchamp tarafından Fountain adlı eserle sanat bağlamına taşınması, nesnenin işlevinden koparılarak yeniden anlamlandırılmasına örnek oluşturur. Bu durum, estetik değerlerin yalnızca görsel hoşlukla değil, bağlamsal ve kavramsal çerçeveye de ilişkili olduğunu gösterir. İlk bakışta estetik açıdan rahatsız edici bulunan bu nesne, sanat dünyasında şaşkınlık yaratarak sanatın tanımına dair yerleşik kabullerin sorgulanmasına yol açmıştır (Geçen,2020, s.145). Geleneksel sanatın

yaratım felsefesini sorguladığımda, Marcel Duchamp'ın 1917 tarihli Çeşme adlı eseri, fırçanın tuvale temasından ziyade zihnin nesneyle girdiği diyalogun en radikal ifadesidir. Yaklaşık 33x52x42 cm ölçülerindeki bu porselen hazır nesne aslında bir sıhhi tesisat firmasından satın alınmış sıradan bir pisuardır. Duchamp, bu endüstriyel nesneyi kullanım amacından koparıp 90 derece döndürerek üzerine R. Mutt takma ismini ve tarihini eklemiş, böylece nesnenin tüm işlevsel anlamını yok ederek onu bir sanat objesi statüsüne taşımıştır. Bu yapıt, sanatçının bir zanaatkar olmaktan çıkıp bir kavram oluşturucu haline geldiği anın belgesidir. Bağımsız Sanatçılar Derneği tarafından sergilenmesi reddedilen bu eser, aslında sanatın ne olduğundan ziyade ne olabileceğini sorgular. Nesne, fabrikada üretilmiş bir seri üretim ürünü olmasına rağmen, sanatçının onu seçmesi ve yeni bir başlık altında sunmasıyla yeni bir düşünce kazanmıştır.

Kömür Çuvalları



Görsel 4: Marcel Duchamp, 1938, 1200 Kömür Çuvalı, Yerleştirme, Galerie Beaux-Arts, Uluslararası Sürrealizm Sergisi, New York (Tatar, 2018).

Bir ressamın fırça ve boya aracılığıyla kurduğu plastik evren, Marcel Duchamp'ın 1938 tarihli 1200 Kömür Çuvalı yerleştirmesiyle birlikte yerini bütünüyle deneyim temelli bir mekansal kurguya bırakmıştır. Galerie Beaux-Arts'ın tavanına asılan ve kömür tozu ile kağıtla doldurulmuş 1200 adet gerçek

kömür çuvalı, izleyici üzerinde baskı yaratan, karanlık ve klostrufobik bir atmosfer üretmiştir. Bu müdahale, sergileme mekanının nötr ve steril yapısını dönüştürerek, izleyiciyi yalnızca görsel bir alımlayıcı olmaktan çıkarıp mekansal deneyimin etkin bir bileşeni haline getirmiştir. Söz konusu yerleştirme, resim sanatına özgü perspektif ve kompozisyon ilkelerinin fiziksel uzama aktarılması olarak değerlendirilebilir. Duchamp, mekanın merkezine yerleştirdiği elektrikli ocak ve zemine yaydığı kuru yapraklar aracılığıyla yalnızca görsel algıyı değil, aynı zamanda işitsel ve dokunsal duyuları da harekete geçirerek çok duyulu bir deneyim alanı inşa etmiştir. Bu yaklaşım, günümüz yerleştirme sanatı, enstalasyon ve mekana özgü sanat pratiklerinin öncül örneklerinden biri olarak okunabilir. Bu bağlamda eser, sanatın artık çerçeveye sınırlı bir yüzeyde var olan bir temsil biçimi olmaktan çıkarak, sanatçının kurguladığı mekansal atmosfer içerisinde, izleyicinin bedensel varlığıyla tamamlanan bütüncül bir deneyime dönüştüğünü göstermektedir. Duchamp, hazır nesneyi yalnızca biçimsel bir unsur olarak kullanmanın ötesine geçerek, izleyicinin algısını yönlendiren ve dönüştüren kapsamlı bir sanatsal kurgu ortaya koymuştur.



Görsel 5: Marcel Duchamp, Şişe Askılığı, 1961(www.e-skop.com)

Marcel Duchamp tarafından 1914 yılında Paris'te bir hırdavatçıdan temin edilen Şişe Askılığı, sanatçının üzerinde herhangi bir fiziksel müdahalede bulunmadığı ve başka bir nesneyle ilişkilendirmediği ilk saf hazır nesne örneği olarak değerlendirilmektedir. Yaklaşık 64 cm yüksekliğinde ve 44 cm çapında olan bu nesne, demir malzemeden üretilmiş endüstriyel bir mutfak ara-

cıdır. Biçimsel açıdan, dairesel bir taban üzerine yükselen ve yukarı doğru daralan kademeli bir gövdeye sahiptir. Bu gövde üzerinde, boş şişelerin kurutulması amacıyla tasarlanmış, simetrik ve ritmik bir düzen içerisinde dışa doğru uzanan çok sayıda metal çıkıntı yer almaktadır. Eserin belirleyici niteliği, görsel formundan ziyade gündelik kullanım bağlamından kopararak sergileme mekanına taşınmasıyla kazandığı işlevsizlik durumunda ortaya çıkmaktadır. Duchamp, bu nesneyi seçerken herhangi bir estetik tercih ya da karşıtlık gözetmemi, estetik kayıtsızlık ilkesi doğrultusunda nesnenin yalnızca varoluş halini ön plana çıkarmıştır. Nesnenin dairesel katmanları ve yinelenen çıkıntı yapısı, geleneksel heykel sanatının biçimsel arayışlarını çağrıştırmakla birlikte, sanatçı bu nesneyi estetik bir obje olarak değil, düşünsel bir uyarıcı olarak konumlandırmıştır. 1914 tarihli özgün örneğin sanatçının kız kardeşi tarafından ortadan kaldırılması, eserin fiziksel sürekliliğini kesintiye uğratmış, ancak Duchamp'ın onayıyla 1961 gibi daha geç bir tarihte üretilen replikalar aracılığıyla yapıt varlığını sürdürmüştür. Bu durum, sanat eserine atfedilen biriciklik ve aura kavramlarının nesnenin maddi varlığından ziyade sanatçının iradesine ve ortaya koyduğu kavramsal çerçeveye devredildiğini göstermektedir. Şişe Askılığı, seri üretim bir nesnenin, sanatçının seçimi ve kurumsal sergileme bağlamı içerisinde yeniden konumlandırılmasıyla nasıl yeni bir düşünsel anlam kazandığını ortaya koyan hem betimleyici hem de kavramsal bir örnek niteliği taşımaktadır. Duchamp'ın Şişe Askılığı, sanatçının el emeğini el becerisini tamamen devre dışı bıraktığı ilk gerçek hazır nesne örneğidir. Yaklaşık 64 cm yüksekliğinde ve 44 cm çapındaki bu galvanizli demir nesne, Paris'teki bir hırdavatçıdan hiçbir sanatsal amaç güdülmeden satın alınmış, Bisiklet teker 'inde iki farklı nesnenin birleşimi söz konusuysen, Şişe Askılığında nesneye hiçbir fiziksel müdahale yapılmamış, sadece sanatçının seçme iradesiyle galeri mekanına taşınmıştır.

Sonuç

Bu çalışma kapsamında ele alınan süreç, modern sanatın yalnızca biçimsel bir değişim olmanın ötesinde, köklü bir ontolojik kırılma yaşadığını açıkça ortaya koymaktadır. Marcel Duchamp'ın hazır nesne hamlesi, sanatın yüzyıllardır süregelen zanaat, emek ve estetik beğeni üzerine kurulu sarsılmaz temellerini yerle bir etmiştir. Ulaştığımız sonuçlar göstermektedir ki, Duchamp'ın pisuvarı veya bisiklet tekerleğini bir sanat nesnesi olarak sunması, sadece bir şaka ya da provokasyon niteliğinde olmayıp, sanatın göze hitap eden bir süsleme aracından

düşünceye dayalı bir felsefi sorgulama alanına evirildiğinin kesin ilanıdır. Bu devrimci adım, sanatın ne olduğuna dair geleneksel tanımları geçersiz kılmış ve sanatı, sanatçının elinden çıkan eşsiz bir nesne olmaktan çıkarıp, sanatçının zihninden çıkan eşsiz bir fikir haline getirmiştir. Araştırmamızın temel bulgularından biri, endüstriyel üretimin ve seri üretilen nesnelere sanat bağlamına dahil edilmesinin, sanatın aurasını ve özgünlüğünü yeniden tanımladığıdır. Günlük kullanım nesnelere sanatın aktarımında üstlendiği yeni rol, nesneyi işlevsel değerinden kopararak ona bir anlam yükü kazandırmıştır. Bu durum, sanatın sadece sanatçı tarafından üretilen bir yapı olarak görülmeyip, aynı zamanda bağlam ve mekan tarafından inşa edilen bir olgu olduğunu kanıtlamaktadır. Sergileme mekanının bir nesneyi sanat olarak tescilleyen kurumsal gücü, estetiğin artık nesnenin kendi tözünden ziyade, sunulduğu mekanın ontolojik çerçevesinde aranması gerektiğini göstermiştir. Bu bağlamda, sanat eseri artık kendi başına var olan bir nesne olmanın dışında, izleyici, mekan ve sanatçı arasındaki entelektüel gerilimden doğan bir durumsal estetik haline gelmiştir. Post-yapısalcı bir yaklaşımla değerlendirildiğinde, bu dönüşümün müellif sanatçı kavramını da kökten değiştirdiği görülmektedir. Sanatçı artık fiziksel bir yaratıcıdan ziyade, bir seçici ve karar verici konumuna evrilmiştir. Duchamp'ın gösterdiği üzere, bir nesneye sanat eseri statüsü kazandıran şey, o nesnenin nasıl yapıldığının ötesinde sanatçı tarafından neden ve nasıl seçildiğidir. Bu durum, sanatın demokratikleşmesine yol açarken, aynı zamanda neyin sanat olup olmadığını belirleyen kriterlerin de belirsizleşmesine neden olmuştur. Bugünün çağdaş sanat pratiğinde her şeyin sanat olabilmesi, 20. yüzyılın başında atılan bu hazır nesne tohumlarının bir sonucudur.

Nihayetinde, Marcel Duchamp'ın başlattığı bu süreç, modern sanatın estetik anlayışını tamamen dönüştürerek 1960'lı yıllardan itibaren gelişen Kavramsal Sanat ve Neo-Avanguard akımların düşünsel altyapısını kurmuştur. Sanatın sonu olarak yorumlanan bu durum, aslında geleneksel sanatın sonu, ancak sınırsız bir ifade özgürlüğünün başlangıcı olmuştur. Bu çalışma boyunca analiz ettiğimiz eserler ve kuramsal yaklaşımlar, sanatın artık bir güzellik nesnesi olmaktan ziyade, dünyayı, nesneyi ve bizzat sanatın kendisini sorgulayan bir hakikat alanı olduğunu teyit etmektedir. Sanatçının estetik kayıtsızlığı, izleyiciyi edilgen bir seyirci olmaktan çıkarıp, eserin anlamını inşa eden etkin bir yorumcu haline getirerek sanatı toplumsal ve felsefi bir yüzleşme alanına taşımıştır.

Kaynakça

- Ağırbaş, S. (2025). Martin Heidegger'in sanat anlayışıyla modern sanat eserlerinin yorumlanması. *Avrasya Sosyal ve Ekonomi Araştırmaları Dergisi*, 12(1), 115–133. <https://dergipark.org.tr/en/pub/asead/issue/89282/1594922>
- Akbulut, D. (2024). Postmodernizm, neoliberalizm, küreselleşme, melezleşme ve sanat. *Baçını Sanat Dergisi*, 3(5), 111-131. <https://dergipark.org.tr/en/pub/bacinisanaat/issue/90401/1602756>
- Arı, S. (2022). Kavramsal sanatta sürece yönelik öncü açılımlar. *Akademik Sanat Dergisi*, 16, 16–31. <https://dergipark.org.tr/tr/pub/akademiksanat/issue/72452/1013658>
- Arığ, T. (2019). Sanatsal düşüncenin aktarımında günlük kullanım nesnelere ilişkin değişen rolü. *Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi*, 42, 183–194. <https://doi.org/10.32547/ataunigsed.482661>
- Atalan, O. (2012). Ready-made kavramı günümüz sanatına ve sanatçısına etkisi. *DEÜ GSF Dergisi*, 7, (7), 23–30. <https://doi.org/10.17484/yedi.15491>
- Atalay, R. (2010). 20. yüzyıl heykelinde hazır nesne: Ready-made. *Sanat Dergisi*, 12, 83–87. <https://dergipark.org.tr/tr/pub/ataunigsfd/issue/2600/33458>
- Bagolin, L. A. (2020). Bogalin The spike-man. *ARS (São Paulo)*, 18, 22–65. <https://doi.org/10.11606/issn.2178-0447.ars.2020.177124>
- Başar, Ç. T., & İnce, M. (2019). Kavramsal sanat etkinlikleri aracılığıyla öğrencinin sanatsal ifade biçiminin geliştirilmesine ilişkin eylem araştırması. *Eğitimde Nitel Araştırma Dergisi*, 7(1), 1–32. <https://doi.org/10.14689/issn.2148-2624.1.7c1s.20m>
- Cabanne, P. (1971). *Dialogues with Marcel Duchamp*. Thames and Hudson. London ISBN:0-306-80303-8 (pbk).
- Çelikbağ, T. (2025). Ontolojide yankı kavramı: Magritte'in "İmgelerin İhaneti" eseri üzerine göstergebilimsel bir okuma. *STAR Sanat ve Tasarım Araştırmaları Dergisi*, 6(11), 321–336. <https://doi.org/10.65660/star.dergisi.1784732>
- Çulha, D. (2014). Post-yapısalcı argümanlar ekseninde müellif ve sanat nesnesi. *Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 16(1), 123–140. <https://>

dergipark.org.tr/tr/pub/trakyasobed/issue/30214/326153

- Dagmara, F. (2025). What were Marcel Duchamp's ready-mades and what impact do you think taht they made on twentieth century art? 1, 103–107. <https://doi.org/10.24377/lsaci.article3137>
- Eyüpoğlu, İ. (2024). Sanat eğitiminde kavramsal yaklaşımlar. *Dokuz Eylül Üniversitesi Buca Eğitim Fakültesi Dergisi*, 62, 3711–3731. <https://doi.org/10.53444/deubefd.1534356>
- Göktan, M. Ç. (2015). The importance of photography in futurism art movement. *Ulakbilge Dergisi*, 3(5), 15–30. <https://doi.org/10.7816/ulakbilge-03-05-02>
- Günaydın, E. (2024). Atık, ekoloji ve sürdürülebilirlik kavramlarının sanat ile ilişkisini inceleyen lisansüstü tezlerin bibliyometrik analizi. *Lokum Sanat ve Tasarım Dergisi*, 2(1), 30–45. <https://dergipark.org.tr/tr/pub/lokum/issue/83277/1420189>
- Güner, E., & Mete, G. (2016). Kavramsal sanatta seramik arayışlar. *Akdeniz Sanat*, 9(18), 99–109. <https://dergipark.org.tr/tr/pub/akdenizsanat/issue/27665/291637>
- Geçen, F. (2020). Kullanım Nesnelerinin Kavramsal Değişimi ve Dadaizim, *Uluslararası Sanat ve Estetik Dergisi* 3,(4), <http://dx.doi.org/10.29228/usved.44265>
- Gürdal, N. (2020). Sanatın sonundan sonra: her şey sanat, herkes sanatçı. *Yıldız Journal of Art and Design*, 7(1), 49–60. <https://dergipark.org.tr/tr/pub/yjad/issue/55860/629694>
- Journals, B. C. (2018). Nude Descending a Staircase No. 2. <https://www.amazon.com/Descending-Staircase-Duchamp-Notebook-Journal/dp/1719390193>
- Karabıyık, A. (2016). Eşyanın politikası: sandalyenin sanat nesnesi olarak kullanımı *Sanat Dergisi*, 30, 28–39. <https://dergipark.org.tr/tr/pub/ataunigsfd/issue/29568/279844>
- Karaçalı, B. (2018). Çağdaş sanatın dili- malzemenin sözü. *Sanat-Tasarım Dergisi*, 9, 29–35. <https://dergipark.org.tr/tr/pub/marustd/issue/40647/489268>
- Karahan, Ç. İ. (2010). Dada'dan yeni-dada'ya oluşum süreçleri ve hazır eşya. *Sanat Dergisi*, 9, 83–93. <https://dergipark.org.tr/tr/pub/ataunigsed/issue/2571/33118>
- Karahan, Ç. İ. (2015). a turning point in contemporary art: Minimal art. *Ordu*

- üniversitesi sosyal bilimler enstitüsü sosyal bilimler araştırmaları dergisi*, 5 (11), 19–27. <https://dergipark.org.tr/tr/pub/odusobiad/issue/27563/290000>
- Özeskici, E. (2019). Sanatta fikirsel, anlamsal, biçimsel ve estetik değişimler: marcel duchamp'ın, michael borremans'ın ve john baldessarı'nın eser analizleri. *Dumlupınar Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 91–99. <https://izlik.org/JA89DX57UJ>
- Pelcher, J. B. (2019). Window shopping with Duchamp: Commodity Aesthetics Delayed in Glass. *Studies in 20th & 21st Century Literature*, 43(2). <https://doi.org/10.4148/2334-4415.2085>
- Pollack, M. (2015). *Odilon Redon: The color of the unconscious* (Unpublished doctoral dissertation). University of prencetion
- Renkçi, T. (2014). Postmodernizmde yeni oluşum: Durumsal estetik. *Türk Çevrimiçi Tasarım Sanatı ve İletişim Dergisi*, 4 (1). 61-68.<https://izlik.org/JA65RK92UW>
- Şengül, E. (2013). Çağdaş sanat yapıtlarının plastik ve mekanik süreç etkileşiminde fotoğrafın yeri. *Sanat ve Tasarım Dergisi*, 5(5), 70-83. <https://dergipark.org.tr/en/pub/sanattasarim/issue/20649/220307>
- Şengül, B., & Kalaycı, M. S. (2025). Tahir Çelikbağ'ın sanat eserlerinde ontolojik görünürlük. In F. Geçen & M. Ateşli (Ed.), *Cumhuriyetten günümüze Türk resim sanatına akademik bakış*. Palet Yayınları.
- Sevim, C., & Boz, G. (2011). Sanatta hazır nesnelere ve teknolojinin kullanımı ve bunun seramik sanatına yansması. *Anadolu Üniversitesi Sanat & Tasarım Dergisi*, 1 (1), 111-135. <https://dergipark.org.tr/tr/pub/sanattasarim/issue/20645/220267>
- Toluyağ, D. (2020). Sanat pratiğinde enstalasyon, mekan ve nesne. *Art-Sanat Dergisi*, 5(11), 101–114. <https://doi.org/10.34189/asd.5.11.007>
- Topcuoğlu, Ü. İ. Ö. (2018). Kavramsal sanatın öncüsü marcel duchamp'ın çalışmalarında kadın imgesi. *Sosyal ve Beşerî Bilimler Araştırmaları Dergisi*, 19(42 Kadın Çalışmaları Özel Sayısı), 135-148. <https://dergipark.org.tr/tr/pub/sobbiad/issue/39183/441134>
- Tuğtağ, M. (2018). Sergilemede mekan tasarımları. *İstanbul Aydın Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Dergisi*, 4(8), 107–117.<https://dergipark.org.tr/tr/pub/aydinsanat/issue/43511/531965>
- Uçan, B. (2018). Uçan, B. (2018). George grosz eserleri üzerinden dada ve mizah. *Yıldız Journal of Art and Design*, 5(1), 18-32.). <https://>

dergipark.org.tr/tr/pub/yjad/issue/36991/382385

Uzun, U. (2023). Sanat ve enstalasyonda mekân odaklı yaklaşımlar. *D-Sanat KDPÜ Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi*, 1(6), 36-48. <https://dergipark.org.tr/en/pub/dsanat/issue/86169/1515808>

Vargün, Ö. (2021). Ortam odaklı sanata tarihsel süreç: modernizm ve eleştirel düşüncenin mekandaki temsili. *UNIMUSEUM*, 4(2), 56-64. <https://dergipark.org.tr/tr/pub/unimuseum/issue/67041/89211GÖRSEL>

Görsel Kaynakça

Görsel 1: Güner, E., & Mete, G. (2016). Kavramsal sanatta seramik arayışlar. *Akdeniz Sanat Dergisi*, 9(18), 99.

Görsel 2: Sürmeli, K. (2012). Dada hareketinden kavramsal sanata. İnönü Üniversitesi Sanat ve Tasarım Dergisi / Inonu University Journal of Art and Design, 2(6), 337–345. <https://doi.org/10.16990/SOBIDER.4113> <https://www.ajindex.com/dosyalar/makale/acarindex-1423903379.pdf>

Görsel 3: Sürmeli, K. (2012). Dada hareketinden kavramsal sanata. İnönü Üniversitesi Sanat ve Tasarım Dergisi / Inonu University Journal of Art and Design, 2(6), 337–345. <https://doi.org/10.16990/SOBIDER.4113> <https://www.ajindex.com/dosyalar/makale/acarindex-1423903379.pdf>

Görsel 4: Tatar, M. (2018). Marcel Duchamp'ın sanatı ve 21. yüzyıl sanatına etkileri. *Sosyal Bilimler Dergisi / The Journal of Social Science*, 5(21), 194–206. DOI: 10.16990/SOBIDER.4113

Görsel 5: <https://www.e-skop.com/skopbulten/marcel-duchampin-sanati-ve-modern-parisin-cografyasi/986>

4. BÖLÜM

GEORGIA O'KEEFFE'NİN ESERLERİNDE BİTKİ İMGESİNİN HERMENEUTİK ANALİZİ

Dr. Öğr. Üyesi Yasemin TÜMER ÇELİK

Bayburt Üniversitesi, Sanat ve Tasarım Fakültesi, Resim Bölümü

yasemincelik@bayburt.edu.tr.,

<https://orcid.org/0000-0003-4031-1252>

Giriş

Sanat; zamana, yeniliğe ve sanatçının yaratıcı düşünce tarzına göre şekil alan bir olgudur. Bu olgulardan biri de sanatın, imge veya sembollerden yola çıkarak kendini göstermesi düşünülebilir. Sanatçı bazı durumlarda anlatmak istediklerini doğrudan anlatmak yerine eserinde izleyiciyle semboller diliyle iletişim kurar. Bu sembol veya imgeler bazen renk bazen bir nesne bazende bir şekil olarak karşımıza çıkar. Sanatçı Georgia O'Keeffe'nin eserlerinde bu etkiyi görmek mümkündür.

Sanatçı Georgia O'Keeffe, doğadan ilham alarak eser ürettiği gibi, doğayı eserlerini sergilediği bir mekân olarak da ele alır. Doğa, O'Keeffe için yalnızca bir arka plan değil, anlam üreten bir alan hâline de gelir. Bu nedenle doğadan şekillenen semboller, sanatçının anlatımını destekleyen ve derinleştiren unsurlar olarak eserlerine eşlik eder. O'Keeffe'nin eserlerinde bitkilerin imgesi, bu bağlamda yalnızca bir doğa betimlemesi değil; sanatçının doğayla kurduğu derin ilişkinin, doğayı hem bir kaynak hem de anlam taşıyıcı bir alan olarak ele alışının da somut bir ifadesidir. O'Keeffe'nin eserlerinde bitkilerin imgesi, sembolik bir anlatım alanı olarak karşımıza çıkar. Georgia O'Keeffe, bitkileri büyütme, soyutlama ve detaylara odaklanma yoluyla, doğadan türeyen formları kişisel ve evrensel anlamlar taşıyan görsel sembollere dönüştürmektedir.

Georgia O'Keefe bitki çalışmalarında bazı sanatçılarda olduğu gibi sembolik bir tavır sergiler. Anlatmak istediklerini bitkilerin dünyasından izleyiciye sunar.

Bitkileri bir imge olarak kullanır. Bitkiler dünyasından şeylerin gerçek anlamına ulaşmaya çalışır. Sanatçı bu konuda “şeylerin gerçek anlamına ancak seçme, eleme ve vurgulama yoluyla ulaşabilir” düşüncesini belirtmiştir (Oggusto, 2021). Bu yaklaşım, sanatçının bitkileri birebir doğa betimlemesi olmaktan çıkarıp, özüne indirgenmiş güçlü imgeler hâline getirmesinin temelini oluşturur. O'Keeffe, bitkiler aracılığıyla doğanın görünmeyen yönlerini görünür kılmayı amaçlar.

Sanatçı bulunduğu coğrafyalarda bitkileri ve doğayı yakından incelemiş, bu gözlemlerinden derin biçimde etkilenmiştir. Özellikle New Mexico ve çevresinde karşılaştığı bitkisel formlar, Georgia O'Keeffe'nin görsel dilinin şekillenmesinde belirleyici olmuştur. Sanatçı, eserlerinde bitkileri yakın plana alarak, yani adeta zumlayarak, izleyicinin gündelik hayatta fark etmediği detayları görünür kılmış ve bu yaklaşımıyla dönemine damga vuran özgün çalışmalar üretmiştir.

O'Keeffe'nin özellikle çiçek resimleri, bazı eleştirmenler tarafından erotik çağrışımlar üzerinden yorumlanmış; ancak sanatçı bu okumaları kesin bir dille reddetmiş ve eserlerinin bu şekilde algılanmasını izleyicinin kendi bakış biçimiyle ilişkilendirmiştir (Rosenfeld, 1922, s. 105). O'Keeffe'ye göre sorun, çiçeklerin kendisinde değil, izleyicinin onlara nasıl baktığında yatmaktadır (O'Keeffe, 1976, s. 43).

Georgia O'Keeffe'nin bitki resimleri, doğayı birebir betimlemenin ötesine geçerek, imge aracılığıyla kurulan özgün bir görsel dile dönüşür. Çiçekler, sanatçının eserlerinde kimi zaman sembolik bir anlatım aracı, kimi zaman bedensel çağrışımlar taşıyan bir form, kimi zaman ise soyut bir yapı olarak karşımıza çıkar. Bu çok katmanlı yaklaşım, O'Keeffe'nin bitkileri estetik nesnelere olmaktan çıkarır, anlam üreten güçlü imgeler olarak ele aldığını gösterir.

Bitki Sembolizmi ve Georgia O'Keeffe'nin Eserlerinde Bitkilerin Dili

Sanatçı için doğa en güçlü ilham kaynağıdır. Sanatçı somut ya da soyut ne tür bir üretimde bulunursa bulunsun asıl öğretmeni çoğunlukla doğadır. Doğa, mekan ve hafıza olarak sanatçıya sınırsız bir alan sunarken sanatçıya bilimin, felsefenin, sanatın, arketip ve manevi dünyanın kapılarını da açar. Sanatçı Georgia O'Keeffe'in eserlerinde de bu alan ve dünyayı görmek mümkündür.

Bakmak ve görmek arasında büyük bir fark vardır. Çoğu insan sadece bakar fakat sanatçı görmek ve göstermek zorundadır. O'Keeffe, eserlerinde bilimin, felsefenin, sanatın, arketip ve manevi dünyanın gözüyle bizi görmeye zorlar. O'Keeffe bunu bize şu şekilde açıklar:

Herkesin çiçekle, çiçek fikriyle ilgili çağrışımları vardır. Çiçeğe dokunmak için elinizi uzatırsınız, onu koklamak için eğilirsiniz, belki de neredeyse düşünmeden dudaklarınızla ona dokunursunuz veya birisini memnun etmek için ona bir çiçek verirsiniz. Yine de bir şekilde kimse çiçeği görmez -gerçek anlamıyla – çünkü o çok küçüktür ve bizim hiç zamanımız yoktur. Oysa arkadaş sahibi olmak gibi görmek de zaman alır... O zaman kendi kendime dedim ki: Gördüğümü resmedeceğim. Çiçeğin benim için ne anlam ifade ettiğini resmedeceğim ama onu büyük çizeceğim ve insanlar ona bakmak için zaman ayırdıklarında şaşıracaklar. O meşgul New Yorklular bile çiçeklerde ne gördüğümü anlayabilmek için zaman ayıracaklar... İşte! Benim ne gördüğüme bakmak için zaman ayırmanızı sağladım.” O’Keeffe (Arınç, 2016, s.10).

Sürekli acelesi olan şehir insanının doğadan hatta hayattan kopuk yaşantısını sorgulayan sanatçı çiçekler aracılığı ile bizi kendimize getirmeye, özümüzü hatırlatmaya çalışır. Sanatçı bu bakma ve görme oyunuyla, şehir insanının durup, doğanın eşsizliğini ve duyumsallığını deneyimlemesini ister (Arınç, 2016, s.10). Kasvetli ve zamanın çok hızlı geçtiği şehirlerde onun resimleri zamanı yavaşlatır, renkler, şekiller ve ışık arasındaki ince farklar ve canlılık ile şehir insanının dikkatini çekmeyi başarır.



Görsel 1. Georgia O’Keeffe (Oggusto)

Georgia O’Keeffe’in resimleri incelendiğinde herhangi bir döneme ait olmadığından en büyük özelliği zamansız olmalarıdır. Sanatçı, değişen sanat trendlerini umursamadan, doğadaki soyut formlara ulaşma yolunda kendi vizyonuna sadık kalmıştır. Sanat akımlarının büyümesine kapılmak yerine doğayı

işsel olarak ele almayı, sembolleştirmeyi tercih etmiştir. Nitekim sanatçı; “sanatçının söyleyecek bir şeyi olmalıdır, sadece form üzerinde ustalığa sahip olmak yerine formu işsel anlamına uyarlamak amacına sahip olmalıdır” ifadesinde bulunmuştur (Arınç, 2016, s.10). Bu bağlamda sanatçı işsel olana yönelerek manevi olanla ilgilendiğini de belirtir.

Öğretmenlerinden Arthur Wesley Dow, O'Keeffe üzerinde büyük ve olumlu bir etki bırakır. O dönemlerde devrimci sayılabilecek metotlar kullanan Dow; doğayı düşünmeden tuvale kopyalamak yerine, onun çizgi, kütle ve renk gibi kompozisyon unsurlarıyla yeniden kurgulanması gerektiğini savunmaktadır. Dow, sanat gündelik hayatın içinde olmalı, sanatçının kendisini ifade etmesi ve yaratım sürecine kişisel tecrübelerini eklemesi gerektiğini vurgular. Dow ile çalışırken kendisini keşfeden O'Keeffe, formları sadeleştirip, şekil ve çizgilerden anlamlı, soyut kombinasyonlar oluşturmaya başlar, kişisel stilini Dow sayesinde geliştirir (Arınç, 2016, s.11). O'Keeffe, Wassily Kandinsky'nin “Sanatta Tinsellik Üzerine” kitabından da çok etkilenir. Wassily Kandinsky, *Sanatta Tinsellik Üzerine* adlı kitabında yüce ve incelikli bir duygu anlayışından söz ederken, manevi ve bilinçdışı düşünce akımlarından etkilenmiştir. Bu bağlamda sanatçı, bireyin görünenin ötesindeki gerçeği araması gerektiğini vurgulamaktadır (Tümer Çelik, 2019, s.153). Sanatçı sadece görüneni değil görünmeyeni de seyirciye göstermelidir. Sanatçı bunu doğayı yeniden yorumlayarak, izleyicide yeni pencereler açarak yapabilir. “Bacon bu konuda, “insan, doğanın yardımcısı ve yorumlayıcısıdır” ifadesini kullanarak bu durumu kanıtlar (Sağlam, 2025, s.73). O'Keeffe'nin eserleri incelendiğinde de doğanın yorumlanarak görünmeyene odaklandığı ve bu görünmeyeni özgün bir tarzda izleyiciye göstermeye çalıştığı fark edilmektedir.



Görsel 2. Georgia O'Keeffe'nin evi, New Mexico (Oggusto)

“Sanat, özünü somut gerçeklerde aramakla değil soyuta yönelmeyle bulabilir. Nesnelere yeniden üretmek yerine özgün olanla ilgilenilmelidir” (Kandinsky, 2015: 35). Bu söz doğrultusunda O’Keeffe’nin eserlerinin özgünlüğü izleyiciyi özünü bulmaya yönelttiği fark edilmektedir. Wassily Kandinsky’nin sanatın özünü somut gerçekliği kopyalamakta değil, soyut olanın içsel hakikatine yönelmekte bulunduğu düşüncesi, modern sanatın temel kırılma noktalarından birini ifade eder. Bu bağlamda Georgia O’Keeffe’nin eserleri, görünen nesneyi yeniden üretmekten çok onun özsel ve duygusal karşılığını ortaya koyma çabasıyla okunabilir. O’Keeffe’nin özellikle çiçek resimleri, doğrudan botanik bir betimleme olmaktan ziyade, biçimin büyütülmesi, detayın soyutlanması ve kompozisyonun sadeleştirilmesi yoluyla izleyiciyi nesnenin dış görünüşünden uzaklaştırarak içsel bir deneyime davet eder.

Sanatçının bitkilere yaklaşımı modernizm bağlamında değerlendirildiğinde, temsilin sınırlarını zorlayan bir tavır görülür. O’Keeffe, çiçekleri alışılmış ölçülerinin çok ötesinde büyüterek ve arka planı çoğu zaman boşlukla sadeleştirerek, figür-zemin ilişkisini dönüştürür. Bu yöntem, modernist resmin temel ilkelerinden biri olan yüzeyselliğin ve biçimsel düzenlemenin vurgulanmasıyla ilişkilidir. Çiçek artık yalnızca doğada var olan bir nesne değil; renk, çizgi ve form aracılığıyla yeniden kurulan bağımsız bir plastik gerçekliktir. Böylece sanatçı, doğayı taklit etmek yerine onu dönüştürür; nesnenin özünü, duygusal ve tinsel bir yoğunluk içinde yeniden inşa eder.

Modernizm, sanatın kendi araçlarına —renk, form, kompozisyon— yönelmesini savunur. O’Keeffe’nin bitkileri ele alış biçimi de bu anlamda modernisttir: Çiçek, sembolik ya da anlatsal bir unsur olmaktan çıkar; izleyicinin bakışını yönlendiren, neredeyse soyut bir biçim alanına dönüşür. Yakın plan ve kadraj tercihi, fotoğrafik bakışın etkisini taşıırken, aynı zamanda nesneyi gündelik algının dışına çıkarır. Bu durum, izleyiciyi sadece gördüğü nesneye değil, kendi algısına ve iç dünyasına da yönlendirir.

Dolayısıyla O’Keeffe’nin eserlerindeki özgünlük, nesneyi temsil etmekten çok, onu dönüştürerek özsel bir deneyim alanı yaratmasında yatar. Bu yaklaşım, Kandinsky’nin soyutlama düşüncesiyle paralel biçimde, sanatın görünür gerçekliğin ötesine geçerek izleyiciyi kendi içsel özünü keşfetmeye çağırabileceğini gösterir. Sanatçının bu düşünce tarzı resimlerinde incelendiğinde, biçim ve renk kullanımının bu yaklaşımı desteklediği görülmektedir.



Görsel 3. Georgia O'Keeffe, “Oriental Poppies” (Şark Gelincikleri); 1927 (Oggusto)

Gelincik Avrupa ve Amerika kültüründe savaşta ölenleri simgeler. Türklerde ise zarif ince güzel genç kızları, gelinleri simgeler. Yunan Mitolojisinde ölümü ve bereketi simgeler. Sanatçının doğduğu ve ilk yaşadığı topraklar ele alındığında Amerika’da Gelincik, savaşın yıkımı sonrası bile toprağın üzerinde yeniden açabilen bir çiçek olduğu için direnç, umut ve yeniden doğuş anlamı taşır. Bu anlam, özellikle Orta-batı eyaletlerinde (Wisconsin dâhil) kırsal hafıza ve toplumsal dayanışma ile bağdaştırılır. Sanatçının daha sonra yerleştiği Meksika’da gelincik, sıklıkla barış, hatırlama ve huzur ile ilişkilendirilir. Bu bağlamda çiçeğin canlı renkleri hayatın canlılığını ve ölüm sonrası huzuru bir arada çağrıştırdığı ifade edilir; örneğin *Día de los Muertos* (Ölümler Günü) gibi kültürel bağlamlarda çiçekler hem yaşamı hem de kaybedilenleri anmayı simgeler. Bu kullanımda gelincik, kutsal temalarla ilişkili bir hatırlatma işlevi görür. Meksika’nın halk sanatında çiçek desenleri içinde ortaya çıkan gelincikler, kırmızının enerjisi ve yaşam gücüyle birlikte uyum, doğanın döngüsellliği ve ruhsal dinginlik gibi duyguları da temsil eder. Bu yönüyle çiçek, sadece görsel bir motiften öte, doğa ve yaşamın sürekliliğine dair bir sembol olarak görülebilir. Günümüz modern dünyasında kırılabilirliği, ayrılığı simgelediği de söylenir. Ayrıca hassasiyeti, inceliği, kibarlığı ve hüznü de sembolize eder.

O’Keeffe’nin gelincikleri devasa boyutta ve kadrajı dolduracak şekilde resmetmesi, izleyiciyi çiçeğin içine doğru çeker. Bu büyütme, sıradan bir doğa nesnesini soyuta yaklaşan bir forma dönüştürür. Böylece çiçek artık botanik bir nesne değil; renk, boşluk ve form aracılığıyla duyuşsal bir deneyim alanı

hâline gelir. Bu durum, modernizmin temsil yerine algıya ve biçime yönelme eğilimiyle örtüşür. Resimde arka planın sadeleştirilmesi ve detayın azaltılması, figürü neredeyse soyut bir kompozisyona dönüştürür. Bu bağlamda eser, Kandinsky'nin savunduğu gibi nesnenin görünür gerçekliğinden çok içsel titreşimine yönelir. Gelincik, doğanın temsili olmaktan çıkar; renk lekeleri ve ritmik geçişlerle kurulan bağımsız bir plastik gerçekliğe dönüşür (Görsel 3).



Görsel 4. Georgia O'Keeffe, "Jimson Weed" (Boru Çiçeği); 1932 (Oggusto)

2014 senesinde Sotheby's Amerikan Sanatı müzayedesinde 44.405.000 dolara alıcı bulan ve bu fiyatıyla bir kadın sanatçıya ait en pahalı eser ünvanını almış bu eser incelendiğinde; eserde beyaz boru çiçeği (datıra) neredeyse tüm yüzeyi kaplayacak biçimde büyütülmüştür. Koyu arka plan ile açık renkli yapraklar arasındaki güçlü kontrast, çiçeği dramatik ve heykelsi bir forma dönüştürür. Perspektifin sadeleştirilmesi ve detayın azaltılması, natüralist bir betimlemeden çok soyuta yaklaşan bir kompozisyon yaratır. Bu yönüyle eser, modernizmin temsil yerine biçim, renk ve yüzey düzenine odaklanan anlayışıyla örtüşür. O'Keeffe bu eseri, sık sık bulunduğu New Mexico döneminde üretmiştir. Çöl coğrafyasının yalınlığı ve sert ışığı, resimdeki net form ve güçlü kontrast anlayışıyla ilişkilendirilebilir.

Boru çiçeğinin anlamı Şeytan Elması'dır. Aslında bu kadar güzel olan bir çiçeğinin adının neden bu anlamı taşıdığı ise geçmişle bağlantılıdır. Tarihte bu çiçek ölüme neden olan bir iksirin içerisine katılıyor ve zehir olarak kullanılıyordu.

Sanatçının ulvi bir güzelliğe ulaştırdığı bu güzel ama zehirli, halüsinatif

çiçek, 122x102 cm ebatlarındaki tuvalin neredeyse tamamını saf beyaz tonları ve kadifemsi yapraklarıyla dolduruyor. Bu eserde, her zaman kullandığı standart tuvallerden daha büyük bir tuval kullanan O'Keeffe titizliği ve mükemmel tekniği ile ikonik ve zamansız bir esere imza atmıştır (Arınç, 2016, s. 10). “Jimson Weed”, sıradan bir bitki betimlemesinden öte; doğanın hem çekici hem tehlikeli yönünü, kırılabilirlik ile anıtsallık arasındaki karşıtlığı ve modernist estetik içinde nesnenin özüne ulaşma arzusunu yansıtan bir eserdir (Görsel 4).



Görsel 5. Georgia O'Keeffe, Kırmızı Kanna (kanna zambağı), 1924 (wikipedia)

Georgia O'Keeffe'nin 1924 tarihli Red Canna (Kırmızı Kanna / Kanna Zambağı) adlı eseri, sanatçının çiçek temasını modernist bir soyutlama anlayışıyla ele aldığı erken ve önemli örneklerden biridir. Eserde kanna çiçeği aşırı büyütülmüş ve kadrajı neredeyse tamamen dolduracak biçimde resmedilmiştir. Kırmızı ve turuncunun yoğun tonları, kıvrımlı ve dalgalı yaprak formlarıyla birlikte, kompozisyona hem hareket hem de içsel bir ritim kazandırır. Arka planın sadeleştirilmesi ve detayların minimize edilmesi, çiçeği doğal bağlamından kopararak onu bağımsız bir plastik forma dönüştürür. Bu yaklaşım, modernizmin doğayı taklit etmek yerine dönüştürme ilkesine uygundur. Kırmızı renk, geleneksel olarak tutku, güç ve yaşamsal enerjiyle ilişkilidir. O'Keeffe'nin yoğun kırmızıyı neredeyse soyut lekeler hâlinde kullanması, çiçeği biyolojik bir varlıktan çok duyuşsal bir deneyime dönüştürür.

O'Keeffe'in eserleri, sanat tarihinde sıklıkla dişil beden metaforu üzerinden yorumlanmıştır. Çiçeklerin organik kıvrımları ve merkezî açıklıkları,

izleyicilerin onları bedensel imgeler olarak algılamasına yol açmıştır. 1922’de gazeteci Paul Rosenfeld, O’Keeffe’in resimlerine “kadınlığın özü nüfuz ediyor” diyerek, çiçeklerdeki renk ve şekilleri kadın bedeninin metaforları olarak yorumlamıştır (Rosenfeld, 1922). O’Keeffe ise bu yorumları reddetmiştir. Ona göre çiçekleri büyütmesinin amacı yalnızca insanların gerçekten bakmasını sağlamaktır. Kendi sözleriyle:

“İnsanlarresimlerimebakıponlarıanladıklarınısanarken,çoğuzamanbenimlehiçbir ilgiolmayanşeyleri onların içine yerleştirdiklerineşaşıyorum. İnsanlarresimlerimde erotik semboller gördüklerinde, aslında kendi yaşamları hakkında düşünüyorlar.” (O’Keeffe, 1976, s. 43). Bir sergi kataloğunda da O’Keeffe şunları belirtmiştir:

“Benimçiçeğimhakkındasankisizindüşündüklerinizidüşünüyervegördüklerinizi görüyormuşum gibi yazıyorsunuz ama öyle düşünmüyorum ve öyle görmüyorum.” (O’Keeffe, 1976, s. 43). Bu açıklamalar, O’Keeffe’in eserlerini öznel yorumlardan bağımsız, kendi görsel ve estetik deneyimi üzerinden üretmeye odaklandığını gösterir. O’Keeffe o yıl, “şeylerin gerçek anlamına ancak seçme, eleme ve vurgulama yoluyla ulaşabiliriz” demiştir. O’Keeffe bu dönemde New York City’de yaşamaktadır. Kent modernizminin dinamizmi ile doğa formunun içsel yoğunluğu arasındaki gerilim, “Red Canna”da açıkça hissedilir. Çiçek, hem organik hem de neredeyse mimari bir yapı gibi kurgulanmıştır. “Red Canna” (1924), doğanın soyutlanması, rengin ifade gücü, ölçek aracılığıyla algının dönüştürülmesi ve modernist estetik içinde özün aranması bakımından O’Keeffe’nin çiçek resimlerinin kurucu örneklerinden biridir (Görsel 5).



Görsel 6. Georgia O’Keeffe , White LotusBeyaz Lotus, 1939, Tuval üzerine yağlı boya, 20 x 22 inç, Muscatine Sanat Merkezi, (Collections)

“White Lotus” çiçeği kompozisyonun merkezine yerleştirilmiş ve yine diğer çiçek resimlerinde olduğu gibi yakından kadrajlanmıştır. Beyaz yaprakların katmanlı açılımı, yumuşak ton geçişleri ve sade arka plan, formu neredeyse soyut bir düzleme taşır. O’Keeffe burada ayrıntılı botanik betimlemeden kaçınır; ışık, hacim ve kıvrım ilişkisi ön plana çıkar. Bu yaklaşım, modernist resmin yüzey bilinci ve biçimsel arayışıyla örtüşür. Bu eser, sanatçının New York City’de yaşadığı dönemde üretilmiştir. Kent modernizminin hızına karşılık, “White Lotus” daha sessiz, meditatif ve içe dönük bir atmosfer sunar.

Lotus çiçeği farklı kültürlerde (özellikle Doğu ikonografisinde) saflık ve ruhsal uyanışla ilişkilendirilir. O’Keeffe doğrudan bu sembolizme referans vermese de, beyaz rengin hâkimiyeti ve kompozisyonun dinginliği, izleyicide içsel bir arınma ve sessizlik duygusu uyandırır. Yaprakların katmanlar şeklinde açılması, merkeze doğru yönelen bir hareket yaratır. Bu durum, izleyiciyi yüzeyden içe doğru bakmaya teşvik eder. Modernist bağlamda bu, nesnenin dış görünüşünden çok özsel yapısına yönelme olarak okunabilir.



Görsel 7. Georgia O’Keeffe, “The Lawrence Tree” (Lawrence Ağacı); 1929 (Oggusto)

O’Keeffe bu eseri, uzun süredir yaşamaya başladığı New Mexico’da üretmiştir. Çöl manzarasının sade ama güçlü formları, sanatçının çiçek tablolarındaki içsel yoğunluğu ve biçimsel soyutlamayı peyzaj alanına taşımış olur (Görsel 7).

Sanatçının 1929 tarihli *The Lawrence Tree* (Lawrence Ağacı) adlı eseri, sanatçının peyzaj ve doğa temalarını modernist bir bakış açısıyla ele aldığı önemli bir çalışmadır. Bu eser, O’Keeffe’nin çiçek resimlerinde geliştirdiği yakın plan ve soyutlama tekniklerini daha geniş bir doğa formuna uyguladığı bir örnektir. Resimde, sanatçı D.H. Lawrence’ın New Mexico’daki evinin yakınındaki bir çam ağacını yukarıdan bakıyormuş gibi, sıra dışı bir perspektifle resmetmiştir. Ağacın dalları gökyüzüne doğru spiral hâlinde açılır ve kompozisyonu neredeyse soyut bir desen hâline getirir. Gökyüzünün lacivert tonu ile ağacın koyu gövde ve dallarının kontrastı, izleyiciye hem hareket hem de derinlik duygusu verir. O’Keeffe ağacı, geleneksel peyzaj resminin tersine, yukarıdan bakış açısıyla sunarak, izleyiciyi doğayı yeniden düşünmeye zorlar. Bu yaklaşım, doğayı bir “nesne” olarak değil, deneyimlenebilecek bir form ve yapı olarak görme olarak modernist anlayışını yansıtır. Dalların spiral yapısı, çiçek resimlerinde olduğu gibi form ve ritim üzerine odaklanmayı gösterir. Ağacın dalları neredeyse soyut bir desen gibi, izleyiciyi biçimsel bir gözlem deneyimine davet eder.

Anlam olarak incelendiğinde Lawrence ismi İngilizce kökenli bir isimdir ve “Laurentius” adından türemiştir. “Laurentius” ise Latince kökenli olup “Laurentum’dan olan” veya “defne ağacıyla taçlandırılmış” anlamına gelir. Laurentum, antik Roma’da bir şehirdi ve defne ağacı zafer ve onurun sembolüydü. Bu nedenle Lawrence ismi, zafer, onur ve başarı gibi anlamlar taşır (wisdom library). Sanatçı bu anlamdan etkilenmiş olabilir. Diğer bir anlam ise “Hayat Ağacı” olarak karşımıza çıkar. New Mexico’daki Chaco Kanyonu’nun ortasında bulunan ve “Plaza Ağacı” adıyla da anılan büyük bir ponderosa çamının, Antik Pueblo halkı için hem yaşamı hem de dünyanın merkezini sembolize ettiği düşünülüyordu. Bir nevi hayat ağacı görevindedir. Ayrıca eserin adı, D.H. Lawrence’ın evine atıfta bulunduğu için, sanatçıyla yazar arasında sembolik bir bağ da kurar. O’Keeffe’nin New Mexico’daki manzaraları hem bireysel hem de kültürel bir ruhsal deneyimi temsil ettiği fark edilmektedir. “The Lawrence Tree”, O’Keeffe’nin: modernist bakış açısıyla doğayı yeniden biçimlendirmesi, soyutlama ve ritim üzerine odaklanması, izleyiciyi algısını yeniden yönlendirmeye çağırması özelliklerini taşır. Eser, çiçek resimleriyle başlattığı içsel ve biçimsel keşiflerin peyzajda nasıl genişlediğini gösteren önemli bir örnektir (Görsel 7).

O’Keeffe’in çiçek tablolarında çiçekler kadrajı tamamen dolduracak biçimde büyütülür ve detaylar sadeleştirilir. Bu yaklaşım, izleyiciyi çiçeğin dış görünüşünden uzaklaştırır; yerine merkeze, özsel yapıya ve içsel deneyime yönlendirir. Beyaz lotusun dinginliği veya kırmızı kannanın yoğun enerjisi,

izleyicinin kendi ruhsal algısını devreye sokmasına alan açar. Yani çiçekler, gözlemcinin içsel bir yolculuğa çıkmasını sağlayan meditasyon objeleri gibi işlev görür. “The Lawrence Tree” gibi peyzaj eserlerinde dalların spiral ve ritmik açılımı, izleyiciyi sadece ağacın fiziksel formuna değil, doğanın enerjisi ve yaşam döngüsüyle kurulan soyut bir ritme yönlendirir. Çiçeklerdeki katmanlı yapraklar veya merkezî açıklık da benzer bir işlev görür: izleyici, formun içine doğru adım atar, tıpkı meditasyon yaparken nefesin ve odaklanmanın merkeze çekilmesi gibi. Bu nedenle, O’Keeffe’in eserleri hem görsel hem de ruhsal bir içsel odak noktası olarak yorumlanabilir. O’Keeffe’in doğaya yaklaşımı, Batı’da yaygın olan “doğayı gözleme” biçiminden öte, onu Doğu’da olduğu gibi içsel bir ruhsal objeye dönüştürme çabasıdır. Çiçek veya ağacı incelerken izleyici, yalnızca nesneyi değil, kendi algısını ve duygusal tepkilerini de deneyimler. Bu, modernist soyutlama ile ruhsal katmanların birleştiği noktadır.

Sonuç

Georgia O’Keeffe’in eserlerinde çiçekler, geleneksel botanik betimlemenin ötesine geçerek modernist bir soyutlama aracına dönüşür. “Red Canna” (1924), “Oriental Poppies” (1927) ve “Jimson Weed” (1932) gibi tablolarında O’Keeffe, nesnelere büyütürük kadrajı doldurmuş, ayrıntıları sadeleştirerek izleyiciyi form ve renk üzerinden doğanın özünü karşılaştırmıştır. Bu yaklaşım, Kandinsky’nin belirttiği gibi sanatın somut gerçeklerden çok soyut olanla ve içsel deneyimle ilgilenmesi gerektiği düşüncesiyle paralellik gösterir. Çiçekler, sadece görsel bir motif değil; izleyiciyi duysal, duygusal ve algısal bir yoğunluğa davet eden birer platform haline gelir.

Sanatçının çiçekleri ele alış biçimi aynı zamanda dişil güç ve özneleşme açısından da yorumlanabilir. Yaprakların merkezî açılımı ve kıvrımlı formlar, izleyicide tarihsel olarak dişil bedensel imgeleri çağrıştırırsa da, O’Keeffe’nin amacı çoğunlukla bu algıyı bilinçli olarak yönlendirmek değil, çiçeğin kendisine bakmayı teşvik etmektir. Bununla birlikte, 1920’ler ve 1930’lar Amerika’ında bir kadın sanatçının böylesine büyük ölçekli ve iddialı kompozisyonlar üretmesi, kültürel olarak kadın sanatçının özneleşme ve varlık gösterme pratiği olarak okunabilir. Beyazın ve kırmızının etkili kullanımı, formun heykelsi bir yoğunluğa dönüşmesi, eserleri yalnızca görsel değil, aynı zamanda sembolik bir güç ifadesi hâline getirir.

O’Keeffe’in peyzaj çalışmaları, özellikle “The Lawrence Tree” (1929) gibi eserlerde, çiçek resimlerindeki biçimsel ve algısal soyutlamayı daha

geniş bir doğa bağlamına taşır. Yukarıdan bakış perspektifi ve dalların spiral yapısı, izleyiciyi sadece ağaca değil, aynı zamanda onun oluşturduğu ritme ve geometrik düzenlemeye yönlendirir. Bu durum, doğayı taklit etmenin ötesine geçen bir modernist yaklaşımı ortaya koyar; doğa, hem gözlem nesnesi hem de soyut bir deneyim alanı olarak yeniden biçimlendirilir.

Sonuç olarak O’Keeffe’in çiçek ve peyzaj tabloları, modernizmin doğa ve biçim anlayışını somutlaştıran örneklerdir. Nesnelere büyütmeleri, detayın sadeleştirilmesi ve renk-lekelerin yoğun kullanımı, izleyiciyi doğanın özüne ve içsel deneyime yönlendirir. Sanatçı, görünür dünyanın ötesine geçerek, hem doğanın hem de algının soyut ve özsel boyutlarını araştırmıştır. Bu nedenle O’Keeffe’in eserleri, yalnızca estetik bir deneyim sunmakla kalmaz; izleyiciye form, renk ve ritim aracılığıyla doğanın ve içsel dünyanın keşfi için bir yol haritası sağlar.

Kaynakça

- Arınç, Z. 2016. Eğer bir beyazlık varsa odur: Georgia O’Keeffe. Eylül, Sayı 19. İzlenim / Portre. File:///C:/Users/Yasemincelik/Downloads/Portrait_Georgia_O_Keeffe.Pdf. Ian.Chronicle
- Kandinsky, Wasily. Sanatta ruhsallık üzerine. (Çev: Gülin Ekinci) 2015. İstanbul: Altıkırkbeş yayınları, 2015.
- O’Keeffe, Georgia. *Georgia O’Keeffe*. New York: Viking Press, 1976.
- Oggusto, <https://www.oggusto.com/sanat/sanatci/georgia-okeeffe-hayati-eserleri-ve-bilinmeyenleri>, 06.02.2026 tarihinde erişilmiştir
- Rosenfeld, Paul. “Georgia O’Keeffe: The Woman and Her Flowers.” *The Dial*, 1922.
- Sağlam, H. 2025. Doğa kültür karşıtlığı: İnsan-Doğa ilişkilerinin modernizme yansımaları. *Elmi Tədqiqat Beynəlxalq Elmi Jurnal*. 2025 / Cild: 5 Sayı: 3 / 71-74 *Scientific Research International Scientific Journal*. 2025 / Volume: 5 Issue: 3 / 71-74
- Tümer Çelik, Yasemin. “Wasily Kandinsky’nin Doğaçlamaları ve Manevi Duygu” kalemisi, 7 (15), s.151-161. <https://www.kalemisidergisi.com/makale/pdf/1578256463.pdf>
- Wisdom library. <https://www.wisdomlib.org/tr/names/lawrence>

Görsel Kaynakça

- Görsel 1.** <https://www.oggusto.com/sanat/sanatci/georgia-okeeffe-hayati-esserleri-ve-bilinmeyenleri>, 06.02.2026 tarihinde erişilmiştir.
- Görsel 2.** <https://www.oggusto.com/sanat/sanatci/georgia-okeeffe-hayati-esserleri-ve-bilinmeyenleri>, 06.02.2026 tarihinde erişilmiştir.
- Görsel 3.** <https://www.oggusto.com/sanat/sanatci/georgia-okeeffe-hayati-esserleri-ve-bilinmeyenleri>, 06.02.2026 tarihinde erişilmiştir.
- Görsel 4.** <https://www.oggusto.com/sanat/sanatci/georgia-okeeffe-hayati-esserleri-ve-bilinmeyenleri>, 06.02.2026 tarihinde erişilmiştir.
- Görsel 5.** [https://en.wikipedia.org/wiki/Red_Canna_\(paintings\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Red_Canna_(paintings)) 06.02.2026 tarihinde erişilmiştir.
- Görsel 6.** <https://collections.okeeffemuseum.org/object/8931/> 03.03.2026 tarihinde erişilmiştir.
- Görsel 7.** <https://www.oggusto.com/sanat/sanatci/georgia-okeeffe-hayati-esserleri-ve-bilinmeyenleri>, 06.02.2026 tarihinde erişilmiştir.

5. BÖLÜM

AZERBAYCAN RESİM SANATINDA İNSAN İMGESİNİN DEFORMASYON ESTETİĞİ: SEMANTİK YAKLAŞIM

Dr. Gülnara APAYDIN

gulnaraapaydin@gmail.com

<https://orcid.org/0009-0009-7531-8906>

Giriş

XX. yüzyılın sonu – XXI. yüzyılın başlarında Azerbaycan resim sanatı klasik realizmin sınırlarını aşarak avangard ve modernist ifade araçlarına yönelmiştir. İnsan figürünün deformasyonu, yani sanatsal tahrifi bu bağlamda yalnızca biçimsel bir sapma değil, aynı zamanda nesnel içeriği güçlendiren semantik bir araç olarak kullanılmaktadır. Sanatçılar, gerçekçi imgeden uzaklaşarak öznel düşüncelerini, psikolojik durumlarını, fikirlerini, ayrıca toplumun zorluklarını ve mitolojik-sembolik unsurları ifade etmektedirler. Azerbaycan resim sanatında özellikle 1960'lı yıllardan sonra ortaya çıkan “nonkonformist” akımın temsilcileri, biçimin koşullu deformasyonunu aktif şekilde uygulamışlardır (<https://azgallery.az/az/news/203#:~:text=>).

İnsan figürünün deformasyonu kavramı, klasik sanatsal kanonları bozarak nesnel gerçekliğin koşullu biçimde yeniden kurulması anlamına gelir. Bu yaklaşım, tasvir edilen formun dış benzerliğini değil, onun içeriğini, psikolojik yükünü ve düşünsel katmanını ön plana çıkarır. Böylece deformasyon yalnızca görsel bir değişiklik değil, aynı zamanda bir düşünme biçimidir; gerçekliğin olduğu gibi tekrarını değil, sanatçı tarafından yeniden kavranmasını ifade eder. Bu bakımdan deformasyon, realizme karşı bir alternatif olarak ortaya çıkarak görsel sanatlarda öznel yaklaşımın meşrulaşmasına hizmet eder.

Avrupa resim sanatında bu eğilim, ekspresyonizm, kübizm ve sürrealizm gibi akımlarda sistemli biçimde gelişmiştir. Bu akımlarda insan figürü artık anatomik

doğruluk çerçevesinde değil, duygusal gerilim, zaman-mekânın parçalanması ve bilinçaltı imgelerin etkisi altında biçimlenir. Örneğin ekspresyonizmde figürün deformasyonu içsel huzursuzluğun ve psikolojik dramatizmin ifadesi olarak ortaya çıkar; kübizmde ise form analitik biçimde parçalanarak farklı bakış açılarının sentezine dönüşür. Sürrealizmde ise deformasyon, bilinçaltının sembolik diliyle ilişkilendirilerek gerçekliğin sınırlarını aşar.

Azerbaycan görsel sanatlarında ise bu süreç daha karmaşık ve çok katmanlı bir gelişim yolu izlemiştir. Geleneksel Doğu minyatür sanatı, insan figürünü gerçekçi perspektif ve anatomik doğruluktan uzak, daha çok koşullu, dekoratif ve sembolik bir biçimde sunuyordu. Bu açıdan deformasyon unsuru ulusal sanatsal düşüncede yeni değildir; yalnızca farklı estetik temellere dayanmaktadır. Minyatürde figürlerin uzatılmış oranları, mekânın koşullu düzeni ve ritmik kompozisyon ilkeleri, sonraki dönemlerde modernist deformasyon anlayışıyla belirli paralellikler kurar.

Tarihsel gelişim bağlamında Azerbaycan sanatında grotesk ve satirik yaklaşımlar da önemli bir rol oynamıştır. Orta Çağ'dan itibaren halk yaratıcılığında, özellikle mizahi tasvirlerde ve erken karikatür örneklerinde insan ve hayvan figürlerinin abartılması ve bilinçli biçimde çarpıtılması yaygın olmuştur. Bu yaklaşım, deformasyonun yalnızca estetik değil, aynı zamanda ideolojik ve eleştirel bir araç olarak kullanıldığını göstermektedir. Sanatçı, doğada bulunan çeşitli unsurları seçer ve bu unsurları belirli bir ahenk ve uyum içinde bir araya getirerek ideal formu ortaya çıkarır. Bu süreçte, sanatçı, her bir elemanı titizlikle değerlendirir ve onları estetik bir bütünlük içinde düzenler. Aristoteles de sanatsal formun bu yönüne vurgu yapar ve sanat eserlerinin, belirli kurallar ve oranlar çerçevesinde oluşturulduğunu savunur (Çelikbağ, Geçen, 2024).

XX. yüzyılda, özellikle Sovyet ideolojisinin egemen olduğu dönemde sosyalist realizm başlıca sanatsal yönelim olarak kabul edilse de, bu çerçeve içinde farklı arayışlar da varlığını sürdürmüştür. 1960'lı yıllardan itibaren Rasim Babayev, Cavad Mircahadov, Eşref Murad ve Ucal Hakverdiyev gibi "nonkonformist" sanatçılar, resmi estetiğin sınırlarını aşarak bireysel yaratım yönelimlerini geliştirmeye başlamışlardır. Onların eserlerinde figürün deformasyonu artık yalnızca biçimsel bir deney değil, içsel özgürlük arayışının, ideolojik baskıya karşı direnişin ve bireysel dünya görüşünün ifadesine dönüşmüştür. Bu sanatçılar, tasviri koşullaştırarak, formları sadeleştirerek ya da abartarak insan imgesini yeni bir semantik düzleme taşımışlardır.

Bu aşamada estetik bağlam özel bir önem taşır. Sosyalist realizmin katı normatif taleplerinden uzaklaşma çabaları, Batı modern sanatıyla tanışma ve

ulusal sanatsal mirasa yeniden bakış paralel biçimde gelişmiştir. Sanatçılar, ulusal ornamentika, mitolojik imgeler ve folklor unsurlarını avangard ifade araçlarıyla birleştirerek sentez niteliğinde yeni bir sanatsal dil oluşturmaya çalışmışlardır. Bu sentez sonucunda deformasyon yalnızca biçimsel bir değişiklik değil, aynı zamanda kültürel kimliğin ifade aracına dönüşmüştür. Sanatçının tuval üzerinde geniş bir renk skalasına diapozonik (ses- akustik) bir anlam kazandırma çabası dikkat çekmekte, belkide rengin, sanatçının elindeki en önemli araçlardan bir tanesi olduğu (Kılıç, Parsıl: 2023: 8866) ve renklerin bu biçimde düzenlenişi, yalnızca estetik bir tercih değil, aynı zamanda sanatçının duysal algısının derinliğini ve renk ilişkilerine yönelik bilinçli kavrayışını yansıtır (Şengül, Kalaycı 2025: 72).

1980’li yıllarda sergilerde “bireysel üslup çeşitliliği” ve kavramsal yaklaşımlar daha açık biçimde görülmeye başlamıştır. Bu dönemde sanatçıların üretiminde form üzerine deneyler genişlemiş, insan figürü daha özgür biçimde yorumlanmıştır. Aynı zamanda bağımsızlık döneminde Azerbaycan görsel sanatı küresel sanatsal süreçlere daha aktif biçimde entegre olmaya başlamıştır. Bu aşamada ekspresyonist, sembolist ve kavramsal yönelimler güçlenmiş, deformasyon anlayışı yeni anlam katmanlarıyla zenginleşmiştir. Böylece XIX–XX. yüzyıllarda gerçekçi tasvirin baskın olduğu bir ortamdan, XX. yüzyılın sonlarına doğru adeta bir “yeniden doğuş” dönemi yaşanmış; sanatçılar halkın kahramanlık tarihini ve çağdaş ideallerini yeni biçim arayışlarıyla ifade etmeye başlamışlardır (Rasim, 2021:248). Bu süreçte artık figürlerin yalnızca fiziksel benzerliği değil, onlara yüklenen sembolik anlam ve psikolojik derinlik ön plana çıkmıştır.

Azerbaycan Ressamlarının Eserlerinde İnsan Figürünün Anatomik ve Psikolojik Deformasyonu

Anatomik koşullandırma, yani plastik deformasyon, insan figürünün tasvirinde beden yapısının ve oranlarının bilinçli olarak değiştirilmesi, figürün uzatılması, küçültülmesi ya da stilize edilmesi ile karakterize edilir. Bu yaklaşım, geleneksel anatomik normdan uzaklaşarak sanatçıya bir dizi ifade imkânı sunar. Nitekim bu yöntem aracılığıyla dinamizm güçlendirilir, hareket daha etkili bir şekilde vurgulanır, içsel gerilim dış forma aktarılır ve simgesel kontur ön plana çıkarılır. Bununla birlikte, anatomik koşullandırma bazen ters etki de yaratabilir; figür insani özelliklerinden arındırılarak bir nesneye dönüşür ve sanatçının düşüncesi daha sert ve sabit bir biçimde sunulur. Burada amaç gerçek eğilmeyi göstermek değil, daha çok soyutlama etkisine ulaşmaktır. Belirtmek gerekir ki,

Sovyet döneminde bu tür deformasyon formalizm olarak eleştirilmiş olsa da, yerel sanatta derin bir anlam yükü taşır ve her biçim değişikliği sosyal ya da psikolojik bir anlamla ilişkilendirilir.

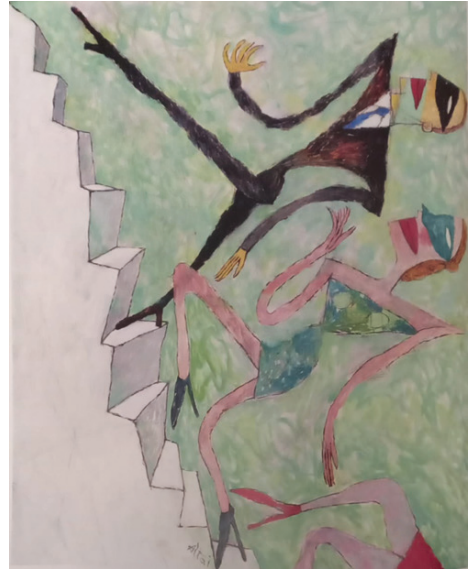
Tasvir açısından anatomik deformasyon, figürün çeşitli bölümlerinin alışılmadık biçimde sunulmasıyla gözlemlenir. Örneğin, bedenın bacak ve kollara oranla aşırı derecede uzatılması, ince bel, uzun boyun, ince ve uzun kollar gibi özellikler buna örnek verilebilir. Beden bölümleri çoğu zaman koşullandırılmış bir silüetle ifade edilir; örneğin silindirik bacak ve kol, konik omuz ve gövde gibi. Duruş da alışılmadık olur; dengesiz pozisyonlar, omuz ve kalçalarda asimetri, ayakların farklı yönlere doğru uzatılması dikkat çeker. Bazen yaş ve cinsiyet özelliklerine uygun olmayan konturlar oluşur; örneğin yaşlı bir figürün yapay biçimde gençleştirilmesi ya da darbe almış bir figürün daha da deforme edilmesi. Kontur çizgisi sertleşir, kesişir ve figürün bazı bölümleri sınırsızmış gibi görünür. Formun geometrik olarak koşullandırılması durumunda ise figür şematik biçimde, örneğin dikdörtgen kalçalar, silindirik ya da konik kollar şeklinde sunulur.

Semantik açıdan anatomik deformasyon, insanın içsel durumunu ve evrensel halleri ifade etmek için kullanılır. Uzatılmış bir figürün donuk bir fon karşısında gergin duruşu mücadeleyi simgeleyebilir; bu mücadele hem yaşamla hem de ideolojiyle ilgili olabilir. Figürün yukarı doğru çekilmesi amaçlı hareketi, ilerlemeyi ve ideal arayışını ifade eder. Buna karşılık, absürt biçimde bükülmüş bedenler karmaşayı, umutsuzluğu ve içsel parçalanmayı simgeler. Sanatçı anatomik normdan uzaklaşarak yeni anlam katmanları oluşturur; örneğin ayakların aşırı derecede uzaklaşması, insanın dayanaklarını kaybetmesini, yalnızlığını ve içsel boşluğunu ifade edebilir.



Görsel: 1. Altay Sadıgzade, “Merdivenlerin Üzerinde”, tuval, yağlı boya, 200×150 cm, 2004 (<https://varyox.az/visart/altay-sadigzada/#:~:text=>)

Örnek olarak, Azerbaycan avangard hareketinin önde gelen temsilcilerinden biri olan Altay Sadıqzade'nin "Merdivenlerin üstünde" (görsel 1) adlı eseri gösterilebilir. Eserde parlak yeşil bir fon üzerinde yer alan figürün kolları ve bedeni aşırı derecede uzatılmış, ince bel ve akıcı çizgiler figürün hareketini doğal olmayan biçimde genişleterek yükseliş etkisini güçlendirmiştir. Bu yükseliş, harita üzerinde hareket ederek dünya üzerinde ilerleme ve onu aşma düşüncesiyle ilişkilendirilir. Beden kalınlığının minimuma indirilmesi figürü simgesel bir varlığa dönüştürür ve "yukarıya doğru hareket" düşüncesi koşullandırılmış biçimde sunulur. Renk de burada deformasyon aracı olarak işlev görür; parlak tonlar ve kontrast fon figürün etkisini artırır.



Görsel: 2. Altay Sadıqzade, "Göklere Götüren Merdiven", tuval, yağlı boya, 140×170 cm, 2005 <https://qgallery.net/en/pages/single-artist/28#:~:text>

Sanatçının "Göklere götüren merdiven" (görsel 2) adlı eserinde ise merdiven boyunca yerleştirilmiş figürlerin stilizasyonu daha da belirgindir. Kollar ve bacaklar düz, bastonvari çizgilerle verilmiş, yüzler ise belirgin bir konturdan yoksundur. Bu durum figürleri bireysel bir imgeden çıkararak genelleştirilmiş, simgesel bir "yükselen insan" modeline dönüştürür. Kompozisyonun dikey yapısı yükseliş fikrini açık biçimde ifade etse de, figürlerin gerçek dışı hareketi bu süreci daha çok metaforik ve simgesel bir düzleme taşır.

Tarihsel ve kültürel açıdan anatomik deformasyon, Azerbaycan sanatında Sovyet döneminin son aşamasında ve sonraki dönemlerde daha etkin biçimde

kullanılmaya başlanmıştır. Bu dönemde birçok sanatçı resmi realizm çerçevesinden çıkarak bireysel üslup arayışlarına yönelmiş, anatomiye sosyal ve psikolojik anlam taşıyan bir araca dönüştürmüştür. Bu yaklaşım hem Sovyet ideolojisine karşı dolaylı bir itiraz, hem de insan deneyiminin karmaşıklığını ifade etme çabası olarak değerlendirilmektedir. Aynı zamanda Doğu sanatı, özellikle Azerbaycan minyatür okulunun stilizasyona eğilimi, anatomik ideali dönüştürmek için tarihsel bir zemin oluşturmuştur. Örneğin, XVI–XVIII. yüzyıl bireysel portreleri genetik ideal yerine dekoratif bir karakter taşımaktaydı. Bu bağlamda deformasyonun radikalleşmesi, savaş, soyut mitolojik motifler gibi hem çağdaş dünya düşüncelerini hem de ulusal sanatsal gelenekleri yansıtır. Bu noktada belirtmek gerekir ki, Sovyet ideolojisinin etkisini yitirdiği dönemde bile nüfuzlu sanatçılar sanatsal koloritten uzaklaşarak figürün özgün konturunu güçlendirmişlerdir; o dönemin sanatından kalan habitus içinde anatomi artık bir “iktidar mekanizmasını” ve ruh hâlini betimleme aracına dönüşmüştür.



Görsel: 3. Rasim Babayev, “Adem ve Havva”, tuval, yağlı boya, 1989
(https://www.azer.com/aiweb/categories/magazine/ai151_folder/151_articles/151_rasim_adam_eve.html)

Bu bağlamda Rasim Babayev’in yaratıcılığı özellikle dikkat çekicidir. Onun “Adem ve Havva” (görsel 3) adlı eserinde insan figürünün anatomik yapısı bilinçli şekilde değiştirilerek klasik beden oranları bozulur ve figür dekoratif-kosullu bir plastika içinde sunulur. Eserde figürlerin bedenleri gerçek anatomik yapıya uygun biçimde modellenmemiş, aksine uzatılmış ve silindirik forma yaklaştırılmıştır. Baş ile gövde arasındaki oran değiştirilmiş, uzuvlar ise ya aşırı derecede sadeleştirilmiş ya da tamamen dekoratif bir çizgi unsuruna dönüşü-

rülmüştür. Bu tür anatomik deformasyon sonucunda beden artık biyolojik bir yapı olarak değil, ornamental ve ritmik bir form olarak algılanır.

Bu deformasyon aynı zamanda Azerbaycan minyatür geleneği ile de ilişkilendirilebilir. Nitekim burada anatominin bozulması bir kusur olarak değil, koşullu-estetik bir ilke olarak ortaya çıkar. Figürün yüzeye yaklaştırılması, hacmin azaltılması ve konturun güçlendirilmesi sonucunda beden bir “tasvir nesnesi” olmaktan çıkarak kompozisyonun bir unsuru olarak işlev görür. Bu bağlamda Hegel’in sanat anlayışı, duyuşsal biçim içinde hakikatin görünür kılınması düşüncesine dayanır. Sanat eseri, tinin kendi içsel bütünlüğünü dışsallaştırarak yeniden kendine dönme sürecinin estetik bir biçimidir. Görsel kompozisyonlardaki yoğunlaşma, renklerin dinamik karşıtlıkları ve biçimlerin çatışık uyumu, Hegelci diyalektiğin sanatsal düzlemdeki somut yansımalarıdır (Şengül, Kalaycı, 2025:73).



Görsel: 4. Rasim Babayev, “Mülteciler Evlerinde”, tuval, yağlı boya, 1990
(<https://e-derslik.edu.az/books/721/units/unit-1/page33.xhtml>)

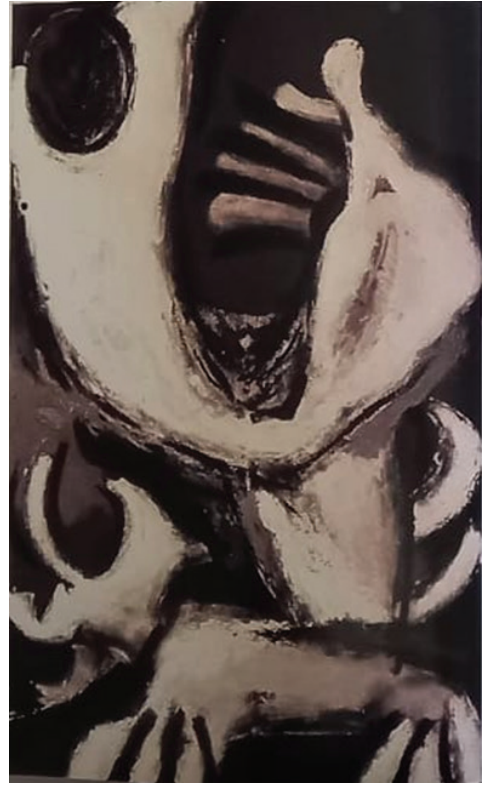
Aynı ilke, Azerbaycan’ın Halk ressamı Rasim Babayev’in “Mülteciler evlerinde” (görsel 4) adlı eserinde daha derin bir sosyal ve semantik anlam kazanarak karmaşık bir biçimde geliştirilmiştir. Eserde deformasyon, doğrudan doğruya mülteci kaderinin sanatsal bir imge sistemine dönüştürülmesi olarak ortaya çıkar. Kompozisyonda üç temel figür – baba, anne ve çocuk – sunulmakta ve bu üçlü hem aile modelini hem de mültecilik durumunun bütünsel bir

yaşam yapısını simgelemektedir. Burada en dikkat çekici nokta, bu üç figürün klasik insan biçiminde değil, çadır formuna yakın, dikey ve uzatılmış yapılar şeklinde sunulmasıdır. Bu durum onların yaşadıkları çevreyle – yani çadır yerleşimiyle – özdeşleştirildiğini göstermektedir. Baba, anne ve çocuk figürlerinin her birinin formu farklı olsa da, hepsi aynı plastik sistem içinde kurgulanmıştır. Uzatılmış ve sadeleştirilmiş yapıları, konturların sertliği ve dekoratif işlenişi bu figürlerin hem insan hem de mimari bir unsur olarak algılanmasına imkân verir. Bu açıdan deformasyon, bütünüyle imgenin dönüşümüdür. İnsan figürü artık sosyal durumun – mülteciliğin – taşıyıcısına dönüşmüştür.

Aynı zamanda bu üç figürün birlikte sunulması, onların ayrı ayrı değil, ortak bir kaderi paylaşan bütüncül bir sistem olarak algılanmasına hizmet eder. Baba figürü daha büyük ve sağlam bir yapı ile verilerek ailenin dayanak noktası olarak simgelenir, anne figürü daha yumuşak bir plastika ile sunulsa da aynı deformasyon içinde kalır, çocuk ise nispeten daha küçük ve daha kırılabilir bir biçimde verilerek geleceğin belirsizliğini ifade eder. Bu farklılıklara rağmen, hepsinin çadır benzeri forma sahip olması tek bir düşünceyi güçlendirir: onların yaşamı artık bu geçici mekânla – mülteci kampıyla – ayrılmaz biçimde bağlantılıdır.

Bu anlamda anatomik koşullandırma, Azerbaycan resminde insan figürünün pasif bir tasvir nesnesinden aktif bir düşünce taşıyıcısına dönüşmesini sağlar. Bu yaklaşımla beden artık yalnızca fiziksel bir form değil, aynı zamanda düşüncenin, duygunun ve fikrin taşıyıcısına dönüşür ve onun biçimi doğrudan bu içeriğin ifadesine hizmet eder.

Azerbaycan resminde insan imgesinin deformasyon estetiği özellikle psikolojik deformasyon bağlamında incelendiğinde açıkça görülür ki, burada form yalnızca dışsal bir yapı değil, insanın iç dünyasının doğrudan ifade aracıdır. Psikolojik deformasyon kavramı, insan figürünün yüz hatlarında, beden plastikasında, bakış yönünde ve genel kompozisyon yapısında meydana gelen değişimler aracılığıyla onun duygusal ve ruhsal durumunun sanatsallaştırılmasıyla ilgilidir. Bu süreçte klasik anatomi kuralları bozulur, simetri dağıtılır ve form koşullandırılarak psikolojik bir yük taşıyıcısına dönüştürülür. Nitekim figür bazen gerçek ölçüsünü kaybeder, kollar ve bacaklar büzülür ya da uzar, yüz yüzeyselleşir, gözler ise derin ve hareketsiz boşluklar gibi sunulur. Bu tür bir yaklaşım realizmden uzaklaşarak insanın iç dünyasını açığa çıkarmaya hizmet eder ve toplumda var olan gerilimlerin, korkuların ve psikolojik baskıların dış vurumu olarak ortaya çıkar.



Görsel: 5. Altay Sadıgzade, “Agresif Kişilik”, tuval, yağlı boya, 80×51 cm, 1990
(<https://varyox.az/visart/altay-sadigzada/#:~:text>)

Bu bağlamda, örneğin Altay Sadıgzade'nin “Agresif kişilik” (görsel 5) adlı eserinde psikolojik deformasyon en keskin biçimlerinden biriyle ortaya çıkar. Burada figürün beden yapısı abartılmış, ağır ve gerilim yüklü bir plastika ile verilmiştir ki bu durum içsel agresyonun fiziksel forma dönüşmesi olarak değerlendirilebilir. Yüz hatlarının sertleşmesi, bakışın donuk ve yönsüz olması, bedenın sıkışmış ve adeta patlama noktasına ulaşmış şekilde sunulması, insanın içinde biriken duygusal gerilimin sanatsal ifadesidir. Bu tür deformasyon artık insanı bir portre olarak değil, psikolojik bir durumun simgesi olarak sunar ve formun burada duygunun doğrudan devamı olduğunu gösterir.



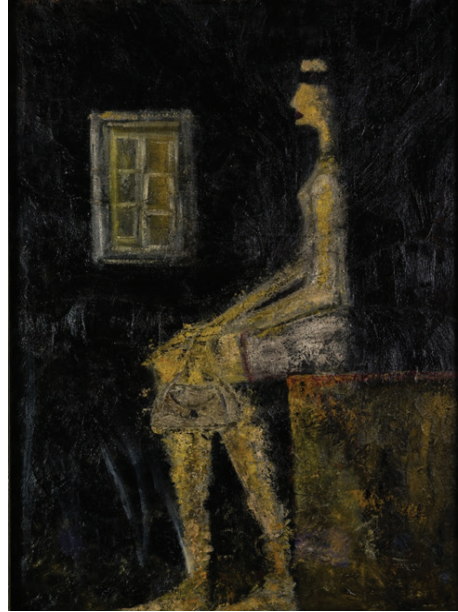
Görsel: 6. Ferman Gulamov, “Sohbet”, tuval, yağlı boya, 97×100 cm, 1990
(<https://www.accentacademy.az/>)

Aynı deformasyon ilkeleri daha farklı, ancak daha ince bir psikolojik düzeyde yetenekli ressam Ferman Qulamov’un “Sohbet” (görsel 6) adlı eserinde de görülür. Bu açıdan, görünüşte sakin bir iletişim sahnesi gibi algılanan bu kompozisyonda figürlerin beden plastikasında ve duruşlarında gözlemlenen küçük deformasyon unsurları onların içsel huzursuzluğunu ortaya çıkarır. Başların doğal olmayan yönlerde konumlanması, bedenlerin hafifçe eğilmesi ve genel kompozisyonda hissedilen dengesizlik, iletişimin yüzeysel değil, içsel bir çatışma üzerine kurulduğunu gösterir. Böylece deformasyon burada toplumsal ilişkilerin psikolojik katmanını açar ve insanın diğer insanla iletişim hâlindeyken bile içsel bir yalnızlık ve izolasyon yaşadığını ifade eder.



Görsel: 7. Ferman Qulamov, “Rəssam”, kətan, yağlı boya, 65x80 sm.
(<https://www.accentacademy.az/>)

Bu çizgi, Ferman Gulamov'un "Ressam" (görsel 7) adlı eserinde daha da derinleşerek bireysel psikolojik içe dönüş düzeyine ulaşır. Nitekim söz konusu eserde figürün kendi içine yönelmesi, beden yapısındaki deformasyon ile birlikte verilir. Baş ile gövde arasındaki oran değişiklikleri ve figürün kapalı bir plastika içinde sunulması, yaratıcı insanın içsel yalnızlığını ve düşünsel yükünü ifade eder. Figürün duruşunda gözlemlenen sıkışma ve içe yönelme hissi, onun artık dış dünyadan uzaklaşarak kendi iç dünyasına çekildiğini gösterir. Bu ise psikolojik deformasyon aracılığıyla insanın kendine yönelmiş durumunun sanatsal bir ifadesidir.



Görsel: 8. Eşref Murad, "Kadın ve Pencere", tuval, yağlı boya, 120×90 cm, 1976 (<https://nar-gallery.com/az/artist/%D0%B0%D1%88%D1%80%D0%B0%D1%84-%D0%BC%D1%83%D1%80%D0%B0%D0%B4/#>)

Psikolojik deformasyon aynı zamanda mekânla kurulan ilişki içinde de kendini gösterebilir ve bu özellik Eşref Murad'ın "Kadın ve pencere" (görsel 8) adlı eserinde açık biçimde gözlemlenir. Burada kadın figürünün uzatılmış ve dengesiz bir plastika ile sunulması, onun içsel izolasyon ve boşluk duygusunu ifade eder. Pencere ise yalnızca fiziksel bir nesne değil, psikolojik bir sınır olarak işlev görür ve figürün bu sınır karşısında donmuş durumda kalması onun çıkışsızlık hissini güçlendirir. Bu açıdan deformasyon yalnızca bedende değil, aynı zamanda mekânın algılanmasında da ortaya çıkar ve insanın içsel durumu ile çevresi arasında bir ilişki kurar.



Görsel: 9. Zakir Hüseyinov, “Balık satan”, kâtan, yağlı boya, 124x94, 2009
(<https://www.galleryluxmundi.com/az/item/view/37>)

Diğer yandan, psikolojik deformasyon sosyal içerikle birleşerek bireyin günlük yaşam içinde yaşadığı içsel yorgunluk ve baskıyı da ifade edebilir. Örneğin Zakir Hüseyinov’un “Balık satan” (görsel 9) adlı eserinde figürün yüz ve beden yapısının koşullandırılması, onun sosyal çevre içinde kaybolmuş ve kendini ifade etmekte zorlanan bir insan imgesi oluşturur. Burada deformasyon açık bir agresyon ya da dramatik bir gerilim biçiminde değil, daha çok içsel yorgunluk, rutin ve duygusal sönüklük şeklinde ortaya çıkar. Figürün genelleştirilmiş ve bireysellikten uzaklaştırılmış betimi, onun toplum içinde anonimleştiğini gösterir.



Görsel: 10. Niyaz Necefov, “Kediyle”, tuval, yağlı boya, 70×80 cm, 2014
(<https://www.galleryluxmundi.com/az/item/view/57>)

Son olarak, psikolojik deformasyon daha simgesel ve metaforik bir karakter kazanarak insanın içsel ikiliğini ve belirsiz psikolojik durumunu ifade edebilir. Bu bağlamda, örneğin Niyaz Necefov'un "Kediyle" (görsel 10) adlı eserinde insan figürünün sadeleştirilmiş ve koşullu formu onun içsel durumunun istikrar-sızlığını gösterir. İnsan ve hayvan imgesinin tek bir kompozisyonda sunulması ise içgüdü ile bilinç arasındaki ilişkiyi, yani insanın kendi içsel doğasıyla kurduğu bağı ortaya koyar. Burada deformasyon doğrudan bir duygusal patlama şeklinde değil, daha çok psikolojik ikilik ve içsel belirsizlik olarak ifade edilir.

Bu örnekler göstermektedir ki, Azerbaycan resminde psikolojik deformasyon insan imgesinin yalnızca dışsal olarak değiştirilmesi değil, onun iç dünyasını açığa çıkarmak için kullanılan temel sanatsal araçlardan biridir. Bu yaklaşımda form artık başlı başına bir amaç değil, içeriğin taşıyıcısıdır. Deformasyon aracılığıyla insanın korkuları, agresyonu, yalnızlığı, toplumsal baskı altında yaşadığı gerilim ve içsel parçalanması görsel bir dile dönüştürülür. Sonuç olarak, bu tür tasvirlerde insan imgesi realist bir portre olmaktan çıkarak psikolojik ve felsefi anlamlar taşıyan çok katmanlı bir sanatsal yapıya dönüşür.

Azerbaycan Resminde İnsan İmgesinin Deformasyon Modelleri: Simgesel-Metaforik, Renk Ve Kompozisyon-Mekân Yaklaşımları

Simgesel ve metaforik dönüşüm bağlamında deformasyon kavramı artık yalnızca biçimsel bir değişiklikle sınırlı kalmaz, daha çok derin anlamlar taşıyan bir soyutlama olarak ortaya çıkar. Bu yaklaşımda insan figürünün tek tek anatomik parçalarının değiştirilmesi değil, bütün olarak imgenin ve onun yer aldığı bağlamın simgesel bir göstergede dönüşmesi temel amaçtır. Bu tür deformasyon hem biçimsel yapı içinde kendini gösterebilir, yani insan bedeni giderek başka bir renge, dokuya ya da nesneye dönüşerek simgesel anlam kazanabilir, hem de imgenin çevresine yerleştirilen ek unsurlar aracılığıyla gerçekleştirilebilir. Örneğin figürün bir merdivene yönelmesi, nefesinin duman gibi betimlenmesi, arka planın hayvansal, kozmik ya da bilimsel işaretlere dönüşmesi gibi unsurlar bu tür dönüşümün göstergeleridir. Bu yaklaşımın temel amacı, soyut anlatım yoluyla karmaşık düşüncelerin görsel biçimde ifade edilmesidir. Sonuç olarak insan imgesi, belirli bir bireyi temsil etmekten çıkarak kahramanlık, korku, savaş, kutsallık, varoluş gibi genelleştirilmiş kavramların simgesine dönüşür.

Sanatsal açıdan bu tür deformasyon, güçlü bir anlamsal yüke sahip imgele-
rin oluşmasına yol açar. Bu süreçte metafor temel ifade aracına dönüşür. Örne-

ğin insan başı yerine başka bir nesnenin – bir kılıcın, tuğlanın ya da kozmik bir unsurun – betimlenmesi; elin zincire, ayağın ise bir dağın zirvesine dönüşmesi gibi durumlar simgesel dönüşümün açık örnekleridir. Renk ve biçim de bu sürece aktif biçimde katılarak imgenin anlamını güçlendirir. Nitekim insan silüetinin içinde halı motiflerinin kullanılması ya da figürün kutsal bir ışık etkisiyle sunulması, ulusal ve manevi bağlarla ilişki kurar. Aynı zamanda perspektif açısından insan figürünün konturu bazen bir müzik aletine, bir bayrak unsuruna ya da başka simgesel bir forma benzetilebilir. Kompozisyonda insan figürüyle birlikte hayvan, bitki, mimari ya da metin parçalarının yer alması ise anlam katmanlarını daha da zenginleştirir. Mekânın gerçek dışı kurgulanması, yani figürün karanlık, ateş tonlu, kozmik ya da bezemeli bir arka plan içinde sunulması bu simgesel atmosferin oluşmasına hizmet eder.

Semantik açıdan simgesel deformasyon, karmaşık düşüncelerin doğrudan değil, dolaylı ve sezgisel bir biçimde aktarılmasına olanak tanır. Bu süreçte insan figüründe meydana gelen değişiklikler, izleyiciye sözle ifade edilmesi zor olan kavramları hissettirmeye yöneliktir. Örneğin silahlanma, savaş ya da genel trajedi gibi temalar, insan formunun öyle bir şekilde dönüştürülmesiyle sunulabilir ki, izleyici bunu bilinçli olarak analiz etmese bile duygusal olarak algılar. Metaforik deformasyon çoğu zaman vatan, suçluluk, kurtarıcı kahramanlık, insanın içsel psikolojik durumu ve varoluş sorunları gibi soyut kavramlara işaret eder. Örneğin merdivenden inen ya da çıkan bir figürün parlak sarı tonlarla sunulması umut arayışı ya da kaçış düşüncesini ifade edebilir; pencereden bakan bir imge içe dönük bakışın simgesine dönüşür; alevden çıkan bir insan ise mücadele ve direniş fikrini temsil eder. Bu tür durumlarda belirli unsurlar simgesel düzleme taşınır ve insan imgesi artık doğrudan değil, dolaylı bir anlam taşıyıcısına dönüşür.

Tarihsel ve kültürel açıdan simgesel deformasyon, Azerbaycan sanatında hem Doğu geleneklerinin hem de Batı modernist ve soyut akımlarının etkisiyle şekillenmiştir. Doğu tasvir geleneğinde, özellikle Tebriz minyatür okulunda insan, hayvan ve bitki biçimlerinin iç içe geçmiş ve stilize edilmiş biçimde sunulması bu tür deformasyon için bir zemin oluşturmuştur. Modern dönemde ise sanatçılar bu geleneği daha kavramsal bir düzeyde geliştirerek bireysel yaratıcı arayışlarının bir parçası hâline getirmişlerdir. Aynı zamanda bağımsızlık döneminde “ülke kaderi” ve “Karabağ motifleri” gibi temalar da simgesel deformasyon aracılığıyla ifade edilmiş, insan figürü ulusal bezeme ve kültürel unsurlarla bütünleştirilmiştir. Postsovyet dönemde ise teknogen ve mekanik deformasyon kavramları ortaya çıkmış, insan imgesi küresel sistemler ve teknolojik çevreyle ilişki içinde sunulmaya başlanmıştır. Bu durum, hem modernlik anlayışının

hem de geleneksel düşünce yapısının bir sentezini ortaya koymaktadır.

Bu anlamda simgesel ve metaforik deformasyon, Azerbaycan resminde insan imgesinin yalnızca fiziksel sınırlar içinde değil, düşünce ve anlam çerçevesinde yeniden kurulmasına hizmet eder. Bu yaklaşımda imgenin fiziksel bileşenleri geri planda kalır, asıl vurgu onları birleştiren düşünceye yönelir. Sonuç olarak insan, belirli bir birey olarak değil, genelleştirilmiş bir simge olarak ortaya çıkar ve eser, izleyicinin yalnızca estetik algısına değil, aynı zamanda düşünce ve zihinsel kavrayışına etki etmeyi amaçlar.



Görsel: 11. Elyar Alimirzeyev, “Su İçenler”, tuval, yağlı boya, 130×180 cm, 1997, (Azerbaycan, Bakü Modern Sanat Müzesi)

Örneğin Elyar Alimirzeyev’in “Su içenler” (görsel 11) adlı eserinde insan figürleri gerçek bir davranış eylemi içinde sunulsa da, onların plastikasında ve genel yapısında gözlemlenen deformasyon bu sahneyi gündelik düzlemde çıkararak metaforik bir boyuta taşır. Figürlerin başlarının aşağıya yönelmesi, bedenlerin inceltilmiş ve sert konturla verilmesi, onların adeta içsel ihtiyaç, bağımlılık ya da yaşama içgüdüleri tarafından belirlenen varlıklar olarak sunulduğunu gösterir. Bu açıdan su içme eylemi artık yalnızca fizyolojik bir hareket değil, “yaşama mücadelesi”nin ya da “içsel boşluğun doldurulması”nın simgesine dönüşür. Bu yaklaşım, ekspresyonizme özgü olan içsel durumun forma aktarılması ilkesini hatırlatır.



Görsel: 12. Elyar Alimirzəyev, “Təyyarə adam” seriyası, kətan, yağlı boya, 120x140, 2012, (Azərbaycan, Bakı Muasir İncəsənət Muzeyi)

Bu düşünce daha radikal biçimde “Uçak adam” (görsel: 12) serisinde geliştirilir. Örneğin 2012 yılına ait eserde insan figürü doğrudan uçak yapısıyla birleştirilerek sunulur. Beden artık klasik insan anatomisini kaybeder ve onun yerini mekanik unsurlar – kanatlar, pervaneler ve teknik ayrıntılar – alır. Bu dönüşüm, insanın teknoloji ile özdeşleşmesi düşüncesini ifade eder. Burada deformasyon yalnızca görsel değil, aynı zamanda anlamsal bir nitelik taşır: insan doğal bir varlık olmaktan çıkarak teknogen bir sistemin parçasına dönüşür. Bu yaklaşım, nesnelere alışılmadık biçimde birleştirilmesi açısından sürrealizme yakın görünse de, içerik bakımından daha çok kavramsal sanat ve postmodern düşünce ile ilişkilidir.



Görsel: 13. Elyar Alimirzəyev, “Uçak Adam” serisi, tuval, yağlı boya, 120x140 cm, 2016, (Azerbaycan, Bakü Modern Sanat Müzesi)

Aynı serinin 2016 yılına ait örneğinde ise bu dönüşüm daha karmaşık ve parçalanmış bir form kazanır (görsel 13) İnsan figürü artık çeşitli teknik unsurların birleşimi olarak sunulur. Kompozisyonda kullanılan rakamlar, işaretler ve şematik öğeler figürü daha da soyutlaştırır ve onu adeta bir sistem içinde işleyen bir mekanizma gibi gösterir. Bu durum, modern insanın teknolojik ve bürokratik yapılar içinde bireyselliğini kaybetmesi düşüncesini ifade eder. Bu bağlamda eserde konstrüktivizm ve teknogen estetiğin etkisi de hissedilmektedir.



Görsel: 14. Niyaz Necefov, “Kibritler”, tuval, yağlı boya, 125×85 cm, 2017
(<https://www.galleryluxmundi.com/az/item/view/56>)

Diğer yandan, “Onurlu sanat emekçisi” unvanına sahip Niyaz Necefov’un “Kibritler” (görsel 14) adlı eserinde simgesel deformasyon farklı bir ilke üzerine kurulmuştur. Burada insan figürü iki kibrit arasında yerleştirilerek sunulur ve bu konumlandırma onun anlamsal rolünü belirler. Kibrit unsuru yanma, alev ve yok olma süreçlerinin simgesi olarak işlev görür ve insanın bu iki unsur arasında verilmesi onun kırılğan ve geçici bir varlık olarak sunulmasına yol açar. Figürün ölçü bakımından sıkıştırılmış ya da mekân içinde sınırlandırılmış biçimde sunulması, onun çevreye bağımlılığını ve tehlike içinde varoluşunu gösterir.

Aynı zamanda eserde renk ve doku da bu simgesel anlamı güçlendirir. Yüzeydeki yanık etkisi, toprak tonları ve sıcak renkler insanın bir “yanma ortamı” içinde var olduğunu hissettirir. Bu durum, yaşamın geçiciliği ve her an yok olma ihtimali gibi düşünceleri öne çıkarır. Bu yaklaşım, ekspresyonizmin duygusal renk kullanımını sürrealizmin simgesel nesne kurgusu ve kavramsal sanatın düşünce odaklı yakla-

şımıyla birleştirir. Bu aşamada insan artık belirli bir birey değil, düşünce ve kavramların taşıyıcısı olarak ortaya çıkar. Deformasyon aracılığıyla figür ya teknogen bir sisteme, ya bir davranış eylemine ya da simgesel nesnelere bütününe dönüşür ve sonuç olarak imge yalnızca sanatsal bir betimleme olmaktan çıkarak düşünce ve anlam alanına yönelir. Bu durum, çağdaş Azerbaycan resminde deformasyon estetiğinin en önemli ve kavramsal yönlerinden birini oluşturur.

Bazen figürün sanatsal deformasyon unsurları renkler aracılığıyla da gerçekleştirilir. Yani anatomik doğruluk korunmuş olsun ya da olmasın, insan imgesinin doğal renkleri bozulur (mavi, yeşil, kırmızı, sarı gibi doğa dışı tonlar baskın hâle gelir) ya da sorgulanır. Bu durum, ekspresyonist boya katmanlarına, alışılmadık kolorite ve sert renk kontrastlarına yol açar. Bu yöntemin amacı, figürün fiziksel bedenini değil, duyguların ve düşüncelerin renkler aracılığıyla ifade edilmesidir. Renk deformasyon yarattığında, insan figürüne bir “psikolojik aura” kazandırılır. Renk, psikolojik yükü derinleştirdiği için biçimlerle değil, doğrudan rengin kendisiyle kurulan yeni bir simgesel yapı ortaya çıkar. Figürün deri ve giysi gibi unsurlarında doğal paletin bozulduğu gözlemlenir. İnsan derisi örneğin yeşilimsi, mavi ya da altın tonlarında olabilir; renk bantları doğal gölgeye göre değil, duygusal spektruma göre yerleştirilir. Kontrastlı boyama uygulanır: sıcak-altın lekeler soğuk bir arka plan üzerinde yer alır ya da siyah-kırmızı gölgeler güçlü biçimde aydınlatılmış alanı keser. Formun konturu renk ile iç içe geçer: bazı yerlerde “siyah-beyaz izolasyon”, bazı yerlerde ise “doğrudan soyutlama” etkisi ortaya çıkar. Örneğin yüzün ayna etkisi yarattığı bir figürde, renk konturunun kırılması, yani birdenbire siyah bir konturla yabancılaşma (şerit ya da leke biçiminde) figürü parçalayarak “birden fazla portret” etkisi oluşturur. Kısacası figür ile boya dili arasındaki gerilimli sınır belirsizleşir.

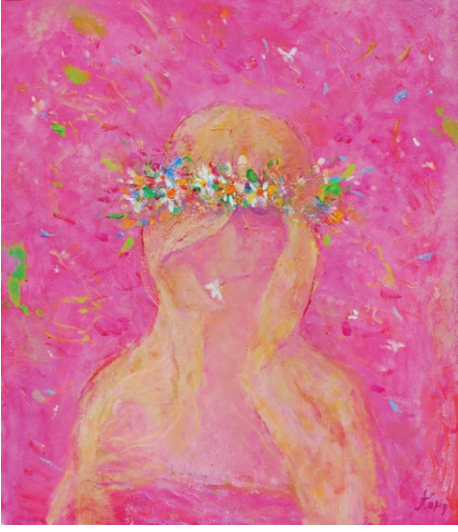


Görsel: 15. Ferman Gulamov, “Atölyede”, tuval, yağlı boya
(<https://great.az/velikie-azerbaycanci/322-gulamov-farman-samed.html>)

rnek olarak, Azerbaycanın Onurlu sanatçı ünvanlı Ferman Gulamov’un “Atölyede” (görsel 15) adlı eserinde renk aracılığıyla deformasyon özellikle belirgin ve kavramsal bir biçimde ortaya çıkar. Burada figürlerin sanatsal algılanışı doğrudan rengin etkisiyle değişir. İnsan imgeleri doğal ten renklerinden uzaklaştırılarak yeşil, kırmızı, turuncu, mavi ve zaman zaman siyah renk katmanlarının üst üste bindirilmesiyle sunulur. Bu durum figürün fiziksel bütünlüğünü geri plana iter ve rengi temel ifade aracına dönüştürür. Örneğin kompozisyonun sol tarafında yer alan figürün yüzünde yeşil ve kırmızı tonların çarpışması onun içsel gerilimini ve psikolojik dengesizliğini açık biçimde ortaya koyar. Yüz artık belirli portre özelliklerini kaybederek duygusal bir alana geçer. Aynı zamanda figürün ellerinde ve bedeninde görülen renk parçalanmaları, onun tek bir bütün olarak değil, farklı duygulardan oluşan bir yapı olarak algılanmasına yol açar. Bu açıdan renk, figürü “parçalayıp” onun içindeki çelişkileri görünür kılar. Burada sanatçının yaratıcı ortamı, renklerin gücü aracılığıyla daha etkili biçimde ifade edilmiştir.

Kompozisyonun sağ tarafında yer alan figür ise daha sert ve kontrastlı bir renk çözümüyle verilmiştir. Burada kırmızı, beyaz ve siyah tonların keskin karşıtlığı figürün içsel dramatizmini güçlendirir. Bu renkler yalnızca ışık-gölge oluşturmak için değil, duygusal durumu vurgulamak amacıyla kullanılmıştır. Figürün yüzünde ve boyun bölgesinde renklerin serbest akışı, onun adeta maddi formdan çıkarak psikolojik ya da düşünsel bir düzleme geçtiğini gösterir.

Eserde merkezde yer alan masa ve üzerindeki eskiz de bu renk deformasyon sisteminin bir parçasına dönüşür. Kağıt zerindeki tasvir ve onu çevreleyen renk lekeleri gerçek mekân algısını bozar ve atölyeyi fiziksel bir alan olmaktan çıkarak düşünce ve yaratım sürecinin simgesel bir sahası olarak sunar. Bu durum, rengin yalnızca figürlerde değil, tüm kompozisyonda deformasyon yaratan bir rol üstlendiğini gösterir. Eserde dikkat çeken temel unsurlardan biri de konturun renkle yer değiştirmesidir. Klasik kontur çizgisi neredeyse tamamen ortadan kalkar ve yerini renk geçişleri alır. Bu ise figürlerin sınırlarını belirsizleştirir ve onları mekân içinde adeta “eritir”. Sonuç olarak figür ile arka plan arasındaki sınır ortadan kalkar ve renk aracılığıyla yeni bir sanatsal sistem oluşur.



Görsel: 16. Tofiq Ağababayev, “Mayıs”, tuval, yağlı boya, 75×65 cm, 2005, (Azerbaycan, Bakü Modern Sanat Müzesi)

Diğer bir örnek olarak Azerbaycan’ın Halk ressamı Tofik Agababayev’in “Mayıs” (görsel 16) adlı eserinde insan figürünün renk aracılığıyla deformasyonu daha yumuşak, ancak kavramsal açıdan derin bir biçimde ortaya çıkar. Tabloda figürün anatomik yapısı tamamen dağılmaz, ancak onun sanatsal algılanışı doğrudan rengin etkisiyle değişir. İnsan imgesi doğal ten tonlarından uzaklaştırılarak tek bir pembe ve pastel renk skalası içinde sunulur. Bu durum figürün fiziksel bireyselliğini zayıflatır ve onu daha çok duygusal ve simgesel bir düzleme taşır. Nitekim yüz bölümünde klasik portre özellikleri neredeyse silinmiş, gözler ise çiçek benzeri renkli lekelerle yer değiştirmiştir. Bu, renk yoluyla deformasyon sürecinin en önemli göstergelerinden biridir. Burada göz artık görme organı olarak değil, bahar, yenilenme ve yaşam enerjisinin simgesine dönüşür. Çiçek unsurlarının gözleri örten bir çelenk gibi yerleştirilmesi, figürün gerçekçi algısını bozar ve onu imgesel, şiirsel bir yapıya dönüştürür.

Eserin genel renk çözümü – parlak pembe zemin, dağılmış renk lekeleri ve aydınlık tonlar – may ayının tazeliğini, yenilenmeyi ve yaşamın canlanmasını ifade eder. Bu açıdan renk burada yalnızca dekoratif bir işlev taşımaz, aynı zamanda mevsimsel ve duygusal içeriğin temel taşıyıcısına dönüşür. Figürün bedeninin arka planla neredeyse aynı renk ortamında verilmesi, onun mekân içinde “erimesine” yol açar ve insan imgesi artık belirli bir figür olarak değil, genel atmosferin bir parçası olarak algılanır. Aynı zamanda konturun zayıflatılması ve renk geçişlerinin yumuşak biçimde birbirine karışması figürün sınırla-

rını belirsizleştirir. Bu durum, renk aracılığıyla deformasyon sürecini daha da güçlendirir. Böylece insan figürü fiziksel varlığından uzaklaşarak rengin oluşturduğu duygusal ve şiirsel mekân içinde yeniden kurgulanır.

Belirtmek gerekir ki bu tür eserlerde ekspresyonizm akımının etkisi daha belirgin biçimde hissedilir; çünkü renk burada duygusal gerilimin ve içsel durumun temel ifade aracına dönüşür. Aynı zamanda figürlerin deformasyona uğramış renk yapısı ve serbest boya katmanları, Francis Bacon'ın psikolojik portreleriyle benzerlik gösterir. Bununla birlikte rengin bağımsız ve özgür biçimde kullanımı, Willem de Kooning gibi soyut dışavurumcu ressamların etkisini de hatırlatır.

Renk deformasyonu, insanın içsel psikolojisini, enerjisini ve sanatçının konuya ne ölçüde “karikatürist bir bakış” getirdiğini ortaya koyan önemli bir araçtır. Örneğin yüzün genellikle soluk, mavimsi tonlarda verilmesi kederi, hastalığı ya da ruhsal çöküntüyü ifade eder. Kırmızı ve turuncu tonlar güçlü duygusal hâlleri (aşk, düşünsel akım, inanç) gösterebilir. Soğuk yeşil ve gri tonlar ise yabancılaşmayı, uzaklaşmayı ve kaosu simgeler.

Sanatçı bazı bölgelerde boyayı serbest bıraktığında, örneğin figürün yüzünün bir kısmı parlak sarı, diğer kısmı siyah bir şerit hâlinde verildiğinde, bu durum “ikili kişilik” imgesini ortaya çıkarır. Renk deformasyonu aynı zamanda figürün “keskin ve küçük ayrıntılarını” öne çıkarır. Rudolf Arnheim'in belirttiği gibi, “renk, formun yerine geçerek görsel algıyı değiştirir.” (<https://medeniyyet.info.az/page/news/21056/>)

Renk aracılığıyla figürlerin deformasyonu, XX. yüzyılın ortalarından itibaren Avrupa'da ekspresyonistler tarafından düşünceyi taşıyan bir araç olarak kullanılmıştır. Azerbaycan'da ise bu yöntem Sovyet döneminde sınırlı ölçüde kabul görmekteydi; çünkü resmi eğitimde daha çok doğal kolorite öncelik verilirdi. Ancak sanatçılar önce örtük, daha sonra açık biçimlerde bu sınırı aşmayı başarmışlardır.

1990'lı yıllarda ülkemizde “renk şeridi” anlayışı güçlenmeye başlar; sanatçılara göre Sovyet eğitimindeki kısıtlamalar ortadan kalkar ve rengin özgür biçimde kullanılmasıyla milli ruh ve “manevi canlılık” ifade edilir. (<https://azgallery.az/az/news/350#:~:text=Nitekim> günümüzde düzenlenen sergilerde renk aracılığıyla deformasyon, Azerbaycan resminde artık kabul görmüş ekspresif bir yöntem olarak karşımıza çıkmaktadır.



Görsel: 17. Vügar Muradov, “Lekesiz”, tuval, yağlı boya, 2015
(<https://nargismagazine.az/az/articles/article-418/>)

Örnek olarak, Vügar Muradov’un “Lekesiz” (görsel 17) adlı eserinde renk aracılığıyla deformasyon özellikle güçlü ve baskın bir sanatsal araç olarak ortaya çıkar. Kompozisyonda figürün anatomik yapısı belirli ölçüde korunmuş olsa da, onun sanatsal algılanışı bütünüyle rengin etkisi altında değişir. Eserin neredeyse tüm yüzeyi kırmızı rengin farklı tonlarıyla kaplanmıştır ve bu monokrom ortam, insan figürünü gerçek düzlemden çıkararak simgesel ve duygusal bir alana taşır. Burada kırmızı, figürün bizzat kurucu unsuru hâline gelir. İnsan bedeni arka planla aynı renk ortamına dahil edilerek sınırlarını kaybeder, konturlar zayıflar ve sonuç olarak figür mekân içinde adeta onunla “kaynaşmış” bir görünüm alır. Bu, renk aracılığıyla deformasyon sürecinin temel özelliklerinden biridir: form artık çizgi ve hacimle değil, rengin yoğunluğu ve ritmiyle kurulur. Figürün yüzünde ve bedeninde görülen koyu lekeler ve kalın boya katmanları onun yapısını parçalar ve imgenin bütünlüğünü bozar. Yüz hatları belirsizleşir, bireysel özellikler geri plana çekilir ve figür genelleştirilmiş, hatta anonim bir karakter kazanır. Bu açıdan renk burada figürü yalnızca örtmez, onu dönüştürerek yeni bir görsel kimlik oluşturur.

Eserde dikkat çeken bir diğer önemli unsur, insan figürünün kucağında tuttuğu hayvan imgesidir. Bu unsur daha koyu renklerle işlendiği için genel kırmızı ortamdan ayrılır ve kompozisyonda bir kontrast noktası oluşturur. Bu karşıtlık, renk aracılığıyla deformasyon ilkesini daha da güçlendirir: insan

figürü kırmızı renk içinde “yok olmaya” doğru giderken, hayvan imgesi daha gerçek ve belirgin görünür. Böylece renk, yalnızca duygusal bir yük taşımakla kalmaz, aynı zamanda kompozisyonun anlamsal hiyerarşisini de belirler. Aynı zamanda kırmızı rengin baskınlığı, imgenin içsel durumunu açığa çıkaran temel ifade aracına dönüşür.

İnsan figürünün deformasyonu yalnızca formun değişmesiyle sınırlı değildir; bu sürecin temel yönlerinden biri de figürün mekânla kurduğu ilişki çerçevesinde gerçekleşir. Burada deformasyon doğrudan figürün bulunduğu ortamın yapısına, kompozisyon ilkelerine ve mekânın nasıl düzenlendiğine bağlıdır. Yani insan figürü artık bağımsız bir nesne olarak değil, mekân içinde anlam kazanan ve bu mekânın etkisiyle dönüşen sanatsal bir yapı olarak ortaya çıkar. Bu tür bir yaklaşımda perspektif geleneksel kurallara göre kurulmaz. Aksine, perspektifin bilinçli biçimde bozulması, farklı bakış noktalarının aynı yüzeyde birleştirilmesi ve mekânın koşullandırılması figürün deformasyonuna yol açar. Figür bazen ön plan ile arka plan arasındaki net sınırlarını kaybeder, aynı anda birden fazla düzlemde varlık gösterir. Bu durum figürün anatomik bütünlüğünü değil, onun mekân içindeki işlevsel ve anlamsal konumunu ön plana çıkarır. Sonuç olarak mekân yoğunlaşır ya da genişler ve gerçek fiziksel çevre ile simgesel mekân arasında bir ayrım oluşur.



Görsel: 18. Mir Azer Abdullayev, “İlk Sonbahar”, tuval / akrilik, 120×70 cm(<https://www.facebook.com/photo/?fbid=156476408269150&set=a.472169741574917>)

Mir Azer Abdullayev’in “İlk sonbahar” (görsel 18) adlı eserinde bu mekân-figür ilişkisi açık biçimde hissedilir. Kompozisyonda uzanmış insan figürü gerçek anatomik yapıdan uzaklaştırılarak dekoratif bir yüzeye

dönüştürülmüştür. Figürün yer aldığı yeşil zemin klasik bir mekân betimlemesi sunmaz; aksine ritmik lekeler sistemi şeklinde kurgulanarak figürün devamı hâline gelir. Burada figür ile mekân birbirinden ayrılmaz, aynı plastik dilin unsurları olarak işlev görür. Figürün konturları belirgin şekilde vurgulansa da, iç yüzeyindeki çok renkli parçalanma onun bedenini “mekânın içinde değil, mekânın kendisi olarak” sunar. Bu nedenle deformasyon yalnızca figürün biçiminde değil, onun yer aldığı ortamla kurduğu bütünsel ilişkide ortaya çıkar. Mekân burada derinlik oluşturmaz, aksine yüzeyi genişleterek figürü dekoratif ritmin bir parçasına dönüştürür.



Görsel: 19. Ferman Gulamov, “Ressam ve Model”, tuval, yağlı boya
(<https://www.galleryluxmundi.com/item/artist/55>)

Ferman Gulamov’un “Ressam ve model” (görsel 19) adlı eserinde ise mekân-kompozisyon deformasyonu daha dramatik ve psikolojik bir nitelik taşır. Burada iç mekân gerçek perspektif kurallarına bağlı değildir. Figürler adeta dar ve sıkışmış bir alan içinde yerleştirilmiştir ve bu yoğunluk onların beden yapısını da etkiler. Modelin oturuşu ve ressamın ona yönelimi, klasik akademik düzenden farklı olarak dengesizdir. Figürlerin oranları uzatılır, bazı bölümler bilinçli biçimde abartılır ya da zayıflatılır. Bu durum doğrudan mekânın deformasyona uğramış yapısıyla ilişkilidir. Tabloda dikkat çeken temel unsur, figürler arasındaki ilişkinin mekân aracılığıyla kurulmasıdır. Arka planın karanlık, belirsiz ve parçalanmış biçimde sunulması onların psikolojik

gerilimini artırır. Mekân burada yalnızca bir fon değil, figürlerin içsel durumunu şekillendiren etkin bir unsurdur. Ressam ile model arasındaki gerilim, tam da bu sıkışmış ve istikrarsız mekânın etkisiyle daha da yoğunlaşır. Böylece deformasyon yalnızca fiziksel bir değişim değil, mekânın psikolojik etkisi sonucunda ortaya çıkan sanatsal bir ifade aracına dönüşür.

Genel olarak, insan figürünün mekânla ilişkisi temelinde deformasyonu, Azerbaycan çağdaş resminde çok katmanlı anlamlar üreten başlıca yöntemlerden biridir. Bu yaklaşımda figür artık sabit ve değişmez bir form olarak değil, mekânın belirlediği koşullar içinde şekillenen dinamik bir yapı olarak değerlendirilir. Mekânın sıkıştırılması, parçalanması ya da koşullandırılması figürün dağılmasına, uzamasına ya da ritmik bir unsura dönüşmesine neden olur. Sonuç olarak figür ile mekân arasındaki sınır ortadan kalkar ve kompozisyon bütüncül bir görsel sistem olarak algılanır.

Bu tür kompozisyonlarda insan imgesi yalnızca bireysel bir varlık olarak değil, belirli bir “sahne içinde gerçekleşen olay” olarak sunulur. Mekânın değişkenliği figürün durağanlığını bozarken, aynı zamanda onun anlamsal yükünü artırır. Bu açıdan mekân deformasyonu yalnızca biçimsel bir deneme değil, toplumun, zamanın ve insan ilişkilerinin sanatsal bir simgesine dönüşen derin bir ifade aracıdır.

Sonuç

Yapılan araştırma göstermektedir ki, insan figürünün deformasyonu dünya resminde olduğu gibi Azerbaycan resminde de yalnızca biçimsel bir değişiklik değil, çok katmanlı anlamsal içerik taşıyan karmaşık bir sanatsal sistem olarak ortaya çıkmaktadır. Bu sistem, başlıca ilkeler olan anatomik koşullandırma, psikolojik deformasyon, simgesel-metaforik dönüşüm, renk aracılığıyla deformasyon ve mekân-kompozisyon değişimlerinin karşılıklı etkileşimi temelinde şekillenerek bütüncül bir sanatsal düşünce modelini oluşturur.

Dünya resminde özellikle modernist akımlar çerçevesinde gelişen deformasyon anlayışı, insan figürünün yalnızca dışsal benzerlik üzerine kurulmasını reddederek onun içsel içeriğinin, duygusal durumunun ve düşünsel katmanlarının ifade edilmesine yönelmiştir. Bu eğilim sonucunda form parçalanır, mekân koşullandırılır, renk bağımsız bir ifade aracına dönüşür ve figür gerçekliğin doğrudan bir yansıması olmaktan çıkarak onun yorumu hâline gelir. Azerbaycan resminde de bu yaklaşım hem küresel sanatsal süreçlerin etkisiyle hem de ulusal tasvir anlayışının içsel özellikleri doğrultusunda

gelişmiştir. Geleneksel sanatta mevcut olan koşulluluk, dekoratiflik ve simgesel yaklaşım, modern dönemde yeni sanatsal araçlarla zenginleştirilerek deformasyon estetiğinin yerel modelini oluşturmuştur.

Anatomik deformasyon figürün fiziksel yapısını değiştirerek onu düşünce ve simge taşıyıcısına dönüştürürken, psikolojik deformasyon insanın içsel gerilimini ve duygusal durumunu sanatsal forma aktarır; simgesel dönüşüm ise imgeyi bireysel düzeyden çıkararak genelleştirilmiş bir anlam alanına taşır. Renk aracılığıyla deformasyon formun sınırlarını çözerek duygusal ve anlamsal etkiyi güçlendirir; mekân-kompozisyon deformasyonu ise tüm bu unsurları tek bir yapı içinde birleştirerek figür ile bulunduğu çevre arasındaki ayrılmaz bağı kurar. Sonuç olarak deformasyon, hem dünya sanatında oluşmuş genel estetik ilkelerle örtüşmekte hem de Azerbaycan resminde kendine özgü bir sanatsal dil ve anlam sistemi yaratarak çağdaş sanatın başlıca ifade araçlarından biri hâline gelmektedir.

Kaynakça

- Çelikbağ, T. ve Geçen, F. (2024). Zamanın Ötesinde Bir Devrimci Bir Ressam: Leonardo Da Vinci. Sanat ve Tasarı Üzerine Araştırmalar. (E. N. Yılmaz Arıkan, B. Serbest Yılmaz, Ed.). Palet Yayınları. s. 193
- Çelikbağ, T. (2025). Ontolojide yankı kavramı: Magritte'in "İmgelerin İhaneti" eseri üzerine göstergebilimsel bir okuma. STAR Sanat ve Tasarım Araştırmaları Dergisi, 6(11), 321–336. <https://doi.org/10.65660/stardergisi.1784732>
- Kılıç A.G. ve Parsıl Ü. (2023). Tarihsel Süreç İçerisinde Resim ve Müzik Birlikteliği, International Social Sciences Studies Journal, (e-ISSN:2587-1587) Vol:9, Issue:116; pp:8860-8869. DOI: <http://dx.doi.org/10.29228/sss.72614>
- Rafet. Əfəndi, "Azerbaycan sanatı", Bakü, Çəşioğlu, 2001, s. 247-248.
- Şengül, B., ve Kalaycı, M. S. (2025). Tahir Çelikbağ'ın sanat eserlerinde ontolojik görünürlük. (F. Geçen ve M. Ateşli, Ed.), Cumhuriyetten günümüze Türk resim sanatına akademik bakış. Palet Yayınları. s. 72-73
- "Nonkonformistlerin üslup arayışları", 12.07.2023 / Yeni yayınlar – <https://azgallery.az/az/news/203>
- "Bir resim eseri yalnızca çerçeveye aittir" – <https://medeniyyet.info.az/page/news/21056/>

Görsel Kaynakça

- Görsel: 1.** <https://varyox.az/visart/altay-sadigzada/#:~:text>
- Görsel: 2.** <https://qgallery.net/en/pages/single-artist/28#:~:text>
- Görsel: 3.** https://www.azer.com/aiweb/categories/magazine/ai151_folder/151_articles/151_rasim_adam_eve.html
- Görsel: 4.** <https://e-derslik.edu.az/books/721/units/unit-1/page33.xhtml>
- Görsel: 5.** <https://varyox.az/visart/altay-sadigzada/#:~:text>
- Görsel: 6.** <https://www.accentacademy.az/>
- Görsel: 7.** <https://www.accentacademy.az/>
- Görsel: 8.** <https://nar-gallery.com/az/artist/%D0%B0%D1%88%D1%80%D0%B0%D1%84-%D0%BC%D1%83%D1%80%D0%B0%D0%B4/#>
- Görsel: 9.** <https://www.galleryluxmundi.com/az/item/view/37>
- Görsel: 10.** <https://www.galleryluxmundi.com/az/item/view/57>
- Görsel: 11.** Azərbaycan, Bakü Modern Sanat Müzesi
- Görsel: 12.** Azərbaycan, Bakı Muasir İncəsənət Muzeyi
- Görsel: 13.** Azərbaycan, Bakü Modern Sanat Müzesi
- Görsel: 14.** <https://www.galleryluxmundi.com/az/item/view/56>
- Görsel: 15.** <https://great.az/velikie-azerbaycanci/322-gulamov-farman-samed.html>
- Görsel: 16.** Azərbaycan, Bakü Modern Sanat Müzesi
- Görsel: 17.** <https://nargismagazine.az/az/articles/article-418/>
- Görsel: 18.** <https://www.facebook.com/photo/?fbid=156476408269150&set=a.472169741574917>
- Görsel: 19.** <https://www.galleryluxmundi.com/item/artist/5>

6. BÖLÜM

DİJİTAL SANATIN PLASTİK SANATLARDAKİ YERİ: VİKTOR KOEN ÖRNEĞİ ÜZERİNE BİR İNCELEME

Erhan GÜNAY

MEB., Polatoğlu Ortaokulu, Van/Tuşba.

erhngny65@gmail.com

<https://orcid.org/0009-0001-3316-9908>

Giriş

Sanat ve teknoloji arasındaki ilişki, sanatın üretim yöntemleri ile estetik ve kavramsal çerçevesini tarihsel olarak yeniden yapılandıran bir etkileşim alanı oluşturmuştur. Dijital sanat, farklı disiplinlerin kesişiminde yer alan ve çoklu ifade biçimlerini bir araya getiren bir üretim alanı olarak değerlendirilmektedir (Patton ve Buffington, 2016). 1950'li yıllardan itibaren bilgisayar sistemlerinin sanatsal üretimde kullanılmaya başlanmasıyla temelleri atılan dijital sanat, özellikle 1960'lı yılların sonunda müzeler düzeyinde ilk kez sergilenerek kurumsal bir kimlik kazanmaya başlamıştır (Greh, 1990). 1980'li yıllarda kişisel bilgisayarların yaygınlaşmasıyla birlikte bilgisayar sanatının daha geniş kitlelere ve eğitim ortamlarına yayılması ve sanat üretiminde sanatçının teknik araçlarla kurduğu ilişkinin yeniden tanımlanması literatürde vurgulanmaktadır (Greh, 1990). Sanatçılar yazılım olanaklarını doğrudan kullanarak bağımsız biçimde sayısal imgeler üretmeye başlamışlardır. Bu üretim süreci, dijital ortamda ortaya konulan görsel çalışmaların giderek sanat eseri olarak sergilenebilir nitelik kazanmasını sağlamıştır (Türker, 2011). Sanatçı, mekân ve zamana bağlılık gerektirmeyen bir gerçeklik alanı olarak tanımlanabilecek sanal ortamda üretim yapmaktadır (Çokokumuş, 2012).

Plastik sanatlar, özünde bireyin görsel biçimler aracılığıyla düşüncelerini ve duygularını dışa vurduğu bir anlatım alanıdır. Resim, heykel ve seramik gibi

geleneksel disiplinler uzun yıllar bu alanın temelini oluşturmuş olsa da dijital teknolojilerin üretim süreçlerine dahil olmasıyla görsel ifade olanakları yeni bir boyut kazanmıştır. Dijital sanatın farklı görsel üretim araçlarını bir araya getiren yapısı, literatürde çoklu tekniklerin birleşimi ve disiplinler arası üretim olarak ele alınmaktadır (Shanken, 2016). İllüstrasyon üretiminde geleneksel ve dijital yöntemlerin birlikte kullanılması, çağdaş sanatta yeni üretim biçimlerinin ortaya çıkmasını sağlamıştır. Bu durum, fotoğraf, resim, heykel ve video gibi farklı disiplinler arasındaki sınırların giderek daha geçirgen hâle gelmesine yol açmış ve bu alanlar arasında güçlü bir etkileşim ortamı oluşturmuştur (Şengül, 2013).

Sanat yapıtlarının oluşum süreçleri artık yalnızca doğaya bağlı değildir; sanatçının betimlemek zorunda olduğu tek bir doğa anlayışı bulunmamaktadır. Teknolojik gelişmeler bu tür geleneksel olguları sarsmış, sanatçının doğa kavramına yaklaşımı teknoloji sayesinde yeniden biçimlenmiştir (Akçadoğan, 2006, s. 328). Dijital sanatın plastik sanatlar içindeki yeri üzerine yürütülen tartışmalar, bu mecranın sadece geleneksel olanın yerini alan bir araç mı, yoksa başlı başına yeni bir sanat türü mü olduğu sorusu etrafında şekillenmektedir (Özdal, 2023). Ancak kabul gören genel kanı, dijitalin sunduğu “sanal nesne” üretiminin, geleneksel plastik değerlerin (form, ışık, doku) dijital düzlemdeki estetik bir uzantısı olduğudur (Aydın Sanat Dergisi, 2021).

Bu bağlamda Viktor Koen, dijital teknolojiyi plastik sanatlar geleneğiyle bütünleştiren önemli sanatçılardan biri olarak öne çıkmaktadır. Kariyerinin erken dönemlerinden itibaren geleneksel güzel sanatlar disiplinlerini dijital görüntüleme teknikleriyle birleştiren Koen, bilgisayarı basit bir illüstrasyon aracı olmanın ötesine taşıyarak onu plastik bir inşa alanı olarak kullanmıştır (Koen, 2007). School of Visual Arts'ta Bölüm Başkanı olarak görev yapan sanatçı, çalışmalarında geleneksel ve dijital teknikleri bir araya getirerek uluslararası düzeyde kabul gören özgün bir tarz oluşturmuştur (Koen, 2007). Wands (2006), dijital sanat bağlamında gerçekçi öğeler ile düşsel imgelerin bir araya getirilmesinin sürreal anlatım biçimlerini desteklediğini ifade etmektedir. Bu yaklaşım, hayal gücünün bir sonucu olarak dijital ortamda plastik değeri yüksek sürrealist eserlerin ortaya çıkmasını sağlamaktadır. Viktor Koen'in çalışmaları, dijital sanat ile plastik sanatlar arasındaki ilişkinin anlam ve estetik boyutlarını ortaya koyan önemli örnekler arasında yer almaktadır. Bu çerçevede dijital sanatın plastik sanatlar içindeki yeri, Koen'in çalışmaları üzerinden anlam ve estetik yönleriyle birlikte ele alınmaktadır. Bu doğrultuda, dijital araçları özgün bir anlatım biçimi olarak kullanan Viktor Koen'in hayatı ve eserleri üzerinden dijital sanatın plastik sanatlardaki konumu değerlendirilmektedir.

Dijital Sanat ve Plastik Sanatlar

Dijital sanat, bilgisayar teknolojisinin erken dönem grafik uygulamalarından başlayarak fotoğraf, heykel ve resim gibi geleneksel sanat formlarının sınırlarını genişleten; yeniden üretim, kopyalama, çoğaltma ve arşivleme gibi süreçleri kapsayan geniş bir çalışma alanına sahiptir. Bununla birlikte, güncel tasarım bağlamında etkileşimli sanal ve artırılmış ortamlara, yapay zekâ temelli üretimlere kadar uzanan çok yönlü çalışmalar da dijital sanat kapsamı içinde değerlendirilmektedir (Sağlamtimur, 2010). Dijital sanatın hızla gelişmesi, geleneksel sanat formlarının sınırlarını genişletmekle kalmamış, aynı zamanda melezleşen yeni ifade biçimlerini de beraberinde getirmiştir (Firinci, 2013). Bu melezleşme, video ve bilgisayar teknolojilerinin ortak kullanımıyla geleneksel sanatın durağan bakış açısına karşılık sürekli devinim halinde olan ve sınırsız varyasyonlara sahip yeni bir bakış açısı sunmaktadır. Bilgisayar teknolojilerinin gelişmesiyle algoritmalar yazılımlara dönüşmüş; bu durum, geleneksel yöntemlerle zaman alan çizim ve boyama süreçlerinin daha hızlı ve kontrollü biçimde gerçekleştirilmesini sağlamıştır (Avcı Tuğal, 2018). Dijitalleşen plastik sanatlar, sanat nesnesinin “biriciklik” özelliğini sorgulayan ve ona yeni anlamlar yükleyen bir yapıya sahiptir (Günaydın vd., 2022). Bilgisayar teknolojisinin gelişmesi, resim, fotoğraf, video ve heykel gibi geleneksel sanat formlarını dönüştürmüştür; ayrıca internet sanatı, yazılım sanatı ve sanal gerçeklik gibi yeni sanat alanlarının ortaya çıkmasına ve sanat kapsamında kabul edilmesine yol açmıştır (Çokokumuş, 2012). Bu bağlamda, dijital ortamın sunduğu teknik olanaklar, sanatçının farklı görsel verileri işleyerek yeniden kurgulamasına imkân tanımakta; bu durum, geleneksel sanat pratiklerinin dijital düzlemde yeniden biçimlenmesine yol açmaktadır (Cui, 2017; Shanken, 2016).

Özellikle kolaj tekniği, gelişen teknolojiyle birlikte dijital mecralara taşınarak, sanatçıların farklı görsel öğeleri bir araya getirme ve manipüle etme süreçlerini daha dinamik ve esnek hale getirmiştir. Nitekim, sanatçılar artık bilgisayar teknolojisinin sunduğu olanaklarla eserlerini zenginleştirmekte ve dijital ortamı eskizlerden nihai ürünlere kadar geniş bir yelpazede kullanmaktadır. Dijital sanatın bu evrimi, özellikle teknolojinin hızlı ilerlemesiyle birlikte, sanatçıların dijital teknolojiler ve medya araçları kullanarak ürettiği yeni sanat formlarının izleyici üzerindeki etkisine odaklanmayı gerekli kılmaktadır. (Özdal, 2023). Bu kapsamda, dijital sanat, estetik değerlerle kurgulanmış sanal nesnelerin üretimi aracılığıyla disiplinler arası bir yakınlaşmaya yol açarak sanat, tasarım ve teknolojiyi bir araya getirmektedir (Atan vd., 2015). Bu durum, yalnızca geleneksel sanat anlayışlarının sorgulanmasına yol açmakla kalmayıp, aynı zamanda sanatın üretim sürecinde kabul gören normların

yeniden değerlendirilmesi için de bir zemin oluşturmaktadır.

İllüstrasyonların üretim süreci, geleneksel ve dijital yöntemler olmak üzere iki ana kategoriye ayrılmaktadır. Geleneksel yaklaşımlarda kara kalem ve pastel boya gibi teknikler kullanılırken, dijital illüstrasyonlar vektör ve bitmap tabanlı olarak hazırlanmaktadır. Adobe Illustrator ve Adobe Photoshop, buna göre vektör ile bitmap tabanlı tasarımlar için temel araçlar olarak öne çıkmaktadır (Liu, 2019). Bu programlar, grafik tabletler ve diğer dijital araçlarla birlikte kullanıldığında sanatçılara yalnızca çizimle sınırlı kalmayıp, fotoğraflar üzerinde müdahaleler yaparak veya vektör bazlı grafiklerden yararlanarak kapsamlı dijital eserler üretme olanağı sunmaktadır (Atan vd., 2015). Sanatın bilgisayar temelli tekniklerle yeniden yapılandırılması, dijital sanatın ortaya çıkışını hazırlamıştır. Bu süreç, disiplinler arası etkileşimi güçlendirerek sanat, tasarım ve teknolojinin ortak bir ifade alanında bütünleşmesine olanak sağlamıştır (Şengül, 2013).

Anlam ve Estetik Boyut

Dijital sanatın estetik anlayışı, sanatçının özgünlük sürecini, eserin niteliğini ve izleyiciyle kurulan ilişkiyi önemli ölçüde değiştirerek çok katmanlı ve karmaşık bir dönüşümü ifade etmektedir. Bu dönüşüm, sanatın üretim ve izlenme biçimlerini ve estetik değer yargılarını yeniden şekillendirmekte, geleneksel sanat anlayışını da dijital bir bakış açısıyla yeniden değerlendirmeye açmaktadır. Bu süreç, sanatsal üretim ve alımlama pratiklerinin yanı sıra estetik ölçütlerin de yeniden değerlendirilmesine yol açmakta; böylece geleneksel sanat anlayışı dijital bağlamda yeniden yorumlanmaktadır (Mazlum, 2024). Dijital sanat, temelde bireyin çevresi, bilgi birikimi, teknoloji ve estetikle kurduğu ilişkiyi; dolayısıyla öz farkındalığını sorgulayan bir alan olarak öne çıkmaktadır. Bu doğrultuda sanatsal ifadenin etkileşim içindeki rolü, anlam ve eylem yönelimleri barındıran kavramsal sanat yaklaşımında olduğu gibi belirleyici bir önem taşımaktadır (Öztürk, 2025). Estetik açıdan değerlendirildiğinde dijital teknolojiler, plastik sanatların anlatım sınırlarını genişleterek hibritleşme (melezleşme) olgusunu ön plana çıkarmaktadır. Dolayısıyla dijital sanatın estetik niteliği, fiziksel malzemenin sınırlarından ziyade, yazılımın sunduğu imkânlarla sanatçının düşünsel tasarımı arasındaki etkileşimde şekillenmektedir. Bu durum, dijital teknolojinin sanat alanında hem yenilikçi hem de geleneksel yaklaşımların birlikte kullanılabilirdiği bir üretim zemini oluşturduğunu göstermektedir (Manovich, 2002). Anlamsal çerçevede dijital üretimler, izleyiciyi pasif bir gözlemci olmaktan çıkarıp eserin anlam katmanlarına dahil eden bir etkileşim alanı yaratmaktadır. Özellikle Viktor Koen gibi sanatçıların çalışmalarında görülen sürrealist estetik, bu dijital

olanakların plastik bir inşa süreciyle birleşerek nasıl yeni bir mitoloji ve anlam evreni yarattığının somut bir örneğidir. Nitekim, dijital ortam, geleneksel çizim materyallerinin yerini tablet kalemine ve bilgisayar ekranına bırakarak, sanatçılara eserleri üzerinde daha fazla kontrol ve esneklik sağlamıştır (Günaydın vd., 2022). Dijital estetik, geleneksel olanı reddetmek yerine; form, ışık ve doku gibi klasik plastik değerleri dijital düzlemde yeniden yorumlayarak sanatın anlamsal kapsamını genişletmektedir. Dijital ortamda üretilen sürrealist illüstrasyonlar, bilinçaltı, rüya ve metaforik öğelerle kurulan anlatı yapıları aracılığıyla izleyicide hem görsel algıyı hem de düşünsel yorumlamayı harekete geçirmektedir (Öztürk, 2025). Dijital sanatta sürrealizm, yalnızca estetik bir yaklaşım değil, çağdaş izleyicinin görsel algısına uygun bir anlatım biçimi olarak ortaya çıkmakta ve bu yönüyle dijital üretim yapan sürrealist sanatçıların güncel sanat ortamında görünürlüğünü artırmaktadır.

Viktor Koen'in Sanatsal Kimliği

Viktor Koen, 1967 yılında Selanik'te doğmuş, dijital illüstrasyon alanında üretim yapan ve geleneksel plastik sanatlarla dijital teknikleri birlikte kullanan sanatçılardan biridir. Amerika'da yaşayan Koen, New York School of Visual Arts ve Parsons School of Design'da akademik görevlerde bulunmuş; ayrıca Bezalel Sanat ve Tasarım Akademisi'nde İllüstrasyon ve Karikatür Bölüm Başkanlığı yapmıştır. Eserleri New York Times, Wall Street Journal, Time, Newsweek, Esquire, National Geographic ve Wired gibi uluslararası yayınlarda yer almış; çalışmalarıyla çeşitli ödüller kazanmıştır (Frankel, 2006). Sanatçı aynı zamanda akademisyen ve tasarımcı kimliğiyle üretim ve eğitim alanında aktif rol almaktadır. Koen'in sanatsal yaklaşımı, geleneksel ve dijital tekniklerin bütünleştiği hibrit bir üretim modeline dayanmaktadır. Üretim sürecinde çoğunlukla geleneksel çizimle başlayan çalışmalar, dijital müdahalelerle geliştirilmekte ve tamamlanmaktadır. Bu yapı, analog ve dijital süreçlerin birlikte kullanıldığı melez bir görsel üretim dili ortaya koymaktadır. Bu yaklaşım, eserlerinde hem geleneksel illüstrasyonun görsel referanslarını hem de dijital ortamın sunduğu olanakları bir araya getirerek çok katmanlı bir estetik yapı oluşturmaktadır. Koen'in çalışmaları, dijital sanat ile geleneksel sanatlar arasındaki geçişkenliği görünür kılan örneklerden biri olarak değerlendirilmektedir. Sanatçının çalışmaları, geleneksel sanat birikiminin çağdaş dijital tekniklerle yeniden yorumlandığı ve görsel anlatımın genişletildiği bir üretim alanına işaret etmektedir.

Viktor Koen'in Eserleri

Zırhlı Küçük Kızlar Serisi

Koen'in eserleri, genellikle tematik seriler halinde yapılandırılmıştır; bunlardan biri olan Zırhlı Küçük Kızlar (veya Zırh Giyen Hanımlar) serisi, Romantik Dönem sanatçısı Eugène Delacroix'in Halka Önderlik Eden Özgürlük yapıtını anımsatan bir kompozisyon sunmaktadır. Seride, zırh ve silah unsurlarının ustalikle birleştirildiği küçük kız figürlerinin yüzleri, 1940-1950'li yılların kadın portrelerinden seçilmiştir. Eserlerdeki silahlar, zırh ve teçhizat detayları ise Metropolitan Museum of Art ile New York City Police Museum'un Silah ve Zırh Koleksiyonlarından alınan orijinal fotoğraflara dayanmaktadır (Koen, 2002). Teknolojinin en ileri araçlarını kullanan Koen'in eserleri, buna rağmen izleyicide geçmiş yüzyıllara ait otantik bir his uyandırmaktadır.

Zırhlı Küçük Kızlar serisi, iki temel yoruma açıktır. Birincisi, Koen (2002) şu şekilde ifade etmektedir: "Savaşın kalıntılarının üzerinde yükselen bu küçük hanımlar, çatışmanın kaçınılmaz bedeline tanıklık ediyorlar; bu nedenle, bir zırh takımı onları, bir zamanlar güzel olan yüzlerine artık kalıcı olarak kazınmış olan savaşın asit yaralarından koruyabilir. İkincisi ise, yeni bir teknolojik bağlantı perspektifinden ele alınarak 17. yüzyıl Neoklasik resimlerinin figürlerini çağrıştırmaktadır.



Görsel 1. Viktor Koen'in Zırhlı Küçük Kızlar "Zırh Giyen Hanımlar" serisinden 60,96 × 63,5 cm 2002, (<https://viktorkoen.com/index.html>)



Görsel 2. Viktor Koen'in Zırhlı Küçük Kızlar "Zırh Giyen Hanımlar" serisinden 60,96 × 63,5 cm cm 2002, (<https://viktorkoen.com/index.html>)



Görsel 3. Viktor Koen'in Zırhlı Küçük Kızlar "Zırh Giyen Hanımlar" serisinden 60,96 ×,5 cm 63,5 cm 2002, (<https://viktorkoen.com/index.html>)

Serinin 2002 tarihli örneklerinden olan Görsel 1, Görsel 2 ve Görsel 3'te yer alan eserler, dönemin ileri teknolojik araçlarıyla üretilmiş olmalarına rağmen, figüratif yapılarıyla eski çağlara ait bir izlenim uyandırmaktadır. Üretim süreci, geleneksel sanattan farklı olarak dijital görüntüleme teknikleriyle gerçekleştirilmiş olup, bu yaklaşım çağdaş sanat bağlamında geleneksel

unsurların birleşimiyle ortaya çıkan yenilikçi bir anlatım üslubunu temsil etmektedir. Choi ve Piro (2009), dijital teknolojilerin çağdaş sanat eğitiminde bilgiye erişim, veri yönetimi ve problem çözme becerilerini geliştirdiğini belirtmektedir. Bu gelişim, dijital araçlarla üretilen sanat çalışmalarında yalnızca teknik bir dönüşüme değil, aynı zamanda üretim sürecinin düşünsel yapısında da değişime işaret etmektedir. Bu durum, Koen'in yapıtlarında geçmişin estetik değerleriyle günümüz teknolojisinin imkânlarını birleştirerek, illüstrasyon ve dijital sanat arasında yeni bir köprü kurduğunu göstermektedir.

Karanlık Tuhaf Oyuncaklar

Koen, seyahatleri sırasında topladığı oyuncakları sürrealist bir yaklaşım doğrultusunda parçalayarak yeniden bir araya getirmiştir. Oyuncakın ne olduğu ve nasıl işlev görmesi gerektiğine dair farklı yaklaşımları bir araya getirerek, bu nesnelere yeni bir anlam çerçevesinde ele almış ve seri çalışmalar halinde üretmiştir. Görselde, çocuk (veya bebek) yüzü gibi organik ve masum bir imge ile saat çarkları, dişliler ve mekanik parçalar gibi endüstriyel nesnelere sentezlenmiştir. Bu tuhaf oyuncakların çekiciliği, çocukların (her yaşta olanların) kendi oyuncaklarını birleştirmek için kendi oyuncaklarını kendi benlikleriyle bütünleştirmeye olan çocukça arzularında yatmaktadır (Koen, 2006). Bu serideki imgeler, geleneksel oyuncak kavramının dışına çıkarak, toplumsal ve bireysel travmaların estetik bir ifadesi olarak yeniden biçimlendirilmiş, böylece nesnelere algılanan anlamları yeniden sorgulatılmıştır.



Görsel 4. Viktor Koen'in "Karanlık Tuhaf Oyuncaklar" serisinden 63,5 × 63,5 cm 2006, (<https://viktorkoen.com/index.html>)



Görsel 5. Viktor Koen'in "Karanlık Tuhaf Oyuncaklar" serisinden 63,5 × 63,5 cm 2006, (<https://viktorkoen.com/index.html>)

Yaratık Ansiklopedisi

Sanatçı, bu seride fantastik varlıkları bilimsel bir sınıflandırma yaklaşımını andıran bir düzen içinde sunarak gerçeklik ile kurgu arasındaki sınırları bilinçli biçimde belirsizleştirmektedir. Bu yaklaşım, izleyiciyi alışılmış görsel algının dışına çıkararak hem analitik hem de sezgisel bir okuma sürecine yönlendirmektedir. Sanatçının üretimlerinde sürrealist eğilimler belirgin biçimde hissedilmektedir. Koen, gerçekçi görsel unsurları beklenmedik bağlamlarda bir araya getirerek izleyicide hem estetik bir çekim hem de huzursuzluk duygusu uyandıran kompozisyonlar oluşturmaktadır. Eserlerindeki hibrit figürler, sembolik imgeler ve dönüştürülmüş anatomik yapılar, bilinçdışıyla ilişkilendirilebilecek çok katmanlı anlam alanları üretmektedir. Bu yönüyle Koen'in çalışmaları, sürrealizmin temel hedeflerinden biri olan görünür gerçekliğin ötesine geçme ve zihinsel süreçleri görünür kılma çabasıyla karşımıza çıkmaktadır.

Sanatçının görsel dili, yalnızca hayal gücüne dayalı bir kurgu üretmekle sınırlı kalmamakta; aynı zamanda izleyiciyi yorum yapmaya zorlayan, yer yer rahatsız edici bir estetik gerilim de içermektedir. Bu durum, eserlerini pasif bir izleme nesnesi olmaktan çıkararak aktif bir anlamlandırma sürecinin parçası haline getirmektedir. Bu yaklaşım, Berger'in (1972), nesnelerin bağlam değişimiyle anlam kazanmasına ilişkin yaklaşımı da bu durumu destekler niteliktedir. Nitekim John Berger'in de vurguladığı üzere, sıradan nesnelerin alışılmadık bağlamlarda yeniden kurgulanması izleyicinin algı kalıplarını kırarak farklı bir gerçeklik deneyimi üretmektedir.



Görsel 6. Viktor Koen'in "Yaratıklar Ansiklopedisi" serisinden Medusa 16,5×25,4 cm, 2015, (<https://viktorkoen.com/index.html>)



Görsel 7. Viktor Koen'in "Yaratıklar Ansiklopedisi" serisinden Chimera 16,5×25,4 cm, 2015, (<https://viktorkoen.com/index.html>)



Görsel 8. Viktor Koen'in "Yaratıklar Ansiklopedisi" serisinden Satyr
16,5×25,4 cm, 2015, (<https://viktorkoen.com/index.html>)

Görsel 6'da Medusa, görsel 7'de Chimera ve görsel 8'de Satyr adlı yapıtlarıyla birlikte, toplam yirmi dört eserden oluşan bu seri, Sanatçının kültürel imgeleri çözümlene ve yeniden üretme kapasitesini açıkça göstermektedir. Mitolojik ve dinsel sembollerin modern bir estetik anlayışla ele alınması, sanatçının hem geçmişle kurduğu ilişkiyi hem de çağdaş görsel kültüre yönelik eleştirel yaklaşımını görünür kılmaktadır (Koen, 2006).

Bu bağlamda Koen'in sanatsal yapıtlarında, Yunan mitolojisi ile 19. yüzyıl fotoğraf estetiğine duyulan ilgi dikkat çekici bir yer tutmaktadır. Sanatçı, bu iki farklı görsel geleneği bir araya getirerek tarihsel ve kültürel referansları güncel bir bağlamda yeniden yorumlamaktadır. Özellikle "Yaratık Ansiklopedisi" serisinde mitolojik anlatılar ile dini ikonografiye ait unsurların dönüştürülerek kullanılması, sanatçının görsel repertuarının kavramsal derinliğini ortaya koymaktadır. Bu serideki eserler, yalnızca fantastik varlıkların temsili değil, aynı zamanda arketipsel imgelerin çağdaş bir yorumla yeniden inşası olarak da değerlendirilebilir. Dolayısıyla Koen'in eserleri, mitolojik anlatılar ve psikanalitik teorilerle kurduğu ilişki üzerinden sürrealist yaklaşımın güncel bir yansıması olarak okunabilir.

Sonuç

Gündelik yaşamın ayrılmaz bir parçası hâline gelen teknolojik gelişmelerin güzel sanatlar alanındaki yansımalarının izlenmesi, gerektiğinde geleneksel sanat anlayışlarıyla birlikte değerlendirilmesi önem taşımaktadır (Black ve Browning, 2011). Bu yaklaşım hem üretim biçimlerinin çeşitlenmesine hem de sanatçının uluslararası ölçekte güncel yönelimlerle ilişki kurabilmesine imkân vermektedir. Son yıllarda dünya genelinde belirgin biçimde yaygınlaşan dijital sanatın güzel sanatlar içindeki yerinin tartışılması ve kavranması bu nedenle önemlidir. Nitekim ileri teknolojiye dayalı dijital uygulamaların güzel sanatlar eğitimi içine dâhil edilmesi, farklı sanat bağlamları arasında ortak bir zemin kurulması bakımından da dikkate değer görülmektedir (Demirel, 2006). Özellikle geleneksel ve modern sanat anlayışlarının bir araya gelmesi, sanatsal ifade olanaklarının genişlemesine katkı sağlamaktadır.

Viktor Koen'in dijital sanat süreci plastik sanatlar bağlamında ele alınırken, sanatçının eserlerinde sürrealist, mitolojik ve teknolojik unsurların iç içe geçtiği görülmektedir. Koen'in dijital çalışma süreci, yalnızca teknik bir değişim değil, aynı zamanda estetik ve kavramsal bir yeniden düzenleme niteliği taşımaktadır. Bu yönüyle Koen'in çalışmaları, dijital sanatın estetik ve düşünsel olanaklarını görünür kılmaktadır. Dijital teknolojilerin sağladığı olanaklar, sanatsal üretimin teknik sınırlarını genişletmiştir. Bu teknolojilerin sunduğu manipülasyon ve simülasyon yetenekleri, sanatın disiplinler arası bir düzlemde malzeme yaratımını teşvik ederek, antropolojik ve sosyolojik içerikli görsel anlatıların gelişimine zemin hazırlamıştır.

Bilgisayar teknolojilerinin sunduğu manipülasyon ve simülasyon olanakları, imgelerin teknolojik düzlemde yeniden üretimi konusunda sanatsal bir dönüşüm yaratarak, geleneksel sınırları aşan yeni bir görsel anlatım dilinin oluşmasına zemin hazırlamıştır (Sağlamtimur, 2010). Bu süreçte dijital sanat, geleneksel plastik değerleri ortadan kaldırmak yerine, onları dönüştürerek yeni bir estetik düzlemde yeniden üretmektedir.

Sanatın dijital ortama taşınmasıyla birlikte eserlerin üretim, sergilenme ve dolaşım biçimleri de önemli ölçüde değişmiştir. Dijital platformlar aracılığıyla sanat eserlerinin daha geniş kitlelere ulaşabilmesi, izleyici ile sanatçı arasındaki etkileşimi artırmış ve sanatın erişilebilirliğini güçlendirmiştir (Ballı, 2021). Bu dönüşüm, sanatın yalnızca fiziksel mekânlarla sınırlı olmayan, dinamik ve katılımcı bir yapıya kavuştuğunu göstermektedir.

Bu çerçevede Viktor Koen, dijital illüstrasyon, tasarım ve baskı alanlarında ürettiği eserlerle, geleneksel sanat anlayışı ile dijital teknolojileri bütünleştiren

önemli bir sanatçı olarak öne çıkmaktadır. Sanatçının özellikle seri üretim yaklaşımı, farklı temalar etrafında geliştirdiği görsel anlatımların sürekliliğini sağlamaktadır. Tipografi, fantastik imgeler ve mitolojik unsurları bir araya getiren bu üretim biçimi, izleyiciye çok katmanlı bir anlam alanı sunmaktadır.

Sonuç olarak, dijital sanatın günümüzde ulaştığı noktada teknolojik gelişmelerin sanatsal çalışmalar üzerindeki etkisi giderek artmakta; bu durum, sanatın ifade biçimlerini çeşitlendirerek yeni estetik deneyimlerin ortaya çıkmasına olanak tanımaktadır (Çiçek, 2021). Viktor Koen örneği, dijital sanatın plastik sanatlar içerisindeki yerinin yalnızca teknik bir dönüşümle sınırlı olmadığını, aynı zamanda estetik ve kavramsal açıdan da güçlü bir yeniden tanımlama sürecine işaret ettiğini göstermektedir. Bu yönüyle Viktor Koen'in çalışmaları, dijital sanatın günümüzde nasıl şekillendiğini somut biçimde ortaya koymaktadır.

Kaynakça

- Atan, A., Uçan, B., & Bilsel, Ç. (2015). Dijital sanat uygulamaları üzerine bir inceleme. Avcı Tuğal, S. (2018). Oluşum süreci içinde dijital sanat. Hayalperest Yayınevi. ISBN: 9786059452243.
- Ballı, Ö. (2021). *Dijitalleşen sanat bağlamında sanal gerçeklik teknolojisinin sanatsal üretim sürecinde kullanımı*. *İdil*, 10(77), 63–78. <https://doi.org/10.7816/idil-10-77-06>
- Berger, J. (1972). *Ways of seeing*. BBC And Penguin Books. Berger, J. (1972). *Ways of seeing*. BBC And Penguin Books.
- Black, J., & Browning, K. (2011). Creativity in digital art education teaching practices. *Art Education*, 64(5), 19–24.
- Choi, H., & Piro, J. M. (2009). Expanding arts education in a digital age. *Arts Education Policy Review*, 110(3), 27–34. <https://doi.org/10.3200/AEPR.110.3.27-34>
- Cui, J. (2017). Research on digital painting art and its diversified performance. *Advances in Social Science, Education and Humanities Research*, 119. 3rd International Conference on Economics, Social Science, Arts, Education and Management Engineering (ESSAEME 2017). Atlantis Press.
- Çiçek, T. (2021). Güzel sanatların dijital sanatlara yönelik farkındalık ve tutumu. *DergiPark (Istanbul University)*. <https://dergipark.org.tr/tr/pub/igdirsosbilder/issue/65608/978509>
- Çokokumuş, B. (2012). Dijital Ortamda Kültür ve Sanat. *International Journal of New*

Trends in Arts, Sports & Science Education, 1 (3), 51-66.

- Greh, D. (1990). *Computers in the artroom: A handbook for teachers*. Davis Publications.
- Demirel, A. (2006). *Sanat eğitiminde bilgisayar ve çoklu ortam uygulamaları* (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). Selçuk Üniversitesi.
- Fırıncı, M. (2013). Dijital Çağda Geleneksel Baskı Resim ve Teknikler Arası Geçiş (Melezleşme). *Sanat ve Tasarım Dergisi*, 4(4), 127-135. <https://izlik.org/JA36ZJ52ZW>
- Frankel, F. (2006). Metaphorically speaking. *American Scientist*, 94(2), 166. <https://www.americanscientist.org/article/metaphorically-speaking>
- Günaydın, M., Külük, C. Ş., & Uysal, İ. (2022). Bilgisayarda tasarım ve linol baskı ile hazırlanan ekslibris çalışmalarının incelenmesi. *Kocaeli Üniversitesi Eğitim Dergisi*, 5(2), 517–537. <https://doi.org/10.33400/kuje.1139169>
- İstanbul Aydın Üniversitesi Dergisi, 7(26), 1–14 <https://dergipark.org.tr/tr/pub/iaud/issue/30074/324618>
- Liu, Y. (2019, August). On computer digital illustration design. *Journal of Physics: Conference Series*, 1302(2), 022063. IOP Publishing.
- Koen, V. (2007). *Biography and works*. Viktor Koen Official Website. Erişim adresi: <https://viktorkoen.com/index.html>
- Manovich, L. (2002). *The language of new media*. MIT Press.
- Mazlum, H. (2024). The role of digital technology in contemporary art education. *DergiPark (Istanbul University)*. <https://dergipark.org.tr/tr/pub/ijhar/issue/88384/1571263>
- Özdal, M. A. (2023). The place of reality in digital art. *DergiPark (Istanbul University)*. <https://dergipark.org.tr/tr/pub/ustad/issue/81228/1362018>
- Öztürk, S. N. (2025). *Dijital sanat bağlamında sürrealist illüstrasyonlar* (Yüksek lisans tezi). İzmir Kâtip Çelebi Üniversitesi.
- Patton, R. M., & Buffington, M. L. (2016). Keeping up with our students: The evolution of technology and standards in art education. *Arts Education Policy Review*, 117(3), 159–167. <http://dx.doi.org/10.1080/10632913.2014.944961>
- Sağlamtimur, Z. Ö. (2008). Dijital sanat. *Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 10(3), 216–220.
- Shanken, E. A. (2016). Contemporary art and new media: Digital divide or hybrid discourse? In C. Paul (Ed.), *A companion to digital art* (pp. 463–481). Wiley-Blackwell. <https://doi.org/10.1002/9781118475249.ch21>
- Türker, İ. (2011). Tuvalden sayısala. *Sanat ve Tasarım Dergisi*, 1(1), 145–167. <https://>

izlik.org/JA69NP46AS

Wands, Bruce (2006), Dijital Çağın Sanatı, (Çev: Osman Akınhay) Akbank Kültür ve Sanat Yayınları

[https://www.americanscientist.org/article/metaphorically-speaking-\(americanscientist.org, 2023, https://124.im/JEX\)](https://www.americanscientist.org/article/metaphorically-speaking-(americanscientist.org, 2023, https://124.im/JEX)). Erişim 02.04.2026

Görsel Kaynakça

Görsel 1 <https://www.viktorkoen.com/index.html>,
Erişim:02.02.2026

Görsel 2 <https://www.viktorkoen.com/index.html>,
Erişim: 02.02.2026

Görsel 3 <https://www.viktorkoen.com/index.html>,
Erişim: 02.02.2026

Görsel 4 <https://www.viktorkoen.com/index.html>,
Erişim: 05.02.2026

Görsel 5 <https://www.viktorkoen.com/index.html>,
Erişim: 05.02.2026

Görsel 6 <https://www.viktorkoen.com/index.html>,
Erişim: 04.03.2026

Görsel 7 <https://www.viktorkoen.com/index.html>,
Erişim: 04.03.2026

Görsel 8 <https://www.viktorkoen.com/index.html>,
Erişim: 04.03.2026

7. BÖLÜM

HAYVANIN GÖRÜNTÜSÜ: FOTOĞRAFTA ŞİDDETİN ESTETİK REJİMİ VE ANLAMIN İNŞASI

Doç. Özlem GÖK

Erciyes Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Resim Bölümü

ozlemgok@erciyes.edu.tr

<https://orcid.org/0000-0002-2589-8369>

Giriş

Bu çalışma, bir çalıştay sırasında yöneltilen basit ancak belirleyici bir sorudan hareket etmektedir: “Kim böyle bir görüntüden haz duyabilir?” İlk bakışta bu soru, şiddetin reddine dayanan etik bir refleks gibi görünse de aslında şiddetin görsel olarak sunulma biçimine dair daha karmaşık bir sorunu açığa çıkarmaktadır. Zira mesele, izleyicinin bilinçli olarak haz duyup duymaması değil; şiddetin belirli bir görsel düzen içinde izlenebilir ve dolayısıyla tüketilebilir bir imgeye dönüşmesidir.

Fotoğraf, modern görsel kültür içinde çoğu zaman doğrudan gerçekliğin bir kaydı, hatta bir tür kanıt olarak kabul edilmektedir. Sontag’a (2011: 5) göre fotoğraflar “bize kanıt teşkil ederler” ve “hakkında şüphe duyulan bir şeyin fotoğrafı gösterildiğinde kanıtlanmış sayılır.” Bu yönüyle fotoğraf, yalnızca bir temsil biçimi değil, aynı zamanda hakikatle ilişkilendirilen ayrıcalıklı bir görsel araç olarak konumlandırılır. Aynı bağlamda Sontag’ın (2011: 5) fotoğrafın “yaptığı kayıtlarla suçlayıcı bir nitelik taşıdığını” belirtmesi, bu aracın etik ve politik bir tanıklık işlevi de üstlendiğini göstermektedir.

Ancak fotoğrafın bu “kanıt” niteliği, onun doğrudan ve yorumsuz bir gerçeklik sunduğu anlamına gelmez. Sontag’a (2011: 6) göre “herhangi bir resim ya da nesir formundaki bir tasvir her zaman seçici ve yorum olmaktan ibaret kalırken”, fotoğrafa “seçici bir şeffaflık” atfedilmesi, bu aracın doğasına ilişkin yanıltıcı bir kabule işaret etmektedir. Bu nedenle fotoğrafın uzun süre

boyunca gerçekliği doğrudan yansıtan nesnel bir kayıt aracı olarak değerlendirilmesi, onun diğer temsil biçimlerinden farklı olarak tarafsız bir yapı sunduğu düşüncesine dayanmaktadır. Walter Benjamin de fotoğrafın nesnellikle kurduğu ilişkinin problemliliğine dikkat çekmektedir. Benjamin'e göre fotoğraf uzun süre boyunca "ressamın öznel süslemelerinden ya da resim yapan elin yetersizliklerinden azade bir nesnel kayıt" olarak değerlendirilmiştir. Bu nedenle fotoğraf, kendisine bakanlara belirli bir "nesnellik vaadinde" bulunmaktadır (Leslie, 2019: 33). Ancak Benjamin, bu nesnellüğün aynı zamanda bir yanılsamaya dönüşebileceğini belirtmektedir. Ona göre fotoğrafın toplumsal gerçekliği ya da hakikati aktarma yeteneğinin belirli sınırları vardır; hatta kimi zaman fotoğraf, özneye dair anlamlı herhangi bir şeyi aktarmakta başarısız kalabilmektedir. Bu nedenle teknik kayıt, doğrudan hakikatin kendisiyle eşdeğer değildir. Oysa modern görsel kültür tartışmaları, fotoğrafın yalnızca belgeleyen değil, aynı zamanda anlam üreten bir araç olduğunu ortaya koymuştur. Bu bağlamda fotoğrafın nötr bir kayıt olmadığı; belirli estetik, kültürel ve ideolojik seçimler doğrultusunda şekillendiği söylenebilir. Her fotoğraf, kadraj, açı ve bağlam gibi unsurlar aracılığıyla bir seçimin sonucudur. Dolayısıyla fotoğraf yalnızca bir şeyi göstermez; aynı zamanda onu belirli bir biçimde görünür kılar. Sontag'a (2011: 8) göre "fotoğraf makinesinin her türlü kullanımında örtük bir öne çıkma özelliğine rastlanır." Bu ifade, fotoğrafın yalnızca gösteren değil, aynı zamanda yönlendiren bir görsel düzen kurduğunu ortaya koymaktadır. Fotoğrafın anlam üretici yapısı, Roland Barthes'ın göstergebilimsel yaklaşımı üzerinden daha görünür hâle gelmektedir. Yacavone'un (2015: 140-141) aktardığı biçimiyle Barthes, fotoğrafın düz anlam ve yan anlam olmak üzere iki katmanlı bir yapı içerisinde işlediğini belirtmektedir. Düz anlam görüntünün doğrudan sunduğu içerikle ilişkilendirilirken, yan anlam toplumsal ve ideolojik kodlar aracılığıyla oluşmaktadır. Bu nedenle fotoğraf yalnızca görüleni aktaran bir araç değil, anlamın üretildiği bir temsil alanıdır. Aynı yaklaşım, fotoğrafın nesnelliliğine dair yaygın kabulü de zayıflatmaktadır. Çünkü en "doğal" görünen fotoğraflar dahi belirli estetik tercihler ve değer yargıları doğrultusunda şekillenmektedir. Bu nedenle fotoğraf, gerçekliği olduğu gibi sunan şeffaf bir araç olmaktan ziyade, anlamı yapılandıran bir görsel sistem olarak değerlendirilmelidir (Yacavone, 2015: 136-137).

Bu çerçevede çalışma, fotoğrafın tanıklık iddiası ile estetik yapı arasındaki gerilimi, hayvanın fotoğrafik temsili üzerinden ele alarak görsel şiddetin etik ve estetik sınırlarını yeniden düşünmeyi önermektedir. Çalışma, hayvan fotoğraflarını Roland Barthes'ın fotoğraf kuramı doğrultusunda, *göstergebilimsel* ve *görüngübilimsel* bir yaklaşımla incelemekte; özellikle *göndergenin geri dönüşü*

şü, *studium* ve *punctum* kavramlarından yararlanmaktadır. Bu etik ve estetik gerilim, çağdaş vegan fotoğraf üretimleri üzerinden tartışılacaktır. Özellikle Jo-Anne McArthur, Rob MacInnis ve Cameron O’Steen’in çalışmaları; hayvanın görünürlüğü, tanıklık, şiddetin estetikleştirilmesi ve türlerarası temsil meseleleri bağlamında değerlendirilecektir. Bu örnekler aracılığıyla, hayvan bedeninin fotoğraflık temsil içerisinde nasıl bir anlam rejimi içinde dolaşıma girdiği ve izleyiciyle nasıl bir etik ilişki kurduğu sorunsallaştırılacaktır. Araştırma kapsamında incelenen Jo-Anne McArthur, Rob MacInnis ve Cameron O’Steen, T. Kane’in editörlüğünü yaptığı *Vegan Art: A Book of Visual Protest* (2022) adlı kitapta fotoğraf temelli üretimleriyle yer alan sanatçılar arasından seçilmiştir. Söz konusu yayın, vegan sanat alanındaki güncel örnekleri bir araya getirmesi bakımından önemli bir kaynak niteliği taşımaktadır. Bu nedenle araştırmanın örnekleme, kitapta yer alan fotoğraf sanatçılarıyla sınırlandırılmış; hayvanların fotoğraflık temsiline ilişkin etik ve estetik sorunlar bu üç sanatçının çalışmaları üzerinden değerlendirilmiştir.

Fotoğraf, Tanıklık ve Şiddetin Görsel Dolaşımı

Fotoğrafın modern toplum içerisindeki konumu, yalnızca teknik bir görüntü üretim aracına indirgenemeyecek kadar karmaşık bir yapı ortaya koymaktadır. Susan Sontag’ın belirttiği üzere fotoğraf, başlangıçta belirli teknik bilgiye sahip kişilerin erişebildiği sınırlı bir üretim alanıyken zamanla gündelik yaşamın ayrılmaz bir parçası hâline gelmiştir. Fotoğrafın endüstrileşmesiyle birlikte yalnızca toplumsal dolaşımı genişlememiş, aynı zamanda bir sanat formu olarak kabul edilme süreci de hızlanmıştır (Sontag, 2011: 8). Ancak bu dönüşüm, fotoğrafın yalnızca estetik bir üretim alanı olarak değil, gündelik yaşamın ritüelleriyle iç içe geçmiş bir pratik olarak değerlendirilmesini de beraberinde getirmiştir. Nitekim Sontag, “her kitlesel sanat formu gibi fotoğraf da çoğu insan tarafından bir sanatmış gibi icra edilmemektedir” diyerek fotoğrafın toplumsal işlevine dikkat çeker (Sontag, 2011: 9). Bu bağlamda fotoğraf, yalnızca bir görüntü üretim biçimi değil; deneyimi kayıt altına alma, hafıza kurma ve bir ana “katılmış olma görüntüsü” yaratma aracıdır (Sontag, 2011: 12). Dolayısıyla fotoğraf, yaşanan gerçekliği doğrudan aktarmaktan çok onu yeniden kuran bir temsil biçimi olarak işlemektedir. Bu durum özellikle foto muhabirliği söz konusu olduğunda daha karmaşık bir hâl almaktadır. Çünkü foto muhabirliği yalnızca olayları belgeleyen teknik bir kayıt biçimi değil, aynı zamanda etik bir karşılaşma alanıdır. Sontag’ın ifadesiyle “fotoğraf çekmek özünde bir

karişmama eylemidir” (Sontag, 2011: 13). Fotoğrafçı olayın doğrudan öznesi değil, onu kaydeden kişidir. Bu nedenle fotoğraf üretimi çoğu zaman tanıklık ile müdahalesizlik arasındaki gerilimli bölgede konumlanmaktadır. Bu yaklaşım, fotoğrafçının yalnızca pasif bir gözlemci olmadığını da göstermektedir.

Karadağ’a (2016: 220) göre nesnel gerçekliğe yönelmek ya da yaşamdan gözlemler yapmak, tek başına fotoğrafçıyı tanık hâline getirmez. Yazara göre fotoğrafçı, olayları yalnızca kaydeden bir kişi değil; onları belirli bir bakış doğrultusunda yeniden yorumlayan ve anlamlandıran etkin bir özne olarak düşünülmelidir. Bu nedenle tanıklık, yalnızca görüntünün kaydedilmesiyle değil, fotoğrafçının etik ve politik tutumuyla da ilişkilidir. Karadağ’ın ifadesiyle (2016: 221) gerçek tanıklık, nesnel dünyayı olduğu gibi yansıtmaktan çok, onu “yeni den inşa etmeye talip olmakla” ilgilidir. Bu etik gerilim özellikle savaş, ölüm ve şiddet görüntülerinde daha görünür hâle gelir. Fotoğrafçının “bir fotoğraf ile bir hayat arasında seçim yapma fırsatı varken fotoğraf yapmayı tercih etmesi”, görsel kayıt ile etik sorumluluk arasındaki çatışmayı açığa çıkarmaktadır (Sontag, 2011: 13). Bu noktada fotoğrafın yalnızca belgeleyici bir araç olmadığı, aynı zamanda belirli bir mesafe ilişkisi ürettiği görülmektedir. Sontag’a göre (2011: 15) fotoğrafçı ile konusu arasında zorunlu bir mesafe bulunmaktadır. Fotoğraf makinesi “istismar edebilir, zorlayabilir, hak ihlal edebilir, çarpıtabilir, sömürebilir”; ancak “ırza geçmez, hatta sahip bile olmaz.” Bu ifade, fotoğrafın doğrudan fiziksel müdahale içermeyen ancak buna rağmen etik açıdan problemli olabilen yapısına işaret etmektedir.

Öte yandan fotoğrafın temsil ettiği özneyi dönüştürücü bir etkisi de bulunmaktadır. Sontag’ın belirttiği üzere (2011: 17) insanların fotoğraflarını çekmek, onları “sembolik yolla sahip olunabilecek nesnelere dönüştürmek” anlamına gelmektedir. Bu nedenle fotoğraf yalnızca bir kayıt değil, aynı zamanda temsil edilen bedenin yeniden kurulmasıdır. Özellikle acı, ölüm, yoksulluk ve savaş görüntülerinde bu durum daha belirgin hâle gelir. Çünkü görüntü dolaşıma girdikçe temsil edilen beden aynı zamanda estetik bir nesneye dönüşme riski taşımaktadır.

Fotoğrafın etik açıdan problemli yapısı yalnızca görüntünün üretimiyle sınırlı değildir; aynı zamanda dolaşıma girme biçimiyle de ilişkilidir. Sontag’a göre fotoğraflar tek başlarına ahlâki bir konum yaratmazlar; ancak mevcut tutumları güçlendirebilir ya da yeni oluşmaya başlayan düşünsel eğilimleri destekleyebilirler (Sontag, 2011: 21). Dolayısıyla bir görüntünün etkisi, yalnızca içerdiği şiddetle değil, izleyicinin tarihsel, kültürel ve politik konumuyla da ilişkilidir. Bu nedenle fotoğrafın etik etkisi, görüntünün kendisinden çok onun nasıl dolaşıma sokulduğu ve nasıl tüketildiğiyle bağlantılıdır. Bu bağlamda

tekrar eden şiddet görüntülerinin zamanla duyarsızlaşma üretmesi önemli bir problem olarak ortaya çıkmaktadır. Sontag (2011: 24-25), fotoğrafların “yeni bir şeyi gösterdikleri sürece” şok etkisi yarattıklarını, ancak tekrarlandıkça etkilerinin zayıfladığını belirtmektedir. Dünyanın farklı bölgelerinden dolaşıma giren savaş, açlık, ölüm ve felaket görüntülerinin sürekli tekrar edilmesi, izleyiciyi vahşete aşına hâle getirebilmektedir. Böylece şiddet görüntüleri yalnızca belge niteliği taşıyan kayıtlar olmaktan çıkarak görsel tüketim nesnelere dönüşmektedir. Bu durum, şiddetin görünür kılınması ile estetize edilmesi arasındaki sınırın giderek belirsizleşmesine neden olmaktadır.

Byung-Chul Han (2016: 77), çağdaş toplumda şiddetin yalnızca fiziksel yıkım biçiminde değil, ölçsüz görünürlük ve sınırsız dolaşım yoluyla da işlediğini belirtmektedir. Han’a göre “ölçsüzlük şiddettir.” Bu bağlamda şiddet, yalnızca yaralanma ya da ölüm anında ortaya çıkmaz; görüntülerin aşırı çoğalması ve sürekli tekrar edilmesiyle de etkisini sürdürür. Han’ın (2016: 80) ifadesiyle günümüz toplumunda “olumsuzluğun noksanlığı, immünolojik tepkiyle karşılaşmayan bir olumluluğun her yere sızmasına ve ölçsüzce çoğalmasına neden olmaktadır.” Böylece şiddet imgeleri tekil karşılaşmalar olmaktan çıkarak, dolaşım içinde sıradanlaşan ve tüketilen görsel nesnelere dönüşür. Han’ın (2016: 79) “şiddetin mikro mantığı bir ayrımlıklar mantığıdır” saptaması da görüntülerin birbirinden ayırt edilemez ölçüde çoğalmasının etik tepkiyi zayıflatmış olduğunu göstermektedir. Bu nedenle şiddetin etkisi yalnızca temsil edilen olayda değil, görüntülerin tekrar yoluyla anlamlarını aşındıran dolaşım biçiminde de ortaya çıkmaktadır. Bu süreç, Roland Barthes’ın “photo-choc” kavramı üzerinden daha ayrıntılı biçimde açıklanabilir. Yacavone’un (2015: 142–143) aktardığı üzere Barthes, şok edici görüntülerin izleyiciyi doğrudan sarsmayı hedeflediğini, ancak anlamı fazla açık biçimde dayattıkları için çoğu zaman düşünsel bir karşılaşma üretmekte yetersiz kaldığını belirtmektedir. İlk bakışta güçlü bir etki yaratan bu tür fotoğraflar, tekrar yoluyla zamanla etkisini yitirebilmekte ve duyarsızlaşmaya neden olabilmektedir. Bu nedenle şok edici görüntülerin etik gücü, yalnızca gösterdikleri şiddetten değil, izleyicinin görüntüyle nasıl bir ilişki kurduğundan kaynaklanmaktadır.

Sontag’ın doğa ve hayvan fotoğrafçılığı üzerine yaptığı değerlendirmeler de bu tartışmayı farklı bir boyuta taşır. Ona göre modern insan artık “öldürülmeye kıyılmayacak kadar nesli tükenmeye yüz tutmuş gerçek hayvanların peşindedir” ve bu süreçte silahların yerini fotoğraf makineleri almıştır (Sontag, 2011: 18). “Biz insanlar korkunca ateş eder, nostalji duyunca fotoğraf çekeriz” ifadesi, modern insanın doğayla kurduğu ilişkinin dönüşümünü çarpıcı biçimde özetlemektedir (Sontag, 2011: 18). Bu bağlamda fotoğraf, doğaya yaklaşmanın

masum bir yolu olmaktan çok onu yeniden dolaşıma sokma ve temsil etme biçimi hâline gelmektedir. Öte yandan Sontag'ın (2011: 18) “fotoğraf ağıtlı bir sanattır” tanımı da önemlidir. Çünkü ona göre fotoğrafı çekilen kişi, olay ya da nesne, yalnızca görüntülenmiş olması nedeniyle belirli bir duygusal yoğunluk kazanır. Nitekim “bütün fotoğraflar memento mori niteliği taşır” ifadesi, fotoğrafın kaçınılmaz bir biçimde ölüm ve fanilikle ilişkili olduğunu göstermektedir. Fotoğraf çekmek, başka bir insanın ya da şeyin “ölümlülüğüne, incinebilirliğine ve dönüşebilirliğine dahil olmak” (Sontag, 2011: 19) anlamına gelmektedir. Bu bağlamda fotoğraf, yalnızca bir varlığın görünüşünü kaydetmez; aynı zamanda onun yok oluş olasılığını da görünür kılar.

Zeynep Sayın'ın ölüm ve hayvan bedeni üzerine yaptığı değerlendirmeler, Sontag'ın fotoğraf ile ölüm arasında kurduğu bu ilişkiyi türler arası bir perspektiften derinleştirmektedir. Sayın'a (2018: 124) göre ölüm, yalnızca biyolojik bir son değil; simgesel düzenin hangi bedenleri anlamlı, hangilerini ise artık ya da atık olarak konumlandığını açığa çıkaran kültürel ve siyasal bir eşiktir. Bu durumu çarpıcı bir biçimde “İnsanlar ölür, hayvanlar telef olur. İnsanlar gömülür, hayvanlar çöpe atılır” sözleriyle ifade eder. Bu ayrım, insan ve hayvan ölümünün aynı etik ve sembolik değere sahip olmadığını göstermektedir. Sayın'ın (2018: 124) ifadesiyle, “simgesel düzen ve yaptırımları, hayvanın alınabilir, satılabilir, yenebilir, depolanabilir, temellük edilebilir, öldürülebilir bir canlı olduğunu kanıtlamıştır.” Böylece hayvanın ölü bedeni, yas tutulan bir varlık olmaktan çok, ekonomik ve kültürel sistem içinde bertaraf edilmesi gereken bir fazlalık olarak konumlandırılmaktadır. Sayın'ın Julia Kristeva'nın *abject* kavramına dayandığı yaklaşım, bu durumu daha da açıklayıcı hâle getirir. Sayın'a (2018: 123) göre “*abject* bir ara-durumdur” ve ölüm, insan ile hayvan, temiz ile kirli, yaşam ile atık arasındaki sınırları aynı anda hem kurar hem de belirsizleştirir. Bu nedenle ölü hayvan bedeni, yalnızca biyolojik bir kalıntı değil; kültürün dışarıda tutmaya çalıştığı gerçekliğin geri dönüşüdür. Sayın'ın (2018: 124) “otobanda ezilen, hızla diğer arabaların üstünden geçtiği hayvan” örneği, hayvan ölümünün gündelik yaşam içinde nasıl sıradanlaştırıldığını ve atıklaştırıldığını göstermesi bakımından dikkat çekicidir. Sontag'ın ölümün görünürlüğüne, Sayın'ın ise hayvan bedeninin simgesel düzen içindeki konumuna ilişkin değerlendirmeleri birlikte düşünüldüğünde, hayvanın ölü ya da yaralı bedeninin fotoğrafik temsili yalnızca bir belge niteliği taşımaz. Bu görüntüler, aynı zamanda hangi yaşamların yas tutulmaya değer bulunduğunu, hangilerinin ise görünmezleştirildiğini ortaya koyan etik ve politik göstergelerdir. Dolayısıyla hayvanın fotoğrafik temsili, ölümün estetikleştirilmesi ile etik tanıklık arasındaki gerilimin en yoğun biçimde hissedildiği görsel alanlardan

birini oluşturmaktadır.

Sontag'ın fotoğrafın temsil ettiği bedeni estetik bir nesneye dönüştürme riskine ilişkin değerlendirmeleri, John Berger'in modern toplumda hayvanın gündelik yaşamdan çekilişi üzerine yaptığı tartışmalarla birlikte düşünüldüğünde daha geniş bir bağlam kazanmaktadır. Berger'e göre insanlar ile hayvanlar arasındaki ilişki yalnızca biyolojik değil, aynı zamanda tarihsel ve kültürel bir yakınlık taşımaktadır. Berger (2017: 18) "hayvanlar, insanlarla birlikte insan dünyasının merkezindeydiler" diyerek modern öncesi toplumlarda hayvanların gündelik yaşamın ayrılmaz bir parçası olduğuna dikkat çekmektedir. Ancak modernleşme süreciyle birlikte bu ilişki giderek parçalanmış; hayvan, doğrudan karşılaşılan bir varlık olmaktan çıkarak temsil edilen bir imgeye dönüşmüştür.

Berger'e göre (2017: 20) hayvanlarla kurulan ilişkinin kopuşu yalnızca fiziksel bir uzaklaşma değildir; aynı zamanda bakışın dönüşümüdür. "Hayvanın gözleri bir insanı hesaba kattığında dikkatli ve uyanıktır" ifadesi, insan ile hayvan arasındaki karşılıklı bakış ilişkisini göstermektedir. Buna karşın modern insan artık hayvanla doğrudan karşılaşmaktan çok onun imgeleriyle karşılaşmaktadır. Hayvan, gündelik yaşamdan çekildikçe fotoğraf, televizyon, reklam, oyuncak, hayvanat bahçesi ve medya aracılığıyla yeniden dolaşıma sokulmaktadır. Berger'in ifadesiyle (2017: 51) "hayvanlar her yerde hayatımızdan çekiliyorlar." Dolayısıyla modern görsel kültür, gerçek karşılaşmanın yerini temsiller aracılığıyla kurulan dolaylı ilişkilere bırakmakta ve bu durum hayvanın görsel kültür içerisindeki konumunu daha problemlili hale getirmektedir. Berger (2017: 38), modern toplumda hayvanların giderek "gösteri aracına dönüşen" varlıklar hâline geldiğini belirtmektedir. Özellikle hayvanat bahçeleri bu dönüşümün en görünür örneklerinden biridir. Berger'e göre (2017: 51) hayvanat bahçeleri, insan ile hayvan arasındaki tarihsel ilişkinin kopuşunun "canlı anıtlarıdır." Çünkü burada hayvan, kendi yaşam çevresinden koparılmış, izlenmek üzere düzenlenmiş bir görüntüye dönüşmektedir. Dolayısıyla ziyaretçi aslında hayvanı değil, insan tarafından kurulmuş yapay bir gösteri düzenini deneyimlemektedir. Bu nedenle hayvanat bahçesi, görünürde hayvanı görünür kılan; ancak gerçekte onun yaşamsal gerçekliğini ortadan kaldıran bir temsil mekânı olarak işlemektedir. Fotoğrafın anlamı görüntünün içinde sabitlenmiş değildir; anlam, fotoğrafın dolaşıma girdiği bağlam ve izleyicinin bilgi birikimi doğrultusunda yeniden üretilir. Berger (2016: 35–39), fotoğrafın özünde bir seçim eylemi olduğunu ve her fotoğrafın örtük olarak "bunu görmeyi kaydetmeye değer olduğuna karar verdim" anlamını taşıdığını belirtir. Bu nedenle fotoğraf, yalnızca görüneni kaydetmez; aynı zamanda kadraj dışında bırakılanları ve görünmeyeni de imâ eder. Fotoğrafın etik boyutu da tam bu

noktada ortaya çıkar. Çünkü hayvanın acısını, ölümünü ya da bedenini gösteren her görüntü, yalnızca bir belge değil; belirli bir bakışın, seçimin ve yorumun sonucudur. Dolayısıyla hayvanın fotoğrafik imgesi, doğrudan gerçeğin kendisi olarak değil, belirli bir estetik ve ideolojik çerçeve içinde anlam kazanan seçilmiş bir temsil olarak değerlendirilmelidir. Bu bağlamda hayvanın ölü ya da yaralı bedeninin temsili yalnızca tanıklık değil, aynı zamanda ölümün estetik olarak dolaşıma sokulması meselesini de gündeme getirmektedir.

Berger'in modern hayvanat bahçesine yönelik eleştirileri, Sontag'ın fotoğraf ve şiddet ilişkisi üzerine geliştirdiği etik tartışmalarla kesişmektedir. Çünkü her iki düşünür de modern görsel kültürün temsil ettiği özneyi dönüştürücü etkisine dikkat çekmektedir. Sontag için fotoğraf, temsil edilen bedeni estetikleştirme riski taşıırken; Berger için modern görsel kültür, hayvanı gündelik yaşamdan koparıp bir imgeye dönüştürmektedir. Böylece hayvan bedeni, çoğu zaman kendi varlığından bağımsız biçimde dolaşıma giren bir görsel nesneye dönüşmektedir. Bu bağlamda hayvanın görsel temsili yalnızca estetik bir mesele değildir; aynı zamanda etik bir sorundur. Çünkü şiddet, ölüm, avcılık, doğa ve vahşi yaşam görüntüleri dolaşıma girdikçe hayvan bedeni kimi zaman estetik bir yüzeye indirgenebilmektedir. Özellikle vahşi yaşam fotoğrafçılığı, belgesel üretimler ve medya görüntülerinde hayvan çoğu zaman insan merkezli bir bakışın nesnesi hâline gelmektedir. Bu nedenle mesele yalnızca hayvanın görünür olması değil; hangi koşullar altında, nasıl bir estetik dil içerisinde ve hangi etik sınırlar dâhilinde temsil edildiğidir. Dolayısıyla hayvan foto muhabirliği ve hayvan temsiline dayalı sanatsal üretimler, yalnızca belge üretimi olarak değerlendirilemez. Bu görüntüler aynı zamanda izleme, bakma, temsil etme ve dolaşıma sokma pratikleriyle ilişkilidir. Hayvanın acısını görünür kılmak ile onu yeni bir görsel tüketim nesnesine dönüştürmek arasındaki sınırın belirsizleşmesi, çağdaş görsel kültürün en önemli etik gerilim alanlarından birini oluşturmaktadır. Bu nedenle hayvanın fotoğrafik temsili meselesi, yalnızca görüntünün içeriği üzerinden değil; üretim koşulları, dolaşım biçimleri ve izleyiciyle kurduğu ilişki üzerinden de değerlendirilmelidir.

John Berger (2016: 50), şiddet ve acı görüntülerinin izleyicide çoğu zaman “yetersizlik duygusu” bıraktığını belirtmektedir. İzleyici, görüntü karşısında sarsılrsa da çoğu zaman doğrudan müdahale edemediği için etik açıdan yetersiz hisseder. Berger'e göre (2016: 52) bu durumun aşılabilmesi, görüntünün yarattığı farkındalığın etkin bir tutuma dönüşmesine bağlıdır; nitekim “fotoğrafın gösterdiğine tepki vermenin tek etkili yolu” ancak bilinçli ve sorumlu bir eylem geliştirmektir. Bu noktada mesele yalnızca hayvanın görünür kılınması değil, bu görüntünün izleyicide nasıl bir estetik çekim yarattığıdır. Şiddet ve ölüm

imgeleri çoğu zaman etik bir tepkiyi tetiklemek amacıyla üretilse de aynı anda bakma arzusunu da harekete geçirebilir. Bu nedenle hayvanın ölü ya da yaralı bedeninin temsili, yalnızca belgesel bir kayıt değil; haz, merak, tedirginlik ve yas gibi duyguların iç içe geçtiği karmaşık bir görsel deneyim üretmektedir. Ölümün ve ölü bedeninin temsil biçimleri, hayvanın görüntüsünü yalnızca tanıklık nesnesi olmaktan çıkararak, estetik ve etik açıdan çok katmanlı bir karşılaşma alanına dönüştürmektedir.

Hayvanın Fotoğrafik Temsili ve Etik Gerilim

Roland Barthes'ın fotoğraf kuramında önemli bir yer tutan “gönderenin geri dönüşü” kavramı, fotoğrafın yalnızca bir temsil sistemi olmadığını; aynı zamanda gerçek bir varlığın maddi izini taşıdığını ortaya koymaktadır. Yacavone'un (2015: 151–156) aktardığı üzere Barthes'a göre fotoğraf, yalnızca bir benzerlik üretmez; objektifin önünde belirli bir anda gerçekten bulunmuş olan bir varlığın izini kaydeder. Barthes'ın ünlü “ça a été” (“bu vardı”) ifadesi, fotoğrafta görülen bedeninin kurmaca bir figür değil, geçmişte var olmuş somut bir birey olduğunu vurgular. Bu bağlamda hayvan fotoğrafları, yalnızca sembolik ya da estetik imgeler olarak değil; yaşamış, acı çekmiş ve çoğu zaman artık var olmayan gerçek bireylerin izleri olarak değerlendirilmelidir. Fotoğrafın etik gücü de tam bu noktada ortaya çıkar: görüntü, hayvanı soyut bir temsile indirgemek yerine, onun varlığıyla izleyici arasında doğrudan bir karşılaşma kurar. Han'a (2016: 76) göre “şiddet simgeden yana fakirdir, hatta dili mühürler.” Bu nedenle hayvanın yaralı ya da ölü bedenini doğrudan göstermek, çoğu zaman anlam üretmekten çok izleyiciyi görüntünün çıplak etkisine maruz bırakmaktadır. Buna karşılık dolaylı temsil stratejileri, şiddeti yeniden üretmeden etik bir düşünme alanı açabilmektedir.

Bu bölümde ele alınacak sanatçıların çalışmaları, yalnızca konu ettikleri hayvanlar üzerinden değil, aynı zamanda fotoğrafın anlam üretme biçimleri açısından da değerlendirilecektir. Roland Barthes'ın *studium* ve *punctum* kavramları, görüntünün kültürel olarak okunabilir anlam katmanları ile izleyicide âni ve kişisel bir etki yaratan ayrıntılar arasındaki ilişkiyi açıklamak açısından önemli bir kuramsal çerçeve sunmaktadır. Bu doğrultuda Jo-Anne McArthur, Rob MacInnis ve Cameron O'Steen'in fotoğrafları; tanıklık, görsel haz, şok etkisi ve etik sorumluluk arasındaki gerilimler üzerinden incelenecektir.

Jo-Anne McArthur: Belgesel Tanıklık ve Etik Karşılaşma

Jo-Anne McArthur, insanlarla hayvanlar arasındaki ilişkinin çoğu zaman karmaşık ve şiddet içeren bir yapıya sahip olduğunu, bu ilişkinin görsel kayıtlarının ise çoğu zaman yayımlanmadığını ya da görülmek istenmediğini belirtmektedir. Sanatçıya göre, hayvanların farklı kullanım biçimleriyle yüzleşmek, aynı zamanda insanların bu kullanım biçimlerindeki ortaklığını da görünür kılar. Her gün milyarlarca hayvanın insanlar tarafından kullanılmak üzere yetiştirildiğini, tutulduğunu, çoğaltıldığını, taşındığını ve öldürüldüğünü ifade eden McArthur, çalışmalarında hayvanların endüstriyel sistemler içindeki varlığını belgelemektedir. Ancak onun amacı yalnızca bu endüstrileri kayıt altına almak değil, hayvanların bizzat kendilerini görünür kılarak deneyimlerinin küçük bir bölümünü anlaşılır kılmaktır. Yaklaşık on beş yıllık bir süreçte çektiği binlerce fotoğraftan oluşan *We Animals*, hayvanların gıda, moda, eğlence ve araştırma endüstrilerindeki kullanımını görünür kılmakta; aynı zamanda hayvanlara yönelik muamele biçimlerini sorgulamaktadır (McArthur, t.y.). Bu bölümde incelenen dört fotoğraf da bu çalışmadan seçilmiştir. Berger'in (2017) ıstrâbın fotoğraflarına ilişkin değerlendirmeleri, acı görüntülerinin yalnızca belgeleyici bir işlev taşımadığını, aynı zamanda izleyici ile görüntü arasındaki etik ilişkiyi de gündeme getirdiğini göstermektedir. McArthur'un fotoğrafları da bu çerçevede değerlendirildiğinde, hayvanların maruz bırakıldığı sistematik şiddeti görünür kılarak, temsilin etik sınırlarını tartışmaya açmaktadır.



Görsel 1: Jo-Anne McArthur, *We Animals*, Fotoğraf. (<https://joannemcarthur.com/we-animals/>)



Görsel 2: Jo-Anne McArthur, *We Animals*, Fotoğraf. (<https://joannemcart-hur.com/we-animals/>)

Keçi (Görsel 1) ve tavşanın (Görsel 2) yer aldığı ilk iki fotoğraf, yaşam ile ölüm arasındaki eşiği görünür kılmaktadır. Her iki görüntüde de hayvanlar henüz yaşamaktadır ve kameraya doğru bakmaktadır. Keçinin ön bacağından tutulduğu sahnede, arka planda görülen insan figürü, kanlı yüzeyler ve parçalanmış bedenler, biraz sonra gerçekleşecek ölümü önceden haber vermektedir. Tavşan fotoğrafında ise plastik bir kasanın içinde bekleyen hayvan, arka planda flu biçimde görülen askıdaki tavşan bedenleri ve çalışan figürüyle aynı kadraja yerleştirilmiştir. Böylece fotoğraflar, yalnızca içinde bulunulan ânı değil, bir sonraki aşamayı da izleyiciye göstermektedir.

Roland Barthes'ın (2014) fotoğraf kuramı, bu görüntülerin hem *göstergebilimsel* hem de *görüngübilimsel* düzeyde okunmasına olanak tanımaktadır. Göstergebilimsel düzeyde mezbaha, plastik kasa, insan eli, kanlı yüzeyler ve parçalanmış bedenler, hayvan sömürsünün endüstriyel bağlamını oluşturan göstergeler olarak çözümlenebilir. Bu unsurlar fotoğrafın kültürel ve belgesel bağlamını, yani *studium*'unu oluşturmaktadır. *Görüngübilimsel* düzeyde ise anlam, yalnızca fotoğrafın neyi gösterdiğinde değil, görüntünün izleyicide yarattığı duygusal ve bedensel etkide ortaya çıkar. Barthes'ın sözünü ettiği üçüncü anlam, tam da bu noktada, sözcüklerle bütünüyle açıklanamayan bir duygulanım alanı olarak belirir. Keçinin açık kalan gözü ve tavşanın kırmızımsı bakışı, fotoğrafın *punctum*'u hâline gelerek izleyiciyi beklenmedik biçimde yaralar.

Hayvanlar görüntülendiklerinin bilincinde olmasalar da, izleyici bu bakışları kendisine yöneltilmiş bir çağrı gibi deneyimler. Böylece anlamın önemli bir bölümü, fotoğrafın içinde sabitlenmiş bir veri olarak değil, izleme öznesinin duygusal ve etik katılımıyla kurulmaktadır.

Barthes'ın *göndergenin geri dönüşü* kavramı, fotoğrafın temsil ettiği varlığın görüntü aracılığıyla yeniden karşımıza çıkmasını ifade eder. Keçi ve tavşan fotoğraflarında gönderge hâlâ yaşayan bir bedendir; dolayısıyla fotoğraf, yaklaşmakta olan ölüm ile henüz sona ermemiş yaşamı aynı anda görünür kılar. Barthes'ın fotoğrafın zamanla ilişkisine dair düşünceleri doğrultusunda, bu görüntüler yalnızca “bu olmuştur” bilgisini değil, aynı zamanda “bu artık yok olacaktır” duygusunu da taşır. İzleyici, hayvanın bakışında henüz sona ermemiş bir yaşamla karşılaşırken, aynı anda bu yaşamın geri dönülmez biçimde kayba uğrayacağını da bilir. Bu nedenle fotoğraf, yalnızca bir temsil değil; zaman, duygu ve ölümlülüğün iç içe geçtiği bir karşılaşma deneyimi üretir.



Görsel 3: Jo-Anne McArthur, *We Animals*, Fotoğraf. (<https://joannemcarthur.com/we-animals/>)



Görsel 4: Jo-Anne McArthur, *We Animals*, Fotoğraf. (<https://joannemcart->

hur.com/we-animals/)

Sanatçının yılanların (Görsel 3)

ve domuz yavrularının (Görsel 4) yer aldığı diğer iki fotoğrafında ise bu öznel

karşılaşma ortadan kalkmaktadır. Kanlı metal yüzey üzerinde birbirine dolaşmış yılan bedenleri ve üzerlerine yerleştirilen insan eli, öldürme işleminin tamamlandığını göstermektedir. Domuz yavrularının ve iç organların üst üste yığıldığı fotoğrafta ise bireysel bedenler ayırt edilemez hâle gelmiş, kimliksiz bir biyolojik yığına dönüşmüştür. Julia Kristeva'nın abjekt kavramı çerçevesinde düşünüldüğünde, bu görüntüler yaşam ile ölüm, beden ile atık ve özne ile nesne arasındaki sınırların çözüldüğü bir alan yaratmaktadır. Zeynep Sayın'ın (2018: 124) ölüm ve beden üzerine değerlendirmeleri, bu fotoğrafların anlamını derinleştirmektedir. İnsan bedeni ölüm sonrasında defin ve yas ritüelleriyle toplumsal bir anlam içinde korunurken, hayvan bedenleri çoğu zaman hızla ortadan kaldırılması gereken biyolojik kalıntılar olarak değerlendirilir. Sayın'ın ifadesiyle, "İnsanlar ölür, hayvanlar telef olur; insanlar gömülür, hayvanlar çöpe atılır." McArthur'un özellikle yılan ve domuz fotoğrafları, hayvan bedeninin bu şekilde değersizleştirilmesini görünür kılmaktadır. Keçi ve tavşan fotoğraflarında izleyiciyi karşılayan tekil bakış, burada yerini kimliksiz ve parçalanmış bedenlere bırakmaktadır.

Bununla birlikte, bu görüntüler yalnızca şiddeti ifşa etmez; aynı zamanda onu estetik bir yüzey üzerinde yeniden dolaşıma sokar. Fotoğrafçının sonsuz olasılık arasından belirli bir ânı seçmesi, kadrajı kurması, ışığı düzenlemesi ve kompozisyonu dengelemesi, ölüm ve acıyı güçlü bir görsel imgeye dönüştürmektedir. Böylece fotoğraflar bir yandan etik bir tanıklık iddiası taşıırken, diğer yandan şiddetin seyredilebilir ve etkileyici bir görüntüye dönüşmesi riskini barındırmaktadır. Bu nedenle McArthur'un çalışmaları, hayvanların maruz bırakıldığı şiddeti görünür kılmanın tek başına yeterli olup olmadığı sorusunu gündeme getirmektedir. Vegan sanat açısından temel mesele, şiddeti ifşa etmek ile onu estetik ve görsel dolaşıma yeniden katmak arasındaki sınırın nerede başladığıdır.

Rob MacInnis ve Cameron O'Steen: Kurtarılmış Hayvanların Portreleri ve Alternatif Bir Yaşam Olasılığı

Yoga Animalia projesi, Cameron O'Steen'in etik ve kavramsal yaklaşımı ile Rob MacInnis'in fotoğraf pratiğini bir araya getirmektedir. O'Steen, özellikle kurtarılmış çiftlik hayvanlarına odaklandığını ve bu hayvanları üretim sisteminin anonim parçaları olarak değil, kendilerine özgü kişilikleri, duyguları ve toplumsal ilişkileri olan bireyler olarak görünür kılmayı amaçladığını

belirtmektedir (O’Steen, akt. Kane, 2022: 126). O’Steen’in yaklaşımı öncelikle etik ve düşünsel bir çerçeve sunar; amacı, çiftlik hayvanlarına yönelik “ötekilik” algısını ortadan kaldırmak ve izleyicinin bu hayvanlarla özdeşlik kurmasını sağlamaktır. Rob MacInnis ise bu yaklaşımı fotoğraf aracılığıyla görselleştirmektedir. Sanatçı, tarihsel portre geleneğini çağrıştıran özenli kompozisyonlar kullanarak hayvanları saygın, dingin ve bireysel varlıklar olarak temsil eder. MacInnis’e göre bu fotoğraflar, izleyiciyi duygusal olarak etkilemeyi ve çiftlik hayvanlarına ilişkin yerleşik algıları sorgulatmayı amaçlamaktadır (MacInnis, akt. Kane, 2022: 50). Projede yer alan hayvanların, sömürüye dayalı üretim çiftliklerinde değil, yaşamlarını hayvan barınaklarında sürdüren kurtarılmış bireyler olması, çalışmanın etik çerçevesi açısından belirleyicidir (MacInnis, t.y.). Dolayısıyla iki isim aynı proje içinde yer alsa da yaklaşımları farklı düzlemlerde işlemektedir. Cameron O’Steen, hayvan hakları savunucusu olarak projenin etik ve kuramsal yönünü belirlemekte; kurtarılmış hayvanların yaşamlarının görünür kılınmasını amaçlamaktadır. Rob MacInnis ise fotoğrafçı olarak bu yaklaşımı belirli bir estetik dil içinde yeniden kurmaktadır. O’Steen’in odağı hayvanların yaşam öyküleri ve bireysellikleri iken, MacInnis’in katkısı bu bireyselliği güçlü ve etkileyici görsel kompozisyonlara dönüştürmektir.



Görsel 5: Cameron O’Steen, *Ovine - Sheep*, Fotoğraf. (<https://www.yogaa-nimalia.com/bovine>)



Görsel 6: Cameron O'Steen, *Galline - Chickens*, Fotoğraf.
(<https://www.yogaanimalia.com/bovine>)



Görsel 7: Cameron O'Steen, *Bovine – Cattle*, Fotoğraf.
(<https://www.yogaanimalia.com/bovine>)

Cameron O'Steen'in projeye ilişkin metninde kullanılan görsellerde koyun (Görsel 5), tavuk (Görsel 6) ve buzağı (Görsel 7) gibi kurtarılmış hayvanlar tek tek öne çıkarılmakta; her biri kendine özgü bir birey olarak sunulmaktadır. Yakın plan koyun portresinde gözler doğrudan izleyiciye yönelmekte, tavuk fotoğrafında hayvan geniş gökyüzü önünde anıtsal bir görünüm kazanmaktadır. Buzağı ise çayır içinde sakin ve korunmuş bir yaşamın parçası olarak temsil edilmektedir.



Görsel 8: Rob MacInnis, *The Farm Family Project*, Fotoğraf. (<http://robmacinnis.com/>)



Görsel 9: Rob MacInnis, *The Farm Family Project*, Fotoğraf. (<http://robmacinnis.com/>)

Rob MacInnis'in fotoğraflarında ise aynı yaklaşım daha kapsamlı kompozisyonlarla genişletilir. Çok sayıda kurtarılmış hayvan, ahır içinde

(Görsel 8, 9) ya da açık alanda klasik grup portrelerini (Görsel 10) andıran düzenlemelerle bir araya getirilir. Böylece her birey tek tek görünür olurken, aynı zamanda türler arası bir topluluk duygusu da oluşturulur.



Görsel 10: Rob MacInnis, *The Farm Family Project*, Fotoğraf (<http://robmacinnis.com/>)

Roland Barthes'ın (2014) fotoğraf kuramı, bu görüntülerin anlamını çözümlenmek açısından önemli bir çerçeve sunmaktadır. Göstergibilimsel düzeyde çayır, ahır, gökyüzü ve dengeli kompozisyon, hayvanların güven içinde yaşadığı bir çevreyi temsil etmektedir. Bu unsurlar fotoğrafların *studium*'unu oluşturarak pastoral yaşam, huzur ve korunma duygusunu çağrıştırmaktadır. *Görüngübilimsel düzeyde* ise anlam, hayvanların bakışlarıyla kurulan doğrudan karşılaşmada ortaya çıkar. Koyunun, tavuğun ya da buzağının gözleri fotoğrafın *punctum*'u hâline gelerek izleyiciyi duygusal olarak etkiler. Barthes'ın sözünü ettiği üçüncü anlam, bu karşılaşmada belirir; hayvan yalnızca temsil edilen bir figür olmaktan çıkar, tekil bir varlık olarak deneyimlenir.

Barthes'ın *göndergenin geri dönüşü* kavramı doğrultusunda, fotoğrafta temsil edilen hayvanlar yalnızca sembolik figürler değildir; gerçekten yaşamını sürdüren bireyler olarak izleyicinin karşısına çıkarlar. Ancak bu kez fotoğraf, kaybı ya da ölümü belgelemek yerine, sömürü sonrasında sürdürülebilir yaşamı görünür kılmaktadır. Başka bir deyişle, burada da hayvanlardan "bildirilmektedir"; fakat ölümden ve parçalanmadan değil, güven içinde varlığını sürdüren bir yaşamdan söz edilmektedir. John Berger'in (2017) hayvanın bakışına ilişkin değerlendirmeleri de bu çalışmaları anlamlandırmak açısından önemlidir. Hayvanların bakışı, onları insan kullanımına indirgenen nesnelere olmaktan çıkarır ve tekil bireyler olarak görünür hâle getirir. Bu nedenle *Yoga Animalia* projesi, yalnızca estetik açıdan etkileyici portreler üretmekle kalmaz; aynı zamanda hayvanların öznel varlığını görünür kılan etik bir karşılaşma alanı oluşturur.

Vegan sanat açısından bu yaklaşım, Jo-Anne McArthur'un şiddetin içinden tanıklık üreten yönteminden farklı olarak, sömürü sonrasında kurulabilen yaşamı ve türler arası ilişkinin başka bir biçimini görünür kılar.

O'Steen'in etik yaklaşımı ile MacInnis'in estetik dili birleşerek, hayvanların acı çeken bedenlerini yeniden dolaşıma sokmak yerine, onların güven içinde yaşayabildikleri bir dünyayı somutlaştırmaktadır. Bu yönüyle çalışma, yalnızca eleştirel değil, aynı zamanda olumlayıcı ve kurucu bir temsil yöntemi olarak değerlendirilebilir.

Sonuç

Bu çalışma, hayvanların fotoğrafik temsilinin yalnızca belgesel bir kayıt olmadığını; aynı zamanda estetik, etik ve politik boyutları olan karmaşık bir anlam üretim süreci olduğunu ortaya koymuştur. Yapılan çözümler, hayvanların acısını ve ölümünü görünür kılmak için etik farkındalık yaratmak açısından önemli olmakla birlikte, tek başına yeterli olmadığını göstermektedir. Belirleyici olan, hayvanın hangi temsil stratejileriyle, nasıl bir estetik kurgu içinde ve hangi etik çerçeve doğrultusunda görünür kılındığıdır.

Roland Barthes'ın *göstergebilimden görüngübilime* uzanan yaklaşımı, fotoğrafın yalnızca gösterdiği nesnelere üzerinden değil, izleme öznesinin duygusal ve zamansal deneyimi üzerinden de anlam kazandığını ortaya koymuştur. *Studium*, fotoğrafın kültürel ve tarihsel bağlamını görünür kılar; *punctum*, izleyiciyi beklenmedik biçimde etkileyen ve görüntüyle kişisel bir ilişki kurmasını sağlayan ayrıntıyı açıklamaktadır. *Üçüncü anlam* ve *göndergenin geri dönüşü* kavramları ise fotoğrafta temsil edilen hayvanın yalnızca bir imge olmadığını, belirli bir anda gerçekten yaşamış bir bireyin izi olarak karşımıza çıktığını göstermektedir. Böylece hayvan fotoğrafı, yalnızca bir temsil değil; bakış, zaman ve ölümlülük deneyiminin yoğunlaştığı bir karşılaşma alanına dönüşmektedir.

Jo-Anne McArthur'un fotoğrafları, hayvanların maruz bırakıldığı sistematik şiddeti ve ölüm süreçlerini doğrudan görünür kılmaktadır. Keçi ve tavşan fotoğraflarında yaşam ile ölüm arasındaki eşik görünür hâle gelirken, hayvanların bakışı izleyicide güçlü bir etik karşılaşma yaratmaktadır. Yılanlar ve domuz yavrularının yer aldığı fotoğraflarda ise bireysel bedenler tanınmaz hâle gelmekte ve Zeynep Sayın'ın belirttiği gibi, yas tutulmayan ve hızla ortadan kaldırılan biyolojik kalıntılara dönüşmektedir. Bu görüntüler, Berger'in ıstırap fotoğraflarına ilişkin değerlendirmeleri doğrultusunda, izleyicide tanıklık ve sorumluluk duygusu yaratabilmektedir. Bununla birlikte, Byung-Chul Han'ın vurguladığı üzere şiddetin ölçsüz görünürlüğü, bu görüntülerin zamanla etkileyici bir görsel yüzeye dönüşmesine ve etik tepkinin zayıflamasına da neden

olabilmektedir. Rob MacInnis ve Cameron O’Steen’in *Yoga Animalia* projesi ise farklı bir temsil anlayışı geliştirmektedir. Kurtarılmış çiftlik hayvanlarına odaklanan bu çalışmalar, şiddetin kendisini göstermek yerine, sömürü sonrasında sürdürülebilir yaşamı görünür kılmaktadır. Hayvanlar burada acı çeken kurbanlar olarak değil, kişilikleri, duyguları ve ilişkileri olan tekil bireyler olarak temsil edilmektedir. Berger’in hayvanın bakışına ilişkin değerlendirmeleri bu fotoğraflarda da anlam kazanmaktadır; ancak burada *punctum*, ölüm ve parçalanmadan değil, güven içinde sürdürülen yaşamın yarattığı karşılaşmadan doğmaktadır. Bu nedenle proje, yalnızca eleştirel bir belge değil, aynı zamanda türler arası ilişkinin başka türlü kurulabileceğini gösteren olumlayıcı bir görsel öneri sunmaktadır. Bu iki yaklaşım birlikte değerlendirildiğinde, çalışmanın başlangıcında yöneltilen “Kim böyle bir görüntüden haz duyabilir?” sorusu daha kapsamlı bir anlam kazanmaktadır. Sorun, belirli bireylerin şiddetten zevk alması değildir. Asıl mesele, fotoğrafın estetik yapısı nedeniyle en rahatsız edici görüntülerin bile izlenebilir, etkileyici ve dolaşıma girebilir hâle gelmesidir. Başka bir deyişle, etik niyetle üretilen görüntüler dahi, temsilin estetik mantığı içinde seyredilebilir nesnelere dönüşebilmektedir. Bu nedenle hayvanın acısını göstermek ile bu acıyı görsel dolaşıma yeniden katmak arasındaki sınır her zaman kırılğan ve tartışmalıdır.

Vegan sanat açısından temel mesele, hayvanın yalnızca görünür kılınması değil, hangi temsil biçimleri aracılığıyla görünür kılındığıdır. Jo-Anne McArthur’un çalışmaları şiddeti görünür kılarak tanıklık üretirken, Rob MacInnis ve Cameron O’Steen sömürü dışındaki yaşamı görünür kılarak alternatif bir etik ilişki önermektedir. Her iki yaklaşım da hayvanı insan kullanımına indirgenen bir nesne olmaktan çıkarıp öznel bir varlık olarak düşünmeye davet etmektedir. Bununla birlikte, etik açıdan daha belirleyici olan, hayvanın görüntüsünün şiddetin estetik dolaşımına yeniden katılıp katılmadığını sürekli sorgulayan eleştirel bir temsil bilincidir. Bu nedenle hayvanın fotoğraflık temsili, yalnızca estetik bir tercih değil; insanın diğer canlılarla kurduğu ilişkinin etik ve politik sınırlarını yeniden düşünmeye açan güçlü bir araştırma alanı olarak değerlendirilmelidir.

Kaynakça

- Berger, J. (2016). Bir Fotoğrafı Anlamak (B. Eyüboğlu, Çev.; G. Dyer, Haz. ve sunuş). Metis Yayınları. (Orijinal eser 2013 yılında yayımlanmıştır.)
- Berger, J. (2017). Hayvanlara niçin bakarız? (C. Çapan, Çev.). Delidolu. (Orijinal eser

1980 yılında yayımlanmıştır.)

- Han, B.-C. (2016). Şiddetin Topolojisi (D. Zapçioğlu, Çev.). Metis Yayınları. (Özgün eser 2015 yılında yayımlanmıştır.)
- Karadağ, Ç. (2016). Fotoğraf nedir? Öteki Yayınevi.
- Kane, T. (2022). Vegan art: A book of visual protest. HENI Publishing.
- Leslie, E. (Der. & sunuş). (2019). Fotoğraf Yazıları (B. Halaç & T. Turan, Çev.). Kolektif Kitap.
- MacInnis, R. (t.y.). Yoga Animalia. <https://www.yogaanimalia.com>
- McArthur, J.-A. (t.y.). We Animals. Jo-Anne McArthur. <https://www.joannemcarthur.com>
- Sayın, Z. (2018). Ölüm Terbiyesi. Metis Yayınları.
- Sontag, S. (2011). Fotoğraf Üzerine (O. Akınhay, Çev., 2. bs.). Agora Kitaplığı. (Orijinal eser 1977 yılında yayımlanmıştır.)
- Yacavone, K. (2015). Benjamin, Barthes ve Fotoğrafın Tekilliği (S. Atay & M. Tümen, Çev.). Hayalperest Yayınevi. (Orijinal eser 2012 yılında yayımlanmıştır.)

Görsel Kaynakça

- Görsel 1: <https://joannemcarthur.com/we-animals/>
- Görsel 2: <https://joannemcarthur.com/we-animals/>
- Görsel 3: <https://joannemcarthur.com/we-animals/>
- Görsel 4: <https://joannemcarthur.com/we-animals/>
- Görsel 5: <https://www.yogaanimalia.com/bovine>
- Görsel 6: <https://www.yogaanimalia.com/bovine>
- Görsel 7: <https://www.yogaanimalia.com/bovine>
- Görsel 8: <http://robmacinnis.com/>
- Görsel 9: <http://robmacinnis.com/>
- Görsel 10: <http://robmacinnis.com/>

8. BÖLÜM

TÜRK MİNYATÜR SANATINDA MİTOLOJİK ANLATILARIN ESTETİK VE İDEOLOJİK İŞLEVLERİ

Prof. Dr. Seyhan MERCAN KALAYCI
Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi, Eğitim Fakültesi,
Güzel Sanatlar Eğitimi
seyhankalayci@yyu.edu.tr
Orcid.org/0000-0002-5769-2680

Dr. Öğr. Üyesi Tahir ÇELİKBAĞ
Fırat Üniversitesi, Eğitim Fakültesi, Güzel Sanatlar Eğitimi
tcelikbag@firat.edu.tr
<https://orcid.org/0000-0001-9905-222X>

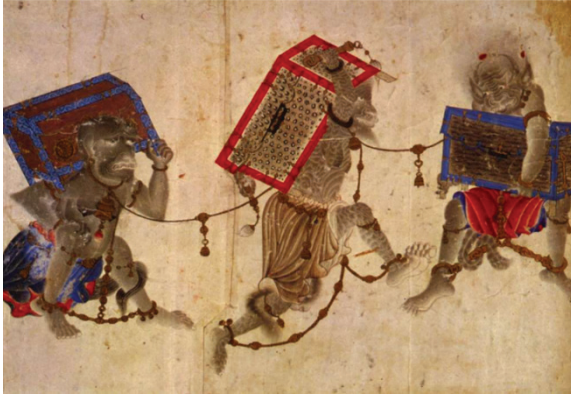
Giriş

Türk minyatür sanatı ve Türk mitolojisinin temelinde sahip olduğu inançların etkisiyle var olan zengin kültürel miras ve kendine has üslubu ile oluşturduğu sanatsal anlayışın yansımaları bulunmaktadır. Oluşum aşamasında Türk minyatür sanatında İslamiyet öncesi inançların varlığı etkili olmuştur. Orta Asya'dan Anadolu'ya geçişten sonra da farklı kültürlerin ve inançların etkisinin de görüldüğü Türk mitolojisi ve Türk minyatür sanatı, kültürün gelecek nesillere aktarılması açısından önemli bir kaynaktır. Türk mitolojisi, İslamiyet'in kabulünden sonraki tasvirlerin pek çoğunda konu, estetik ve üslupsal farklılıkları ile Türk minyatür sanatına kaynaklık etmiştir. Türk minyatür sanatı sadece bir görsel form olmayıp aynı zamanda tarihin ve kültürün yansımaları olarak kuşaktan kuşağa aktarılabilecek belgesel niteliğindeki eserlerdir. Eski inançlar, efsaneler ve destanların etkileri ile toplumun inanç sistemi oluşurken Türk minyatür sanatı kendine has üslubu ile bu olgulara hayat verir. Göçebe yaşam tarzı inançlarına bağlı olarak doğa ile ilişkiler ve hayatta kalabilme mücadelesi

içeren unsurlarla Türk minyatür sanatı ve mitolojisi estetik değerleri ile oluşturduğu sanatsal üslubuyla tarihe yön vermiştir.

Bu çalışmalar irdelendiğinde özellikle dini hikâyeler ve onları anlatan betimlemelerin farklı inanç ve kültürlerde de benzer özelliklere sahip olduğu görülürken mitolojik olguların Türk tasvir sanatında yoğun olarak resmedildiği görülmüştür. Türk minyatür sanatının kökenleri Orta Asya'ya uzanırken, mitolojik öğelerde o dönemin inançları ve coğrafi özelliklerinin izleri belirgin şekilde görülmektedir. Türk mitolojisine ait olgular ile Orta Asya'daki kaya resimleri çoğunlukla dini ritüel ve inançlarla bağlantılıdır (Hoppal, 2015:43). Uygur figür tipolojisi temel alınarak stilize edilen karakteristik figürler, Türk minyatür sanatını şekillendirmiştir. Bunun yanında, sosyal ve kültürel açıdan İslam'ın etkisinin sanattaki değişimlere yön verdiğini belirtmek mümkündür.

Uygurların, 8. yüzyılın sonlarında Turfan, Hoço, Kızıl ve Bezeklik gibi Türk şehirlerinde ilk Türk minyatürlerine ait örnekleri ürettikleri bilinmektedir. Bu minyatürlerde Maniheizm ve Budizm gibi dinlerin etkisi belirgindir. Ardından gelen dönemlerde, söz konusu minyatürler Türk minyatür sanatının gelişiminde önemli bir kaynak olarak değerlendirilmiştir. Orta Asya'daki öne çıkan örnekler arasında, Mehmet Siyah Kalem'e atfedilen ve fantastik varlıkların ilgi çekici görünümünü sergileyen tasvirler ile inançların izlerini taşıyan detaylar yer almakta; bu unsurlar günümüze aktarılan başlıca örneklerdendir (Görsel 1) (Hürel, 2010:34).



Görsel 1: <https://www.voxartistica.com/mehmet-siyah-kalem-ve-demo>

Hemen hemen birçok uygarlıklarda türlü türlü mitoloji ile ilgili inanmalar var olmakta ve günümüzde de devam etmektedir, bu inanmalar uygarlıkların hayat şekillerini ve sanatsal davranışlarını cezbetmekte olduğu görülmektedir (Parsıl, Yerli, 2022: 141) ve Türk mitolojisinin temellerini de Türk halkının

inançları oluşturmaktadır. Bu inançlar sayesinde şekillenen Şamanist unsurlar, nesilden nesile aktarılan efsaneler ve destanlar ile farklı kültürel temalar; İslam'ın kabulünden sonra İslam'a yön veren öğelerle birlikte, Türk minyatür sanatına etki eden mitolojik betimlemeler olarak öne çıkar. Anadolu'da yerleşik hayatın başlaması ve İslam inancının benimsenmesiyle, var olan inançlar ve kültürel izlerinde katkısıyla Türk minyatür sanatı mitolojik olgulardan da esinlenerek konu çeşitliliğini artmıştır. 16. yüzyılda Osmanlı İmparatorluğunda Türk minyatür sanatı en parlak dönemini yaşarken, klasik bir üslup gelişmiş ve tarihsel belge niteliğinde eserler ortaya çıkmıştır. Söz konusu eserler, Osmanlı tarihini yansıtan illüstrasyonlar içermeleri sebebiyle belge niteliğinde kabul edilmiştir. 17. yüzyılda ise Türk minyatürlerinde pek çok mitolojik öge ve Batı'nın etkisini taşıyan tasvirler gözlemlenmiştir. Tüm bu bulgular ışığında, Türk minyatür sanatında Türk mitolojisinin izleri ve estetik anlayışı zaman içinde değişim göstermiştir.

Yetkin, minyatür sanatının bilinci bir estetik anlayışa sahip olduğunu ifade etmiştir.

Batı resim üslubundan perspektif, gölge ve hacim unsurları bakımından ayrışmasının ilkel bir yaklaşım değil, aksine İslam dünyasının değerleri doğrultusunda gelişmiş bir soyutlama anlayışını temsil ettiğini belirtmiştir. Bu yaklaşımın temelinde Müslüman nakkaşın dış dünyanın betimlenmesinden ziyade içsel hakikati yansıtmaya amacı yatmaktadır. Söz konusu anlayış, İslam estetiğinin en temel prensibi olan görünenden ziyade özün ön plana çıkarılması ile örtüşmektedir (Yetkin, 1953:33). Sanat nesnesi, ontolojik açıdan estetik bir obje olmanın yanında, insana özgü düşünce biçimleri ve ideolojilerin izlerini de taşır. Toplumsal olgulara yönelen ideolojik estetik ise, bu ideolojileri görünür kılan bir araca dönüşerek toplumsal sorumluluk üstlenen işlevsel bir nitelik kazanır (Özdemir Balakoğlu, 2019:139). Sanat, ideolojinin çeşitli biçimleriyle iç içe ilerler. Sanatı özellikle siyasal ideolojiden yalıtmaya çalışan idealist estetiğin karşısında “doğru estetik”, sanatın özgürlüğünü koruyarak onu politika, felsefe ve ahlak gibi alanlarla ilişkilendirir. Sanat bu ideolojik bağlamdan bütünüyle koparıldığında ise toplumsal eylemle bağını kaybeder ve işlevsizleşir. Bu nedenle sanat hem bilgi üretmenin bir yolu hem de ideolojik bir pratiktir (Ziss, A, 2011:27). Türk minyatür sanatında, bu kuramsal çerçevenin açık biçimde gözlemlenebildiği görülmektedir. Türk Minyatür sanatı, İslam estetik düşüncesinin etkisine bağlı kalarak, gözleme dayalı gerçekçilikten ziyade zihinsel, hiyerarşik ve kozmolojik bir gerçeklik modelini benimsemiştir. Bu nedenden dolayı ideolojik düzlemde “görünür olandan çok, “hakikatin düzeninin temsili olmuştur. Türk minyatür sanatında perspektifsizdik,

hıyerarşik ölçek ve figürlerin idealize edilmesi, mekân kurgusu, çoklu zaman ve minyatürün gerçekliği seçip düzenleyerek yeniden inşa ettiğini göstermektedir.

Çalışmanın Amacı

Bu çalışmanın amacı, Türk minyatür sanatında yer alan mitolojik anlatıların estetik ve ideolojik işlevlerini, ilgili görsel malzeme ve metinsel kaynaklar ışığında inceleyerek; mitolojinin minyatür sanatındaki temsil biçimlerini, anlam katmanlarını ve kültürel söylem üretimindeki rolünü irdelemektir. Türk minyatür sanatı ve Türk mitolojisi ile kültürel kimlik, toplumsal düzen ve kutsal süreklilik, görsel ve anlatsal düzeyde yeniden üreten bütüncül bir yapı oluşturur. Mitoloji minyatüre içerik kazandırırken, minyatür de mitolojiyi görsel olarak somutlaştırır.

Bu çalışmada, Türk minyatür sanatındaki mitolojik anlatıların estetik ve ideolojik işlevleri, ilgili kaynaklar ile görsel ve metinsel bağlamlar çerçevesinde incelenmiştir. Araştırmanın amacı doğrultusunda disiplinler arası bir yaklaşım benimsenmiş; çalışmada örnek olarak gösterilen minyatürler plastik ve estetik özellikleri doğrultusunda kullanılmıştır.

Çalışmanın Yöntemi

Araştırma kapsamında, nitel doküman incelemesine dayalı bir desen kullanılmış; bu doğrultuda hem tarihsel hem ikonografik düzeyde kapsamlı bir literatür taraması gerçekleştirilmiştir. Araştırmamız, mitolojik unsurların Türk minyatür geleneğindeki temsil biçimlerini, bu temsillerin estetik yapıya katkılarını ve aynı zamanda ideolojik bağlamda kurdukları ilişkileri analitik bir çerçevede değerlendirmektedir. Yıldırım ve Şimşek'in kuramsal çerçevesi doğrultusunda araştırmada nitel doküman analizi deseni kullanılmıştır. Dokümanlara ilişkin veriler, kendi doğal bağlamı içinde ele alınmış; derinlemesine ve bütüncül biçimde çözümlenerek yorumlanmıştır (Yıldırım ve Şimşek, 2011: 84). Veri toplama sürecinde birincil kaynak olarak el yazması eserlerden, ikincil kaynak olarak ise sanat tarihi, estetik kuram ve felsefi temellere dayanan akademik yayınlardan yararlanılmıştır. Konuya ilişkin kitaplar, bilimsel makaleler ve sanat eleştirileri literatür taramasıyla incelenmiştir

Bulgular ve Tartışma

Mit ve Mitoloji Nedir?

Türk minyatür sanatında mitolojinin önemini kavrayabilmek için, önce ‘mit’ kelimesinin kökenine dair temel bilgiler vermek, konuyu daha iyi anlamamıza yardımcı olur.

Mit ve mitoloji kavramları incelendiğinde, inançların etkili olduğu gözlemlenir. Mitin sözlük tanımı tanrılarla ilgili hikâyelerdir (Campbell, 2024:44). Mitler, doğa güçlerini ve olağanüstü olayları anlatmak ve açıklamak amacıyla hayal gücüne dayanan öykülerdir. Bu öyküler, yaşamın ve evrenin farklı yönlerini anlamlı kılma ihtiyacından doğmuş bir düşünce bütünlüğüdür ve Geoffrey Stephen Kırk ise bizlere şu şekilde anlatmaktadır miti: “Mit hikâyelerden, öykülerden ve efsanelerden oluşmaktadır bu da yapılacak bir tanımın en temel şartı olduğunu elinde kalemiyle yazar veya araştırmacıdan çok, hikayeleştirici anlatımcılar tarafından gerçekleştirilmişlerdir” (Parsıl, Sayın Yücel, 2024: 13) demektedir. Mitlerin sembolik ve kutsal tarafları vardır. Mitoloji, felsefe veya bilimin olmadığı zamanlarda evreni ve insanın varoluşunu sorgulayan bir alan olarak öne çıkar (Yiğit, 2024). Mitler, insanlardaki ruhsal potansiyelin metaforu olarak değerlendirilir (Campbell, 2024:44). Mitoloji teriminin kökeni, Yunanca “mitologia” kelimesinden türetilmiştir. Söylenen ve duyulan söz olarak nitelendirilen “mithos” ve «konuşma» olarak bilinen “logos” kelimelerinin birleşiminden oluşmaktadır. Eski Yunan’da “geçmişte söylenenlerin tekrar edilmesi” anlamını taşıırken, zamanla Batı dillerinde “efsane” şeklinde evrilmiştir.

Günümüzde mitoloji, inanç ve kültürel özellikleri ortaya çıkaran bir milletin kültürel kimliği gibidir (<https://mitolojiler.com/mit-ve-mitoloji-nedir.html>). Cassirer’e göre mitolojik olguların oluşması sürecinde insanı etkileyen unsurların dışsal nesnelere olmadığı, bilinçte yatan teogonik güçler ve tanrısal yaratım sürecine ilişkin olarak zihinsel kuvvet olduğudur. Bu teogonik güçler bilinçaltını etki ederken şekillendirir ve onun içinde yaşar. Ayrıca bu sürecin mitolojinin oluşumunda öznel bir süreç gibi görünse de bu tasarımların arkasında asıl gerçek olan nesnel ve evrensel teogonik güçlerin olmasıdır (Cassirer, 2005:25). Barthes göre mit, bir iletişim sistemi, yani bir mesajdır. Mitin asla bir nesne, kavram ya da fikir olmadığını; tersine bir anlam üretme biçimi, bir form olduğunu gösterdiğine inanmıştır (Barthes R.,1972:107). Mitler, kutsal ve gerçek kabul edilen anlatılardır. Primitif insanın dünyayı anlamlandırmak için sorguladığı var olma benlik arayışı içindeki neden ve

nasıl sorularının karşılığı olacak cevapları barındırır. Buna karşılık iki mitolojik düzen bulunmaktadır. İlki doğa ile ilişkimizi sağlayan mitoloji, diğeri ise içinde bulunduğumuz toplumla ilişkimizi sağlayan sosyolojik mitolojidir (Campbell, 2024:44). Mitolojik olgular ilkel topluluklar ve eski insanlar ile sınırlı değildir. Dahası insan ve yaratıcı arasındaki bağı, öze yolculuğu, fiziksel bedenin ötesini, toplum ve çevreyi ayrıcalıklı kılan özellikleri irdeleyen bilim dalıdır.

Mitolojinin Özellikleri

Mitler, tanrılar, kahramanlar ve tabiatüstü varlıkları konu alan anlatılardır (Dursun, 2018). Düzenli bir plan içerisinde yer alırlar ve geleneksel sözlü aktarımlar (manasçılar, ozanlar, rahipler) aracılığıyla yayılırlar. Bu aktarımlar, ait oldukları topluluğun dinî veya ruhânî yaşantılarına bağlı olarak mitolojik hikâyeler olarak ortaya çıkmaktadır. Aktarım yapan kişiler topluluktaki ruhânî konularını kaybettiklerinde, açıkça belirtmek gerekirse topluluk ile aralarındaki ruhânî bağ koptuğunda, anlatımlarındaki mitolojik kurgular özelliğini ve önemini yitirirken folklorla ait anlatılara ya da peri masalına dönüşebilir (Özkartal, 2011:4). Anadolu'nun zengin manevî mirasını oluşturan mitler, sözlü ve yazılı edebî geleneklerin biçimlenmesinde büyük öneme sahiptir. Mitolojik düşünce ile oluşan arketipsel yapı, ideolojik, estetik ve iktisadî-siyasî görüşlerin temelindeki ilk bilincin şekil almasına kaynaklık etmiştir. Bu bilinç yapısı, Türk topluluklarının edebî ve sanatsal üretimini besleyen başlıca kültürel dinamiklerden biri hâline gelmiştir (Bayat, 2007:13). Panofsky klasik temalara ve özellikle de klasik mitolojiye ilişkin bilgilerin, nesilden nesile aktarılan metinsel gelenek ile devamlılığının gerekli olduğuna dikkat çekmektedir. Klasik mitolojiye ait bilgilerin metinsel gelenekle aktarılacak orta çağ ve rönesans ikonografisine kaynaklık ettiği görülmektedir (Panofsky, 2012:41). Bu aktarım süreci mitolojik olguların devamını sağlarken sanatsal üretime de kaynaklık etmektedir.

Mit, özünde bir “yaratılış” anlatısına dayanır; varlıkların, olguların, davranış biçimlerinin ya da toplumsal kurumların nasıl ortaya çıktığını açıklayan kurucu bir söylem niteliği taşır. Bu nedenle mitler, insanın gerçekleştirdiği her anlamlı eylem için örnek model işlevi gören ilk örüntüleri sunmaktadırlar ve mitler sürekli bu sebeple kültür içinde değişim göstererek varlıklarını sürdürebilmişlerdir (Parsıl, Sayın Yücel, 2021: 176) İnsan bir miti öğrendiğinde, yalnızca bir anlatıyı değil, aynı zamanda nesnelerin ve eylemlerin kökensel düzenini de kavramış olur. Bu kökensel bilgi, bireyin söz konusu olgular üzerinde tasarrufta bulunmasını, onları yönlendirmesini ve işlevsel biçimde kullanmasını mümkün

kılar (Eliade M., 2001:28). Mitoloji, toplumun sözlü anlatılarında yer alırken, bu anlatıların görsel temsilleri ise kültürel kimliği yansıtan sanatsal öğeleri oluşturur. Fantastik öyküler, toplum kültüründe kalıcı etkiler bırakmakta ve bilinmeyene duyulan merak nedeniyle mitolojiye olan ilgi artmaktadır. Mitolojik anlatılar, soyut kavramları sanat aracılığıyla somutlaştırıp toplumsal değerlerin aktarılmasını sağlar. Halk kültürü, mitolojinin sözlü ve sanatsal unsurlarıyla biçimlenmekte olup, arkaik dönemlere ait öncü efsaneler, fantastik hikâyeler ve folklorik halk betimlemeleri, mitolojik kültür türlerinin temel kaynaklarını teşkil etmektedir.

Türk Mitolojisi ve Minyatür Sanatı

Teknolojideki gelişmeler insanların kökenleri ve varoluşları üzerine düşünme eğilimini artırmıştır; bu durum, mitoloji gibi alanlarda ilgi artışına neden olmaktadır. Filmler, belgeseller ve diziler başta olmak üzere sosyal medya içerikleri yoluyla mitolojik kavramlar günümüzde popüler bir araştırma konusu haline gelmiştir. Türk mitolojisi, sınırlı yazılı kaynaklara rağmen canlı anlatım geleneği sayesinde Batı dünyasına kıyasla daha gizemli ve incelenmeye açık bir alan sunar. Şamanist unsurların hâlâ yer aldığı Türk mitolojisi, özgün özellikleri ve kültürel zenginliği ile dikkat çekici olmasının yanı sıra birçok farklı kültürle etkileşim içindedir.

Minyatür sanatındaki özgünlük bilinçli soyutlaştırmanın temelinde, teknik eksikliklerden ziyade estetik ve metafizik tercihlerle ilişkilidir. Bu yaklaşım, İslam estetiği üzerine yapılan kapsamlı analizlerde göz önünde bulundurulması gereken temel bir argümandır. İslam estetiğinin metafizik temelleri, zahir–batın ayrımı, fanilik–bakilik, tecrid (soyutlama) ilkesi ile suret–mana ilişkisi çerçevesinde şekillenmiştir (Yetkin, 1953:33-35). Türk tasvir sanatının tarihsel gelişimi kapsamında, XVI. yüzyılda ortaya çıkan estetik unsurlar Nakkashane kültürü ve üslup okulları aracılığıyla belirlenmiştir. Minyatürün teknik estetiği, kuşbakışı görünümü, hiyerarşik kurgu ve renklerin sembolik kullanımı ile yüzeysel kompozisyon kurgusu; mitolojik ve tarihsel olgularla anlam bulmuştur. Türk tasvir sanatının ikonografik dili, figürlerin idealize edilmesi, mekânın “zaman dışı” şekilde kurgulanması ve manzaranın bir ruh hali olarak kullanılması gibi özellikleriyle yalnızca estetik katkı sağlamakla kalmaz, aynı zamanda kültürel farkındalığı da artırır. Bu estetik anlayışın var olduğu Türk tasvir sanatında mitolojik tasvirlerle baktığımızda ilk olarak yaratılış ile ilgili tasvirleri görürüz. Evrenin yaratılışından sonra ilk insan ve türeyiş, Tufan,

Mahşer ve Kıyamet, Ahiret, Fantastik varlıklar, Gök cisimleri ile ilgili tasvirler Türk tasvir sanatında önemli yer tutar. Türk minyatür sanatında mitolojik öğeler içeren tasvirler ideolojik yapıyı daha da belirginleştirir. Simurg, Anka, cinler, periler ve kozmik varlıklar, peygamberler yalnızca anlatıyı taşıyan figürler değil; İslam ve Türk dünya görüşünün sembolik taşıyıcılarıdır. Türk Minyatür sanatı, bu figürler üzerinden kültürel belleği ve metafizik gerçeklik tasavvurunu estetik düzlemde yeniden üretir. Böylece sanat ideolojisi hem sembolik düzen hem de kompozisyonel örgütlenme aracılığıyla görünürlük kazanır.

a) Yaratılış, Türeyiş ve Tufan

İlk bakışta İslam, Musevilik ve Hristiyanlık gibi tek tanrılı ve tek kitaplı dinlerin mitolojik bağlamda irdelenmesi anlam karmaşasına neden olabilir. Fakat bu üç dinin benzer ve farklı yönleriyle ele alınması birlik ve teklik unsurlarının yanı sıra birbirleriyle olan benzerlikleri ve çeşitliliklerini de ortaya çıkarır. Temel ilkeler ve ibadet konularında Tek Tanrı, Tek Kitap ve Tanrı'nın buyrukları gibi ortak noktalar bulunmaktadır. Bununla birlikte, her ülkenin kendine özgü kültürü, geçmişte aynı topraklarda yaşamış ulusların etkileri ve İslam'dan önceki dinlerin izleri gibi faktörler, İslam'ın her toplumda yeni boyutlar ve uygulamalar kazanarak zenginleşmesine yol açmıştır (And, 2007:25). Türk mitolojisi; kültürel mirasın korunması, estetik düşüncenin gelişmesi ve geleceğe aktarılması bakımından birbirinden değerli rollere sahiptir. Mitolojik öyküler ile minyatür sanatındaki estetik öğeler, toplumun hem kültürel hem de manevi yapısını belirleyip zenginlik katmaktadır. Metin And'ın "Minyatürlerle Osmanlı Mitologyası" adlı çalışmasında mitolojinin dört temel dalı olduğu ifade edilmektedir. Bu dallar; tanrıların kökenini inceleyen Teogoni, evrenin oluşumunu ele alan Kozmogoni, insanın başlangıcını araştıran Antropogoni ve geleceğe ilişkin meseleleri değerlendiren Eskatoloji'dir. Eskatoloji (dinbilim), yaşamın ve dünyanın geleceği, ruhun ölümsüzlüğü, cehennem ve cennet kavramları ile ölenlerin belirli bir zamanda tekrar dirilmesi gibi konuları kapsamaktadır (And, 2007:27). Araştırmamız minyatür bağlamında incelendiği için, Osmanlı tasvir sanatında mitoloji kavramından yola çıkarak Türk Resim Sanatına kaynaklık eden mitolojik olgular çalışmanın temelini oluşturmuştur. Türk minyatür sanatı, ayrıntılı ve sistematik kompozisyonlar ile mitolojik temaların renkli tasvirlerine yer vererek Osmanlı İmparatorluğu'nun önde gelen sanat dallarından biri olmuştur. Bu sanat dalındaki mitolojik temalarda, pek çok kültürde ortak olan Yaratılış-Türeyiş-Tufan gibi temel olgular göze çarpmaktadır. Ayrıca peygamberler ve mucizeleri, kıyamet günü, mahşer ve ahiret inancı, cennet ve cehennem, şeytan ve fantastik varlıklar, gezegenler ve

burçlar gibi çeşitli dini ve edebi unsurların betimlemesine kaynaklarda sıkça rastlanmaktadır. Türk minyatür sanatında bu temaların ele alınış biçimi ve tasviri incelendiğinde, farklı kültürlerin benzer ve ortak hikâyelerinin görsel olarak işlendiği anlaşılmaktadır.



Görsel 2: Mahmud El Kazvini Acaibü'l Mahlûkat, Dünya Neyin Üzerinde Duruyor (<http://images.app.goo.gl>).

Farklı kültürlerle ait mitolojik anlatılar incelendiğinde Türk mitolojisi de dâhil olmak üzere anlatıların kökensel yapılarının ve beslendikleri düşünsel kaynakların büyük ölçüde dinî hikâyelere dayandığı görülmektedir (Büyükkol & Öztütüncü, 2021:135). İslam medeniyetleri Orta çağ döneminde (Görsel 2) “Mahmud El Kazvini Acaibü'l Mahlûkat” adlı el yazması eser halk kültürünün inanışlarını somutlaştıran en güzel örneklerden biridir. Görsel 2’de ki eserde dünyayı taşıyan meleğin balığın üzerindeki öküzün sırtında durduğunu anlatan tasvir halk arasındaki inanışı görsel olarak yansıtmıştır. Türk minyatür sanatında yaratılış ve türeyiş tasvirlerine baktığımızda sanat ve inancın birada da kullanıldığı zengin ve konu bütünlüğüne uygun görsellerin metni destekleyen örnekleri ile karşılaşırız. Canlı renkler ve pastel tonlamaların sistemli olarak kurguda yer aldığı betimlemelerin aynı zamanda inançların etkisiyle, bilim, edebiyat ve tarihi destekleyecek dini unsurlardan oluştuğu söylenebilir.

Evrenin oluşumuna ilişkin minyatürler, genellikle Kur’an’daki ayetlerin ve İslami kozmolojinin estetik biçimde yorumlanmasıyla oluşturulmaktadır. Bu eserlerde, Allah’ın “Ol” emriyle başlayan evrenin varoluş süreci, göklerin

ve yerin yaratılışı, yıldızlar, gezegenler ve diğer gök cisimlerinin düzeni minyatürlerle temsil edilmektedir. Söz konusu minyatürler, İslam dünyasında bilim ve sanatın etkileşim halinde olduğu dikkate değer örneklerdir (Görsel 3).



Görsel 3: Evren haritası (Zübdetüt-Tevârih,CBL.-Zübdetüt-Tevârih, TSM 1321).(And, Minyatürlerle Osmanlı-İslâm Mitologyası, s. 79).

Evrenin yaratılışı, insanlığın en eski zamanlardan günümüze kadar merak ettiği ve yanıt aradığı konular arasında yer almaktadır. Evrenin merkezi bir noktadan başlayarak dört yöne doğru genişlediği düşüncesi, bu merkezden simgesel olarak yayıldığı fikriyle açıklanmaktadır. Bir ev veya köy, sıklıkla kozmogoniyi tekrar eden semboller olarak görülmektedir. Geçmişte köyler, bu simbolizm üzerine inşa edilirdi ve köyler, evrenin küçük bir modeli olarak kabul edilirdi (And, 2007:73). TSMK.'de fılname türü eserlerde tasvirlerin konuları peygamberler, kıyamet, cennet, cehennem, yaratıklar, burçlar, gezegen sembolleri, edebi ve dini içerikli mitolojik öyküler ve kahramanlardan oluşmaktadır. Fılname'nin içeriğinde Dabbetü'l-Arz, Deccal ve kıyamet alametleri gibi eskatolojik (ahiret ve son zamanlar) temaları sıkça işlenmiştir. Bu temaların, sadece İslam dünyasında değil, Avrupa'da da dönemin kıyamet beklentileri ile bağlantılı olduğu görülmektedir (Bağcı ve Çağman, vd., 2006: 157). Dresden fılnamesinin dışında Hadikatü's Süeda, Ahvâlî- Kıyâmet, Tercüme-i Cifru'l-Câmi, gibi yazmalarda benzer konuların tasvirleri vardır. Âdem ve Havva'nın cennetteki hayatı, Allah'ın buyruğuna karşı gelerek cezalandırılıp dünyaya gönderilişleri bu eserlerde tasvir edilmiştir (Görsel 4).



Görsel 4: Falaḡname 2.y.7 b Hz. Âdem ile Hz. Havva (<https://tr.pinterest.com/pin/730427633330572528/>)

Yaratılış ve türeyiş tasvirlerinde, aktarım birbirinden bağımsız olarak hikâyenin akışını takip eder. Figürler, kıyafetler, doğa manzaraları ve mimari unsurlar, titizlikle işlenir. Bu detaylar, izleyiciyi hikâyenin içine çeker ve anlatıyı zenginleştirir. Mitolojik Türk minyatürlerinde renk, sembolik ve estetik bir öneme sahiptir. Altın, mavi, kırmızı ve yeşil gibi renkler, dini ve kozmolojik tasvirlerde sıkça kullanılır. Bu renkler görsel zenginlik katarken aynı zamanda da anlatının derinliğini sanatsal açıdan anlamlı biçimlere dönüştürür ve mitolojik olgulara olan ilgiyi artırır.

Osmanlı minyatürlerinde yaratılış ve türeyiş tasvirleri, İslami inançların ve kültürel değerlerin sanatsal ifadesi olarak büyük bir öneme sahiptir. Bu eserler, tarihî ve dini anlatıları görsel bir ziyafetle sunar ve sanatseverlere geçmişin derinliklerine dair unutulmaz bir yolculuk vaat eder. Mitolojik konulu tasvirler sadece Osmanlı-İslam ekseninde olmayıp, Sümerlilerden başlamış ve farklı uygarlıklarda da benzer konular görülmüştür. Tek tanrılı dinler olan Musevilik, Hıristiyanlık ve İslam dininde benzer olguların olması oldukça dikkat çekicidir (<https://www.antikalar.com/tarihin-en-eski-gemisi-nuhun-gemisi>).

Evrenin Yaratılışı bölümünde Tufan olgusunun simgesel anlamı oldukça önemlidir. Bu simgesellik, insanlığın veya canlıların sudan yaratılmasıyla bağlantılı olarak, tufanın suya dönüşüp yeni bir dünya oluşturma fikriyle ilişkilendirilebilir. Afetler, bir dönemin sona ermesini sağlarken, yeni insanlarla birlikte

yeni bir çağın başlangıcını müjdelere. Farklı örneklerde, peygambere karşı çıkan ve onu reddeden toplumlar Tanrı tarafından cezalandırılarak yok edilmektedir (And, 2007:104). Tufan, birçok kültür ve dinde büyük bir sel felaketi olarak betimlenir. Nuh Tufan'ını betimleyen tasvirlerde genellikle Nuh Peygamber'in gemisi tasvirin merkezinde yer alır (Görsel 5). Türk minyatür sanatında Nuh tufanı tasvirleri pek çok el yazması eserde karşımıza çıkmaktadır.

Nuh tufanı sahnelerinde gemide çeşitli hayvanlar çift olarak görünür biçimde resmedilmiştir. Minyatürlerde, tufan sularının yükseldiği ve geminin bu sular üzerinde yüzdüğü sahneler sembolik bir şekilde işlenmiştir. Tasvirde minyatür sanatçısı tufanın büyüklüğü ve dehşetini yansıtmak için denizin dalgalarını Çin bulutlarının kapladığı gökyüzü ile birleştirmiştir. Bu tür minyatürlerde, Nuh Peygamber hiyerarşik kurgu ile gemideki diğer figürlerden büyük ve başında kutsal olduğunun sembolik ifadesi olan ateşten bir hare ile resmedilir. Ayrıca Nuh Tufanı ile ilgili hikâyeler aynı zamanda peygamberler ve mucizeleri olarak alt başlıkta da incelenmektedir.



Görsel 5: Nûh'un gemisi. Zübdetü't Tevârih, TİEM 1973 (<https://ru.pinterest.com/pin/317433473754500678>)

b) Peygamberler ve Mucizeleri

Peygamber, Allah'ın elçisi olup, O'nun emirlerini insanlara iletmek için seçilen kişidir. Kelime olarak kökeni irdelendiğinde "haber getiren" anlamında

kullanılmıştır. Allah, peygamberlerden dördüne büyük birer kitap (Hz. Mûsâ'ya Tevrat, Hz. Dâvûd'a Zebûr, Hz. İsa'ya İncil, Hz. Muhammed'e Kur'ân) göndermiştir. Türk minyatür sanatında mitolojik olguları içeren konular içinde peygamberler ve mucizelerini yansıtan pek çok tasvir bulunmaktadır. Hz. Muhammed'in doğumundan sonra yıkayıp sırtına peygamberlik mührünü vurmak için üç meleğin gelmesini yansıtan tasvirde Hz. Muhammed'in başında ateşten bir hale bulunmaktadır. Hz. Muhammed'in ve annesinin yüzü tasvirlerde kapalı olarak görülür (Görsel 6).



Görsel 6: Hz. Muhammed'in Doğumundan Sonra Yıkayıp Sırtına Peygamberlik Mührünü Vurmak İçin Üç Meleğin Gelmesi (Siyer-i Nebîy TSM H. 1221. 223b.) <https://www.ee.bilkent.edu.tr/~history/Ext/prophet.html>

Hz. Muhammed'in Ay'ı ikiye bölme hikâyesi mucizevi olaylar bağlamında değerlendirilmektedir. Bu hikâyenin tasviri Topkapı Sarayı Müzesi, H .1702 numarada kayıtlı Fâl-ı Kur'an da ve farklı kaynaklarda da benzer özelliklerle görselleştirilmiştir (Görsel 7). Ay mitolojisi tasvirlerde uyarı ve döngüsellik simgeleri: Ay, ölüm ve yeniden doğuş arasındaki sürecin sembolü olarak Türk mitolojisinde yer olan önemli olgulardandır (Esin, 2011:59-67). Bu minyatürde, İslam peygamberi Hz. Muhammed'in doğumundan hemen sonra gerçekleştiğine inanılan mucizevi bir sahne olduğuna inanılmaktadır. Kompozisyon, klasik Osmanlı ve İran minyatür geleneğinin özelliklerini taşıyan bezeme, sembolik ve kutsal bir anlatım üslubuyla tasvir edilmiştir. Sahnenin merkezinde, yeni doğmuş peygamberin bedeni yer almakta; yüzü örtülmüş, göbeğinden yukarı

çıplak ve küçük ölçekte resmedilen figür, Tanrının koruması altında oluşunu vurgulayan bir odak noktası hâline getirilmiştir. Etrafında bulunan üç melek, Tanrının göksel varlıkları olarak betimlenmiş; renkli giysileri, kanatları ve zarif duruşlarıyla dünyevi figürlerden ayırtılmış olduğu görülmektedir. Meleklerden biri peygamberi yıkamak için bir kap tutmuş vaziyette, diğer melekler koruma görevini yerine getiren yardımcı figürler olarak düşünülebilir. Kompozisyonun sağ tarafında oturan figürün, peygamberin annesi olduğu düşünülebilir. Figürün yüzü beyaz örtüyle kapatılmıştır. Bu yüz örtünme şekli İslam sanatında kutsal kişilere yönelik saygı anlayışıdır. Ve aynı zamanda peygamber figürünün yüzünün de belirgin biçimde işlenmemesi, tasvirdeki manevi hassasiyetin sonucu olarak düşünülebilir. Peygamberlik mührü'ne gönderme yapan anlatı da bu kutsallığın bir işareti olarak tasvir edilmiştir. Minyatürde en dikkat çekici unsurlardan biri merkezde yükselen alev biçimli altın renkli hale formudur. Bu unsur, nur'u yani ilahi ışığı temsil etmektedir. Hz. Muhammed'in doğumuyla birlikte ortaya çıkan kutsal ışık onun peygamber olarak seçilmişliğini ve makamını sembolize etmektedir.



Görsel 7: Hz. Muhammed'in insan yüzü Ay'a parmağını uzatarak onu ikiye ayırması. (Fâl-i Kur'ân, TSM H. 1702) (And, Minyatürlerle Osmanlı-İslâm Mitologyası, s.131).

Bununla birlikte, Falnâme TSMK, H.1703, 6.y.11 b'de ve Hâdikatü's-Suedâ-BN supl, turc, 1088'de Hz. İbrahim'in oğlu Hz. İsmail'in kurban edilmesi

tasvirleri benzer bir konuya sahip olsa da farklı detaylar içermektedir (Görsel 8). Her iki tasvirde de Hz. İsmail'in başında kutsal olduklarının işareti olan haleler bulunmaktadır ve Hz. İsmail diz çökmüş pozisyonundadır. H.1703'te Hz. İsmail'in gözleri bağlıyken, Hâdikatü's-Suedâ-BN suppl, turc, 10882'de birden fazla melek tasviri yer almaktadır (Görsel 9). Şeytan, genç ve siyah tenli olarak betimlenmiştir. Ayrıca, bu olayı izleyen iki insan figürü de tasvirde konumlandırılmıştır. Hz. İbrahim, H.1703'teki tasvirin aksine oldukça yaşlı resmedilmiştir. Hâdikatü's-Suedâda ki tasvirde, koyu kahverengi iken (Görsel 9), H. 1703'te beyaz renktedir (Görsel 8).



Görsel 8: Falname. H.1703,6.y.11 b Hz. İbrahim'in Oğlu Hz. İsmail'i Kurban Etmesi. (<https://tr.pinterest.com/pin/217861700715012443/>)



Görsel 9: H.1088, Hâdikatü's-Suedâ-BN suppl, turc. (Metin And, Minyatürlerle Osmanlı-İslâm Mitolojyası s.153)

H. Süleyman ve Sebâ Melike'si Belkıs'ı betimleyen birçok minyatürde, ikilinin yan yana tahtlarında oturduğu görülmektedir. Topkapı Sarayı Müzesi, H 1702 numarada kayıtlı Fâl-ı Kur'ân ve Falname H.1703'teki tasvirler oldukça benzerlik göstermektedir. H.1702'de Hz. Süleyman'ın veziri bir halının üzerinde yer alırken, Falname H.1703'te bir koltukta oturmaktadır. Tasvirde pek çok hayvan ve fantastik varlık bulunmaktadır. (Görsel 10).



Görsel 10: Falnâme-3.y.8 b Hz. Süleyman ve Saba Melike'si Belkıs. Hz. (Falname, TSM H. 1703) (And, 2015: 172).

Bu minyatür, Osmanlı nakkaşhanesinde hazırlanmış olan Falname adlı eserin en dikkat çekici sahnelerinden birini oluşturmaktadır. El yazmada Hz. Süleyman ile Belkıs arasında kurulan ikili ilişki hem dini hem de sembolik boyutuyla ele alınmıştır. Bu minyatür, klasik Osmanlı resim sanatı üslubunu yansıtırken aynı zamanda kozmik (evrensel) düzen, hikmet ve hükümdarlık kavramlarını görselleştirmiştir. Kompozisyonun merkezinde yer alan Hz. Süleyman, ateş biçiminde tasvir edilen altın renginde hâlesiyle kutsallık vurgusu yapılmıştır. Hz. Süleyman figürün bağdaş kurarak oturması ve sol elini göğsüne götürerek sakin duruşu onun hikmet sahibi peygamber kimliğini yansıtmaktadır. Karşısında yer alan Belkıs figürü ise benzer biçimde saygılı ve dingin bir tavır içinde tasvir edilmiştir. İki figür arasındaki mekânsal denge sadece bir görüşme sahnesini olarak görülmemeli, aynı zamanda Tanrısal bilgi ile dünyevi iktidar mücadelesi

karşılaşmasını sembolize edildiği görülmektedir. Ve bu minyatürün en dikkat çekici yönlerinden biri figürlerin etrafını kuşatan yoğun hayvan tasvirleri olduğu söylenebilir. Kuşlar, geyikler, at, ceylan, yırtıcı hayvanlar ve fantastik yaratıkların tasvir edilmesi Hz. Süleyman'ın doğa ve canlılar üzerindeki hâkimiyetine gönderme yapılmıştır. İslami kaynaklarda Hz. Süleyman'ın hayvanların dilini konuşması ve tabiat üzerinde hüküm sahibi olması bu el yazmayı görsel bir ikonografiye dönüştürülmüştür. Özellikle kuş figürleri arasında yer alan Hüdhd (ibibik) kuşu, İslam geleneğinde ve tasavvuf düşüncesinde özellikle Hz. Süleyman ile Belkis arasındaki elçilik göreviyle ilişkilendirilen önemli bir sembolik figürdür. Kur'an'da Sebe kıssasıyla ilişkilendirilen önemli bir sembol olarak bilinmektedir. Mavi renk tonunun yoğun olarak kullanıldığı arka plan, sahneye derinlik ve kozmik bir atmosfer hissi uyandırmaktadır. Minyatürde, fantastik yaratıklar ve doğa unsurları dünyevi gerçeklikten ziyade sembolik bir evren anlayışını öne çıkarmaktadır. Perspektif kaygısından uzak yüzeysel bir düzlem anlayışı ise klasik minyatür sanatının temel unsurunu yansıttığı görülmektedir.

Sonuç olarak bu minyatür, sadece Hz. Süleyman ile Belkis arasındaki diyalogu resmetmekle kalmamış aynı zamanda Osmanlı ve İslam düşünce dünyasında peygamberlik, hikmet, erdemlik, oturuş düzende ki olgunluk, evrensel inanış ve kozmik düzen kavramlarının görsel ifadesi olarak da görülebilir. Bu yönüyle bu el yazma, dini anlatının estetik ve sembolik bir yorumu niteliği taşımış olduğu söylenebilir. Kompozisyonda figürlerin dengeli yerleşimi kompozisyonun ritmik bütünlüğünü; esere hareketlilik, sembolik derinlik hissi ve ayrıca renk kullanımındaki canlılık, dekoratif çizgi anlayışı, stilizasyon, minyatürün estetik değerini artıran başlıca unsurlar arasında yer aldığı görülmektedir.

c) Osmanlı Minyatürlerinde Dağlar, Ağaçlar ve Fantastik Varlıklar

Osmanlı minyatürlerinde doğa ve maneviyat unsurları hem estetik hem de sembolik açıdan büyük bir öneme sahiptir. Dağlar, ağaçlar, kuyular, kutsal sular ve fantastik varlıklar gibi unsurlar, Osmanlı sanatçılarının eserlerinde sıkça yer bulur ve İslami inançların yanı sıra kültürel değerlerin görselleştirilmesinde önemli rol oynar. Ayrıca kültürel etkileşimin ve inançların yansımaları olan fantastik varlıklar Türk minyatür sanatında konuya bağlı olarak resmedilmiştir. Bu varlıkların daha çok din konulu betimlemeler içerisinde resmedilmiş olduğunu görmekteyiz.

-Dağlar

Osmanlı minyatürlerinde dağlar, genellikle kutsal ve güçlü bir simge olarak tasvir edilir. Dağlar, Allah'ın kudretini ve yüceliğini temsil ederken, aynı zamanda peygamberlerin vahiy aldıkları mekânlar olarak da sanatsal anlatımlarda yer alır. Dağların ihtişamlı ve haşmetli görüntüsü, Allah'ın büyüklüğüne ve kudretine olan inancı pekiştirir. Minyatürlerde dağlar, çeşitli renk ve detaylarla zenginleştirilerek, doğanın güzelliğini ve manevi derinliğini yansıtır. “Türk mitolojisinde, İslâmî ve İranî kozmolojide merkezi bir konuma sahip olan Kaf Dağı yahut Karnülbakar'ın işlevsel bir karşılığı bulunmaktadır (And, 2015: 34).

-Ağaçlar

Ağaçlar, Osmanlı minyatürlerinde hem yaşamın sürekliliğinin hem de cennetin sembolü olarak karşımıza çıkar. Meyve ağaçları, cennet bahçelerinin bereketini ve huzurunu simgelerken, servi gibi uzun ömürlü ağaçlar ise ölümsüzlüğü ve manevi yüceliği temsil eder. Ağaçların dallarının ve yapraklarının detaylı işlenmesi, sanatçının doğaya olan hayranlığını ve ustalığını sergiler. Ayrıca, Osmanlı minyatürlerinde ağaçlar, Allah'ın yaratma gücünün ve doğanın muazzam düzeninin bir yansıması olarak değerlendirilir (And, 2015: 35-37).

- Fantastik Varlıklar

İslam mitolojisinde önemli bir yere sahip olan fantastik varlıklar, Türk kültüründe de özellikle bazı mitolojik olgulara sahip hikâyelerin betimlemelerinde görülmektedir. Bu düşsel ve çoğu kez kanatlı olarak betimlenen hayvanlar, Türk minyatür sanatında da yer bulmuştur (Çoruhlu, 2000:132). Osmanlı minyatürlerinde en çok görülen bazı fantastik varlıklar şunlardır:

- a) Ejderhalar:** Hem İslam hem de Türk mitolojisinde bulunan ejderhalar, genellikle güç ve tehlikenin sembolü olarak resmedilir (Çoruhlu, 2000:132).
- b) Simurg (Zümrüdüanka):** Efsanevi bir kuş olan Simurg, bilgelik ve ölümsüzlüğün sembolüdür. Osmanlı minyatürlerinde, özellikle masal ve efsane anlatımlarında Kaf dağının ötesinde yaşayan fantastik bir varlıktır (Çoruhlu, 2000:131).
- c) Melekler ve Şeytanlar:** İslam inancındaki melekler ve şeytanlar, dini hikâyelerin görsel anlatımında önemli bir yer tutar. Şeytanlar genellikle ifrit görünümüne sahip olan cehennem zebanilerden oluşur.

- d) İnsan-Hayvan Karışımı Varlıklar:** İnsan başlı kuşlar veya hayvan başlı insanlar gibi figürler hem hayal gücünü hem de mitolojik unsurları ön plana çıkaran hikâyelerde yer almaktadır. “Uzun Firdevsî”nin Süleymân-nâme-i Kebîr geleneği ile Kazvîni’nin Acâibü’l-Mahlûkât kozmografyası, Osmanlı–İran minyatür sanatında insanhayvan karışımı, uçan ve doğaüstü varlıkların en sistemli biçimde tasvir edildiği iki temel ikonografik kaynağı oluşturur (And, 2015: 61).
- e) Yecüc ve Mecüc;** İslam mitolojisinde önemli bir yere sahip olup, kıyametle ilgili betimlemelerde sıkça yer alan uzun kulaklı korkunç görünümlü varlıklardır (Cerrahoğlu, 1975:105-125).
- f) Dabbetü’l-Arz:** Dabbetü’l-Arz Türk minyatür sanatında bir elinde Hz. Musa’nın asası diğer elinde ise Hz. Süleyman’ın mührü ile resmedilir. Bu iki sembolik öge onu diğer varlıklardan ayıran en önemli ikonografik ayrıntılardır. Resimde onu tanımlayan sembolik öğelerle kıyamet günü müminlerin yüzlerini parlatırken kâfirleri de damgalayacağı belirtilmektedir. Türk minyatür sanatında Dâbbetü’l-Arz betimleri, ikonografik açıdan da önem arz eden üç temel eserin resimli nüshasında resmedilmiştir. Bunlar; Tercüme-i Miftah-ı Cifr el-Câmi, Falnâme ve Ahvâl-i Kıyâmet adlı el yazması eserlerdir. Bu nüshaların 16. yüzyıl sonu ile 17. yüzyıl başı arasında üretildiği bilinmektedir. Bu dönem, kıyamet alametleri ile eskatolojik yorumların yoğun biçimde tartışıldığı bir zaman aralığına denk gelmiştir. Dolayısıyla bu tarihsel zemin, Dâbbetü’l-Arz’ın minyatürlerdeki görünürlüğünü ve ikonografik çeşitliliğini açıklayan başlıca etkendir (Yaman, 2012:47).

Türk minyatür sanatında Dâbbetü’l-Arz tasvirleri, yalnızca dini bir figürün görselleştirilmesi olarak görülmemeli aynı zamanda Osmanlı eskatolojik düşüncesinin sanatsal düzlemdeki yansımaları olarak değerlendirilmelidir. Hz. Musa’nın asası ile Hz. Süleyman’ın mührü, figürün ikonografik kimliğini belirleyen temel sembolik unsurlar olarak öne çıkmaktadır. Özellikle Tercüme-i Miftah-ı Cifr el-Câmi, Falnâme ve Ahvâl-i Kıyâmet gibi eserlerde yer alan bu betimlemeler, 16. yüzyıl sonu ile 17. yüzyıl başında yoğunlaşan eskatolojik düşünce ve toplumsal kaygılarla doğrudan ilişkilidir. Bu bağlamda Dâbbetü’l-Arz minyatürleri, dönemin dini tahayyülünü, kültürel zihniyetini ve metafizik dünya algısını yansıtan önemli görsel belgeler niteliği taşımaktadır.

Sonuç

Minyatür sanatı, mitolojinin estetik anlayışını somut bir şekilde ortaya koyar ve kavramsal düşüncenin anlaşılmasını kolaylaştırır. Türk minyatür sanatı ise İslam dininin etkisiyle Batı'daki sanat anlayışından ayrılarak, sanatçının ve anlatının ruhunu belirli kurallar dâhilinde yansıtır. Osmanlı minyatürlerinde tasviri destekleyen dağlar, ağaçlar ve fantastik varlıklar sadece dini ve kültürel mesajlar vermekle kalmaz, aynı zamanda sanatçının ustalığını yansıtan ince detaylarla stilize edilmiş kurgusal bir sanatı gözler önüne serer. Bu unsurlar Türk minyatür sanatına uygun olarak belirli kurallar çerçevesinde resmedilir. Bunun yanı sıra renkler sembolik bir araç olarak kurguyu destekleyen pastel tonlamalar ile gözü yormayacak uyuma sahiptir. Mitolojik tasvirlerde kompozisyonların düzeni, konuyu ön plana çıkaracak biçimde kurgulanmıştır. Türk minyatür sanatındaki kurgusal düzen ve renk kullanımındaki sadelik minyatürlerin sanatsal değerini artırır. Ayrıca, izleyiciyi hikâyenin içine çeken ve anlatının derinliğini artıran bu sanatsal unsurlar, Türk minyatür sanatının zenginliğini ve çeşitliliğini yansıtır. Mitoloji, sadece geçmiş toplumlara ait hayal ürünü anlatılar bütünü olduğu söylenemez, aynı zamanda insanın evreni, varoluşu ve kutsal olanı anlamlandırma çabasının kültürel ve düşünsel bir yansımasıdır. Mitler, sembolik yapıları aracılığıyla bireyin bilinçaltını, toplumsal düzeni ve insanoğla ilişkisini açıklayan önemli anlatı sistemleri oluşturmuştur. Mitolojinin yalnızca dini değil aynı zamanda kültürel, sosyolojik ve göstergesel bir olgu olduğunu ortaya koymaktadır. Bu bağlamda mitoloji, insanlık tarihinin kolektif hafızasını ve kültürel kimliğini şekillendiren temel düşünce alanlarından biri olarak önem taşımaktadır.

Sonuç olarak; Türk minyatür sanatı, doğa ve maneviyat unsurları bağlamında da İslami inançların ve kültürel değerlerin sanatsal ifadesi olarak mitolojik olguların görselleşmesi açısından büyük bir öneme sahiptir. Dağlar, ağaçlar, kuyular, kutsal sular ve sayılar, tarihî ve dini anlatıları görsel bir ziyafetle sunar ve sanatseverlere geçmişin derinliklerine dair unutulmaz bir yolculuk vaat eder. Bu bağlamda Türk minyatür sanatı, sanat ideolojisi açısından yalnızca bir resimleme geleneği değildir; dünya tasavvurunu, siyasal kozmolojiyi ve kültürel hafızayı estetik bir dille yeniden kuran bir anlatım alanıdır. Bu yönüyle Türk minyatür sanatı, görsel aktarımın ötesinde olup düşünsel ve ideolojik bir yaklaşım kurar; gerçekliği seçip düzenleyerek dönüştürür ve yeniden inşa eder; kültürel belleği taşıyan güçlü bir sanatsal özümseme örneği sunar.

Kaynakça

- And, M. (2007). *Minyatürlerle Osmanlı-İslam Mitologyası*. Yapı Kredi Yayınları.
- Antikalar.com. (2025, Nisan 2). *Tarihin En Eski Gemisi: Nuh'un Gemisi*. <https://www.antikalar.com/tarihin-en-eski-gemisi-nuhun-gemisi/>
- Bağcı, S., Çağman, F., Renda, G., & Tanındı, Z. (2006). *Osmanlı Resim Sanatı*. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.
- Barthes, R. (1972). *Mythologies* (A. Lavers, Trans.). Hill and Wang.
- Bayat, F. (2007). *Mitolojiye Giriş*. Ötüken Yayınları.
- Büyükkol, S., & Öztütüncü, S. (2021). Türk Mitolojisindeki Karga/Kuzgun İmgesinin Çağdaş Türk Resim Sanatına Yansımaları. *Motif Akademi Halkbilimi Dergisi*, 14(33), 131–145.
- Campbell, J., & Moyers, B. (2024). *Mitolojinin Gücü* (Z. Yaman, Çev.). MediaCat Kitapları.
- Cassirer, E. (2005). *Sembolik Formlar Felsefesi II: Mitik Düşünme* (M. Köktürk, Çev.). Hece Yayınları.
- Cerrahoğlu, İ. (1975). Ye'cüc-Me'cüc ve Türkler. *Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, 20, 97–125.
- Çoruhlu, Y. (2000). *Türk Mitolojisinin Ana Hatları*. Kabalıcı Yayıncılık.
- Dursun, A. (2018). Mit, Destan ve Halk Hikâyelerinde Birinci Dereceden Kahramanların Statüleri Üzerine Bir İnceleme. *Söylem Filoloji Dergisi*, 3(1), 19–38.
- Eliade, M. (2001). *Mitlerin Özellikleri* (S. Rıfat, Çev.). Om Yayınevi.
- Esin, E. (2011). *Orta Asya'dan Osmanlı'ya Türk Sanatında İkonografik Motifler* (Toplu Eserler 2). Kabalıcı Yayınları.
- Hoppál, M. (2015). *Şamanlar ve Semboller: Kaya Resmi ve Göstergebilim* (F. Sel, Çev.). Yapı Kredi Yayınları.
- Hürel, H. (2010). *Türk Sanatını Tanıyalım*. Alfa Yayınları.
- Mitolojiler.com. (2025, Nisan 17). *Mit ve Mitoloji Nedir?* <https://mitolojiler.com/mit-ve-mitoloji-nedir-html>
- Özdemir Balakoğlu, M. (2019). *Sanat Eğitiminde Duyusal Algı ve Estetik*. Aralık.
- Özkartal, M. (2011). Görsel Sanatlar Dersinde Türk Destanlarının Öğretimi ve Öğrencilerin Gelişimlerine Etkisi. *Uluslararası Türk Kültür Coğrafyasında Sosyal Bilimler Dergisi (TURKSOSBİLDER)*, 1(2), 1–13.
- Panofsky, E. (2012). *İkonoloji Araştırmaları: Rönesans Sanatında İnsancıl Temalar* (Sosyal Bilimler Dergisi, Eğitim Bilimleri Araştırma Derneği, 1–13). Pinhan Yayınları.
- Parsıl, Ü., Yerli, S., (2022). Günümüz Türk Sanatçılarından Kadir Şişginoğlu'nun Resimlerinde Mitolojik Betimlemeler, *Güncel Sanatlarda Farklı Bakışlar*

(ed. Fahrettin Geçen), Livre de Lyon, France.

- Parsıl, Ü., Sayın Yücel, H., (2024). Türk Mitolojisinde Yer Alan Hayvan İmgisinin Türk Resim Sanatındaki Yeri, *Resim Sanatı Üzerine Okumalar 3*, (ed. Fahrettin Geçen), Akademisyen Yayınevi, Ankara.
- Parsıl, Ü., Sayın Yücel, H., (2021). Günümüz Türk Sanatçılarından Mehmet Sağ'ın Resimlerinde Kozmogonik Kurgu ve Mitolojik Betimlemeler, *Jia Journal Uluslararası Sanat ve Sanat Eğitimi Dergisi* Yıl:4, Sayı:6, Mayıs 2021, s.174-197.
- Yaman, B. (2012). Osmanlı Resim Sanatında Dâbbetü'l-Arz. *Süleyman Demirel Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, 29, 1.
- Yetkin, S. K. (1953). İslâm Minyatürünün Estetiği. *Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, 2(1), 33–39.
- Yıldırım, A., & Şimşek, H. (2011). *Sosyal Bilimlerde Nitel Araştırma Yöntemleri*. Seçkin Yayıncılık.
- Yiğit, V. (2024). *Mitoloji ve Düşünce*. <https://www.slideshare.net/slideshow/mitoloji-ve-dnce/56898121> (slideshare.net in Bing)
- Ziss, A. (2016). *Estetik: Gerçeği Sanatsal Özümsemenin Bilimi* (Y. Şahan, Çev.). Hayalperest Yayınevi.

Görsel Kaynakça

Görsel 1: <https://www.voxartistica.com/mehmet-siyah-kalem-ve-demonlar/>

Görsel 2: <http://images.app.goo.gl>

Görsel 3: And, M. (2007). *Minyatürlerle Osmanlı-İslam Mitologyası*. Yapı Kredi Yayınları.

Görsel 4: <https://tr.pinterest.com/pin/730427633330572528>

Görsel 5: <https://ru.pinterest.com/pin/317433473754500678/>

Görsel 6: <https://www.ee.bilkent.edu.tr/~history/Ext/prophet.html>

Görsel 7: And, M. (2007). *Minyatürlerle Osmanlı-İslam Mitologyası*. Yapı Kredi Yayınları.

Görsel 8: <https://tr.pinterest.com/pin/217861700715012443>

Görsel 9: And, M. (2007). *Minyatürlerle Osmanlı-İslam Mitologyası*. Yapı Kredi Yayınları.

Görsel 10: And, M. (2007). *Minyatürlerle Osmanlı-İslam Mitologyası*. Yapı Kredi Yayınları.