

SANAT ve TASARIM ÜZERİNE ARAŞTIRMALAR

Editörler

Doç. Dr. Emine Nur YILMAZ ARIKAN

Dr. Öğr. Üyesi Betül Serbest YILMAZ



PAE
YAYINLARI

T.C. KÜLTÜR ve TURİZM BAKANLIĞI
YAYINCI SERTİFİKASI NUMARASI
44040

SANAT VE TASARIM ÜZERİNE ARAŞTIRMALAR

Editörler

Doç. Dr. Emine Nur Yılmaz ARIKAN

Dr. Öğr. Üyesi Betül Serbest YILMAZ

Bu kitabın bütün yayın hakları Palet Yayınlarına aittir.
Yayınevinin yazılı izni alınmadan, kaynağın açıkça belirtildiği tanıtımlar ve akademik çalışmalar
Haricinde, kısmen veya tamamen kitaptan alıntı yapılamaz. Eser, matbu yahut dijital ortamda
kopyalanamaz, çoğaltılamaz ve yayımlanamaz.

Grafik Tasarım
Abdulgani ARIKAN

ISBN: 978-625-6345-66-9

Konya, Aralık 2024



PALET YAYINLARI

Mimar Muzaffer Cad. Rampalı Çarşı No: 42 Meram / Konya

Tel. 0332 353 62 27

www.paletyayinlari.com.tr

ÖNSÖZ

Sanat, tasarım veya yaratıcılık olarak ideaların bilgisiyle oluşur. Sanat varlığı ise ideaların nesnelleşmesi sonucunda ortaya çıkar ve bu nesnelliğin oluş biçimi sanatın çeşitliliğini ve türünü belirler. Sanatçı, nedensel bağların ötesine geçebilen; “ide” olarak dünyayı, şeylerin yapısını ve “ide”sini kavrayabilmiş kişi iken sanat, istemenin bilgisini edinebilmenin bir yolu olan sürecin başlangıcıdır.

Çağın hızlı iletişim ve baş döndürücü gelişmeleri ışığında insana dair her olgunun etkilendiği ve dönüşüme uğradığı bir süreç...

Sanat, daima içinde bulunduğu dönem ve ilişkili gelişmelerden etkilenmiştir. Sanatçı ister bilinçli ister bilinçsiz olsun döneminden izler taşıyan işler üretir. Her tarihsel süreç farklı sanatsal sorunları irdeleyen farklı sorunlara çözümler üreten sanatçılar çıkarmıştır. Evrensel olana milli kimlik göstergeleri ile dahil olunan süreçte sanat, tüm doğallığı ve samimiyeti ile katkıda bulunmaktadır. İnsan, sanat ve iletişimin tüm imkânları ile sürecin engin alanlarına taşınırken tasarım bu bağlamda etkin bir rol almaktadır. Sanatı, bilimi, iletişimi ve tasarımı tüm boyutları ile yakınlaştırma sonsuz araştırma imkânları içerisinde ele alan çalışmaların bir bölümünü içerisine alan bu kitap sanat ve tasarım alanına önemli katkılar sağlayacaktır. Sanal bir sanat ve iletişimin etkisini hızla hissettirdiği bu ortamda somutun varlığını sorgulayan, uzamsal alanda kavramları daha da yakınlaştıran yeni çağcıl çalışmaların gerekliliği kendini göstermektedir.

Çağın ardında değil yanında hatta önünde olan sanat ve iletişim bu anlamada gücünü bu gibi çalışmalardan almaktadır.

İÇİNDEKİLER

Önsöz/1

Vantablack Keşfi ve Anish Kapoor Patentlenmesi / 6
Doç. Alper Raif İPEK

Türk Resim Sanatında Ulusal Kimlik Arayışı / 22
Dr. Öğr. Üyesi Emre ŞEN

Postmodern Çağda Geleneksel Olanın Yeniden İnşası / 29
Dr. Öğr. Üyesi Emre ŞEN

Sinema Festivali Afişlerinde Kent Kimliği: Uluslararası Adana Altın Koza Film Festivali Ve
Uluslararası Antalya Altın Portakal Film Festivali Örnekleri / 39
Dr. Melek ÖZKAR– Prof. Dr. Abdulgani ARIKAN

Türk Resminde Postmodernizm ve Kadın İmgesi /78
Merve YILMAZ – Prof. Dr. Mehmet ÖZKARTAL

Türkiye’de Ahşap Yazma Baskı Resimlerde Hayvan Figürleri / 101
Prof. Dr. Mustafa KÜÇÜKÖNER

Carl Vilhelm Holsøe’nin Resimlerinde Vista Etkisi: Mekân Algısı Ve Estetik Yansımalar / 111
Öğr. Gör Müzeyyen AKSÖZ ŞEN

Dans Eden Ev: Deconstructivist Mimarlığın Estetik Dili ve Mekânsal Senfonisi / 126
Öğr. Gör Müzeyyen AKSÖZ ŞEN

Yapay Zeka, Sanat ve Eğlence: Yeni Bir Paradigma / 134
Dr. Öğr. Üyesi Orhan DiKENER

Yapay Zeka Destekli Hava Durumu: İnfografiklerle Veriyi Anlamlı Bilgiye Dönüştürme / 144
Dr. Sema YILDIRIM

Türk Resim Sanatında Ağıt Geleneğinin Resimsel Dili / 165
Doç. Dr. Semih BÜYÜKKOL

Oyun ve Etkileşim: Güncel Sanatta Katılımcı Deneyimi / 177
Doç. Dr. Serdar SÜDOR

Zamanın Ötesinde Bir Devrimci Bir Ressam: Leonardo Da Vinci / 187
Dr. Öğr. Üyesi Tahir ÇELİKAĞ – Doç. Dr. Fahrettin GEÇEN

Etki Altında Gelişen Yeni Medya Ve Görsel İletişim Tasarımı / 210
Prof. Dr. Uğur ATAN

Çağdaş Sanatta Bir Vaka İncelemesi: Takashi Murakami / 226
Dr. Öğr. Üyesi Seçil Ermiş İPEK

Güncel Sanat Uygulamalarında Arıların Sanat Nesnesi Olarak Kullanımının Sanatçı Ava Roth
Örneği Üzerinden Değerlendirilmesi / 240
Yeşim ERMİŞ

Barry Blitt'in Politik İllüstrasyonlarının Göstergibilim Bağlamında İncelenmesi /
Doç. Dr. Emine Nur Yılmaz ARIKAN- Doğukan YILMAZ / 255

Kavramsal Sanatta Atık Nesne Kullanımı / 274
Dr. Öğr. Üyesi Ahmet Hakan YILMAZ

Hun Sanatı Sembolleri ve Güncel Sanatta Kullanımı (Rauf Tuncer Ve Abdülğani Arıkan
Örneği) /289
Dr. Öğr. Üyesi Ahmet Hakan YILMAZ

Feminist Kuram Çerçevesinde Kadın/ Doğa' Yı Sembolize Eden Yeşil Rengin Resim, Sinema Ve
Edebiyat Dallarına Yansımaları /299
Dr. Öğr. Üyesi Betül Serbest YILMAZ

VANTABLACK KEŞFİ VE ANİSH KAPOOR PATENTLENMESİ

Alper Raif İPEK¹

Özet

Surrey NanoSytms'in 2014'te keşfettiği dikey olarak hizalanmış karbon nanotüp dizimleri olan Vantablack adlı kaplama maddesi ışık fotonlarının %99,965 oranında hapsedme yeteneğine sahiptir. Bu özelliğiyle Vantablack kaplaması yaratılmış en koyu siyahtır. Malzeme biliminde devrim niteliğindeki buluş bilimsel ve sanatsal kullanım alanları için heyecan yaratmıştır. Optikten uzay bilimine kadar birçok alanda kullanılacak malzeme 2016 yılında heykeltraş güncel sanatçı Anish Kapoor tarafından sanatsal kullanım için patentlenmiştir. Anish Kapoor münhasır kullanımına giren Vantablack diğer sanatsal yaratımlar için kapalı duruma gelmiştir. Böylelikle yeni buluşlar ve patentleme üzerinden sanatın yaratımı konusunda etik üzerinden tartışmalar başlamıştır. Bu tartışmalar bilimsel alanları da kapsamıştır. Makalede Vantablack'in Anish Kapoor patentlemesi paralelinde durumun güncel sanat etkisi üzerine yapılan bir araştırmadır. Son bölümde sonuç ve öneri sunulmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Vantablack, Anish Kapoor, Patent, Güncel Sanat, Malzeme Bilimi.

VANTABLACK DISCOVERY AND PATENTING BY ANİSH KAPOOR

Abstract

Vantablack, a coating of vertically aligned carbon nanotube arrays discovered by Surrey NanoSytms in 2014, has the ability to trap 99.965% of light photons. This makes the Vantablack coating the darkest black ever created. The revolutionary invention in materials science has created excitement for scientific and artistic uses. The material, which can be used in many fields from optics to space science, was patented for artistic use by sculptor and contemporary artist Anish Kapoor in 2016. Vantablack, which has entered the exclusive use of

¹ Doç, Selçuk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Grafik Bölümü, alperipek@yahoo.com, ORCID: 0000-0001-6842-2478

Anish Kapoor, has become closed for other artistic creations. Thus, ethical debates on the creation of art through new inventions and patenting began. These debates have also extended to scientific fields. The article is a research on the contemporary art impact of the situation in parallel with Vantablack's patenting of Anish Kapoor. The final section offers conclusions and recommendations.

Keywords: Vantablack, Anish Kapoor, Patent, Contemporary Art, Material Science.

Giriş

2014 tarihinde Birleşik Krallık'ta Surrey NanoSystems tarafından geliştirilen dikey olarak hizalanmış karbon nanotüp dizimlerinden oluşan Vantablack adlı kaplama malzemesi ışığı fotonları emilene kadar %99,965 oranında emebilme özelliğiyle yaratılan en koyu siyah renktir. Işık yansıtmadığı için kaplandığı yüzeyleri boyutsuzmuş gibi algılayacak kadar karanlık gösteren Vantablack'in arzı bu nedenle bilim çevreleri başta olmak üzere olası kullanım alanları nedeniyle heyecan yaratmış ve kültürel bir değişime işaret eder nitelikte olmuştur. Neredeyse ışığın tamamını yutan bir kapkara malzeme kavramı bilimden sanata kadar uygulanacağı yeni kullanım alanlarıyla ilgili görüşleri beraberinde getirirken aynı zamanda renk ve ışığın algılanması ve yorumlanması için felsefi ve estetik soruları tartışılmasına yol açmıştır. Bununla beraber Vantablack'e duyulan ilgi geliştirilmeye devam edilmesi ve çeşitli alanlar için sürümlerinin üretilmesini tetiklemiştir. Heykel ve yerleştirme eserleriyle tanınan güncel sanatın ünlü ve öncü ismi Anish Kapoor'un 2016 yılında Vantablack'in biçim ve mekân algısını zorlayan sanat eserleri yaratmadaki gizil gücünü anlayarak sanatsal üretimi için haklarını satın almıştır. Surrey NanoSystems ve Anish Kapoor'un aralarında imzaladıkları özel lisans sözleşmesiyle diğer sanatçıların kullanımına getirilen engelleme beraberinde hararetli etik tartışmasını başlatmıştır.

Teknik

Vantablack, görünür spektrumda toplam yarı küresel yansıtma oranı %1'in altında olan süper siyah bir kaplama türüdür (surreynanosystems) (Resim 1). Vantablack ismi "Vertically Aligned Carbon Nanotube Arrays" akronimi ve "black" kelimesinin birleşiminden oluşmuştur (Jackson & Poretzky). "Vanta" açılımı Türkçeye dikey olarak hizalanmış karbon nanotüp dizimleri olarak çevrilebilir ve "black" siyah rengini temsil etmektedir. Dikey hizalanmış karbon nanotüp dizileri, uzunlamasına eksenleri bir alt tabaka yüzeyine dik olacak şekilde

yönlendirilmiş karbon nanotüplerden oluşan bir benzersiz mikro yapıda bulunmaktadır. Dikey olarak hizalanmış karbon nanotüp dizimleri, uzunlamasına eksenleri bir alt tabaka yüzeyine dik olacak şekilde yönlendirilmiş karbon nanotüplerden oluşan benzersiz bir mikro yapıdır. VANTA'lar, bireysel karbon nanotüplerin benzersiz anizotropik özelliklerini etkili bir şekilde korur ve genellikle hassas bir şekilde kontrol edilebilen bir morfolojiye sahiptir. VANTA'lar bir dizi mevcut ve potansiyel cihaz uygulamasında yaygın olarak kullanılmaktadır (Chen vd).



Resim 1. Surrey Nano Systems'den iki geliştirici hacmi anlaşılamayan Vantablack kaplı nesneyi göstermekte

Malzeme biliminde önemli bir dönüm noktası olan Vantablack'in keşfi, Surrey Nano Systems şirketinde Ben Jensen ve ekibinin 2014 yılında yürüttüğü araştırmanın sonucudur. Başlangıçta havacılık ve uzay uygulamalarında kullanılması için bir kaplama olarak yaratılan Vantablack'in, dikey olarak hizalanmış karbon nanotüp dizimlerinde oluşan benzersiz yapısı gözle görünen ışığın %99,965'ini emerek yüzeyleri neredeyse ışık yansımından yoksun hale getirmektedir. Dikey olarak hizalanmış karbon nanotüp dizimlerinden oluşan Vantablack'in mikroskobik mimarisi, gelen ışığı labirentimsi yapısı içinde hapsederek yansımayı önlemektedir. Her bir nanotüp, fotonların içeri girmesine izin veren ancak malzeme içindeki çoklu yansımalar nedeniyle kaçma şanslarını önemli ölçüde azaltan küçük bir ışık tuzağı görevi görmektedir. Bu olağanüstü konfigürasyon sadece ikonik siyah tonuna katkıda bulunmakla kalmamakta, aynı zamanda bir dizi dalga boyunda emilim özelliklerini geliştirerek çeşitli bilimsel uygulamalarda özellikle etkili olmasını sağlamaktadır (Corvette). Bu özelliğiyle

Vantablack termal yönetimi ve optik aletleri de dahil çeşitli teknolojik uygulamalar için sıradışı bir aday olarak konumlandırmaktadır ve aynı zamanda da algı ve görsel derinlik hakkında ilgi çekici soruları da gündeme getirmektedir. Sağladığı derin karanlık, izleyicinin biçim ve derinlik algısını bozarak optik yanılsamalar yaratabilmektedir (McCutcheon&McGaughey). Mikro yapısal özelliklerinin etkileşimi gelecekteki teknolojilerde nasıl bir devrim yaratabileceğini örneklemekte ve böylece Vantablack'in hem bilimsel hem de sanatsal alanlarda dönüştürücü potansiyelini vurgulamaktadır. Surrey Nano Systems, Vantablack'i patentlerle güvence altına alarak kendisini geliştirmekte olan endüstride ön saflarda konumlandırmış, yeni uygulamalar için kapılar açarken aynı zamanda mülkiyet ve sanatsal kullanım üzerine tartışmalar başlatmıştır (Hirsch vd). Dolayısıyla Vantablack, çağdaş malzeme biliminde bilimsel ilerleme ve etik kaygıların bir araya gelmesini de temsil etmektedir.

Surrey Nano Systems, Vantablack'in kullanım alanlarını uzay ve teknoloji, otomotiv sensörleri, lens ve optik sistemler ve özel projeler olarak sıralamaktadır. Fiziksel gereksinimleri ve termal özellikleri nedeniyle, orijinal sürüm Vantablack birçok sanatsal kullanım için uygun değildir (surreynanosystems). Bununla beraber sanatsal projeler için daha uygun bir sürüm geliştirilmiş ve uygulanmıştır.

2015 yılında Lynx, kara deliğe bakmak gibi olduğunu iddia ettiği Vantablack kaplanmış tek seferlik bir Lynx Black ürünü üretmiştir (Resim 2). Lynx Black, bu malzemeyle üretilen ilk tüketici ürünü olmuştur. Bakırdan daha etkili bir ısı ileten ve çeliğin 10 katı mukavemete sahip Vantablack, etrafındaki ışığı yansıtmak yerine emerek insan gözünü şaşırtmaktadır ve kaplandığı malzemenin kenarlarını tespit etmeyi zorlaştırmaktadır. Surrey Nanosystems, insan saçından 10.000 kat daha ince olan kaplamayı, dört aylık bir süre boyunca 400 saat süren çalışmayla Lynx Black kutusuna uygulamıştır. Kutu, Shoreditch'te Dray Walk'taki Lynx Black Space'te geçici olarak halkın izleyişine sunulmuştur (Ghosh, 2015)



Resim 2. Surrey Nano Systems'den iki geliştirici hacmi anlaşılabilen Vantablack kaplı nesneyi göstermekte.

İngiliz mimar Asif Khan, Hyundai Motor Company sponsorluğunda Güney Kore'deki 2018 Pyeongchang Kış Olimpiyat Oyunları'nda "dünyanın en karanlık binası" olarak tanımlanan pavyon tasarlamıştır (Resim 3). 10 metre yüksekliğindeki bu geçici yapı Vantablack VBx2 ile kaplanmıştır. Pavyonun dört tarafının "süper siyah" parabolik eğrilerinden minik beyaz ışıklarla uçlandırılmış çubuklar dışarı doğru çıkıntı yaparak, uzayın karanlığına karşı asılı duran yıldızlar izlenimi vermektedir. "Bir şeyin ne formda olduğunu bilmek istemekle, aslında onun formsuz olabileceğini kabul etmek arasında bir gerginlik var; sonsuzluğa bakıyorsunuz," sözleriyle mimar Vantablack VBx2'nin ışığı emme gücünün ve kavisli duvarlara karşı ışıkların yarattığı optik illüzyonların, insanların kavrayamayacağı kadar zor olduğunu dile getirmektedir (Block).



Resim 3. Asif Khan tasarımı Vantablack kaplı 2018 Kış Olimpiyatları pavyonu

Vanity Fair için gerçekleştirdiği bir video röportajda Kanadalı müzisyen Grimes o dönemki erkek arkadaşı Elon Musk ile katıldıkları 2018 yılında katıldıkları Met Gala'sında başında Vantablack kaplı bir taç taktığını açıklamıştır (Resim 4). Konu için Grimes "Bununla ilgili en havalı şeyin, aslında hiç kimsenin bilmediği, taktığım taç olduğunu düşünüyorum. Vantablack ekibiyle görüştük- Vantablack kullanmanıza izin verilmiyor, bulabileceğiniz en siyah siyah renk bu- ve Vantablack ekibini bize bir numune göndermeye ikna ettik ve sonra onu eritip Vantablack'ten bu tacı yaptık" demiştir. Tüm çabalara rağmen, taç Met Gala'da neredeyse hiç görünmemektedir (Dado, 2022).



Resim 4. Met Gala 2018'de Vantablack kaplı tacıyla Grimes ve Elon Musk.

2018 yılında Call of Duty: Black Ops 4'ün lansmanından önce, Londra'daki Call of Duty topluluğu üyeleri, gerçek bir karartmada dünyanın en karanlık odasını yaratan özel Vantablack kaplaması sayesinde doğal ışığın neredeyse %100'ünün emildiği bir oda olan Black Ops House'da Black Ops 4 oynayarak benzersiz bir deneyim yaşamışlardır (Resim 5). Londra merkezli ödüllü bir tasarım stüdyosu olan Asif Khan tarafından Londra'nın tam kalbinde yaratılan bir yapı olan Black Ops House, Activision ve Surrey NanoSystems ortaklığıyla gerçekleştirilmiştir. 2016 ve 2017 Profesyonel Futbolcular Derneği Genç Yılın Oyuncusu Profesyonel Futbolcu Dele Alli, Call of Duty: Black Ops 4'e Black Ops House'da girenler arasındadır ve "Black Ops'u karartma ortamında oynamak harika bir deneyimdi, sanki oyunun içindeymişim gibi hissettim. Keşke kendi karartma odam olsaydı!" diyerek deneyimini anlatmıştır (Kelly, 2018).



Resim 5. Call of Duty: Black Ops 4 lansmanı için tasarlanmış Black Ops House yapısı.

2019 Frankfurt Otomobil Fuarı'nda BMW Spor Aktivite Coupé segmentini kuran üçüncü nesil BMW X6'nın prömiyerini gerçekleştirmiştir (Resim 6). Bu etkinlikte BMW ile Vantablack teknolojisinin mucidi Surrey NanoSystems arasındaki iş birliğinin sonucu X6'nın etkileyici tasarım dilini, kendine güvenen, baskın ve kaslı görünümünü mükemmel bir şekilde vurgulayan Vantablack VBx2 nanoyapılı kaplamalı tek seferlik bir araç sunulmuştur (BMW, 2019). Kaplama, X6'nın tasarımından üç boyutluluğu tamamen sildiği için tuhaf bir etki yaratmaktadır ve tamamen düz görünüm oluşmaktadır. Vantablack X6'da kıvrımlı yan yüzey agresif arka şekilli ördek kuyruğu arka bagaj kapağı ve dalgalı kaputu, sanki bir karadelik gibi karanlık siyah denizin içinde kaybolmaktadır. Normal otomotiv kaplamalarının yaptığı gibi ışığı yansıtmak yerine, ışığı emer ve ısıya dönüştürür. Bu nedenle BMW Vantablack X6 güneşte çok uzun süre park edilmesi önerilmemektedir (Dorian, 2019). Gösteri amacıyla tek bir araca uygulanan Vantablack kaplama BMW tarafından seri üretimde kullanılmadığı gibi diğer üreticilerinde bu yönde bir girişimi olmamıştır.



Resim 6. Vantablack kaplı BMW X6.

Coachella 2019'da seyirciyi ses ve görsel olarak unutulmaz bir performansa daldırmak istediği için "tekno'nun karanlık prensi" Gesaffelstein, karadelik simülasyonu yaratmak için sahnesinde 12 m yüksekliğinde arka tarafları içbükey Vantablack VBx ile kaplanmış monolitler kullanmıştır (Resim 7). Böylelikle canlı bir performansta Vantablack VBx kullanan ilk müzisyen olmuştur. Surrey NanoSystems, Production Resource Group (PRG), Live Nation France ve Levitation 29, kaplamaların süper siyah etkisini en üst düzeye çıkarmak için tasarım

üzerinde yakın bir şekilde iş birliği yapmışlardır. Avrupa'da tasarlanmış, New York'ta kaplanmış ve Las Vegas'ta test edilmiş girdapları andıran otomatik monolit yapı, yüksek çözünürlüklü LED'li başka bir otomatik duvarı ve güçlü spot ışıklı sütununu gizleyen bir ışık duvarını ortaya çıkarmak için açılmaktadır. Coachella performansında, ışık ve süper karanlığın kontrastı o kadar yoğundu ki seyirciler fotoğraflamakta zorlanmışlardır. Gesaffelstein Vantablack monolitinin üzerinde yüzüyormuş gibi görünmüştür. Ses ve görsel arasındaki alanda yankılanan, canlı müzik için yeni bir çağır açan performansta, seyirciler tamamen yeni bir deneyime dalmışlardır (surreynanosystem). İzleyicilerin sahne deneyimini Surrey NanoSystems'ın CTO'su Ben Jensen, "Gecenin ortasında tamamen karanlık bir odada durmaya alışkınsınız, ancak etrafında çok fazla ışık varken mutlak karanlığı görmeye alışkın değilsiniz," diye açıklıyor. "Etrafında ışık olan o hiçliği gördüğünüzde, zihniniz oldukça karışabilir ve derinlik gibi şeylere ilişkin algınız ciddi şekilde zorlanabilir." sözleriyle açıklamıştır (Deahl, 2019).



Resim 7. Coachella 2019'da Gesaffelstein Vantablack kaplı monolitlerin önünde.

Surrey Nano Systems Vantablack'ın yapısından ötürü her türlü sanatsal uygulamaya uygun olmadığını belirtmektedir. Bu nedenle spreyle püskürtülebilen alt sürümlerini geliştirmişlerdir. Aynı zamanda kaplama malzemesinin sanatçı Anish Kapoor tarafından patentlenmesi, özel erişim ve sanatsal özgürlük konusunda önemli tartışmalara ve söylemlere yol açmış ve çağdaş sanatta tescilli teknolojilerin karmaşık sonuçlarının altını çizmiştir (T. Katsila vd.).

Sanat

Anish Kapoor, 1954 yılında Bombay Hindistan'da doğmuştur. 1972'de Homsey Sanat Koleji

ve Chelsea Sanat ve Tasarım Koleji'nden mezun olmuştur. 1990'da 44. Venedik Bienali'nde Duemila Ödülü'ne layık görülmüştür. 1991'de Turner Ödülü'ne layık görülmüştür. 2002 Londra Tate Modern'in Turbine Salonu için Marsyas enstalasyonunu yaratmıştır. 2004'te Chicago Millennium Park'a yerleştirilen Cloud Gate heykelini (Resim 8)., 2007 Münih'teki Haus der Kunst'ta (Almanya) Anish Kapoor sergisini, 2008 Berlin'deki (Almanya) Deutsche Guggenheim için Memory heykelini yaratmıştır. 2017 Kapoor, Instagram'da Joseph Beuys'un "I like America and America likes me" başlıklı posterini ABD göç politikasına karşı bir protesto manifestosuna dönüştürmüştür. Kapoor heykel şekilleri, memleketi Hindistan'ın kavisli tapınaklarını ve camilerini anımsatan sağlam ama zarif bir duruşa sahiptir. Ziyaretçiler, Kapoor'un eserlerini birçok bakış açısından inceleyebilir, etraflarında ve altlarında dolaşabilir ve sıklıkla ince girintilerinin içine bakabilirler (Finger&Weidemann, 2018).



Resim 8. Anish Kapoor'un Cloud Gate heykeli.

Rastgele hizalanmış karbon nanotüpler ve ultraviyolede terahertz spektrumuna kadar çok yüksek emilim seviyeleri kullanan püskürtülebilir bir kaplama olan Vantablack S-VIS, sanatsal kullanım için Anish Kapoor'un stüdyosuna (Resim 9) özel olarak lisanslanmıştır (Rogers, 2017). Surrey Nanosystems, Anish Kapoor'a Vantablack'i sanatsal uygulamalarda kullanması için özel haklar verdiğinde tartışmalar ortaya çıkmıştır (Ball, 2016). Birçok sanatçı madde üzerindeki tekelleşmeye karşı çıkmıştır. Diğer taraftan bu tarihte sanatçının belirli bir rengin özel mülkiyetine sahip olduğunu iddia ettiği ilk olay değildir. Fransız sanatçı Yves Klein 1960 yılında, daha sonra International Klein Blue (IKB) olarak adlandırılan mat mavinin derin bir tonunun patentini almıştır. Klein 1962'de öldüğünden beri bu renk Derek Jarman

tarafından Blue filminde ve performans sanatçıları The Blue Man Group tarafından kullanılmıştır (Morby, 2016).



Resim 9. Anish Kapoor'un Dark Brutal heykeli

Vantablack'in sanatsal etkileri, özgünlük, sahiplik ve sanatın özüne ilişkin derin soruları gündeme getirmektedir. Yüzeyleri çevrelerinden neredeyse ayırt edilemez hale getiren Vantablack, geleneksel derinlik ve doku algılarına meydan okuyarak sanatçıları çalışmalarında görsel temsilin rolünü yeniden gözden geçirmeye sevk etmektedir. Anish Kapoor'a özel olarak lisanslanması, özellikle fikri mülkiyet haklarıyla ilgili tartışmalarda vurgulanan insanlığın ortak mirası fikriyle bağlantılı olarak, çağdaş sanatta malzeme mülkiyetinin etiği üzerine tartışmalara yol açmıştır. Sanatçılar bu eşsiz pigmentle deneyler yaptıkça, erişilebilirlik ve sanatsal kaynakların demokratikleştirilmesine ilişkin diyalog giderek daha önemli hale gelmekte ve Vantablack'in yenilikçi olanaklar sunarken, sanatsal uygulamaların daha geniş kültürel değerlerle nasıl uyum sağlayabileceğine ilişkin eleştirel bir incelemeyi de gerekli kıldığını göstermektedir (Balthasar, 2023).

Vantablack'in patentinin alınması, özellikle sanatsal ifade ve erişilebilirlik üzerindeki etkileri bakımından önemli tartışmalara yol açmıştır. Nanosystems tarafından geliştirilen Vantablack'in görünür ışığın %99,965'ini benzersiz bir şekilde soğurması onu büyük ilgi gören bir nesne haline getirdi, ancak sadece sanatçı Anish Kapoor'un kullanım hakkına sahip olduğu münhasırlığı, mülkiyet ve yaratıcı özgürlük konusunda etik sorular ortaya çıkarmıştır. Eleştirmenler, bu münhasırlığın sanatsal topluluk içindeki yenilikçiliği bastırıldığını ve diğer sanatçıların malzemenin potansiyelini keşfetme becerilerini sınırladığını savunmaktadır. Vantablack'in benzersiz teknolojik özellikleri yasal söylemi daha da karmaşık hale

getirmektedir; mülkiyet haklarının daha geniş araştırma ve uygulamaları engelleyebildiği genomik alanında gözlemlenen patentleme sorunlarına benzer şekilde (Field, 2009), Vantablack'in özel yapısı, patentinin kullanımının tekelleşmesine izin vererek fikri mülkiyet yasalarının etkisine ilişkin tartışmalarda dile getirilen endişeleri yansıtmaktadır (Jahn, 2006). Bu tartışma sürdüğü müddetçe, yenilikleri korumak ve açık yaratıcı ortamı teşvik etmek arasındaki denge ön planda olmaya devam etmektedir.

Vantablack'in tek bir kuruluş tarafından münhasıran patentlenmesi, bu yenilikçi teknolojinin sanatsal bağlamlarda serbestçe kullanılmasına ilişkin endişeleri artırmakta ve sanatçıların malzemeyi deneme ve çalışmalarına dahil etme becerilerini etkili bir şekilde sınırlandırabilmektedir. Sonuç olarak, sanatçılar vizyonlarını ifade etmek için genellikle kolayca erişilebilir malzemelere bağımlı olduklarından, bu tür kısıtlamalar yaratıcılığı öldürebilir ve topluluk içinde daha geniş bir sanatsal diyalogun gelişmesini engelleyebilir nitelikte olabilmektedir. Dahası, sonuçlar sanatsal alanların ötesine geçerek Vantablack'in benzersiz özelliklerinin yenilikçiliği ve kapsayıcılığı teşvik edebileceği endüstrileri de etkileyebilecek özelliktedir. Patentli materyaller ile kamusal erişilebilirlik arasındaki derinleşen uçurum, sanatsal keşfin özüne meydan okumakta ve nihayetinde patent yasalarının ve bunların toplumdaki yaratıcı ifade üzerindeki etkilerinin yeniden değerlendirilmesine yol açabilmektedir (Coles, 2021).

Vantablack ve Kapoor tartışmaları devam ederken dünyanın en siyah siyahını yaratma mücadelesindeki son yarışmacı başlangıçta NASA için geliştirilen Massachusetts şehrindeki üretici NanoLab tarafından yaratılan Singularity Black olmuştur. Singularity Black, tartışmalı Vantablack'e benzer; ışığı yansıtmak yerine hapseden mikroskobik dikey tüplerden oluşan kaplamadır ve ışığın %99,6'sını absorbe edebilmektedir. Vantablack'in aksine, Singularity Black halka sunulmuştur ve NanoLab ayrıca laboratuvarlarına parça gönderen herkese bir kaplama hizmeti de sunmaktadır. Şirket, Singularity Black'i kendi stüdyolarında kullanmak isteyen sanatçılarla süreci paylaşmaya hazır ve projeler hakkında bireysel tavsiyelerde bulunmaktadır (Tucker, 2017).

Genç sanatçı Stuart Semple çok kullanmak istedi en siyahı kullanamamasına karşı “sharetheblack” hastagi açmıştır. Daha sonrasında en siyah siyaha karşı yüksek parlaklığa sahip en pembe pembe pigmentini bir kişi hariç herkes için yaklaşık 5 dolar gibi bir bedelle satışa çıkarmıştır. En pembe pembenin satış sayfasında ise “Bu ürünü sepetinize ekleyerek Anish Kapoor olmadığını, Anish Kapoor ile hiçbir şekilde bağlantılı olmadığını, bu ürünü Anish Kapoor veya Anish Kapoor'un bir ortağı adına satın almadığınızı onaylamış olursunuz. Bildiğiniz, öğrendiğiniz ve inandığınız kadarıyla bu boya Anish Kapoor'un eline geçmeyecektir” uyarısı bulunmaktadır. Ancak Anish Kapoor da bu duruma instagram hesabında (Resim 10) bir gönderiyle cevap vermeyi ihmal etmemiştir (Rogers, 2017).



Resim 10. Anish Kapoor'un Instagram paylaşımı.

30 yıldan fazladır güncel sanat piyasasında güçlü bir konumda olan Anish Kapoor'un çalışmalarıyla Vantablack'in örtüştüğü gerçektir. Sanatta bir rengin ya da malzemenin sanatçısıyla anıldığı veya ona ithaf edildiği durumlar az değildir ancak bu noktada bu durumu sanatçı yaratmıştır. Anish Kapoor'un durumundaysa sanatçı buluşu gerçekleştirilmemiş onu satın almış ve kullanımını engellemiştir. Surrey Nano Systems ise durumu Vantablack S-VIS'in hali hazırda kullanımının çok zor olduğunu ve teknik destek ihtiyacı bulunduğunu belirtmektedir. Kısaca Vantablack S-VIS halk kullanımı için değildir. Bu nedenle de diğer gösterim çalışmalarında daha basit uygulanabilen Vantablack VBx2 sürümü kullanılmıştır. Bilimsel veya sanatsal her ne nedenle olursa olsun Surrey Nano Systems'in pazara böyle bir

ürün ilk sürmüş olması Vantablack'ı jenerik marka haline getirmiştir. Kendinden sonrakiler Vantablack adıyla anılmaya ve kıyaslanmaya mahkûm kalmıştır. Diğer taraftan bilinçli veya bilinçsizce Vantablack'ın sanatsal kullanımının Anish Kapoor'a lisanslanarak ulaşılamaz kılınması onu bir arzu nesnesi haline getirmiştir.

Sonuç

Vantablack bileşimi, bilimsel araştırmalardan sanatsal keşiflere ve ticari kullanımlara kadar birçok alanda ilgi uyandırmış, dönüştürücü potansiyelini vurgularken, kullanımında etik, mülkiyet ve sanatsal değeriyle ilgili tartışmalara yol açmıştır. Malzemenin devrim niteliğindeki özellikleri bilimsel uygulamalar, teknolojik ilerlemeler ve derin sanatsal ifadeler için geniş olanaklar sunmaktadır. Bununla birlikte, Anish Kapoor'un Vantablack üzerindeki münhasır haklarına yönelik tepkiler, bu tür dönüştürücü yeniliklere erişimin tekelleştirilmesine ilişkin önemli endişeleri ortaya koymaktadır. Bu durum, sanat ve malzeme bilimi bağlamında münhasır lisanslamanın bireysel buluşlar ve daha geniş toplumsal faydalar arasında denge kuracak şekilde nasıl yönetilebileceğinin yeniden değerlendirilmesini gerektirmektedir.

Gelecekte benzer durumların önüne geçilmesi için yenilikçileri ödüllendirerek ve daha geniş erişime izin veren daha kapsayıcı lisans anlaşmalarının geliştirilmesi olabilir. Malzemelerin belirli koşullar altında daha geniş bir sanatsal veya bilimsel topluluğun kullanımına sunulduğu iş birliğine dayalı yaklaşımlar, keşif ve yaratım için daha açık ve dinamik bir ortamı teşvik edebilir. Bu dengeli yaklaşım, çığır açan sanatsal fikirlerin peşinde koşmanın daha geniş sanatsal ve bilimsel ilerlemeyi engellememesini sağlayacaktır.

Ayrıca bu tartışma, sanat ve bilim alanındaki fikri mülkiyet hakları konusunda devam eden tartışmalara duyulan ihtiyacı da vurgulamaktadır. Sanat eserlerinin benzersiz doğasını ve paylaşılan inovasyonun kolektif değerini dikkate alan yeni çerçeveler, gelecekte Vantablack tartışmasına benzer anlaşmazlıkları önleyebilir. Şeffaflığı, iş birliğini ve adil erişimi teşvik eden politikalar daha zengin, daha kapsayıcı bir yaratıcılık ve keşif kültürünü teşvik edebilir.

Kaynaklar

Ball, P. (2016). Nature Materials. No More Black. <https://www.nature.com/articles/nmat4633>

Balthasar, J. (2023). Amgen v. Sanofi: Critical Impact on the Value of Innovative Science in Antibody Discovery. AAPS J.

Blocki I. (2018). Dezeen. Asif Khan reveals super-dark Vantablack pavilion for Winter

Olympics 2018. <https://www.dezeen.com/2018/02/07/asif-khan-coats-pavilion-super-dark-vantablack-vbx2-pyeongchang-winter-olympics-2018-worlds-darkest-material/>

BMW. (2019). New BMW X6 as a spectacular show car: world's first vehicle in Vantablack. <https://www.press.bmwgroup.com/global/article/detail/T0300081EN/new-bmw-x6-as-a-spectacular-show-car:-world%E2%80%99s-first-vehicle-in-vantablack%C2%AE?language=en>

Chen, H; Roy, A, Baek, J, Zhu, L., Qu, J., Dai, L. (2010). "Controlled growth and modification of vertically-aligned carbon nanotubes for multifunctional applications". *Materials Science and Engineering: R: Reports*. 70 (3–6): 63–91. doi:10.1016/j.mser.2010.06.003.

Coles, D. (2021). *Chromatopia An Illustrated History Of Colour*. Thames & Hudson.

Corvette, M. N. A., "Consuming Colour: A Critical Theory of Colour Concerning the Legality and Implications of Colour in Public Space", Goldsmiths, University of London

Dado, N. (2022). People. Grimes Reveals the Hidden Meanings Behind Her and Elon Musk's 2018 Met Gala Looks. <https://people.com/style/grimes-reveals-the-hidden-meanings-behind-her-and-elon-musk-2018-met-gala-red-carpet-looks/>

Deahl, D. (2019). TehVerge. How Gesaffelstein's Coachella set tricked minds with the world's blackest black. <https://www.theverge.com/2019/4/24/18512555/gesaffelstein-coachella-performance-vantablack-monolith>

Dorian, D. (2019). CarandDrive. BMW X6 Gets a Blackest of Black Treatment with Paint That Eats Light. <https://www.caranddriver.com/news/a28845406/bmw-x6-vantablack/>

Field, R. (2009). Should Your Genes Be Subject To Patents? No, Says a New ACLU Lawsuit. *Health Care And Law*.

Finger, B. & Weidemann, C. (2018). *50 Contemporary Artist*. Prestel.

Gesaffelstein.<https://www.surrenanosystems.com/applications/special-projects/gesaffelstein>

Ghosh, S. (2015). Campaign Lynx creates can coated with the blackest material on the planet.<https://www.campaignlive.co.uk/article/lynx-creates-coated-blackest-material-planet/1355044>

Hirsch, A. J. Stocker, S. Jandl, M. (2022). "The Practice of Art and AI", Hatje Cantz.

Jackson, J. J., Poretzky, A. A., More, K. L., Rouleau, C. M., Eres, G., Geohegan, D. B. (2010). "Pulsed Growth of Vertically Aligned Nanotube Arrays with Variable Density". *Nano*. 4 (12): 7573–7581. Doi:10.1021/nn102029y. PMID 21128670.

Jahn, R. (2006). Experimental Use Exceptions: Changes in Research Tool Patent Protection in the United States and a Comparison to Japan. *Delaware Journal of Corporate Law*, Vol. 30, No.

3, pp. 925-948, 2005

Katsila, T. & Patrinos, G. (2015). "The Implications of Metatypes for Rationalizing Therapeutics in Infants and Children"

Kelly, K. (2018). Activision. Playing Call Of Duty: Black Ops 4 In Total Blackout. <https://blog.activision.com/call-of-duty/archives/playing-call-of-duty-black-ops-4-in-total-blackout>

McCutcheon, J. & McGaughey, F. "Research Handbook on Art and Law", Edward Elgar Publishing, 2020-01-31

Morby, A. (2016). Dezeen. Anish Kapoor receives exclusive rights to blackest black in the world. <https://www.dezeen.com/2016/03/02/anish-kapoor-exclusive-rights-vantablack-blackest-black-pigment/>

Roger, A. (2017). Wired. Art Fight! The Pinkest Pink Versus the Blackest Black. <https://www.wired.com/story/vantablack-anish-kapoor-stuart-semple/>

Rogers, A. (2017). Wicked. Art Fight! The Pinkest Pink Versus the Blackest Black. <https://www.wired.com/story/vantablack-anish-kapoor-stuart-semple/>

Tucker, E. (2017). Dezeen. Nanolab releases own extremely black paint to rival Anish Kapoor's Vantablack. <https://www.dezeen.com/2017/08/16/nanolab-releases-singularity-black-paint-rival-anish-kapoor-vantablack-design-news/>

VANTABLACK. <https://www.surreynanosystems.com/about/vantablack>

VANTABLACK. <https://www.surreynanosystems.com/applications>

Görsel Kaynaklar

Resim 1: <https://www.surreynanosystems.com/about>

Resim2:<https://www.campaignlive.co.uk/article/lynx-creates-coated-blackest-material-planet/1355044>

Resim3:<https://www.dezeen.com/2018/02/07/asif-khan-coats-pavilion-super-dark-vantablack-vbx2-pyeongchang-winter-olympics-2018-worlds-darkest-material/>

Resim4:<https://www.wthr.com/article/news/entertainment-news/elon-musk-and-grimes-have-slightly-tweaked-their-babys-name/531-eff49580-d62e-470e-a559-648698e347a2>

Resim 5: <https://blog.activision.com/call-of-duty/archives/playing-call-of-duty-black-ops-4-in-total-blackout>

Resim6: <https://www.press.bmwgroup.com/global/article/detail/T0300081EN/new-bmw-x6-as-a-spectacular-show-car:-world%E2%80%99s-first-vehicle-in-vantablack%C2%AE?language=en>

Resim7:<https://www.theverge.com/2019/4/24/18512555/gesaffelstein-coachella-performance-vantablack-monolith>

Resim 8: <https://anish Kapoor.com/110/cloud-gate-2>

TÜRK RESİM SANATINDA ULUSAL KİMLİK ARAYIŞI

Emre ŞEN²

Özet

Türk resim sanatında ulusal kimlik arayışı, Osmanlı İmparatorluğu'nun son dönemlerinden itibaren modernleşme çabalarıyla paralel olarak ortaya çıkmıştır. Batı ile yoğun kültürel temaslar, Osmanlı toplumunun geleneksel sanatsal yaklaşımlarını dönüştürmeye başlamış, minyatür gibi geleneksel sanatların yerine Batı resim teknikleriyle yapılan eserler ön plana çıkmıştır. Özellikle Osman Hamdi Bey ve Şeker Ahmet Paşa gibi sanatçılar, hem Batılı anlayışı hem de geleneksel değerleri eserlerine yansıtarak bu dönüşüm sürecinin önemli temsilcileri olmuşlardır.

Cumhuriyet'in ilanı ile birlikte, ulusal kimlik oluşturma çabaları sanatın tüm alanlarında olduğu gibi resimde de etkili olmuştur. Bu dönemde sanatçılar, Anadolu'yu ve köy yaşamını resimlerinde merkeze alarak ulusal kimliği görselleştirmeye çalışmışlardır. Halkevleri, sergiler ve devlet desteği ile sanatçılar teşvik edilmiş, yerel motifler ve geleneksel unsurlar modern tekniklerle birleştirilerek Türk sanatının özgün kimliği oluşturulmaya çalışılmıştır. Özellikle İbrahim Çallı, Bedri Rahmi Eyüboğlu ve Nurullah Berk gibi sanatçılar bu dönemde ulusal değerleri modern sanat anlayışıyla birleştiren önemli isimler arasında yer almıştır.

Türk resim sanatında ulusal kimlik arayışı, yalnızca geleneksel ile modern arasında bir denge kurma çabası değil, aynı zamanda Batılılaşma sürecinde özgün bir kimlik oluşturma isteğinin de yansımasıdır. Sanatçılar bir yandan Batı'nın tekniklerini benimserken, diğer yandan kendi kültürel köklerini koruma ve bu değerleri sanatta yaşatma arayışında olmuşlardır. Bu bağlamda Türk resim sanatı, modernleşme ile yerelliğin bir arada var olabileceğini kanıtlayan güçlü bir platform haline gelmiştir.

Anahtar kelimeler: Türk Resim Sanatı, Ulusal Kimlik, Batılılaşma, Modernleşme

² Dr. Öğr. Üyesi, Çankırı Karatekin Üniversitesi, Sanat Tasarım ve Mimarlık Fakültesi, sen_emre@msn.com ORCID: 0000-0001-5016-6461

THE QUEST FOR NATIONAL IDENTITY IN TURKISH PAINTING ART

Abstract

The quest for national identity in Turkish painting art emerged in parallel with modernization efforts starting from the late Ottoman Empire period. Intense cultural exchanges with the West began transforming the traditional artistic approaches of Ottoman society, bringing works created with Western painting techniques to the forefront, replacing traditional arts such as miniature painting. Artists like Osman Hamdi Bey and Şeker Ahmet Paşa became significant representatives of this transformation process by reflecting both Western perspectives and traditional values in their works.

With the proclamation of the Republic, efforts to establish a national identity influenced all fields of art, including painting. During this period, artists sought to visualize national identity by focusing on Anatolia and rural life in their paintings. With the support of the state, exhibitions, and initiatives like the People's Houses, artists were encouraged to integrate local motifs and traditional elements with modern techniques, aiming to create a unique identity for Turkish art. Prominent figures of this era include İbrahim Çallı, Bedri Rahmi Eyüboğlu, and Nurullah Berk, who combined national values with modern art approaches.

The quest for national identity in Turkish painting art was not merely an attempt to balance tradition and modernity but also a reflection of the desire to create an original identity amidst the process of Westernization. While adopting Western techniques, artists also sought to preserve their cultural roots and keep these values alive in their art. In this context, Turkish painting art has proven to be a strong platform demonstrating that modernization and locality can coexist.

Keywords: Turkish Painting Art, National Identity, Westernization, Modernization

Giriş

Türk resim sanatında ulusal kimlik arayışı, Osmanlı İmparatorluğu'nun son dönemlerinden itibaren Batılılaşma ve modernleşme süreçlerinin etkisiyle ortaya çıkmıştır. Bu süreç, hem sanat anlayışını hem de sanat üretimini şekillendirmiştir. Osmanlı'nın 18. yüzyıldan itibaren Batı ile artan diplomatik ve kültürel temasları, resim sanatında geleneksel anlayıştan uzaklaşmayı sağlamış, yerini perspektif, ışık-gölge kullanımı ve figüratif anlatımlara bırakmıştır (Kuban, 2002).

Osman Hamdi Bey ve Şeker Ahmet Paşa gibi sanatçılar, Batı'nın tekniklerini benimseyen ve aynı zamanda yerel unsurları eserlerine yansıtan isimler olarak ön plana çıkmışlardır (Tansuğ, 1986). Osman Hamdi Bey'in Kaplumbağa Terbiyecisi adlı eseri, oryantalist bir bakış açısıyla Osmanlı kültürüne dair derin bir izlenim sunmaktadır (Özsezgin, 1999). Aynı şekilde, Şeker Ahmet Paşa'nın doğa manzaraları, Batılı perspektif tekniklerini kullanarak ulusal bir duyarlılığı yansıtmaktadır (Arseven, 1950).

Cumhuriyet'in ilanı, Türk resim sanatında yeni bir dönemin başlangıcını oluşturmuştur. Mustafa Kemal Atatürk'ün modernleşme vizyonu, sanat alanında ulusal kimliği yeniden tanımlama çabalarıyla desteklenmiştir. Bu bağlamda Halkevleri ve Devlet Resim ve Heykel Sergileri gibi girişimlerle sanatçılar teşvik edilmiş, özellikle Anadolu ve köy yaşamı temaları resimlerde sıkça işlenmiştir (Eroğlu, 2010). İbrahim Çallı, Bedri Rahmi Eyüboğlu ve Nurullah Berk gibi sanatçılar, ulusal unsurları modern sanat anlayışıyla birleştirerek Türk resim sanatına özgün bir kimlik kazandırmışlardır (Yasa Yaman, 2008).

Bu çalışmada, Türk resim sanatında ulusal kimlik arayışının tarihsel gelişimi, tematik boyutları ve teknik yaklaşımları incelenecektir. Hem geleneksel ile modern arasındaki denge hem de Batılılaşma sürecindeki özgün kimlik arayışı detaylı bir şekilde ele alınacaktır. Bu analiz, Türk resim sanatının ulusal kimliğini şekillendiren temel unsurları ortaya koymayı hedeflemektedir.

Yöntem

Bu çalışmada Türk resim sanatında ulusal kimlik arayışını incelemek amacıyla nitel bir yaklaşım benimsenmiştir. Araştırma, mevcut literatürün sistematik bir şekilde taranmasına ve analiz edilmesine dayanmaktadır. İlgili akademik makaleler, kitaplar, tezler ve sergi katalogları gibi ikincil kaynaklardan elde edilen veriler, Türk resim sanatının tarihsel, tematik ve teknik boyutlarını anlamak için birincil veri kaynağı olarak kullanılmıştır.

Veriler, literatür taraması ve içerik analizi yöntemleriyle değerlendirilmiştir. Literatür taramasında, Türk resim sanatında ulusal kimlik arayışını ele alan çalışmalara odaklanılmış;

Osmanlı'nın son dönemlerinden Cumhuriyet dönemine kadar uzanan süreçteki gelişmeler detaylı bir şekilde incelenmiştir. İçerik analizi sürecinde, elde edilen veriler sınıflandırılmış ve ulusal kimlik arayışını temsil eden temalar belirlenmiştir. Bu temalar arasında tarihsel süreç, tematik yansımalar ve teknik yaklaşımlar yer almaktadır.

Araştırmada kullanılan verilerin güvenilirliğini sağlamak amacıyla hakemli dergilerde yayımlanmış makaleler, onaylanmış tezler ve tanınmış akademik kaynaklar tercih edilmiştir. Çalışmanın geçerliliğini artırmak için farklı kaynaklardan elde edilen bulgular karşılaştırılmış ve bu bulguların tutarlılığı değerlendirilmiştir. Türk resim sanatında ulusal kimlik arayışının tarihsel bağlamı ve sanatsal pratiğe etkileri bu yöntem çerçevesinde ele alınmış, ulaşılan bulgular tematik bir bütünlük içinde sunulmuştur.

Osmanlı Dönemi Ve Batılılaşma Süreci

Osmanlı İmparatorluğu'nun Batılılaşma süreci, 18. yüzyıldan itibaren özellikle diplomatik, askeri ve kültürel alanlarda etkisini göstermeye başlamış ve bu süreç, sanatın birçok dalında olduğu gibi resim sanatını da derinden etkilemiştir. Osmanlı'nın geleneksel sanat anlayışı, daha çok İslam sanatının etkisi altında gelişmiş; bu doğrultuda minyatür, tezhip ve hat sanatı gibi soyut ve iki boyutlu anlatımlar ön plana çıkmıştır. Ancak 18. yüzyılın sonlarına doğru Batı ile artan temaslar, özellikle Lale Devri'nden itibaren resim sanatında yeni bir dönemin kapılarını aralamıştır (Kuban, 2002).

Bu dönemde Osmanlı, Batı'da gelişen perspektif, ışık-gölge kullanımı ve doğa betimlemeleri gibi unsurları tanımaya başlamış ve bu yenilikleri kendi sanat anlayışına entegre etmeye çalışmıştır. Geleneksel minyatür sanatında perspektif kullanılmazken, Batılı tarz resimlerde derinlik algısı oluşturulmuş ve figürler daha gerçekçi bir şekilde işlenmiştir. Bu durum, Osmanlı sanatçıları üzerinde önemli bir etkide bulunmuş ve geleneksel sanat anlayışı ile Batılı teknikler arasında bir sentez arayışına girilmiştir (Tansuğ, 1986).

Osmanlı resim sanatında Batılılaşmanın en önemli örneklerinden biri, Sultan III. Selim ve II. Mahmud dönemlerinde gerçekleşen reformlarla birlikte ortaya çıkmıştır. Bu reformların bir sonucu olarak, Batılı ressamın Osmanlı sarayına davet edilmiş ve burada çalışmaya başlamışlardır. Özellikle Fransız ve İtalyan ressamın Osmanlı sarayında görev alması, Batılı resim tekniklerinin yerel sanatçıları tarafından öğrenilmesini sağlamıştır. Bununla birlikte, Avrupa'da eğitim alan Osmanlı sanatçıları da bu dönüşüm sürecine katkıda bulunmuşlardır.

Osman Hamdi Bey ve Şeker Ahmet Paşa, bu dönemin en dikkat çekici isimleri arasında yer alır. Osman Hamdi Bey, eserlerinde Batılı perspektifi ve figüratif anlatımı benimserken, aynı

zamanda Osmanlı kültürünü ve yerel değerleri resimlerinde işlemeyi başarmıştır. Örneğin, Kaplumbağa Terbiyecisi adlı eseri, bir yandan Osmanlı'nın geleneksel yaşamını betimlerken, diğer yandan Batı tarzı kompozisyon anlayışını sergiler (Tansuğ, 1986). Şeker Ahmet Paşa ise doğa manzaraları ve natürmort çalışmalarıyla tanınmış, Batı'nın realist tekniklerini kullanarak geleneksel unsurları modern bir yaklaşımla yansıtmıştır (Özsezgin, 1999).

Bu süreçte yalnızca bireysel sanatçılar değil, aynı zamanda kurumlar da önemli bir rol oynamıştır. Mekteb-i Harbiye ve Mekteb-i Mülkiye gibi okullar, Batılı resim tekniklerinin Osmanlı coğrafyasında yayılmasında etkili olmuştur. Özellikle askeri okullarda açılan resim dersleri, bu sanat anlayışının halk arasında da tanınmasına katkıda bulunmuştur (Arseven, 1950).

Sonuç olarak, Osmanlı Dönemi'nde Batılılaşma süreci, geleneksel sanat anlayışının evrilmesine ve Türk resim sanatında modernleşmenin ilk tohumlarının atılmasına zemin hazırlamıştır. Bu süreçte sanatçılar, Batılı teknikleri öğrenirken aynı zamanda yerel unsurları eserlerinde yaşatmaya çalışmış ve böylece hem geleneksel hem de modern bir sanat anlayışı arasında bir denge oluşturmayı hedeflemişlerdir.

Cumhuriyet Döneminde Ulusal Kimlik Arayışı ve Sanat

Cumhuriyet'in ilanı, Türk resim sanatında ulusal kimlik arayışının dönüm noktası olmuş, modernleşme hamlelerinin bir parçası olarak sanat, toplumsal ve kültürel dönüşümün merkezine yerleştirilmiştir. Mustafa Kemal Atatürk'ün "Sanatsız kalan bir milletin hayat damarlarından biri kopmuş demektir" sözü, sanatın ulusal kimlik ve toplumsal kalkınmadaki önemini vurgulamış; bu doğrultuda devlet desteğiyle sanatsal faaliyetlerin yaygınlaştırılmasına öncelik verilmiştir (Eroğlu, 2010). Bu anlayış, yalnızca ekonomik ve siyasi alanlarda değil, kültürel ve sanatsal alanlarda da köklü değişimlere yol açmıştır. Sanat, bu dönemde ulusal kimliğin inşası ve modern bir toplum yaratılması için etkili bir araç olarak değerlendirilmiştir.

Cumhuriyet döneminde sanatçılar, bireysel yaratıcılıklarının yanı sıra toplumsal sorumluluk bilinciyle hareket etmişlerdir. Bu dönemde sanat, estetik bir faaliyet olmanın ötesinde, halkın kültürel düzeyini yükseltme, ulusal değerleri pekiştirme ve modernleşme sürecini hızlandırma işlevi üstlenmiştir. Özellikle Halkevleri ve Devlet Resim ve Heykel Sergileri, sanatçıların eserlerini sergileyerek halkın sanata erişimini kolaylaştıran platformlar olmuştur (Yasa Yaman, 2008). Anadolu'nun kültürel ve coğrafi unsurları, bu organizasyonlar aracılığıyla sanatçılar tarafından eserlerine taşınmış ve ulusal kimlik arayışının tematik merkezini oluşturmuştur.

Bu dönemde İbrahim Çallı, Bedri Rahmi Eyüboğlu ve Nurullah Berk gibi sanatçılar, ulusal

kimlik arayışının temsilcileri olarak ön plana çıkmıştır. İbrahim Çallı, resimlerinde Türk Kurtuluş Savaşı'nın kahramanlık ruhunu ve Anadolu'nun kırsal yaşamını işlerken, geleneksel temaları modern tekniklerle birleştirmiştir. Onun çalışmaları, hem tarihsel bir belgesel niteliği taşır hem de ulusal kimlik bilincini güçlendiren estetik bir çabadır (Özsezgin, 1999).

Bedri Rahmi Eyüboğlu, Türk halk sanatından ilham alarak yerel motifleri modern bir üslupla yorumlamış, bu yaklaşımıyla ulusal kimlik oluşturma çabalarına güçlü bir katkı sunmuştur. Anadolu'nun zengin kültürel mirasını uluslararası sanat platformlarına taşıma gayreti, Eyüboğlu'nun eserlerini evrensel bir bağlama yerleştirmiştir (Tansuğ, 1986). Nurullah Berk ise soyut çalışmalarında Osmanlı motiflerini modern soyutlama teknikleriyle birleştirerek hem ulusal hem de evrensel bir sanat dili oluşturmayı başarmıştır. Onun eserleri, Türk resim sanatının Batı'daki modern sanat anlayışıyla bütünleşirken kendi kimliğini koruma çabasını yansıtır (Kuban, 2002).

Sanat, Cumhuriyet döneminde yalnızca bireysel bir ifade biçimi değil, toplumsal kalkınmanın ve modernleşmenin bir göstergesi olmuştur. Halkevleri gibi oluşumlar sayesinde sanat, Anadolu'nun en ücra köşelerine kadar ulaşmış ve halkın gündelik yaşamında etkili olmuştur. Bu dönemde sanatçılar, toplumsal sorumluluklarının bilinciyle eserler üretmiş ve sanatlarını ulusal kimlik bilincinin pekiştirilmesi için bir araç olarak kullanmışlardır. Anadolu'nun zengin kültürel mirası, halkın gündelik yaşamı ve geleneksel motifler, bu sanat anlayışının temel taşlarını oluşturmuştur (Arseven, 1950).

Sonuç ve Değerlendirme

Türk resim sanatında ulusal kimlik arayışı, Osmanlı İmparatorluğu'nun son dönemlerinden başlayarak Cumhuriyet döneminde ivme kazanan, gelenek ile modernlik arasındaki dengeyi arayan uzun soluklu bir süreç olmuştur. Bu süreç, Batılılaşmanın etkilerini olduğu kadar yerel unsurların modern tekniklerle harmanlanarak sanata yansıtılmasını da içermiştir. Osmanlı döneminde başlayan Batılı resim tekniklerinin benimsenmesi, geleneksel minyatür sanatının yerini figüratif anlatımların, perspektifin ve ışık-gölge kullanımının benimsendiği bir sanatsal dönüşümle değiştirmiştir.

Cumhuriyet'in ilanıyla birlikte bu dönüşüm daha sistematik bir şekilde ele alınmış ve ulusal kimlik oluşturma çabaları sanatın her alanına yansımıştır. Mustafa Kemal Atatürk'ün liderliğinde yürütülen modernleşme projeleri kapsamında sanat, toplumsal kalkınmanın ve ulusal bir kimlik inşa etmenin önemli bir aracı olarak görülmüştür. Bu bağlamda Halkevleri ve Devlet Resim ve Heykel Sergileri gibi organizasyonlar, hem sanatçılar hem de halk için önemli

platformlar sağlamıştır. Anadolu'nun coğrafi ve kültürel unsurları, bu dönem eserlerinin ana temalarını oluşturmuş, sanatçılar yerel motifleri modern tekniklerle birleştirerek ulusal kimlik oluşturma sürecine katkı sağlamıştır.

Osman Hamdi Bey ve Şeker Ahmet Paşa gibi Osmanlı dönemi sanatçıları, Batı'dan öğrendikleri teknikleri ve estetik anlayışını eserlerinde yerel unsurlarla birleştirerek bu dönüşümün öncüsü olmuşlardır. Cumhuriyet döneminde ise İbrahim Çallı, Bedri Rahmi Eyüboğlu ve Nurullah Berk gibi sanatçılar, bu mirası daha ileriye taşımışlardır. Bedri Rahmi Eyüboğlu, eserlerinde halk kültüründen ilham alarak ulusal değerleri yansıtmış; İbrahim Çallı, Kurtuluş Savaşı ve kırsal yaşamı işleyerek tarihsel ve toplumsal bilinci güçlendirmiştir. Nurullah Berk ise soyut sanat anlayışını Osmanlı motifleriyle birleştirerek modern bir ulusal sanat dili yaratmayı başarmıştır.

Bu çalışma, Türk resim sanatında ulusal kimlik arayışının tarihsel gelişimi, tematik boyutları ve teknik yaklaşımlarını inceleyerek bu sürecin sanatçılar üzerindeki etkisini ortaya koymayı amaçlamıştır. Araştırmanın sonucunda, Türk resim sanatında ulusal kimlik arayışının geleneksel ve modern unsurların bir arada harmanlandığı, Batılılaşma ve yerelliğin dinamik bir dengede bulunduğu bir süreç olduğu belirlenmiştir. Bu süreç, sadece sanatsal bir dönüşümü değil, aynı zamanda toplumsal ve kültürel bir değişimi de temsil etmektedir.

Türk resim sanatı, modernleşme ve yerellik arasındaki uyumu sağlayarak özgün bir kimlik kazanmayı başarmıştır. Gelecekte yapılacak araştırmalar, bu sürecin diğer sanat dallarındaki yansımalarını inceleyerek, ulusal kimlik inşasının sanatsal ve kültürel boyutlarını daha geniş bir perspektifle ele alabilir. Ayrıca, Türk resim sanatının küresel sanat dünyasındaki yeri, modernleşme ve yerelliğin bir arada var olabileceği özgün bir sanat platformu olarak daha kapsamlı bir şekilde değerlendirilebilir.

Kaynaklar

Arseven, C. E. (1950). Türk Sanatı Tarihi. İstanbul: Maarif Matbaası.

Eroğlu, H. (2010). Türk Resim Sanatında Ulusal Kimlik ve Modernleşme. Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi, 10(2), 45-60.

Kuban, D. (2002). Türk Sanatı Üzerine Denemeler. İstanbul: Arkeoloji ve Sanat Yayınları.

Özsezgin, K. (1999). Türk Plastik Sanatçıları Ansiklopedisi. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Tansuğ, S. (1986). Çağdaş Türk Sanatı. İstanbul: Remzi Kitabevi.

Yasa Yaman, Z. (2008). Türk Resim Sanatında Kimlik ve Modernizm. Ankara: Ütopya Yayın

POSTMODERN ÇAĞDA GELENEKSEL OLANIN YENİDEN İNŐASIEmre ŐEN³**Özet**

Postmodern ağ, modernizmin evrensel hakikat ve büyük anlatılarına karşı bir tepki olarak gelişmiş ve geleneksel unsurların yeniden yorumlanması için yeni bir zemin oluşturmuştur. Bu süreç, sanat, tasarım, sağlık, eğitim ve toplumsal kimlik gibi birçok alanda gelenekselin yeniden inşasını ifade eder. Postmodernizm, çoğulculuk ve bireysel perspektifleri merkeze alarak geleneksel unsurların çağda bağlamlarda yeniden işlevlendirilmesini mümkün kılar. Sanat ve tasarım alanında, geleneksel motifler ve formlar çağda tekniklerle yeniden ele alınmış, pop art gibi akımlar geçmişin imgelerini modern bir ironiyle harmanlamıştır. Mimari, geleneksel unsurları çağda yapı teknolojileriyle birleştirerek estetik ve işlevsellik açısından yenilikçi çözümler sunmuştur. Sağlık alanında, modern tıbbın yöntemleri geleneksel şifa teknikleriyle bir araya getirilmiş; eğitimde ise geleneksel yöntemler dijital araçlarla modern bağlamlara uyarlanmıştır. Toplumsal kimlik ve kültürel değerler, globalleşme sürecinde yeniden anlamlandırılarak bireylerin ve toplumların kimlik inşasında birer referans noktası haline gelmiştir. Sonuç olarak, postmodern çağda geleneksel olan sadece korunmakla kalmamış, yeniden inşa edilerek çağda bağlamlarda yeni anlamlar kazanmıştır. Bu süreç, geleneksel ve çağda olanın dinamik bir etkileşim içinde olduğu zengin bir kültürel ve sanatsal zemin sunmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Postmodernizm, Geleneksel, Yeniden İnşa, Sanat, Tasarım

³ Dr. Öğr. Üyesi, Çankırı Karatekin Üniversitesi, Sanat Tasarım ve Mimarlık Fakültesi, sen_emre@msn.com ORCID: 0000-0001-5016-6461

RECONSTRUCTION OF THE TRADITIONAL IN THE POSTMODERN ERA

Abstract

The Postmodern Era developed as a reaction against the universal truths and grand narratives of modernism, providing a new platform for the reinterpretation of traditional elements. This process encompasses the reconstruction of traditional aspects in various fields such as art, design, healthcare, education, and social identity. Postmodernism, centering pluralism and individual perspectives, enables the re-functionalization of traditional elements in contemporary contexts. In art and design, traditional motifs and forms are revisited with modern techniques, while movements like pop art blend past imagery with modern irony. Architecture combines traditional elements with contemporary building technologies, offering innovative solutions in aesthetics and functionality. In healthcare, modern medical practices have been integrated with traditional healing techniques, and in education, traditional methods have been adapted to modern digital tools. Social identity and cultural values have been recontextualized during globalization, serving as reference points for identity formation for individuals and societies alike. Consequently, in the postmodern era, the traditional has not only been preserved but also reconstructed to gain new meanings in contemporary contexts. This process provides a rich cultural and artistic ground where the traditional and the contemporary dynamically interact.

Keywords: Postmodernism, Traditional, Reconstruction, Art, Design

Giriş

Postmodernizm, 20. yüzyılın ortalarında modernizmin evrensel hakikat ve büyük anlatılarına karşı bir eleştiri olarak ortaya çıkmıştır. Modernizm, bilimsel bilgiye, rasyonalizme ve evrensel doğrulara dayalı bir dünya görüşünü savunurken; postmodernizm, bireysel deneyimleri, göreceliliği ve çoğulculuğu ön plana çıkarır. Jean-François Lyotard, postmodernizmi "büyük anlatıların çöküşü" olarak tanımlayarak, modernizmin merkezî ve tek tip açıklamalarına karşı postmodern dönemin yerel, çoğul ve bireysel olanı yücelttiğini ifade eder (Lyotard, 1984). Bu bağlamda, postmodernizm, geleneksel unsurlara yeni bir perspektiften yaklaşmayı ve geçmişi yalnızca bir nostalji unsuru olarak değil, dinamik bir şekilde yeniden yorumlanabilecek bir kaynak olarak değerlendirmeyi mümkün kılar.

Postmodern çağda, geleneksel olanın yeniden inşası, farklı disiplinlerde gözlemlenen bir süreçtir. Sanat, tasarım, mimari, sağlık, eğitim ve toplumsal kimlik gibi alanlarda geleneksel öğeler, postmodernizmin çoğulcu yapısı içinde yeniden ele alınır. Bu süreç, modernizmin "ilerlemeci" anlayışına karşı, geçmişle bağ kuran, geçmişin değerlerini yeniden keşfeden ve bunları çağdaş bağlamlarda dönüştüren bir yaklaşım sunar. Özellikle postmodern sanatçılar ve tasarımcılar, geleneksel motifleri ve formları çağdaş bağlamlarda yeniden yorumlayarak estetik, işlevsellik ve kültürel boyutlarda yenilikçi eserler ortaya koymuşlardır. Fredric Jameson, postmodernizmin bu özelliğini, geçmişin unsurlarını bugünün bağlamında yeniden kullanma kapasitesi olarak tanımlar ve bunun, gelenek ile çağdaşlık arasında dinamik bir etkileşim yarattığını belirtir (Jameson, 1991).

Gelenek ve postmodernizm arasındaki bu ilişki, yalnızca bir uyum veya dönüşüm süreci değil, aynı zamanda eleştirel bir yeniden yapılandırmayı da ifade eder. Postmodernizm, geleneksel olanı romantikleştiren veya idealize eden bir yaklaşımı benimsemez; aksine, geçmişin unsurlarını eleştirel bir şekilde analiz ederek, onları çağdaş bağlamlarda işlevsel hale getirir. Bu durum, sanat ve tasarımdan toplumsal kimliklere, eğitimden sağlık uygulamalarına kadar geniş bir alanda kendini gösterir.

Bu makale, postmodern çağda geleneksel olanın yeniden inşasını ele alarak, bu sürecin sanat, tasarım, sağlık, eğitim ve toplumsal kimlik gibi alanlardaki yansımalarını incelemeyi amaçlamaktadır. Geleneksel unsurların postmodern bağlamda nasıl yeniden anlamlandırıldığı ve dönüştürüldüğü, bu süreçteki estetik, kültürel ve toplumsal dinamikler üzerinden değerlendirilecektir. Postmodernizmin geçmiş ve bugünü harmanlama yeteneği, geleneksel ile çağdaş olan arasındaki sınırları bulanıklaştırarak, bu iki kavramın bir arada var olduğu bir zemin yaratmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Gelenek, Çağdaş düşünce, Kültürel miras, Toplumsal dönüşüm, Sanat

Yöntem

Bu çalışma, postmodern çağda geleneksel unsurların yeniden inşasını anlamak için betimsel analiz yöntemi kullanılarak gerçekleştirilmiştir. Çalışmada sanat, tasarım, sağlık, eğitim ve toplumsal kimlik gibi alanlara odaklanılmış ve ilgili akademik literatür taranmıştır. YÖK Tez Merkezi ve DergiPark gibi platformlardan erişilen kaynaklar üzerinden literatür analizi yapılmış, postmodernizmin temel kavramları ile geleneksel unsurların yeniden yorumlanması arasındaki ilişki incelenmiştir.

Toplanan veriler, geleneksel unsurların çağdaş bağlamlarda nasıl yeniden işlevlendirildiğini anlamaya yönelik olarak tematik bir yaklaşımla analiz edilmiştir. Sanat ve tasarım, mimari, sağlık ve toplumsal kimlik gibi alanlarda örnekler üzerinden yorumlar yapılmış, postmodernizmin geleneksel üzerindeki etkisi kavramsal bir çözümleme ile değerlendirilmiştir. Araştırma, bu dönüşümün estetik, kültürel ve işlevsel boyutlarına odaklanarak kapsamlı bir çerçeve sunmayı hedeflemiştir.

Gelenek Ve Postmodernizm: Kavramsal Bir Çerçeve

Postmodernizm, modernizmin mutlak doğrularını ve evrenselci yaklaşımlarını reddederek bireysel deneyimlere, göreceliğe ve çoklu anlamlara öncelik tanır. Jean-François Lyotard, postmodernizmi "büyük anlatıların çöküşü" olarak tanımlayarak, modernizmin evrensel hakikat iddialarına karşı, yerel ve bireysel deneyimlerin önemini vurgular. Lyotard'a göre, postmodernizm bilgiye yönelik yeni bir yaklaşımı ifade eder; bilgi artık tek bir merkezde toplanmaz, bunun yerine çoğullaşır ve yerelleşir (Lyotard, 1984). Bu çoğulcu anlayış, geleneksel unsurların farklı bağlamlarda yeniden ele alınmasını ve dönüştürülmesini mümkün kılar.

Fredric Jameson, postmodernizmi geçmişle bugünün bir arada ele alınmasını sağlayan bir süreç olarak tanımlar. Ona göre, geleneksel unsurlar postmodern bağlamda sabit olmaktan çıkar ve sürekli dönüşen bir yapıya bürünür (Jameson, 1991). Bu, geleneksel olanın yalnızca korunması değil, çağdaş bir bağlamda yeniden işlevlendirilmesi anlamına gelir. Jameson ayrıca, postmodernizmin "nostaljik geçmiş" anlayışını eleştirerek, gelenekselin yeniden inşasının yalnızca estetik bir hareket olmadığını, aynı zamanda ekonomik ve kültürel bir yeniden yapılandırma olduğunu ifade eder.

Postmodernizmin gelenekle ilişkisi, karşıtlık yerine etkileşim üzerine kuruludur. Charles Jencks, "çift kodlama" kavramını kullanarak postmodern mimarinin hem geleneksel hem de modern unsurları bir arada barındırdığını ifade eder (Jencks, 1987). Örneğin, İtalya'daki Piazza d'Italia, Roma mimarisinin geleneksel sütunlarını modern malzemeler ve tekniklerle birleştirerek hem

tarihsel bir referans sunar hem de çağdaş bir estetik yaratır. Jencks'e göre, bu yaklaşım, postmodernizmin geleneksel ile çağdaş olan arasında dinamik bir etkileşim yarattığını gösterir.

David Harvey, Postmodernliğin Durumu adlı eserinde, postmodernizmin geleneksel unsurları yeniden ele alış biçiminin, modernizmin ilerlemeci ve geleceğe dönük perspektifine karşı bir duruş olduğunu vurgular. Harvey'e göre, postmodernizm geçmişin mirasını yeniden yorumlarken, onu sabit bir biçimde korumaya çalışmaz, aksine bugünün ihtiyaçları ve kültürel bağlamları doğrultusunda yeniden şekillendirir (Harvey, 1989). Bu durum, gelenekselin postmodern dönemde sürekli olarak değişen bir yapıya büründüğünü gösterir.

Terry Eagleton ise, postmodernizmin gelenekle ilişkisini eleştirerek, bu ilişkinin çoğu zaman yüzeysel bir estetikten öteye geçmediğini savunur. Ona göre, postmodernizm geleneksel unsurları ironik bir şekilde yeniden ele alırken, onları bağlamlarından kopararak yüzeyselleştirme riski taşır (Eagleton, 1996). Ancak bu eleştiriye rağmen, postmodernizmin gelenekle olan ilişkisinin, geçmişin mirasını farklı bağlamlarda yeniden işlevlendiren bir süreç olduğu açıktır.

Sonuç olarak, postmodernizm gelenekseli sabit ve değişmez bir değer olarak değil, sürekli dönüşen ve farklı bağlamlarda yeniden yorumlanabilen bir dinamik olarak ele alır. Bu yaklaşım, sanat, mimari ve tasarım gibi alanlarda gelenekselin yeniden işlevlendirilmesine olanak tanır. Postmodernizmin bu esnek ve çoğulcu yapısı, gelenekselin çağdaş bağlamlarda nasıl yeniden üretildiğini anlamak için önemli bir çerçeve sunar.

Geleneksel Unsurların Çağdaş Düşüncedeki Yeri

Geleneksel unsurlar, çağdaş düşünce içerisinde yalnızca geçmişin bir mirası olarak değil, aynı zamanda bugünün ihtiyaçlarına ve estetik anlayışlarına uyum sağlayabilen, dinamik ve dönüştürülebilir öğeler olarak ele alınmaktadır. Geçmişteki kültürel ve estetik değerler, çağdaş düşünce tarafından yalnızca korunmak için değil, aynı zamanda yeniden yorumlanarak bugünün bağlamında işlevsel hale getirilmektedir. Bu yaklaşım, gelenekselin sabit ve değişmez bir değer olmaktan çıkıp farklı bağlamlarda yeni anlamlar kazanmasına olanak tanır. Bu süreçte postmodernizm, geleneksel unsurları bireysel ve çoğulcu perspektiflerle ele alarak onların değişen toplumsal ve kültürel dinamiklere uyum sağlamasını mümkün kılar.

Sanat ve tasarım alanlarında, geleneksel motifler ve formlar çağdaş tekniklerle birleşerek yeniden hayata geçirilir. Örneğin, geleneksel motiflerin dijital teknolojilerle birleştirilerek modern tekstil tasarımlarında kullanılması, bu sürecin somut bir yansımasıdır. Geleneksel dokuma sanatında kullanılan motiflerin modern çanta, giysi ve mobilya tasarımlarına entegre edilmesi, hem estetik hem de kültürel bir zenginlik sunmaktadır. Bunun yanında, pop art gibi

sanat hareketleri, geçmişin geleneksel imgelerini modern bir ironiyle yeniden yorumlayarak hem gelenek ile çağdaşlık arasındaki ilişkiyi sorgular hem de bu unsurları yeni bir bağlama taşır. Andy Warhol'un eserlerinde ticari imgelerle geleneksel ikonografiyi birleştirmesi, postmodern çağda gelenekselin yeniden inşa sürecine önemli bir örnek teşkil etmektedir.

Mimari alanında, geleneksel formların modern malzeme ve tekniklerle birleştirilmesi dikkat çekicidir. Özellikle postmodern mimarının "çift kodlama" anlayışı, hem geçmişe göndermeler yapmayı hem de bugünün işlevsellik ihtiyaçlarına cevap vermeyi hedefler. Örneğin, Charles Jencks'in incelediği Piazza d'Italia projesi, geleneksel sütun ve motifleri modern bir bağlamda ele alarak hem tarihsel hem de çağdaş bir estetik sunmaktadır. Bu tür yaklaşımlar, gelenekselin çağdaş bağlamlarda nasıl dönüştürülebileceğini ve yeniden anlam kazanabileceğini göstermektedir.

Sağlık ve eğitim gibi alanlarda ise geleneksel yöntemlerin modern teknolojilerle entegrasyonu, bu alanlarda yeni fırsatlar yaratmıştır. Geleneksel tıp uygulamaları, modern tıbbın bilimsel yapısıyla birleşerek daha bütüncül bir sağlık anlayışı geliştirmiştir. Örneğin, geleneksel Çin tıbbı ve Ayurveda, modern klinik uygulamalarla birleşerek global sağlık pazarında yeniden değer kazanmıştır. Eğitimde ise geleneksel öğrenme yöntemleri, dijital teknolojiler aracılığıyla modern bağlamlarda yeniden işlevsellik kazanmıştır. Geleneksel hikaye anlatıcılığı veya el sanatları gibi yöntemler, çevrim içi eğitim platformlarında yeniden hayat bulmakta ve modern bireyler için yeni öğrenme fırsatları yaratmaktadır.

Toplumsal kimlik bağlamında ise geleneksel değerler, globalleşmenin yarattığı homojenleşmeye karşı yerel ve bireysel kimliklerin korunmasında önemli bir rol oynamaktadır. Yerel kültürel öğeler, globalleşmenin yarattığı standartlaşmaya karşı direnç göstermekle kalmaz, aynı zamanda bireylerin kimlik inşa süreçlerinde güçlü birer referans noktası haline gelir. Örneğin, yerel festivaller, geleneksel yemekler ve halk dansları, yalnızca birer nostalji ögesi değil, modern kimliklerin önemli parçaları olarak karşımıza çıkmaktadır. Küresel platformlarda yerel değerlerin yeniden keşfi, gelenekselin çağdaş bağlamda değer kazanmasını sağlamaktadır.

Tüm bu yaklaşımlar, geleneksel unsurların yalnızca korunması değil, çağdaş bağlamlarda dönüştürülmesi ve yeniden anlamlandırılması gerektiğini ortaya koymaktadır. Çağdaş düşünce, geçmişin mirasını estetik, kültürel ve işlevsel boyutlarda bugünün dünyasına entegre ederek hem gelenekseli yaşatmakta hem de onu geleceğe taşıyacak yeni bir zemin yaratmaktadır. Bu süreç, kültürel çeşitliliği destekleyen, geçmişin mirasını geleceğin potansiyeliyle birleştiren dinamik bir yapı sunmaktadır. Böylece geleneksel, yalnızca tarihsel bir değeri değil, aynı zamanda çağdaş yaşamda işlevsel ve anlamlı bir yer edinmeye devam etmektedir.

Gelenekselin Sanat ve Tasarımda Yeniden İnşası

Sanat ve tasarım alanlarında geleneksel unsurlar, çağdaş tekniklerle yeniden yorumlanarak estetik ve işlevsellik açısından yenilikçi çözümler sunmaktadır. Bu süreç, sanatın ve tasarımın yerel ve evrensel değerlerle buluşmasını sağlamış, kültürel mirasın çağdaş bağlamlarda yeniden üretilmesine olanak tanımıştır.

Geleneksel motifler ve teknikler, postmodern sanat akımları tarafından sıklıkla yeniden işlevlendirilmiştir. Örneğin, Andy Warhol'un eserlerinde, geleneksel ikonografi ve popüler kültür unsurları bir araya getirilerek geçmişe ait değerler modern tüketim kültürüyle eleştirel bir ironi eşliğinde buluşturulmuştur. Performans sanatında ise Marina Abramović gibi sanatçılar, geleneksel ritüelleri çağdaş performans formlarıyla bütünleştirerek bireysel ve toplumsal deneyimleri geçmişin sembolik anlamları üzerinden yeniden inşa etmişlerdir. Bu yaklaşımlar, geleneksel unsurların sadece estetik bir unsur olarak değil, eleştirel ve dönüştürücü bir araç olarak da kullanılabileceğini göstermektedir.

Tasarım alanında geleneksel unsurlar, çağdaş malzemeler ve teknolojilerle birleştirilerek hem estetik hem de işlevsel açıdan yenilikçi çözümler sunmaktadır. Moda tasarımında, geleneksel dokuma ve işleme motifleri modern giysi tasarımlarında kullanılarak geçmişin sanatsal değerleri korunmuş ve küresel ölçekte yerel kültürlerin temsil edilmesi sağlanmıştır. Örneğin, Vivienne Westwood'un İskoç tartan kumaşlarını modern haute couture tasarımlarında kullanması, bu duruma güçlü bir örnektir. Benzer şekilde, endüstriyel tasarımda geleneksel el sanatlarının formları ve motifleri çağdaş mobilya ve ürün tasarımlarına ilham kaynağı olmuş, tasarım ürünlerinin hem estetik hem de kültürel bir kimlik kazanmasına katkıda bulunmuştur.

Dijital teknolojilerin yükselişi, geleneksel sanat ve tasarım unsurlarını yeni medya araçlarıyla birleştirerek bu unsurların dijital çağda yeniden üretilmesine olanak tanımıştır. Örneğin, Japon ukiyo-e tarzının dijital animasyonlara entegre edilmesi, geleneksel bir estetiğin çağdaş bağlamda yeniden hayat bulmasını sağlamıştır. Ayrıca, artırılmış gerçeklik (AR) teknolojileri, geleneksel mimari yapılar veya kültürel objeler üzerinde interaktif deneyimler sunarak geçmişle bugünü harmanlayan yenilikçi uygulamalar yaratmaktadır.

Bu bağlamda, sanat ve tasarımda gelenekselin yeniden ele alınması, kültürel mirasın korunmasının ötesinde, onu çağdaş bağlamlarda yeniden işlevsel ve anlamlı kılmaya yönelik dinamik bir süreci temsil etmektedir.

Toplumsal Kimlik ve Kültürel Mirasın Yeniden İnşası

Postmodern çağda geleneksel unsurlar, yalnızca bireysel bir ifade biçimi olarak değil, aynı zamanda toplumsal kimlik ve kültürel mirasın yeniden inşasında önemli bir rol üstlenmektedir. Bu süreç, küreselleşmenin homojenleştirici etkilerine karşı yerel ve bireysel değerlerin korunmasını sağlamış, kültürel mirasın yeniden değerlendirilmesine zemin hazırlamıştır.

Geleneksel değerler, bireylerin ve toplumların kimliklerini inşa etmede güçlü referans noktaları olarak işlev görmektedir. Küreselleşme sürecinde yerel kültürler, geleneksel unsurlarını yeniden tanımlayarak küresel platformlarda temsil edilme olanağı bulmuştur. Örneğin, UNESCO'nun somut olmayan kültürel miras projeleri, yerel geleneklerin korunmasını ve bu mirasın dünya çapında tanınmasını teşvik etmektedir. Bunun yanı sıra, geleneksel müzik, dans ve el sanatları gibi kültürel öğeler, toplumsal kimliklerin güçlü sembolleri olarak yeniden yorumlanmıştır. Etnik ve ulusal kimliklerin şekillendirilmesinde bu unsurlar, sadece geçmişin bir yansıması değil, aynı zamanda geleceğin yapı taşları olarak değerlendirilmiştir.

Eğitim alanında geleneksel miras, bireysel ve toplumsal düzeyde önemli bir öğrenme aracı olarak kullanılmaktadır. Çevrim içi platformlar, geleneksel bilgi ve becerilerin modern bireylere aktarılması için etkili bir araç haline gelmiştir. Örneğin, geleneksel el sanatlarının dijital eğitim materyalleriyle öğretildiği programlar, bu bilginin kuşaklar arası aktarımını sağlamış ve geniş kitlelere erişim imkanı sunmuştur. Benzer şekilde, müze ve kültürel alanlar, interaktif sergiler ve sanal turlar aracılığıyla kültürel mirası geniş kitlelere ulaştırarak, geleneksel değerlerin modern bağlamlarda yeniden işlevlendirilmesine katkı sağlamaktadır.

Sonuç olarak, postmodern çağda geleneksel unsurlar, yalnızca geçmişin bir mirası olarak görülmekle kalmamış, toplumsal kimlik ve kültürel değerlerin yeniden inşasında aktif bir şekilde kullanılmıştır. Bu süreç, geleneksel ile çağdaş olanın dinamik bir etkileşim içinde olduğu, bireylerin ve toplumların kimlik inşasına katkı sağlayan bir yapı sunmaktadır.

Sonuç

Postmodern çağ, geleneksel unsurların yalnızca korunarak yaşatıldığı bir dönem olmaktan öte, geçmişle bugünün dinamik bir etkileşim içerisinde olduğu bir yeniden inşa süreci sunmaktadır. Bu bağlamda geleneksel olan, toplumsal kimlik ve kültürel mirasın yeniden anlamlandırılmasında, sanat ve tasarım pratiklerinin yenilikçi çözümler üretmesinde ve küreselleşmenin homojenleştirici etkilerine karşı yerel kimliklerin korunmasında merkezi bir rol oynamaktadır. Gelenekselin postmodern bağlamda yeniden yorumlanması, hem estetik hem de işlevsel açıdan çağdaş dünyaya uyarlanabilir, esnek bir yapının ortaya çıkmasını sağlamıştır.

Sanat ve tasarımda geleneksel motifler, geçmişin bir yansıması olmaktan çıkarak çağdaş teknikler ve medya aracılığıyla günümüz estetik anlayışına hizmet eder hale gelmiştir. Moda, endüstriyel tasarım ve dijital sanat gibi alanlarda geleneksel unsurlar, geçmişin değerlerini korurken aynı zamanda bu değerlere yeni anlamlar kazandırmıştır. Benzer şekilde, mimari projelerde çift kodlama gibi postmodern yaklaşımlar, geçmişin formlarını modern malzeme ve teknolojilerle harmanlayarak hem tarihsel hem de çağdaş bir estetik sunmuştur.

Eğitim ve toplumsal alanlarda geleneksel bilgi ve değerlerin dijital teknolojiler aracılığıyla yeniden üretimi, bu mirasın sadece korunması değil, aynı zamanda geniş kitlelere erişimini de mümkün kılmıştır. Geleneksel hikaye anlatıcılığı, el sanatları ve şifa teknikleri gibi öğeler, dijital platformlar ve interaktif uygulamalar sayesinde küresel ölçekte yeni nesillere aktarılmaktadır. Bu süreç, kültürel mirasın statik bir geçmiş unsuru olmaktan çıkarak toplumsal belleğin ve kimliğin dinamik bir bileşeni haline gelmesini sağlamaktadır.

Sonuç olarak, postmodernizmin sunduğu eleştirel ve çoğulcu bakış açısı, geleneksel olanın geçmişin bir yansıması olmaktan çıkıp geleceği şekillendiren bir kaynak haline gelmesini mümkün kılmıştır. Geleneksel ve çağdaş olanın iç içe geçtiği bu süreç, estetik, işlevsellik ve kültürel anlam açısından zengin bir zemin sunmaktadır. Geçmişin mirası ile çağdaş teknolojilerin ve anlayışların kesiştiği bu yeniden inşa, bireylerin ve toplumların kimlik arayışında derin bir referans noktası oluştururken, aynı zamanda geleceğin yaratıcı potansiyellerine de ilham vermektedir.

Kaynaklar

Eagleton, T. (1996). *The illusions of postmodernism*. Wiley-Blackwell.

<https://www.wiley.com/en-us/The+Illusions+of+Postmodernism-p-9780631203237>

Erişim Tarihi: 7 Aralık 2024

Harvey, D. (1989). *The condition of postmodernity: An enquiry into the origins of cultural change*. Blackwell.

<https://blackwells.co.uk/bookshop/product/The-Condition-of-Postmodernity-by-David-Harvey-author/9780631162943>

Erişim Tarihi: 7 Aralık 2024

Jameson, F. (1991). *Postmodernism, or, the cultural logic of late capitalism*. Duke University Press.

<https://www.dukeupress.edu/Postmodernism-or-The-Cultural-Logic-of-Late-Capitalism>

Erişim Tarihi: 7 Aralık 2024

Jencks, C. (1987). *The language of post-modern architecture*. Rizzoli.

<https://rizzoliusa.com/book/9780847808397/>

Erişim Tarihi: 7 Aralık 2024

Lyotard, J. F. (1984). The postmodern condition: A report on knowledge. Manchester University Press.

<https://www.manchesteruniversitypress.co.uk/9780719014505/>

Erişim Tarihi: 7 Aralık 2024

SİNEMA FESTİVALİ AFİŞLERİNDE KENT KİMLİĞİ: ULUSLARARASI ADANA ALTIN KOZA FİLM FESTİVALİ VE ULUSLARARASI ANTALYA ALTIN PORTAKAL FİLM FESTİVALİ ÖRNEKLERİ

Melek ÖZKAR⁴ Abdulgani ARIKAN⁵

Özet

Afişler kullanıldığı sektöre göre belli mesajlar veren, belli mesajlara dikkat çeken görsel tasarımlardır. Afişler, kendilerine has özellikleri ile görsel tasarım altında ele alınabilecek yaratıcılığa dayalı ürünlerinden biridir. Festival kültüründe de büyük önem taşıyan afişler, festivallere dair özet bilgi verme niteliğine sahip olmakla birlikte festivalin düzenlendiği kentlerin kendi kimliklerini betimlemelerine de katkıda bulunurlar. Bu çalışmada da Adana ve Antalya kent kimliklerinin, sinema festivali afişlerinde ne şekilde yansıtıldığına yönelik “Uluslararası Adana Altın Koza Film Festivali” ve “Uluslararası Antalya Altın Portakal Film Festivali”ne ait dörder afiş analiz edilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Afiş, sinema festivali, sinema festivali afişi, kent kimliği, Adana Altın Koza Film Festivali, Antalya Altın Portakal Film Festivali.

CITY IDENTITY IN CINEMA FESTIVAL POSTERS: EXAMPLES OF INTERNATIONAL ADANA GOLDEN BOLL FILM FESTIVAL AND INTERNATIONAL ANTALYA GOLDEN ORANGE FILM FESTIVAL

Abstract

Banners are visual designs that give certain messages according to the sector they are used in and draw attention to certain messages. Banners are one of the creativity-based products that can be addressed under visual design with their unique features. Posters, which are also of great importance in the festival culture, have the quality of giving summary information about the

⁴ Dr., Anadolu Üniversitesi, Kurumsal İletişim Koordinatörlüğü, Video Yapım ve Yayın Birimi, mozkar@anadolu.edu.tr, ORCID: 0000-0003-1108-8768, Eskişehir / TÜRKİYE

⁵ Prof. Dr., Selçuk Üniversitesi İletişim Fakültesi Radyo-Televizyon ve Sinema Bölümü gani@selcuk.edu.tr ORCID 0000-0003-1112-2305 Konya / TÜRKİYE

festivals, and also contribute to the depiction of the identity of the cities where the festival is held. In this study, four posters of the “International Adana Golden Boll Film Festival” and “International Antalya Golden Orange Film Festival” were analyzed for how the urban identities of Adana and Antalya are reflected on the posters of the cinema festival.

Key Words: Banner, cinema festival banner, cinema festival, urban identities, International Adana Golden Boll Film Festival, International Antalya Golden Orange Film Festival.

Giriş

Yaşamda pek çok şey duyu organlarının da devreye girmesiyle görülerek, duyularak, koklanarak, tadılarak ya da dokunularak algılanıp anlamlandırılabilir. Yer ve zamana göre algılama araçları değişse de insanlar en çok görerek algılama eğilimindedir. Görülenler yani görsel olma niteliğine sahip olanlar, somut olarak daha kolay anlamlandırılabilir gibi, insan zihninde de daha çabuk organize olur ve daha kalıcı bir yer edinirler.

Görselliğin ön planda olduğu birçok sanat ve tasarım alanı bulunur. Her biri kendi dilinde eser ortaya koymaya çalışan resim, sinema, heykel ve grafik bu alanlar arasında bulunur. Bir grafik üretimi olan afişler ise hem geçmiş hem de günümüz modern dünyasının gözde olan tasarım ürünleri arasında yer alır. Sanattan spora, eğitimden sağlığa, giyimden dekorasyona kadar birçok alanda yer edinmiş olan afişler, yaratıcı fikirlerle tasarlanan ve görsel olarak zihinlerde kalıcı bir yer edinen özet niteliğinde tasarım ürünleridir. Afiş tasarımı sahip olduğu bu niteliği ile sinema sektöründe de ayrı bir öneme sahiptir. Sinema afişleri üzerine yapılan birçok akademik çalışma bu önemin nedenini ortaya koyar. Aynı durum festivaller için de geçerlidir. Kitlelere seslenen festivaller; ne olduklarını, neler içerdiklerini hedef kitlelere duyurma çabası içindedir. Bu çabaya destek verenlerden biri de afişlerdir. Bir mesaj ulaştırma, bilgi verme amacı ile tasarlanan afişler, festivallerin gerçekleştiği kentlerin, kent kimliklerini yansıtılmaları açısından önemlidir. Yapılacak olan bu çalışmanın amacı, ele alınacak olan sinema festivali afiş tasarımlarında kent kimliklerine ne şekilde yer verildiğini ortaya koymaktır. Bu amaç çerçevesinde öncelikle alanla ilgili kuramsal bilgilere yer verilecektir. Örnek olarak seçilen Adana ve Antalya kentlerine ve o kentlere ait festivallere yönelik bilgilere yer verilmesinin ardından “Uluslararası Adana Altın Koza Film Festivali” ve “Uluslararası Antalya Altın Portakal Film Festivali”nden çeşitli yıllara ait ve kuramsal çerçeve ışığında kent kimliğini yansıttığı düşünülen dörder adet festival afişi, kent kimliği ekseninde çözümlenecektir. Bu çözümlenmede amaca uygun daha net cevaplar vereceği düşünülen betimsel analiz yöntemi kullanılacaktır.

Görsel Tasarım Süreci

İnsanlık tarihi bir süreç olarak ele alınırsa bu süreçte yaşanan pek çok olayın, mağara duvarlarındaki çizimlerle tasarlanan görsel iletişimden dijital ortamdaki çizimlerle tasarlanan görsel iletişime geçişte büyük bir etkiye sahip olduğu görülür. Tüm bu süreç içinde sosyal, politik, kültürel, ekonomik, teknolojik vb. birçok alanda atılan her adım görsel iletişimin sağlanmasında yeni ortamların, yeni tasarımların ortaya çıkmasını olanaklı hale getirmiştir.

Tasarım süreci yaratıcı fikirler üzerinden gelişen bir süreçtir ve ortaya çıkan tasarımlarda yaratıcılığın etkisi büyüktür. Yaratıcılığa bağlı olarak ortaya çıkan tasarım, zekânın ve sanatsal yeteneğin birleşiminin bir sonucudur (Onursoy, 2018: 18).

Bir grafik tasarım ürününün tasarım elemanları sıralandığında öne çıkan unsurlar; nokta ve çizgi, renk, ton, doku, şekil-biçim, ölçü ve yön olarak sıralanır (Bayraktar vd., 2012: 14, Becer, 2006: 56).

Nokta en basit tasarım elemanı olarak görülür. Esasen noktanın uzunluğu, eni ya da boyu yoktur. Bu nedenle nokta herhangi bir yönü işaret etmez, durağan ve merkezidir (Bayraktar vd., 2012: 14). Çizgi ise yine noktalara bağlı olarak sonsuz noktalar serisi olarak kabul edilir (Bayraktar vd., 2012: 14). Aynı boyuttaki noktalar peş peşe sıralandığında çizgileri oluşturur (Onursoy, 2019: 63). Çizgi, çizilen ilk şeydir ve bir çizgi, iki nokta arasındaki sınırı işaretler (Suler ve Zakia, 2018: 184). Belli çizgi ve renk düzenlemeleri, insanları duygulandırabilir ya da heyecanlandırabilir (Gombrich, 2015: 140). Renk, tasarımda son derece etkili bir iletişim aracıdır (Artut, 2018: 130). Renk ışıkla birlikte anılabilir. Işık olmadan rengin varlığından söz etmek imkânsızdır (Uçar, 2019: 287). Renklerin kişiler tarafından algılanmasında duygular etkilidir (Teker, 2009: 63). Ayrıca renklerin sahip olduğu tonlar da önemlidir. Bir rengin tonları ile başka renklerin tonlarının yan yana gelmesi, ton-değer zıtlığını oluşturur (Atalayer, 1994: 186). Doğanın en temel yapılarından biri olan doku ise nesnelerin fiziksel ve yüzeysel özelliklerinin anlamlandırılmasını sağlayan bir işleve sahiptir (Özen, 2018: 177). Form ve yüzeyleri karakterize eden, onlara üçüncü boyutu kazandıran bir öğedir (Atalayer, 1994: 194). Çizgi ya da kenarla vurgulanan kapalı iki boyutlu bir yapı olarak tanımlanabilen “şekil” ile (Öztuna, 2007-5:88 aktaran Arıkan, 2008: 16) çizgi, renk, tonlardan oluşan yüzey olarak tanımlanan “biçim” de önemli tasarım elemanları olarak belirtilebilir (Odabaşı, 2006: 60 aktaran Arıkan, 2008: 16). İnsan psikolojisi ölçü farklılıklarına duyarlıdır. Bu bakımdan ölçü, bütünlük oluşturmada, derinlik ya da ön ve arka etkisi yaratmada belirleyici olan bir tasarım öğesidir denilebilir. Ölçüler büyüdükçe yakınlık etkisi artar ve bu da algılama düzeyini artırır; ölçüler küçüldükçe görsel algıda uzaklık etkisi artar ve bu da algılama zorluğunu artırır (Özen, 2018: 178). Tasarım elemanları içerisinde yer edinen son bir unsur da yöndür. Bir kompozisyonda yer

alan yön yatay ise edilgen, düşey ise etken, diyagonal ise de hareketli ve dinamik bir etki yaparlar (Güngör, 1972 aktaran Bayraktar vd., 2012: 20).

Tüm bu tasarım elemanlarının bir bütün olarak ortaya çıkmasında belirleyici olan tasarım ilkeleri ise; birlik, bütünlük, uygunluk-uyum, oran-orantı, ritim, denge-simetri, vurgu, zıtlık, tekrar ve egemenliktir.

Birlik, birbirinden farklı olan elemanların bir araya gelerek dengeli bir birliktelik oluşturmasıdır. Elemanlar arasında uyum yakalanamazsa kompozisyonda birlik ve bütünlükten bahsedilmesi mümkün değildir (Bayraktar vd., 2012: 42). Bir tasarım içinde yer alan görsel unsurlar bütünlük oluşturacak biçimde bir araya getirildiğinde, kompozisyondaki karışıklığın önüne geçilmiş olunur. Kompozisyonda aynı temel şekle, ölçüye, dokuya, renge ya da duyguya sahip unsurlar; bir tasarımda kusursuz bir bütünlük oluştururlar (Becer 2006: 72). Uygunluk ilkesi, iki ya da üç boyutlu elemanlar arasında benzer ya da ortak özelliklerin var olmasıdır (Güngör, 1972 aktaran Bayraktar vd., 2012: 41). Uyum ise bir kompozisyonda iki ya da daha çok sayıda elemanın bir bütün meydana getirmek amacı ile bir araya gelmeleri veya var olan bütün içinde yok olmaları şeklinde ifade edilebilir (Tunalı, 1984 aktaran Bayraktar vd., 2012: 42). Oran, nesnelere arasındaki nicel farkların büyüklük ya da küçüklük, yükseklik ya da genişlik gibi özelliklerini ifade eder (Artut, 2018: 130). Bir görsel unsurun, tasarım içinde yer alan diğer görsel unsurlarla kurduğu orantısal ilişkiler, algı ve iletişimi etkiler. Tasarımda, görsel unsurların orantısal ilişkilerinde farklı yapılar düzenlenmeye çalışılır. Çünkü görsel unsurların ölçülerinin birbirlerine eşit olduğu tasarımlar, tek düze bir görünüme sahip olurlar (Becer 2006: 68). Sıklıkla işitme duyusu ile ilişkilendirilen ritim ise birbirine benzeyen biçimlerin bir bütünlük oluşturmak amacıyla bir zeminde yinelendiklerinde, meydana getirdikleri bir oluşumdur (Becer 2006: 72). Ritmin görsel unsurlar içinde dayandığı temel nokta ise, harekettir (Onursoy, 2018: 21). Bir kompozisyonda; ritim, benzer aralıklardan oluşan tekrarlar biçiminde olabileceği gibi değişen aralıklardan oluşan tekrarlar biçiminde de olabilir (Bayraktar vd., 2012: 39). Denge ise zemin üzerinde bulunan tasarım elemanlarının orantılı bir dağılım sonucu ile elde edilen bir ilke olarak da betimlenebilir (Arıkan, 2008: 19). Resimlerde algılanabilecek dengeler dikey ve yatay çizgiler aracılığı ile kurulur. Denge sadece çizgilerle değil, açık-koyu zıtlığıyla da yansıtılabilir (Onursoy, 2018: 21). Bir tasarım simetrik denge ve asimetric denge çerçevesinde oluşturulabilir (Becer 2006: 65). Simetrik denge, kompozisyonu oluşturan elemanların bir merkez ya da bir eksen çevresinde simetrik olarak düzenlendikleri denge türüdür (Bayraktar vd., 2012: 43). Asimetric denge ise zeminin her iki parçasında eşit olmayan görsel elemanların yer alabildiği ancak her iki oluşumda da dengenin bozulmadığı bir dengedir (Arıkan, 2008: 19). Her türlü görsel tasarım düzenlemesinde çarpıcı olabilecek bir vurgu elemanına ihtiyaç vardır. Çarpıcılığı

sağlayan temel nokta budur (Uçar, 2019: 271). Tasarımda vurgulanmak istenen tasarım ögesi diğer tasarım öğelerinden farklı olan biçimsel özelliklere sahiptir (Erişti, 2020: 112). Vurgu etkisi yaratabilmek için boyut, renk, şekil ve doku gibi elemanlardan yararlanılabilir (Uçar, 2019: 271). Genel olarak, bütünü yaratmanın yolunu belirleyen ilke “zıtlık” ilkesidir (Atalayer, 1994: 103). Görsel algıda zıtlıklar farklılık yaratır, dikkat çeker, heyecanlandırır ve canlandırır. Zıtlık görsel anlamlandırmada belirleyiciliği öne çıkaran önemli bir öğedir (Özen, 2018: 181). Zıtlıklar renklerle, ölçülerle, yakınlık ve uzaklıklarla ya da şekillerle sağlanabilir (Onursoy, 2019: 145). Herhangi bir nesnenin yapısında veya bir tasarımda bir görsel bir unsurun aynı ya da çok yakın değerinde birden fazla sayıda yer etmesi tekrarı oluşturur. Birbirleriyle eş olarak değerlendirilebilen parçaların bir sistem içerisinde bir sıra oluşturacak bir biçimde yer almaları tekrarın temel özelliğidir (Özen, 2018: 180). Bir kompozisyonda, yerleştirilen elemanlardan birinin veya bir grubun diğerlerine göre çeşitli bakımlardan üstünlük sağlaması egemenlik olarak nitelendirilir ve egemenlik zıtlıklarla sağlanır (Divanlıoğlu, 1997 aktaran Bayraktar vd., 2012: 47). Tasarımda birden fazla öğenin kullanılması sonucunda mutlaka bir zıtlık çıkar. Bu zıtlıklar sayesinde görsel unsurlardan birileri diğerlerine üstünlük sağlar. Yani zıtlık yaratmadan egemenlik kurulamaz (Özen, 2018: 182).

Görsel Tasarım Olarak Afiş

Görsel iletişimde göndericinin bir amacı vardır ve bu amaç da çoğunlukla haber veya bilgi aktararak, motive ederek iletinin ulaştırılması sonucunda bir etki yaratmaktır. Mesaj amacına uygun bir biçimde hazırlandığında, onu kaynağından alıcısına ulaştıracak uygun bir araç olmalıdır. Bu araç bir gazete, dergi, afiş, fotoğraf, poster, reklam, web sitesi gibi bir iletişim aracı olabilir (Onursoy, 2019: 158).

Görsel bir iletişim aracı olarak kendini kabul ettirmiş olan afiş (Tiryakioğlu, 2018: 109) bir mal ya da hizmetin tanıtımı için kent caddelerinde ve açık mekânlarda yer alan en önemli dış mekân reklam araçlarından birisi olarak görüldüğü gibi (Teker, 2009: 139) iç mekân reklam araçlarından biri olarak da kabul edilir (Uslu, 2017: 29).

Afiş, kavram olarak Türkçeye Fransızcadan gelmiştir. İngilizcede afiş karşılığı poster kullanılır (Tiryakioğlu, 2018: 109). Verilmek istenen mesajı iletmek, o mesaja ilişkin bir tanıtım yapmak, mesajı duyurmak ya da bir mesajla uyarıda bulunmak amacıyla grafiksel olarak tasarlanmış olan afiş iki yüz yıldır yoğun bir biçimde kullanılan ve etkisi de hissedilen güçlü bir kitle iletişim aracıdır (Uçar, 2019: sözlük). Afiş tasarımı, 1798 yılında Alois Senefelder’in taş baskı tekniğini ortaya koyması ve daha sonrasında renkli taş baskı tekniklerinin gelişimi ile sanatsal yönden zenginleşir (Becer, 2006: 201). Afiş, tarihsel süreç içerisinde 19. yüzyılda özellikle ressamlar

tarafından sanatsal etkinliklerin duyurumu için kullanılıyordu ancak endüstri devrimi sonrası yaşanan sanayileşme ile birlikte ürün ya da hizmetlerin tanıtımı için de yoğun bir biçimde kullanılmaya başlandı (Tiryakioğlu, 2018: 109). Zaman geçtikçe afiş tasarımları eğitimden sağlığa, eğlenceden bilişim alanına, gıdadan mimariye kadar her türlü alanda kullanılır hale geldi. Bu durum da afiş tasarımlarında insanları etkileyebilme gücü adına anlatımın görselleştirilmesinin ne derece etkili ve önemli olduğunu ortaya koydu (Uslu, 2017: 1).

Başarılı bir afiş tasarımında belirlenmesi gereken sorular şunlardır:

- Afişin amacı nedir?
- Hedef kitle kim?
- Ürünün özellikleri nedir?
- Afişin yapısını oluşturan özellikler (marka, slogan, yazı, renk, resim) var mı?

Bu soruların cevaplandırılmasının ardından, afiş tasarımı; kendine has, diğerlerinden farklı, dikkat çekici, anlaşılır, güvenilir, inandırıcı ve göreni eyleme geçirecek nitelikte olmalıdır. Çünkü afiş, verilmek istenen mesajın başarılı bir şekilde ulaşmasını sağlamaya uygun basılı bir materyaldir (Tiryakioğlu, 2018: 110).

Günümüzde afişler çeşitli biçimlerde tasarlanabilir. Bu tasarım bir fotoğraf tekniği üzerinden gerçekleştirilebileceği gibi, tipografi, illüstrasyon, naif kolaj ya da bilgisayar görüntüleri gibi pek çok farklı teknikten yararlanılarak da gerçekleştirilebilir (Becer, 2006: 203).

Amacı, mesajı çok hızlı bir biçimde alıcıya ulaştırmak olan afişler sadece izlenmek için değil anında fark edilir olmak üzere tasarlanmalı ve o yönde değerlendirilmelidir. Afişin temel amacı, bilgi vermek yerine, mesajı çarpıcı bir biçimde ulaştırmak olmalıdır. Afişteki mesajda verilmek istenen, sözcüklerden daha çok görsellerle sağlanmalıdır. Tasarımda yer alan görselin dikkat çekici olması için gereksiz detaylara çok fazla yer verilmemelidir. Ayrıntılara daha az yer verilmesi görselleri hem daha çarpıcı hem de daha etkileyici kılar ve bu da görsellerin daha kolay algılanmasını sağlar. Afişte yer alan mesajı taşıyan sadeleştirilmiş büyük görseller, insanları heyecanlandırır ve farklı etkiler yaratır. Detayların yoğun olarak kullanıldığı afişlerde izleyici algılama çabasına girmez. Detaylara az yer verilen afişlerin algılanması daha kolaydır. Sadeleştirilmiş tasarlanan afişlerdeki mesaj, izleyici tarafından bir bütün olarak algılanır ve afişteki mesaj zihninde daha kalıcı olur (Teker, 2009: 140)

Afişler üç ana gruba ayrılır:

- Reklam Afişleri: Bir ürün ya da hizmeti tanıtan afişlerdir. Beş sektörde yaygın olarak kullanılırlar: a) Moda, b) Endüstri, c) Kurumsal reklamcılık, d) Basın-Yayın, e) Gıda, f) Turizm

(Becer, 2006: 201). Reklâm afişlerinin en temel amacı ürün ya da hizmeti pazarlamaktır (Çitçi, 2009 aktaran Uslu, 2017: 23)

- Kültürel Afişler; Özellikle festival, sergi, konser, sinema, tiyatro gibi sanatsal etkinlikler başta olmak üzere konferans, sempozyum, seminer, balo ve spor gibi diğer kültürel etkinlikleri tanıtan afişler bu grupta yer alır (Becer, 2006: 201).
- Sosyal Afişler: Toplumu herhangi bir konuda uyarma, kişileri siyasi olarak yönlendirme ya da toplumsal bir olayda toplumu bir bütün halinde eyleme geçmeye ikna etme amacıyla gerçekleştirilen afiş tasarımlarıdır (Uslu, 2017: 23). Eğitici ve uyarıcı nitelikte olabilen bu afişler, siyasi bir fikri ya da siyasi bir partiyi tanıtan afişler de bu grupta yer alabilir (Becer, 2006: 202).

Bir afiş incelendiğinde bu afişte başlık, altbaşlık illüstrasyon/fotoğraf, tipografi gibi farklı elemanların olduğu görülebilir (Uçar, 2019: 139). Tasarımın amacına uygun düzenlenen bu tipografik metin unsurları, okunmaktan ziyade fark edilir olmak için tasarlanır ve o amaca uygun olarak yerleştirilir (Teker, 2009: 140).

Afiş tasarımında değerlendirilmesi gereken kriterler şu şekilde sıralanır:

- Mesaj: Tasarımcı; afiş aracılığıyla ulaştırmak istediği mesajı netliğe kavuşturmalı, ulaştırılmak istenen bilgiyi dolandırmadan, doğrudan anlatabileceği görsel bir zemine oturtmalı.
- Mesaj-İmge Bütünlüğü: Tasarımın temelini oluşturan fikrin hangi yolla aktarılacağına karar verilmeli. Bu tasarımda fotoğraf mı kullanılacak, illüstrasyon mu kullanılacak yoksa sadece tipografi mi kullanılacak buna karar verilmeli. Bunlardan hangisinin daha etkili bir anlatım sağlayacağı araştırılmalı; mizah, dram ya da soyut imgelerin hangisinin ne gibi güçlü etkilerinin olacağı belirlenmelidir.
- Sözel Hiyerarşi: Tasarımcı, afişte bulunması gereken başlık, alt-başlık ya da slogan gibi sözel bilgilerin, verilmek istenen mesajda önem derecesine göre nasıl bir hiyerarşik düzende bulunması gerektiğini belirlemeli; yapıyı ona göre tasarlamalı ve izleyiciyi o yönde etkilemelidir.
- Farkedilirlik: kimi afişler belirtilen kriterler çerçevesinde tasarlanırsa da etkileri güçlü olmayabilir. Bu gibi sonuçlarla karşılaşmamak için tasarımcının hayal gücünü, yaratıcılığını kullanması gerekir. Yaratıcı düşüncede sınır yoktur. İçinde yaratıcılık bulunan her şey, afiş tasarımında yer edinebilir. Çünkü afiş tasarımı için önemli olan fark edilebilir nitelikte olmaktır (Becer, 2006: 202).

Afişlerin önemli bir etkisi de tasarlandığı ülkelerin çeşitli sosyal-kültürel özelliklerini yansıtması üzerinedir. Kimi afişlerde ülkelere ait kültürel, siyasi ya da ticari imgelere yer verilerek hem

canlı hem de estetik göstergeler tasarlanır (Becer, 2006: 204). Hemen hemen bütün afiş kategorileri tasarımlarında yaşanan çevrenin veya kentin kültürüne ait yansımalar bulunabilir. Bu sebeple, grafik tasarım ürünü olan afişlerin, kent ve kent dokusuyla doğrudan ilişki kurulabilen ve orada yaşayanları rahatsız etmeyen nitelikte tasarlanması gerekir (Uslu, 2017: 27).

Kent ve Kent Kimliği

“Latince ‘yurttaşlarla ilgili’, ‘kentle ilgili’, ‘uygar’, ‘yurttaşlara ait’, ‘sivil’, ‘siyasal’, ‘devlete ait’, ‘yurttaş’ gibi, ‘kibar’, ‘nazik’ anlamlarına gelen civic; ‘yurttaşlık’, ‘bir kentin hemşehriliği’, ‘millet’, ‘devlet’; ‘kent’ anlamlarında kullanılan civitas terimleriyle ilişkilidir.” (Ertan, 2014: 5).

Bazı kent bilimcileri ve toplumbilimcilere göre kent, belli bir zamanda ve belli bir mekânda yerleşen insanların birtakım özelliklerini taşıyan kendine özgü özellikleri bulunan bir durumdur (Özer, 2004: 3). Huot’a (2000: 33) göre ise kent, karmaşık ilişkiler ağından oluşan bir toplum yapısının, bireysel seviyede çözülemeyecek problemlerin üstesinden gelmesine imkân sağlanan ve kendine özgü nitelikleri bulunan bir yerleşim düzenidir ve bu sebeple kent, özellikle orada yaşayan kişilerin ekonomik ve sosyal faaliyetlerini çeşitli biçimlerde karakterize etmektedir.

Kentler, her zaman görülebilenden ya da duyulabilenden daha fazlasını içerir. Her kentte keşfedilmeyi bekleyen bir dekor ya da manzara vardır. Hiçbir kent çevresinden bağımsız düşünülemez. Kenti var eden olaylar, deneyimler o kentten bağımsız düşünülemez. Her insanın içinde yaşadığı kentin ya bir ya da birden fazla bölümüyle öyle ya da böyle bir ilişkisi olur ve o ilişkiler çeşitli anlamlarla insan hatırasında yer edinir (Lynch, 2019: 1).

İnsanlık tarihinin gelişimi içerisindeki bir yerleşme biçimi olan kentler Antik Çağ’a kadar uzanır (Özer, 2004: 5). Kentler ilk olarak M.Ö. 6000 yıllarında belirmeye, M.Ö. 4000 dolaylarında da tam olarak kendisini göstermeye başlar (Uğurlu, 2010: 33). Antik dönemdeki kentlerin daha çok tarıma dayalı olarak şekillendirildikleri görülür (Büyükcivelek, 2017: 69). Bu çağda kentler genellikle akarsu ve göl kenarlarında kurulmuştur. Bunun nedeni bölgelerin tarıma elverişli olmalarıdır (Özer, 2004: 5). M. Ö. 3000 ile 2000 yılları arasında deniz taşımacılığının gelişmesi ve ticaretin para ile gerçekleştirilmesi sonucu Avrupa’da kentleşme hareketleri görülür (İsbir, 2017: 11). 15. yüzyıl itibarıyla yaşana Endüstri Devrimi ile de kırsal kesimden büyük kentlere gerçekleşen göç ile kent sistemi büyük değişikliklere uğramıştır (Özer, 2004: 7).

Her insanın bir kimliği olduğu gibi kentlerin de bir kimliği vardır (Topçu, 2011: 1052). “Latince ‘idem’ (aynı) kökünden türetilen identité-identity kelimesinden gelen kimlik” (Gülhan ve Tunçer, 2015: 223) genellikle doğada bulunan herhangi bir canlıyı ya da nesneyi diğer canlı ve

nesnelere farklı kılan, kendine özgü görsel ve işitsel duygularla algılanan, kendine has olma durumunu ifade eden bir anlamda kullanılır (Prohansky vd. 1983 aktaran Topçu, 2011: 1052). Bir insanın kimliğinin ortaya çıkabilmesi, içinde yaşadığı toplumsal yapı ile ilgili bir durumdur. İnsan kimliği diğer insanlarla kıyaslandığında beliriyorsa kent kimliği de diğer kentlerle kıyaslandığında belirir (Kentleşme Şurası, 2009, ss. 56-60 aktaran Gülhan ve Tunçer, 2015: 223). Bu bağlamda kent kimliği “Kent imajını etkileyen her kentte farklı ölçek ve yorumlarla kendine özgü nitelikler taşıyan; fiziksel, kültürel, sosyo-ekonomik, tarihsel ve biçimsel faktörlerle şekillenen kentliler ve onların yaşam biçiminin oluşturduğu; sürekli gelişen ve sürdürülebilir kent kavramını yaşatan, geçmişten geleceğe uzanan bir süreci ortaya çıkarttığı anlam yüklü bütünlüktür” şeklinde tanımlanır (Gülhan ve Tunçer, 2015: 223).

Bir kentin kimliğinin oluşması yaşadığı tarihsel süreç ile ilgilidir. Kent kimliği tarihsel bir birikime bağlı olarak uzun bir süreçte oluşabilir. Uzun bir tarihsel geçmişe sahip olan kentlerin, sahip oldukları birbirinden farklı özellikleri ile bir birikim sağlamaları ve bu birikimi korumaları o kentin kimliğinin oluşmasında büyük rol oynar. İçine girilen her bir dönem o kente yeni bir şeyler katabilir ve bu da o kentin kimliğini farklı yönlerde kurmasını sağlayabilir (Can, 1999: 35).

Kent kimliğini belirleyen unsurlar çeşitli başlıklar altında incelenir. Bu başlıklar genel olarak doğal unsurlar ve yapay unsurlar olarak adlandırılır. Doğal unsurlar içerisinde temeli coğrafyaya dayanan doğal çevre, topografya, iklim, jeolojik oluşum, bitki örtüsü ve su ögesi yer alır (Uçkaç, 2006: 19, Can, 1999: 43, Önem ve Kılınçaslan, 2005 aktaran Doğan, 2019: 12).

Doğal çevreyi oluşturan en önemli etmen coğrafyadır. Bütün kentler coğrafi konuma sahiptir ve buldukları coğrafi konum neticesinde doğadan yararlanırlar (İlgar, 2008: 18). Coğrafya yer şekilleri açısından kentlerin kurulmasını teşvik edebileceği gibi bu kentlerin yok edilmesine aracı da olabilir (Taşçı, 2014: 37). Coğrafyada yer alan topografik özellikler kentin şekillenmesini büyük oranda etkiler. Arazinin sahip olduğu topografyasını toprak türü, bitki örtüsü, deniz ya da akarsu gibi öğeler belirler. Kent topografyaları insanlar tarafından kolaylıkla değiştirilemeyeceği gibi topografyaya göre biçimlenen kentler; düz alanlar, eğimli araziler, tepeler, vadiler gibi alanlarda ortaya çıkabilirler (Can, 1999: 43). İklim ya da bir diğer adıyla atmosferik etkiler olan yağış, ısı, nem ve rüzgâr gibi fiziki etkiler de çevrenin oluşumunda etkindir (İlgar, 2008: 17). Kent kimliğinin belirlenmesinde büyük bir rolü olan iklimin kent ile arasında çift yönlü bir ilişki bulunur. Kentlerin dağılımları iklim özellikleri tarafından belirlenir. İklim, kentte yaşayanları etkiler, kentler de büyüklüğü oranında iklimi etkiler (Aliağaoğlu, 2014: 103). İklim koşullarına göre kentte bulunan binalar hem biçimlerine hem de kullanılan malzemelerine göre farklılık gösterir. Bu durum da kent kimliğinin oluşumunu büyük oranda

etkiler (Topçu, 2011: 1053). Kentlerde bulunan bitki örtüsü de kent kimliği için büyük öneme sahiptir (Uçkaç, 2006: 23). İklimin ve toprağın da etkisiyle rengi, şekli, kokusu, tadı ya da sahip olduğu başka özellikleriyle ortaya çıkan bitki örtüsü, kente kimlik kazandırmada görsel bir zenginlik katar. Kentlerin jeolojik yapısı da kent genelinde kullanılan yapı malzemelerini etkileyen bir unsur olarak kimlik oluşumunda etkindir. Jeolojik yapı, yapıların boyutlarını ve yüksekliklerini etkileyerek kent dokusunu gösteren ve dolayısıyla da kimliği ön plana çıkan önemli bir unsurdur (Uçkaç, 2006: 23). Kent kimliğinin oluşmasında etkisi günden güne artan bir başka unsur, sahip olunan yer altı ve yer üstü su kaynaklarıdır. Ticaretten turizme, sağlıktan kültüre kadar pek çok noktada belirleyici olan su, kent kimliğinin önemli bir parçasıdır (İlgar, 2008: 18, Önem ve Kılınçaslan, 2005: 125).

Kent kimliğini oluşturan yapay çevre ekseninde ön plana çıkan unsurlar ise yollar, açık alanlar ve yapılar kapsamında sınırlanır (Doğan, 2019, Uçkaç, 2006).

Yollar, insanların alışkanlık ve imkânlarına bağlı olarak kullandıkları alanlardır. Bunlar genellikle, sokaklar, yaya yolları, toplu taşıma alanları, demiryolları ya da kanallar olabilir (Lynch, 2019: 52). Yollar sadece bir ulaşımı sağlayan bir zemin olarak düşünülmemeli, kentsel mekânları ve insanları birbirine bağlayan bir aracı olarak düşünülmeli. Bu bağlamda açık mekânların da insanları birbirine bağlayan bir aracı olduğu söylenebilir. Açık alanların sahip olduğu en dikkat çekici ve korunması gereken özelliği halka açık alanlar olmasıdır (Burat, 2017: 231). Yeşil alanlar, özel bahçeler ve meydanlar açık alanları oluşturan ve kent kimliğine katkıda bulunan önemli alanlardır (Can, 1999: 49). Bu alanlar içerisinde özellikle kent meydanlarının rolü önemlidir. Bazı araştırmalara göre kent bütünlüğünü oluşturan en önemli ve tek öge meydanlardır (Taşçı, 2014: 102). Yapılar ise, toplumu oluşturan bireylerin birbirinden farklı gereksinmelerine cevap vermek üzere, zamanının inşaat tekniğine dayalı malzemelerle fiziksel bir mekânın etrafını çeviren kütlelerdir (Can, 1999: 49). Kentlere kimlik kazandıran yapı öğeleri, anıtsal yapılar ve sivil mimarlık örnekleri olarak iki başlıkta toplanır. Anıtsal yapılar bir kentte tarihinin başladığı zamanlardan bu yana inşa edilmiş, kimi zaman sosyo-kültürel kimi zaman dinsel nitelik taşıyan büyük ölçekli yapılardır (Uçkaç, 2006: 27). Bir kentin kimliğinin oluşmasında kentteki sivil mimarinin de büyük etkisi vardır. Kent mimarisinin oluşumunda kentin içinde bulunduğu zamanın özellikleri belirleyici bir rol üstlenir. Bu da kentin dönemsel mimarisini yansıtmasını sağlar. Ayrıca dönemin mimari özelliklerini belirleyen inşaat malzemesi, sosyo-ekonomik durum, politik görüş ve dini inanç gibi unsurlar da bulunur (İlgar, 2008: 10).

Kent kimliğinin oluşumunda doğal ve yapay unsurların yanı sıra beşeri ve kültürel unsurlar da belirleyicidir. Beşeri çevre, insan ve toplum öğelerinden oluşur (İlgar, 2008: 12). İnsan, canlılar

arasında kendine özgü özellikleri olan toplumsal bir canlıdır. Başka canlılarda da toplu yaşam söz konusudur ancak insanın toplu halde yaşama, toplumsal canlı olma tarzı çok başkadır. Onun toplumsallığı, siyasal etkinliğini de içine alan bir kültür varlığı olmasıdır ve kültür ile kent, dolayısıyla da kent ile insan yaşamı arasında yapısal bir bağ vardır. Yani kentten söz etmek, insandan söz etmektir. İnsandan söz etmek de kültürden söz etmektir. Dolayısıyla kent demek insan ve kültür demektir (İyi, 2015: 69,72). Kentte bir arada yaşayan her toplum çeşitli kültürel birikimler oluşturur ve bu birikimler kültürel kimlik olarak şekillenir. Sahip olunan bu kültürel kimlik doğrultusunda da kültürün yansıtıldığı kent kimlikleri ortaya çıkar. Tarihi süreç içerisinde kent kimliğini yoğun bir biçimde etkileyen faktörlerden biri de ekonomidir (Doğan, 2019: 14). Ekonomi, tarımdan ticarete sanattan eğitime kadar pek çok alanda yetkin bir güç olarak kent kimliklerinin belirmesinde önemli bir role sahiptir.

Sinema Festivali Afişleri ve Kent Kimliği

Temeli, hareketi gösteren bir tekniğe dayanan, gösterime girdiği 1895 yılından itibaren büyük aşamalar kaydeden ve kendini bir sanat dalı olarak kabullendiren sinema, olayları göstererek taklit eden görsel bir anlatı olarak görsel mesajlar yolu ile görsel iletişim kurma çabası içindedir. Sinema sanatının mekânsal olarak izleyicisi ile bulunduğu nokta sinema salonlarıdır ancak her sinema salonunda her filmi izlemek bazen mümkün olamayabilir. Eğer bu filmler nitelik yönünden ticari filmlerden biraz ayrılıyor ise o zaman bu salonlarda gösterilme şansı biraz daha azalıyor denilebilir. İşte bu noktada sinema için yapılan festivaller bu filmlerin gösterimi için önemli bir rol üstlenir (Uğurlu ve Uğurlu, 2011: 260).

Festival kavramı Türk Dil Kurumu'nca (sozluk.gov.tr) "Dönemi, yapıldığı çevre, katılanların sayısı veya niteliği programla belirtilen ve özel önemi olan sanat gösterisi" ve "belli bir sanat dalında oyun ve filmlerin sunulması ve gösterilmesi sonunda ödül, derece verilmesi biçiminde düzenlenen ulusal veya uluslararası gösteri dizisi, şenlik" olarak tanımlanır.

Sayısız dalları olan festivaller belli bir bakış açısı çerçevesinde birtakım temaların konu edildiği kategorilere bölünür. Ön planda olan festival kategorileri öncelikle müzik temalı, sonrasında da sinema temalı olan festivallerdir (Yetkiner, 2019: 17).

Sinema festivalleri, sinemaseverlerin bir araya geldikleri ortam olarak nitelendirilebilir. Sinema festivalleri sayesinde, başarısı kabul görmüş olan filmler dünyanın çeşitli ülkelerinde başka izleyicilerle buluşma imkânına kavuşur (Yetkiner, 2019: 18). Sinema festivallerinin, izleyicinin sinema salonlarında kolaylıkla ulaşamayacağı klasik filmlere ulaşmasını sağlaması, vizyona girmeden önce filmleri izleyebilmesini ve önemli yönetmenlerle, ünlü oyuncularla bir araya gelmesini sağlaması gibi birçok işlevi bulunur (Yetkiner, 2019: 28).

Sinema festivalleri hem ulusal hem de uluslararası filmlerin izleyiciye ulaştırılmasında etkin bir rol üstlendiği gibi belli bir kültürel yapı içerisindeki filmlerin diğer farklı kültürel yapıdaki toplumlarla buluşmasını da sağlar. Sinema festivalleri günümüzde yerel yönetimler tarafından bölgesel, ulusal ya da uluslararası seviyede sıklıkla düzenlenir (Özgürel, Alan ve Bingöl, 2015: 115).

Kültürel etkinlik olan sinema festivallerinin izleyici ile buluşmasında festival afişlerinin büyük önemi vardır. Burada, festivalde gösterime girecek olan filmin kendi afişi ile sinema festivalinin kendi afişi arasındaki farkı belirtmek gerekir. Film afişinin en büyük özelliği izleyiciye, film hakkında ön bilgiyi vermesi, filmin içeriğine ilişkin ipuçlarını göstermesidir (Kavuran ve Çetinkaya, 2012: 618). Sinema festivali afişleri ise daha genel bir bakış açısı ile düzenlenecek olan festival etkinliğinin neleri yansıtacağı üzerine tasarlanır (Deliduman ve Çakmak, 2017: 325). Sinema festivali afişleri sinema sektörüne yönelik belli simgeleri yansıtacak şekilde tasarlanabileceği gibi, zamansal, mekânsal ve kültürel anlamda da belli simgeleri yansıtacak bir şekilde tasarlanabilir.

Sinema festivallerinin sinema kültürüne büyük katkıları vardır ancak bu katkı kimi zaman sadece sinema ile sınırlı kalmaz. Festivalin düzenlendiği kentin öne çıkmasına, kendi kent kimliğini gözler önüne sermesine yardımcı olur. Bu açıdan bakıldığında isimleri ile ön plana çıkan pek çok uluslararası kent festivalleri olduğu görülür. Örneğin uluslararası olarak düzenlenen Cannes Film Festivali, Cannes kentinin adı ile anılır. Bunun yanı sıra Venedik, Toronto, Berlin Uluslararası Film Festivalleri de yine kent isimleriyle ön plana çıkan film festivalleri olarak bilinir (Polat, Polat ve Halis, 2013: 73). Türkiye’de de bu anlamda kent isimleriyle öne çıkan sinema festivalleri olduğu görülür. Uluslararası Antalya Altın Portakal Film Festivali, Uluslararası Adana Altın Koza Film Festivali, Uluslararası İstanbul Film Festivali, Uluslararası Ankara Film Festivali ve Uluslararası Safranbolu Belgesel Film Festivali gibi festivaller bunlara örnek verilebilir. Bu festivaller hem sinema hem de isimleri geçen kentler adına önemli olan değerlerin, afişlerle insanlara aktarılmasına olanak sağlar. Özellikle görsel iletişim açısından büyük öneme sahip olan festival afişleri kimi zaman kentleri, çeşitli yönleriyle diğer kentlerden farklı kılan kimlikleriyle tanımlar. Bu afişlerde kentler bazen mimari yapı kimlikleriyle bazen tarımsal kimlikleriyle bazen de tarihsel kimlikleriyle ya da sahip olduğu birden fazla kent kimliğiyle tasarlanabilir. Tasarlanmış olan bu afişlerin başarısı, sinema olgusu ile kent kimliğini birbirine kaynaştırıp kaynaştıramamasına bağlı olarak belirlenir.

Sinema Festivali Afişlerinde Yer Alan Kentler ve Kent Kimlikleri

Adana Kenti

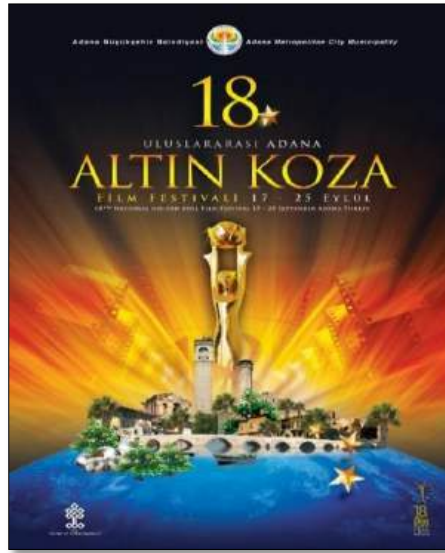
Adına ilk olarak Hitit kaya kitabelerinde rastlanan Adana, eski dönemlerden beri pek çok devlete ev sahipliği yapmış, kültürel zenginlikleri içinde barındırmış bir kent olarak günümüze kadar varlığını sürdürmüştür. Sahip olduğu bu tarihsel geçmiş konak, köprü, kule, kilise ya da cami olsun pek çok mimari yapıda izlerini belli eder. Taş Köprü, Adana Ulu Camii, Sabancı Merkez Camii, Büyük Saat Kulesi gibi önemli mimari eserlere sahiptir. Türkiye'nin güneyinde denize sınırı olan Adana, Akdeniz'e dökülen Seyhan nehrinin kıyısında kurulmuştur. Sahip olduğu coğrafi konumu, dağları, yaylaları, verimli toprakları, sıcak iklimi, nehirleri ve ovaları ile pek çok kenti geride bırakacak önemli avantajlara sahiptir. Etrafında Toros Dağları yer alan ve tipik Akdeniz ikliminin egemen olduğu kentte yazlar sıcak ve kurak, kışlar ılık ve yağışlı geçer. İklimsel olarak sahip olunan bu özellik bitki örtüsü ve tarım ürünlerini de etkiler. İklimde uygunluk gösteren muz, kivi, domates, üzüm, kavun, karpuz gibi pek çok tarım ürünü yetişiyor olmasına rağmen ekonomik olarak çok daha büyük bir değeri olan tarım ürünü, pamuktur. Pamuğun yetiştirilmesine olanak veren ise Adana için önemli bir tarım alanı olan Çukurova'dır. Çukurova'nın sulanması için de Akdeniz'e dökülen Seyhan Nehri önemlidir. Adana ticaret, sanayi ve madencilik alanlarında da kalkınmış bir kent olarak kendini gösterir. Sahip olduğu bu kalkınmışlık ekonomik olarak kente de yansır. Pek çok kültürel, sportif ve sanatsal etkinliklerin düzenlendiği Adana, kendi adını da taşıyan Adana Altın Koza Film Festivali ile de uluslararası arenada adından sıklıkla söz ettirir.

Uluslararası Adana Altın Koza Film Festivali

Adından da anlaşılacağı üzere "Adana Altın Koza Film Festivali" Çukurova için büyük bir değer olan pamuğu simgeler. Festivalde verilen ödül pamuğun doğuşunu simgeleyen koza üzerinden resmedilen "Altın Koza" heykelciğidir. Festivalin ilk yıllarında verilen ödül sinema şeridi ile bütünleştirilmiş bir pamuk kozasıydı. Daha sonraki yıllarda ise pamuk kozasını kollarıyla yükselten altın renginde bir kadın heykelciği kullanılmaya başlandı. Festivalin ilk kez düzenlenmesine öncülük eden kurumlar Adana Belediyesi ve Adana Sinema Kulübüdür. 1969 yılında ilk kez düzenlenen festivalin ilk yılki adı "Altın Koza Film Şenliği"ydi. Kimi zaman "Altın Koza Kültür ve Sanat Festivali" olarak da adlandırılan festivalin düzenlendiği ilk yıl, en iyi kadın oyuncu ve en iyi erkek oyuncu ödülleri alan sanatçılar, Türk sinemasının önemli isimleri arasında bulunan Fatma Girik ve Yılmaz Güney'di. 1973 yılında gerçekleştirilen şenliğin ardından yaşanan ekonomik sıkıntılar sebebiyle şenliğe uzun bir süre ara verildi. Şenlik 1992 yılında çeşitli yeniliklerle tekrar seyirciyle buluştu. 1998 Adana ve 1999 Marmara

depremleri karşısında kayıtsız kalınmadı ve 2005 yılına kadar festivale ara verildi. 2005 yılından bu yana ise aralıksız süren festival, eklenen yeni programlar ile dünya çapında bilinirliğini arttıran bir festival olmaya başladı. 2020 yılında tüm dünyada etkili olan salgına rağmen 27.si düzenlenerek usta sanatçıları ödüksüz bırakmadı. “Ulusal Uzun Metraj Film Yarışması” kapsamında on dört ödül; “Ulusal Öğrenci Filmleri Yarışması” kapsamında da dört ödül dağıtan festival, düzenlendiği ilk yıldan itibaren hem Adana hem de Türkiye için sinema sanatı adına atılan önemli bir adımdır.

Uluslararası Adana Altın Koza Film Festivali Afişlerinin Kent Kimliği Bağlamında Analizi
Çalışmanın bu kısmında “Uluslararası Adana Altın Koza Film Festivali” için hazırlanmış olan festival afişlerinin, hangi görsel öğeler çerçevesinde tasarlanmış olduğu betimlenerek, kent kimliklerini temsil eden doğal ve yapay unsurların neler olduğu analiz edilmeye çalışılacaktır.



Afiş 1: 18. Uluslararası Adana Altın Koza Film Festivali Afişi

On Sekizinci Uluslararası Adana Altın Koza Film Festivali Afişi Analizi

Sinema Festivalinin Düzenlendiği Tarih: 17-25 Eylül 2011

Sinema Festivalinin Sayısı: 18.

Afiş Türü: Kültürel afiş/Sinema festivali afişi

Afişin genel tasarımına ilişkin belirtilebilecek noktalar şunlardır: Siyah düz bir zemin üzerine yerleştirilmiş farklı renkler, şekiller ve kullanım teknikleri bulunur. Siyah zemin üzerine tasarlanan afişin bir kısmında aşağıdan yukarıya doğru yönelen, beyazdan sarı ve turuncu

renklere doğru giden bir ışık huzmesi egemen durumdadır. Bu ışık huzmesinin her iki yanında da sarı ve turuncu renklerle bütünleşmiş dalgalı bir şekilde uzanan film şeritleri mevcuttur. Her iki film şeridinin birleştiği orta noktada ise bir kadın ve pamuk kozasının bütünlüğünden oluşan ve silik 18 sayısındaki 8'in içine yerleştirilmiş altın renginde "Altın Koza" ödülü yer alır. Bu ödülün hemen altında Adana kent kimliğini betimleyen doğal ve yapay unsurlardan oluşan bir kolaj bulunur. Bu kolaj, dünya üzerinde bulunan okyanus yüzeyine konumlandırılmıştır. Tasarım alanının en üst kısmında beyaz, mavi, yeşil, sarı, turuncu, kırmızı renklerin bulunduğu ve Adana'nın bir sembolü olan Saat Kulesi'nin resmedildiği Adana Büyükşehir Belediyesi'ne ait logo yer alır.

•**Afişte Yer Alan Logo Tasarımları:** Adana Büyükşehir Belediyesi logosu, T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı logosu.

•**Afiş Tasarımında Yer Alan Tipografik öğeler:**

•**Festivalin Adı (Türkçe/İngilizce):** Uluslararası Adana Altın Koza Film Festivali/National Golden Ball Film Festival

•**Düzenlenen Kaçınıcı Festival Olduğu (Türkçe/İngilizce):** 18./18th

•**Hangi Tarihlerde Gerçekleşeceği (Türkçe/İngilizce):** 17-25 Eylül/17-25 September

•**Nerede Gerçekleşeceği (Türkçe/İngilizce):** Adana/Adana-Turkey

•**Festivali Düzenleyen Kurum Bilgileri (Türkçe/İngilizce):** Adana Büyükşehir Belediyesi, Adana Metropolitan City Municipality.

•**Slogan:** Yok

•**Afiş Tasarımında Sinemaya Yönelik Yer Verilen Görsel Öğeler:** Film şeridi, "Altın Koza" festival ödülü heykeli, "Film Festivali" yazısı.

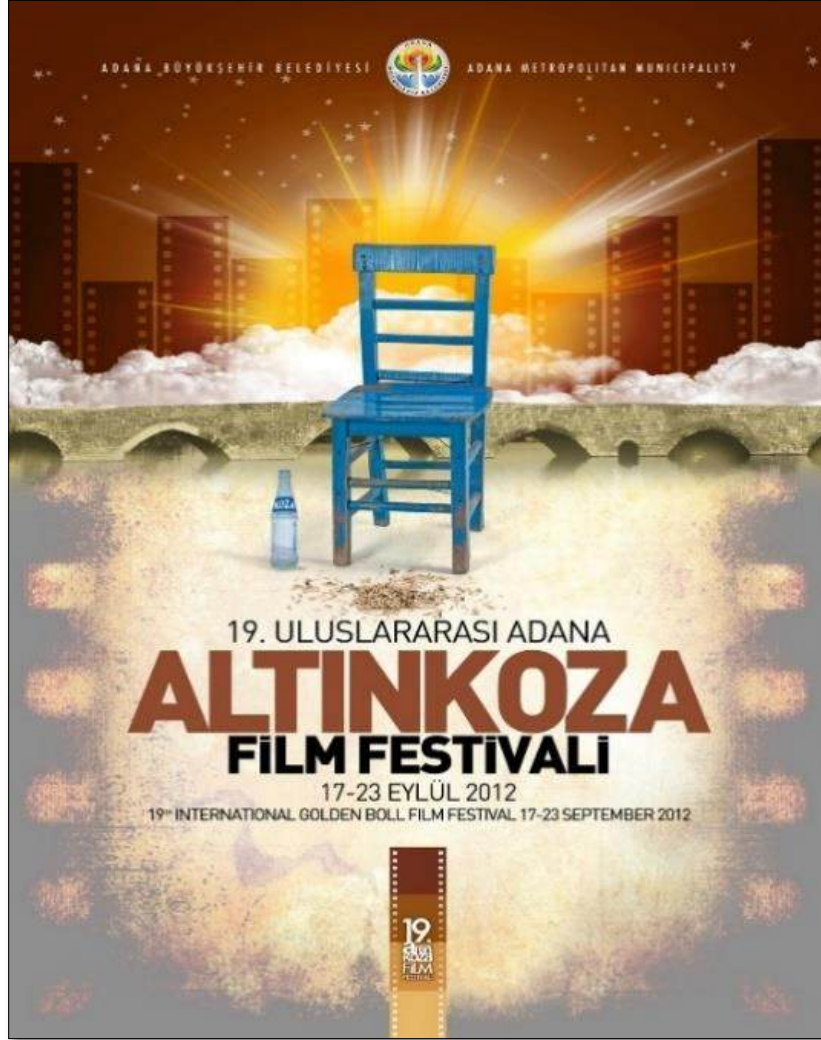
•**Afiş Tasarımında Kent Kimliğine Yönelik Yer Verilen Görsel Öğeler:** Afiş tasarımında hem doğal unsurların hem de yapay unsurların yer aldığı kent kimliği görselleri şu şekildedir:

Kent Kimliğini Yansıtan Doğal Unsurlar	Kent Kimliğini Yansıtan Yapay Unsurlar
Seyhan Nehri	Adana Büyükşehir Belediyesi Logosu
Palmiye Ağaçları	Taş Köprü
Turunçgil Ağaçları	Antik Yapı
Kozasında Açmış Pamuklar	Tarihi Binalar
	Büyük Saat Kulesi
	Adana Ulu Camii
	“Altın Koza” Festival Ödül Heykeli
	Kayık
	Festival Logosu
	“Altın Koza” Yazısı

Tablo 1: On sekizinci “Uluslararası Adana Altın Koza Film Festivali” afişinde kent kimliğini temsil eden doğal ve yapay unsurlar.

Afiş tasarımında sinema ve sinema festivalini temsil eden görsellere yer verilmesinin yanında Adana kent kimliğini yansıtan unsurlara da yer verildiği görülür. Doğal unsurlar arasında topografik yapıdan kaynaklı Seyhan Nehri görseline, Adana'nın coğrafi konumuna bağlı olarak egemen olan iklime özgü palmiye ağaçları, turunçgil ağaçları ve kozasında yer alan pamuk görsellerine yer verilir. Taş Köprü, antik yapılar, tarihi binalar, Büyük Saat Kulesi, Adana Ulu Camii gibi yapılar ise kent kimliğini yansıtan hem tarihi hem mimari hem de dini nitelikli yapılar olarak afiş tasarımında yerlerini almışlardır. Tüm bu mimari yapıların yanı sıra yazı (Altın Koza), logo (Adana Büyükşehir Belediyesi) gibi grafik tasarım ürünlerinin de kent kimliğini temsil eden yapay unsurlar olarak afişte yer edindiği söylenebilir. Afişte kent kimliğini temsil etmeye yönelik insan yapımı olan yapay unsurlara, doğal unsurlara göre daha çok yer verildiği görülür. Tüm bu unsurlar, sinema festivali teması ile birlikte iç içe geçecek bir kompozisyona yerleştirilmiştir.

On Dokuzuncu Uluslararası Adana Altın Koza Film Festivali Afişi Analizi



Afiş 2: 19. Uluslararası Adana Altın Koza Film Festivali Afişi

Sinema Festivalinin Düzenlendiği Tarih: 17-23 Eylül 2012

Sinema Festivalinin Sayısı: 19.

Afiş Türü: Kültürel afiş/Sinema festivali afişi

Afişin genel tasarımına ilişkin belirtilebilecek noktalar şunlardır: Afişte koyu kırmızı renk tonunun egemen olduğu üst kısımda yıldızlar ve birbirinden farklı uzunlukta düz bir şekilde sıralanmış ve daha koyu kırmızı olan ve binaya benzer film şeritleri yer alır. Ortada yer alan bu film şeritlerinin önünde beyaz, sarı ve turuncu renklerin birlikteliğinden oluşan güneşe benzer bir ışık huzmesi; ışık huzmesinin önünde de beyaz bir bulut kümesi bulunur. Bulut kümesinin önünde Taş Köprü ve Seyhan Nehri'ne ait fotoğraf yer alır. Düz bir zemin olarak yansıtılan Seyhan Nehri üzerinde açık hava sinemalarına benzer bir tasarıma yer verildiği görülür. Film

şeridi biçiminde tasarlanan zemin üzerinde mavi renkte eski ahşap bir sandalye, sandalyenin önünde çekirdek kabukları ve üzerinde “koza” yazan mavi renkte boş bir şişe bulunur. Sayfa tasarımının en üst kısmında beyaz, mavi, yeşil, sarı, turuncu, kırmızı renklerin bulunduğu ve Adana'nın bir sembolü olan Saat Kulesi'nin resmedildiği Adana Büyükşehir Belediyesi'ne ait logo yer alır.

•**Afişte Yer Alan Logo Tasarımları:** Adana Büyükşehir Belediyesi logosu.

•**Afiş Tasarımında Yer Alan Tipografik öğeler:**

•**Festivalin Adı (Türkçe/İngilizce):** Uluslararası Adana Altın Koza Film Festivali/National Golden Ball Film Festival

•**Düzenlenen Kaçınıcı Festival Olduğu (Türkçe/İngilizce):** 19./19th

•**Hangi Tarihlerde Gerçekleşeceği (Türkçe/İngilizce):** 17-23 Eylül 2012/17-23 September 2012.

•**Nerede Gerçekleşeceği (Türkçe):** Adana

•**Festivali Düzenleyen Kurum Bilgileri (Türkçe/İngilizce):** Adana Büyükşehir Belediyesi, Adana Metropolitan City Municipality.

•**Slogan:** Yok

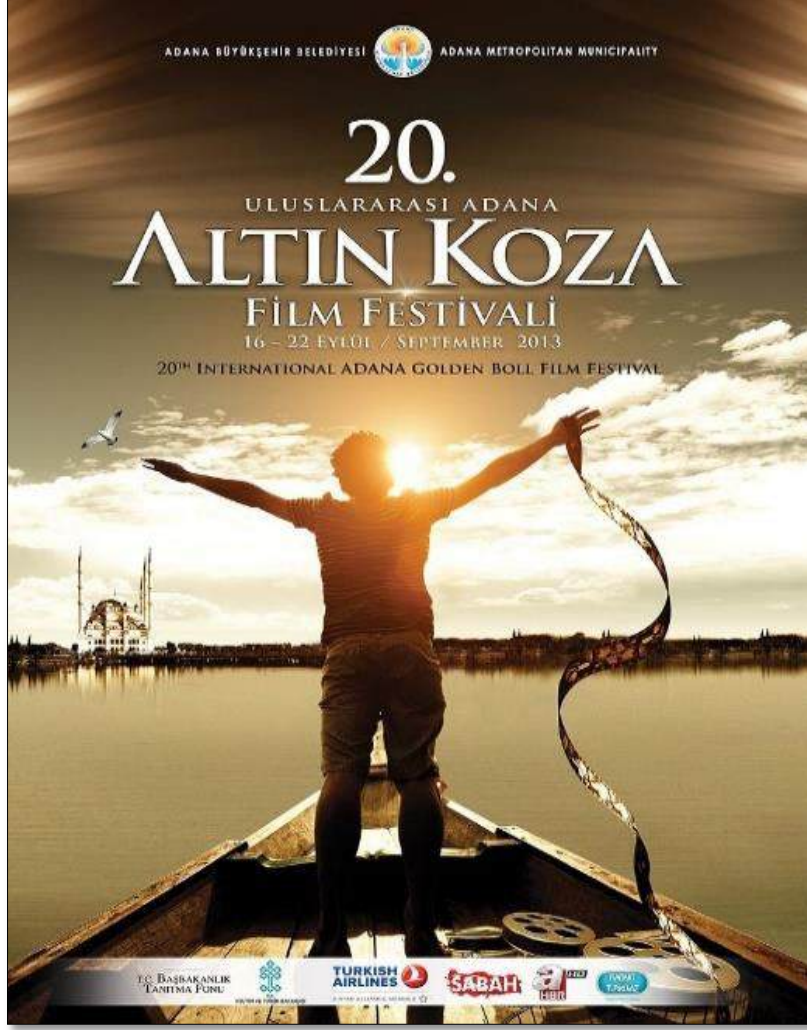
•**Afiş Tasarımında Sinemaya Yönelik Yer Verilen Görsel Öğeler:** Film şeritleri, mavi renkte eski ahşap bir sandalye, sandalyenin önünde çekirdek kabukları ve üzerinde “koza” yazan mavi renkte boş bir şişe, “Film Festivali” yazısı.

•**Afiş Tasarımında Kent Kimliğine Yönelik Yer Verilen Görsel Öğeler:** Afiş tasarımında hem doğal unsurların hem de yapay unsurların yer aldığı kent kimliği görselleri şu şekildedir:

Kent Kimliğini Yansıtan Doğal Unsurlar	Kent Kimliğini Yansıtan Yapay Unsurlar
Seyhan Nehri	Adana Büyükşehir Belediyesi Logosu
Güneşe Benzer Işık Huzmesi	Taş Köprü
	“Altın Koza” Yazısı
	Mavi Renkte Eski Ahşap Bir Sandalye
	Çekirdek Kabukları
	Üzerinde “Koza” Yazısı Bulunan Mavi Renkte Bir Gazoz Şişesi

Tablo 2: On dokuzuncu ‘‘Uluslararası Adana Altın Koza Film Festivali’’ afişinde kent kimliğini temsil eden doğal ve yapay unsurlar.

Afiş tasarımımda sinema ve sinema festivalini temsil eden görsellere yer verilmesinin yanında Adana kent kimliğini yansıtan unsurlara da yer verildiği görölr. Doğal unsurlar arasında Seyhan Nehri görseline yer verilmiştir. Taş Köprü ise yapay unsurlar arasında bulunan mimari bir yapı olarak afiş tasarımımda yerini almıştır. Mavi renkte eski ahşap bir sandalye, sandalyenin önünde çekirdek kabukları ve üzerinde ‘‘koza’’ yazan mavi renkte boş bir şişenin yer aldığı görsel Adana’da sinema költürünü temsil eden bir görsel olarak konumlandırılmıştır. Ayrıca yazı (Altın Koza) ve logo (Adana Büyükşehir Belediyesi) gibi grafik tasarım ürünlerinin de kent kimliğini temsil eden yapay unsurlar olarak afişte yer edindiği söylenebilir. Afişte kent kimliğini temsil etmeye yönelik yapay unsurlara, doğa unsurlara kıyasla daha çok yer verildiği görölr. Tüm bu unsurlar, sinema teması ile iç içe geçecek bir kompozisyona yerleştirilmiştir.

Yirminci Uluslararası Adana Altın Koza Film Festivali Afişi Analizi

Afiş 3: 20. Uluslararası Adana Altın Koza Film Festivali Afişi

Sinema Festivalinin Düzenlendiği Tarih: 16-22 Eylül 2013

Sinema Festivalinin Sayısı: 20.

Afiş Türü: Kültürel afiş/Sinema festivali afişi

Afişin genel tasarımına ilişkin belirtilebilecek noktalar şunlardır: Tasarım genel itibariyle fotoğraf tekniği ile hazırlanmıştır. Kahverengi tonların yoğunlukta olduğu fotoğrafta uygulanan perspektif derinlik algısını yaratır. Afiş tasarımında ön plana çıkan, Seyhan Nehri yüzeyinde, içinde film makaralarının da bulunduğu bir kayıkta duran, kollarını açarak güneşe yönelmiş ve elinde uzun bir film şeridi tutan erkek figürüdür. Fotoğrafta gökyüzü ve parçalı bulutlar, bu bulutların arasından parlayan bir güneş, uçan bir martı, Sabancı Merkez Camii ve hepsinin de altında konumlandırılmış olan Seyhan Nehri kıyısı yer alır. Afişin sağ ve sol üst köşelerinden ışık huzmeleri çıkar. Sayfa tasarımının en üst kısmında beyaz, mavi, yeşil, sarı, turuncu, kırmızı

renklerin bulunduğu ve Adana'nın bir sembolü olan Saat Kulesi'nin resmedildiği Adana Büyükşehir Belediyesi'ne ait logo yer alır.

•**Afişte Yer Alan Logo Tasarımları:** Adana Büyükşehir Belediyesi logosu, T.C. Başbakanlık Tanıtma Fonu, Kültür ve Turizm Bakanlığı logosu, Türk Hava Yolları logosu, Sabah Gazetesi logosu, A Haber logosu, Radyo Turkuvaz logosu.

•**Afiş Tasarımında Yer Alan Tipografik öğeler:**

•**Festivalin Adı (Türkçe/İngilizce):** Uluslararası Adana Altın Koza Film Festivali/National Golden Ball Film Festival

•**Düzenlenen Kaçınıcı Festival Olduğu (Türkçe/İngilizce):** 20./20th

•**Hangi Tarihlerde Gerçekleşeceği (Türkçe/İngilizce):** 16-22 Eylül 2013/16-22 September 2013.

•**Nerede Gerçekleşeceği (Türkçe):** Adana

•**Festivali Düzenleyen Kurum Bilgileri (Türkçe/İngilizce):** Adana Büyükşehir Belediyesi, Adana Metropolitan City Municipality.

•**Slogan:** Yok

•**Afiş Tasarımında Sinemaya Yönelik Yer Verilen Görsel Öğeler:** Film şeridi, film makaraları, "Film Festivali" yazısı.

•**Afiş Tasarımında Kent Kimliğine Yönelik Yer Verilen Görsel Öğeler:** Afiş tasarımında hem doğal unsurların hem de yapay unsurların yer aldığı kent kimliği görselleri şu şekildedir:

Kent Kimliğini Yansıtan Doğal Unsurlar	Kent Kimliğini Yansıtan Yapay Unsurlar
Seyhan Nehri	Adana Büyükşehir Belediyesi Logosu
Güneş	Sabancı Merkez Camii
	Kayık
	"Altın Koza" Yazısı

Tablo 3: Yirminci "Uluslararası Adana Altın Koza Film Festivali" afişinde kent kimliğini temsil eden doğal ve yapay unsurlar.

Afiş tasarımında sinemayı ve sinema festivalini temsil eden görsellere yer verilmesinin yanında Adana kent kimliğini yansıtan unsurlara da yer verildiği görülür. Doğal unsurlar arasında Seyhan Nehri görseline geniş oranda yer verildiği görülür. Afişte yer alan Sabancı Merkez Camii görseli kent kimliğini yansıtan dini nitelikli mimari bir yapı olarak göze çarpar. Doğal unsur olarak yer alan Seyhan Nehri üzerinde bulunan kayık görseli de yine Adana kent

kültürüne yönelik bir unsur olarak algılanmaktadır. Diğer afiş tasarımlarında olduğu gibi bu afiş tasarımında da yazı (Altın Koza), logo (Adana Büyükşehir Belediyesi) gibi grafik tasarım ürünlerinin de kent kimliğini temsil eden yapay unsurlar olarak afişte yer edindiği görülür. Afişte kent kimliğini temsil etmeye yönelik yapay unsurlara, doğal unsurlara göre sayıca daha çok yer verilmiştir. Tüm bu unsurlar, sinema teması ile iç içe geçecek bir kompozisyona yerleştirilmiştir.

Yirmi İkinci Uluslararası Adana Altın Koza Film Festivali Afişi Analizi



Afiş 4: 22. Uluslararası Adana Altın Koza Film Festivali Afişi

Sinema Festivalinin Düzenlendiği Tarih: 14-20 Eylül 2015

Sinema Festivalinin Sayısı: 22.

Afiş Türü: Kültürel afiş/Sinema festivali afişi

Afişin genel tasarımına ilişkin belirtilebilecek noktalar şunlardır: Ortası açık maviden koyu maviye giden düz bir zemin bulunur. Bu zemin üzerinde ön plana çıkan görsel öğeler, siyah bir film şeridinin sarktığı bir adet siyah film makarası ve bu makaranın deliklerinde fişkıran 3 adet pamuk. Mavi, siyah ve beyaz renklerden oluşan bu tasarım her bir objenin daha görünür kılınmasını sağlamıştır. Sayfa tasarımının en alt kısmında beyaz, mavi, yeşil, sarı, turuncu, kırmızı renklerin bulunduğu ve Adana'nın bir sembolü olan Saat Kulesi'nin resmedildiği Adana Büyük Şehir Belediyesi'ne ait logo yer alır.

•**Afişte Yer Alan Logo Tasarımları:** Adana Büyükşehir Belediyesi logosu, festival logosu.

•**Afiş Tasarımında Yer Alan Tipografik öğeler:**

•**Festivalin Adı (Türkçe/İngilizce):** Uluslararası Altın Koza Film Festivali/National Golden Ball Film Festival

•**Düzenlenen Kaçınıcı Festival Olduğu (Türkçe/İngilizce):** 22./22nd

•**Hangi Tarihlerde Gerçekleşeceği (Türkçe/İngilizce):** 14-20 Eylül 2015/14-20 September 2015.

•**Nerede Gerçekleşeceği (Türkçe):** Adana

•**Festivali Düzenleyen Kurum Bilgileri (Türkçe/İngilizce):** Adana Büyükşehir Belediyesi, Adana Metropolitan City Municipality.

•**Slogan:** Yok

•**Afiş Tasarımında Sinemaya Yönelik Yer Verilen Görsel Öğeler:** Film şeridi, film makarası, "Film Festivali" yazısı.

•**Afiş Tasarımında Kent Kimliğine Yönelik Yer Verilen Görsel Öğeler:** Afiş tasarımında hem doğal unsurların hem de yapay unsurların yer aldığı kent kimliği görselleri şu şekildedir:

Kent Kimliğini Yansıtan Doğal Unsurlar	Kent Kimliğini Yansıtan Yapay Unsurlar
Pamuk	Adana Büyükşehir Belediyesi Logosu
	"Altın Koza" Yazısı

Tablo 4: Yirmi ikinci "Uluslararası Adana Altın Koza Film Festivali" afişinde kent kimliğini temsil eden doğal ve yapay unsurlar.

Afiş tasarımında sinemayı ve sinema festivalini temsil eden görsellere yer verilmesinin yanında Adana kent kimliğini yansıtan unsurlara da yer verildiği görülür. Adana'nın coğrafi konumuna bağlı iklimsel özelliklerinin bir ürünü olan pamuk, afiş tasarımında doğal unsur olarak göze çarpmaktadır. Diğer afiş tasarımlarında olduğu gibi bu afiş tasarımında da yazı (Altın Koza), logo (Adana Büyükşehir Belediyesi) gibi grafik tasarım ürünlerinin de kent kimliğini temsil eden yapay unsurlar olarak afişte yer edindiği görülür. Afişte kent kimliğini temsil etmeye yönelik yapay unsurlara, doğal unsurlara kıyasla daha çok yer verilmiş olmasına rağmen, pamuk görselinin afişte daha fazla yer kapladığı ve yaratıcı bir fikir bazında sunulması sebebiyle daha çok ön plana çıktığı söylenebilir. Tüm bu unsurlar, sinema festivali teması ile iç içe geçecek bir kompozisyona yerleştirilmiştir.

Antalya Kenti

Bir liman kenti olarak kurulan Antalya'nın kökenleri Helenistik döneme kadar uzanır. Antalya, Hitit Devletinden Türkiye Cumhuriyeti'ne kadar pek çok uygarlığı yaşatmış, bu uygarlıklara ait sosyal, dinsel ve kültürel birçok unsurun gelecek kuşaklara aktarılmasını olanaklı hale getirmiştir. Antalya çevresinde yer alan mağaralar ilk çağ öncesi ve sonrası hakkında bilgiler veren önemli doğal yapılardır. Ayrıca Antalya'da egemen olan uygarlıklara ait arkeolojik alanlar ve tarihi kalıntılar bu uygarlıklardan günümüze kalan önemli yapılardır. Türkiye'nin güneyinde Akdeniz'e sınırı olan Antalya, kuzeyinde Toros Dağları ile çevrilidir. Üzerinde bulunduğu toprak yapısı sayesinde, kireçtaşlarından oluşan benzersiz karstik şekillere sahiptir. Antalya da Adana gibi Akdeniz iklimi altındadır. Yazları sıcak ve kurak, kışları ılık ve yağışlı geçer. İklimine bağlı olarak da bitki örtüsü makiler üzerine oluşmuştur. İklimle uyum sağlamış olan portakal, muz, avokado, domates gibi tarım ürünleri yetişir. Bunların içerisinde en çok portakal Antalya kentiyle özdeşleşmiştir. Turizm, Antalya için büyük bir ekonomik gelir kaynağıdır. Özellikle yaz turizmi dendiğinde akla gelen önemli bir deniz kentidir. Ayrıca çeşitli uygarlıklara ait antik kentlerin varlığı da Antalya'yı turistik geziler için çekici bir hale getirir. Spor alanında da önemli etkinliklere ev sahipliği yapan Antalya, "Uluslararası Antalya Altın Portakal Film Festivali" ile de uzun yıllardır sinema sanatına verdiği önemi gözler önüne serer.

Uluslararası Antalya Altın Portakal Film Festivali

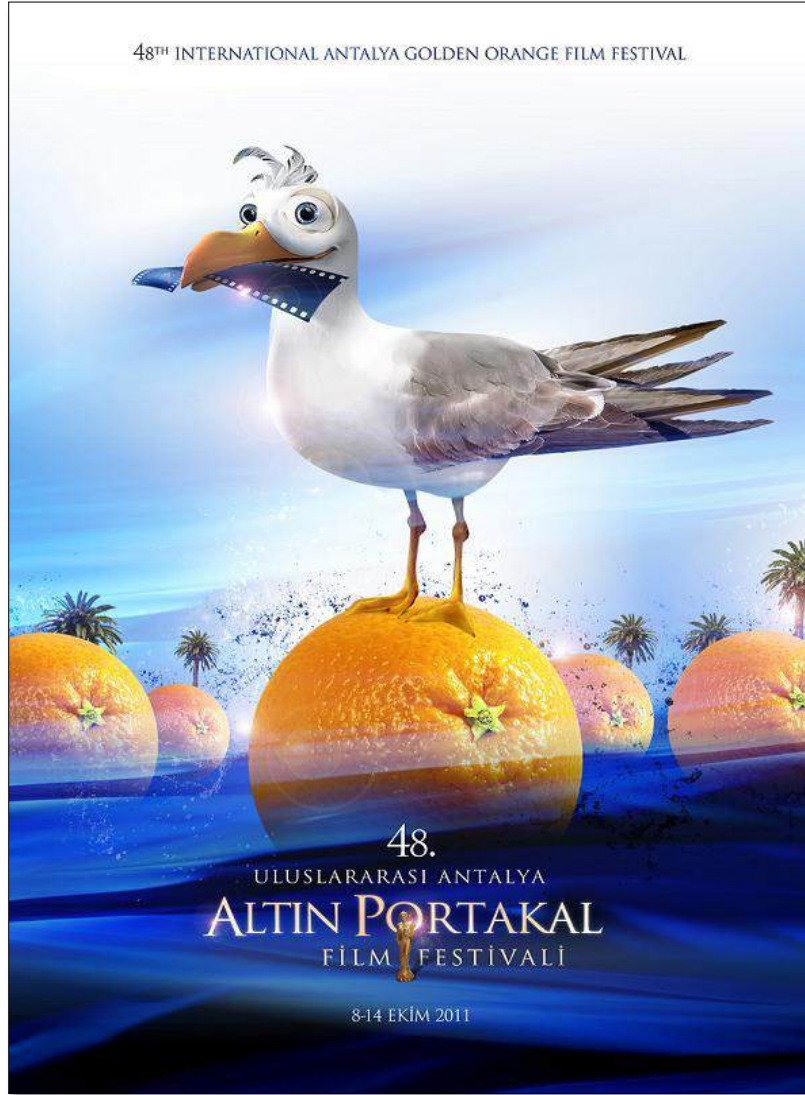
1964 yılından itibaren Antalya'da düzenlenen "Altın Portakal Film Festivali" ilk olarak Doktor Avni Tolunay'ın öncülüğünde gerçekleşir. Tüm dünyayı saran salgına rağmen 2020 yılında 57. si düzenlenen festival, Türkiye'nin en eski, Avrupa ve Asya'nın da köklü film festivalleri arasında yer alır. 1995 yılında ilk kez gerçekleştirilen uluslararası bir etkinlikle "1. Uluslararası

Altın Portakal Kısa Film/Video Yarışması”nı gerçekleştirdi. 2005 yılından itibaren de “Uluslararası Antalya Altın Portakal Film Festivali” adıyla anılmaya başlandı. Uzun yıllar Antalya Büyükşehir Belediyesi ve Antalya Kültür Sanat Vakfı tarafından düzenlenen festivalde verilen ödül, Antalya’nın önemli simgeleri arasında yer alan portakal ve Venüs heykeli üzerinden tasarlanmıştır. Türk sinemasına imza atan Yılmaz Güney, Atıf Yılmaz, Ömer Kavur, Ömer Lütfi Akad, Ertem Eğilmez, Nuri Bilge Ceylan, Zeki Demirkubuz gibi usta yönetmenler, halk tarafından büyük bir ilgiyle takip edilen Türkan Şoray, Hülya Koçyiğit, Gülşen Bubikoğlu, Meltem Cumbul, Tarık Akan, İzzet Günay, Aytaç Arman, Erkan Can gibi değerli sinema oyuncuları ve sinema tarihinde yer edinen Gurbet Kuşları, Selvi Boylum Al Yazmalım, Muhsin Bey, Anayurt Otel, Uçurtmayı Vurmasınlar, Tabutta Rövaşata, Uzak, Yazı Tura gibi önemli yapıtlar Antalya Altın Portakal Film Festivali’nde çeşitli ödüllere layık görülerek festival tarihine isimlerini yazdırmışlardır. Festivalde, “Ulusal Uzun Metraj Film Yarışması” kapsamında on altı, “Ulusal Belgesel Film Yarışması” kapsamında iki, “Ulusal Kısa Metraj Film Yarışması” kapsamında iki ve “Uluslararası Uzun Metraj Film Yarışması” kapsamında da dört ödül dağıtılmaktadır. Yerel, ulusal ve uluslararası alanda da yoğun bir ilgiyle takip edilen Antalya Altın Portakal Film Festivali, Antalya kenti adına sinemayı ile insanları buluşturan önemli bir köprü görevini üstlenir.

Uluslararası Antalya Altın Portakal Film Festivali Afişlerinin Kent Kimliği Bağlamında Analizi

Çalışmanın bu kısmında “Uluslararası Antalya Altın Portakal Film Festivali” için hazırlanmış olan festival afişlerinin, hangi görsel öğeler çerçevesinde tasarlanmış olduğu betimlenerek, görsel kent kimliklerini temsil eden doğal ve yapay unsurların neler olduğu analiz edilmeye çalışılacaktır.

Kırk Sekizinci Uluslararası Antalya Altın Portakal Film Festivali Afişi Analizi



Afiş 5: 48. Uluslararası Antalya Altın Portakal Film Festivali Afişi

Sinema Festivalinin Düzenlendiği Tarih: 8-14 Ekim 2011

Sinema Festivalinin Sayısı: 48.

Afiş Türü: Kültürel afiş/Sinema festivali afişi

Afişin genel tasarımına ilişkin belirtilebilecek noktalar şunlardır: Beyaz ve gri renklerden oluşan hafif bulutlu olan mavi bir gökyüzü, mavinin farklı tonlarında dalgalı deniz, bu deniz yüzeyinde bulunan portakallar, portakallara çarpan beyaz ve mavi su damlacıkları, palmye ağaçları, bir portakalın üzerinde gagasında bir parça film şeridi tutan anime bir martı karakterin yer aldığı görülür. Sayfa tasarımının en alt kısmında festivale yönelik tipografik öğeler bulunur.

•Afişte Yer Alan Logo Tasarımları: Yok

•Afiş Tasarımında Yer Alan Tipografik öğeler:**•Festivalin Adı (Türkçe/İngilizce):** Uluslararası Altın Portakal Film Festivali/International Golden Orange Film Festival**•Düzenlenen Kaçınıcı Festival Olduğu (Türkçe/İngilizce):** 48./48th**•Hangi Tarihlerde Gerçekleşeceği (Türkçe):** 8-14 Ekim 2011**•Nerede Gerçekleşeceği (Türkçe):** Antalya**•Festivali Düzenleyen Kurum Bilgileri (Türkçe/İngilizce):** Yok**•Slogan:** Yok**•Afiş Tasarımında Sinemaya Yönelik Yer Verilen Görsel Öğeler:** Film şeridi, “Film Festivali” yazısı, festival ödül heykeli.**•Afiş Tasarımında Kent Kimliğine Yönelik Yer Verilen Görsel Öğeler:** Afiş tasarımında hem doğal unsurların hem de yapay unsurların yer aldığı kent kimliği görselleri şu şekildedir:

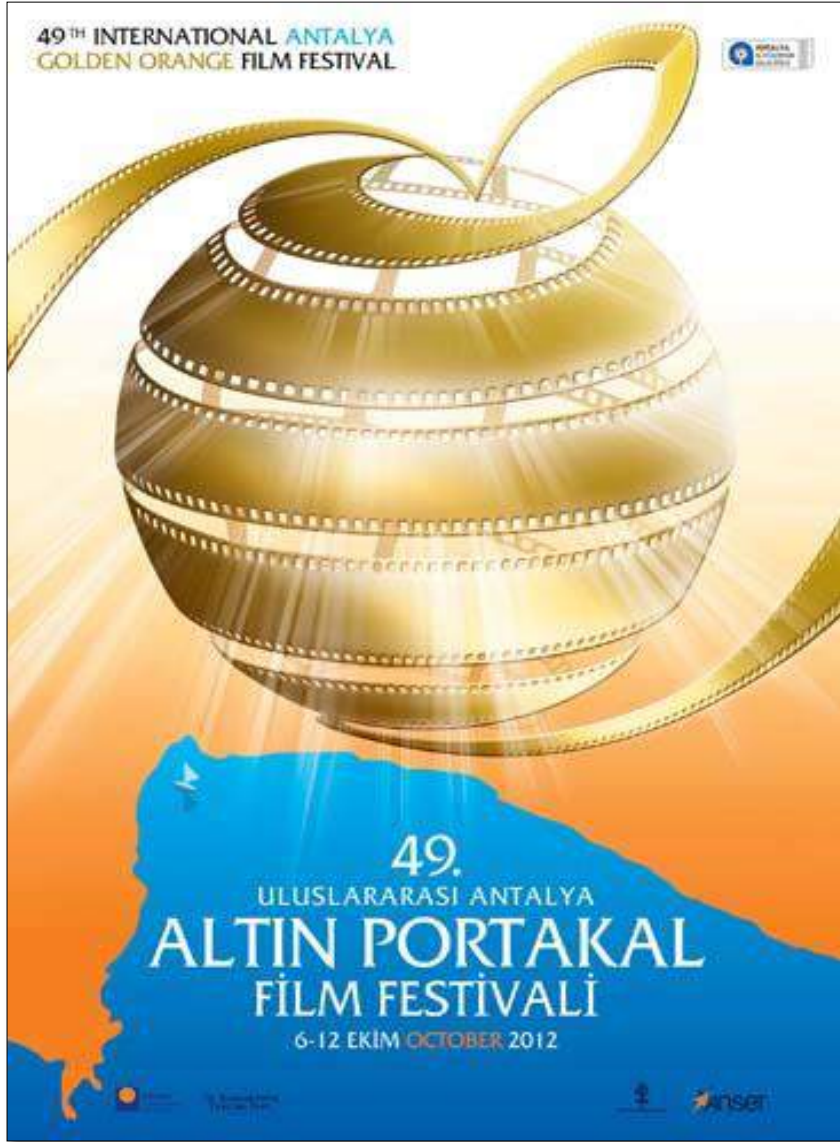
Kent Kimliğini Yansıtan Doğal Unsurlar	Kent Kimliğini Yansıtan Yapay Unsurlar
Deniz	“Altın Portakal” Yazısı
Portakal	Ödül Heykeli
Palmiye Ağaçları	
Martı	

Tablo 5: Kırk sekizinci “Uluslararası Antalya Altın Portakal Film Festivali” afişinde kent kimliğini temsil eden doğal ve yapay unsurlar.

Deniz, portakal, palmiye ağaçları ve martı; bu öğelerin her birinin Antalya'nın kent kimliğini ortaya çıkaran doğal unsurlardır. Deniz, Antalya'nın sahip olduğu topografik bir özelliğin sonucu olmakla birlikte afişte yer alan martı görseli de Antalya'nın yine deniz kenarında konumlanmış olan kent kimliğine bir vurgu yapmaktadır. Yaz turizminin egemen olduğu kentte denizinin, ekonomik değeri yüksek olan doğal bir unsur olarak kent kimliğine katkısı büyüktür. Tarımsal bir ürün olarak kent için büyük bir ekonomik değer olan ve festivale de adını veren portakal görseli, Akdeniz ikliminin hüküm sürdüğü Antalya'nın kent kimliğini yansıtan doğal bir unsurdur. Ayrıca palmiye ağaçları da yine Akdeniz ikliminin egemen olduğu Antalya'da kent kimliği kapsamında değerlendirilebilecek olan bir başka doğal unsur olarak görülebilir. Kent kimliğini yansıtan yapay unsurlar arasında ise daha çok festivale ilişkin Antalya kenti ile ilişkilendirilebilecek “Altın Portakal” yazısı ve festivalde verilen ödül heykeli görsellerinin yer

aldığı görülür. Afişte kent kimliğini temsil etmeye yönelik doğal unsurlara, yapay unsurlara göre kıyasla daha çok yer verildiği görülür. Tüm bu unsurlar, sinema festivali teması ile iç içe geçecek bir kompozisyona yerleştirilmiştir.

Kırk Dokuzuncu Uluslararası Antalya Altın Portakal Film Festivali Afişi Analizi



Afiş 6: 49. Uluslararası Antalya Altın Portakal Film Festivali Afişi

Sinema Festivalinin Düzenlendiği Tarih: 6-12 Ekim 2012

Sinema Festivalinin Sayısı: 49.

Afiş Türü: Kültürel afiş/Sinema festivali afişi

Afişin genel tasarımına ilişkin belirtilebilecek noktalar şunlardır: Birbirine zıt olan turuncu ve mavi renklerden oluşan bir zemin bulunur. Bu zemin birlikteliği Antalya'nın kuşbakışı görüntüsünü yansıtır. Mavi alan deniz, turuncu alan da coğrafi bir yüzey olan Antalya kentidir. Antalya kentine işaret eden turuncu alan üzerinde, altın renginde film şeridinden oluşturulan bir portakal görseli bulunur.

•**Afişte Yer Alan Logo Tasarımları:** Antalya Büyükşehir Belediyesi logosu, Antalya Kültür Sanat Vakfı logosu, T.C. Başbakanlık Tanıtma Fonu, T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı logosu, Anset logosu.

•**Afiş Tasarımında Yer Alan Tipografik öğeler:**

•**Festivalin Adı (Türkçe ve İngilizce):** Uluslararası Altın Portakal Film Festivali/International Golden Orange Film Festival

•**Düzenlenen Kaçınıcı Festival Olduğu (Türkçe ve İngilizce):** 49./49th

•**Hangi Tarihlerde Gerçekleşeceği (Türkçe):** 6-12 Ekim/October 2012

•**Nerede Gerçekleşeceği (Türkçe):** Antalya/Antalya

•**Festivali Düzenleyen Kurum Bilgileri (Türkçe ve İngilizce):** Yok

•**Slogan:** Yok

•**Afiş Tasarımında Sinemaya Yönelik Yer Verilen Görsel Öğeler:** Film şeridi, "Film Festivali" yazısı.

•**Afiş Tasarımında Kent Kimliğine Yönelik Yer Verilen Görsel Öğeler:** Afiş tasarımında hem doğal unsurların hem de yapay unsurların yer aldığı kent kimliği görselleri şu şekildedir:

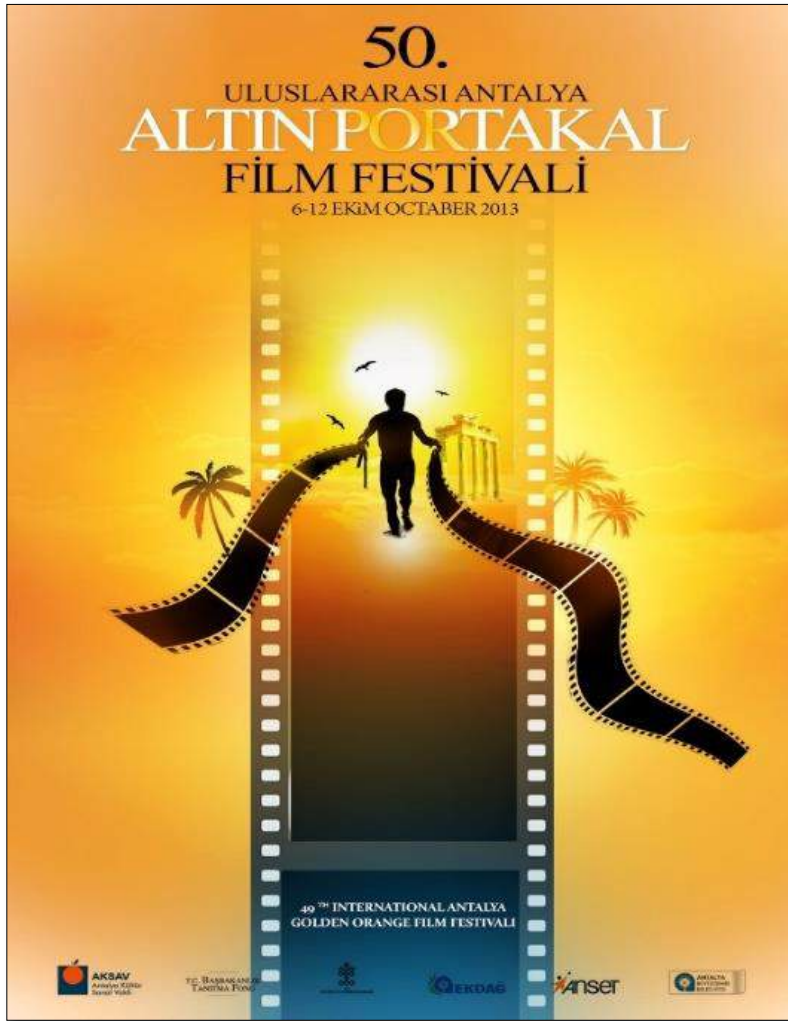
Kent Kimliğini Yansıtan Doğal Unsurlar	Kent Kimliğini Yansıtan Yapaya Unsurlar
Turuncu Kara	"Altın Portakal" Yazısı
Mavi Deniz	Yelkenli
Portakal	

Tablo 6: Kırk dokuzuncu "Uluslararası Antalya Altın Portakal Film Festivali" afişinde kent kimliğini temsil eden doğal ve yapay unsurlar.

Afişte Antalya'nın kent kimliği büyük oranda doğal bir unsur olan coğrafi şekil ile betimlenir. Turuncu renkle görselleştirilen kent coğrafyası, rengi ile portakala yapılan bir göndermedir ve

yine kent kimliğinin portakal üzerinden tanımlanmasını sağlar. Mavi renk de yaz turizminin büyük önem arz ettiği Antalya için denize yapılan bir göndermedir ve Antalya'nın kent kimliği yansıtan bir diğer doğal unsur olarak düşünülür. Tasarımda en önde yer alan unsur ise film şeritlerinin oluşturduğu altın renginde bir portakal görselidir. Bu portakal görseli her ne kadar yapay bir tasarımla oluşturulsa da Antalya'nın kent kimliğini yansıtan bir diğer doğal unsurdur. Afişte kent kimliğini yansıtan yapay unsurlardan biri, festivale yönelik Antalya kenti ile ilişkilendirilebilecek "Altın Portakal" yazısıdır. Bir diğer yapay unsur ise çok küçük de olsa, mavi yüzey üzerinde yer alan beyaz yelkenlidir. Bu yelkenli Antalya'nın deniz turizmine yönelik kimliğini gösteren görsel bir unsur olarak dikkat çeker.

Ellinci Uluslararası Antalya Altın Portakal Film Festivali Afişi Analizi



Afiş 7: 50. Uluslararası Antalya Altın Portakal Film Festivali Afişi

Sinema Festivalinin Düzenlendiği Tarih: 6-12 Ekim 2013

Sinema Festivalinin Sayısı: 50.

Afiş Türü: Kültürel afiş/Sinema festivali afişi

Afişin genel tasarımına ilişkin belirtilebilecek noktalar şunlardır: Portakal rengi turuncu ve tonları, afişte egemen renk konumunda zemini oluşturur. Zemin üzerinde farklı renk ve şekillerin derinlik algısını yaratacak şekilde kullanıldığı görülür. Turuncu zeminin ortasında yer alan güneş konumundaki beyaz nokta ve uçuşan siyah kuş figürleri gün batımı veya gün doğumu şeklindedir. Tasarımın ortasında dikey bir doğrultuda yükselen, yükseldikçe silikleşen siyah bir film şeridi bulunur. Her iki yanında palmiye ağaçları bulunan bu film şeridi üzerinde, iki elinde siyah film şeritlerini tutarak güneşe doğru ilerleyen bir erkek figürü yer alır. Bu figürün ilerlediği yönde antik dönemlerden kalma bir yapı göze çarpar.

•**Afişte Yer Alan Logo Tasarımları:** Antalya Kültür Sanat Vakfı logosu, T.C. Başbakanlık Tanıtma Fonu, T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı logosu, Ekdağ logosu, Anset logosu, Antalya Büyükşehir Belediyesi logosu.

•**Afiş Tasarımında Yer Alan Tipografik öğeler:**

•**Festivalin Adı (Türkçe/İngilizce):** Uluslararası Altın Portakal Film Festivali/International Golden Orange Film Festival

•**Düzenlenen Kaçınıcı Festival Olduğu (Türkçe/İngilizce):** 50.49th

•**Hangi Tarihlerde Gerçekleşeceği (Türkçe/İngilizce):** 6-12 Ekim/October 2013

•**Nerede Gerçekleşeceği (Türkçe/İngilizce):** Antalya/Antalya

•**Festivali Düzenleyen Kurum Bilgileri (Türkçe/İngilizce):** Yok

•**Slogan:** Yok

•**Afiş Tasarımında Sinemaya Yönelik Yer Verilen Görsel Öğeler:** Film şeridi, “Film Festivali” yazısı.

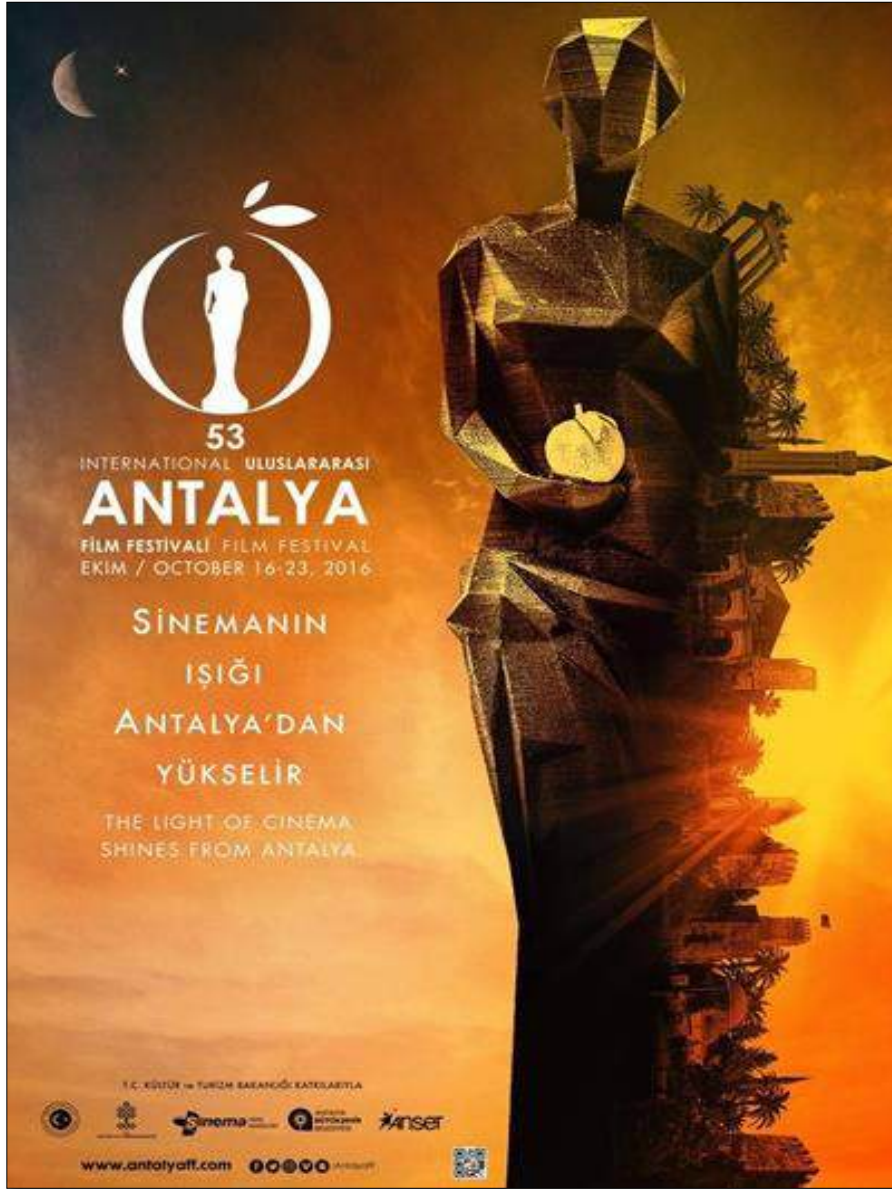
•**Afiş Tasarımında Kent Kimliğine Yönelik Yer Verilen Görsel Öğeler:** Afiş tasarımında hem doğal unsurların hem de yapay unsurların yer aldığı kent kimliği görselleri şu şekildedir:

Kent Kimliğini Yansıtan Doğal Unsurlar	Kent Kimliğini Yansıtan Yapaya Unsurlar
Güneş	“Altın Portakal” Yazısı
Palmiye Ağaçları	Antik Yapı
Martı	

Tablo 7: Ellinci “Uluslararası Antalya Altın Portakal Film Festivali” afişinde kent kimliğini temsil eden doğal ve yapay unsurlar.

Hem coğrafi konumu hem de topografik yapısı nedeniyle deniz turizminin büyük bir öneme sahip olduğu Antalya için güneş, yaz turizmi kimliğini ortaya koyan doğal bir kent kimliği olarak düşünülür. Antalya'nın kent kimliğini yansıtan diğer doğal unsur, dikey bir biçimde yer alan film şeridinin her iki yanında bulunan ve Akdeniz ikliminin bir yansıması olan palmye ağaçlarıdır. Afişte kent kimliğini yansıtan yapay unsurlardan biri diğer afişlerde de yer alan, festivale yönelik Antalya kenti ile ilişkilendirilebilecek "Altın Portakal" yazısıdır. Kent kimliğini yansıtan yapay unsurlardan bir diğeri, kentin tarihi kimliğine gönderme yapan antik yapı görselidir.

Elli Üçüncü Uluslararası Antalya Altın Portakal Film Festivali Afişi Analizi



Afiş 8: 53. Uluslararası Antalya Altın Portakal Film Festivali Afişi

Sinema Festivalinin Düzenlendiği Tarih: 16-23 Ekim 2016

Sinema Festivalinin Sayısı: 53.

Afiş Türü: Kültürel afiş/Sinema festivali afişi

Afişin genel tasarımına ilişkin belirtilebilecek noktalar şunlardır: Tasarımın genelinde turuncu ve tonlarının yer aldığı, parçalı bulutlu bir gökyüzü zemini bulunurken asarımın sol üst köşesinde siyah bir zemin üzerinde ay ve yıldız görseli yer alır. Tasarımda ön plana çıkan figür, festivalde ödül olarak verilen “Venüs Heykeli” ödülüdür. Sayfa tasarımını yukarıdan aşağıya kadar kaplayan bu heykel madeni bir dokuya sahip, elinde altın renkte portakal tutan bir kadın görseli şeklindedir. Heykele yaslanan ve onu boylu boyunca takip eden ise dikey bir şekilde konumlandırılmış olan kent görselidir. Bu görsel içerisinde, iç içe geçmiş olan Antik Çağ’lardan kalma yapılar, minare, camii, üzerinde bayrak bulunan kale duvarları ve palmiye ağaçları yer alır. Ayrıca şehrin arkasında ışık huzmesi yayan açık turuncu renginde güneş görseli yer alır. Bu afişte yer alan bir başka görsel ise diğer afişlerde yer almayan QR kod görüntüsüdür.

•Afişte Yer Alan Logo Tasarımları: Festival logosu, T.C. Başbakanlık logosu, T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı logosu, T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Sinema Genel Müdürlüğü logosu, Antalya Büyükşehir Belediyesi logosu, Anset logosu ve sosyal medya hesaplarına ait logolar.

•Afiş Tasarımında Yer Alan Tipografik öğeler:

•Festivalin Adı (Türkçe/İngilizce): Uluslararası Altın Portakal Film Festivali/International Golden Orange Film Festival

•Düzenlenen Kaçınıcı Festival Olduğu (Türkçe): 53.

•Hangi Tarihlerde Gerçekleşeceği (Türkçe/İngilizce): 16-23 Ekim/October 2016

•Nerede Gerçekleşeceği (Türkçe): Antalya

•Festivali Düzenleyen Kurum Bilgileri (Türkçe): T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Katkılarıyla.

•Slogan (Türkçe/İngilizce): Sinemanın Işığı Antalya’dan Yükselir/The Light of Cinema Shines From Antalya.

•Afiş Tasarımında Sinemaya Yönelik Yer Verilen Görsel Öğeler: Festivalde verilen ödül heykeli, “Film Festivali” yazısı.

•Afiş Tasarımında Kent Kimliğine Yönelik Yer Verilen Görsel Öğeler: Afiş tasarımında hem doğal unsurların hem de yapay unsurların yer aldığı kent kimliği görselleri şu şekildedir:

Kent Kimliğini Yansıtan

Doğal Unsurlar

Kent Kimliğini Yansıtan

Yapay Unsurlar

Güneş	“Venüs Heykeli” Ödülü
Palmiye Ağaçları	Antik Yapı
“Venüs Heykeli” Üzerindeki Portakal	Antalya Kalesi
	Minare
	Camii
	“Altın Portakal” Yazısı
	Festival Logosu

Tablo 8: Elli üçüncü “Uluslararası Antalya Altın Portakal Film Festivali” afişinde kent kimliğini temsil eden doğal ve yapay unsurlar.

Afiş tasarımında yer alan doğal unsurlardan ilk olarak güneş görseli dikkat çeker. Güneş Antalya için hem turizm hem de tarım kimliği açısından sahip olduğu coğrafi konuma yönelik bir temsilin işaretidir. Tasarımda yer alan palmiye ağaçları da yine sahip olunan iklimsel özelliklerin bir yansımasıdır. Afişte, yukarıdan aşağıya kadar yer kaplayan ödül heykeli üzerinde bulunan altın renk portakal da Antalya kent kimliğini ortaya koyan doğal bir unsur olarak tasarımda yerini alır. Kent kimliğini temsil eden yapay unsurlar arasında ise en dikkat çekici olanı “Venüs Heykeli” ödülüdür. Bu heykel, Antalya’nın sinema festivali ile olan geçmişine bağlı olarak ortaya çıkmış bir kent kimliği görselidir. Heykele yaslanan ve onu dikey bir konumda boylu boyunca takip eden görseller ise; birbirine geçmiş durumda olan antik çağlardan kalma yapılar, camii, minare, üzerinde bayrak bulunan kale duvarları ve palmiye ağaçlarıdır. Bu görsel unsurlar içerisindeki antik kalıntılar, cami, minare ve kale duvarları yapay unsurlar olarak tarihi ve dini kimliklerini yansıtır. Ayrıca kent kimliğine yönelik yapay unsurlar arasında festival logosu ve “Altın Portakal” yazısı da grafik tasarım ürünleri olarak yer edinir. Afişte kent kimliğini temsil etmeye yönelik yapay unsurlara, doğal unsurlara göre sayıca daha çok yer verildiği görülür.

Sonuç

Sanatın ve sanatçının halkla iletişim kurduğu, onunla bütünleştiği bir ortamdır sinema. Sinema festivalleri de bu bütünleşmeyi sağlamada hem sanatçıya hem de halka destek sağlar. Görselliğin egemen olduğu sinema festivalleri sadece gösterime giren filmlerin değil o festivalin düzenlendiği kentin de halkla bütünleşmesini sağlar. Adlarını, yemeklerini, coğrafi yapılarını, tarihlerini, kültürlerini ve daha birçok özelliğini duyurma amacıyla olan kentler için sinema festivalleri değerlidir. Özellikle kent isimleriyle anılan sinema festivalleri kent kimliğini de

ortaya koyması açısından önemlidir. Bu festivallerin halka duyurulmasında ve dolayısıyla kent kimliğinin yansıtılmasında afişlerin büyük rolü vardır. Sinema festivali afişlerinin geneli sinemaya gönderme yapan simgelerle doludur. Ancak afişlerde kentler, o kenti diğerlerinden ayrı kılan kent kimlikleriyle sık sık yansıtılırlar.

Kent kimliklerinin nasıl yansıtıldığı problemi çerçevesinde hazırlanan bu çalışmada Türkiye'nin güneyinde, deniz kenarında yer alan benzer iklim koşullarına sahip Adana ve Antalya kentlerinin sinema festivali afişlerinde yer alan kent kimliği ele alınmıştır. Her iki kentte de düzenlenen sinema festivali afişlerinde, kent kimliğini yansıtan pek çok görsel unsur bulunur. "Uluslararası Adana Altın Koza Film Festivali" kapsamında hazırlanan festival afişlerinde öne çıkan kent kimlikleri iki başlıkta öne çıkar. Bunlardan ilki doğal unsur olan kent kimlikleri diğeri, yapay unsur olan kent kimlikleridir. Doğal unsur olan kent kimliği görselleri; Seyhan Nehri, palmye ağacı, turuncgil ağacı ve festivale de adını veren pamuktur. Yapay unsur olan kent kimlikleri; Taş Köprü, Büyük Saat Kulesi, Adana Ulu Camii, Sabancı Merkez Camii, antik yapılar, tarihi evler, belediye logosu, "Altın Koza" ödülüdür. "Uluslararası Antalya Altın Portakal Film Festivali" kapsamında hazırlanan festival afişlerinde de kent kimlikleri doğal ve yapay unsurlar altında belirir. Doğal unsur olan kent kimliği görselleri; portakal, palmye ağacı, deniz, güneş ve martıdır. Yapay unsurlar; yelkenli, antik kalıntılar, camii, minare, kale, festival logosu, "Altın Portakal" ödülüdür.

Sonuç olarak, Türkiye'nin uluslararası arenada önemli bir temsil alanı olan "Uluslararası Adana Altın Koza Film Festivali" ve "Uluslararası Antalya Altın Portakal Film Festivali" kapsamında hazırlanan bu afişlerde hem doğal hem de yapay unsurlar çerçevesinde ortaya çıkan kent kimliklerine yaratıcı bir fikir eşliğinde etkili bir biçimde yer verildiği görülür.

Kaynaklar

- Arıkan, Abdülğani. (2008). Grafik Tasarımda Görsel Algı. Konya: Eğitim Akademi Yayınevi.
- Artut, Kazım. (2018). Görsel Estetik. (Editör: Mustafa Toprak). Görsel Algı. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Yayınları.
- Atalayer, Faruk. (1994). Temel Sanat Öğeleri. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Yayınları.
- Bayraktar, Nuray, Tamer, Nilgün G., Tekel, Ayşe, Gürer, Nilüfer, Kızıldaş, Aybike C., Köroğlu, Bilge A. (2012). Görsel Eğitimde Yaratıcılık ve Temel Tasarım. Ankara: Nobel Akademik Yayıncılık.
- Becer, Emre. (2006). İletişim ve Grafik Tasarım. Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.
- Burat, Sinan. (2017). Kent Planlama. (Derleyenler: Suna Senem Özdemir, Ö. Burcu Özdemir Sarı, Nil Uzun). Kentsel Açık Alanlar ve Planlama. Ankara: İmge Kitabevi Yayınları.

- Büyükcivelek, A. Burak. (2017). Kent Planlama. (Derleyenler: Suna Senem Özdemir, Ö. Burcu Özdemir Sarı, Nil Uzun). Tarih İçinde Kent. Ankara: İmge Kitabevi Yayınları.
- Can, Nevzat. (1999). Kent Kimliği. Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Kamu Yönetimi Anabilim Dalı Yönetim Bilimi Bilim Dalı Yüksek Lisans Tezi, Ankara, <https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/tezSorguSonucYeni.jsp>, Erişim Tarihi: 08.01.2021
- Deliduman, Canan ve Çakmak, Sinan. (2017). Kültürel Afiş Uygulamalarında İllüstrasyon. İdil Dergisi, Cilt 6, Sayı 29, Sayfa: 311-328, <http://idildergisi.com/makale/pdf/1484814098.pdf>, Erişim Tarihi: 10.01.2021
- Doğan, Hanife Ayça. (2019). Kentlerin Ses Kimliğinin İşitselpeyzaj Yaklaşımı İle Belgelenmesinde Alan Seçim Modeli Önerisi: Eskişehir Örneği. Anadolu Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü Mimarlık Ana Bilim Dalı Yüksek Lisans Tezi, Eskişehir, <https://tezsarivi.com/kentlerin-ses-kimliginin-isitsel-peyzaj-yaklasimi-ile-belgelenmesinde-alan-secim-modeli-onerisi-eskisehir-ornegi>, Erişim Tarihi: 09.01.2021
- Erişti. Suzan D. B. (2020). Yeni Medya ve Görsel İletişim Tasarımı. Ankara: Pegem Akademi.
- Ertan, Kıvılcım Akkoyunlu. (2014). Kent ve Kentli Hakları. Ankara: TODAİE Yayınları.
- Gombrich, E. H. (2015). İmge ve Göz. (Çeviren: Kemal Atakay). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Gülhan, Demet ve Tunçer, Mehmet. (2015). I. Uluslararası Kent Araştırmaları Kongresi Bildiriler Kitabı I. Cilt. (Editörler: Mustafa Altunoğlu, Şerife Geniş). Sürdürülebilir Çevre Bağlamında “Kimlikli” Kentlerin Sürdürülebilirliği. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Yayınları.
- Huot, Jean-Louis. (2000). Kentlerin Doğuşu. (Çeviren: Ali Bektaş Girgin). Ankara: İmge Kitabevi Yayınları.
- İlgar, Evren. (2008). Kent Kimliği ve Kentsel Değişimin Kent Kimliği Boyutu: Eskişehir Örneği. Anadolu Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü Mimarlık Ana Bilim Dalı Yüksek Lisans Tezi, Eskişehir, <http://libra.anadolu.edu.tr/libra.aspx?IS=SOZCUK&SR=6319001457200957&KD=255>, Erişim Tarihi: 08.01.2021
- İsbir, Eyyup Günay. (2017). Kentleşme ve Konut Politikaları. (Editör: Bülent Açma). Kentleşme ve Kentleşmenin Nedenleri. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Yayınları.
- İyi, Sevgi. (2015). I. Uluslararası Kent Araştırmaları Kongresi Bildiriler Kitabı I. Cilt. (Editörler: Mustafa Altunoğlu, Şerife Geniş). Kent ve İnsan. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Yayınları.
- Kavuran, Tamer ve Çetinkaya, Ali. (2012). Görsel İletişim Açısından Film Afişlerinin Grafik Çözümlenmeleri (2000-2010 Yılları Arasında Antalya Altın Portakal Film Festivalinde Ödül

Alan Sinema Film Afişlerinin Değerlendirilmesi). Yeni İletişim Teknolojileri ve Toplumsal Dönüşüm II. Uluslararası İletişim Sempozyumu. Kırgızistan-Türkiye Manas Üniversitesi Yayınları: 157 Kongreler ve Sempozyumlar Dizisi: 25, Sayfa: 610-639.

Lynch, Kevin. (2019). Kent İmgesi. (Çeviren: İrem Başaran). İstanbul: İşi Bankası Kültür Yayınları.

Onursoy, Sibel. (2018). İletişim Ortamları Tasarımı. (Editör: Fatma Seçil Banar). İletişim Ortamları Tasarımına Yönelik Genel Kavramlar. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Yayınları.

Onursoy, Sibel. (2019). Görsel İletişim ve İmge. Ankara: Pegem Akademi.

Önem, A. Buket ve Kılınçaslan, İsmet. (2005). Haliç Bölgesinde Çevre Algılama ve Kentsel Kimlik. İTÜ Dergisi. Cilt 4, Sayı 1, Sayfa: 115-125.

https://scholar.google.com.tr/scholar?q=Hali%C3%A7+b%C3%B6lgesinde+%C3%A7evre+alg%C4%B1lama+ve+kentsel+kimlik&hl=tr&as_sdt=0&as_vis=1&oi=scholart Erişim Tarihi: 09.01.2021

Özen, Dinçer. (2018). Görsel Estetik. (Editör: Mustafa Toprak). Kompozisyon. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Yayınları.

Özer, İnan. (2004). Kentleşme Kentlileşme ve Kentsel Değişme. Bursa: Ekin Kitabevi.

Özgürel, Gizem, Alan, Ruhan ve Bingöl, Zekeriya. (2015). Yerel Kalkınmada Bir Araç Olarak Festivaller: Munzur Kültür ve Doğa Festivali. Uluslararası Sosyal ve Ekonomik Bilimler Dergisi, Cilt 5, Sayı 2, Sayfa: 113-121, https://www.academia.edu/20445605/Yerel_Kalk%C4%B1nmada_Bir_Ara%C3%A7_Olarak_Festivaller_Munzur_K%C3%BClt%C3%BCr_ve_Do%C4%9Fa_Festivali_The_Festivals_in_Local_Development_Munzur_Culture_and_Nature_Festival, Erişim Tarihi: 10.01.2021

Polat, Serkan, Polat, Aktaş Semra ve Halis, Mine. (2013). Kent Kimliği Kapsamında Festivallerin Değerlendirilmesi: Uluslararası Altın Safran Film Festivali Örneği. Turizm & Araştırma Dergisi, Cilt 2, Sayı 1, Sayfa: 48-63. https://www.researchgate.net/publication/301348136_Kent_kimligi_kapsaminda_festivallerin_degerlendirilmesi_Uluslararası_altın_safran_film_festivali_ornegi, Erişim Tarihi: 16.10.2020

Suler, John ve Zakia, Richard D. (2018). Görme Biçimi Olarak Fotoğraf. (Çeviren: Tuğçe Ayteş). İstanbul: The Kitap Yayınları. Taşçı, Hasan. (2014). Bir Hayat Tarzı Olarak Şehir, Mekân, Meydan. İstanbul: Kaknüs Yayınları.

Teker, Ulufur. (2009). Grafik Tasarım ve Reklam. İstanbul: Yorum Sanat Yayınevi.

Tiryakioğlu, Filiz. (2018). İletişim Ortamları Tasarımı. (Editör: Fatma Seçil Banar). Dergi ve Diğer Basılı Materyallerin Tasarımı. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Yayınları.

- Topçu, Kadriye. (2011). Kent kimliği üzerine bir araştırma: Konya Örneği. Uluslararası İnsan Bilimleri Dergisi, Cilt 8, Sayı 2, Sayfa: 1048-1072. https://scholar.google.com.tr/scholar?q=Kent+kimli%C4%9Fi+%C3%BCzerine+bir+ara%C5%9Ft%C4%B1rma:+Konya+%C3%B6rne%C4%9Fi&hl=tr&as_sdt=0&as_vis=1&oi=scholart, Erişim Tarihi: 09.01.2021
- Uçar, Tefvik Fikret. (2019). Görsel İletişim ve Grafik Tasarım. İstanbul: İnkılap Kitabevi.
- Uçkaç, Leyla. (2006). Kentsel Tasarımın Kent Kimliği Üzerine Etkileri: Keçiören Örneği. Ankara Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü Peyzaj Mimarlığı Ana Bilim Dalı Yüksek Lisans Tezi, Ankara. <https://dspace.ankara.edu.tr/xmlui/handle/20.500.12575/32826>, Erişim Tarihi: 10.01.2021
- Uğurlu, Hakan ve Uğurlu, Elif Gizem. (2011). Uluslararası Eskişehir Film Festivali İzleyici Araştırması. Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi, Cilt 11, Sayı 3, Sayfa: 259-276. http://www.ajindex.com/anadolu-universitesi-sosyal-bilimler-dergisi/uluslararasi-eskisehir-film-festivali-izleyici-arastirmasi-2782#.X_sSbfkzbiU, Erişim Tarihi: 10.01.2021
- Uğurlu, Örgen. (2010). Kent Sosyolojisi Çalışmaları. (Derleyenler: Ö. Uğurlu, N. Ş. Pınarcıoğlu, A. Kanbak, M. Şiriner). Kentlerin Tarihsel Gelişimi. İstanbul: Örgün Yayınevi.
- Uslu, Yaşar. (2017). Grafik Tasarımda Mükemmellik Kusurluluk. Bursa: Ekin Yayınevi.
- Yetkiner, Beyler. (2019). Türkiye’de Film Festivalleri. Ankara: Nobel Yayınları.

Web Kaynakları

- <https://www.kulturportali.gov.tr/turkiye/adana/genelbilgiler>
- <https://www.kulturportali.gov.tr/turkiye/antalya/genelbilgiler>
- <http://www.adana.gov.tr>
- <http://www.antalya.gov.tr>
- <https://altinkozaff.org.tr>
- <https://www.antalyaff.com/tr>
- <https://tr.wikipedia.org/wiki/Adana>
- <https://tr.wikipedia.org/wiki/Antalya>
- https://tr.wikipedia.org/wiki/Antalya_Alt%C4%B1n_Portakal_Film_Festivali
- https://tr.wikipedia.org/wiki/Adana_Alt%C4%B1n_Koza_Film_Festivali
- sozluk.gov.tr
- Afiş 1 web adresi: <https://sadibey.com/2011/01/20/18-uluslararasi-adana-altin-koza-film-festivali/>

Afiş 2 web adresi: <https://sadibey.com/2012/05/16/19-uluslararası-adana-altın-koza-film-festivali/>

Afiş 3 web adresi: https://tr.wikipedia.org/wiki/20._Uluslararası_Adana_Altın_Koza_Film_Festivali

Afiş 4 web adresi: <https://www.onuraskin.com/22-uluslararası-adana-altın-koza-film-festivali/>

Afiş 5 web adresi: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/tr/c/c7/Altın_Portakal-48.jpg

Afiş 6 web adresi: <http://www.gunhaber.com.tr/haber/Altın-Portakal-Film-Festivali-nin-afisi-belli-oldu/361961>

Afiş 7 web adresi: <http://faruksivas.blogspot.com/2013/05/altın-portakal-film-festival-afis.html>

Afiş 8 web adresi: <https://lifeartsanat.com/2016/09/03/53-uluslararası-antalya-altın-portakal-film-festivali-afisi-yayınlandı/>

TÜRK RESMİNDE POSTMODERNİZM VE KADIN İMGESİ

Merve YILMAZ⁶ Mehmet ÖZKARTAL⁷

Özet

Postmodernizm, Türk resim sanatında 1980'lerden itibaren belirginleşen ve geleneksel ile moderni harmanlayarak özgün bir ifade biçimi yaratan bir akım olarak ortaya çıkmıştır. Bu dönemde sanatçılar, sanatın odağına toplumsal ve kültürel meseleleri yerleştirerek, kimlik, cinsiyet ve bireysel özgürlükler gibi konuları eserlerinde ele almıştır. Postmodernizm, Türk sanatında geleneksel sanat formlarıyla batı modernizminin unsurlarını bir araya getirerek, eleştirel ve ironi dolu anlatım dili oluşturmaktadır.

Türk resminde postmodernizm, kadın imgesinin yeniden değerlendirilmesine olanak tanımış ve geleneksel kadın temsillerinin yerini daha özgün ve eleştirel bir bakış açısıyla ele alınan yaklaşımlar almıştır. Bu süreçte, sanatçılar, toplumsal cinsiyet rollerini sorgulayan ve kadının toplumdaki yerini yeniden tanımlayan eserler üretmişlerdir.

Bu makale, Türk resim sanatında postmodernizmin etkilerini ve bu süreçte kadın imgesinin dönüşümünü incelemektedir. Ayrıca, dönemin öne çıkan sanatçıları ve eserleri üzerinden, postmodernizmin sanatsal üretime katkıları analiz edilmektedir. Türk resminde postmodernizmin kadın imgesi üzerindeki etkilerini anlamak, toplumsal ve sanatsal dönüşümlerin bir aynası olarak değerlendirilebilmektedir. Sanatta kadın temsiline ilişkin değişimini, toplumsal ve kültürel bağlamda ele alarak, resim sanatındaki yenilikçi yaklaşımları gözler önüne sermeyi amaçlamaktadır.

Anahtar kelimeler: Postmodernizm, Türk Resim Sanatı, Kadın İmgesi

POSTMODERNISM IN TURKISH PAINTING AND THE IMAGE OF WOMAN

Abstract

Postmodernism has emerged as a movement that has become evident in Turkish painting since the 1980s and has created a unique form of expression by blending the traditional and the modern. In this period, artists placed social and cultural issues at the center of art, addressing issues such as identity, gender and individual freedoms in their works. Postmodernism brings

⁶ Süleyman Demirel Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Resim A.S.D., Sanatta Yeterlik Öğrencisi, merve.ylmz3797@gmail.com, <https://orcid.org/0000-0001-9730-6505>, Isparta/Türkiye.

⁷ Prof Dr. Süleyman Demirel Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Resim A.S.D., mehmetozkartal@sdu.edu.tr, <https://orcid.org/0000-0002-9079-3977>, Isparta/Türkiye.

together traditional art forms and elements of western modernism in Turkish art, creating a critical and ironic language of expression.

In Turkish painting, postmodernism has enabled a re-evaluation of the female image, and traditional representations of women have been replaced by approaches that take a more original and critical perspective. In this process, artists have produced works that question gender roles and redefine women's place in society.

This article examines the effects of postmodernism in Turkish painting and the transformation of the female image in this process. In addition, the contributions of postmodernism to artistic production are analyzed through the prominent artists and works of the period. Understanding the effects of postmodernism on the image of women in Turkish painting can be considered as a mirror of social and artistic transformations. It aims to reveal innovative approaches in the art of painting by addressing the changes in the representation of women in art in a social and cultural context.

Keywords: Postmodernism, Turkish Painting Art, Woman Image

Giriş

Postmodernizm, 20. yüzyılın ikinci yarısından itibaren şekillenmeye başlayan ve modernizmin kesinlik ve evrensellik iddialarına meydan okuyan bir kültürel ve sanatsal akımdır. Modernizmin doğrusal ilerleme, akılcılık ve evrensel hakikat arayışına karşı çıkan postmodernizm, belirsizlik, çokanlamlılık ve yerel olana vurgu yapmaktadır. Bu akım, özellikle sanat, edebiyat, mimari ve eleştirel teori gibi çeşitli alanlarda geniş bir etki yaratmış ve bu alanlardaki geleneksel kalıpların sorgulanmasına ve yeniden tanımlanmasına yol açmıştır. Sanatçılar, geçmişin üsluplarını ve imgelerini alarak onları yeni bağlamlarda kullanmış ve bu sayede yeni anlamlar üretmişlerdir. Bu süreçte, popüler kültür ile yüksek kültür arasındaki ayrımın ortadan kalktığı görülmekte ve sanat farklı disiplinler ve kültürel kodlarla beslenmektedir. Postmodernizm, sanatın demokratikleşmesine katkıda bulunarak farklı toplumsal ve kültürel grupların seslerinin duyulmasına olanak tanımaktadır.

Türkiye'de postmodernizmin etkileri, özellikle 1980'li yıllardan itibaren belirginleşmeye başlamıştır. Bu dönemde Türk sanatçılar modernizmin sınırlayıcı kurallarını sorgulamak ve farklı ifade biçimlerini araştırmak için postmodernist yaklaşımları benimsemişlerdir. Geleneksel ve çağdaş unsurları bir araya getiren eserler üreten sanatçılar, kimlik, bellek, tarih ve cinsiyet gibi temaları ele alarak, toplumsal ve kültürel meselelere yeni bakış açıları sunmuşlardır. Bu

dönemde kadın imgeleri de önemli bir odak noktası haline gelmiş ve sanatçılar, kadınların toplumsal rollerini, kimliklerini ve deneyimlerini çeşitli açılardan irdelemişlerdir.

Kadın imgesinin sanat eserlerinde nasıl temsil edildiği, toplumsal cinsiyet normları ve kadınların tarih boyunca karşılaştığı zorluklar bağlamında önemli bir inceleme alanıdır. Postmodernizm, bu imgelerin yeniden değerlendirilmesi ve dönüştürülmesi için sanatçılara geniş bir özgürlük alanı sağlamaktadır. Kadın sanatçılar, kendi deneyimlerini ve kimliklerini eserlerine yansıtarak, geleneksel kadın temsillerine meydan okumuş ve yeni anlamlar üretmişlerdir. Aynı şekilde, erkek sanatçılar da kadın imgelerini farklı perspektiflerden ele alarak toplumsal cinsiyet rollerini ve kadınların toplumdaki yerini sorgulamışlardır.

Türk resim sanatında postmodernizmin etkileri ve kadın imgelerinin bu bağlamda hem kadın hem de erkek sanatçıların eserleri üzerinden, postmodernist yaklaşımların, kadın imgelerinin dönüşümüne nasıl katkıda bulunduğu görülmekte, Türk resim sanatında postmodernizmin getirdiği yenilikler ve bu yeniliklerin kadın imgelerine olan etkisi sanat eserlerinde kendini ortaya koymaktadır.

Türk Resim Sanatında Postmodernizm

“Postmodern” kavramı, 1930'lu yıllardan itibaren bilinmekle birlikte, ilk kez 1945 yılında J. Hudnut tarafından mimarlık alanında kullanılmıştır. Postmodernizm, modernizm gibi basit bir tanıma sahip olmasına karşın, son derece karmaşık, çok katmanlı ve farklı bileşenleri barındıran yapılar ve olgular bütünüdür. Bu bağlamda, postmodernizm, tek bir tanıma indirgenemeyecek kadar geniş ve çok boyutlu bir düşünce yapısını barındırmaktadır (Tanyeli, 2008: 1278). Bu kavram 1960'lı yıllarda, öncelikli olarak sanat ve mimaride ortaya çıkan yeni eğilimleri tanımlamak amacıyla kullanılmaya başlanmıştır. Bu dönemde, birçok kültür ve toplum kuramcısı, postmodern kavramını, kültür ve sanat alanında gerçekleşen radikal bir kırılmayı ifade etmek için kullanmaktadır. Postmodernizm, modernist paradigmadan ayrılan ve yeni bir düşünsel çerçeveyi temsil eden bir anlayış olarak şekillenmiştir (Şaylan'dan Akt: Şahin, 2011: 117). Postmodernizmin temel nitelikleri arasında, kesin doğruların sorgulanması, yüksek ve popüler kültür arasındaki sınırların silikleşmesi, çoğulculuk ve eklektizm yer almaktadır. Modernizmin tekil anlatısına karşı bir eleştiri olarak gelişen postmodernizm, kültürel üretimde geleneksel kategorileri sorgulayarak disiplinler arası etkileşimleri vurgulamaktadır.

Postmodernizm, 1970'li yıllardan itibaren sanat ve mimari alanında tartışılmaya başlanmış olup, 1990'lı yılların başında Türkiye'de de ilgi çekici bir tartışma konusu haline gelmiştir. Bu dönem, Türkiye'de postmodernizmin sanatsal ve kültürel üretim üzerindeki etkilerinin sorgulandığı ve akademik çevrelerde yoğun bir şekilde ele alındığı bir süreci işaret eder (Akay, 2010: 7).

Türk resim sanatında, modernizmin ötesine geçiş süreci, farklı anlatım biçimlerinin ve yenilikçi tekniklerin öne çıkmasıyla kendini göstermektedir. Sanatçılar, geleneksel ile modern anlayışı bir araya getirerek, yerel öğeleri ve evrensel sanat anlayışını bütünleştirmişler, ironi, kolaj, geçmişe göndermelere ve çok katmanlı anlatım tekniklerini dikkat çekici bir biçimde kullanarak eserlerinde yer vermişlerdir. Türk sanatında, bu yeni yaklaşım, kültürel çeşitliliği vurgulayan ve sanatsal özgürlüğü ön plana çıkaran bir ifade biçimi olarak yerini almış, disiplinler arası etkileşimlere açık bir anlayış benimsenmiştir.

Türk Resminde Kadın İmgesi

Türk resim sanatında kadın imgesi, toplumsal ve kültürel dönüşümlerle paralel olarak evrilmiş ve farklı dönemlerde değişen anlamlar kazanmıştır. Geleneksel motiflerden modern ve postmodern anlatımlara kadar geniş bir yelpazede ele alınan kadın figürü, sanatçılar tarafından sadece estetik bir unsur olarak değil, aynı zamanda sosyokültürel eleştirinin ve toplumsal yapının yansıması olarak da işlenmiştir. Bu bağlamda, kadın imgesi, dönemin sanat anlayışını, kültürel kodlarını ve toplumsal cinsiyet rollerini yansıtan önemli bir gösterge olarak karşımıza çıkmaktadır. Türk resminde kadın figürünün sanatsal ve sembolik dönüşümleri, sanat tarihindeki toplumsal değişimlerle doğrudan ilişkili olduğu görülmektedir.

Türk resim sanatının temellerinden biri olarak kabul edilen minyatürlerden günümüz sanatına kadar kadın figürü, sanatsal kompozisyonlarda daima yerini almıştır. Kadının sanat eserlerinde temsili, yalnızca bir tema olarak ele alınmamalıdır; bu temsil, aynı zamanda kadının toplumda var olma sürecinin sanata yansıması olarak değerlendirilebilmektedir. Tarih boyunca kadın imgesinin sanat eserlerinde ele alınma biçimi, toplumsal ve kültürel değişimlerle eş zamanlı ilerlemiş ve kadının toplum içindeki konumunu, sanatsal ifade aracılığıyla görünür kılmıştır. Bu yansımalar, yalnızca Türk toplumunun sanatla kurduğu estetik ilişkiyi değil, aynı zamanda evrensel ölçekte kadının dönüşümünü anlatan bir gerçekliği de içermektedir. Kadın imgesinin sanatta geçirdiği evrim, hem yerel ve kültürel, hem de küresel bağlamda toplumsal değişimlerin bir yansıması olarak değerlendirilebilir (Küçükşen Öner, 2017:104). Minyatür sanatında kadın figürlerinin ele alınış biçimi, yerleşik düzeni temsil eden toplumsal yapının sanatsal bir yansıması olarak şekillenmiştir. Kadın, Osmanlı toplumunda kazandığı yer kadar, minyatür sanatındaki temsillerde de kendine anlamlı bir alan bulmuştur. 1700 sonrası Osmanlı İmparatorluğu, Avrupa ile yoğun kültürel ilişkilerin yaşandığı ve batılılaşma olarak adlandırılan sofistike bir sürecin içinde bulunmuştur. Bu süreçte sanatçılar ne tamamen geleneksel kalmış ne de tam anlamıyla batılı bir kimlik benimsemiştir; bunun yerine, geleneksel ve batılı değerler arasında bir denge oluşturmuştur.

Tarihsel olarak bu batılılaşma süreci, Lale Devri (1718-1730) olarak tanımlanmaktadır. Bu dönemin öne çıkan sanatçılarından biri, renkçi anlamına gelen Levnî adıyla bilinen Nakkaş Abdülcélil Çelebi'dir. Levnî'nin eserleri, teknik ve biçim açısından geleneksele bağlı olmakla birlikte, arka planlarda derinlik hissi uyandıran tasvirleri, renk kullanımındaki ustalığı ve özellikle kadın figürlerinde gözlemlenen kavisli formlar ve ince detay işçiliğiyle dikkat çekmektedir. Bu özellikler, Levnî'nin yenilikçi yaklaşımını ve Lale Devri'nde sanatın geçirdiği dönüşümü açıkça ortaya koymaktadır (Gümüşer, 2013:23).



Görsel 1. Levni, Dans Eden Kız, 17.yy. Sonları, Minyatür, Topkapı Sarayı Müzesi, Ca.1710-20

Osmanlı minyatürlerinde kadın figürlerinin en sık yer aldığı tasvirler, genellikle eğlence ve şölen sahneleri olarak dikkat çekmektedir. Bu sahnelerde, raks eden kadınlar, saçını düzelten kadınlar, ferace giymiş figürler ve tırnaklardaki özenle işlenmiş ojeler öne çıkmaktadır. Kadın figürlerinin zarif görünümleri, yüzlerinde yer alan huzurlu ve ferah ifadeler ile tebessümleri, Levnî'nin sanatsal yaklaşımının belirgin özelliklerini oluşturmaktadır. Bu unsurlar, sanatçının estetik detaylara verdiği önemi ve kadın figürlerini tasvir etmedeki özgün yetkinliğini gözler önüne sermektedir.

19. yüzyılda Batı etkisinde gelişen Osmanlı resim sanatında, sanatçılar kadın figürlerine resimlerinde yer vermişler ve dönemin kadına bakış açısını önemli ölçüde yansıtmışlardır. Meşrutiyetle birlikte özellikle üst sınıfa mensup kentli kadınların hayatında belirginleşmeye başlayan değişimler, bu kadınların yeni yaşam tarzı, Avrupai giyim kuşam tercihleri ve kamusal alanla ilişkileri, Osmanlı sanatçıları tarafından yapılan resimlerden izlenebilmektedir (Erişti, 2015:60-61).

19. yüzyıl Osmanlı resim sanatında kadın figürleri, ilk kez Osman Hamdi Bey'in eserlerinde karşımıza çıkmaktadır. Sanatçı, Paris'te Gerome ve Baulanger'in atölyelerinde edindiği eğitimle Oryantalist ve Neoklasik üslubu benimseyerek eserlerini oluşturmuştur. Osman Hamdi Bey, Batılı oryantalistlerin Doğu'ya dair eserlerinde sıklıkla kullandığı hamam sahneleri, erotik odalık figürleri, sokak satıcıları peçeli kadınlar, dilenciler ve çarşafli kadınlar gibi olağan temalara yönelmemektedir. Bunun yerine, eserlerinde Osmanlı mimarisinin özgün değerlerini ortaya koymayı ve kültürel zenginliklerini ön plana taşımayı amaçlamaktadır (Cezar, 1990:6-7). Sanatçı, Doğu kadınına dair oryantalist bakış açısının cinsellik odaklı temsillerine karşı çıkarak, Osmanlı kadınlarının günlük yaşamlarındaki kitap okuma, musikiyle ilgilenme ve çiçek düzenleme gibi uğraşlarını eserlerine konu edinmektedir. Sanatçı, bu yaklaşımıyla, Doğu kadınının sadece estetik bir obje veya erotik bir figür olarak sunulmasını reddetmektedir. Ayrıca, Osman Hamdi Bey'in resimlerinde Müslüman Osmanlı kadınlarını toplumsal yaşamda erkeklerle eşit düzlemde betimlemesi sanatçının, kadınların toplumdaki yerini ilerici bir perspektifle ele aldığını ortaya koymaktadır (Erişti, 2015:64).



Görsel 2. Osman Hamdi Bey, Harem, 2048 × 907 cm, 1880

Osmanlı toplumunda oryantalist imgelerin etkisini yansıtan bir diğer örnek, Halife Abdülmecid'in "Harem'de Beethoven" adlı eserinde görülmektedir. Bu eserde tasvir edilen harem, oryantalist ressamların sıklıkla kullandığı, erkeklerin erotik hayal gücüne hitap eden

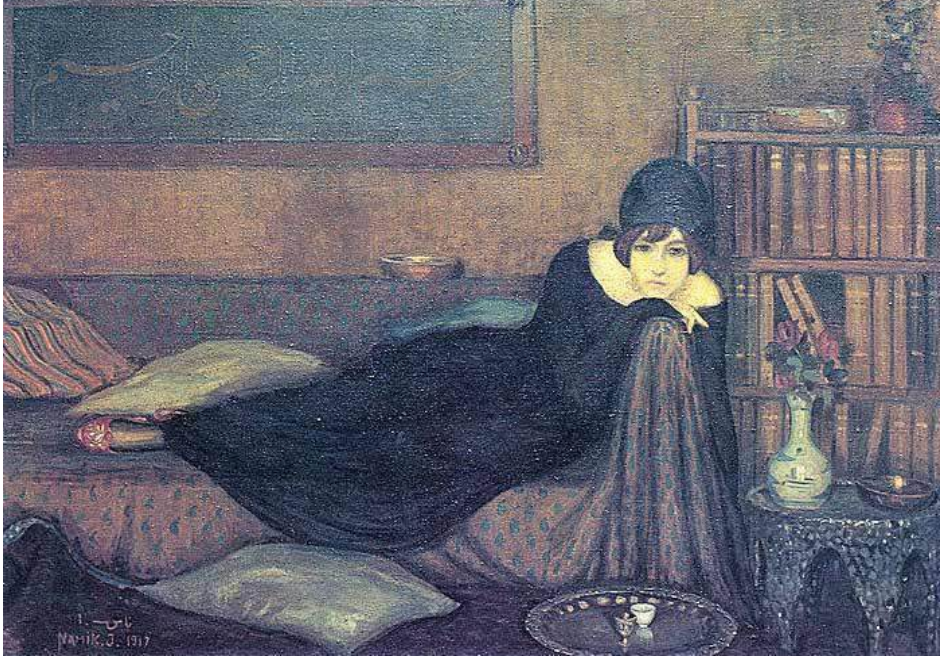
pasif ve çıplak kadın figürlerinden farklı bir anlayışla ele alınmaktadır. Halife Abdülmecid, harem sahnesini, erkeklerin ve kadınların Batılı tarzda kıyafetlerle temsil edildiği, Batı müziğinin icra edildiği bir mekân olarak betimlemektedir. Bu yaklaşım, haremi bir burjuva sınıfına ait aile ortamı içinde modernleşmiş bir kültürel atmosferi ifade eden bir alan olarak sunmayı amaçlamaktadır.



Görsel 3. Abdülmecid Efendi, "Haremde Beethoven", 155,5x251 cm, 1915

1917 yılında Namık İsmail tarafından yapılan "Sedirde Uzanan Kadın" adlı tablo, Osmanlı resim sanatında "uzanan kadın" temasını işleyen en dikkat çekici eserlerden biri olarak öne çıkmaktadır. Cumhuriyet Dönemi'nin eşliğinde yaratılan bu eser, dönemin sanatsal anlayışını ve kadın figürünün resim sanatındaki temsiline dair önemli bir bakış açısını yansıtmaktadır. Kompozisyonu ve anlatımıyla dikkat çeken bu tablo, Osmanlı ressamlarının kadın figürüne yaklaşımındaki farklılığı ve yenilikçi tutumu ortaya koymaktadır. Bu kadın figürü, izleyiciye doğrudan gözlerini dikerek bakar halde resmedilmiş olup, Manet'nin 1863 tarihli "Olympia" adlı nü tablosu kadar cüretkâr olmasa da, sanatta izleyici ve izlenen arasındaki geleneksel eril bakış ilişkisini tersine çevirmektedir. Tablo, oryantalist resmin sıkça tercih ettiği harem dekorasyonu içinde tasvir edilmiş bir odada, sedire uzanmış canı sıkkın bir kadın figürünü içermektedir. Kadın figürünün hemen başucunda yer alan ve kitaplarla dolu olan kütüphane, onun modernlikle olan bağlantısını simgelemektedir. Bununla birlikte, duvarda asılı hat yazıları, yerde duran sehpa ve tepsi gibi doğulu objeler, onun geleneksel kimliğine işaret etmektedir. Ancak Namık İsmail, bu kompozisyonda resmettiği kadına, başucundaki kitaplardan birini okutmayı tercih etmemekte, aksine onu izleyiciye karşı kayıtsız ve sıkıntılı bir ifadeyle bakarken

tasvir etmektedir. Bu eser, Namık İsmail'in Tanzimat döneminden itibaren Osmanlı aydınlarının kadına yönelik yaklaşımlarında süregelen çelişkili ve ikili düşünce biçimlerini sorgulamak amacıyla oluşturduğu şekilde değerlendirilebilmektedir. Resimdeki kadın ile izleyici arasında kurulan bakışma, Osmanlı kadınının kendini gerçekleştirme yönündeki beklentilerinin karşılıksız kalmasından duyduğu usancı izleyiciye yansıtması bakımından anlamlı bir gerilim içermektedir (Erişti, 2015:76).



Görsel 4. Namık İsmail, Sedirde Uzanan Kadın, 1917

Türk resim sanatında, II. Meşrutiyet'in ilanından sonra ortaya çıkan kültürel ve sosyal gelişmeler, meslek birliği bilincinin oluşmasına olanak sağlamaktadır. Avrupa'da eğitim gören Nazmi Ziya, Namık İsmail, Hüseyin Avni Lifij ve Feyhaman Duran gibi sanatçılar, Birinci Dünya Savaşı'nın başlamasıyla birlikte yurda geri dönmektedir. Bu sanatçılarla birlikte, Sami Yetik, Ruhi Arel, Hikmet Onat, İbrahim Çallı ve Ali Sami Boyar gibi isimlerin oluşturduğu topluluk, Türk resim sanatında yeni bir dönemin kapısını aralamaktadır. Türk izlenimciliğinin önde gelen örneklerini sunan ve Batılı tarzda sanat anlayışını temsil eden bu sanatçılar, 1914 Kuşağı olarak adlandırılmaktadır. O döneme kadar kadın figürlerini resimlerinde işlemekte tereddüt eden Osmanlı ressamlarının aksine İbrahim Çallı, Türk resim sanatında çıplak kadın figürünü tasvir eden ilk sanatçı olarak bir ilki gerçekleştirmektedir. Bu yenilikçi yaklaşım, Türk resim sanatında önemli bir dönüşümü simgelemektedir (Garcica, 2018:3-4).



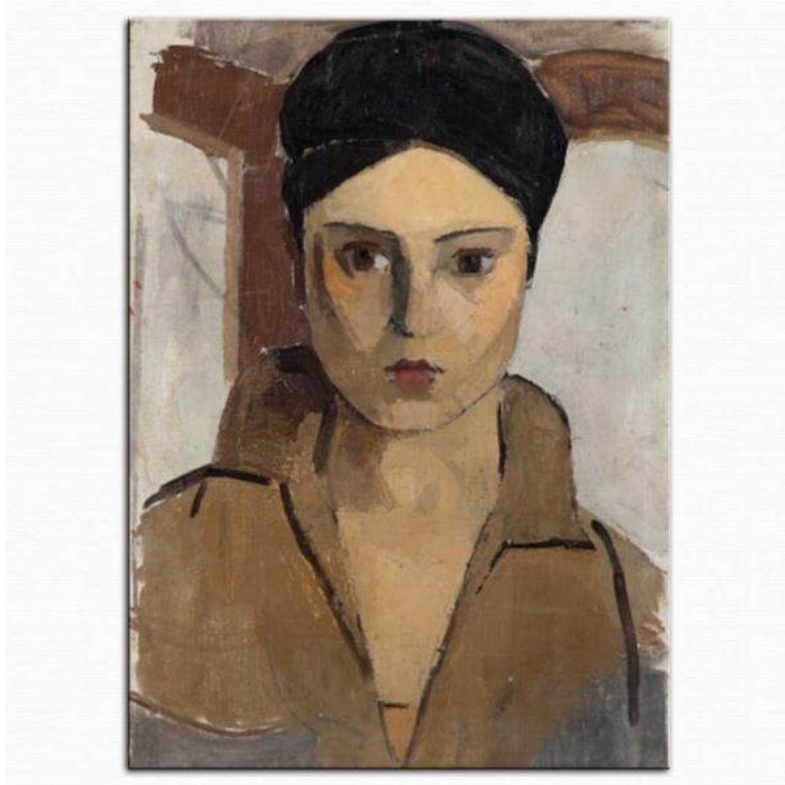
Görsel 5. İbrahim Çallı, Çıplak

Cumhuriyet ilan edildikten sonra, toplumsal yapıda köklü değişimlerin temelleri atılmaya başlanmıştır. Kadınlara yönelik reformlar, modernleşme sürecinin en önemli unsurlarından biri olarak şekillenmekte ve kadını sosyal dönüşümün merkezine yerleştirmektedir. Eğitim, çalışma hayatı ve hukuki haklar gibi pek çok alanda yapılan düzenlemeler, kadının toplumsal hayatta daha aktif bir rol üstlenmesini amaçlamaktadır (Osma, 2006:94). Bu gelişmeler, Türk resim sanatında özgürlük alanının sınırlarının genişlemesine katkı sağlamaktadır. 1920 yılında, 1914'te kurulmuş olan İnas Sanayi-i Nefise Mektebi ile Sanayi-i Nefise Mektebi birleştirilmiş ve böylece kadınlar ile erkeklerin birlikte eğitim alması sağlanmıştır. Bu yenilikler, kadınların sanat alanında daha görünür hale gelmesini destekleyerek, onların sanatçı kimliğini kazanmalarına olanak tanımıştır.

Cumhuriyet döneminde kurulan ilk ressam derneği, Müstakil Ressamlar Birliği olarak bilinmektedir. Bu birlik, 1914 sonrasında Sanayi-i Nefise Mektebi'nde eğitim almış ve Avrupa'da resim eğitimlerini tamamladıktan sonra yurda dönen sanatçılar tarafından 1929 yılında kurulmuştur. Türkiye'de resim ve heykel sanatının kökleşmesini sağlama amacı güden Müstakiller, sanatçıların ekonomik bağımsızlıklarını savunmakta ve bu konudaki sorunları görünür hale getirerek çözüm üretmeye yönelik çalışmalar gerçekleştirmektedir. 15 Nisan 1929 tarihinde oluşturulan bu topluluk, Şeref Akdik, Hale Asaf, Ali Avni Çelebi, Turgut Zaim, Ahmet Zeki Kocamemi, Refik Fazıl Epikman, Cevat Hamit Dereli, Mahmut Cuda ve Muhittin Sebati gibi önemli sanatçılardan oluşmaktadır (Altuner, 2007:78). Sanatçılar bireysel yaratıcılıklarını korurken ortak bir estetik anlayış etrafında birleşerek, Türk sanatında Batılılaşma sürecinin önemli bir parçasını oluşturmaktadır. Aynı zamanda, sanatı sadece bir ifade biçimi olarak değil,

toplumsal dönüşümün ve kültürel gelişimin bir aracı olarak değerlendirmekte, eserleriyle bu dönüşümün izlerini taşımaktadır.

Bu sanatçılar dönemlerinin sosyal ve kültürel dinamiklerini eserlerine yansıtarak, kadın konusunu da sıkça ele almışlardır. Kadının toplumsal hayatta değişen rolü ve modernleşme sürecindeki yeri, bu sanatçıların çalışmalarında farklı açılardan işlenmektedir. Hale Asaf'ın güçlü kadın portreleri, Şeref Akdik'in kadın figürlerini geleneksel unsurlarla modern bir bakış açısında birleştiren tasvirleri ve temaya dair dikkat çekici eserler arasında yer almaktadır. Bu eserler, dönemin kadın algısını ve sanatçıların bu konudaki duyarlılıklarını ortaya koymaktadır.



Görsel 6. Hale Asaf, otoportre (II. Paris dönemi), 50x36 cm, tuval üzerine yağlı boya, Emel Korutürk koleksiyonu

Hale Asaf'ın sanatında, portre çalışmaları önemli bir yer tutmaktadır. Sanatçının çevresindeki bireylerin portreleri ve kendi otoportreleri olmak üzere iki gruba ayrılabilir. Asaf, portrelerinde kendi iç dünyasını yansıtmakta ve ifadeyi kadınlık kimliği ile harmanlamaktadır. Sanatçının eserleri, bireysel ve toplumsal kimliklerin estetik bir biçimde ifade bulduğu güçlü örnekler sunmaktadır (Pelvanoğlu, 2007:1489).

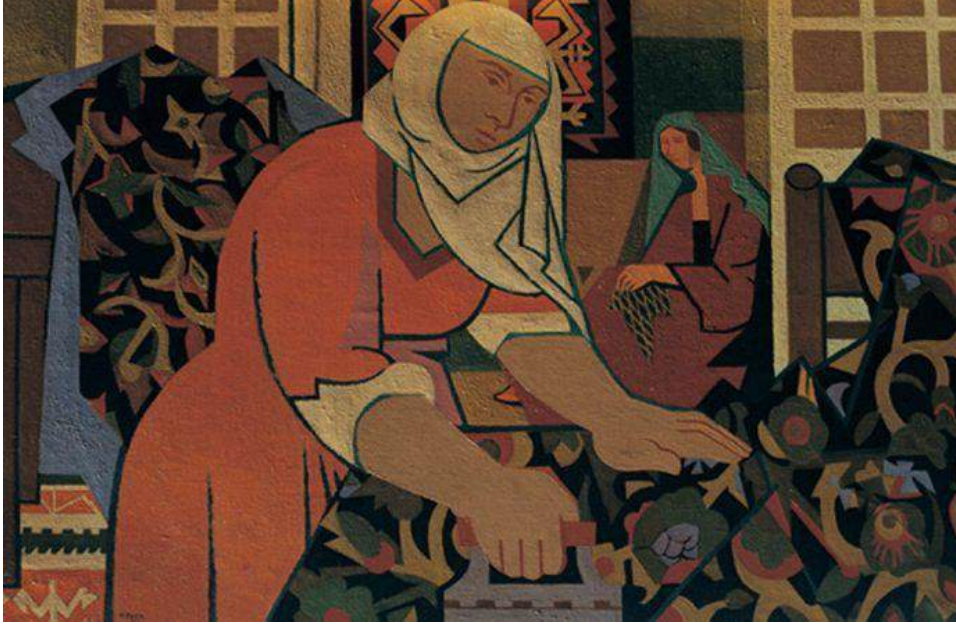


Görsel 7. Şeref Akdik, Ayna Önünde Köpekli Kadın, 74.5x130 cm, 1930, tuval üzerine yağlıboya.

Şeref Akdik, kadın figürlerini ele aldığı çalışmalarında, figürün belirgin özelliklerini yüz ifadelerine yansıyan duygusal derinlikle ustaca birleştirmektedir. Kadınları, yaşamın anlamını huzurlu bir iç dünya ile bütünleştirerek yorumlamakta ve eserlerinde özgün bir estetik ifade yaratmaktadır. Akdik, dönemin toplumsal ve sanatsal atmosferini benimseyerek kendine has bir üslupla eserlerine aktarmaktadır. Sanatçı, memleketin farklı bölgelerinde gerçekleştirdiği çalışmalarında, belgeci, toplumcu ve gerçekçi bir anlatım tarzı kullanmakta ve bu yönüyle Türk resim sanatında önemli bir yere sahip olmaktadır (Sağlam, 2004:115).

1933 yılına gelindiğinde ise, Elif Naci, Abidin Dino, Cemal Tollu, Nurullah Berk, Zühtü Müridoğlu ve Zeki Faik İzer öncülüğünde D Grubu adında bir sanatçı topluluğu oluşturulmuştur. Bu topluluk, modern sanat anlayışını Türk resim sanatına entegre etmeyi ve yenilikçi bir sanatsal yaklaşımı yaygınlaştırmayı amaçlamaktadır. Sanatçılar, bu birliktelik aracılığıyla Türk resim sanatında yeni bir dönem başlatmış ve dönemin estetik dönüşümüne önemli katkılar sağlamıştır (Garcia, 2018:29). Grubun sanatçıları, kadın figürünü ele alırken diğerlerinden farklı olarak geleneksel kübik hatlara yönelmişlerdir. Akademik çerçeveye bağlı kalmaksızın geliştirdikleri sanatsal anlayışla Türk resim sanatına farklı bir perspektif kazandırmayı başarmışlardır.

Nurullah Berk, modern resim sanatını Türk kültürüyle uyumlu bir şekilde harmanlayarak çalışan ilk sanatçılar arasında gösterilmektedir. Sanatçı, hat ve minyatür sanatından ilham alarak estetik anlayışını bu geleneksel temeller üzerinde geliştirmiştir. Berk'in bu yaklaşımı, Türk resim sanatında hem yerel hem de modern unsurları bir araya getiren özgün bir sanat dili oluşturmasını sağlamıştır (Başkan, 1991:60).

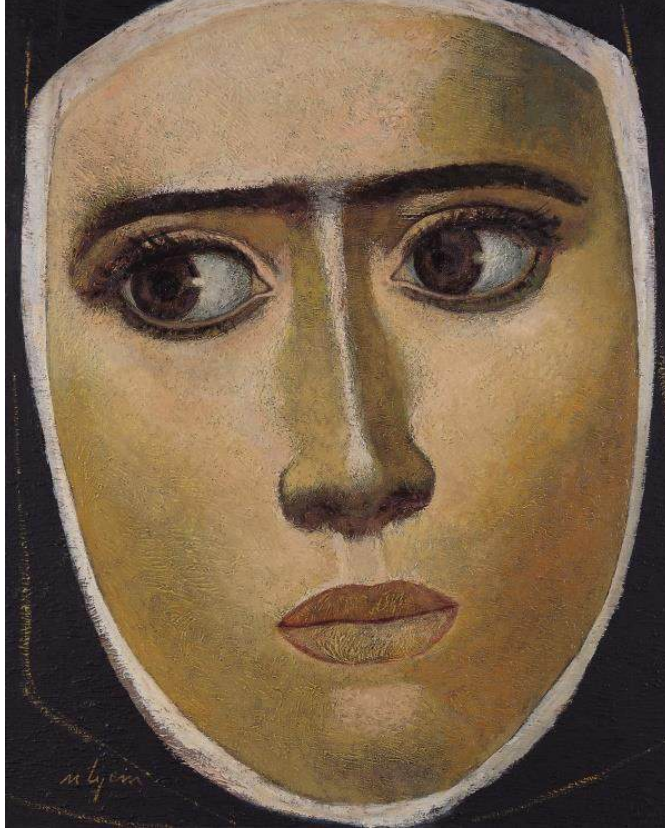


Görsel 8. Nurullah Berk, Ütü Yapan Kadın, 114x146 cm, 1957

Sanatçının “Ütü Yapan Kadın” adlı eseri, en önemli çalışmaları arasında yer almaktadır. Eserde geleneksel ve soylu olmayan bir iş yapan kadın figürü betimlenmiştir. Nurullah Berk, çalışmalarında sade bir üslubu benimsemiş, hacimsiz çizim ve boyama tekniklerini ön plana çıkarmıştır. Oluşturduğu motiflerde arabesk bir tarz sergilemiş ve bu yaklaşımıyla geometrik kurgular meydana getirmiştir.

D Grubu sanatçılarının Batı tarzına dayalı yönelimlerine bir tepki olarak, 1940 yılında yerel ve yöresel bir tarz oluşturmayı amaçlayan bazı sanatçılar, Yeniler Grubu adı altında bir araya gelmiştir. Bu topluluğun üyeleri arasında Fethi Karakaş, Kemal Sönmezler, Selim Turan, Faruk Morel, Abidin Dino, Avni Arbaş, Ferruh Başağa, Agop Arad, Nuri İyem, Nejat Melih Devrim, Turgut Atalay ve Haşmet Akal gibi isimler yer almaktadır. Yeniler Grubu, Batı etkilerini Türk resmine entegre etmenin yeterli olmadığı ve bu nedenle toplumcu gerçekçi bir anlayışın benimsenmesi gerektiği görüşünde birleşmiştir (Ersoy, 1998:28). Yeniler grubunun temel amacı, toplum içinde yaşayan bireylerin mutluluklarını, sorunlarını ve yaşam mücadelelerini resimlerinde canlandırarak figürü yeniden merkeze taşımak olmuştur. D Grubu'nun 1937'lerde

başlayan sanatsal egemenliğine karşı ilk tepkiyi veren Nuri İyem, Yeniler Grubu'nun öncüsü olarak kabul edilmektedir. Toplumsal gerçekçiliği benimseyen yeniler grubu sanatçıları, insanların yaşamsal zorluklarını ve duygusal durumlarını gerçekçi bir yaklaşımla resmetmeyi hedeflemiştir. Bu doğrultuda, sanatı toplumsal bir ifade aracı olarak kullanmayı amaçlamışlardır.



Görsel 9. Nuri İyem, Kardeşler, 52x49 cm, 1978, duralit üzerine yağlıboya

Sanatçı, kadın portrelerinde gözlerin parlaltısını iç dünyanın ve toplumsal gerçeklerin bir aynası olarak ele almıştır. Kadınların bakışlarında yalnızca bugünün izleri değil, Anadolu insanının geçmişten bugüne taşıdığı heyecanları, mutlulukları, acıları ve geleneksel değerleri de yer almakla birlikte derin ve anlam yüklü bakışlar, kuşaklar boyunca değişmeden süregelen bir kültürel mirası yansıtmakta, sanatçının eserlerine zamansız bir anlam kazandırmaktadır.

Türk Postmodern Sanatında Öne Çıkan Sanatçılar

Postmodernizmin özgürleştirici ve çoğulcu yapısı, kadın figürünü yalnızca bir estetik obje olmaktan çıkararak, toplumsal, bireysel ve kültürel katmanların bir anlatıcısı haline getirmiştir. Zeynep Akgün, Akdoğan Topaçlıoğlu, İrfan Önürmen, Mustafa Ayaz, Bahri Genç ve Seldem

Oskay gibi sanatçılar, geleneksel kodları sorgulamış ve geçmiş ile modernite arasındaki sınırları bulanıklaştırarak kadın imgesine çok boyutlu anlamlar yüklemeyi başarmıştır. Sanatçıların yaklaşımları, postmodern sanatın özgün bir ifade aracı olarak kadın temasını yeniden yorumladıklarını göstermektedir.

Zeynep Akgün

Zeynep Akgün, çalışmalarında “insanlık durumlarını” ele almayı temel bir konu olarak benimsemiştir. Bunun yanında, “İnsanlığın doğal ile yapay, belirgin ile muğlak arasında, bazen kurban, bazen cellat olarak, bilinçli ya da uykuda, bu karşıtlıklar içinde yaşamaya mahkûm olduğunu” sorgulamaktadır. Aynı zamanda, bu tezatlar arasında hiçbir zaman göz ardı edilemeyecek olan diğer olasılığa da işaret etmeye çalışmaktadır. Sanatçı, evrensel yaşamın ve insan doğasının vazgeçilmez bir parçası olan zıtlıklar arasında tarafımızı seçerken anlık sezgilerimizin rehberlik ettiğini savunmaktadır. Diğer yandan, sanatçı eserlerinde konu aldığı insanlık durumlarını betimlemek amacıyla kadını odak noktası olarak belirlediğini ifade etmektedir. Kadın figürünü, izleyiciyi etkileyen fiyonklar, parlak süslemeler ve kurdelelerle; en önemlisi de devasa boyutlarla çevrelemektedir. Sanatçı eserlerinde estetik bir bütünlük oluştururken, izleyiciyi düşünsel bir sorgulamaya yönlendirmektedir.



Görsel 10. Zeynep Akgün, Karanlıkta Uyanık, 150x170 cm, tuval üzerine yağlıboya, 2016.

Sanatçı, eserlerinde kullandığı nesnelerin, kadının hareket alanını sınırlayan ve tehditkâr varoluşlarıyla rahatsızlık yaratan öğeler olduğunu vurgulamakta, eserlerinde vurguladığı

nesnelerin kadını daha çok “maruz bırakılma” durumunda tasvir ettiğini ve bu ilişkinin bir gerilim hattı oluşturduğunu ifade etmektedir. Sanatçı, kadın figürünün bu edilgen durumdan sıyrılarak uyur uyanık halinden doğrulup sezgilerini eyleme dönüştürebileceği bir dinamizmi ima ettiğini belirtmektedir. Kompozisyonlarda, formlar geleneksel bir anlayışla tuvalin yüzeyine yerleştirilmekte, ancak gerçek oranlardan uzaklaşarak çağdaş sanatın esnekliğinden faydalanılmaktadır. Bu biçimsel farklılıklar, gerilimli bir atmosfer yaratmakta ve eserlerin estetik bütünlüğüne dinamik bir yapı kazandırmaktadır. Sanatçının bu yaklaşımı hem biçim hem de içerik açısından çarpıcı bir sanat dili sunmaktadır.

Akdoğan Topaçlıoğlu

Sanatçı, desen ve hareket odaklı figürlerin estetik ve duygusal bir ifadeye ulaşmasını amaç edinmiştir. Bu doğrultuda, eserlerinde kadın figürü önemli bir yer tutmakta, sanatçı kadının estetik varlığını desen ve çizgi aracılığıyla yeniden yorumlamayı hedeflemektedir. Sanatsal üretim sürecinde, estetik ve biçimsel kaygıların yanı sıra renk, desen ve resimsel plastik değerler sanatçının öncelikleri arasında yer almaktadır. Topaçlıoğlu, sanat anlayışının toplum için sanat yerine, sanat için sanat yaklaşımına daha yakın olduğunu belirtmiştir. Bu yaklaşımı, sanatçının eserlerinde estetik ve biçimsel değerlere verdiği önemin bir yansıması olarak görülmektedir.



Görsel 11. Akdoğan Topaçlıoğlu, isimsiz, 50x60, tuval üzerine akrilik boya, 2020

Sanatçı, eserlerinde arka plandaki soyut ve dingin lekeler ile ön plandaki kadın figürleri, keçiler, atlar ve diğer bütünleyici unsurlar arasında dikkat çekici bir bağ kurmaktadır. Bu öğeler, soyut ve somut arasında bir denge yaratarak kompozisyonlara derinlik katmaktadır. Topaçlıoğlu'nun çalışmaları, soyut mekânlarda sıcak ve soğuk renklerin lekesele ve çizgisel formlarla uyum içinde nasıl bir araya geldiğini açıkça göstermektedir. Akdoğan Topaçlıoğlu, resimlerinde vurgulamak istediği unsurları ön plana çıkarmayı tercih etmekte ve yalnızca bu öğelere yer vermektedir. Pek çok eserinde detayları tamamen kaldırarak ya da silikleştirerek izleyicinin dikkatini belirli noktalara yönlendirmektedir. Topaçlıoğlu'nun lekeci ve figüratif üslubunda, hareket ve duygu, kompozisyonlarının vazgeçilmez öğeleri arasında yer almakta ve eserlerinin anlatım gücünü şekillendirmektedir. Bu yaklaşım, sanatçının estetik ve ifade açısından özgün bir sanat dili oluşturduğunu göstermektedir (Yılmaz, 2022:63).

İrfan Önürmen

İrfan Önürmen, 1988 yılında gerçekleştirdiği ilk sergisinden bu yana, Türkiye'deki toplumsal katmanlar arasındaki tezatlıklardan doğan olayları eserlerine yansıtmaktadır. Sanatçının resimleri, tek tek ele alındığında belirgin bir hikâye anlatmıyor gibi görünse de, bir araya geldiklerinde güçlü ve dramatik bir etki yaratmaktadır. Eserlerinde bireylerin giderek soyutlaştığı, içe kapanmalar ve parçalanmaların belirginleştirdiği bir kolaj atmosferi içinde, karşı koyamayacakları ve üstesinden gelemeyecekleri bir yalnızlık hissi betimlenmiştir. Önürmen'in çalışmaları, toplumsal dinamiklerin birey üzerindeki yıkıcı etkisini derin bir estetikle sorgulamaktadır. Sanatçı, dergi ve gazetelerden kesip bir araya getirdiği parçalarla oluşturduğu yapılarında, çevresinde gözlemediği bölünmüşlük, dağılma, kirlenme ve karmaşıklığı yansıtmaktadır. Kadın bedeninin alınıp satılabilir bir meta haline getirilmesi üzerine hayat kuranlar, kazanç nesnesi olarak görülen hayat kadınları ve para ile tatmin arayışındaki erkekler, sanatçının eserlerinde hem ayrıntıyı oluşturan bireyler hem de bütünü anlamlandıran sıradan figürler olarak betimlenmektedir. Sanatçının oluşturduğu kompozisyonlar, toplumsal gerçekliğin farklı katmanlarını ortaya koyarak izleyiciyi eleştirel bir düşünce sürecine davet etmektedir (Çalikoğlu, 1999: 68).



Görsel 12. İrfan Önürmen, Odada, 175x210cm, tuval üzerine karışık teknik, 2002

Odada isimli eser, sanatçının tül ve kumaş kullanarak oluşturduğu en başarılı çalışmalarından biri olarak değerlendirilmektedir. Farklı derinlik katmanları kullanarak üç boyutlu bir yanılsama yaratan sanatçı, eserine donuk bir atmosfer ekleyerek iki insan arasındaki ilişkiye dramatik bir ifade kazandırmıştır. Siyah-beyaz bir televizyon ekranını anımsatan düzenlemesi farklı perspektiflerden bakıldığında artan bir derinlik hissi uyandırmaktadır. Bu eser, sanatçının hem malzeme kullanımı hem de anlatım dili açısından özgün bir yaklaşım sergilediğini ortaya koymaktadır.

Mustafa Ayaz

Sanatçının öğrencilik yıllarındaki soyut çalışmaları, zaman içinde yerini figüratif eserlere bırakmıştır. Mustafa Ayaz'ın figüratif döneminde yoğunlaştığı temel tema, kadın figürü olmuştur ve bu figür, sanatçının eserleriyle bütünleşen bir karakter kazanmıştır. Ayaz'ın sanat anlayışı, röportajlarda ve yazılarda sıklıkla kadın temasına yapılan atıflarla anılmıştır. Sanatçının kadın figürleri sadece estetik bir motif olarak değil, sanatsal kimliğinin ayrılmaz bir parçası olarak ele aldığını göstermektedir (Gençaydın, 2009: 54).



Görsel 13. Mustafa Ayaz, 45x55 cm, isimsiz, tuval üzerine yağlı boya, 2001.

Sanatçı, kadın figürünün tarih boyunca estetik ve kültürel açıdan değer görmesinin önemini vurgulamış ve eserlerinde kadın bedeninin estetik yapısını kullanmak istediğini ifade etmiştir. Kadın bedenindeki estetiği keşfetmeye çalışan bir ressam olarak kendini tanımlayan sanatçı, bu yaklaşımının sanatsal üretiminin temelini oluşturduğunu belirtmiştir. Kendi sözleriyle bu anlayışını, sanatındaki yerini ve önemini şu şekilde dile getirmiştir;

Kadın benim vazgeçemediğim bir konu. Kadının duruşunu seviyor, resmimde yer almasını istiyorum. Bu acayip bir duygu. Kadın vazgeçmeyeceğim bir konu. Bazen kendimi zorluyorum ama bana çok sıradan geliyor manzara resmi yapmak. Ben ağaçlarla konuşamıyorum ama yaptığım kadın resimleriyle konuşuyorum (Kahramankaptan, 2001:37).

Bahri Genç

Sanatçının son dönemdeki eserlerinde odaklandığı temel alan portre çalışmaları olmuştur. Bahri Genç, yüz ifadelerindeki anlam derinliğini soyutlayarak, metaforlarla zenginleştirilmiş çok katmanlı bir anlatım dili oluşturmaktadır. Sanat tarihinde Titian, Rembrandt, Frans Hals ve Velazquez gibi büyük ustaların tekniklerinden ilham alan sanatçı, ifadeyi güçlendirmek adına spatüller ve geniş fırçalar kullanarak jestsel bir üslup geliştirmiştir. Bu yöntem, sanatçının kendine özgü bir anlatım biçimi yaratmasına olanak sağlamıştır. Sanatçı, eserlerinde özellikle portreleri ve kadın figürlerini tercih etme sebebinin, insan yüzlerinde bulunan değişken ve derin anlamlar taşıyan ifadeleri resmetme tutkusundan kaynaklandığını ifade etmektedir. Kadın

yüzlerindeki duygusal, romantik ve karmaşık duyguların kendisi üzerinde güçlü bir etki bıraktığını vurgulamıştır. Yüz ifadelerinde çocuksuluk, masumiyet ve çekicilik gibi unsurların sanatında önemli bir yer tuttuğunu ve bu unsurların kendisini heyecanlandığını belirtmiştir. Sanatçının bir dönem Marilyn Monroe'yu model olarak seçmesinin nedeni, bu özellikleri en iyi şekilde yansıtması olmuştur. Bu yaklaşım, sanatçının portre çalışmalarında duygusal derinliğe ve estetik ifadeye verdiği önemi açıkça ortaya koymaktadır.



Görsel 14. Bahri Genç, İsimsiz, 195x145 cm, tuval üzerine akrilik, 2019

Sanatçı, figüratif çalışmalarında genellikle canlı modellerden yararlanmakla birlikte, bazen kendisini etkileyen fotoğraf imajlarını da eserlerine dönüştürmüştür. Genellikle doğrudan canlı modellerden çalışmayı tercih eden sanatçı, fotoğraf imajlarından ürettiği eserlerde de gerçek bir modelden çalışıyormuş izlenimi yaratmayı amaçlamıştır. Bu eser, bir fotoğraf imajından esinlenerek yapılmış olup, sanatçının dikkatini çeken nokta, modelin sürekli olarak kendi otoportresini çekmesidir. Teknik açıdan, eser geniş yüzey fırçaları kullanılarak skeç hazırlığı yapılmadan, anlık bir ifadeyle tamamlanmıştır. Sanatçı için bir eserin bitiş noktasını belirlemenin genellikle bir sorun olduğu bilinmekle beraber bu problemin sanatçı için de geçerli olduğu söylenebilir. Ancak sanatçı, eserlerinde plastik dengeler sağlandığında ve resimde anlık ifade tamamlandığında, eserin de bitişine ulaşıldığını vurgulamaktadır (Yılmaz, 2022:57).

Seldem Oskay

Sanatçı, farklı materyal ve malzemelerle çalışırken, eserlerine gidilen yerlerden ziyade harcanan zamanlara değer yükleyen bir anlayışı benimsemiştir. Resimlerini, herhangi bir eskiz ya da ön hazırlık sürecine bağlı kalmaksızın, tamamen iç dünyasındaki anlık bir dışavurumun yansıması olarak oluşturmayı tercih etmektedir. Bu yaklaşım, sanatçının eserlerinde spontanlığı ve anlık duyguların estetikle birleşimini ön planda tuttuğunu göstermektedir. Sanatçı, öz benlikte hem çokluğu hem de tekliği deneyimlemenin; dünyaya geldiğimizde güvenebileceğimiz tek kişinin kendimiz olduğu gerçeğiyle yüzleşmenin; kaçınılmaz yalnızlıkla ve içsel bütünlükle bir yaşam amacı oluşturmanın önemini vurgulamaktadır. Kadın figürünü ve çıplaklığı ele alırken, bu imgelerin bireysel benliklerin ötesine geçerek yalnızca insan olmanın varoluşsal anlamıyla ilişkili olduğunu ifade etmektedir.



Görsel 15. Seldem Oskay, Gidemeyenler, 120x140 cm, tuval üzerine karışık teknik /kağıt & akrilik, 2020

Sanatçı, bir bedende iki farklı kişinin varlığını görsel olarak betimlemenin, ruh eşinin aslında kişinin kendisi olduğu gerçeğine işaret ettiğini ifade etmektedir. Bu yaklaşım, problemlerle karşılaşıldığında içimizdeki diğer sesin kaygısını, var olma ve varlığını sürdürmemeye ikilemini, kendini telkin etme çabasını ve bu durumun aşılamayacağını bilse dahi bulunduğu noktada kalmayı ve öz şefkati anlatmaktadır.

Sanatçı, bir esere başlamadan önce anlamlandırma sürecini bilinçli olarak ertelemekte ve eseri tamamladıktan sonra anlam inşasını gerçekleştirmektedir. Sanatçı, tamamen iç dünyasının etkisiyle, materyallerle bazen çatışmalı, bazen uyum içinde bir süreç ilerlettiğini ve bu sürecin

çoğu zaman tatmin olana dek devam ettiğini dile getirmiştir. Bu yaklaşım, sanatçının eserlerine bireysel ve içsel bir derinlik kazandırmaktadır.

Sonuç

Türk resim sanatında postmodernizm, geleneksel ile modern arasında yeni bir diyalog kurarak toplumsal, bireysel ve kültürel katmanları çok boyutlu bir şekilde ele alan bir anlayış olarak belirginleşmiştir. Postmodernizmin özgürleştirici ve çoğulcu yapısı, Türk sanatında yalnızca teknik yenilikler değil, aynı zamanda tematik çeşitlilik ve toplumsal sorgulamalara açık bir zemin hazırlamıştır. Kadın figürü, Türk resim sanatının postmodernist yaklaşımlarında yalnızca estetik bir tema olmaktan çıkarak, toplumsal dönüşümlerin, bireysel kimlik arayışlarının ve kültürel eleştirilerin merkezi bir unsuru haline gelmiştir.

Sanatçılar, kadın temasını bireysel ve toplumsal bir ifadeye dönüştürerek, postmodern Türk sanatının özgün örneklerini oluşturmuşlardır. Örneğin, Zeynep Akgün'ün eserlerinde kadın, bireyin kırılganlıkları ve toplumsal baskılara karşı duruşunun sembolü olarak ele alınmıştır. Akdoğan Topaçlıoğlu, kadın figürünü hareket ve duygunun merkezine yerleştirerek içsel bir sorgulama alanı yaratmıştır. İrfan Önürmen, kadın temasını toplumsal yalnızlık ve bireyin soyutlanma duygusuyla ilişkilendirmiştir. Mustafa Ayaz, kadın figürünü estetik bir kimlikle birleştirirken, Bahri Genç, portrelerinde yüz ifadeleri aracılığıyla kadın teması üzerinden derin metaforlar kurmuştur. Seldem Oskay ise, kadını bireysel ve toplumsal katmanların kesişim noktasında işleyerek çağdaş bir perspektif sunmuştur.

Sonuç olarak, Türk resim sanatında postmodernizm ve kadın imgesi, sanatın estetik, kültürel ve toplumsal boyutlarını birleştiren bir köprü işlevi görmüştür. Bu dönem, sanatın bireyin ve toplumun çeşitli katmanlarını sorgulayan bir ifade biçimi haline geldiğini kanıtlamıştır. Postmodern Türk resim sanatında kadın figürü hem geçmişin mirasını hem de geleceğe yönelik yenilikçi yaklaşımları temsil eden bir anahtar tema olarak değerlendirilmektedir. Bu bağlamda, kadın imgesinin postmodern sanatçılar tarafından ele alınış biçimi, Türk resim sanatının çağdaş dünyada yeni bir kimlik kazanmasında önemli bir rol oynamıştır.

Kaynaklar

Akay, A. (2010) Postmodernizmin ABC'si. (1. Baskı), İstanbul: Say Yayınları.

Altuner, H. (2007). Türkiye'de sanat tarihi ve Cumhuriyet'ten günümüze sanat tarihi eğitimi. Gaziantep Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi, 6(2), 156-167.

Başkan, S. (1991). On Dokuzuncu Yüzyıldan Günümüze Türk Ressamları, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara.

- Cezar, M. (1990). Osman Hamdi Çok Yönlü Bir Kültür ve Sanat Adamıydı, Hürriyet Gösteri Dergisi, 119, 7.
- Çalıkoğlu, L. (1999). Bir Gövde Kendisini Ne Kadar Temsil Edebilir/İrfanÖnürmen, Martı Matbaacılık.
- Erişti, Ö. C. (2015). Geç dönem Osmanlı Resim Sanatında Kadın İmgesinin Temsili, Moment Dergi, 2(2), 59-79.
- Ersoy, A. (1998). Günümüz Türk resim sanatı (1950 den 2000 e), Bilim SanatGalerisi, İstanbul.
- Garcia, S. (2018). Türk çağdaş resim sanatı ve özgün baskı eserlerinde kadın imgesi Yüksek Lisans Tezi, İstanbul, Altınbaş Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Gençaydın, Z. (2009). Mustafa Ayaz, Mustafa Ayaz Müzesi ve Plastik Sanatlar Merkezi Vakfı, Ankara.
- Gümüşer, T. (2013). Osmanlı Minyatür Sanatında Kadın İmgelemi, Woman Imagery In The Miniature Craft Of The Ottomans. Uhabab, 16. Hürriyet Gösteri Dergisi, 119, 7.
- Kahramankaptan, Ş. (2001). Resmigeçit Ressam Söyleşileri, T.C. Kültür BakanlığıYayınları, Ankara
- Küçükşen Öner, F. (2017). Türk resminin ve toplum hayatının değişim göstergesi olarak kadın, Sanat ve Tasarım Dergisi, (19), 103-121.
- Osma, K. (2006). Cumhuriyet Dönemi Anıt Heykellerinde Kadın İmgesi. CÜ Sosyal Bilimler Dergisi, C, 30, 94.
- Pelvanoğlu, B. (2007). Hale Asaf Türk Resim Sanatında bir dönüm noktası, Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık, İstanbul.
- Sağlam, M. (2004). Sanat Koleksiyonu, Türkiye Cumhuriyeti Merkez Bankası, Ankara.
- Şahin, H. (2011). Postmodern Sanatta Eklektik Nesnelere. Doktora Tezi, Selçuk Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Konya.
- Tanyeli, U. (2008). Postmodernizm, Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, III. Cilt, 1278. İstanbul, Yem Yayın.
- Yılmaz, M. (2022). 2000 Yılı Sonrası Çağdaş Türk Resim Sanatında Kadın İmgesi, Yüksek Lisans Tezi, Isparta, Süleyman Demirel Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü.

Görsel Kaynaklar

- Görsel 1. Levni, Dans Eden Kız, 17.yy. Sonları, Minyatür, Topkapı Sarayı Müzesi, Ca.1710-20, (<https://minyatarsanati.tumblr.com/post/102887897348/dancing-girllevni-topkapi-palace-museum>)

- Görsel2. Osman Hamdi Bey, Harem, 2048 × 907 cm, 1880, (<https://www.istanbulsanatevi.com/sanaticilar/soyadi-h/hamdiosman/osman-hamdi-haremde-9737/>)
- Görsel3. Abdülmecid Efendi, “Haremde Beethoven”, 155,5x251 cm, 1915, (<https://www.tarihli-sanat.com/sehzade-abdulmecid-efendi-beethoven/>)
- Görsel 4. Namık İsmail, Sedirde Uzanan Kadın, 1917, (Berk, N. ve Gezer, H. (1973). 50 Yılın Türk Resim ve Heykeli, 1. Basım, İş Bankası ve Kültür Yayınları, İstanbul:121)
- Görsel 5. İbrahim Çallı, Çıplak, (Berk, N. ve Gezer, H. (1973). 50 Yılın Türk Resim ve Heykeli, 1. Basım, İş Bankası ve Kültür Yayınları, İstanbul:116)
- Görsel 6. Hale Asaf, Otoportre (II. Paris dönemi), 50x36 cm, tuval üzerine yağlı boya, Emel Korutürk koleksiyonu, (<https://www.istanbulsanatevi.com/unlu-sanaticilarin-hayati/soyadi-a-unlusanaticilarin-hayati/hale-asaf-hayati-ve-eserleri/>)
- Görsel7. Şeref Akdik, Ayna Önünde Köpekli Kadın, 74.5x130 cm,1930, tuval üzerine yağlıboya, (http://www.turkishpaintings.com/index.php?p=37&l=2&modPainters_artistDetailID=326)
- Görsel8. Nurullah Berk, Ütü Yapan Kadın, 114x146 cm, 1957, (<http://www.leblebitozu.com/nurullah-berk-eserleri-ve-hayati/>)
- Görsel9. Nuri iyem, Kardeşler, 52x49 cm, 1978, duralit üzerine yağlıboya, (<http://www.nuriiyem.com/eser/s130-016/>)
- Görsel 10. Zeynep Akgün, Karanlıkta Uyanık,150x170 cm, tuval üzerine yağlıboya,2016. Fotoğraf: Zeynep Akgün -2022
- Görsel 11. Akdoğan Topaçlıoğlu, isimsiz, 50x60, tuval üzerine akrilik boya, 2020, Fotoğraf: Akdoğan Topaçlıoğlu -2022
- Görsel12. İrfan Önürmen, Odada, 175x210cm, tuval üzerine karışık teknik, 2002, Fotoğraf: İrfan Önürmen -2022
- Görsel13. Mustafa Ayaz, 45x55 cm, isimsiz, tuval üzerine yağlı boya, 2001, Fotoğraf: Mustafa Ayaz -2022
- Görsel14. Bahri Genç, İsimsiz, 195x145 cm, tuval üzerine akrilik, 2019, Fotoğraf: Bahri Genç - 2022
- Görsel15. Seldem Oskay, Gidemeyenler, 120x140 cm, tuval üzerine karışık teknik /kâğıt & akrilik,2020, Fotoğraf: Seldem Oskay -2022

TÜRKİYE’DE AHŞAP YAZMA BASKI RESİMLERDE HAYVAN FİĞÜRLERİMustafa KÜÇÜKÖNER⁸**Özet**

Ahşap baskı Sümerlerde kanunları halka dağıtmak için silindir mühür kalıp olarak çok sık kullanılırdı. Çinliler de yazının çoğaltılmasında ahşap kalıplardan yararlanmışlardır. Rönesans Döneminde Avrupa’da matbaanın yazıyı hızla çoğaltmasına eş olarak resimler için de ayrı ahşap kalıplar üretilmiş ve resim çoğaltma sürecine girilmişti. Avrupa’da yüzyıllar boyunca ahşap baskı ile üretilen resimler zamanının en önemli belgeleri ve resimleri olmuştu. Yirminci yüzyılda fotoğrafın belgeleme ve çoğaltma işlevlerini alması ile ahşap baskı sanatçılar için kendilerini ifade etmenin yeni araçları oluvermişti. Günümüzde her yerde sanatçılar farklı tipte ve dokuda ahşap malzemededen yararlanarak özgün yapıtlar üretebilmektedirler.

Türkiye’de ahşap malzemenin resim ifadesindeki yeri Avrupa’ya nazaran geç başlamış olsa da tahta basma yazmacılık sanatı geleneksel olarak yüzyıllardır devam etmektedir. Özellikle Kastamonu ve Tokat yöresinde yaygın olan tahta kalıpla yazma işinde kalıp el ile üstten aşağı doğru sert şekilde vurularak görüntü üretilmektedir. Avrupa bazlı ahşap baskı resim sanatında ise kalıp düz bir yere yatırılmakta, üzerine kağıt ya da kumaş koyulmakta ve üstten bir presleme yolu ile görüntü yüzeye alınmaktadır.

Anadolu’da özellikle genç kızların çeyiz hazırlamak için sıkça başvurduğu yollardan birisi olan yazma basmacılık sanatı daha çok baş örtüsü olarak kullanılan kumaşlarda, sofrta bezlerinde, yastık kılıflarında, çarşaf süslemelerinde, kumaştan üretilmiş pazar çantalarında, atkı, kaşkol ve para keselerinde kullanılmaktadır. Desenlerde daha çok Türk kültürel dokusuna, gelenek ve göreneklerine ait motifler kullanılmaktadır. En sık kullanılan desenler ise çiçek ve hayvan figürleridir. Halı, cicim, duvar halısı, kilim vb günlük kullanımda bulunduğumuz geleneksel kumaşlarda da sıkça kullanılan hayvan figürleri daha sade biçimleri ile yazma baskıcılıkta da kullanılmaktadır. Bu çalışmada Kastamonu yöresinde tahta kalıplar ile basılmış hayvan figürlerinden bir kısmı ele alınacak, teknik ve sanatsal açıdan değerlendirilecektir.

Anahtar Kelimeler: Yazma Baskı Sanatı, Hayvan Figürleri, Kastamonu.

⁸ Prof., Necmettin Erbakan Üniversitesi, Güzel Sanatlar ve Mimarlık Fakültesi, Resim Bölümü, Konya, mkucukoner@erbakan.edu.tr, ORCID ID: 0000-0002-9796-0117

ANIMAL FIGURES IN WOODEN PRINTING IN TURKEY

Abstract

Woodblock printing was frequently used as a cylinder seal mold in the Sumerians to distribute laws to the public. The Chinese also used woodblocks to reproduce writing. During the Renaissance, in Europe, as the printing press rapidly reproduced writing, separate woodblocks were produced for paintings and the process of reproducing paintings was initiated. Paintings produced with woodblock printing in Europe for centuries had been the most important documents and paintings of their time. With photography taking on the functions of documentation and reproduction in the twentieth century, woodblock printing became a new means of self-expression for artists. Today, artists everywhere can produce original works by using different types and textures of wood. Although the place of wood in the expression of painting in Turkey began later than in Europe, the art of woodblock printing has traditionally continued for centuries. In the woodblock printing work, which is especially common in the Kastamonu and Tokat regions in Turkey, the mold is struck hard from top to bottom with the hand to produce an image. In European-based woodblock printing, the mold is laid on a flat surface, paper or fabric is placed on it and the image is transferred to the surface by pressing from above.

The art of block printing, which is one of the methods frequently used by young girls in Anatolia to prepare their dowries, is mostly used in fabrics used as headscarves, tablecloths, pillowcases, bed sheet decorations, market bags made of fabric, scarves and purses. The patterns are mostly used in the Turkish cultural texture, traditions and customs. The most frequently used patterns are flower and animal figures. Animal figures, which are frequently used in traditional fabrics such as carpets, cicim, wall carpets, rugs etc. that we use daily, are also used in block printing in their simpler forms. In this study, some of the animal figures printed with wooden molds in the Kastamonu regions will be discussed and evaluated in terms of technique and art.

Keywords: Block Printing Art, Animal Figures, Kastamonu.

Giriş

Baskının Kısa Tarihi

Baskı sanatları ilk insanla birlikte başlamaktadır, Altamira ve Lascaux mağaralarında tarihin yapılmış ilk resimleri olduğu bilinmektedir. Konya'da bulunan medeniyetlerin beşiği olarak bilinen Çatalhöyük yerleşim alanında ise insanlar yaşadıkları evlerin i duvarlarına el ile

baskılar yapmışlardır. İnsanlar ellerine ve ayaklarına boya alıp izlerini duvarlara basmış, kendi izini bu sayede tanımaya başlamış, duygu ve düşüncelerini görüntüleme yolu ile dışarı çıkarabilmiştir Görsel 1).

Hodder bir yazısında Çatalhöyük'te bulunan el baskısı için şöyle demektedir: “Bina 77'nin kuzey duvarı, binanın iskân süresi boyunca birçok kez sıvanmış olup, bu duvarda üst üste dizelenen yaklaşık 50 mm'lik sıva katmanı bulunmuştur. En alttaki sıva katmanında 12 adet kırmızı el izi bulunmuştur. Bu el izlerinin her biri hemen hemen aynı boyutta olup, hepsi de sağ ele aittir. Duvarın batısındaki yer alan küçük nişte başlayıp, duvar boyunca bir sıra oluşturmaktadırlar. Bu kırmızı el izlerinin bir kişiye ait olduğu tespit edilmiş ve bu kişinin elini kırmızı boya ile boyayıp duvar boyunca el izini çıkardığı tespit edilmiştir” (Hodder, 2011)



Görsel 1. Çatalhöyük'te Duvar Üzerinde Bulunan 9000 Yıllık El İzi Baskısı.

İnsanın kendini ifadesi zamanla yerini bilginin iletişimine bıraktığında yazı ve resim için ahşap kalıplar gelişmeye başlamıştı. Sümerlerde yumuşak kil tabletlerin üzerinde yuvarlanan üzeri oyulmuş silindir ahşap kalıplar sayesinde bilgi ve yasa maddeleri basılıp çoğaltılıyor ve topluma dağıtılabiliyordu. Çinliler de bilginin transferi için silindir ahşap kalıplardan baskı yapmışlardır. Ancak ahşap baskının tam manası ile resim için kullanılması Rönesans dönemine rastlar. Almanya'da Albert Dürer 15. yüzyılın ikinci yarısında ahşap kalıplar ile adeta çığır açmıştır. Gutenberg'in yazıyı çoğaltmak için harfleri kalıplara çevirmesi ile birlikte bilginin çoğaltılması ve dağıtılması oldukça hız kazanmıştı. O zamana kadar kitaplardaki yazıların yanına el ile resim yapan ressamın işi zora girmişti. Dürer artık görüntüyü tek tek kitaplara boyamak yerine bir ahşap tahtaya aktarıp oyuyor ve onu tıpkı matbaadaki harflerin kalıbı gibi resimlerin kalıbı haline çeviriyordu. Resmin ahşap baskılar ile çoğaltılması her şeyi daha da kolaylaştırıyor, bilgiyi hızlandırıyor, aydınlanmayı getiriyordu. Denebilir ki Rönesansın en etkili buluşları yazının ve resmin kalıplar ile çoğaltılması olmuştur. “Eski çağlardan beri oyma ile süsleme gibi çalışmalar yapılmakta idi. Ancak gravür resim tarzında ilk çalışmalar 15. yüzyılda Almanya'da

matbaanın icat edilmesi etkisi ile yapılmaya başlanmıştır. Alman sanatçı Albert Dürer'in ağaç baskıda ustalaşmış, sonraki süreç içinde Avrupa'da ve Uzak Doğuda baskı resim yapma işi yaygınlaşmıştır" (Küçüköner, 2012).

Avrupa'da yüzyıllar boyunca ahşap baskı ile üretilen resimler zamanının en önemli belgeleri ve resimleri olmuştur. 17., 18. v 19. yüzyıllarda Fransa'dan yola çıkıp özellikle Osmanlı topraklarını dolaşan gezgin ve çizerler gördükleri her şeyi kâğıtlara çizmişler, Paris'e dönünce bu çizimleri ahşap ve bakır kalıplara aktarmış ve baskı ile görsellerini çoğaltmışlardır. Dönemin bilgi ve görüntü iletişimi tamamı ile baskı resmin elinde olmuştur.

Yirminci yüzyılda fotoğrafın belgeleme ve çoğaltma işlevlerini alması ile ahşap baskı sanatçıları için kendilerini ifade etmenin yeni araçları oluvermişti. Günümüzde her yerde sanatçılar farklı tipte ve dokuda ahşap malzemenin yararlanarak özgün yapıtlar üretebilmektedirler.

Türkiye'de Ahşap Baskı Yazmacılık

Türkiye'de ahşap malzemenin resim ifadesindeki yeri Avrupa'ya nazaran geç başlamış olsa da tahta basma yazmacılık sanatı geleneksel olarak yüzyıllardır devam etmektedir. Türkiye'de özellikle Kastamonu ve Tokat yöresinde yaygın olan tahta kalıpla yazma işinde kalıp el ile üstten aşağı doğru sert şekilde vurularak görüntü üretilmektedir. Avrupa bazlı ahşap baskı resim sanatında ise kalıp düz bir yere yatırılmakta, üzerine kağıt ya da kumaş koyulmakta ve üstten bir presleme yolu ile görüntü alttaki yüzeye aktarılmaktadır. "Yaşayan Türk geleneksel sanatlarından biri olan taş baskı yazmacılık sanatı el yordamı ile oyulan kalıpların renk alınarak yazma kumaşlarına basılması ile elde edilen bir sanat türüdür. Yazma sanatı boş kumaş üzerine elle ya da kalıp ile boya verilerek elde edilen resimli kumaş olarak bilinmektedir" (Küçüköner, 2024)

Anadolu topraklarında yüzlerce yıldır özellikle kadınların kullandığı baş örtülerinde, yatak örtülerinde, çarşafalarda, yastık kılıflarında, çantalarda, atkı, kaşkol vb örtülerde ahşap kalıpla baskı resim yapma geleneği devam etmiştir. Yazma baskı ustaları yerlerine yeni ustalar yetiştirerek bu sanatı gelecek nesillere aktarmışlardır. Günümüzde özellikle Kastamonu ve Tokat yöresinde yerli ustalar tarafından açılan atölyelerde tahta kalıpla yazma baskı sanatı devam etmektedir. Talep eden vatandaşlar ustaların yanında baskı yapmayı öğrenerek kendi ihtiyaçlarını gidermektedirler. Sadece ihtiyaçlarını görmekle kalmayıp, Türk kültürel motiflerini de tanıma şansı yakalamaktadırlar. Taş baskı yazmacılık sanatı özellikle Kastamonu'da tarihi geçmişi olan değerli bir sanattır. Kastamonu'nun içinde bulunan tarihi mekanlar ve ruh baskı sanatını oldukça etkilemektedir. "Taş baskı Kastamonu da geçmişten günümüze süregelen el sanatlarından birisidir. Yörede "Taş baskı" ya da "Sini Bezi" olarak söylenmektedir."

(Gökmen, 2099) Bu bölgelerde yapılan baskı resimleme ve yapıldığı eşyaların günlük kullanımı karşılayabilme özellikleri çok sayıda yerli ve yabancı turistin bölgeye akın etmesine de vesile olmaktadır.

Kastamonu’da ahşap kalıpla yapılan yazma baskılara yörede taş baskı da denmektedir. Bu sanatta en çok kullanılan ağaç türü ıhlamur ağacıdır. Ihlamur ağacının kolay oyulabilme özelliği eskiden beri bilinmektedir. Bu kalıplar yıllarca kullanıldığında oyuk alanlara dolan ve zamanla sertleşen boya katmanları sebebi ile bu sanata taş baskı da denmiştir.

Avrupa ahşap baskı sanatında genelde kalıp baskı için altta kalmakta, baskının alınacağı kumaş ya da kağıtsa üstüne yatırılmaktadır. Kağıdın üzerine tahta kaşığının altı ile bastırarak ya da bu hali ile kalıp ve kağıdı presten geçirerek baskı yüzeye alınmaktadır. Kastamonu ve Tokat yöresindeki ahşap oyma yazma baskı sanatında bunun tam tersi geçerlidir. Zira basılacak kumaş ya da kağıt aşağıda durmaktadır. Kalıp ise ustanın elindedir ve usta boya havuzuna bandırdığı kalıbını sert bir şekilde yüzeye vurarak boyayı yüzeye aktarmaktadır. Kalıpların dar yüzeyli olması ustanın işini kolaylaştırmaktadır.



Görsel 2. Ihlamur Ağacından Yapılan Ahşap Oyma Kalıplar ve Kazıma Aletleri

Görsel 2’de Kastamonu yöresinde kullanılan ıhlamur ağacı örneği ve oyma aletleri görülmektedir. Ihlamur ağaçları ustalar tarafından hünerlice oyularak istenilen kalıplar elde edilmektedir. “Ihlamur ağacı, yumuşak, kolay oyulabilen, dayanıklı, iyi boya tutan bir ağaç cinsi olduğundan kalıp hazırlamaya çok elverişlidir. Ihlamur ağacının gövdesi budaklı, yarık ve yaş olmaması gerekir. Fırınlanmış olanlar tercih edilir. Ağacı oyarken istenmeyen biçimde çatlama

ve yarılmalar oluşmaz. Ağaç kuru ise yumuşak ve oyulmaya uygundur. Kalıplık kütükler hızla kesilirken, kesilen parçalarda liflerin yönünün dikkate edilmelidir. Liflere dik gelecek şekilde kalıplık ağaçların kesilmesi gerekir.” (Türker, 1996).

Teknolojik gelişmeler ışığında günümüzde CNC makineleri de kalıp oluşturmak için ustalar tarafından sıkça kullanılmaktadır. İşinde uzmanlaşmış ustaların el yordamı ile yaptıkları oyma çalışmalar bazen CNC ile karıştırılacak kadar da net ve temiz olmaktadır. “Oyma işlemi yüzeyleri zenginleştirmek, estetik bir görünüm ve belirli bir hareket vermek için uygulanan bir tekniktir. Bu teknikte oyma işlemi, “nakış bul” adı verilen küçük bıçaklarla yapılmaktadır. Eni dar ve geniş olmak üzere iki çeşit bıçak vardır. Dar ve ince olan bıçaklarla desenlerin dar yerleri oyulmaktadır. Geniş bıçaklar ise desenlerin geniş yerlerinde yüzeysel oymalarda kullanılmaktadır. Bıçak çok derinlere inerse derin oyma, daha eğimli çalışılırsa yüzeysel oyma denmektedir” (Gökmen, 2019)

Ahşap Yazma Baskı Resimlerde Hayvan Figürleri



Görsel 3. Kuş, Keklik, Ahşap Kalıp.



Görsel 4. Kuş, Keklik, Ahşap Baskı Resim.

Görsel 3’de ıhlamur ağacından oyulmuş bir kuş motifi görmekteyiz. Tasarım Anadolu’da sıkça bulunan ve sevilen keklik kuşunun desenidir. Kalıpta keklik sağ tarafa dönük durmaktadır. Klasik sanata gönderme yapan bu görüntüde usta kuş tasarımını yana dönük yaparak kuşun tamamı hakkında vatandaşa bilgi vermiştir. Bundan da daha önemlisi yazma üzerinde bu figür sıralı olarak devam edeceğinden yan yana ya da art arda basıldıklarında bir kuş sürüsü izlenimi de verecektir.

Görsel 4’te ise bir önceki görselde yer alan kalıptan basılarak elde edilmiş keklik kuşu tasarımını görmekteyiz. Kuşa ait tanımlayıcı özellikler siyah ve kalın çizgisel bir şekilde resimde yer

almıştır. Kalıptakinin tersine basıldığında kuşun yönü sola doğru dönmüştür. Yazma ya da sofranın örtüsü üzerinde bu kuş figürü art arda basıldığında bir kuş sürüsüne dönüşecektir.

Resimde yer alan noktalar da bu tasarımın Türk geleneklerine bağlılığını temsil etmektedir. Anadolu'nun kadim kültüründe nokta nokta işleme hem çeyiz sandıklarında hem mutfak ve giysi dolaplarında hem de masa ve sandalyelerde eskiden beri kullanılmaktadır. Ayrıca bu noktacılar kuş yemini de çağrıştırmaktadır. Zira bu desenin basılı olduğu kumaşın olduğu evlerde kuşların yem yemesi ve insanların kuşlara yem serpmesi insanlar tarafından rahatlatıcı bir durum olarak bilinmektedir.



Görsel 5. Geyik, Ahşap Kalıp.



Görsel 6. Geyik, Ahşap Baskı Resim.

Görsel 5'te Geyik figürlü bir ahşap baskı kalıbı görmekteyiz. Geyiğin yönü sağ tarafa dönüktür. Tek bir bütün biçim halindedir ve net bir görünüm sunmaktadır. Kalıp oldukça kullanılmış ve tümsekleri ve çukurları boya ile siyaha dönüşmüştür. Geyik motifi baskılı alanlarda net algılandığı için kalıbın dışında dairesel bir çerçeve vardır. İçindeki doğal unsurlar ve geyik ile birlikte bu daire adeta dünyayı çağrıştırmaktadır.

Görsel 6'da Geyik sola dönük olarak görülmektedir. Baskı sanatlarında kalıptaki görüntü basıldığında ters çıkmaktadır. Bu nedenle sanatçılar baskıda doğru çıkmasını istedikleri deseni veya tasarımı kalıpta ters işlemektedirler.

Geyiğin önünde ve arkasında doğal bir görünüm sunan yapraklı dallar vardır. Anadolu'nun zengin doğa tabakası ve bitki örtüsü hayvanlar için bereket sunmaktadır. Özellikle geyik olan yerlerde yeşil doğa örtüsü de çok bereketli olarak bilinmektedir. Bu desenin olduğu masa örtüsünü alan aileye de bu motiflerin bereket getireceği düşünülmektedir.



Görsel 7. Geyik, Ahşap Kalıp.



Görsel 8. Geyik, Ahşap Baskı Resim.

Görsel 7’de üzerinde sağa dönük olan ve yüzeyi enine ve boyuna dolduran bir geyik figürü görmekteyiz. Geyiğin boynuzları büyük olarak görülsün diye usta tarafından abartılı olarak oyulmuş ve kalıp oluşturulmuştur. Geyiğin alt yönünde ve ön tarafından evleri çağrıştıran yarı soyut mimari yapılar görülmektedir. Ön tarafında ve sırt tarafında ize bereketli topraklara gönderme yapan doğal unsurların lekesele değerlerini görmekteyiz.

Görsel 8’de ise bir önceki görselde ise geyiğin yönü kalıptakinin tersine sola dönüktür. Geyik diğer hayvan motiflerinde olduğu gibi yan profilden bakılacak şekilde tasarlanmıştır. Bir figürü yan profilden gösterime çıkarmak onun gövdesinin tanınabilirliğini de göz önüne sunmak demektir. Mısır hiyerogliflerinden de bilinmektedir ki bir figür tanıtılmak isteniyorsa o yan profilden resmedilir.

Geyik figürünün arkasındaki ev ve camiye benzeyen iki mimari yapı buranın bir köy yakınları olabileceğini gösterir gibidir. Bu yaklaşma geyiklerin Anadolu insanı tarafından sevildiğini de göstermektedir. “Yan profilde 4 ayağı da gösterilmiş şekildedir. Boynuzları da görülmektedir. Gözünün olduğu yerde büyük bir beyaz boşluk gözü temsil etmektedir. Bu da ceylan gibi geyiklerin gözlerinin güzel olmasına geleneksel olarak bunun da motifleri yer almasına gönderme yapmaktadır. Geyiğin etrafında dallar, çalılar, yapraklar ve otlar yer alır. Bu resmi bir yazma ya da bir kumaş üzerine basılı gördüğümüzde, onu takan kişinin aslında huzurlu bir ortamda yaşadığına delil de görmüş oluruz” (Küçüköner, 2024).

Sonuç

“Türkiye’de Ahşap Yazma Baskı Resimlerde Hayvan Figürleri” adlı bu çalışmada kadim yurdumuzun nadir güzellikte bir sanat türü olan ahşap kalıptan yazma basma sanatı ele alınmaya çalışılmıştır. Konu başında baskının ve ahşap baskının gelişimi ilgili bilgiler verilmiştir. İnsanoğlunun ilk günden bugüne yazı ve görüntüyü baskı yolu ile çoğaltma gayreti görülmüş,

haberleşme ve belgesel olarak saklama süreçlerine de değinilmiştir. Günümüzde fotoğraf ve dijital kopyalayıp çoğaltma tekniklerinin artmasına rağmen baskı sanatlarının halen daha Anadolu'da halkın günlük ihtiyaçlarına cevap vermekte olduğu da tespit edilmiştir. Kastamonu yöresine ait ve daha önce Öznur Gökmen tarafından "Kastamonu Yazmacılık (Taş Baskı) Sanatı ve Ahşap Kalıpları Desen Özellikleri" adlı bir tez çalışması yapılmış ve araştırmacı tarafından yörede yer alan çok sayıda kalıp ve baskısı görsel olarak ve bilgisel olarak derlenip bir yayın olarak literatüre katılmıştır. Bu çalışmada da literatüre katkı olacağı düşünüldüğü için hazırlanmış ve yayınlanmıştır.

Kastamonu ve Tokat yörelerimizde aktif olan bu ahşap basma yazma sanatı ile ilgili olarak sanatsal açıdan çalışmalar yapılmakla başlayan süreç, turizm getirisi açısından, kültürümüzün güncellenmesi açısından da yapılacak çalışmalar ile desteklenecektir.

Kaynaklar

Gökmen, Öznur (2019), *Kastamonu Yazmacılık (Taş Baskı) Sanatı ve Ahşap Kalıpların Desen Özellikleri*, Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Tasarım Anabilim Dalı, Tasarım Bilim Dalı, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Konya.

Hodder, Ian (2011), *Çatalhöyük'te Yeni Bir Duvar Resmi Bulundu*, Çatalhöyük Araştırma Projesi 2011 Sezonu Kazı Raporu.

https://www.catalhoyuk.com/sites/default/files/media/pdf/RAPOR%20Catalhoyuk_2011.pdf

Kıran, Hasan (2010), *Ağaç Baskı Sanatı*, Bellek Yayınevi, Ankara.

Küçüköner, Hava (2012), *Gravür Sanatı Tarihi ve Modern Uygulamalar*, Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Resim Anabilim Dalı, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Erzurum.

Küçüköner Hava, Küçüköner, Mustafa (2022), *Türk Gravür Resimlerde Aquatinta Yöntemi ile Tonlama*, IJIA International Journal of Interdisciplinary And Intercultural Art, Cil: 7, Sayı: 15, Ss: 75-89.

Küçüköner, Mustafa, Küçüköner, Hava (2024), *Geleneksel Türk Sanatlarında Taş Baskı Yazmacılık*, Ege Uluslararası Sosyal Bilimler Kongresi, Cilt:2. Sayfalar: 3496-3506.

Türker, Kemal (1996), *Ağaç Baskı Tokat Yazmaları*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 1996, İstanbul.

Görsel Kaynaklar

Görsel 1. Mahsereci, Nalan (2013), *Merkezi bir kamusal yapı yok, toplumsal hiyerarşi belirgin değil: Çatalhöyük eşitlikçi ve lidersiz bir toplum muydu?*

<https://bilimvegelecek.com.tr/index.php/2013/11/01/merkezi-bir-kamusal-yapi-yok-toplumsal-hiyerarsi-belirgin-degil-catalhoyuk-esitlikci-ve-lidersiz-bir-toplum-muydu/>

Görsel 2, 3, 4., 5, 6, 7 ve 8'in yer aldığı kaynak: Gökmen, Öznur (2019), *Kastamonu Yazmacılık (Taş Baskı) Sanatı ve Ahşap Kalıpların Desen Özellikleri*, Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Tasarım Anabilim Dalı, Tasarım Bilim Dalı, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Konya. **Görsellerin kaynakta yer aldığı sayfalar:** **10** (Görsel 2), **111** (Görsel 3), **111** (Görsel 4), **108** (Görsel 5), **108** (Görsel 6), **107** (Görsel 7) **ve 107** (Görsel 8).

CARL VILHELM HOLSØE'NİN RESİMLERİNDE VİSTA ETKİSİ: MEKÂN ALGISI VE ESTETİK YANSIMALAR

Öğr. Gör Müzeyyen AKSÖZ ŞEN⁹

Özet

Bu çalışma, vista kavramını mekân tasarımında ve sanatta nasıl ele alındığını derinlemesine incelemeyi amaçlamaktadır. Özellikle, Holsøe'nin resimlerinde vista etkisinin mekânın fiziksel sınırlarını aşarak duyuşal ve estetik bir alan yarattığı ve bu etkilerin insan psikolojisi üzerindeki derin yansımalarına odaklanılmıştır. Çalışma, vistanın yalnızca bir tasarım unsuru olmanın ötesinde, insan-mekân ilişkisini nasıl güçlendirdiğini ve duyuşal düzeyde bağ oluşturduğunu irdelemeyi hedeflemektedir.

Anahtar Kelimeler: Vista, mekân tasarımı, Holsøe, estetik, iç mekân,

THE VISTA EFFECT IN CARL VILHELM HOLSØE'S PAINTINGS: SPACE PERCEPTION AND AESTHETIC REFLECTIONS

Abstract

This study aims to deeply examine how the concept of vista is handled in spatial design and art. In particular, the focus is on how the vista effect in Holsøe's paintings creates a sensory and aesthetic area by exceeding the physical boundaries of the space and the deep reflections of these effects on human psychology. The study aims to examine how vista, beyond being just a design element, strengthens the human-space relationship and creates a bond on an emotional level.

Keywords: Vista, spatial design, Holsøe, aesthetics, interior.

⁹Çankırı Karatekin Üniversitesi Meslek Yüksekokulu Tasarım Bölümü; aksozsenmuzeyyen@gmail.com ORCID: 0000-0003-4735-0158

Giriş

“*Vista terimi, peyzaj tasarımında özellikle büyük evler ve geniş arazilerde manzarayı çerçeveleme veya genişletme yöntemlerini tanımlar. Bu, doğal güzelliklerin ve çevrenin estetik olarak vurgulanmasını sağlayan bir yaklaşımdır*” (Coles & House, 2012, s. 36).

Vista, görsel algıyı mekâna taşıyarak insan-mekân ilişkisine derinlik kazandırır ve mekânsal deneyimi zenginleştirir. İnsanın varoluşunun doğayla bütünleşme eğilimi göz önünde bulundurulduğunda, vista tasarımı, bireyin doğal çevreye olan özlemini mekânsal düzenlemeler yoluyla karşılar. İnsan psikolojisi üzerinde iyileştirici bir etkiye sahip olan vista tasarımı, bireyin doğal çevreye olan özlemini mekânsal düzenlemeler yoluyla günün her anında yaşamına dâhil eder.

İnsan-çevre etkileşimini geliştirmek için bitkilerin ve çiçeklerin mekânda kullanılması, ağaçlarla ve yeşillikle dolu bir bahçenin geniş pencerelerle geçiş alanları aracılığıyla mekânla bütünleştirilmesi ya da bir göl veya deniz manzarasının görünürlüğünü artıracak şekilde mekânla buluşturulması, mekânın işlevselliğini estetik değerlerle birleştirerek derinlik etkisi oluşturur ve vista etkisini destekler.

İnsan-mekân ilişkisine anlam katan bu kavram, sanatta ve sanatçıların ellerinde mana kazanmıştır. Sanatçıların resimlerine konu olan mekân tasarımında, "vista" etkisinin derinlemesine bir yorumunu Mekân çizimleriyle öne çıkan Carl Vilhelm Holsøe'nin eserlerinde görmekteyiz. 19. yüzyıl sonları ile 20. yüzyıl başlarının Danimarka sanat dünyasında yaptığı eserlerle dikkat çeken sanatçı iç mekân resimleri, mekânsal algıyı minimalist ve derinlikli bir yaklaşımla yeniden kurgularken, özellikle "vista" etkisiyle duygusal ve estetik bir deneyim sunar. Holsøe'nin resimlerinde, vista etkisi, mekânın fiziksel sınırlarını aşarak izleyiciyi hem zihinsel hem de duygusal bir yolculuğa çıkaran bir atmosfer yaratır.

Bu çalışma, mekân tasarımında vista kavramını, sanat eserlerinde nasıl işlediğini incelemeyi amaçlamaktadır. Aynı zamanda, Holsøe'nin resimlerinde vista etkisinin nasıl duygusal ve estetik bir alan yaratarak, mekânın sınırlarını aşarak insanı derinlemesine etkilediğini ele alacaktır. Böylece, vistanın yalnızca bir tasarım ögesi olmanın ötesinde, insan-mekân ilişkisini nasıl güçlendirdiğini ve psikolojik bir etki yarattığını sanatçıya ait eserleri yorumlayarak incelemeyi tartışmayı hedeflemektedir.

Vista Kavramı: Holsøe'nin Mekân Algısına Katkısı

Mekân tasarımı, insan algısı üzerinde derin bir etkiye sahiptir ve mekânı deneyimleyen bireyler, bu tasarım sayesinde çeşitli algısal deneyimler yaşar. Algı, mekânın fiziksel ve estetik unsurları ile şekillenir; renk, doku, ışık, perspektif ve kompozisyon gibi unsurlar, bireylerin mekâna dair

algılarını yönlendirir ve derinleştirir. Görsel algı ve estetik deneyim üzerine geliştirdiği teorilerinde, bu unsurların bireyin mekânsal algısını şekillendirme ve estetik deneyimi zenginleştirme süreçlerindeki önemine dikkat çekmiştir (Arnheim, 1974).

Algı kavramı, sanat tarihinde ve özellikle mekâna dair estetik yaklaşımlarda önemli bir yere sahiptir (Arnheim, 1974). Bu bağlamda, Danimarkalı ressam Carl Vilhelm Holsøe'nin resimlerinde "vista" kavramı, algıyı genişleten bir araç olarak öne çıkar. Holsøe'nin eserlerinde mekânsal algının şekillenmesinde pencereler, kapılar ve ışık kaynakları merkezi bir rol oynar. Bu unsurlar, iç mekân ile dış dünya arasında bir bağ kurarak izleyiciye yönlendirilmiş bir "bakış" veya "bakış açısı" sunar (Westheider & Philipp, 2008). Örneğin, *The Artist's Wife Sitting at a Window in a Sunlit Room* adlı eserinde Holsøe, iç mekân ile dış dünya arasında estetik bir bağ kurarak izleyiciyi hem mekânın içinde hem de dışında bir yolculuğa çıkarır (Holsøe, 1900). Holsøe, bu görsel bağlantıyı, izleyiciyi fiziksel bir sınır içinde tutmak yerine dış dünyanın olanaklarına açılan bir estetik alanın içine çekmek için kullanır, resimlerindeki mekânlar, fiziksel algının ötesinde izleyiciye duyuşsal bir içe dönüş yaşatır.

Carl Vilhelm Holsøe, özellikle iç mekânları betimleyen resimleriyle tanınan Danimarkalı bir sanatçıdır. "Interior with a Woman" (İç Mekânda Bir Kadın) tablosunda, Holsøe'nin iç mekânlar üzerine olan ustalığı ve izlediği estetik yaklaşım net bir şekilde görülmektedir. Tabloda, bir kadının sakin bir şekilde oturduğu ve çevresindeki iç mekânın detaylarının yoğun bir şekilde vurgulandığı bir sahne yer almaktadır (Holsøe, 1900). Perspektif ve mekânsal algı unsurlarıyla bu tür resimler, özellikle Vista etkisinin sanat eserlerinde nasıl işlediğini anlamak için resimler önemlidir ((Panofsky, 1991).

Yöntem

Çalışma, nitel bir tasarıma dayalı olarak Holsøe'nin eserlerindeki vista etkisini estetik ve mekânsal algı perspektifinde analiz eder. Araştırma modeli, sanat eserlerinin betimsel analizine dayanır. Bu çalışma, sanatçının iç mekânı betimleyen önemli eserlerinden seçilmiş 8 tabloyu kapsamaktadır. Eserler WikiArt gibi dijital arşivlerden elde edilmiş ve betimsel analiz yöntemiyle incelenmiştir. Eserler, ışık kullanımı, kompozisyon, estetik algı ve mekânın duyuşsal etkileri açısından tematik olarak analiz edilmiştir. Tablolardaki renk, doku, ışık ve perspektif gibi unsurlar üzerinden nitel çözümlere yer verilmiştir.

Bulgular

Vista Etkisi ve Psikolojik, Estetik Alan

Holsøe'nin eserlerinde pencereler ve kapılar hem fiziksel hem de metaforik olarak algının sınırlarını temsil eder. İç mekânın sessiz, sakin ve korunaklı doğası, pencereler aracılığıyla dış dünyanın genişliği ve sonsuz olasılıklarıyla buluşur. Bu bağlamda, Holsøe'nin çalışmaları yalnızca bir peyzajın temsili değil, aynı zamanda mekânın algılanma biçimlerini araştıran bir estetik deneyim sunar. İzleyici, resimdeki fiziksel unsurlar aracılığıyla bir yandan mekânın sınırlarını hissederken, diğer yandan dış dünyanın varlığını ve onun sunduğu olasılıkları hayal eder. Mekânsal algının tasarım ve sanat aracılığıyla şekillendirilmesi, bireylerin mekâna olan bağlarını ve mekânı deneyimleme biçimlerini derinleştirir. Holsøe'nin eserlerinde olduğu gibi, renk, doku ve ışık gibi unsurların ustaca kullanımı, algıyı yönlendiren temel faktörlerdir. Renk, duygusal bir atmosfer yaratırken; doku, fiziksel mekân hissini pekiştirir ve ışık, mekânın ritmini ve dinamiklerini belirler (Zumthor, 2006). Bu unsurlar, bir araya geldiğinde, izleyiciyi yalnızca görsel bir deneyime değil, aynı zamanda duygusal ve düşünsel bir yolculuğa davet eder.

Akademik açıdan değerlendirildiğinde, mekânsal algının şekillendirilmesi, insan-mekân ilişkisinin derinlemesine incelenmesini gerektirir (Pallasmaa, 2012; Rasmussen, 1964). Tasarımcılar ve sanatçılar, mekânsal algıyı yönlendiren unsurları bilinçli bir şekilde kullanarak bireylerin mekâna dair farkındalığını artırabilir ve bu farkındalık, bireylerin mekânda daha anlamlı deneyimler yaşamasını sağlayabilir. Bu bağlamda, Holsøe'nin eserleri, algının ve mekânın estetik bir araç olarak nasıl şekillendirilebileceğine dair önemli bir örnek sunar. Mekânın, fiziksel sınırların ötesine geçen bir deneyim alanı olarak ele alınması, hem tasarım hem de sanat alanında yeni perspektifler geliştirmek için bir başlangıç noktası oluşturabilir.

Örneğin, sanatçının *Interior with a Young Woman* adlı eserinde, pencereden içeri süzülen ışık, izleyiciyi odanın içine davet ederken, pencerenin varlığı dış mekânın varlığını hissettirir. Bu, Holsøe'nin resimlerinde mekânı yalnızca fiziksel bir alan değil, aynı zamanda duygusal ve zihinsel bir deneyim olarak ele aldığını gösterir (Arnheim, 1974; Holsøe, 1900). Bu eser, izleyicinin mekânla olan etkileşimini ve dış dünya ile kurduğu bağlantıyı daha derinlemesine anlamasına yardımcı olacak şekilde resmin görseli de sunulabilir. Pencere üzerinden dış dünya ile ilişki kurarak, iç mekânın estetik ve psikolojik boyutlarını derinleştirir ve mekân algısında görsel düzenin önemini vurgulamıştır (Arnheim, 1974).

Holsøe'nin eserlerinde de görsel düzen, mekânın estetik bir bütünlük içinde algılanmasını sağlar. Pencere ve kapılar gibi odak noktaları, izleyiciyi hem mekânın içinde hem de dışında bir yolculuğa çıkarır. Böylece vista, yalnızca fiziksel bir özellik değil, aynı zamanda sanatçının

yaratıcı bir aracı haline gelir. Holsøe, manzarayı iç mekâna dahil etmesiyle bu kavramı modern iç mekân resminde yeni bir boyuta taşımıştır.

Sanat tarihinde Rönesans döneminden itibaren perspektifin keşfiyle birlikte vista kavramı daha fazla önem kazanmıştır (Panofsky, 1991). Holsøe'nin bu kavrama getirdiği yenilik ise, manzarayı iç mekâna dahil etmesi ve pencere aracılığıyla izleyicinin dış dünyayı hayal etmesine olanak sağlamasıdır.

Holsøe'nin Tablolarında Vista Etkisi

Şekil 1

The Artist's Wife Sitting at a Window in a Sunlit Room. Holsøe, C. V. (1900).



Kaynak: Wiki Art. <https://www.wikiart.org/en/carl-holsoe/the-artist-s-wife-sitting-at-a-window-in-a-sunlit-room>

Şekil 1'de Carl Holsøe tarafından 1900 yılında yapılmış bir tablo olan The Artist's Wife Sitting at a Window in a Sunlit Room (Sanatçının Eşi, Güneşli Bir Odada Pencerede Oturuyor) adlı eseri gösteriyor. Bu tabloyu, vista etkisi açısından incelersek pencerelerin dışa doğru açılır şekilde tasvir edilmesi izleyiciye bir ferahlık hissiyatı oluşturur. Pencereden dışarı bakıldığında görülen doğa ya da peyzaj, iç mekândaki sınırları aşan bir genişlik ve derinlik hissi yaratır. Kompozisyonun bütünlüğü ve kullanılan renklerdeki ışık gölgenin kullanımı ve armonik uyum içerideki sakin atmosferle dış dünyaya olan bağlantıyı kuruyor. Nesnel bir pencere tasviri, dış dünyayı doğrudan göstermez; ancak içeriye giren doğal ışık, dışarının varlığını izleyiciye ima eder. Bu durum, Vista kavramıyla mekân arasında bir geçiş etkisi oluşturur ve doğa ile mekân arasındaki bağı kurar. Kadının pencere önündeki sakin duruşu ve odadaki yumuşak renkler, iç mekândaki huzurlu atmosferi dış dünya ile harmanlar. Odanın içine giren doğal ışık, izleyiciyi dış dünyaya doğru yönlendirir. Böylece izleyicide, geniş bir alan veya dış mekân manzarasıyla süreklilik algısı meydana gelir.

Şekil 2

Girl Standing on a Balcony (Balkonda Duran Kız). Holsøe, C. V. (1898).



Kaynak: WikiArt. <https://www.wikiart.org/en/carl-holsoe/girl-standing-on-a-balcony>

Şekil 2’de Carl Holsøe’nin “*Girl Standing on a Balcony*” (*Balkonda Duran Kız*) adlı eserinde, vista etkisi iç mekân ile dış dünya arasındaki geçişi ahenk içinde tasvir eder. Eserin odak noktası olan figür, balkona yerleştirilmiş olup, izleyiciyi doğrudan dış mekânla ilişkilendirmeden, bu iki dünya arasında bir eőik görevi görür. Kompozisyondaki figür, mekânın içinde kalırken, balkondaki konumu ve çevresiyle atmosferik bir etkiyle dışarıya doğru izleyicinin bakış açısını manzaraya yönlendirir. Holsøe’nin burada kullandığı vista etkisi, dışarıdaki doğanın yaşam enerjisi ile iç mekândaki huzur ve sakinlik izlenimini birleştirerek aralarında etkili bir köprü kurar.

Şekil 3

Reflections (Yansımalar). Holsøe, C. V. (1900).



Kaynak: WikiArt. <https://www.wikiart.org/en/carl-holsoe/reflections>

Şekil 3'te Carl Holsøe'nin *Reflections* tablosunda vista etkisi, dış mekândaki manzaranın geniş pencere aracılığıyla iç mekâna taşınmasıyla oluşturulur. Ağaçların yeŐilinin ve doğal ışığın yansıması, dış dünyayı iç mekâna dolaylı bir şekilde taşırken, mekânda manzarayı izleyen şekilde tasvir edilen figür, dış mekânın huzur veren etkisini iç mekânla birleştirir ve izleyiciyle aynı sakin atmosferi etkili bir şekilde paylaşır. Burada, doğrudan bir dış mekân manzarası sunulmaz; bunun yerine, iç mekândaki yansılardan ve ışık geçiŐlerinden vista etkisi yaratılır. Pencere aracılığıyla içeriye sızan ışık, dışarıdaki doğanın varlığını atmosferik bir şekilde ima eder. Holsøe, iç mekândaki huzurlu atmosfer ile dış mekândaki geniş alanı birleştirerek, iki dünya arasındaki sınırları esnetir. Bu yansıma ve ışık kullanımı, izleyiciye hem iç mekânda hem de dış dünyada bir süreklilik hissi verir. Aynı zamanda, figür aracılığıyla dış mekânla kurulan dolaylı bağ, izleyiciye iç ve dış arasındaki geçişi daha derinden hissettirir.

Şekil 4

The Drawing Room. Holsøe, C. V. (1899).



Kaynak: *WikiArt*. Erişim: <https://www.wikiart.org/en/carl-holsoe/the-drawing-room>

Şekil 4'te Vista etkisi burada, iç mekândaki ferah atmosferin pencere yoluyla dışarıya uzanmasıyla ortaya çıkar. Holsøe, iç mekândaki detaylara büyük özen gösterirken, pencere ve ışık kullanımı sayesinde dışarıya bir yönelme yaratır. Ancak dış dünya doğrudan görünmez. Salonun içindeki renkler ve ışık oyunları, dışarıdaki geniş alanın etkisini yaratır. Dış dünya ile olan ilişki, pencere aracılığıyla yansıyan ışıkla izleyiciye ima edilir. Bu yaklaşım, vista etkisini hem iç mekândaki huzuru hem de dış mekânın varlığını dengeli bir biçimde birleştirir.

Şekil 5

Woman in a Sunny Window (Güneşli Bir Pencerede Bir Kadın). Holsøe, C. V. (1898).



Kaynak: WikiArt. <https://www.wikiart.org/en/carl-holsoe/woman-in-a-sunny-window>

Şekil 5'te Carl Holsøe'nin "Güneşli Bir Pencerede Bir Kadın" adlı tablosunda vista etkisi, doğrudan bir dış mekân manzarası sunulmadan yaratılan genişlik ve derinlik hissiyatı aracılığıyla izleyiciye aktarılır. Bu etki, iç mekânın huzurlu atmosferi ile dış dünya arasındaki geçişi simgeler.

Tabloda, kadının pencere kenarında oturması ve pencere aracılığıyla içeriye giren ışık, vista etkisini mekâna yansıtan unsurlardandır. Dış dünya, doğrudan bir manzara olarak sunulmaz; ancak pencereyle içeri sızan ışık, dışarıdaki geniş alanın varlığını izleyiciye ima eder. Pencere, dışarıya bakmak için bir araç olmakla birlikte, aynı zamanda iç mekânın dışarıya açıldığı bir geçiş noktasına dönüşür.

Carl Vilhelm Holsøe'nin Resimlerinde Vista Etkisi: Işık, Mekân ve Duygusal Derinlik**Holsøe'nin Resimlerinde Vista ve Işık Kullanımı**

Holsøe'nin resimlerinde ışık, mekânın dinamik bir unsuru olarak dikkat çeker. Ağırlıklı olarak resimlerinde kullandığı Doğal ışık, pencerelerden ve kapılardan süzülerek mekânın derinliğini ve izleyicide yarattığı duygusal etkileri belirler. Pencere kenarında duran bir kadın figürü veya dikkatlice yerleştirilmiş bir mobilya parçasına ışığın etkili kullanımıyla vurgu sağlayarak resim izleyiciyle huzur duygusuyla içselleşir. *Interior with Woman Sewing* adlı eserde, pencere kenarına oturan kadın figürü ve ışık arasındaki ilişki, iç mekânın sınırlarını aşar. Bu eser,

mekânın iki boyutlu bir yüzeyde yaratılan derinlik etkisiyle, Holsøe'nin mekân algısını soyut bir düzlemde izleyiciye aktardığını gösterir (Zumthor, 2006). Işık, sadece mekânda aydınlık, zaman ifadesini oluşturan bir kavramın ötesinde ressamın armonik bir anlatımla duyusal bir aktarım aracı olarak kullanılmıştır.

Kandinsky (1977), ışığın ve rengin bir eserin ruhunu oluşturduğunu savunurken, Holsøe'nin eserlerinde bu iki unsurun bir arada ustaca ahenk içinde kullanımı izleyici ile aynı hissiyatı paylaşır. Sonsuzluğun, zamanın akışını dingin bir huzur duygusunda birleştirerek betimler Özellikle Holsøe'nin pencerelerden süzülen ışığı betimleme biçimi, mekânın sınırlarını aşan bir özgürlük ve umut hissi yaratır. Işık ve renklerin bu etkileşimi, minimalist yaklaşımda kompozisyonda birleşerek izleyiciyi görsel bir izlenimin yanında içsel bir yolculuğa sürükler. Holsøe, Interior with Woman Sewing (1900) adlı eserinde ışığı bir köprü olarak kullanarak, iç mekân ile dış mekân arasındaki sınırları silikleştirir ve izleyiciyi iki dünya arasında bir geçişe davet eder.

Şekil 6

Interior with Daylight (İç Mekânda Gün Işığı). Holsøe, C. V. (1900).



Kaynak: WikiArt. <https://www.wikiart.org/en/carl-holsoe/interior-with-daylight>

Şekil 6'da Carl Vilhelm Holsøe'nin İç Mekânda Gün Işığı tablosunda, ışık ve Vista etkisi ustaca birleştirilerek iç mekândaki huzurlu atmosferle dış dünyanın dolaylı varlığı arasında bir geçiş sağlanır. Holsøe, pencere aracılığıyla içeri giren doğal ışığı kullanarak, dışarıdaki doğayı doğrudan göstermeden, iç mekândaki yüzeylerde oluşturduğu yansımalarla dış dünyayı ima eder. Işık ve gölge oyunları, iç mekândaki sınırları aşarak dış mekânın genişliği ve doğasının varlığını atmosferik bir şekilde hissettirir. Bu Vista etkisi, izleyicinin gözünü hem iç mekânda

hem de dış dünyada süreklilik hissine yönlendirir, iç ve dış arasında görsel ve duygusal bir geçiş yaratır. Holsøe'nin bu yaklaşımı, dış mekânın huzurunu, izleyiciye zaman ve mekânın ötesinde bir deneyim olarak sunar.

Şekil 7

Reading in the Morning Light (Sabah Işığında Okuma). Holsøe, C. V. (1900).



Kaynak: WikiArt. <https://www.wikiart.org/en/carl-holsoe/reading-in-the-morning-light>

Şekil 7'de Carl Vilhelm Holsøe'nin Sabah Işığında Okuma tablosu, ışık ve vista etkisi açısından dikkatle incelenebilir. Işık, odanın içindeki huzurlu atmosferi vurgularken, pencere aracılığıyla içeri giren doğal ışık, dış mekânın varlığını dolaylı olarak hissettirir. Holsøe, doğrudan bir manzara sunmak yerine, iç mekândaki ışık yansımaları ve gölgeler aracılığıyla dış dünyanın atmosferini izleyiciye aktarır. Bu, vista etkisi yaratır; dış dünyanın varlığı, iç mekândaki sakin ortamla harmanlanarak izleyicinin hem iç mekânla hem de dış dünyayla bir bağ kurmasına olanak tanır.

Şekil 8

Woman Reading by Lamp Light (Lamba Işığında Kitap Okuyan Kadın). Holsøe, C. V. (1900).



Kaynak: WikiArt. <https://www.wikiart.org/en/carl-holsoe/woman-reading-by-lamp-light>

Şekil 8’de Carl Vilhelm Holsøe’nin *Lamba Işığında Kitap Okuyan Kadın* tablosunda, ışık kullanımını ve vista etkisi iç ve dış mekân arasındaki sınırları ustaca esnetmektedir. Lamba ışığının yumuşak ve sıcak tonları, iç mekândaki huzurlu atmosferi vurgularken, karanlık odadaki figürün yalnız başına okuduğu anı sakin bir şekilde izleyiciye aktarır. Işık, sadece mekânı aydınlatmakla kalmaz, aynı zamanda dış dünyayı doğrudan göstermez; bunun yerine, dolaylı olarak dışarıdaki atmosferi ima eder. Pencere gibi doğrudan bir dış mekân unsuru bulunmamasıyla birlikte, ışığın ve gölgelerin oluşturduğu atmosferik etki, dış dünyanın varlığını iç mekânda hissedilir kılar. Holsøe, iç mekândaki bu huzur verici ışıkla dış dünyanın genişliğini birleştirerek, izleyiciye iç ve dış arasındaki süreklilik hissini yaşatır.

Carl Vilhelm Holsøe’nin Mekânsal Kompozisyonları: Kapı ve Pencere Temalarında Duygusal ve Estetik Geçişler

Holsøe’nin resimleri, mekânın minimalist ve düzenli bir estetik anlayışla ele alındığı bir yapıya sahiptir. Mekânın her bir ögesi, dikkatle yerleştirilmiş ve izleyicinin duygusal tepkilerini harekete geçirecek şekilde tasarlanmıştır. Boş alanlar, sade objeler ve yumuşak renk tonları, izleyicinin gözünü hem detaylara hem de genel kompozisyona yönlendiren bir denge sağlar. Bu minimalist yaklaşım, izleyiciyi dikkatlice seçilmiş bu öğeler üzerinde düşünmeye teşvik eder, böylece eserin zamansız bir çekicilik kazanmasına katkıda bulunur (Pallasmaa, 2012). Sanatçının eserlerinde kapılar ve pencereler, mekânın odak noktalarıdır. Bu unsurlar, hem

fiziksel hem de sembolik anlamlar taşır. Pencereleden süzülen ışık, bir dış dünya umudunu ve özgürlüğünü simgelerken, kapılar ise bir geçiş veya içsel bir yolculuğun işareti olarak görülebilir. Holsøe'nin bu unsurları kullanımı, mekânın yalnızca bir ortam değil, aynı zamanda bir hikâye anlatma aracı olarak işlev gördüğünü ortaya koyar. Bu bağlamda, iç mekânın estetik anlamı, sadece fiziksel bir algıdan ziyade, izleyiciyi duygusal bir yolculuğa çıkararak bir unsura dönüştürür(Rasmussen, 1964). Bu sayede iç mekândaki sakinlik, dış mekânın genişliğiyle birleşerek bir süreklilik hissi yaratır.

Vista etkisi, Holsøe'nin minimalist estetik anlayışıyla birleşerek, mekânın duygusal derinliğini artırır. Az sayıda öge ve yumuşak renk tonları, izleyicinin hem görsel hem de duygusal algısını genişletir, iç ve dış arasındaki sınırları bulanıklaştırır. Bu yaklaşım, zamanın ötesinde bir deneyim sunar ve izleyiciyi sadece mekânın değil aynı zamanda kendi iç yolculuğunun derinliklerine de davet eder. Holsøe'nin eserlerinde Vista etkisi hem estetik hem de psikolojik açıdan mekânın sınırlarını aşarak, içsel ve dışsal dünyalar arasında kalıcı bir bağ kurar. Vista etkisi, bu minimalist estetikle birleşerek, iç mekânın sakinliğini dış mekânın doğallığıyla harmanlar (Zumthor, 2006). Holsøe'nin eserlerinde dış dünya, doğrudan manzara olarak değil, ışık ve gölgelerin yarattığı yansılarda belirir. Bu, izleyiciye iç ve dış mekân arasında bir süreklilik hissi verir ve zamanın ötesinde bir deneyim yaratır.

Sonuç

Carl Vilhelm Holsøe'nin resimlerinde vista etkisi, mekânı fiziksel bir alanın ötesinde, izleyicinin duygusal ve zihinsel bir yolculuğa çıkmasını sağlayan bir araç olarak işlev görür. Pencere, kapı ve ışık gibi unsurlar, mekân algısını genişletirken, minimalist estetik bu algıyı derinleştirir. Holsøe'nin eserleri, mekânın sınırlarını aşarak zamansız bir estetik ve duygusal bir bağ sunar. Holsøe'nin resimlerindeki atmosfer, estetiksel ve duygusal manada armonik bir uyum içindedir. Bu bağlamda, Holsøe'nin eserleri, estetik, mekân ve insan algısı arasındaki karmaşık ilişkilere dair önemli bir söylem alanı sunar.

Holsøe'nin eserlerinden ilham alan yeni çalışmalar, sanatın zamansız doğasını ve estetik değerlerin dönüştürücü gücünü anlamamızda katkı sağlamaktadır. Carl Holsøe'nin eserleri, iç mekânın zarif bir şekilde yansıtıldığı, minimalist bir estetik anlayışıyla şekillenen derin bir görsel deneyim sunar. Sanatçı, mekânın her ögesini, izleyicinin dikkatini çekmek ve duygusal tepkilerini harekete geçirmek amacıyla özenle seçmiştir. Holsøe'nin eserlerinde dikkat çeken unsurlardan biri, iç mekânın huzur veren atmosferini oluştururken dış mekândaki doğanın gizli bir yansıması olan vista etkisini kullanmasıdır. Bu minimalist yaklaşım, sanatçının resimlerinde mekânın derinliklerini, sınırlarını ve dış dünya ile olan ilişkisini izleyicinin algısına sunar.

Holsøe'nin bu estetik yaklaşımı, onun resimlerini yalnızca görsel bir deneyim olmaktan çıkararak duygusal bir yolculuğa dönüştürür.

Kaynaklar

- Arnheim, R. (1974). *Art and visual perception: A psychology of the creative eye*. University of California Press. <https://archive.org/details/art-and-visual-perception-rudolf-arnheim>
- Coles, J., & House, N. (2012). *İç mimarlığın temelleri* (Z. Vaizoğlu, Çev.). Literatür Yayıncılık.
- Kandinsky, W. (1977). *Point and line to plane*. Dover Publications. <https://archive.org/details/pointandlinetoplane>
- Lippard, L. R. (1977). *The minimal art*. E.P. Dutton.
- Panofsky, E. (1991). *Perspective as symbolic form*. Zone Books. https://monoskop.org/File:Panofsky_Erwin_Perspective_as_Symbolic_Form.pdf
- Pallasmaa, J. (2012). *The eyes of the skin: Architecture and the senses* (3rd ed.). Wiley.
- Rasmussen, S. E. (1964). *Experiencing architecture*. MIT Press.
- Schwartz, H. (2004). *The art of the interior: 19th century domestic spaces in Scandinavian painting*. Scandinavian University Press.
- Turrell, J. (2007). *Light and space: Visual perception in contemporary art*. Phaidon Press.
- Westheider, O., & Philipp, M. (2008). *Rooms with a view: The open window in 19th century art*. Prestel Publishing.
- Zimmermann, M. (2010). *Emotion and perception in Scandinavian interiors: Carl Vilhelm Holsøe and his contemporaries*. Aarhus University Press.
- Zumthor, P. (2006). *Atmospheres: Architectural environments - Surrounding objects*. Birkhäuser.

Şekil Kaynakları

- Holsøe, C. V. (1900). *The artist's wife sitting at a window in a sunlit room*. WikiArt. <https://www.wikiart.org/en/carl-holsoe/the-artist-s-wife-sitting-at-a-window-in-a-sunlit-room>
- Holsøe, C. V. (1898). *Girl standing on a balcony*. WikiArt. <https://www.wikiart.org/en/carl-holsoe/girl-standing-on-a-balcony>
- Holsøe, C. V. (1900). *Reflections*. WikiArt. <https://www.wikiart.org/en/carl-holsoe/reflections>
- Holsøe, C. V. (1899). *The drawing room*. WikiArt.
- Holsøe, C. V. (1898). *Woman in a sunny window*. WikiArt. <https://www.wikiart.org/en/carl-holsoe/woman-in-a-sunny-window>

Holsøe, C. V. (1900). *Interior with daylight*. WikiArt. <https://www.wikiart.org/en/carl-holsoe/interior-with-daylight>

Holsøe, C. V. (1900). *Reading in the morning light*. WikiArt. <https://www.wikiart.org/en/carl-holsoe/reading-in-the-morning-light>

Holsøe,C.V. (1900). *Woman reading by lamp light*. WikiArt. <https://www.wikiart.org/en/carl-holsoe/woman-reading-by-lamp-light>

DANS EDEN EV: DECONSTRUCTİVİST MİMARLIĞIN ESTETİK DİLİ VE MEKÂNSAL SENFONİSİ

Öğr. Gör Müzeyyen AKSÖZ ŞEN¹⁰

Özet

Bu makale, Prag'da yer alan ve deconstructivist mimarlığın ikonik bir örneği olarak kabul edilen Dans Eden Ev'in (Dancing House) tasarım prensiplerini, mekânsal düzenlemelerini ve kentsel bağlamla olan etkileşimini kapsamlı bir şekilde ele almaktadır. Frank Gehry ve Vlado Milunić tarafından tasarlanan bu yapı, yalnızca modern mimarlığın teknik ve estetik açıdan yenilikçi bir yorumu olarak değil, aynı zamanda tarihi kent dokusuyla bir arada yaşamayı başaran modern bir tasarım olarak öne çıkmaktadır.

Çalışmada, yapının estetik ve teknik boyutları, kullanılan malzemeler ve deconstructivist tasarımın temel ilkeleri detaylı bir şekilde incelenmiştir. Ayrıca, Dans Eden Ev'in kentsel bağlamla kurduğu ilişki ve bu bağlamdaki etkisi ele alınarak, modern mimarının tarihi kent dokuları arasında nasıl yaşadığını değerlendirilmektedir. Literatür taraması ve mevcut kaynaklar temelinde hem teorik hem görsel analiz yöntemleri kullanılarak, yapının benzersiz tasarım anlayışı ortaya konulmaktadır. Dans Eden Ev, mimari kimliği, estetik yenilikleri ve kent dokusuna getirdiği modern yorumla, mimarlık teorileri açısından önemli bir çalışma alanı sunmaktadır. Bu makale, deconstructivist mimarlığın dinamik formlar ve kentsel bağlamla nasıl bir arada çalışabileceğini göstermek amacıyla bu özgün yapıyı derinlemesine analiz etmektedir.

Anahtar Kelimeler: Deconstructivist mimarlık, estetik, Dans Eden Ev

DANCING HOUSE: THE AESTHETIC LANGUAGE AND SPATIAL SYMPHONY OF DECONSTRUCTIVIST ARCHITECTURE

Abstract

This article comprehensively examines the design principles, spatial arrangements and interaction with the urban context of the Dancing House in Prague, which is considered an iconic example of deconstructivist architecture. Designed by Frank Gehry and Vlado Milunić,

¹⁰ Çankırı Karatekin Üniversitesi Meslek Yüksekokulu Tasarım Bölümü; aksozsenmuzeyyen@gmail.com ORCID: 0000-0003-4735-0158

this structure stands out not only as an innovative interpretation of modern architecture in technical and aesthetic terms, but also as a modern design that manages to live together with the historical urban fabric.

The study examines the aesthetic and technical dimensions of the structure, the materials used and the basic principles of deconstructivist design in detail. In addition, the relationship established by the Dancing House with the urban context and its impact in this context are discussed, and how modern architecture lives among the historical urban fabrics is evaluated. The unique design concept of the structure is revealed by using both theoretical and visual analysis methods based on literature review and existing sources. The Dancing House offers an important field of study in terms of architectural theories with its architectural identity, aesthetic innovations and the modern interpretation it brings to the urban fabric. This article analyzes this unique structure in depth to show how deconstructivist architecture can work with dynamic forms and urban context.

Keywords: Deconstructivist architecture, aesthetics, Dancing House

Giriş

Deconstructivist mimarlık, 20. yüzyılın sonlarında modernizmin rasyonel ve minimalist ilkelerine tepki olarak ortaya çıkmış, dinamik ve sıra dışı yapısıyla günümüzde de popülaritesini korumaktadır. Bu yaklaşım, geleneksel tasarım kurallarını sorgulayarak ve geometrik biçimleri bozarak özgün bir estetik anlayışı ortaya koyar. Deconstructivist yapılar, genellikle hareketi, dinamizmi ve şekillerin sınırsızlığını vurgular (Johnson & Wigley, 1988; Linder, 2007).

1996 yılında Prag'da tamamlanan Dans Eden Ev (Tanćící dům), bu akımın en etkileyici örneklerinden biri olarak öne çıkmaktadır. Frank Gehry ve Vlado Milunić tarafından tasarlanan yapı, yalnızca estetik bir form sunmakla kalmamış, aynı zamanda mekânsal deneyimlere odaklanmıştır (*ArchDaily*, 2018). Dans Eden Ev, tarihi kent dokusuyla modern tasarımın nasıl bir araya gelebileceğini gösteren çarpıcı bir modeldir ve deconstructivist mimarının temel ilkelerini güçlü bir şekilde yansıtmaktadır (*Pritzker Architecture Prize*, 1989; *Dezeen*, 2015). Bu çalışma, Dans Eden Ev'in deconstructivist mimarlık bağlamında detaylı bir analizini sunmayı amaçlamaktadır. Yapının formu ve tasarım prensipleri ilişkisi, malzeme kullanımı, tasarımı ve kentsel çevreye etkileşimi, deconstructivist mimarlığın temel özelliklerinin yapı üzerindeki yansımaları değerlendirilecektir.

Deconstructivist Mimarlık ve Dans Eden Ev

Dekonstrüktivist felsefe, düzen, simetri ve uyum gibi geleneksel mimari kuralları reddeder. Bunun yerine parçalanmış formlar, düzensiz geometriler ve karmaşık birleştirmeler üzerinden tasarımlarını şekillendirir. Bu yaklaşım, mimaride de yeni bir anlayışta 1980'li yıllarda Deconstructivist Mimarlık ismiyle tanımlanmış ve kendine özgü bir yer edinmiştir. Parçalanmış formlar ve geometrik şekilde tasarlanmış yapılar, kendinden önceki geleneksel anlayış düzenine karşı olarak akımın etkisinde tasarlanmış yapılara yansımıştır. Jacques Derrida'nın teorik çerçevesinden esinlenen deconstructivist mimarlar, formlardaki kesintileri, çatışmaları ve asimetrik kompozisyonları tasarımlarına yansıtmıştır (Linder, 2004).

Şekil 1



Dans Eden Ev'in dış görünüşü. Kaynak: Arkitektuel. (n.d.). Dans Eden Ev. <https://www.arkitektuel.com/dans-eden-ev/>

Şekil 1'de görülen Frank Gehry'nin Dans Eden Ev tasarımı, deconstructivist akıma verilebilecek en dikkat çekici örneklerinden biridir. Dans eden iki figür gibi soyutlayarak tasarlanan yapı iki ana kütlede oluşmaktadır. Bu kütleler, birbirine zıt özellikler taşıyan kadın ve erkeğin karakteristik niteliklerini yansıtır. Kadının zarif ve narin yapısı ile erkeğin güçlü sağlam duruşu, bu iki formda beden bulmuş temsiller olarak ziyaretçileri karşılamaktadır. "Fred" ve "Ginger" olarak adlandırılan bu yapının kütleleri, deconstructivist mimarlığın kaotik ancak uyumlu estetik anlayışını somutlaştırır (Johnson & Wigley, 1988; Fialová, 2003).

Yöntem

Bu çalışmada, Dans Eden Ev'in tasarım prensipleri, mekânsal düzenlemeleri ve kentsel bağlamla etkileşimi, ele alınmıştır: Literatür Taraması: Makalede, deconstructivist mimarlık ve Dans Eden Ev ile ilgili mevcut akademik kaynaklar, kitaplar ve makaleler detaylı bir şekilde incelenmiştir. Bu kaynaklar, yapının tarihsel, kültürel ve teknik bağlamda nasıl değerlendirildiğini anlamak temel bir araç olarak kullanılmıştır.

Görsel Analiz: Yapının fotoğrafları ve mimari çizimleri üzerinden yapılan görsel analiz, estetik ve teknik boyutların yanı sıra kullanılan malzemelerin ve mekânsal düzenlemelerin incelenmesini sağlamıştır. Yapının mimari detayları, form ve işlev arasındaki ilişki gibi unsurlar değerlendirilmiştir.

Teorik Analiz: Deconstructivist tasarımın temel ilkeleri çerçevesinde, yapının mimari kimliği ve estetik yenilikleri üzerinde durulmuştur. Bu bağlamda, modern mimarinin tarihi kent dokuları ile olan ilişkisi analiz edilmiştir.

Kentsel Bağlam Analizi: Dans Eden Ev'in bulunduğu kentsel bağlam ve bu bağlamdaki etkileri ele alınarak, yapının çevresiyle olan etkileşimi ve kent dokusuna katkıları işlevsel rolüyle değerlendirilmiştir.

Bulguların Derlenmesi: Elde edilen veriler, teorik ve görsel analizler ışığında bir araya getirilerek, Dans Eden Ev'in benzersiz tasarım anlayışı ve modern mimarideki yeri hakkında kapsamlı bir değerlendirme yapılmıştır.

Bu yöntemsel çerçeve, Dans Eden Ev'in mimari kimliği, estetik yenilikleri ve kentsel bağlamla olan etkileşimini derinlemesine anlamak için gerekli olan çok boyutlu bir yaklaşım sunmaktadır. Araştırma, deconstructivist mimarlığın dinamik formlar ve kentsel bağlamla nasıl bir arada çalışabileceğini göstermeyi amaçlamaktadır.

Bulgular

Estetik ve Teknik Yenilikler, Kent Dokusuna Katkı ve Mekânsal İlişkiler

Estetik ve Teknik Yenilikler

Dans Eden Ev, modern mimarlık ve mühendislik teknikleri bir arada buluşturmuş estetik özellikleri ön plana tutan bir yapıdır. Yapının cam cephe bölümleri ("Fred"), hafiflik ve şeffaflık hissi oluştururken, beton cephesi ("Ginger"), statik bir denge ve zıtlık oluşturur. İnsani

duygulardan esinlenerek seçilen malzeme zıtlığı Gehry ve Milunić tarafından yapının dinamik formunu ve estetiksel yapısının öne çıkarmak için yapılmıştır (Yıldız, 2019).

Geleneksel yapının simetrik anlayışına asimetrik hatlarla karşı koyan bu tasarım, yapının kavisli hatları ve düzensiz düzenlemeleriyle, geleneksel mimarinin dik ve simetrik formlarına meydan okuyarak izleyiciye sürekli bir hareket ve değişim algısı sunar. Bu estetik anlayış, dinamizmi, düzensizliği ve belirsizlik unsurlarını içeren kaos kavramlarının fiziksel bir yansımasıdır (Johnson & Wigley, 1988; Linder, 2004). Yapının bu estetik yüklü formunun oluşumunda gelişmiş mühendislik yöntemleri ve bilgisayar destekli tasarım teknikleri kullanılmıştır. Bu yenilikçi yaklaşımlar, yapıya estetik ve teknik açıdan sıra dışı bir boyut kazandırırken, aynı zamanda yapısal olarak sürdürülebilir olmasına katkıda bulunmuştur (Pritzker Architecture Prize, 1989; Yıldız, 2019).

Kent Dokusuna Katkı

Barok döneminin gösterişli yapısı ve gotik mimarinin zarif sivri kemerleri, Prag şehrinin silüetini belirleyen önemli bileşenlerdir. Dans Eden Ev bu üslupların tersine modern bir anlayış sunar. Yapı, tarihî çevresine rağmen, modern mimarlığın kıvrımlı ve dinamik hatları yenilikçi bir anlayışla, geleneksel mimarlık anlayışına ters düşerken modern ile geleneksel arasında geçiş sağlar (Krier, 2001). Prag'ın kentsel yenilenme süreci, tarihi yapıları koruma çabası ve modern mimari yapıların şehir planlamasında yer alması sosyal ve kültürel yaşamı yeniden şekillendirmeyi amaçlamaktadır. Dans Eden Ev, bu dönüşümün sembollerinden olmuştur. Bu yapı, Prag'ın geçmişi ile geleceği arasında bir köprü işlevi görerek, kentin kimliğini zenginleştirmektedir (Tercan, 2010).

Yapının konumu, Vltava Nehri kıyısında yer almasıyla tarih ile önemli bir bağ kurma görevini üstlenmesini sağlamıştır. Cam yüzeyler, gün ışığının iç mekâna akışını kolaylaştırırken, nehir manzarasının da iç mekâna taşınmasına yardımcı olur. Bu özellik, ziyaretçilere ve şehir halkına etkileyici bir deneyim sunmaktadır (WikiArquitectura, n.d.). Böylece, bu yapı, mimari estetiğin ötesinde, çevrenin yaşayan dinamik bir parçası haline dönüşmüştür. (ArchDaily, 2018).

Mekânsal İlişkiler ve Kullanıcı Deneyimi

İç Mekân Analizi Akışkan Mekân ve İşlevsellik

Akışkan mekân kurgusunda tasarlanan yapılar, geleneksel mimariden farklı olarak, katlar ve bölümler arasında kesintisiz geçişler sunarak, kullanıcıların mekânda daha özgürce hareket etmelerini sağlar. Mekânda sürekliliği sağlayarak insanlara kesintisiz bir dolaşım imkanı sunar. Mekânlar arasındaki bu akışkanlı dinamik bir düzen vardır (Venturi, 1977). Yapının iç

mekândaki esneklik ofis alanları, restoranlar ve galeriler, işlevsellik ile estetik arasındaki geçişlik etkisini artırır. dinamik kullanım kolaylığını sağlar ve dengeyi korur (Frampton, 1992; Kılınç Gül & Alkan Meşhur, 2023).

Dış Mekân ile Etkileşim

Dans Eden Ev, dış mekândan bağımsız düşünülemez ve iç ve dış mekân uyumu yatsınamayacak derecede kuvvetlidir. Cam cepheler gün ışığını mekâna taşımada aracı olurken aynı zamanda iç mekânın kentsel mekânla da bağımlı kuvvetlendirir. Tarihi Prag manzarasını mekâna taşır ve dış dünyanın hareketli, dinamik yapısını mekâna taşımış olur. Dış mekân ile güçlü bir ilişki kurarak kentsel bağlamda dikkat çekici modern bir yapı olarak yer tutar. (*ArchDaily*, 2018).

Kullanıcı Deneyimi

Yapının tasarımı, kullanıcılar ve ziyaretçiler üzerinde hayranlık uyandıracak derecede etkileyicidir. Dinamik hatlarla sağlanan hareketlilik, mekândaki düzenlemede estetik ve akılcı bir denge oluşturarak ziyaretçide hareket ve keşif duygusunu güçlendirir. Bu özellikler, Dans Eden Ev ziyaretçisine yaşattığı estetik bir ziyafetin yanında, Prag'ın kentsel dokusunu, kültürel kimliğini tüm dünyaya duyurmak gibi işlevsel bir yapı olmasını sağlamaktadır (*Czech Out Prague*, 2022).

Dans Eden Ev'in Tasarım Prensipleri Üzerinden Analizi

Mekânsal Estetik ve Uyum: Dans Eden Ev'in tasarımında kullanılan unsurlar, estetik ve mekânsal uyum oluşturacak şekilde harmanlanmıştır:

Işık ve Atmosfer: Geniş cam yüzeyler, gün ışığının mekâna dağılmasını sağlayarak iç mekânın ferah ve değişken bir atmosfer oluşturur. Bu, farklı zaman dilimlerinde mekânın ruh halini etkileyerek, iç mekânda zaman geçiren insanlara olumlu yönde etkiler.

Doku ve Renk: Beton, cam ve metal gibi farklı malzemelerin oluşturduğu dokular, görsel zenginlik oluşturur. Yapının dokusunu oluşturan vurguyu sağlama adına dikkat çekerek estetik bir denge kurar. Doğal tonlardan oluşan renk paleti mekâna sakinlik ve denge katar.

Form ve Kompozisyon: Akışkan formlar, hem dış hem iç mekânda hareket ve dinamizm katar. Bu tasarım anlayışı, hem görsel hem de işlevsel bir uyum sunar. Sosyal etkileşim için uygun alanların tasarımı, estetik ile fonksiyonelliğin bir arada dengeyi oluşturur. Doğayla bağlantıyı artıran açık alanlar, teraslar ve geniş cam yüzeyler, iç ve dış mekân arasındaki sınırları bulanıklaştırarak kullanıcıların mekânda daha rahat hissetmesini sağlar.

Armoni ve Ritim: Form, doku ve renk gibi unsurların dengeli kullanımı, hem iç hem de dış mekânda ritmik bir akış oluşturur. Bu, yapının hareketli formuyla uyumlu bir bütünlük sağlar.

Hiyerarşi ve Ölçek: Fonksiyonel alanların öncelik sırasına göre düzenlenmesi, kullanıcı deneyimini kolaylaştırırken ölçeğin çevreyle uyum içinde tasarlanması, mekânın kullanıcılarla doğal bir bağ kurmasını sağlar.

Akustik: Ses düzenlemesi, sosyal alanlarda daha konforlu bir ortam yaratırken, mekânın işlevselliğini artırır.

Sonuç

Dans Eden Ev, deconstructivist mimarlığın cesur ve yenilikçi bir örneği olarak, Frank Gehry ve Vlado Milunić'in tasarımıyla Prag'ın tarihi dokusuna modern bir soluk getirmiştir. Bu yapı, modern mimarinin geleneksel ve tarihî yapılarla uyum içinde var olabileceğini çarpıcı bir şekilde ortaya koymaktadır. Yapının dikkat çeken kavisli ve asimetric formları, dinamik bir görünüm sunarken, kullanılan malzemelerle de görsel ve işlevsel bir denge sağlanmıştır. Geniş cam yüzeyler, gün ışığını iç mekâna davet ederek ferah bir atmosfer yaratırken, dış mekânla güçlü bir bağlantı kurar. İç mekândaki akışkan tasarım, kullanıcıların rahat bir dolaşım deneyimi yaşamasını sağlarken, estetik ve işlevselliği başarılı bir şekilde birleştirir.

Dans Eden Ev'in tasarım prensipleri, estetik, işlevsellik ve sürdürülebilirlik anlayışlarını bir araya getirir. Organik formlar ve akışkan hatlar, mekânda görsel bir ritim oluştururken, kullanıcı deneyimini zenginleştiren detaylar mekânı yalnızca bir yapıdan öteye taşıyarak bir deneyim alanı haline getirir. Modern mühendislik çözümleri ve teknolojilerin entegrasyonu, yapının yapısal güvenliğini ve enerji verimliliğini desteklerken, çevresel sürdürülebilirliğe de katkıda bulunur.

Prag'ın barok ve gotik mirasıyla modern mimarlık arasındaki bu etkileyici köprü, yalnızca bir kentsel simge değil, aynı zamanda şehrin modernleşme sürecine katkıda bulunan bir eser olarak öne çıkmaktadır. Dans Eden Ev, geçmişin estetik değerlerini onurlandırırken, geleceğin mimarlık anlayışına dair yenilikçi bir vizyon sunar.

Sonuç olarak, Dans Eden Ev, yalnızca bir mimari eser değil, estetik, kültürel ve çevresel sorumlulukları bir araya getiren bir başyapıttır. Modern yaşamın gereksinimlerine yanıt veren, kullanıcı odaklı ve çevreyle uyumlu tasarımıyla, hem Prag'ın kimliğine hem de dünya mimarlık tarihine kalıcı bir iz bırakmıştır. Yapının cesur ve yenilikçi yaklaşımı, geleceğin mimarlık anlayışını şekillendiren bir referans noktası olarak, mimarlık dünyasında ilham kaynağı olmaya devam etmektedir.

Kaynaklar

- ArchDaily. (2018). *Dancing House / Frank Gehry + Vlado Milunić*. Retrieved from <https://www.archdaily.com/899707/dancing-house-frank-gehry-vlado-milunic>
- Czech Out Prague. (2022). *The Dancing House: A Must-See Architectural Marvel in Prague*. Retrieved from <https://czechoutprague.com/blog/the-dancing-house-a-must-see-architectural-marvel-in-prague/>
- Dezeen. (2015). *Dancing House: Frank Gehry and Vlado Milunić*. Retrieved from <https://www.dezeen.com>
- Fialová, I. (2003). *Tančící dům / Frank Gehry, Vlado Milunić*. Zlatý řez.
- Frampton, K. (1992). *Modern architecture: A critical history* (3rd ed.). Thames & Hudson.
- Johnson, P., & Wigley, M. (1988). *Deconstructivist architecture*. Museum of Modern Art.
- Kılınç Gül, Ç., & Alkan Meşhur, F. (2023). Modernizmden postmodernizme geçiş sürecinde kentsel kimlik ve mekânın değişen anlamı. *Eksen Dokuz Eylül Üniversitesi Mimarlık Fakültesi Dergisi*, 4(2), 104–123. <https://doi.org/10.58317/eksen.1268543>
- Krier, L. (2009). *The architecture of community*. Island Press.
- Linder, M. (2004). *Nothing less than literal: Architecture after minimalism*. MIT Press.
- Pritzker Architecture Prize. (1989). *Frank Gehry, laureate profile*. Retrieved from <https://www.pritzkerprize.com/laureates/1989>
- Venturi, R. (1977). *Complexity and contradiction in architecture*. Museum of Modern Art. Retrieved from https://www.moma.org/documents/moma_catalogue_318_300062280.pdf
- Yıldız, Ş. (2019). *Dekonstrüktivizm örneğinde mimaride strüktür ve malzeme* (Yüksek lisans tezi). Karadeniz Teknik Üniversitesi, YÖK Ulusal Tez Merkezi.
- Şekil 1: Dans Eden Ev'in dış görünüşü. Arkitektuel. (n.d.). Dans Eden Ev. Erişim: 16 Eylül 2024, <https://www.arkitektuel.com/dans-eden-ev/>

YAPAY ZEKA, SANAT VE EĞLENCE: YENİ BİR PARADİGMAOrhan DİKENER¹¹**Özet**

Sanat, tarihsel olarak bireysel ve toplumsal duyguları ifade etmek için kullanılmış, fakat 21. yüzyılda dijitalleşme ve yapay zekanın (YZ) etkisiyle sanat eğlence odaklı bir yapıya dönüşmüştür. Bu dönüşüm, sanatın eleştirel işlevini zayıflatılabilirken, aynı zamanda YZ'nin sanatı yeniden tanımlama potansiyelini ortaya koymuştur. Sanat, özellikle 20. yüzyılın ikinci yarısında, popüler kültürün etkisiyle daha yüzeysel ve tüketilebilir bir hale gelmiştir. Kitle kültürü teorisyenleri, sanatın kültür endüstrisiyle birlikte eleştirel boyutunu kaybedip ticarileştiğini savunmuşlardır. Sinema, televizyon ve reklamcılık gibi araçlar, sanatın kitlesel tüketime dayalı bir yapıya evrilmesine yol açmıştır. YZ'nin sanat üzerindeki etkisi, eğlence odaklı içeriklerin artmasına rağmen, eleştirel potansiyeli dönüştürme gücüne de sahiptir. YZ'nin sanatsal üretimdeki rolü, sanatçıların yaratıcı süreci nasıl yönlendirdiğine bağlı olarak, sanatın toplumda hem eğlence hem de toplumsal bilinç oluşturma aracı olma potansiyelini taşımaktadır. Gelecekte, sanat ile YZ arasındaki ilişki eğlence ve eleştiri arasında bir denge kurabilir. Bu dönüşüm, sanatın sadece bireysel bir ifade aracı değil, aynı zamanda toplumsal sorunları sorgulayan bir platform olma işlevini de sürdürebilir.

Anahtar Kelimeler: Yapay zeka, Sanat, Eğlence, Paradigma

ARTIFICIAL INTELLIGENCE, ART AND ENTERTAINMENT: A NEW PARADIGM**Abstract**

Art has historically been used to express individual and social emotions, but in the 21st century, with the influence of digitalization and artificial intelligence (AI), art has transformed into an entertainment-oriented structure. While this transformation may weaken the critical function of art, it has also revealed the potential of AI to redefine art. Art has become more superficial and consumable, especially in the second half of the 20th century, under the influence of popular culture. Mass culture theorists have argued that art has lost its critical dimension and become commercialized along with the culture industry. Tools such as cinema, television and advertising have led to art evolving into a structure based on mass consumption. The impact of AI on art has

¹¹ Dr. Öğr. Ü., Selçuk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Animasyon Bölüm Bşk. ORCID:0000-0002-9528-8435

the power to transform critical potential, despite the increase in entertainment-oriented content. The role of AI in artistic production has the potential for art to be both an entertainment and a tool for creating social awareness in society, depending on how artists direct the creative process. In the future, the relationship between art and AI may establish a balance between entertainment and criticism.

This transformation can ensure that art continues to function not only as a means of individual expression but also as a platform for questioning social problems.

Keywords: Artificial Intelligence, Art, Entertainment, Paradigm

Giriş

Sanat, tarih boyunca insanlığın duygu, düşünce ve deneyimlerini ifade etmenin bir yolu olmuş, estetik ve eleştirel bir araç olarak kullanılmıştır. Sanatın toplumsal ve bireysel bir ifade biçimi olarak işlevi, tarih boyunca değişen kültürel, ekonomik ve teknolojik dinamiklere bağlı olarak dönüşüm göstermiştir. Ancak 21. yüzyılda bu dönüşüm, sanatın giderek eğlence merkezli bir forma bürünmesiyle yeni bir boyut kazanmıştır diyebiliriz. Günümüz toplumlarında, dijitalleşmenin ve teknolojik yeniliklerin, sanatın üretim, tüketim ve algılanma biçimlerini kökten değiştirme potansiyelini taşıdığını söylenebilir. Bu dönüşümde yapay zekanın (YZ) oynadığı rol, yalnızca sanat eserlerinin üretim araçlarını değiştirmekle kalmamakta, aynı zamanda sanatın eleştirel potansiyellerini ve toplumsal işlevlerini de yeniden tanımlamaktadır denilebilir. Sanatın eğlence merkezli bir yapıya bürünmesi olgusunu, yapay zekanın sunduğu fırsatlar ve yarattığı meydan okumalar bağlamında incelemek bu bölümün ana hedeflerinden biridir.

Günümüzde sanat, sadece estetik bir haz sunmanın ötesine geçerek, bireylerin günlük yaşamlarındaki tüketim alışkanlıklarına entegre olmuş bir eğlence aracı haline gelmiştir. Bu değişimde dijital platformların etkisi çok büyüktür. Dijital sanat galerileri, sosyal medya platformları ve video akış hizmetleri, sanatsal içeriklerin kitlelere daha hızlı ve kolay bir şekilde ulaşmasını sağlarken, aynı zamanda sanatın algılanma biçimini de dönüştürmüştür. Bu yeni dönemde, sanatın eleştirel ve derinlikli özellikleri yerini daha yüzeysel ve tüketilebilir bir yapıya bırakma riskiyle karşı karşıyadır. Sinema, televizyon ve dijital sanatlar gibi disiplinlerde ortaya çıkan "eğlence odaklı" sanat eserleri, bir yandan geniş kitlelere ulaşma potansiyeline sahipken, diğer yandan eleştirel düşünceyi zayıflatma tehlikesi taşımaktadır.

Yapay zeka (YZ), sanatın dönüşümünde çok yönlü bir rol oynama potansiyeli taşımaktadır. YZ, sadece sanatsal üretim süreçlerini otomatikleştiren bir araç değil, aynı zamanda sanatın anlam dünyasını da yeniden şekillendiren bir yapıya dönüşebilir. YZ tabanlı sanat eserleri, algoritmaların insan yaratıcılığı ile iş birliği yaparak yeni ifade biçimleri oluşturmasını mümkün kılabilir. Bu durum, sanatta geleneksel yaratıcılık anlayışının sorgulanmasına ve "sanatçı" kavramının yeniden tanımlanmasına ihtiyaç oluşturabilir. Bununla birlikte yapay zekanın sanatsal üretimdeki bu rolü, beraberinde özgünlük ve yaratıcılık gibi değerlerin erozyona uğrayabileceği endişelerini de getirmektedir.

Yapay zekanın sanat üzerindeki en belirgin etkilerinden biri, sanat üretiminin daha geniş bir kitleye açılmasını sağlamasıdır diyebiliriz. Geleneksel olarak, sanatsal üretim çoğu zaman belirli teknik bilgi ve uzmanlık gerektirirken, YZ tabanlı araçların bu bariyerleri ortadan kaldırdığı söylenebilir. Bugün, basit bir arayüz ve algoritma kullanarak herhangi bir birey sanat eseri olarak görülebilecek bir boyutta görsel veya metin yaratma ihtimaline sahip olmuştur denilebilir. Bu demokratikleşme, bir yandan sanatın daha kapsayıcı hale gelmesini sağlarken, diğer yandan "sanatçılık" kavramının anlamını sorgulatmaktadır. Artık "kim sanatçıdır?" veya "sanat nedir?" gibi sorular daha fazla tartışılır hale gelmiştir.

Yapay zeka ve algoritmalar, sadece sanatın üretim sürecini değil, tüketim biçimlerini de kökten değiştirme olasılığını beraberinde getirmiştir. Günümüzde sosyal medya platformları ve dijital yayıncılık hizmetleri, algoritmalar aracılığıyla tüketici davranışlarını analiz ederek kişiye özgün içerikler sunabilmektedir. Bu durum, sanatın "viral" ve "trend" olma özelliklerine daha fazla odaklanmasına yol açarak, eleştirel ve derinlikli eserlerin gölgede kalmasına neden olabilir. Sanat, algoritmik tüketimle daha fazla bireysel beğeniye hitap eder hale gelirken, kitle kültürünün hızlı tüketim mantığına teslim olma riskiyle karşı karşıya kalmaktadır diyebiliriz.

Sanatın Eğlenceye Eğilimi

Sanatın eğlenceyle olan ilişkisi yeni bir olgudur denilemez elbette ancak kitle kültürü teorisyenleri, özellikle Adorno ve Horkheimer, sanatın kültür endüstrisinin etkisiyle eleştirel boyutunu yitirerek tüketim ürünü haline geldiğini savunmuşlardır (Adorno, 2011; Adorno ve Horkheimer,2014) diyebiliriz. Bu dönemi anlamak için, 20. yüzyılın ikinci yarısında ortaya çıkan popüler kültürün, sinema, televizyon ve reklamcılık gibi alanlarla birlikte sanatı nasıl dönüştürdüğünü irdelemek gerekir.

Özellikle 20. yüzyılın ikinci yarısı, dünyada kültürel, ekonomik ve teknolojik açıdan büyük değişimlerin yaşandığı bir dönem olmuştur. Bu dönemde ortaya çıkan popüler kültür, sanatı derinlemesine etkileyerek, sanat eserlerinin üretim, tüketim ve anlam boyutlarında köklü bir

dönüşümü beraberinde getirmiştir. Sinema, televizyon ve reklamcılık gibi kitle iletişim araçlarının yaygınlaşmasıyla birlikte sanat, eleştirel ve estetik bir ifade aracı olmaktan çıkarak, genelde tüketim odaklı ve hızlı tüketilebilir bir forma evrilmiştir. Kapitalizm üretimi sürekli hale getirmek için kitlesel tüketimi canlı tutmaya çalışmış, bunun için popüler olanı kullanmış, ve böylece bu oluşum kültürü sıradanlaştırmış kitsch olarak adlandırılan bir oluşumu meydana getirmiştir (Ataseven, 2018).

Özellikle İkinci Dünya Savaşı sonrası ekonomik refah ve teknolojik gelişmelerin etkisiyle kitle kültürünün altın çağı olarak nitelendirilebilir. Kitle kültürü teorisyenleri, bu dönemi tüketim ekonomisinin yaygınlaştığı, sanatın bir metaya dönüştüğü ve estetik değerlerin ticari kaygılara teslim edildiği bir çağ olarak değerlendirmişlerdir (Arıkan, 2020).

Sinema, televizyon ve reklamcılık gibi kitle iletişim araçları bu dönüşümün başlıca unsurlarından biri olmuştur. Hollywood sineması, popüler kültürün en etkili temsilcilerinden biri olarak, genelde dramatik ve epik anlatılarla şekillenmiş, duygusal olarak yoğun ancak entelektüel anlamda sığ eserler üretmiştir denilebilir. Bu eserler, hem tüm dünyada yaygın olarak izlenmiş hem de diğer sanat dallarının tüketim odaklı bir yaklaşıma evrilmesine zemin hazırladığı söylenebilir.

Televizyonun, sanatın kitleselleşmesi sürecinde çok daha hızlı bir etki yarattığı savı öne sürülebilir. Özellikle düşük maliyetli prodüksiyonların yaygınlaşması ve televizyonun evlere girişi, sanatın "günlük tüketim malzemesi" haline gelmesine yol açmıştır diyebiliriz. Diziler, reklâmlar ve televizyon şovları, genelde hızlı tüketilebilir ve görkemi yüksek içeriklerle izleyicinin ilgisini çekmeyi amaçlayan yapımlardır. Bu durumun, sanatın eleştirel boyutunu zayıflattığı ve daha "eğlence" merkezli bir forma dönüşmesini hızlandırdığı iddia edilebilir.

Reklamcılığın ise yine benzer bir şekilde sanatın estetik değerlerini ticarileştiren bir araç olarak öne çıktığı söylenebilir. Andy Warhol'un "Campbell's Soup Cans" gibi eserleri, sanat ve reklamcılık arasındaki sınırın bulanıklaştığını gösteren önemli bir örnektir. Warhol, pop art akımıyla birlikte tüketim ürünlerini sanatsal bir malzeme olarak kullanmıştır (Gürdal, 2018). Ancak bu yaklaşımın, bir yandan tüketim kültürünü eleştirirken, diğer yandan sanatın kendisinin de bir tüketim nesnesi haline gelmesine katkıda bulunduğu söylenebilir.

Reklamcılığın etkisinin, görsel sanatlarla sınırlı kalmadığı, edebiyat ve müzik gibi diğer alanlara da yansıdığı söylenebilir. Reklam için yazılan metinler ve jingle'lar (cıngıl), daha çok tüketim odaklı bir estetik oluşturmuştur denilebilir. Bu durum, sanatsal içeriklerin bir mesaj taşımaktan çok, "marka değeri" yaratmaya hizmet etmesi gibi bir sonucu doğurmuştur diyebiliriz. Böylelikle sanatın, toplumsal bir eleştiri aracı olmaktan çıkarak, tüketim ekonomisinin bir parçası haline geldiği söylenebilir.

Yukarıda bahsedildiği üzere Adorno ve Horkheimer'ın "Kültür Endüstrisi" kavramı, sanatın tüketim ürününe dönüşümü sürecini anlamak için önemlidir. Bu teorisyenlere göre, kitle kültürü, bireyleri pasifleştirerek, sorgulama ve eleştiriden uzaklaştıran bir mekanizma haline gelmiştir.

Sanat eserleri, bu dönemde birer "metaya" indirgenmiş ve toplumsal meseleleri ele alma kapasitesini büyük ölçüde yitirmiştir. Sanat, bireysel ve toplumsal eleştiriden uzaklaşarak daha çok tüketim odaklı, hızlı ve yüzeysel bir estetik anlayışa yönelmiştir. Bu durum, sanatın hem üretiminde hem de tüketiminde derin bir dönüşüm yaratmış, eserlerin anlam ve işlevleri üzerinde kalıcı etkiler bırakmıştır.

Guy Debord'un "Gösteri Toplumu" (La Soci t  du Spectacle) eserinde sanat, kapitalist sistemin bir parçası olarak ele alınır ve görünün özü örttüğü bir meta olarak tanımlanır. Debord, modern toplumda sanatın, bireyleri pasifleştiren bir gösteri haline geldiğini ileri sürer (Debord, 1967). Bu durum, sanatın şok etkisi yaratma ve mevcut toplumsal yapıyı eleştirme yeteneğinden uzaklaşması anlamına da gelebilir.

Bugün bu eğilim, teknolojinin etkisiyle daha hızlı ve daha yoğun bir biçimde devam etmektedir diyebiliriz. Dijital platformlar ve sosyal medyanın yaygınlaşmasıyla birlikte sanat eserleri daha geniş kitlelere ulaşırken, bu eserlerin birer "tüketim ürünü" haline gelme riski artmıştır. Sanatın eğlence odaklı bir deneyime dönüşmesi, bir anlamda eleştirel potansiyelinin zayıflamasıyla bağlantılı olabilir. Bununla birlikte, günümüzde sanatı bu kalıptan çıkarma potansiyeli hala mevcut olup, bu potansiyelin nasıl harekete geçirileceği önem arz etmektedir. Elbette sanatın eğlenceyle olan ilişkisi yeni bir olgu değildir. Daha önce dile getirildiği  z re kitle kültürü teorisyenleri, özellikle Adorno ve Horkheimer, sanatın kültür endüstrisinin etkisiyle eleştirel boyutunu yitirerek tüketim ürünü haline geldiğini savunmuşlardır.

Yapay Zeka Ve Sanatın Dönüşümü

Günümüzde yapay zekanın gelişimi doğrultusunda, sanatın üretim ve tüketim biçimlerini yeniden tanımladığını söylememiz yanlış olmaz. Bu dönüşümü, üç temel başlıkta inceleyebiliriz.

Sanat  retiminin Demokratikleşmesi

Yapay zeka tabanlı araçların, sanatsal  retilimi teknik bilgiye dayalı bir süreç olmaktan çıkarıp herkesin erişebileceği bir noktaya getirdiği iddia edilebilir. MidJourney, DALL-E ve Runway gibi YZ platformları, profesyonel olmayan kullanıcılara bile görsel sanat eserleri yaratma olanağı sunmaktadır. Bu demokratikleşme, daha fazla kişinin yaratıcı sürece katılmasını sağlarken, sanat üretiminin niceliksel olarak artmasına yol açmıştır diyebiliriz.

Ancak bu gelişmenin bazı potansiyel risklerini de göz önünde bulundurmalıyız. Özellikle yapay zekanın yaratım sürecine dahil olması, özgünlük ve yaratıcılık kavramları üzerinde, tartışmaya yeni bir boyut getirmiştir. YZ, mevcut veri setlerini kullanarak "yeniden üretim" yaparken, yaratılan eserlerin ne kadar özgün olduğu sorusu akıllara gelmektedir. Sanatın sadece eğlence amaçlı ve hızlı tüketim odaklı içeriklere indirgenmesi, yaratıcı derinliğin ve toplumsal eleştiri gücünün azalmasına neden olabilir.

Öte yandan, bu araçlar bireysel yaratıcılığı teşvik etme potansiyeline de sahiptir. Örneğin, bir sanatçı, teknik becerilere ihtiyaç duymaksızın YZ araçlarıyla fikirlerini hayata geçirebilir. Bu durum, sanatta yeni ifade biçimlerinin ortaya çıkmasını sağlayabilir ve farklı perspektifleri yaratıcı sürece dahil edebilir. Dolayısıyla, YZ'nin sanatsal üretimi demokratikleştirme süreci, hem fırsatları hem de tehditleri beraberinde getiren karmaşık bir dönüşümü işaret etmektedir. YZ tabanlı araçlar, sanatsal üretimi teknik bilgiye dayalı bir süreç olmaktan çıkarıp herkesin erişebileceği bir noktaya getirmiştir. Bu durum, sanatın niteliksel değil niceliksel bir yükseliş yaşamasına ve daha eğlence merkezli içeriklerin üretilmesine yol açmaktadır.

Algoritmik Tüketim ve Kitle Kültürü

Yapay zekanın algoritmik öneri sistemleri, sanat eserlerinin tüketim biçimini dönüştürmeye aday bir kavram olarak karşımıza çıkmaktadır. Bilindiği üzere Spotify, Netflix ya da Instagram gibi platformlar, bireylerin beğenilerini analiz ederek onlara kişiselleşmiş içerikler sunmaktadır. Bu kişiselleştirme, sanatın daha çok eğlence odaklı bir deneyime indirgenmesine neden olabilmektedir. Örneğin, bir kullanıcının daha önce dinlediği müzik türlerine göre önerilen Spotify çalma listeleri, tüketici davranışlarını şekillendirerek farklı türlerin keşfedilmesini sınırlandırabilir.

Benzer şekilde, Instagram gibi sosyal medya platformları, algoritmalar sayesinde hangi içeriklerin daha fazla görünür olacağını belirlemektedir. Bu, kullanıcıların sanatsal içerikleri tükettikçe "beğeni" ve "paylaşım" gibi ölçütlere odaklanmalarına neden olabilir. Böylece, sanatsal üretim, popülerlik kazanma amacı güden yüzeysel ve kolay tüketilebilir içeriklere yönelebilir.

Bu bağlamda, algoritmaların estetik ve sanatsal değerler üzerindeki etkisi eleştiri konusu olmaktadır. Algoritmalar, yalnızca mevcut trendleri desteklerken yenilikçi ya da sıradışı eserleri görünmez kılabilir. Bununla birlikte, bu sistemlerin, sanatçılara hedef kitlelerini daha iyi anlamaları ve onlara ulaşmaları konusunda fırsatlar sunduğu da bir gerçektir. Sonuç olarak, algoritmaların sanat üzerindeki etkisi hem yaratıcı özgürlüğü hem de tüketici deneyimini dönüştüren çift yönlü bir araç olarak değerlendirilebilir. YZ'nin algoritmik öneri sistemleri, sanat

eserlerinin tüketim biçimini kökten değiştirmiştir. Spotify, Netflix ya da Instagram gibi platformlar, bireylerin beğenilerini analiz ederek onlara kişiselleşmiş içerikler sunmaktadır. Bu kişiselleştirme, sanatın eğlence odaklı bir deneyime indirgenmesine neden olabilmektedir.

Yeni Eleştirel Potansiyeller

Yapay zekayla üretilen sanatın sadece eğlence aracı olarak kullanıldığı fikri tam anlamıyla doğru değildir diyebiliriz. Pek çok sanatçı, YZ'yi toplumsal eleştiri, çevre bilinci ya da etik soruları tartışma aracı olarak kullanmaktadır. Örneğin, Mario Klingemann ve Refik Anadol gibi sanatçılar, YZ tabanlı projeleriyle izleyiciyi sorgulayan ve düşünmeye sevk eden eserler yaratmaktadır.

Mario Klingemann'ın çalışmaları, insan kimliği ve algoritmalar arasındaki ilişkiye dair eleştirel bir bakış sunar. "Memories of Passersby I" gibi eserlerinde, YZ'yi kullanarak sürekli değişen portreler yaratır ve bu süreçte kimliğin sabit bir kavram olmadığını vurgular. Benzer şekilde, Refik Anadol'un "Machine Hallucinations" projesi, izleyicilere büyük veri setleri üzerinden kolektif hafıza ve mekânsal algı hakkında düşünme fırsatı tanır (Çelenk ve Açıcı, 2022).

Bunlarla birlikte sosyal medya aktivizmi ve dijital sanat gibi platformlarda YZ'nin kullanımı, politik sanatın sınırlarını genişletmektedir diyebiliriz. Ayrıca, çevre sorunlarına dikkat çeken projeler, YZ'nin veri görselleştirme kapasitesini kullanarak çevresel tahribatı görünür kılmaktadır. Bunlar, YZ'nin sanatsal üretimde eleştirel düşüncüyü nasıl destekleyebileceğine dair somut örnekler olarak görülebilir.

Bu bağlamda, yapay zeka, sanatın toplumsal eleştiri aracı olarak potansiyelini artırmakta ve yeni tartışma alanları yaratmaktadır savı öne sürülebilir. Ancak bu potansiyelin hayata geçmesi, sanatçının yaratıcı süreci nasıl yönlendirdiğine ve teknolojiyi nasıl kullandığına bağlıdır. Yapay zeka ile üretilen sanatın sadece eğlence aracı olarak kullanıldığı fikri tam anlamıyla doğru kabul edilmemelidir ve yapay zekanın toplumsal eleştiri, çevre bilinci ya da etik soruları tartışma aracı olarak kullanılabilmesi potansiyeli göz ardı edilmemelidir. Yukarıda bahsedildiği üzere Mario Klingemann ve Refik Anadol gibi sanatçılar, YZ tabanlı projeleriyle izleyiciyi sorgulayan ve düşünmeye sevk eden eserler yaratmaktadır.

Yapay Zekanın Eğlence Ve Eleştiri Dengesi

Yapay zekanın sanat üzerindeki etkisi, iki uç nokta arasında dengelenmektedir denilebilir. Bir yandan, sanat daha yüzeysel ve tüketilebilir hale gelirken, diğer yandan eleştirel potansiyelini korumaya ve yeni yollarla zenginleşmeye devam etmektedir. Sanatçıların YZ'yi nasıl kullandığı,

bu dengenin hangi yöne eğileceğini belirleyecektir. Bu ikili durum, YZ'nin hem sanatsal olanakları hem de sınırlamaları üzerine düşünmeyi zorunlu kılmaktadır.

Sanatın Yüzeyselleşmesi ve Tüketilebilirliğinin Artışı

Yapay zeka teknolojilerinin yaygınlaşmasıyla birlikte sanatın üretim ve tüketim biçimleri radikal bir şekilde dönüşmeye başlamıştır diyebiliriz. Örneğin, yapay zeka destekli platformların sunduğu çözümlene ve üretim hızı, sanatın tüketilebilir bir meta olarak algılanma hızını da artırmıştır (Özdal & Bulut, 2024). Bir tıklama ya da algoritmik bir komut ile yaratılan dijital eserler, izleyici tarafından hızlıca tüketilmekte ve genellikle dışsal bir eleştirel bakış çerçevesinde değerlendirilmeden göz ardı edilmektedir.

Bu durumun bir sonucu olarak sanatın "derinlik" kavramı çoğu zaman geri plana atılmış, şekilsel estetik ve çarpıcı görsel efektler daha fazla dikkat çekmeye başlamıştır. Yapay zeka algoritmaları, tüketici beğenilerine hızlıca uyum sağlayarak "eğlence" odaklı bir sanat anlayışını beslemektedir. Özellikle sosyal medya platformları, sanat eserlerinin hızlıca viral hale gelmesine ve anın popülerliğine hizmet etmesine olanak sağlamıştır (Gülpınar & Boyraz, 2024). Ancak bu "hız" olgusu, sanatsal üretimin daha düşünsel boyutlardan uzaklaşmasına neden olmaktadır. Sonuçta, sanatın derin anlam arayışı yitirmekte, yerine daha yüzeysel ve geçici bir estetik deneyim geçmektedir.

Sanatın Eleştirel Potansiyelini Koruması

Yapay zekanın sanat üzerindeki etkisi sadece olumsuz olarak değerlendirilmemelidir. Yapay zeka, sanatsal üretim için yeni olanaklar sunma potansiyeline sahip olabilir. Sanatçılar, YZ'yi bir yaratıcı araç olarak kullanarak karmaşık ve yenilikçi eserler üretebilmektedir. Örneğin, YZ'nin kullanıldığı generatif sanat uygulamaları, alışılmış sanatsal kalıpları kırarak sınırları yeniden tanımlamaktadır (Yüksel & Aşan Yüksel, 2024).

Bu aşamada sanatçının rolü çok daha farklı bir boyut kazanmıştır. Sanatçı, YZ algoritmalarının öğrenme ve üretim süreçlerini önceden programlayarak, bir anlamda "ortak yaratıcı" rolü üstlenmektedir. Bu durum, sanatın hem bireysel hem de toplumsal eleştiri potansiyelini yeniden canlandırabilir. Örneğin, YZ destekli eserlerle, politik ya da çevresel sorunlar hakkında farkındalık yaratılabilir. Eserler, daha geniş bir izleyici kitlesine ulaşarak tartışma alanları oluşturabilir.

Ayrıca, YZ'nin kullanımı sanatçıların "insan yaratıcılığını" sorgulamasını ve sanat kavramını yeniden tanımlamalarını tetiklemektedir. Bu, sanatın daha düşünsel ve katmanlı bir yapıya kavuşmasını sağlayabilir. YZ'nin sağladığı verimlilik ve yenilik, sanatçıların geleneksel yaratım

yöntemlerini bırakmadan, bunları geliştirerek daha sofistike eserler yaratmasına olanak tanımaktadır.

Dengenin Geleceği

Sanatın yapay zeka ile olan etkileşimini, gelecekte bu teknolojinin büyük oranda nasıl kullanılacağına bağlı olarak şekillenecektir ifadesiyle açıklayabiliriz. Yapay zeka, sanatsal üretim süreçlerinde bir yardımcı ya da tamamlayıcı unsur olarak kullanılırsa, sanatın eleştirel ve düşünsel boyutlarının korunması daha olasıdır tahmininde bulunabiliriz. Ancak, eğer bu teknolojiler yalnızca tüketim odaklı, kolay ve hızlı çözümler yaratmak için kullanılırsa, sanatın dışlandığı bir "meta" düzeyine inmesi riski söz konusu olacağını öngörebiliriz (ZHOU, E. & LEE, D., 2024).

Sanatçıların, eleştirel ve yenilikçi bir yaklaşımla yapay zekayı entegre etmesiyle, bu teknolojinin sanatı zenginleştirme potansiyelini gerçekleştirmede kritik bir rol oynayacağını söyleyebiliriz (Güney, E.& Yavuz, H., 2020). Bu denge, sanatın sadece bireysel ve toplumsal ifade aracı olarak değil, aynı zamanda geleceğin estetik ve etik normlarını şekillendiren bir alan olarak zamanla değerini de ortaya koyabilir.

Sonuç

Yapay zeka, sanatın eğlence odaklı yapısını pekiştirirken, eleştirel potansiyelini de dönüştürebilecek bir aracı olarak öne çıkmaktadır. Bu dönüşümün, sanatın toplumsal rolü üzerindeki etkilerini anlamak, hem sanatçılar hem de izleyiciler için kritik bir gerekliliktir. Yapay zekanın demokratikleştirici ve inovatif yönleri sayesinde sanatın daha geniş kitlelere ulaşması sağlanabilirken, aynı zamanda yaratıcılığın derinleşmesi ve özgünlüğün korunması için de yeni stratejiler geliştirilmelidir.

Gelecekte, yapay zeka ile sanatın ilişkisi birkaç farklı doğrultuda evrilebilir. Öncelikle, daha etkileşimli ve kişiselleştirilmiş sanat deneyimlerinin ortaya çıkması beklenebilir. İzleyiciler, yalnızca pasif tüketiciler değil, aktif katılımcılar haline gelebilir ve yapay zeka sayesinde bireysel tercihlerini sanat eserlerine entegre edebilirler. Ayrıca, yapay zekanın etik sorunlara ve toplumsal meselelere dair farkındalık yaratma potansiyeli de sanatçılar tarafından daha yaratıcı ve etkili biçimlerde kullanılabilir.

Ancak bu gelişmeler, yapay zekanın ticarileştirilme ve sanatın yalnızca bir eğlence aracı haline gelme riskini de beraberinde getirmektedir. Sanatçılar ve toplum, teknolojinin estetik ve eleştirel yönlerini dengelemek için aktif bir rol oynamalıdır. Bu denge sağlanabilirse, sanat ve yapay

zeka ilişkisi, hem insan yaratıcılığını hem de toplumsal bilinci zenginleştiren bir paradigmaya dönüşebilir.

Yapay zeka, sanatın eğlence odaklı yapısını pekiştirirken, eleştirel potansiyelini de dönüştürebilecek bir aracı olarak hayatımızda yerini alabilir. Gelecekte sanat ve YZ arasındaki ilişkinin, eğlence ve eleştiri arasında bir denge kurup kuramayacağı, bu alanın en çok tartışılan konularından biri olmaya devam edecektir.

Kaynaklar

Adorno, Theodor W. (2011), Kültür Endüstrisi, Kültür Yönetimi, Çev. Nihat Ülner, Mustafa Tüzel, Elçin Gen, İletişim Yayınları, İstanbul.

Adorno, Theodor W. Ve Horkheimer, Max (2014), Aydınlanmanın Diyalektiği, Çev. Nihat Ülner, Elif Öztarhan Karadoğan, Kabalcı Yayınları, İstanbul.

Arıkan, Hakan (2020), Kitle Kültürü Ve Metalaşan Sanat, İjca İnönü Üniversitesi Kültür Ve Sanat Dergisi Cilt: 6, Sayı: 2, S. 149-157.

Ataseven Yayman, Serpil (2018), Kitle Kültürünün Oluşumu Ve Günümüz Sanatına Etkisi, The Journal Of Academic Social Science Studies Jasss, Number: 67 , P. 181-189, Spring Iı 2018.

Debord, Guy (1967), Gösteri Toplumu, Çev. Ayşen Ekmekçi, Okşan Taşkent, Ayrıntı Yayınları, Birinci Basım, Şubat 1996.

Çelenk, Ayşegül Ve Kurak Açıcı, Funda (2022), Tasarımda Yeni Yaklaşımlar: Refik Anadol Ve Makine Hatıraları, Akademik Sanat, Sayı/Number 17, (2022):73-86.

Özdal, M. A. & Bulut, Ş. (2024). The İntersection Of Technology And Art: Artistic İnnovation And Change İn The Age Of Artificial İntelligence. Journal Of Art And Iconography, 7, 19-27.

Gülpınar, Ş & Boyraz, B. (2024). Sanatın Dijital Çağda Yeniden Tanımlanması: Yapay Zekâ Perspektifinden Bir İnceleme, Yıldız Sos. Bil. Ens. Der., Cilt. 8, Sayı. 1, Pp. 1–14, June, 2024

Yüksel, İ. & Yüksel Aşan, O. (2024). Sanatta Yapay Zeka Devrimi: Yaratıcılığın Yeni Boyutları, Sanat&Tasarım Dergisi,14(2),2024: 261-285

Güney, E. & Yavuz, H. (2020). Yapay Zeka İle Sanatsal Üretim Pratiğinde Sanatçının Rolü Ve Değişen Sanat Olgusu, Sanat Ve Tasarım Dergisi, Sayı: 26, P. 415 – 439

Zhou, E. & Lee, D. (2024). Generative Artificial İntelligence, Human Creativity, And Art, Pnas Nexus, 2024, 3, P. 1–8

YAPAY ZEKA DESTEKLİ HAVA DURUMU: İNFOGRAFİKLERLE VERİYİ ANLAMLI BİLGİYE DÖNÜŞTÜRME

SEMA YILDIRIM¹²

Özet

Hava durumu verilerinin görselleştirilmesi, kullanıcıların bu verileri daha hızlı ve kolay bir şekilde anlamalarına olanak tanır. Bu tür görselleştirmeler özellikle karmaşık ve dinamik olan hava durumu verilerinin etkin bir şekilde iletilmesi için kritik bir araçtır. İnfografikler, özellikle hava durumu gibi verilerin sadeleştirilerek, renkler, semboller ve grafikler gibi görsel öğelerle sunulması gerektiğinde oldukça faydalıdır.

İnfografikler, temel olarak metinli açıklamaların yanı sıra görsel unsurlar kullanarak, hava durumu verilerini daha erişilebilir hale getirir. Örneğin, bir hava durumu infografiği, belirli bir bölgedeki sıcaklık, rüzgâr hızı ve nem oranı gibi verileri görsel simgelerle gösterebilir. Bu görseller, kullanıcıların daha hızlı bilgi edinmesini sağlar ve onları karmaşık hava durumu tahminlerinden uzaklaştırarak, kullanıcı odaklı bir tasarım sunar.

Anahtar Kelimeler: Yapay Zeka, Sanat, İnfografik, İletişim, Medya

AI-SUPPORTED WEATHER: TRANSFORMING DATA INTO MEANINGFUL INFORMATION WITH INFOGRAPHICS

Abstract

Visualizing weather data allows users to understand it more quickly and easily. Such visualizations are a critical tool for effectively communicating weather data, especially when it is complex and dynamic. Infographics are especially useful when data such as weather needs to be simplified and presented with visual elements such as colors, symbols, and graphics.

Infographics make weather data more accessible by using visual elements in addition to textual explanations. For example, a weather infographic can display data such as temperature, wind

¹² Dr., Selçuk Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Grafik Bölümü Selçuklu / Konya ORCID: 0000-0003-0807-8550

speed, and humidity in a specific area with visual icons. These visuals allow users to learn more quickly and provide a user-centered design by removing them from complex weather forecasts.

Keywords: Artificial Intelligence, Art, Infographic, Communication, Media

Bölümün Amaçları

- İnfografik nedir?
- Hava durumu infografiklerin önemi
- Hava durumunun görselleştirilmesinde kullanılan infografik öğeler
- İnfografik oluşturmak için kullanılan yazılımlar
- Yapay Zeka ile infografik oluşturmanın temelleri
- Yapay Zeka ile yapılmış infografik çalışmalar

Giriş

Hava durumu verileri karmaşık ve dinamik bir yapıya sahip olduğundan, bu verilerin etkili bir şekilde görselleştirilmesi gerekir. Bu verilerin doğru ve anlaşılır bir şekilde iletilebilmesi için özellikle etkili görselleştirme teknikleri ve kullanıcı odaklı tasarımlar üzerinde durulmalıdır. Öte yandan, hava durumu verilerinin uygun infografiklerle farklı kullanıcı gruplarına (denizciler, pilotlar veya halk) iletilmesi de infografiğin etkinliğini artıran unsurlardandır. Her bir kullanıcı gruplarının ihtiyaçları farklı olabilir. Bu nedenle infografiklerin tasarımı, hedef kitlenin bilgi seviyesine ve ihtiyaçlarına göre özelleştirilmelidir. Bu, kullanıcıların doğru ve güvenilir hava durumu bilgilerini en hızlı şekilde edinmesini sağlar. Hava durumu infografikleri genellikle sabit, genel veriler sunarken, Yapay Zeka (YZ) destekli infografikler anlık verileri analiz eder ve daha hassas, dinamik tahminler sağlar. Ayrıca, YZ kişiselleştirilmiş bilgiler sunarak her kullanıcının ihtiyaçlarına özel hava durumu bilgileri sunabilir. Böylece, hava durumu bilgilerini hem daha doğru hem de daha anlaşılır bir şekilde sunmak mümkündür. Bu nedenle bu bölümde hava durumu infografikleri ve YZ ile hava durumu infografiklerinin tasarımları hakkındaki bilgilere yer verilecektir.

Hava Durumu İnfografiği

İnfografik, bilgiyi veya veriyi grafikler, simgeler, diyagramlar gibi çeşitli görsel öğelerle sadeleştirerek sunan görsel bir araçtır. Hava durumu infografikleri ise meteorolojik bilgileri daha anlaşılır ve görsel olarak çekici hale getirmek için kullanılan çeşitli grafikler ve simgelerden oluşur. Bu infografikler, genellikle günlük hava durumu tahminleri, sıcaklık değişimleri, yağış

olasılıkları gibi bilgileri sunarken, izleyicilerin hızlı ve kolay bir şekilde bilgiye ulaşmasını sağlar. Hava durumu infografikleri, sıcaklık, rüzgâr hızı, nem oranı, yağış miktarı gibi önemli verileri görsel semboller aracılığıyla ifade eder. Böylelikle kullanılan bu görsellerle kullanıcılar, hava durumu hakkında hızlı bir şekilde bilgi edinirler. Örneğin, güneş, bulut, yağmur damlası gibi semboller, hava durumunu ifade etmek için sıkça kullanılır. Bu simgelerin yanı sıra renkler de sıcaklık değişimlerini göstermek için kullanılan diğer araçlardandır. Kırmızı tonları yüksek sıcaklıkları, mavi tonları ise soğuk hava koşullarını ifade edebilir. Günümüzde, bu tür infografikler, özellikle televizyon, hava durumu raporlarında, web sitelerinde ve mobil uygulamalarda yaygın olarak kullanılmakta ve insanların günlük yaşamlarında önemli bir rehber işlevi görmektedir.

Hava durumu infografiklerine ihtiyaç duyulmasının bazı önemli nedenleri vardır. Bu nedenlerden ilki, hava durumu verilerinin genellikle karmaşık olması ve teknik bilgiler içerdiği için anlaşılabilirliğinin az olmasıdır. Bu durum çoğu insanın bu bilgileri hızlı ve doğru bir şekilde anlamasını zorlaştırabilir. İnfografikler, görsel unsurlar kullanarak bu bilgileri sadeleştirir ve kullanıcıların daha hızlı bir şekilde anlamalarına yardımcı olur. Bu sayede, renkler, semboller ve grafikler gibi öğeler aracılığıyla, sıcaklık, yağış miktarı, rüzgâr hızı gibi veriler daha anlaşılır bir biçimde kullanıcıya sunulur. Diğer bir neden ise zamanın kısıtlı olmasıdır. İnsanlar, hava durumu raporlarını hızlı bir şekilde almak isteyebilirler. İnfografikler, metinli açıklamalara kıyasla bilgiyi daha hızlı ve etkili bir şekilde iletmeye olanak tanır. Görsel öğeler sayesinde, insanlar gerekli bilgiyi birkaç saniye içinde edinerek, günlük planlarını daha kolay yapabilirler. Bilindiği üzere görsel içerikler, kullanıcıların dikkatlerini metinlere göre daha fazla çekmekle birlikte, kullanıcıların ilgilerini de uzun süre üzerinde tutar. Bu, özellikle sosyal medya, haber siteleri veya mobil uygulamalar gibi platformlarda önemli bir avantaj sağlar. Öte yandan infografikler, farklı yaş ve eğitim seviyelerindeki kullanıcılar için de daha erişilebilir bir format sunar.

Hava Durumu İnfografiklerinin Gösteriminde Kullanılan Yöntemler

Veri Görselleştirme Yöntemleri: Hava durumu verilerini anlamak için bazı temel görselleştirme yöntemleri kullanılmaktadır. Bunlar aşağıda maddeler halinde verilmiştir:

Çizelgeler ve Grafikler: Hava durumu tahminleri, çizgi grafikler, bar grafikleri veya sütun grafikleri kullanarak ifade edilmektedir. Örneğin, sıcaklık ve nem oranının zaman içinde nasıl değiştiği, bar grafiklerle veya çizgi grafiklerle verilebilir.

Haritalar: Hava durumu haritaları, belirli bir bölgedeki hava koşullarını görsel olarak sunmak için sıklıkla kullanılmaktadır.

Isı haritaları (Heat Maps): Sıcaklıkları renklerle ifade ederek, farklı bölgelerdeki sıcaklık farklarının kolay bir şekilde anlaşılmasına olanak tanımaktadır.

Rüzgâr haritaları: Hangi bölgelerde, hangi hızlarda rüzgârın estiğini göstermek için kullanılmaktadır.

Piktogramlar ve Simgeler: Güneş, bulutlar, yağmur damlası, kar gibi semboller, bilgiyi basitleştirirken, kullanıcıların hava durumunu daha hızlı bir şekilde anlamasını da katkı sağlar.

Hava durumu ikon setleri: Çeşitli hava durumları (güneşli, yağmurlu, kar yağışlı vb.) için standart simgeler kullanmak olası hava durumunun hızlı ve doğru bir şekilde anlaşılabilmesini sağlar.

Zaman Çizelgeleri: Hava durumu tahminleri genellikle saatlik veya günlük olarak sunulur. Bu noktada zaman çizelgeleri, kullanıcıların belirli saatlerdeki hava durumunu hızlıca görebilmelerini sağlar.

Etkileşimli (İnteraktif) İnfografikler: İnteraktif infografikler, kullanıcılara hava durumu bilgilerini keşfetme fırsatı verir. Bu tür infografikler özellikle dijital platformlarda etkilidir. Kullanıcılar, bir harita üzerinde farklı bölgelere tıklayarak o bölgedeki hava durumu bilgilerini görebilir. Ayrıca, etkileşimli zaman dilimlerine göre, kullanıcılar bir haftalık hava durumu tahminini farklı saatlere göre de inceleyebilirler.

Renkler ve Kontrast Kullanımı: Renkler, hava durumu infografiklerinde oldukça önemli bir yer tutmaktadır. Uygun renkler kullanılarak, izleyicilere doğru duyuşsal mesajlar iletilir. Örneğin; kırmızı, turuncu ve sarı renkler sıcaklıkların yüksek olduğunu ifade ederken, mavi, yeşil ve mor renkler ise havanın soğuk olduğunu ifade eder (Şekil 1.). Şekil 1’de verilen renk skalasında kırmızıdan maviye doğru hava sıcaklıklarının azaldığı gösterilmiştir. Burada verilen her bir renk, “çok sıcak”, “sıcak”, “az sıcak” ve “ılık” gibi genel sıcaklık ifadeleri kullanılarak gösterilmiştir.



Şekil 1. Sıcaklık renk skalası

Şekil 2’de ise sıcaklık ve renk değerleri bir arada verilmiştir (*Tempature Types and Colours*, 2024). Bu renk skalasında yer alan aralık değerleri her ne kadar değişiklik gösterse de genel itibariyle renk geçişleri kırmızı ile mavi renkleri ve onların tonları kullanılarak standart hale getirilebilir. Sıcaklık renk değerlerinde olduğu gibi, yağmur ve kar gibi hava durumları için de genellikle gri, mavi ve beyaz tonları kullanılmaktadır.

	45.0C or higher	Lethal heat
	40.1-44.9C	Extreme-lethal hot
	35.1-39.9C	Very hot
	30.0-35.0C	Hot
	26.0-29.9C	Very Warm-hot
	22.6-25.9C	Warm
	20.1-22.5C	Warm-mild
	17.0-20.0C	Mild
	15-16.9C	Cool-Mild
	14-14.9C	Cool
	12-13.9C	Getting cold
	10-11.9C	Cold
	5-9.9C	Very Cold
	0.1-4.9C	Extremely cold
	freezing to -5C	Bitterly cold
	minus 5C to -10C	Frigid cold
	minus 10.1C to -15.4C	Burtally cold
	minus 15.5C or lower	Unimagainable cold

Şekil 2. Sıcaklık değer aralıkları ve onları temsil eden renk skalası.

Veri Sunumunun Basitleştirilmesi: Hava durumu verileri genellikle çok karmaşık bir yapıya sahip olup, birçok farklı parametreyi içermektedir. İyi bir infografik tasarımcı, karmaşık verileri anlaşılır hale getirmek için basit grafikler ve simgeler kullanmalıdır. Minimalist bir tasarım anlayışı ile çok fazla bilgi paylaşılmadan, en önemli veriler ön plana çıkarılmalıdır.

Zamanlama ve Güncellemeler: Hava durumu infografiklerinin hazırlanmasındaki en önemli nokta hava durumunun sürekli değişkenlik göstermesi sebebiyle, infografiklerin de dinamik olmasıdır. İnteraktif grafikler, gerçek zamanlı verilerle güncellenebilmelidir. Böylelikle kullanıcılar en son hava durumu bilgilerine kolayca ulaşabilir.

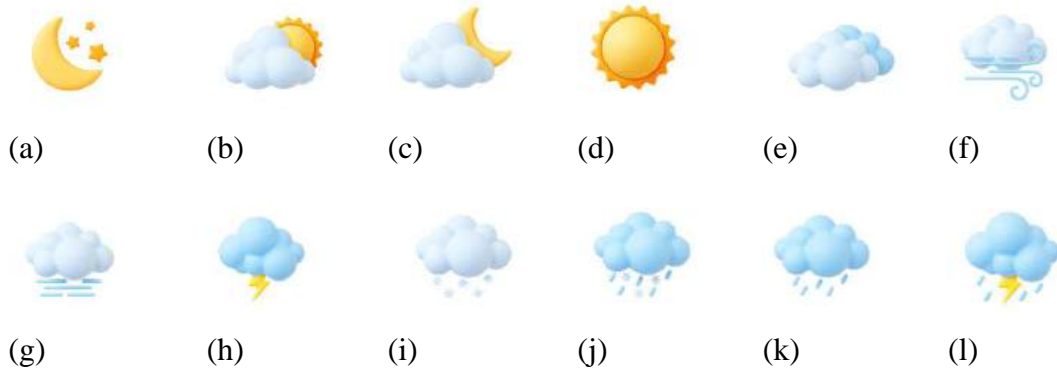
Hava Durumunda Yaygın Olarak Kullanılan İnfografikler

Hava Durumu Simgeleri (İkonlar)

Güneş, Bulut, Yağmur ve Kar: Güneşli, bulutlu, yağmurlu, karla kaplı gibi hava durumlarını simgeleyen basit ikonlardır. Bu simgeler, kullanıcıya hava durumu koşullarını hızlıca anlatmak için sıklıkla kullanılır.

Fırtına ve Rüzgâr: Şiddetli rüzgarlar, fırtınalar veya hortumlar gibi aşırı hava koşullarını belirtmek için özel simgeler kullanılır.

Şekil 3'te verilen hava durumu simgeleri havanın durumu hakkında görsel olarak bilgi vermektedir. Örneğin; Şekil 3-b'de parçalı bulutlu, f'de rüzgârlı, j'de ise sağanak yağışlı şeklinde infografiklerle hava durumu ifade edilmektedir. Şekil 4'de ise T.C. Çevre, Şehircilik ve İklim Değişikliği Bakanlığı, Meteoroloji Genel Müdürlüğü'nün hava tahminlerinde kullandığı simgeler ve açıklamaları verilmiştir. Şekil 4'de "sıcak" ve "soğuk" ifadelerinde de görüldüğü gibi hava durumu sadece simgelerle değil, aynı zamanda renkler kullanılarak da ifade edilmektedir.



Şekil 3. Hava durumu simgeleri (güneşli, bulutlu, yağışlı, rüzgârlı vs.)

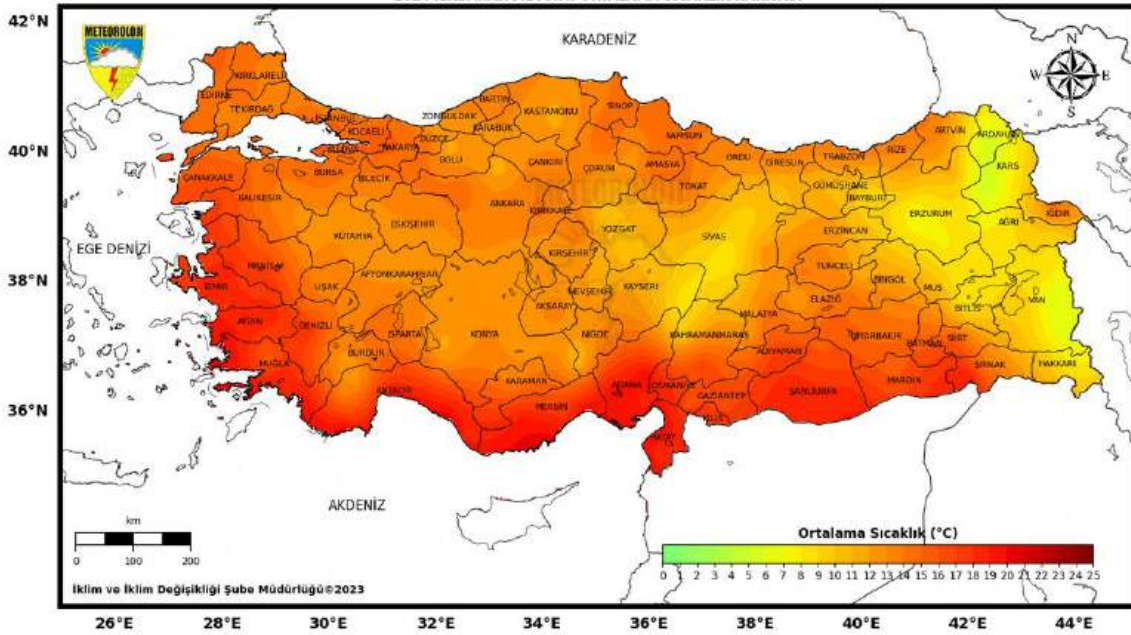


Şekil 4. T.C. Çevre, Şehircilik ve İklim Değişikliği Bakanlığı, Meteoroloji Genel Müdürlüğü'nün hava tahminlerinde kullanılan simgeler ve açıklamaları (Meteoroloji Genel Müdürlüğü, 2024).

Sıcaklık Grafikleri ve Haritaları

Sıcaklık Değişim Grafikleri: Bu grafikler, sıcaklıkların nasıl değişeceğini görsel olarak sunmaktadır. Saatlik veya günlük sıcaklık değişimlerini göstermek için çizgi veya çubuk grafikler kullanılabilir.

Isı Haritaları: Bölgeler arasındaki sıcaklık farklarını gösteren renkli haritalardır. Şekil 5’de 2024 yılı ilkbahar mevsiminde Türkiye’deki ısı değişimini gösteren ısı haritası verilmiştir (*Meteoroloji Genel Müdürlüğü, 2024*). Haritada yer alan “ortalama sıcaklık” bölümünde verilen bar grafiği (0-25 arasındaki değerler) kullanılarak Türkiye’deki sıcaklık değişimleri görsel olarak izlenebilmektedir. Ege Bölgesinin büyük bir bölümü ile Akdeniz ve Doğu Anadolu Bölgelerindeki sıcaklıkların çok yüksek olduğu, bunun yanı sıra Doğu Anadolu Bölgesi ile İç Anadolu Bölgesi’nin çok az bir bölümündeki sıcaklıkların ise daha düşük olduğu görülmektedir. Bu ısı haritası sayesinde tüm bölgelerin ve illerin ısı değişimleri hakkında hızlı ve kolay bir şekilde bilgi sahibi olmak mümkün olmaktadır.

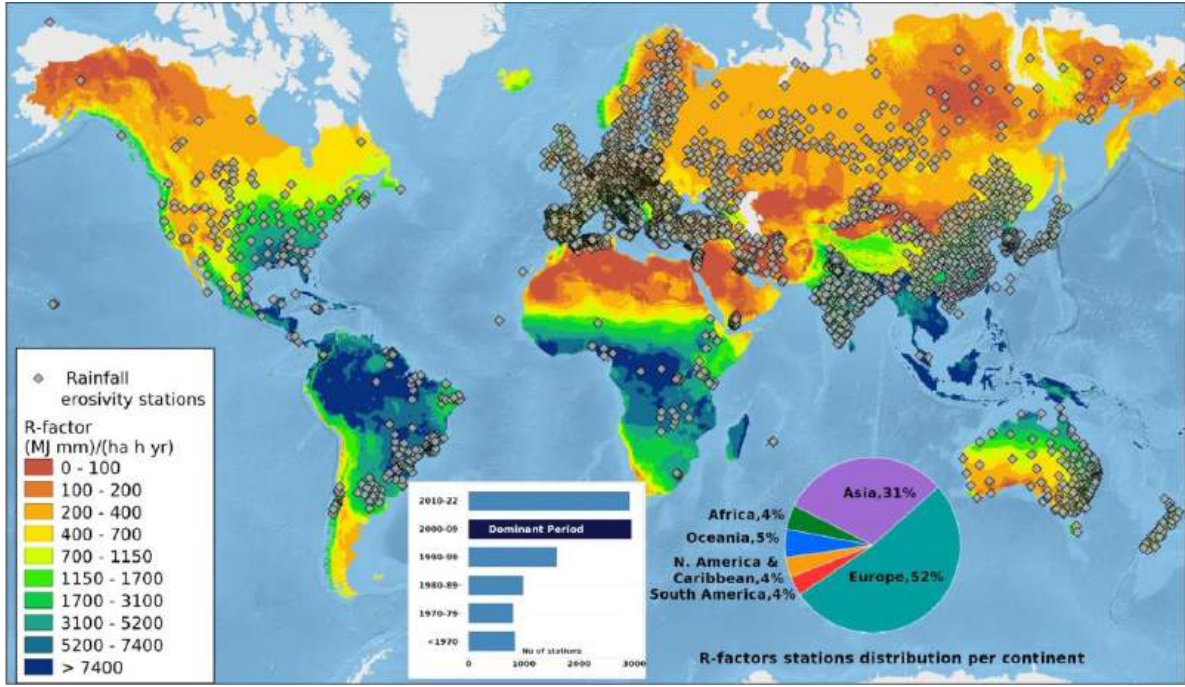


Şekil 5. T.C. Çevre, Şehircilik ve İklim Değişikliği Bakanlığı, Meteoroloji Genel Müdürlüğü'nün 2024 yılı ilkbahar mevsiminde, Türkiye'deki ortalama sıcaklık haritası.

Yağış ve Nem Grafiklerini Gösteren Haritalar

Yağış Haritaları: Hangi bölgelerde yağmurun, karın veya dolunun beklendiğini gösteren haritalardır. Genellikle, farklı renk tonları yağışın yoğunluğunu belirtmek için kullanılır. Örneğin, açık mavi hafif yağmuru, koyu mavi ise şiddetli yağmuru ifade edebilir. Şekil 6’da tüm dünyadaki yağış miktarını gösteren bir grafik yer almaktadır (Panagos et al., 2023). Burada sol

alt köşede yağış miktar aralığı, istasyona düşüş miktarları şeklinde ve renkler kullanılarak gösterilmektedir. Ayrıca bu grafikte daire grafiği kullanılarak her bir kıtadaki R-faktörünün dağılımı % olarak sayısal olarak da gösterilmektedir. Bu grafikte en çok yağış alan kıtaların %52 oranı ile Avrupa, %31 oranı ile Asya olduğu çok açık ve net bir şekilde görülmektedir. Öte yandan diğer kıtalara düşen yağış miktarı ise birbirine oldukça yakın olmakla birlikte %4 ila %5 arasındadır.



Şekil 6. Global Rainfall Erosivity veritabanından alınan ve 65 ülkedeki 3,939 istasyondan alınan yağmur sonrası oluşan erozyon haritası.

Nem Grafikleri: Havanın nem oranını gösteren grafikler veya haritalardır. Bu tür bilgiler, özellikle tropikal bölgelerde önemli olabilir.

Rüzgâr Hızı ve Yönü

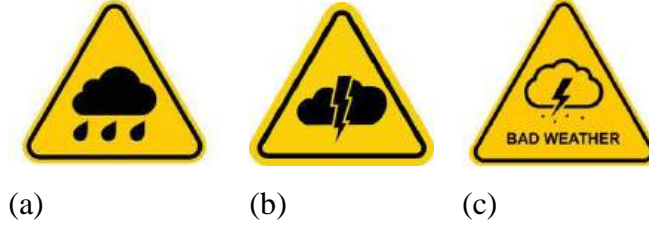
Rüzgâr Hızı ve Yönü Grafikleri: Rüzgârın hangi yönden estiği ve hızınının ne kadar olduğu, oklar veya daireler şeklinde gösterilebilir. Bu grafiklerde, rüzgâr hızını ölçmek için genellikle anemometreye dayalı simgeler ve oklar kullanılır.

Fırtına ve Uyarı Haritaları

Fırtına Haritaları: Fırtına, kasırga veya diğer aşırı hava koşullarının yaklaşmakta olduğunu gösteren haritalardır. Bu haritalar, tehlikeli bölgelere dair uyarıları belirten renkler ve semboller içerir.

Acil Durum Uyarı Simgeleri: Şiddetli hava koşulları, fırtına, sel gibi acil durumları ifade eden simgelerdir. Şekil 7’de bazı acil durum hava simgeleri verilmiştir. Şekil 7’de görüldüğü gibi, bu acil uyarı simgeleri genellikle sarı renk kullanılarak tasarlanır. Çünkü sarı renk, dikkat çekici ve

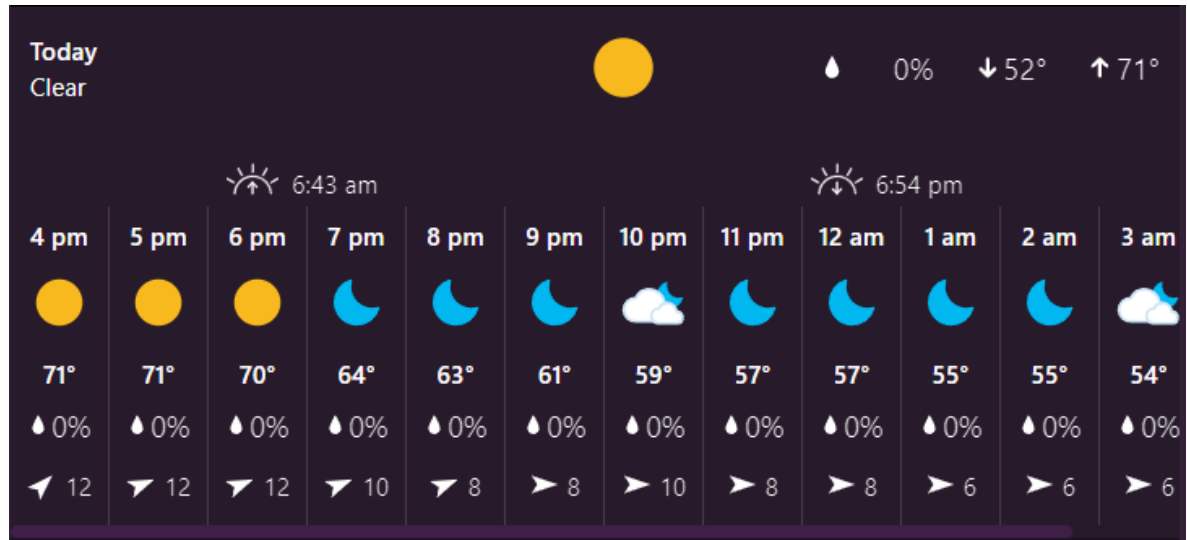
kolayca fark edilen bir renktir. İnsan gözünün sarıya duyarlılığı yüksek olduğundan, bu renk, tehlike veya dikkat edilmesi gereken bir durumu hızlıca iletmek için etkilidir.



Şekil 7. Çeşitli hava acil durum uyarı simgeleri. a) Yoğun yağış, b) Gök gürültülü şimşek, c) Kötü hava koşulları

Saatlik ve Günlük Hava Durumu Tahminleri

Saatlik Tahminler: Saatlik sıcaklık, yağış miktarı, rüzgâr hızı gibi verilerin sunulduğu infografikler. Bu grafikler genellikle 12 veya 24 saatlik tahminlere dayalıdır.



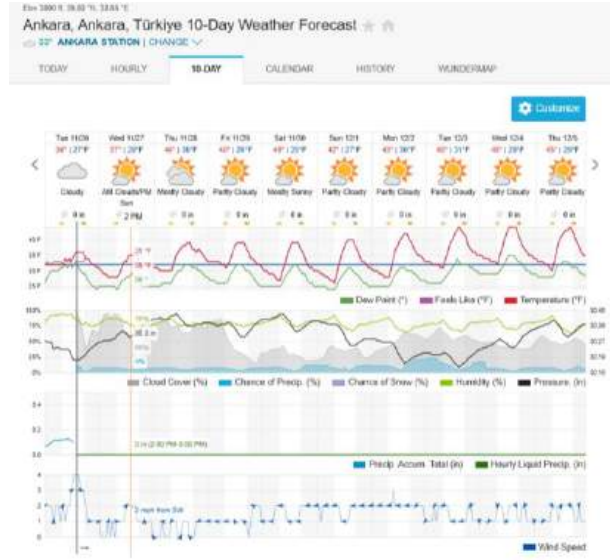
Şekil 8. Belirli bir zaman aralığında (öğleden sonra 4 ile sabah 3 arası) hava sıcaklıkları ve hava durumunu gösteren infografik.

Günlük Tahminler: Haftalık hava durumu tahmini sunan, her gün için bir simge, sıcaklık ve yağış oranı içeren infografiklerdir. Şekil 9'da ABD'nin Texas eyaletinin başkenti olan Austin şehrinin 2023 yılı, 16 Kasım'dan itibaren bir haftalık sıcaklık durumu verilmiştir (*Location Weather*, 2024). Burada en düşük ve en yüksek sıcaklıkların yanı sıra, nem, rüzgâr ve hava kalitesi gibi birçok ölçülen değerlerde sağ üstte kullanıcıya sunulmuştur.

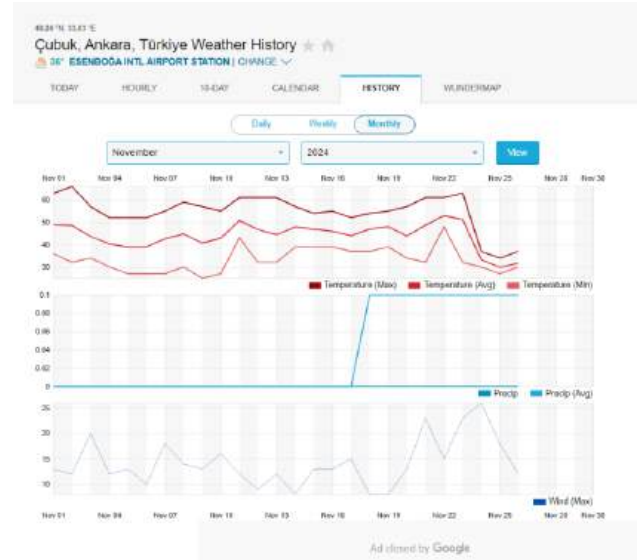


Şekil 9. Austin, US'in 16 Kasım'dan itibaren bir haftalık hava durumu infografisi (Nem, rüzgâr, UV gibi çeşitli hava durumu ile birlikte).

Şekil 10'da, Weather Underground sitesinden alınan ve Türkiye, Ankara şehrinin 10 günlük hava sıcaklıkları ile 25 Kasım 2024 yılına kadar olan ortalama sıcaklık değerleri grafiklerle gösterilmiştir (Wunderground, 2024). Hava durumu infografiklerini veren bu sitede yer alan sekmeler vasıtasıyla, günlük ve saatlik sıcaklık değerleri alınabileceği gibi, belirli tarih aralığındaki sıcaklıkları da görmek mümkündür.



(a)



(b)

Şekil 10. Weather Underground sitesinden alınan Ankara'nın a) 10 günlük hava durumu tahmini, b) 01-25 Kasım 2024 tarihleri arasındaki ortalama sıcaklık grafikleri.

Uçuş ve Seyahat Hava Durumu İnfografikleri

Seyahat İnfografikleri: Havaalanları ve seyahat rotaları için hava durumu tahminlerini gösteren infografiklerdir. Özellikle uçuşlar için rüzgâr hızı ve uçuş güvenliği ile ilgili bilgileri içerir.

Fahrenheit ve Celsius Dönüşümü

Sıcaklık Dönüşüm Çizelgeleri: Fahrenheit ile Celsius arasında sıcaklık dönüşümünü gösteren küçük grafikler veya tablolardan oluşmaktadır.

Güneş Işığı Süresi ve UV (Ultraviolet) İndeksi Haritaları

Güneş Işığı Süresi Grafikleri: Güneşin doğuşu ve batışıyla ilgili zaman çizelgeleri veya haritaları içerir.

UV İndeksi Haritaları: UV ışınlarının yoğunluğunu gösteren haritalardır. Bu indeks, cildin korunması için oldukça önemlidir.

İklim Değişikliği

İklim Değişikliği: Sıcaklık artışı veya düşüşü, yağış düzeni değişikliklerini gösteren uzun vadeli tahminlerdir.

Hava Durumu İnfografığı Tasarımında Kullanılan Yazılımlar

Hava durumu infografikleri oluşturmak için çeşitli yazılımlar kullanılmakta olup, genellikle verilerin görsel bir şekilde anlaşılmasını sağlamak için tasarlanmıştır. Profesyonel grafik tasarımcılar, genellikle Adobe Illustrator gibi güçlü yazılımları tercih etmektedirler. Illustrator, vektörel grafikler ile detaylı infografikler hazırlamaya yardımcı olur. Bu yazılım, hava durumu simgeleri, haritalar ve grafikler oluşturmak için zengin araçlar sunar. Ancak bu programın kullanımında deneyim sahibi olmak gerekmektedir. Diğer bir seçenek olan Canva ise, tasarım bilgisi olmayan kişiler için daha uygun bir araçtır. Canva, basit ve kullanıcı dostu bir arayüz ile hava durumu infografikleri yapmayı kolaylaştırır. Hazır şablonlar ve hava durumu ile ilgili grafik öğeleri sunar, böylece daha hızlı bir şekilde görsel içerikler oluşturulabilir. Hızlı bir çözüm arayanlar için ideal bir alternatif olmakla birlikte, verilen seçenekler dışında infografik oluşmak pek mümkün değildir. Verinin görselleştirmesi için daha gelişmiş yazılımlar da mevcuttur. Tableau ve Microsoft Power BI gibi araçlar, büyük veri setleri ile çalışarak karmaşık hava durumu verilerini görsel hale getirebilir. Bu yazılımlar, interaktif grafikler ve dinamik raporlar oluşturmak için güçlü analiz araçları sunar. Özellikle veri analistleri için bu tür yazılımlar, hava durumu verilerini detaylı bir şekilde inceleyip görselleştirmeye olanak tanır. Coğrafi bilgi sistemleri (Geographic Information Systems - GIS) yazılımı olan QGIS ise, coğrafi verilerle hava durumu verilerini birleştirerek harita bazlı görselleştirmeler oluşturulmasını sağlar. Bu yazılım, hava durumu verilerinin coğrafi konumlarla ilişkilendirilmesinde ve haritalar üzerinde görselleştirilmesinde kullanılır. Hava durumu haritalarının oluşturulması ve analiz

edilmesi için oldukça uygundur. Web tabanlı ve interaktif grafikler oluşturmak için Google Charts kullanılabilir. Bu araç, hava durumu verilerinin görselleştirilmesinde ve web sitelerinde dinamik grafiklerin yerleştirilmesinde faydalıdır. Kullanıcılar, bu yazılım sayesinde veri görselleştirmelerini web ortamında etkileşimli hale getirebilir. Daha teknik bir seçenek olan D3.js, JavaScript ile dinamik veri görselleştirmeleri oluşturulmasına olanak tanır. Bu araç, özellikle geliştiriciler için uygun olup, hava durumu verilerinin dinamik ve interaktif görselleştirmelerini oluşturmak için güçlü bir esneklik sağlar. Ancak, D3.js kullanmak için programlama bilgisi gerekmektedir.

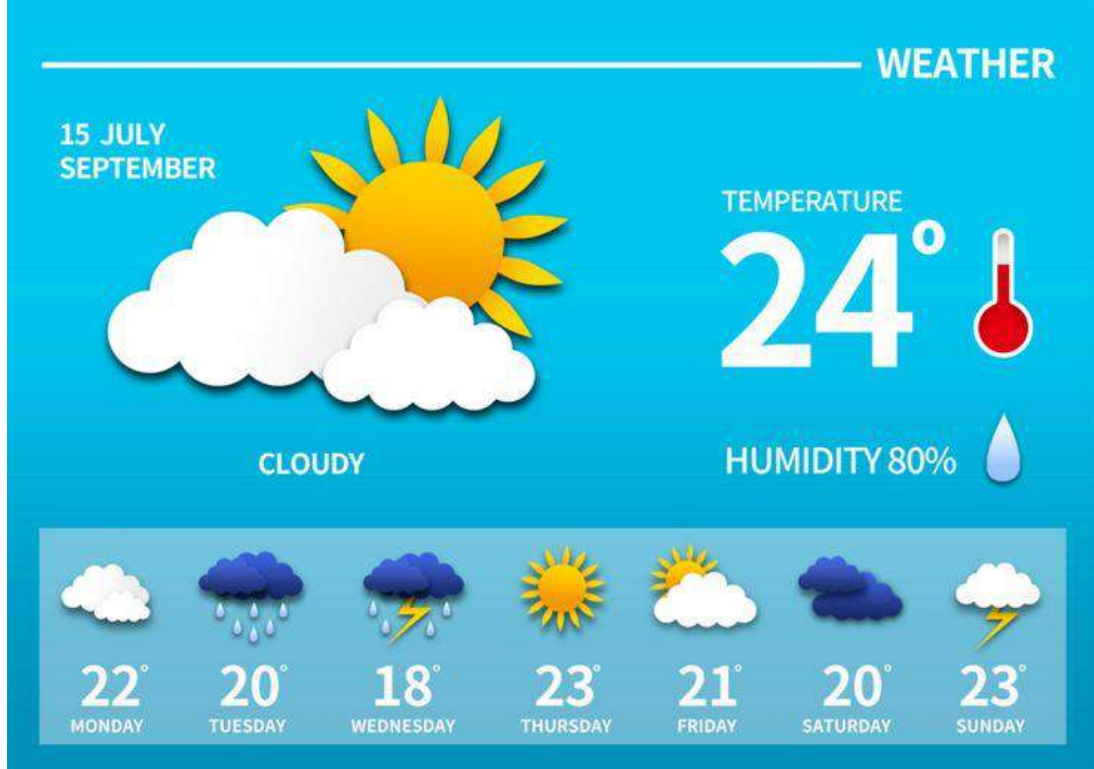
Tüm bu programların yanında hava durumu infografiklerinin tasarımında en sık kullanılan yazılımlar Adobe Illustrator ve Adobe Photoshop'tur. Bu yazılımlar, tasarımcıların verileri görselleştirirken estetik ve işlevsel açıdan etkili çalışmalar yapmasına olanak sağlayan güçlü yazılımlardır. Illustrator, vektörel tabanlı çizimler ve haritalar için kullanılırken, Photoshop daha detaylı görseller ve fotoğraf manipülasyonları için kullanılır. Akademik ve profesyonel projelerde bu araçlar sıkça kullanılmakta ve gelişen interaktif infografik teknolojileriyle desteklenmektedir.

Adobe Illustrator: Adobe Illustrator, vektörel tabanlı bir grafik tasarım yazılımıdır ve infografik tasarım için idealdir. Vektörel grafikleri her boyutta net ve keskin görüntüler sunduğu için infografiklerin her platformda (web, baskı, mobil) kaliteli görünmesini sağlar. Şekil 11'de verilen bazı hava durumu için Adobe Illustrator programı kullanılarak hazırlanmış görseller verilmiştir (*Weather Paper Cut Banners Rain Sun - Shutterstock, 2024*). Daha önce verilen simgelerin yanında daha etkili olduğu söylenebilir. Burada kullanılan gölgeler ve düzenli bir şekilde oluşturulan simgeler oldukça çekicidir. Geçişli renklerin (gradient) yer alması ile hava durumunun anlaşılabilirliğinin yanında çok daha akılda kalıcı, sade ve şık görseller sunulmaktadır.



Şekil 11. Yaz ve kış ayları için vektörel olarak hazırlanmış web widget veya hava durumu uygulaması infografikleri.

Adobe Photoshop: Adobe Photoshop ise raster tabanlı bir grafik tasarım programı olup, özellikle görsellerin düzenlenmesi ve detaylı tasarımlar için sıklıkla kullanılmaktadır. Photoshop ile birlikte çeşitli hava durumu infografiklerini kısa sürede oluşturmak ve düzenlemek oldukça kolaydır. Ancak programın raster tabanlı olması sebebiyle görsellerin büyütülmesi sırasında görüntü kayıpları oluşabilmektedir.



Şekil 12. Photoshop kullanarak hazırlanmış hava durumu tahmini şablonu (*Weather Forecast Beautiful Template - Pikbest, 2024*)

Yukarıda bahsi geçen programlardan hangisinin tercih edileceği, hava durumu infografiklerinin yayımlanacağı platforma (televizyon, web veya mobil uygulamalar) göre belirlenmelidir.

Adobe programlarının bir kısmı, YZ özellikleriyle desteklenmiş olsa da, çoğunluğu veri analizi veya otomatik görselleştirme gibi YZ tabanlı işlemleri kendi başına gerçekleştiremez. Adobe'nin bazı araçları, Adobe Sensei adlı YZ platformunu kullanarak belirli işlemleri otomatikleştirir veya iyileştirir. Bu nedenle, Adobe yazılımlarının YZ ile desteklendiği özellikleri olsa da veri analizi ve hava durumu infografikleri oluşturma gibi karmaşık süreçler için genellikle harici yazılımlar veya araçlar gerekebilir.

Yapay Zeka ile Otomatik Hava Durumu İnfografikleri Oluşturmak

Günümüzde YZ, hava durumu tahminlerinin doğruluğunu artırmak ve daha hızlı kararlar almak için önemli bir araç haline gelmiştir. Hava durumu verileri, büyük miktarda sensör verisi, uydu görüntüleri ve atmosferik gözlemlerden oluşur ve bu verilerin işlenmesi oldukça karmaşıktır. Geleneksel yöntemlerle yapılan tahminler, genellikle belirli parametrelere dayanırken, YZ modelleri, büyük veri setlerinden öğrenme ve farklı faktörleri analiz etme kapasitesine sahiptir. Derin öğrenme (Deep Learning) gibi ileri düzey YZ teknikleri, hava durumu tahmin modellerine, geçmiş verilerden öğrenerek daha doğru ve daha hızlı sonuçlar üretme yeteneği kazandırır. Bu sayede, daha doğru tahminler yapılabilir ve olağanüstü hava koşulları için erken uyarı sistemleri geliştirilebilir.

YZ algoritmaları, hava durumu verilerini analiz ederken, örüntü tanıma ve anomali tespiti gibi yöntemlerden faydalanır. YZ, sadece mevcut hava durumu koşullarını anlamakla kalmaz, aynı zamanda gelecekteki hava olaylarını tahmin etmek için de kullanılır. YZ, zaman serisi verileri üzerinden yapılan analizlerle, hava koşullarındaki uzun vadeli değişimleri daha hassas bir şekilde öngörebilir. Ayrıca, bu teknoloji, hava durumu verilerinin görselleştirilmesinde de kullanılarak, karmaşık ve büyük veri setlerinin daha anlaşılır hale gelmesini sağlar. Bu, kullanıcıların hava durumu bilgilerini daha etkin bir şekilde kullanmasına ve özellikle acil durum yönetiminde daha doğru stratejiler geliştirmesine olanak tanır.

YZ teknolojisi, hava durumu infografiklerinin oluşturulmasında önemli bir rol oynamaktadır. Geleneksel yöntemlerle yapılan görselleştirmelerin ötesine geçerek, hava durumu verilerinin analiz edilmesi, yorumlanması ve bu verilerin görsel hale getirilmesinde daha dinamik ve doğru sonuçlar elde edilmesini katkı sağlamaktadır. YZ'nın gelişmiş algoritmaları sayesinde geniş veri setlerinden (meteorolojik istasyonları, uydu görüntüleri ve hava tahmin modellerinden gelen veriler gibi) önemli bilgileri çıkarmak ve hava durumunu daha doğru bir şekilde tahmin etmek mümkündür. Bunun yanında, YZ, hava durumu verilerini görselleştirme sürecinde de oldukça etkilidir. Örneğin, makine öğrenmesi algoritmaları, verileri analiz ettikten sonra en uygun görselleştirme formatını seçebilir. Hangi tür grafiklerin, haritaların veya animasyonların en anlamlı ve etkili olacağını belirlemek için veri desenlerini tanıyabilir ve kullanıcıya en iyi görsel deneyimi sunacak önerilerde bulunabilir. Ayrıca YZ, görselleştirme sürecini otomatikleştirerek zaman tasarrufu sağlar. İnsanların manuel olarak grafik ve harita oluşturma süreci yerine, YZ algoritmaları, veriye dayalı olarak otomatik olarak hava durumu infografikleri oluşturabilmektedir.

YZ, hava durumu infografiklerini daha iyi bir şekilde kişisel hale getirilebilir. YZ, kullanıcıların tercihlerine ve geçmiş davranışlarına dayalı olarak en alakalı hava durumu verilerini seçip,

kullanıcıların ilgi alanlarına uygun grafikler sunabilir. Örneğin, bir kullanıcı yalnızca yağış durumunu görmek istiyorsa, YZ bunu algılayarak sadece bu veriyi görselleştiren bir infografik sunabilir. Ayrıca, YZ hava durumu infografiklerini interaktif hale getirmek için de kullanılabilir. Kullanıcıların infografiğin üzerine tıklayarak detaylı bilgi alabileceği dinamik grafikler oluşturulabilir.

YZ ile hava durumu infografikleri hazırlamak son zamanlarda oldukça popüler bir konu haline gelmiştir. Yeni bir konu olması sebebiyle bu alanda yapılmış akademik çalışmalar kısıtlı olmakla birlikte, aşağıda hava durumu infografiklerinin hazırlanması ile ilgili akademik çalışmalara yer verilmiştir. Bu çalışmalar genellikle hava durumu verilerinin analiz edilmesi, yorumlanması ve görselleştirilmesi süreçlerinde YZ'nin nasıl kullanıldığını incelemektedir. Yapılan çalışmaların çoğu, hava durumu görselleştirmeleri ve infografikler üzerine odaklanarak, bu bilgilerin daha etkili bir şekilde iletilmesini ve kullanıcıların daha bilinçli kararlar almasını sağlamayı hedeflemektedir. Yapılan bu çalışmaların birinde Millard ve ark. (2022), ABD Ordu Havacılığı için tasarlanan dinamik hava durumu infografiğiyle ilgili olarak, kullanıcı odaklı tasarım ilkelerini ele almışlardır. Bu çalışmada, pilotlar ve hava durumu uzmanlarının ihtiyaçlarını karşılayacak şekilde optimize edilmiş bir infografik tasarımının, kullanıcı etkileşimini ve karar alma süreçlerini nasıl iyileştirebileceğini araştırmışlardır (Millard et al., 2022). Treinish (2021) de benzer bir şekilde, hava durumu verilerinin daha anlaşılır hale getirilmesi için görsel tasarımın önemine dikkat çekmiştir. Karmaşık ve teknik verilerin, renkler, grafikler ve animasyonlar gibi görsel öğelerle nasıl daha erişilebilir ve hızlı bir şekilde anlaşılabilir olabileceği üzerinde durmuştur (Lloyd A. Treinish, 2001).

Roesch ve Günther (2019) yaptıkları bir çalışmada Yapay Sinir Ağlarıyla (Artificial Neural Network – ANN) yapılan hava durumu tahminlerinin görselleştirilmesini incelemişlerdir. Bu tür tahminlerin doğru bir şekilde sunulmasının, kullanıcıların verileri daha iyi anlamalarına yardımcı olduğunu belirlemişlerdir. Bu tahminlerin görselleştirilmesi ile birlikte kullanıcıların hızlı kararlar alabildiği ve böylelikle daha etkili sonuçlar elde edildiği ortaya çıkmıştır (Roesch & Günther, 2019). Jian ve ark. (2024) ise yaptıkları bir çalışmada, denizcilik endüstrisinde gemilerin okyanuslarda seyir halindeyken, yüzey hava durumu fax çizelgelerinden verileri otomatik olarak almasını sağlayan bir sistem geliştirmeye odaklanmışlardır. Bu tür sistemlerin, geleneksel veri toplama yöntemlerinin yerine geçerek daha hızlı ve güvenilir bir bilgi akışı sunabileceğini belirlemişlerdir (Jian et al., 2024).

Rusu ve ark. (2023), olasılıksal hava durumu tahminlerinin görselleştirilmesine dair bir sistem tasarımını ele almışlar ve tahminlerin belirsizliğini görsel olarak sunarak kullanıcıların karar alma süreçlerini nasıl iyileştirdiğini gözlemlemişlerdir (Rusu et al., 2023). Greenberg ve ark.

(2007) da benzer bir şekilde, hava durumu tahminlerindeki belirsizliğin görselleştirilmesinin, kullanıcıların daha bilinçli ve doğru kararlar almasını sağladığını dile getirmişlerdir. Bu tür görselleştirmelerin, özellikle risk analizi yapılan alanlarda, profesyonellerin stratejik kararlar almasında yardımcı olabileceğini göstermişlerdir (Nadav-Greenberg et al., 2007).

Kim (2018), hava durumu sunucularının kıyafetlerini dinamik bir modelle tasarlayarak, sunum sırasında çevresel faktörlere göre renk değiştirmesi üzerinde bir araştırma yapmıştır. Bu tasarım, izleyicilere görsel olarak daha anlamlı ve dikkat çekici bir deneyim sunarak, hava durumu sunumlarını daha etkili bir hale getirmiştir (Kim, 2018). Keeling (2010) ile Rautenhaus ve ark. (2018), hava durumu görselleştirmelerinin geçmişten günümüze nasıl evrildiğini ve meteorolojik verilerin analizinde kullanılan çeşitli görselleştirme tekniklerinin önemi üzerine araştırmalar yapmışlardır. Bu çalışmalar, gelişen teknoloji ile birlikte daha detaylı ve etkileşimli görselleştirme araçlarının, meteorolojik verilerin analizinde nasıl etkili bir rol oynadığını tartışmışlardır (Keeling, 2010; Rautenhaus et al., 2018). Son olarak, Glass ve Davis (2018), şiddetli hava koşullarının hava taşımacılığı üzerindeki etkilerini görselleştirerek, uçuş iptalleri, rotalar ve yolcu yoğunluğu gibi verileri araştırmışlardır. Bu tür görselleştirmeler, havacılık endüstrisi profesyonellerinin daha iyi yönetim stratejileri geliştirmesine yardımcı olmaktadır (Glass, Cynthia A., Dr. Lauren B. Davis, 2018). Genel olarak özetlendiğinde yapılan bu çalışmalar, hava durumu verilerinin görselleştirilmesinin, farklı kullanıcı gruplarının ihtiyaçlarına göre optimize edilmesi gerektiğini ve bu tür görselleştirmelerin karar alma süreçlerini nasıl iyileştirebileceğini ortaya koymaktadır.

YZ ile hava durumu infografiklerini tasarlarken, görselleştirme tekniklerinin ne kadar etkili olduğunu incelemek önemlidir. İnsanların görselleri anlaması ve verilerle etkileşimi üzerine yapılan araştırmalara dayanarak, en uygun görselleştirme teknikleri belirlenmelidir. YZ ile infografiklerin geleneksel ve statik yapısının ötesine geçilerek, hava durumları kişiselleştirilebilir ve daha dinamik hale getirilebilir. Burada amaç, kullanıcıların veriye daha anlamlı ve etkileşimli bir şekilde ulaşabilmesi için infografiklerin gerçek zamanlı olarak adapte edilmesidir. Bu bağlamda YZ kullanılarak hava durumu verilerinin infografikler yardımıyla görselleştirilmesinde aşağıdaki konular ele alınmaktadır:

Kişiselleştirilmiş Veri Görselleştirmeleri: Kullanıcıların davranışları ve tercihlerine göre, infografiklerin otomatik olarak adapte olmasıdır. YZ, kullanıcının önceki etkileşimlerine, gözleme verilerine veya geri bildirimlerine dayanarak, infografikte hangi bilgilerin ön plana çıkacağına karar verebilir.

Yapay Zeka ile Veri Anlamlandırma: YZ, karmaşık veriyi analiz ederek en anlamlı şekilde nasıl görselleştirileceğini önerir. Bu, veri kümelerinin otomatik olarak gruplandırılması,

filtrelenmesi ve sıralanmasını içermektedir. YZ tabanlı algoritmalar, kullanıcıların veriyle etkileşimde bulunurken, anlamadıkları veya dikkat etmedikleri önemli ilişkileri görsel olarak vurgulamak için infografiklerde değişiklik yapabilir.

Gerçek Zamanlı Veri Akışı ve Görselleştirme: YZ, hava durumu gibi gerçek zamanlı veri akışlarını sürekli olarak analiz edip, bu veriye göre infografikleri anlık olarak güncelleyebilir.

Etkileşimli İnfografikler ve Yapay Zeka Destekli Kullanıcı Arayüzleri: Kullanıcılar, infografiklerdeki veriye tıkladıkça veya belirli bir alanla etkileşime girdikçe YZ, bu veriye dayalı yeni görsel içerikler üretebilir. YZ ile infografikteki grafikler, tablolar, renkler, şekiller vb. öğeler kişisel tercihlere göre yeniden düzenlenebilir.

Hava Durumu İnfografikleri Oluşturmak için Kullanılan Yapay Zeka Yazılımları

YZ kullanarak hava durumu infografiklerini otomatik olarak oluşturmak için çeşitli yazılımlar ve araçlar mevcuttur. Bu yazılımlar, veri işleme, görselleştirme ve kullanıcı odaklı analizlere olanak tanır. YZ destekli hava durumu infografikleri oluşturmak için kullanılacak bazı yazılımlar aşağıda verilmiştir:

Tableau: YZ ve makine öğrenimi özellikleriyle desteklenmiş olan Tableau, hava durumu verilerini analiz edip dinamik infografikler oluşturmaya yardımcı olur. Tableau, büyük veri setlerini hızlıca işleyebilir ve kullanıcıların hava durumu verilerini etkileşimli grafiklerle görselleştirmesine olanak tanır. Tableau'nun "Ask Data" ve "Explain Data" özellikleri, kullanıcıların doğal dil ile sorgulamalar yapmasını sağlar.

Power BI (Microsoft): Power BI, Microsoft'un veri görselleştirme ve iş zekası platformudur. YZ ile entegre özellikleri sayesinde, hava durumu verilerinin analizini hızlandırabilir ve etkili infografikler oluşturabilir. Power BI, kullanıcıların verileri kolayca işleyebilmesini ve raporlamasını sağlar. Power BI'nin "AI Insights" özelliği, YZ tekniklerini kullanarak hava durumu verilerinde anomalileri tespit edebilir ve tahminlerde bulunabilir. Bu özellik, karmaşık veri setlerini otomatik olarak anlamlı infografiklere dönüştürür.

Google Cloud AI (TensorFlow + BigQuery): Google Cloud AI, verileri analiz etmek ve bunları görselleştirmek için özelleştirilebilir çözümler sunar. Google Cloud AI, makine öğrenimi modelleri geliştirmek için güçlü araçlar sunar. Hava durumu verilerini analiz etmek ve tahminler yapmak için TensorFlow ve BigQuery gibi araçlar kullanılabilir. TensorFlow, hava durumu tahminleri için derin öğrenme modelleri oluşturabilirken, BigQuery, büyük veri setlerini hızlıca işleyerek gerçek zamanlı hava durumu verilerinden anlamlı bilgiler çıkarabilir.

IBM Watson Studio: IBM Watson Studio, veri bilimcilerin ve geliştiricilerin YZ modelleri oluşturmasına olanak tanıyan güçlü bir platformdur. Watson Studio, veri analizi ve görselleştirmeyi entegre ederek, kullanıcıların hava durumu infografiklerini otomatik olarak

oluşturmalarına yardımcı olur. Watson Studio, Doğal Dil İşleme (Natural Language Processing - NLP) ve makine öğrenimi algoritmaları ile hava durumu verilerini anlamlandırabilir ve bu verileri görsel hale getirebilir. Ayrıca, YZ destekli tahminler yaparak hava durumu modellemesi ve analizi sağlar.

Qlik Sense: Qlik Sense, veri görselleştirme ve analiz alanında oldukça güçlü bir yazılımdır. YZ özellikleriyle hava durumu verilerini analiz edebilir, görsel raporlar ve dinamik infografikler oluşturabilir. YZ destekli özellikler, verilerdeki örüntüleri keşfederek infografiklerin daha anlaşılır hale gelmesini sağlar.

D3.js (JavaScript Library): D3.js, veri görselleştirme için kullanılan güçlü bir JavaScript kütüphanesidir. YZ tabanlı modelleri entegre ederek, dinamik ve etkileşimli hava durumu infografiklerin oluşturulmasını sağlar. D3.js, açık kaynaklı olup, özelleştirilmiş görselleştirmeler oluşturmaya olanak tanır. D3.js doğrudan YZ özellikleri sunmasa da dışarıdan entegre edilen YZ ve makine öğrenimi modelleri ile hava durumu verilerini görsel hale getirmesine olanak tanır. Uygulama Programlama Arayüzü (Application Programming Interface - API) veya özel JavaScript kodlarıyla YZ destekli tahminler ve dinamik görseller sunulabilir.

Carto (AI + GIS): Carto, coğrafi veri analizi ve görselleştirmesi için kullanılan bir platformdur. Hava durumu verilerini Coğrafi Bilgi Sistemleri (Geographic Information System-GIS) verileriyle birleştirerek, etkileşimli haritalar ve infografikler oluşturulabilir. Carto, YZ ve makine öğrenimi ile hava durumu verilerini analiz ederek coğrafi verilerle entegre hale getirebilir. Bu, kullanıcıların hava durumu tahminlerini ve değişimleri harita üzerinde görselleştirmelerine olanak sağlayan güçlü bir özelliktir.

Gravit Designer + AI Plugins: Gravit Designer, vektör tabanlı bir tasarım aracıdır. Hava durumu infografikleri tasarlamak için kullanılabilir ve YZ tabanlı eklentilerle güçlendirilebilir. Tasarımcılar, karmaşık hava durumu verilerini görselleştirirken YZ tabanlı araçları kullanarak hızlıca infografikler oluşturabilirler. YZ eklentileri, grafik tasarımı hızlandırarak, verilerden otomatik olarak infografikler üretir. Özelleştirilmiş YZ modelleri, infografikleri daha anlamlı ve kullanıcı dostu hale getirebilir.

DataRobot: DataRobot, makine öğrenimi otomasyonu sağlayan bir platformdur. Hava durumu verilerini analiz etmek ve bu verilerden çıkarımlar yapmak için YZ tabanlı modeller geliştirilebilir. Ayrıca, bu veriler infografiklere dönüştürülebilir.

Ekler

Ek-1 Hava Durumu Veri tabanları

Hava durumu verilerinin görselleştirilmesinde kullanılan veri tabanları, doğru ve güncel veri elde etmek için oldukça önemlidir. Bu veri tabanları, hava durumu tahminlerini, geçmiş verileri ve analizlere dayalı çeşitli meteorolojik bilgileri içerir. Aşağıda bazı hava durumu veri tabanlarının listesi yardımcı kaynak olarak ekte verilmiştir.

OpenWeatherMap: OpenWeatherMap, dünya çapında servisedir. Sıcaklık, nem oranı, rüzgâr hızı, basınç, yağış miktarı, hava durumu simülasyonları, uzun vadeli tahminler için veri sunmaktadır. Erişim: openweathermap.org

National Oceanic and Atmospheric Administration (NOAA): NOAA, Amerika Birleşik Devletleri'nde hava durumu tahminleri, iklim verileri, denizcilik ve okyanus verileri gibi çeşitli meteorolojik bilgileri sağlayan bir devlet kurumudur. Bu veriler dünya çapında kullanılabilir. Hava durumu uyarıları, hava durumu tahminleri, geçmiş veriler, iklim değişikliği verileri, hava akımı ve sıcaklık haritalarını kapsar. Erişim: www.noaa.gov

European Centre for Medium-Range Weather Forecasts (ECMWF): ECMWF, Avrupa'da orta vadeli hava durumu tahminlerini sağlayan önemli bir kaynaktır. Yüksek çözünürlüklü hava durumu tahminleri, atmosfer verileri, sıcaklık, nem, basınç, yağış verileri ve genel iklim verilerini içermektedir. Erişim: www.ecmwf.int

World Weather Online: World Weather Online, global hava durumu verilerini sağlayan bir platformdur. API aracılığıyla hava durumu verilerine erişim sağlar. Anlık hava durumu verileri, geçmiş veriler, 7 günlük tahminler, yerel hava durumu raporları yer almaktadır. Ayrıca dinamik hava durumu infografikleri geliştirmek için gereken verilere ulaşılmasına olanak tanır. Erişim: www.worldweatheronline.com

NASA Earth Observing System Data and Information System (EOSDIS): NASA'nın EOSDIS veri tabanı, Dünya'dan toplanan hava durumu ve iklim verilerini sağlar. Bu veri kümesi, uzay gözlemleri ve atmosfer ölçümleri ile ilgilidir. Atmosferik veriler, sıcaklık değişimleri, deniz yüzeyi sıcaklıkları, bulut örtüsü, rüzgâr hızı, nem oranı gibi bilgilere erişimi sağlar. Erişim: earthdata.nasa.gov

Weather.com (The Weather Channel): Weather.com, küresel hava durumu verileri ve tahminleri sağlayan popüler bir kaynaktır. Hava durumu tahminleri, anlık hava durumu verileri, sıcaklık, rüzgâr hızı, nem oranı, yağış miktarı, fırtına uyarıları ile ilgili bilgileri barındırır. Erişim: weather.com

Weather Underground: Hava durumu verilerini sunan popüler bir web sitesidir. Gerçek zamanlı hava durumu, tahminler, radar görüntüleri, uydu haritaları ve tarihi veriler gibi kapsamlı

bilgiler sunar. Ayrıca, kişisel hava istasyonları ağından alınan verilerle yerel hava durumu bilgileri sağlar. Kullanıcı dostu araçlar ve detaylı hava raporları ile bilinir. Erişim: wunderground.com

Değerlendirme Soruları

Hava durumu infografiklerinin tasarımında hedef kitlenin ihtiyaçlarına göre nasıl bir özelleştirme yapılmalıdır?

Hava durumu verilerinin görselleştirilmesinde genel olarak kullanılan renkler ve bu renklerin anlamları nelerdir?

İnteraktif infografiklerin hava durumu verilerini sunmada sağladığı avantajlar nelerdir?

Fırtına ve aşırı hava koşulları için kullanılan acil durum uyarı simgeleri neden sarı renk ile tasarlanır?

Adobe Illustrator ve Adobe Photoshop arasındaki temel farklar nelerdir, ve hangi durumlarda bir yazılım diğerine tercih edilmektedir?

Yapay zeka, hava durumu verilerinin görselleştirilmesinde hangi teknikleri kullanarak daha doğru ve anlamlı infografikler oluşturabilir?

Yapay zeka algoritmaları, hava durumu tahminlerinin doğruluğunu artırmak için nasıl çalışır ve bu süreçte hangi tür veri analiz yöntemleri kullanılır?

Yapay zeka, kişiselleştirilmiş hava durumu infografikleri oluşturulurken veri seçimlerini ve görselleştirmelerini nasıl yapar?

Yapay zeka gerçek zamanlı hava durumu verileri ile dinamik infografiklerin oluşturulması sürecinde nasıl bir rol oynar?

Yapay zeka destekli hava durumu infografikleri, kullanıcıların acil durum yönetimi veya karar verme süreçlerinde ne ölçüde katkı sağlar?

TÜRK RESİM SANATINDA AĞIT GELENEĞİNİN RESİMSEL DİLİ

Semih BÜYÜKKOL¹³

Özet

Ağıt, ölen bir kişinin özelliklerini, iyiliklerini yad eden, yaşanan acıyı, üzüntüyü, feryadı, isyanı farklı davranış ve hareketler eşliğinde dile getiren söz, söylenen ezgi, yazılan yazı olarak ifade edilmektedir. Ağıt, bütün kültürlerde görülen bir gelenek olup, Anadolu'nun değişik bölgelerine göre farklılıklar içermektedir. Farklı Türk lehçelerinde ağıtle ilgili elliye yakın sözcüğün olması, bu geleneğin Türk kültüründeki yerini ve önemini vurgulamaktadır.

Türk resim sanatı tarihine bakıldığında; sanatçıların içinde yaşadığı toplumun yaşam tarzından, geleneklerinden, milli değerlerinden, sevinçlerinden, başarılarından, salgın hastalık, savaş, yoksulluk, ölüm gibi olaylar karşısındaki acılarından, çaresizliklerinden, ağıtlarından kısacası olumlu ya da olumsuz durumlarından etkilenecek, farklı tarzlarda eserler ürettikleri görülmektedir.

Bu araştırmanın amacı; insanların ölüm karşısındaki acılarını, çaresizliklerini, feryatlarını içeren ağıtların, Türk resim sanatı tarihinde sanatçılar tarafından nasıl yorumlandığını analiz ederek, göstermeye çalışmaktır.

Bu çalışmada, nitel araştırma yöntemi kapsamında ilk önce ağıt ve Türk resim sanatıyla ilgili yazınsal kaynaklar taranarak, kavramsal çerçeve oluşturulmuştur. Sonraki aşamada farklı dönemlerdeki sanatçıların konuyu yansıtan en çarpıcı resimleri incelenmiş, analizleri yapılmış ve sonuca ulaşılmaya çalışılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Ağıt, Ölüm, Resim, Türk resim sanatı.

THE PICTORIAL LANGUAGE OF THE ELEGY TRADITION IN TURKISH PAINTING ART

Abstract

Elegy, is expressed as a word, a melody, a written text that commemorates the characteristics, good deeds of a deceased person, expressing the pain, sadness, cry, rebellion experienced with different behaviors and movements. Elegy is a tradition seen in all cultures, and it varies

¹³ Doç. Dr., Akdeniz Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, Resim Bölümü, e-posta: semihbuyukkol@gmail.com, ORCID: 0000-0003-0530-9931.

according to the different regions of Anatolia. The existence of nearly fifty words related to elegy in different Turkish dialects emphasizes the place and importance of this tradition in Turkish culture.

When looking at the history of Turkish painting; it is seen that artists produced works in different styles, influenced by their lifestyle, traditions, national values, joys, successes, pain, helplessness, elegies in the face of events such as epidemics, war, poverty, death, in short, positive or negative situations of the society they lived in.

The purpose of this research is to analyze and show how elegy that include people's pain, helplessness and cries in the face of death have been interpreted by artists in the history of Turkish painting art.

In this study, within the scope of qualitative research method, firstly literary sources related to elegy and Turkish painting art were scanned and a conceptual framework was created. In the next stage, the most striking paintings of artists from different periods reflecting the subject were examined, analyzed and a conclusion was reached.

Keywords: Elegy, Death, Painting, Turkish painting art.

Giriş

Ağıt; ölen birinin gençliğini, güzelliğini, iyiliklerini, geride kalanların acılarını ifade eden söz ya da okunan ezgi, yazılan yazı; deme, sagu, mersiye olarak tanımlanmaktadır (TDK, 2024). Ağıt kelimesinin etimolojik açıdan ağlamak sözcüğünden türetildiği ifade edilmektedir. Ağu ve sagu gibi kelimelerin ağıtle bağlantılı olduğu, ağı sözcüğünün günümüz Türkçesinde acı sözcüğüyle ilişkilendirildiği, Azeri Türkçesinde ağlamak manasına geldiği ve ağıt sözcüğünün de bu kelimelerden türetilmiş olduğu söylenmektedir (Aktaran: Karataş, 2023: 23). Bundan dolayı yas törenine gelenleri ağlatmak amacıyla ölen kişinin ardından ağlanarak ifade edilen sözlere ağıt denmektedir. Ağıt, bütün kültürlerde görölen bir gelenek olup, bu gelenek günümüzde hem ilkel kabilelerde hem de gelişmiş toplumlarda görölmektedir. Ölen kişinin ardından sosyal durumuna göre yad etmek için yapılan yas törenine de ağıt töreni denmekte ve belli bir düzen içerisinde yapılan törenlerin yanı sıra sade ve gösterişsiz olanlarına da rastlanmaktadır. Bu ağıtların basit ve doğal bir şekilde söylenenleri olduğu gibi belli sanat normlarında bestelenerek değişik şekillerde söylenenleri de bulunmaktadır. Ayrıca birçok kültürde ağıt edebiyatının da ortaya çıktığı görölmektedir (Uludağ, 1988: 470).

Ağıt söylemenin Anadolu'nun değişik bölgelerine göre farklılık gösteren belirli kuralları bulunmaktadır. Kimi yerlerde kadınlar ölen kişinin başucunda tek tek ağıtlarını söyledikten

sonra hep birlikte yakınıp, dövünürken kimi yerlerde ise cenaze evden çıktıktan sonra ölen kişiye ait eşyalar ve elbiseler ortaya konup, göğüs dövülüp, saçlar yolunarak ağıtlar yakılmaktadır. Ağıtlar çoğunlukla kadınlar tarafından yakılıp, söylenirken, kimi yerlerde erkekler de katılmaktadır. Ama ağıt yakmayı meslek olarak, para karşılığı yapanlar hep kadınlardan oluşmaktadır (Anonim, 1990: 147).

Ölen kişinin ardından matem ve ağıt yakma törenlerinin Doğu'da ve Batı'da önemli bir yere sahip olduğu ve çok eskilere dayandığı bilinmektedir. Örneğin; Sümerlerde ölen kişinin arkasından ağıt yakan grupların olduğu; Eski Çin'de, ölünün arkasından yedi gün, yedi saatlik matem töreninin düzenlendiği ve defin için mezara gidilirken, ağıt yakanların kendilerini yerden yere atarak, ağıt söyledikleri ve kimi zaman bunlara rahiplerin, müzisyenlerin de eşlik ettiği; Tibet'te, ölen kişinin başında Budizm'in kutsal yazılarından bölümler okunurken ağıtların yakıldığı ve yakılan ağıtların yaşlılardan ziyade gençlere yönelik olduğu; Yahudilerde, bu işi meslek edinmiş şarkıcı kadınlar, hünerli kadınlar ve ağlayıcı kadınlar olarak isimlendirilen kadınlar tarafından yedi günlük matem süresince ölen kişinin önem durumuna göre uzun ya da kısa şiirlerin söylendiği, koro halinde haykırıp, ağlandığı bilinmektedir. Ayrıca eski Yunanlılarda korainai diye adlandırılan ağlayıcı kadınların bulunduğu, toplum içinde özel bir yere sahip olduğu ifade edilmektedir. Yunan ve Roma sanatında cenaze merasimini yansıtan esere rastlanırken, İstanbul Arkeoloji müzelerinde sergilenen M.Ö. IV. yüzyılın ilk yarısına ait *Ağlayan Kadınlar Lahdi* isimli eser konuyu yansıtan en iyi örnekler arasında yer almaktadır (Uludağ, 1988: 470) (Görsel 1).



Görsel 1: Ağlayan Kadınlar Lahdi ("Sanal", 2024).

Türklerin tarihi süreçteki kültürel yapısına bakıldığında ise ölüme dair şiirlerin yazıldığı, ölüm karşısında çeşitli davranış ve hareketlerle tepki gösterme adetlerinin olduğu bilinmekte ve buna genel olarak ağıt geleneği denmektedir. Bu geleneğin içerisinde yalnızca şiirler değil, ağıtlara eşlik eden ağlamalar ve ağıt yakma gibi uygulamalar da bulunmaktadır (Aktaran: Şahin, 2014: 40). İslâmiyet öncesi dönemde Orta Asya'da yaşayan Türklerin, ölen kişiler için düzenledikleri *yoğ*, *yuğ* adı verilen törenlere çok önem verdikleri ve bu dönemde *sagu* olarak adlandırılan ağıtın, tarihi süreç içerisinde farklı biçimlerde adlandırıldığı bilinmektedir (Aydemir, 2013: 782). Orhun Kitabeleri'nde, Dede Korkut Hikayeleri'nde ve Divanü lügati't-Türk'te ağıta dair bilgiler bulunurken, İslâm kaynaklarında da eski Türkler' in bu gelenekleriyle ilgili bilgilere yer verilmektedir. Farklı Türk lehçelerinde yasla ilgili ağıt, *sagu*, *bayatı*, *deşek*, *tavsas*, *şivan* ve *köris* gibi elliye yakın sözcüğün olması, bu geleneğin Türk kültüründeki yerini ve önemini vurgulamaktadır. (Uludağ, 1988: 471).

Bu araştırmanın amacı; insanların ölüm karşısındaki acılarını, çaresizliklerini, feryatlarını içeren ağıtların, Türk resim sanatı tarihinde sanatçılar tarafından nasıl yorumlandığını analiz ederek, göstermeye çalışmaktır.

Bu çalışmada, nitel araştırma yöntemi kapsamında ilk önce ağıt ve Türk resim sanatıyla ilgili yazınsal kaynaklar taranarak, kavramsal çerçeve oluşturulmuştur. Sonraki aşamada farklı dönemlerdeki sanatçıların temayı yansıtan en çarpıcı resimleri incelenmiş, analizleri yapılmış ve sonuca ulaşılmaya çalışılmıştır.

Türk Resim Sanatında Ağıt Geleneğinin Resimsel Dili

Fransız heykeltıraş Auguste Rodin, sanatı; dünyayı algılama ve algılar doğrultusunda anlatmaya çalışan bir düşünce gayreti olarak tanımlamaktadır. Tanımda geçen düşünme; problem çözme olarak, sanatçı ise problem çözen ve bunun için de sanatı tercih eden biri şeklinde nitelendirilmektedir. Bunu gerçekleştirebilmek için de sanatçının, sıradan bir insanın içinden çıkamadığı durumları tespit edebilme, bunlar üzerinde düşünebilme ve bulabildiği çareleri, sanat vasıtasıyla kendine özgü bir yorumla anlatabilme ayrıcalığına sahip olması gerekmektedir (Erinç, 2004: 92).

Sanatçı; doğup, büyüdüğü toplumun dil, din, kültür, gelenek gibi unsurlarıyla şekillenen toplumsal bir varlık olarak, mensubu olduğu toplumun tarihinden, yaşam tarzından, geleneklerinden, olumlu ya da olumsuz durumlarından etkilenip, bu etkilenmelerini bazen eleştirel bazen de destekleyici bir duruş içerisinde eserlerine yansıtmaktadır. Bu bağlamda Türk resim sanatı tarihine bakıldığında; sanatçıların, toplumun kültürel yapısından, maddi manevi

değerlerinden yola çıkarak, farklı tarzlarda eserler ürettiği ve bu sayede kültürel değerleri yaşatarak, günümüze kadar ulaştırdığı görölmektedir.

Mühendishane ve Harbiye gibi askeri okullardan mezun olduktan sonra Avrupa'ya gönderilen asker ressamı, Batılı anlamdaki Türk resim sanatının öncüleri olmuştur. Natürmort ve doğa konulu yağlıboya resimleriyle bilinen askeri ressamı, peyzaj konulu eserlerini genellikle saray ve köşk gibi tarihsel çevreleri yansıtan fotoğraflardan yapmışlardır. 1908 yılında kurulan Osmanlı Ressamı Cemiyeti'nin asker kökenli sanatçılarından sivil kuşağa geçiş ise Çallı Kuşağı ya da 1914 Kuşağı olarak bilinen izlenimci ressamı kuşağıyla olmuştur (Renda vd., 1993: 37, 51). İbrahim Çallı, Mehmet Sami Yetik, Nazmi Ziya Güran, Hüseyin Avni Lifij, Feyhaman Duran, Namık İsmail, Mehmet Ruhi Arel, Hikmet Onay ve Ali Sami Boyar' dan oluşan 1914 Kuşağı sanatçıları, kurumlaşmaya yönelik oluşturdukları sanat ortamı ve eğitim verdikleri öğrencilerle çağdaş Türk sanatının oluşmasında önemli bir rol oynamıştır (Şahin, 2008: 225, 226).

1914 Kuşağı'nın önemli sanatçılarından biri olan Namık İsmail, çoğunlukla portre, peyzaj, nü resimlerinin yanı sıra kırsal kesimin yaşam tarzını yorumladığı resimlerinde dönemin toplumsal yönünü etkili bir şekilde yansıtmıştır. Sanatçının eserlerinde görölen ışık ve hareket öğeleri en önemli unsurlar olup, özellikle ana tema üzerinde yoğunlaşan ışığın etkisiyle cansız varlıkların bile durağanlıktan kurtularak, hareketli bir görünüm kazandığı dikkat çekmektedir (Rona, 2008: 1128).



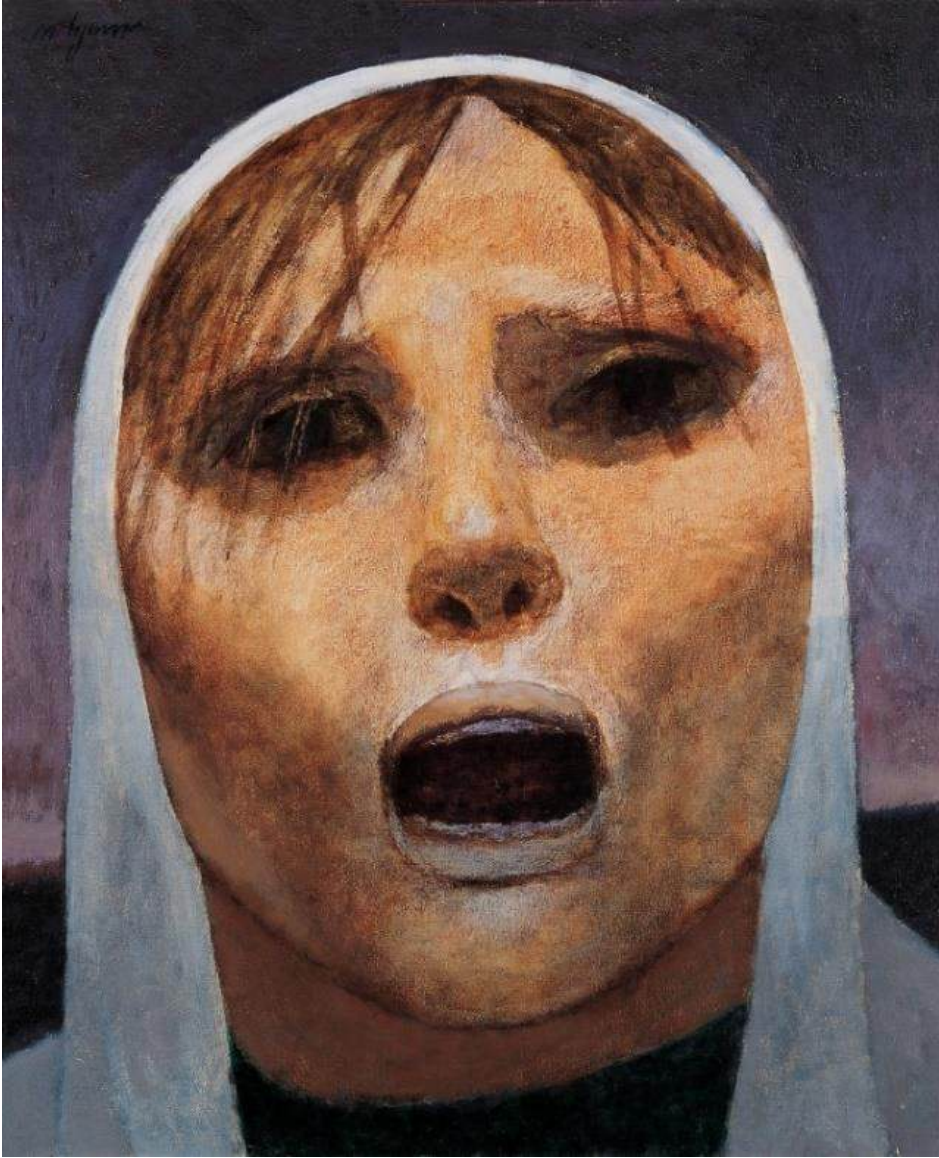
Görsel 2: Namık İsmail, Savaşın Yankıları (Tifüs), Tuval üzerine yağlıboya, 170 x 130 cm, 1917, Ankara Devlet Resim ve Heykel Müzesi (Öndin, 2022: 15).

Namık İsmail tarafından yapılan *Savaşın Yankıları (Tifüs)* (Görsel 2) isimli eserde savaşın ve salgın hastalıkların yaratmış olduğu acı sonuçlar trajik bir şekilde yansıtılmaktadır. Kasvetli bir havanın hakim olduğu kompozisyonda; mimari yapıların çevrelediği çamurlu, toprak bir yolda omuzlarında tabut taşıyan insanlar, sol tarafta elinden tuttuğu küçük çocuğuyla başı öne eğik bir şekilde yürüyen bir kadın, sağ tarafta bakraçla su taşıyan, duvara yaslanmış bir şekilde ayakta bekleyen, başı ellerinin arasında kapı önünde oturan kadınlar ve ön planda ise önündeki kazanın başında bekleyen diğer bir kadın görülmektedir. Resimde ağırlıklı olarak kullanılan koyu değerdeki renklerin durağanlık hissine karşılık, ışık ve gölge kontrastlığı resme hareketlilik katarken aynı zamanda konunun dramatik yönünü etkili bir şekilde yansıtmaktadır. Eserde, sabahın alacakaranlık vaktinde gusülhane önünde cenazenin gelmesini bekleyen kadınların ruh hallerini yansıtan duruş şekilleri ölüm karşısındaki çaresizliklerini, kederlerini ve özellikle iki elini başına yaslamış kadının sessiz ağıtını çarpıcı bir şekilde gözler önüne sermektedir.

1940'lı yıllarda başta Nuri İyem olmak üzere Mümtaz Yener, Turgut Atalay, Ferruh Başağa, Fethi Karakaş, Agop Arad, Haşmet Akal, Selim Turan ve Avni Arbaş'tan oluşan bir grup genç sanatçı, kendilerinden önceki grupların toplumdan uzaklaştığını, yaşanan sorunlara

yabancılaştığını savunarak, toplumcu sanat görüşü etrafında bir araya gelip, toplumculuk ve gerçekçilik temelinde “Yeniler” ya da Liman Ressamları” grubunu kurmuştur (Renda vd., 1993: 82). Yeniler Grubu’yla birlikte resim sanatında toplumsal ve geleneksel temalara yönelme, kültürel ve toplumsal değişimle başlamış ve grup sanatçıları, ulusallık, toplumsallık, yöresellik problemlerine farklı yaklaşımlar getirmiştir (Arslan, 2008: 1634).

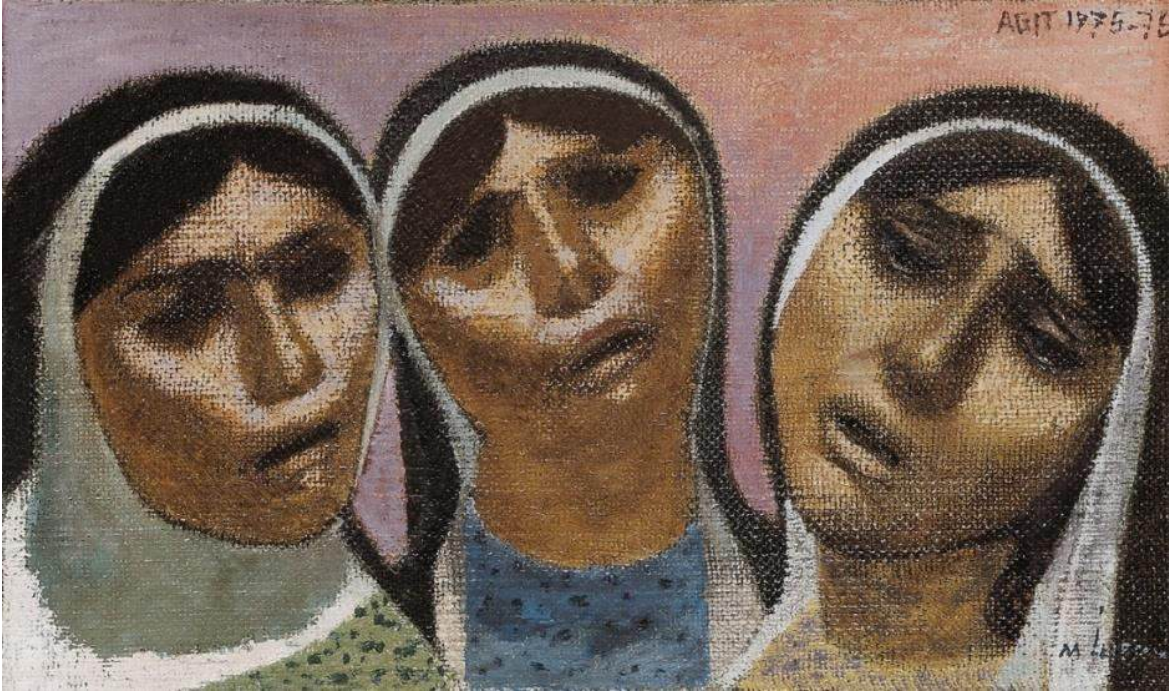
Toplumsal gerçekçi anlayışın önemli temsilcilerinden biri olan Nuri İyem, çoğunlukla Anadolu kadınının yaşamını, varlık mücadelesini ele alarak yorumladığı iri gözlü kadın portreleriyle tanınmaktadır. İzleyiciyi kendi üzerinde odaklayan bu iri, derin bakışlı gözler kimi zaman ümitsizliği, acıyı, çaresizliği, haykırışı, yalnızlığı kimi zaman da sevgiyi, merhameti, özlemi, onuru temsil eden sembollere dönüşerek Anadolu kadınının duygularını etkili bir şekilde yansıtmaktadır.



Görsel 3: Nuri İyem, Ağıt, Tuval üzerine yağlıboya, 54 x 65 cm, 1986 (“Sanal”, 2024).

Nuri İyem'in *Ağıt* (Görsel 3) isimli eserinde insanın ölüm karşısındaki çaresizliği, acısı, feryadı bir kadın portresi üzerinden yansıtılmaktadır. Kompozisyonda tüm yüzeyi kaplayan başın sola doğru eğik duruşu, gözlerin ve ağzın duygusal ifadesini desteklerken, ön planda kullanılan beyaz, gri, okra, kızıl kahve renklerin açık değerleri, geri plandaki mor rengin koyu değerleriyle kontrastlık oluşturarak konuyu ön plana çıkartmaktadır. Ayrıca mor rengin psikolojik açıdan hüznün etkisi, atmosferi de güçlendirmektedir.

Sanatçı bu eserinde, başına örttüğü yazmanın altından çıkan saçların dağınıklığıyla, gözlerin ve ağzın acıyı yansıtan güçlü ifadesiyle ölüm karşısında ağıt yakan bir Anadolu kadının çaresizliğini, feryadını, isyanını dramatik bir şekilde yansıtmaktadır.



Görsel 4: Nuri İyem, Ağıt yakanlar, Duralit üzerine yağlıboya, 36 x 21 cm, 1976 ("Sanal", 2024).

Nuri İyem tarafından yapılan *Ağıt yakanlar* (Görsel 4) isimli başka bir eserde de aynı konunun bu sefer üç farklı kadın portresi üzerinden yorumlandığı görülmektedir. Kompozisyonun tüm yüzeyini kaplayan ve her birine eşit ölçüde yer verilen portrelerin farklı yönlere olan eğikliği simetrik görünümü ortadan kaldırırken, resme de hareketlilik katmaktadır. Soğuk ve valör renklerin ağırlıkta olduğu resimde, portrelerde kullanılan okra sarısı ve turuncu renklerin sıcaklığı ile baş örtülerindeki siyah-beyaz renklerin kontrastlığı tüm dikkatleri kadınlar üzerinde yoğunlaştırmaktadır.

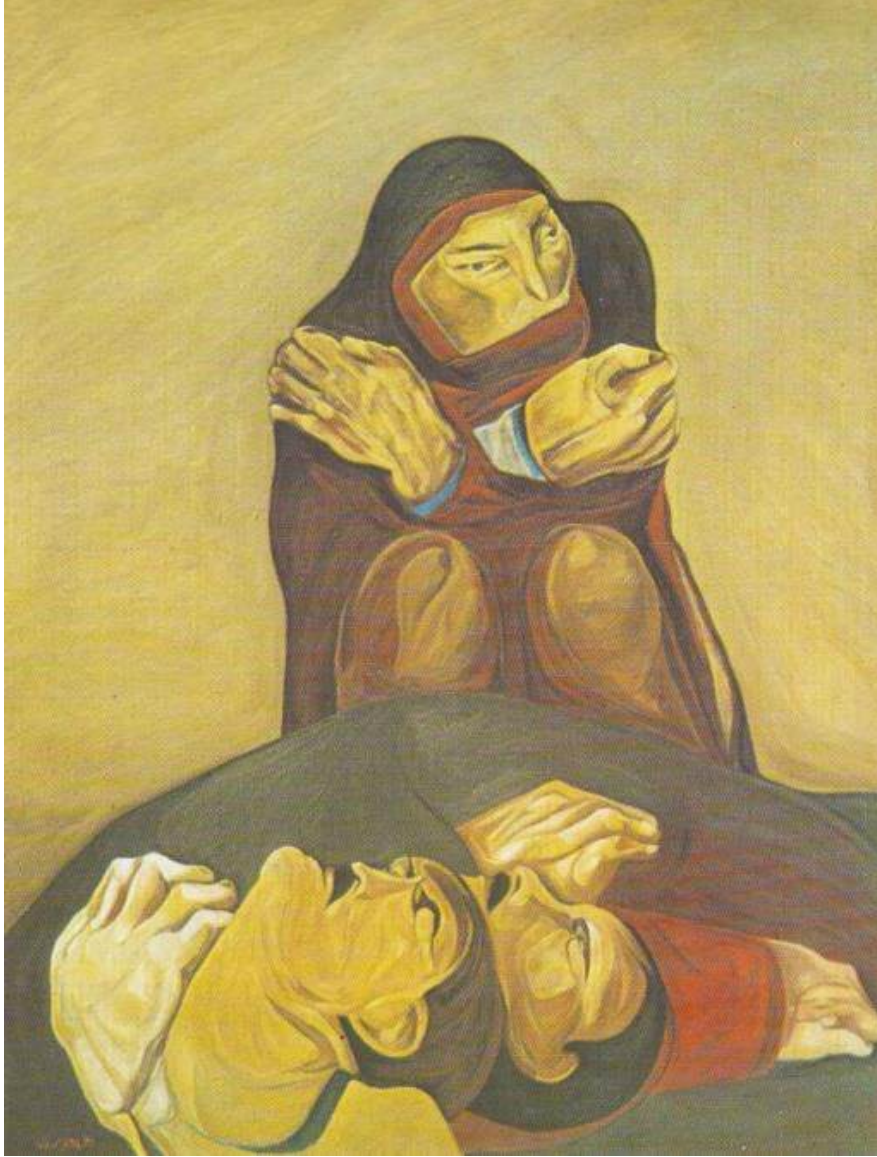
Türk resim sanatında 1970 yılından itibaren farklı üslupların hızla artmaya başlaması, kişisel özgünlükleri çoğaltmış ve Türk resminin ferah, geniş bir soluğa kavuşmasına sebep olmuştur. Toplumsal içerikli konuları kendine özgü büyük boyutlu figür anlayışı ve renk duyarlılığı içinde

ele alan Neş'e Erdok da bu süreçteki figüratif resmin önemli temsilcilerinden biri olmuştur (Tansuğ, 1991: 292, 293).



Görsel 5: Neş'e Erdok, Soma, Tuval üzerine yağlıboya, 130x180 cm, 2014 ("Sanal", 2024).

Neş'e Erdok, *Soma* (Görsel 5) isimli eserinde Soma maden faciasında hayatını kaybeden madencilerden birinin başında yas tutan, ölümün acısıyla kendi hallerinde ağıt yakan bir ailenin yaşamış olduğu trajik konuyu toplumsal duyarlılıkla ele almaktadır. Resimde hayatını kaybetmiş bir madenci ve ona sarılmış yaşlı bir kadın, yanında bir bebek, sağ tarafta başını eline dayamış başka bir kadın ve geri planda maden ocağından çıkan madenci görülmektedir. Kompozisyonun alt yarısında yer alan madencinin ve üzerine kapanmış kadın ile bebeğin yataylığı, geri plandaki kadın ve erkek figürlerinin dikeyliğiyle dengelenmektedir. Sıcak-soğuk renk ilişkisinin dengeli bir şekilde kullanıldığı resimde, baretlerde ve çizmelerde yer verilen sarı renkle mesleğe, kahvenin kızıl tonuyla hayatını kaybetmiş madenciye ve babası ölmüş yetim çocuğa, başındaki beyaz renkli yazma üzerine bağladığı turuncu renkteki kumaş parçasıyla da eşini kaybetmiş kadın figürüne dikkat çekilmektedir.



Görsel 6: Cihat Aral, Ana, Tuval üzerine yağlıboya, 130 x 97 cm, İstanbul Resim ve Heykel Müzesi (Özsezgin ve Aslıer, 1989: 17).

Cihat Aral, savaş, açlık, yoksulluk, ölüm, göç gibi toplumsal konuları eleştirel bir yaklaşımla ele alan ve deneyimlerini, gözlemlerini figüratif resim anlayışıyla eserlerine yansıtan sanatçılardan biri olmuştur (Ersoy, 2004: 45). Aral'ın *Ana* (Görsel 6) isimli eserinde iki oğlunun ölümü karşısında elinden hiçbir şey gelmeyen bir annenin dramını, çaresizliğini, acısını, kabullenişini ve sessiz ağıtını kendi bedenine sarılarak iki büküm olmuş vaziyette yaşamasını, psikolojisini çok çarpıcı bir şekilde ifade etmektedir. Kompozisyonun ön planında yer alan figürlerin yataylığına karşın merkezi plana yerleştirilen kadının dikeyliği dengeyi oluştururken, deforme edilmiş figürlerdeki sıcak-soğuk renk ilişkisi de dengeye katkı sağlamaktadır. Kırmızı rengin ölen figürlerde ve yoğunluklu olarak kadının kıyafetinde kullanılması ölüm, acı, çaresizlik, ağıt gibi kavramlara dikkat çekerek konuyu ön plana çıkartmaktadır.

Sonuç

Ölen bir kişinin ardından yaşanan acı, üzüntü, feryat, isyan gibi duygular tüm insanlık adına aynıyken, bu duyguları yansıtan ağıtlar ise inanış, kültür, gelenek gibi unsurlar doğrultusunda farklılıklar göstermektedir. Kimi toplumlarda ölen kişinin sosyal durumuna göre belli bir düzen içerisinde ağıt törenleri düzenlenirken kimi toplumlarda ise sade, basit, gösterişsiz ve doğal bir şekilde yakınları içerisinde gerçekleşmektedir.

Türk resim sanatı tarihine bakıldığında; sanatçıların içinde yaşadığı toplumun yaşam tarzından, geleneklerinden, salgın hastalık, savaş, yoksulluk, ölüm gibi olaylar karşısındaki acılarından, çaresizliklerini ifade eden ağıtlarından kısacası olumlu ya da olumsuz durumlarından etkilenecek, farklı tarzlarda eserler ürettikleri görülmektedir. Araştırma kapsamında Namık İsmail, Nuri İyem, Neş'e Erdok ve Cihat Aral'a ait eserlerin analiz edilmeleri sonucunda; farklı sebeplerden dolayı ölen kişilerin ardından yakılan ağıt konusunun yorumlandığı görülmektedir. Namık İsmail'in resminde (Görsel 2) salgın hastalıkların sebep olduğu ölüm karşısında insanlığın çaresizliği, zoraki kabullenışı ve ölen kişiye son görevlerini yerine getiren kadınların sessiz, sedasız ağıtları dramatik bir atmosfer içinde yansıtılmaktadır. Nuri İyem'in resimlerinde (Görsel 3, 4) Anadolu kesiminde yaşayan kadınların ağıt yakma esnasındaki kederleri, acıları, feryatları, öfkeleri ve çaresizce kabullenişleri kadınların portreleri üzerinden ifade edilmektedir. Neş'e Erdok'un eserinde (Görsel 5) Soma maden faciasında hayatını kaybeden madencinin başında çaresizce yas tutan, sessizce ağıt yakan anne ve eşin acısı, küçük çocuğun yetim kalışı toplumsal bir duyarlılıkla yorumlanmaktadır. Son olarak Cahit Aral'ın resminde (Görsel 6) iki oğlunun ölümü karşısında elinden hiçbir şey gelmeyen bir annenin dramı, çaresizliği, acısı ve kendi bedenine sarılarak iki büküm olmuş vaziyetteki sessiz ağıtı çok çarpıcı bir şekilde yansıtılmaktadır.

Kaynaklar

Anonim (1990). Ağıt. *Meydan Larousse, Büyük Lügat ve Ansiklopedi, 1*, 147. İstanbul: Meydan Yayınevi.

Arslan, N. (2008). Yeniler Grubu. *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, 3*, 1634. İstanbul: YEM Yayınları.

Aydemir, A. (2013). Manevi Kültürümüze Ait İki Kelime 'Ağıt' ve 'Sığıt' Üzerine: Semantik Bir Yaklaşım. *Turkish Studies - International Periodical For The Languages, Literature and History of Turkish or Turkic, 8* (1), 781-802.

Erinç, Sıtkı M. (2004), *Sanat Psikolojisi' ne Giriş* (2. Baskı). Ankara: Ütopya Yayınevi.

- Ersoy, A. (2004). *500 Türk Sanatçısı Plastik Sanatlar* (1. Basım). İstanbul: Altın Kitaplar Yayınevi.
- Karataş, Y. (2023). Türk Kültüründe Ağıt Yakma Geleneği ve Kayseri'nin Ağıtçı Avşar Kadınları. *Eurasian Journal of Music and Dance*, (22), 20-36.
- Renda, G., Özsezgin, K., Atar, A. ve Katı, A. (1993). *Türk Plastik Sanatlar Tarihi*. Anadolu Üniversitesi Açık Öğretim Fakültesi Yayınları.
- Rona, Z. (2008). Namık İsmail. *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*. 2, 1128. İstanbul: Yem Yayınları.
- Şahin, E. (2008). 1914 Kuşağı. *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*. 1, 225, 226. İstanbul: Yem Yayınları.
- Şahin, H.İ. (2014). Ölüm ve Ayin İlişkisi Bağlamında Kazdağı Tahtacı Türkmenlerinin Ağıt Geleneği Üzerine Bir Değerlendirme. *Akademik Kaynak*, 2 (4), 39-54.
- Tansuğ, S. (1991). *Çağdaş Türk Sanatı* (2. Baskı). İstanbul: Remzi Kitabevi.
- TDK. (2024). <https://sozluk.gov.tr/>, Erişim Tarihi:10.09.2024.
- Uludağ, S. (1988). Ağıt. *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*, 1, 470-472. İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı.

Görsel Kaynaklar

Görsel 1: Ağlayan Kadınlar Lahdi.

<https://sudhagee.com/2020/05/18/museum-treasure-sarcophagus-of-the-mourning-women/>,

Erişim: 04.11.2024

Görsel 2: Namık İsmail, Savaşın Yankıları (Tifüs).

Öndin, N. (2022). *Namık İsmail. Türk Sanatının Büyük Ustaları-10*. İstanbul: Hayalperest Yayınevi.

Görsel 3: Nuri İyem, Ağıt.

http://www.nuriyem.com/eser/s2015-012/_, Erişim: 10.11.2024

Görsel 4: Nuri İyem, Ağıt yakanlar.

http://www.nuriyem.com/eser/s131-064/_, Erişim: 05.11.2024

Görsel 5: Neş'e Erdok, Soma.

<https://www.muzayedeapp.com/urun/nes-e-erdok-d-1940-soma-imzali-2014-tarihli-tuval-uzerine-yagliboya-130-x-MzMtMTA0NDEtNDIzMjU3MQ==>, Erişim: 16.12.2024

Görsel 6: Cihat Aral, Ana.

Özsezgin, K. ve Aslıer, M. (1989). *Başlangıcından Bugüne Çağdaş Türk Resim Sanatı Tarihi*. Cilt 4, İstanbul: Tıglat Yayınları.

OYUN VE ETKİLEŞİM: GÜNCEL SANATTA KATILIMCI DENEYİMİSerdar SÜDOR¹⁴

Bu makale, oyunlaştırma kavramının çağdaş sanatla olan ilişkisini ve bu bağlamda görsel tasarımın rolünü incelemektedir. İnsanlık tarihinin estetik ve yaratıcılık yönünden iki temel olgusu olan oyun ve sanat, günümüzde etkileşim ve katılım odaklı çağdaş sanat pratiklerinde yeni boyutlar kazanmıştır. Makale, oyunlaştırmanın kültürel ve sanatsal bağlamda nasıl işlev gördüğünü Johan Huizinga'nın *Homo Ludens* yaklaşımı ve modern dönemdeki uygulamaları üzerinden tartışmaktadır. Oyunlaştırmanın, kullanıcı deneyimini zenginleştiren bir araç olarak sanat eserlerine erişimi artırdığı ve izleyiciyi yalnızca gözlemci değil, sürecin bir parçası haline getirdiği belirtilmiştir.

Katılımcı sanat projelerindeki oyunlaştırma uygulamaları, bireysel yaratıcılık ve toplumsal dönüşüm üzerindeki etkileriyle ele alınmıştır. Tate Modern'in "Tate Sensorium" sergisi gibi projelerde, oyunlaştırma mekanizmaları izleyiciyi daha derin bir estetik deneyime davet ederken, çevresel farkındalık projelerinde ise toplumsal bilinç oluşturma hedefi ön plana çıkmaktadır. Bu çalışma, oyunlaştırma ve görsel tasarımın çağdaş sanat pratiklerindeki önemini vurgulayarak, sanatın erişilebilirlik ve etkileşim bağlamındaki dönüşümüne ışık tutmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Oyunlaştırma, Çağdaş Sanat, Katılımcı Sanat, Sanat ve Teknoloji, Dijital Sanat

PLAY AND INTERACTION: PARTICIPANT EXPERIENCE IN CONTEMPORARY ART**ABSTRACT**

This article examines the relationship between gamification and contemporary art, focusing on the role of visual design within this context. As two fundamental phenomena in human history—creativity and aesthetics—games and art have acquired new dimensions in contemporary art practices centered on interaction and participation. The article discusses how gamification functions in cultural and artistic contexts through Johan Huizinga's *Homo Ludens* approach and its modern applications. It highlights how gamification, as a tool for enriching user

¹⁴ Doç. Dr. Atılım Üniversitesi, serdarsudor@gmail.com, ORCID: 0000-0001-9769-1300

experience, enhances accessibility to artworks and transforms viewers into active participants in the creative process.

The application of gamification in participatory art projects is analyzed in terms of its impact on individual creativity and societal transformation. Projects such as Tate Modern's Tate Sensorium demonstrate how gamification mechanisms invite participants into deeper aesthetic experiences, while environmental awareness projects foreground the goal of fostering social consciousness. This study emphasizes the significance of gamification and visual design in contemporary art practices, shedding light on the transformation of art in terms of accessibility and interaction.

Keywords: Gamification, Contemporary Art, Participatory Art, Art and Technology, Digital Art

Giriş

Oyunlaştırma, oyun dinamiklerinin ve mekaniklerinin oyun dışı alanlarda kullanılması olarak tanımlanır. İlk kez Nick Pelling tarafından ortaya atılan bu kavram, kullanıcı motivasyonunu artırmak ve etkileşimi teşvik etmek amacıyla geliştirilmiştir (Pelling, 2002). Bu yöntem, eğitimden iş dnyasına, sosyal medya uygulamalarından e-ticaret platformlarına kadar geniş bir yelpazede uygulanmaktadır.

Oyunlaştırmanın temel unsurları, puanlama, rozetler, hikâye anlatımı ve görev tamamlama gibi mekanizmaları içerir. Bu unsurlar, kullanıcıların bağlılığını artırarak etkileşim düzeylerini yükseltir. Örneğin, eğitim uygulamalarında öğrenme süreçlerini eğlenceli hale getiren ödül sistemleri, kullanıcıların hedeflerine ulaşmalarını teşvik eder.

Werbach ve Hunter tarafından geliştirilen oyunlaştırma modeli, dinamikler, mekanikler ve bileşenler olmak üzere üç temel unsurdan oluşur. Bu model, oyunlaştırmanın sadece eğlence amaçlı değil, aynı zamanda etkileşim, öğrenme ve motivasyon süreçlerini destekleyen stratejik bir araç olduğunu ortaya koyar (Werbach ve Hunter, 2012).

Sanat ve oyun, insanlık tarihinin başlangıcından itibaren yaratıcılığın, ifade biçimlerinin ve toplumsal iletişimin önemli unsurları olmuştur. Günümüzde bu iki kavram, etkileşim ve katılım üzerine yoğunlaşan çağdaş sanat pratiklerinde yeni boyutlar kazanmıştır. Bu yazı, oyun ve sanat arasındaki tarihsel bağları, oyunlaştırma kavramının sanatta nasıl kullanıldığını ve çağdaş sanat projelerindeki uygulamalarını ele almaktadır.

Oyun ve Sanatın Temelleri

Sanat ve oyun, insanlık tarihinin köklü olgularından ikisi olarak birçok filozof, tarihçi ve estetik kuramcı tarafından derinlemesine incelenmiştir. Her iki kavram da yaratıcı bir eylem, estetik bir deneyim ve toplumsal bir ifade biçimi olarak tanımlansa da, kökenlerine dair sorular ve bu sorulara verilen yanıtlar tarih boyunca farklılaşmıştır. Bu farklılaşma, her iki olgunun doğasını, işlevini ve toplumsal bağlamını anlamada kritik bir role sahiptir.

Tarihsel Kökenler

Oyun ve sanat, tarih boyunca toplulukların kültürel kimliklerini şekillendiren ve estetik ifadelerini ortaya koyan araçlar olarak varlık göstermiştir. Johan Huizinga'nın *Homo Ludens* adlı eserinde, oyun, insan kültürünün temel bir Qbileşeni olarak ele alınır. Ona göre, oyun yalnızca bir eğlence aracı değil, aynı zamanda toplumsal ve kültürel yapıların oluşumunda önemli bir rol oynar (Huizinga, 2006). Huizinga, oyun kavramını ritüelistik bağlamda değerlendirerek, insanın düşünsel ve yaratıcı potansiyelini ifade eden bir süreç olarak tanımlar.

Antik Dönem Felsefesi

Oyun ve sanat arasındaki ilişki Antik Yunan filozofları tarafından estetik ve etik bağlamda ele alınmıştır. Platon, sanatı bir taklit (mimesis) olarak değerlendirirken, oyun eylemlerini ciddi olmayan bir uğraş olarak görmüştür. Aristoteles ise sanatı, insanın duygularını ifade etme ve bu duygulara bir biçim kazandırma süreci olarak tanımlamıştır (Ranciére, 2012). Ancak her iki düşünür de oyunun yaratıcı süreçlerdeki rolünü sınırlı bir şekilde ele almıştır. Bu felsefi yaklaşımlar, sanat ve oyunun toplumsal ve bireysel düzeydeki işlevlerini anlamada temel oluşturur.

Ritüel ve Sanat Bağlamı

Tarih öncesi döneme ait Altamira Mağarası'ndaki çizimler, sanat ve oyun arasındaki ilişkiye dair ilk kanıtlardan biridir. Bu çizimler, yalnızca estetik bir ifade biçimi değil, aynı zamanda ritüelistik bir bağlamda toplulukların dini ve kültürel yapısını anlamaya yardımcı olan araçlardır (Huizinga, 2006). Ritüelistik sanat, toplumsal bağların güçlenmesinde önemli bir araç olarak görülmüş ve oyun, bu bağlamda bireyleri topluluk içinde birleştiren bir etkinlik olarak işlev görmüştür.

Sanat ve Oyun: Tarihsel ve Modern Yaklaşımlar

Modern Düşüncede Sanat ve Oyun

Modern dönemde, sanat ve oyun arasındaki ilişki, bireysel yaratıcılık ve estetik deneyim bağlamında yeniden ele alınmıştır. 18. yüzyılda Friedrich Schiller, *Estetik Eğitimi Üzerine Mektuplar* adlı eserinde, oyunu insanın estetik duyarlılığını geliştiren ve özgürlük alanını ifade eden bir araç olarak tanımlamıştır. Schiller'e göre, insan yalnızca oynadığı zaman tam anlamıyla insandır (Schiller, 1990). Bu yaklaşım, modern sanat anlayışında oyun kavramının yaratıcı süreçlerdeki rolünü yeniden değerlendirmek için önemli bir zemin hazırlamıştır.

Sanat ve Oyunun Ayrışması

Modern dönemde, özellikle Aydınlanma felsefesiyle birlikte sanat ve oyun arasındaki sınırlar daha belirgin hale gelmiştir. Sanat, bireysel yaratıcılığın ve estetik deneyimin bir ürünü olarak görülürken, oyun genellikle eğlenceye veya boş zamana özgü bir etkinlik olarak tanımlanmıştır. Ancak bu dönemde bile oyun, sanatın yaratıcı süreçlerinde önemli bir metafor veya yöntem olarak kullanılmıştır. Schiller'in "özgür oyun" kavramı bu bağlamda önemli bir örnek teşkil eder (Farrelly, 2015).

Sanat ve oyun arasındaki bu ayrım, modern estetik anlayışların gelişimiyle daha da belirginleşmiştir. Sanat, ciddi bir entelektüel çaba ve estetik değerler üzerine kurulmuş bir alan olarak görülmeye başlanırken; oyun, eğlenceye dayalı bir etkinlik olarak tanımlanmıştır. Ancak bu ayrım her zaman keskin değildir. Örneğin, oyun, sanatta sıklıkla bir metafor ya da yöntem olarak kullanılmıştır. Schiller'in "özgür oyun" kavramı, oyunun bireyin estetik ve entelektüel gelişimine olan katkısını vurgulamaktadır.

Görsel Tasarım ve Oyunlaştırma

Sanat ve oyunun kökenine ilişkin tartışmalar, bu iki olgunun farklı işlevlere sahip olsa da ortak bir yaratıcı temelden geldiğini göstermektedir. Her ikisi de insanın estetik, entelektüel ve kültürel dünyasını ifade eden araçlar olarak değerlendirilir. Sanat ve oyun, insanlık tarihinin yalnızca estetik boyutunu değil, aynı zamanda toplumsal yapılar ve kültürel bağlamları da anlamamıza yardımcı olan temel olgulardır. Bu bağlamda, sanat ve oyun arasındaki ilişki, insan yaratıcılığının ve estetik duyarlılığın en saf ifadelerinden biri olarak değerlendirilmeye devam etmektedir.

Oyunlaştırmanın Tanımı ve İşlevi

Görsel tasarım, oyunlaştırma süreçlerinde estetik ve işlevselliği birleştirerek kullanıcı deneyimini güçlendirir. Örneğin, Duolingo ve Nike+ gibi popüler uygulamalar, oyunlaştırma ile görsel tasarımı başarılı bir şekilde birleştirerek kullanıcı deneyimini zenginleştiren örneklerdir. Bu uygulamalar, kullanıcı motivasyonunu artırmak için rozetler, puanlama sistemleri ve ilerleme grafiklerini görsel bir dille sunar. (Deterding vd., 2011). Bu bağlamda, görsel tasarım, oyunlaştırmanın etkili bir şekilde uygulanmasında temel bir rol oynar.

Görsel Tasarım ve Oyunlaştırma İlişkisi

Görsel iletişim öğelerinin oyunlaştırma ile birleşimi, etkileşimli ve eğlenceli bir öğrenme ortamı yaratır. Örneğin, eğitim platformları ve mobil uygulamalar, kullanıcıları görevler, rozetler ve puanlama sistemleri gibi oyun mekanizmalarıyla motive ederek daha etkili öğrenme süreçleri sunmaktadır. Tasarım, bu süreçlerin görsel boyutunu güçlendirerek oyunlaştırmanın etkisini artırır.

Oyunlaştırmanın Toplumsal Etkileri

Oyunlaştırma, yalnızca bireysel deneyimleri zenginleştirmekle kalmaz, aynı zamanda toplumsal bağlamda farkındalık yaratmayı da hedefler. Çevresel farkındalığı artırmayı amaçlayan projelerde kullanılan oyunlaştırma unsurları, kullanıcıların davranışlarını olumlu yönde şekillendiren araçlar olarak işlev görmektedir.

Tasarım, yalnızca estetik bir süreç değil, aynı zamanda kullanıcı ihtiyaçlarını karşılamaya yönelik yaratıcı bir çözüm arayışıdır. Görsel iletişim ise bu sürecin ayrılmaz bir parçasıdır ve bireylerin mesajları hızlı ve etkili bir şekilde anlamasını sağlar. Tasarım ve görsel iletişim, oyunlaştırma gibi yenilikçi yaklaşımlarla birleşerek kullanıcı deneyimini daha dinamik ve etkileşimli hale getirmektedir. Bu, yalnızca bireysel bir deneyim sunmakla kalmaz, aynı zamanda toplumsal düzeyde iletişim süreçlerini dönüştürme potansiyeline sahiptir.

Günümüzde, tasarım ve oyunlaştırma alanındaki yenilikçi çalışmalar, hem eğitim hem de ticari sektörlerde önemli bir rol oynamaktadır. Gelecekte, bu iki alanın daha da entegre olmasıyla birlikte, kullanıcı odaklı çözümlerin daha etkili ve yaratıcı hale gelmesi beklenmektedir.

Oyunlaştırma ve Çağdaş Sanat

Sanat ve oyun, insanlık tarihinin başlangıcından itibaren birbirine paralel ve çoğu zaman kesişen yollar izleyen iki temel kavramdır. Bu bölümde, sanat ve oyun kavramlarının tarihsel bağlamdaki ilişkisi, kökenleri ve modern dönemde yeniden yorumlanışları ele alınmaktadır. Her

iki olgunun bireysel yaratıcılık, toplumsal bağlam ve estetik deneyim üzerindeki etkileri tartışılmaktadır.

Oyunlaştırma, oyun mekaniği ve dinamiklerinin oyun dışı alanlarda uygulanması olarak tanımlanır (Deterding vd., 2011). Bu kavram, çağdaş sanatta izleyiciyi pasif bir gözlemci olmaktan çıkararak aktif bir katılımcıya dönüştürme amacı taşır. Oyunlaştırma, sanat eserlerinin anlamını yeniden üretme, izleyici ile daha derin bir bağ kurma ve sanatsal deneyimi daha geniş kitlelere ulaştırma potansiyeline sahiptir.

Sanat müzelerinde oyunlaştırma, eğitimsel amaçlar, küratoryal yaklaşımlar ve deneyim tasarımı gibi çeşitli bağlamlarda kullanılmıştır. Eğitimsel amaçlarla kullanılan oyunlaştırma, ziyaretçilere sanat tarihi, eserlerin bağlamı ve küratoryal süreçler hakkında bilgi aktarmanın yanı sıra, öğrenme sürecini eğlenceli hale getirir. Küratoryal yaklaşımlarda ise oyunlaştırma, izleyicilere sanat eserleriyle daha derin bir bağ kurma fırsatı sunar. Deneyim tasarımı açısından oyunlaştırma, izleyicilere benzersiz bir sanat deneyimi yaşatarak müze ziyaretlerini daha çekici hale getirir.

Sanat ve Eğlence Arasındaki Denge

Oyunlaştırma, sanatın eğlence ile birleştiği noktalarda yeni ifade biçimlerinin ortaya çıkmasına zemin hazırlar. Bu durum, izleyicilerin sanata daha geniş bir perspektiften yaklaşmalarını sağlar. Örneğin, müzelerde oyunlaştırılmış eğitim programları, genç izleyicilere sanatı daha anlaşılır ve eğlenceli bir şekilde sunmayı amaçlamaktadır.

Bunun ötesinde, oyunlaştırma ile sanatın eğlence boyutu birleştirildiğinde, bireylerin öğrenme süreci de zenginleşir. Örneğin, "Art Detective" adlı bir müze uygulaması, ziyaretçilere sanatsal eserleri bulmaca çözer gibi keşfetme imkanı sunar. Bu tür etkileşimli deneyimler, yalnızca bilgi aktarımını kolaylaştırmakla kalmaz, aynı zamanda izleyicilerin eserlerle kişisel bir bağ kurmasına da olanak tanır (Salen & Zimmerman, 2003).

Ayrıca, bu yaklaşım toplumsal farkındalık projelerinde de etkili bir şekilde kullanılmaktadır. Örneğin, çevresel sanat projelerinde oyunlaştırma öğeleri, izleyicilere çevre koruma konusunda bilgi verirken aynı zamanda onları aktif bir şekilde sürece dahil eder. Bu, sanatın sadece bir ifade aracı değil, aynı zamanda eğitici ve dönüştürücü bir güç olduğunu bir kez daha kanıtlamaktadır (Bryan-Wilson, 2012).

Çağdaş Sanatta Oyunlaştırma Teknikleri

Oyunlaştırma, çağdaş sanat pratiklerinde sanat eserleri ile izleyici arasındaki ilişkiyi dönüştüren güçlü bir araç haline gelmiştir. Bu yöntem, geleneksel sanat anlayışının ötesine geçerek

izleyiciyi bir gözlemci olmaktan çıkarıp sürecin aktif bir katılımcısı haline getirir. Örneğin, Smithsonian Amerikan Sanat Müzesi tarafından düzenlenen "Ghosts of a Chance" projesi, katılımcılara müze içerisindeki eserlerle etkileşim kurma ve onları keşfetme fırsatı sunmuştur (Bryan-Wilson, 2012). Ayrıca, oyunlaştırma sayesinde sanatın daha erişilebilir ve ilgi çekici hale geldiği farklı platformlarda da görülmektedir. Bu durum, izleyiciyi yalnızca pasif bir gözlemci değil, aynı zamanda sanatsal üretimin bir parçası haline getiren bir yaklaşımı temsil etmektedir (Zimmerman & Salen, 2003).

Dijital Sanat ve Oyunlaştırma

Dijital teknolojiler, oyunlaştırma tekniklerinin çağdaş sanata entegrasyonunu kolaylaştırmıştır. İskoçya Ulusal Müzesi'nde gerçekleştirilen "Capture the Museum" projesi, dijital cihazlar aracılığıyla ziyaretçilere müze deneyimlerini zenginleştirme fırsatı sunmuştur. Oyunlaştırma, burada yalnızca bir eğlence aracı olarak değil, aynı zamanda sanat eserlerinin bağlamını anlamaya yönelik bir öğrenme yöntemi olarak kullanılmıştır (Werbach & Hunter, 2012).

Katılımcı Sanat ve Oyunlaştırma

Katılımcı sanat, oyunlaştırma tekniklerinin çağdaş sanattaki en belirgin uygulama alanlarından biridir. Bu tür projelerde, izleyiciler yalnızca eserleri gözlemlemekle kalmaz, aynı zamanda yaratım sürecine doğrudan dahil olur. Sanatçılar, eserlerini oyunlaştırma unsurlarıyla zenginleştirerek katılımcılara eşsiz bir deneyim sunar. Örneğin, Londra'daki Tate Modern'de gerçekleştirilen "Tate Sensorium" sergisi, duyuşal uyarılar ve etkileşimli oyun öğeleri kullanarak katılımcıların sanatla daha derin bir bağ kurmasını sağlamıştır (Carstens & Beck, 2015). Bu proje, oyunlaştırmanın, izleyicinin duygusal ve estetik katılımını artırmadaki potansiyelini gözler önüne sermiştir.

Katılımcı sanatın oyunlaştırma ile birleştiği bir diğer örnek, "Museum of Me" adlı dijital sanat projesidir. Bu proje, bireylerin kendi yaşamlarından gelen verileri kullanarak kişisel bir sergi oluşturmasını sağlar. Oyunlaştırma öğeleri sayesinde katılımcılar, hem kendi hikayelerini keşfetme hem de bu hikayeleri sanatsal bir bağlamda sunma şansı yakalar (Zimmerman & Salen, 2003). Bu tür projeler, sanat ile izleyici arasındaki geleneksel sınırları aşarken, bireysel ve kolektif deneyimlerin estetik bir bütünlük içinde ifade edilmesine olanak tanır.

Estetik ve Etkileşim

Oyunlaştırma, çağdaş sanatta yalnızca etkileşimli bir deneyim sunmakla kalmaz, aynı zamanda estetik bir bağlam da oluşturur. Sanatçılar, oyunlaştırma unsurlarını kullanarak izleyicilere estetik bir yolculuk sunar ve bu süreçte duygusal bağ kurmayı hedefler. Örneğin, artırılmış

gerçeklik (AR) ve sanal gerçeklik (VR) projelerinde oyunlaştırma teknikleri, izleyicilerin eserlerle fiziksel ve duygusal bir bağ kurmasını sağlamaktadır (Flanagan, 2009). Bu projeler, izleyicilerin eserleri yalnızca gözlemlemekle kalmayıp onlarla derin bir etkileşim içine girmesini teşvik etmektedir.

Karma gerçeklik, fiziksel ve sanal dünyaların birleşimiyle kullanıcıya her iki ortamda da hareket imkânı sunan bir teknoloji olarak, etkileşim ve deneyim çeşitliliğiyle dikkat çekmektedir. İpek (2023), karma gerçekliğin sanal ortamların algısını yükseltirken fiziksel mekânın sınırlılıklarını aşma potansiyeline sahip olduğunu ve bu özelliğiyle kullanıcı deneyimini zenginleştirdiğini vurgulamıştır. Çalışmada, karma gerçeklik ile oyunlaştırma arasındaki ilişkiye de değinilmiştir; oyunlaştırmanın görev tamamlama, ödül sistemleri ve puanlama gibi mekanizmalarının, karma gerçeklik ortamında kullanıcı motivasyonunu artırmada etkili olduğu ifade edilmiştir. Ayrıca, karma gerçekliğin eğitim ve sanat alanlarındaki yaratıcı süreçlere katkı sağlayabileceği belirtilmiştir. Özellikle sanat alanında, kullanıcıların sanal ve fiziksel ortamlar arasında bir köprü kurarak daha derin bir deneyim yaşamasını mümkün kıldığı ve oyunlaştırma mekanizmalarıyla bu sürecin desteklenebileceği aktarılmıştır (İpek, 2023, s. 755-770).

Bu bağlamda, oyunlaştırma yalnızca sanatın alımlanış biçimini değil, aynı zamanda sanatçının yaratım sürecini de dönüştürmektedir. Örneğin, "AR Art" platformları, sanatçıların artırılmış gerçeklik teknolojilerini kullanarak eserlerine yeni katmanlar eklemesine olanak tanımaktadır (Bolter & Grusin, 1999). Bu platformlar, izleyicilerin eserlerle daha kişisel ve özgün bir etkileşim kurmasını sağlarken, sanatın anlamını ve erişilebilirliğini de yeniden tanımlamaktadır.

Katılımcı Sanat ve Etkileşimcilik

Katılımcı sanat, çağdaş sanatta izleyici ile eser arasındaki geleneksel sınırları aşan, izleyiciyi yaratım sürecinin aktif bir parçası haline getiren bir yaklaşımdır. Bu sanat anlayışı, bireyin estetik deneyimini derinleştirirken aynı zamanda toplumsal bağlamları yeniden yapılandırır. Etkileşimcilik kavramı ise katılımcı sanatı daha dinamik ve deneyimsel bir hale getirerek, bireylerin sanatla olan bağını dönüştürür (Bishop, 2012). Katılımcı sanat projelerinde izleyiciler sadece eserleri gözlemlemekle kalmaz, aynı zamanda sanatın anlamını yeniden üretir ve bu süreçte aktif bir rol üstlenir.

Özellikle dijital teknolojilerin gelişimi, katılımcı sanatın etkileşimcilik boyutunu güçlendirmiştir. Örneğin, Tate Modern'in "Tate Sensorium" projesi, duysal uyarıcılarla etkileşimli bir deneyim sunarak katılımcıların eserlerle daha derin bir bağ kurmasını sağlamıştır (Carstens & Beck, 2015). Benzer şekilde, Smithsonian Amerikan Sanat Müzesi tarafından düzenlenen "Ghosts of a Chance" projesi, izleyicilere eserlerle etkileşim kurma ve müzede

hikâye odaklı bir deneyim yaşama fırsatı sunmuştur. Bu projeler, oyunlaştırma mekanizmalarının katılımcı sanatı nasıl dönüştürdüğünü göstermektedir.

Katılımcı sanat, sadece bireysel deneyimi değil, aynı zamanda toplumsal değişim ve farkındalık yaratmayı da hedefler. Örneğin, çevresel sanat projelerinde kullanılan oyunlaştırma unsurları, izleyicilerin çevresel sorunlara yönelik bilgi edinmesini ve çözüm odaklı düşünmesini teşvik eder. Bu bağlamda, oyunlaştırma, sanatın didaktik bir araç olmaktan ziyade, izleyicinin düşünce ve davranışlarını şekillendiren bir süreç olarak yeniden tanımlanmasını sağlar (Flanagan, 2009).

Bu tür projeler, sanatın yalnızca estetik bir ifade aracı değil, aynı zamanda katılımcıların toplumsal farkındalığını artıran ve onların bireysel yaratıcılığını tetikleyen bir platform olduğunu kanıtlamaktadır. Katılımcı sanat ve etkileşimcilik, çağdaş sanatta birey ve toplum arasında köprü kurarak sanatın dönüştürücü gücünü ortaya koyar.

Sonuç ve Değerlendirme

Oyun ve sanat, tarih boyunca birbirini tamamlayan iki yaratıcı ifade biçimi olmuştur. Günümüzde oyunlaştırma, çağdaş sanat pratiklerinde yeni etkileşim yolları sunarak izleyici katılımını artırmaktadır. Minecraft, Ghosts of a Chance ve Capture the Museum gibi projeler, sanat ve oyun kavramlarının birleşiminden doğan yenilikçi uygulamalara örnek teşkil etmektedir.

Bu bağlamda, oyun ve sanatın kesişim noktası, sanat eserlerinin anlamını yeniden şekillendirme ve izleyiciyi daha derin bir deneyime davet etme potansiyeli taşır. Gelecekte, oyunlaştırmanın çağdaş sanat pratiklerindeki etkisi daha da genişleyecek ve sanat dünyasında yeni ifade biçimlerine zemin hazırlayacaktır. Bu, yalnızca sanatsal bir inovasyon değil, aynı zamanda izleyici ile sanat arasındaki ilişkinin yeniden tanımlanması anlamına gelecektir.

Sanat ve oyun, tarih boyunca estetik, entelektüel ve toplumsal bağlamlarda birbirini tamamlayan unsurlar olarak varlık göstermiştir. Günümüzde oyunlaştırma, çağdaş sanatın izleyiciyle kurduğu ilişkiyi yeniden tanımlayarak, etkileşim ve katılımı artıran bir yöntem olarak öne çıkmaktadır. Görsel tasarım ve oyunlaştırma arasındaki uyum, sanatı daha erişilebilir kılarken, bireysel ve toplumsal deneyimleri dönüştürme potansiyeline sahiptir.

Sanat ve oyun arasındaki bu dinamik ilişki, dijital teknolojilerin yaygınlaşmasıyla birlikte daha geniş bir etkileşim alanı sunmaktadır. Gelecekte, oyunlaştırmanın sanatta daha inovatif ve kapsamlı kullanımlarıyla sanat dünyasında dönüşümsel bir etki yaratması beklenmektedir.

Kaynaklar

- Bishop, C. (2012). *Artificial hells: Participatory art and the politics of spectatorship*. Verso Books.
- Bolter, J. D., & Grusin, R. (1999). *Remediation: Understanding new media*. MIT Press.
- Bryan-Wilson, J. (2012). Art and interaction: Creating participatory spaces. *Journal of Contemporary Art Studies*.
- Carstens, D., & Beck, J. (2015). Multi-sensory engagement in museum exhibits. *Museum Interactive Design Quarterly*.
- Deterding, S., Dixon, D., Khaled, R., & Nacke, L. (2011). From game design elements to gamefulness: Defining "gamification." In *Proceedings of the 15th International Academic MindTrek Conference* (pp. 9–15). <https://doi.org/10.1145/2181037.2181040>
- Flanagan, M. (2009). *Critical play: Radical game design*. MIT Press.
- Huizinga, J. (2006). *Homo ludens: Oyunun toplumsal işlevi üzerine bir deneme* (M. A. Kılıçbay, Çev.). Ayrintı Yayınları. (Orijinal çalışma 1938 tarihinde yayımlandı).
- İpek, A. R. (2023). *Karma gerçeklik sorunları*. RumeliDE Dil ve Edebiyat Araştırmaları Dergisi, 2023(Ö13), 755-770. <https://doi.org/10.29000/rumelide.1379218>
- Pelling, N. (2002). The (short) prehistory of gamification. *Nanodome Wordpress*.
- Ranci re, J. (2012). *Estetiğin huzursuzluğu: Sanat rejimi ve politika* (A. U. Kılıç, Çev.). İletişim Yayınları. (Orijinal çalışma 2004 tarihinde yayımlandı).
- Salen, K., & Zimmerman, E. (2003). *Rules of play: Game design fundamentals*. MIT Press.
- Schiller, F. (1990). *İnsanın estetik eğitimi üzerine mektuplar* (M. Özgü, Çev.). Milli Eğitim Basımevi. (Orijinal çalışma 1795 tarihinde yayımlandı).
- Werbach, K., & Hunter, D. (2012). *For the win: How game thinking can revolutionize your business*. Wharton Digital Press.

ZAMANIN ÖTESİNDE BİR DEVRİMCİ BİR RESSAM: LEONARDO DA VİNCİ

Tahir ÇELİKBAĞ¹⁵ Fahrettin GEÇEN¹⁶

Özet

Leonardo da Vinci, Rönesans döneminin en önemli sanatçılarından biri olarak, yalnızca resimleriyle değil, aynı zamanda bilimsel ve teknik alandaki katkılarıyla da büyük bir etki yaratmıştır. Sanat hayatına Rönesans'ın ilkelerine bağlı olarak başlayan Leonardo, zamanla farklı bilimsel alanlara da ilgi duymuş ve bu disiplinleri sanatıyla birleştirerek eşsiz eserler ortaya koymuştur. Resim sanatının yanı sıra anatomi, mühendislik, matematik ve geometri gibi alanlarda yaptığı çalışmalar, ona daha dinamik ve derinlikli figüratif eserler yaratma imkânı tanımıştır. Özellikle altın oran gibi matematiksel oranları kullanarak, sanatsal kompozisyonlarında estetik mükemmeliyete ulaşmıştır.

Leonardo'nun çalışmaları, Rönesans'ın doğasında var olan bilimsel ve sanatsal yeniliklerle şekillenmiştir. Rönesans, Orta Çağ'ın skolastik düşünce ve baskıcı yönetimlerinden sonra, bireysel özgürlüklerin ve bilimsel ilerlemelerin ön planda olduğu bir dönemi işaret eder.

Anahtar Kelimeler: Leonardo da Vinci, Sanat, Yenilik, Resim

A REVOLUTIONARY PAINTER BEYOND TIME: LEONARDO DA VINCI

Abstract

Leonardo da Vinci, as one of the most important artists of the Renaissance period, made a great impact not only with his paintings but also with his contributions to the scientific and technical fields. Leonardo, who started his artistic life in accordance with the principles of the Renaissance, gradually became interested in different scientific fields and combined these disciplines with his art to produce unique works. In addition to painting, his studies in fields such as anatomy, engineering, mathematics and geometry allowed him to create more dynamic and profound figurative works. He achieved aesthetic perfection in his artistic compositions, especially by using mathematical ratios such as the golden ratio.

¹⁵ Dr. Öğr. Üyesi, Fırat Üniversitesi, Eğitim Fakültesi, Güzel Sanatlar Eğitimi, Resim-İş Bölümü, tcelikbag@firat.edu.tr <https://orcid.org/0000-0001-9905-222X>

¹⁶ Doç. Dr., İnönü Üniversitesi, Güzel Sanatlar ve Tasarım Fakültesi, Resim Bölümü, fahrettin.gecen@inonu.edu.tr <https://orcid.org/0000-0002-0787-7505>

Leonardo's works were shaped by the scientific and artistic innovations inherent in the Renaissance. The Renaissance marks a period when individual freedoms and scientific advances were at the forefront after the scholastic thought and oppressive administrations of the Middle Ages.

Keywords: Leonardo da Vinci, Art, Innovation, Painting

Giriş

Leonardo da Vinci, 1452'de Torsana bölgesindeki Floransa'nın Vinci kasabası yakınında, Anchiano köyünde dünyaya geldi. Rönesans döneminin ünlü sanatçısı olarak bilinen Leonardo di ser Piero da Vinci sanat hayatının ilk yıllarında Rönesans döneminin ilkelerine bağlı kalmış ve ilerleyen yıllarda farklı bilimsel alanlarda çalışmalar yapmıştır. Bu çalışmalar ile sanatçının resim üslubunda değişim meydana geldiği üslupsal ve hesapsal görünümle eserlerinde açık bir şekilde görülmektedir. Leonardo da Vinci, her ne kadar ürettiği "resim eserleriyle" tanınmış olsa da aslında sanatçı birçok bilim alanında çalışmalar yapmıştır. Leonardo aynı zamanda iyi bir mühendis, matematikçi, geometri uzmanı olup, bir cerrah gibi anatomiye ilgi duymuş ve disiplinler arası yapmış olduğu başarılı çalışmalarla sanata yeni bir soluk getirip bunları eserlerine yansıtmıştır. Leonardo da Vinci'nin kas, sinir sistemleri, anatomi ve matematiksel oran üzerine yaptığı çalışmalar sayesinde figüratif çalışmalarda daha dinamik bir görünüm elde ettiği anlaşılmaktadır. Ayrıca sanatçının eserlerinde altın oranı kullanılmasıyla birlikte kompozisyon oranlamasında muhteşem bir seviyeye ulaştığı görülmektedir. Rönesans, 14. yüzyılın ilk çeyreğinden başlamış 16 yüzyılın son çeyreğine kadar yaklaşık bir asırlık bir dönem içinde bilimsel ve sanatsal faaliyetlerin devam ettiği bir dönem olmuştur. Özellikle bu gelişmelerin İtalya ekseninde gelişim göstermesinin sebebi ise bilim, edebiyat ve sanat insanı sayısı çok olmasından kaynaklıydı. Orta çağda halk, siyasi yönetimlerin ve kilisenin baskıcı yönetiminde özgürlükleri kısıtlanmış olarak yaşamını sürdürmüşlerdir. Avrupa'nın doğuya seferler düzenlemesi, ticareti faaliyetlerin getirilmesi, bilimsel ve sanatsal çalışmaların gelişmesi, hümanist düşüncelerin ortaya çıkmasıyla birlikte kişisel hak ve özgürlüklerin gelişmesi, Rönesans'ın ortaya çıkmasına sebep olmuştur.

Rönesans'ın ortaya çıkış nedenlerinden biri, Ortaçağ'ın sonlarına doğru sanat ve kültür alanında gereken alt yapıların oluşmasıyla mümkün olmuştur. Matbaanın icadıyla birlikte bilgi ve düşüncelerin daha geniş kitlelere ulaşması sağlanmış, bu da yeni keşiflerin ve çağdaş düşünce sistemlerinin yayılmasına olanak tanımıştır. Avrupa'da bilimsel çalışmaların ve sanatın desteklenmesi, zengin sınıfların bu alana olan ilgisini artırmış ve bu dönemde bilim insanları ile

sanatçılar için uygun bir ortam oluşturmuştur. Coğrafi keşiflerin artmasıyla zenginleşen Avrupa, sanata ve kültüre büyük bir ilgi gösteren bir sınıfın ortaya çıkmasını sağlamıştır. Özellikle Osmanlı İmparatorluğu'nun Fatih Sultan Mehmet'in İstanbul'u fethetmesi ve Bizanslı bilim insanlarının İtalya'ya göç etmesi, Antik Yunan ve Roma eserlerini incelemeleri ve bu kültür mirasını Avrupa'ya taşımaları Rönesans'ın gelişiminde önemli rol oynamıştır. Bu süreç, Yunan felsefesi, edebiyatı ve sanatı üzerine yeniden keşiflerin ve yorumların yapılmasını teşvik etmiştir.

Bu bağlamda, Rönesans dönemi Avrupa'sında sanatın ve kültürün yeniden canlanması, bilimsel ve estetik anlayışların gelişmesiyle mümkün olmuş ve bu süreç Avrupa'da büyük bir entelektüel ve sanatsal canlılık yaratmıştır (Gombrich, 2013). Rönesans'ın ortaya çıkışı, yeni ve modern bir düzenin doğuşuyla şekillenen bir dönemin başlangıcını işaret eder. Bu dönemin oluşumunda, düşünce ile kilise arasındaki ayrışma, Avrupa'nın politik çalkantıları, hümanizmin yükselişi, büyük coğrafi keşifler, bilimsel hareketler ve burjuvazinin güçlenmesi gibi çeşitli faktörler etkili olmuştur (Aydın, 1986). Ortaçağ boyunca, Gotik sanatın mistik inançlar ve kilise otoritesinin baskısı altında şekillendiği ve bu süreçte kiliseye karşı farklı düşünce ve eleştirilerin ortaya çıktığı gözlemlenmiştir. Bu dönemde, din birliğini sarsan ve toplumda geniş çapta kabul gören dini otoritenin zayıflamasına yol açan süreçler yaşanmıştır (Turani, 2010). Rönesans döneminde de bu eğilim devam etmiş, bireysel düşünce ve eleştirilerin ön plana çıktığı bir ortam oluşmuştur. Genç Gotik üslubun Rönesans'ın erken dönemlerinde temel bir rol oynadığı ve sonrasında yaşanan dini ve siyasi değişimlerin, Rönesans sanatının biçimlenmesinde etkili olduğu görülmüştür. Leonardo da Vinci, bu dönemdeki gelişmelerden derinden etkilenmiş ve farklı bilimsel alanlarda yaptığı çalışmaların sanat eserlerine yansımaları göstermiştir. Yaratıcılık serüveninde, doğa bilimleriyle sanatın kesiştiği noktalarda özgün eserler ortaya koymuş ve bu sayede ilerleyen yıllarda önemli bir sanatçı kimliği kazanmıştır. Turani'ye göre, Leonardo, Floransalı bir noterin gayrimeşru çocuğu olarak dünyaya gelen bu büyük araştırmacı, baba evinde büyüdüktan sonra 1466 yılında Andrea del Verrocchio'nun 'İsa'nın Vaftizi' adlı eserindeki iki melek figürünü çizmiştir. Vassari'nin sözünü ettiği bu ilk eserler günümüzde kayıptır. 1482 yılında Floransa'da birçok eserini yarım bırakarak Milano'ya gitmiş ve bu kentin hâkimi olan Lodovico Sforza'nın hizmetine girmiştir. (Turani, 2010). 15. yüzyıl sonlarının İtalya'sındaki en karizmatik sanatsal kişiliklerden biri olan Leonardo da Vinci, 1482 yılında Milano Dükü Ludovico Sforza'nın sarayında yer almıştır. Leonardo, bu dönemde yeni askeri donanım tasarımlarına ilişkin önerilerini sunarak Sforza'nın heyetinde bir pozisyon edinmiştir. Küçük gösteriler düzenlemeye devam etmişti, zekasını sanatsal formlara dair tartışmalar ve son olarak, Aziz Maria delle Grazie'nin şehri için 1498'de tamamladığı Son Akşam Yemeği'nde

(Res-3) mekânsal mantık ve dramatik anlatı bağlamında resim sanatının ne sunabileceğine dair örnek bir gösterim vermeye adanmıştı. Onun içine girmiş olan, bütün eşsiz, esnek ve keskin teknik ressamlık için leonardo'nun deneysel fresk tekniği, neredeyse bitir bitmez boyanın kurumasına neden olmuştu (Bell, 2007). Rönesans sanat faaliyetlerinin temelini oluşturan düşünceler, sanatçıların dini, mitolojik, portre ve tarihi konulu...Gibi kompozisyonlarda natüralist bir yaklaşımı benimsemeleriyle, ahlak sınırları dahilinde ruhsallığı doğal niteliklerle ilişkilendirdikleri görülmektedir (Beksaç, 1995). Sanatçı, bu dönemde birçok bilim alanında çalışmalar yapmış; kuşun geçirmeyen gemiler, bombalar, tanklar ve müzik aletleri...Gibi çeşitli savaş araçları yapmış ve dönemin birçok teknolojik aletleri geliştirmiştir.

Rönesans sanatının ideal sanatçısı, bilimle iç içe geçmiş ve sanatta dahice buluşlarla öne çıkan bir model oluşturarak sanatı ve bilimi aynı potada birleştirmiştir. Bu yaklaşım, sanatçının güzellik arayışını düşünsel bir yapıya büründürmüş ve ideal olanın yansıtılması çabalarıyla özgün bir yapı kazandırmıştır. Rönesans dönemindeki resimlerde, figürler genellikle kompozisyonların kuruluşunda birlik ilkesi göz önünde bulundurularak gruplar halinde, piramit şeklinde veya anıtsal bir yapı sergileyen bütünler olarak yerleştirilmiştir (Şentürk, 2012). Bu anlayışta güzellik, oran ve doğru orantı kavramlarıyla sıkı bir ilişki içindedir. Bu tanımlama, Platon'un Pythagorasçılığın etkisi altında ulaştığı nihai noktayı yansıtmaktadır (Tunalı, 2002). Leonardo, bir ressam olarak optik kuralların, gözün yapısının ve insan anatomisinin sanatına yön verdiğine inanıyordu. O, bilime bir sanatçı gözüyle yaklaşarak doğayı incelemenin sanatın doğal koşulu olduğunu savundu. Gözü, ruhun penceresi olarak nitelendirdi ve tarihçiler, şairler ve matematikçilerin, olayları gözlemlemedikleri sürece gerçeği doğru bir şekilde yansıtamayacaklarını vurguladı. Ona göre gözlem yapmak ve bilgi sahibi olmak eşdeğer önemdedir (Squeri, 1961).

Leonardo da Vinci'nin Resim Sanatı Üzerine Bilimsel İnceleme' adlı eserinde resamlara yönelik uyarısı, genellikle figürlerin sert kontur çizgileri ile sınırlanmaması gerektiği yönündedir. Bu uyarı, ilk bakışta Leonardo'nun kendi eserleri ve on altıncı yüzyıl sanat anlayışıyla çelişir gibi görünebilir. Ancak aslında burada ortaya çıkan çelişki yalnızca dışsal bir izlenimdir. Leonardo'nun vurguladığı, bir tekniğin sınırlamalarıyla ilgilidir ve özellikle Botticelli gibi sanatçılar üzerinden açıklanabilir. Botticelli, eserlerinde sıkça siyah kontur çizgileri kullanmış bir sanatçıydı. Diğer yandan Leonardo, figürleri daha yumuşak biçimlerde şekillendirir ve figürlerin zemine sert bir biçimde oturtulmasını aşar. Ancak Leonardo'nun eserlerinde de çizginin, resmi izleyiciyle etkileşime sokan ve resmin derinliğini belirginleştiren bir güç olduğu açıktır (Wölfflin, 2015). Görünen dünya hakkındaki bilgi, mantıksal kurallarla yönetilen duyularla algılanamayan bir dünyanın bilgisine açılan yola dönüşmüştü. Bu durum sanatçıyı,

hem yenilikçi bir yaratıcı olarak hem de doğanın dikkatli taklitçisi olarak tanımlanmaktadır, Leonardo da Vinci'nin açıklamasına göre. Taklit, doğal öğelerle yeniden inceleme ve tek tek figürlerin doğruluğuna sadakat anlamına gelirken, aynı zamanda pasif bir tekrar değil, teknik yeniliklerle desteklenen aktif bir faaliyettir (Eco, 2006). Nardini'ye göre, bir ressamın yalnız olması gerektiği ve gördüklerini sorgulayarak kendi iç sesiyle iletişim kurması gerektiği belirtilmiştir. Ressam, akıl yürütme süreci olmadan ve kendi gözlemlerine dayanarak sadece taklit eden, ancak bu taklitler hakkında bilgi sahibi olmayan bir ayna gibi olabilir. Nardini'ye göre, nesnelere hakkında kesinlik elde etmek için bilgiye ihtiyaç vardır, çünkü yalnızca bilgiyle nesnelere hakkında objektif bir doğruluğa ulaşılabilir (Nardini, 2009). Bu bağlamda, Leonardo'nun çalışmaları, doğanın görünen yüzünün ötesine geçerek, onun altında yatan gizemli ve tinsel güçleri keşfetme arzusunu yansıtır. Bu özellik, Leonardo'nun sanatını ve bilimini, çağının diğer düşünce sistemlerinden ayıran temel bir unsurdur. Leonardo'nun doğa gözlemlerindeki bu tinsel boyut, aynı zamanda onun Yeni Platoncu etkilerle olan bağlantısını da ortaya koyar. Yeni Platoncu düşünce, maddi dünyanın ötesinde bir gerçeklik olduğuna inanır ve bu gerçeklik, doğadaki her şeyin arkasında gizli bir düzen ve anlam olduğunu öne sürer. Leonardo'nun eserlerinde görülen bu gizemli güç, onun Yeni Platoncu düşünceden etkilenmiş olabileceğini göstermektedir. Bu etkilenme, onun sanatına ve bilimine derin bir felsefi boyut katmış ve onu, sadece bir gözlemci değil, aynı zamanda doğanın sırlarını arayan bir düşünür olarak da öne çıkarmıştır (Marinoni, 2010). Özetle, Leonardo'nun uyarısı, sanatçının teknik tercihlerine ve resmin iletişim gücüne yönelik bir vurgudur. Botticelli'nin yoğun kontur kullanımıyla karşılaştırıldığında, Leonardo'nun eserlerindeki daha az çizgisel yaklaşım, resmin daha yumuşak ve derin bir atmosfere sahip olmasına katkıda bulunur, ancak çizginin resmin ifade gücünde önemli bir rol oynadığını da belirtir.

Doğa olgularını özgürce ve keskin bir kavrayışla gözlemlenme konusunda olağanüstü bir yeteneğe sahip olan sanatçı, büyük olasılıkla Yeni Platoncu çevreden doğa dünyasını harekete geçiren gizemli bir tinsel dünya anlayışını benimsemiştir. Leonardo da Vinci, Yeni Platoncu düşünce gücünün gözdesi olan mistik söylemlerin ve Yeni Pagan mitolojilerinin yerine, son derece net ve analitik doğa olguları gözlemlerini geçirmiştir. Ancak, onun imgeleri en ince ayrıntılarıyla incelendiğinde, her zaman gizemli bir gücün varlığı hissedilir. Bu, sanatçının tanımlayamadığı bir yön olup, eserlerine derin bir anlam katmaktadır. Leonardo'nun sanatsal ve bilimsel çalışmalarındaki bu gizemli güç, belki de onun doğa olaylarını anlama çabasındaki derinlik ve detaycılıkla ilintilidir. O, doğayı yalnızca gözlemlenmekle kalmamış, aynı zamanda onun altında yatan dinamikleri ve güçleri anlamaya çalışmıştır.

Araştırmanın Amacı

Bu araştırmanın amacı, resim sanatının diğer beşeri bilimlerle etkileşimi sırasında ortaya çıkan sorunları, Leonardo da Vinci'nin örnekleme üzerinden detaylı bir şekilde incelemektir. Disiplinlerarası çalışmaların bağlamında, bu etkileşimin ve ilişkinin nitelikli sanat eserlerinin oluşumuna nasıl önemli katkılar sağladığını ortaya koymayı amaçlamaktadır. Leonardo da Vinci'nin altın oran kuralı, matematiksel hesaplamalar ve geometrik çizimler gibi teknikler, bu etkileşimin en belirgin göstergelerinden biri olarak değerlendirilebilir. Leonardo'nun sanatında matematiğin, geometrinin ve anatominin nasıl entegre edildiği ve bu bilimsel disiplinlerin sanat eserlerinin estetik ve yapısal yapısına nasıl katkı sağladığı, araştırmanın odak noktasını oluşturur. Onun resimlerindeki detaylı anatomik bilgi, doğal fenomenleri anlama çabası ve perspektifin kullanımı gibi unsurlar, Rönesans döneminin sanatsal ve bilimsel yeniliklerinin nasıl birleştirildiğini gösterir. Bu bağlamda, araştırma, Leonardo da Vinci'nin sanatının ve bilimsel merakının, disiplinler arası çalışmaların ve sanatın evrimindeki rolünün anlaşılmasına katkıda bulunmayı amaçlar. Onun tekniklerinin ve kurallarının sanat eserlerinin estetik değerine nasıl yansıdığını ve sanatın diğer bilimlerle etkileşiminin nasıl bir zenginlik ve derinlik kattığını aydınlatmayı hedefler.

Araştırmanın Problem Durumu

Bu araştırmanın temel problemi, Leonardo da Vinci'nin farklı bilim dallarına eş zamanlı olarak ilgi göstermesi ve bu disiplinler arası çalışmaları sırasında sanat eserlerinde uyguladığı tekniklerin ve kuralların sanat üzerindeki etkilerini ve sonuçlarını ortaya koymaktır. Leonardo'nun matematik, anatomi, geometri, tıp, fizik ve gökbilimleri gibi geniş bir yelpazeye yayılan ilgileri, sanat eserlerindeki "altın oran", geometrik kurallar, anatomi detayları ve sfumato gibi tekniklerin nasıl kullanıldığını ve bu kullanımın sanat eserlerinin estetik ve anlam düzeyinde nasıl bir katkı sağladığını incelemeyi amaçlar. Leonardo'nun geometrik kuralları sanatında nasıl uyguladığı, altın oranın kompozisyon ve figür tasarımlarında nasıl yer aldığı, anatomi bilgisinin insan figürlerine nasıl yansıdığı ve sfumato tekniğinin eserlerinde nasıl kullanıldığı gibi konular, araştırmanın merkezinde yer alır. Bu tekniklerin sanatsal ifade üzerindeki etkileri ve Leonardo'nun multidisipliner yaklaşımının sanat tarihindeki önemi üzerine odaklanan çalışma, onun sanatının ve biliminin entegre edilmiş doğasını derinlemesine anlamayı hedefler. Bu bağlamda, Leonardo'nun disiplinler arası çalışmalarının sanatın evrimine ve Rönesans'ın bilimsel ve estetik anlayışına nasıl katkı sağladığını analiz etmek önem taşır.

Araştırmanın Yöntemi

Leonardo da Vinci'nin bilimsel ve sanatsal kişiliğinin araştırıldığı bu çalışma, “nitel veri toplama teknikleri ve literatür tarama tekniği kullanılarak gerçekleştirilmiştir” (Yalçın, 2022:215). Konuyla ilgili kitaplar, makaleler, yayınlanmış tezler ve internet kaynakları detaylı bir şekilde taranmış ve elde edilen bulgular ve bilgiler ışığında bu özgün makale oluşturulmuştur. Ayrıca, uluslararası kaynaklar da kapsamlı bir şekilde araştırılarak veri toplanmıştır. Leonardo da Vinci'nin yaşamı, eserleri, bilimsel çalışmaları ve sanat anlayışı gibi konular, çok çeşitli kaynaklardan derlenmiş ve analiz edilmiştir. Bu süreçte, onun dönemindeki etkileri, dönemin sanat ve bilim anlayışı ile ilişkisi, eserlerinin sanatsal ve bilimsel özellikleri gibi pek çok önemli nokta üzerinde durulmuştur. Bu araştırma, Leonardo'nun zamanına ve sanat çevresine yönelik bir bakış açısı sunarken, onun eserlerinin ve düşüncelerinin evrenselliğini ve kalıcılığını anlamak amacını gütmektedir. Leonardo'nun multidisipliner yaklaşımı, sadece sanat tarihinde değil, aynı zamanda bilim tarihinde de önemli bir figür olarak kabul edilmesini sağlamıştır. Bu çalışma, onun derin ve çeşitli etkilerini anlamak ve değerlendirmek için bir çerçeve sunmaktadır.

Araştırmanın Önemi

Platon (İÖ 427-347) ve Aristoteles (İÖ 384-322), sanatsal formun temel bileşenleri olarak birlik, oran ve düzen kavramlarını öne sürmüşlerdir. Bu anlayış, Hristiyanlığın erken dönemlerinde de etkisini sürdürmüştür. İdeal form, doğada bütün olarak var olmak yerine, belirli bir düzen içinde bir araya getirilmiş olan ayrı ayrı parçaların birleşimiyle ortaya çıkar. Platon'un, evrenin form almasını Tanrı Demiurgos'un mevcut malzemeyi düzensizlikten düzene sokarak en mükemmel şekilde ortaya koymasına bağlaması gibi, sanatçı da mevcut elemanları ideale, yani mükemmelle ulaşmak için kullanır ve onları uyum içinde birleştirir. Platon, evrenin formunu ve düzenini Tanrı Demiurgos'un kaotik malzemeyi düzenli ve mükemmel bir yapı haline getirme sürecine dayandırırken, sanatçının yaratıcı süreci de benzer bir mantıkla işler. 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. Ona göre, sanat eseri, parça ve bütün arasındaki uyumu ve dengeyi yansıtmalıdır. Bu düşünce, Hristiyanlığın erken dönemlerinde sanat ve mimaride kendini göstermiştir; kiliseler ve dini yapılar, ideal formu ve kozmik düzeni yansıtan geometrik oranlar ve simetrilerle inşa edilmiştir. Dolayısıyla, Platon ve Aristoteles'in sanatsal form anlayışı, sanatçının yaratıcı sürecinde mevcut elemanları kullanarak uyumlu ve mükemmel bir kompozisyon oluşturma çabasını vurgular. Bu çaba,

sadece estetik bir hedef değil, aynı zamanda evrensel düzenin ve kozmik ahengin sanat yoluyla ifadesi olarak da görülür. Bu anlayış, sanatın ve estetiğin tarih boyunca nasıl algılandığı ve uygulandığı konusunda derin bir etkiye sahip olmuştur (Öndin, 2016). Leonardo da Vinci'nin resim eserlerinde kullandığı yöntem ve teknikler, sanat eğitimi alan kişiler için kompozisyonun çizimi, oranlama, anatomi ve perspektif gibi düzen aşamalarının uygulanmasında etkili olduğu görülmektedir. Bu yöntem ve teknikler, sanat üretim sürecinin çeşitli aşamalarında önemli bir rol oynamaktadır. Da Vinci'nin uyguladığı bu yöntem ve kurallar bu alanda eğitim alan bireyler için çok değerli olduğu söylenebilir.

Rönesans Dönemine Genel Bir Bakış

14. asrın hemen hemen tamamına yakınında etkili olan Rönesans, XV. yüzyılın ikinci çeyreğine kadar süren büyük bir ekonomik resesyona giren Avrupa'nın kentleşme gelişimini kesintiye uğrattığı söylenebilir. Özellikle de 1347-1348 yıllarında hızla yayılan veba hastalığı salgını sonrası nüfus hızla azalmaya başlamıştır. Bu yüzyılın başında Floransa sahip olduğu 90.000 bin nüfusun yarısından fazlasını kaybetmiştir. İş gücü durma noktasına gelmeye başlamış, insanlar kırsal kesimlere ve uzak kentlere göçe başlamıştır. Pisa, Siena, Lucca, Roma, Köln, Ghent ve Avrupa'nın diğer pek çok büyük kentlerine sıçrayan bu hastalık hayatı durma noktasına getirmiştir. Bu huzursuzluk ve zorlukların yanı sıra profesyonel, teknik bilgiye dayalı endüstriyel ve ticari bakış açısı gelişmiştir (Bakır ve Ülgen, 2009). 14. asırda veba hastalığı ve buna bağlı olarak meydana gelen kıtlık toplumu derinden sarsan gelişmelerle bunalan halk toplumsal hareketliliğin başlamasına neden olmuştur. Bu dönemde köy savaşlarının başlamış olması, Floransa da başlayan veba hastalığı ve buna bağlı olarak meydana gelen kıtlıktan ötürü; ticaret, mal üretimi durma noktasına gelmesiyle birlikte Avrupa'nın birçok ülkesine göç dalgası başlamıştır. Bütün bu sorunlarla boğuşan Avrupa'da bilimsel ve sanatsal faaliyetlerin gelişimi ise durmaksızın devam etmiştir.

Bu dönemde yetişip yetkinleşen sanatçılar, ürettikleri eserlerden sorumlu tutulmuş ve bu eserler bağlamında hesap verme yükümlülüğüne tabi kılınmıştır. Leonardo, Ghiberti, Brunelleschi, Alberti...Gibi üstatlar sanat eğitimi ve öğretiminin zorunluluğunun farkında olmakla kalmamış aynı zamanda üzerlerine düşen sorumluluğu da yerine getirmişlerdir. Bu dönemde sanatçılar işçi sınıfı olmadıkları, düşünce yetisine sahip, sanat üretiminin sorumluluğu bilincinde olan özgür bireylerdi. Sanatçı ve bilim insanların Rönesans döneminde saygınlığı artmış, el üstünde tutulmuşlardı (İpşiroğlu ve İpşiroğlu, 2012). Bu dönemde hem bilim de, hem de sanatta gelişim süreci başlamış, ikisinin arasında ise süreç içinde elbetteki farklı gelişmeler olmuştur. Bilgi, tanımlamalar yoluyla, çeşitli deneysel çalışmalar ışığında gelişmiş, işlenmiş, açık ve kavramsal

düşüncenin ötesine geçememiştir. Ancak sanatsal faaliyetler ise doğal sürecin içerisinde hayat bulmuş ve toplumsal varlığın ötesine geçerek evrensel bir mücadelenin içerisine girilerek varlığını devam ettirmiştir (Lefevbre'den akt. Doğan, 1998). Leonardo da Vinci'ye, çeşitli alanlarda altyapının ve diyalektik tesisin ne olduğu sorulduğunda, sanatçının verdiği yanıt oldukça açıktır; birey ve toplumun olaylardan oluşan dinamik bir yapı olduğunu ifade etmiştir. Bu perspektif, da Vinci'nin eserlerinde ve düşüncelerinde, bireysel ve toplumsal unsurların karşılıklı etkileşim ve dönüşüm süreçlerini vurgulayan bir anlayışı yansıtmaktadır. Sanatçı, bu dinamik yapıyı, bireyin ve toplumun sürekli bir değişim ve gelişim içinde olduğunu belirterek açıklamıştır. Bu bağlamda, Leonardo da Vinci'nin yaklaşımı, sosyal ve bireysel fenomenlerin diyalektik bir ilişki içinde değerlendirildiği bir dünya görüşüne dayanmaktadır. Ancak bu dinamik yapı, her şeyden önce toplumsal ve sınıfsal bir nitelik taşımaktadır. Bu bakımdan, üslup ve biçim değişimlerin temelinde yatan etken, toplumsal etken olmuştur. Bu yapısal etken olmasaydı, sanat eserlerinin varlığını kavramaya olanak olmayacaktı. Çünkü sanat eserlerinin düzenini sağlayan ana etkenlerden bir diğeryse dinamik toplumsal yapısını oluşturan gelenekler olmuştur (Tunalı, 2002). Rönesans'ın dış dünya gerçekliğine yönelmesi ve gerçeğin kaynağı ise iç ve dış deneyde olduğu anlayışı, bilgiyi ve bilimi ön plana çıkartmıştır. Sanatın bir bilim olarak ele alınışı, sivil mesenlerin (varlıklı kişiler) güçlenmesiyle sanata ve sanatçıya olan ilgiyi arttırmıştır. Sivil mesenlerin lonca kurallarında görülen gevşeme, sanatçıyı zanaatçı statüsünden giderek uzaklaştırmış ve sanatçı edimi önem kazanmıştır. Sanatçı ediminin ön plana çıkması ise, tinsel mülkiyet kavramını gündeme getirmiştir. Sanatçının yaratma sürecindeki zihinsel etkinliğinin, hak kapsamına dahil edilmesinin ifadesi olan tinsel mülkiyet kavramı, fikri emeği, üzerinde cisimleştiği malzemeden ayırarak, ona yani fikri emeğe ek bir değer yüklemiştir (Öndin, 2016).

Floransa şehri 15. asrın neredeyse tamamına yakın bir dönemde Avrupa Rönesans'ının hüküm sürdüğü merkez haline gelmiştir. 1498 de şehrin yönetiminden sorumlu Mecidi ailesine ölüm cezası verilir ve bu aile kazığa bağlanarak yakılır. Avignon'dan Papa V. Martin yıkık, dökük, virane olmuş yaşanılmaz halde dediği Roma'ya geri döner. Bu dönüş sonrasında Roma'yı yeniden inşa etmeye ve yeniden Hristiyanlığın çekim merkezi yapmak için restorasyon çalışmalarına başlanmıştır. Yüksek Rönesans olarak adlandırılan bu dönemde önemli sanatsal gelişmeler Roma' da meydana gelmiştir (Farthing, 2012). 16. yüzyılın ilk yarısında güzel sanatlar alanında başlatılan yenilikler, 19. yüzyılın ortalarına kadar etkisini sürdürmüştür. Bu uzun süreç, 16. yüzyılın Rönesans'ın olgunluk çağı olarak anılmasını sağlamıştır. Leonardo da Vinci, Raphael, Michelangelo ve Titian gibi sanatçılar, bu dönemin en önemli dört ressamı olarak kabul edilir (Eşen, 2015).Rönesans dönemi, hem üslup hem de teknik anlamda bir sonraki

dönemi derinden etkilediği gibi, dönem içinde de sanatçıların birbirinden etkilendiği bir süreç olarak dikkat çekmektedir. Bu sanatçılardan biri olan Alman ressam Albrecht Dürer, Leonardo'nun ortaya koyduğu geometrik kurallar bütününe eserlerinde uyguladığı ve geometrik çizgiye dönük eserler meydana getirdiği görülmektedir (Güzel, 2017). 1520 yılı dolaylarında, İtalya kentlerindeki tüm sanatseverler, resim sanatının artık yetkinliğin doruğuna ulaştığı kanısında birleşmiş görünüyordular. Gerçekte de, Michelangelo, Raffaello, Tiziano ve Leonardo gibi sanatçılar, geçmiş kuşakların başarmak istedikleri her şeyi gerçekleştirmişlerdi. Bu sanatçılara hiçbir çizim sorunu çok zor gelmiyor, hiçbir konu fazla karmaşık görünmüyordu. Güzellik ve uyumun doğrulukla nasıl bir araya gelebileceğini göstermişler ve hatta söylendiğine göre, Yunan ve Roma antikitesinin en ünlü heykellerini bile aşmışlardı. Michelangelo'nun heykelleri, insan formunun mükemmel bir temsili olarak kabul edilmekte ve bu formun doğadaki en ideal haliyle yansıtıldığını göstermektedir. Raffaello'nun resimleri, kompozisyon ve perspektifin mükemmel uyumunu sergileyerek, sanatta yeni bir standardın belirleyicisi olmuştur. Tiziano'nun renk kullanımı ve ışık-gölge oyunları, resim sanatına derinlik ve dinamizm kazandırmış, eserlerinde hem estetik hem de teknik açıdan üstün bir kalite ortaya koymuştur. Leonardo da Vinci'nin eserleri ise, bilimsel gözlemler ve sanatsal yaratıcılığın birleştiği bir noktada durarak, sanat ve bilimin kesişiminde yeni ufuklar açmıştır. Bu sanatçılar, yalnızca teknik becerileriyle değil, aynı zamanda sanata getirdikleri yeni anlayışlarla da öne çıkmışlardır. Rönesans'ın bu büyük ustaları, insanlık tarihinin en önemli sanat dönemeçlerinden birini temsil etmekte ve eserleriyle sanatta mükemmellik kavramını yeniden tanımlamaktadırlar. Onların çalışmaları, sadece estetik bir zevk sunmakla kalmamış, aynı zamanda sanatsal ve entelektüel bir devrimin de öncüsü olmuştur. Bu dönemde, sanatta ulaşılan bu yüksek seviye, Yunan ve Roma antikitesinin sanatsal mirasını aşma iddiasını beraberinde getirmiştir. İtalyan Rönesans sanatçıları, antik dünyanın estetik ve teknik standartlarını yeniden değerlendirip, kendi yaratıcılıkları ve yenilikçi yaklaşımları ile bu standartları ileri bir düzeye taşımışlardır. Bu bağlamda, 1520 yılı civarında İtalya'daki sanat ortamı, hem geçmişin bir doruk noktası hem de geleceğin sanatsal gelişmeleri için sağlam bir temel oluşturmuştur (Gombriç, 2013). Rönesans döneminde, sanatçılar arasında yoğun bir etkileşim ve bilgi alışverişi yaşanmıştır ki bu durum sanatsal üretimde yenilikçi tekniklerin ve estetik anlayışların ortaya çıkmasını sağlamıştır. Bu dönemin getirdiği dinamik ortam, sanatçıların birbirlerinin eserlerinden ilham alarak kendi çalışmalarını geliştirmelerine imkan tanımış ve bu sayede sanatın evrensel dili zenginleşmiştir. Rönesans'ın etkisi altında, sanatın hem içsel evrimi hem de sonraki dönemlerdeki gelişimi büyük ölçüde şekillenmiştir.

Bulgular

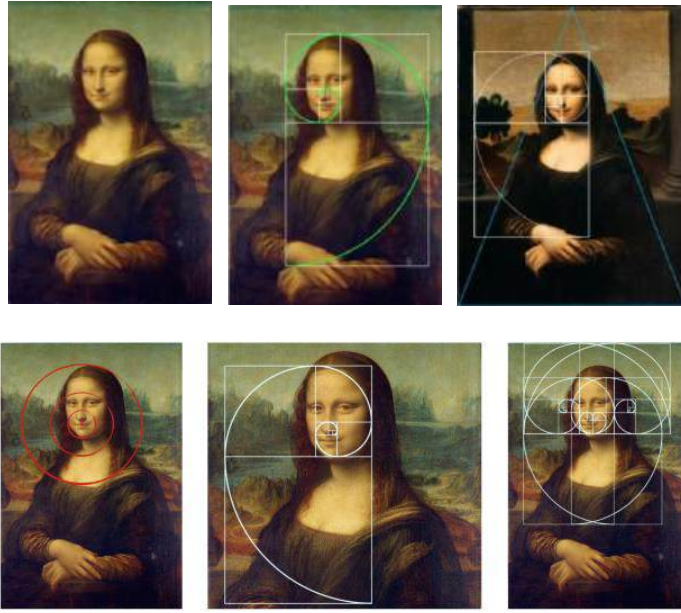
Da Vinci' nin; Altın Oran, Matematik Ve Geometri Kurallarının Biçime Etkisi:

15. yüzyılın ikinci yarısında ön plana çıkmaya başlayan Roma Okulu'nun sanatçıları, çoğunlukla Floransa ve Umbria'dan gelen sanatçılardan oluşuyordu. Roma Okulu, 16. yüzyılın başında kendi sanatçılarını yetiştirmeye başlayarak Floransa Okulu'nun da önüne geçmiş ve Yüksek Rönesans'ın başyapıtlarıyla adından söz ettirmiştir. Bu dönemde Rönesans'ın klasik üçgen kompozisyon kurgusunun yerini piramidal bir yapıya bırakması, figürler ve resimsel mekân arasındaki espas ilişkilerini güçlendirerek derinliğin artmasında etkili olmuştur. Rönesans'ın erken dönemine damgasını vuran Floransa Okulu, perspektifin keşfi ve insan anatomisinin incelenmesi gibi önemli sanatsal gelişmelerin merkezi olmuştur. Ancak, 16. yüzyılın başlarından itibaren Roma Okulu, bu gelişmeleri daha da ileriye taşıyarak sanatsal ifade biçimlerini çeşitlendirmiştir. Roma Okulu'nun sanatçıları, Floransa ve Umbria'nın sanatsal mirasını devralıp kendi özgün yaklaşımlarını geliştirmişlerdir. Raffaello'nun renkli fakat yumuşak anlatımı, eserlerinde duygusal bir derinlik ve zarafet yaratırken, Leonardo da Vinci'nin şiirsel anlatımı, resimlerinde gizemli bir atmosfer ve incelikli bir güzellik sunmuştur. Michelangelo'nun biçim yorumu ise, insan figürünün gücünü ve dinamikliğini vurgulayarak heykel ve resim sanatına yeni bir boyut kazandırmıştır. Bu üç büyük ustanın eserleri, Roma Okulu'nun sanatsal çeşitliliğini ve derinliğini gözler önüne sermektedir. Roma Okulu'nun yükselişi, sanatçıların figürler arasındaki ilişkileri ve kompozisyon yapısını daha karmaşık ve dinamik hale getirmesiyle de belirginleşmiştir. Piramidal kompozisyon kurgusu, figürler arasında daha organik ve akıcı bir ilişki kurulmasını sağlamış, bu da resimlerdeki derinlik ve hacim algısını güçlendirmiştir. Espas ilişkilerinin bu şekilde gelişmesi, Rönesans sanatının sadece estetik değil, aynı zamanda mekânsal bir devrim yaşamasına da yol açmıştır. Sonuç olarak, 15. yüzyılın ikinci yarısında başlayan Roma Okulu, 16. yüzyılın başlarında Floransa Okulu'nu geride bırakarak Yüksek Rönesans'ın en önemli sanat hareketlerinden biri haline gelmiştir. Bu süreçte, Raffaello, Leonardo ve Michelangelo gibi büyük ustaların katkılarıyla, resim ve heykel sanatında yeni teknikler ve ifade biçimleri geliştirilmiş, sanat tarihine derin izler bırakılmıştır (Şentürk, 2012). Aristoteles, sanata mükemmel formu yaratan ölçü ve oran olduğunu söylemiştir (Öndin, 2016). Leonardo Da Vinci' nin resim sanatında hem taslak ve çizimleri hem de boya resimleri aracılığıyla bilinen klasik Heinrich Wölfflin'in beş temel kavrama "çizgisel-gölgesel, yüzey-derinlik, kapalı biçim-açık biçim, çokluk-birlik/bütünlük, belirlilik-belirsizlik" üzerinden ele aldığı bu kavramların uygunluk göstermemesi, sanatçının plastik anlamda sıradışı bir sanat anlayışına sahip olduğu sanat otoriteleri tarafından kabul görmüş zamanının ötesinde bir sanatçı kimliğe sahip olduğu kabul edilmiştir. Perspektife ve özellikle renk perspektifi

“Sfumato” ya verdiği önem ve bu yönde yaptığı eserler, onun ilk plastik filozofik-felsefik özellik taşıyan eserler üretmesine sebep olmuştur. Leonardo da Vinci’ nin natürel olarak eserleri renk açısından incelendiğinde seyirciye yakın olan alanların koyu renkte, uzak olan alanların ise solgun görülmektedir. Sanatçının kompozisyonu modle ediş biçiminin ise yüksek Rönesans özelliği taşıdığı anlaşılmaktadır (Eroğlu, 2018). Platon’dan beri görmenin gözün yaydığı parçacıkların cisimlerden geri dönmesiyle meydana geldiğine inanılıyordu. Leonardo’ ya göre eğer bu doğru olsaydı her şeyi aynı hızda görmemiz mümkün olmazdı. O, gözden çıkan parçacıkların cisimlerin uzaklıklarına göre farklı sürelerde göze geri ulaşması gerektiğini düşünüyordu. Bu, günümüz modern biliminde bilinen bir teori olmasına rağmen o zamanlar hayal edilmesi bile zor olan şeylerdendi. Hava perspektifi diye bilinen “uzaktaki objelerin solgun, yakındaki objelerin ise belirgin görülmesi” ilkesini eserlerinde ilk uygulayan Leonardo olmuştur (Eşen, 2015:59-60). Eşene göre, “Leonardo çok az sayıda resim yapmıştır. Milano’da St. Maria Della Garazie Kilisesi’ndeki “Son Akşam Yemeği” isimli duvar resmi dışında kendisinin bitirdiği bilinen üç resim vardır. Bunlar Kayalığıdaki Meryem (Resim23), “Evliya Anna”, ve “Mona Lisa”dır” (Eşen, 2015:61).

Leonardo, sanatçı kişiliğiyle ünlenmiş olsa da, sanatçı aynı zamanda bir bilim insanı olarak da tanınırlığı olduğu söylenebilir. “Sayısız kağıdı felsefe, bilimsel denemeler, notlar, geometrik, mekanik ve anatomik taslaklarla, yazılacak kitap ve yapılacak makine tasarımlarıyla dolduran bu adam; notlarını saygısız bakışlardan korumak için yalnızca ayna karşısında okunabilen ters harflerle yazan, ayrıca bu notları gizli tutarak kimseye göstermeyen ya da nadiren gösteren bir bilim insanıydı. Leonardo da Vinci, hem sanat hem de bilim alanında büyük katkılar sağlamış bir dehaydı. Onun çalışmalarını bu denli titizlikle ve gizlilikle yürütmesi, eserlerinin ve buluşlarının ne denli değerli olduğunu ortaya koyar. Leonardo'nun notlarında, insan anatomisinden uçan makinelerin tasarımlarına kadar geniş bir yelpazede çalışmalar yer alıyordu. Geometrik şekillerin ve mekanik sistemlerin incelikli tasvirleri, onun mühendislik ve matematik alanlarındaki üstün becerisini gözler önüne serer. Leonardo'nun ters harflerle yazma alışkanlığı, onun çalışmalarını koruma ve gizlilikle sürdürme arzusunun bir göstergesiydi. Bu yazma tekniği, notlarının yalnızca dikkatli ve yetkin okuyucular tarafından anlaşılabilmesini sağlıyordu. Aynı zamanda, bu yöntem onun çalışmalarına duyduğu saygının ve bunların başkaları tarafından yanlış anlaşılmasını önleme isteğinin bir ifadesiydi. Bu büyük dehanın notları, sadece kendi döneminde değil, sonrasında da bilim ve sanat dünyası için büyük bir ilham kaynağı olmuştur. Leonardo'nun çalışmalarını nadiren paylaşması, onun bilgiye olan derin saygısını ve çalışmalarını titizlikle koruma çabasını yansıtır. Bu durum, onun kişiliğini ve çalışma tarzını daha iyi anlamamıza yardımcı olurken, onun eserlerinin ve buluşlarının

benzersizliğini ve değerini de vurgular (Koyre, 2002). Leonardo bir konuşmasında “ büyük zekâlar genellikle daha az çalışarak üretirler. İdrak ve akılları için, kavram ve formları araştırırlar. Bu mükemmel düşüncelerden sonra, yalnızca ellerinin işçiliğiyle kendilerini ifade ederler” demiştir (Honour ve Fleming, 1982: 375). Turani’ ye göre; “Leonardo çok az eserini tamamlayabilmişti. Bazı eserlerinde de öğrencileriyle birlikte çalışmıştır. Kendi elinden çıktığı bilinen üç eseri “Kayalıklarda Meryem”, “Evliya Anna” ve “Mona Lisa” dır. Evliya Anna’ ya muhtemel olarak 1501 yılında Floransa’ya döndüğü zaman başlamıştı. Bu eserin taslağı, Annunziata Manastırı’nda sergilendiği zaman herkes hayran kalmıştı (Turani, 2010).



Resim 1: Leonardo Da Vinci, Mona Lisa, “1502” dolayları, ahşap üstüne yağlıboya, 77x53cm, Louvre Müzesi, (Gombrich, 2013:301, URL-1),

Mona Lisa, Francesco Gioconda’un eşiydi; bu yüzden bu resim “La Gioconda” (La Jakond) olarak da bilinir. Leonardo bu resmi yapmaya 1503 yılında başlamış, üzerinde dört yıl çalışmıştır. Bu resmi bu denli ünlü kılan, Mona Lisa’ nın yüzünün ifadesinde hüznün mü yoksa gülümseme mi olduğunun anlaşılabilmesidir. Leonardo, portre çizen herkes gibi yüz ifadesinin ağzın ve gözlerinin köşelerinde gizli olduğunu biliyordu. Bu köşeleri eritip yumuşatarak belirsizleştirdiğinden Mona Lisa’nın ifadesi konusunda kararsız kalır, onun o anki ruhsal durumunu içinde bulunduğumuz kendi ruhsal durumumuza göre yorumlarız (Eşen, 2015). Resmin arka planının işleniş tarzı, Leonardo'nun atmosferik perspektif anlayışını mükemmel bir şekilde yansıtır. Işığın tüm dalga boyları, yağmur, sis ve toz gibi etkiler nedeniyle sanki onların içinden geçiyormuş gibi dağıtılır. Örneğin, kısa dalga boylu ışık (örneğin mavi) uzun dalga boylu ışıklardan (örneğin kırmızı) daha çok saçılır. Bu saçılım, gökyüzü gibi uzak nesnelerin mavimsi bir renk tonuna bürünmesine ve uzaklaştıkça giderek belirsizleşmesine yol açar.

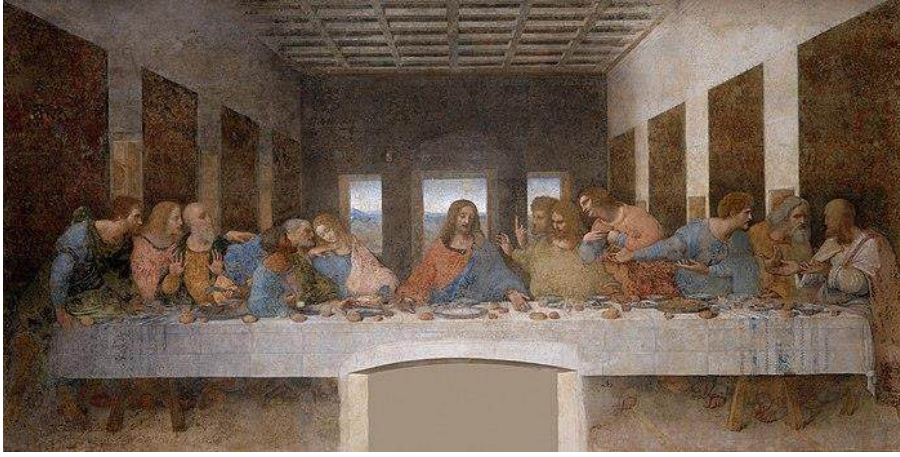
Leonardo'nun Mona Lisa tablosunda, geri çekilme hissi uyandıracak ve kayalık manzaradaki nesnelere göreli boyutlarını anlamamızı sağlayacak net bir kaçış noktası belirgin değildir. Ancak Leonardo'nun uzak nesnelere yayılan mavi ışığı ustalıkla kullanması, arka plana muazzam bir derinlik kazandırır. Bu teknik, figürlerin ve manzaranın birbirinden ayrılmasını ve tablonun üç boyutlu bir alan hissi vermesini sağlar. Leonardo'nun atmosferik perspektif tekniği, sanatında doğal ortamların derinliğini ve karmaşıklığını vurgulamak için kullanılmıştır. Işığın saçılması ve renk tonlarının uzaklaştıkça değişimi, tablodaki mekansal derinliği güçlendirir ve izleyiciyi sahnenin içine çeker. Bu yaklaşım, Rönesans döneminin sanat anlayışında perspektif ve ışığın kullanımının önemini bir kez daha ortaya koyar ve Leonardo'nun sanatsal dehasını gözler önüne serer (Farthing, 2012). Leonardo'nun diğer eserlerinde olduğu gibi bu eserde de isim ve tarih yazılmamıştır.



Resim 2: Leonardo, Kayalıklar Meryem'i, "1498-86", ahşap üzerine yağlıboya, 197,3x122 cm. Paris Louvre Müzesi, Fransa, (Şentürk, 2012:81-82).

Leonardo'nun Paris Louvre Müzesi'nde sergilenen "*Kayalıklar Meryem'i*" adlı yapıtı, bir altar panonun orta bölümünü oluşturmaktadır. Yakın plan ve açık kompozisyon olarak kurgulanmış olan bu resimde piramidal yapı, resmin merkezinde yer alan figür gurubunu içine alıyor. Meryem'in başı piramidin tepe noktasını oluştururken sağ kenar, sol kenar ve sol öne doğru devam eden diyagonal ara yönler, figürlerin zeminle bağlandığı noktalarda birleşen piramidi tamamlıyor. Resmin merkezine yerleştirilmiş olan Meryem, aynı zamanda dikey ana yönü işaret ediyor. Sağ ve sol tarafta betimlenen kayalıklar ana yöne paralel diğer dikey ara yönlerdir. Arka planda yer alan kayalıklarla oluşan yatay plan, zemin ve Hz. İsa Azize Anna'nın elleri arasında oluşan düzlem, bu dikey ana yönü dengeleyen yatay ara yönleri veriyor. Ayrıca figürlerin ellerinin birbirleri ile olan uzaklıklarıyla oluşan üçgen form, izleyicinin bakışlarını konunun merkezine odaklıyor (Şentürk, 2012). Sanatçının "*Kayalıklar Meryemi*" adlı eserin de (Resim 2) piramidal şeklini içine yerleştirilmiş dört figürden oluşan bir kompozisyon oluşturduğu

görülmektedir. Leonardo da Vinci, diğer eserlerinde olduğu gibi bu eserde de figürlerde sağlam bir anatomi oluşturarak ve oransal bir denge meydana getirmiştir. Eserde oluşturulan bu dengeyle birlikte güçlü ışık ve renk perspektifindeki derinlik vurgusu bu kompozisyonda yapısal bir öge olarak ön plana çıktığı görülmektedir. Işık ve gölge dengesi oldukça başarılı bir şekilde verildiği anlaşılmaktadır. Geometrik ve matematiksel hesaplamalar bir düzen içerisinde verilmiş, kompozisyonun kurgulama aşamasında ise altın orana titizlik gösterildiği görülmektedir. Gözün görebildiği kadar uzaklaşan perspektif, renk ve dış mekân bağlamında başarılı bir şekilde verilmiştir. Zıt renklerin uyumu ve figürlerin hareketli duruşu, kompozisyon kurgusuna plastiklik, dinamizm ve estetik bir görünüm kazandırdığı anlaşılmaktadır.



Resim 3: Leonardo da Vinci, Son Akşam Yemeği, “1495-98”. Duvar resmi, 420x910cm Santa Maria della Grazie, Milano, (Öndin, 2016:23).

Bilgiye ve insana verilen değer, akli da ön plana çıkarttığı için, düşünce yapısına paralel olarak biçimlenen sanatsal formlarda geometrik kurgu, oran, ölçü, simetri...Gibi akla özgü nitelikler önem kazanır. Antik kültürün tekrar gündeme gelmesiyle, Antik sanat formlarına dönüş söz konusu olur ve form, düzen ve uyum birlikteliği olarak algılanır. Kozmosun, tüm formların ve idealarn birlikteliğinden oluşan düzeni içermesi gibi, sanat yapıtı da belirli bir düzen içerisinde oluşturulan formlardan gelir. Formu oluşturmak için başvurulan oran kullanımı, Rönesans formlarına geometrik düzen ve simetri hakim olur ve bunun sonucunda da zihinsel kurgu gündeme gelir. Zihinsel kurgu ve görünüşler dünyasındaki biçimler aracılığı ile ideal biçimlere ulaşılmıştır (Öndin, 2016). Öndine göre; Leonardo da Vinci’ nin Milano, Santa Maria delle Grazie Klisesi’ ndeki Son Akşam Yemeği (1495-1498) freskinde, havarilerin arkasındaki koyu kapıların dikey oluşu, yüzeye yerleştirilen açık renkli masanın yataylığı kompozisyonda meydana getirdiği denge ile perspektif çizgilerinin İsa’da birleştirilmesiyle yaratılan geometrik algıyla zihinsel bir kurgu meydana getirilmiştir (Öndin, 2016:24).Leonardo da Vinci “Son

Akşam Yemeği” adlı bu duvar resmi sanatçının şöhretini bütün Avrupa’ya yayılması için dönüm noktası olmuştur. Bu eser fresk tekniğinde tasvir edildiği iddia edilse de bu doğru bir yaklaşım değildir. Sanatçı 1495-1498 yılları arasında Milano’da Sta. Maria delle Grazie Klisesi için yaptığı bu resim, Klasiğin en önemli eseri olarak kabul edilmiştir. Yatay bir pano şeklinde düzenlenen eserde, İsa, tablonun tam merkezine ve kaçış noktalarının bulunduğu tarafa yerleştirilmiş ve iki tarafına da havarileri altışar altılar ve üçerli guruplar şeklinde iki gurup halinde tasvir edilmiştir. Bu kompozisyonda asıl anlatılmak istenen konu, Hz. İsa’nın “*içinizden biri bana ihanet edecek*” sözüne dayanmaktadır (Turani, 2010). Mekan perspektifinin başarılı bir şekilde verildiği bu eserde, arka tarafta dış mekanın görüldüğü üç pencere görülmektedir. Bu mekana yerleştirilen uzunca bir masa, masanın arkasına ise on üç figürler yerleştirilmiş ve İsa peygamber tam orta noktaya yerleştirilmiştir. Yemek sırasında Hz. İsa’ nın kendisine ihanet edildiğinin farkına varmasıyla verdiği anlık bir tepki sonrasında bir gurup havarinin birbirlerine dönerek yüz ifadelerinde meydana gelen gerginlik, korku ve endişe açık bir şekilde görülmektedir. Kompozisyonun sağ tarafında üçlü gurup şeklinde oluşturulan figürler birbirlerine bakmakta, diğer üçlü guruplar ise çeşitli el, kol ve vücut dilini kullanarak İsa peygambere doğru yöneldikleri görülmektedir. Havariler tarafından verilen bu tepkiye karşılık Hz. İsa sakin bir şekilde her iki elini masanın üzerine koyarak, sol elinin avucu açık bir şekilde yiyeceğe doğru uzatmış olduğu görülmektedir.



Resim 4: Leonardo Da Vinci, Meryem, Çocuk İsa ve Azize Anna Üçlemesi, “1510”, Ahşap Üzeri Yağlıboya 168x130cm, Musee du Louvre, Paris, (Rynck, 2016:109).

Sayırsız kağıdı felsefe, bilimsel denemeler, notlar, geometrik, mekanik ve anatomik taslaklarla, yazılacak kitap ve yapılacak makine tasarımlarıyla dolduran bu adam; notlarını saygısız bakışlardan korumak için yalnızca ayna karşısında okunabilen ters harflerle yazan, ayrıca bu notları gizli tutarak kimseye göstermeyen ya da nadiren gösteren bir bilim insanıydı. Leonardo

da Vinci, hem sanat hem de bilim alanında büyük katkılar sağlamış bir dehaydı. Onun çalışmalarını bu denli titizlikle ve gizlilikle yürütmesi, eserlerinin ve buluşlarının ne denli değerli olduğunu ortaya koyar. Leonardo'nun notlarında, insan anatomisinden uçan makinelerin tasarımlarına kadar geniş bir yelpazede çalışmalar yer alıyordu. Geometrik şekillerin ve mekanik sistemlerin incelikli tasvirleri, onun mühendislik ve matematik alanlarındaki üstün becerisini gözler önüne serer. Leonardo'nun ters harflerle yazma alışkanlığı, onun çalışmalarını koruma ve gizlilikle sürdürme arzusunun bir göstergesiydi. Bu yazma tekniği, notlarının yalnızca dikkatli ve yetkin okuyucular tarafından anlaşılabilmesini sağlıyordu. Aynı zamanda, bu yöntem onun çalışmalarına duyduğu saygının ve bunların başkaları tarafından yanlış anlaşılmasını önleme isteğinin bir ifadesiydi. Bu büyük dehanın notları, sadece kendi döneminde değil, sonrasında da bilim ve sanat dünyası için büyük bir ilham kaynağı olmuştur. Leonardo'nun çalışmalarını nadiren paylaşması, onun bilgiye olan derin saygısını ve çalışmalarını titizlikle koruma çabasını yansıtır. Bu durum, onun kişiliğini ve çalışma tarzını daha iyi anlamamıza yardımcı olurken, onun eserlerinin ve buluşlarının benzersizliğini ve değerini de vurgular. Örneğin Bakire Meryem ve Çocuk İsa Azize Anna ile Birlikte(1508-1510) resimde üç figürü piramidin içinde birbirine geçirdi. İçinde gövdeden bir yaprak ya da ağaç gövdesinden bir dal gibi doğal olan formların birbirinin içinden gelişip büyüdüğü bir sistem. Bu resimde "sfumato" (renklerin parlak olmayan yumuşak bir şekilde karıştırılması) ve hava perspektifi ile tonlar derecelendirilmiş, renk kontrastları azaltılmış böylece uzaklık belli edilmiştir. 15.yüzyıl ortasında yapılan bir resme oranla uzaktaki dağlar grimsi mavimsi bir siste erirler. Bu resimdeki figürler uysal bir yumuşaklığa sahiptirler. Leonardo'nun resimlerindeki figürler, mistik ve uhrevi bir atmosferle örtülmesine rağmen, manzara önünde, gözün algıladığına yakın bir şekilde sunulurlar. Aziz Yahya resimlerinde de durum benzerdir. Resimlerdeki figürlerde gözler ve ağız kenarları, yüze değişik, muğlak (belirsiz) bir yarı gülümseme verirler.

Örneğin, "Bakire Meryem ve Çocuk İsa Azize Anna ile Birlikte" (1508-1510) adlı resimde Leonardo da Vinci, üç figürü piramidal bir kompozisyon içinde ustaca bir araya getirmiştir. Bu kompozisyon, gövdeden çıkan bir yaprak ya da ağaç gövdesinden uzanan bir dal gibi, doğal formların birbirinin içinden gelişip büyüdüğü organik bir sistem olarak karşımıza çıkar. Resimde "sfumato" tekniği (renklerin parlak olmayan yumuşak bir şekilde karıştırılması) ve hava perspektifi kullanılarak tonlar derecelendirilmiş ve renk kontrastları azaltılmıştır. Bu sayede, uzaklık hissi belirgin bir şekilde ortaya konmuştur. 15. yüzyıl ortasında yapılan bir resimle kıyaslandığında, uzaktaki dağlar grimsi ve mavimsi bir siste eriyerek uzaklığı vurgular. Bu eserdeki figürler, uysal ve yumuşak bir doğaya sahiptir. Leonardo'nun resimlerindeki figürler, mistik ve uhrevi bir atmosferle örtülmüş olmalarına rağmen, manzara önünde, gözün

algıladığına yakın bir gerçeklikle sunulurlar. Bu durum, özellikle Aziz Yahya resimlerinde de benzer şekilde gözlemlenebilir. Resimlerdeki figürlerin gözleri ve ağız kenarları, yüze değişik ve belirsiz bir yarı gülümseme ifadesi verir. Leonardo'nun "sfumato" tekniği ile renkleri yumuşak geçişlerle birleştirmesi, figürlerin ve manzaranın atmosferik bir derinlik kazanmasına katkıda bulunur. Ayrıca, hava perspektifi kullanımıyla, arka plandaki dağların mavimsi bir sis içinde eriyerek uzaklaştığı izlenimi yaratılmıştır. Bu teknikler, Leonardo'nun resimlerine özgün bir derinlik ve doğallık kazandırır. Leonardo'nun figürleri, aynı zamanda belirli bir incelik ve zarafet taşır. Yüzlerdeki muğlak gülümseme, resimlere hem insani bir dokunuş hem de gizemli bir hava katar. Bu özellik, onun sanatında derin bir anlam ve duygusal bir boyut yaratır. Leonardo, figürlerinin bu ince ifadeleri aracılığıyla izleyicilere hem görsel hem de duygusal bir deneyim sunar. Sonuç olarak, "Bakire Meryem ve Çocuk İsa Azize Anna ile Birlikte" gibi eserler, Leonardo da Vinci'nin sanatsal dehasını ve teknik ustalığını gözler önüne serer. Onun eserlerindeki figürler, doğallıkları ve derinlikleri ile dönemin diğer sanat eserlerinden ayrılır ve Rönesans sanatının en önemli örneklerinden biri olarak kabul edilir (Bayav, 2009).

16. yüzyıl İtalyan resim sanatı, Leonardo da Vinci'nin yenilikçi yaklaşımlarıyla köklü bir dönüşüm geçirecektir. Sayfanın sağındaki akışkan ağırlık, Leonardo'nun saplantılı hayal gücünün etkisi altında şekillenir. Figürleri, hareketli ve devinim içindeki akımlar olarak yorumlayan Leonardo, çizimlerinde bu debelenen yapısal karmaşıklık oluştururken, daha önce hiç kimsenin deneyimlemediği bir beyin fırtınası yaşamıştır. Leonardo uzmanı Martin Kemp'in vurguladığı gibi, bu süreç, sanat tarihinde benzersiz bir yenilik olarak kabul edilir. Leonardo'nun eserlerindeki figürler, yeniden tasarlandığında resim sanatı tamamen farklı bir nitelik kazanmıştır. Bedenler, artık ayrı ayrı nesnelere değil, kütlelerin birleşmiş kayma parçaları olarak ele alınmıştır. Bu kütleler, sonsuz potansiyele sahip bir sıvı havuzundan oluşmuş gibi görünür. Leonardo'nun "sfumato" adını verdiği teknikle, gözün görüşünün kayb olduğu ve sanatçının hayal gücünü kullanarak yeniden kurgulamak zorunda kaldığı bulanıklık, eserlerine derinlik ve mistisizm katmıştır. Bu yeni yaklaşım, resim sanatında figürlerin ve mekânın nasıl algılandığını değiştirmiştir. Leonardo'nun "sfumato" tekniği, renklerin yumuşak geçişlerle karıştırılması ve tonların incelikle derecelendirilmesi yoluyla, eserlerine benzersiz bir atmosfer ve derinlik kazandırmıştır. Bu teknik, uzaktaki nesnelere ve figürlerin gözle görülür netlikten uzaklaşp, sisli ve belirsiz bir hale gelmesini sağlamıştır. Böylece, resimlerdeki figürler ve manzaralar, daha doğal ve gerçekçi bir görünüme kavuşmuştur. Leonardo'nun bu yenilikçi yaklaşımı, 16. yüzyıl İtalyan resim sanatının bütün görünüşünü değiştirmiş ve sonraki sanatçılar için yeni ufuklar açmıştır. Onun eserlerindeki akışkanlık ve yapısal karmaşıklık, sanat tarihinde devrim niteliğinde bir etki yaratmış ve resim sanatının evriminde önemli bir dönüm noktası

olmuştur. Bu dönemde resim sanatı, Leonardo'nun getirdiği bu yeniliklerle, daha dinamik, derinlikli ve duygusal bir anlatım tarzına kavuşmuştur (Bell, 2007).



(Resim 1)



(Resim 7)



(Resim 2)



(Resim 8)

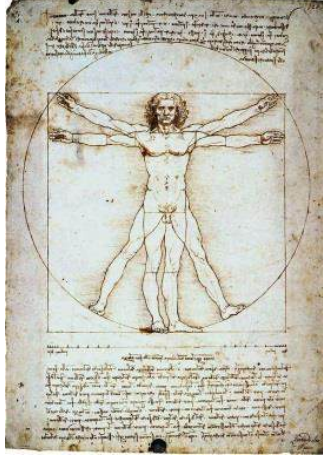
Resim 7: Leonardo Da Vinci, Yün Eğiren Meryem “1501”, Ahşap Üzeri Yağlı Boya 48,3x36,9cm, Buccleuch Dükü Koleksiyonu, (Boyut Yayınları, 2007:36)

Resim 8: Leonardo Da Vinci, Karanfilli Meryem “1478-81”, Ahşap Üzeri Yağlı Boya 63x47,5cm, Eski Galeri, Münih, (Boyut Yayınları, 2007:45)

Bugüne kadar yapılan araştırmalarda gelinen nokta Leonardo Da Vinci'nin dört eseri tam şekilde bitirdiği düşünülmektedir. Bu eserler “Son Akşam Yemeği, Kayalıktaki Meryem, Evliya Anna, ve Mona Lisa” olduğu ifade edilmektedir. Ancak yapılan araştırmalar ışığında bu eserlerin dışında “Yün Eğiren Meryem 1501(resim 7)”, “Karanfilli Meryem 1478-81 (resim 8)” eserleri de Leonardo Da Vinci'ye ait olduğu kanaati olmuştur.

Leonardo da Vinci'nin dört eserinde , portre ve figürlerde uyguladığı biçimsel işlemler belirgin bir tutarlılık göstermektedir. Yüz, burun, ağız ve vücut işleme biçimleri, tüm eserlerde benzerlik göze çarpmaktadır. Bu durum, Leonardo'nun figüratif sanatında kendine özgü bir stilistik yaklaşım benimsediğini ortaya koyar. Dört eserde de figürlerin poz verme şekilleri dikkat çekici bir benzerlik taşımaktadır. Leonardo, kompozisyonlarında genellikle üçgen yapı kullanarak figürleri konumlandırmıştır. Bu, hem estetik hem de denge unsuru olarak eserlerine bir uyum sağlamaktadır. Ayrıca tüm eserlerde figürler sanki izleyiciye poz vermiş gibi, bu dört eserde de aynı görünümde. Mekânsal derinlik ve perspektif etkileri de dört eserde belirgin bir benzerlik göstermektedir. Gökyüzlerinin boyama biçimleri, üst ve alt kısımlarda koyu, ortada ise açık tonlarla parıldayan bir ışık etkisi yaratılarak betimlenmiştir. Bu teknik, tüm eserlerde hem derinlik (sfumato) hem de boyutlandırma etkisini güçlendirmektedir. Leonardo'nun sfumato tekniğini ustalıkla kullanması, mekan derinliğini ve atmosferik perspektifi başarıyla yansıtmaya olanak tanımıştır. Son olarak, dört eserde de kumaş kıvrımları motifler olarak benzer şekilde işlenmiştir. Kumaşların doğal akışını ve hareketini yansıtan detaylar, Leonardo'nun anatomik gözlemlerinin ve kumaş üzerindeki çalışmasının ne kadar titiz olduğunu gösterir.

Kumaş kıvrımlarının bu denli benzer işlenişi, eserlerin genel kompozisyonundaki uyumu ve estetik tutarlılığı pekiştirdiği görülmektedir. Sonuç olarak, Leonardo da Vinci'nin dört eserindeki portre ve figürler, kompozisyon, mekansal derinlik ve kumaş kıvrımları bakımından dikkat çekici bir biçimde tutarlılık sergiler. Bu unsurlar, Leonardo'nun sanatsal yaklaşımının ve teknik becerisi izleri taşıdığı söylenebilir.



Resim 9: Leonardo da Vinci, Vitruvius Adamı, "1492", Kağıt Üzerine Mürekkep ve Suluboya, 34,3x24,5cm. Galleria dell Akademia, Venedik (URL-2).

"Daire içindeki kare, mikrokozmos ile makrokozmos arasındaki matematiksel özdeşliği vurgular. Platon'a göre daire, en mükemmel şekildir ve dairesel hareket, zekâya (Nous) en yakın olan harekettir. Pisagor (y. İÖ 580-500) için ise daire, en güzel; kare ise en ideal şekildir. Dolayısıyla, hem daire hem de kare, en mükemmel ve en ideal şekiller olarak makrokozmosu ifade eder (Aktaran Öndin, 2016; Wayman, 1982). Leonardo da Vinci'nin "Vitruvius Adamı" da, kare ve daire içine alınan insan bedeni ile mikrokozmos ve makrokozmos arasındaki benzerliğe gönderme yapar. Bu ünlü çizim, insan bedeninin oranlarını geometrik şekillerle ilişkilendirerek, insanın evrenle olan matematiksel uyumunu simgeler. Vitruvius'un antik metinlerine dayanan bu çalışma, insan vücudunun ideal oranlarını keşfetmeye yönelik bir çabanın ürünü olup, aynı zamanda insanın evren içindeki yerini ve önemini de vurgular. Leonardo'nun "Vitruvius Adamı" çiziminde, insan bedeni bir kare ve bir daire içine yerleştirilmiştir. Bu, hem bedensel hem de ruhsal mükemmelliği simgeler ve insanın, evrenin düzeni ve uyumu ile nasıl ilişkilendirilebileceğini gösterir. Kare, yeryüzünü ve maddi dünyayı temsil ederken, daire ise gökyüzünü ve ruhsal dünyayı temsil eder. Böylece, bu geometrik formlar, insanın hem fiziksel hem de metafiziksel boyutlarını ifade eder. Bu anlayış, Rönesans döneminde yaygın olan antropomorfik evren tasarımının bir parçasıdır. İnsan bedeninin ideal geometrik şekillerle ilişkilendirilmesi, insanın evrensel düzen içindeki merkezi rolünü vurgular ve bu da mikrokozmos ile makrokozmos arasındaki simetrik ilişkiyi ortaya koyar. Leonardo'nun bu eseri, sadece sanatsal bir başarı değil, aynı zamanda felsefi ve bilimsel bir derinliğe de sahiptir (Öndin,

2016). Leonardo da Vinci'nin insan anatomi ve kas sistemleri üzerine çalışma yapmak için birçok kadavra incelemiştir. Sanatçı "vitruvius adamı" adını verdiği bu çizimde geometri ve matematik kurallarını uygulamıştır. Leonardo, erkek figürünü iç içe geçmiş kare ve daire içine çıplak bir şekilde yerleştirerek tam merkezde elleri ve bacakları açık bir şekilde çizdiği figürün kusursuz beden oranını ön plana çıkartılarak geometri ve matematiğin "sanat düşünce sistemini için gerekliliğini" ispatlamaya çalışmıştır. Leonardo da Vinci bu çizimle insan bedeninin merkez noktası olarak göbeği kabul ederek mükemmel oranlamasını ortaya koymuştur.



Resim 10: Leonardo da Vinci, Savaş Atları (eskiz), "1503-1504", Kağıt Üzerine Mürekkep Kalem, Üffizi Galerisi, Floransa (URL-3).

Silahlı elinden alınmış ve düşman tarafından yenilgiye uğratılmış bir kişi, insanüstü bir öç alma hırsıyla, dişiyle tırnağıyla düşmana saldırırken tasvir edilebilir. Görüntünün içinde, düşmanlar arasında hızla koşan, yeleleri rüzgârda savrulan ve ayaklarıyla ortalığa büyük zarar veren binicisiz bir at da bulunabilir. Ayrıca, yere düşmüş yaralı bir savaşçı, üzerine eğilmiş düşmanının ona ölümcül darbeyi indirmeye hazırlanırken, kalkanıyla kendisini korumaya çalıştığı bir sahne de çizilebilir. Bunun yanı sıra, ölü bir ata takılıp düşen adamların oluşturduğu bir yığın da tasvir edilebilir. Bu tür sahneler, savaşın kaotik ve acımasız doğasını etkileyici bir şekilde gözler önüne serer. Düşmanlar arasında umutsuzca mücadele eden figür, insan ruhunun azmini ve hayatta kalma içgüdüsünü sembolize eder. Binicisiz at, savaşın kontrol edilemezliğini ve şiddetini vurgular. Yere düşmüş savaşçının ölümle burun buruna gelmesi ve son bir direniş göstermesi, savaşın trajik ve kahramanca yönlerini ortaya koyar. Ölü bir ata takılarak düşen adamların oluşturduğu yığın ise savaşın karmaşasını ve insan kaybının büyüklüğünü simgeler. Bu tür dramatik sahneler, izleyiciyi derin bir duygusal etki altına alır ve savaşın vahşetini güçlü bir şekilde hissettirir. Sanatçı, bu betimlemelerle hem savaşın acımasızlığını hem de insan ruhunun direncini yansıtmayı amaçlar. Bu tür kompozisyonlar, savaşın sadece fiziksel bir

mücadele olmadığını, aynı zamanda büyük bir psikolojik ve duygusal savaş olduğunu da gösterir (Da Vinci, 2010).

Kaynaklar

- Aydın, M. (1986). “Batı ve Doğu Hıristiyanlığına Tarihi Bir Bakış”, Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi, Cilt:XXVII
- Bakır, A. ve Ülgen, P. (2009). “Geç Ortaçağlarda Avrupa’da Kent ve Kentsel Yaşam Hakkında Bir Değerlendirme”. Celal Bayar Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi VII/2.
- Beksaç, E. (1995). Avrupa Sanatı’na Giriş. Engin Yayıncılık, İstanbul.
- Bell, J. (2007). Sanatın Yeni Tarihi. (çev. U.C. Ünlü-N. İleri-R. Gürtuna), NTV Yayınları, Kocaeli.
- Doğan, M. H. (1998), Estetik. Dokuz Eylül Yayınları, İzmir.
- Deniz Bayav, D. (2009). Leonardo da Vinci’de Sanat, Bilim ve Etkileşimi, Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi Cilt 11 Sayı 2 (123-142).
- Da Vinci, L. (2010). Yazılar Masallar, Kehanetler, Nükteler ve Diğerleri. (Çev: K. Atakay), YKY.
- Eşen, C.A. (2015) Resim Sanatı Tarihinde Devrimler ve Karşıdevrimler. Kaynak Yayınları, İstanbul.
- Eco, U. (2006). Güzelliğin Tarihi. Doğan Egmont Yayıncılık ve Yapımcılık, İstanbul.
- Eroğlu, Ö. (2018). Rönesans ve Barok. Tekne Yayınları, İstanbul.
- Farthing, S. (2012), Sanatın tüm öyküsü. (Çev.: Gizem Aldoğan-Firdevs Candil Çulcu). Hayalperest Yayınevi, İstanbul.
- Güzel, E. (2017). Albert Dürer’ in Dini Konulu Gravürlerine İkonografik Bir Yaklaşım, The Journal of Turk & Islam World Social Studies, 4/15.
- Gombrich E. H. (2013). Sanatın öyküsü. (Çev. Erol Erduran ve Ömer Erduran). Remzi Kitabevi, İstanbul.
- Koyre, A. (2002), Bilim Tarihi Yazıları. Tübitak Popüler Bilim Kitapları, Ankara.
- İpşiroğlu, N. ve İpşiroğlu, M. (2012). Oluşum Süreci İçinde Sanat Tarihi. Hayalperest Yayınevi, İstanbul.
- Marinoni, A. (2010). Giriş Yazısı. (Çev: K. Atakay). Yazılar Masallar, Kehanetler, Nükteler ve Diğerleri içinde s. 9-61. YKY.
- Nardini, Bruno, (2009). Leonardo da Vinci - Bir Ustanın Portresi. Can Yayınları, İstanbul.
- Öndin, N. (2016). Rönesans Düşüncesi ve Resim Sanatı. Hayalperest Yayınevi, İstanbul.

- Rynck, P. (2016). Resim nasıl okunur, Eski ustalardan dersler. (Çev. Karasu N., Yüzgüller S., ve Yüzgüller G.). Hayalperest Yayınevi, İstanbul.
- Squeri, R. (1961), “*Leonardo da Vinci: Innovator*”, National Art Education Association, 14(9), 6-15
- Şentürk, L.V. (2012). Analitik Resim Çözümlenmeleri. Ayrıntı Yayınları, İstanbul.
- Turani, A. (2010). Dünya Sanat Tarihi. Remzi Kitabevi, İstanbul.
- Tunalı,İ.(2002). Estetik. Remzi Kitabevi, İstanbul.
- Yalçın, H. (2022). *Bir araştırma deseni olarak fenomenoloji*. Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi, 22 (Özel Sayı 2), 213-232.
- Wölfflin, H. (2015). Sanat Tarihinin Temel Kavramları. (çev. Ahmet Cemal). Hayalperest Yayınevi, İstanbul.

Görsel Kaynaklar

- Boyut Yayınları, (2007). Leonardo da Vinci
- Gombrich E. H. (2013). Sanatın öyküsü. (Çev. Erol Erduran ve Ömer Erduran). Remzi Kitabevi, İstanbul.
- Şentürk, L.V. (2012). Analitik Resim Çözümlenmeleri. Ayrıntı Yayınları, İstanbul.
- Öndin, N. (2016). Rönesans Düşüncesi ve Resim Sanatı. Hayalperest Yayınevi, İstanbul.
- Rynck, P. (2016). Resim nasıl okunur, Eski ustalardan dersler. (Çev. Karasu N., Yüzgüller S., ve Yüzgüller G.). Hayalperest Yayınevi, İstanbul.
- URL -1 https://www.tarihlisanat.com/mona-lisa/#google_vignette
- URL -2 <https://www.matematikselsel.org/leonardo-da-vinci-hayati-eserleri/>
- URL -3 <https://www.istanbulsanatevi.com/sanaticilar/soyadi-d/da-vinci-leonardo/leonardo-da-vinci-savas-ve-at-eskizleri-2037/>

ETKİ ALTINDA GELİŞEN YENİ MEDYA VE GÖRSEL İLETİŞİM TASARIMI

Uğur ATAN¹⁷

Özet

Medyanın önemli bir özelliği olan etkileşim, iletişimde kaynağın ve alıcının birbirine dönüşebilmesiyle ilişkilidir. Geleneksel medya araçları da tamamen tek yönlü değildir; örneğin, gazetelerin satış rakamları ve televizyon izlenme oranları geri besleme (feedback) sağlar. Yeni medya türleri, etkileşimi alıcı ve verici arasındaki kanal üzerinden mümkün kılmaktadır. Bu, geleneksel medya araçlarında bulunmayan bir özelliktir. Yeni medya teknolojileri, içerik ve biçim açısından değişiklikler yaratırken, eski medya türlerini tamamen ortadan kaldırmaz, sadece onları dönüştürür. İletişim ve medya arasındaki bu dönüşüm, etkileşimli yeni medya teknolojilerinin medyadaki yerini, geleneksel ve dijital medya arasındaki farkları ve teknolojik gelişmelerin medyadaki etkilerini aktarması bakımından önemli görülür.

Anahtar Kelimeler: Yeni Medya, Görseliletişim, Tasarım, Sanat, Etkileşim

NEW MEDIA AND VISUAL COMMUNICATION DESIGN DEVELOPING UNDER INFLUENCE

Abstract

Interaction, an important feature of media, is related to the transformation of the source and the receiver in communication. Traditional media tools are not completely one-way either; for example, newspaper sales figures and television viewing rates provide feedback. New media types make interaction possible through the channel between the receiver and the sender. This is a feature not found in traditional media tools. While new media technologies create changes in terms of content and form, they do not completely eliminate old media types, they only transform them. This transformation between communication and media is considered important in terms of conveying the place of interactive new media technologies in media, the differences between traditional and digital media, and the effects of technological developments on media.

Keywords: New Media, Visual Communication, Design, Art, Interaction

Giriş

Medya, İletişim ve Etkileşim

Medya; Türk dil kurumunun internet ortamında elektronik sözlükte yaptığı tanıma göre, “1. Büyük iletişim ve yayın organlarının bütünü. 2. İletişim ortamı, iletişim araçları, kitle iletişim

¹⁷ Prof. Dr., Selçuk Üniversitesi, güzel Sanatlar Fakültesi, Animasyon Bölümü, <https://orcid.org/0000-0002-3784-1773>

araçlarının tümü”dür. İletişim ise duygu, düşünce veya bilgilerin akla gelebilecek her türlü yolla başkalarına aktarılması, bildirişim, haberleşme, komünikasyon anlamına gelmekle beraber teknoloji, teknik telefon, telgraf, televizyon, radyo gibi araçlardan yararlanarak yürütülen bilgi alışverişi, bildirişim, haberleşme, komünikasyon gibi araçla gerçekleşir.

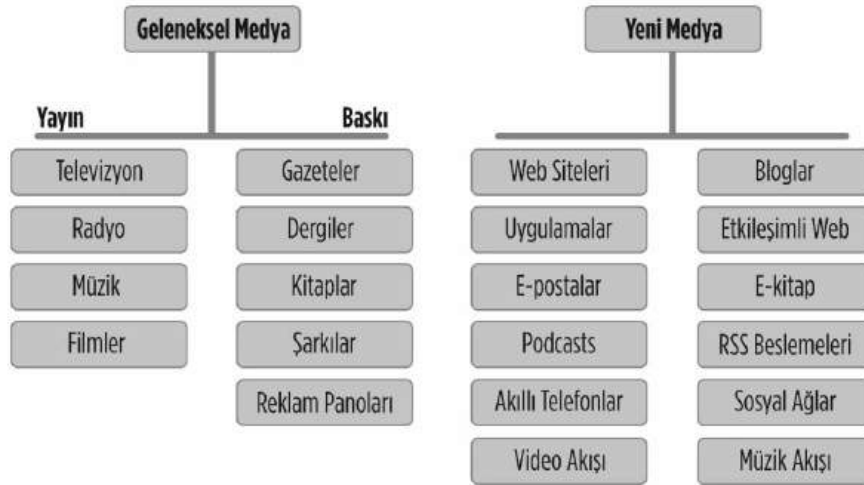
Medyanın en önemli özelliklerinden biri etkileşimdir ve iletişim alanında en çok tartışılan konulardan biri olarak görülebilir. Tam anlamıyla etkileşimi iletişim sürecinde kaynağın alıcı, alıcının da kaynak olabildiği durumla özdeşleştiren araştırmacılar bulunmaktadır. Ayrıca, “yeni iletişim teknolojilerinin geleneksel medyalarla karşılaştırılmasında kitle iletişim araçlarının tek yönlü olduğu varsayımı kabul edilmektedir” (Geray 2003:18). Oysa ne gazetelerin ne de televizyonun bütünüyle tek yönlü araçlar olduğunu kabul etmek mümkün olabilir. Geleneksel kitle iletişim araçlarının da geri besleme (feedback) kanalları aracılığıyla etkileşime açık kapı bıraktıklarının kabul edilmesi gerekmektedir. Gazetelerin satış rakamları, televizyonun izlenme oranları, izleyici veya okuyucu mektupları, telefonları birer etkileşim süreci olarak kabul edilebilir.

Yeni iletişim teknolojilerinin etkileşim boyutu göz önüne alınırken, onu diğerlerinden ayırt edici bazı özelliklerinin vurgulanması gerekmektedir. Bunlardan birincisi, yeni iletişim teknolojileri, alıcı ve verici arasındaki kanalda etkileşime olanak veren bir kanal ayırmasıdır. Bu özellik, geleneksel iletişim araçlarının hiçbirinde yoktur. Canlı televizyon yayınlarında izleyicilerin programa katılması telefonun kullanılmasını gerektirmektedir. Demek ki yeni iletişim teknolojileri bağlamında etkileşim şöyle tanımlanabilir: “İletişim sürecine belirli bir amaç için katılmış, teknik düzenlemeler yardımıyla alıcının, verici olabilmesi veya kaynağın mesaj üzerindeki kontrolünü arttırabilmesi etkileşimdir (Geray 2003:18)”.

Günümüzde dijital teknolojilere uyum sağlayan yeni medya türleri ortaya çıkmıştır. Bu yeni medya türleri, bir yandan kendi içeriklerini ve tarzlarını oluştururlarken diğer yandan birini diğerine bağıl duruma getiren bir medya olanağını da gündeme getirmektedirler. Bireysel olarak kullanılan bilgisayarlar bütünleşik medya ortamı sağlama yolunda önemli bir mihenk taşı olmaktadır. “Ancak tarihte her “yeni” teknolojik gelişmenin ortaya çıkışında olduğu gibi kişisel bilgisayarlar, önceki teknolojilerle geliştirilmiş medya türlerini bütünüyle ortadan kaldırmamakta, ancak belirli ölçüde onları değişime zorlamaktadır. Bu değişimin hem içerik hem de biçim bakımlarından ortaya çıktığı görülmektedir” (Dizard 1994:169).

Bununla birlikte sürekli güncellenen teknolojinin gelişimi ile ortaya çıkan internet, sanal gerçeklik, dijital programlar, animasyonlar vb. gibi teknolojik araçların tamamı yeni medya olarak ifade edilmiştir (Manovich akt. Bayer&Bulut Özek, 2021, s.129). The Language of New Media (Yeni Medyanın Dili) kitabında Lev Manovich (2002) yeni medyayı, medya ve bilgi

teknolojileri arasındaki yakınsama sonucunda medyanın sayısallaşması olarak değerlendirirken, Convergence Culture (Yakınsama Kültürü) adlı kitabında Henry Jenkins (2006), medyanın gazete, radyo, televizyon gibi geleneksel platformlardan internet ve mobil gibi yeni platformlara geçişi olarak yorumlar (Görsel 1). Buna göre, yeni medya; bilgi teknolojileri, telekomünikasyon ve medya sektörlerinin yakınsaması sonucu ortaya çıkmıştır. Dijital medya, yakınsak medya, elektronik medya veya sayısal medya olarak da anılmasına rağmen akademik yazında yaygın olarak yeni medya kavramı tercih edilmektedir (Özarlan, 2019:153). Ses, görüntü ve veri içeriklerini etkileşim ögesini de içerecek şekilde bir arada toplayan yeni medya, bu yönüyle geleneksel medyadan ayrılmaktadır. Daha kapsamlı bir ifadeyle yeni medya, “bilgisayarların işlem gücü olmadan oluşturulmayacak ortamlar” şeklinde tanımlanabilmektedir (Aydoğan & Kınık, 2012, s.59). Ayrıca yeni medyanın geleneksel iletişim araçlarından temel farkı, sayısal (dijital) teknolojiyle çalışıyor olmalarıdır. Sayısal ağların karşılıklı bağlanabildiği çoklu ortamları içeren yeni iletişim teknolojileri hem bilgi-işlem hem de haberleşme, telekomünikasyon, yayıncılık yapımlarını bir arada bulundurur (Tekvar, 2016:63).



Görsel 1. Geleneksel ve yeni medya türleri.

Elektronik metinlerin dijital sunumu önemli bir değişken olmakla beraber, görsel öğrenme ve görsel tasarımın elektronik yazarlık konusuna katkısı yadsınamaz (Kress 1998). Bilgisayarlar, farklı duyu organlarımıza hitap ederek, görselliğin sosyo-kültürel cazibesini kamçılamaya devam etmektedir (Murray 2001). Bu yüzden, alfabetik kullanım ile başlayan e-yazarlık, değişik medya kullanımı ile zenginleştirilmekte ve e-yazarlardan bu zenginliği hedef okuyucu kitlesine etkin ve yaratıcı biçimde sunmaları konusunda bilgi sahibi olmaları beklenmektedir (Kress 1998: Lemke 1998).

Ancak tüm bunlarla birlikte medyanın temel özelliği bilgi alışverişi için iletişimi sağlamak iken yeni medya ile bilgiye müdahale etme ve bilgi ekleme özgürlüğü başlamıştır. Bilgiye ulaşma

artık tek veya belirli kaynaklar ile sınırlı kalmayıp çok kanaldan bilgiye ulaşabilme veya bilgiyi karşılaştırabilme imkânı vardır. Fakat kolay erişilebilirlik ve etkileşimli kullanım özelliği bilgi fazlalığını doğurmakta, bu da bilgi kirliliğine neden olmaktadır. Doğru bilgiye ulaşabilmek yeni medya kullanıcılarının önemli bir sorunudur. Yeni medya kanallarının sunduğu kolay ve ucuz hizmet ile tüm bireylerin bilgi paylaşabilme özgürlüğünün günümüze etkisi bu olmuştur. Yeni medya kanallarına erişim internet tabanlı olduğu için bilgi yükleme kolaylığı sağlar. Korkmaz'a göre (2011, s.10) internette büyük haber ajanslarının ve yayın kuruluşlarının dışında kişisel ve yerel yayıncılık da yapılmaktadır. Bu açıdan bakıldığında tekelciliğin önlendiği, yayıncılıkta fırsat eşitliğinin sağlandığı görülür.

İletişim ve İnternet

İletişim, gönderici ve alıcı olarak adlandırılan iki grup arasında gerçekleşen duygu, düşünce, davranış ve bilgi alışverişidir. İletişimin kurulmasıyla birlikte mesaj alışveriş sürecine girilmiş olur. Bu süreç içerisinde mesaj algılanır, yorumlanır ve saklanır. Saklanan bu mesajlar zaman içerisinde; uyarma, önerme, bilgilendirme, ikna etme, düşünceleri dışa vurma, eğlendirme gibi işlevler üstlenebilirler. Bu kapsamda iletişim, insanın varlık sürdürme biçiminin bir ürünü ve gelişmelere göre değişimlere uğrayan insana özgü içsel ve davranışsal bir olgudur (Oskay, 1999:7) (Görsel 2).



Görsel 2. İletişim süreci.

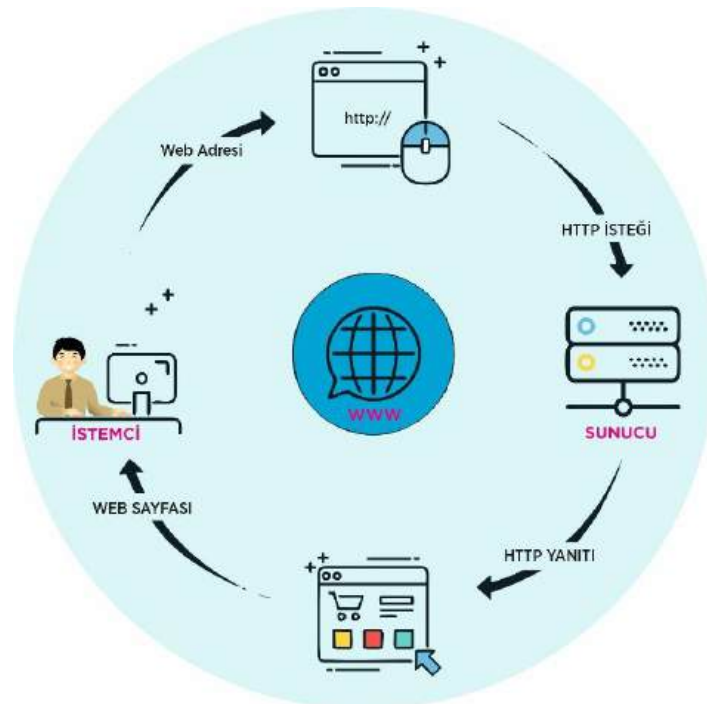
İnsanlar arasındaki her türlü bilgi alışverişini neticesinde oluşan etkileşim, bir iletişimdir. Bilgi alışverişini amaca uygun görseller ile yapıldığında görsel iletişim olmaktadır. Bir duygu, düşünce

ve bilgiyi başkasına aktarırken konuşma dili kullanılmaktadır. Konuşma dili, insanlar arasındaki etkileşimi yani iletişim kurabilmeyi sağlamaktadır. Fakat dünyada konuşulan çok fazla dil olmasından dolayı konuşma dilinin insanlara sağladığı iletişim olanakları sınırlı olmaktadır. Parsa'nın (2004: 1) dediği gibi “*Konuşulan dilin sözcük sayısı sınırlıyken, görsel dili oluşturan imgelerin sözlüğü sınırsızdır*”. Bu nedenle görsel iletişim, dili bilinmeyen insanlar ile iletişime geçebilmeyi sağlayan evrensel bir dil olmaktadır.

Bu bağlamda iletişim aracı olarak kabul edilen grafik tasarımı çok yaygın, etkin ve çeşitli fonksiyonları içermektedir. Görsel iletişim tasarımının dili söze dayalı iletişim gücünün önüne geçmektedir. Aynı dili konuşamayan, yazamayan insanların görsel iletişim tasarımının ortak dilini kullanarak iletişim sağlayabilmeleri buna en iyi örnek olabilmektedir. Bu nedenle aslında görsel iletişim tasarımı bu kadar ilginç, önemli, dinamik ve çağdaş kılan da, iletişime yönelik grafik ürünler ortaya koyabilmesidir.

İnternet, bilgisayarlar arası bağlantı kuran, birbirleriyle iletişim kurmasını sağlayan bir ağ (network) olarak tanımlanabilir. Bu bağlantı kullanılan teknolojik altyapıya göre kablolu veya kablosuz olarak yapılabilmektedir. Bu sistem tarihte askeri bir bilgisayar ağı “network” olarak 1969’da ARPA net adı ile ABD’de kullanılmaya başlanmıştır. Zamanla gelişerek üniversiteleri de kapsayan özel bir bilgisayar ağı sistemine dönüşmüş ve dünya üzerindeki kullanıcıların aynı anda birbirleri ile herhangi bir dil, din, ırk farkı gözetmeden haberleşebildiği, birbirleri ile bilgi alışverişinde bulunabildiği bir sistem haline gelmiştir (Akyön, 1999:211).

Yirminci yüzyılın son dönemlerinde gelişmeye başlayan ve yirmibirinci yüzyılın ilk dönemlerinde dünya çapında bir iletişim ortamı haline gelen internetin kullanıcı sayısı da gün geçtikçe artmaktadır. Dünya genelinde 1995 yılında yirmialtı milyon olan kullanıcı sayısı, 2002 yılında altıyüzbeş milyona 2023 yılında ise beş milyar üçyüzelli milyona ulaşmıştır (Görsel 3).



Görsel 3. İnternet döngüsü.

İnternet içindeki iletişim ortamlarının kullanımı ülkeden ülkeye, kıtadan kıtaya da farklılık göstermektedir. Bu iletişim ortamının teknolojik altyapıya, ekonomik gelişme düzeyine ve eğitim seviyesine bağlı olarak değiştiğini söylemek mümkündür.

İnternette yayımlanan bilgiler sadece haber veya mesaj içerikli olmayıp eğlence veya pazarlama alanlarına da imkân tanır. Yeni medyanın tercih edilmesinin bir diğer nedeni de her türlü içeriği paylaşabilme özgürlüğünü sağlamasıdır. Yeni medya kapsamında bulunan internet, stratejik iletişim araçları olarak nitelendirilmekte olup her yapı ve ölçekteki örgütlerin siber alanda kolayca erişilir bir yer edinmesini mümkün kılmaktadır. Örgütler, internet sayesinde amaçları ve kendileri hakkındaki bilgileri sunabilmekte, ürün veya hizmetlerini dünyaya tanıtılabilmektedir (Tekvar, 2016:98). Yeni medyanın internet tabanlı hızlı erişimi ve kolay erişilebilirliği ile televizyondan daha verimli sonuç almasını sağladığı söylenebilir. Yeni medya araçlarının bireylerle etkileşimli yapısı ve her bireye özel içerik üretebilme yönüyle kitle iletişim araçlarında yeni medyanın ön planda kalmasını sağlamaktadır. Karaduman'a (2011: 49) göre yenilik ise herkesin kendi hedef kitlesine aracısız ulaşabilme olanağına sahip olmasıdır. Bir anlamda herkes kendi medyasına sahiptir ve düşüncelerini kendi medyasından, geleneksel medyaya ihtiyaç duymadan, geleneksel medyanın süzgeçlerine takılmadan, geleneksel medyanın yönlendirmelerine maruz kalmadan yayma özgürlüğünü elde etmiştir. Üçüncü yenilik ise tartışmasız biçimde seçeneklerin artmasıdır. Dolayısıyla teknolojik gelişmeler, haberi dönüştüren bu çok önemli etkileriyle habercilik pratiklerinde ve haber yayıncılığı alanında son yıllarda önemli bir değişimin yolunu açmaktadır.

İnternetin ana niteliklerinden biri de farklı medya biçimlerini ağlarla bütünleşirmesi ve farklı iletişim şekillerine imkân vermesidir. İnternet gazeteyi, radyoyu, televizyonu, aklımıza gelen diğer medya türlerinin hepsini tek bir medya olarak paketlemek, bir araya getirmek yeteneğine sahip olan bir medyadır. Örneğin; internet üzerinden radyo yayını dinlenirken aynı kanal üzerinden gazetelerden ve/veya haber portallarından dakika dakika günlük haberler okunabilmekte veya bir gazetenin internet sitesi okunurken sitede var olan bir video görüntü izlenebilmekte veya bir röportaj dinlenmekte hatta internet üzerinden televizyon yayınları takip edilebilmekte ya da film izlenebilmektedir (Korkmaz, 2011:13). Korkmaz'ın bahsettiği internet sayesinde elde edilen yönelmeyi Dijk'te yeni medya genelinde şöyle yorumlamaktadır; yeni medyanın en önemli yapısal özelliği telekomünikasyon, veri iletimi ve kitle iletişimini tek bir

ortamda birleştirmesidir. Bu yöndeşme sürecidir. Bu nedenle yeni medyaya daha çok multimedya adı verilebilir.

Yeni medya bireylerin ihtiyaç duyabileceği tüm alanlara hizmet edebilen ve içerik üretebilen tek platform olma özelliğiyle diğer medya türlerini zamanla zayıflatmıştır. Yeni medya kolay erişilebilirliği ve ucuz maliyeti ile internet tabanlı platformların yaygınlaşmasına olanak sağlamıştır. İnternet tabanlı paylaşım için gerekli olan şey; veriler ve bu verileri işleyecek kodlardır. Kodlama ile veri işleme yöntemi nedeniyle bilgisayara ihtiyaç duyan yeni medya, kullanıcılarına ulaşabilmek için ayrıca internet de gereklidir. Fakat bunun maliyeti televizyon yayıncılığında daha ucuzdur. İnternet tabanlı iletişimin kolaylığı tüm sektörlerin internete yönelmelerine neden olmuştur. Tüm platformları ve tüm hedef kitleleri bir arada tutabilen internet tabanlı hizmetlerin kullanıcılar arasında etkileşim imkânı sağlaması da önemlidir. Televizyonla başlayan etkileşimin yeni medya ile düzenli ve etkin hale gelmesi iletişimin sadece kurum-birey özelinden ayrılarak birey-birey arası etkileşim imkânı yaratması yeni medya kanallarının çeşitlenmesini sağlamıştır çünkü yeni medya kanallarının etkileşim özelliği kullanıcıların ilgisini çekmektedir.

Yeni medyanın etkileşim özelliği başka araştırmacılar tarafından da önemle vurgulamaktadır. Örneğin Karaduman'a göre (2011: 50-51); yeni iletişim teknolojileriyle şekillenen yeni medyanın en önemli özelliği etkileşimdir. Her ne kadar, iletiler en kısa zaman diliminde, dünyanın bir ucuna ulaşsa da -yani tüm dünyayı saniyelerle ölçülen bir zaman diliminde bilgilendirmek mümkün olsa da- yeni medyayı asıl şekillendiren etkileşim olmuştur. İletişim sürecinde kaynağın alıcı, alıcının da kaynak olabildiği durum olarak nitelendirebileceğimiz etkileşim daha geniş anlamda geri beslemeyle de mümkün olabilir. Etkileşim, geleneksel kitle iletişim araçlarının yeni teknolojilerle evrilmesinde önemli rol oynamaktadır. Geleneksel medyadaki kitle iletişim araçları tek yönlü olarak kabul edilmektedir ancak gazeteler de televizyonlar da aslında tamamen tek yönlü değildir. Yine de bu kitle iletişim araçlarının geri besleme kanalları fazla açık değildir. Çünkü etkileşim için başka bir iletişim kanalına örneğin telefona ihtiyaç duyulur. Yeni iletişim teknolojileri bağlamında ise etkileşim böyle tanımlanabilir: İletişim sürecine bu amaç için katılmış teknik düzenlemeler yardımıyla alıcının, verici olabilmesi veya kaynağın mesaj üzerindeki kontrolünü arttırabilmesi etkileşimdir.

Yeni Medya Uygulamalarında Grafik Tasarımı

Bilgisayar sonrası çağa "yeni medya" denilmektedir. Yeni medya terimi, bilgi ve iletişim teknolojilerindeki sosyal, psikolojik, ekonomik, siyasi ve kültürel çalışmaların önde gelen araştırmacıları tarafından 1970'lerden bu yana kullanılmaktadır (Sperka ve Stolar, 2005).

Yeni medyanın yapısı, geleneksel medyaya göre kullanıcının iletişim sürecindeki rolünü ve katılımını da çeşitli şekillerde etkilemektedir (Binark, 2007:21). Jenkins'e göre (2002), son yıllarda gelişen teknolojiler izleyicilere medya içeriklerini değiştirmek, yorumlamak, tekrar yayınlamak gibi pek çok konuda büyük olanaklar sağlamaktadır. Yeni medyanın multimedya özellikleri ve etkileşimli yapısı bireylerin kendini özgürce ifade edebilmelerini sağlamakta ve kamusal alanın oluşmasına katkıda bulunmaktadır. Yeni medya ve katılım pratikleri, bireylerin yalnızca 'izleyici' ya da 'alıcı' konumundan çıkarak, katılımcı ve üretici bir rol üstlenmelerinde önemli katkılar sağlamakta, okuyucu-yazar, yaratıcı-eleştirmen ya da müşteri-tasarımcı gibi farkların ortadan kalkmaya başlamasında etkili olmaktadır. Artık hiçbir kullanıcı istediği şeyi elde edebilmek için beklemek zorunda bırakılmamaktadır (Kocadaş, 2005: 4-5).

Yirmi birinci yüzyıl bütün sanatsal türlerin, geleneksel sanatların, dilin ve hatta felsefi düşüncenin değişimine tanık olmuş bir yüzyıldır. Yeni medya sanatçılara metot, mecra ve ortam çeşitliliği sunmaktadır. Her türlü ortam ve tavır, tuşların altında mevcuttur. Sanatçının düşüncesi ve özgünlüğüyle bu ortamlar arasında kurmaya çalıştığı bağlar yeni sorgu alanları oluşturmaktadır. Elektronik ortamda biçimlenen sanal mekân, çok boyutluluğu, sürekliliği, geçişkenliği sayesinde hareket özgürlüğü olan bir mekândır (Karaçalı, 2009:10). Yeni iletişim teknolojileri eşliğinde bir "tekno-estetizm" oluşmuş, teknoloji sanatsal imgelemi biçim ve içerik düzeyinde şekillendirmiştir. Bunun sonucunda içerik biçime yapışık hale gelmiş, biçimsel yapı sanat olarak algılanır olmuştur. Sanat ve tasarımın yeni medya ile birleştiği noktada geleneksel yöntemler yeni bir yapı oluşturulabilmesi için bir arada kullanılmaktadır ve bu disiplinler arası ortam giderek sınırların ortadan kalkmasına ve geçirgen bir yapının oluşmasına neden olmaktadır. Önceleri sınırlı teknolojik araç ve gereçler aracılığıyla gerçekleştirilen grafik tasarımı ürünleri (afiş, billboard, gazete/dergi reklamları, kurumsal kimlik çalışmaları, vb.) bilgisayar teknolojilerinin gelişmesiyle birlikte sayısal ortamda üreilmeye, depolanmaya, paylaşılmaya ve sergilenmeye başlanmıştır.

Geleneksel tasarımdaki gelişmeler ve yeni medya, yeni alanlara ve ara alanlardaki uzmanlıklara yayılmıştır. Günümüzde grafik tasarımcı, çeşitli medyaları, multimedya ortamları içerisinde birleştirmektedir. Tasarım ve ayrıca mimarlık, çevre tasarımı, program üretimi gibi benzer disiplinler ve diğer teknik destekli alanlar ilerleme kaydetmiş ve anlamları değişime uğramıştır (Sperka ve Stolar, 2005). Böylece tasarım alanı melezleşmiş ve yeni tasarım disiplinlerinden bahsedilmeye başlanmıştır.

Tasarım alanındaki yeni medya terimi Web sitesi ve CD/DVD-ROOM ara yüzü tasarımını temsil etmektedir. Geleneksel ya da ekran temelli içerik üretmek günümüzde -çevrim içi, çevrim dışı- dijital platformlarda, geniş bant ve dar bantta, interaktif televizyon, SMS MMS, MMS,

DVD, CD ROOM, PC tabanlı veya Sony Playstation, Nintendo Game Cube ve Microsoft Xbox gibi konsolda gerçekleşir (Sperka ve Stolar, 2005).

Yeni medya pratikleri içerisinde kullanılan araç ya da yazılımlardaki her türlü mesajın iletimi için görsel elemanlara ihtiyaç duyulmaktadır. Görsel iletişimin evrensel boyutu ele alındığında, insanlık tarihinde başlangıçtan beri var olan görsel bildirişim sistemlerinde işaret ve sembollerle iletişimin büyük bir rol oynadığı görülmektedir (Baranseli, 2009:69). Bilindiği kadarıyla M.Ö. 15000'lere dayanan insanoğlunun görsel macerası, insanın binlerce yıldır zenginleşen iletişim boyutunda önemini her geçen gün artırarak sürdürmektedir. İnsanın imge ile var olagelen bu serüveni, günümüzden yaklaşık 5000 yıl önce yazının bulunmasıyla farklı bir biçime bürünmüştür. Artık yaşamımızdan çıkarmanın mümkün olmadığı işaretler, semboller, piktogramlar görsel evrenimizin birer parçasıdır. Sokakta, trafikte, evimizde televizyonumuzun kumandasında, alışverişte ambalajlarda, kısacası hayatımızın her anında onlar bizimle beraberdir (Uçar,2004, 31). Gösterge güçlü bir iletişim aracıdır; kolayca tanınabilir ve karmaşık kavramları basit bir dille aktarabilir. Göstergeler göstergebilim, düz anlam ve bilişsel süreçler aracılığıyla anlam aktarırlar (Ambrose ve Harris, 2010: 86).

Teknolojinin gelişimi mevcut ortamların (özellikle sayısal ortamların) artmayı sürdürdüğü anlamına gelmektedir. Yeni Medya, tasarım düşüncesine yeni olasılıklar ve sorgulamalar sunmaktadır (Ambrose ve Harris, 2010:166). Yeni iletişim teknolojileri insanlara, düşüncelerini ve eserlerini paylaşacakları olanaklar sunan, paylaşım ve tartışmanın esas olduğu bir medya sunmaktadır (Vural ve Bat, 2010:3348).

Sayısal çağ, tasarımcıların ve müşterilerin kucak açacağı, gelişen ortamlara tanıklık etmektedir ve bu sadece bir web sitesi oluşturmanın ötesindedir. Facebook, Twitter, web günlükleri (bloglar), mobil telefonlar ve cep bilgisayarları tasarımın farklı yollarla sunumunu gerektirmektedir. Farklı ortamların kullanışlılığı, gelenekselin ötesinde genişletme, tasarım ve kullanıcı arasında etkileşimli bir ilişki kurma fırsatı sunmaktır (Ambrose ve Harris, 2010: 166). Bilgisayar ile etkinlik içine girmek dijital dünyada temel iletişim ilkesidir. İstisnasız ekran üzerindeki tüm içerik türleri belirli seviyede kullanıcı ara yüzü gerektirmektedir. Web siteleri, ziyaretçileri bilgi sunan sitelerin alanlarını keşfetmek ve erişime teşvik etmek amacıyla tasarlanmıştır. Web tasarımcıları, onları makul bir şekilde kullanabilmek için etkileşim konseptini tam anlamıyla kavramalıdır (Gordon ve Gordon, 2005: 156). Basılı materyallerin tasarımından farklı olarak, web tasarımcısı farklı görüntüleme araçları ve farklı ekranlarda hatta farklı metin boyutlarında çalışmaktadır (Gordon ve Gordon, 2005:143). Günümüzde web, yeni medya ile geleneksel medyayı da kapsayarak kendi yayın alanına almıştır. Binlerce megabaytlık dosyalar çok kısa süreler içinde dünyanın bir ucundan diğerine aktarılmaktadır. Hareket,

etkileşim, tüm dünya ile gerçek zamanlı olarak bağlantılı olma fikri ve ses, web'i özel kılan unsurlardır (Baranseli, 2009: 68). Yeni medya pratikleri ile birlikte önem kazanan bir diğer eklektik alan da hareketli görüntü tasarımlarıdır. İçeriğinde ses ve multimedya bileşenlerini barındıran hareketli medya kavramı, video ve animasyon teknolojisi kullanılarak hareket illüzyonu oluşturan grafiksel bir yapı olarak tanımlanabilir.

Metin, ses, animasyon, hareketli grafik tasarım, durağan ve hareketli görsel elemanların sayısal ortamdaki sentezi olarak tanımlanabilecek olan çoklu ortam, iki veya daha fazla duyuya hitap ettiğinden kullanıcı ile iletişimi en etkin şekilde sağlar. Yeni medya, birden fazla duyumuza hitap edebilmektedir denilebilir (Baranseli, 2009: 69). Manovich'e göre izleyicinin sanal ortam uygulamalarına aktif olarak katılımı ve sistem araçlarını doğrudan kontrol edebilmesi, yeni bir görsel lisanın doğuşu demektir (2001, 83-84). Ortaya çıkan bu görsel lisanın en önemli parçalarından biri olarak arayüz tasarımı gösterilebilir. Kullanıcı arayüzü tasarımı, mağaza kiosklarından yazılım uygulamalarına, araç navigasyon sistemlerinden, e-ticaret sitelerine kadar geniş bir yelpazedeki projeleri kapsar; bütün bu projelerin ortak bir yanı vardır ve bir de temel beceri ve bilgi gerektirmektedirler. Projelerin ortak noktası, kullanıcının aletle/sistemle/uygulamayla nasıl etkileşime girdiği üzerine odaklanmalarıdır. Yazılım tasarımı, web tasarımı ya da endüstriyel tasarım olsa da kullanıcı arayüzü tasarımı yapan grafik tasarımcılar belirli tipteki projelerde uzmanlaşma eğilimindedirler ve uzmanlıklarının çevresinde yoğunlaşmış becerilere sahiptirler (Baranseli, 2009:69).

Yaşamımızda giderek daha çok yer kaplayan yeni medya teknolojileri içerisinde arayüz tasarımları gibi önemli olan diğer bir alan da infografiklerdir. Binlerce bilgi ve görüntünün eşzamanlı olarak kullanıcıya ulaştığı günümüzde, sanal dünyada "yön bulma" özellikle kullanıcılara zaman kazandırma ve ilgi çekme açısından büyük önem taşımaktadır. Modern tarihte, infografikler televizyon sektörü içerisinde ses ve görüntüyü kullanmayı amaçlamıştır. İnfografikler video oyunların icadıyla birlikte 3 boyutlu hale gelmiştir. Büyük web entegrasyonundan sonra ise infografikler etkileşimli olarak yeniden ortaya çıkmıştır. Renkli grafikler, ses efektleri, animasyonlar, 3 boyutlu perspektif ve etkileşimlilik hepsi bir araya gelmiş ve her şeyi değiştirmiştir. Buna çoklu ortam denilmektedir. Vücudun her noktasında akan kanın akışını gösterir diyagramı düşünün. Yazılı olarak, yönsel ve dizisel akışı göstermek için okları ve sıra sayılarını gösteririz. Açıklayıcı türde kısa bir blok ekleriz. Ancak günümüzün elektronik formatlarındaki infografikler kan akışı demosunu harekete geçirmektedir. Yüksek kaliteli animasyon 3 boyutlu perspektifi simule etmekte hatta damar ve arterlerde gezen izleyicilere lunapark seyahati hissini vermektedir (Golombisky ve Hagen, 2010:154).

Yeni Medya Uygulamalarında Görsel İletişim Tasarımı

Önceki başlıklar kapsamında görsel tasarımın gelişmesinin internetin kullanılmasıyla başladığına değinilmişti. Bu gelişme, medyanın teknoloji dünyasına geçiş trendini de içine alan görsel tasarımı bir zorunluluk haline getirmiştir. Tasarım alanı, izleyicinin gezinmeye devam etmesinde her zaman en büyük önemi taşımış ve okuyucular için haber siteleri çoğunlukla ön planda olmuştur (Dingil, 2015:8). Görsel tasarım, iletişimde kullanılan çeşitli tasarım türlerini içerir. Bu kavram, bazı görsel programlama dili ile ilgili olduğundan, bilgileri iletmek için görsellere bağlıdır. Grafik tasarım ve web arayüzlerinin tasarımında olduğu gibi, formlar tarafından özel olarak belirlenmez (Onursoy, 2013:145).

Görsel iletişime girmeden önce tasarımın gerçekleştirdiği işlev, geleneksel medyanın ana rehberi olmuştur. Tasarım, insanların sonraki yeniliklerinin kalitesini iyileştirdiği bir insan etkinliği veya süreci olarak görülmektedir. Tasarım kaçınılmaz olarak planlamayla bağlantılıdır ve aralarındaki fark, planlamanın gerektirdiği deneyim ve bilgi birikimi bir dereceye kadar ilerlemeye ulaştığında, bu faaliyetin planlama değil tasarım olarak adlandırmaya başlanmasıdır (Patrişal, 2012:36). Yeni bir şey bulmak için yaratıcılık ve yenilik içeren birtakım teknik standartlara ve kontrollere tabi bir süreç olan tasarım, Web sitelerinde uygulanmak için araçlar, şekiller, semboller, renkler vb. kullanarak güzel ve tatmin edici bir ürüne ulaşmak için yapılır.

Görsel tasarım haber sitelerinin grafiksel biçim yapısından sorumludur. Kurulacak yapının organizasyonu ile ilgili her türlü faaliyeti haber sitelerinde başarılı bir şekilde verir. Gerçekleştirmiş olduğu izleyici ile iletişim kurma hali önemli kabul edilir. Çünkü kullandığı cümleler, metinler, şekiller, renkler, grafikler, görüntüler, görsel hareket ve beyaz alan, izleyeni tasarımcı tarafından vurgulanan yere yönlendirir. Bu yerdeki en önemli bilgileri veya mesajı iletmış olur.

Tasarımın temelleri, web siteleri ve blogların tasarım sürecinin dayandığı omurgadır ve tasarım öğelerinin, etkili bir çalışma elde etmek için birleştiği yolları kontrol etmek için bir ilişkiler yasası veya bir argüman planıdır. Tasarım sürecinin dayandığı temeller, genel olarak web sitesi, blog tasarımı ve özel olarak elektronik gazete tasarımı ile ilgili olanlar da dahil olmak üzere, farklı tasarımlar için çok veya az farklılık gösterebilmekte ve sitenin tasarımı belli bir tarz alabilmektedir (Tanyeri, 2004:31).

Görsel iletişim tasarımcısı, tasarımın elemanlarını ilkelere dayalı olarak kullanmayla iki ana hedefe ulaşırken bu eleman ve ilkelerin etkisiyle değişen derecelerde elde edilir. Bu sürecin odak noktası çekicilik, dikkat ve boyut kontrolüdür. Bu ilkelerin uygulanma olasılığı web sitelerinde ve bloglarda tasarımın başarısını belirler. Ancak bu ilkelerden hangisinin

kullanılacağı ve hangilerinin üzerinde durulacağı bir tasarım problemidir (Bayraktar, Görer, Cubeiro, Kızıltaş ve Köroğlu, 2012:37). Bu ilkeler:

Yalınlık ve Sadelik: Web sitesi ve blog tasarımında, site içerisinde okuyucunun gördüğü her şeyin anlaşılır ve kolay olması önemlidir. Görsel bozulmalardan uzaklaşarak ve izleyenin gözlerini kısıtararak, hedef kitleye göz atma ve çekme kolaylığı sağlayacak şekilde olmalıdır. Görsel öğeleri ve metinleri netleştirerek ve anlaşılır hale getirerek tasarımcı, tarayıcıların görsel algısı üzerinde önemli bir etkiye sahip olduğu için siteye eklenmesi gerekmeyebilecek öğelerden ve sık kullanılanlardan uzak durmalıdır. Abartılı renklerin kullanımı, içerikten uzak renklere baktırarak okuyucuların kafasını karıştırır, bu nedenle tasarımda sadelik konusuna ve özellikle anasayfa tasarımında geniş alan ilkesinin kullanımına ağırlık verilmelidir (Muhammet, 2020:485).

Birim: Birlik, bir tasarımın grafik unsurlarını içeren ve tek bir kompozisyonda birleştiren temel unsurdur. Birim, kompozisyonun tüm bileşenlerinin bir bütünmüş gibi uyum içinde çalıştığını gösterir. Bu konum, görsel bütünlüğü sağlayan uyumlu bir görsel yapı oluşturur. Gazete tasarımında ve üretiminde bütünlük esastır. Tasarımda formun unsurları uyumlu ve tutarlı bir kompozisyon oluşturmalıdır. Estetik açıdan web sitesinin başarısı için en önemli ilkedir (Keş, 2009:85).

Denge: Yapıtı değerlendiren, görüldüğünde bir tür kabullenme ve psikolojik bir duygu uyandıran temel ilkelerden biridir. Denge görsel öğeler arasındaki eşitliktir, böylece okuyuculara ve tarayıcılara görsel öğeler arasındaki adaleti ve eşitliği gösterir. Tasarımda denge, esas olarak web siteleri ve blogların nihai çıktısını kimin yaptığına bağlı bir ilkedir. Tasarım sırasında öğelerin dağılımı, öğelerin dağılımındaki eşitlikte tasarımcı için bir planlama sürecidir. Web sitesi ve blogların yapısında, esas olarak tasarımcının ve yayın sahibinin deneyimine bağlıdır (Ay, 2016:13).

Uyum: Bir sanat eserinde güzel bir kompozisyon oluşturmak için öğelerin birbiriyle ahengi anlamına gelir. Bu öğeler uyumlu, estetik olarak göze hoş gelen ve izleyiciye rahatlık veren ve tasarımdaki genel bütünlüğe olumlu anlam veren unsurlardır. Öğeler arasındaki uyum renk, desen, boşluklar veya farklı tipografik öğelerin işlevi arasında değişiklikler olabilir. Web siteleri ve bloglardaki uyumun monoton bir sayfa oluşturduğu yerde tasarımın bileşenlerinde yer alan unsurların tutarsızlığı izleyenin dikkatini dağıtmakta ve tasarımcının sanatsal beğenisini etkileyerek takipçide bir tür gerilim oluşturmaktadır. Dolayısı ile uyum, web sayfası ve bloglar için önemli bir kavramdır. Tasarımcı, tasarım çalışmasına dahil olan birimleri çekici bir şekilde koordine etme özgürlüğü veren hassas bir anlayışa sahip olmalıdır (Aslan, 2019:85).

Zıtlık ve Benzerlik: Tutarlı ve benzer bir tasarım için planlama yapmak, tasarımcının odak noktasını görünür kılmak için yaptığı işin önemli bir yönüdür. Çok fazla benzerlik sıkıcıdır, ancak benzerlik olmadan önemli unsurlar yoktur ve kontrastsız bir görüntü sakindir. Bu yüzden çözüm, benzerlik ve zıtlık arasında bir denge bulmaktır. Bu, formu bir kalem veya renk kullanarak algılamanın temelidir, ancak zıtlık olmadıkça form olmaz (Ebcim, 2013:5).

Ritim: Tasarım öğelerinin ritmi ve tekrarı veya ardışıklığı, tasarım öğeleri arasındaki farklardır. Ritim, desen ve doku oluşturarak tasarım etkisinin sürekliliğini sağlamaktır. Ritim önemli bir tasarım öğesidir, işlevlerinden biri de izleyicinin dikkatini çekmek ve konuya yönlendirmektir. Ritim birkaç yolla elde edilebilir; algının yönü, takipçinin dikkatini dağıtmayacak ve tasarım ile sürekli temasını sağlayacak şekilde düzenlenmelidir. Görsel öğelerdeki tutarlılığın güzelliğinin özelliklerinden biri, düzenli periyodik tekrarlarda net bir zihinsel hareketin varlığıdır ki bu da tasarım uzmanlarının tonlama ve ritim olarak bildikleri şeydir. Bir grup öğenin belirli bir desene ve ayrıntılı özelliklere göre düzenlenebilmesi için öğeler arasında ortak bir özelliğin veya ortak bir boyutun bulunması gerekliliğini vurgular. Aynı gruptan kalmasına rağmen her öğenin kendi benzersizliğini korumasını sağlar ve bu ortak özellikler boyut ve şekildir (Bıyık, 2007:83).

Oran Orantı: Elektronik gazetelerin tasarımında önemli ilkelerden biridir ve anlaşılması en kolay olanıdır. Basitçe söylemek gerekirse, öğelerin birbirine göre boyutunu belirlemektir. Orantılılık, tasarımda neyin önemli olduğunu ve neyin daha az önemli olduğunu ifade eder. Daha büyük elemanlar en önemlileridir. Küçük elemanlar daha az önemli olanlardır. Küçük ve büyük resimler arasındaki görece farklar, site politikası için bir sitedeki en önemli öğeleri açıkça tanımlar. Orantılılığın iki unsur veya daha fazla şey arasındaki ilişkiyi bulmaya çalıştığı, böylece orantılılığın elektronik sayfada kullanılan açılar açısından boyutların tutarlılığına katkıda bulunan bir unsur olduğu durumlarda, basın metninin köşelerinin tasarımına katkı sağlayan unsurları kullanabilme özelliğinin yanı sıra, metinlerin harflerinin boyutlarında orantılılık dahil olmak üzere çeşitli orantılılık biçimleri vardır. Orantılılığın rolü, internet haberciliği tanıtımında kullanılan metnin harfleri arasındaki dengeden gelir. Sunulan elektronik ortam içeriklerinin sorunsuz bir şekilde görüntülenebilmesi için alt başlıklarda kullanılmasının yanı sıra, elektronik sayfa içerisinde kullanılan basın sütunlarının boyutlarının tutarlılığı ile ifade edilmektedir (Coşgun Ovalı, 2021:18).

Görsel Hiyerarşi, Hakimiyet ve Odaklanma: Bu ilke, görsel tasarım öğelerinin hiyerarşisini ve yayınlanan haber makalesini içerir. Her web sitesi, blog veya elektronik gazetenin, sorumlu tasarımcı aracılığıyla tasarım denetçileri veya teknik yöneticileri tarafından belirlenen özel yönergeleri ve politikaları vardır. Yayın, izleyicinin kültürüne uyacak şekilde, yönlendirildiği izleyiciye göredir. Tür ve görseller en önemliden en az önemliye doğru ifade edilmelidir.

Hakimiyet, değişen boyut, konum, renk, desen veya şekil ile kurulur. Tasarımın odak noktası, bütünü birliğinden ödün vermeden, hacim ve kontrast ile tasarıma hâkim olmalıdır (Şen, 2018:777).

Sonuç

İnsanlığın görsel iletişimle olan serüveni, mağara duvarlarına yapılmış olan ilk resimlerden günümüze dek değişim göstererek sürmüştür. Yeni teknolojiler anlatım biçimlerini etkilemiş, tasarım olgusu ile teknolojik gelişmeler birbirini etkileyen bir hale gelmiştir. Yeni tasarım alanları oluşmuş ve dolayısıyla yeni uzmanlık alanları ortaya çıkmıştır.

Görsel iletişim tasarımı alanı iletişim kavramı kapsamında incelenebilecek tüm uygulamaları kapsayacak niteliktedir. Yeni medya teknolojilerinin gelişmesiyle birlikte tasarım alanı melezleşmiş ve yeni alanlardan bahsedilmeye başlanmıştır. Üretim ve çoğaltım teknikleri de yaşanan gelişmelerden nasibini almış ve eski anlamlarını kaybetmişlerdir. Görsel iletişim tasarımcıları günümüzde sayısal ortamlar için etkileşimli tasarımlar oluşturmakta ve bu durum disiplinler arası bir tasarım anlayışını da beraberinde getirmektedir.

Günümüzde yeni medya pratiklerinin vazgeçilmezi olan "paylaşım" unsuru, grafik tasarım alanını daha çok izleyici ile buluşturmuş ve bu alanın daha popüler olmasını sağlamıştır. İnternet teknolojileri, etkileşimli alanlar ve mobil cihazlar insanlara çok geniş kullanım alanları sağlamış ve görsel iletişim tasarımına olan ihtiyacın artmasına neden olmuştur. Değişen tasarım paradigmaları içerisinde görsel iletişim tasarımı giderek disiplinler arası bir hal almaktadır.

Kaynaklar

Akyön, V. (1999). İnternet ve E-Ticaret. Öneri Dergisi, 2 (12), 211-217. DOI: 10.14783/maruoneri.691274

Ambrose ve Harris. (2010). Grafik Tasarımda Tasarım Fikri, Literatür Yayınları, İstanbul.

Aslan, A. (2019). Web tasarımında renkler: Okunabilirlik, uyum ve örnek bir web site tasarımı (Master's thesis, Eğitim Bilimleri Enstitüsü).

Ay, R., (2016), "Görsel İletişim Tasarımında Dijital Yayıncılık", Yüksek Lisans Tezi, Dumlupınar Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Kütahya.

Aydoğan, F. & Kırık, A. M. (2012). Alternatif Medya Olarak Yeni Medya. Akdeniz Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi, (18), 58-69. Retrieved from <https://dergipark.org.tr/tr/pub/akil/issue/48077/607860>.

- Baranseli, E. (2009). Gelişen İletişim Teknolojileri İle Grafik Anlatım Dili ve Grafik Tasarımın Yeni Uzan- tıları, Sanatta Yeterlilik Tezi, Anadolu Üniversitesi Gü- zel Sanatlar Enstitüsü, Eskişehir.
- Bayar, H. ve Bulut Özek, M. (2021). Yeni Medya Eğitimi ve Önemi. Journal of Communication Science Researchs, 1 (2), 127-138.
- Bayraktar, N., Görür Tamer, N., Cubeiro, A. Y. Ş. E., Ceylan Kızıldaş, A., & Armatlı Köroğlu, B. (2012). Görsel Eğitimde Yaratıcılık ve Temel Tasarım, Nobel Akademik Yayıncılık, Ankara.
- Bıyık, A. (2007). Yazılı Basında Görsel Unsurların Haber Dizaynındaki Önemi. Basılmamış Doktora Tezi, Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Konya.
- Binark, M., (2007). (Derleyen), Yeni Medya Çalış- maları, Dipnot Yayınları, 1. Baskı, Ankara.
- Coşgun Ovalı, B. (2021). Güzel Sanatlar Fakültelerinin Web Siteleri Üzerine Bir İnceleme: Ege Bölgesi Üniversiteleri Örneği Yüksek Lisans Tezi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İzmir.
- Dingil, A. E. (2015). Türkçe Haber Siteleri Tasarımları ve Görsel Kullanımı. International Journal of Social Sciences and Education Research, 1(1), 250-261.
- Dizard, Wilson. Old Media New Media: "Mass Communication in the Information Age", Longman, New York. 1994.
- Ebcim, A. (2013). Zıtlık Kavramının Sanatın Araç Olarak Kullanımıyla Heykel Sanatında Sorgulanması, Yüksek Lisans Tezi, Mersin Üniveersitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Mersin.
- Geray, Haluk. "İletişim ve Teknoloji". Ankara: Ütopya Yayınları. 2003.
- Golombisky, K. ve Hagen, R. (2010). White Space Is Not Your Enemy, Elsevier Inc
- Gordon, B ve Gordaon, M. (2005). Dijital Graphic Design, Thames&Hudson LTD, London.
- Jenkins, Henry. (2002). "Interactive Audiences?: The Collective Intelligence' of Media Fans" in Dan Harries (ed.), The New Media Book, London: British Film Institute.
- Karaduman, M. (2011). Sosyal Medya, Geleneksel Medyanın Alternatifi Olabilir Mi?. Ege Üniversitesi İletişim Fakültesi Yeni Düşünceler Hakemli E-Dergisi, (6), 47-64. Retrieved from <https://dergipark.org.tr/tr/pub/euifydhed/issue/45485/571035>
- Karaçalı, B. (2009). Türkiye'de Sanat Ve Yeni Medya, Sanatta Yeterlik Tezi, İstanbul.
- Keş, Y. (2009). Elektronik Yayıncılık ve Web Tasarım (Vol. 8). Hiperlink Eğit. İlet. Yay. San. Tic. veLtd. Sti.
- Kocadaş, B., bilig - Türk Dünyası Sosyal Bilimler Dergisi, Ahmet Yesevi Üniversitesi, Yaz / 2005, sayı 34: 1-13.
- Korkmaz, A. (2011). İnternet Gazeteciliğinin Kamuoyu Oluşumuna Etkisi. Erciyes İletişim Dergisi, 1 (2),. Retrieved from <https://dergipark.org.tr/tr/pub/erciyesiletisim/issue/5861/77575>

- Kress, Günther. "Visual and verbal modes of representation in electronically mediated communication: The potentials of new forms of text". In I. Snyder (Ed.), Page to screen: Taking literacy into the electronic era (pp. 53-79). London: Routledge. 1998.
- Lemke, Jay. "Metamedia literacy: Transforming meanings and media". In 1998.
- Manovich, Lev. (2001), The Language of New Media, Cambridge, The MIT Press.
- Muhammet, V. (2020). Dijital Reklam Tasarımının Yapısında Basitlik ve Karmaşıklık. Ortadoğu Araştırmaları Dergisi, 5(53), 473-516.
- Onursoy, S. (2013). Gazetelerde Görsel Tasarım Yanlılığı . Selçuk İletişim , 3 (4) , 142-151 .
- Oskay, Ü., (1999). İletişimin ABC'si, Der Yayınları, İstanbul.
- Özarslan, Z. (2019). Türkiye'de Lisans Düzeyindeki Yeni Medya Eğitimi ve Sektör Beklentileri Üzerine Bir Değerlendirme. Moment Dergi, Popülizm ve Medya, 150-175. DOI: 10.17572//mj2019.1.150175
- Parsa, A. F. (2004). *İmgenin Gücü ve Görsel Kültürün Yükselişi*. İzmir: Yrd. Doç. Dr. Ege Üniversitesi İletişim Fakültesi Radyo-Televizyon-Sinema Bölümü.
- Patrişal, S. (2012). Eğitici tasarım. Obeikan Yayıncılık .
- Sperka, M. ve Stolar, A. (2005). Graphic Design In The Age Of Interactive Media, 3rd International Symposium of Interactive Media Design.
- Şen, E. (2018). Tasarım İlke ve Öğelerinin Minyatürde Kullanımı. İdil Sanat ve Dil Dergisi, 7(46), 775-781.
- Tanyeri, T. (2004). Fen Bilgisi Öğretmenlerinin Web Tabanlı Öğretime İlişkin Görüşlerinin Belirlenmesi -İlköğretim 8. Sınıf Fen Bilgisi Dersi 'Maddedeki Değişim ve Enerji' Ünitesinin Gagne'nin Öğretim Modeline Göre Web Tabanlı Öğretimi-. Yüksek Lisans Tezi, Anadolu Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Eskişehir.
- Tekvar, S.O, (2016), Yeni Medya Yeni Halkla İlişkiler, Karınca Yayınevi, Ankara.
- Uçar, F. (2004). Görsel İletişim ve Grafik Tasarım, İnkılap Kitabevi.
- Vural Akıncı, B. ve Bat, M. (2010). Yeni Bir İletişim Ortamı Olarak Sosyal Medya: Ege Üniversitesi İletişim Fakültesine Yönelik Bir Araştırma, Journal of Yasar University, 20(5) 3348-3382.

ÇAĞDAŞ SANATTA BİR VAKA İNCELEMESİ:TAKASHİ MURAKAMI

Seçil ERMİŞ İPEK¹⁸

Özet

Genel anlamda, Japon sanatçılarının batılı meslektaşları üzerinde 1950'lerden veya 1960'lardan itibaren gözle görülür bir etki yaratmaya başladıkları söylenebilir. Çağdaş Japon sanat dünyası sıklıkla Neo-Pop hareketiyle ilişkilendirilmiştir. Neo-Pop hareketinin en güçlü isimlerinden birisi de Takashi Murakami'dir.1990'larda öne çıkan Takashi Murakami Japonya'nın Andy Warhol'u olarak anılmaktadır. "Superflat" türünü yaratmasıyla ünlü olan, nihonga ile batı tarzı pop sanatını harmanlaması, Japon sanatına tekrar dikkat çekilmesini sağlamıştır. 2000'li yıllarda Takashi Murakami dünya çapında ün kazanmıştır. Sanatçının tüm eserleri arasında Mr. DOB en çok beğenilen eseridir. Eserlerinde Murakami tüketim toplumunun cansız ve boş olduğu yönündeki muhalif görüşünü yansıtmaktadır. Superflat tekniği ile Takashi Murakami tartışmasız bir şekilde yirminci yüzyılın sonlarında Asya'dan çıkan en etkili ve beğenilen sanatçılardan biri olmuştur. Eserleri dünyanın dört bir yanındaki mekanlarda kapsamlı bir şekilde sergilenmiştir.

Anahtar Kelimeler: Takashi Murakami, Neo-Pop, Superflat, Japon Sanatı

A CASE STUDY IN CONTEMPORARY ART: TAKASHI MURAKAMI

Abstract

In general terms, it can be said that Japanese artists began to exert a noticeable influence on their western counterparts as early as the 1950s or 1960s. The contemporary Japanese art world has often been associated with the Neo-Pop movement. One of the most powerful figures of the Neo-Pop movement is Takashi Murakami, who came to prominence in the 1990s and has been called the Andy Warhol of Japan. Famous for creating the "Superflat" genre, his blend of nihonga and western pop art brought attention back to Japanese art. In the 2000s, Takashi Murakami gained worldwide fame. Of all his works, Mr. DOB is the most admired. In his works, Murakami reflects his dissident view that the consumer society is lifeless and empty. With his Superflat technique, Takashi Murakami is arguably one of the most influential and

¹⁸ Dr. Öğr. Üyesi, Çankırı Karatekin Üniversitesi, Sanat Tasarım ve Mimarlık Fakültesi secil@karatekin.edu.tr, ORCID: 0000-0003-2860-4781

acclaimed artists to emerge from Asia in the late twentieth century. His works have been exhibited extensively in venues around the world.

Keywords: Takashi Murakami, Neo-Pop, Superflat, Japanese Art

Giriş

Japon Sanatını uzun bir süre görmezden gelen batı, Japon sanatçılar için büyük bir uyarıcı olmuştur. Ancak bir diğer taraftan da bu uyanış Japon sanatının bütünlüğüne zarar vermiştir. Modern zamanlarda Japon sanatının doğasını kavrayabilmek için öncelikle bu bölünmüş kimliği anlayabilmek gerekmektedir. Japonya'nın İkinci Dünya Savaşı'nda uğradığı yenilgi, ABD'nin siyasi ve kültürel hakimiyeti savaş sonrası Japon Sanatı'nı oldukça etkilemiştir. 1956'da düzenlenen Venedik Bienali'nde Japon pavyonunun açılması, ülkenin uluslararası sanat dünyasına çıktığının da göstergesi olmuştur. Bir grup Japon sanatçı batılı avangart akımlarını benimseyip kendi üsluplarına uyarladılar. Bunun sonucunda ortaya Yayoi Kusama'nın "Ayna Odası" gibi yerleştirmeler çıkmıştır. Küresel ölçekte 1980'den itibaren Japon Sanatı evrensel bir merak uyandırmıştır. Yapıtlar, eski ile yeniye emsalsiz şekilde karıştırarak yüksek teknolojiden destek alan melez ürünler gibi görülmeye başlamıştır. 1990'larda yaşanan ekonomik dönüşüm sanatçıların Japon kimliğinin doğasını sorgulamasına yol açmıştır. Takashi Murakami'nin çalışmaları ile alt kültürler referans alınmaya başladı ve çağdaş Japon Sanatının alanı genişlemiştir (Farthing, 2012, s.477).

1990'larda öne çıkan Takashi Murakami Japonya'nın Andy Warhol'u olarak anılmaktadır. Batılı bir bakış açısından, Murakami'nin sanat ürünlerinin, sanatsal pratiğinin ayrılmaz bir parçası olarak görülmesi önemlidir. Ya da tersine, sanatsal pratiğinin ticari üretiminin bir parçası olarak görülmesi gerektiği söylenebilir. Bu noktada, kitlesel kültürel ve ticari sembolleri benimseyerek benzer bir kültürel ayrımın çözülmesini bir ölçüde başarmaya çalışan Amerikalı pop sanatçısı Andy Warhol ile kolayca paralellikler kurulabilir (Siegel 2005, s. 273).

"Superflat" türünü yaratmasıyla ünlü olan, nihonga ile Batı tarzı pop sanatını harmanlaması herkesin zevkine göre olmasa da dünyanın Japon sanatına tekrar dikkat çekmesini sağlamış ve gençlere ilham vermiştir (Zatko, 2017, s.264). Genel anlamda, Japon sanatçılarının Batılı meslektaşları üzerinde 1950'lerden veya 1960'lardan itibaren gözle görülür bir etki yaratmaya başladıkları söylenebilir. 2000 yılına gelindiğinde, Takashi Murakami dünya çapında ün kazanmıştır (Rimer, 2011, s.11).

Sosyal yönetim anlayışına karşı direnişin yankısını sürdüren ressam Murakami Takashi, 1991 yılında Japon kültürünün tüketimcilik ve kitle medyası tarafından çocuklaştırılmasını eleştiren Superflat sanatıyla sahneye çıktı (Havens, 2006, s.222).

Mr. DOB tablosu, Murakami'nin endüstriyel üretime geçişinde bir basamak taşıdır. Sanatçıya göre, işi dışarıya yaptırma kararının iki kaynağı vardı: Minimalizmin sipariş üzerine üretim tekniklerini taklit etmek, sanatsal emeğin yerini nesneden fikre kaydırmak istiyordu; ayrıca doldurması gereken büyük bir duvarı vardı ve onu hızla doldurması gerekiyordu. Eser büyük bir hit oldu ve 46. Venedik Bienali'ne, Benesse Art Site Naoshima ve 1996'da 'İkinci Asya Pasifik Çağdaş Sanat Trienali'ne gitti. Daha sonra Queensland Sanat Galerisi tarafından satın alınmıştır (Keehan, 2014).

Murakami, bilim kurgu ve kült fantezi nesnelere takıntılı bir kültür olan Japonya'nın otaku alt kültüründen büyülenmiştir. Otaku anime ve mangaya özel ilgi duyan insanlar için kullanılan Japonca bir terimdir. Otaku nesnelere genellikle son derece iki boyutlu karakterleri ve manzaralarıyla bilinen manga çizgi romanları ve anime filmlerini içerir. Murakami, Otaku'yu ülkesindeki "ayrımcılığa uğramış" insanlar olarak adlandırmıştır, bu insanlar genellikle tehlikeli bir tarikatla yanlış bir şekilde ilişkilendirilmiştir. Sanatçı ayrıca Otaku'yu bir bütün olarak Japon kültürünün dar görüşlü niteliklerini temsil eden bir şey olarak görmektedir. Japonya'nın çıkış yolu olmayan kapalı bir dünya olduğunu ve Otaku'nun bir fantezide yaşamak zorunda olduğunu söylemiştir. Bu yüzden Murakami, Otaku imgelerini sanatında yer vermiş ve superflat adı verilen bir stil yaratmıştır. Murakami ayrıca, sanatının popüler kültür duyarlılığı ve Otaku temalarının birleşimini tanımlamak için puku pazarlama terimini geliştirmeye yardımcı olmuştur (Weidemann ve Finger, 2018, s.92).

Savaş sonrası Asya'dan çıkan en beğenilen sanatçılardan biri olan Takashi Murakami, kendine özgü "Superflat sanat hareketini başlatmıştır. Güzel sanatlar ve popüler kültür arasındaki sınırı aşan, anime, Japon nihonga ve ukiyo-e tahta baskılarının unsurlarını birleştiren renkli, iki boyutlu bir stildir. Murakami'nin resim, heykel, baskı ve daha fazlasını kapsayan eserlerindeki ortak motifler arasında gülümseyen çiçekler, ayılar ve Mickey Mouse'dan esinlenen karakter Mr. DOB bulunur. Bu motifler ayrıca Murakami'nin gelişen ürün ve koleksiyon pazarında da görülür. Murakami, Guggenheim Museum Bilbao, MoMA PS1 , Mori Art Museum , Garage Museum of Contemporary Art , Brooklyn Museum , Museum für Moderne Kunst ve Museum of

Contemporary Art Chicago gibi kurumlarda sunumlar yapmış ve eserleri ikincil pazarda milyonlarca dolara satılmıştır. Murakami ayrıca Tokyo merkezli Kaikai Kiki Co. Adlı büyük ve etkili bir sanat prodüksiyon ve sanatçı menajerliği şirketinin de sahibidir (Artsy, t.y). Japon sanatçılara baktığımızda 1990'larda ve 2000'lerde çok azı Murakami'nin uluslararası satışlar ve müzelerde sürekli görünürlük açısından sahip olduğu türden bir tanınırlığa sahip olmuşlardır (Favell, 2011, s.9).

Takashi Murakami

Murakami 1962'de Tokyo'da doğmuştur. Tokyo'nun kuzeyindeki Saitama'da, Amerikan askeri uçaklarının Japonya'ya yabancı egemenliğini hatırlatan sesleri ile büyümüştür. Annesi ona, Amerikalılar ikinci nükleer bomba planlarını uygulamaya koymuş ve Nagasaki yerine yaşadığı Fukuoka yakınlarındaki Kokura'yı bombalasalardı hayatta olamayacağını bile söylemiştir. Murakami, 60'ların manga, anime ve kült bilimkurgu televizyon dizilerine olan sevgisiyle büyümüştür. En çok Hayao Miyazaki gibi Japon anime ustalarından ve gençliğinin kült televizyon ikonlarından ilham aldığını ifade etmiştir (Favell, 2011 s. 18).

Tokyo Ulusal Üniversitesi Güzel Sanatlar ve Müzik Üniversitesi'nde resim eğitimi almıştır. Burada "Anlamın Saçmalığının Anlamı" başlıklı bir doktora tezi yazmıştır (Farthing, 2012). Kariyeri boyunca Takashi Murakami, modern sanatın belirgin bir Japon formunu geliştirmek için çalışmıştır. Tokyo Ulusal Güzel Sanatlar ve Müzik Üniversitesi'nde (şimdiki adıyla Tokyo Sanat Üniversitesi) okurken, Murakami on dokuzuncu yüzyıl nihonga resmini incelemiştir. Bu tarz, geleneksel Japon ve Batı tekniklerinin bir kombinasyonudur. Ancak kısa süre içinde, yerel kültürünün daha çağdaş ve özgün yönlerinden ilham alan bir stil geliştirmiştir (Weidemann ve Finger, 2018, s.92).

Murakami'nin sanatı erken dönemde politiktir. 50'li ve 60'lı yılların eski Japon avangart sanat hareketlerine karşı kışkırtıcı bir tepki şeklinde ifade edilebilir. Murakami'nin erken dönem çalışmaları sanat dergisi Bijutsu Techo'nun editörü Kiyoshi Kusumi ve editör arkadaşı Noi Sawaragi tarafından desteklenen bir terim olan "Neo-Pop" akımıyla ilişkilendirilmiştir (Favell, 2011s.19).

Murakami'nin çalışmaları Nihonga resim sanatı (Siegel, 2005, s.270) gibi eski sanat geleneklerine dayanırken, en çok Japon Neo-Pop ve Süper Flat hareketleriyle olan ilişkisiyle tanınır. Japon sanat eleştirmeni Midori Matsui'ye göre; Japon Neo-Pop, 1970'lerden beri Hello

Kitty ve Barbie'nin Japon versiyonu olan kawaii (Japonca: sevimlilik) ürünleriyle ülkeyi saran tüketim kültürüne tepki olarak 1990'ların başında bir sanat hareketi olarak ortaya çıktı. Murakami ve diğer Neo-Pop sanatçıları ticari kawaii kültürünü eleştirirken ve Japonları çocuksu tutan ideolojik yapıya yıkıcı bir saldırı yapmaya çalışmışlardır (Matsui 2005, s. 214).

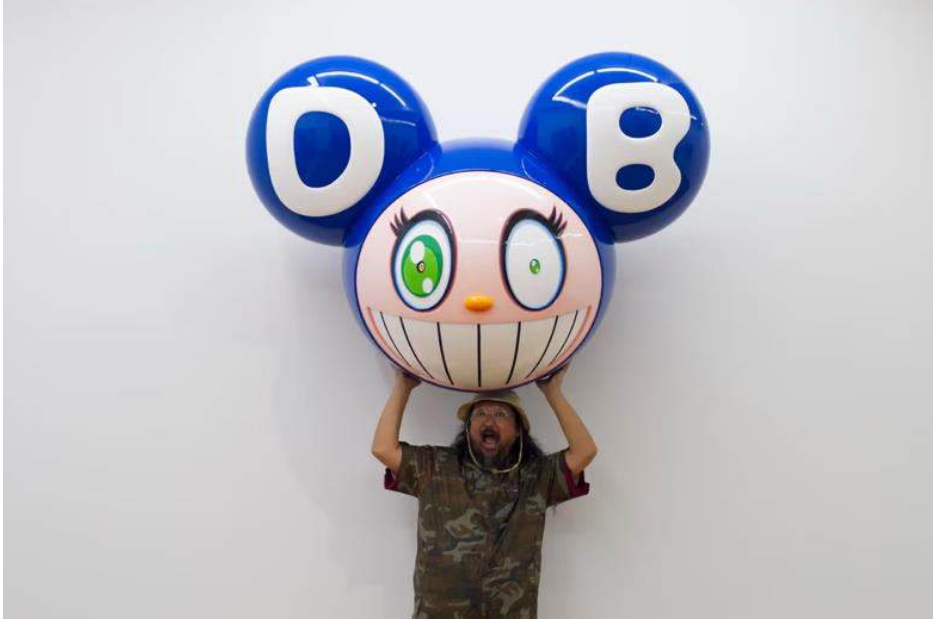
1989'da Tokyo'daki Ginza Surugadai Galerisi'nde "Exhibition L'Espoir: Takashi Murakami" adlı ilk kişisel sergisini açmıştır. 1993'te alt benliği Mr. DOB'un resmini yapmıştır (Farthing, 2012). Murakami'nin ironik bir otoportre olarak tasarlandığını iddia ettiği bu çalışma, popüler karakterler Sonic the Hedgehog ve Doraemon'un biraz dengesiz bir karışımı olan ve son yirmi yıldır çalışmalarında sürekli olarak görülen Mr. DOB'un ilk görünümünden birini işaret etmektedir (Collection, t.y).



Görsel 1. Mr. DOB, Takashi Murakami (Collection, t.y).

Eser, Mickey Mouse benzeri bir karakter olan Mr. DOB'un ilk görünümünden birini işaret etmektedir. Mr. DOB ismi anlamsız bir ifade olan "dobjite dobjite oshamanbe" ifadesinin kısaltmasından türemiştir. 1968'de başlatılan ve 1970'lerde bir TV animasyon dizisi olarak üretilen popüler manga dizisi Inakappe Taisho'daki cahil bir kahramanın söylediği bir ifadedir. Popüler komedyen Toru Yuri de esprilerinde bu ifadeyi kullanmaktadır. Kökeni yerli Ainu

dilinde olan Hokkaido'daki Oshamanbe kasabasının adıdır. Dobojiite, “neden” demenin komik bir yolu olduğundan (dōshite), DOB anlamsızlığı sembolize eder ve aynı zamanda dilin karmaşık yapısına ve alımına atıfta bulunur. Bu nedenle karakter, Murakami'nin tüketim toplumunun boşluğuna yönelik eleştirel tutumunun bir yansıması olarak değerlendirilir (Keehan, 2014).



Görsel 2. Takashi Murakami ve Mr. DOB (Hypebeast, 2019).

Artsy'ye yaptığı açıklamada Murakami, Mr. DOB için 2001'de çalışmalarının retrospektifinde, animeden esinlenen maskotu, Walt Disney'in Mickey Mouse'u gibi ünlü karakterlerin dünya çapındaki çekiciliğini araştırdıktan sonra bulduğunu ifade etmiştir. “Pazarın ayakta kalabilmesinin sırrını, Mickey Mouse, Sonic the Hedgehog, Doraemon, Miffy, Hello Kitty gibi karakterlerin ve Hong Kong'da üretilen taklitlerinin evrenselliğini araştırmaya koyuldum” şeklinde ifade etmiştir(Estiler, 2019).

Bay DOB'un 1996'da yaratılan büyük ölçekli halinde 9' 10” x 14' 9” (299,7 x 449,6 cm) ölçülerindedir. Bu eserde, karakter efsanevi Japon sanatçı Hokusai'nin (1760-1849) tarihi ahşap baskılarında bulunan motifleri çağrıştıran geleneksel bir Japon okyanus dalgası tasvirinden ilham almaktadır. Modern Sanat Müzesi'ne (MoMA) göre Murakami, eserini, arka plandaki atmosferik izlenimleri yaratmak için kazıdığı yaklaşık yirmi kat akrilik boya kullanarak yapmıştır. Bu teknik on dokuzuncu yüzyılın başlarında üretilen Nihonga tekniğinde gözlemlenen bir stildir. Murakami o zamanlar kuruma “Eser özellikle hiçbir şeyi temsil etmiyor. O zamanlar sahip olduğum tüm mevcut tekniklerin bir kombinasyonu” demiştir. Murakami

eserlerinin deneyimli alıcıları için en çok arzulanan parçaları Japon sanatçının DOB resimleridir. Murakami, 1996'daki tanıtımından bu yana, melez çizgi film karakterinin tanınabilir eserlerini And then, and then and then and then adlı bir seri altında üretti (Estiler, 2019).

Amerikan pop etkisi ve özellikle Jeff Koons'tan aldığı ilhamla Tokyo'ya geri döndüğünde, topladığı karakter devasa pop sanat enstalasyonlarına dönüştürme fikriyle donanmıştı. 1997 ve 1998'de bunlardan sekiz fit yüksekliğindeki plastik heykeller çıktı. Bunlar seksi bir Japon garson olan Miss Ko², kocaman göğüsleri olan ve süt fişkırtan bir kız olan Hiropon ve ardından My Lonesome Cowboy'dur. Bu eserler, fikir ve biçimin parlak, özlü ve teknik olarak mükemmel bir birleşimi, küresel sanat dünyasına girmeye yetecek kadar basit ama kendine özgüydü. Henüz bir gecede sansasyon yaratmadı hatta Otaku'lar bile bu işi beğenmedi ve Japonya henüz buna hazır değildi. Ancak Doğu ve Batı Yakası'ndaki Amerikan bağlantıları, küçük gösteriler ve birkaç basın makalesiyle ilgi çekmeye başarmıştır (Favell, 2011s. 20).

Serigrafi baskı Puka Puka'da (1999), birden fazla göze ve dala sahip gerçeküstü baş benzeri şekiller parlak sarı bir fondan yağmur damlaları gibi düşer. Hem ve Sonra hem de Puka Puka'nın görsel biçimleri, tüketim kültürünün yüzeyselliğini yansıtır. Eserlerin başlıkları bile endüstriyel ürünlerin tekrarlayan doğasını ve bunları satın alan insanların tekrarlayan alışkanlıklarını ima etmektedir (Weidemann ve Finger, 2018, s.92).

Murakami, giderek daha iddialı hale gelen gerçek boyutlu modellerini ve bilgisayar tabanlı sanatını üretmek için bir prodüksiyon şirketi kurdu. Ayrıca, Tokyo'daki diğerlerinin çalışmalarının üretken ve yenilikçi bir küratörüydü. 2000 yılında, kendisi gibi sanatçıların tüm bir neslinin ilgili otaku ve popüler kültürden ilham alan çalışmalarının yer aldığı "Superflat" adlı bir gösteri düzenlemesine yol açtı. Bu gösteri Tokyo'daki Parco mağazasının çok yüksek profilli bir yerinde gerçekleştirilmiştir. Kısa bir süre sonra, gösteriyi ABD ve Fransa'ya götürme planları yapıldı ardından Murakami küreselleşmeye başlamıştır (Favell, 2011s.20).

Görsel 3'te Takashi Murakami'nin 2007 yılında The Museum of Contemporary Art'da yer alan üç eseri görülmektedir. Solda yer alan eser Superflat Jellyfish Eyes, ortadaki eser Tongari-kun ve sağda ise Kawai Vacances d'été eseridir.

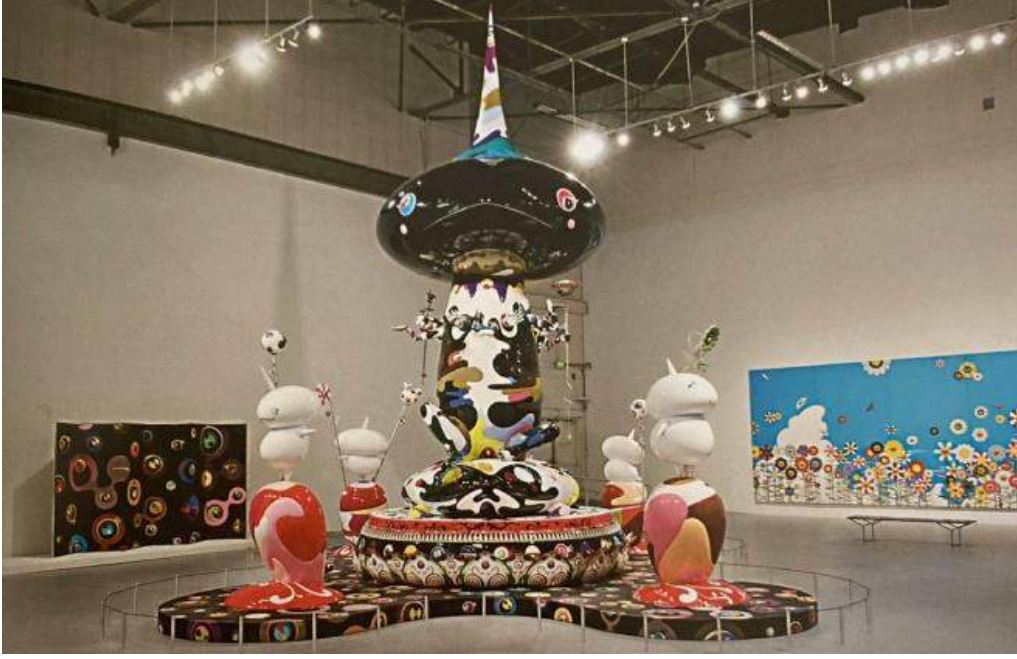
Murakami, Superflat hareketi içindeki sonraki çalışmalarında ticari kültürü farklı bir şekilde benimsemiş gibi görünmektedir. Sanatçıya göre, "superflat" kavramı kavramsal olarak "toplum,

gelenekler, sanat ve kültür”ün iki boyutluluğuyla ilişkilidir (Murakami 2000: 5). Ancak terim aynı zamanda belirli görsel özelliklere sahip bir Japon mirasıyla da ilişkilidir (Bengtson, 2018, s.202).

Murakami'nin Superflat tezine göre, parlak renkler, düz yüzeyler, stilize özellikler ve illüzyonist mekânın yokluğu, Japon sanatında Rinpa paravanlarını, ukiyo-e ahşap baskılarını, erken modern Nihonga resimlerini ve nihayetinde savaş sonrası manga ve animeyi birbirine bağlayan bir kavramı tanımlar. Murakami'nin çağdaş Japon sanatına yönelik Superflat “yerleştirmesinin” temelinde, Japonya'nın güzel sanatları ile popüler sanatları arasındaki radikal bağ ve ayrımın yokluğu yatmaktadır (Munroe, 2005, s.244).

Murakami'nin heykelleri aynı zamanda onun superflat idealini de temsil etmektedir. Fiberglas bir heykel olan Bayan Ko² (1996), büyük göğüsleri, uzun bacakları ve dar kıyafetleri olan fetişleştirilmiş sarışın bir garsondur. Ticari güzellik idealini temsil ediyor gibi görünmektedir, ancak duygusallığı boş, süper düz gözleri ve garip pozu ilgi çekicidir. 2010 yılında, Bayan Ko² ve diğer Murakami heykelleri Frances'in Versay Sarayı'nda sergilenmiştir. İncelikle boyanmış Tongari-Kun (2003-4) dahil olmak üzere bazı eserler, ticari dünyada da popüler olduğunu kanıtlayan barok bir dekoratif stil sergilemektedir (Weidemann & Finger, 2018, s.92).

2005'te Murakami, Japon Derneği'ni ve büyük Manhattan şirketlerini Superflat'ın daha da görkemli bir yeniden gösterim versiyonu olan Little Boy gösterisinin faturasını ödemeye ikna etmek için New York'a geri döndü. 2003'te Rockefeller Merkezi'nin dışına çizgi film balonları ve komik bir "Mr Pointy" enstalasyonu koyan Murakami, New York müze duvarlarına ve plastik filleri ve Central Park'taki gübreleri yerleştirerek, 1960'lar ve 70'lerin nerd'lerinin gözünden yazılmış, neredeyse savaş sonrası Japonya'nın bir DIY sosyolojisi olan zarif bir katalog doğurdu. Murakami artık burada da konuşulan kişiydi, New Yorklular tarafından gerçek anlamda "Japon" olan her şeyle birlikte, eski sake barları ve dragon roll süşileriyle birlikte kutlanıyordu (Favell, 2011 s.22).



Görsel 3. Superflat Jellyfish Eyes 2003 (soldaki eser), Tongari-kun 2003-4 (ortadaki eser), Kawai Vacances d'été 2002 (sağdaki eser), (Weidemann ve Finger, 2018, s.92).

Murakami, 2005 yılında New York'taki Japonya Topluluğu'nda düzenlediği kendi küratörlüğünü yaptığı Küçük Çocuk adlı sergisinde, II. Dünya Savaşı sırasında Amerikan güçlerinin attığı nükleer bombaların sonucunda Japonya'nın maruz kaldığı güçsüzleştirmeye odaklanan bir dizi eser sundu. Murakami, Japonya'nın asla toparlanamayacağını ve bunun sonucunda Hello Kitty ve Doraemon gibi sevimli karakterlere ve hayatta kalmak için fantastik mangalara bağımlı, çocuksulaştırılmış ve zayıf bir ulus haline geldiğini söylüyor gibi görünüyordu Böylece hayal dünyası, Japonya vatandaşlarının etraflarındaki dünyayı anlamlandırabilmek için her zaman yanlarında taşımaları gereken bir tür protez cihaza dönüşüyordu (Shiner, 2011, s. 183).

Eserlerinden biri, dünyanın en önemli sanat fuarı olan Art Basel'de yarım milyona satıldı. Murakami, New York'taki (küçük) galeristi Marianne Boesky ile yolları ayırarak, New York'un en güçlü galerisi ve Warhol fenomeninin mimarı olan Gagolian ile çalışmaya başladı. Japon pop sanatına hayranlık duyan siyahi Amerikalı hip-hop sanatçısı Kanye West, yeni albüm için tüm sanat ve görsel tasarımlarını yapmak için Murakami'yi görevlendirdi. Albüm, 2007'nin son aylarında ABD ve Birleşik Krallık'ta bir numaraya yükseldi.

Murakami daha sonraki süreçlerde üniversitede okuduğu geleneksel Japon kültüründen esinlenerek sanat üretmeye başladı. 2008'deki bir sergide, Budist baskılarına benzeyen birkaç otoportre ve Japon manzaralarının stilize edilmiş versiyonları sunuldu. Yine de bu eserler

sanatçının superflat stilinin bir kısmını ve Japon yüzüyle uluslararası sanat yapma konusundaki devam eden ilgisini de korumuştur (Weidemann ve Finger, 2018, s.92).

Murakami hem bir sanatçı hem de bir iş insanıdır. Japon sanatçı Takashi Murakami çağdaş girişimci sanatçıların önde gelen isimlerinden bir diğeridir. Kaikai Kiki Co. Ltd. adlı şirketinde geniş ürün yelpazesinin yanı sıra kendi sanat eserlerini tasarlamak ve üretmek üzere yüzlerce yardımcı çalıştırmaktadır. Resim ve heykelleri milyonerlerin banka hesap bakiyelerine hitap etse de Murakami, bilinen eserlerinin çoğunu, sanatının tadını herkese ulaştıracak koleksiyonluklar olarak şekerlemeler ile paketlenmiş “atıştırmalık oyuncaklar” şeklinde yeniden üretmiştir (An ve Cerasi, 2021, s. 89)

Görselleri, Japon anime ve mangasından gelen şeker renkli, büyük gözlü figürleri içerir. Ayrıca, Louis Vuitton çantaları ve diğer ürün serileri üreterek ticari dünyayı da cezbetmiştir. Murakami, uzun zamandır sanatçıların popüler zevkleri şekillendirmedeki değerini teşvik ediyor ve kendi markalı ürünlerini yaratmak için Louis Vuitton ve diğer üreticilerle iş birliği yapmaktadır. Murakami ayakkabıları, çantaları, telefonları ve diğer ürünleri mağazalarda ve internette dünya çapında yaygınlaşmaktadır (Weidemann ve Finger, 2018, s.92).



Görsel 4. “Keepall 45” Desen Tasarımı Takashi Murakami tarafından yapılmıştır, 2003-4 (AN ve Cerasi, 2021, s. 90).

Fransız lüks moda evi Louis Vuitton'la olan iş birliği, İtalya'dan Tayland'a kadar moda tutkunlarının el çantalarını süsleyen ünlü çok renkli monogramları ve gülen yüzlü kiraz çiçeklerini doğurmuştur. Bu iş birliği 2008 yılında Los Angeles Museum of Contemporary Art'taki kişisel sergisinde tam kapasite hizmet veren bir Louis Vuitton mağazasına kadar uzanmıştır. Warhol'un dediği gibi "İş sanatçıları" uygulamalarında "para kazanmak sanattır, çalışmak sanattır ve iyi bir iş en iyi sanattır" inancını uyarlamaktadırlar. Bu sanatçılar için sanatçı olmak bir iştir ve sanat her şeyden değerli olan bir para birimidir (An ve Cerasi, 2021, s. 89). Görsel 4'te Takashi Murakami tarafından tasarlanan Louis Vuitton marka Sonbahar/Kış Kadın hazır giyim koleksiyonundan Siyah Monogram el çantasının desen tasarımı görülmektedir.

Los Angeles'ta ise Murakami'nin Amerikalı sadık küratörü Paul Schimmel, sanatçının sanat tarihindeki yerini sağlamlaştıracak olan büyük retrospektif üzerine yoğun bir şekilde çalışıyordu. MOCA sergisinin Brooklyn (New York), Frankfurt ve Bilbao'daki Guggenheim'da sergilenmesi planlanıyordu. Ayrıca Londra, Paris ve Orta Doğu'da büyük sergiler hazırlık aşamasındaydı. 1994'ten beri bu tür eserleri sergileyen Murakami, 2012'ye kadar dünyanın çeşitli yerlerinde sergilemeye devam etmiştir.



Görsel 5. Takashi Murakami, Ölüler Ülkesinde, Gökkuşağının Kuyruğuna Basmak (detay), 2014. Tuval üzerine akrilik. The Broad Art Foundation (Juliano, 2022).

Takashi Murakami'nin Görsel 5'te Ölüler Ülkesinde, Gökkuşağına basmak eserinden detay bulunmaktadır. Sanatçının renkli pop-mitoloji duvar resimlerine bir örnektir.

Kaikai Kiki Gallery, 9 Ocak 2025 tarihinde “Takashi Murakami: Baskılar ve Edisyonlar” sergisi açılması planlanmaktadır. Bu sergide Takashi Murakami'nin baskılar ve figürler dahil olmak üzere 230'dan fazla edisyon eserleri sergilenecektir. Galeride sergilenecektir. Galeri duvarının tamamını kaplayan ticaret kartı baskılarının kapsamlı bir gösterimi, Kyoto Şehri Kyocera Sanat Müzesi'nde düzenlenen "Takashi Murakami Mononoke Kyoto" sergisinden edisyon eserler ve Kaikai Kiki tarafından arşivlenen edisyon eserler var olacak ve bunların hepsi satın alınabilir olacaktır (Kaikaikiki, 2025).

Murakami görsel olarak çarpıcı işler yaratmaktadır. Konuları maceracı, komik olma eğilimindedir. Murakami'nin Mickey Mouse'a cevabı olan sevimli ama gaddar D.O.B. karakteri, her zaman ve yalnızca izleyicinin önünde sıcak hava gibi süzülmemektedir. Çağdaş Japon sanatının genel gelgitleri açısından birçok düzeyde önemli olsa da belirli bir anın gerçek belirleyici noktası sanatının, mevcut durumu eleştirirken geleceğe dair alternatif bir vizyon sunmaktır (Shiner, 2011, s.183).

2016 yılında, orijinal anime serisi 6HP'nin (Six Hearts Princess) ilk bölümü televizyonda yayınlandı. Şu anda Jellyfish Eyes 2 adlı yeni bir canlı aksiyon uzun metrajlı filmi yayınlamaya hazırlanmaktadır (Kaikaikiki, 2025).

Sonuç

Takashi Murakami, "Superflat" teorisinin yaratıcısı ve bu teorinin ilkeleriyle en çok ilişkilendirilen sanatçıdır. Sanatçı, küratör, koleksiyoncu, film yönetmeni ve Kaikai Kiki Co., Ltd.'nin kurucusu olarak çok yönlü bir kariyer sürdürmektedir.

Fransız filozof ve sosyolog Jean Baudrillard'a göre, Warhol ve diğer 1960'lar pop sanatçıları, sanatlarını gerçekten gündelik nesnelere dönüştürmeyi başaramamışlardır. Bunun nedeni, sanatçıların konu aldıkları nesnelere, bu nesnelere gündelik nesne statüsü için son derece önemli olan orijinal bağlamından çıkarmış olmalarıdır. Buna karşılık, Murakami'nin eserleri, ticari kitlesel üretim ve gündelik yaşam alanlarına çok daha bütünleşmiş görünmektedir. Sanat eleştirmeni Ben Luke'nun da gözlemlediği gibi, “Andy Warhol’un The Factory’si vardı, ancak bu yer bir üretim hattından ziyade karşı kültürel bir dekadans mekânıydı. Murakami’nin Kaikai Kiki organizasyonu ise gerçekten bir şirket gibi” (Bengtsen, 2018, s.202).



Görsel 6. Takashi Murakami: Prints and Editions, Kaikai Kiki Gallery (Kaikaikiki, 2025).

Takashi Murakami, tartışmasız bir şekilde yirminci yüzyılın sonlarında Asya'dan çıkan en etkili ve beğenilen sanatçılardan biridir. Eserleri, Katar Müze Otoritesi, Versay Sarayı, Los Angeles Çağdaş Sanat Müzesi; Brooklyn Müzesi, Frankfurt Modern Sanat Müzesi, Bilbao Guggenheim Müzesi, Paris Cartier Çağdaş Sanat Fonu, Londra Serpentine Galerisi, Tokyo Çağdaş Sanat Müzesi ve Boston Güzel Sanatlar Müzesi dahil olmak üzere dünyanın dört bir yanındaki mekanlarda sergilenmiştir (MCA, t.y).

Kaynaklar

- Artsy (t.y). Takashi Murakami. Erişim Tarihi: 24 Aralık 2024. <https://www.artsy.net/artwork/takashi-murakami-727-1024>
- An K, Cerasi J. (2021). Kim Korkar Çağdaş Sanattan. Hayalperest
- Bengtsen P. (2018). Fashion Curating Critical Practice In The Museum And Beyond. (Ed.Byannamari Vänskä and Hazel Clark). Bloomsbury.
- Collection. (t.y). And then, and then and then and then and then 1994. Erişim tarihi: 23 Aralık 2024. <https://collection.qagoma.qld.gov.au/objects/4832>
- Estiler, K. (2019). 'Mr. DOB': Takashi Murakami's Most Famous Character Explained. . Erişim tarihi: 5 Ocak 2025. <https://hypebeast.com/2019/4/takashi-murakami-mr-dob-character-history>
- Favell, A. (2011). Before and After Superflat A Short History of Japanese Contemporary Art 1990-2011. Blue Kingfisher Limited.
- Havens, T. R. H. (2006). Radicals and Realists in the Japanese Nonverbal Arts. University of Hawai'i Press

Juliano, M. (2022). A colorful, immersive Takashi Murakami exhibition is coming to the Broad. Erişim Tarihi: 23 Aralık 2024, <https://www.timeout.com/los-angeles/news/a-colorful-immersive-takashi-murakami-exhibition-is-coming-to-the-broad-021422>

Kaikaikiki, 2025. Takashi Murakami: Prints and Editions. Erişim tarihi: 23 Aralık 2024. <https://www.kaikaikiki.com/en/exhibitions/3591/>

MCA (t.y). Takashi Murakami. Erişim tarihi: 23 Aralık 2024. <https://mcchicago.org/about/who-we-are/people/takashi-murakami>

Rimer, J. T. (2011). *Since Meiji Perspectives on the Japanese Visual Arts, 1868-2000*. University of Hawaii Press

Matsui, M. (2005) "Beyond the Pleasure Room to a Chaotic Street. Transformations of Cute Subculture in the Art of the Japanese Nineties," Takashi Murakami (Ed.), *Little Boy. The Arts of Japan's Exploding Subculture*, New Haven, CT: Japan Society, (ss. 208-239). Inc/Yale University Press.

Munroe, A. (2005) "Introducing Little Boy," Takashi Murakami (Ed.), *Little Boy. The Arts of Japan's Exploding Subculture*, New Haven, CT: Japan Society, (ss. 240-261). Inc/Yale University Press.

Murakami, T. (2000) "A Theory of Super Flat Japanese Art," in Takashi Murakami, *Super Flat*, Madra Publishing Co., Ltd

Siegel, K. (2005) "In the Air," Takashi Murakami (Ed.), *Little Boy. The Arts of Japan's Exploding Subculture*, New Haven, CT: Japan Society, (ss. 208-239). Inc/Yale University Press

Shiner, E. C. (2011). *Fashion Altars, Performance Factors, and Pop Cells: Transforming Contemporary Japanese Art, One Body at a Time*, J. Thomas Rimer (Ed.), *Since Meiji Perspectives on the Japanese Visual Arts, 1868-2000*. (ss.166- 193), University of Hawaii Press

**GÜNCEL SANAT UYGULAMALARINDA ARILARIN SANAT NESNESİ OLARAK
KULLANIMININ SANATÇI AVA ROTH ÖRNEĞİ ÜZERİNDEN
DEĞERLENDİRİLMESİ**

Yeşim ERMİŞ¹⁹

Özet

Son yıllarda sanat dünyasında, çevresel ve ekolojik temalar üzerine yoğunlaşan sanat uygulamaları dikkat çekmektedir. Bu tür çalışmalar, doğanın ve biyolojik çeşitliliğin korunması gerekliliğini vurgulamakta ve sanatçıların doğal dünyayla olan ilişkilerini yeniden sorgulamalarına yol açmaktadır. Sanatçılar, bu ilişkiyi ele alırken sadece estetik kaygılarla değil, aynı zamanda çevresel sorunlara karşı farkındalık yaratma amacıyla da çeşitli medya ve materyaller kullanmaktadır. Güncel sanatın bu yönü, geleneksel sanat anlayışının ötesine geçerek doğanın kendisini sanat nesnesi olarak ele almayı mümkün kılmaktadır. Bu bağlamda, arılar, ekosistemlerin korunmasındaki kritik rolleriyle sanatçıların ilgi odağı haline gelmiştir. Bu makale, güncel sanat uygulamalarında arıların sanat nesnesi olarak kullanımını, sanatçı Ava Roth'un çalışmalarına odaklanarak incelemeyi amaçlamaktadır. Roth, arıları sanatsal pratiğinde merkeze alarak, bu canlıları sadece ekolojik işlevleriyle değil, aynı zamanda estetik ve sembolik anlamlarıyla da ele alır. Roth'un eserleri, arıların ölümünün ve kayboluşunun insanlık için taşıdığı büyük tehlikelere dikkat çekerken, aynı zamanda izleyiciyi doğayla daha derin bir bağ kurmaya davet eder.

Anahtar Kelimeler: Arılarla sanat, ekolojik sanat, doğa ve sanat

**EVALUATION OF THE USE OF BEES AS ART OBJECTS IN CONTEMPORARY
ART PRACTICES THROUGH THE EXAMPLE OF ARTIST AVA ROTH**

Abstract

In recent years, attention has been drawn to art practices focusing on ecological themes in the art world. It emphasizes the necessity of protecting such plants, nature and biodiversity, and causes people to re-question their relationship with the natural world. In this process, artists create

¹⁹ Kahramanmaraş Sütçü İmam Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Resim Bölümü, yesimermis@ksu.edu.tr, ORCID: 0000-0001-9534-4735

various media and materials not only with the aesthetic concerns they capture, but also with the aim of confronting them. This perspective of contemporary art makes it possible to consider the changes in the traditional understanding of art as an art object. In this context, the critical role of bees in preserving ecosystems has become the focus of attention of artists. This article continues its examination of contemporary art practices, focusing on bees as art objects, focusing on artist Ava Roth. By centering bees in his artistic practice, Roth addresses these creatures not only with ecological sustainability, but also with their aesthetic and symbolic meanings. While Roth's works draw attention to the great dangers that the collapse and disappearance of bees pose for humanity, they also invite the viewer to establish a deeper connection with nature.

Keywords: Art with bees, ecological art, nature and art

Giriş

Arılar, resim sanatında farklı dönemlerde ve sanat akımlarında çeşitli şekillerde temsil edilmişlerdir. Bu çalışmada, arıların resim sanatındaki yeri ele alınarak sanatçılar ve eserleri üzerinden inceleme yapılmıştır. İnsanlar tarihin ilk çağlarından günümüze gelinceye kadar çevrelerindeki hayvan ve bitki türlerini incelemiş, yaşamlarını sürdürürebilmek için doğayı kullanmayı ve bazen de doğanın hayranlık uyandıran güzelliğini başka şekillerde ifade etmenin yeni yollarını araştırmışlardır (Andreasen, 2015: 4). “Sanatın görevi, yaşamda insanın dikkatini çeken ancak gerçek yaşamda duymaya ya da incelemeye fırsat bulamadığımız ilgi çekici şeyleri yeniden canlandırmaktır. Bilim ve sanat, yaşamı inceleyen kimse için bir el kitabıdır. Sanatın tek amacı, gerçekliğin yerini tutmaktır.” şeklinde bir açıklamada bulunan Paul Klee, (2006: 42); “*Sanatçı, doğanın tabanında, doğanın parçası olduğu için o da doğadır.*” ifadesi ile sanatçının doğa ile kurduğu diyalogun önemine değinmiştir. İnsanlar dürtüsel olarak savuşturduğumuz veya ezdiğimiz sinekler gibi en tanıdık zararlı uçan böceklerin aksine arılara ilgi duyuyor. Görünümleri, vızıltıları, balmumu, balları, kolektif üretkenliği ve koloninin kendisi bile arı tarafından sokulma tehdidine rağmen saygı ve hayranlık uyandırıyor. Şairlerin ve görsel sanatçıların hem kovanın mimarisine, estetiğine ve bu kolektif emeğe ilgi duyması şaşırtıcı değil. İnsanların arılara olan ilgisi çeşitli kültürel bağlamlarda, referanslardan belgelenmiştir. İncil’de ve Kur’an’da gravürlerde, , illüstrasyonlarda ve diğer medya. İlk insanların görsel olarak tasvir ettiği arıların temsilleri Avrupa, Afrika, Asya ve Avustralya’daki mağara duvarlarında antik “bal avcıları” olarak mağaralara çizilmiş ve de pek çok sayıda petroglifte bulunmuştur. (Moore, Kosut;2014).

Arılar, antik mitolojide birçok farklı kültürde önemli bir sembol olmuştur. Yunan mitolojisinde, arılar tanrıça Artemis’in sembolü olarak kabul edilirken, Mısır mitolojisinde ise arılar tanrıça İsis’in sembolü olarak sıkça görülmekte ve yaşamın döngüsü ile ilişkilendirilmektedir. Ayrıca Hindistan mitolojisinde arılar, Tanrı Krishna’nın sembolü olarak kabul edilir. Klasik mitolojide arılar, bereket, çalışkanlık ve düzen gibi pozitif özelliklerle ilişkilendirilmiştir. Bu nedenle, sanat eserlerinde arılar sıklıkla mitolojik hikayelerde ve sembollerde yer almıştır. Rönesans döneminde ise arılar, özellikle İtalyan ressamların eserlerinde detaylı olarak işlenmiştir. Ayrıca Barbizon Okulu sanatçıları, arıları doğanın bir parçası olarak resmetmiş ve romantik bir anlam yüklemişlerdi.

Bal arılarının dikkat çekici özellikleri, küçük olmalarına rağmen beyinleri oldukça gelişmiş bir kapasiteye sahip olmasıdır. Karmaşık görsel bilgileri işleyebilir, karşılaştırılabilir çevrelerinden gelen görsel ipuçlarını ki en önemlisi ise basit renkleri, şekilleri veya desenleri hatta manzara sahnelerini, çiçek türlerini ve insan yüzlerini bile genişleten görsel öğrenme ve ayırt etme yeteneklerine sahiptirler. Küçük beyinleri olan bal arıları bu sofistike görsel işleme ve öğrenme yetenekleri sayesinde de gerçekten de karmaşık orman manzaralarını ayırt edebildiğini göstermiştir doğal görüntülerden görüntüleri kategorize edebilme, farklı çiçek şekilleri gibi sahneleri karmaşık görsel bilgileri işleme kapasitesine sahiptir bu verimli navigasyon tarama yetenekleri değişen görsel çevreyi işlemeleri her zaman yiyecek aramalarına yardımcı olur (Wu, Moreno,Tangen , Reinhard;2012)

Arılar yüzyıllardır tarak, balmumu, bal, polen, vücut parçaları ve sanatsal uygulamada hammadde veya araç olarak kullanılır. Antik Yunan, Roma ve Bizans ve Rönesans geleneklerinde sıkça görülen görülen ankostik teknik te de balmumu kullanılmaktadır. Ankostik resim, eriyik hâlde bulunan balmumu ve boya maddesi kullanılarak icra edilen resim tarzıdır. Ahşap, kanvas, mermer gibi çeşitli maddeler üzerine uygulanmakta olup balmumu boya zerrecelerini çok iyi bir şekilde muhafaza etme özelliğine sahip olduğundan ortaya çıkarılan eserler de yüzyıllar boyunca bozulmadan durabilmektedir. Ankostik yöntem 6. yüzyılda Yunan dininde kullanılmıştı hem Hristiyan ikona yapımında hem de duvar resimlerinde kullanılmış bir tekniktir. (Moore, Kosut;2014).

Arılar, ekosistemlerin sürdürülebilirliği açısından hayati öneme sahiptir. Polinasyon yoluyla, tarım ve doğal bitki örtüsünün devamlılığını sağlarlar. Ancak, küresel ölçekte arı popülasyonlarının hızla azalması, biyolojik çeşitliliği tehdit eden ciddi bir sorun haline gelmiştir. Bu bağlamda, arıların sanatsal temsiline artması, yalnızca estetik bir kaygı değil, aynı zamanda bir çevresel farkındalık yaratma çabasıdır.

Sanatçılar, arıları çeşitli şekillerde temsil ederken, bu küçük canlıların doğadaki kritik rollerine dikkat çekmekte ve izleyiciyi doğa ile olan ilişkisini yeniden düşünmeye zorlamaktadır. Arılar, çok sayıda anlam ve sembol taşır: üretkenlik, doğallık, işbirliği, yok olma ve yaşam döngüsü gibi temalar sanatçılar tarafından keşfedilen unsurlardır. Arıların bu sembolik yükü, sanatçıların doğal dünyayı sadece gözlemleme değil, aynı zamanda ona müdahale etme ve bu müdahaleyi sanatsal ifade biçimlerine dönüştürme yollarını bulmalarını sağlar

Resim sanatında farklı dönemlerde ve sanat akımlarında çeşitli şekillerde temsil edilen Arılar bu çalışmada, arıların resim sanatındaki yeri sanatçı Ava Roth'un resimlerin de gerçekleştirdiği interaktif işbirliği üzerinden ele alınarak incelenmiştir. Toronto merkezli bir ressam, nakışçı ve karma medya sanatçısı olan Ava Roth'un mevcut çini dikiş koleksiyonu, görünüşte uzlaşmaz olan iki ortam olan çini resim ve nakışı bir araya getiriyor



“At Nalı, Tüyler ve Dikenler”in detayı, encaustic, Japon kağıdı, at nalı, kirpi tüyleri, dikenler, nakış ipi, metalik iplik, tohum boncukları, doğal petek ve yerel Ontario akçağaç çerçeve, 17,5 x 17,5 inç. Tüm görseller Ava Roth'un izniyle paylaşılmıştır.

Resim 1: <https://www.thisiscolossal.com/2024/09/ava-roth-honeycomb-sculptures/> Erişim:13.01.2025 00:51

Ava Roth'un işbirlikçi heykellerinde son söz bal arılarına aittir. Sağladıkları muazzam faydalara rağmen çoğu zaman kötü bir üne sahip olan arılar ve sağladıkları performansla balın da çok ötesine geçerler. Dünyadaki gıda stokunun üçte birinin tozlaşmasını sağlayan vızıldayan bu dâhiyane böcekler; kahve, domates, çilek, vanilya ve diğer sayısız bir çok ürünün tadını çıkarmamızı sağlayan yegane dostlarımız. İklim krizi, habitat tahribatı, pestisitler ve istilacı türler nedeni ile son yirmi yılda bal arısı popülasyonların da benzeri görülmemiş bir düşüşe yol açan çok sayıda faktör arasında yer alıyor. Ancak Toronto merkezli sanatçı Ava Roth eş merkezli ahşap çerçeveler içerisinde de iplik ve boncuklarla nakışlı desenler kullanıyor böylelikle sürecin bir sonraki aşaması için zemin oluşturuyor: bireysel çalışmalarını kovanına yerleştirmek ve arıları nihai kompozisyonu belirlemeye davet etme programını Roth; "Kontrol ve vahşilik arasındaki gerilim" olarak tanımlıyor. İnsanın doğayla ilişkisi, doğayı kendi ihtiyaçlarımıza ve eylemlerimizin sonuçlarına göre şekillendirmedeki rolümüzü dikkate alan çalışmalarda Arılar, yavrularını korumak ve bal ile

polen depolamak için içgüdüsel olarak prizmatik hücre duvarları inşa ederler ve bu parçalardaki organik geometri, yalnızca ikonik bir estetik olarak değil, aynı zamanda arıların yarattığı düzeneğin olağanüstü yeteneklerinin bir hatırlatıcısı olarak da ikiye katlanır.



Resim 2: "Sea and Sky, Blue Kyanite Encaustic," 17.5 x 17.5 inches "Kintsugi Platter, Black," 21 x 21 inches
<https://www.thisiscolossal.com/2024/09/ava-roth-honeycomb-sculptures/>Erişim;13.01.2025 00:56

Ava Roth'un eserlerinde balmumu, kağıt mendil ve fotoğraf katmanları lamine edilir ve ikiye bölünür, daha sonra iplik ve tel ile birleştirilir ve bağlanır. Roth; Kanada balmumu, geri kazanılmış Ontario ahır ahşabı, deri, keten ve kağıt, gibi mümkün olduğunca işinin ayırt edici özelliklerini taşıyan doğal ve yerel malzemeler kullanmıştır. Sanatçı son zamanlarda geleneksel olarak kovanlarla ilişkilendirilen dikdörtgen formattan yola çıkarak üç boyutlu yapılar ve yuvarlak çerçeveler üzerinde deneyler yapmaktadır. Ayrıca arıların taraklarıyla kırık çömlek parçalarını "onardıkları" yeni bir kintsugi tarzı seri de oluşturmuştur.

Roth'un çalışmaları, arıların sanatsal bir sembol olarak kullanımına yeni bir bakış açısı getirir. Sanatçı, arıların yaşam döngüsünü ve bu döngüdeki kırılma noktalarını vurgularken, bu temalar üzerinden doğanın tahribatına dair derin bir eleştiri geliştirir. Roth'un özellikle "Bee Art" (Arı Sanatı) serisi, arıların estetik bir şekilde sunulmasının ötesinde, onların çevresel önemini hatırlatan bir uyarı işlevi görür.



Resim 3: "Broken Pottery, Mended," 21 x 21 inches <https://www.thisiscolossal.com/2024/09/ava-roth-honeycomb-sculptures/> Erişim;13.01.2025 00:59

Sanat ve doğa eksenindeki bu ilgi üzerine Ayaydın; doğanın sanatçıya sunduğu sınırsız görselleri gözlemlemenin sanatçıları her zaman etkilediği yaklaşımında bulunarak "Doğanın sanatçıya sunduğu sınırsız sayıda şekil, form, renk var aynı zamanda bu kavramlar arasında oluşmuş sayısız ilişki örnekleri var. Sanatçı gördükçe daha fazlasını görmek istiyor ve görebildikçe daha fazla hayrete düşüyor " demiştir. (Ayaydın, 2016: 69).İnsan eliyle yapılan biçimlendirme olgusu doğadaki biçimlenme olgusu ile benzerlik göstermektedir. İnsan eliyle oluşan biçimlerde tasarım-yapım (deneme)-biçimlendirme aşamalarından geçerek bütünü oluşturmaktadır (Gökaydın, 2010: 13).

Bal Arılarının Tamamladığı Sanat Eserlerinde Ava Roth; nakış, boncuk işi, kumaş ve ağaç kabuğu kullandığı çalışmalarını bal arılarının yardımıyla tamamlıyor. Şimdiye kadar sanatta, kompozisyonları tamamlayan çok çeşitli malzemelerin kullanıldığı görülmüştür. Ancak kompozisyonları canlı bir varlık tamamlanması ise tamamen çok farklı bir deneyimdir.



Resim 4: <https://bigumigu.com/haber/ava-roth-bal-arilarinin-tamamladigi-sanat-eserleri/>) Erişim;13.01.2025 01:24

Torontolu sanatçı Ava Roth; nakış, boncuk işi, kumaş ve ağaç kabuğu kullandığı çalışmalarının arka bahçesindeki bal arılarının yardımıyla tamamlamaktadır. Roth'a göre bu proje tam anlamıyla arılara saygı çerçevesinde ilerleyen bir iş birliğidir. Sanatçı materyallerin seçiminde, çalışmaların boyutunda, zamanlamada ve tasarımda hep bu yaklaşımı göz önünde bulundurmıştır. Amacı, bal arılarının olağanüstü sanatını kutlamak olan sanatçı; arıları kendi sanatını ortaya koymaya davet etmiştir. Roth'a göre koleksiyondaki çalışmalar, içinde buldukları bal peteğinin kırılabilirliğini ve güzelliğini yansıtır. Nakış kasnaklarını aynı zamanda kadınların çalışma geleneğini de selamlamaktadır. Projedeki arıların hepsi dişi olduğu ve yaptıkları şey “güzel sanatlar” olarak kabul edilmediği için toplumda el işi sanatlarıyla özdeşleşmiş kadın rollerine de bir anlam da göndermede bulunmaktadır. Hem arıların sanatı hem de kadınların geleneksel el işi çalışmaları büyük ölçüde işlevseldir. Bu nedenle sanat olarak kabul edilmeyip güzelliği ve önemi kolayca göz ardı edilmektedir.

Ava'nın güzel karma teknik sanat eserlerinin ortak noktası, on yılı aşkın bir süredir Kanada balmumu olmuştur. Şu anda yerel bal arılarıyla türler arası sanat işbirliğine odaklanıyor. Ava, balmumuna olan yolculuğunun doğrudan olmadığını söylemektedir. Ava Roth; “Benim deneyimim bir şeyler yapmak istemek ama gerçekte ne yapmak istediğimi bilmemektir. Ve bu uzun bir süre gerçekten kafa karıştırıcıydı. Her türlü tuhaf şeyi denedim, bana sanatçı olmadığımı hissettirdi çünkü o şeyin ne olduğunu bilmiyordum. Balmumunun Ava'nın yönünü bulmasına yardımcı olan şeyin bir parçası olduğu fikrini şu şekilde açıklamıştır: “Bence sadece balmumu değildi; muhtemelen hayatımda yeterince uzun süredir bir şeyler yaptığım ve yaptığım her şeyin bir şekil almaya başladığı andı. Ama o zamanlar balmumuyla karşılaştım ve o çok güzeldi ve sevdiğim pek çok şeyle bağlantılıydı. Sanırım ne yaptığınızı

bilmeden önce uzun bir süre bir şeyler yapmanız gerekiyor ve balmumu benim bunu çözme yöntemimdi."

Ava, arılarla olan etkileşimlerini bir işbirliği olarak çok ciddiye almıştır: "Arıların sağlığı ve refahıyla ilgileniyorum. Gerçekten yavaş yavaş ilerlemek ve çok küçük ölçekte olasılıkları denemek istedim, Ava'nın çalışmaları arasında arılarla türler arası benzersiz bir işbirliği de yer alıyor. "Arılar hakkında bilgi edinmeye başladım ve öğrendikçe çalışmalarım daha da gelişti. Daha sonra küçük tarak kullanmaya başladım ve ardından bir arıcıyla ilişki kurdum."

Ava, kendisi ile yapılan röportajda; *"Balmumu sanatın da Arılarla çalışmanın zorlukları var, özellikle de Kanada gibi kuzey bir bölgede, arıların sezonu nispeten kısa. Bu proje üzerinde yılın yalnızca birkaç ayında çalışabilmem bir açıdan sinir bozucu. Ama başka bir açıdan bakıldığında gerçekten güzeldi, işimin gerçekten mevsimsel bir yönü var. mecburum çünkü onların programına bağlıyım. Arılarla yaptığı çalışmanın zorunlu mevsimsel doğasına rağmen balmumunun çalışmak için mükemmel bir araç olduğunu düşünüyorum."*

Ava Roth, *Tekstili çağdaş sanatın bir aracı olarak kullanarak kadın el işlerinde dekoratif ve uygulamalı bir araç olarak gören stereotipi yıkmaya çalışıyorum. İnsan yapımı minik dikişler ve minik bal arısı hücreleri arasında bir tür eğlenceli simpatico var. Kanadalı tekstil sanatçısı Ava Roth'un Honeycomb koleksiyonu, bal arılarıyla alışılmadık ama muhteşem bir işbirliğinden oluşuyor. Karışık ortam parçaları bir kovana konuluyor ve arılar bunu bal peteklerine yerleştiriyor ve inanılmaz sonuçlar elde ediliyor. Çalışmalarım her zaman geleneksel olarak 'erkek' ve 'kadın' sanatı arasındaki gerilimleri araştırdı. Petek tamamen dişi arılar tarafından yapıldığından bu proje sadece türler arası bir işbirliği değil, tamamen dişi arılar tarafından yapılan bir projedir. Bal arıları saldırgan değildir ve insanlarla pek ilgilenmezler. Birkaç kez sokuldum ama her seferinde arı kovanındaki dikkatsizliğim yüzünden oldu. Bu çalışmanın ayrılmaz bir parçası olan Usta Arıcı Mylee Nordin'in rehberliği ve yardımı olmadan bu projenin mümkün olamayacağını eklemek isterim. Arıların refahının benim için en büyük öneme sahip olduğunu da belirtmek önemlidir. Her parça toksik olmayan malzemelerden yapılmış ve geleneksel arıcılık kovanlarına yerleştirilmiştir. Hiçbir tehlikeli madde kullanmıyorum ve kovanın yapısı, sıcaklık, yem veya arıların doğal olarak peteklerini oluşturma süresi gibi kovan koşullarını değiştirmiyorum.* (<https://www.textilecurator.com/home-default/home-2-2/ava-roth/>) Erişim;13.01.2025 01:16

Arılar, modern ve çağdaş sanatta sıklıkla kullanılan bir tema olmuştur. Sanatçılar, arıları çağdaş dünyanın önemli bir sembolü olarak görmekte ve eserlerinde bu sembolü kullanarak doğa ile insan ilişkisini, ekolojiyi, toplumsal yapıyı ve sürdürülebilirliği işlemektedir. Arıların kolektif çalışma ve düzeni, toplum ve dayanışma kavramlarını temsil etmesi nedeniyle modern sanatçılar tarafından sıklıkla tercih edilen bir tema olmuştur. Ayrıca, arıların renk, desen ve geometrik formlardaki yansımaları da modern ve çağdaş sanat eserlerinde sıkça karşımıza çıkmaktadır. Arıların modern sanattaki temsili, ekolojik bilinç, doğaya saygı ve toplumsal ilişkiler gibi kavramların sanat yoluyla ele alınmasına olanak sağlamaktadır.

Önemli bir şekilde, sadece arıdan elde edilen malzemeleri kullanmak yerine arılar artık sanata dönüştürülüyor. Sanatçılar iş yürütüyor insan/böcek işbirliklerinde yaşayan arılar, arı kovanlarını bölgeye özgü canlılara dönüştürme sanatı ve arıları performans sanatçılara ve heykeltıraşlara dönüştürüyor (Moore, Kosut;2014).

20. yüzyıl öncesi sanat akımlarında doğa karşımıza manzara temsilleri ve doğa taklidi olarak karşımıza çıkmaktadır. Ancak özellikle 1960'lı yıllarda yaşanan kırılmalar sanat alanında da etkisini göstermiştir. 1960'lı yıllarda ekolojik sorunların yerel bağlamdan çıkıp küresel bir sorun olarak ele alınmasıyla sanatçılar doğayı tasvir edecekleri bir nesne olarak görmemeye başlamışlardır. Bunun yanı sıra 1960'lı yılların sivil toplum hareketlerinin her alanda eşitlik talepleri ve bu hareketlerin etkilediği bir çok sanatçı müze ve galeri gibi steril mekanlarda sanat piyasasının vahşi kapitalist yönetilemezliğine ve sanatın metalaşmasına, sanat ve müze, galeri ilişkisine tepki olarak, üretimlerini beyaz küpün içerisinden çıkararak, doğaya taşımışlardır. Ancak 1960 yıllardan sonra sanat yaklaşımlarında yaşanan değişimlerle birlikte doğa sanatçının sanat mekanı ve sanatının kendisi oldu. (Ak ;2021)

Arıların geometrik formlardaki kullanımı, sanat eserlerinde sıkça rastlanan bir temadır. Özellikle mimari tasarımlarda, mozaik işçiliğinde ve desen oluşturmada arı motifleri sıkça kullanılmaktadır. Arının kendi yuvasının geometrik düzeni, sanatçıların geometrik formları ve desenleri oluştururken ilham kaynağı olmuştur. Arıların altıgen peteklerinin düzenliliği ve simetrisi, sanat eserlerinde denge ve düzenin sembolü olarak kullanılmaktadır.

Ayrıca, geometrik formdaki arı motifleri soyut sanat eserlerinde de sıklıkla karşımıza çıkmaktadır. Bu motifler, sanatın evrensel diliyle izleyiciyle iletişim kurmayı sağlarken, doğanın geometrik düzeninin insan yapımı sanat eserlerinde nasıl yansıtıldığına dair önemli ipuçları sunmaktadır.



Resim 5: <https://inhabitat.com/aganetha-dyck-uses-the-help-of-honeybees-to-make-unique-sculptures/aganetha-dyck1-3/>
Erişim;13.01.2025 01:28

Kanadalı sanatçı Aganetha Dyck, beklenmedik işbirlikçilerden oluşan bir ekiple - dost canlısı bir bal arısı popülasyonu ile - muhteşem sanat eserleri yaratıyor. Sanatçının “*Masked Ball*” serisi, ince porselen figürleri arıların kendi petek eklemeleriyle tamamlanmış modern şaheserlere dönüştürmektedir. Heykellerin yapımı aylar sürüyor ve doğal organik bir süreci sanatsal süreçle birleştirerek, muhteşem polinatörlerin çalışmalarını kutlayan gerçekten eşsiz parçalar ortaya çıkarmaktadır. Dyck, arılarla iş birliği yaparak onlarla olan ilişkimizi araştırıyor ve arıların kendi duyularını nasıl kullandıklarını hesaba katıyor. Projelerinin her biri arıların görmesinden, kokusundan, titreşiminden ve hareketinden etkilenecek şekilde tasarlandı. Görsel olarak da eserleri, arıların feromonlarına, tozlaştırdıkları çiçek türlerine ve yaşadıkları kovan tiplerine göre farklı tonlar, dokular ve oluşumlar alıyor. Aynı yöntemle heykel ve figürin gibi bulunan nesnelere de katmanlar ekliyor ve sonuçta ortaya, onları güzel, organik, mutant şekillere dönüştüren, petek dokusuyla kaplanmış diğer dünyevi heykelcikler çıkıyor. <https://inhabitat.com/aganetha-dyck-works-with-live-bees-to-make-beautiful-art/aganetha-dyck7-2/> Erişim;13.01.2025 01:28

Ayrıca bazı sanatçılar, performanslarında gerçek arıları kullanarak doğa ile insan etkileşimini ve ekolojik dengeyi vurgulamışlardır. Bu yolla arılar, performans sanatının önemli bir unsuru haline gelmiş ve izleyicilerin dikkatini doğanın korunmasına ve arıların yaşam alanlarının önemine çekmiştir.



Resim-6:Joseph Beuys “I Like America ,America Likes Me”1974
(1989)



Resim-7:Mark Thompson “Bölünmüş Ev”

Arılarla yaptığı çalışmalarla tanınan, tartışmasız 20. yüzyılın en önemli sanatçılarından biri Alman doğumlu Joseph Beuys'tur. 1974 tarihli “*I Like America ve America Likes Me*” adlı performans. Beuys'un arılara olan tutkusu birçok sanat eserinde ana malzeme olarak balmumunu kullansa da bal da toplumsal heykellerinde bir araç ve metafor haline geldi. (Moore, Kosut;2014). 1977'de Kassel'deki Documenta VI çağdaş sanat sergisinde gösterilen 'İşyerinde Bal Pompası' enstalasyonu ve performansı bu alandaki önemli eserlerdendir. Fridericianum Müzesi'nin merdiven çevresine yerleştirilmiş tüplerden bir motorla binanın diğer bölümlerine pompalanan iki ton bal, insan bedenindeki damarların temsili gibidir. Beuys arıların kovadaki organizasyon sistemini, insanların sosyal sistemleriyle karşılaştırır. (<https://www.yerelari.org/projects-8-1>)

Sanatçı Mark Thompson “*Bölünmüş Ev*” (1989) adını verdiği performansta, Berlin duvarının hemen yanındaki eski bir hastaneye yerleştirdiği camdan bir arı kovanının içerisinde binlerce arı ile 3 saat kadar kalmıştır. Thompson bu ve arılarla yaptığı diğer sanatsal performanslarında bu alanları yaratırken kendini mümkün olduğu kadar aza indirgeyerek, ortak alanın dönüşümünü sergilemiştir. Bu dönüşüme bugün her zamankinden çok ihtiyacımız vardır diyerek düşüncesini dile getirmiştir.

Sonuç

Mağara resimlerinden günümüze kadar gelen süreçte doğa, her zaman karşımıza bazen nesne olarak günümüzde ise tamamen öznesi ve işbirlikçisi olarak sanat eserlerinde yerini almıştır. 1960'lardan bu yana ise yeni ve önemli bir sanat hareketi oluşmaya başlamış doğayı yerinde deneyimleyip doğanın kendisi ile diyalog kurarak, doğanın insan tarafından yapılan tahribatının sesini duyurmak ve farkındalığı artırmak üzerine şekillenen bir sanat anlayışı benimsenmiştir. Sanatçı doğal olaylar ve güçlerin yanı sıra özel çevre sorunlarını da yorumlamaktadır. Heykel ve resim ile doğa ve insan arasında bir denge sağlayan daha önceki sanatçıların aksine, çağdaş sanatçılar gerçekte doğal ekosistemleri yeniden yaratır, onarır veya düzenlerler.(Aydın, Zümrüt;2013). Arılarla kurduğu ortaklık da Ava Roth, izleyicilere aynı zamanda doğada meydana gelen olağanüstü güzelliği de vurgulamaktadır. Ava Roth'un eserlerinde arıların sanat nesnesi olarak kullanımı, güncel sanat pratiğinin çevresel temalarla harmanlandığı önemli bir örnek teşkil etmektedir. Arılar, sadece estetik birer figür değil, aynı zamanda insanlık için kritik olan ekolojik dengeyi simgeleyen birer temsilcidir. Roth'un çalışmaları, sanatın çevre sorunlarına dair farkındalık yaratma potansiyelini ortaya koyarken, arıların rolünü derinlemesine keşfederek izleyiciyi doğa ile daha güçlü bir bağ kurmaya teşvik eder. Bununla birlikte, sanatın çevresel sorunları tüm toplumda kalıcı bir etki yaratacak şekilde aktarabilme gücü, hala üzerinde düşünülmesi gereken bir alandır. Roth'un pratiği, sanatın ekolojik kaygıları somut bir biçimde dile getirme yolundaki en önemli örneklerden biridir. Roth'un eserlerinde, arılar çeşitli medya aracılığıyla resmedilmekte ve onların yaşam alanları, tehditler altındaki durumları ve ekosistem içindeki yerleri detaylı bir şekilde ele alınmaktadır. Bu bağlamda, arıların sanat nesnesi olarak kullanımı, sadece arıların biyolojik işlevlerinin aktarılmasından ibaret değildir. Aynı zamanda, arılar üzerinden izleyiciye doğa ile ilgili derin bir empati kurma fırsatı verilir. Roth'un arılarla olan sanatsal ilişkisinde, izleyiciye, doğa ve insan arasındaki sınırların ne kadar belirsiz olduğuna dair bir düşünsel alan sunulur. Sanatçının arıların sembolik anlamlarını vurgularken, bu anlamların ve temaların izleyici tarafından ne kadar derinlemesine anlaşılacağı sorgulanabilir. Ayrıca, sanatın bu tür temalar aracılığıyla toplumsal bir değişim yaratıp yaratamayacağı, tartışılması gereken bir diğer önemli sorudur.

Kaynaklar

- Ak Kıymet Güven (2021) “Sanat Ve Doğa İlişkisinde Ekolojik Yaklaşımlar” (Sanat ve İnsan)
- Andreasen, Nancy (2015). Yaratıcı Beyin-“Dehanın Nörobilimi”. “The Creating Brain. Neuroscience of Genius”.(6. Baskı), (Çev: K. Güney). Ankara: Akılçelen Kitapları.
- Ayaydın, Abdullah (2016). Sanatın Doğası, Doğanın Sanatı ve Günümüz Sanat Eğitiminde Doğanın Yeri. 21.Yüzyılda Eğitim ve Toplum Dergisi,14, 5-72.
- Aydın İrfan, Zümrüt Yeşim. (2013) “ Doğa ve Sanat Ekseninde Farklı Yaklaşımlar ” Sanat & Tasarım Dergisi 53 Yıl 2013, Cilt: 4 Sayı: 4, 53 - 78,
- Gökaydın, Nevide (2010). Temel Sanat Eğitimi. İstanbul: Diasarı Matbaası
- Klee, Paul (2006). Çağdaş Sanat Kuramı. (Çeviren: M.Dündar). Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.
- Kosut Mary; Moore, Lisa Jean; (2014) “Arıların Sanat Yapması: Böcek Estetiği ve Ekolojik An”. Humanimalia: a journal of human/animal interface studies Volume 5, Number 2 (Spring 2014)
- San, İnci (2008). Sanat ve Eğitim- Yaratıcılık, Temel Sanat Kuramları, Sanat Eleştirisi Yaklaşımları. (4.Baskı). Ankara: Ütopya Yayınevi.
- Özsoy, Vedat (2007). Görsel Sanatlar Eğitimi. Ankara: Gündüz Eğitim ve Yayıncılık.
- Wu Wen, Moreno Antonio M., Tangen Jason M., Reinhard Judith (2012) “Honeybees Can Discriminate Between Monet and Picasso Paintings”.

Resim 1: <https://www.thisiscolossal.com/2024/09/ava-roth-honeycomb-sculptures/> Erişim;13.01.2025 00:51

Resim 2: “Sea and Sky, Blue Kyanite Encaustic,” 17.5 x 17.5 inches “Kintsugi Platter, Black,” 21 x 21 inches <https://www.thisiscolossal.com/2024/09/ava-roth-honeycomb-sculptures/>Erişim;13.01.2025 00:56

Resim 3: “Broken Pottery, Mended,” 21 x 21 inches <https://www.thisiscolossal.com/2024/09/ava-roth-honeycomb-sculptures/> Erişim;13.01.2025 00:59

Resim 4: <https://bigumigu.com/haber/ava-roth-bal-arilarinin-tamamladigi-sanat-eserleri/> Erişim;13.01.2025 01:24

Resim 5: <https://inhabitat.com/aganetha-dyck-uses-the-help-of-honeybees-to-make-unique-sculptures/aganetha-dyck1-3/> Erişim;13.01.2025 01:28

Resim-6:Joseph Beuys "I Like America ,America Likes Me"1974 Resim-7:Mark Thompson "Bölünmüş Ev" (1989) (<https://www.yerelari.org/projects-8-1>) Erişim;13.01.2025 00:13

Sanal: (<https://www.textilecurator.com/home-default/home-2-2/ava-roth/>) Erişim;13.01.2025 01:16

Sanal: (<https://inhabitat.com/aganetha-dyck-works-with-live-bees-to-make-beautiful-art/aganetha-dyck7-2/>) Erişim;13.01.2025 01:28

BARRY BLITT'IN POLİTİK İLLÜSTRASYONLARININ GÖSTERGEBİLİM BAĞLAMINDA İNCELENMESİ

Doç. Dr. Emine Nur YILMAZ ARIKAN¹

Doğukan YILMAZ²

Özet

İnsanlar, tarih boyunca kendilerini çağdaş dillerle ifade etmişlerdir. Teknolojik ilerlemelerle birlikte, görsel kültür yaygınlaşmıştır. Bu kültür, yeni görsel iletişim tekniklerini teşvik ederken, çağımızı imgeler ve görüntülerle dolu bir döneme dönüştürmüştür. Propaganda, bir fikri yaymayı veya değiştirmeyi amaçlayan çalışmalarla yapılmaktadır. Bu çalışmalarda, grafik tasarımın bir alt dalı olan illüstrasyon sıkça tercih edilen bir yöntemdir. Göstergebilim, bu illüstrasyonların insanlar tarafından nasıl yorumlanabileceği konusunda sistemli bir araştırma imkânı sunmaktadır. Propaganda çalışmalarında illüstrasyonun kullanımı, mesajın alıcıya net ve anlaşılır şekilde iletilmesinde önemli bir rol oynar. İllüstrasyon, bir fikri, olayı veya hikâyeyi resimlerle ifade etmek için kullanılan bir araçtır. Bu çalışmada Barry Blitt'in politik illüstrasyonlarında kullanılan imgelerin göstergebilim açısından nasıl oluşturulduğu ve mesajın nasıl iletildiği incelenmiştir.

Anahtar Kelimeler: Propaganda, İllüstrasyon, Göstergebilim, Barry Blitt

AN ANALYSIS OF BARRY BLITT'S POLITICAL ILLUSTRATIONS IN THE CONTEXT OF SEMIOTICS

Abstract

Throughout history, people have expressed themselves through contemporary languages. With technological advancements, visual culture has become widespread. This culture has promoted new visual communication techniques, transforming our era into one filled with images and visuals. Propaganda is carried out through works aimed at spreading or changing an idea. In these works, illustration, a subfield of graphic design, is a frequently preferred method. Semiotics offers a systematic way to study how these illustrations can be interpreted

¹ Doç. Dr. Emine Nur Yılmaz ARIKAN Selçuk Üniversitesi Grafik Bölümü, Orcid id 0000-0001-8239-9948

² Doğukan YILMAZ, Orcid id 0009-0007-7901-2344

by people. The use of illustration in propaganda plays a crucial role in conveying the message clearly and understandably to the recipient. Illustration is a tool used to express an idea, event, or story through pictures. This study examines how the images used in Barry Blitt's political illustrations are created from a semiotic perspective and how the message is conveyed.

Keywords: Propaganda, Illustration, Semiotics, Barry Blitt

Giriş

Bugünün teknolojisi, görsel iletişim tasarım alanında görüntülerin daha etkili bir şekilde işlenmesine olanak tanımış ve görseller dünyayı sarmıştır. Grafik tasarımcılar, her film için benzersiz bir kimlik oluşturmak amacıyla en sade ve yalın anlatımı tercih ederek, görsellerle dolu bir dünyada ilerlemektedirler. Bir illüstrasyon, kavram hakkında en temel bilgileri aktarmak için tasarlanırken, basit ve anlaşılır bir yaklaşım benimsenmeli ve fazla detayı az görselle iletmelidir.

Bu düşünceden yola çıkarak, "Barry Blitt'in" politik illüstrasyonlarının üzerinde yapılan çalışma, görsel anlatımlardaki anlamların, duygu ve düşüncelerin nasıl oluşturulduğunu araştırmayı amaçlamıştır. Bu çalışma kapsamında raslantısal yöntem ile seçilen Blitt'in dört illüstrasyon çalışması, göstergebilimsel çözümleme yöntemiyle incelenmiş ve anlam dünyasına nasıl katkıda bulunduğu irdelenmiştir. Araştırmanın kapsamı, politik illüstrasyonlarda uygulanacak olan analiz yöntemi, dilbilimci Ferdinand de Saussure'un temellerini oluşturduğu ve Roland Barthes tarafından geliştirilen göstergebilimsel yaklaşıma dayanmaktadır. Barthes'a göre, anlamlandırmanın iki düzeyi olan düz anlam ve yan anlam vardır. Düz anlam, anlatım düzlemi veya gösterenden oluşurken, yan anlam içerik düzlemi veya gösterileni ifade eder. Düz anlam, bir göstergenin neyi temsil ettiğini, yan anlam ise göstergenin nasıl temsil ettiğini belirtir. Bu bağlamda, araştırmada Blitt'in politik illüstrasyonlardaki önemli göstergelerin ve kodların nasıl yapılandırıldığı ve verdikleri anlamın çözümlenmesi amaçlanmıştır.

Grafik Tasarım

Grafik tasarım, birden fazla alanları kapsayan görsel bir sanat disiplini. Sanat yönetimi, tipografi, sayfa düzeni, bilgi teknolojileri ve diğer yaratıcı alanları kapsayan bir yelpazeyi içinde bulundurur. Bu çeşitlilik doğrultusunda tasarımcıların içerisinde uzmanlık ve odaklar edinebileceği geniş bir platformu ifade etmektedir (Ambrose & Harris, 2012).

Emre

Becere göre ise grafik tasarımın tanımlaması şöyledir: “Grafik tasarım, görsel bir iletişim sanatıdır. Birinci işlevi de, bir mesaj iletmek ya da bir ürün ya da hizmeti tanıtmaktır. Grafik tasarım terimi ilk kez 20. yüzyılın ilk yarısında metal kalıplara oyularak yazılan ve çizilen ve daha sonra da çoğaltılmak üzere basılan görsel malzemeler için kullanılmıştır. Teknoloji geliştikçe, sadece basılı malzemeler değil; film aracılığıyla perdeye yansıtılan, video ile ekrana gönderilen ve bilgisayarlar yardımıyla üretilen görsel malzemeler de grafik tasarım kapsamı içine girmiş ve bu terimin anlamı oldukça genişlemiştir. Bugünün grafik tasarımcısı; kaligrafi sanatçıların, baskı ustalarının ve zanaatçıların geleneğini sürdüren bir meslek adamıdır” (Becer, 2011).

Grafik tasarım bir iletişim sanatıdır. İşlevi ise bir mesajı iletmek, bir ürünü ya da bir hizmeti tanıtmaktır. Grafik tasarımda önemli olan nokta, verilmek istenilen mesaj hedef kitle tarafından kolay algılanmalı, özgün olmalı ve ilgi çekici unsurlar bulunmalıdır. Grafik tasarımın bir alt alanı olan İllüstrasyon, anlatılmak istenilen bir hikâyeyi, bir mesajı veya bir kavramı genellikle çizimler ve resimlemeler yoluyla anlatma amacı gütmektedir.(Kınık, 2015).

İllüstrasyon

İllüstrasyon, mesajı açıklamak, örneklendirmek veya süslemek amaçlı yapılan resimlendirme çalışmasıdır. Geleneksel yöntemlerle veya dijital yöntemlerle yapılan illüstrasyonun çok fazla çeşidi vardır. Bir mesajda fotoğrafın gerçekçiliğinin iletmeye yeterli olmadığına illüstrasyon kullanılır (Ambrose ve Harris, 2019).

Colver, (1990) illüstrasyonları kullanım alanlarına göre ayırmaktadır, bu alanlar; Yayın (*Editorial*) (Dergi, Gazete, Kitap, Kitap Kapağı) illüstrasyonlar, Bilgilendirici (teknik, Mimari, Haritalar ve Diyagramlar, Tıbbi, Botanik ve Doğa Tarihi, Bilgi) illüstrasyonlar, Reklam ve Grafik (Reklam, ambalajlama, Moda, Şirket Raporları ve Broşürler, Reklam Afişi, Müzik Endüstrisi, Plak ve Kaset Kapağı, Posterler ve Takvimler) illüstrasyonları ve Televizyon, Film ve Video (Storyboard, Animasyon) illüstrasyonları olarak sıralanmaktadır.

Becere göre yayın illüstrasyonları; gazete, dergi, kitap ve ansiklopedilerdeki makale, haber, öykü, roman, şiir ve açıklamalara eşlik etmektedir. Yayın sektöründe çalışmakta olan illüstratör, üzerinde çalışacağı metnin içeriğini kavramalı, metinde anlatılmak istenen mesaj ve duyguyu resmedebilmelidir. Gazete illüstrasyonları çoğunlukla siyah-beyaz

resimlenmektedir. Çocuk kitapları illüstrasyonları, şüphesiz en özgür sanat uygulama alanıdır (Becer, 2011).

Yayın İllüstrasyonu, güncel olaylar hakkında yorum yapmak, uzun metrajlı makalelerin kolay anlaşılabilmesi veya bir kitabın içeriğini canlandırmak için kullanılmaktadır. Bu tür illüstrasyonlar, bir ürünü satmak veya tanıtmak için kullanılmamaktadır, ancak eşlik ettiği yazılı metinleri güçlendirmek ve geliştirmek için kullanılması açısından genel olarak reklam illüstrasyonlarından farklıdır. Yayın illüstrasyonu, fikirlerle ve okuyucuya kavramların sunulması veya iletilmesiyle ilgilenme eğilimindedir. Yenilikçi ve deneysel çalışmalara Yayın illüstrasyonlarında sık sık karşılaşılmaktadır (Colyer, 1990).

İllüstratörler, verilmek istenilen mesajı araştırmalı, kavramalı ve içselleştirmelidir. Daha sonraki aşama da mesaja uygun bir resimlemenin yapılması gerekmektedir. Gökçen bu durumu şöyle betimlemektedir “Hikâyeyi yorumlayacak olan görsel anlatıcının, içeriğe uygun görsel hikâye anlatımı yöntemi tercih etmesi, verilmek istenen mesajın hedef kitleye etkili bir şekilde aktarılmasını sağlar. Görseller, geçmişten günümüze dek önemli bir anlatım aracı olarak; eğitimden sanata ve iş dünyasına kadar pek çok alanda, hikâyeleri ve mesajları aktarmak için kullanılan unsurlardır” (Gökçen, 2023).

Dergiler, illüstratörlerin en büyük işverenleri arasındadır ve sipariş ettiği işler, genellikle illüstrasyonun çağdaş durumunu gösterme eğilimindedir. Üretilen işin çoğunlukla yayınlanmadan önceki ay içinde yapılmaktadır dolayısıyla yapılan işler güncel olmaktadır. Dergiler, tanınmış bir yazarın portresini çizmek için yapılan illüstrasyon çalışmalarından, bir ülkenin ekonomisinin kriz nedeniyle nasıl çöktüğünü göstermeye kadar çeşitlilik göstermektedirler. (Colyer, 1990).

İllüstrasyon çalışmalarında, taslak aşamasında yaygın olarak kullanılan malzemeler arasında kâğıt, kalem, silgi, fırça, makas gibi kesici araçlar, ölçü araçları ve yapıştırıcılar bulunmaktadır. Taslaklar için genellikle yarı saydam ve hafif gramajlı, düz yüzeyli kâğıtlar tercih edilir. Marker tekniği ile yapılan illüstrasyonlar için ise özel blok halindeki kâğıtlar sıkça kullanılmaktadır (Becer, 2011).

Propaganda

Propaganda, propagandacının arzu edilen amacını ilerletecek bir yanıt elde etmeye çalışan bir iletişim biçimidir. Propaganda, ikna etme amacı güder ve hem ikna edenin hem de ikna edilenin ihtiyaçlarını karşılamaya çalışmaktadır. Bir propaganda işleyiş modeli, bilgilendirici

ve ikna edici iletişim unsurlarının propaganda iletişimine nasıl dahil olabileceğini tasvir eder ve böylelikle propagandayı belirli bir iletişim sınıfı olarak ayırmaktadır. Propagandanın sayesinde Kamuoyu ve fikir değişiklikleri olabilmektedir. (Jowett, O'Donnel, 1999).

Soyut Dışavurumculuk'da olduğu gibi sanatta propaganda, her zaman imgenin kendisinden ve sanatçının niyetinden kaynaklanmamaktadır. Tam tersine, sanat, işlevi ve mekânı, kamusal ya da özel mekânlardaki biçimlendirilmesi ve diğer türden nesnelere ve eylemlerle ağıyla olan ilişkisi aracılığıyla propagandaya dönüşmektedir. İdeolojik bir ifade yaratmak neredeyse sınırsızdır: Kitap yakma, suikast, intihar ve terörizm gibi şiddet gösterilerinin yanı sıra mimari, tiyatro, müzik, spor, kıyafetler ve saç kesimi de politik mesajı aktarabilmektedir (Clark, 1997)

Politik illüstrasyon; protesto ve propaganda, hicivler ve yorumlamalarla özdeşleştirilerek yapılmaktadır. İngiliz karikatür mizahının iğneleyici üslubu, Tasarımcı George Grosz'un çalışmaları, Tasarımcı Alfred Leete'in "Ülkenin Sana İhtiyacı Var" afişi, Küba'da devrimci afişleri, Uluslararası Af Örgütü ve Nükleer Silahsızlanma Kampanyasında kullanılan afişler politik illüstrasyona örnek gösterilebilmektedir (Wigan, 2019).

Göstergebilim

Dilimizde, Fransızca dilbilim manasına gelen *linguistique* sözcüğü örnek alınarak göstergebilim olarak adlandırılmıştır, (Fransızca *semiotique* ya da *semiologie*) terimi ilk bakışta " göstergeleri inceleyen bilim dalı" ya da "göstergelerin bilimsel incelemesi" olarak tanımlanır. Ancak göstergebilimin günümüzdeki etkinlik alanı, kendisini oluşturan "gösterge" ve "bilim" sözcüklerinin alanlarından daha da fazla alanı kapsayarak değişik bir boyut kazanmıştır. (Rıfat,2009). Pierre Guiraud, Göstergebilim, gösterge dizgelerinin analizini yapan bir bilim dalıdır ve gösterge kavramı, bu disiplinin temelini oluşturur demiştir. (Guiraud,1994). Gösterge kavramı, insanların iletişim kurmak amacıyla oluşturduğu ve kullandığı çeşitli dil ve işaret sistemlerini ifade eder. Örnek olarak Türkçe, İngilizce ve Çince gibi doğal diller, jestler, işaret dili, trafik işaretleri, denizcilerin kullandığı flamalar, reklam afişleri, moda, mimarlık düzenlemeleri, edebiyat, resim ve müzik gibi çeşitli şekillerde ortaya çıkan ve kullanılan ifadeler gösterge olarak adlandırılır. Bu göstergeler, farklı araçlarla (ses, yazı, görüntü, hareket vb.) kullanılarak anlam kazanırlar ve belirli kurallara tabidirler. Tüm bu anlamlı bütünlerin birimleri ise gösterge olarak adlandırılmaktadır (Rıfat, 2009). John Fiskeye göre, Göstergebilimin odak noktası göstergedir (Fiske, 2003). Göstergebilimin amacı, anlamlı

dizgeleri ve kavramları gözlemleyerek, yorumlayarak ve çözümleyerek yeniden yapılandırmaktır. Göstergebilim, insanın içinde bulunduğu dünyayı anlamlandırmasına yarayan bir model geliştirmektedir (Güneş,2014).

Ferdinand De Saussure, dilbilimciler tarafından modern dilbilimin kurucusu ve yapısal dil bilim akımının öncüsü olarak görülmektedir (Rıfat, 1998). Saussure, dil araştırmalarına çalışmalarıyla yeni bir anlayış getirmekle birlikte, dille ilgili birçok terimi yeniden yorumlamıştır, dizge, söylem, gösterge, yapı, şifre, nedensizlik, eşzamanlılık gibi kavramları dil araştırmalarına kazandırmıştır. Dilbilim araştırmaları, Saussure'den sonra yoğun olarak sözdizim ve iletişim işlevine yöneldi. Saussure'ün gösterge ve yapı anlayışı bir diğer yandan da göstergebilimin temellerinin atılmasında öncü olmuştur (Akerson, 2008).

Peirce'in göstergebilim kuramı, benzerlik yoluyla işleyen görüntüsel göstergeler, mantıksal bağ yoluyla işleyen belirtisel göstergeler ve anlamlarının öğrenilmesi gereken tamamen uyuşmsal simgeler olmak üzere üç tür gösterge vardır. Peirce, gösterge teorisini ayrıntılı bir şekilde geliştirmiş olsa da temel olarak bu üçlü gösterge kalmıştır. Saussure'ün fikrinden farklı olarak, Peirce, gösteren (ses, nesne) ile gösterilen (kavram) arasındaki ilişkinin rastlantısal olmadığını ve uyuşım kavramına dayandığını öne sürmektedir (Berger,2012).

Tablo-1 Peirce'in Üçlemesi, Berger, 2012.

Gösterge Türü	Görüntüsel	Belirtisel	Simge
Örnek	Resimler	Duman/Yangın	Sözcük, Bayrak
Bildirme Şekli	Benzerlik	Nedensel Bağ	Uyuşım
Süreç	Görülebilir	Çıkarsanabilir	Öğrenilmek Zorunda

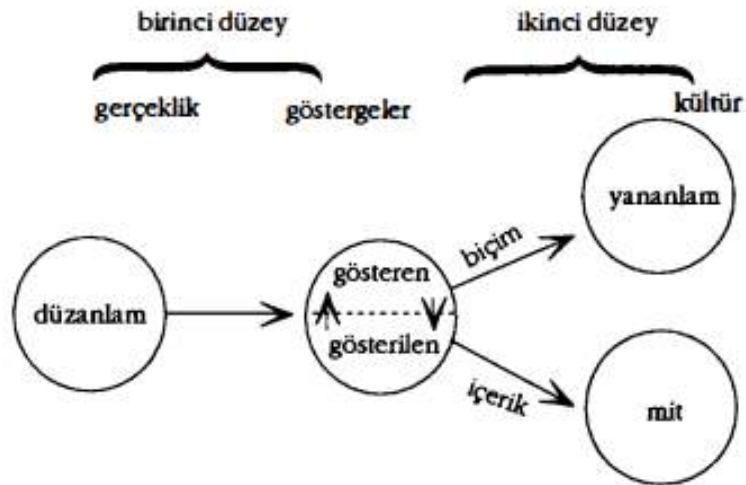
Kaynak: Berger, 2012: 87.

Peirce'in kuramında, görüntüsel ve belirtisel göstergeler yerine geçtikleri şeylerle doğal bir bağa sahiptirler. Örneğin, bir kişinin portresi, o kişiyle birlikte portreyi temsil eden görüntüsel göstergeyi ve dumani temsil eden belirtisel göstergeyi içerir. Bununla birlikte, bir simgenin anlamının öğrenilmesi gerekmektedir. Tablo 1 de Peirce'in üçlemesi grafik şeklinde gösterilmektedir. Peirce, göstergebilimin önemini vurgulamıştır, çünkü evrenin temelinde göstergeler sistemi olduğunu iddia etmektedir. Her şey aslında bir gösterge olarak işlev görebilir, çünkü herşey başka bir şeyin yerine geçebilir. Bu anlamda, Peirce'un kuramı, göstergelerin her yerde ve her şeyde mevcut olduğunu öne sürer (Berger,2012).

Fransız göstergebilimci Roland Barthes, F. de Saussure'ün fikrinin tam tersini savunarak, göstergebilimin dilbilimin bir dalı, olabileceğini vurgulamıştır; çünkü "her gösterge dizgesi, dille iç içedir". R. Barthes'a göre, nesnelere, imgeler ya da davranışlar bir iletiyi veya bir anlamı iletse bile, bunu bağımsız bir biçimde yapamazlar; her görsel anlatım ve anlam çoğunlukla dilsel bir iletiyle doğrulanır. R. Barthes göre, imge ve nesne dizgelerinin dilin dışında gerçekleşen bir anlamı olamaz. Anlamı taşıyan dildir bundan dolayı dilsel olmayan bir göstergebilim olamaz. Çünkü R.Barthes, imge ya da nesnelere dizgesini dil olmadan var olabileceğini düşünmemiştir (Kıran & Kıran, 2013).

R. Barthes göstergebilimi, dilbilimin bir alt bölümü olarak tasarlamıştır; çünkü, R. Barthes'a göre göstergebilimin ele alacağı dizgelerin sadece dil desteğiyle bir gerçeklik kazanabileceğine inanmıştır. R. Barthes, *Éléments de sémiologie* (Göstergebilim ilkeleri) adlı bu yapıtında, göstergebilim ilkelerini yapısal dilbilimden oluşan dört başlıkta ve ikili karşıtlıklar halinde toplamıştır. Bu kavramlar; Dil ve Söz, Gösterilen ve Gösteren, Dizim ve Dizge, Düz anlam ve Yan anlamdır. Moda dilini incelediği *Systeme de la Mode* (Modanın Dizgesi) yapıtı ise R. Barthes'ın dizgeleştirme çalışmalarının en üst seviyesini oluşturmaktadır (Rifat, 2009).

Şekil-1 Roland Barthes'in İki Anlamlandırma Düzeyi



Kaynak: Fiske, 1996: 120.1996. s.120.

Şekil 1'de Barthes'ın iki anlamlandırma düzeyi gösterilmektedir. Birincinin gösterge sistemi, ikinci düzeyde kültürün değer sistemi içine yerleştirilmiştir (Fiske,2003)

Düz anlam

Düzanlam (*denotation*), Bir nesnenin, bir iletişim dizgesinin, vb. "mantıksal, nesnel, değişmez anlamıdır (Guiraud, 1994). Anlamlandırmanın birinci düzeyi, Saussure'un üzerinde çalıştığı düzeydir. Fiskeye göre bu düzey, göstergenin göstereni ve gösterilene arasındaki ilişkiyi ve aynı zamanda göstergenin dışsal gerçeklikteki göndergesiyle olan ilişkisini betimler. Barthes bu düzeyi düzanlam olarak adlandırmaktadır. Düzanlam, bir göstergenin ortakduyusal, aşikâr veya herkes tarafından ilk anlaşılabilir anlamına gönderme yapmaktadır (Fiske,2003). Bergere göre Düzanlam, bir göstergenin taşıdığı gerçek anlamı kapsamaktadır (Berger, 2012).

Yan anlam

Bir kavrama, geniş anlamda bir imgeye, bir metindeki figüre ve bir metne eklenen kültürel anlamları ifade etmek için kullanılan terime yananlam denilmektedir. Yananlam (Connotation) latince de "ile birlikte yazmak" anlamına gelmekte olan connotare sözcüğünden gelmektedir (Berger, 2012) Barthes Yananlam kavramını, ikinci anlamlandırma düzeyinde göstergelerin işlediği üç yoldan birisini betimlemek için kullanmaktadır. Yananlam, göstergenin, kullanıcıların duygularıyla ya da heyecanlarıyla ve kültürel değerleriyle buluştuğunda ortaya çıkan etkileşimi betimlemektedir. Bu, anlamların öznelliğe ya da en azından öznelarasılığa doğru evrildiği andır. Bu noktada yorum hem yorumlayıcıdan hem de nesne ya da göstergeden etkilenmektedir (Fiske, 2003).

Mit

Göstergelerin ikinci düzeydeki işleyişiyle bağlantılı olarak Barthes'ın ortaya atmış olduğu üç yoldan ikincisi mit aracılığıyla olanıdır. Mitler var olan bir kültürün, gerçekliğin ya da doğanın bazı görüntülerini betimlemesini ya da anlamasını sağlayan bir hikayelerdir. İlkel mit; yaşam ve ölüm, insan ve tanrı, iyi ve kötü hakkındadır. Yananlam gösterenin ikinci düzeydeki anlamı ise bu bağlamda, mit de gösterilenin ikinci düzeydeki anlamıdır. Barthes, mitlerin ana işlevinin tarihi doğallaştırmak olduğunu ileri sürer. Mitlerin yaydıkları anlamlar tarihi beraberlerinde taşırlar, ancak mit olabilmeleri için taşıdıkları bu anlamların doğal olduğunu vurgulamaları gerekmektedir (Fiske, 2003).

Simgeler

Barthes (1977) bu düzeydeki anlamlandırmanın bir üçüncü yoluna daha atıfta bulunmuştur. Bu yolu da simgesel olarak tanımlamıştır. Bir nesne, uzlaşım ve kullanım aracılığıyla başka bir nesnenin veya kavramın yerine geçip anlam kazanabiliyorsa simge haline gelmektedir.

Fiskenin verdiği örneğe göre; Rolls-Royce markası zenginliğin simgesidir ve bir oyunda Rolls-Royce'ünü satmak zorunda kalan bir kişiyi gösteren sahne, o kişinin işindeki veya hayatındaki başarısızlığın ve servetini yitirmesinin bir simgesi olabilmektedir (Fiske, 2003).

Eğreltilme (Metafor)

Sözcük kökeni yunanca olan metaphore, meta “öte” ve phoros “aktarma” sözcüklerinden türemiştir. Pierre Guiraud Eğreltilme kavramını “Bir sözcüğü yerleşmiş anlamına yakın, ama ondan değişik anlamlı bir başka sözcük yerine kullanarak yapılan sapmaca; bir sözcüğü başka bir sözcük yerine eğreti biçimde kullanma” olarak tanımlamaktadır (Guiraud, 1994).

Eğreltilmeler bir kavramı başka bir kavramla açıklama yorumlama ya da örneksime ile yeni bir anlam oluşturan dil mecazlarıdır. Buna “benim aşkım bir güldür” örneği verilebilir Eğreltilme, yalnızca yazarların ve şairlerin belli başlı türden duygusal tepkileri yaratmak için değil, insanların düşünme ve iletişim kurma biçimlerinin de temel bir parçasıdır (Berger, 2012).

Düzdeğişmece (Metanomi)

Düzdeğişmece, anlamın çağırışım yoluyla oluşan bir dil mecazıdır (Berger, 2012). Eğer eğretileme (metafor), nitelikleri bir gerçeklik düzleminden diğerine aktarıyorsa, düzdeğişmece de aynı düzlemdeki anlamları birbirleriyle bağlantılı hale getirerek işler. Fiskeye göre Düzdeğişmece, bir kavramın bütünü temsil etmesini sağlamaktır. "Avrupa'nın taçlı kralları" düzdeğişmeceye bir örnektir (Fiske, 2003).

Berger, Eğreltilme ve Düzdeğişmecenin farklılıklarına şöyle değinmektedir: Eğreltilme seçme yani kavramlar arasındaki benzerlik üstüne odaklanır, düzdeğişmece ise birleşme yolu ile kavramlar arasındaki zaman ve mekânda birlik üzerine bir odaklanma olarak işlemektedir. Benzetme eğreltilmenin, kapsamlayış da düzdeğişmecenin daha zayıf şeklidir. Benzetme, gibi ve kadar sözcükleriyle yapılmaktadır. Kapsamlayışta da parça, bütünü yerine geçer ya da tam tersi bir durum olmaktadır. (Berger, 2012)

Barry Blitt

Berry Blitt, 1958 yılında Kandaada doğmuştur. Kanada vatandaşı olan Blitt, Montreal Adasındaki bir belediye olan Cte Saint-Luc, Quebec'te büyümüştür. Toronto'da eğitim görmüş olup Londra, New York ve Connecticut'ta kariyerine adım atmıştır. Şu anda Connecticut'ta yaşamaktadır. Tanınmış bir karikatürist ve illüstratör olan Blitt'ın birçok New Yorker

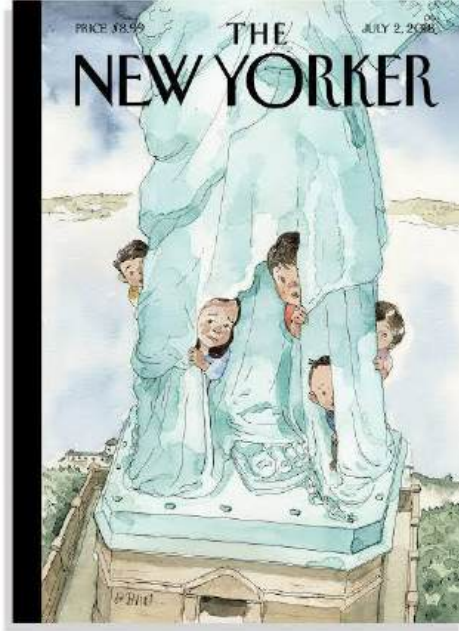
kapaklarında imzası bulunmaktadır. Ünlü karikatürist ve illüstratör olan blitt kariyerinde dergi kapakları, kitap illüstratörlüğü ve çocuk kitabı illüstratörlüğü yapmıştır. (“Barry Blitt”,2023) Belitt, Toronto'da bulunan Ontario Sanat Koleji'ne gitmiştir. Mezun olduktan sonra Leo Burnett'in Toronto ve Londra ofislerinde reklamcılık alanında çalışma hayatına başlamıştır fakat burada reklam sektörünün ona göre olmadığını anlamıştır. Blitt bir röportajında şöyle demektedir: “Bir reklam kampanyası için bir storyboard hazırladım ve yorum şuydu: Bu iyi, ama marulun daha çıtır görünmesini sağlayın” Eğlence odaklı çizimlerinden siyasi figürlere geçiş yapmıştır (Scott,2017).

Barry Blitt, birçok New Yorker kapağıyla önde gelen Amerikan hicivcilerinden biri haline gelen ünlü bir karikatürist ve illüstratördür. Çoğunlukla dergi kapaklarında Amerikan siyasilerini alaycı bir üslupla kendi tarzı olan suluboya ve mürekkep tekniklerini kullanarak resmetmiştir. 1992'den bu yana Berry Blitt, The New Yorker dergisine 250 illüstrasyon ve 70 dergi kapağı yapmıştır. En ünlü dergi kapakları arasında yer alan 2006'da Amerikan Dergi Editörleri tarafından yılın kapağı seçilen “Deluged” isimli kapağı ödül almıştır (Dowling, 2020).

Blittin New Yorker dergisine yapmış olduğu diğer kapaklarının birçoğu da aynı kategoride finalist olmuştur. Dijital Çağ'dan etkilenmeyen Blitt, tükenmez kalem ve sulu boyayla çizim yapmayı hiç bırakmamıştır. Çizim yapmadığı zamanlarda piyano çalmaktadır. Boş zamanlarında Joe Ciardiello ve Michael Sloan'la birlikte kurdukları illüstratör caz grubu The Half-Tones müzik grubu ile İllüstratörler Derneği'nde sahne almaktadır. (The One Club, 2012).

Barry Blitt'in The New Yorker Dergi Kapak Tasarımlarının Göstergebilimsel Analizi

Şekil-2 Barry Blitt, Yearning to Breathe Free (Nefes Alma Özlemi), 2018



Kaynak: <https://www.newyorker.com/culture/cover-story/cover-story-2018-07-02> Erişim: 05.01.2024

Tablo-2 Yearning to Breathe Free (Nefes Alma Özlemi) illüstrasyonu'nun Analizi

Gösterge	Gösteren	Gösterilen
İnsan	Sarı elbiseli erkek çocuk	Endişe, korku
İnsan	Kırmızı elbiseli erkek çocuk	Endişe, korku
İnsan	Mavi elbiseli erkek çocuk	Endişe, korku
İnsan	Mor elbiseli kız çocuk	Üzüntü
İnsan	Pembe elbiseli kız çocuk	Şaşkınlık
Yer	Özgürlük anıtı	Amerika
Yazı	The New Yorker	Dergi adı
Yazı	Price 8,99	The New Yorker dergisinin ücreti
Yazı	July 2, 2018	The New Yorker Dergisinin yayımlanma tarihi
Yazı	Sept. 19,2005	The New Yorker Dergisinin yayımlanma tarihi

Düzenlam: Tasarımın düz anlamı incelendiğinde; bu tasarımda kompozisyon dikey olarak kullanılmıştır, tasarımda kullanılan tamamlama ilkesi ile özgürlük heykelinin bütün bir şekilde algılanması sağlanmıştır. Özgürlük heykelinin elbisesine gizlenmeye çalışan beş çocuk figürü dikkat çekmektedir. Tasarımın renkleri incelendiğinde genel olarak soğuk renkler kullanılmıştır. Mavi ve yeşil soft renkler, baskın renklerdir. Tasarımın arka planında soft renkler kullanılarak hava perspektifi verilmiştir bu doğrultuda figürler ön plana çıkartılmıştır. Azınlıkta kalan doygun renkler yeşil, sarı, kırmızı, mor ve pembe. Azınlıkta kalan renkler çocuk figürlerinde kullanılarak vurgu yapılmıştır, bu sayede yüz ifadeleri ön plana çıkarılmıştır. Tasarımda çocuk figürlerinin yüz ifadeleri; korkmuş, endişeli ve şaşkın şekilde kompozisyonun dışındaki bir varlıktan gizlenmekte oldukları gözlemlenmektedir. Tasarımın üst kısmında simetrik biçimde The New Yorker logosuna yer verilmiştir. The New Yorker dergisinin logosu serifli ve serifsiz harf karakterlerine sahiptir. Tasarımın sol üst çaprazına derginin fiyatı konumlandırılmıştır sağ üst çaprazına ise derginin o zamanki güncel çıkış tarihine yer verilmiştir.

Yananlam: Tasarım Yan anlam boyutunda incelendiğinde The New Yorker yazısı siyah renkle üst kısma yazılması dikkati ilk çekenler arasında. Siyah rengin bir anlamı ise itibar ve güçtür. Tasarımın geneline bakıldığı zaman soft renkler, soğuk renklerin hâkim olması dikkati çocukların yüz ifadesine odaklandırıyor. Çocukların yüz ifadesine bakıldığı zaman kompozisyonun dışında bulunan bir şeylerden veya birilerinden korktukları hissi uyandırıyor. Tasarımda dikkat çeken başka bir unsur ise heykel, heykelin baş ve gövde kısmı tasarımda kullanılmamasına rağmen heykelin Özgürlük Heykeli olduğu bilinmektedir. Çocukların bu heykelin alt kısmına saklanması ise mevcut çocuk haklarına yapılan bir eleştiri olduğunu yansıtmaktadır. Kompozisyonda özgürlük heykeli, Amerika'yı çağrıştırmaktadır bu bağlamda özgürlük heykeli Amerika'nın metanomisidir. Çocukların özgürlük heykelinin giysisine saklanmaları da Amerika'ya olan güvenlerinin göstergesidir.

Şekil-3 Barry Blitt, Trent Lott's Bet (Trent Lott'un Bahsi), 2005.



Kaynak: <https://www.barryblitt.com/gallery-1> Erişim:18.01.2024

Tablo-3 Trent Lott's Bet (Trent Lott'un Bahsi) İllüstrasyonu'nun Analizi

Gösterge	Gösteren	Gösterilen
İnsan	Siyah Takım Elbiseli Erkek figür	Siyasi, Umursamama, ciddiye almama
İnsan	Lacivert Takım Elbiseli Erkek figür	Başkan, Kontrolü ele alma çabası
İnsan	Kahverengi Takım Elbiseli Erkek figür	Siyasi, Şaşkın, Dinleme
İnsan	Gri Takım Elbiseli Erkek figür	Siyasi, Öfke, Tartışma
İnsan	Kadın figür	Siyasi, Öfke, Tartışma
Nesne	Bayrak	Amerika bayrağı
Nesne	Abajur, telefon, tablo, çerçeve	Ciddiyetin sembolü
Yer	Suyla dolmuş oda	Beyaz Saray

Düzenlam: Tasarımın düzenlamı incelendiğinde; bu tasarımda kompozisyon dikey olarak kullanılmıştır. Kompozisyon olarak dağınık kompozisyon kullanılması odağın bir yerde toplanmasını engellemektedir. Kompozisyonda Erkek figürler, kadın figürü, masa, tablo, bayraklar, telefon ve abajur gibi nesnelere görülmektedir. Kompozisyonda Amerikan bayrağı, kıyafetler, duvarlara, pencerelere ve kullanılan renklere bakıldığı takdirde, mekanın

Amerikada bulunan bir devlet dairesi olduğu anlaşılmaktadır. Genel olarak kompozisyonda sıcak tonlar hakimdir. Vurgu rengi amerikan bayrağında ki kırmızı rengidir. Figürlere ve nesnelere geneline bakıldığında mekanın yarısının sular altında kaldığı görülmektedir. Kompozisyonda kullanılan figürlerin Yüz ifadelerine bakıldığında sol tarafta konumlandırılan kadın ve sağ alt çaprazda bulunan erkek figürlerinin öfkeli şekilde tartıştıkları görülmektedir. Sağ üst köşedeki erkek figürün kollarını bağlamış umursamaz ve durağan bir tavırla resmedilmiştir, diğer erkek figürlerinin ise tartışmaya katılmaya çabaladıkları betimlenmektedir. Figürlerin yerleri ve vücut mesafesi ile kiminin ayakta kiminin oturduğu görülmektedir. Tasarımda perspektif kullanılarak ön arka ilişkisi sağlanmıştır. Tasarımın üst kısmında simetrik biçimde The New Yorker logosuna yer verilmiştir. The New Yorker dergisinin logosu serifli ve serifsiz harf karakterlerine sahiptir. Tasarımın sol üst çaprazına derginin fiyatı konumlandırılmıştır sağ üst çaprazına ise derginin o zamanki güncel çıkış tarihine yer verilmiştir.

Yananlam: Tasarım Yananlam boyutunda incelendiğinde; ilk olarak pencerelerin pervazı, duvardaki tablo ve kıyafet seçimleri, yüz ifadelerine bakıldığında ciddi ve gergin bir ortam olduğu hissediliyor. Kadının yüzünün dönük olması yüz ifadesine bakıldığı zaman agresif ve onaylamadığı bir durumun ortada olduğunu gösteriyor. Hemen sağ çaprazındaki adamın işaret parmağının havada olması tehdit edici bir üslubu olduğunu ve kadın figürüyle bir münakaşaya girdiği hissedilmektedir. En arkadaki adamın yüz ifadesi ve ellerini bağlaması ortama ilgilenmediğini ve umursamaz bir tavır sergilediği görülmektedir. Sağ ortadaki adamın elini birbirine bağlayıp pür dikkat dinlediği, merkezin sol taraftaki erkek figürün ise ortamı sakinleştirmeye çalıştığı görülmektedir. Seçilen renklerin sıcak renkler olmasına rağmen figürlerin yüz ifadesinden kaynaklı soğuk bir ortam olduğu gözlemlenmektedir. Kompozisyonda bulunan nesnelere mekanın beyaz saray olduğu gözlemlenmektedir ve beyaz saray amerika birleşik devletlerinin metanomisi olarak kullanılmıştır. Bu doğrultuda tasarımın geneline bakıldığında mevcut başkanın başarısızlığından veya odada bulunan siyasilerin başarısızlıklarından dolayı görsel anlatıda Amerikanın batması veya sistemin çökmesi tasvir edilmiştir.

Şekil-4 Barry Blitt, Natural Ability, (Doğal Yetenek) 2020.



Kaynak: <https://www.newyorker.com/culture/cover-story/cover-story-2020-05-25> Erişim: 26.12.2023

Tablo-4 Natural Ability, (Doğal Yetenek) İllüstrasyonu'nun Analizi

Gösterge	Gösteren	Gösterilen
İnsan	Kısa boylu erkek figür	Doktor, Şaşkınlık
İnsan	Uzun boylu erkek figür	Doktor, Şaşkınlık
İnsan	Orta boylu erkek figür	Doktor, Şaşkınlık
İnsan	Takım elbiseli erkek figür	Devlet Başkanı, Trump, Beceriksizlik, Bilmişlik
Nesne	Bayrak	Amerika bayrağı
Nesne	Abajur, telefon, tablo, çerçeve	Ciddiyetin sembolü
Yer	Ameliyathane odası	Yanlış yerde bulunma durumu

Düzenlem: Tasarım düz anlam olarak incelendiğinde; tasarımda figürlerin ve mekanın bir kısmının dışarda kalmasından dolayı bu kompozisyon açık kompozisyon olarak kurgulanmıştır. Tamamlama ilkesine yer verilerek kompozisyonun devamı tahmin edilebilmektedir. Yapılan tasarımı kompozisyon açısından incelendiğinde öne iki büyük

arkaya iki küçük figür yapılarak denge sağlanmıştır. Kıyafetler ve mekana bakılarak bir ameliyathane olduğu görülmektedir. Kompozisyonda baskın renk soğuk renklerdir. Azınlıkta kalan renkler ise kırmızı ve sarı renkleridir. Mavi baskın renktir ve baskın renklerin arasında sıcak renkler kullanılarak vurgu rengi kırmızı ve sarı kullanılarak odak noktası merkez noktasının sağ tarafına kaymıştır. Tasarımın en dikkat çeken figürü resmin sağ köşesinin büyük bir kısmını kaplayacak bir şekilde çizilmiş olup, kıyafetine bakıldığında da doktor olmadığı ve resmi bir kurumda çalıştığı bilinmektedir. Saçlarının sarı olması, kesimi ve vücut şekline bakıldığında da eski ABD başkanı Donald Trump olduğu görülmektedir. Elinde makas olması ve yatan kişinin vücuduna yakın tutmasından dolayı ameliyat eden kişinin trump olduğunu görülmektedir. Renkler ameliyathane rengine uygun şekilde seçilmiş olup soft bir şekilde uygulanmıştır. Sağ köşedeki figürün renkleri daha koyu yapılarak dikkati üzerine çekmektedir. Tasarımın üst kısmında simetrik biçimde The New Yorker logosuna yer verilmiştir. The New Yorker dergisinin logosu serifli ve serifsiz harf karakterlerine sahiptir. Tasarımın sol üst çaprazına derginin fiyatı konumlandırılmıştır sağ üst çaprazına ise derginin o zamanki güncel çıkış tarihine yer verilmiştir.

Yananlam: Kompozisyon Yananlam olarak incelendiğinde dikkati ilk çeken şey sağ ön taraftaki figürün diğerler figürlerden farklı olmasıdır. Diğer figürlere bakıldığı zaman kıyafetlerinden de anlaşıldığı gibi doktor oldukları bilinmektedir. Tasarımda kullanılan mekânın ameliyathane olması ve sağ öndeki figürün takım elbise giymesi oraya ait olmadığını kanıtlar niteliktedir. Takım elbiseli figürün alnındaki terler ve dilinin dışarda olması bir şeyler için çabaladığını ter döktüğünü göstermektedir aynı zamanda elinde makas olması ve diğer eliyle başka bir alet istemesi, üstünlük kurduğunu işi bilmese bile kendisinin yapması bilmiş olma durumunun göstergesidir. Figürlerin ağzında maske olmasına rağmen yüz ifadeleri net bir şekilde anlaşılmaktadır. Merkez noktasında bulunun kısa boylu erkek figürün elini alına götürmesi ve alındaki küçük terlerin işlerin yolunda gitmediğini telaşlandığını göstermektedir. Bu kompozisyonda, kısa boylu erkek figürün kafasının üstündeki küçük çizgi, bıkkınlığın telaşın, şaşkınlığın sembolüdür. Sağ köşedeki figürün sert bir şekilde karşısındaki figüre bakması durumdan hoşnut olmadığı ve tasvip etmediği net bir şekilde görülmektedir. Sol taraftaki doktor figürünün tek kaşının havada olması ve yanındaki figüre bakması yaptığı hareketi sorgular niteliktedir. Elindeki kitap ve defter ise figürün işi bilmediğini ve işi ehline bırakması gerektiği mesajını vurgulamaktadır. Kompozisyonda kullanılan lacivert ve mavi

Tasarımın geneline bakıldığında takım elbiseli adamın yani Trump'ın mevcut görevinden istifa etmesi gerektiği ve başkanlık koltuğunu işin ehli olan birine devretmesi mesajı gösterilmektedir.

Sonuç

Barry Blitte'in çalışmalarında olan politik illüstrasyonlarda göstergebilim; göstergenin, gösterenin ve gösterilenin anlamlandırılması sonucunda iletilmek istenilen mesajın algılanmasına yönelik illüstrasyonlar ile oluşturulan kompozisyon tamamıyla gözlemlenmiştir. Propaganda, istenilen bilgiyi ve mesajı hedef kitleye veya kamuoyuna aktarmak amacı gütmektedir. Bu hedef doğrultusunda, politik illüstrasyondaki oluşturulan kompozisyonda kullanılan göstergelerin aktarılmak istenilen mesajın uygun olması ve amacına hizmet etmesi gerekmektedir. Bu bağlamdan yola çıkarak Barry Blitte'in politik illüstrasyon çalışmalarında kullandığı grafik tasarım ilke ve elemanları, aktarılmak istenilen mesajın iletilmesinde destekler nitelikte olduğu gözlemlenmiştir. Araştırmada incelenen politik illüstrasyonlar Roland Barthes'in göstergeleri anlamlandırma yöntemi, kodların ortaya çıkartılmasında ve vurgulanmak istenilen mesajın ortaya çıkmasında fayda sağladığı gözlemlenmiştir. Bu araştırmanın sonucunda; propaganda için oluşturulan illüstrasyonlarda, uygun kodların tercih edilmesi ve grafik tasarım ilke ve elemanlarının doğru kullanılması özellikle de doğru renk kullanımının verilmek istenilen mesajın algılanma bilirlilik açısından fayda sağlayacağı ve daha anlaşılabilir olacağı kanısına varılmıştır.

. Blitt'in kompozisyonlarında ülkeler ile özdeşleşmiş ve özgürlük heykeli gibi, evrensel kabul edilen simgelere yer verdiği gözlemlenmiştir. Kompozisyonların tümüne genel olarak bakıldığında hepsinin ortak özelliği, Tasarım ilke ve elemanlarını iyi şekilde kullanarak kompozisyonlarda hiyerarşik düzen içerisinde ve pastel tonlar, opaklığı düşük ve mavi tonlarının sıklıkla kullanıldığı gözlemlenmiştir. Renkler, sevimli ve çocuklara hitap eden renklerin kullanıldığı gözlemlenmiştir. Ancak renkler, şiddet, ciddiyet, resmiyet ve ön plana çıkarmak amacı ile kullanılmıştır. Anlam ve fikir bakımından her çalışma da belirtilen kodlarla mesaj iletme gayesinde olmasıdır. Her bir çalışma farklı politik olayları ele almıştır. Bunlar genel itibari ile savaş, siyaset ve insan haklarıdır. Çalışmalarda verilmek istenen mesajların net bir şekilde anlatıldığı görülmektedir. Ancak, gerçekçi çizimlerin kullanılmaması ve farklı dönemlerdeki izleyicilerin o zamanki gündemden veya olaylardan

habersiz olması, mesajların farklı yorumlanmasına neden olabilir. Bu araştırmada, kısıtlı bir kanvasta ve hareketsiz ortamda yapılan illüstrasyon çalışmalarlarıyla propaganda yapılarak, kitlelere veya belirli kesimlere iletilmek istenen mesajın net ve etkili bir şekilde aktarılabilmesi gerçeğine ulaşılmıştır.

Kaynaklar

- Rıfat, M. (2009). *Göstergebilimin ABC'si*. İstanbul: Say Yayınları.
- Rıfat, M. (1998). *XX. Yüzyılda Dilbilim ve Göstergebilim Kuramları*. İstanbul: Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık Ticaret ve Sanayi A.Ş.
- Fiske, J. (2003). *İletişim Çalışmalarına Giriş*. Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları.
- Akerson, F. E. (2008). *Dile Genel Bir Bakış*. Ankara: Multilingual Yabancı Dil Yayınları.
- Kıran, A. E. ve Kıran, Z. (2013). *Dilbilime Giriş*. Ankara: Seçkin Yayıncılık.
- Guiraud M. (1994). *Göstergebilim*. Ankara: İmge Kitabevi Yayınları.
- Güneş, A. (2014). *İletişim Araştırmalarında Göstergebilim*. Konya: Literatürk Academia.
- Berger, A. Asa. (2012). *Kültür Eleştirisi Kültürel Kavramlara Giriş*. (E. Özgür, Çev.). İstanbul: Pinhan Yayıncılık.
- Ambrose, G. ve Harris, P. (2012). *Grafik Tasarım Temelleri*. (M. E. Uslu, Çev.). İstanbul: Literatür Yayınları.
- Ambrose, G. ve Harris, P. (2019). *Görsel Grafik Tasarım Sözlüğü*. (B. Barhan, Çev.). İstanbul: Literatür Yayınları.
- Becer, E. (2011). *İletişim ve Grafik Tasarım*. Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.
- Colyer, M. (1990). *How to Find and Work With an Illustrator: To Get the Results You Want*. Cincinnati, Ohio: North Light Books
- Kınık, M. (2015). *Grafik Tasarım Tarih ve Teknoloji*. Ankara: Gazi Kitabevi.
- GÖKÇEN, N. K. (2023). Yayın İllüstrasyonlarında Görsel Hikâye Anlatımı. *Işık Üniversitesi Sanat, Tasarım ve Mimarlık Dergisi*, 1(1), 17-29.
- Jowett, G. O'Donnel, V. (1999). *Propaganda and Persuasion*. California: Sage Publications.
- Clark, T. (1997). *Art and Propaganda In The Twentieth Century*. New York: Harry N. Abrams.

Wigan, M. (2019). *Görsel İllüstrasyon Sözlüğü*. (M. E. Uslu, Çev.). İstanbul: Literatür Yayınları.

Barry Blitt. (2023, Aralık 13). İçinde *Wikipedia*. https://en.wikipedia.org/wiki/Barry_Blitt

Scott, A. (2017, Kasım 10). *Catcher of the wry*. The Globe and Mail. Canadian born, but America is his target. Barry Blitt is the catcher of the wry - The Globe and Mail Erişim Tarihi: 13,12,2023

Dowling, J. (2020, Mayıs 4). *New yorker cartoonist barry blitt wins 2020 editorial cartooning pulitzer*. Multiversity Comics <http://www.multiversitycomics.com/news/barry-blitt-pulitzer/> Erişim Tarihi: 18,12,2023

The One Club, (2012). *Adc hall of fame*. <https://www.oneclub.org/adc-hall-of-fame/-bio/barry-blitt> Erişim Tarihi: 13,12,2023

Wrycza, S. (2015). *Information systems development and applications*. Faculty of Management University of Gdańsk.

Yazıcıoğlu, Y. (2017). *Temel Tasarım*. (1.Baskı). İdeal Kültür Yayıncılık.

KAVRAMSAL SANATTA ATIK NESNE KULLANIMI

Dr. Öğr. Üyesi Ahmet Hakan YILMAZ¹

Özet

Yaşadığımız çağın en önemli ifade biçimlerinden biri olan sanat, hızla gelişen ve değişen teknoloji ile sanat pratiklerinin değişip dönüşmesine neden olmuş, özellikle “Kavramsal Sanat” kendisini nesneye gereksinim duyan bir etkinlikle yeni yaratı alanları açarak ortaya koymuştur. “Kavramsal Sanat” alışlagelmiş bütün sanat sistematüğini ters yüz eden bir anlayışla kavrama yönelik bir zihin etkinliğı olarak görölmektedir.

Üretilen bir eserle ortaya konan fikir yerine, ortaya atılan bir fikirle eser ortaya koymak “Kavramsal sanatın” bir fikir sanatı olarak anılmasına neden olmuş, kavrama yönelik ve kavramdan yola çıkan üretim şekli ile birçok biçim, form ve malzemede kendini göstermiştir. Atık malzemenin sanatsal ifade olanaklarında yer alması, nesnelerin kendi işlevi dışında ya da öz anlamıyla, sanatçılar tarafından yeniden biçimlenerek sağlanmıştır.

Tüketim kültürü ile birlikte kullanılan ürünlerin kısa sürede atılması, kavramsal sanatın yeni anlamlandırma yöntemleri ile asıl anlamından çıkarak yeni bir dil ile ikinci bir kez sanat nesnesi olarak kullanılmış ve sanat eseri niteliğine bürünmüşlerdir. Sonsuz anlama olanağı ile atık nesne sanatçının yüklediğı söylemle artık yeni anlamının taşımaya başlamıştır.

Çalışmada ortaya konan ana düşünce ve problemle kavram ve imgenin aktarımında etkin rol alan atık nesnelerin kullanımı ve dönüşümlerini özgün kaynakları ile açıklamak, “Kavramsal Sanat” söylemleri içerisinde gelişen kimi tartışmalara açıklık getirmek, tarihsel süreç ve çağdaş örnekleri irdelemek amaçlanmıştır.

Anahtar Kelimeler: Kavramsal Sanat, Atık Nesne, Çağdaş Sanat

¹ Dr.Öğr. Ü. Ahmet Hakan YILMAZ Karamanoğlu Mehmetbey Üniversitesi, Sanat, Tasarım ve Mimarlık Fakültesi, Resim Bölümü, Karaman, manasmeram@hotmail.com, Orcid id: 0000-0002-3384-3480

USE OF WASTE OBJECTS IN CONCEPTUAL ART

Abstract

Art, one of the most important forms of expression in our age, has caused art practices to change and transform with rapidly developing and changing technology, and especially “Conceptual Art” has revealed itself by opening new areas of creation with an activity that requires objects. “Conceptual Art” is seen as a mental activity aimed at concept with an understanding that turns all conventional art systems upside down.

Creating a work with an idea put forward instead of an idea put forward with a produced work has caused “Conceptual art” to be called an art of ideas, and it has shown itself in many forms, shapes and materials with its production method aimed at and based on the concept. The inclusion of waste material in artistic expression possibilities has been provided by the artists by reshaping objects outside of their own function or in their essence.

With the culture of consumption, the products used are quickly thrown away, and with the new methods of conceptual art, they have been used as art objects for a second time with a new language, leaving their original meaning behind, and have taken on the nature of works of art. With the infinite possibility of understanding, the waste object has now begun to carry its new meaning with the discourse attributed by the artist.

The main idea and problem presented in the study is to explain the use and transformation of waste objects, which play an active role in the transfer of concepts and images, with their original sources, to clarify some discussions that have developed within the discourses of “Conceptual Art”, and to examine the historical process and contemporary examples.

Keywords: Conceptual Art, Waste Object, Contemporary Art

Giriş

Kavramsal Sanatta Atık Nesne Kullanımı

19. yüzyılın ikinci yarısı hızla gelişen teknolojisini ile geniş halk kitlelerinin endüstri merkezlerine toplanmasıyla dikkat çekmektedir. Hızla gelişen teknoloji yeni yaşam olanaklarıyla “Tüketim Toplumu” olarak ifade edilen yeni bir toplum biçiminin doğmasına neden olmuştur.

Sanayileşme ile artan hızlı üretim teknolojileri beraberinde hızlı tüketimi de getirmiş, “kullan at” tüketim kültürünün oluşmasına nedene olmuştur. Bu hızlı tüketim ve beraberinde oluşan

sorunlar; zaten arayışta olan sanatçıya alternatif malzeme çeşitliliği ve kullanma olanağı sunmaktadır. Bir tüketim nesnesi olan atık malzemeler sanatçının ifade dilinde ana kullanım amacı dışında başka anlamlarda kullandığı ve kendisini dışa vurduğu somut bir anlatım nesnesi olmuştur. Artık yüzyılın ortalarında sanatçı, ürettiği sanat eserlerine güncel olanı da eklemiş ve sanatın sınırlarını aşarak sınır tanımaz bir boyuta ulaştırmıştır.

Teknolojinin gelişmesi ve üretimin artmasıyla oluşan bu yeni durum malzeme çeşitliliğine yol açmış, üreticiler yapıtlarını ürünlerini iletişim araçları ile destekleyerek yeni ve alternatif sunum teknikleriyle tüketiciye ulaştırmaya başlamıştır. Böylece bu yeni tüketim alışkanlığında tüketici aldığı ürünü neredeyse hiç kullanmadan atık haline getirmektedir.

Atık nesnelere artması ile sanatçı için yeni malzemeler ortaya çıkmış, sanat artık tuval resmi olmaktan çıkarak “atık” olarak nitelendirdiğimiz malzemeler ile düşüncesini yansıtmada yeni olanaklar kazanmıştır. Yeni ve özgün eserler üretmek isteyen ve bu yönde arayışa giren sanatçı; artık yaptığı resimlerle kendisini ifade etmek yerine atık nesne kullanımına yönelerek dönemin de getirdiği yeniliklerle, özellikle sanat alanında yaşanan gelişmeler ve iletişim ağlarının da gelişmesi ile yeni bir ifade dili oluşturmuştur.

Bu yeni ifade dilinde sanat; atık nesne kavramı üzerine oluşturulan anlayışlarla, farklı yöntemler ile biçimleri bozulmamış nesnelere, anlamları deforme edilerek ya da yeni anlam ve sembol dili ile yorumlanması olarak görülmektedir. Başka bir ifade ile atık nesne; üretim amacında var olan işlevselliklerine yabancılaştırılarak ikinci bir anlamlandırma düzleminde sanatsal üretim için esin kaynağı olarak değerlendirilmekte ve yeniden yorumlanmaktadır.

Teknoloji ve sanayinin bu çok yönlü değişimi insanı yaşadığı doğal ortamdan uzaklaştırmış ve toplum dışında bir varlık haline dönüştürmeye başlamıştır. Büyük değişime sanat ortamı da ayak uydurmak zorunda kalmıştır. Tüm dünyada hızla gelişen teknolojik yenilikler yeni sanat anlayışları ile farklı anlatım biçimlerinin oluşmasına yol açarak, kullanıp atılan malzemelerden oluşan eserlerle kendini göstermiştir

Artık yeni ortamda sanatçının toplumdaki konumu ve yabancılaşmasıyla ortaya çıkan eserler geleneksel olandan uzaklaşarak var olandan daha zıt bir yönde seyretmiş, özellikle sanayi devriminden etkilenen yeni sanat anlayışı geleneksel sanattan koparak modern sanat anlayışları içerisinde yeni biçimler ortaya koymuştur.

Sanat, geleneksel tanımının dışına çıkan yeni tanımlarla ifade edilmeye başlanmış, tanım kendi sınırları dışına taşarak yeni anlamıyla ifade edilmiş, “gerçeği güzel tasarımlarla yansıtan özel bir toplumsal bilinç ve insan devinimi biçimi” (Ozankaya, 1975: 82), “insanla nesnel gerçeklik arasındaki estetiksel ilişki” (Hançerlioğlu, 1993: 340) şekliyle kavramsal olarak betimlenmiştir.

Tanımlardan da anlaşılacağı gibi çağdaş sanat anlayışıyla birlikte “güzel” kavramı bir kenara bırakılarak kavrama ait bir yineleme, geliştirme ve tanımlama çabaları da artık görülmemektedir. Sanat tanımlamalarında görülmeyen “güzel” sorunu yerini daha çok sanatsal yaratma sürecinin ne şekilde ve nasıl olduğu irdelemelerine bırakmıştır. Bu yaklaşım biçimi ile sanat, sanat eserinin üretimine bir dizge değiştirme işlemi olarak bakmayı getirmiş, başka bir deyişle, sanatsal üretim süreci gerçeği arama, yaratma ise pek hala gerçekliğin yeniden inşası eyleminden başka bir şey değildir sonucunu doğurmuştur. Tüm bu olguları süzgecinden geçiren sanatçı, yeni eyleminde aslında sanatsal nitelik taşımayan gerçeklikleri alarak, mevcut dizgenin dışında başka bir dizge de yeniden yorumlayarak konumlandırmaktadır” (Sözen - Tanyeli, 1996: 208).

Bu yeni anlayışla bir sanat eserinin sosyal işlevini yapması için, artık üstün sanat değerlerine sahip olmasına gerek kalmamış, ancak sanatçı yine de toplumun ondan istediği görevin üstünde işler ortaya koymaya gayret etmiştir (Müller, 1972: 107).

Teknolojik yarışta bilimsel gelişme ve rekabetle sürekli değişimler, sanayi toplumunda sanatı da etkilemiş, bu baş döndürücü gelişmelerde sanatçı, sonu gelmez yeni denemelere mecbur kalarak bazen çağdaş sanatın öncüllerinin oluşturduğu plastik dilden, bazen de geleneksel sanattan aldığı öğeleri de eklemeyerek, yeni eserler üretmeye başlamıştır (Bazin, 1998: 512).

Örneklerini Fernand Léger (1881-1955) ve Amédée Ozenfant (1886-1966) gibi sanatçılarla pekiştirebileceğimiz yeni anlayışlara bakıldığında, her iki sanatçının da Kübizm’e öykünerek yeni bir plastik dil ile kitle halinde gerçekleştirilebilecek ve makine çağına uygun gerçeklikten

modern nitelik taşıyan bir imge dünyası yaratmayı amaçladıkları görülür. Öyle ki kendilerinden sonra gelen sanatçıların ortaya koyduğu eserlerde mağaza vitrinleri, reklam alanları ve görsel formları kapsayan bütün modern yaşam alanlarında görülen propaganda amaçlı resimler ve görüntülere, Léger ve Ozenfant'ın çalışmaları büyük ölçüde kaynaklık etmiştir (Bazin, 1998: 528).

Bilimsel ve teknolojik gelişmelerinde hız kazanmasıyla sanayi devriminden teknoloji çağına evrilen büyük devrimsel dönüşüm ile birlikte artık küreselleşme çağın ana karakteri halini alırken, bireyselleşme de çağın insanın toplumsal ve kişisel karakterini oluşturmuştur. Bu dönüşümde nesnel tüketim kültürü insanlığın yaşam biçimini oluşturarak bireysel insanın alışkanlığı haline gelmiştir.

Warhol'a göre bu yeni tüketim çağında sanatçının yaratıcılık özelliği yerine artık, tüccar gibi bir ticari zekâsı daha da ön plana çıkmaktadır. Gelişen kapitalist sistemindeki herkes gibi sanatçı da piyasada kendini pazarlamaktadır.

1950'lili yıllara gelindiğinde nesnelere, sanatın biçimsel yapısının ana konusu olabileceği sorunu etrafında tartışmalar artmış, sorunun aşılabilmesi için bir şekilde sanat ve gündelik yaşam arasındaki sınır kaldırılmaya çalışılarak geleneksel sanatla olan bağı zayıflatılmıştır. Sanatçılar eserlerinde kullandıkları nesnelere gelenek dışına çıkarak, eserlerinde ve sunum alanlarındaki ciddi dönüşümlerle üretim ve sunum anlamında alternatif arayışlara gitmişlerdir (Featherstone,2000:172).

David Harvey'e göre; modern dönemde sanatçıda olan ruh yavaş yavaş postmodern dönemde gözden çıkarılmış, yaratan özne yerini, daha önceden var olan imgelerin cüretkar bir şekilde sahiplenilip, bütün ya da parçalar halinde aktarılmasına, alıntılanıp, tekrarlanmasına dönüşmüştür (Harvey,2012:71-72). Başka deyişle sanatçının kendi sanatsal kaygıları ile sanat eserleri ortaya koymasının yerini eserlerinin tüketim araçları üzerinden pazarlanabiliyor potansiyelde olmasına bırakmıştır.

Yine 1950'lerin sonlarında sanat ve zanaat arasındaki ayrım azalmış, sanat gündelik kullanım nesnelere, gündelik nesnelere sanatla bir araya gelebileceği bir ortama kavuşmuştur.

Zanaat araçlarının değerlendirilmesi de zanaatla özdeşleşen malzemelere yönelen sanatçılar ve güzel sanatın üsluplarını ve işlevsel olmayan amaçlarını benimsemeye başlayan zanaatçılar olarak iki anlayışta kendini göstermiştir. Gündelik nesnelerin sanatta kullanılması giderek yaygınlık kazanmış popüler bir birliktelikle güç kazanarak farklı sanat üsluplarının süratle doğmasını sağlamıştır.

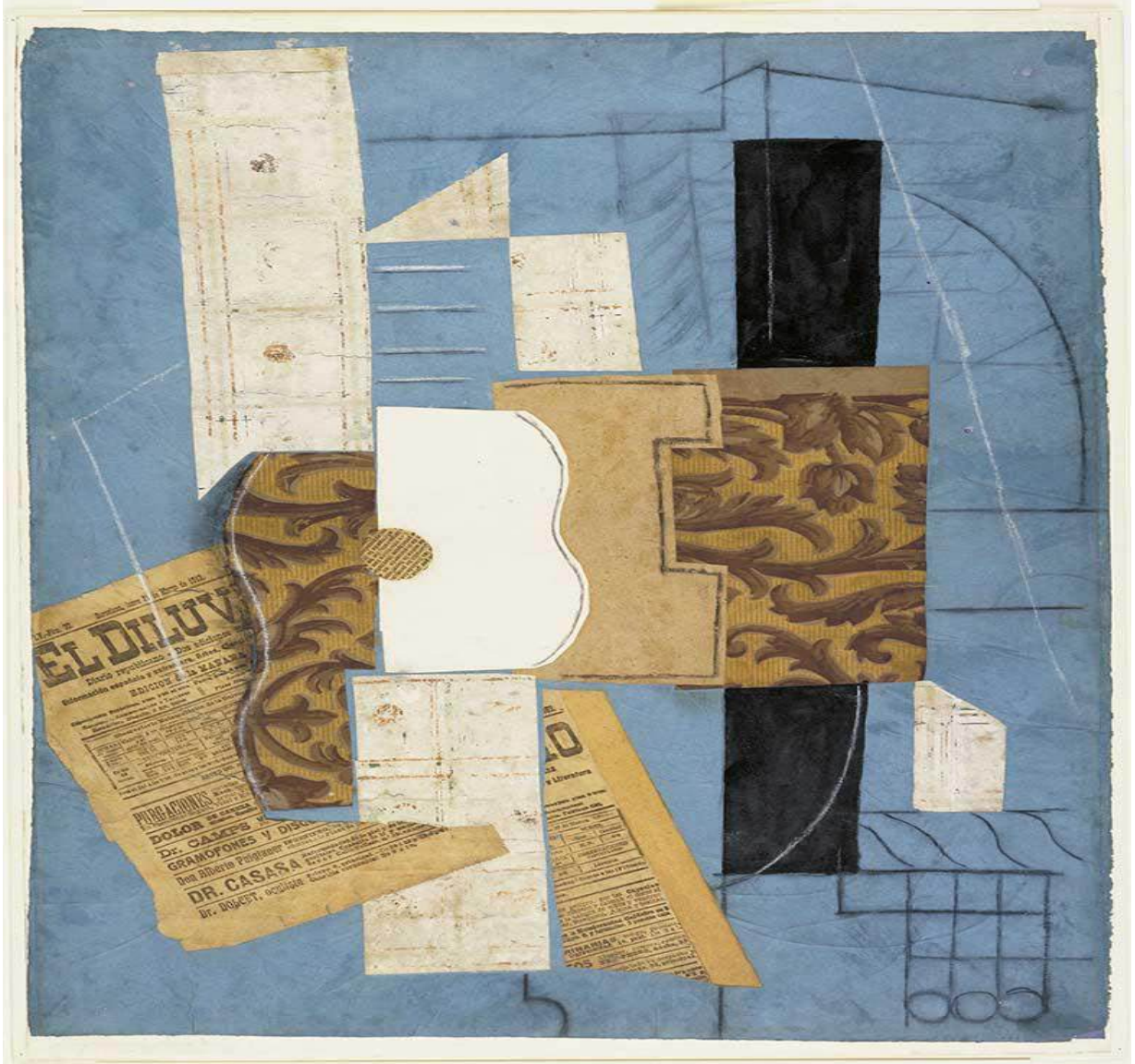
Gündelik nesnelerin sanatta kullanılmaya başlanmasında sonra, atık olarak anılan nesneye dönüşümünde tanımlanan atık nesne; ihtiyaç duyulup alınan fakat bir süre sonra işlevselliğini yitirip ihtiyaç duyulmayan, bir kenara koyulan ya da hiç kullanılmayan nesnelere (Doğruer, 2008:7). Genel anlamda çöp olarak kabul gören, kullanılmayan, bir kenara atılmış değerini yitirmiş her şey “atık nesne” olarak adlandırılmaktadır.

İnsan yaşamını kolaylaştıran makineleşme ve teknolojik yenilikler, seri üretimlerin daha çok kolaylık sağlaması cazip ve olağan görülse de, sabırsız ve sürekli bir şeyler alması gerekiyormuş gibi olan insan algısı tüketim nesnelere atıkları ile doğaya da aslında bir tehdit unsuru olarak görülmektedir. Bu bakımdan soruna kayıtsız kalamayan sanatçı, teknolojinin ürettiği atık nesneyi biçimsel anlamı ile soyut bir forma dönüştürmektedir. Bu nedenle; farklı ve özgün biçimler oluşturarak yenilik arayan sanatçılar, atık nesnelere de kayıtsız kalmayarak, onları gerçek anlamlarının dışında yeni anlamlarla değerlendirmişler, kendi sanatsal üretimlerinde kullanmaya başlamışlardır. Öyle ki Dadaistler, sanat yapıtına malzeme olabilecek imgeleri, “işlevsel diyalektik” olarak adlandırmış ve temel ilkelerini bu doğrultuda yeniden değerlendirerek sanatsal üretimlerine katmışlardır (Yüret, 2013, s.46). Bu bakımdan gündelik yaşamda kullanılan, tüketilen ve atık hale gelen nesnelere yeni biçimsel içerikler ve anlamlar yüklenerek başkalaşmış, yeni sanatsal yaratılara dönüşmüşlerdir. Bir bakıma nesne atık olabileceği gibi, kullanılmaya hazır sanayi ürünleri olarak da kullanılması mümkün görülmüştür. Alıcının satın alma tercihlerinde kimi ürünlerin yararlarının yanında sembolik olarak anlamlarından da etkileniyorsa, yeni süreçten etkilenen sanatçı da aynı sembolik içeriği yeni anlamlandırma çabalarında kullanabilmektedir (Binay, 2010, s.17).

Francalanci'nin konu ile ilgili örneğinde bir sandalyenin yalnızca endüstriyel bir ürün olmadığını, aynı zamanda simgesel değerlerden oluşarak, tarihsel ve sanatsal önem taşıdığını belirtmektedir (Francalanci, 2012: s.95-96). Bu nedenle tüketim çağının nesnesi yalnız nesne

olarak değil, ruhsal ve kültürel işlevi ile bir yararlanma amacı ile de değerlendirilmektedir; bir sanat eseri olarak ele alınan nesne ise yeni bir tasarımda içinde ayrıca kurgulanması ise, onun bilinçli olarak başkalaşımı olarak görölmektedir. Bir sanat eserinde içerisinde, yeniden ele alınan nesne artık, işlevinden aldığı kimliğinden uzaklaşarak farklı anlamlar ve algılar oluşturan sembolik anlamlı nesnelere dönüşmüş sayılır.

Sanat alanında ilk olarak atık nesne kullanımını modern dönemde Picasso ve Braque'ın yapıtlarında kavramsal anlamda kolaj tekniği ile görölmektedir. Picasso "Bambu Sandalyeli Natürmort" adlı resminde nesnelere doğrudan kullanarak kendi yaşam felsefesini ortaya koyarken, Peter Bürger'in belirttiği gibi resim yüzeyine yapıştırılan hazır nesnelere birer gerçeklik fragmanı olarak ele alınmıştır (Yılmaz, 2013,s.187).



Resim 1: Pablo Picasso, "Guitar", tabakaimetal ve tel,77x33x19cm,1912, Museum of Modern Art New York.

20. yüzyılın başlarından günümüze gelindiğinde ise atık nesne kullanımı, çeşitli anlayış ve farklı yorumlarla birlikte sanat alanında alternatif bir ifade aracı olarak yerleşmiştir. Öyle ki güncel sanatta özellikle kavramsal sanatta nerede ise başrolde olduğu görülmektedir. Dünyanın gelişen teknoloji ve devrimlerle birlikte ekonomik, kültürel ve politik alanlarda oluşturduğu algı sanat alanında da hızlı bir değişimle kendini göstermiştir. Özellikle Avrupalı sanatçıların siyasi olay ve yaşamsal olgulara tepkilerini göstermede sınır tanımaz bir arayış içine girmelerine yol açan bu değişimin öncülüğünde, özgünlüğü ve yeniliği iç içe bir anlayışla kurgulayarak çalışan kavramsal sanatçılar, alışılmadık biçimlerle farklı teknik,

yöntem ve malzemeleri sınır tanımaksızın denemişlerdir (Ağatekin, 2012, s.12-13). Bu yeni denemelerle atık nesnelere kavramsal sanat eserlerinde adeta yeniden hayat bulmuştur.

Dadaizm sanat hareketinin başlattığı sanatta atık nesne kullanımı, ortaya çıktığı dönemin tüm anlayışlarını sarsan öncü ve aykırı bir nitelik taşımaktadır. Bu bakımdan Dada akımı dönemin sanat anlayışına, geleneğe ve toplumdaki yerleşik değerlere, I. Dünya savaşının yıkımlarına karşı çıkan bir hareket olarak görülmektedir. Her ne kadar dönemin sanat anlayışını reddeden Dadaistler, hazır malzemelerle oluşturdukları yapıtlarıyla, sanatı zenginleştirip, yeni anlayış ve yaklaşım biçimleriyle sonradan gelen birçok sanat akımına öncü olmuştur (Zırhlı, 2009: 1).

Atık nesnelere sanatsal obje olarak kullanılması, 1960'larda başta pop art olmak üzere fluxus, happenings, performans sanatlarının yanında, özellikle kavramsal sanat gibi pek çok avangardist sanat hareketini etkilemiştir. Sıradan nesnelere işlev ve konumunu değiştirerek sanatın tanımını genişletmesi, sıradan bir kullanım eşyasının sanatın nesnesi olarak değerlendirilmeye başlaması kavramsal sanatla aykırı tavra ulaşan, radikal bir dönüşümü içermektedir. Dada hareketinin etkisinde ya da devamı olarak da görülen Neo Dada ya da Pop Art sanatçılarının bir kısmı hazır malzemeleri farklı doğrultularda kullanarak Duchamp'ı referans almışlar, kavramsal sanatta önemli bir öncül görev üstlenmişlerdir (Zırhlı, 2009: 2).

Duchamp'ın nesnelere var olan biçimlerine müdahale etmeden onları işlevlerinden uzaklaştırması kavramsal sanatçılara sonsuz ifade olanakları açan bir kapı olarak görülür. Bir mutfak taburesi üzerine yerleştirdiği bir bisiklet tekerleği ile onları sanat nesnesine dönüştürmesi tavrı(resim 2) benzer şekilde modern sanat ikonu olarak kabul edilen "ters çevrilmiş pisuvar" da da görülür. "Çeşme" adını verdiği pisuvar üretildiği şekli ile, biçimsel olarak müdahale olmadan işlevi dışında farklı anlam içeriği ile sergilenir (Resim 3). Gündelik, sıradan kullanım nesnesine yeni anlamıyla bu şekilde sanat yapıtı olarak bakılması yalnızca geleneksel heykel anlayışı açısından değil, modern sanat yaklaşımları açısından da oldukça sıra dışı ve uzlaşmaz bir düşünce olarak görülmektedir (Atalan, 2012, s.23-24).



Resim 2: Marchel Duchamp, Bisiklet Tekerleği, 1913



Resim 3: Marcel Duchamp, eşme, 1919

Kavramsal sanatın önemli temsilcilerinden kabul edilen Beuys tüm enerjisini kavrama ve sanatsal etkiye yoğunlaştırır. Kavram Duchamp'da nesnelere kendi bağlam ve işlevlerinden uzaklaştıran, onların sanat eseri olup olmamasına yol açan nedenleri sorgulara yol açarken. Beuys'da ise nesnelere kendi bağlamlarından bağımsız bir anlayışa bürünür. Duchamp 'ta her nesne sanat eseri iken, Beuys nesnelere salt doğal özelliklerinden yararlanmış, nesneye yabancı kalmak yerine onu tanımaya anlamlandırmaya çaba göstererek sonuçtan çok süreç üzerinde yoğunlaşmıştır. Beuys'da kavram nesneyi sürece dönüştürürken her insan sanatçı niteliğine kavuşur (Resim 4), (Yılmaz, 2013,S.347).



Resim 4: Joseph Beuys, İskemle ile Yağ, 1964

Kavramsal sanata yeni bir yaklaşım getirerek düşünme ve sorgulama işlevi yükleyen, “Bir ve Üç Sandalye” (resim 5) adlı yapıtı ile ün kazanan Joseph Kosuth, sergisinde alana gerçek bir sandalye yerleştirerek, yanına aynı sandalyenin birebir fotoğrafını, aynı anda da sandalye

nesnesinin sözlükteki tanımlarından oluşan kavrama gönderme yapan bir dokümanı koyarak düzenler. Bu çalışması ile Kosuth izleyicilerden nesne, nesnenin fotoğrafı ve tanımlar arasındaki ilişki üzerine kafa yormalarını amaçlamaktadır (Yılmaz, 2013, s.294).



Resim 5: Joseph Kosuth, Bir ve Üç Sandalye, 1965

Sonuç

Günümüz sanatı, sanayi devrimi ile başlayan, bilimsel ve teknolojik gelişmelerin hız kazanmasının yanında, gelişen devlet yapılanmaları ve kurumsallaşan sanat politikaları ile birlikte kültürel bir dönüşüm yaşamıştır.

Makineleşmenin getirdiği seri üretim modeli ile gelişen teknoloji ve iletişim araçlarıyla sanat da da yansımaları bulmuş, özellikle moda, reklam endüstrisi gibi alanlarda kültürel kodları ve kitlelerin tüketim algısını değiştirerek tüketim çağını başlatmıştır. Kapitalist sistemin getirdiği rekabet ortamı, her alanda olduğu gibi sanatı da etkileyerek sanat piyasasını yaratmış, sanatçı oluşan yeni piyasa içerisine sanatsal üretimlerinin ticari rekabet ve beklenti boyutuyla da tanışmıştır. Dünya ya yön veren toplumsal olaylar, kurumsallaşma, rekabet ve piyasa olgusuna dönük eleştirel tutumlar da çeşitli sanat örnekleri üzerinden sorgulanmış, sanat eserlerinde kendisini göstermeye başlamıştır.

Sanatı ve sanatçıyı her bakımdan etkileyen tüm bu etmeler, sanatta yeni bir yaklaşım biçimi doğurmuş, geleneksel yöntemlerinin dışına çıkan özellikle kavramla iç içe olan yeni bir sanat anlayışına kapı açılmıştır. Geleneksel sanatın aksine nesnelerin birincil işlevinin yanında imge ve kavram boyutu ile de kullanılması ve sanatçıların sanatın makineleşeceğine dönük gelecek düşünceleri sanat pratiklerini etkileyen önemli faktörler olarak dikkat çekmektedir.

Sanat eserlerindeki dönüşümün salt malzeme olanakları bakımından ele alınan bir anlayışla değerlendirilemeyeceği, nesneye olan ilginin, özellikle kavramsal sanatta çeşitli anlamlar yükleyerek yeniden ele alınmasını sağlayan yeni akımlar olarak karşılanması doğru bir yaklaşım olacaktır. Bu yaklaşımla kendi manifestosunu oluşturan felsefesi ile kavramsal sanat, kavrama, nesneye, işlevine olan göndermeleriyle bir söylem biçimine dönüşmüş ve gelişimini bu ekseninde açarak değişik sorgulamalara yönelmiştir.

Bu sorgulamalar sonucunda, sanat eserlerinde özgünlüğün kriterleri değişmiş, geleneksel teknik ve üslubun özgün üretimleri yerini yeni anlayışla tüketilen nesnelerin kullanıldığı kolaj, assemblaj, enstalasyon gibi düşünsel düzlemde yeni yaratıcı pratiklere bırakmıştır. Atık

nesnelerin işlevini yitirmesi ile atıl olması kavramsal sanatla yeniden değerlendirilerek, yeni anlatım biçimi ve kavrama olan düşüncelere yön verilecek şekilde sanatta yerini almıştır.

Kaynaklar

- Ağatekin, Elif (2012). Seramik Sanatında Alternatif Bir İfade Aracı Olarak Atık Seramik Kullanımı, Sanatta Yeterlilik Tezi, Eskişehir
- Atalan, Ozan (2012). “ Ready- Made Günümüz Sanatına Ve Sanatçısına Etkisi ”, Yedi Dergisi, c.x.s.7: 23-30
- Bazin, Germain (1998). Sanat Tarihi, (Çev. Üzra Nural, Selahattin Hilav), Sosyal Yayınlar, İstanbul
- Binay, Ayşe (2010). "Tüketim vasıtasıyla oluşturulan postmodern kimlikler." Global Media Journal Turkish Edition c.1.s.1: 17-29.
- Doğruer, T. (2008). Görsel Sanatlarda 1945 Sonrası Atık Nesne Kullanımı, Dokuz Eylül Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Güzel Sanatlar Eğitimi Anabilim Dalı, Yüksek Lisans Tezi, İzmir
- Featherstone, Mike (2013). Postmodernizm ve Tüketim Kültürü, Çeviren: Mehmet Küçük, 3. Baskı, İstanbul
- Francalanci, Ernesto L. (2012). Nesnelerin Estetiği, Dost Kitapevi Yayınları, Ankara
- Hançerlioğlu, Orhan (1993). Toplumbilim Sözlüğü, Remzi Kitabevi, İstanbul
- Harvey, David (2012). Postmodernliğin Durumu, Çeviren: Sungur Savran, 6. Baskı, İstanbul
- Muller, Joseph Emill (1972). Modern Sanat, (Çev. Mehmet Toprak), Remzi Kitabevi, İstanbul
- Ozankaya, Özer (1975). Toplumbilim Sözlüğü, Tdk Yayınları, Ankara
- Sözen, Metin – Tanyeli, Uğur (1996). Sanat Kavram Ve Terimleri Sözlüğü, Remzi Kitabevi, İstanbul
- Sözen, Metin- Tanyeli, Uğur (2011). Sanat Kavram ve Terimleri Sözlüğü, 10. Basım, İstanbul
- Yılmaz, Mehmet (2013). Modernden Postmoderne Sanat, Ütopya Yayınevi, Ankara
- Yüret, Zeynep (2013). Yaşamdaki Nesnelerin Sanat Eserine Dönüştürülmesi, Yüksek Lisans Tezi, MÜ Güzel Bilimler Enstitüsü, İstanbul
- Zırhlı, Koray. (2009). Atık ve Hazır Nesnelerin Sanat Objesine Dönüşümü, Mersin Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Resim Ana Sanat Dalı, Yüksek Lisans Tezi, Mersin

Görsel Kaynaklar

- Resim1:**<https://www.istanbulsanatevi.com/sanatcilar/soyadi-p/picasso-pablo/pablo-picasso-gitar-9520/>
- Resim 2:** <https://dagmedya.net>
- Resim 3:** birgunbiryerde.blogspot.com
- Resim 4:** <https://tr.khanacademy.org>
- Resim 5:** <https://Tr.Wikipedia.Org/Wiki/Boru>

HUN SANATI SEMBOLLERİ VE GÜNCEL SANATTA KULLANIMI (RAUF TUNCER VE ABDÜLGANİ ARIKAN ÖRNEĞİ)

Ahmet Hakan YILMAZ¹

Özet

1940'lardan itibaren çağdaş Türk resminde sembolizmin ve gelenekten yararlanmanın nasıl önemli bir yer kazandığı, özellikle 1950'li yıllarda bu olgunun güçlenerek sanatçılar tarafından benimsendiği vurgulanmaktadır. Sanatçılar, soyut kavramları somutlaştırmak için semboller kullanarak, anlamını net bir şekilde ifade edilemeyen olaylara kimlik kazandırmışlardır. Türk sanatının çeşitli dallarından, özellikle de minyatür, hat, tezhip, halı-kilim gibi geleneksel sanatlardan ilham almış olan sanatçılar, bu gelenekleri çağdaş sanat anlayışıyla harmanlayarak yeni bir dil oluşturmuşlardır. Bahsedilen sanatçılar arasında Bedri Rahmi Eyüpoğlu, Adnan Turani, Hüsamettin Koçan, ve diğerleri, gelenekten beslenen çağdaş eserler üretmiş ve bu sanat dallarındaki sembolizme, simgelere, damgalara yer vererek hem geçmişe hem de modern sanata bir köprü kurmuşlardır. Ayrıca, semboller, Türk kültürünün kadim izlerini taşıyan ve özellikle Hun sanatına ait bulgularla bağlantılıdır. Bu bağlamda, sembollerin ve simgelerin, geçmişin izlerini taşıyan önemli kültürel unsurlar olduğu ve bu unsurların çağdaş sanatta nasıl yeniden şekillendiği üzerinde durulmuştur. Sembol kullanımı, bir anlam derinliği yaratırken aynı zamanda sanatçıların, geçmiş kültürel mirasla bugünü ve geleceği bağdaştırma çabalarını da yansıtmaktadır. Bu, Türk resminde hem geleneksel hem de modern unsurların bir arada kullanılmasıyla sanatın evrimini ve dönüşümünü gösteren bir yaklaşım olarak öne çıkmaktadır.

Anahtar keimeler: sembol, Hun sanatı, sanat, Resim

¹ Dr.Öğr. Ü. Ahmet Hakan YILMAZ Karamanoğlu Mehmetbey Üniversitesi, Sanat, Tasarım ve Mimarlık Fakültesi, Resim Bölümü, Karaman, manasmeram@hotmail.com, Orcid id: 0000-0002-3384-3480

SYMBOLS OF HUN ART AND THEIR USE IN CONTEMPORARY ART (EXAMPLE OF RAUF TUNCER AND ABDULGANI ARIKAN)

Abstract

It is emphasized how symbolism and the use of tradition gained an important place in contemporary Turkish painting from the 1940s onwards, and how this phenomenon was strengthened and adopted by artists, especially in the 1950s. Artists used symbols to concretize abstract concepts, giving identity to events whose meanings could not be clearly expressed. Artists who were inspired by various branches of Turkish art, especially traditional arts such as miniature, calligraphy, illumination, carpet-rug, created a new language by blending these traditions with the contemporary understanding of art. Among the artists mentioned, Bedri Rahmi Eyüpoğlu, Adnan Turani, Hüsamettin Koçan, and others produced contemporary works nourished by tradition and built a bridge to both the past and modern art by including symbolism, symbols, and stamps in these branches of art. In addition, symbols are related to findings that carry ancient traces of Turkish culture and especially to Hun art. In this context, it is emphasized that symbols and icons are important cultural elements that carry traces of the past and how these elements are reshaped in contemporary art. The use of symbols creates a depth of meaning while also reflecting the efforts of artists to reconcile the past cultural heritage with the present and the future. This stands out as an approach that shows the evolution and transformation of art by using both traditional and modern elements together in Turkish painting.

Key words: symbol, Hun art, art, Painting

Giriş

Betimlemenin temeli sayılabilecek sembol kullanımını Çağdaş Türk resminde 1940'lerden itibaren yaygınlaşarak, 1950'li yıllarda güçlü bir olgu halinde giderek önem kazanmıştır. Gelenekten faydalanma ile birlikte sembollerle de ilgilenen sanatçının, bunları kavramaya ve ifade etmeye çalıştığı gözlenmektedir. Bu ifade biçiminde oluşturdukları yeni anlayışla sembollerden yararlandıkları, soyut kavramları somuta çevirdikleri, bu şekilde de net olarak açıklanamayan olaylara kimlik kazandırdıkları görülmektedir.

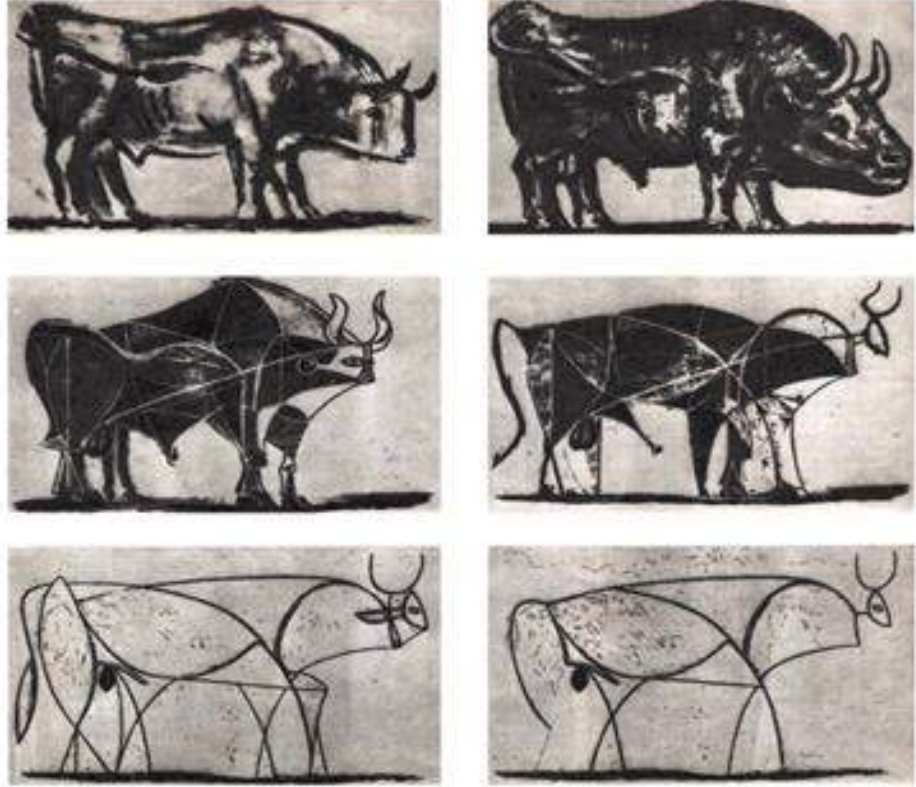
Sözü edilen sembol anlatımlarında karşılaşılan semboller çalışmanın da ana konusu olan Türk kaynaklarında yer alan sembolleridir. Bu bağlamda sözü edilen sembollere değinmeden önce bu kaynaklarla ilgili kavram ve bilgilere ihtiyaç vardır.

Bu kaynaklardan faydalanan Bedri Rahmi Eyüpoğlu, Adnan Turani, Can Göknül, Hüsamettin Koçan, Adnan Çoker, Gencay Kasapçı, Süleyman Saim Tekcan, Hasan Pekmezci, Şükran Pekmezci, ve Ahmet Yeşil Rauf Tuncer, Abdül Gani Arıkan, vb. sanatçılar kadim Türk Sanatlarının biçimsel yapısını konu alan çağdaş eğilimlerde eserler vermiştir. Gelenekten beslenen milli resim arayışlarını sürdüren sanatçıların esinlendiği genel kaynaklar Türk Sanatlarından minyatür, hat ve tezhib sanatı, halı-kilim, yazmalar, nakışlar, süsleme, damga, simge, sembol, kaligrafi sanatı gibi sanatlardır. Bu sanatlarda karşılaşılan, damga, simge ve sembol denince de kökeni itibari ile ilk akla gelen hun sanatına ait bulgulardır.

Arkeolojik kazıların ortaya çıkardığı materyaller, Orta Asya'da yaşayan eski Türklerin doğadaki nesnelere tasvir etme konusunda ne denli başarılı olduklarını gözler önüne sermiştir. Figürsel stilizasyonla eşsiz eserler bırakmıştır. Bilim adamlarının araştırmaları sonucu da bu stilizasyonların oluşum metodunun resim kaynaklı olduğu savını ortaya koymaktadır(Gülensoy, 1989: 14; Guzev, 2010: 397).

Bu gözlem ve stilizasyon yeteneği E. Esin'e göre, Yollug Tigin tarafından, birkaç çizgi hamlesiyle tabiat varlığını basitleştirip tasvire dönüştürebilen güçlü bir gözlem gücüne ve yeteneğidir. (Esin, 1978: 49). Bu anlamda hun sanatına ait bulguların gerek biçim ve gerekse stilizasyonları bakımından barındırdığı semboller geçmişten günümüze kadar birçok sanat eserine ilham kaynağı olmuştur. Çağdaş Türk sanatçıları bu eserlere gözlerini kapamamış eserlerinde bu anlayışa yönelik faydalanma yoluna gitmişlerdir. Esasen geçmiş kültürlerin verilerini kullanma aynı zaman da birçok sanat akımının ve sanatçının başvurduğu bir yöntem ve eğilimdir. Batı resminde örneklerine sıkça rastladığımız bu eğilim (Resim 1) Çağdaş Türk sanatçıları da etkilemiştir.

Picasso



Resim 1 : Picasso

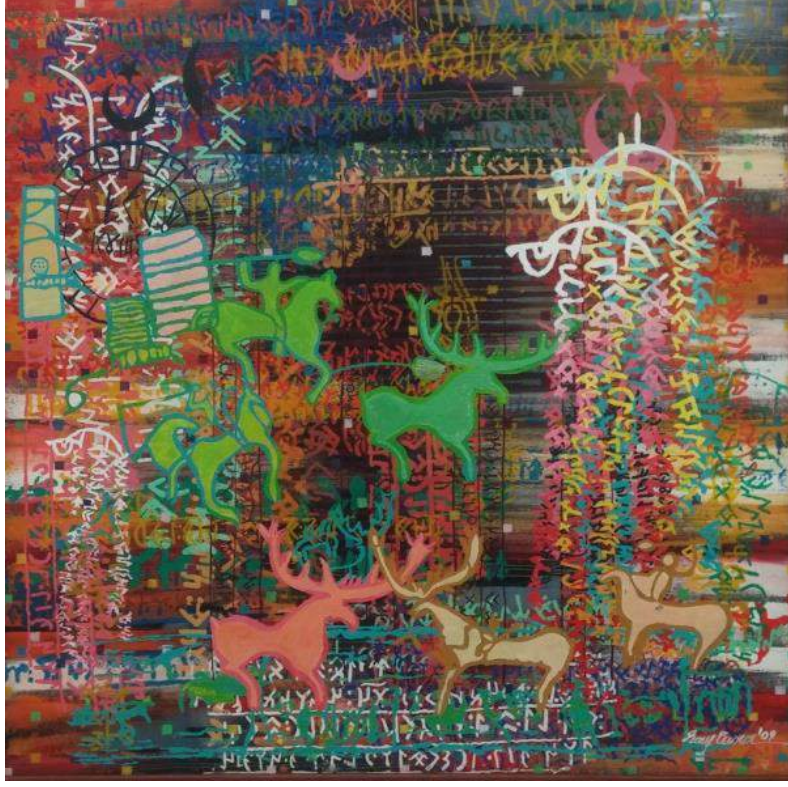
Hun Sanatına Ait Buluntuların Günümüz Türk Plastik Sanatlarına Sembol Ve Biçim Olarak Yansıması

Çağdaş Türk resim sanatında sembolist anlatımla birlikte içerik ve anlam zenginliğinin yeni bir boyut kazandığı bilinmektedir.

Geleneksel değerlerin, kültür biçimlerinin dünya sanat tarihinde özgün yerini aldığı çağdaş sanatımızda, birçok sanatçı Geleneksel Türk sanatlarına öykünen eserlerle dikkat çeker. Geleneğe ait imge, sembol ve motiflerden, izlerden örnekler sergileyen kimi sanatçılarda ele aldıkları sembol ya da imgeleri bir bilinç içerisinde, kim sanatçılarda ise plastik açıdan biçim ve form kaygısı ile ele alındığı görülmektedir.

Çağdaş Türk resim sanatında eski geleneğe ve yazıtlara ait imge, sembol ve motiflerin kullanımına ait karşılaşılan örneklerde hun sanatına ait bulguları konu edinen sanatçılardan, Rauf Tuncer, Abdülğani Arıkan, gibi sanatçılar dikkat çekmektedir.

Rauf Tuncer: Çağdaş Türk Resminde eserleri ile damgalar ve imler arasında bağlantı kurulabilen sanatçılardan birisi de Rauf Tuncer'dir. Kuramsal yazıları ve eserleri ile Türk sanatında özgün bir yere sahiptir. Türk resminde 1950'lilerden sonra hızla yayılan non-figüratif (nesnesiz sanat) sanat eğilimi içerisinde yer almaktadır. (Resim 2)



Resim 2 : Rauf Tuncer

Rauf Tuncer Resim arayışları ekseninde, damga ve benzeri işaretleri Türk resminde kullanan sanatçılar içerisinde yer alır. Halk kültürünün, milli sanat geleneklerinin biçim ve renk dilini aktarmayı başarmıştır.



Resim 3 : Rauf Tuncer



Resim 4 : Rauf Tuncer

Rauf Tuncer, Türk kültürel ve sanatsal verilerine dayalı, duyarlı yaklaşımıyla sanatında eski Türk yazıtlarını, damgaları, Orta Asya Türk motiflerini kullanan bir sanatçıdır. Belirlenen konular ışığında Orhun yazıtları ve damgalara kadar uzanan geniş bir yelpazede çizgi, renk ve leke bağlamında kendi anlayışının dışına çıkmamaya özen gösterir. Ele aldığı sembol ve motifler soyut temeller üzerine oturmuş kadim sanatlarımızın bir diğer özelliği ile örtüşen unsurlardır. Sanatçının eserlerinde Hun sanatına ait buluntular ile Orhun Alfabeleri üzerine

yer alan, hiyerografik, yazı ve damgalar, birer sanat eseri olmanın yanında öte bir duygunun, sosyo-kültürel hayatın tarihi birer belgesi olarak yer alır. Damgalar ve Türk yazıtları farklı ölçülerde, ritmik bir kararlılıkla yinelenerek mistik bir anlatımla karşımıza çıkmaktadır. (Resim 4)

Eserde görülen göstergeler incelendiğinde, resmin ana malzemesinin tuval olduğu, sıcak ve soğuk renkte soyut düzenlenmiş resim şeklindedir. bir semboller resmi şeklinde aktarıldığı görülmektedir. Göstergelerin plastik özellikleri ise koyu ve açık tonlarda dengeli bir şekilde boyanmış, sıcak, soğuk renklerle biçimler atıldığı şeklindedir. Eserin üzerindeki göstergelerin düz ve yan anlamlarına bakıldığında ise cansız nesne olan sembollerin, mitolojik imler öte dünya, yazıt damgaları, dolayısıyla ilk anlamlarına gönderme yapmaktadır. Form ve açık-koyu lekeler ise mistik bir ifade ve estetik kaygıyla karanlık ve aydınlık karşıtlığına gönderme şeklinde yorumlanmaktadır. Eserde gösterge çözümlenmelerinde ortaya çıkan temel karşıtlıklar ise; yaşam-ölüm, bilinen-bilinmeyen, sonluluk-sonsuzluk, ben ve öteki karşıtlıklarıdır.

Abdülgani Arıkan: Resim arayışları ekseninde, damga ve benzeri işaretleri Türk resminde kullanan sanatçılar içerisinde yer alır. Halk kültürünün, milli sanat geleneklerinin biçim ve renk dilini aktarmayı başarmıştır. Onun eserlerinde semboller aktarılırken, belirli üslup ve ifade değişikliklerine uğramamış, ilk anlamlarından uzaklaşmadan soyutlanmıştır. Eserleri yakından incelendiğinde, eski Türk yazıtlarını, kaya çizimlerini, damga ve imleri çağrıştıran semboller ve motifler göze çarpar. Hun Sanatına ait bulguları kullandığı soyutlama eserlerde, şematik aktarım, sembolik ifade vb. niteliklerle bu resimler kadimsanat geleneğine bir uzantı karakterindedir



Resim 5 : Abdülgani Arıkan



Resim 6 : Abdülğani Arıkan



Resim 7: Abdülğani Arıkan

Eserde görülen göstergeler incelendiğinde, resmin ana malzemesinin tuvalüzerine baskı olduğu, sıcak renkte soyut düzenlenmiş resim şeklindedir. bir semboller resmi şeklinde aktarıldığı görülmektedir. Göstergelerin plastik özellikleri ise koyu ve açık tonlarda dengeli bir şekilde boyanmış, sıcak, renklerle biçimler atıldığı şeklindedir. Eserin üzerindeki göstergelerin düz ve yan anlamlarına bakıldığında ise cansız nesne olan sembollerin, mitolojik imler öte dünya, yazıt damgaları, dolayısıyla ilk anlamlarına gönderme yapmaktadır. Form ve açık-koyu lekeler ise mistik bir ifade ve estetik kaygıyla karanlık ve aydınlık karşıtlığına gönderme şeklinde yorumlanmaktadır. Eserde gösterge çözümlerinde ortaya çıkan temel karşıtlıklar ise; yaşam-ölüm, bilinen-bilinmeyen, sonluluk-sonsuzluk, ben ve öteki karşıtlıklarıdır.

Sonuç

Birçok toplum geleneksel sanatlardan yararlanarak, yeni yorumlar ve sonuçlara ulaşma çabası içerisinde görülmektedir. Modern sanat öncülerinin de, geleneksel sanat anlayışından faydalandıkları bilinmektedir. bir gerçekliktir. Eski İnanışlara ait verileri değerlendirme, geleneksel sanatlardan faydalanma, simge sembol, ve motiflerin anlatım dilinden yararlanma Çağdaş Sanatçıların ilgisini çekmiştir.

Çağdaş Türk sanatçıların da eserlerinde geleneksel Türk sanat örneklerinden ski inanışlarından faydalandıkları görülmektedir. Çağdaş Resim Sanatında Geleneksel örneklerin plastik unsurların kullanılması biçim zenginliğinin ve sembol dilinin aktarılmasında temel kaynak olarak Hun sanatına ait bulgularda da değerlendirilmiştir. Örnek olarak incelenen Rauf Tuncer ve Abdülğani Arıkan'ın eserlerinde biçim ve öz sembollerin felsefi alt yapısı bilinerek ortaya konmuş olduğu tespit edilmiştir.

Gösterge bilimsel yöntemle incelenerek, eski inanmalar da ve yazıtlarda yer alan bu sembollerin anlamlandırmalarında ve anlam karşıtlıklarında bu yansımanın etkisi ortaya konmuştur. İncelenen örneklerde olduğu gibi, Çağdaş Türk Sanatlarında sembol ve imge kullanımı ve bu ifadelerin göstergebilimsel çözümleri göstermiştir ki, kullanılan imlerin görünen anlamlarının yanında birde görünmeyen anlamları vardır. Bu Anlamları yükleme de eski inanış ve inanmaları bilmek, günümüze kadar ulaşabilen eserleri, sembolleri değerlendirmek, gelenek ve ritüellerin şekillendirdiği sembol diline hâkim olmak, çağdaş sanatımızın yeni kuşaklara aktarımını anlaşılır kılacaktır.

Kaynakça

Esin, E., 1978. İslamiyet ten Evvel Orta Asya Türk Resim Sanatı. Türk Kültürü El kitabı, C.II, İstanbul: M.E.B. Basımevi.

Gülensoy, T., 1989. Orhun' dan Anadolu' ya Türk Damgaları., İstan

**FEMİNİST KURAM ÇERÇEVESİNDE KADIN/ DOĞA' YI SEMBOLİZE EDEN
YEŞİL RENGİN RESİM, SİNEMA VE EDEBİYAT DALLARINA
YANSIMALARI**

Betül Serbest YILMAZ¹

Özet

Toplumsal cinsiyet ve biyolojik cinsiyet arasındaki farkları vurgulayan, toplumsal cinsiyetin kültürel ve sosyo-politik bir inşa olduğunu savunan bir bakış açısını derinlemesine ele alıyor. Bu perspektif, feminist teorinin ve sosyolojinin temel argümanlarından biri olarak, kadınların ve erkeklerin toplumsal rollerinin biyolojik temele dayandığı düşüncesine karşı çıkararak, bu rollerin aslında kültürel bir yapıdan, yani toplumsal cinsiyetten kaynaklandığını savunur.

Ann Oakley'in görüşü, toplumsal cinsiyetin bir kültür meselesi olduğunu ve bu kavramın biyolojik cinsiyetle karıştırılmaması gerektiğini vurgular. Toplumsal cinsiyetin değişkenliği, zaman ve mekâna göre farklılıklar gösterdiği için, bu kavramın sabit olmayan ve kültürel olarak inşa edilen bir yapı olduğunun altı çizilir. Biyolojik cinsiyetin ise doğuştan itibaren değişmez olduğuna dikkat çekilir.

Antik Yunan'dan gelen bazı düşünsel çerçeveler ve karşıtlıklar (örneğin, Akıl / Doğa, Kamusal alan / Özel alan, Efendi / Köle gibi) bu toplumların dünya görüşünü ve toplumsal yapılarını şekillendirmiştir. Feminist filozoflar, bu karşıtlıkların tarihsel olarak kadınların toplumdaki konumunu belirleyen ve onları ikinci planda tutan bir yapı oluşturduğunu belirtir. Özellikle Akıl / Doğa karşıtlığı, erkeğin akıl ve üstünlük temsili üzerinden, doğayı ve kadını edilgen olarak konumlandırmıştır.

Anahtar Kelimeler: toplumsal cinsiyet, feminist kuram, yeşil, sanat

¹ Dr.Öğr. Ü. Betül Serbest YILMAZ Karatay Üniversitesi, güzel Sanatlar ve Tasarım Fakültesi, Resim Bölümü, Karaman, betul.serbest@hotmail.com, Orcid id:0000-0001-8861-9403

REFLECTIONS OF THE COLOR GREEN, WHICH SYMBOLIZES WOMEN/NATURE WITHIN THE FRAMEWORK OF FEMINIST THEORY, ON PAINTING, CINEMA AND LITERATURE

Abstract

It deeply examines a perspective that emphasizes the differences between gender and biological sex and argues that gender is a cultural and socio-political construction. As one of the fundamental arguments of feminist theory and sociology, this perspective opposes the idea that the social roles of women and men are based on a biological basis, and argues that these roles actually originate from a cultural structure, namely gender.

Ann Oakley's view emphasizes that gender is a matter of culture and that this concept should not be confused with biological sex. It is emphasized that this concept is an unstable and culturally constructed structure, since the variability of gender varies according to time and space. It is emphasized that biological sex, on the other hand, is unchangeable from birth.

Some intellectual frameworks and oppositions coming from Ancient Greece (for example, Reason / Nature, Public / Private sphere, Master / Slave) have shaped the worldview and social structures of these societies. Feminist philosophers state that these oppositions have historically determined the position of women in society and have created a structure that keeps them in the background. In particular, the opposition of Reason / Nature has positioned nature and women as passive through the male representation of reason and superiority.

Keywords: gender, feminist theory, green, art

Giriş

Toplumsal ve kültürel öğelerin içine yerleşmiş şekilde bulunan kadına yönelik cinsiyet ayrımcılığı, toplumsal cinsiyet rollerinin biyolojik kökenli olduğu düşüncesi ile bir mantığa oturtulmuştur. Oysa ki toplumsal cinsiyet zamana ve coğrafi özelliklere göre değişen özellikler taşıyan sosyokültürel bir yapıdan oluşurken, biyolojik cinsiyet

doğuştan itibaren değişmezliğini korumaktadır. Feminist sosyolog Ann Oakley, “Toplumsal cinsiyet bir kültür meselesidir. Eğer cinsiyetin değişmezliğini kabul edeceksek, toplumsal cinsiyetin değişkenliğini kabul etmemiz zorunludur.”¹ derken kadınların ve erkeklerin toplum içinde sahip oldukları farklı statülerin cinsiyetten değil, toplumsal cinsiyetten kaynaklandığını belirtmiştir. Toplumsal cinsiyetin söz konusu özelliklerinin yadsınarak, biyolojik kaynaklı olarak görülmesi, Avrupa’nın politik düşünce geleneğinde Aristoteles’e kadar uzanan tarihsel bir sürece dayanmaktadır. Loraine Code, Susan Hekman, Eva Gothlin-Lundgren, Donna Wilshire, Nancy Hartsock gibi feminist filozoflar, bu düşünce biçiminin Antik Yunan’dan beri sorgulanmadan kabul edilmiş bazı karşıtlıklar üzerine kurulduğunu düşünmektedirler. Akıl / Doğa, Etkin / Edilgen, Özgürlük / Zorunluluk, Kamusal alan / Özel alan, Efendi/ Köle gibi bu karşıtlıklar, tahakküm ilişkilerinin yapılanmasında önemli rol oynamıştır. Özellikle Akıl / Doğa karşıtlığı, aklın doğaya göre üstünlüğüne ilişkin belirli bir hegamonik tavrın doğmasına yol açmış, Descartes düalizmi ve Bacon’ın doğanın kontrolünün ilk sırada olması gerektiği fikri ile modern düşünce kültürü ve bilgi anlayışını kontrol etme amacına hizmet etmiştir.

Kadının doğa ve doğanın karanlık yönü ile ilişkilendirilmesi uygarlığın başından beri varolan bir olgudur. Erkek egemen kültür içindeki bakire, anne ve esin perisinden, fahişe, ucube ve cadıya kadar geniş bir yelpazeye yayılan kadın imgelerinin kaynakları araştırıldığında tarihin ilk uygarlıklarına kadar ulaşılmaktadır. Örneğin antik döneme ait Quattuor Humores teorisi eril söylemin kadınları cadı olarak tanımlamasında önemli bir rol oynamaktadır. Bu teoriye göre kan, sarı safra, kara safra ve balgam gibi bedende bulunan sıvılar insanın karakterini belirleyen bir özelliğe sahiptir. Söz konusu sıvılar içindeki kara safranın insanı cinnetten deliliğe götürebilecek bir özelliği vardır.² Özellikle kadınların menstruasyon döneminde olduklarından daha duygusal, melankolik ve kavgacı bir eğilim içine girmeleri nedeni ile kara safranın yarattığı etkiler kadınlara atfedilmiş ve kadın doğuştan belirli periyodlar içerisinde deliren bir varlık olarak

¹ BAŞTABAK Hatice, *Beden ve Cinsiyet Kavramlarının Mimari Tasarım Üzerindeki Etkilerinin İncelenmesi*, Yıldız Teknik Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul, 2008,s.14

² KESİRLİ Ayşegül, *Kadın Ve Melankoli: “Carrie” Filmi Üzerinden Bir İnceleme*, Yedi, DEÜ Güzel Sanatlar Fakültesi Dergisi, Sayı 4, 2010, S.85-91.

tanımlanmıştır. Bu durumla ilgili olarak Hipokrat, kadının doğal olarak hasta olduğunu ileri sürerken Wilhelm Loewenthal, menstruasyon halindeki kadının normal olmadığını söylemiştir. Kadının doğurma özelliğinin de olağanüstü bir yetenek olarak algılanması ile birlikte dokuzuncu yüzyıldan itibaren giderek belirginleşen bir iblis kadın kimliğinin oluştuğu görülmektedir. Ortaya çıkan söz konusu kimlik, mitolojik hikayelerdeki canavar kadın karakterleriyle özdeşleşmiş birlikte anılmaya başlamıştır.¹ Mezopotamya'nın dişi cadıları, doğurganlığın tanrıçası ve vahşi doğanın egemeni Kibele, gecenin kızları olarak tanımlanan özellikle gruplar halinde insan kurbanlarına saldıran Yunan demonları, Medusa'nın ona bakan erkekleri taş eden gözleri, Gece ve yıkım tanrıçası Kali'nin kılıçtan geçirilen erkeklerin üzerinde dans etmesi, kimsenin alt edemediği Samson'u Delilah'ın güçten düşürmesi, Judith'in Holofernes ile birlikte olduktan sonra kafasını kesmesi, Salome'nin Yahya Peygamberin kafasını bir atın üzerinde taşıması gibi örnekler erkeğin kadınların tehlikeli varlıklar olduğu düşüncesini empoze etme ve pekiştirme konusunda önemlidir.²

Erkek egemen söylem, güzelliğiyle akıl çelen, ölüme sürükleyen bir varlık olarak gördüğü kadını ve buna bağlı olarak kadın korkusunu nesnelleştirerek dışa vurmaya çalışmaktadır. Sanat alanında nesnelleştirme ve dışa vurma semboller biçiminde kendini göstermektedir. Bu bağlamda sanatın önemli elemanlarından biri olan renkler ve özellikle yeşil renk bir ifade aracı olmanın yanı sıra ataerkil düşüncenin simge olarak kullandığı bir dışavurum aracıdır. Daha önce de değinildiği üzere yeşil rengin kadın/doğa ile bağlantısı Orta Doğu ve Asya medeniyetlerine kadar uzanmaktadır. Gök cisimlerini tanımlamakta kullanılan renk simgeleri içerisinde Venüs'ü simgeleyen renk yeşildir.* Bu bağlamda ataerkil sistemde yeşil rengin sembolize ettiği kadın / doğa ilişkisini resim tarihinden örneklendirirsek ilk olarak Rönesans dönemi ressamlarından Mathis Gerung 1540 tarihli "Paris'in Öyküsü" (Resim:1) resmi ele alınabilir. Sanatçı

¹ ERSEL, Nuran Leyla, (2010), Feminist Sanatın Kadın Sanatçılara Etkisi: Miriam Schapiro-Tracey Emin, Andrea Dezsö Örnekleri Üzerinden Kadın Zanaatı / Sanatı, Yedi, Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi Dergisi, Sayı: 4, İzmir, Temmuz, (ss.73), s: 157.

² HORNEY Karen, Kadın Psikolojisi, Çev. Selçuk Budak, 7. Basım, 2007, Öteki/Psikoloji, s. 157-158

* M.Ö. 7. yüzyılda inşa edilen Barsippa'da Zigurat tapınağı yedi katmandan oluşan kare formundaki bir kuledir. 1. kat Satürn'ü temsilen siyah, 2. kat Jüpiter'i temsilen turuncu, 3. kat Mars'ı temsilen kırmızı, 4. kat Güneş'i temsilen sarı, 5. kat Venüs'ü temsilen yeşil, 6. kat Merkür'ü temsilen mavi, 7. kat Ay'ı temsilen beyaz renklidir (Muradoğlu, 1992: 19).

eserinde Paris'in Helene'i kaçırmaması sonucu Troia kentinin yok olmasını konu etmiştir. Yatay ve düşey atlamalarla geniş bir panorama biçimindeki resmin tam ortasında "Paris'in Yargısı" sahnelenmiş ve bunun hemen üzerinde Venüs'ün seçilmesi sonucu "Troia'nın Yanışı" betimlenmiştir.¹



Resim:1
Mathis Gerung, "Paris'in Öyküsü" ,1540

Georg Pencz, Edhard Schön, Barthel- Sebald Beham Kardeşler ve Jost Amman'ın hazırladığı Troia efsaneleri konulu tahta baskılara şair Hans Sachs ahlaki yargılarda bulunan dizeler eklemiştir. Hans Sachs özellikle "Paris'in Yargısı" sahnesine Paris'in şehvetine yenilmesi nedeniyle Venüs'ü seçmesinin Troia'nın yıkılmasına neden olduğunu belirtmektedir. Yine Bertal Beham'ın "Aşkın ve İhtirasın Neden Olduğu Acılar" adlı bakır gravür serisinde, antik temaların betimlenmesinde ve yayılmasında öncü sayılan Lucas Cranach'ın "Paris'in Seçimi" (Resim:2) konulu resimlerinde, kadın ahlaki olarak erkeği mahveden femme fatale biçiminde hayat bulmuştur.²

¹ LUCKHART Jochen, "Ahlaki Resimler Ve Antik Tarz, Rönesans Sanatında Troia Efsaneleri", Düş Ve Gerçek Troia, Çev. Selma Bulgurlu Gün, 1. Basım, Homer Kitabevi, İstanbul, 2001, s.245.

² A.g.m.,s. 251.



Resim: 2
L. Cranach, 1540, "Paris'in Yargısı",
Royal Koleksiyonu, Windsor Kalesi, Londra



Resim:3
J. Van Eyck , "Arnolfini'lerin Düğünü", (1434)
82,2 cm x 60 cm.,
Ulusal Galerisi, Londra

Hollandalı ressam Jan Van Eyck'in 1434 tarihli "Arnolfini'lerin Düğünü" (Resim:3) adlı eseri eril söylemin kadın/doğa, erkek/akıl ayrımını net bir şekilde ortaya koymaktadır. Eyck, Arnolfini ve eşini yatak odası içinde evlilik yemini ederken resmetmiştir. Arnolfini'nin eşi doğayı simgeleyen biçimde yeşil giysilerle yansıtılmış kompozisyonda özel alanı temsil eder biçimde yatağa yakın yerleştirilmiştir. Erkek ise pencereye yakın konumlandırılmış, kamusal alanı temsil etmektedir. Kadın figürün hemen arkasında cadılığın simgesi olarak kullanılan çalı süpürgesi yer almakta, elinin hemen üzerinde ise bir demon heykelciği yer almaktadır.

Yüksek Rönesans'ın en önemli ustalarından biri olan Michelangelo'nun, Sistina Şapeli tavanında bulunan ve yedi erkek, beş kadın karakterden oluşan "Peygamberler ve Kahinler" freskosunda en dikkat çekici kadın figür, kocaman açtığı gözleri ve aralık ağzı ile her an dile getireceği yeni bir kehanetin habercisi olarak betimlenmiş Delphic Sibyl'dir. (Resim:4) Michelangelo'nun kompozisyondaki diğer kahinler gibi İsa'nın geleceğini görenlerden biri olan kadın kahin doğayı simgeleyen yeşil renkli bir giysi ile resmedilmiştir.



Resim:4
Michelangelo, Delphic Sibyl,1508-1512
Fresko
Sistina Şapeli, Vatikan



Resim:5
F. Goya , "Witches' Flight", 1797-1798
T.Ü.Y., 43.5 x 30.5 cm.
Prado Müzesi, Madrid

İspanya; Müslümanlar ile Katolikler arasında, kendi kültürünü yavaş ve sancılı şekilde tamamlamıştır. Bu sancının en büyük etkisi ise İspanya kültürünün, diğer Avrupa kültürlerine göre daha tutucu bir hal almasıyla kendisini göstermiştir. Sanatçılar İspanyol sanatının kurtuluşunun doğada olduğunu düşünerek Tanrıya ait bir serbestlik alanı olarak algılanan doğaya yönelmişlerdir. Bu nedenle özellikle 17. yüzyıl İspanyol resmi, doğanın egemenliğinde geçmiştir. Bu durum Romantizmin önde gelen isimlerinden Francisco Goya'nın son döneminde yaptığı "Kara Resimler" serisinin nedenlerini açıklamaktadır. İspanyol Engizisyonu'nun aktif olduğu yıllarda, büyücülük konusunda yaptığı on dört çalışmada büyücüler, canavarlar, eski dünyaya ait figürler ile insanın en karanlık korkularına inmiştir. Antropolojik olarak yoğun insanlık bilgisine sahip bu resimler, dönemin tarihsel ve toplumsal nitelikleriyle doludur.

1797-98 tarihli "Uçan Cadılar" adlı resminde bir adam, gökyüzündeki uğursuzluktan korunmak için üzerine bir örtü geçirmiştir. Yanında yere kapaklanmış, korkuyla kulaklarını kapatan bir adam vardır. Gözler biraz daha yukarı kaldırıldığında bu iki

adamın ölesiye çekindiği üç cadı ele geçirdikleri bir adamı parçalamaktadır. Goya, izleyiciye arkası dönük olan dişi cadı figürünü yeşil renkli eteğiyle betimlemiştir.



Resim:6
O. Dix (1891-1969), "Sokakta Üç Fahişe", 1925
T.Ü.Y., 95 cm x 100 cm.
Özel Koleksiyon



Resim:7
E. L. Kirchner, "Berlin'den Cadde Görüntüsü"
T.Ü.Y., 200 x 150 cm.
Staatliche Müzesi, Berlin

Sahip olunamayan, yasaklanan her şeyi temsil eden, çıplaklığını utanmaksızın ve keyif alarak sergileyen kadınlar modern sanatta da kendini eril bakıştan kurtaramamıştır. Alman dışavurumcu Otto Dix "Sokakta Üç Fahişe" (Resim:6) adlı resminde Arka planda bulunan iki fahişe özlem ve hayretle yoldan geçen bu kadına bakmaktadır. Yaşlı ve sokaktan geçmekte olan kadın, tavırla fahişeleri küçümser görünmektedir. Burnunu havaya dikmiş, kendinden emin betimlenmiş olan figür, bir an önce kocasına ya da evine gitmek istermiş gibi bir hal içersindedir. Bu tavırla oda sanatçıdan fahişe damgası yemiştir. Otto Dix ahlak ve ahlaksızlığa olan tavırları bir arada sorguladığı resminde fahişelere yeşil giysileri uygun görmüştür.

Ernst Ludwig Kirchner'in "Berlin'den Cadde Görüntüsü" (Resim:7) adlı resmi, primitif özellikler taşıyan, deformasyonun kullanıldığı, kötülük, korku ve yabancılık gibi ifadeleri barındıran kadın figürlerinden oluşmaktadır. Kirchner resimde özgür şehirli

kadın imgesi ile insan ruhunun barındırdığı çirkinliklerin ortaya çıkışını anlatmaktadır. Şehirli kadının ilkel, vahşi yanları öne çıkarılarak, kötülüğe yatkınlığı vurgulanmıştır.

Kadın / Doğa birlikteliği bağlamında kadının toplum dışına itilen, yalnız bırakılan canavarımsı bir varlık olarak yansıtıldığı en belirgin alanlardan biri de sinemadır. Michael Renoub “Hollywood’s Wartime Women” adlı çalışmasında Hollywood filmlerindeki kadın tiplerini ikiye ayırmaktadır. Birincisi geçmişleri, arzuları ve amaçları erkekler tarafından yanlış anlaşılan gizemli kadın, ikincisi açık bir şekilde kötü kalpli ve ölümcül olan “şeytan kadın”dır. Ölümcül kadın (Femme fatale) uzun saçları, makyajı, mücevherleri, fallik bir simge olarak görülebilecek sigarası ve şiddete başvurduğu zaman kullandığı silahı ile vahşi bir görünüm kazanmaktadır.¹



Resim:8
Lars Von Trier, “Antichrist”, 2009

Femme fatale’in kışkırtıcılığı, hükmetmesi, cinsel bakımdan doyurulamaması, erkeğin mazoşist-paranoyak fantezisi iken bir taraftan da ataerkil egemenliğin ürettiği bir düşman figürüdür. Bu nedenle korku sinemasında sıkça kullanılan kadın karakterlerin bedensel olarak parçalanmaları, kana bulanmaları tesadüf değildir. Bu durum kadınların

¹ MUTLUER Oğuzhan, Yeni Yönelimler Çerçevesinde Kara Film, Yüksek Lisans Tezi, Ankara, 2008, s. 36.

karanlık, canavarımsı, ötekileşen, toplumsallaşamayan yaratılışlarını beslemektedir. Femme fatale, canavar, yaratık gibi korku yaratan karakterler filmin sonunda cezalandırılır ya da yok edilir. Böylece erkek egemen düzen tekrar kurulur, korkular yenilmiş olur ve arınma sağlanır.¹ Nitekim Aristoteles, “*Poetika*” adlı eserinde tragedyanın ödevinin uyandırdığı acıma ve korku duygularıyla ruhu tutkularından temizlemek olduğunu belirtmiştir.² İsmail Tunalı’da “Estetik” adlı kitabında *katharsis* üzerine şu açıklamalarda bulunur: “*Korku ve acıma duyguları meydana getirme, tragedyanın son ereği değil bir aracı ereğidir. Çünkü tragedyanın asıl ereği, bu psikolojik etki değil, tersine onlar aracılığı ile arınmaya Katharsis’e varabilmektir.*”³



Resim: 9
Lars Von Trier, “Antichrist”, 2009

Sinemada Kadın/Doğa bağlamında yeşil rengin sembol olarak kullanıldığı örnek olarak ise senaryosunu Lars Von Trier'le beraber Anders Thomas Jensen'in yazdığı film gösterilebilir. Orjinal ismi “Antichrist” (Resim:8), Hristiyan karşıtı anlamında olup Türkçe karşılığı “Deccal” ise insanların dini inançlarını zayıflatıp, kötülüğe ve sapkınlığa yönlendiren şeytanı temsil etmekte olan tek gözlü varlık anlamını taşımaktadır.

¹ a.g.t., s. 81.

² ARİSTOTELES, *Poetika*, Çev. İsmail Tunalı, Remzi Kitabevi, 8.Basım, İstanbul,1999, s.22

³ TUNALI İsmail, *Estetik*, Remzi Kitabevi, 5. Basım, İstanbul,1998, s. 235.

Film kocasıyla cinsel ilişki sırasında kendinden geçen annenin, çocuğunun pencereye doğru gittiğini gördüğü an başlamaktadır. Anne çocuğuna müdahale etmez bunun sonucunda çocuk pencereden düşerek ölür. Anne suçluluk duyguları içinde travmatik bir süreç içerisine girer. Yönetmen bu süreçten itibaren kadın karakterin ait olduğu yere Eden (Cennet) ormanına gitmek istediğini kadın/doğa ilişkisi içerisinde vurgulamaya başlar. Ayrıca Trier, karısını büyük bir duyarlılık içinde bunalımdan çıkarma, acılarından kurtarma görevini doğal olarak kocaya erkek karaktere vermiştir. Erkek karakter karısını hayal ettiği Eden (Cennet) ormanına götürür. İssiz bir evde doğayla iç içe zaman geçirmek ikisine de iyi gelir gibi gözükse de bir süre sonra her şey tersine dönmeye başlar. Uzun süre doğadan korkan, yeşilliklere basamayan kadın bir süre sonra ormanın bir parçası haline dönüşür. (Resim:9) Vahşi bir hayvandan, canavardan farkı kalmayan kadını eril bir söylemle özüne yaklaştıran yönetmen, tarihin en eski dönemlerinden itibaren süregelen kadın korkusunu gözler önüne serer. Doğanın en acımasız varlığı oluveren kadın gözünü kocasına diker ve kocasının cinsel organına zarar verir. Freud, erkeğin iğdiş edilme korkusunu kadın cinsel organı karşısında duyulan dehşetle ilişkilendirir ve kadın cinsel organıyla ilgili duyulan bu rahatsızlığı tüm insanların önceki ‘yuvası’ olmasına bağlar. Bu noktada tekinsiz kavramı devreye girer. Tekinsiz olan, önceden düşünmüş olduğu varsayılan bir şeyin gerçek olarak deneyimlenmesi, fantezi ve gerçeklik arasındaki sınırın silinmesidir. Temsil edilemeyen kadın, kara delik ve ölüm ile ilişkilendirilir. Grekçe “sema” kelimesinin hem tohum, hem besin anlamına gelişi, kilisenin evlilik hukuku için kullandığı consumatio sözcüğünün “tüketmek” kelimesiyle yakın akrabalığı olması, evlilikte erkeğin tüketildiği anlamına gelmesi gibi söylemler kadının erkeği hem doğurup hem de yok edebileceği düşüncesiyle uyum içindedir. Yok eden, karanlık, yutan, hatta primitif mitolojide dişli bir ağız olarak yiyip bitiren kadının vajinasından duyduğu korkuyu erkek, edilgin kılarak sindirmeye çalışmaktadır. Bu bağlamda sahip olmak fiili yutan ve ağız olarak görülen fizyolojik olarak vajinaya ait olması gerekirken erkek bu kalıbı Lacan’ın deyimiyle söylemleri ve anlamlandırmaları ile sarsarak yıkmaya çalışmaktadır. Bu nedenle korku cinsler arasında yer değiştirerek korkunun asıl sahibini gizlemiştir. Korku arttıkça ve açıklanamadıkça ölüm korkusu ile birleşmektedir. Bu bağlamda Lars Von Trier filminde kadın korkusunu, heteroseksüel erkeğin bilinçaltı tarafından

biçimlenmiş vahşi ve şeytani bir kimlik olarak çizdiği kadın karakter ile etkileyici bir dille anlatmaktadır.

Erkeğin bilinçaltındaki dişilik, annelik ve ölüm simgesi olan kadın korkusu genetik hafızaya ilkel yaşamdan bugüne aktarılan sembollerle işlenmiştir. Semboller kimi eserlerde kişinin bilinçaltını ve komplekslerini yansıtan rüya ve arketiplerin içine gizlenerek karşımıza çıkarken, kimi eserlerde de sembolik anlam taşıyan mekân, zaman, kişi, renk, şekil ve sayı olarak entrik kurguyu şekillendirirler. Bu bağlamda Halit Ziya Uşaklıgil (1868-1945)'in *Aşk-ı Memnu* (1900) adlı yapıtı içinde cennet mitiyle bağlantılı bahçe betimlemeleri önemli üzerinde durulması gereken bir eserdir. Bahçe, yeşil ve çiçek öğeleri romandaki kadın karakterlerinin iç dünyaları ve özellikle geleceğe ilişkin düşleriyle yakın ilişki içinde kurgulanmıştır. Romanın ilk sayfalarında Bihter, annesi ve kardeşiyle sandalla gezintiden döner, Adnan Bey'in evlilik teklifini öğrenir ve bu teklifi değerlendirmek üzere odasına çıkar. Bahçeden gelen çiçek kokuları ve serinlik Bihter'in odasına doldukça, oda özel bir atmosfere bürünür: “Bahçenin yeşilliklerine bürünerek koyulaşan esmer bir ziya girmiş, sanki buraya sönmeye amade bir zaaf ile yanan yeşil bir fanusun renklerini serpmiş idi” (42-43). Bu sahnede Bihter'in odasına giren ışık, bahçenin yeşilliklerine bürünerek koyulaşan ve odaya yeşil bir fanusun renklerini serpen âdeta büyümlü bir ışıktır. Bu atmosfer içinde Bihter'in sayıklamaya benzer biçimde Adnan Beyin ismini tekrarlaması ile birlikte Bihter, yaşamdan beklentilerini gerçekleştirebilecek kişinin Adnan Bey olduğuna karar vermiştir. Romanda Bihter'in bulunduğu odanın betimlenmesi, bahçeden yayılan yeşil renk ve çiçek kokularının oluşturduğu bir cennet atmosferi içinde yapılmıştır. Ingrid G. Daemmrich Avrupa edebiyatlarında cennet mitinin yer aldığı yapıtlarda cennete ilişkin bazı ayrıntıların öne çıkarıldığını ağaç, çiçek, meyve öğeleri ile yeşil rengin nehir, şelale gibi su kaynaklarının ve mavi rengin yinelendiğini belirtmektedir. Rosenberg'in “Dünya Mitolojisi” adlı antolojisinde, cennet arayışı izleğinin çoğunlukla “cennete özgü mutluluğa, bir dişi arzu nesnesine ulaşan, bir erkek karakter” biçiminde yer aldığını “Enigmatic Bliss”te belirten Ingrid G. Daemmrich, “ataerkil bir toplum düzeninde üretilmiş olan cennet edebiyatı kanonunun, ağırlıklı olarak erkek bakış açısını yansıttığını” vurgulamaktadır.

Aşk-ı Memnu'da Bihter'in annesi olan Firdevs Hanım'ın kişiliğinin anlatımı ise bu karakteri sahte bir cennet bahçesini yöneten kötü bir büyücü kimliğine büründürmektedir. Romanda Melih Bey takımının betimlenmesinde, okuyucuya söz konusu ailenin kadınlarının doğaüstü bir konuma sahip oldukları yolunda sezdirmeler uyandırılır. Firdevs Hanım'ın hazırladığı tuzaklarla ve tehlikelerle dolu olan Melih Bey takımının yalısı, ayrıca seçkin bir çiçek türü yetiştiren bir seraya benzetilir ve burada yetişen özel çiçeğin, elli yıldır İstanbul'a dağıldığı vurgulanır. Aynı zamanda bu yalının başkışisi olan Firdevs Hanım'ın isminin cennet anlamına gelmesi, ironik bir adlandırma olarak karşımıza çıkmaktadır. Firdevs Hanımın kimliğinde fuhuşun ve kötülüğün yuvası olarak çizilen yalının, aynı zamanda bir çiçek bahçesine benzetilmesi, cennet görüntüsü veren, tuzaklarla dolu bir mekân, bir sahte cennet imgesi oluşturmaktadır. Yine Ingrid Daemmrich "Enigmatic Bliss" adlı incelemesinde, edebiyatta etkileyici cadılar tarafından yönetilen yanıltıcı cennet bahçelerinin yer aldığını belirtmektedir. Daemmrich, Octave Mirbeau'nun "İşkence Bahçeleri" (1899) adlı yapıtında, sahte cennet bahçesindeki bitkilerin kurbanların kanlarıyla sulandığını ve bu yapıtta bahçenin bir hapisane olduğunu belirtmektedir. Uşaklıgil, Firdevs Hanım ve ona benzeyen kızı Bihter'in insanlar üzerinde yarattıkları gizemli etkiler nedeniyle romanında "büyücü" kimliği ile betimlediği görülmektedir.¹

Kaynaklar

AKSOY Süreyya Elif, Aşk-ı Memnu'da Cennet İmgeleri, Türk Edebiyatı Bölümü, Bilkent Üniversitesi, Ankara, Temmuz, 2004.

AMIRI Farahnaz, Feminist Eleştiri Açısından Korku Sinemasında Kadının Sunumu, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul, 2007.

ARİSTOTELES, Poetika, Çev. İsmail Tunalı, Remzi Kitabevi, 8.Basım, İstanbul, 1999

¹ Süreyya Elif Aksoy, Aşk-ı Memnu'da Cennet İmgeleri, Türk Edebiyatı Bölümü, Bilkent Üniversitesi, Ankara, Temmuz, 2004

AYDOĞAN ÖZBAY Müge Semiha, Kadın Bedeni Kurguları Ve Temsiliyet: 1970 sonrası batı sanatında bedenlerini kullanan kadın sanatçılar, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul,2006.

BASKAN, Funda Başak, (2011),“Canavardan, Kız Kardeşe: Medusa Mitinin 20. yy Kadın Şairleri Tarafından Tekrar Yazımı”, Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih - Coğrafya Fakültesi Batı Dilleri ve Edebiyatları Bölümü, *II. Uluslararası Edebiyat ve Bilim-I Sempozyumu Bildirileri*, Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Yayınları, No: 407, Ankara,(ss. 88)

BERKTAY, Fatmagül, *Tarihin Cinsiyeti*, Metis Yayınları, 1. Basım, İstanbul, 2003.

DAVIDOFF, Leonore, Feminist Tarih Yazımında Sınıf ve Cinsiyet, Çev. Zerrin Eteşer, Selda Somuncuoğlu, İletişim Yayınları,1. Baskı, İstanbul, 2002, s.34-35.

ER, Ayşegül, 1965-1975 Yılları Arasındaki Yerli Melodramlarda Annelik Figürleri, Ankara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Radyo Televizyon Ve Sinema Ana Bilim Dalı, Yüksek Lisans Tezi, Ankara,2004.

ERDOĞAN Emre, Modernleşen Toplumda Kadın-Erkek İngesinin Sinemaya Yansımaya Bir Örnek: Federico Fellini, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul, 2006, s.17

ERSEL, Nuran Leyla, (2010), Feminist Sanatın Kadın Sanatçılara Etkisi: Miriam Schapiro-Tracey Emin, Andrea Dezsö Örnekleri Üzerinden Kadın Zanaatı / Sanatı, *Yedi, Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi Dergisi*, Sayı: 4, İzmir, Temmuz, (ss.73)

FREUD, Sigmund, *Cinsellik Üzerine*, Çev. Selçuk Budak, Öteki Yayınevi, 3. Basım, İstanbul, 2006.

GÜLER, Nursel, Zeki Demirkubuz Sinemasında Kadın Temsilleri, Yüksek Lisans Tezi, Ankara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Kadın Çalışmaları Ana Bilim Dalı, Ankara, 2008, s.134

HORNEY Karen, Kadın Psikolojisi, Çev. Selçuk Budak, 7. Basım,Öteki/Psikoloji, 2007

KELLY, Mary, (2008),“İmgeleri Arzulamak/Arzuyu İmgelemek”, Çev. Esin Soğancılar-Ahu Antmen, *Sanat Ve Cinsiyet Sanat Tarihi ve Feminist Eleştiri*, İletişim Yayınları, 1. Baskı, İstanbul, (ss. 267)

- KESİRLİ Ayşegül, “*Kadın ve Melankoli: Carrie Filmi Üzerinden Bir İnceleme*”, Yedi, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Dergisi, Sayı: 4, Temmuz 2010, İzmir, s. 85.
- LUCKHART Jochen, “Ahlaki Resimler Ve Antik Tarz, Rönesans Sanatında Troia Efsaneleri”, *Düş Ve Gerçek Troia*, Çev. Selma Bulgurlu Gün, 1. Basım, Homer Kitabevi, İstanbul, 2001, s.245.
- MUTLUER, Oğuzhan, *Yeni Yönelimler Çerçevesinde Kara Film*, Yüksek Lisans Tezi, Ankara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Radyo Televizyon Ve Sinema Ana Bilim Dalı, Ankara, 2008.
- ÖZGENÇ Neslihan, *Sanat Dergisi*, “*Dünden Bugüne Batı Resim Sanatında Kadın-Mekan İlişkisi*”, s. 89-96.
- PAPİLA Aytül, “*Modern Sanatta Kadın İmgesi*”, Beykent Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi, Cilt: 3, Sayı: 1, Yıl: 2009 Bahar, s. 175-197.
- PETERSON-GOUMA, Thalia, MATHEWS, Patricia, (2008), “Sanat Tarihinin Feminist Eleştirisi, Çev. Esin Soğancılar- Ahu Antmen, *Sanat Ve Cinsiyet Sanat Tarihi ve Feminist Eleştiri*, İletişim Yayınları, 1. Baskı, İstanbul, (ss.13-31)
- POLLOCK, Griselda , “Modernlik Ve Kadınlığın Mekanları”, Çev. Esin Soğancılar-Ahu Antmen, *Sanat Ve Cinsiyet Sanat Tarihi ve Feminist Eleştiri*, İletişim Yayınları, 1. Baskı, İstanbul, 2008
- SANKIR, Hasan, (2010), “Eril Tahakküm ve Üstün Erillik Olgusunun Plastik Sanatlar Alanında Toplumsal Cinsiyet Rollerinin Oluşumuna Etkileri Üzerine Sosyolojik Bir Değerlendirme”, Hacettepe Üniversitesi Sosyolojik Araştırmalar E ... , 2010 - sdergi.hacettepe.edu.tr, (ss. 7.)
- SEZER, Özlem, *Masallarda Toplumsal Cinsiyetin İşlenişi*, Yüksek Lisans Tezi, Ankara, 2004.
- TAŞ, Bilge, *Catrine Breillat Sinemasında Kadın Cinselliği Ve Beden Algısı*, Yüksek Lisans Tezi, Ankara, 2008.
- TUNALI İsmail, *Estetik*, Remzi Kitabevi, 5. Basım, İstanbul, 1998.
- YURTKULU Emel, “*Güncel Sanat Üretiminde: “Fantastik Erotik Kadın*”, Yedi, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Dergisi, Sayı: 4, Temmuz 2010, İzmir, s. 117.

YÜKSEL, Eren, Yılmaz Güney Sinemasında Kadın İmgesi, Ankara Üniversitesi, Yüksek Lisans Tezi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Radyo Televizyon Sinema Ana Bilim Dalı, Ankara,2006.

BAŞTABAK Hatice, Beden ve Cinsiyet Kavramlarının Mimari Tasarım Üzerindeki Etkilerinin İncelenmesi, Yıldız Teknik Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul, 2008.

Zihinleri ve duyguları harekete geçiren bu eser, sanatın ve tasarımın çeşitli yönlerini ele alan bölümlerden oluşmaktadır. Çeşitli alanlarda okuyucuya yeni perspektifler sunma çabası içinde sanatın ve tasarımın insan hayatındaki rolünü ve bu disiplinlerin günlük yaşamımıza nasıl dokunduğunu yazarlar ustalıklı bir araya getiriyorlar. Sanat ve tasarım dünyasına ilgi duyan okuyucular için vazgeçilmez bir kaynak niteliği taşıyan bu kitap editörlerin kapsamlı bilgisi ve tutkuları sayesinde, sadece bilgilendirici değil aynı zamanda ilham verici bir yolculuk sunuyor. Sanat ve tasarımın hayatımızdaki yerini yeniden değerlendirmek isteyen herkes için bu eser, yeni bakış açıları açarak, bu iki zengin alanın derinliklerine dalmak için mükemmel bir başlangıç noktası olabilir.