

**GÜZEL SANATLARDA
TREND AKADEMİK
ÇALIŞMALAR**



*GÜZEL SANATLARDA
TREND AKADEMİK
ÇALIŞMALAR*

Editör
Doç. Dr. Seda DİLAY





Güzel Sanatlarda Trend Akademik Çalışmalar
Editör: Doç. Dr. Seda DİLAY

Dizayn: All Sciences Academy Design
Basım Tarihi: Mart 2025
Yayıncı Sertifika Numarası: 72273
ISBN: 978-625-5900-03-6

© All Sciences Academy

www.allsciencesacademy.com
allsciencesacademy@gmail.com

İÇERİK

1. Bölüm	6
Yeni İmgeci İllüstrasyonların Seramikle Diyalogu <i>Ayşenur Ceren ASMAZ, Nizam Orçun ÖNAL</i>	
2. Bölüm	54
Çağdaş Sanat ve Moda Kesişimselliğinde Kimlik ve Beden İnşası <i>Berfin YILDIRIM, Emre AŞLİOĞLU</i>	
3. Bölüm	69
Bellek, Yabancılaşma ve Mekân: Çağdaş Türk Sanatında Tekinsiz Deneyimler <i>Burçin ÜNAL</i>	
4. Bölüm	95
Plastik Sanatlar Eğitimi Uygulamalı Atölye Derslerinde Nesnel Ölçme ve Değerlendirmeye Uygun Standartlaştırılmış Dereceli Rubrik Modeli Geliştirme <i>Nizam Orçun ÖNAL, Ayşenur Ceren ASMAZ</i>	
5. Bölüm	118
Sanat Ekseninde Malzemenin İfadesel Kullanımı <i>Seda DİLAY</i>	

Yeni İmgeci İllüstrasyonların Seramikle Diyaloğu

Ayşenur Ceren ASMAZ¹

Nizam Orçun ÖNAL²

- 1- Doç.; Erciyes Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Seramik ve Cam Tasarımı Bölümü.
acerenasmaz@gmail.com ORCID No: 0000-0002-3352-4551
- 2- Doç.; Erciyes Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Seramik ve Cam Tasarımı Bölümü.
nizamorcunonal@gmail.com ORCID No: 0000-0002-2022-1498

ÖZET

Seramik sanatı, tarih boyunca imgelerin taşıyıcısı olarak kullanılmış ve çeşitli kültürel, sanatsal ve toplumsal anlatıların bir yansıması olmuştur. Antik çağlardan itibaren mitolojik, dini ve simgesel anlamlar taşıyan seramik eserler, zamanla farklı estetik ve kavramsal yönelimlere evrilerek çağdaş sanatta yeni ifade biçimlerine ulaşmıştır. Öncelikli olarak resim ile ortaya çıkan Yeni İmgecilik hareketi zaman içinde sınırlarını genişleterek, geleneksel ikonografik anlatımları modern bağlamda yeniden ele alarak seramiğin figüratif ve soyut öğelerle nasıl dönüştürebileceğini göstermiştir.

Çağdaş seramik biçimler, sanatçılara yalnızca işlevsel bir yüzey olmanın ötesinde, bireylerin kişisel ve toplumsal meseleleri irdeleyebildiği bir anlatı alanına dönüşmüştür. Geleneksel motifler ve teknikler, seramik özelinde deneysel uygulamalarla birleştirilerek sanatçının özgün yorumunu yansıtan güçlü kompozisyonlara dönüşmüştür. Bu bağlamda, seramik sanatında kullanılan imgeler hem geçmişin görsel mirasını hem de çağdaş sanatçıların kişisel ve eleştirel bakış açılarını bir araya getiren dinamik oluşturmuştur.

Bu çalışma, öncelikle imgenin sanattaki yerini, sonrasında seramikte kullanılan imgelerin tarihsel süreç içindeki dönüşümünü ele alarak, gelenekselden çağdaşa uzanan geniş bir perspektif sunmaktadır. Geleneksel ikonografik unsurların çağdaş sanat pratikleriyle nasıl yeniden yorumlandığı, seramik malzemenin sanatçılar tarafından farklı disiplinlerle nasıl buluşturulduğu ve imgenin seramik malzemede anlatı unsuru olarak nasıl işlev kazandığı detaylı olarak incelenmiştir.

Anahtar Kelimeler – Seramik, Yeni İmgecilik, İmge, İmgelem, Çağdaş.

GİRİŞ

İmge, tarih boyunca toplumsal ve kültürel olayları yansıtmının bir aracı olmuştur. Yeni İmgecilik, imgenin bu tarihsel işlevini çağdaş bir bağlamda yeniden ele alır. Bu yeniden ele alış hareketi, sanatı minimalist kısıtlamalardan kurtararak imgelerin zenginliğini ve çeşitliliğini vurgular. İmgelem, imgelerin yeniden yapılandırılması ve anlamlandırılması sürecidir (Karabulut & Daşdemir, 2020). Yeni İmgecilik sanatçıları, tanınabilir imgeleri kullanarak onları yeni kompozisyonlarla birleştirir- yeniden yapılandırır, bu da izleyici ile daha güçlü bir bağ kurulmasını sağlar. Ancak yeni imgecilik, sadece tanınabilir imgelerin kullanılmasıyla sınırlı kalmaz;

aynı zamanda imgelemin yaratıcılıkla olan ilişkisine de vurgu yapar. Yaratım süreci, imgeler arasındaki ilişkileri ve onların estetik değerlerini derinleştirir, değiştirir; böylece sanat nesnesine ve nesnesin algılanmasına yeni boyutlar katmayı amaçlar.

İlk bakışta *Yeni İmgecilik*, 1970'ler ve 1980'lerde özellikle Amerika ve Avrupa'da gelişen, minimalist ve kavramsal sanatın soyutlamasına tepki olarak ortaya çıkan dönemselsel bir sanat hareketi olarak görülebilir. Tanınabilir imgelerin kullanımı ile minimalizmin endüstriyel biçimlerine alternatif bir yaklaşım sunan bu hareket; figür, nesne, sembol gibi pek çok imgeyi harmanlayarak, imgeleri yeniden yorumlamaya dayanır. Buna ek olarak sanatta duygusal, kişisel ve hatta politik ifadeler arayışını da yansıtmaktadır. Her ne kadar isimlendirilişi altında uzun yıllar boyu etkili olmuş bir akım olarak görülmesi de; popüler kültürün sanat üretiminde etkisiyle, ardından gelen akım ve hareketler ile adapte olarak varlığını devam ettirmiştir.

Yeni İmgecilik- Tanınabilir İmgelerin Yeniden Yorumlanması

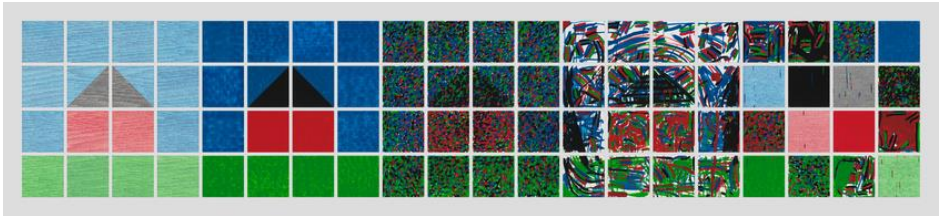
Tony Godfrey'nin "The New Image: Painting in the 1980s adlı kitabında yeni imgeciliği; minimalist ve kavramsal sanatın soyutlamasına tepki olarak gelişmiş ve figüratif unsurları soyut kompozisyonlarla birleştirerek duygusal, bireysel ve toplumsal ifadeler sunmayı amaçlar şeklinde tanımlamıştır (Godfrey, 1986). Ayrıca, Godfrey'e göre, Yeni İmgecilik hareketi, ulusal geleneklere dönüş, reklam medyasının yeniden kullanımı ve farklı kültürel referansların bir araya getirilmesi gibi çeşitli yönleriyle karmaşık bir fenomen olarak öne çıkar (Godfrey, The new image: painting in the 1980s, 1986). Godfrey'in harekete dair tanımlamalarının önemli bir kaynağı; bahsi geçen kitapta da kendine yer bulan ve Yeni İmgecilik teriminin sanat literatürüne geçmesinde büyük rol oynayan 1978 yılında Whitney Amerikan Sanat Müzesi'nde Richard Marshall'ın küratörlüğünde düzenlenen *New Image Painting* sergisidir. Atkins ise sergi için şöyle der; "Küratörlüğünü Richard Marshall'ın yaptığı 1978 Whitney Sergisi *Yeni Resim*'den türetilmiş bir terim. Sergi, görünüşte birbiriyle ilgisiz çeşitli sanat eserlerinden oluşuyordu. Ancak ortak noktaları, yaygın Minimalizm ve tuval üzerine resimler karşısında tanınabilir figüratif imgelerin geri dönüşüydü ve bu da kavramsalcılığın her şeyi serbest bırakan medya deneyleriyle belirgin bir tezat oluşturuyordu. Eski Soyut Dışavurumcu Philip Guston, Post-Modern'in figüratif imgelere dönüşünün öncüsü olan Yeni İmge resminin ilk savunucusudur. Guston'ın karikatür benzeri figürü ve tarzı kopyalanmamış olsa da, birçok sanatçı onun isyankarlığından ve *gutzy eksantrikliğinden* etkilenmiştir. Nicholas Africano küçük figürler yaptı; Susan Rothenberg atları çizdi (Şekil 1), Neil Jenney açıklayıcı başlıklar içeren resimler yaptı, Jennifer Bartlett (Şekil 2) çelik plakalar üzerine resimler yaptı, Pat Steir tarihi sahneler yaptı ve Jonathan Borofsky soyut figürlerin heykellerini yaptı" (Atkins, 2013). Bu ilk adım

olarak görülen serginin öncesine bakıldığında; “Yeni İmgecilik akımının kökenleri, 1960'lar ve 1970'lerde minimalist ve kavramsal sanatın geleneksel unsurları reddeden tutumuna dayanır. Donald Judd ve Joseph Kosuth gibi sanatçılar, modernizmin ve soyutlamanın ilerici doğasını sorgulamış ve resim yapmanın gerekliliğini tartışmışlardır. Bu süreçte, soyut dışavurumculuktan uzaklaşan ve figüratif unsurları yeniden benimseyen Philip Guston gibi sanatçılar, akımın doğuşunda etkili olmuşlardır. Guston, resimlerini hem kişisel hem de toplumsal temalarla şekillendirerek Yeni İmgecilik'in temellerini atmıştır” (Gök & Külük, 2024).



Şekil 1. On Both Sides of My Line, Susan Rothenberg's Early Horse Paintings Sergisinden, (1974-1977) (Rothenberg, 1977)

Minimalist ve kavramsal sanatın soyutlamasına tepki olarak, tanınabilir figüratif imgelerin yeniden canlandırılmasının vurgulandığı serginin ardından; bazı isimler diğerlerine nazaran daha çok ön plana çıkmış ve ismi sanat hareketi ile birlikte anılır hale gelmiştir. Önceleri-1940'ların sonlarında Soyut Dışavurumculuk'un etkisiyle eserlerinde soyutlamaya yönelmiş olan Philip Guston da bu sanatçılardan biridir (ki kendisi sergide yer almamıştır).



Şekil 2. Jennifer Bartlett, 1976, Falcon Avenue, Seaside Walk, Dwight Street, Jarvis Street, Greene Street (Bartlett, 1976)

“Guston'un soyut çalışmaları bile içerik ve anlatım unsurlarından tamamen kopmamıştır; imgelerin hayali bir şekilde belirlediği bir *soyut izlenimcilik* olarak tanımlanabilecek özgün bir üslup geliştirmiştir. 1960'ların sonlarına gelindiğinde Guston, Soyut Dışavurumculuğun salt biçime dayalı anlayışını reddederek figürasyona geri dönmüştür. Bu dönüş,

hem sanat çevrelerinde şaşkınlık yaratmış hem de sert eleştiriler almıştır. Guston, bu dönemde grotesk, karikatürvari figürler ve sıradan nesnelere aracılığıyla toplumsal adaletsizlikleri, ırkçılığı ve insan doğasının karanlık yanlarını hicvetmiştir. Özellikle Ku Klux Klan'ı konu alan çalışmaları, hem kişisel hem de toplumsal eleştiriyi yoğun bir şekilde barındırır (Şekil 3). 1969 tarihli *The Studio* ve *Central Avenue* gibi eserler, bu dönemin çarpıcı örnekleridir. Guston'un figürasyona dönüşü, Yeni İmgecilik akımının temellerini atmıştır. Minimalist ve kavramsal sanatın soyutlamasına tepki olarak gelişen bu akım, tanınabilir imgelerin soyut ve figüratif unsurlarla harmanlanmasını vurgular. Guston, Yeni İmgecilik'in erken dönem örneklerini sunarak, imgelerin tarihsel ve toplumsal bağlamda yeniden yorumlanabileceğini göstermiştir” (Şenel, 2022).



Şekil 3. Philip Guston, 1969, *The Studio* (Guston, 19969)

Hareketle birlikte ismi oldukça anılan ve sergide yer alan 10 sanatçıdan biri olan Susan Rothenberg ilk ününü 1970'lerin başında yaptığı at serisiyle kazandığında, o dönemde sanat ve sanatçılar arasında yaygın olan soyut üslubun aksine iki boyutlu figürleriyle tanınmaktadır. Çağdaşı olan sanatçılar o dönemde yerleştirme ve performans odaklı üretimler yaparken, Rothenberg merkezi, basit motifler içeren resimler yapmaktaydı. Nesnelere/imgeleri resmin figürü haline getiren bu merkezi yaklaşım, sonraları Yeni İmgeci hareketinin önemli bir bileşeni haline gelmiştir. Sanatçının bu yaklaşımı minimalist teknikleri geride bırakarak eserlerinde daha etkileyici işaretlere yoğun bir şekilde odaklanmasıyla karakterize edildi. Erkek egemen sanat camiasında başarılı bir kadın sanatçı olarak kendine yer bulan Rothenberg; Yeni İmgecilik hareketinin önde gelenlerinden biri olmasıyla ün kazanmış olsa da, bu etiketi kişisel olarak reddetmiştir.

Serginin ardından sanatçı şu yorumu yapmıştır; *biz bir hareketin parçası değiliz, sadece imgeleri yeniden sunan bir grup bireyiz* (Walkowski, 2015). Sanatının diğer sanatçılardan ayrı olduğunu ve eserlerinin bir araya getirilip belirli bir hareket olarak sınıflandırılmayacağını düşünen Rothenberg; hepsinin imgeleri yeniden sunma konusunda bir ortaklığı paylaştığını onaylıyordu, ancak bu sergi O'nun için bundan daha fazlası değildi.

Yeni İmgecilik hareketinin, kavramsal sanatın soyutlama ve biçimciliğinden bir kopuş olarak nitelendirilen Neo-Ekspresyonizmin öncüsü olarak görülmesinden yola çıkarak Rothenberg'e yöneltilen bir diğer soru da; kendini Ekspresyonist olarak görüp görmediğidir; ki sanatçı kesin bir cevap vermese de *Sanırım öyle; benim için dışavurumculuk gerçeklik hakkında kişisel bir bakış açısını ifade etmek anlamına geliyor* demiştir (Walkowski, 2015).

Yeni İmgecilik, minimalist ve kavramsal sanatın soyutlamasına karşı geliştirilen bir tepki olarak, tanınabilir imgelerin resim sanatındaki yerini yeniden tanımlamıştır. Hareket, figüratif unsurları merkeze alarak, soyut ve anlatısal öğeleri bir araya getiren sanatçılar tarafından şekillendirilmiş ve bireysel anlatıların yanı sıra toplumsal ve kültürel referanslara da yer veren çok katmanlı bir yapı oluşturmuştur. Sanatçıların figür ve nesne kullanımlarındaki çeşitlilik, imgelerin yalnızca birer temsil aracı olmanın ötesine geçerek izleyiciyle kurduğu doğrudan ilişkiye de işaret etmektedir. Özellikle sergiye katılan sanatçılar, ortak bir hareketin parçası olarak değil, bireysel yaklaşımlarla imgeleri yeniden yorumlayan bağımsız yaratıcılar olarak öne çıkmışlardır. Ancak bu bireysel yorumların oluşturduğu ortak eğilimin, hareketin belirli bir estetik ve kavramsal çerçeveye oturtulmasına zemin hazırladığı söylenebilir.

Hareket, resmin geleneksel form ve tekniklerinden koparak yeni ifade biçimlerini keşfetmeye yönelmiş, böylece sanatçılar için özgün bir yaratım alanı sunmuştur. Figüratif anlatının yeniden ele alınışı, hem sanatçılar hem de izleyiciler açısından sanatla kurulan ilişkinin değişmesini sağlamış; bu süreçte imgeler, kişisel ve toplumsal bağlamlar çerçevesinde farklı okumalar üretmeye açık hale gelmiştir. Bu bağlamda, Yeni İmgeci yaklaşımın sanat pratiğinde nasıl şekillendiğini anlamak için, hareketin temel özelliklerine daha yakından bakmak bu süreci daha iyi anlamlandırmak adına doğru bir adım olacaktır.

Yeni İmgeci Yaklaşımın Temel Özellikleri

Yirminci yüzyılın son çeyreğinde ortaya çıkan ve bir şekilde figüratif sanata dönüşü temsil eden Yeni İmgecilik ve Neo-Ekspresyonizm birbiriyle ilişkili ancak vurgu açısından farklılıklar gösteren iki harekettir. Hem Neo-Ekspresyonizm, hem de onun öncüsü olarak görülen Yeni İmgecilik; minimalist ve kavramsal sanatın soyutlamasına tepki olarak ortaya çıkmıştır. Her iki hareket de, tanınabilir figürleri ve imgeleri merkeze

alır ve soyutlamaya karşıdır, minimalizmin ve kavramsal sanatın duygusuz ve soyut doğasına tepki olarak daha duygusal ve kişisel ifadeler barındırır. Ancak hem imgenin kullanımı, hem teknik süreç hem de duygu açısından farklılıklar göstermektedir. Neo-Ekspresyonizm, güçlü duygusal ifadeler, dramatik sahneler, mitolojik ve tarihsel temalar, yoğun boya katmanları ve dinamik fırça darbeleriyle öne çıkan bir akımdır. Bu hareket, duyguların doğrudan yansıtıldığı fırça işçiliğine dönüşü simgeler. Buna karşın, Yeni İmgecilik daha sakin ve kontrollü kompozisyonlara odaklanır; güncel yaşamdan ve çağın görsel dünyasından beslenen imgeleri özenli detaylar ve ince işçilikle bir araya getirir. Figüratif anlatıya dönüşü vurgulayan bu yaklaşım, minimalizmin soyut doğasına karşı güçlü ve net görsel anlatımları öne çıkarır.

Her ne kadar birbirinden farklı üsluplarda resmedilmiş, bağımsız eserlerden oluşsa da, hareketin başlangıç noktası olan serginin katılımcı sanatçılarının çalışmaları incelendiğinde de bu ayrım belirgin bir şekilde göze çarpmaktadır. “Yeni İmge Resmi sergisinde yer alan on sanatçının resimleri incelendiğinde; birbirlerinden bağımsız biçimleme stillerini barındırdıkları, soyutlama ile figür resmi arasında eser ürettikleri, genellikle basit, sıradan imgelere yer verdikleri, indirgemeci bir yaklaşımda oldukları, hem modernden hem de postmodernen özellikler barındırdıkları, resimlerinde anlatıya yer verirken aynı zamanda onu belli biçimlerde durdurdukları, yüzey ekspresyonuna önem verdikleri söylenebilir” (Demircan, 2022:260).

Bu hareketle ilişkilendirilen-ilişkilendirilebilen sanatçıların üretmiş oldukları çalışmaların hem teknik hem de bağlam olarak belirgin ortak noktaları vardır. Bunların başında soyut sanatın anonim doğasından uzaklaşan figüratif imgelerin yeniden kullanımı gelmektedir. Detaylar bu bağlamda iki farklı şekilde ele alınabilir. İlki kompozisyonda gereksiz detayların yer almaması, basitleştirilmiş, güçlü ancak sade bir yerleşim. İkincisi ise imgeyi daha tanınabilir, algılanabilir hale getirmek için kullanılan küçük detaylar ve ince bir işçilik. Ortak olarak görülen bir diğer özellik ise, çoğu Yeni İmgeci sanatçının net ve belirgin hatlar ve hatta kalın kontürler kullanmasıdır. Yine soyut dışavurumculuğun duygusal renk geçişlerinin dışlanması ve doğrudan parlak ve net renklerin kullanımı göze çarparken, figüratif imgelerle birlikte bazı soyut öğelerin de kompozisyonlarda yer aldığı görülmektedir.

Bir aksi görüş olarak ortaya çıkan bu hareket, elbette ki karşı çıktığı minimal duygusuzluk ve kavramsal sanat soyutlamalarından da etkilenmiştir. Ve hatta çok daha fazla hareket ve akımdan etkilerin de Yeni İmgeci eserlerde görülmesi, bu hareketi Neo-Ekspresyonizmden ayıran bir diğer noktadır. “Bu sanatçıların tamamında figüratif resme farklı yaklaşımları vardır. Çalışmalarında figüre gerçekçilikten çok soyutlamacı, indirgeyici bir anlayışla yaklaşan, karikatür estetiğini yadsımayan bu

sanatçıların en dikkat çekici özelliklerinden biri oldukça fazla sanatçıdan ve resimleme biçiminden aynı anda etkilenmeleridir” (Demircan, 2022:250).

Yeni İmgecilik, bu teknik olarak değerlendirilebilecek özelliklerin yanı sıra; sosyo-kültürel anlamda da kendine has ancak eklektik bir duruşa sahiptir. Daha kişisel ve anlatıya dayalı bir üretim sürecini benimeyen sanatçılar, reklamlar, çizgi romanlar, kitlesel medya imgeleri gibi pek çok güncel ve tanınır imgeyi kompozisyonlarına dahil ederek, bu imgeleri; toplumsal ve kültürel normlara karşı kimi zaman eleştirel kimi zaman kucaklayıcı bir dille kullanmışlardır. Kişisel anıları ve toplumsal olayların imgeler aracılığıyla bir araya gelerek yeniden yorumlandığı bu eserler, sanat tarihine de atıfta bulunarak, farklı üslupların bir araya geldiği -bazen postmodern düzleme kayan- bir sanat anlayışı ile ilişkilendirilmiştir. Sanat eleştirmeni Roberta Smith, “yeni imge ressamlarının kaygılarının genellikle minimal, postminimal ve kavramsal sanattan türetilmiş, resim karşıtı veya resim olmayan çeşitlilikli çekici taktikleri içererek anlatıya ve/veya figürasyona son derece radikal bir onaylama ve yeni bir soluk getirdiğini söyler” (Sandler, 1998:194)

Sanatçılara figüratif anlatımı yeniden ele alma konusunda geniş bir ifade alanı sunan hareket, zamanla hem resimsel teknikler ve hem de kompozisyon anlayışında belirgin bir dönüşüm geçirmiştir. Hareketin temel özellikleri arasında net ve keskin konturların, güçlü figüratif imgelerin ve doğrudan renk kullanımının öne çıktığı görülmektedir. Sanatçılar, gereksiz detaylardan kaçınarak basitleştirilmiş ancak etkileyici bir görsellik oluşturmuş, kompozisyonlarında anlatıyı destekleyen güçlü figür düzenlemelerine yönelmişlerdir. Bunun yanı sıra, geleneksel resim tekniklerinden uzaklaşılarak yüzey ekspresyonuna daha fazla önem verilmiş, figüratif unsurlar kimi zaman soyut biçimlerle bir arada kullanılmıştır. Minimalizmin katı yapısına karşı daha serbest bir anlatım dili geliştirilirken, yine de kompozisyon içinde denge ve sadelik korunmuştur. Bu teknik yaklaşımlar, Yeni İmgeci sanatçıların eserlerinde hem figüratif netliği hem de anlatısal gücü ön plana çıkarmasını sağlayarak, üretimin biçimsel anlayışını de zenginleştirmiştir.

İmge ve Metaforların Kullanımı

İmgenin kayıt anı, her zihinde farklı bir ilişkilendirme ile gerçekleşmektedir. Her ne kadar belirli imgeler evrensel ölçekte net bir bütünlükte algılanıyor olsalar da, bu imgeler de dahil olmak üzere tüm imgeler bireyin zihninde pek çok uyaran ve bu uyaranlara bağlı olarak gelişen duygudurum ile birlikte kaydolurlar. Bu da pek çok imgenin bir araya gelerek bir bağlam oluşturmasına olanak sağlamaktadır. Hançerlioğlu “İmge, duyulur bir kaynaktan gelen tasarım”dır derken (Hançerlioğlu, 1977:74); Berger imge ile zihin arasındaki ilişkisi şöyle açıklar; “Çoğu sanatçı ve eleştirmen imgeyi ilk kez ortaya çıktığı yerden ve zamandan – birkaç dakika ya da birkaç yüzyıl için- kopmuş, saklanmış bir görünüm ya da

görünümle düzeni olarak tanımlarken görme ve imge arasındaki ilişkinin altını çizer. Çünkü her imgede bir görme biçimi yatar” (Berger, 1995:9). Gaston Bachelard ise imge için; *imge düşkuran bilincin ürünüdür ve imge, imgelemin dolaysız bir ürünü olması dışında başka bir şey değildir* (Bachelard, 2003) der. Öyle ki; “Bachelard imgeleri, her şeyden önce maddesel ve biçimsel imgeler olarak ikiye ayırır. Ona göre biçimden farklı olarak maddenin bir ağırlığından ve *kalbinden* sözedilebilir. Maddenin özüne dayanan bu imgeler, evreni oluşturan dört unsurdan (su, ateş, hava ve toprak) oluşur. Tabiata ait olan bu imgeler, çok hızlı ilerler ve çabucak evrimleşmezler. Oysa insanların teknik ve modernleşme ülküsüyle birlikte gelişen biçimsel imgeler, çok çabuk ilerleyerek kolayca değişebilirlerken aynı zamanda kolayca evrimleşirler. Düşüncenin ve bireyciliğin öne çıkarak doğadan uzaklaştırdığı biçimsel imgelerde yapaylığın ve düşünselliğin etkisi açıkça hissedilir” (Orhanoglu, 2010, s.32). Durant ise imgenin soyut ve somut ile ilişkisine dair şunları aktarır; “İmge, yalın ve olumsuz bir karşıtlık, karşılaştırma, yinleme, bakışlılık, abartma gibi sanatlarla denk sayılırken, çoğu zaman bir değer kaybı olarak işaret, alegori, sembol, amblem, mesel, mit, figür, ikon*, idol gibi kavramlarla karıştırırız. Bu bağlamda imgeyi ebediyen soyut olan bir algıyla somut tasvirlerin şekil değiştirmesi olarak da görebiliriz” (Durant, 1998, s.10).

İmge; salt olarak var olmasının yanında, zihinde pek çok olgu, hikaye, duygu ve hatta an ile ilişki kurarak varlığını genişletmektedir. “Nesneler ya da görüntüler, tek başlarına bir imgeyi oluşturamazlar. İmgeler, bir olayı ya da bir vakayı aktardıkları ve dolayısıyla geçmişi taşıdıkları için imgedirler. Onlara bu gücü veren şey, barındırdıkları zamansal niteliktir” (Orhanoglu, 2010, s.5). İmgenin sanat üretiminde kullanımında bu ilişki oldukça geniş bir oyun alanına sahiptir. Ve sanatçının imgeyi kullanma şekli bu oyun alanının sınırlarını belirlemektedir.

İmgenin bireysel ve toplumsal bağlamlarla iç içe geçme durumu, sanatçının üretim sürecinde bilinçli veya sezgisel olarak yön verdiği bir olgudur. Zihinde kayıt altına alınan imgeler, yalnızca bireyin kişisel deneyimleriyle değil, aynı zamanda içinde bulunduğu kültürel ve tarihsel bağlamla da şekillenir. Bu noktada, sanatçının imge kullanımına yönelik tercihi, onun sanatsal dili ve eserinde oluşturmak istediği anlatıyı belirleyen önemli bir faktör haline gelir. İmgeyi yalnızca bir temsil unsuru olarak görmek yerine, geçmişin ve şimdinin kesişim noktasında anlam üreten bir araç olarak değerlendiren sanatçı, eserini zamansal ve anlamsal katmanlarla zenginleştirme potansiyeline sahiptir.

Bu durumda sanatçının üretiminde imge kullanımını ele alırken, imgenin bireysel ve toplumsal bağlamlarla nasıl iç içe geçtiğini anlamak kritik bir noktadır. İmge, yalnızca bir görsellik sunmanın ötesinde, zihinde kayıt anıyla bağlantılı olarak farklı çağrışımlar, duygudurumlar ve algı süreçleriyle yeniden şekillenir. Hançerlioğlu'nun imgeyi *duyulur bir kaynaktan gelen tasarım* olarak tanımlaması, sanatçının dış dünyadan aldığı

uyaranları zihninde yeniden yaratma sürecini destekler. Berger'in imgeyi bir görme biçimi olarak ele alması da, sanatçının eserinde sunduğu imgelerin yalnızca bir görsel unsur olmadığını, aynı zamanda onun dünyayı algılayış biçiminin bir yansıması olduğunu gösterir. Bu noktada, sanatçının imgeyi kullanırken yalnızca bir nesneyi veya figürü resmetmediğini, aynı zamanda bir deneyimi, geçmişin ve şimdinin birleştiği bir anı veya kültürel bir referansı görünür kıldığını söylemek mümkündür.

Bachelard'ın imgeleri biçimsel ve maddesel olarak ayırması, sanatçının imge kullanımındaki stratejilerinin anlaşılması için önemli bir çerçeve sunar. Bir sanatçı, biçimsel imgeler kullanarak modernleşme ve teknik ilerleme ile ilişkilendirilen kavramları eserine dahil edebilirken, maddesel imgeleri kullanarak doğa, insanın içsel dünyası ve varoluşsal temalarla daha derin bağlar kurabilir. Bu ayırım, sanatçının imgeleri nasıl yorumladığına, onları zihninde nasıl yeniden kurguladığına ve izleyiciyle nasıl bir diyalog kurmak istediğine dair ipuçları sunar. Bir sanatçı, figüratif bir kompozisyonda bireysel hafızadan beslenen imgeleri kullanarak eserini öznel bir anlatı ile şekillendirebilirken, bir diğeri tarihsel veya toplumsal bağlarla bağlantılı sembollerle imgeleri daha kolektif bir anlam dünyasına yerleştirebilir. Orhanoğlu'nun belirttiği gibi, imgeler yalnızca nesnelere veya görüntüler olarak var olmazlar; onları güçlü kılan, zaman içindeki dönüşümleri ve taşıdıkları anlatılardır (Orhanoğlu, 2010). Sanatçının üretiminde imge kullanımını da, bu zamansal niteliği nasıl ele aldığına, bireysel ve toplumsal bellekle nasıl ilişkilendirdiğine bağlı olarak anlam kazanır.

Durant'ın *somut tasvirlerin şekil değiştirmesi* dediği imge tanımı, sanatçının imgeler aracılığıyla dünyayı nasıl yeniden yorumladığının ve biçimlendirdiğinin anlaşılmasına olanak tanır (Durant, 1998). Bir sanatçı, bir imgeyi yalın bir temsil olarak değil, izleyiciye yeni çağrışımlar kazandıran, farklı duygusal veya kültürel bağlamlara açılan bir kapı olarak kurguladığında, sanatın ifade gücünü artırmış olur. Bu doğrultuda, sanatçı imgeyi yalnızca bir görsel unsur olarak kullanmaz; onu dönüştürerek, izleyicinin zihninde yeni bağlantılar kurmasına olanak tanır. Bu şekilde imge, hem sanatçının bireysel algısının bir yansıması hem de izleyicinin kendi deneyimlerini içine dahil edebileceği çok katmanlı bir alan haline gelmektedir.

İmge ve imgelem arasındaki ilişki, sanatçının yaratım sürecinde anlamın nasıl inşa edildiğini ve imgelerin zihinsel süreçlerle nasıl şekillendiğini anlamak açısından verimlidir. İmge, bireyin dış dünyadan aldığı duyuşsal uyaranların zihinsel bir temsili olarak var olurken, imgelem doğrudan bir çıktı olarak kendisini gösterir. Bachelard betimlemesiyle imge yalnızca bir anının veya nesnenin zihinsel temsili değil, aynı zamanda düş gücü ile şekillenen ve bireyin algısına göre yeniden biçimlenen bir olgudur. Bu olgu, sanatçının imgeleri nasıl kullandığına, onun dünyayı nasıl gördüğüne ve izleyiciye ne tür bir deneyim sunduğuna dair ipuçları sunar.

İmge, yalnızca bireysel belleğin değil, aynı zamanda kolektif hafızanın ve toplumsal yapının da bir taşıyıcısıdır. Sanatçının üretiminde kullandığı imgeler, kimi zaman biçimsel olarak belirgin ve tanınabilir, kimi zaman ise soyut ve çağrışımsal nitelikte olabilir. Ancak her iki durumda da imgelemin bir yansıması olarak, izleyiciye yeni bir algı alanı sunmaktadır.

Sanatçının yaratım sürecinde imge ve imgelem arasındaki ilişki, yalnızca bireysel yaratıcılığı değil, aynı zamanda kolektif hafızanın sanat eserine yansıtılma biçimini de belirler. İmgeler, sanatçının zihninde bir tasarı olarak şekillenirken, imgelemin devreye girmesiyle bu imgeler dönüşüme uğrar ve eserde kendilerine yeni bağlamlar bulurlar. Bu dönüşüm süreci, sanatçının eserindeki kompozisyonu ve anlatıyı yönlendiren temel unsurlardan biri haline gelir. İmgelerin somut veya soyut olması fark etmeksizin, sanatçının tercihi onların izleyiciyle kuracağı ilişkiyi doğrudan etkiler. Bu açıdan, imgelem yalnızca sanatçının iç dünyasında şekillenen bir yaratım süreci olarak değil, aynı zamanda eserin izleyici tarafından nasıl algılanacağını belirleyen dinamik bir yapı olarak da ele alınmalıdır.

Bu noktada metafor, imge ve imgeleme doğrudan ilişkilidir. “Metafor terimi Latince ve Grekçe metafora kökünden gelir; meta (öte, aşırı) ve pherein (taşımak, yüklenmek) sözcüklerinden oluşmuş bileşik addır. Buna göre metafor (=eğretileme), renkli, üstü kapalı, sezgisel, yaratıcı, düşsel, duygusal, derinlikli iletişimdir” (Salman, 2003, s.53). Kenneth Burke ise metaforu, İngilizce ve diğer birçok Avrupa diline uyarlanan haliyle kısaca; bir varlığı, başka bir varlığa dayanarak görmek, daha iyi bilinen alandan, az bilinen alana bilgi taşımak olarak tanımlar (Burke, 1945). Metafor özellikle sanat üretiminde, imgenin taşıdığı anlamı genişleten, ona farklı bir bağlamda derinlik kazandıran bir araç olarak işlev görür. Sanatçı, imgeleri yalnızca görsel bir temsil olarak kullanmak yerine, onları metaforik anlamlarla zenginleştirerek çok katmanlı bir anlatım oluşturur. Bu, sanatçının yalnızca bir nesneyi betimlemesi değil, aynı zamanda o nesneye yeni bir anlam yükleyerek izleyicinin algısını yönlendirmesi olarak da anlamlandırılabilir. Vardar metafor için; “Dilimizde mecaz ve eğretileme terimleri ile karşılanabilir. Felsefi olarak metafor, bir olaya, duruma, olguya yeni bir anlam yüklemektir” (Vardar, 1998, s.93) der. Bu açıdan bakıldığında, sanatçının eserinde sunduğu imgelerin, izleyici tarafından salt bir görsellik olarak değil, aynı zamanda zihinsel bir dönüşüm aracı olarak da deneyimlendiği söylenebilir.

Sanatçının imgeyi metaforik bir anlatı aracı olarak kullanması, anlamın doğrudan bir temsilden çok, çağrışımsal ve dönüşüme açık bir yapıya bürünmesini sağlar. Burada sanatçının imgeleri seçme ve kurgulama biçimi, yalnızca doğrudan bir temsil sunmak yerine, izleyiciyi düşündürmeye ve alternatif okumalar geliştirmeye teşvik eden bir anlatı oluşturur. İmge, zihinde belirli bir algı düzenine dayanarak var olurken, metafor bu düzeni aşarak anlamlar arasında yeni bağlamlar oluşturur. Sanat yapıtı, metaforik bir anlatım geliştirdiğinde, tekil bir gösterge olmaktan

çıkarak çok katmanlı bir anlam sistemine dönüşür. “Sanatsal imgeyi kuşatan sürecin içerisinde kavramları, biçimi veya malzemeyi bir araya getiren metaforlardır. U. Eco, biçimi bir metafor oluşturma sürecinin doruğa ulaşması ve bir dizi ardışık yorumun başlangıcı olarak ele alır” (Eco, 1992, s.211). Bu süreçte metafor, sanatçının eserinde kullandığı imgenin zamansal ve anlamsal sınırlarını genişletirken, izleyicinin katılımını gerektiren ve anlam üretiminin dinamik bir ögesi olarak sürecin merkezinde yer alır. Metaforun imgeden farklı olarak sanat üretiminde üstlendiği rol, sanatçının anlamı tek bir göstergeyle sınırlandırmamasını, aksine yorumlanabilir ve dönüşüme açık bir alan yaratmasını sağlar. İmge, belirli bir görseelliğe ve sabit bir referansa sahipken, metafor bu referansı aşarak anlamlar arasında dolaşım sağlar. Sanatçı, imgeleri bilinçli bir biçimde seçerek ve metaforik düzlemde yeniden kurgulayarak, izleyicinin eserle kurduğu ilişkiyi dönüştürür. Bu süreç, eserin yalnızca estetik bir nesne olmaktan çıkıp, çok katmanlı bir iletişim biçimine evrilmesine olanak tanır.

Tüm bunlar ışığında; sanatçının, imge ve metaforu izleyiciyle kurduğu ilişkiyi derinleştirmek ve çok katmanlı bir anlatım oluşturmak için bilinçli bir strateji olarak kullanabileceği söylenebilir. İmge, izleyiciye doğrudan bir anlam sunabilirken, metafor bu anlamı genişleterek çok yönlü bir algı alanı yaratmaya olanak tanır. Lakoff ve Turner 1989’da imge metaforları kavramını şöyle açıklamışlardır. İmge metaforları ayrıntı zenginliği taşıyan zihinsel imgeleri, ayrıntı zenginliği taşıyan diğer zihinsel imgelere uygular (Lakoff & Turner, 1989). Bu bağlamda, sanatçının seçtiği imgeler, yalnızca estetik bir temsil değil, izleyicinin zihninde yeni çağrışımlar yaratan metaforik bir anlatı biçimini de oluşturur. Sanatçının imgeyi nasıl şekillendirdiği, metaforik süreçle birleştiğinde, eserin doğrudan bir nesne veya kavramdan çok, izleyicinin kendi bilgi, deneyim ve algı dünyasında dönüşen bir anlam yapısına sahip olmasını ve sürekli çeşitlenmesini sağlar. Metafor yoluyla yaratılacak etkinin bir başka niteliği olarak değerlendirilebilecek süreklilik üzerinde duran Sarup, *her yerde ve her zaman bulunan* metaforların asla şifresi çözüldü diye bir kenara atılamayacağını söyler (Sarup, 1995, s.59). Sanat yapıtı, bu doğrultuda, izleyici için sadece bir anlık görsel deneyim değil, sürekli olarak değişen ve farklı bağlamlarda yeni anlamlar üretebilen bir yapı kazanmaktadır. Sanatçının metaforu nasıl kurguladığı, eserin zamansal ve anlamsal devamlılığını belirlerken; izleyici, sanat yapıtını her deneyimlediğinde, kendi bilgi ve algı çerçevesine bağlı olarak farklı katmanları keşfetme olanağına sahip olur.

Cebeci imge metaforu için, “İmgelerin içindeki ayrıntıların bolluğu yüzünden imge metaforu uygulaması çok spesifik durumlarla sınırlıdır. İmge metaforları kaynak alandan hedef alana alışılmış türde biri bilgi aktarımını sağlar ve hedef alana ilişkin bilgi bilgimizi genişletir. Ancak bu bilginin esasını değiştirmez. Kaynak alanda bulunan bir imgenin, hedef alanda bulunan bir imge üzerinde uygulanması söz konusu olabileceği gibi kaynak

alan imgesinin hedef alanda bir imge ayartmak üzere kullanılması da söz konusu olabilir” (Cebeci, 2013, s.199-200) der. Bu durum, sanatçının metaforu yalnızca bir anlam taşıyıcısı olarak değil, aynı zamanda izleyicinin eseri farklı açılardan değerlendirmesini sağlayan bir araç olarak kullanmasını zorunlu kılar. Metaforun bir imgeden diğerine aktarılan bilgiyle anlam genişletme işlevi, sanatçının eseri aracılığıyla oluşturduğu anlatının dinamik bir yapıya sahip olmasına neden olur. Böylece sanat yapıtı, tekil bir yorumdan bağımsız hale gelir ve izleyiciyle kurduğu ilişki, sabit bir anlama ulaşmaktan çok, farklı bağlamlarda yeniden üretilen, sürekli dönüşen bir deneyime dönüşür.

Sanatta imge ve metafor kullanımı, yalnızca estetik bir ifade biçimi değil, aynı zamanda anlamın katmanlarını çoğaltan ve izleyiciyle kurulan ilişkiyi derinleştiren bir strateji olarak işlev görür. İmge, sanatçının bireysel ve toplumsal belleğiyle şekillenirken, metafor bu imgeleri dönüştürerek izleyicinin zihninde yeni çağrışımlar yaratır. Sanat eseri, bu etkileşim sayesinde tek bir yorumla sınırlı kalmayıp, sürekli değişen ve yenilenen bir anlatım alanına dönüşür. Sanatçının seçtiği imgeleri nasıl konumlandığı, onların metaforik boyutunu nasıl geliştirdiği ve izleyiciye nasıl bir okuma sunduğu, eserin anlam dünyasını belirleyen temel unsurlar haline gelir. Böylece sanat, yalnızca bir temsil ya da görsel sunum değil, aynı zamanda anlamın ve çağrışımların sürekli genişlediği dinamik bir süreç haline gelir.

Yenilikçi Materyal ve Teknikler

Sanatta malzemenin kullanımı, her dönemde estetik anlayışın, kültürel kodların ve teknik olanakların bir yansıması olmuştur. Yirminci yüzyılın ikinci yarısında ortaya çıkan Yeni İmgecilik, imgeyi merkezine alan bir sanat hareketi olmakla birlikte, yüzeyde kullanılan malzeme çeşitliliği ve teknik deneyellik açısından da dikkat çeker. Geleneksel tuval anlayışının dışına çıkılarak, farklı materyallerin sanatsal ifadeye katılımı, bu hareketi diğerlerinden ayıran önemli unsurlardan biri haline gelmiştir. Bu noktada, malzemenin bir ifade aracı olarak kullanımı, hem imge ile kurulan ilişkiyi dönüştürmüş hem de sanatçının eseri üzerinden izleyiciyle kurduğu diyaloga yeni boyutlar eklemiştir. Hareket, minimalist ve kavramsal sanatın soyutlamalarına bir tepki olarak ortaya çıkmış, figüratif ve tanınabilir imgelerin yeniden ele alındığı, anlatının ve estetik ifadenin vurgulandığı bir sanat anlayışı geliştirmiştir. Ancak bu sanat anlayışı yalnızca imgeler üzerinden şekillenmemiş, malzeme kullanımı da doğrudan bu hareketin temel bileşenlerinden biri olmuştur (Garber, 2019, s.21). Sanatçılar, yüzey kullanımı konusunda özgün arayışlara yönelmiş, geleneksel tuvalerin yanı sıra karton, kağıt, kumaş, plastik, hatta sanayi tipi yüzeyler gibi farklı malzemeleri de eserlerinde kullanmışlardır (Gazzard, 1999, s.34) Bu malzemeler, esere yalnızca görsel değil, aynı zamanda dokusal ve kavramsal bir boyut kazandırmış ve sanatçıların ifadelerini güçlendirmiştir. Böylelikle,

imge ve malzeme arasında karşılıklı bir ilişki kurulmuş; imgeler sadece çizim veya boya ile değil, yüzeyin dokusuyla da şekillenmiştir.

Bu ilişkiyi en iyi tanımlayan açıklamalardan biri Ezra Pound'a aittir. Pound, şiirde kullanılan kolajvari birleştirmeler üzerine şunları söyler: “Eski malzemenin tümü, yeni bağlamda yeni yaşamlar kazanan yeni diller ve şiirsel parçalar oluşturur ve bu malzeme somut ve tikelden hareket eder. Mikro olarak anlamlı, bir bütün olarak kendi kendine yaşayan bir form arayışıdır bu” (Pound, 1968, s. 47). Pound'un bu yorumu, Yeni İmgeci sanatçıların imgelerle ve malzemelerle kurduğu ilişkiyi tanımlamak açısından oldukça önemlidir. Yeni İmgecilik sanatçıları, geleneksel yüzeylerden koparak kolaj, hazır nesne (ready-made) ve endüstriyel materyaller gibi farklı teknikleri eserlerine dahil etmişlerdir. Bu da sanatın yalnızca imgelerle değil, doğrudan malzemeyle de yeniden üretildiği bir süreci beraberinde getirmiştir.

Hareketin önemli temsilcilerinden biri olarak Susan Rothenberg, kaba ve dokulu yüzeyler üzerinde çalışarak, figüratif imgeleri ve güçlü renkleri daha da belirgin hale getirmiştir. Kimi zaman tuvalin üzerine farklı yüzey malzemeleri ekleyerek, hem görüntüsel hem de fiziksel anlamda sanat eserine bir katman kazandırmıştır (Garber, 2019, s.22). Benzer biçimde, Philip Guston, geleneksel soyut dışavurumcu tekniklerden uzaklaşarak güçlü konturlar, kalın boya katmanları ve hazır malzemeleri kullanarak toplumsal ve bireysel anlatıları yoğun bir şekilde yansıtmıştır.

Yeni İmgecilik, sanatçılara yalnızca tematik açıdan değil, teknik açıdan da büyük bir özgürlük tanımıştır. Malzeme, yalnızca bir araç değil, anlatıyı destekleyen bir öge olarak ele alınmıştır (Hodson, 2020, s.10). Sanatçılar, kalın boya katmanları ve belirgin konturlar kullanarak figürleri netleştirmiş, dinamik kompozisyonlar oluşturmuştur (Gazzard, 1999, s. 36). Bunun yanı sıra, tuval dışı yüzeylerin kullanımı, endüstriyel ve sentetik malzemelerle sanatsal ifadeyi genişletmiş, sanatçılara malzeme çeşitliliği açısından deneysel bir alan yaratmıştır (Garber, 2019, s. 23). Bu doğrultuda, eserlerinde farklı malzemeleri bir araya getirerek zengin ve çok katmanlı kompozisyonlar üreten sanatçılar, malzemeyi yalnızca bir taşıyıcı yüzey olarak değil, anlatının ve görsel ifadenin ayrılmaz bir parçası olarak değerlendirmişlerdir. Bu süreçte, malzemenin dokusu, yüzey kullanımı, kolaj teknikleri ve boyanın fiziksel varlığı, sanat eserlerini şekillendiren temel unsurlar haline gelmiştir. Sanatta geleneksel medya sınırlarının aşılması, sanatçıların bireysel ifadelerini ve kültürel referanslarını daha derinlikli bir şekilde sunmalarına olanak sağlamıştır.

Seramik ve İmgenin Tarihsel Birlikteliği

Seramik sanatı, insanlık tarihinin en eski sanat formlarından biri olarak, farklı kültürlerde imgelerin taşındığı ve yorumlandığı önemli bir mecra olmuştur. Antik çağlardan modern çağlara dek, seramik yüzeyler toplumsal, dini ve mitolojik anlatıları görselleştiren bir alan olarak

kullanılmıştır. Bu bağlamda, seramikte ikonografi, belirli sembollerin, figürlerin ve motiflerin belirli anlamları taşıdığı, kültürel mirasın bir parçası olarak devam eden bir süreç olmuştur.

İmge ise, tarih boyunca yalnızca bir temsil biçimi değil, aynı zamanda kültürel, tarihsel ve sosyal bir bellek taşıyıcısı olmuştur. Toplumlar, imgeleri kullanarak kendi kimliklerini, inançlarını ve ideolojilerini aktarmış; imgeler bazen doğrudan anlatılar sunarken, bazen de metaforik ve sembolik anlamlar yüklenerek derin bir yorum alanı yaratmıştır. Seramik de bu bağlamda, toplumların sanatsal ve estetik algılarının yanı sıra, gündelik yaşam pratiklerini ve inanç sistemlerini yansıtan önemli ve oldukça kalıcı bir yüzey olarak görülmüştür.

Antik Yunan, Roma ve Mısır medeniyetleri başta olmak üzere, birçok uygarlık seramik yüzeyleri yalnızca günlük kullanım nesnelere olarak değil, aynı zamanda estetik ve anlatsal bir araç olarak kullanmıştır. Özellikle Antik Yunan vazoları, mitolojik sahnelerin betimlendiği en önemli örneklerden biridir. Kırmızı figürlü ve siyah figürlü seramik teknikleri, mitolojik anlatıları ve kahramanlık sahnelerini ayrıntılı bir şekilde aktarmak için geliştirilmiştir.



Şekil 4. Antik Yunan, (m.ö. 360-350), kırmızı figürlü pişmiş toprak içki kabı, ön yüz solda: Herakles heykelini resmeden sanatçı, arka yüz sağda: Tanrılarla birlikte Athena (Unknown, 1950)

Sanatçıları iş başında gösteren temsiller son derece nadirdir. Şekil 4’de görülen bu içki kabı, oldukça az örneğe sahip bir zanaatı, enkaustik tekniğini kullanarak taş heykele pigment uygulama zanaatını göstermektedir. En soldaki sütun ve phiale (libasyon kasesi) bir iç mekâna, muhtemelen bir mabede işaret etmektedir. Ön planda sopası, yayı ve aslan postuyla bir Herakles heykeli durmaktadır. Başındaki şapkası ve vücudunun üst kısmını açıkta bırakan giysisiyle dikkat çeken ressam, Herakles’in aslan postuna bir spatulayla pigment ve balmumu karışımı sürmektedir. Sahnenin arka planında ise, gündelik yaşamın devam ettiğini gösteren tasvirler yer almaktadır.

Arka yüzde, açık havada, Herakles'in sadık koruyucusu Athena, Dioskouroi'lerden biriyle sohbet ederken görülüyor. Solda, haberci tanrı Hermes, oğlu Pan'a sırtını dönmüş, Eros ise aşağıda bir kuşla oynamaktadır. Şüphesiz birbirini tamamlayan bu resimler Herakles'in tanrılaştırılmasına gönderme yapıyor olabilir. Herakles, Olympos Dağı'na bir savaş arabasıyla gitmek yerine, kendisini taştan anıtsallaştırılmış olarak görürken, görevini tamamlamış olan Athena da ilahi gezginler arasında rahatına bakmaktadır (Museum, 1950). Bu kadar detaylı bir betimlemeye sahip bu örnekte, figürler arasındaki kompozisyon düzeninin, anlatının zamansal akışını da desteklediği görülmektedir.

Benzer şekilde, Mısır seramiğinde de ikonografi; tanrı figürleri ve ölümden sonraki yaşamı anlatan sahnelerle öne çıkmıştır. Mısır seramikleri genellikle, parlak renkleri ve detaylı figüratif anlatılarıyla dikkat çekmektedir (Wilkinson, 2003). Pek çok kutsallık atfedilen Mısır figürinleri, temsil ettikleri olguların imgeleriyle birlikte ya da o imgeler olarak tasvir edilirler. Ancak tarihi bir kimliğe ithafen yapılan bu figürinlerin, farklı kültürlerin etkisi ve tarihi bilgilerin coğrafyalar arası taşınmasıyla, imgenin farklı yorumlanması da bu objelerde sıkça görülmektedir. Milattan önce üçüncü yüzyıla tarihlenen alabastron da bu duruma verilebilecek örneklerden biridir (Şekil 5). Armut biçiminde ayaksız, zemini oval ve kimi zaman kulpsuz olarak tasarlanan bu şişeler, arkeolojik kazılarda oldukça sık rastlanan objelerdir.



Şekil 5. Antik Mısır, (m.ö. 3.yy), Harpocrates temsilli alabastron pişmiş toprak şişe (Alabastron, The British Museum, 2011)

Şekil 5'de yer alan kalıp yapımı seramik alabastronda; her iki yanında Harpocrates figürleri yer alır ve her biri bir kalkan tutar. Boyun kısmında işlemler yer almaktadır. Harpocrates; İskenderiye'de görülen Helenistik dindeki sessizliğin, sırların ve mahremiyetin tanrısı olarak tasvir edilir. Ayrıca Plutarch'a göre umut kavramının somutlaşmış halidir (Alabastron, 2011). Harpocrates figürü, çoğu erken dönem Mısır tasvirinde parmağını dudaklarına götürmüş bir erkek çocuğu olarak tasvir edilmiştir. Bunun nedeni Harpocrates'in aslında Harpa-Khruti / Çocuk Horus'u temsil etmesiydi. Ancak Büyük İskender'in Mısır işgali sırasında Yunanlıların tüm heykelleri götürmesi ve O'na bir anlam yüklemeye çalışması sırasında; dudakta duran parmağı sessizlik ve sırlar ile ilişkilendirmelerine istinaden O'nu sırlar tanrısı olarak ilan ettiler. Sonrasında bu figürün ismini

Helenleştirerek Harpocrates yaptılar ve adına tapınaklar inşa ettiler (Unknown, Hapocrates, 2013). Sonuç olarak aynı imge farklı kültür ve coğrafyalarda farklı anlamlar ile var olmaya devam etti.

Tarihin, kültürlerin ve coğrafi göçlerin de etkisiyle; seramik sanatında imgelerin kullanımında da belirgin değişimler yaşanmıştır. İslam sanatında figüratif betimlemeler yerine geometrik desenler ve kaligrafik süslemeler ön plana çıkmış, bu dönemde seramik yüzeyleri özellikle yazı sanatı ve süsleme teknikleriyle ilişkilendirilmiştir (Ettinghausen & Grabar, 2002) Şekil 6'da Fatimi halifeliği ile hanedanlığı temsil eden kartalın ayağının altında ve kaseinin altında sanatçının imzası yer almaktadır. Fatimi halifeliğinin hüküm sürdüğü onuncu ve on birinci yüzyıllar, Mısır'da ve komşu topraklarda zengin bir tüketici sınıfının ortaya çıktığı refah dönemleriydi. Basra'dan göç eden uzmanlar tarafından Kahire'de yeni kurulan lüster çömlekler tam da bu yeni seçkinlerin talep ettiği türden lüks ürünler sunuyordu. Böyle bir atmosferde, Fatimi dönemi lüster kaplarında üretici işaretlerine sıklıkla rastlanması şaşırtıcı değildir (Charles K. & Wilkinson, 1963). Döneminin adı bilinen tek çömlekçisi olan Muslim Ibn-al Danhan'a ait lüsterli bu örnekte döneme ait tüm unsurlar açık bir şekilde görülebilmektedir.



Şekil 6. Mısır coğrafyası, Kartal tasvirli kase, m.s. 1000 (Bowl with Eagle, ca.1000)

Milattan sonra onuncu yüzyıla tarihlenen ve İslam etkisi ile üretilen bir başka örnekte de, bir imge haline gelen harfler ile oluşturulmuş bir kompozisyon yer almaktadır (Şekil 7). Bu kaseinin üzerindeki kaligrafik bezemde *Çalışmadan önce plan yapmak sizi pişmanlıktan korur; refah ve barış yazmaktadır*, ancak harflerin kısaltılması, bükülmesi ve uzatılması kelimeleri muazzam bir güce sahip soyut motiflere dönüştürmüştür. Anıtsal duruşu ve dikey süslemelerin kelimelerin yatay akışını ritmik aralıklarla noktalandığı harflerin sanatsal düzenlemesiyle bu kase, aynı döneme ait diğer birçok yazılı seramik arasında öne çıkmaktadır (Bowl with Arabic Inscription, 1965).

Samaniler döneminde İran'ın kuzeydoğusunda, Horasan eyaletinde üretilen bu büyük kase, yüksek, dışa dönük kenarları ve yeni tarz yazıyla yazılmış cesur, ritmik aralıklı yazıtıyla Nişabur ve Semerkant şehirlerinde

ortaya çıkarılan siyah üzerine beyaz kapların zarafetini ve mükemmel uyumunu örneklemektedir. Samani çömlekçilerinin en önemli katkısı astar boyalı çömleklerin icadı ve mükemmelleştirilmesidir. Tasarımın netliği, yazıtın astarla karıştırılmış kahverengimsi pigmentle boyandığı kırmızı toprak kapları kaplamak için beyaz bir astar kullanılmasıyla elde edilir. Çömlekçiler pigmentlere astar ekleyerek yazı ve desenlerin birbirine karışmasını engellemişlerdir (Bowl with Arabic Inscription, 1965). Bu kase örneği üzerindeki yazı, yalnızca bilgi aktarmakla sınırlı kalmayıp, estetik ve kavramsal bir tasarım ögesi olarak değerlendirilmiştir. Bu bağlamda, yazıtın görselleştirilmesi ile imge yaratımı arasındaki ilişki somut bir şekilde görülmekte, harfler klasik bir ikonografik unsur gibi yüzeye işlenerek figüratif bir öğeye dönüşmektedir. İmgenin oluşumunda harflerin formu, harfler arası boşluklar ve kompozisyonun dengesi figüratif anlatım unsurlarıyla örtüşerek yazıtın bir imge olarak algılanmasını sağlamaktadır. Harfler, salt bir metin ögesi olmaktan çıkıp seramik yüzeyde imge oluşturmanın bir yöntemi haline gelirken, yazıtın formu ve düzeni geleneksel ikonografik anlatılarla paralellik göstermekte ve böylece seramik yüzeyde imgelerin nasıl yaratıldığına dair alternatif bir perspektif sunmaktadır.



Şekil 7. İran Nishapur coğrafyası, Arapça Yazıtlı Kase, m.s. 10.yy (Bowl with Arabic Inscription, 1965)

Doğu coğrafyasında ortaya çıkan eserlerde görülen İslami etkinin bir benzeri; Batı Avrupa’da öncelikle Gotik etkisi ve sonrasında Rönesans etkisi ile kendini göstermiştir. Bu eserlerin ortak özelliği diğer tüm disiplinlerle birlikte seramikte de ikonografinin tekrar figüratif hale gelmesidir. Özellikle İtalyan majolica seramikleri, İncil sahneleri ve mitolojik anlatılarla süslenmeye başlamıştır (Timmermann, 2014).



Şekil 8. Urbania (Caster Durante), İtalya coğrafyası, Papa Julius II ve Bologna Manzoli'sinin armaları ile putti, cornucopiae, satyr, yunus, kuş vb. ile çevrili, majolica kase, 1508 (Vasaro, 1508)

On altıncı yüzyıl İtalya'sından bir örnek olan kase (Şekil 8), şimdiye kadar yapılmış en güzel majolika parçalarından biri olarak kabul edilmektedir. On altıncı yüzyılın başlarında popüler hale gelen antik esintili grotteschi ile bolca süslenmiştir. Papalık anahtarları ve tacının altındaki belirgin meşe ağacı, meşe palamutları ve *IV II* (II. Julius için) yazılı kalkanlar bu objeyi Papa Julius II della Rovere (hükümdarlık dönemi 1503-12) ile ilişkilendirmektedir. Alt kenarda, Bolognalı bir elçi ve papanın sadık destekçisi olan ve muhtemelen kâsenin alıcısı olan Melchiorre di Giorgio Manzoli'nin arması yer almaktadır. Hem seküler hem de ruhani otoritenin amblemlerini içeren yoğun imgeler, papanın 1506'da Bologna'ya zaferle girişini ve şehirde papalık yönetiminin yeniden kuruluşunu anıyor olabilir. Kâsenin arka kısmı tamamen sırlıdır ve stilize akantus yaprağı deseniyle süslenmiştir. Ortadaki alışılmadık derecede ayrıntılı “1508 adi 12 de seteb/facta fu i Castel durat/Zoua maria vro” yazısı, objenin kesin tarihini belirlemektedir. Bu yazı, ressam ya da daha büyük olasılıkla kâseyi üreten atölyenin sahibi olabilecek, belgelenmemiş Giovanni Maria Vasaro'ya dair bilinen tek referanstır. (Bowl with the Arms of Pope Julius II and the Manzoli of Bologna, 1975).



Şekil 9. Emilia-Romagna Bölgesi, Doğu İtalya, Ölü İsa'ya Ağrı'nın yer aldığı seramik heykel grubu, 1487 (Sculptural group with The Lamentation Over the Dead Christ, 1904)

On beşinci yüzyıla tarihlenen bu heykel yerleştirmesi, Rönesans döneminden günümüze ulaşan en büyük ve en görkemli heykel majolica örneğidir. Ayakta duran figürler, kayalık sarı toprak ve yeşil çimenlerden oluşan bir manzaraya karşı yüksek kabartma olarak yerleştirilmiştir. Bir sunak olarak tasarlanan sahne, İsa'nın bedeninin çarmıhtan indirilmesinden sonraki keder ve düşünme anını tasvir etmektedir.

Bu yerleştirme dönemin birçok toprak kabından ve benzeri biçimlerden farklı olsa da, geleneksel majolica teknikleriyle yapılmıştır. Bu nedenle, pigmentlerin kimyasal özellikleri nedeniyle renk paleti sınırlıdır. Yas tutanların giysilerindeki desenler çağdaş Avrupa modasıyla ilişkilidir, ancak aynı zamanda bu sergideki birçok nesnede bulunan İspanyol etkisindeki enerjik süslemeyi de hatırlatır (Sculptural group with The Lamentation Over the Dead Christ, 1487). Heykellerin üzerindeki detaylı semboller ve bezemeler, sahnenin anlatısını güçlendirmek için kullanılmış ve tarihin istenilen şekilde aktarılmasına destek olacak şekilde özenle seçilmiştir.

Görülen en eski mavi-beyaz Çin porseleni örnekleri yedinci yüzyıldan olsa da yıllar içinde farklı oksit ve boyalar kullanılarak üretilen pek çok mavi-beyaz seramik/porselen örneğe rastlanmıştır. Bu çeşitlilik ve mavi-beyaz porselen parçaların her coğrafyada bir şekilde üretilmiş olması da aslında bu malzeme ve renge atfedilen bir sembolizmin göstergesi olarak düşünülebilir. Sadece hanedan üyelerinin ve soyluların erişiminde olan bu seramikler; zaman içinde bir statü göstergesi haline gelmiştir. Bu sebeptendir ki farklı hammaddeler ile benzer üretimler yapılmaya başlanmış ve ticaret yolları ile dünya çapında bir üne kavuşmaya başlamıştır. Bu ünün yayılması ile; on yedinci yüzyıl boyunca, Avrupa pazarı için büyük ölçekli üretimi

yapılan Çin ihraç porselenlerinde mavi ve beyaz renkler baskın bir şekilde kullanılmıştır. Geçiş dönemi porselen tarzı, geleneksel Çin resim sanatından ve tahta baskı kitap illüstrasyonlarından esinlenerek edebi sahneler, figür grupları ve geniş manzaraları içeren görsel repertuarını önemli ölçüde genişletmiştir. Bu dönemde üretilen porselenlerde, Avrupa'ya özgü semboller ve sahneler, Çin ikonografisiyle bir araya gelerek kültürel bir sentez oluşmuştur.



Şekil 10. Çin, Mavi kobalt dekorlu vazo, 15. Yy. sonları, (Chinese blue-and-white ceramics, 2007)

Şekil 10'da yer alan on beşinci yüzyıla ait Çin porseleni vazoda da kobalt oksit; ayrıntılı ana hatlar ve geleneksel Çin sanatında güç ve korumayı temsil eden ejderhayı detaylı bir şekilde resmetmek için kullanılmıştır. Oldukça ileri düzeyde bir fırça işçiliği isteyen bu dekor Jingdezhen çömlekçilerinin pürüzlü porselen gövde üzerine fırça ile kobalt oksit boyama ustalığını ortaya koymaktadır (Chinese blue-and-white ceramics, 2007).



Şekil 11. İngiliz, Worcester Bölgesi, Beyaz ve altın rengi turnalı ay biçimli matara, 1880'ler (Moon flask with white and gold crane, 1880's)

On dokuzuncu yüzyıl sonlarında Worcester Fabrikası'na üretilen matara, seramik yüzeyin imgesel anlatılar için nasıl kullanıldığını gösteren, öncelikle nazaran daha güncel ve önemli bir örnektir. Beyaz kemik porseleni üzerine işlenen altın lüsterli turna motifi, yalnızca dekoratif bir unsur olmanın ötesinde, doğayla uyum, uzun ömür ve bilgelik gibi sembolik anlamlar taşıyan ve pek çok kültürde saygı gören bir imgedir. Turna figürü, özellikle Japon ve Çin sanatında yaygın bir imge olup, bu eserde Doğu Asya estetiğinin Batı seramik üretimine nasıl uyarlandığını göstermektedir. Ay şeklindeki formuyla dikkat çeken bu matara hem işlevselliği hem de sanatsal süslemesiyle, on dokuzuncu yüzyıl seramiklerinde geleneksel motiflerin nasıl yeniden yorumlandığını ve küresel sanatsal etkileşimlerin nasıl şekillendiğini de göstermektedir.

Antik dönemlerden on dokuzuncu yüzyıla kadar farklı medeniyetler, seramik yüzeylerde kültürel, dini ve mitolojik anlatılarını şekillendirerek sanat ve tarih arasında güçlü bir bağ kurmuştur. Bu süreçte, seramikteki ikonografik unsurlar yalnızca estetik bir tercih değil, aynı zamanda toplumsal bellek ve kimliğin aktarımı açısından kritik bir araç olmuştur.

Seramik sanatındaki imge kullanımı, her dönemin sanatsal ve teknik olanaklarıyla biçimlenmiş, bazen figüratif ve doğrudan anlatılarla, bazen ise soyut ve sembolik betimlemelerle varlık bulmuştur. Mısır'da tanrıları temsil eden fayans figürleri, İslam sanatında kaligrafik süslemeler, Rönesans döneminde dini ve mitolojik sahnelerle bezenmiş majolica eserler, tümü seramiğin tarih boyunca anlatı gücünü nasıl geliştirdiğini gösteren örneklerdir. Seramiğin imge taşıyıcısı olarak gelişimi, yalnızca geçmişin sanatsal mirasını yansıtmakla kalmamış, aynı zamanda toplumsal ve tarihsel anlatıların kuşaklar boyunca aktarılmasını sağlayan önemli bir araç işlevi de görmüştür. Farklı dönemlerden ve coğrafyalardan seçilen örnekler, seramiğin yalnızca işlevsel bir malzeme olmanın ötesine geçerek, kültürel hafızayı, sanatsal ifade biçimlerini ve teknik yenilikleri bir araya getiren

dinamik bir yüzey sunduğunu göstermektedir. Yirminci yüzyıl ve sonrasında seramik, sanatın merkezinde yer alan bir ifade biçimi haline gelmiş; imgelem gücü, tarihsel anlatıları çağdaş sanat bağlamında yeniden yorumlayan bir araç olarak varlığını sürdürmüştür.

Seramik Yüzeyde Çağdaş Temsiller

Seramik, tarih boyunca imgelerin taşıyıcısı olarak işlev görmüş ve farklı kültürel bağlamlarda çeşitli anlatı formlarına ev sahipliği yapmıştır. Antik dönemden modern çağa kadar uzanan süreçte seramik hem işlevsel bir gereç hem de estetik ve kavramsal bir ifade biçimi olarak değerlendirilmiştir. Geleneksel ikonografi ve sembollerle zenginleştirilen seramik yüzeyleri, çağdaş sanat anlayışı içerisinde yeniden ele alınarak farklı anlatım biçimleri kazanmıştır. Yeni İmgecilik gibi figüratif ve soyut öğeleri bir araya getiren sanat hareketleri, seramik yüzeyinde ve hatta biçiminde kullanılan imgelerin dönüşüm geçirmesine katkıda bulunmuş, böylece seramik yalnızca bir sanat malzemesi olmaktan çıkıp kavramsal sanatın bir parçası haline gelmiştir.

Çağdaş sanat pratiklerinde seramik yüzey, geleneksel anlatılar ile deneysel sanat yaklaşımlarının bir araya geldiği bir ifade alanına dönüşmektedir. Sanatçılar, figüratif ve soyut öğeleri iç içe geçirerek seramiği güçlü bir anlatı mekânı olarak değerlendirmektedir. Bu süreçte, imgenin seramik üzerindeki işlevinin değişime uğradığı; kimi zaman daha bireysel ya da toplumsal ve çoğu zaman eleştirel bir boyut kazandığı söylenebilir.

Yeni İmgecilik hareketinin geleneksel sanata yönelik eleştirileri ve tanınabilir imgeleri yeniden yorumlama stratejisi, çağdaş seramik sanatında da karşılık bulmuştur. Minimalizmin ve soyutlamanın baskın olduğu modernist sanat anlayışına bir tepki olarak gelişen bu yaklaşımlar, seramikte figüratif ve simgesel anlatımları ön plana çıkarmıştır. Sanatçılar, seramik yüzeyi yalnızca bir taşıyıcı unsur olarak görmekten öte, onu anlatıyı biçimlendiren aktif bir unsur olarak ele almaktadır. Bu bağlamda bazı sanatçılar, tarihsel referansları ve geleneksel motifleri modern bağlamda yeniden yorumlarken, bazıları ise tamamen soyut ya da kavramsal yaklaşımlar benimseyerek seramiğin fiziksel ve sanatsal sınırlarını genişletmektedir. Seramik üretiminde kullanılan teknikler ve malzeme çeşitliliği, sanatçılara geniş bir anlatım alanı sunmaktadır. Dijital baskı teknikleri, elle boyama, oymalar ve rölyef uygulamaları gibi geleneksel yöntemlerin yanı sıra, seramik sanatçıları deneysel yüzey işlemleriyle anlatı kapasitesini artırmakta ve imgelerin kavramsal derinliğini pekiştirmektedir.

Çağdaş seramik sanatı, geleneksel ikonografik anlatıları ve güncel sanat pratiklerini bir araya getiren bir ifade biçimi olarak öne çıkmaktadır. Seramik yüzeyinde kullanılan imgeler, geçmişin görsel mirası ile sanatçının kişisel anlatımını birleştiren güçlü bir öge niteliği taşımaktadır. Sanatçılar, figüratif ve soyut imgeleri, farklı malzeme ve teknikler aracılığıyla yeniden yorumlayarak seramiğin sanatsal işlevini çeşitlendirmekte ve bu malzemeyi yalnızca geleneksel bir zanaat ürünü olmanın ötesinde, çağdaş sanatın

önemli bir bileşeni haline getirmektedir. Böylece seramik, yüzeyinde ve biçiminde barındırdığı imgeler aracılığıyla hem sanat tarihi ile bağ kurmakta hem de estetik ve kavramsal yaklaşımların gelişimine katkıda bulunmaktadır.

Bu bağlamda seramik, sanatçının düşünsel pratiğini yansıtan bir anlatı alanı haline gelmektedir. Geleneksel biçim ve motiflerin çağdaş bağlamda yeniden ele alınması, sanatçılara hem tarihsel referansları işleme hem de bireysel veya toplumsal meseleleri irdeleme imkânı sunmaktadır. Seramik malzemenin esnekliği ve teknik çeşitliliği, sanatçının imgeler aracılığıyla görsel ve kavramsal katmanlar oluşturmaya olanak tanıırken, yüzeyin dokusu, formu ve kompozisyonu bu anlatıyı daha da güçlendirmektedir.

Bu süreçte, yalnızca seramik sanatçıları değil, farklı disiplinlerde üretim yapan sanatçılar da seramiğin sunduğu olanakları keşfederek, onu anlatılarının bir parçası haline getirmiştir.

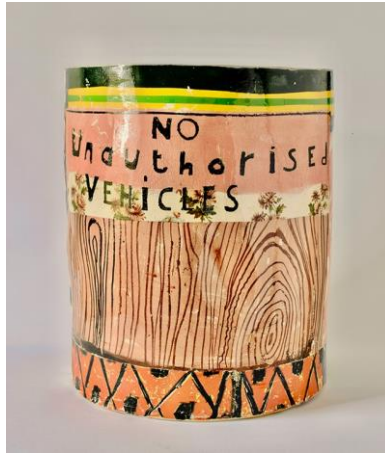
Seramiğin malzeme olarak sunduğu fiziksel ve görsel imkânlar, çağdaş sanatta disiplinler arası bir araç olarak değerlendirilmesini sağlamakta; böylece sanatçılar, geleneksel üretim pratiklerini güncel sanat anlayışıyla birleştirerek seramiği dinamik bir ifade biçimine dönüştürmektedir.

Philip Eglın'ın Bucket isimli eseri (Şekil 12); geleneksel seramik üretim yöntemleri ile -sır üstü foto-transfer ve sır altı oksit dekor kullanılarak üretilmiş, biçimsel olarak geleneksel seramik kap formunu çağrıştıran ancak kaba ve bitmemiş hissiyatı veren biçimi itibarıyla çağdaş bir anlatım sunmaktadır. Eserde, sanayi üretimi ile el yapımı seramik arasındaki sınır belirsizleştirilirken, üzerine uygulanan imgeler ve metinler, sanatçının popüler kültür, medya ve endüstriyel üretim eleştirisini seramik yüzeyine taşıdığını göstermektedir. Eserde, figüratif imgeler doğrudan yüzeye yerleştirilmiş olup, anlatı tek bir merkezi nokta yerine yüzeyin tamamına yayılmıştır. Kullanılan görsellerin üst üste binmesi ve seramiğin yüzeyi boyunca akışkan bir şekilde yerleşmesi, izleyiciye tek bir odak noktası sunmak yerine, bütün yüzeyi bir anlatı alanına dönüştürmektedir. Bu, seramik nesnenin bir yüzey olarak imgeleri taşıma kapasitesini artırarak esere üç boyutlu bir anlatı alanı kazandırmaktadır. Fotoğraf transferleri, tarihsel veya sanatsal bir bağlamdan ziyade, gündelik hayatın ve medya imgelerinin seramiğe işlenmesi açısından önemli bir strateji sunmaktadır.



Şekil 12. Eglin, 1995, *Bucket*, Victoria and Albert Museum (Eglin, 1995)

Eglin'in bir diğer eseri *No Unauthorised Vehicles*'da ise (Şekil 13); sanatsal anlatımı ve imgelerin yerleştirilmesini şehirselleştirilmiş işaret ve grafik diliyle birleştirdiği görülmektedir. *Bucket* isimli çalışma gibi, bu çalışma da sır üstü transfer teknikleri ile üretilmiştir ancak bu yüzeyde daha naif ve klasik bir eskize nazaran daha ham çizgiler yer almaktadır. Üzerindeki yazı, uyarı niteliğinde olup, sanatsal kompozisyon içinde hem bir görsel öğe hem de metinsel bir referans olarak işlev görmektedir. Günlük hayatta karşılaşılan tabelalar ve işaretlerin sanata dahil edilmesi, sanatçının sıradan imgelerden yeni anlamlar üretme çabasını ortaya koymaktadır.



Şekil 13. Philip Eglin, 2018, *No Unauthorised Vehicles*, (24. Taste Contemporary, 2024)

An eye for a Nation isimli çalışması ile Jenny Orchard ise; seramik yüzeyi yalnızca bir alan olarak değil, aynı zamanda bir anlatı biçimi olarak kullanmıştır. Yarattığı melez varlıkların gözleri, hem bireysel hem de toplumsal gözetim, kontrol ve bireysel kimlik temalarını çağrıştırmaktadır (Şekil 14). Biçimde genel olarak merkezi bir kompozisyon hâkimdir. Figüratif anlatı yerine, sembolik bir temsil öne çıkmaktadır. Göz motifi, hem izleyen hem de izlenen arasındaki ilişkileri vurgulamakta ve dolayısıyla izleyiciyle doğrudan bir bağ kurmaktadır. Bu melez varlıkların çıkış noktası ve varlık sebeplerini sanatçı şu şekilde dile getirmektedir; *çalışmaları ile yaşadığı ve yaşamakta olduğu yerlerin yanı sıra Avrupa geleneklerine, Afrika ve Aborjin mitolojilerine, Avustralya çağdaş kültürüne ve çevreye duyduğu hayranlığa da atıfta bulunan Orchard; seramik malzemenin geleneğiyle birleşen bu unsurların karışımıyla, yaşam, kültür ve formun birbirine bağlılığına duyduğu ilgiyi ifade ettiğini belirtiyor. Sanatçı, yaratıklarının hepsinin çok türlü olduğunu; bir hiyerarşi ima etmeden çok sayıda biçimi barındırdıklarını belirtiyor. Tabakları, varlıklarının tek bir yönünü daha ayrıntılı olarak keşfetmesine ve aynı zamanda dekoratif ve işlevsel bir nesne olarak tabağın geleneksel tarihine atıfta bulunmasına olanak tanıyor. Orchard'ın melez seramikleri, aynı anda hem bitki hem de hayvandır, ancak onları yaratan teknolojik sömürü ve keşiflerin izlerini de gösterirler.* (Unknown, Bush of Ghosts, 2024)



Şekil 14. Jenny Orchard, 2013, An eye for a Nation, Despard Gallery (Orchard, 2013)



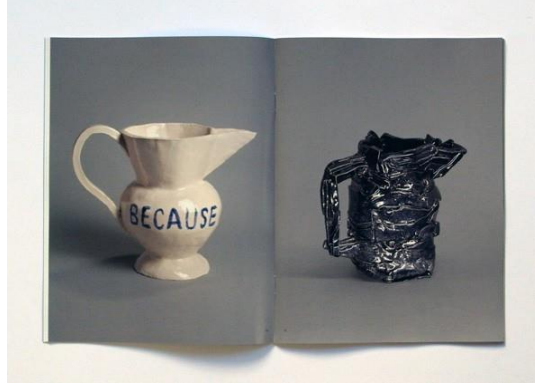
Şekil 15. Rosanagh May, 2024, Little Bit of Me, Despard Gallery (May, 2024)

Rosanagh May eserinde ise (Şekil 15); ellerin imge olarak seçildiği, figüratif olmayan ancak bir tür kişisel anlatım sunan bir kompozisyon yer almaktadır. Sanatçının eserinde bireysel ve kültürel kimliğe dair bir imgelem yer almaktadır. Bağlamın metin ve imge ilişkisi üzerinden kurulduğu bu örnekte, yüzeyde katmanlı bir anlatı geliştirilmiş olup, farklı unsurların birleşimiyle bütüncül bir kompozisyona ulaşılmıştır. İmgelerin, bedensel formların soyutlanması ve bireysel parçalanma temaları etrafında şekillendiği söylenebilir. Birim tekrarı ile oluşturulan genel plan, seramiğin geleneksel bezeme yöntemlerine atıfta bulunurken, imgenin ve metnin vurgulanmasına yardımcı olduğu görülmektedir.



Şekil 16. Michael Kay, Tarihsiz, Voyage of Europe (Kay, Unknown)

Michael Kay'ın *Voyage of Europe* eserinde ise klasik dönem bir sanat eserinden çıkmış gibi görünen kadın betimlemeleri akışkan kompozisyonu ile tarihsel bir anlatı ve bir göç/yolculuk olgusu ortaya koymaktadır. Tarih, hareket, sınır ve yola çıkma kavramı kompoze edilirken, seramik formun boyutlu varlığını yüzey boyunca takip eden imge ve renkler; izleyiciye de bir yolculuğa çıkma hissi vermektedir. İmgelerin kontürleri, geleneksel bir teknik olan sgraffito ile yapıldığından, arka plandan ayrılarak daha belirgin hale gelmektedir. Geleneksel bir vazo formundan soyutlaşarak uzaklaşan eserin biçimi, ışığın da yardımı ile boyut algısını arttırmaktadır.



Şekil 17. Bastien Aubry&Dimitri Broquard, 2011, *In the Beginning it Was Humid* serisinden, serbest şekillendirme, sır altı dekor (Aubry & Broquard, 2011)

2002 yılında Flag isimi tasarım stüdyosunu kurarak, sanat ve kültür kurumları için çalışmaya başlayan Bastien Aubry ve Dimitri Broquard; kataloglar, sanatçı kitapları, dergiler ve posterler üretmektedirler. Son dönemde farklı kültürlerin sanatından, el sanatları ve seramik gibi uygulamalı sanatlardan esinlenerek sanat eserleri üretmeye odaklanan sanatçılar; tüm bu etkilendikleri farklı disiplinlerin kurallarını öncelemeyen ve kendi fikirlerini görsel-plastik olarak ortaya koydukları ve uyarladıkları üretimlere odaklanıyorlar (*In the Beginning it Was Humid*, 2011) Bu farklı yaklaşım ile 2011 yılında sundukları *In the Beginning it was Humid* isimli seri, ağırlıklı olarak seramik malzemeden üretilmiştir. Şekil 17 ve Şekil 18'de bazıları görülen bu eserler, seramiğin geleneksel yapısından oldukça uzak, naif, oran-orantısı ile oynanmış ve yüzeyi gelişigüzel bırakılmış bir his uyandırarak; Yeni İmgeci hareketin belirgin özelliklerini göstermektedir.



Şekil 18. Bastien Aubry&Dimitri Broquard, 2011, In the Beginning it Was Humid serisinden, serbest şekillendirme, sır altı dekor (Aubry & Broquard, 2011)

Sanatçılar, soyut ve deneysel bir dile sahip bu eserler figüratif olmayan, ancak sembolik anlamlar taşıyan desenler ile, organik ve geometrik formları bir araya getirilerek kompozisyonun anlatısını oluşturmuştur. Aubry ve Broquard, seramik yüzeyi yalnızca bir taşıyıcı olarak değil, aynı zamanda form ve desenin birbiriyle bütünleştiği bir alan olarak değerlendirmişlerdir. Almut Linde'nin Bodies Serisinde yer alan Dirty Animal isimli eseri (Şekil 19), insan ve hayvan arasındaki ilişkiyi sorgulayan bir yapıdadır. Heykelde, hayvansı unsurlar insan bedenine eklenerek, insanın içgüdüsel ve vahşi doğasına atıfta bulunmaktadır. Biçimsel olarak, eserdeki deformasyon ve organik form dili, insanın doğayla olan bağını hem fiziksel hem de metaforik düzlemde ele almaktadır. Heykelde kullanılan dokusal efektler ve yüzey manipülasyonları, figürün kimliksizleşmesine ve bir tür sınırdaki varlık olarak algılanmasına neden olur. Eser figüratif bir anlatı sunmakla birlikte, figürün tam olarak tanımlanamaz hâli izleyicinin anlam yaratma sürecine aktif bir şekilde katılmasını sağlar. Heykelin yüzeyindeki belirgin ve dokusal müdahaleler, hareket etkisi yaratırken, aynı zamanda figürün bedensel ve psikolojik kırılmasını da vurgular. Dirty Animal, insanın doğa ile kurduğu ilişkiye dair alegorik bir anlatım sunarak, seramiğin sadece dekoratif değil, anlatısal ve kavramsal bir mecra olabileceğini de gösterir.



Şekil 19. Almut Linde, 2019, Bodies Serisinden Dirty Animal, PSM Gallery (Linde, 2019)

Almut Linde Bodies isimli serisi için şu metni yayımlamıştır: Gerçekliğe referans neden hayati önem taşır? Ve güzel sanatlar neden bunu üretmeli? Biyologlar, iklim çeşitli disiplinlerden araştırmacılar ve bilim insanları, görmediğimiz sonucuna varıyor bazı varoluşsal tehditler. Temsil ile gerçeklik arasında giderek artan bir kafa karışıklığı var. Esasen, insanlar nasıl işlediklerine dair bir anlayışa sahip değiller ve oluşturdukları imajın gerçeklik, gerçekliğin kendisi değildir. Bu sürekli kafa karışıklığı, insan algısının işleyişinden ve düşünmenin kendisi. Önemli şeyler algımızdan kaçır. Kontrol edilemeyen şey canavarca görünür. Zincirleme reaksiyonları serbest bırakan savaşı ve siyasi çatışmalar, büyük veri ve kitlesel gözetim, kimyasalların öngörülemeyen etkileşimleri, büyüyen çevre kirliliği, iklim kaosu – tüm bunlar bize içinde yaşadığımız dünyanın sırları değil. Açıktır ki, düşünce hatalarının daha da arttığı günümüzde teknolojinin varoluşsal olarak tehdit edici boyutlara ulaşması, diğer yansıma biçimleri, saf kavramsal mantık gerektirir. Sanat dilin dışında işlediği için, mevcut dünyada hayatta kalmak için yeni bir bilinç yaratmak gerek. Ve bu dilin ulaştığı yerde başlamalıdır. Sınırlar. Şimdi sanatçının görevi, bu radikal gözlemi mümkün kılacak formlar yaratmaktır (Linde, Almut Linde - Bodies Exhibition Paper, 2019).



Şekil 20. Hanefi Yeter, 2024, Untitled, Anna Laudel Gallery (Yeter, 2024)

Ressam Hanefi Yeter, Berlin'deki eğitimi sırasında, Doğu ve Batı kültürlerinin harmanlandığı sanatsal bir üslup geliştirmiş, figüratif resimden soyut sanat anlayışına kadar geniş bir yelpazede eserler üretmiştir. Sanatçının eserleri arasında duvar resimleri, seramik cepheler, mozaik panolar ve heykeller önemli bir yer tutar. Geleneksel Türk sanatından da ilham alarak modern sanatla birleşen eserler üretmiş olan sanatçı, alanında özgün bir üslup geliştirmiştir. Sanatçı, Şekil 20'de yer alan eserinde seramik yüzey üzerine akrilik boya ile yapılan figüratif bir kompozisyon sunar. Eserde, soyut ve figüratif unsurların bir arada kullanıldığı görülmektedir. Sanatçının imgeyi ele alış biçimi, yalnızca estetik değil, aynı zamanda toplumsal ve kültürel bir bağlam içerir. Figürlerin birbirine karışan ve iç içe geçmiş yapısı, kimlik, bireysellik ve kolektivizm gibi kavramları irdelemektedir. Seramik yüzey, burada sadece bir taşıyıcı değil, doğrudan anlatının bir parçası olarak ele alınmaktadır. Figürlerin üst üste binmesi ve dinamik çizgiler, kompozisyonda hareket etkisi yaratırken, aynı zamanda izleyicinin farklı açılardan algı oluşturmaya da olanak tanır. Bu eser, seramiğin geleneksel anlamda işlevsel kullanımının dışına çıkıp, imgenin çağdaş bir anlatı unsuru olarak kullanılabileceğini gösterir.

Seramik vazoları, duvar halıları ve alter egosu ile ortaya koyduğu Claire karakteri ile tanınan sanatçı Grayson Perry de çok sayıda Yeni imgeci olarak tanımlanabilecek seramik vazo üretmiştir. Perry için bir makalede şöyle bir metin yer alır;

Perry, kariyeri üzerine düşünürken, en iyi eserlerini kille yapmış olmasına rağmen, başlangıçta zayıf bir teknisyen olduğunu gözlemliyor; 1970'lerin sonunda gittiği sanat okulu Portsmouth Polytechnic'te bu konuda hiçbir resmi eğitim almamış. 1983 ve 1986 yılları arasında, o zamanlar yolun aşağısında bir gecekonduyu paylaştığı bir kız arkadaşı ve onun kız kardeşinin önerisiyle

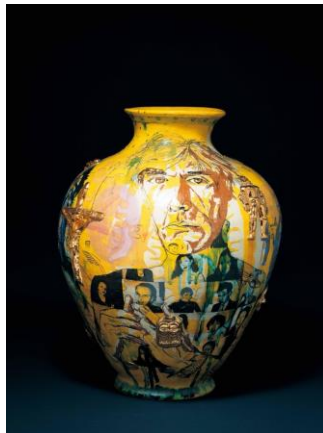
Londra'daki Central Institute'de çömlekçilik gece derslerine kaydoldu. Dönem başına iki pound ödeyen Perry, kısa sürede presle kalıplanmış tabakların nasıl yapıldığını öğrendi ve Enstitü'nün müdavimlerinden biri haline gelerek fırınları kullandı ve tabakları küçük bir üretim hattında dönüştürdü. Yine de, çömlekçiliğin tuhaf bir şekilde eski moda göründüğünü hatırlıyor - *taşrada sarkan küpeleri olan kadınların yaptığı bir şey; metropollü bir sofistike insanın ilgileneyeceği bir şey değildi*. Yine de tabaklarının satılabilir olduğu gerçeğinden etkilenecek ısrar etti: *bir parçayı bir haftalık işsizlik parası karşılığında satabilirim, bu da bir şeydir*. Tersine, çömlekçiliğin sanat dünyasındaki statü eksikliği de bir cazibe kaynağıydı: *Çömlekçiliğin güzel sanatlar karşısı ethos'undan hoşlandım. Çömlekçilik modası geçmiş bir şey gibi geliyordu; pek çok güzel sanatlar insanının seramiğe karşı küçümseyici tavrı aslında bana ilham verdi*. Ancak Perry'nin çömlekçiliği daha geniş sanat hevesleri ve kolaj, film, performans ve heykel alanlarındaki ilk öğrenci çalışmalarıyla bağdaştırarak *bir sanat eseri olarak kabul edip tamamen destekleyebileceği* bir şey olarak hissetmesi biraz zaman alacaktı. İlginçtir ki diyor seramikleri için, şu anda koleksiyonerler ve müzeler tarafından en çok aranan parçalar bunlar. Perry'nin başlangıçta daha geleneksel çömlekçilik çevrelerinde reddedilen seramik kapları, 1990'lar ve sonrasında giderek teknik açıdan daha sofistike hale geldi. Japon, Çin ve Orta Doğu stil ve tekniklerinin yanı sıra kendi ülkesinin stil ve tekniklerinden de yararlanarak bir dizi vazo ve vazo formunu kapsadılar. Başlangıçta kendisini çömlekçi kisvesi altında kavramsal bir sanatçı olarak tanımlayan sanatçının odağı, daha detaylı tarihsel araştırmalara ve çömlekçilikle ilgili daha büyük bir anlayış ve bağlılığa doğru kaymıştır; bu süreç boyunca zanaatkarlık kavramı son dönem çalışmalarında ön plana çıkmıştır. Zanaatkar da -elleri ve becerisiyle her şeyi yapabilen, kablolayabilen ya da restore edebilen *Yardımcı Adam* olarak tanımladığı babasına dolaylı bir gönderme- bu yeniden düşünmenin merkezinde yer aldı. Bu çalışkan, pratik insanların imalatın altın çağından geldiğini söylüyor ve babası için *Tapınağı atölyesi, mabedi kulübesiydi* diye ekliyor (Kent, 2015).

Sanatçının Discreetly Branded isimli eseri; seramik sanatı ve çağdaş toplumsal meseleleri bir araya getiren provokatif imgeler içermektedir. Çoğu Perry eserinde olduğu gibi, burada da cinsiyet, kimlik, sınıf ve tüketim kültürü gibi konular ön plandadır. Dekoratif gibi görünen dış yüzeyin altında, toplumsal eleştiri barındıran ironik bir anlatı bulunmaktadır (Şekil 21). Seramik vazonun yüzeyi tamamen figürler ve popüler kültür imgeleri ile kaplanmıştır. Kullanılan renkler ve desenler, geleneksel seramik sanatındaki süsleme tekniklerine gönderme yaparken, içeriğin günümüz toplumu ile ilgili

sert eleştiriler içermesi, eserle izleyici arasındaki beklenti ilişkisini kırar. Discreetly Branded, yalnızca estetik bir nesne değil, aynı zamanda sosyolojik ve politik bir söylem sunmaktadır. I Want to Be an Artist isimli eserinde ise; sanatçının kendi kimlik arayışı ve sanat dünyasına giriş sürecini yansıtan oto portre niteliğinde bir anlatıdır (Şekil 22). Eserde, sanatın toplumdaki statüsü, bireysel yaratım süreci ve sanatçı kimliği gibi kavramlar işlenmiştir. Figüratif betimlemeler, Perry'nin kişisel tarihinden ve popüler kültürün topluma mal olmuş önemli isimlerini temsilen öğeler içermektedir. Andy Warhol'un tüm imgeleri kaplayıcı bir şekilde kompozisyona dahil edilmesi, altın kabartmalı detaylar ile birleşerek pop art kültürünün bir eleştirisi olarak izleyiciye sunulduğu söylenebilir.



Şekil 21. Grayson Perry, 1999, Discreetly Branded, Saatchi Gallery (Perry, 1999)



Şekil 22. Grayson Perry, 1996, I want to be an Artist, Saatchi Gallery (Perry, I want to be an Artist, 1996)

The Rosetta Vase (Şekil 23) ise; tarihsel referanslarla yine modern toplumu eleştiren bir yaklaşım sunmaktadır. İsmi itibarıyla Rosetta Taşı'na bir gönderme yaparak, dil, kültür ve iletişim konularını işler. Perry, seramik yüzeyde tarihsel ikonografiyi çağdaş bağlamda yeniden yorumlamaktadır. Bu eserde geleneksel seramik süsleme teknikleri detaylı bir şekilde kullanılmıştır. Ancak içerik açısından, eser tipik bir dekoratif obje olmaktan öte, çok katmanlı bir anlatı sunar. Perry'nin ironik ve eleştirel üslubuna ek olarak, eserlerinde sıkça görülen el yazısı estetiği; kişisel ve samimi bir atmosfer yaratırken, aynı zamanda izleyiciyle doğrudan bir diyalog kurmayı amaçlamaktadır.



Şekil 23. Grayson Perry, 2011, The Rosetta Vase, British Museum Collection (Perry, The Rosetta Vase, 2011)



Şekil 24. Sergei Isupov, 2009, Guardian (Caruana, 2024)

Kendine has üslubu ile tanınan seramikçi Sergei Isupov; tüm seramik eserlerinde ince fırça işçiliği, formun tüm yüzeyinin detaylı kullanımı ve birbiriyle yaratıcı ilişkiler kuran imgelerine bu yüzeylere yerleştirmesiyle bilinmektedir. Guardian isimli eseri de tüm bu detaylara

sahip eserlerindedir (Şekil 24). Kullandığı imgeler o kadar çeşitli anlamlar taşıyabilir ki, her izleyici kendi kültürü ve kişisel tarihi ile ilişkiler kurarak bu imgeleri yeniden yorumlayabilir. Guardian da formu ve yüzey işleme, farklı perspektiflerden okunabilir çok katmanlı bir anlatı sunmaktadır. Renk kullanımı ve yüzey üzerindeki detaylar, figürün mistik ve metaforik yapısını desteklemektedir.

Isupov sanatçı bildirisinde kendini şöyle tanımlar; “Ben evrenin bir öğrencisiyim ve zıtlıkların ve karşıtlıkların harmonik kaosunun bir katılımcısıyım: karanlık- aydınlık; erkek- kadın; iyi- kötü. İçgüdüsel olarak çalışarak ve gözlemlerimi kullanarak, algıladığım ilişkileri, bağlantıları ve çelişkileri ortaya çıkaran yeni, samimi bir evren yaratıyorum. Benim için kil en çok yönlü malzeme ve fikirlerimi ifade etmek için çok uygun. Heykellerimi resimlerim için bir tuval olarak görüyorum. Bir parçanın tüm plastik, grafik ve resim unsurları, eserin tamamlayıcı parçaları olarak işlev görüyor” (Isupov, Artist Statement, 2001)



Şekil 25. Sergei Isupov, 2011, The Humanimal Series, Standing Figures (Isupov, 2011)

Isupov’un Humanimal serisi, insan ve hayvan arasındaki geçişkenliği araştıran figüratif seramik heykellerden oluşur. İnsan bedeni ve hayvan imgelerinin birleşimi, kimlik ve doğa arasındaki ilişkiyi sorgulayan bir anlatı sunmaktadır (Şekil 25). Heykellerin anatomik yapısı ve yüzey detayları, figürlerin hem tanıdık hem de yabancı bir algıya sahip olmasını sağlar. İzleyiciye doğrudan bir anlatı sunmaktan ziyade, yorumlamaya açık bir atmosfer yaratır. Kompozisyon açısından, heykellerin dik duruşu ve simetrik yerleşimi, klasik heykel geleneğiyle bir bağ kurarken, yüzey detayları çağdaş anlatısal formları yansıtır.



Şekil 26. Paul Scott, 2022, Cumbrian Blue(s), New American Scenery (Scott, 2022)

İmge ve metni bir arada kullanarak, geleneksel seramik biçimler üzerinde kullanan sanatçı Paul Scott; Cumbrian Blue(s) -New American Scenery isimli eserinde, geleneksel İngiliz mavi-beyaz transfer baskı seramiklerinin estetik yapısını çağdaş bir anlatı ile yeniden şekillendirmiştir (Şekil 26). On sekiz ve on dokuzuncu yüzyıl İngiliz seramiklerinde sıklıkla görülen idealize edilmiş pastoral dokular, Scott'un yorumuyla modern dünyanın çevresel ve sosyal meseleleriyle birleştirilmiştir. Geleneksel pastoral imgelerin içerisine güncel endüstriyel atıkları, şehirleşmenin izleri veya ekolojik tahribat unsurları eklenerek tarihsel ikonografi ile modern gerçeklik arasındaki çelişki vurgulanır.

Scott'un bu eserinde, geleneksel çini desenlerindeki kompozisyon dengesi korunmuş olsa da içerik açısından büyük bir dönüşüm yaşanmaktadır. Mavi-beyaz seramiklerin nostaljik atmosferine rağmen, sahneye eklenen çağdaş unsurlar, izleyiciyi görsel ve kavramsal bir gerilim içine sokar. Sanatçı, geçmişin romantize edilmiş imgelerini modern dünyanın sorunlarını yansıtan yeni katmanlarla iç içe geçirerek, tarihsel ikonografi ve çağdaş eleştirel bakışı bir araya getirmektedir.



Şekil 27. Kurt Weiser, 2023, Untitled Teapot (Weiser, 2023)

Geleneksel bir alışkanlık olarak, seramik biçim denince akla gelenlerden biri olan çaydanlık formunu çokça kullanan sanatçı Kurt Weiser de; Untitled Teapot isimli eserinde Scott'un geleneksel ve güncel birleşim etkisini kullanmıştır. Weiser'in bu çaydanlık formundaki eseri (Şekil 27), doğa ve insan ilişkisini irdeleyen sürrealist bir estetiğe sahiptir. Yüzeyle işlenen detaylı resimler, natüralist bir anlayışla ele alınmış olup, doğanın farklı unsurlarını iç içe geçirir. Genellikle flora ve fauna temalarını içeren bu tür eserlerde, imgeler sadece dekoratif öğeler olmanın ötesinde, insan ve doğa arasındaki organik bağlantıya dair sembolik anlamlar taşır. Doğanın iç içe geçmiş görüntüleri, seramik formlarda boyutla birlikte yeni bir gerçeklik yaratır. Çaydanlık formunun kavisli yüzeyine yayılan kompozisyon, perspektif algısını değiştirerek imgeler arasında organik bir akış oluşturur. Sanatçının uyguladığı detaylı boyama tekniği, geleneksel seramik süslemeleri ile resimsel anlatımın birleştiği bir örnek sunmaktadır. Eserdeki imgeler, birbiriyle bağlantılı bir hikâye anlatırken, çaydanlığın formu ve yüzey kavislerin, bu anlatıyı izleyicinin algısına göre sürekli değişen bir hale getirdiği söylenebilir.



Şekil 28. Mara Superior, 2021, Porcelain Love Letters Serisinden, The Nymph of Spring (Superior, 2021)

Genellikle porselen bünyeler ile çalışan Mara Superior, bu geleneksel ve statü sahibi malzeme ile oldukça tartışmalı eserler ortaya çıkarmaktadır. Şekil 28’de yer alan The Nymph of Spring isimli eserin de yer aldığı sergi bülteninde sanatçının imge referanslarını dayandığı kaynaklar şu şekilde anlatılmıştır; “Mara Superior’ın Sanat Tarihi ve Dekoratif Sanatlar Tarihi’ne olan tutkusu, kariyeri boyunca çalışmalarına yön vermiştir. Superior, tarihi ilhamları kendi görsel dağarcığı ve çağdaş görüşleriyle sentezleyerek yeniden yorumlamak suretiyle güzellik yaratmayı amaçlamaktadır. Superior’ın onlarca yıldır geliştirmekte olduğu kendine özgü görsel dili büyük ölçüde porselene dayanıyor, ancak resim, sanat tarihi, seramik tarihi ve çağdaş sanatı da kapsıyor. Bu serideki eserler, Mısırlılardan başlayarak on yedinci yüzyıl Avrupa seramiklerine kadar uzanan sanat tarihi referanslarını çağdaş bir bakış açısıyla yan yana getiriyor. Ortaya çıkan nesnelere tarihsel süreklilik içinde kök salmıştır” (Porcelain Love Letters, 2023). Superior’ın The Nymph of Spring adlı eseri, mitolojik bir figürü merkeze alarak, doğa ve baharın yeniden doğuşu temasını işler. Nymph figürü, antik Yunan ve Roma mitolojisinde su kaynakları, ormanlar ve doğanın diğer unsurlarıyla ilişkilendirilen ruhani varlıkları simgeler. Eserde nymph figürü, doğayla bütünleşmiş bir formda sunulurken, imgelerin organik bir uyum içinde aktarıldığı bir kompozisyon oluşturulmuştur (Şekil 28). Sanatçının yüzeye uyguladığı ikonografi, figüratif ve süsleyici unsurların dengeli bir biçimde yerleştirilmesiyle dikkat çeker. Merkezde yer alan nymph figürü, çevresindeki doğal unsurlar ile bir bütünlük içerisindedir. Baharın gelişini simgeleyen çiçekler, yaprak motifleri ve akan su imgeleri, eserin tematik bağlamını destekler. Kompozisyonun anlatısal yönü, figürlerin arasındaki ilişkiler ve doğanın dinamizmi üzerinden şekillenir. Ancak bunca doğa unsuru ve mitolojik romantizmin arka planında izleyiciye aktarılan bir alt metin yer almaktadır. Kompozisyonun gerisinde yer alan ve yanan ormanlar.



Şekil 29. Betty Woodman, 2015, Aztec Vase and Carpet (Woodman, 2015)

Seramik ve imgenin yeniden yaratımı konusunda oldukça deneyimli olan sanatçı Betty Woodman, “heykel, resim ve seramiği son derece özgün ve hemen tanınabilir bir biçimsel söz dağarcığında sentezlemesiyle savaş sonrası Amerikan sanatının en önemli seslerinden biri olarak kabul edilmektedir. Antik ve modern sanat tarihi geleneklerinin çeşitliliğini somutlaştıran okumalarının yanı sıra korkusuz görsel haz arayışları, onu toplumsal cinsiyet, modernizm, zanaat, mimari ve evcimenlik tartışmalarında cesurca çağdaş bir figür olarak konumlandırmıştır. 1950’lerde bir stüdyo çömlekçisi olarak üretimlerine başlayan sanatçı; sonraki on yıllar boyunca, seramiğin çağdaş sanat bağlamında nasıl işlev görebileceğine dair radikal yeni bir vizyon yarattı. 2000’lerin başından itibaren, Matisse ve Picasso gibi modernist ustaların mirasını giderek daha doğrudan bir şekilde ele aldı, multimedya işlerine tuvali dahil etti ve epik tarih resminin genişliği ve dramasıyla iç mekan sahneleri oluşturdu” (B. Woodman, 2020). Şekil 29’da yer alan Aztec Vase and Carpet isimli Woodman eseri bu çeşitliliği çok net bir şekilde yansıtmaktadır. Aztek kültüründen ilham alan seramik süslemeleri ve tekstil motiflerini bir araya getirerek seramik yüzeyde farklı kültürel referansların harmanlandığı parçada Aztekler’in geometrik ve sembolik desenleri, soyutlanarak modern bir yorumla tabii tutulmuştur. Geleneksel Aztek ikonografisi ile çağdaş seramik dili iç içe geçerken, imgelerin yüzeydeki hareketi dinamik bir yapı oluşturur. Aynı zamanda iki bilindik imgenin, vazo ve halının birleşimi seramik malzemenin katmanlı bir yüzey olarak ele alınmasını sağlar. Renklerin ve desenlerin birbiriyle etkileşimi, izleyicinin gözünü farklı yönlere yönlendirerek eserin anlatsını güçlendirir.



Şekil 30. Betty Woodman, 2001, Botanical Gardens (Woodman, Botanical Gardens, 2001)

Botanical Gardens ise (Şekil 30), soyutlanmış ve biçim bozuma uğratılmış formun yüzeyine işlenen pencere imgesi ile izleyiciyi gözlemlenen yerine koyan bir anlatı oluşturmuştur. Amorf geometrik

şekillerin form bütününden çıkarılması ile kulp elde edilmesi ve merkezde kalan kısmın kapsayıcı biçimi; seramiğin boşluğu hapsetme ve taşınabilme özelliğine atıfta bulunmuştur. Yüzeyde yer alan figüratif öğeler, lekeler ile betimlenmiş ve doğal imgelerle birlikte ilişkilendirilmiştir. Woodman Venus isimli eserinde ise (Şekil 31), klasik mitolojiden ilham alınan Venüs figürünün modern bir yorumla işlendiği ve stilize bir naiflikle aktarıldığı görülmektedir. Venüs, Batı sanat tarihinde doğurganlık, aşk ve güzellik temalarıyla ilişkilendirilen bir figürdür. Woodman'ın seramik yüzeyde yarattığı soyut imgeyle, Venüs ikonografisini geleneksel formların dışına taşıyarak çağdaş bir anlatı ortaya koyar. Figürün parçalanmış ve yeniden biçimlendirilmiş görüntüsü, izleyiciye geleneksel Venüs tasvirlerinden farklı bir okuma sunar. Renklerin kontrastı ve formun organik akışı, eserin bütünsel kompozisyonunu destekleyerek, sanatçının klasik temaları nasıl yeniden yorumladığını göstermektedir.



Şekil 31. Betty Woodman, 2014, Venus (Woodman, Venus, 2014)

Pek çok farklı materyal ve medya ile sanatsal üretimler yapan Joellyn Rock ise, seramiği kendi hikayelerini anlatmak için boyutlu bir kanvas olarak kullanmaktadır. Narrative Ceramics serisinde de seramik bir hikâye anlatım aracı olarak kullanılmıştır (Şekil 32, 33). Seramik üzerine işlenen imgeler, anlatsal bir akış oluştururken, figürlerin yerleşimi, renklerin seçimi ve sahnelerin kompozisyonu dramatik bir etki yaratmaktadır. Eserlerde sıklıkla mitolojik, folklorik ve tarihi referanslara rastlanır. Sanatçı, figüratif unsurların yerleşimiyle izleyiciyi belirli bir yönlendirmeye tabi tutarak hikâyenin akışını belirlemektedir. Şekil 32'de yer alan eserde klasik

sayılabilecek bir seramik form yatay olarak renk ve imgelerle birbirinden ayrılırken, teatral bir sahne düzeni oluşturulduğu görülmektedir. Kullanılan imgeler, masalsı ve mitolojik referanslar taşıyan, aynı zamanda insan psikolojisini ve içsel çatışmaları yansıtan bir estetik anlayış sergiler. Yüzeydeki koyu renk tonları ve ışık-gölge oyunları, figürlerin hareketlerini vurgulayarak eserin anlatısal boyutunu güçlendirir. Rock kendi üretim şeklini şöyle tanımlar; “Görsel bir anlatıcı olarak, tercih ettiğim mecaz yıllar içinde değişti, ancak her zaman görüntülerle hikayeler anlatıyorum. Bu hikayeler basılı medya için illüstrasyonlar, karışık medya galeri enstalasyonları ve ortak performans projeleri olarak şekillendi. Diğerleri kilden yapıldı, anlatılar seramik kaplar üzerinde dekorasyon olarak gizlendi” (Bio of Joellyn Rock, 2014).



Şekil 32. Joellyn Rock, 1987-1990, Narrative Ceramics Serisinden (Rock, 1987-1990)

Serinin bir diğer eserinde ise (Şekil 33); figürlerin ritmik bir düzen içinde seramik yüzeye yerleştirildiği görülmektedir. Figürler dans eden, dönen veya hareket eden bedenlere sahip olup, bir ritüel sahnesini andırmaktadır. Bu düzenleme, ilkel topluluklardan modern döneme kadar uzanan kolektif ritüel sahnelerine referans niteliği taşır. Figürlerin belirli bir hareket dizisi içinde konumlandırılması, eserin dinamik bir anlatıya sahip olmasını destekler. Renklerin ve imgelerin kullanımıyla, figürler arasındaki ilişki belirgin hale getirilmiş ve yüzeyde belirli bir ritmik denge oluşturulmuştur. İzleyici, figürlerin beden dilinden ve yerleşiminden yola çıkarak anlatıya dair çeşitli okumalar geliştirebilir.



Şekil 33. Joellyn Rock, 1987-1990, Narrative Ceramics Serisinden (Rock, 1987-1990)

Çağdaş seramik sanatı, imgelerin tarihsel ve kültürel belleği nasıl şekillendirdiğini sorgulayan, disiplinler arası bir anlatı pratiği olarak öne çıkmaktadır. Geleneksel anlatım biçimlerinden beslenerek yenilikçi teknikler ve kavramsal yaklaşımlar ile genişletilen seramik, sanatçıların bireysel, toplumsal ve politik meseleleri ele almalarına olanak tanıyan çok katmanlı bir yüzey sunmaktadır. Sanatçılar, tarihsel ikonografiyi ve çağdaş imgeleri bir araya getirerek geçmiş ile şimdi arasında bir diyalog kurmakta, malzemenin dokusal ve biçimsel özelliklerini yaratıcı bir şekilde kullanarak yeni anlam katmanları oluşturmaktadır.

İncelenen eserler, seramik yüzeyde imgenin işlevinin nasıl dönüşüme uğradığını, anlatı biçimlerinin nasıl çeşitlendiğini ve malzeme ile imge arasındaki ilişkinin sanatsal üretimde nasıl şekillendiğini ortaya koymaktadır. Figüratif ve soyut anlatılar, dijital baskı tekniklerinden el yapımı dekoratif unsurlara kadar geniş bir üretim skalasında ele alınarak seramiğin yalnızca bir yüzey ya da hazne değil, aynı zamanda kavramsal bir ifade aracı olarak değerlendirildiğini göstermektedir.

Bu bağlamda çağdaş seramik sanatı, imgelem gücünü gelenek ve yenilik arasında bir köprü olarak kullanan ve sanatsal anlatının sınırlarını irdeleyen bir noktada durmaktadır. Seramik yüzeyde kullanılan imgeler, yalnızca estetik bir kompozisyon oluşturmanın ötesinde, toplumsal, kültürel ve kişisel temalara dair derinlikli yorumlara da olanak tanımaktadır. Böylece seramik, çağdaş sanat pratiğinde özgün bir çalışma alanı yaratmakta ve sanatçının düşünsel sürecini somut bir biçimde izleyiciye aktaran dinamik bir malzeme olarak konumlanmaktadır.

SONUÇ

Seramik sanatı, tarih boyunca yalnızca işlevsel bir üretim alanı olmanın ötesine geçerek, kültürel, estetik ve kavramsal bir anlatı aracı haline gelmiştir. Antik dönemlerden itibaren ikonografi ile derin bağlar kuran seramik, dini, mitolojik ve toplumsal imgelerin aktarılmasında önemli bir yüzey olarak değerlendirilmiştir. Farklı coğrafyalarda gelişen teknikler ve biçim anlayışları, seramiğin yalnızca belirli bir kültürel form olarak kalmadığını, aksine sürekli dönüşen ve yeniden şekillenen bir anlatı platformu sunduğunu göstermektedir. Bu bağlamda seramik, sanat tarihinin farklı dönemlerinde imgelerin evrimine tanıklık etmiş ve sanatçılar tarafından geleneksel motiflerin yeniden yorumlanmasına imkân tanımıştır. Çağdaş seramik sanatı, geleneksel ikonografiyi yeni estetik yaklaşımlarla bir araya getirerek seramiğin anlatı gücünü farklı biçimlerde ele almaktadır. Yeni İmgecilik gibi sanat hareketleri, figüratif ve soyut öğelerin iç içe geçtiği bir anlayışı benimseyerek imgelerin farklı yüzeylerde nasıl kullanılabileceğini sorgulamış, böylece seramiğin malzeme olarak taşıdığı anlatı potansiyelini genişletmiştir. Bu doğrultuda, seramik sanatçılarının yalnızca geleneksel tekniklerle değil, aynı zamanda dijital baskılar, deneysel yüzey uygulamaları ve üç boyutlu form denemeleri ile yeni ifade alanları oluşturdukları görülmektedir. Bu süreçte, seramiğin bir sanat malzemesi olarak sınırları zorlanmış ve yalnızca işlevsel bir nesne olmaktan çıkıp, çağdaş sanatın bir parçası haline gelmiştir.

Seramik yüzeyinde imgenin kullanımı, farklı dönemlerde değişen toplumsal ve sanatsal ihtiyaçlarla şekillenmiştir. Antik Yunan ve Roma dönemlerinde figüratif anlatılar ön planda yer alırken, İslam sanatı geometrik desenler ve kaligrafiyi seramik yüzeyde önemli bir ifade biçimi haline getirmiştir. Rönesans ile birlikte seramik, resim sanatına yaklaşılarak detaylı ikonografik sahneleri içeren bir anlatı alanına dönüşmüş, modern dönemde ise geleneksel öğeler soyut ve deneysel biçimlerle yeniden kurgulanmıştır. Bu çeşitlilik, seramik sanatının farklı kültürel bağlamlarda nasıl farklı anlamlar kazandığını ve yüzeyin salt bir dekoratif unsur olmaktan çıkıp, sanatsal ve kavramsal bir anlatı aracına dönüştüğünü göstermektedir.

Çağdaş sanatla birlikte, seramik üretiminde de disiplinler arası yaklaşımlar öne çıkmaktadır. Hem seramik sanatçılarının hem de farklı disiplinlerde üretim yapan sanatçıların bu malzemeyi seçmesi, seramiğin ifade olanaklarının genişlediğine işaret etmektedir. Geleneksel formlar, çağdaş bağlamda yeniden ele alınarak, geçmişin ikonografik mirası çağdaş sanat anlayışıyla buluşturulmaktadır. Seramiğin malzeme olarak sunduğu fiziksel ve dokusal olanaklar, sanatçıların yüzeyi yalnızca bir zemin olarak değil, anlatının doğrudan parçası olarak değerlendirmesine olanak sağlamaktadır. Böylece, imge kullanımı yalnızca bir süsleme öğesi olmanın ötesinde, sanatsal ve kavramsal bir arayışın temel unsurlarından biri haline gelmiştir.

Elde edilen bulgular, seramiğin tarih boyunca farklı kültürlerde imgelerin taşıyıcısı olarak nasıl işlev gördüğünü ve bu yüzeyin zaman içerisinde dönüşerek çağdaş sanat bağlamında nasıl yeniden anlam kazandığını ortaya koymaktadır. Yeni İmgecilik gibi hareketler, geleneksel figüratif ve soyut öğeleri yeniden ele alarak seramik yüzeyindeki ikonografik anlatıları günümüz sanatı ile ilişkilendirmiştir. Çağdaş sanatçılar, seramik yüzeyini yalnızca estetik bir yüzey olarak değil, anlatıyı biçimlendiren aktif bir unsur olarak ele almakta ve bu yüzey aracılığıyla bireysel, toplumsal ve kavramsal temaları yeniden yorumlamaktadır. Geleneksel ikonografi, seramik malzemede çağdaş sanat anlayışıyla yeniden ele alınarak, seramik sanatı figüratif ve soyut imgeler aracılığıyla sürekli dönüşen ve gelişen bir anlatı alanı haline gelmiştir. Bu dönüşüm, seramiğin sanatsal ve kavramsal bir ifade biçimi olarak, disiplinler arası sanatta giderek daha fazla benimsenmesine ve sanatçılar için alternatif bir anlatı platformu sunmasına olanak sağlamaktadır.

REFERANSLAR

24. *Taste Contemporary*. (2024). 02 20, 2025 tarihinde Parcours Ceramique Carougeois: <https://www.parcoursceramiquecarougeois.ch/en/martin-neubert-philip-eglin-eng/> adresinden alındı
- Alabastron*. (2011). 08 03 tarihinde The British Museum: https://www.britishmuseum.org/collection/object/G_2011-5016-6 adresinden alındı
- Alabastron, The British Museum*. (2011). 03 12, 2025 tarihinde The British Musum: https://www.britishmuseum.org/collection/object/G_2011-5016-6 adresinden alındı
- Atkins, R. (2013). *ArtSpeak: A Guide to Contemporary Ideas, Movements, and Buzzwords, 1945 to the Present Publisher* : (Third Edition b.). New York, USA: Abbeville Press.
- Aubry, B., & Broquard, D. (2011). *In the Beginning it Was Humid*. Flag.
- B. Woodman. (2020). 02 10, 2025 tarihinde David Kordansky Gallery: <https://www.davidkordanskygallery.com/artist/betty-woodman> adresinden alındı
- Bachelard, G. (2003). *Mekanın Poetikası*. (A. Tümertekin, Çev.) İstanbul: Minotor Kitap.
- Bartlett, J. (1976). Falcon Avenue, Seaside Walk, Dwight Street, Jarvis Street, Greene Street. *New Image Paintings*. Whitney Museum of American Art, New York.
- Berger, J. (1995). *Görme Biçimleri*. (Y. Salman, Çev.) İstanbul: Metis Yayınları.
- Bio of Joellyn Rock*. (2014). 02 10, 2025 tarihinde Joellyn Rock: <https://joellynrock.com> adresinden alındı
- (1965). *Bowl with Arabic Inscription*. The Metropolitan Museum, New York.
- Bowl with Arabic Inscription*. (1965). 03 10, 2025 tarihinde The Metropolitan Muuseum: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/451802> adresinden alındı

- Bowl with Eagle*. (ca.1000). 03 10, 2025 tarihinde The Metropolitan Museum: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/451717> adresinden alındı
- Bowl with the Arms of Pope Julius II and the Manzoli of Bologna*. (1975). 03 08, 2025 tarihinde The Metropolitan Museum: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/459197> adresinden alındı
- Burke, K. (1945). *A Grammar of Motives and a Rhetoric of Motives*. California: University of California Press.
- Caruana, C. (2024, 12 12). *Sergei Isupov Statement*. 02 15, 2025 tarihinde Escape into Life: <https://www.escapeintolife.com/artist-watch/sergei-isupov/> adresinden alındı
- Cebeci, O. (2013). *Metafor ve Şiir Dilinin Yapısal Özellikleri*. İstanbul: İthaki Yayınları.
- Charles K. , & Wilkinson, I. B. (1963). *Bowl with Eagle*. 03 10, 2025 tarihinde The Metropolitan Museum: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/451717> adresinden alındı
- Chinese blue-and-white ceramics*. (2007). 03 08, 2025 tarihinde Victoria and Albert Museum: <https://www.vam.ac.uk/articles/chinese-blue-and-white-ceramics> adresinden alındı
- Demircan, H. (2022, 09 11). 1970'lerin Plüralist Karakteri Bağlamında Yeni İmge Ressamları. *Artuklu Sanat ve Beşeri Bilimler Dergisi*(8), 242-265.
- Durant, G. (1998). *Sembolik İmgelem*. (A. Meral, Çev.) İstanbul: İnsan Yayınları.
- Eco, U. (1992). *Açık Yapıt*. İstanbul: Kabalcı Yayınları.
- Eglin, P. (1995). *Bucket. A View of Clay*. Victoria and Albert Museum.
- Ettinghausen, R., & Grabar, O. (2002). *Islamic Art and Architecture, 650-1250 (Pelican History of Art)*. Connecticut: Yale University Press.
- Garber, E. (2019). Objects and New Materialisms: A Journey Across Making and Living With Objects. *Studies in Art Education*, 60(1), 7-21.
- Gazzard, B. (1999). *The Significance of Materials in Modern Painting*. Faculty of Creative Arts. Wollongong: University of Wollongong.
- Godfrey, T. (1986). *The new image : painting in the 1980s*. 01 2025 tarihinde Internet Archive: <https://archive.org/details/newimagepainting00godf/page/n9/mode/2up> adresinden alındı
- Godfrey, T. (1986). *The new image: painting in the 1980s*. 01 2025 tarihinde UC San Diego Library: https://search-library.ucsd.edu/discovery/fulldisplay?docid=alma991015598869706535&context=L&vid=01UCS_SDI:UCSD&lang=en&search_scope=MyInstitution&adaptor=Local%20Search%20Engine&tab=LibraryCatalog&query=any,contains,The%20new%20image%20:%20painting%20in%20 adresinden alındı
- Gök, Ö., & Külük, C. Ş. (2024, Haziran 30). New Image Painting and Beyond. *Research on Humanities and Social Sciences*, 14(5), 84-102.
- Guston, P. (19969). *The Studio. The Estate of Philip Guston*. Hauser & Wirth. Private Collection, Zürich.
- Hançerlioğlu, O. (1977). *Felsefe Ansiklopedisi*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Hodson, E. (2020). *Material Stories and Art Imaginaries. Land, Earth, Empathy*. Cheltenham: University of Gloucestershire.
- In the Beginning it Was Humid*. (2011). 02 10, 2025 tarihinde Motto: the Beginning it was Humid adresinden alındı

- Isupov, S. (2001). *Artist Statement*. 02 10, 2025 tarihinde Sergei Isupov: <https://sergeiisupov.com/about/> adresinden alındı
- Isupov, S. (2011). *The Humanimal Series*. Ferrin Contemporary, Cummington, Massachusetts.
- Karabulut, N., & Daşdemir, F. (2020, 05 30). İmge, İmgelem ve İmgeleme Kavramları Bağlamında Sanat Eserinin Oluşumu. *EKEV Akademi Dergisi*, 82(Bahar 2020), 231-244.
- Kay, M. (Unknown). *Voyage of Europe*. Saint Avit Senieur.
- Kent, R. (2015, 12 10). *Grayson Perry: Stockings and Stealth Bombs*. 02 20, 2025 tarihinde Museum of Contemporary Art Australia - Stories & Ideas: <https://www.mca.com.au/stories-and-ideas/grayson-perry-stockings-and-stealth-bombs-curatorial-essay/> adresinden alındı
- Lakoff, G., & Turner, M. (1989). *More Than Cool Reason: A Field Guide to Poetic Metaphor*. Chicago: University of Chicago Press.
- Linde, A. (2019, 11 16). *Almut Linde - Bodies Exhibition Paper*. PSM Gallery: https://www.psm-gallery.com/wp-content/uploads/2020/06/AL_Bodies_Press_ENG-GH.pdf adresinden alındı
- Linde, A. (2019). *Bodies*. PSM Gallery, Berlin.
- May, R. (2024). *Little Bit of Me*. Despard Gallery, Lutruwita.
- (1880's). *Moon flask with white and gold crane*. The Metropolitan Museum, Worcester.
- Museum, M. (1950). *Terracotta column-krater (bowl for mixing wine and water)*. 03 08, 2025 tarihinde Mertopolitan Musaum of Art: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/254649> adresinden alındı
- Orchard, J. (2013). *An eye for a Nation*. Despard Gallery, Lutruwita.
- Orhanoğlu, H. (2010). *Sanat Eserinde İmgecilik ve Edip Cansever'in Şiirinde Gerçeküstü İmgeler*. Erzurum: Atatürk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Perry, G. (1996). *I want to be an Artist*. Saatchi Gallery, London.
- Perry, G. (1999). *Discreetly Branded*. Saatchi Gallery, London.
- Perry, G. (2011). *The Rosetta Vade*. The British Museum, London.
- Porcelain Love Letters*. (2023). 03 01, 2025 tarihinde Ferrini Contemporary: <https://ferrincontemporary.com/portfolio/mara-superior/> adresinden alındı
- Pound, E. (1968). *Literary Essays of Ezra Pound*. (T. S. Eliot, Dü.) Massachusetts, USA: New Directions.
- Rock, J. (1987-1990). *Narrative Ceramics, Early Work*. Personel Collection, Minnesota.
- Rothenberg, S. (1977). *Horse Painting. On the Both Sides of My Line*. Richard Gallery, Chicago.
- Salman, Y. (2003). Dilin Düşvreni: Eğretileme. *Kitap-lık Dergisi*(65), 53.
- Sandler, I. (1998). *Art of the Postmodern Era, From the Late 1960's to the Early 1990's*. New York: Routledge.
- Sarup, M. (1995). *Post-Yapısalcılık Postmodernizm*. (A. Güçlü, Çev.) İstanbul: Kırkgece Yayınları.
- Scott, P. (2022). *No Human Being is Illegal*. Ferrin contemporary, Cummington, Massachusetts.
- Sculptural group with The Lamentation Over the Dead Christ*. (1487). 03 08, 2025 tarihinde The Metropolitan Museum: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/188924> adresinden alındı

- (1904). *Sculptural group with The Lamentation Over the Dead Christ*. The Metropolitan Museum, New York.
- Superior, M. (2021). *The Nymph of Spring*. Ferrin contemporary, Cumming, Massachusetts.
- Şenel, E. (2022, 09 15). Philip Guston'un Geç Dönem Figürasyonlarını Sanatın Muhalif Karakteri Üzerinden Okumak. *Social Science Development Journal*, 7(33), 1-13.
- Timmermann, A. (2014). The Visual Culture of Baptism in the Middle Ages; Essays on Mediaval fonts, Setting and Beliefs. (H. S. Torrens, & M. A. Torrens, Dü) *The Journal of Ecclesiastical History*.
- Turquoise Bowl with Lute Player and Audience*. (1957). 03 08, 2025 tarihinde The Metropolitan Museum: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/451444> adresinden alındı
- Unknown. (1950). Terracotta column-krater (bowl for mixing wine and water). *Greek and Roman Art*. The Metropolitan Museum, New York.
- Unknown. (2013, 07 25). *Hapocrates*. 02 13, 2025 tarihinde Riordan Fandom: <https://riordan.fandom.com/wiki/Harpocrates> adresinden alındı
- Unknown. (2024, 05 01). *Bush of Ghosts*. Despard Gallery: <https://www.despard-gallery.com.au/jenny-orchard-4/> adresinden alındı
- Vardar, B. (1998). *Açıklamalı Dilbilim Terimleri Sözlüğü* (2nd b.). İstanbul: TDK Yayınları.
- Vasaro, G. M. (1508). *Bowl with the Arms of Pope Julius II and the Manzoli of Bologna surrounded by putti, cornucopiae, satyrs, dolphins, birds, etc.* The Metropolitan Museum, Castel Durante, İtalia.
- Walkowski, B. (2015, 06 09). *Rothenberg & The New Image Movement*. 02 15, 2025 tarihinde Susan Rothenberg: A Student's Perspective on Her Artwork: <https://susanrothenberg.wordpress.com/2015/06/09/rothenberg-the-new-image-movement/> adresinden alındı
- Weiser, K. (2023). *Untitled Teapot*. Ferrin Contemporary, Cummington, massachusetts.
- Wilkinson, T. A. (2003). *Genesis of the Pharaohs: Dramatic New Discoveries That Rewrite the Origins of Ancient Egypt*. London: Thames & Hudson.
- Woodman, B. (2001). *Botanical Gardens*. David Kordansky Gallery, Los Angeles.
- Woodman, B. (2014). *Venus*. David Kordansky Gallery, Los Angeles.
- Woodman, B. (2015). *Aztec Vase and Carpet*. David Kordansky Gallery, Los Angeles.
- Yeter, H. (2024). *Untitled*. Anna Laudel Gallery, İstanbul.

Çağdaş Sanat ve Moda Kesişimselliğinde Kimlik ve Beden İnşası

Berfin YILDIRIM¹

Emre AŞILIOĞLU²

* Bu çalışma, Berfin YILDIRIM'ın “Moda ve çağdaş sanat bağlamında beden metaforları” başlıklı yüksek lisans tezinden türetilmiştir. Tez danışmanı: Dr. Öğr. Üyesi Emre Aşilioğlu.

- Yazar 1: Berfin YILDIRIM. Mardin Artuklu Üniversitesi. Yüksek Lisans. Berfinyildirim1809@gmail.com ORCID 0000 000164607117

- Yazar 2: Doç. Dr. Emre AŞILIOĞLU. Mardin Artuklu Üniversitesi. Güzel Sanatlar Fakültesi. Radyo Televizyon Sinema Bölümü. emre1asilioglu@gmail.com ORCID 0000-0002-4857-0657

ÖZET

Giyinmek, insanlık tarihinin büyük bölümünde ve her toplumda, öncelikle iklim şartlarına bağlı olarak gelişen bir durum olagelmıştır. Ancak sonrasında kültürel ve söylemsel kodlarla birlikte çeşitlenmeye, farklılaşmaya ve ayrılaşmaya başlamıştır. Sanayi devrimi sonrası gelişen modern toplumlarda giyinmek, artık moda kavramı adı altında gelişen bir pazarın konusu olmuştur. Moda olgusu, kavramsallaştıkça birçok düşünürün ve sanatçının da ilgi alanına girmiştir. Kadın ve erkekleri tanımlanmış cinsiyetler olarak belirleyen kodlar, giyinme olgusu üzerinden, kıyafetlerle -ki bir nevi kimliklendirme denilebilir buna-, sabitlemeye çalışması modanın biyo politika uğraşları hanesine bu anlamda yazılabilir.

Bu araştırma kapsamında, çağdaş sanat ve moda ilişkisi bağlamında beden, kimlik, cinsiyet konuları meseleleri tartışılmaya çalışılmıştır. Araştırmada hem çağdaş sanat hem de moda alanında literatür taraması yapılarak araştırmanın kavramsal çerçevesi oluşturulmuştur. Ayrıca yine çağdaş sanat ve moda alanında sanatsal eserler üreten sanatçı ve tasarımcıların eserleri de incelenerek araştırmanın amacına uygun bulgular ışığında yorumlar yapılmıştır. Araştırmanın sonucunda, modanın çağdaş sanatla ilişkisinin nedeni olarak kapitalist toplumların serbest piyasa ekonomilerinde, tümüyle tüketime dayalı yeni toplumsal yapılarında hem maddi hem de sembolik üretim süreçlerine olan muazzam katkıların tartışılmıştır. Araştırmanın sonuç kısmında ayrıca çağdaş sanat ve moda iş birliğinin nedenlerinin Neo-liberal ekonomi politikaların bireyleri ve grupları tüketim toplumunun üretim ve tüketim ilişkilerine angaje etme politikalarında da aranması gerektiği sonuçları da tartışılmıştır.

Anahtar Kelimeler –Çağdaş Sanat, Moda, Beden, Kimlik, Tüketim.

ÇAĞDAŞ SANAT VE MODA KESİŞİMSELLİĞİNDE KİMLİK VE BEDEN İNŞASI

“Dünya hepimiz için ortak bir buluşma zemini olsa da, dünya üzerinde bulunanların her biri, farklı birer konuma sahiptir. Birinin bulunduğu konum, nesnelere haricinde, bir diğerrinin bulunduğu konumla kesişmez. Görülmek ve duyulmanın kıymeti, bakan ve duyan kişilerin her birinin farklı bir konumda olmasından dolayıdır.”

Hannah Arendt

Moda, bireyin kimlik inşasında ve beden algısında belirleyici bir rol oynar. Kimlik, sabit ve değişmez bir yapıdan ziyade, sürekli dönüşen, toplumsal, kültürel ve ekonomik bağlarla yeniden şekillenen bir olgudur. Moda, bu değişim sürecinin en önemli unsurlarından biri olarak, bireyin

kendini ifade etme biçimini etkiler ve toplumsal kabul mekanizmalarıyla şekillenir. Bu makalede, moda ve kimlik ilişkisi incelenerek beden algısının nasıl şekillendiği üzerinde durulacaktır.

Günümüzde moda sosyal hayatımızın olmazsa olmazı haline gelmiştir. Moda kendini bireyin sosyal kimlikleri ile var eder. Kimlikler çoğullaşıp farklılaştıkça, modaya ilişkin tanımlar ve anlamlandırmalar belirsizleşir. Bu düşünceye ilişkin Fred Davis *'Moda, Kültür ve Kimlik'* adlı kitabında şunları yazar:

“Sosyal kimliklerimiz nadiren bizim seçtiğimiz sabit karışımlardır. Sosyal ve teknolojik değişimler, yaşam döngüsündeki biyolojik eksilmeler, ütopya öngörülleri ve felaket koşulları tarafından kısırlanan kimliklerimiz sonsuz bir biçimde kendimize vuku bulan sayısız gerilimi, çelişkiyi, kararsızlığı ve karşıtlığı mayalandırır. Modayı besleyen de kolektif bir biçimde deneyimlenen, bazen tarihsel olarak tekerrür eden kimlik kararsızlıklarıdır (Davis, 1997:17),”

Davis'e (1997, 17) göre modanın belirsiz ve değişken olması onun araştırılacak bir olgu olduğunu gösterir. Fakat bazı düşünürlere göre, bu özellik onun önemsiz olmasından kaynaklanmaktadır. Gerçekten de öyle midir? Bireyin sosyal ve kamusal alanda kimliğini ortaya sunarken ki en önemli aygıtlardan biri olan moda önemsiz midir? sorusunu akla getirir. Bu soruya verilecek cevap elbette modanın önemli bir sosyolojik çözümleme aracı olduğu yönünde olacaktır. Moda evrenseldir. Değişim, dönüşüm ve belirsizliğini kültür ve toplumların değişim ve dönüşümden alır. Peki birey bu sürecin neresindedir? Bireyin moda aracılığıyla sosyal kimlikler edindiğini daha önce belirtmiştik. Birey sosyal alanda kendini 'kim' ve 'ne' olduğuyula ilişkili olarak var etmeye çalışır. Günümüzde birey kişisel özelliklerinden önce imaj olarak kendini sunar. İmajın gün geçtikçe önemli hale gelmesiyle birey 'kim' olduğundan ziyade, 'ne' sorusuna maruz bırakılır. Hanna Arendt (2011); bir kişinin 'kim' olduğunu anlatmaya başladığımız anda, kelimelerimiz bizi, o kişinin 'ne' olduğunu anlatmaya doğru götürmeye başlar; o kişinin kendine has özelliklerini göz ardı ederek diğer insanlara yansıttığı özelliklerini tarif etme tekrarına düşeriz” der. Sosyo-ekonomik ve kültürel gereksinimlere sürekli değişen moda, iktidar sistemlerinin, toplumsal kimliklerin ve sosyal sınıfların ayrımlaşmasında her zaman kullandıkları aparatlardan biri olmuştur. Özellikle cinsel kimliklerin tanımlanmasında ve tanınmasında belli kimlikler onaylayacak ve bir gruba dahil edecek bazıları ise tamamiyle kimlik ve sistem dışı bulunup yasak olarak kabul edilecek, kayıt dışı bırakılacaktır (Örneğin; Batı uygarlığı, beyaz, erkek ve hetero kimliği üzerine kuruludur). Moda, kimliklerin oluşumunda bireylerden toplumun beklediği reaksiyonların oluşmasının en büyük aygıtıdır. Sistem, kitle iletişim araçlarını kullanarak, kültür ve ekonomi üzerinden bütün kamusal alanları kendi istediği gibi tek tipleştirerek bireyleri ve yaşam biçimlerini toplumun onayladığı gibi şekillendirir. Bu açıdan globalleşen medya ve kültür modayı etkin hale

getiren araçlardır. Bu mecrada kamusal alandaki benlik sunumlarını gerçekleştiren bireylerin giysileri konuşur. Benlik sunumunun en önemli unsuru giysidir. Moda, toplumsal iktidarın bir denetim, gözetleme ve paylaşım aracı olarak araçsal aklın bir parçasıdır (Yağlı 2011:158). Crane'e (2003: 314) göre de; özellikle toplumsal hayatın önemli bir alanı olan sokakta, bireyler kendilerini diğerlerine sergiler ve bedenlerini gösterirler.

Toplumun kimlik inşasında birey olarak adlandırılan insanlar 20. Yüzyıl ile birlikte kitle iletişim araçları ve kültür endüstrisi aracılığıyla imgelere ve imajlara maruz kalmış, bu da onlarda sürekli başka biri olma isteği uyandırmıştır. Bu değişim isteği tam da sistemin istediği değişimlerdir. Değişim ve bu değişim doğrultusunda oluşan talepler tüketim toplumu yaratma da çok önemli bir unsurdur. Bireylere moda vasıtasıyla ihtiyaçlar listesi oluşturmak, bunları sorgulamadan almak ve bir ihtiyaçmış tüketmek için çeşitli figürler yaratılır. Bu figürler moda ikonlarıdır. Moda ikonlar aracılığıyla bireyin arzusunun nesnesini oluştururlar. Bu sayede de, belirli bir yönde, sistemin isteklerine uygun kültürel dönüşümlerin gerçekleşmesi kaçınılmazdır.

Gündelik hayatın içinde boğuntuya getirilen bireyin medya ve moda aracılığıyla ihtiyaçlar listesi oluşturulur. Henri Lefebvre *'Modern Dünyada Gündelik Hayat'* adlı kitabında bu durumu şu şekilde ifade eder:

“Toplumsal düzlemde ortak kabul edilmiş değerlerin diğer toplumsal katmanlardaki insanlarla da paylaşılarak, öğrenilmesi, hatta haklılaştırılmasını öngören gündelik hayat, yirmidört saatin içindeki her eyleme açıktır; alışverişe çıkmak, yemek yemek, giyinmek gibi siyasetle ilişkisiz alanları da kapsar” (Lefebvre, 1998).

Gündelik hayatın gerçekliği nesneleştirilerek, doğal ve meşru kınır. Bu şekilde, gerçekliğin toplumsal inşasında önemli bir kavram olan ideoloji, bireye kendiliğinden yerleşmeyip, bireyin içinde yaşadığı evrene dair simge ve anlamların karşılıklı bir biçimde etkileşimi sonucu oluşur” (Yağlı, 2011:158). İdeoloji, toplumsal dünyanın derinlerine sızarak, o gerçekliğin kurucusu haline dönüşür. Buradaki temel hedef, sistemin bir zorlama ve dayatma olmadan bireyin isteğiyle yapıyor izlenimi yaratarak, sistemin medya yoluyla meşrulaştırılmış kabul yani arz talep ilişkisi oluşturmaktır. Kültürel inşa dediğimiz olay tam da böyle gerçekleşmektedir.

İdeoloji, bir toplumsal bloğun birliğini koruyan bir araçtır. Bu yolla kurumsallaştırılan gerçeklik tanımları tabi olan sınıfların yaşanan gerçekliğini de oluşturmaktadır. (H. Foster, 1994: 191). Bu açıdan, gündelik yaşamda neredeyse en önemli alana sahip olan kültür, aslında sorgulanması gereken bir alandır. Bu konuda J. Lull *'Medya, İletişim, Kültür'* adlı kitabında şunları yazar:

“(…) Değerler, gelenekler, inançlar, maddi objeler ve yaşanan çevre tarafından biçimlendirilen ‘özel bir yaşam biçimi’ (...) insanların, temelde kalıcı, ama aynı zamanda rutin iletişim ve sosyal etkileşim içinde değişebilirlik özelliğine de sahip etkinliklerini, dünya

görüşlerini, şeyleri, inançları içeren dinamik ve karmaşık çevresi, ortam, konuşma, giyinme, beslenme, yiyeceklerin hazırlanması ve tüketilmesine ilişkin belli kalıpların geliştirilmesi (...), tapınmalarımızı, tapınma biçimlerimizi, zaman ve uzayı nasıl biçimlendirdiğimizi, nasıl dans ettiğimizi, çocuklarımızı hangi değerler içinde toplumsallaştırdığımız ve gündelik yaşamımızı oluşturan bunun dışındaki birçok ayrıntı(...) kültürle ilişkilidir” (Lull, 2001: 95).

Buradan şunu anlıyoruz ki; modanın da benzer bir işlevi vardır. Bireylerin düşünce yapısını, toplumların yaşayış biçimini, dönemsel değişimleriyle birlikte moda kavramıyla birlikte ele alabiliriz. Modanın işleyiş yasaları tam da toplumun değişim ve dönüşüm yasalarına içkindir. Kültür içerisindeki işleyiş de aslında aynıdır; denenmemiş şeyler ve onaylanmamış tarzlar ya da düşünceler sistem için tehlikeli ve risk taşır.” (T.W. Adorno, 2008: 65). Modern Kapitalist toplum sistemi bu yüzden medya ve kültür endüstrisi aracılığıyla, kendisi için tehlikeli ve risk taşıyan faktörleri bertaraf etmek için tüketimi çok önemli bir hale getirmiştir. Bireyin sürekli talep etmesi ve sistemin de ihtiyaçlar doğurması. Bu da sistemin devamlılığı için çok önemlidir. Aydın’ın ifadesiyle;

İnsan doğayla karşı karşıya kaldığı andan itibaren nesnelere üretmeye başlamıştır. Başlangıçta hayatta kalabilmek için doğa karşısında üretilen nesnelere daha sonra belirginleşen ihtiyaçlara göre şekillenmiştir. Zamanla insanın içinde yaşadığı dönemleri sosyal, kültürel, ekonomik, politik ve duyu durumlarına göre yaşantıları hakkında bilgi verici göstergelere dönüşmüştür. Nesnelere, insanların yaşadığı toplumsal ve bireysel dönüşümler karşısındaki diyalektik ilişkilerin zaman içerisinde nasıl değiştiklerine de dikkat çeker (Aydın, 2023: 67).

Bu bağlamda kapitalist sistem, yeniden kendini üretebilmesi adına bireylerde ihtiyaç duyulan şeyler yaratılır ve bireyler bunları arzular hale getirilir. Bu doğrutuda bir tüketim kültürü oluşturur.

Eğence ve keyif duygusu ticaret ile ilişkilendirilir. Gündelik hayatın kapsamındaki şeyler önceden belirlenerek, ne dinleneceği, ne giyileceği, hangi kişilerin ikon olacağı önceden planlanır ve denetlenir. En iyi planlanmış tüketim tekniği ortada alıcısı yoksa değersizdir. İsteklerinin öznesi olamayan birey, isteklerine tabidir. Bu yapıda mutluluk vaat edilir (Yağlı, 2011:159).

Birey manipüle edilmiş talepler karşısında kimlik inşasını nasıl gerçekteştirir? Arzusu onun arzusu mudur? Yoksa arzusu, üretilen bir arzu mudur? Adorno’ya göre; “Söz konusu olan, onlara üflenen ruhtur, efendilerinin sesidir” (T.W. Adorno, 2008: 110). Egemenin yarattığı toplumsal sınıf ayrımlarının arasındaki uçuruma bir köprü görevi üstlenen moda, bu ayrımların bazen gözle görünür, bazen gözle görünmez bir araçtır. Cinsiyet ayrımında aynı tutum söz konusu mudur? Bazen evet bazen hayır. Cinsiyet konusunda sistem yer yer sertleşip iki kutup yaratma gayesindedir.

Bizden olanlar ve diğerleri ayrımı yer yer göze çarpmaktadır. Şunu belirtmek gerekir; tüketim artıkça sistem içine dahil edilmeyen sınıflar, toplum içerisinde yer edinme çabasına girişmekte ve bunun için üretim sahalarının çalışmanı olarak bir yer edinmeye çalışmaktadır. Birey bu sahanın içinde yer edinmeye çalışırken bunun olunması gerekliliği üzerine koşullanmış ve farkında olmadan tam da, sistemin belirlediği alanda kendine yer edinmiş olmaktadır. Peki, Modern Kapitalist sistemde bu nasıl gerçekleşmektedir?

Bu gerçekleşme, modanın sistem içindeki ‘yumuşak’ ve ‘homojenik’ kimliğinden kaynaklanır. Kimliğin inşasında tüketim kültürünün en görünür biçimlerinden biri olan giyim, aynı zamanda toplumsal cinsiyet ve statünün en belirgin göstergelerinden olup, farklı dönemlerdeki toplumsal yapılar içindeki konumların nasıl algılandığını ve statünün sınırlarını da belirlemektedir” (Yağlı, 2011:159).

Moda, aslında sistemin takip etme onaylama ve denetim mekanizmalarından biridir denilebilir. Toplumdaki sınıfsal ayrışmaları düzenler ve bu sınıfsal ilişkilerin arasında hegemonyasını ilan eder. Moda sistemin bir denetim, onay mercii olarak karşımıza çıktığı gibi, giydiklerimiz bir giysi, aksesuar olmaktan çıkıp daha başka anlamlar taşıyan göstergeler haline gelir. Aslında haline gelir demek zayıf kalır. Sistemin yarattığı sınıfsal ayrışmaların en büyük göstergesidir kıyafetler. Özellikle cinsiyet ve kimlik kodları üzerine bir ayrışmayı gerçekleştiren moda, kendi kullarını isterse yumuşatıp hatta yumuşatmakla kalmayıp yıkabilen bir güce sahiptir.

Moda, bireylerin cinsiyet, sınıf ve toplumsal kimliklerinin, gündelik hayatın onaylanmış kamusal alanında özgürce ve kendi iradeleriyle yaşadıkları yanılmasını yaratma gücüne de bu anlamda sahiptir. Medya ve kitle iletişim araçlarının yarattığı beğeni ve bunun sonucunda gerçekleşen üretim ve tüketim iş birliği, bireylerin metalarla ilişkisine ve bu eşyaların yaşam standardı bakımında sanki statü atlama yada belli bir sınıfsal statüye kabul edilmeye ilişkin bir algı yaratır. Yaratılan bu algı, aynı zamanda içinde bulunulan sınıfsal uygunluğu da denetler. Bu algı bireye kültürel kodlar aracılığıyla öğretilir. Kişiye aileden başlanarak, kamusal alana girene kadarki süreçte bunun gerekli olduğu bilgisi aşılır. Bu öğrenme süreci de bireyin sürekli sistem tarafından imajlara maruz bırakılmasından kaynaklanmaktadır. Kimlik inşası ve cinsiyet rollerinin de yine aynı kamusal alanlardan kaynaklı öğrenilip benimsenmesinden kaynaklı bir ön kabuldür aslında. Kültür ve sermaye sınıfsal ayrımında şunu ifade eder; üst sınıf güçlüdür ve toplum ve kimlik inşasını da yönlendiren-belirleyen kendisidir. Beğenilerimiz, satın aldıklarımız, eğlence biçimimiz, yaşadığımız evler, kıyafetlerimiz ya ait olduğumuz sınıfı yada olmak istediğimiz sınıfı gösterir. Moda toplumu bu esnek haliyle ele geçirir yönlendirir ve şekil verir. Yapay ve kişisel olarak ikiye ayırabileceğimiz prestije ulaşmanın bir aracıdır. Aynı zamanda tüketim toplumundaki bireyin yalnızlığının da bertaraf edilmesinin bir aracı olan moda, farklı olmayı sağlarken, benzediği kişilerle arasındaki farkları da azaltan bir alandır” (Barbarosoğlu, 2012, 27).

Çünkü değişimi sağlayan ana unsurlardan biri, ekonomiyle ilgilidir (Barbarosoğlu, 2012: 27). Moda, Kapitalizmin istediği şekilde bireye yön verir ve yön verdikçe birey bu görünüme ve yaşam tarzına sahip olmak için gerekli mücadelesini verir. Ekonomi ve statü arttıkça birey kimlik inşasında kendini özgür bırakmak ister. Çünkü değişimi sağlayan ana unsurlardan biri, ekonomiyle ilgilidir (Barbarosoğlu, 2012:27). Öğretilen ve dayatılan toplumsal cinsiyet ayrımında modayı yanına alarak asıl istediği kimliğe bürünür, bunu da önce giysileri ile yapmaya çalışır. Çünkü moda esnektir ve her döneme ayak uydurmak konusunda hiç şüphesi yoktur. Bu da Modanın zamansız oluşunun ifadesidir. Moda, sürekli bir -başka hale geliş- süreci içindedir. O halde Moda'nın zamanı ne önce ne de sonradır. Bu durumu Agamben, 'Çağdaş Nedir' (2013: 48-49) adlı makalesinde "Ne olursa olsun modanın *kairosu* yakalanamaz. Şu an 'modaya uygunum' cümlesi çelişkilidir. Çünkü özne bunu ifade ettiği anda zaten modaya uymamaktadır. Moda geleneksel olanı günümüze getirebilir. Yani moda amansızca bölünmüş olan şeyi birleştirebilir, ölü ilan ettiğini bile geri çağırabilir" şeklinde ifade eder.

Moda ve Beden İnşası

Modanın, sadece giyim-kuşama ilişkin olmadığını daha önce belirtmiştik. Modanın, özellikle günümüzde bireyin nasıl görünmek, algılanmak istediğine ilişkin yep yeni kimlikler sunuyor gibi düşünülmesi, algılanması sağlanıyor. Aslında olan şey ise, toplumsal bir onay etrafında olan biten bir şeydir. Bu da medya ve kültür endüstrisi aracılığıyla gerçekleştirilir. Dikkat edilirse; medyada nasıl bir kadın yada nasıl bir erkek olabileceğimize dair sürekli sloganlar üretilmektedir. Bir erkek ve kadın olaral nasıl giyinmemiz gerektiği, nasıl kokmamız gerektiği, nasıl beslenmemiz gerektiği, boş vakitlerimizi nasıl değerlendirmemiz gerektiği sürekli bize dikte edilir. Birey sokağa çıktığı an da, billboardlardaki reklamlara ve imajlara maruz kalmaktadır. Cep telefonlarımızda sürekli akış halinde olan ve bütün yerküreyi gözlerimizin önüne seren imgeler, kimliklerimizi biz farkında olmadan biçimlendiren aygıtlara dönüşmüştür. Bireyin nasıl görüneciğinden nasıl yaşaması gerektiğine kadar karar mercii artık modadır. Ancak bu süreç, bireyin kendi bedenine karşı yabancılaşmasına neden olur.

Kitle iletişim araçları ile bireylerin yapay, manipüle edilmiş zevklerine moda, kullandığı ve topluma sunduğu imajlarla özellikle cinsiyet üzerinden kadın ve erkeği hedef alarak maruz kaldıkları imajlarla farkında olarak ya da olmayarak küresel sistemin istediği kimliklere bürünüyorlar. Bu imajlar etrafında şekillendirilen kimlikler dönemin ruhuna uygunluluğuyla toplumsal olarak da olumlanıyor. Moda görseller aracılığıyla özellikle kadınlara ulşamaya çalışmakta ve sürekli bir bombardıman halinde, onlara ideal bir bedene nasıl sahip olacaklarına dair tüyolar sunmaktadır. Televizyonun özellikle de ideal beden hakkında çok fazla uyararı içerdiğini

ve böylece bu anlamdaki etkisinin de kaçınılmaz olacağı dile getirilebilir. Bugün özellikle sosyal media gibi mecralar, televizyonun etkisini katbekat aşan uyarılarla doludur. Bunun yanında, kitle iletişim araçları sadece kadınları ve erkekleri hedef almamaktadır. Ergen çocuklar, yaşlılar içinde sürekli programları söz konusudur. İdeal beden bugün bir cinsiyetçilik meselesine dönüşmüştür. Moda dergileri ve programları, medya aracılığıyla kullanılan dil ve söylemler bireylerin dönemine göre şu veya bu şekilde görünmelerine dair bir dil kullanmaktadır. Bu söylemler bireyin sahip olması gereken ideal bedeni vurgulamakta ve bireyin kimlik inşasında önemli bir rol oynamaktadır.

“Çocuğun kendi bedeninin farkına varması ile başlayan beden algısı, diğerleriyle karşılaştırma süreçlerinden geçerek gelişir ve ömür boyu sürer” (Özaltın, 2003). Bireyin kendi bedeni ile diğer bedenleri sürekli kıyaslama isteği beden ve kimlik imajının bir hegemonyası olarak okunmalıdır. Çünkü ideal beden ve cinsel kimlik, ideal zihin ile de kıyaslanmaktadır. Kitle iletişim araçları vasıtasıyla sistemin ideal birey imajı modanın yarattığı ikonlarla, popüler olanı belirleyip, ideal bedeni ve kimliği bize imaj olarak sunmasından kaynaklanmaktadır. Guy ve Banim (2000) yaptıkları çalışmalarda, özellikle kadınların “olmanız gereken kadın ve istenilen kadın” söylemleri ile görüşlerini dile getirdiklerinde medya aracılığıyla kullanılan dilin bireyin kimliklerini ve bedenlerine dair olan algısının nasıl yönlendirildiğini ve bundan nasıl etkilendiklerini göstermişlerdir. Moda bir giysi olmaktan çıkıp bireyin kimliğini topluma sunduğu bir mecraya dönüşmektedir. “Giysinin bu şekilde yönlendirilmesi idealize edilmiş beden imajını yansıtmaya olanak verebilir. Örneğin, ideal beden tarifine uygun görünümü sağlayacak giysiler tercih edilebilir.” (İmren, 2018:105) Böylece, moda ile birlikte sadece giysiler değil bedensel beğeniler de değişime uğramaktadır (Yağlı, 2012).

Foucault, bedenin iktidar tarafından şekillendirildiğini söylemektedir. Bireyin kimliğinin ve bedeninin şekillendirilmesi iktidarlar tarafından gerçekleştirilir. Foucault “*Cinselliğin Tarihi*” adlı kitabında, yaşam üzerindeki bu iktidarın, 17. Yüzyıldan itibaren iki biçimde geliştiğini ve bunların iki gelişim kutbunu oluşturduğunu belirtir. M. Foucault’ya göre:

“Bunlardan ilki bedeni bir makine olarak merkezine almıştır: Bu bedenin terbiyesi, yeteneklerinin artırılması, güçlerinin ortaya çıkarılması, yararlılığıyla itaatkarlığının koşut gelişmesi, etkili ve ekonomik denetim sistemleriyle bütünleşmesi, bütün bunlar disiplinleri şekillendiren iktidar yöntemleriyle sağlanmıştır: insan bedeninin *anatomo-politikası*. 18. Yüzyıl ortalarında ise, tür-bedeni, canlı varlığın mekaniğinin etkisinde olan ve biyolojik süreçlerin dayanağını oluşturan bedeni merkez almıştır: Bollaşma, doğum ve ölüm oranları, sağlık düzeyi, yaşam süresi ve bunları etkileyebilecek tüm koşullar önem kazanmıştır; bunların sorumluluğunun yüklenilmesi bir dizi müdahale ve düzenleyici denetim yoluyla

gerçekleşir. İşte bu da nüfusun *biyo-politikasıdır*” (M. Foucault, 2020: 99).

Michel Foucault, beden ve yaşamın kontrol edilmesinde, denetim altına alınmasında esas olanın yaşam biçimleri olduğunu ve hayatın nasıl yaşanacağına ilişkin politikaların kapitalist toplumlarda iktidarların temel politikalarını oluşturduğundan söz eder. İktidarlara bedene yaklaşma hakkını veren, ölüm/ öldürme hakkını ellerinde bulundurmalarından ziyade, yaşamın sorumluluğunu yüklenmeleri oluşturur. “Artık en yüce görevi öldürmek değil, yaşamı kuşatmak bir iktidarın özelliğidir. (M. Foucault, 2020: 99). Foucault’ya göre; bedenlerin kontrolünü ve genel olarak yaşamın sorumluluğunu üstlenen iktidarların zamanında bulunmaktayız. Adı geçen kaynakta Foucault şunları yazar:

“Egemen iktidarın simgelediği eski öldürme gücü, yerini artık titizlikle bedenlerin yönetimine ve yaşamın hesapçı bir biçimde işletilmesine bırakır. Klasik çağ boyunca hızla farklı disiplinler –dil, okullar, kolejler, kışlalar, atölyeler- gelişir ve aynı zamanda siyasal pratikler ve iktisadi gözlemler alanında doğurganlık, uzun yaşama, kamu sağlığı, konut ve göç sorunları belirir; yani bedenlerin boyun eğmesini ve nüfusların denetimin sağlamaya üzere çeşitli ve çok sayıda tekniğin pıtrak gibi bitmesine tanık olunur. Böylece bir ‘biyo-iktidar’ çağı başlar” (M. Foucault, 2020: 99-100).

Günümüzde iktidar, psiko-sosyal açıdan kitle iletişim aracılığıyla hem kadınların, hem de erkeklerin kimlik inşasında, fazlasıyla söz hakkına sahip gözükmektedir. Bunu bir baskı unsuru ile değil sunduğu eğlenceli hoş imgelerle ve sloganlarla yapmaktadır. Moda sadece bireylerin ne giyeceğine değil, bireylerin kamusal alanda nasıl bir kimliğe sahip olması gerektiğine karar veren aygıt olarak işlev görmektedir. Ayrıca moda topluma sunduğu imajlarla ve kullandığı materyallerle bir kimlik inşası da oluşturmaktadır. Bu açıdan, denilebilir ki; Kıyafetler bireylerin toplum içerisinde belirlenen, daha doğrusu kamusal alanda bireylere ne türden rollere yada nasıl kimliklere bürünmeleri gerektiğini gösteren bir araçtır. Seçilen giysinin toplum içerisinde sunduğu imge, bize, o bireyin ne / kim olduğunu, hangi toplumsal sınıfa mensup olduğunu, hangi onaylanmış, kimliklendirilmiş cinsiyete sahip olduğunu gösterir. Bu durum psikanalitik açıdan Lacan’ın şu ifadelerini yankılar; “Beni görünürlük alanında temel olarak belirleyen şey dışarıdaki bakıştır. Bakış vasıtasıyla ışığa girer ve ışığın etkisini bakıştan alırım. Dolayısıyla bakış, ışığın vücut bulmasını sağlayan araçtır ve bakış *fotografiğimin* çıkartılmasını sağlayan araçtır” (J. Lacan, 2017: 114). Bu bağlamda moda ve nesnel bütünüyle üretilen giysiler, kişiyi doğal şartlara karşı koruma görevinden çıkıp bir kimlik sunma aracı, ötekinin bakışı aracılığıyla var olma aracı olmuştur denilebilir. Sosyal yaşamın içerisindeki birey, topluma eril ve kadın olarak idealize edilmiş imajları sunmaktadır. Ekonomik olarak nasıl bir yerde oluşunu, statüsünü, zihin yapısını,

görüşlerini, yine giydiği giysilerle tanımlamaya çalışır. Ekonomik-politik sistemler için asıl önemli olan, idealize ettiği ve sembolleştirdiği bedenlerdir. Bu nedenle sembolik beden operasyonlarıyla bireyin özne oluşunun bir önemi kalmamış ve merkeze sistemin istediği ‘ideal beden’ alınmıştır. Birey özne oluşunu ve dahası özgürlüğünü gitgide yitirmeye başlamıştır. İktidar, tüketimin istenildiği şekilde yürümesi ve sistemin düzeninin bozulmaması için imajın merkezde olmasını sağlamıştır.

Tüketim kültürü, günümüz toplumlarında beden projesini, toplum için bir genel etkinlik haline getirmiştir. Çağdaş toplumlar, bedeni adeta bir proje haline getirmeye yardım edecek düzenleyici inançlar ve uygulamaların bir şantiyesi haline gelmiştir. Günümüz ekonomi-politik sistemi tüketim kültürü içerisinde idealize ettiği ‘sembolleşen beden’i, moda aracılığıyla yani giysiyle görünür hale getirmiştir. Giysilerin asıl amacı olan doğa şartlarından koruma görevi, artık anlamını yitirmiş, yerine bedeni kontrol eden bir mekanizmaya dönüşmüştür.

Bireyin, kimliği ve bedeni toplum ve kendi arasında kurmaya çalıştığı bir köprüdür. Ama sistem için bireyin bedeni tüketim kültürünün nesnesidir. Tüketim kültürü kitle iletişim araçları aracılığıyla topluma sunduğu imajlar sayesinde bireye ideal bedenler içerisinde alternatif seçimler yapma özgürlüğü de sunar. Birey bunu gerçek bir özgürlük sanmaktadır. Oysa bu özgürlük manipüle edilmiş bir özgürlükten başka bir şey değildir.

Günümüz geç kapitalizmde, toplumsal sınıfların ve kamu alanlarının düzenlenmesi neo-liberal ekonomi politikalar çerçevesinde değiştirilip dönüştürülmüştür. Toplumun, iktidarın isteği ve yararı doğrultusunda üretim ve tüketim bu amaçla şekillenmektedir. Bunların en yaygın olduğu alanlar tüketim odaklı alanlardır. Bu tüketim odaklı alanlar; alışveriş merkezleri medya sosyal ağlar, imajlar ve popüler kültürün yarattığı ikonlardır. Moda, ideal beden ve kimlik değişimini sürekli kılmak adına bedeni ve yaşamı denetim altında tutmayı başarmıştır. Moda sloganlarını dikkatle incelediğimizde, bireyin beden odaklı bir talebe ihtiyaç duyduğunu gözlemlemekteyiz. Öznenin sahip olduğu kendini ifade etme ve konumlandırma davranışlarından üretilen bilgi, iktidarın işlediği ve yeniden ürettiği bilgiyle iç içe geçmiştir. Bu durumda da bu bilgi, öznenin bir parçasıdır” ve beden ekonomik dengeler ve egemenlik ilişkilerinin odağında yer alır. İktidar ilişkileri beden üzerinde doğrudan bir müdahalede bulunmaktadır. Bedenin siyasal olarak kuşatılması onun ekonomik kullanımına bağlıdır. Bedenin iktidar ve egemenlik ilişkileri tarafından kuşatılmasının nedeni büyük ölçüde üretim gücü olmasından kaynaklanmaktadır, fakat bedenin işgücü olarak oluşması ancak onun bir tabiyet ilişkisi içine alınması halinde mümkündür. “Beden ancak hem üretken beden, hem de tabi kılınmış beden olduğunda yararlı bir güç haline gelebilmektedir” (Foucault 1992: 33).

Birey aynı zamanda kimlik sürecini kamusal alana sunarak onay almak mecburiyetinde hisseder kendini. Judith Butler (2014), bu açıdan toplumsal

cinsiyetin bir ‘bedensel tarz’, tabiri caizse bir ‘edim’ olarak, hem kasıtlı hem performatif bir edim olarak düşünülmesini önerir. Bu disipline edici tavır, cinsiyet ve bedenlerin arasındaki bağın istikrarsızlığını bir düzen bozucu olarak düşünmektedir. Bu açıdan Grosz (2011), heteroseksüel norm ve buyrukları hem performative bir şekilde tekrar eden, hem de onları alt üst eden öznenin yıkıcı ihlallerinden toplumu korumak adına, toplumsal cinsiyet kategorilerine ihtiyaç duyulduğunu belirtir.

Bireyin kendisinin nasıl inşa etmesine dair en ikna edici alan modadır. Modanın; bireylerin kendi cinsel yönelimlerine varıncaya değin, bir karar mercii olduğunu söyleyebiliriz. Aynı şekilde modanın, bireyin hangi cinsiyette ya da hangi toplumsal sınıfa aitse, nasıl giyinmeli, nasıl beslenmeli, nasıl evlerde yaşamalı vb gibi konular konusunda da düzenleyici ve disipline edici olduğunu söyleyebiliriz. Bu söylemi yaygın hale getiren araç ise yine kitle iletişim araçlarıdır. Kadın ve erkek modası diye kategorileştiren de yine medyanın kendisidir.

Bireyin kimliğine ve bedenine yapılan tüm müdahaleler, sistemin ve iktidarın kendi dengesini ve düzenini korumak istemesinden kaynaklanmaktadır. Moda da, biyopolitika süzgecinden geçmektedir çünkü modernizm ile birlikte ekonomik-politik sistemin temel taşı haline gelmiştir ve sistemin devam edebilmesinin en önemli aygıtı üretim ve tüketim ağıdır. Sistemin öznesi yatırımcılardır yani üreticilerdir, hedefi de her zaman bireydir. Bireyin bedeni, kimliği, zihni ait olduğu sınıfın ve kültür yatırımcının sermayesidir. Sistem üreticiye destek olarak bireyi tüketim yapmaya yönlendirir. Ve üretilenin tüketilmesi için medyanın bütün aygıtlarını kullanılır. Hedefi özne olan Biyopolitika bireyi üretici için değil, özneyi kendi bedeni, kimliği ve statüsü için tükettiğine ikna eder. Bu da modanın başarı hanesine yazılabilir.

SONUÇ

Moda, bireyin kimliğini oluşturma, bedeni temsil etme ve toplumsal yapılar içinde kendini konumlandırma sürecinde önemli bir araç olarak işlev görmektedir. Günümüzde bireylerin kimliklerini inşa etme süreci, beden algılarıyla doğrudan ilişkilidir ve moda bu sürecin belirleyici bir unsuru olarak karşımıza çıkmaktadır. Kimlik, sabit ve değişmez bir yapıdan ziyade, sürekli dönüşen, toplumsal, kültürel ve ekonomik bağlamlarla yeniden şekillenen bir olgudur. Tasarım bu dönüşümün merkezinde yer almakta ve modanın işleyiş yasalarını belirlemektedir.

Moda tasarımcıları, modanın üretiminde en etkili rol oynayan kişilerdir. Ürünün tasarlanması aşamasında, üretilmesinde ve onun dolaşıma girip yaygınlaşmasında çok önemli katkıları vardır. Denilebilir ki; tasarımcılar olmadan modadan söz etmek mümkün olmayacaktır. Peki o halde, tasarım nedir; tasarımın tartışılması bu sözcüğün kendisinden kaynaklanan bir

başlangıç sorunu yüzünden oldukça güç bir iştir. Tasarım terimi o kadar çok anlam basamağına sahiptir ki, bu bile tek başına bir karmaşa kaynağıdır” (Heskett, 2013:12). Heskett, tasarımın bu açıdan hem ürün, hem de hizmet olduğu anlamlarını içerdiğini belirtir. Aynı zamanda tasarımılamak olarak bir yaratım sürecinden de söz edilebilir. Tasarım, bir şeyin biçimini zihinde canlandırmaktır. Zihinsel seviyede yapılan bu işlemin iki ana evresi vardır. 1. Zihindeki gelişim. 2. Dış dünyaya yansması. Bu ifadeden yola çıkarak şu söylenebilir; tasarım var olmayan ya da var olan nesnelerin ontolojik durumlarından çıkarılıp başka bir düşünceye dönüşmesi halidir. Tasarım bireyin nesnelerle bir bağ kurması ve bunun sonucunda bir iletişim dili oluşturmasıdır. “Şuna içinde bulunduğumuz dünyanın biçim ve yapılarının ezici bir çoğunlukla inşa tasarımının bir sonucu olduğu şeklindeki önerme belki açık ama yine de vurgulamaya değer bir önermedir” (Heskett, 2013:15). Bu açıdan, kaosu, düzensizliği bir kozmoza, yani düzene dönüştürme çabasında, tasarımdan söz edebiliriz. Bu bağlamda, moda ve kimlik arasındaki ilişki, bireyin toplumsal bağlam içinde kendini ifade etme biçimini belirleyen güçlü bir sistemdir.

Victor Papanek; “Tüm insanlar tasarımcıdır. Neredeyse her zaman yaptığımız şey tasarımdır, çünkü tasarım tüm insan faaliyetlerinin temelidir” (Papanek, 1973:23) der. Yukarıda söz edildiği gibi, giyinmek var oluştan beri insanın sürekli geliştirdiği ve ilerlettiği bir durumdur. İnsanın hayatta kalma güdüsünden kaynaklı giysiye tasarlama eylemi hiçbir zaman önemini kaybetmemiş ve sürekliliğini korumuştur. Tasarım, 20. Yüzyıla birlikte modern bir meslek haline gelmiştir. 1868’de Fransa’da artık bir kurum haline gelen moda sektörü terzi mesleğini ikinci plana atıp, nesneleri bizim görmediğimiz başka açılardan görebilen ve bunları dönüştürebilen insanları daha ön plana çıkarmıştır. Moda tasarımcılığı ile ilgilenenler, genellikle sanatçılar ve sosyologlar olmuştur. Sosyoloji disiplini için moda, toplumu çözümleme konusunda önemli veriler sunar. Sanatçılar için, moda ve tasarım, yaratıma ilişkin esin kaynakları verir. Kawamura, bu noktada modaya ve tasarıma ilişkin gayet anlaşılır bir açıklama sunar. Kawamura’ya göre:

“Tasarımcılara yönelik modabilimsel çözümleme estetik değil, sosyal örgütsel bir içerik taşır. Moda, daha özel bir ürün ve bir dahinin harikulade işleri olarak tanımlanmaz. Yine de, tasarımcıların çalışmaları elzemdir, çünkü moda sisteminin sosyal yapısının ve organizasyonunun kavranması tasarımcıların sistemdeki rolünü ve ne ürettiklerini de kapsar. Bu yüzden tasarımcıları ve onların tasarımlarını, kumaşlarını ve silüetlerini kapı dışarı edemeyiz, hatta giysi tiplerinin üretim süreçleri, moda ve giyimi bütünüyle anlamak için dikkate alınmak zorundadır. Modabiliminin niyeti yaratıcılığı tanımlamak değildir, ancak yaratıcılığın anlamı ve etiketleme süreci sorgulanabilir. Moda sistemleri kıyafetleri modaya dönüştürür. Moda sembolik bir üretimken, kıyafet maddi bir üretimdir. Moda, giyim aracılığıyla sunulan bir semboldür” (Kawamura, 2004).

Modanın son yüzyılda sanatla bu kadar ilişki içerisinde olmasının nedeni, sadece yaratıcılık, yenilik, farklılık noktasında birbirini tamamlayan alanlar olduğu için değildir. Aynı zamanda kapitalist toplumların serbest piyasa ekonomilerinde, tümüyle tüketime dayalı yeni toplumsal yapılarında, hem maddi hem de sembolik üretim süreçlerine olan muazzam katkılarından dolayıdır. Bunun yanında, sanat ve moda işbirliği, bugün herşeyin kültürelleştirildiği Neo-liberal ekonomi politikalarla toplumları, her düzeyde yeni yönetim ve denetim modellerine uygun hale getirme noktasında da, laboratuvar hizmeti görür diyebiliriz. Ancak, 20. Yüzyıl boyunca gördüğümüz gibi, radikal modacılar ve sanatçılar, sistem dışı yaşama biçimlerini, hayatın muazzam çeşitliliğini, yaratımın ve tasarımın sınırsız gücüyle, yine bu iki alanın işbirliği ile ortaya koyabilme becerisini gösterebilmişlerdir.

Moda, bireyin kimlik ve beden algısını belirleyen ve aynı zamanda toplumsal yapıların yeniden üretilmesini sağlayan önemli bir mekanizmadır. Heskett'in tasarımın toplumsal bağlam içindeki rolüne yaptığı vurgu, Papanek'in tasarımın bireysel süreçlerle ilişkisini ele alışı ve Kawamura'nın moda sistemine yönelik yaklaşımı, modanın yalnızca bir tüketim nesnesi olmanın ötesinde, bireyin kimliğini ve toplumsal statüsünü belirleyen çok katmanlı bir yapı olduğunu göstermektedir. Bu çerçevede, moda çalışmaları, bireyin moda aracılığıyla nasıl yönlendirildiğini ve nasıl kimlik kazandığını derinlemesine analiz etmeye devam etmelidir.

REFERANSLAR

- Adorno, W. T. (2008). *Kültür Endüstrisi*. Çev. N. Ülner, M. Tüzel & E. Gen. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Agamben, G. (2013). "Çağdaş Nedir?" içinde *Çağdaş Sanat Nedir? Modernlik Sonrasında Sanat* (Der. A. Artun ve N. Örgen), İstanbul: İletişim Yayınları
- Arendt, H. (2011). *İnsanlık Durumu*. Çev. B. S. Şener. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Aydın, G. (2023). Gündelik Hayat Nesnesinin Duygusal Aktarımlarda Sanata Dâhil Edilmesi. *Disiplinlerarası Yenilik Araştırmaları Dergisi*, 3(2), 66-74. <https://doi.org/10.56723/dyad.1304988>
- Barbarosoğlu, F. (2012). *Moda ve Zihniyet*. İstanbul: İz Yayıncılık.
- Butler, J. (2014). *Cinsiyet Belası*. Çev. B. Ertür. İstanbul: Metis Yayınları.
- Crane, D. (2003). *Moda ve Gündemleri*. Çev. Ö. Çelik. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Davis, F. (1997). *Moda, Kültür ve Kimlik*. Çev. Ö. Arıkan. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları. Foster, Hall. (2011). *Zoraki Güzellik*. Çev. Ş. Kaptan. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Foster, Hall. (2011). *Zoraki Güzellik*. Çev. Ş. Kaptan. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Foucault, M. (2020). *Cinselliğin Tarihi 1-Bilme İstenci* Çev. H. U. Tanrıöver. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

- Grosz, E. (2011). *Deneysel Arzu: Queer Öznelliğini Yeniden Düşünmek*. (YKY) Cogito. Sayı. 65-66.
- Guy, A. ve Banim, M. (2000). Personal Collections: Women's Clothing Use and Identity. *Journal of Gender Studies*, 9(3), 313-327.
- Heskett, J. (2013). *Tasarım*. Çev. E. Uzun. Ankara: Dost Kitapevi.
- İmren, M. (2018). İşte Benim Kimliğim: Moda ve Medyanın Kadınların Kimlik İnşası ve İdeal Beden Söylemlerindeki Rolü Üzerine. *Ahi Evran Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 4(1), 103-111.
- Kawamura, Y. (2016). *Moda-loji, Moda Çalışmalarına Giriş*. Çev. Ş. Özüdoğru. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Lacan, J. (2017). *Psikanalizin Dört Temel Kavramı*. Çev. N. Erdem. İstanbul: Metis Yayınları.
- Lefebvre, H. (2017). *Gündelik Hayatın Eleştirisi*. Çev. I. Ergüden. İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Lull, J. (2001). *Medya, İletişim ve Kültür*. Çev. N. Güngör. Ankara: Vadi Yayınları.
- Papanek, V. (1973). *Design for the Real World- Human Echology and Social Change*, Toronto/New York/London: Bantam Books.
- Özaltın G. (2003). *Beden İmgesi Değişimine Yaklaşımlar*. İstanbul Üniversitesi
- Yağlı, F. (2012). Görsel Kültür ve Görsel İmajın Bir İnşa Alanı Olarak Modanın Endüstriyel Büyüsü. *1. Uluslararası Moda ve Tekstil Tasarımı Sempozyumu*. Antalya, 08-10 Ekim.

Bellek, Yabancılaşma ve Mekân: Çağdaş Türk Sanatında Tekinsiz Deneyimler

Burçin ÜNAL¹

1- Doç.; Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Heykel Bölümü.
burcin.unal@hbv.edu.tr ORCID No: 0000-0002-2773-8115

ÖZET

Bu çalışma, çağdaş Türk sanatında tekinsizlik deneyimlerini bellek, yabancılaşma ve mekân bağlamında inceleyen teorik ve analitik bir araştırmadır. Freud'un 1919 tarihli "Das Unheimliche" makalesinde tanımladığı tekinsizlik kavramının—"tanıdık olanın içindeki yabancı" ve "bastırılmış olanın geri dönüşü" olarak—çağdaş sanat eserlerindeki tezahürlerini analiz etmektedir. Çalışmada, Nalan Yırtmaç, Neriman Polat, Server Demirtaş ve Özden Demir'in seçili eserleri incelenerek, tekinsizliğin farklı sanatsal ifade biçimleri araştırılmıştır. Yırtmaç'ın "Valizde" çalışması göç ve yerinden edilme deneyiminin tekinsizliğini, Polat'ın "Barikat 1" eseri ev içi mekânın siyasi çatışma alanına dönüşmesini, Demirtaş'ın "Çığlık 2" animatronik heykeli insan-makine ilişkisindeki tekinsizliği, Demir'in "Otoporte, Portreler ve Diğer Şeyler" video yerleştirmesi ise medya imgelerinin özel alana sızmasıyla oluşan tekinsizliği görselleştirmektedir. Araştırma sonuçları, çağdaş Türk sanatında tekinsizlik deneyimlerinin üç temel özelliğini ortaya koymuştur: Birincisi, tekinsizlik yerel bağlam ve evrensel söylem arasında bir diyalog kurarak, Türkiye'ye özgü toplumsal ve siyasi gerçeklikleri evrensel teorik çerçeveler içinde yorumlar. İkincisi, tekinsizlik kolektif bellek ve mekân algısını dönüştürerek, bastırılmış toplumsal travmaların sanat yoluyla yeniden yüzeye çıkmasını sağlar. Üçüncüsü, tekinsizlik mevcut toplumsal, siyasi ve kültürel yapıları sorgulamak için eleştirel bir araç olarak kullanılır. Çalışma, Türkçe akademik literatürde görece az işlenmiş olan tekinsizlik kavramını sistematik bir biçimde analiz ederek literatüre özgün katkı sunmaktadır.

Anahtar Kelimeler – Tekinsizlik, Çağdaş Türk Sanatı, Bellek, Mekân, Yabancılaşma.

GİRİŞ

Çağdaş sanatın sunduğu deneyimler, izleyiciyi günlük yaşamın aşinalığından çıkararak mekân, bellek ve benlik arasındaki karmaşık ilişkiyi yeniden düşünmeye davet eder. Bu deneyimlerin çoğunda, sıradan ve tanıdık olanın içine sızan belirsizlik ve rahatsız edici unsurlar, izleyicide tekinsizlik hissi uyandırır. Özellikle psikanalitik kuramın önemli kavramlarından biri olan "tekinsizlik" (unheimlich), bireyin hem tanıdık hem de yabancı olanla yüzleşirken yaşadığı çelişkili duyguları açıklamada güçlü bir analitik araç olarak öne çıkar.

Sigmund Freud'un 1919 yılında yayımladığı "Das Unheimliche" makalesinde derinlemesine incelediği bu kavram, tanıdık olanın içindeki gizli ve yabancı unsurların açığa çıkmasıyla oluşan rahatsızlık duygusunu ifade eder. Freud'un yaklaşımında tekinsizlik, bastırılmış olanın geri dönüşü ve bilinçdışının yüzeye çıkmasıyla ilişkilidir. Günümüz sanat pratiklerinde,

özellikle de teknolojinin gelişimiyle birlikte bu kavram yeni boyutlar kazanmıştır.

Bu çalışma, çağdaş Türk sanatında ortaya çıkan tekinsizlik deneyimlerini, bellek ve mekân ekseninde incelemeyi amaçlamaktadır. Çalışma, uluslararası literatürde detaylandırılmış tekinsizlik anlayışını (Freud, Jentsch, Heidegger, Baudrillard, Lacan vb. teorisyenlerin perspektifleri üzerinden) Türk sanatına uyarlayarak, yerel sanat pratiklerinin evrensel teorik söylemlerle nasıl diyalog kurduğunu araştırmaktadır. Bu bağlamda, Türkiye'de çağdaş sanatın estetik deneyimi ve toplumsal hafızayı nasıl sorguladığı ve yeniden ürettiği üzerinde durulacaktır.

Tekinsizlik kavramının felsefi ve psikanalitik temellerini incelemenin yanı sıra, çalışma özellikle seçilmiş çağdaş Türk sanatçılarının eserleri üzerinden kavramın uygulamadaki yansımalarını analiz etmeyi hedeflemektedir. Bu sanatçılar arasında Nalan Yırtmaç, Neriman Polat, Server Demirtaş ve Özden Demir'e yer verilerek, sanatçıların eserleri, mekân, bellek ve kimlik arasındaki karmaşık ilişkileri tekinsizlik perspektifinden ele alınmaktadır.

Çağdaş Türk sanatında tekinsizlik deneyimlerini inceleyen bu çalışma, ulusal sanat pratiklerinin evrensel bir perspektifle yeniden değerlendirilmesine katkıda bulunmayı amaçlamaktadır. Özellikle İngilizce akademik literatürde derinlemesine incelenmiş olan tekinsizlik kavramının, Türkiye'ye özgü sanat söylemi ve deneyimleriyle nasıl örtüştüğünü ve farklılaştığını irdeleyerek alanda özgün bir bakış açısı sunmaktadır.

Metodolojik açıdan çalışma, nitel araştırma yöntemlerine dayalı olarak, seçilmiş sanat eserlerinin görsel ve bağlamsal analizi üzerine inşa edilmiştir. Eser analizlerinde psikanalitik sanat eleştirisi, göstergebilimsel yaklaşım ve fenomenolojik yöntemler kullanılmıştır. Bu çoklu metodolojik yaklaşım, tekinsizlik deneyiminin çok katmanlı yapısını ortaya koymak için gerekli görülmüştür.

Bununla birlikte, çalışmanın belirli sınırlılıkları bulunmaktadır. İncelenen eserlerin sayıca sınırlı olması (dört eser üzerinden yapılacak analiz) ve yorumların kaçınılmaz olarak öznel nitelikler taşıması nedeniyle, bulgular Türkiye genelindeki tüm çağdaş sanat pratiklerine genellenemeyebilir. Ayrıca sanat eserlerinin yorumlanmasında kullanılan teorik yaklaşımlar, farklı perspektiflerden yapılabilecek alternatif okumaları tamamen kapsayamaz niteliktedir. Bu sınırlılıklar göz önünde bulundurularak, çalışma tekinsizlik kavramının çağdaş Türk sanatındaki izdüşümlerini anlamak için bir başlangıç noktası sunmayı hedeflemektedir.

Çalışmanın sonraki bölümlerinde, öncelikle tekinsizlik kavramının teorik çerçevesi detaylı olarak ele alınacak, ardından seçilmiş sanatçıların eserleri üzerinden kavramın pratikteki yansımaları incelenecektir. Son olarak, bu analizlerden yola çıkarak çağdaş Türk sanatında tekinsizlik deneyiminin özgün nitelikleri ve evrensel söylemlerle ilişkisi tartışılacaktır.

1. TEORİK ÇERÇEVE

Tekinsizlik kavramı, tarihsel süreç içerisinde farklı disiplinlerde çeşitli anlamlar kazanmış ve sanat eleştirisinin önemli araçlarından biri haline gelmiştir. Bu bölümde, tekinsizlik kavramının teorik temelleri ve sanat alanındaki yansımaları detaylı olarak ele alınacaktır.

1.1. Freud ve "Das Unheimliche" Kavramı

Tekinsizlik kavramının modern anlamda teorik temellerini atan Sigmund Freud, 1919 yılında yayımladığı "Das Unheimliche" makalesinde bu kavramı derinlemesine incelemiştir. Almanca "unheimlich" kelimesinin etimolojik kökeninden yola çıkan Freud, "heim" (ev, yuva) kökünden türeyen bu kelimenin "evcil olmayan" veya "tanıdık olanın içindeki yabancı" anlamlarını vurgular. Freud'un tekinsizlik tanımı, estetik ve sanatsal bağlamda önemli bir perspektif sunar. Ümer (2017), bu kavramın yalnızca psikolojik bir olgu değil, aynı zamanda "estetik disiplininin alanına giren duygulardan biri" olduğunu belirtir (s. 99).

Freud'un analizinde, tekinsizliğin 'tanıdık olanın içindeki yabancı' ile ilişkisi, sanat eserlerinde gündelik nesnelerin altüst edici bir şekilde temsil edilmesine teorik bir zemin sağlar. Merrill'in (2016) Robert Frost'un *Directive* şiiri üzerine yaptığı okumada vurguladığı gibi, bu kavram yalnızca bireysel psikolojiyle değil, mekânsal hafıza ve kolektif yitim ile de bağlantılıdır: "Bir ev artık ev değilken, bir çiftlik artık çiftlik değilken... Freud'un tekinsizlik tanımı, bu yıkıntıların bastırılmış geçmişi nasıl somutlaştırdığını gösterir" (s. 5). Taktakoğlu (2021) da benzer şekilde bu durumu bastırılanın geri dönüşü olarak yorumlar ve psikanalitik sürecin kendisinin bile tekinsizlik duygularını tetiklediğini vurgular (s. 3). Barlas'ın (2020) belirttiği gibi, ev gibi "aşına olunan bir mekânın, bastırılmış travmaların geri dönüşüyle tekinsiz bir alana dönüşmesi" (s. 14), aynı zamanda psikanalizin "gizli dolapları açma" metaforuyla örtüşür. Taktakoğlu (2021), bu süreci "ruhsal yaşamın karanlık köşelerinde saklananların sanat aracılığıyla yüzeye çıkması" olarak tanımlar (s. 2).

Nitekim Rachel Whiteread'in *House* (1993) adlı çalışması, terk edilmiş bir evin iç boşluğunu betonla dondurarak hem mimari hafızanın silinmesini hem de bu silinmenin yarattığı tekinsizliği somutlaştırır (Barlas, 2020: 18). Bu evrensel örnek, Türkiye bağlamında Nalan Yırtmaç'ın *Valizde* eserindeki göç temsilleriyle diyalog kurar: Valizdeki çocuk figürü, evin koruyucu işlevinin çöküşünü ve göçle tetiklenen aidiyet kaybını yansıtarak, Whiteread'in soyutlamasını yerel bir gerçekliğe bağlar. Ümer'in (2017) de belirttiği gibi, bu tür temsiller "öznenin anlam dünyasında yalnız ve çaresiz kalmasına neden olan güçlü ve olumsuz bir duyguyla sarsılması" ile doğrudan ilişkilidir (s. 99).

Kütük ve Aksu (2020), Jentsch'in "cansız nesnelerin canlılık belirtileri gösterdiği" durumlarda ortaya çıkan bilişsel belirsizliğin tekinsizlik hissini

tetiklediğini vurgular. Freud ise bu belirsizliği "bastırılmış olanın geri dönüşü" ile ilişkilendirerek, Jentsch'in yaklaşımını derinleştirmiştir (s. 1). Örneğin, Rachel Whiteread'in *House* (1993) adlı eseri, evin iç boşluğunu betonla doldurarak tanıdık mekânı bir "ölü kalıntıya" dönüştürür ve bastırılmış hafızanın tekinsiz bir şekilde yüzeye çıkmasını sağlar (Kütük ve Aksu, 2020: 2). Bu örnek, Freudyen teori ile mekânsal tekinsizlik arasındaki bağı somutlaştırır.

Freud, tekinsizliği "tanıdık olanın içindeki yabancı" olarak tanımlamış ve bu duygunun "zihin için eski zamandan beri bilinen, ancak yabancılaşma süreciyle unutulmuş bir şeyin geri dönüşü" ile ilişkili olduğunu belirtmiştir (Freud, 1919, akt. Hunt, 2022: 45). Schlipphacke (2015), bu kavramın 1919 yılında yayımlanan makalesinde Freud'un "savaş sonrası Habsburg İmparatorluğu'nun düşüşünün ardından dünyada olma deneyiminin parçalanmışlığını yansıttığını" (s. 163) vurgular. Schlipphacke'ye göre tekinsizlik, sadece psikolojik bir olgu değil, aynı zamanda "estetğin psikolojiyle buluştuğu noktaları" (s. 163) işaret eden bir kavramdır. Diels (2014), tekinsizliğin tanımındaki bu belirsizliği vurgulayarak, kavramın özünü yakalama zorluğuna dikkat çeker:

Tekinsizlik tanımı anlaşılır şekilde belirsizdir, tıpkı güçlü duygusal bağlantıları olan pek çok kelime gibi... Aynı izlenim herkes üzerinde tekinsiz bir etki yaratmaz. Dahası, aynı bireyin algısında bile her zaman aynı tekinsizlik duygusu veya aynı şekilde ortaya çıkmayabilir (s. 75).

Bu bağlamda, gündelik nesnelerin tuhaflık ve belirsizlik barındırması, bireyde rahatsızlık ve merak karışımı bir his uyandırır. Hunt'ın (2022) da altını çizdiği gibi, tekinsizlik yalnızca psikanalitik bir olgu değil, aynı zamanda estetik bir deneyimdir.

1.2. Tekinsizlik Vadisi: Mori'nin Katkısı

Freud'un teorisinden yaklaşık elli yıl sonra, Japon robot bilimci Masahiro Mori 1970'lerde "tekinsizlik vadisi" (uncanny valley) kavramını ortaya koymuştur. Mori, robotların insana benzerlik derecesi ile insanların onlara karşı hissettikleri yakınlık arasındaki ilişkiyi incelemiştir. Teoriye göre, robotlar insana benzedikçe onlara karşı duyulan yakınlık artar, ancak benzerlik belirli bir eşiği aştığında- tam olarak insana benzeyen fakat küçük farklılıklar taşıyan robotlar karşısında- ani bir rahatsızlık ve tekinsizlik hissi ortaya çıkar (Yayla, 2024).

Mori'nin geliştirdiği "tekinsizlik vadisi" grafiği, insan benzeri görünümlere karşı tepkimizin doğrusal olmayan yapısını gösterir. Bu grafikte, sanayi robotları gibi insana hiç benzemeyen makineler ve tam olarak insana benzeyen varlıklar olumlu duygular uyandırırken, aradaki "vadi"de kalan yarı-insan görünümlü varlıklar (örneğin, zombie, ceset veya gerçekçi protezler) güçlü bir rahatsızlık hissi yaratır. Diels (2014), bu

kavramı sanatsal çalışmalarında uygularken, tekinsizlik vadisinin yarattığı duygusal etkiyi şöyle örneklendirir:

Bir robot, insanı andıran bir gülümseme yaratmak için (bir insanda olduğu gibi) yüzünde 29 çift yapay kas kullanabilir... Ancak gülümseme, yüz deformasyonlarının dinamik bir dizisidir ve deformasyonların hızı çok önemlidir. Robot daha yavaş gülümsemeye çalıştığında, mutlu görünmek yerine, ifadesi ürkütücü bir hal alır. Bu, hareketin değişimiyle... insana çok yakın görünen bir şeyin (robot, kukla veya protez el gibi) kolayca tekinsizlik vadisine düşebileceğini gösterir (s. 75).

Mori'nin bu kavramı, özellikle günümüz dijital sanatı, animasyon filmleri ve robotik sanat eserlerini anlamak için önemli bir çerçeve sunmaktadır.

1.3. Diğer Teorik Yaklaşımlar

Tekinsizlik kavramı, Freud ve Mori'nin temel katkılarının yanı sıra, çeşitli düşünürler tarafından farklı bağlamlarda ele alınmıştır. Ernst Jentsch, tekinsizliği bilişsel belirsizlik üzerinden yorumlayarak, bir nesne veya durumun canlı mı cansız mı, gerçek mi yapay mı olduğuna dair belirsizliğin yarattığı rahatsızlığa odaklanmıştır. Martin Heidegger'in varoluşsal analizleri, tekinsiz olanı 'dünya-içinde-varlık' deneyiminin bir parçası olarak ele alır. Barlas'ın (2020) aktardığı üzere, Heidegger için “evde olma hissini kaybi, yalnızca mekânsal bir yabancılaşma değil, aynı zamanda varoluşsal bir krizdir” (s. 15).

Jean Baudrillard'ın simülasyon ve hiper-gerçeklik kavramları, tekinsizlik tartışmalarına önemli bir boyut ekler. Baudrillard'a göre, günümüz dünyasında gerçek ile gerçek olmayan arasındaki sınırın bulanıklaşması, tekinsiz deneyimlerin yaygınlaşmasına neden olmaktadır. Benzer şekilde, Jacques Lacan'ın benlik ve ayna evresi analizleri, bireyin kendi imgesiyle kurduğu ilişkinin tekinsiz boyutlarını ortaya koyar.

1.4. Çağdaş Sanatta Tekinsizlik

Tekinsizlik kavramı, özellikle Sürrealizm ve sonrasında gelişen sanat akımlarında önemli bir estetik kategori haline gelmiştir. Amerikalı sürrealist sanatçı Man Ray'ın "Cadeau" (1921) adlı eseri, gündelik bir ütüye çiviler ekleyerek tanıdık bir nesneyi tekinsiz bir forma dönüştürür. Benzer şekilde, Meret Oppenheim'in kürkle kaplı çay fincanı, gündelik ve evcil olanın içine sızan yabancı unsurun rahatsız edici etkisini gösterir (Hunt, 2022).

Çağdaş sanatta tekinsizlik, özellikle teknolojinin gelişimiyle birlikte yeni ifade biçimleri kazanmıştır. Dijital sanat, animasyon, robotik ve yapay zekâ çalışmaları, Mori'nin "tekinsizlik vadisi" kavramıyla doğrudan ilişkilendirilebilecek deneyimler sunar. Schlipphacke (2015), tekinsizliğin

"fantezi ile gerçeklik arasındaki sınırın bulanıklaştığı, şu ana kadar hayali olarak düşündüğümüz bir şeyin gerçekliğiyle karşılaştığımız, bir sembolün sembolize ettiği şeyin tüm işlevini ve anlamını üstlendiği durumlarda" (s. 170) ortaya çıktığını belirtir. Bu durum, özellikle çağdaş dijital teknolojilerin yarattığı hiper-gerçeklik deneyimlerinde sıklıkla görülmektedir. Ümer (2024), benzer şekilde dijital imajın "gerçek ile gerçek olmayan arasındaki sınırı bulanıklaştırarak, izleyicinin anlam dünyasını altüst ettiğini" vurgular (s. 242).

Diels (2014), kendi sanatsal pratiğinde tekinsizliği bilinçli bir strateji olarak kullanırken, şöyle bir yaklaşım benimser: "Sanatsal pratiğime bu fikirleri uyarlamak için, izleyicinin ve benim gerçeklik algımızı zorlayan durumlar yaratarak başlıyorum. Tekinsizlik etkisi büyük ölçüde görsel olana—özellikle harekete— yöneldiği için, robotik hareketler ile insan sesleri arasındaki çatışma, insan hareketinin bedensizleştirilmesi ve insan ile elektronik sesler arasındaki karışım gibi çeşitli parametreler içinde çalışmayı tercih ediyorum" (s. 76).

Bu yaklaşım, Server Demirtaş'ın "Çılgılık 2" gibi animatronik heykellerinde de görülebilir, ki bu çalışmalar insan-makine ilişkisindeki tekinsizliği somutlaştırarak, teknolojik yabancılaşmanın kolektif bellekteki izlerini görünür kılar. Benzer şekilde, Patricia Piccinini'nin hibrid canlıları veya Ron Mueck'in hiper-gerçekçi insan heykelleri de bu etkiyi evrensel düzeyde yansıtır (Yayla, 2024). Diels (2014), nitekim kendi çalışmalarında 'gerçeklikle ilgili sıradan bir yaklaşımı anlatarak ve sıradanlığı göstererek, izleyici için rahat bir durum yarattığını ve sonrasında gerçekten tuhaf olanın ödünç alınmış dekorasyonları aracılığıyla tekinsizlik etkisinin ortaya çıkmasına izin verdiğini' belirtir (s. 75).

Bu teorik çerçeve, çağdaş Türk sanatçılarının eserlerinde görülen tekinsiz deneyimleri anlamak için bir altyapı sunmaktadır. Özellikle Server Demirtaş'ın kinetik heykelleri, Nalan Yırtmaç'ın bellek ve nostalji temelli çalışmaları, Neriman Polat'ın mekân müdahaleleri ve Özden Demir'in video yerleştirmeleri, tekinsizlik kavramı üzerinden okunabilecek zengin örnekler sunar. Sonraki bölümlerde bu sanatçıların eserleri, tekinsizlik teorileri ışığında detaylı olarak incelenecektir.

2.ÇAĞDAŞ TÜRK SANATINDA TEKİNSİZLİK DENEYİMLERİ: ÖRNEK OLAY İNCELEMELERİ

Bu bölümde, seçilmiş dört sanat eseri üzerinden, tekinsizlik deneyimlerinin nasıl ortaya konduğu analiz edilecektir.

2.1. Nalan Yırtmaç, Valizde



Şekil 1. Nalan Yırtmaç, *Valizde*, 2018, tuval üzerine akrilik ve şablon, 140 x 75 cm. (kolekta, t.y.).

Nalan Yırtmaç, Türkiye'de sosyal ve siyasi konulara odaklanan, çalışmalarıyla toplumsal belleğe müdahale eden bir sanatçıdır. Kentsel dönüşüm, ekolojik yıkım, yerel direniş, zorunlu göç ve insan hakları gibi meseleleri ele alan Yırtmaç, farklı medyumlar ve yüzeyler kullanır; desenler, suluboya, yağlı boya, kolaj ve stensil baskı gibi teknikleri perde, muşamba, masa örtüsü, tekstil atıkları gibi alışılmadık yüzeylerde uygular (Sesigür ve Koç, 2022). Bu teknik tercihler bile başlı başına bir yabancılaştırma etkisi yaratarak, izleyiciyi alışılmış sanat deneyiminin dışına çıkarır.

"Valizde" adlı eseri, sanatçının 2018 tarihli "İsim, Şehir, Bitki, Hayvan" sergisinde yer alan ve tekinsizlik kavramının çağdaş yorumuna örnek teşkil eden önemli bir çalışmadır. Eser, havaalanında bir valizin içinde yakalanmış 13-14 yaşındaki bir Çinli çocuğun medyada yer alan fotoğrafından esinlenmiştir. Yırtmaç, bu fotoğrafı yıllarca kişisel arşivinde saklamış ve sonunda tuval üzerine aktarmıştır. Sanatçının bu eseri, "modern zamanların karanlık yıllarına ait bir natürmort" olarak tanımlanır ve göç, özgürlük, sığınma ve sınırlar gibi güncel sosyo-politik meseleleri işler (İdemen, 2019).

Valiz gibi gündelik ve tanıdık bir nesnenin içinde büzüşmüş bir insan bedeni görmek, Freud'un tanımladığı "tanıdık olanın içindeki yabancı" kavramını somutlaştırır. Gineprini (2022), bu tür sanatsal müdahalelerin, izleyicinin "sıradan olanı yeni bir ışık altında görmesini" sağlayarak tekinsizliği tetiklediğini vurgular (s. 93). Yırtmaç'ın valizi, yalnızca bir nesne olarak değil, göçün kolektif travmasını taşıyan bir bellek nesnesi olarak işlev görür. Bu durum, Rebentisch'in de belirttiği gibi, "aşına olanın içindeki

yabancılaşma" estetik bir araçla açığa çıkarılmasıdır (akt. Gineprini, 2022: 94).

Eşyaların taşınması için tasarlanmış bir valiz içinde insan bedeninin varlığı, mekânsal bir yersiz-yurtsuzluğu ve aidiyet krizini temsil eder. Bu durum, Baudrillard'ın bahsettiği nesne-özne ilişkisinin tersine çevrilmesini ve gündelik nesnelere ürkütücü bir anlam kazanmasını örnekler.

İkinci olarak, eserde göçmenlik ve zorunlu yer değiştirmenin yarattığı bellek travması görselleştirilir. Valizin içindeki figürün cenin pozisyonunda gösterilmesi hem korunma içgüdüsünü hem de yeni bir doğum/başlangıç metaforunu çağırır. Ancak bu metafor, tekinsiz bir dönüşüme uğratılmıştır çünkü doğumun güvenli ve doğal ortamı yerine, yapay ve rahatsız edici bir mekân olan valiz içinde gerçekleşmektedir.

Sesigür ve Koç'a (2022) göre Yırtmaç'ın eserleri, nostalji imgelerini eleştirel bir bakış açısıyla sorgulayarak, toplumsal belleğe müdahale eden eylemsel bir tavır olarak okunabilir. Sanatçı, nostaljinin tüketilen bir unsur olmaktan çıkarılmasını amaçlar ve kolektif belleği oluşturan zamana ve mekâna imgeler taşıyarak bugünün sorunlarına işaret eder. Bu bağlamda "Valizde" eseri, medyada görülen ve hızla unutulmuş trajik göç hikâyelerini toplumsal belleğe yeniden kazıma girişimi olarak yorumlanabilir.

Eserdeki renk kullanımı ve kompozisyon da tekinsizlik hissini pekiştirir. Valiz etrafındaki sarı ışık hâlesi, kutsal bir auraya benzer şekilde figürü çevreleyerek, sıradan bir göç vak'asını neredeyse dinsel bir imgeye dönüştürür. Bu çelişkili durum, izleyicide hem empati hem de rahatsızlık uyandıran bir tekinsizlik deneyimi yaratır.

Yırtmaç'ın "Valizde" eseri, Freud'un bahsettiği bastırılmış olanın geri dönüşü olarak da okunabilir. Toplumun kolektif belleğinde bastırılan göç trajedileri, sanat eseri aracılığıyla tekrar gün yüzüne çıkarılır ve izleyiciyi yüzleşmeye davet eder. Bu yüzleşme, tanıdık medya imgelerinin sanat aracılığıyla yabancılaştırılması ve tekinsizleştirilmesi yoluyla gerçekleşir.

2.2. Neriman Polat, *Barikat 1*



Şekil 2. Neriman Polat, *Barikat 1*, 2015, ink-jet baskı, 100 x 200 cm, "Barikat" serisinden, 2015. (Genç, 2020).

Neriman Polat (d. 1968, İstanbul), çağdaş Türk sanatında toplumsal meseleleri eleştirel bir bakış açısıyla ele alan önemli sanatçılardan biridir. Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Resim Bölümü'nden mezun olan sanatçı, fotoğraf, video, yerleştirme ve performans gibi çeşitli medyumlarla çalışmaktadır. Polat'ın sanatı, iktidar ilişkileri, toplumsal cinsiyet, şiddet ve kentsel dönüşüm gibi konuları sorgular. Sanatçı, 1990'lı yılların ortalarından itibaren, "şehir, kentsel dönüşüm, toplumsal cinsiyet, gündelik hayatın iktidar mekanizmaları ve şiddeti konu alan" çalışmalar üretmektedir (Yücel, 2019, para. 9). Polat'ın eserlerinde 'sıklıkla ve haklı bir ısrarla kendini gösteren kadın cinayetlerine yönelik söylemi', sanatçının üretimlerinin merkezindeki tekinsizlik deneyiminin önemli bir boyutunu oluşturur (Yücel, 2019, para. 6).

"Barikat 1" adlı eseri, sanatçının 2015 tarihli "Barikat" serisinin bir parçasıdır ve tekensizlik kavramının mekânsal boyutunu çarpıcı bir şekilde ortaya koyar. Eserde, ev içi gibi tanıdık bir mekânda silah tutan bir kadın figürü ve bu figürün arkasında yatak, yastık ve çarşaflardan oluşturulmuş bir barikat görülmektedir. Duvar tasarımındaki bal peteği formundaki ahşap parçalar, ev içi dekorasyon ögesi olarak tanıdık gelse de silah ve barikat bağlamında yeni ve tekensiz bir anlam kazanır.

Polat, sanatsal pratiğinde ev kavramını sorgularken, bizzat kendi ifadesiyle "Evin bayağı bir savaş alanı olduğunu hatırlatmak" ister ve ekler: "Kapıdan ne geleceği belli değil, evin içinde bir gerilla olmak da mümkün" (Oğuz ve Erol, 2020, para. 70). Sanatçı, ev içi şiddet ve kadına yönelik tehditlere dair bu çalışmasında, şiddetin ifadesinde kullanılan araçların

bilinçli olarak gösterilmesi gerektiğini savunur: “Bunu yaparken kendi sınırlarımı da aşmaya çalışıyorum. Barikat'taki gibi silahlı fotoğraf çekmek mesela. Şiddeti işinin bir parçası yapıyorsun, bu çok zorlayıcı bir şey. Öz savunma esastır, ben de bunu göstermeye çalışıyorum” (Oğuz ve Erol, 2020, para. 72).

Polat'ın eseri, Freud'un "unheimlich" kavramını mekânsal bir dönüşümle somutlaştırır. Ümer (2017), tekinsizliği "tanıdık olanın yabancı hale gelmesi" olarak tanımlarken, bu durumun "benliğin içinde varlık bulan kırılma" ile ilişkili olduğunu belirtir (s. 98). Polat'ın ev içi mekânı bir barikata dönüştürmesi, tam da bu kırılmayı yansıtır: Mahrem alanın siyasi bir çatışma sahnesine evrilmesi, izleyicide hem tanıdıklık hem de yabancılaşma duygularını tetikleyerek tekinsiz bir deneyim yaratır. Ümer'in (2017) altını çizdiği gibi, bu tür temsiller "kültürün üretiminde nasıl bir temsil ilişkisinin oluştuğunu" sorgulama imkânı sunar (s. 97). Öztürk'ün (2022) belirttiği gibi, "evin ve ailenin güvenlik, rahatlık, huzur gibi nitelikleri barındırdığı görüşü Polat'ın sanatsal pratiklerinde sıklıkla sorgulanır. Yerleşik olanın reddi eşitlikçi bir hayatın mümkünlüğüne işaret eder" (s. 397). Bu bağlamda fotoğraftaki kadın figürü ve barikat, "tekinsiz ev yaşamına karşı bir öz-savunma imgesi" (Öztürk, 2022: 397) olarak okunabilir. Yücel'in (2019) ifadesiyle, Polat'ın 'Ev Nöbeti' başlıklı kişisel sergisinde de görülen bu tema, "'Ev'in içindeki korunaksızlığı ve tekinsizliği anımsatan, ardında yaşanan acıların çoğu zaman görülmediği ya da görmezden gelindiği 'kapılar'" üzerinden ifade edilir (para. 6). Sanatçının 'Barikat' serisinde, "evin artık bir 'savaş' alanı olduğu" vurgulanırken, kadının "yastıklardan oluşturduğu bir barikatın arkasında, silahı yanında" gösterilmesi, gündelik ve tanıdık olanın tekinsizleştirilmesi stratejisinin güçlü bir örneğidir (Yücel, 2019, para. 6).

Eserdeki kadın figürünün silah tutması ve yatağın bir barikata dönüştürülmesi, özel alanın (ev içi) kamusal alanla (sokak çatışmaları) iç içe geçmesini gösterir. Özel ve kamusal, iç ve dış, güvenli ve tehlikeli gibi ikili karşıtlıkların bulanıklaşması, tekinsizlik deneyiminin temel bileşenlerinden biridir. Heidegger'in "dünya-içinde-varlık" kavramı bağlamında düşünüldüğünde, eser insanın güvenli yaşam alanının nasıl aniden tekinsiz bir savaş alanına dönüşebileceğini gösterir.

Polat'ın eserinde dikkat çeken bir diğer unsur da kadın figürünün çiçekli elbisesiyle silah tutması arasındaki çelişkidir. Kadınlık ve ev içi domestik yaşamla ilişkilendirilen imgeler (çiçekli elbise, yatak, yastık) ile şiddet ve çatışma (silah, barikat) arasındaki bu çarpıcı kontrast, toplumsal cinsiyet rollerinin tekinsizleştirilmesi olarak okunabilir. Sanatçı, çiçekli kumaşın kültürel anlamlarına dair şu yorumu yapar: "Çiçekli elbise göçü hatırlatıyor. Biz o elbiseleri giymedik, ama bizden öncekiler giydi. HES'te mücadele eden teyzelerin de elbisesi bu. Belki öldürülmüş Ermeni ya da Rum kadınlarının da elbisesi. Anadolu sonuçta böyle bir yer, çok çağrışım var" (Oğuz ve Erol, 2020, para. 73). Bu açıklama, eserdeki çiçekli elbise

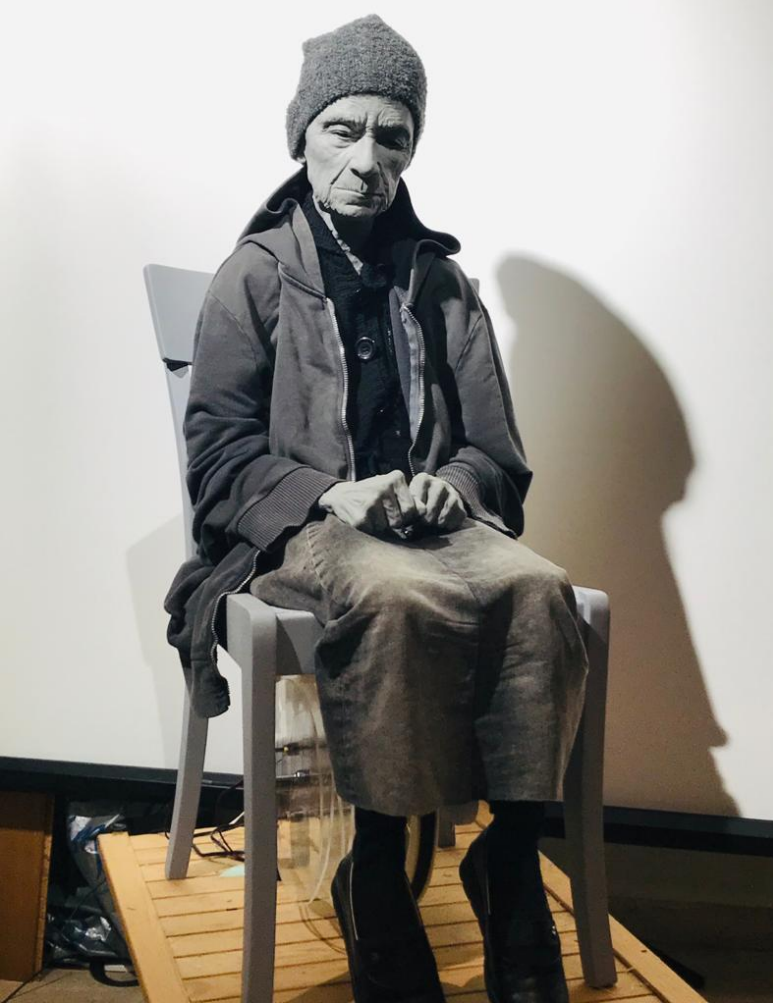
imgesinin basit bir ev içi domestiklik sembolünden öte, tarihsel travmalar, göç, etnik çatışmalar ve direniş pratikleriyle ilişkili çok katmanlı bir bellek taşıyıcısı olduğunu gösterir. Bu bağlamda eser, Baudrillard'ın bahsettiği simülasyon ve hiper-gerçeklik kavramlarıyla da ilişkilendirilebilir; gerçek yaşamdaki çatışmaların medya imgelerinin ev içine taşınması, gerçek ile kurgu arasındaki sınırı bulanıklaştırır.

"Barikat 1" eserinde mekân, bellek ve tekinsizlik arasındaki ilişki çok katmanlıdır. Evsel ve gündelik nesnelere dönüştürülmesi, kolektif bellekte yer alan sokak çatışmaları, protestolar ve askeri darbeler gibi toplumsal travmaları çağırır. Bu çağırışım, bastırılmış toplumsal travmaların tekrar gün yüzüne çıkması olarak yorumlanabilir ve Freud'un tekinsizlik tanımıyla doğrudan örtüşür.

Polat'ın eserinde tekinsizlik etkisini güçlendiren bir diğer unsur da fotoğrafın kendisidir. Barlaş'ın (2020) altını çizdiği gibi, "ev içi mekânların tekinsizleşmesi, yalnızca fiziksel bir dönüşümle değil, bellek ve zamanın çarpıtılmasıyla da ilişkilidir" (s. 17). Polat'ın barikat imgesi, bu çarpıtmayı hem mekânsal hem de zamansal düzlemde gerçekleştirir: Fotoğraftaki silahlı kadın figürü, 1990'ların sokak çatışmalarını bugünün ev içi şiddetiyle birleştirerek, tarihsel bir gerilimi şimdiki zamana taşır. İnk-jet baskı tekniğiyle üretilen eser, gerçekliğin bir temsili olarak fotoğrafın belgesel niteliğini kullanırken, aynı zamanda kurgulanmış bir sahneyi belgeliyor gibi görünür. Bu ikili durum, izleyiciyi eserdeki gerçeklik statüsünü sorgulamaya iter ve dolayısıyla tekinsizlik deneyimini pekiştirir.

Barikat 1' eseri, gündelik yaşam mekânlarının siyasi çatışmalarla tekinsizleştirilmesini göstererek, güvenli olduğu düşünülen özel alanların ne kadar kırılabilir olduğunu hatırlatır. Bu bağlamda eser, mekânın bellek ve kimlikle ilişkisini sorgulayan ve tekinsizlik deneyimini çağdaş Türkiye bağlamında yeniden yorumlayan güçlü bir örnek sunar. Yücel'in (2019) "Çiçek Yarası" sergisi bağlamında belirttiği gibi, Polat'ın sanatı 'toplumsal yaşamda kötünün / acının / yaranın varlığı, süregidene düşürülen bir şüphe, bir tehdittir ve toplumun gövdesinde, dünyanın enfeksiyonlarına maruz kalan bir yara, acır, kanar, kabuk bağlar' (para. 3) düşüncesini yansıtır. Sanatçının 'madun kılınan her türlü kimliği, her bireyin içinde kaybolduğu, kaybedildiği' toplumsal durumları görünür kılma çabası (Yücel, 2019, para. 7), "Barikat 1" eserinde ev içi mekânın tekinsizleştirilmesi yoluyla somutlaşmaktadır.

2.3. Server Demirtaş, *Çıglık 2*



Şekil 3. Server Demirtaş, *Çıglık 2*, 2020, Animatronik Heykel, 111 cm x 44 cm x 67 cm (Sanataak, 2020)

Server Demirtaş (d. 1957, İstanbul), çağdaş Türk sanatının öncü isimlerinden biridir. 1984 yılında Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Resim Bölümü'nden mezun olan sanatçı, Türk soyut sanatının ustalarından Adnan Çoker'le çalışmıştır. Erken dönem resim çalışmalarından kinetik heykellere uzanan sanatsal yolculuğunda Demirtaş, teknolojiyi insani ifade biçimleriyle ustaca birleştirmiştir.

"Çıglık 2" (2020) adlı animatronik heykeli, tekinsizlik kavramının çağdaş sanattaki en güçlü örneklerinden biridir. Eser, sandalyede oturan, bere ve kalın palto giymiş bir erkek figürünü gösterir. İlk bakışta bir insan izlenimi veren figürün, yakından incelendiğinde mekanik parçalardan

oluştugu ve programlanmış hareketler sergilediği fark edilir. Bu ikircikli durum, izleyicide bir tekinsizlik hissi uyandırır ve Masahiro Mori'nin "tekinsizlik vadisi" (uncanny valley) teorisiyle doğrudan ilişkilendirilebilir.

Mori'nin teorisinde belirttiği gibi, insan benzeri robotlar belirli bir benzerlik seviyesini aştıklarında, tam olarak insana benzemeden insansı özellikler taşıdıklarında, izleyicide rahatsız edici bir tekinsizlik duygusu oluştururlar (Yayla, 2024). Demirtaş'ın 'Çılgılık 2' eseri, insan ve makine arasındaki belirsiz sınırları tekinsizlik perspektifinden sorgular. Ümer (2024), dijital imajın tekinsiz etkisini analiz ederken, bu tür eserlerin 'gerçeğin yerini alma iddiasına rağmen, yapaylığın anlık bir boşlukla hissedilmesinin, izleyicide bilişsel bir çelişki yarattığını' vurgular (s. 246). Bu durum, Freud'un "canlı gibi görünen cansız nesnelere" uyandırdığı tekinsizlik hissiyle bağlantılıdır. Heykelin gerçekçi insan görünümüne rağmen mekanik hareketleri ve donuk bakışları, tam da bu yabancılaşmayı yansıtır. Ümer'in (2017) vurguladığı gibi, "tekrarlanma ve ikiz teması" gibi unsurlar, tekinsizliğin izleyici üzerindeki etkisini derinleştirir (s. 99).

Eserin ismi olan "Çılgılık", izleyiciyi Edvard Munch'un ünlü tablosunu düşünmeye iter. Ancak Demirtaş'ın figürü, Munch'un tablosundaki figürün aksine sessizdir, ifadesi neredeyse donmuştur. Bu sessiz çılgılık, modern insanın içinde bastırıldığı feryatların ve ifade edemediği duyguların metaforu olarak okunabilir. Heykelin mekanik yapısı ve insansı görünümü arasındaki gerilim, günümüz dijital çağında insanın makineleşmesi ve makinelerin insanlaşması arasındaki belirsiz sınırı yansıtır.

Demirtaş'ın sanatsal üretiminde sık sık karşımıza çıkan varlık-yokluk, canlı-cansız, yapay-doğal, anlam-anlamsızlık gibi ikili karşıtlıklar, "Çılgılık 2" eserinde tekinsizlik bağlamında yeni bir boyut kazanır. Günlük hayatın koşturmacasında gözden kaçan insani duyguları mekanik heykellerinde adeta ağır çekime alan sanatçı, teknolojiyle insanlık arasındaki tekinsiz ilişkiyi sorgular. Bu sorgulamada Deleuze ve Guattari'nin "organsız beden" ve "arzu makineleri" kavramlarının izleri görülebilir.

"Çılgılık 2" eserindeki tekinsizlik deneyimi, birkaç katmanda incelenebilir. İlk olarak, heykelin fiziksel varlığı ve mekanik hareketleri, izleyicide canlı-cansız, özne-nesne, insan-makine ikilemleri yaratır. Bu ikilemler, Freud'un "canlı gibi görünen cansız nesnelere" uyandırdığı tekinsizlik hissiyle bağlantılıdır.

İkinci olarak, eserin mekânla kurduğu ilişki tekinsizlik deneyimini pekiştirir. Genellikle steril galeri ortamlarında sergilenen heykel, bu mekânları adeta bir laboratuvar atmosferine dönüştürür. İzleyici kendini, yapay bir varlığı gözlemleyen bir bilim insanı konumunda bulur. Bu durum, sanat eserinin geleneksel kontemplatif deneyimini bozarak tekinsiz bir izleme pratiği yaratır.

Son olarak, "Çılgılık 2" eseri, bellek ve zaman algısıyla da oynayarak tekinsizlik hissini güçlendirir. Sandalyede saatlerce hareketsiz oturabilen, sonra aniden küçük hareketler yapan figür, zamanın akışını bozar ve

izleyicide zamansızlık hissi uyandırır. Bu, Freud'un tekinsizlik tanımında bahsettiği "tekrarlanma" unsuruyla ilişkilendirilebilir.

Demirtaş'ın animatronik heykelleri, teknolojik gelişmelerle birlikte insan ve makine arasındaki sınırların bulanıklaştığı günümüz dünyasında, sanatın tekinsizlik potansiyelini ortaya koyan önemli örneklerdir. "Çılgılık 2" eseri, sadece biçimsel yenilikleriyle değil, felsefi sorgulamalarıyla da çağdaş sanatın önde gelen tekinsizlik deneyimlerinden biri olarak değerlendirilebilir.

2021 yılında ABD'nin Washington eyaletinde düzenlenen "Life of a Neuron" (Bir Nöronun Hayatı) sergisindeki hareketli heykelleriyle uluslararası alanda da tanınırlık kazanan Demirtaş, Türk çağdaş sanatında özgün bir konuma sahiptir. Sanatçının eserleri, tekinsizlik kavramının hem Freudyen hem de çağdaş yorumlarını içeren zengin bir analiz alanı sunar.

2.4. Özden Demir, Otoportre, Portreler ve Diğer Şeyler



Şekil 4. Demir, Ö. (2018). *Otoportre, Portreler ve Diğer Şeyler* [Video karesi]. *Muhafaza* kişisel sergisi, Adahan, İstanbul. (Bilsart, 2019).

Özden Demir, çağdaş Türk sanatında video ve yerleştirme alanlarında dikkat çekici çalışmalar üreten, kamusal ve özel alan arasındaki ilişkileri sorgulayan bir sanatçıdır. 2018 tarihli "Muhafaza" adlı kişisel sergisi, kentte yok olan mekânların geride bıraktığı silik anılara ve bu mekânların hafızada nasıl korunduğuna odaklanmıştır. Hafıza ve muhafaza arasındaki fonetik bağ, sergideki tüm eserlerde kendini açık etmiştir. Demir, "Kişisel hafızamız mekânları nasıl hatırlar" ve "Mekânla kurduğumuz kişisel bağın toplumsal yansımalarının izleğini nasıl takip edebiliriz" gibi sorulara farklı görselliklerle yanıt aramıştır (Çimen, 2018). İstanbul'un tarihi yapılarından biri olan Adahan'daki sergi, mekânın kendisiyle serginin konu edindiği mekânlar arasındaki tezat sayesinde "muhafaza" kavramına dair daha derin bir katman sunmuştur.

Sergide yer alan "Otoportre, Portreler ve Diğer Şeyler" isimli video çalışması, tekinsizlik kavramının dijital medya ve mekân bağlamında yeniden yorumlandığı önemli bir örnektir. 17 dakikalık bu video, sanatçının çocukluğunu geçirdiği evin karşı binasının biten tarihine bir yolculuk sunar. Kentsel mimarının gökyüzüne yaklaştığı zamanlardan kalan, uzayan kentsel silüetin eski örneklerinden olan bu bina üzerinden, çocukluk anlarından başlayarak binanın yıkılışına ve nihayetinde daha geniş çaplı toplumsal anlam katmanlarına uzanan bir anlatı geliştirilmiştir. Video, politik ve kişisel olanın birbirinden yalıtılamayacağı üzerine güçlü bir söylem geliştirerek, bireysel acı ile toplumsal yıkımı beden ve bellek üzerinden yorumlar (Çimen, 2018). Sanatata'ın (2018) belirttiği gibi, video "rüya-kurgu arasında kaybolmuş bir hatıra ve çekim anında gerçekleşen bir kaza, yeni karşılaşmalar, tesadüflerle beraber bir içe bakma halini tetikliyor" (para. 4). Bu içe bakma hali, Çimen'in (2018) vurguladığı politik ve kişisel olanın iç içe geçmişliğini pekiştirirken, aynı zamanda tekinsizlik duygusunun merkezindeki "bastırılmış olanın geri dönüşü" temasıyla doğrudan ilişkilendirilebilir.

Eserde, ev içi bir mekânda duvar, kapı ve mobilyalar üzerine projeksiyon yoluyla aktarılan duman ve bulut görüntüleri izlenir. Dışarıdan gelen, muhtemelen şehirdeki bir patlama veya yıkıma ait olan bu görüntüler, güvenli ev ortamının duvarlarına ve kapısına yansyarak, iç ve dış mekân arasındaki sınırı bulanıklaştırır. Bir tarafta aile fotoğrafları ve kişisel eşyalarla dolu raf, diğer tarafta duman bulutlarının yansıdığı duvar ve kapı, mahrem alan ile kamusal şiddet arasındaki gerilimi somutlaştırır.

Sergideki diğer önemli işler arasında, sanatçının annesinin geçirdiği kalp rahatsızlıklarından esinlenen "Kalbimiz" çalışması dikkat çekicidir. Bu iş, sadece tematik bir unsur değil, aynı zamanda tıkanmış damarları kentin nefessizliğine dair bir metafor olarak kullanarak serginin görsel dilini de zenginleştirmiştir. "Pencere" isimli yerleştirmede ise, röntgen filmleri üzerine yerleştirilen, sanatçının büyüdüğü evin penceresinden yıkılan binanın farklı zamanlarda çekilmiş fotoğrafları görülür. Bu çalışmalar, bedensel hastalık ve kentsel dönüşüm arasında kurulan analogjilerle, tekinsizlik deneyiminin mekân ve beden üzerindeki yansımalarını ortaya koyar.

Demir'in bu çalışması, Freud'un tekinsizlik tanımıyla doğrudan ilişkilendirilebilir. Freud'a göre "unheimlich" (tekinsiz) kelimesi, "heim" (ev) kökünden gelir ve "evcil olmayanı" ifade eder. "Otoportre, Portreler ve Diğer Şeyler" çalışmasında da ev, normalde güven ve koruma sağlayan bir yer olarak algılanırken, dış dünyanın şiddet görüntülerinin içeri sızmasıyla tekinsiz bir alana dönüşür. Bu dönüşüm, bastırılmış olanın geri dönüşü olarak yorumlanabilir; ev duvarları artık dış dünyayı dışarıda tutamamaktadır.

Kütük ve Aksu (2020), dijital yüzeylerin "gerçek ile sanal arasındaki sınırları bulanıklaştırarak müphemlik yarattığını" belirtir (s. 6). Bu

bağlamda, Demir'in projeksiyonla duvara yansıttığı duman görüntüleri, Baudrillard'ın (1994) simülasyon teorisini çağrıştıran bir dinamik sunar: Medya imgeleri, evin duvarlarına sızarak gerçeklik ilkesini sorgulatır ve hiper-gerçeklik olgusunu görünür kılar. Kütük ve Aksu (2020), benzer bir müphemliğin mimari pratiklerde de işlediğini vurgular; Diller&Scofidio'nun *Blur Building* (2002) projesi, sisle kaplı mekânlarda izleyicinin referans noktalarını kaybetmesini sağlayarak tekinsiz bir deneyim yaratır (s. 3). Demir'in çalışması ise bu durumu mahremiyetin dijital çağdaki ihlaliyle birleştirir. Medya aracılığıyla algılanan şiddet ve felaket görüntüleri, ev içi mekâna sızarak gerçek ile sanal arasındaki sınırı belirsizleştirir ve Baudrillard'ın (1994) "gerçeğin simülakrlarla ikamesi" tezini somutlaştırır.

Eserdeki televizyon ekranı da çoklu bir tekinsizlik katmanı oluşturur. Ekranda görülen belirsiz görüntüler, hem medyanın afet ve şiddet olaylarını nasıl yansıttığına hem de bu görüntülerin gündelik yaşamın bir parçası haline geldiğine işaret eder. Televizyon, dış dünyayı eve taşıyan bir araç olarak, tekinsizliğin normleştirilmesinde rol oynar.

Hunt'ın (2022) belirttiği gibi, çağdaş sanatta tekinsizlik duygusu, gündelik nesnelere beklenmedik ve rahatsız edici bağlamlarda sunulmasıyla ortaya çıkabilir. Demir'in çalışmasında da aile fotoğrafları, kişisel eşyalar ve ev mobilyaları gibi tanıdık unsurlar, duman ve yıkım görüntüleriyle bir araya gelerek tekinsiz bir atmosfer oluşturur.

"Otoportre, Portreler ve Diğer Şeyler" çalışmasındaki tekinsizlik deneyimi, bellek ve travma bağlamında da değerlendirilebilir. Projeksiyon yoluyla aktarılan duman ve yıkım görüntüleri, Türkiye'nin yakın tarihinde yaşanan toplumsal travmaları, terör saldırıları ve siyasi çatışmaları çağrıştıracaktır. Bu bağlamda eser, kolektif bellekte bastırılan travmatik anıların, ev içi güvenli alana sızması olarak okunabilir. Yayla'nın (2024) bahsettiği gibi, tekinsizlik kavramı, bastırılmış olan tanıdık şeyin geri dönüşüyle ilişkilidir ve Demir'in çalışması, bu geri dönüşü görsel olarak somutlaştırır.

"Muhafaza" sergi başlığı, koruma ve saklama anlamlarına gelir ve bu bağlamda ironik bir anlam kazanır. Ev artık koruyucu bir muhafaza değil, dış dünyanın şiddetinin içeri sızdığı geçirgen bir mekâna dönüşmüştür. Bu durum, günümüz dijital çağında özel ve kamusal, iç ve dış, güvenli ve tehlikeli gibi ikiliklerin nasıl bulanıklaştığını gösterir.

Demir'in video yerleştirmesi, mekânsal tekinsizliğin yanı sıra zamansal bir tekinsizlik de yaratır. Duman görüntülerinin yavaş ve hipnotik hareketi, zaman algısını bozarak, izleyiciyi belirsiz bir zaman-mekân deneyimine sokar. Bu deneyim, Heidegger'in "dünya-içinde-varlık" kavramıyla ilişkilendirilebilir; bireyin dünyaya ait olma ve aynı zamanda yabancılaşma hissini eş zamanlı yaşaması, tekinsizliğin varoluşsal boyutunu ortaya koyar. Sanatçının "Muhafaza" sergisindeki şiirsel ifadesi de bu zamansal ve mekânsal tekinsizlik deneyimini vurgular: "denizdi cam/camdı çıplak/çıplaktı hakikat/bir mavi damla idi kırılğanlığımız/ihtiyaç halinde

kırıldı içimizdeki deniz" (Sanatatak, 2018, para. 3). Bu dizeler, içsel ve dışsal olanın, gerçek ve hayali olanın geçirgenliğini ifade ederken, Çimen'in (2018) belirttiği "bireysel acı ile toplumsal yıkım" arasındaki ilişkinin poetik bir yansımasını da sunar.

"Otoportre, Portreler ve Diğer Şeyler" çalışması, çağdaş Türk sanatında tekinsizlik kavramının dijital medya, projeksiyon teknolojileri ve mekânsal müdahaleler yoluyla nasıl yeniden yorumlandığını gösteren önemli bir örnektir. Eser, ev içi güvenli mekânın tekinsizleştirilmesi yoluyla, günümüz dünyasında mahremiyet, güvenlik ve aidiyet kavramlarının kırılmasını sorgular. Sanatatak'ın (2018) ifade ettiği gibi, 'çalışmalar belleğin izini anonim mekânlarda sürüyor... Kişisel olduğu kadar kolektif hafızanın da izlerini taşıyan bu arayış süresince ve sonunda ortaya çıkanlar, denizden gelen bir sesteymiş, bir eşikte, tekrar eden bir görüntüde ya da şiirde vücut buluyor' (para. 5). Bu ifade, Çimen'in (2018) vurguladığı politik ve kişisel olanın iç içe geçmişliğini destekler niteliktedir. Demir'in çalışmalarının "fiziksel olanın ötesinde, rüyanın, hatıranın ve bilinçdışının mekânında muhafaza ediliyor" (Sanatatak, 2018, para. 6) olması, tekinsizlik kavramının bellek ve bilinçdışıyla olan ilişkisini daha da vurgular.

Özden Demir, çağdaş Türk sanatında video ve yerleştirme alanlarında dikkat çekici çalışmalar üreten, kamusal ve özel alan arasındaki ilişkileri sorgulayan bir sanatçıdır. 2018 tarihli "Muhafaza" adlı kişisel sergisinde yer alan "Otoportre, Portreler ve Diğer Şeyler" isimli video çalışması, tekinsizlik kavramının dijital medya ve mekân bağlamında yeniden yorumlandığı önemli bir örnektir.¹

Bu 17 dakikalık video, sanatçının çocukluğunu geçirdiği evin karşısındaki binanın tarihine odaklanırken, kişisel bellek ile toplumsal hafıza arasındaki ilişkiyi de araştırır (Çimen, 2018). Video, politik ve kişisel olanın birbirinden yalıtılamayacağını göstererek, bireysel deneyimler ile toplumsal olaylar arasındaki geçişkenliği tekinsizlik bağlamında yeniden yorumlar. Bu çalışma, Freud'un tekinsizlik tanımıyla doğrudan ilişkilendirilebilir; ev ('heim') normalde güven ve koruma sağlayan bir yer olarak algılanırken, dış dünyanın şiddet görüntülerinin içeri sızmasıyla tekinsiz ('unheimlich') bir alana dönüşür.

3.TARTIŞMA: ÇAĞDAŞ TÜRK SANATINDA TEKİNSİZLİK DENEYİMLERİNİN DEĞERLENDİRİLMESİ

İncelenen dört eser üzerinden yapılan analizler, çağdaş Türk sanatında tekinsizlik kavramının çok katmanlı ve eleştirel bir biçimde işlendiğini ortaya koymaktadır. Bu bölümde, ele alınan sanat eserlerindeki tekinsizlik

¹ Demir'in "Otoportre, Portreler ve Diğer Şeyler" video çalışması, sadece mekânsal bir tekinsizlik yaratmakla kalmaz, aynı zamanda Hunt'ın (2022) belirttiği gibi, gündelik nesnelere beklenmedik ve rahatsız edici bağlamlarda sunulmasıyla ortaya çıkan çağdaş sanattaki tekinsizlik duygusunu da örnekler. Sergi hakkında daha ayrıntılı bilgi için bkz. Çimen, 2018.

deneyimlerinin ortak özellikleri, farklılıkları ve çağdaş Türkiye bağlamındaki anlamları tartışılacaktır.

3.1. Bellek ve Yabancılaşma: Ortak Temalar ve Farklı Yaklaşımlar

İncelenen dört sanatçının eserlerinde tekinsizlik deneyimi, bellek ve yabancılaşma temaları etrafında şekillenmektedir. Nalan Yırtmaç'ın "Valizde" çalışması, belleğin taşıyıcısı olarak valiz metaforunu kullanarak, göç ve yerinden edilme deneyiminin tekinsizliğini vurgular. Neriman Polat'ın "Barikat 1" eseri ise gündelik ev mekânının siyasi çatışma alanına dönüşmesiyle ortaya çıkan yabancılaşmayı ele alır. Server Demirtaş'ın "Çılgılık 2" animatronik heykeli, insan-makine ilişkisinde tekinsizlik hissini somutlaştırırken, Özden Demir'in "Otoportre, Portreler ve Diğer Şeyler" video yerleştirmesi, medya imgelerinin özel alana sızmasıyla bellek ve mekânın nasıl tekinsizleştirdiğini gösterir.

Freud'un tekinsizlik tanımında vurguladığı "bastırılmış olanın geri dönüşü" teması, dört eserde de farklı biçimlerde karşımıza çıkar. Yırtmaç'ın çalışmasında toplumsal belleğin bastırıldığı göç trajedileri, Polat'ın eserinde siyasi şiddetin ev içine taşınması, Demirtaş'ın heykelinde insan ile makine arasındaki bulanıklaşan sınır ve Demir'in yerleştirmesinde dış dünyanın şiddetinin iç mekâna nüfuz etmesi, farklı bastırma ve geri dönüş biçimlerine işaret eder.

Bu eserler aynı zamanda, mekân algısının tekinsizleştirilmesi bağlamında da ortak özellikler gösterir. Freud'un "heimlich" (evcil, tanıdık) ile "unheimlich" (tekensiz) arasındaki etimolojik ilişkiye yaptığı vurgu, incelenen eserlerde mekânsal bir boyut kazanır. Kütük ve Aksu (2020), bu ilişkinin mimari pratiklerde "bastırılanın mekânsal bir geri dönüşü" olarak tezahür ettiğini belirtir (s. 2). Örneğin, Rachel Whiteread'ın *House* (1993) çalışmasında olduğu gibi, tanıdık mekânların boşluklarının somutlaştırılması, izleyiciyi "ev" kavramının örtük anlamlarıyla yüzleştirir. Benzer bir dinamik, Yırtmaç'ın valiz içinde sıkışmış insan figüründe, Polat'ın barikalara dönüşen yatak odasında, Demirtaş'ın sergi mekânındaki mekanik insanında ve Demir'in duman görüntüleriyle kaplı ev içinde de görülür. Bu örnekler, Freud'un teorinin mekânsal tekensizlikle nasıl iç içe geçtiğini ortaya koyar.

Bununla birlikte, sanatçıların tekensizlik deneyimini yaratma biçimleri önemli farklılıklar da göstermektedir. Yırtmaç, resimsel temsil ve metafor kullanarak dolaylı bir tekensizlik yaratırken, Polat fotoğrafik gerçeklik ve kurgu arasındaki gerilimleri kullanır. Demirtaş'ın teknoloji ve mekanik unsurları entegre eden yaklaşımı, Mori'nin "tekensizlik vadisi" teorisiyle doğrudan ilişkilendirilebilirken, Demir'in projeksiyon teknolojisi kullanımı, gerçek ve sanal arasındaki sınırları bulanıklaştırarak farklı bir tekensizlik düzlemi yaratır.

3.2. Tekinsizlik ve İzleyici Deneyimi: Bilişsel ve Duygusal Çelişkiler

İncelenen eserlerde tekensizlik deneyimi, izleyicide bilişsel ve duygusal çelişkiler yaratması bakımından da ortak özellikler taşır. Hunt'ın (2022) belirttiği gibi, tekensizlik "tanıdık olanın içindeki yabancı"nın algılanmasıyla ortaya çıkar ve bu algı, izleyicide merak, korku ve tiksinti karışımı duygular uyandırır.

Yırtmaç'ın "Valizde" eseri, izleyiciyi hem empati duymaya hem de rahatsızlık hissetmeye yönlendiren bir ikili deneyim sunar. Valiz içinde sıkışmış çocuk figürü hem koruma altında hem de hapsedilmiş gibi görünür; bu çelişki, izleyicinin esere yaklaşımını karmaşıklarlaştırır. Benzer şekilde, Polat'ın "Barikat 1" eserinde silah tutan kadın figürü, geleneksel kadınlık rollerini ve ev içi güvenlik algısını sarsarak bilişsel bir uyumsuzluk yaratır.

Demirtaş'ın "Çığlık 2" heykeli, Mori'nin tekensizlik vadisi teorisini somutlaştırarak, izleyicide özellikle güçlü bir bilişsel çelişki yaratır. Heykel, ilk bakışta bir insan olarak algılanabilir, ancak yakından incelendiğinde veya hareket ettiğinde, mekanik doğası ortaya çıkar. Bu algısal değişim, izleyiciyi canlı-cansız, özne-nesne kategorileri arasında gidip gelmeye zorlar. Demir'in video yerleştirmesi ise, ev içi güvenlik algısını ve medya imgelerinin gerçekliğini sorgulatarak, izleyiciyi iç ve dış, gerçek ve sanal, güvenli ve tehlikeli arasındaki sınırların bulanıklığıyla yüzleştirir.

Bu eserlerin ortak özelliklerinden biri de tekensizlik deneyiminin zamansal boyutudur. Freud'un tekensizlik tanımında vurguladığı "tekrarlanma" unsuru, incelenen eserlerde farklı şekillerde karşımıza çıkar. Yırtmaç'ın eserinde medya imgesinin yeniden üretimi, Polat'ın fotoğrafında donmuş an, Demirtaş'ın heykelinde tekrarlanan mekanik hareketler ve Demir'in yerleştirmesinde sürekli dönen projeksiyon, zamanın normal akışını bozarak tekensiz bir deneyim yaratır. Diels (2014), tam da bu noktada tekensizliğin zamansallığını vurgulayarak, tekensizlik deneyiminin "zaman içinde öngörülemeyen bir şekilde değişen bir etki" olduğunu belirtir (s. 76). Bu zamansallık boyutu, incelenen dört sanatçının eserlerinde izleyicinin algısını manipüle etme stratejilerinde açıkça görülmektedir.

3.3. Yerel Bağlam ve Evrensel Söylem: Çağdaş Türk Sanatında Tekensizlik

İncelenen eserlerde tekensizlik deneyimi, yerel bağlam ve evrensel söylem arasında bir diyalog kurar. Türkiye'nin toplumsal ve siyasi gerçekliğine özgü unsurlar, evrensel tekensizlik teorileriyle birleşerek özgün sanatsal ifadeler ortaya çıkarır.

Yırtmaç'ın "Valizde" eserindeki göç ve sınır teması, Türkiye'nin jeopolitik konumu ve göç politikalarıyla ilişkilendirilebilirken, Polat'ın "Barikat 1" çalışması, Türkiye'nin yakın tarihindeki siyasi çatışmaları ve sokak protestolarını çağırıştırır. Demirtaş'ın "Çığlık 2" heykeli, teknolojik gelişmeyle birlikte değişen insan-makine ilişkilerini evrensel bir bağlamda

sorgularken, Demir'in video yerleştirmesi, Türkiye'deki medya temsilcileri ve şiddet imgelerinin normalleşmesi üzerine bir yorum sunar.

Bu eserlerin ortak özelliklerinden biri, tekinsizlik deneyimini yaratırken kolektif belleğe başvurmalarıdır. Gineprini (2022), tekinsizliğin yalnızca bireysel değil, toplumsal bastırma mekanizmalarının sanatsal ifşası olduğunu belirtir (s. 96). Örneğin, Polat'ın ev içi mekânı bir barikata dönüştürmesi, Türkiye'nin siyasi şiddet tarihini estetikleştirirken, aynı zamanda Rebentisch'in "alışılmış algı kalıplarını altüst etme" stratejisiyle örtüşür (Gineprini, 2022: 95). Böylece yerel travmalar, evrensel bir estetik dil aracılığıyla yeniden yorumlanır. Bu noktada, kolektif bastırmanın maddi izlerini taşıyan mekânların analizi, benzer süreçlerin küresel ölçekli tartışmalarla örtüştüğüne işaret eder.

Gineprini'nin vurguladığı toplumsal bastırma mekanizmaları, Merrill (2016) tarafından "terk edilmiş bir çiftlik evinin" "bastırılmış geçmişin izlerini taşıyan yaşayan bir alegori" (s. 4) olarak tanımlanmasıyla genişler. Türkiye bağlamında bu izler, kentsel dönüşümle silinen mahalleler veya göçle parçalanan aidiyetler üzerinden okunabilmektedir. Merrill'in örneği, Polat'ın barikat metaforunu çağrıştırır: Her iki eser de "bastırılmışın geri dönüşü"nü (Freud, 1919) fiziksel mekânda somutlaştırır. Clingerman'ın (2016) "evresel unutkanlık" (environmental amnesia) kavramı ise, mekânın geçmişle olan bağının kopma sürecini betimlerken, eserlerdeki kentsel dönüşüm ve bellek yitiminin tekinsizleştirilmesiyle paralellik göstermektedir (s. 150). Burada Clingerman'ın küresel perspektifi, Gineprini'nin kolektif bastırma tezini mekânsal bir çerçevede destekler niteliktedir.

Oğur (2020) ise bu süreci, "bir borsa endeksi gibi sürekli değişen dengeler"ın bireylerin güvenlik algısını sarsıp toplumsal bellekte kalıcı bir tedirginlik yarattığı şeklinde tanımlayarak, Clingerman'ın küresel çerçevesini yerel bağlama oturtmaktadır (s. 2). Polat ve Merrill'in eserlerindeki tekinsiz mekânların, Oğur'un "değişen dengeler" metaforuyla birleşmesi, kolektif belleğin hem maddi hem soyut unsurlarla nasıl manipüle edildiğini ortaya koyar. Böylece, Türkiye'deki sanat pratikleri, küresel bir sorun olan mekânsal yabancılaşmayı yerel bir dil içinde yeniden yorumlamaktadır. Sanatçıların eserlerindeki tekinsizlik, kolektif tedirginliğin estetik bir yansıması olarak değerlendirilebilir; bu bağlamda, eserler Freud'un "bastırılmış olanın geri dönüşü" tanımını kolektif bellek düzeyinde somutlaştırmaktadır.

Bununla birlikte, incelenen eserler tekinsizlik kavramını sadece yerel bağlamda değil, evrensel teorik çerçevesel içinde de konumlandırır. Freud'un tekinsizlik teorisi, Mori'nin "tekinsizlik vadisi" kavramı, Baudrillard'ın simülasyon teorisi ve Heidegger'in varoluşsal analizleri, eserlerin okunmasında kullanılabilecek evrensel referans noktaları sunar. Bu teorik çerçevesel, eserlerin yerel bağlamlarını aşarak, küresel sanat söylemine eklemlenebilmelerini sağlar.

Çağdaş Türk sanatında tekinsizlik deneyimlerinin bir diğer önemli özelliği de eleştirel bir söylem oluşturmalarıdır. İncelenen dört eserde de tekinsizlik, mevcut toplumsal, siyasi ve kültürel yapıları sorgulamak için kullanılan bir estetik strateji olarak karşımıza çıkar. Yırtmaç'ın göç politikalarına, Polat'ın siyasi şiddete, Demirtaş'ın teknolojik yabancılaşmaya ve Demir'in medya temsillerine yönelik eleştirileri, tekinsizlik deneyimi aracılığıyla dile getirilir.

Sonuç olarak, çağdaş Türk sanatında tekinsizlik deneyimleri, bellek ve mekân ekseninde çok katmanlı ve eleştirel bir biçimde ele alınmaktadır. İncelenen eserler, yerel bağlam ve evrensel söylem arasında köprüler kurarak, tekinsizlik kavramının çağdaş sanat pratiğindeki potansiyelini ortaya koymaktadır. Bu eserler aynı zamanda, Türkiye'nin toplumsal ve kültürel dinamiklerinin özgün bir sanatsal ifadeyle nasıl tekinsizleştirilebileceğini de göstermektedir. Taktakoğlu (2021), perili ev metaforunu, bastırılmış travmaların mekânsal geri dönüşü olarak yorumlar ve bu durumun "kapanmamış hesapların sanat yoluyla ifşası" ile ilişkili olduğunu belirtir (s. 3). Örneğin, Özden Demir'in projeksiyonlarla dolu ev içi mekânı, Taktakoğlu'nun (2021) değindiği "ölülerin yaşam sahnesine geri dönüşü"nü çağrıştırarak, kolektif belleğin tekinsiz izlerini somutlaştırır.

4.SONUÇ

Bu çalışma, çağdaş Türk sanatında tekinsizlik deneyimlerini bellek, yabancılaşma ve mekân ekseninde incelemeyi amaçlamıştır. Freud'un "Das Unheimliche" kavramından yola çıkarak, tekinsizliğin "tanıdık olanın içindeki yabancı" ve "bastırılmış olanın geri dönüşü" olarak tanımlanan yapısının, çağdaş sanat eserlerinde nasıl tezahür ettiği araştırılmıştır. Masahiro Mori'nin "tekinsizlik vadisi" teorisinden Baudrillard'ın simülasyon kavramına, Heidegger'in varoluşsal sorgulamalarından Lacan'ın özne anlayışına uzanan teorik çerçeve içinde, dört çağdaş Türk sanatçısının eserleri detaylı olarak analiz edilmiştir.

Çalışmanın bulguları, çağdaş Türk sanatında tekinsizlik deneyimlerinin çok katmanlı ve karmaşık yapılar sergilediğini ortaya koymaktadır. İncelenen dört eserde de tekinsizlik, bellek ve mekân arasındaki ilişkiyi yeniden yapılandıran, gündelik ve tanıdık olanı yabancılaştıran, izleyicide bilişsel ve duygusal çelişkiler yaratan bir estetik strateji olarak kullanılmıştır.

Nalan Yırtmaç'ın "Valizde" çalışması, göç ve yerinden edilme deneyiminin tekinsizliğini valiz metaforu üzerinden sorgularken, Neriman Polat'ın "Barikat 1" eseri, ev içi mekânın siyasi çatışma alanına dönüşmesiyle ortaya çıkan yabancılaşmayı ele almıştır. Server Demirtaş'ın "Çılgılık 2" animatronik heykeli, insan-makine ilişkisinde tekinsizlik hissini somutlaştırırken, Özden Demir'in "Otopotre, Portreler ve Diğer Şeyler"

video yerleştirmesi, medya imgelerinin özel alana sızmasıyla bellek ve mekânın nasıl tekinsizleştiğini göstermiştir.

Bu eserlerin analizinden yola çıkararak, ağdaş Türk sanatında tekinsizlik deneyimlerinin üç temel özelliği ortaya konmuştur: Birincisi, tekinsizlik yerel bağlam ve evrensel söylem arasında bir diyalog kurarak, Türkiye'ye özgü toplumsal ve siyasi gerçeklikleri evrensel teorik çerçeveler içinde yorumlar. İkincisi, tekinsizlik kolektif bellek ve mekân algısını dönüştürerek, bastırılmış toplumsal travmaların sanat yoluyla yeniden yüzeye çıkmasını sağlar. Üçüncüsü, tekinsizlik mevcut toplumsal, siyasi ve kültürel yapıları sorgulamak için eleştirel bir araç olarak kullanılır.

Çalışmanın akademik literatüre özgün katkısı, tekinsizlik kavramının ağdaş Türk sanatındaki tezahürlerini sistematik bir biçimde analiz etmesi ve yerel sanat pratikleriyle evrensel teorik söylemler arasında köprüler kurmasıdır. Türkçe akademik literatürde görece az işlenmiş olan bu kavram, İngilizce kaynaklarda geniş yer bulmuş olsa da Türkiye bağlamında yeterince incelenmemiştir. Bu alışma, söz konusu boşluğu doldurmaya yönelik bir adım olarak değerlendirilebilir.

Bununla birlikte, çalışmanın belirli sınırlılıkları da bulunmaktadır. İncelenen dört eser, ağdaş Türk sanatının tüm spektrumunu temsil etmekte yetersiz kalabilir. Farklı sanatçıların, akımların ve medyumların dahil edildiği daha geniş kapsamlı çalışmalara ihtiyaç vardır. Ayrıca, tekinsizlik deneyiminin izleyici üzerindeki etkisini doğrudan ölçen ampirik araştırmalar, bu teorik çereyi tamamlayıcı nitelikte olacaktır.

Gelecekteki araştırmalar için, ağdaş Türk sanatında tekinsizlik kavramının daha geniş bir sanatçı yelpazesi üzerinden incelenmesi, farklı disiplinlerle (psikoloji, sosyoloji, mimarlık vb.) keşişim noktalarının araştırılması ve karşılaştırmalı kültürel analizlerin yapılması önerilebilir. Özellikle dijital sanat, yapay zekâ ve sanal gerçeklik gibi yeni medya formlarında tekinsizlik deneyiminin nasıl şekillendiği, araştırılmaya değer konular arasındadır.

Bu alışma, ađdař Türk sanatında tekinsizlik deneyimlerinin Freudyen ve post-Freudyen teorilerle nasıl keşiştiğini ortaya koymuştur. Schlipphacke'nin (2015) belirttiği gibi, tekinsizlik "sadece kaygının alanında yer alan 'bastırılmışın geri dönüşü' olarak değil, aynı zamanda sınırların bulanıklaşması, dublör (Doppelgänger) ve ikame (Ersatz) unsurlarını da içeren çok daha karmaşık bir deneyim" (s. 167-168) olarak anlaşılmalıdır. Çağdaş Türk sanatçılarının eserlerinde de bu çok katmanlı yapı açıkça görölmektedir. Oğur'un (2020) vurguladığı gibi, Türkiye'nin 'tekin olmayan' sosyal dokusu, sanatın bu deneyimleri yorumlama biçimini derinden etkilemiştir. Sanatçılar, toplumsal bellek ve mekânın sürekli yeniden tanımlandığı bu bağlamda, izleyiciyi aidiyet ve güvenlik kavramlarını sorgulamaya davet eder.

Ümer (2017), tekinsizliğin "sanatın sınırlarının ne kadar genişleyebileceğini gösteren bir araç" olarak işlev gördüğünü belirtir (s.

101). Nitekim incelenen eserler hem yerel bağlamdaki toplumsal travmaları hem de evrensel estetik sorgulamaları bir arada barındırarak, tekinsizliğin eleştirel potansiyelini ortaya çıkarmaktadır.

Bu deneyimler, bireyin varoluşsal bellek, mekân ve kimlik ilişkisini yeniden yapılandırarak, sanatsal ifade biçimlerine yeni yorumlar getirmektedir. Diels'in (2014) belirttiği gibi, "tekinsizlik, büyük sanatın muazzam çekiciliğinin bir yönü olan, gerçeklik duygusunu görsel, işitsel ve yazılı bağlamlarda geçici olarak askıya alma ve manipüle etme yeteneğidir" (s. 75). Bu perspektiften bakıldığında, incelenen sanatçıların çalışmalarında tekinsizliğin estetik bir strateji olarak kullanımı, çağdaş Türk sanatının eleştirel potansiyelini ortaya koymakta ve evrensel sanat söylemiyle diyalog kurmasını sağlamaktadır. Bu bağlamda tekinsizlik, sadece psikolojik bir durum olarak değil, toplumsal ve kültürel dinamikleri sorgulayan güçlü bir sanatsal araç olarak karşımıza çıkmaktadır.

KAYNAKÇA

- Barlas, M. (2020). Çağdaş sanatın hayalet mekanları: Tekinsizlik ve ev ilişkisi üzerine sanat pratikleri. *Yedi* (24), 13-27. <https://doi.org/10.17484/yedi.689179>
- Bilsart. (2019, 16 Nisan). *Özden Demir*. <https://bilsart.com/sergiler/ozden-demir/>
- Clingerman, F. (2016). Homecoming and the half-remembered: Environmental amnesia, the uncanny and the path home. D. Boscalion (Ed.), *Resisting the place of belonging: Uncanny homecomings in religion, narrative and the arts* içinde (s. 33-46). Routledge.
- Çimen, O. (2018, 18 Haziran). *Kentsel yıkıma dair kişisel bir hafıza*. K24. Erişim 24 Kasım 2024, <https://www.k24kitap.org/kentsel-yikima-dair-kisisel-bir-hafiza-1740>
- Diels, N. (2014). Art and the uncanny: Tapping the potential. *Leonardo Music Journal*, 24(40), 75-77.
- Genç, K. (1 Mart, 2020). *Neriman Polat*. Artforum. Erişim 17 Şubat 2025, <https://www.artforum.com/events/neriman-polat-246795/>
- Gineprini, L. (2022). The uncanniness of the ordinary: Rethinking the uncanny within aesthetics. C. Vaughan ve V. Moura (Ed.), *Proceedings of the European Society for Aesthetics*, Cilt. 14 içinde (s. 86-98). European Society for Aesthetics.
- Hunt, T. (2023, 9 Temmuz). *The uncanny in art*. ArtRKL. <https://artrkl.com/blogs/news/the-uncanny-in-art>
- İdemem, S. (2019, 31 Aralık). *İçimizden kopan bunlar NALAN YIRTMAÇ'LA İSİM, ŞEHİR, BİTKİ, HAYVAN*. 1+1 Express. Erişim 3 Ocak 2025, <https://birartibir.org/icimizden-kopan-bunlar/>
- Kolekta. (t.y.). *Nalan Yirtmaç*. Kolekta. Erişim 9 Şubat 2025, <https://www.kolekta.com.tr/urun/valizde-tuval-uzerine-akrilik-ve-sablon-140x75-cm-201/>
- Kütük, S. ve Aksu, A. (2020, 5 Kasım). *Mekânın tekinsiz halleri*. e-Skop: Sanat Tarihi, Eleştiri. Erişim 12 Şubat 2025, <https://www.e-skop.com/skopbulten/mek%C3%A2nin-tekinsiz-halleri/5755>

- Merrill, C. (2016). Staying found. D. Boscalion (Ed.), *Resisting the place of belonging: Uncanny homecomings in religion, narrative and the arts* içinde (s. 21-32). Routledge.
- Oğur, Y. (2020, 12 Ağustos). *Türkiye'nin tekinsizlik sorunu*. Serbestiyet. Erişim 21 Şubat 2025, <https://serbestiyet.com/yazarlar/turkiyenin-tekinsizlik-sorunu-38988/>
- Öztürk, Y. (2022). Sanatın ve toplumun kıyısında: Neriman Polat'ın sanat pratiklerinde "mutluluk vaadi"nin izleri. *Sanat Tarihi Yıllığı* (31), 387-405. <https://doi.org/10.26650/sty.2022.1067917>
- Sanatatak. (2018, 12 Haziran). Muhafaza: Kişinin kırılğan alanına kendi sığınağına bir çağrı SANATATAK. Erişim 23 Şubat 2025, <https://www.sanatatak.com/muhafaza-kisinin-kirilgan-alanina-kendi-siginagina-bir-cagri/>
- Sanatatak. (2020, May 12). *Server Demirtaş: Ben aslında karamsar bir sanatçıyım*. SANATATAK. Erişim 9 Ocak 2025, <https://www.sanatatak.com/server-demirtas-ben-aslinda-karamsar-bir-sanatciyim/>
- Sesigür, A. ve Koç, A. M. (2022). Nalan Yırtmaç'ın eserlerinde yaratıcı ve eleştirel boyutuyla nostalji. *Art-E Sanat Dergisi*, 15(30), 1625-1640. <https://doi.org/10.21602/sduarte.1180198>
- Schlipphacke, H. (2015). The place and time of the uncanny. *Pacific Coast Philology*, 50(2), 163-172.
- Taktakoğlu, Ö. (2021, 17 Mayıs). 'Tekinsiz' ve psikanaliz üzerine. ONTO - Psikoloji Dergisi. Erişim 3 Şubat 2025, <https://www.ontodergisi.com/sayilar/tekinsiz-ve-psikanaliz-uzerine>
- Ümer, E. (2017). Tekinsizliğin estetiği ve sanat yapıtı. *Art-E Sanat Dergisi*, 10(19), 96-126. <https://doi.org/10.21602/sduarte.307075>
- Ümer, E. (2024). Dijital imajın estetiği olarak tekinsiz. *Yedi* (Sanatta Dijitalizm Özel Sayısı), 241-252. <https://doi.org/10.17484/yedi.1502841>
- Yayla, B. (2024, 26 Ağustos). *Uncanny Valley in art*. ArtDog Istanbul. Erişim 23 Aralık 2024, <https://artdogistanbul.com/en/uncanny-valley-in-art/>
- Yücel, D. (2019, 27 Nisan). *Çiçek yarası*. Kasa Galerisi. <https://kasagaleri.sabanciuniv.edu/tr/portfolio-view/cicek-yarasi/>

Plastik Sanatlar Eğitimi Uygulamalı Atölye Derslerinde Nesnel Ölçme ve Değerlendirmeye Uygun Standartlaştırılmış Dereceli Rubrik Modeli Geliştirme

**Nizam Orçun ÖNAL¹
Ayşenur Ceren ASMAZ²**

¹ Corresponding Author: Assoc. Prof. Nizam Orçun ÖNAL, Erciyes University Fine Arts Faculty, Department of Ceramic and Glass Design, Kayseri, Turkey. ORCID: 0000-0002-2022-1498 nizamorcunonal@gmail.com

² Assoc. Prof. Ayşenur Ceren ASMAZ, Erciyes University Fine Arts Faculty, Department of Ceramic and Glass Design, Kayseri, Turkey. ORCID: 0000-0002-3352-4551 acerenasmaz@gmail.com

ÖZET

Sanat eğitimi, öğrencilerin yaratıcılığını geliştiren dinamik bir süreçtir. Ancak, uygulamalı sanat derslerinde değerlendirme süreci öznel yargılar içerebildiğinden, standart ölçütler belirlemek zorlaşmaktadır. Bu araştırma, plastik sanatlar eğitiminde atölye derslerinin ölçme ve değerlendirme süreçlerindeki eksikliklere yönelik yenilikçi, uygulanabilir ve geliştirilebilir bir yöntem önermeyi amaçlamaktadır.

Çalışma kapsamında, nesnel, ölçülebilir ve anlaşılır bir değerlendirme süreci oluşturmak için dereceli rubrik ölçeği geliştirilmiştir. Mevcut sanat eğitimi değerlendirme yaklaşımlarına dayanarak süreç, sonuç ve öğrenci odaklı bir model önerisi sunulmuştur. Hazırlanan rubrik, özgünlük, yaratıcılık, teknik yeterlilik, biçim bütünlüğü, konuyu kavrama ve temel sanat ilkelerini kullanma gibi kriterleri içermekte olup, öğretmenlere öğrencilerin gelişimini daha nesnel ve sistematik bir şekilde değerlendirme imkânı sağlayabilecektir.

Bu çalışma, sanat eğitiminde değerlendirme süreçlerini standartlaştırarak, öğrencilerin gelişim sürecini daha tutarlı, şeffaf ve yapılandırılmış bir sistem içinde izleyebilmeye katkıda bulunmaktadır. Ayrıca, sanat öğretmenleri, akademisyenler ve eğitim politikası geliştiricileri için ölçme ve değerlendirme standartlarını belirleme konusunda fikir verebilecek bir örneklem oluşturacaktır.

Anahtar Kelimeler – Ölçme Ve Değerlendirme, Rubrik, Uygulamalı Sanat Eğitiminde Ölçme-Değerlendirme, Plastik Sanatlarda Ölçme Ve Değerlendirme.

GİRİŞ

Bir eğitim öğretim programında ölçme ve değerlendirme; ara sınav, ödev, alıştırmaya, proje, uygulama ve dönem sonu sınavı gibi farklı yöntemlerin biri veya birkaçı ile yapılabilmektedir. Bu değerlendirmeler için açık uçlu sınav, çoktan seçmeli sınav, araştırma ödevi, performans/süreç değerlendirme ve sonuç/ürün değerlendirme gibi farklı yöntemler kullanılabilir. Her bir değerlendirme ilgili öğrenmenin kazanımlarını ölçmede ve bir sonraki basamağa uygun hazır bulunuşluk düzeyini belirlemektedir. Yapılan değerlendirmenin sağlıklı, verimli ve tarafsız olması ise, ölçme-değerlendirme yönteminde belirlenen kriterlerin geçerliliği, sürdürülebilirliği ve şeffaflığı ile doğru orantılı olmaktadır.

Değerlendirme sürecinde ölçme, değerlendirmenin temel basamağını oluşturur. Ölçme, belirlenmiş kazanımlar doğrultusunda, öğrencilerin belirli bir yetkinlik ya da beceri düzeyini sayısal değerler veya sembollerle ifade etme işlemidir. Elde edilen ölçme sonuçlarının önceden belirlenmiş

kriterlerle karşılaştırılarak bir sonuca varılması ise değerlendirme olarak adlandırılmaktadır.

Uygulama temelli sanat eğitimin sonunda öğrenciden beklenen davranış değişikliğinin ölçülmesi, malzeme ve teknik yetkinliğin yanı sıra, sanata özgü öznellik, duygu, sezgi, zaman ve mekân kullanımı gibi kavramlara dayalı değişkenleri kapsamından dolayı zorluklar barındırmaktadır. Bu bağlamda; sanat eğitiminde uygulamalı derslerde sıklıkla karşılaşılan durum ise ders sorumlusunun atölye sürecini ve/veya sonuç/ürün değerlendirmesini genel tecrübe ve sezgisel yaklaşıma dayalı karşılaştırma metodu ile yapıyor olmasıdır. Bir sonucu/ürünü veya süreci değerlendirirken iyi-kötü/doğru-yanlış karşılaştırmasına dayalı geçmiş öğrenimlerin, deneyimlerin, sonuçta çıkan ürünün, çalışma performansının birer kriter olduğu ve ders sorumlusunun takibi, yetkinliği ve deneyimi ile bunu değerlendirebilecek tek otorite olma durumu, yapılan değerlendirmenin adilliği, şeffaflığı, güvenilirliği ve geçerliliği konusunda sorunlar teşkil edebilmektedir.

Bu ana fikirden hareketle başlayan ve plastik sanatlar alanında yer alan uygulamalı atölye dersleri örneği üzerinden ele alınan araştırma, uygulamalı bir dersin ölçme ve değerlendirmesinde kullanılacak genel kapsamlı, analitik, anlaşılır, şeffaf yöntemler geliştirmeyi ve standart oluşturma çalışmalarını konu almaktadır.

Yöntem

Bu araştırma, betimsel tarama modeli kullanılarak tasarlanmıştır. Araştırmanın veri toplama sürecinde, sanat eğitimi alanında kullanılan mevcut ölçme ve değerlendirme yöntemleri incelenmiş ve rubrik tabanlı değerlendirme modelleri analiz edilmiştir. Çalışma kapsamında, nitel veri analizi yöntemleri kullanılarak sanat eğitimi alanında yayınlanmış akademik kaynaklar ve mevcut değerlendirme yaklaşımları incelenmiş, öğrenci performansını nesnel ve sistematik bir şekilde değerlendirmek için çok boyutlu bir rubrik ölçeği geliştirilmiştir.

Rubrik ölçeğinde yaratıcılık, özgünlük, teknik yeterlilik, kompozisyon bütünlüğü, konuyu kavrama, temel sanat ilkelerini kullanma ve süreç katılımı gibi sanat eğitiminin temel bileşenlerini kapsayan kriterler belirlenmiş ve bunlar mükemmel, iyi, yeterli, geliştirilmeli ve zayıf şeklinde derecelendirilmiştir.

SANAT EĞİTİMİNDE ÖLÇME VE DEĞERLENDİRME

Genel tanımlarından yola çıkarak sanat; estetik kaygı ve yeteneğin, belirli teknikler ve malzemeler aracılığı ile sezgisel biçimde kurgulanıp

aktarılmasıdır denilebilir. Bu sezgisellik, özgünlüğü ve biricikliği temellendiren önemli bir unsurdur.

Mamur'a göre (Mamur, 2010, s. 175), sanat eğitimi, bireylerin yaratıcı düşünme becerilerini geliştirmeleri ve estetik algılarını derinleştirmeleri açısından önemli bir alan olarak kabul edilmekle beraber, bireylere sadece teknik beceriler kazandırmakla kalmaz, aynı zamanda eleştirel düşünme ve problem çözme yetilerini de geliştirir. Armstrong (Armstrong, 1994), sanat eğitiminde farklı ve esnek düşünme ile ön yargısız davranma alışkanlığının kazandırılmasının, eleştirel düşünme yetisi sağladığını vurgular. Bu bağlamda, sanat eğitimi bireyin kendini ifade etme biçimini zenginleştiren bir süreç olarak değerlendirilmektedir.

Plastik sanatlar eğitimi özelinde, öğrencilerin hem teknik becerilerini geliştirmeleri hem de sanatın kavramsal yönünü kavrayabilmeleri beklenmektedir. Ancak, sanatın doğası gereği değerlendirme süreçleri genellikle subjektif kriterlere açık olup, sanat çalışmalarının net ve objektif ifadelerle sahip nesnel bir ölçüm sistemi ile değerlendirilmesi zorlayıcı olabilmektedir (Genç, 2005). Sanat eğitiminde kullanılan mevcut ölçme-değerlendirme yaklaşımları, daha çok geleneksel yöntemlere dayanmakta, sonuç odaklı uygulama yeterliliğine odaklanmakta ve öğrencilerin süreç boyunca gösterdiği gelişimi yeterince ortaya koyamamaktadır. Fitzpatrick (Fitzpatrick, Sanders, Worthen, & Wingate, 2010, s. 35), yalnızca nihai ürüne odaklanmanın, becerilerin gelişimi ve bireyin ilerlemesi gibi öğrenmenin kritik yönlerini göz ardı edebileceğini vurgulayarak, dengeli bir sistemin kurulmasının çok yönlü mezunlar yetiştirmek için önemli olduğunu belirtir.

Sanatsal ifadeler bireyler arasında farklılıklar gösterebilir ve daha yorumlayıcı bir yaklaşım gereksinimine ihtiyaç duyulur. Sanatta değişkenlerin karmaşıklığı, yaratıcı süreçleri sonuçlar kadar önemli kılar (Mamur, 2010, s. 176). Dolayısıyla, sanatsal çalışmalarda hem süreci hem de sonucu kapsayan ölçme modellerinin oluşturulması öğrencinin sanatta kavramadan başlayıp öğrenmeye kadar uzanan duygusal, fiziksel, algısal, sosyal, estetik ve yaratıcı yönde gelişimini değerlendirmede gereklidir.

Öyleyse; Boğa'nın da sorduğu gibi, "sanat eğitiminin sonunda, sonuçları sembollerle, özellikle sayı sembolleriyle ifade edilebilecek bir ölçme yapılabilir mi?" (Boğa, 2015, s. 172). Bunu cevaplamadan önce eğitim, öğretim, öğrenme, ölçme ve değerlendirmenin ne olduğunun tanımlanması ve sonrasında sanat eğitiminin neyi amaçladığının belirlenmesi gerekmektedir.

Ertürk (Ertürk, 1994, s. 11); eğitimi, "bireyin davranışında, kendi yaşantısı yoluyla kasıtlı olarak istedik yönde bir değişim oluşturma sürecidir" şeklinde tanımlamıştır. Bir program dahilinde belirli bir amaca yönelik eğitim formal eğitim, yaşam süreci ve çevresel faktörlere dayalı eğitim ise informal olarak adlandırılmaktadır. Her iki eğitim sürecini

oluşturan ve davranışta değişkenliği sağlayan ise öğrenme ve öğretme olgularındır.

Öğrenme, bireyin belirli bir bilgi, beceri, tutum ve/veya davranışı kazanma veya gözlemlenebilir gelişim kaydetme sürecidir. Yaşam döngüsü içerisinde gelişen *kendiliğinden öğrenme* informal eğitimin öznesi iken, bir program dahilinde amaca yönelik *yönlendirilmiş öğrenme*, formal eğitimin öznesi durumundadır ve öğretme/öğretim etkinliklerini gerektirir.

Öğretme/öğretim etkinlikleri ise öğrenmenin gerçekleşmesini sağlayan süreçlerin tamamıdır. Gürkan'a göre; "öğrenmenin kolaylaştırılması, öğrenmeye rehberlik edilmesi, öğrenene öğrenmeyi gerçekleştirmesinde yardımcı olunması" sürecidir (Gürkan, 2006, s. 8).

Bu bağlamda öğretme/öğretim, programlı bir etkinlikler kümesidir ve bu küme dört temel öge içerir: Amaçlar, içerik, eğitim süreci ve değerlendirme. Bir program dahilinde kurgulanan bu dört öğenin son basamağı olan değerlendirme, planlanan eğitim sonucunda öğrenciden beklenen kazanımları (öğrenme çıktıları) belirleme işlemlerini kapsar.

Ölçme ve değerlendirme kavramları birbiriyle yakından ilişkilidir. Öğrenmeyi ölçmek, öğrenmenin çıktısı olan yeterliğin, edimin veya ürünün uygun bir ölçme aracı ile sayısal değerini bulma girişimi ve çabasıdır. Değerlendirme ise bir niceliğin ya da niteliğin, belli ölçütlere göre yorumlanıp yargılanarak değerinin ortaya çıkarılmasıdır (Başaran, 2000, aktaran Ayaydın, 2010: 240).

Değerlendirme sürecinde ölçme, değerlendirmenin ön koşuludur. Ölçme kabul edilmiş kurallar çerçevesinde öğrencilerin belirli bir özelliğe veya beceriye sahip oluş derecelerine göre sayı ve semboller vermektir. Değerlendirme ise, ölçme sonuçlarının bir ölçütle karşılaştırılması yoluyla ölçülen özellik hakkında karar verme süreci olarak tanımlanabilir (Turgut, 1984, s. 65).

Ayaydın (Ayaydın, 2010, s. 248); sanat eğitiminin etkin bir şekilde yürütülebilmesi için, öğrencilerin gelişim süreçlerini şeffaf ve sistematik bir yaklaşımla ölçmenin büyük önem taşıdığını, eğitim sürecinde kullanılan değerlendirme yöntemlerinin, öğrencilerin eksikliklerini tespit etmek ve gelişimlerini yönlendirmek açısından kritik bir role sahip olduğunu vurgulamaktadır. Harpe ve Peterson (Harpe & Peterson, 2008) bütünsel değerlendirme adı verdikleri değerlendirme modeli çalışmasında, sanat ve tasarım eğitiminde değerlendirme yaparken, sonuç, süreç ve bireysel göstergelerin bir arada ele alınması gerekliliğini vurgulamaktadırlar.

Bu bağlamda incelendiğinde, sanat eğitiminde kullanılacak ölçme ve değerlendirme yöntemlerinin belirli bir standart çerçevesinde ele alınması, uygulamalı sanat derslerinde öğretmenlerin değerlendirme sürecini sezgisel yaklaşımlar yerine belirli standartlara oturtulmuş kriterler çerçevesinde gerçekleştirmesi, ölçme ve değerlendirmenin güvenilirliğinin artırılmasına yardımcı olacağı anlaşılmaktadır.

RUBRİK GELİŞTİRME SÜRECİ VE DEĞERLENDİRME YAKLAŞIMI

Bu çalışma kapsamında, plastik sanatlar uygulamalı atölye derslerinde kullanılabilen nesnel ve ölçülebilir bir dereceli rubrik ölçeği geliştirme süreci yürütülmüştür. Rubriğin temel amacı, uygulamalı plastik sanatlar eğitiminin bilgi, beceri ve yetkinlikler kapsamında kazandırması beklenen genel öğrenme çıktılarına göre standartlaştırılmış, anlaşılır ve nesnel kriterlere dayalı bir ölçme ve değerlendirme modeli oluşturmaktır. Fitzpatrick'ın de belirttiği gibi (Fitzpatrick, Sanders, Worthen, & Wingate, 2010, s. 34); değerlendirme için net dereceler geliştirmek, uygulamalı sanat derslerinde değerlendirme sürecini standartlaştırabilir. Rubrikler, sanatsal kalite, yaratıcılık, teknik beceriler ve proje yönergelerine bağlılık için belirli kriterleri özetleyebilir. Bu yöntem, derecelendirmede şeffaflık ve tutarlılık sağlar.

Bu doğrultuda, akademik literatür taramaları ve mevcut değerlendirme yaklaşımlarının analiz edilmesi sonucu, sanat eğitimi uygulamalarında beklenen öğrenme çıktıları arasından ortak değerler belirlenmiştir. Daha sonrasında bu öğrenmeleri ölçmede kullanılan yaygın değerlendirme yöntemleri güçlü ve zayıf yönleri belirlenerek ayrıştırılmıştır. Bu veriler doğrultusunda bir rubrik tasarımı yapılmıştır.

Bu süreçte en çok dikkat edilen hususlardan biri de derecelendirme seviyelerinin anlamlı ve tutarlı bir şekilde oluşturulmasıdır. *Mükemmel, İyi, Yeterli, Geliştirilmeli ve Zayıf* gibi ölçekler belirlenirken, her seviyenin belirgin farklarla birbirinden ayrılmasına ve öğrencilerin gelişim alanlarını daha net görebilmelerini sağlamaya özen gösterilmiştir.

Dikkat Edilen Kritik Noktalar ve Temkinli Yaklaşımlar

Rubriğin geliştirilme sürecinde sanat eğitiminde değerlendirme sürecinin dinamik yapısı göz önünde bulundurularak, öğrencilerin bireysel yaratıcılığını destekleyici bir örnek sunulmasına dikkat edilmiştir. Sanatsal çalışmalar teknik doğruluk kadar kişisel ifade ve sanatsal yorum gücü de içerdiğinden, rubriğin katı sınırlar koyarak yaratıcı süreci kısıtlamaması önemli bir husus olarak ele alınmıştır.

Bununla birlikte, rubrik kullanımı sırasında öğretmenlerin değerlendirme sürecini daha şeffaf ve açıklayıcı hale getirebilmeleri için açık ve ölçülebilir kriter metinleri oluşturulmaya çalışılmış, her bir seviyenin öğrenciye net geri bildirim sağlayacak şekilde tanımlanmasına özen gösterilmiştir.

Tablo 1: Akran Değerlendirme Formu

..... Dersi / Akran Değerlendirme Formu			
Değerlendiren	Adı	Soyadı:	_____
Tarih: .../.../.....			
Değerlendirilen Öğrencinin Adı ve Soyadı: _____			
Değerlendirme Kriterleri (Lütfen aşağıdaki maddeleri inceleyerek uygun kutucuğu işaretleyiniz.)			
Kriter ve Puan	Evet	Kısmen	Hayır
	10P	5P	0P
Çalışmada özgünlük var mı?	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Çalışmada yaratıcı yaklaşımlar mevcut mu?	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Kullanılan malzeme ve teknik uygulama doğru mu?	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Renk, biçim ve kompozisyon uyumu sağlanmış mı?	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Çalışma konuyu anlaşılabilirlik açısından yansıtıyor mu?	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Öğrencinin çalışması tamamlanmış ve eksiksiz mi?	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Öğrencinin ders içi performansı yeterli mi?	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Çalışma, temel sanat ilkelerine uygun mu?	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Çalışma ders içeriği ve konusu ile uyumlu mu?	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Çalışmanın sunumu yeterli ve etkili yapıldı mı?	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Toplam Puan :			

Ölçme ve değerlendirme sürecinde tasarlanan rubrik ile entegreli olarak akran değerlendirmesi yapılması planlanmıştır. Ancak, kişisel ilişkilerin tarafsızlığı etkileyebileceği ve öğrencilerin değerlendirme kriterlerini tam olarak anlamadan yanlış geri bildirim verebilme gibi riskleri olduğundan, öğrencilerin yapacağı akran değerlendirmesinin genel nota doğrudan etki etmemesi adına ana rubrik içinde yer almaması gerektiği

düşünülmüştür. Bu nedenle farklı bir sistem geliştirilerek, sanat eğitiminde nesnel ve yapılandırılmış değerlendirme süreçlerini desteklemek için rubrik ölçeğine *Akran Değerlendirme Başarısı* alanı eklenmiştir. Akran Değerlendirme Başarısı, bağımsız bir değerlendirme aracı olarak geliştirilen *Akran Değerlendirme Formu* (Tablo 1) aracılığıyla ölçümlenmektedir.

Bu stratejik karar, öğrencilerin değerlendirme kriterlerini doğru anlamalarını, akranlarının çalışmalarını nesnel ölçütlerle değerlendirme yetkinliği kazanmalarını ve dersin öğrenme çıktıklarına daha bilinçli şekilde hakim olmalarını sağlamak amacıyla alınmıştır.

Geliştirilen bu sistemde, her öğrenci rastgele seçilecek bir akranının çalışmasını *Akran Değerlendirme Formunda* belirtilen kriterler ve ölçek doğrultusunda değerlendirecek ve puanlandıracaktır. Değerlendiren öğrencinin verdiği puan ile ders sorumlusunun aynı öğrenciye verdiği genel puanın örtüşme derecesine bağlı olarak, değerlendirmeyi yapan öğrencinin *Akran Değerlendirme Başarısı* notu belirlenecektir.

Değerlendirmeye entegre edilen bu yöntem, öğrencinin kişisel önyargılardan ve duygusal etkilerden uzaklaşarak tarafsız bir değerlendirme yapma becerisini geliştirmeyi hedeflemektedir. Öğrenci, yapacağı değerlendirmenin akranının notuna etki etmeyeceği bilinci ile, suçluluk hissi olmaksızın değerlendirme yapabilecektir. Aynı zamanda bu tecrübe, öğrencinin ders kapsamında belirlenen öğrenim çıktıklarını daha iyi kavrayarak öz değerlendirme yetisini geliştirmesine de olanak tanıyacaktır.

Öğrenciler çalışmalarının değerlendirileceği kriterlerin farkında olduklarında, kendi yaptıklarını sorgulama olasılıkları daha yüksektir. Bu öz değerlendirme biçimi, onları kendi çalışmalarını eleştirel bir şekilde değerlendirmeye ve gerektiğinde ayarlamalar yapmaya teşvik ederek sanatsal uygulamaları ve kişisel gelişimlerini daha derin bir şekilde anlamaya teşvik edebilir (Ayas, ve diğerleri, 2010, s. 64).

Rubrik ölçeğin tamamında uygulanan bu yöntemsel yaklaşım, sanat eğitiminde değerlendirme sürecini daha şeffaf, yapılandırılmış ve ölçülebilir hale getirmeyi amaçlayarak, öğretmenler ve öğrenciler için daha adil, güvenilir ve yönlendirici bir değerlendirme süreci olarak kabul görmesini sağlayacaktır.

PLASTİK SANATLAR UYGULAMALI ATÖLYE DERSLERİ İÇİN DERECELİ RUBRİK ÖLÇEĞİ TASARISINDA KRİTERLERİN BELİRLENMESİ VE YAPILANDIRILMASI

Rubrik tasarımı oluşturulurken plastik sanatlar eğitiminde bilgi, beceri ve yetkinlik kazanımları bağlamında süreç, sonuç ve öğrenci odaklı göstergeleri kapsayıcı bir çalışma yapılması kararlaştırılmıştır. Rubrik üzerinde yer alacak başlıklar ve kriterler bu kapsayıcılık doğrultusunda ayrı ayrı belirlenmiş, en ekonomik ve etkili şekilde kullanılacak bir tasarı

kurgulanmıştır. Genel olarak ele alındığında Dereceli Rubrik Ölçek tasarısı üç ana gösterge altında yer alan dokuz kriter başlıklarından oluşmaktadır (Tablo 2).

Tablo 2: Dereceli Rubrik Ölçek Göstergeler ve Kriter Başlıkları

Sonuç Odaklı Göstergeler			Süreç Odaklı Göstergeler		Öğrenci Odaklı Göstergeler			
Yaratıcılık ve Özgünlük	Biçim Bütünlüğü, Görsel Düzenleme ve Kompozisyon	Konuyu Anlama, Kavrama ve Bağlam Kurma	Temel Sanat İlkeleri ve Önceki Öğrenme Çıktılarını Kullanabilme	Teknik Yeterlilik, Malzeme Yetkinliği ve Uygulama Becerisi	Katılım, Araştırma ve Çalışma Süreci	Çalışma Disiplini ve Sorumluluk	Sunum Becerisi	Akran Değerlendirme Başarısı

Rubrik oluşturma sürecinde ölçülebilirlik, nesnellik ve açıklık temel ilkeler olarak ele alındığından; kriterlerin net ve yoruma kapalı ifadelerle belirlenmesi öncelikli hedeflerden biri olmuştur. Hem süreç hem sonuç/ürün hem de öğrenci odaklı değerlendirme yapılabilmesi amacıyla kriterler çok boyutlu olarak yapılandırılmıştır. Plastik sanatlarda uygulamalı eğitimin başat öğrenme çıktıları olan yaratıcılık ve özgünlük, biçim bütünlüğü, görsel düzenleme ve kompozisyon, konuyu anlama, kavrama ve bağlam kurma, temel sanat ilkelerini kullanma, teknik yeterlilik, süreç katılımı, çalışma disiplini, sunum becerisi ve akran değerlendirmesi gibi dokuz temel başlık belirlenmiş ve her bir kriterin açık, somut ve ölçülebilir tanımlara sahip olmasına özen gösterilmiştir.

Sonuç Odaklı Göstergeler

Sanatsal üretim sürecinin nihai çıktıları, eserlerin özgünlüğü, estetik uyumu ve içerik açısından taşıdığı anlam ile değerlendirilmektedir. Sonuç odaklı göstergeler, öğrencinin sanat pratiği boyunca ortaya koyduğu yaratıcı düşünme becerisi, biçimsel düzenleme yeteneği ve ele aldığı konuyu bağlamsal olarak nasıl işlediğini ölçmeyi amaçlar. Bu kapsamda, yaratıcılık ve özgünlük, eserin benzersizliği ve kişisel yorum gücü üzerinden değerlendirilirken; biçim bütünlüğü, görsel düzenleme ve kompozisyon, estetik uyum ve düzen kurma becerisini analiz etmektedir. Konuyu anlama,

kavrama ve bağlam kurma göstergesi ise öğrencinin sanat eserine içeriksel ve kavramsal bir derinlik kazandırma başarısını ölçmektedir. Bu göstergeler, öğrencinin sanatsal dilini oluşturma sürecindeki gelişimini takip etmek ve eserin sanatsal değerini sistematik bir şekilde değerlendirmek için önemlidir.

1. Yaratıcılık ve Özgünlük

Sanat eğitimi sürecinde değerlendirmenin en öznel alanlarından biri yaratıcılık ve özgünlük kavramlarıdır. Bu kavramların net ve ölçülebilir kriterlerle tanımlanması hem eğitimci hem de öğrenci açısından değerlendirmenin nesnelliğini arttırmaya yardımcı olacaktır. Plastik sanatlarda özgünlük, bir çalışmanın sanatsal bağlam içinde nasıl şekillendiğini, sanatçı tarafından nasıl yorumlandığını ve mevcut bilgi birikimiyle nasıl ilişkilendirildiğini anlamak açısından önemli bir kriterdir. Özgünlük, yalnızca yeni fikirler üretmek değil, aynı zamanda sanatçının bireysel anlatım dilini oluşturarak üsluba dönüştürmesi ve bu dili yaratıcı biçimde geliştirmesi sürecini de kapsar.

Bu bağlamda plastik sanatlarda özgünlük kavramı, nicel ölçüme uygun olarak, benzersiz fikirler, kişisel dokunuş ve yenilikçi yaklaşım olmak üzere üç ana başlık altında tanımlanmıştır.

Özgünlük

- **Benzersiz Fikirler:** Özgünlük, bir çalışmanın daha önce yapılmış olanlardan farklı ve kendine has olmasıdır. Yani, eserin tamamen yeni bir fikre dayanması veya bilinen bir konuyu alışılmadık dışında bir şekilde ele alması beklenir.
- **Kişisel Dokunuş:** Özgünlük, eseri oluşturan kişinin bireysel tarzını ve bakış açısını da içerir. Kendi deneyimlerini, duygularını ve düşüncelerini katan bir sanatçı, çalışmasını diğerlerinden ayıran kişisel bir imza (üslup/tarz) bırakmış olur.
- **Yenilikçi Yaklaşım:** Özgün bir çalışma, kullanılan teknikler veya malzemeler açısından da farklı olabilir. Geleneksel yöntemlerin dışına çıkmak, harmanlayarak (hibrid) kullanmak, farklı malzemeler denemek ya da alışılmadık dışında bir anlatım dili kullanmak eserin özgünlüğünü artırır.

Yaratıcılık, bir sanat eserinin hem kavramsal derinliğini hem de anlatım gücünü artıran temel unsurlardan biridir. Yaratıcılık kavramı, nicel ölçüme uygun biçimde, yaratıcı kavramlar, problem çözme ve görsel-estetik çekicilik isimleri ile üç ana başlık altında tanımlanmıştır.

Yaratıcılık

- **Yaratıcı Kavramlar:** Yaratıcılık, sıradanın ötesine geçen ve izleyiciyi düşündüren, ilham veren fikirler üretmekle ilgilidir.

Alışılmış kalıpların dışına çıkarak yeni ve etkileyici bir anlatım sunmak yaratıcı bir çalışmanın temelidir.

- **Problem Çözme:** Yaratıcı bir kişi, karşısına çıkan zorluklara farklı açılardan bakarak özgün çözümler üretebilir. Sanatsal süreçte karşılaşılan teknik veya kavramsal problemleri yenilikçi yöntemlerle çözmek, eserin değerini artırır.
- **Görsel ve Estetik Çekicilik:** Yaratıcılık, çalışmanın görsel etkisiyle de doğrudan ilişkilidir. Renk, kompozisyon, doku ve form gibi unsurların izleyiciyi etkileyen, duygular uyandıran, alışılmışın dışında kullanımı yaratıcı bir yaklaşımın göstergesidir.

Bu tanımlamalar, bir sanat eserinin bireysel anlatım ve yenilikçi yaklaşım açısından ne derece başarılı olduğunu belirlemek, temel ölçütleri vurgulamak ve anlaşılır kılmak için oluşturulmuştur. Rubrik üzerinde yapılacak sonuç odaklı değerlendirmelerde Yaratıcılık ve Özgünlük için bu tanımlara ait bulgulardan en az bir tanesinin olması beklenmektedir.

Bu bağlamda geliştirilen rubrik tasarımında Yaratıcılık ve Özgünlük başlığı kriterleri şu şekilde oluşturulmuştur:

- **Mükemmel (5):** Çalışma oldukça özgün ve tamamıyla kendine has nitelikler barındırmaktadır. Çalışma; detayları, modeli ve tamamlanmış uygulaması ile ilgi çekici düzeyde yaratıcı fikirler barındırmaktadır.
- **İyi (4):** Çalışma genel olarak özgünlüğe sahip ve yaratıcı fikirleri yansıtmaktadır. Çeşitli müdahaleler ile geliştirilmeye açık olmakla birlikte uygulama ve model açısından yeterli düzeydedir.
- **Yeterli (3):** Çalışma özgünlük ve yaratıcılık açısından sınırlıdır, bazı unsurlar daha önce yapılmış çalışmalara benzemektedir.
- **Geliştirilmeli (2):** Çalışma yeterli düzeyde özgünlük taşımamaktadır, yaygın kullanılan fikirlerden oluşmaktadır. Mevcut haliyle geliştirmeye açıktır.
- **Zayıf (1):** Çalışma özgünlükten ve ilgi çeken herhangi bir detaydan uzaktır. Çalışma tamamıyla bilindik öğeler taşımakta ve yaratıcı bir yorum içermemektedir.

2. Biçim Bütünlüğü, Görsel Düzenleme ve Kompozisyon

Sanat ve tasarım alanı özelinde uygulama sonuçlarına yönelik beklenen değerler arasında kurgusal/biçimsel bütünlük ve kompozisyon bilgisine dayalı görsel düzen oluşturma yetkinliği disipline özgü öğrenme çıktılarındanndır.

Görsel kompozisyon, sanatçının hem algısal hem de teknik olarak dengeli bir eser yaratabilmesi için sahip olması gereken temel yetkinliklerden biridir. Bir sanat eserinin estetik değer taşıması için biçimsel

unsurların bütünlük içinde kullanılması, görsel denge sağlanması ve kompozisyon kurallarına uygun şekilde düzenlenmesi gerekmektedir.

Bu bağlamda, biçim bütünlüğü ve görsel düzenleme, sanatçının eserindeki kompozisyon dengesi, oran-orantı kullanımı ve elemanlar arasındaki uyum gibi unsurlar üzerinden değerlendirilir. Sanatsal üretim sürecinde form, hacim, hareket ve mekân gibi faktörlerin başarılı bir şekilde bir araya getirilmesi, eserin hem estetik hem de kavramsal anlamda daha güçlü olmasını sağlamaktadır. Bu ölçütler, sanatçının biçim ve mekân ilişkisini nasıl yönettiğini ve sanatsal kompozisyonu nasıl oluşturduğunu anlamak için kritik öneme sahiptir.

Bu bağlamda geliştirilen rubrik tasarımında Biçim Bütünlüğü, Görsel Düzenleme ve Kompozisyon başlığı kriterleri şu şekilde oluşturulmuştur:

- **Mükemmel (5):** Çalışmada biçim bütünlüğü güçlü, oran-orantı, denge ve görsel düzenleme mükemmel bir şekilde sağlanmıştır. Renk, form ve kompozisyon ilişkileri başarılıdır.
- **İyi (4):** Biçim bütünlüğü genel olarak iyi, ancak küçük dengesizlikler var. Renk, form ve kompozisyon uyumu yeterlidir.
- **Yeterli (3):** Biçim bütünlüğü belirli ölçüde sağlanmış, ancak daha iyi düzenlenebilir. Kompozisyon ve renk ilişkisi geliştirilmeye açıktır.
- **Geliştirilmeli (2):** Biçim bütünlüğü zayıf, görsel düzenleme eksik ve kompozisyon dengesizdir.
- **Zayıf (1):** Biçim bütünlüğü sağlanmamış, görsel düzenleme başarısız, kompozisyon rastgele yerleştirilmiştir.

3. Konuyu Anlama, Kavrama ve Bağlam Kurma

Sanatsal üretim sürecinde, ele alınan konunun doğru şekilde anlaşılması ve uygun bir bağlam içinde yorumlanması, eserin anlatım gücünü doğrudan etkiler. Konuyu anlama ve kavrama, öğrencinin seçtiği temayı veya konsepti nasıl ele aldığını, içeriği nasıl yapılandırdığını ve çalışmasına anlam kazandırma sürecindeki başarısını değerlendiren bir ölçüttür. Bu bağlamda, öğrencinin konuyu yorumlama biçimi, içeriği geliştirme düzeyi ve sanat eseriyle mesajını ne derece etkili şekilde iletebildiği temel kriterler olarak ele alınmaktadır. Ayrıca, eserin sanatsal ve kavramsal bütünlüğünü sağlamak adına bağlam oluşturma sürecinin başarılı bir şekilde gerçekleştirilmesi beklenmektedir. Rubrik tasarımında bu başlığın kriterleri şu şekilde oluşturulmuştur:

- **Mükemmel (5):** Konunun gerekliliklerini mükemmel bir şekilde karşılamış, anlam bütünlüğünü ve bağlam oluşturmaya güçlü bir şekilde sağlamış, konuya özgün bir bakış açısı kazandırmıştır.

- **İyi (4):** Konu başarılı bir şekilde yorumlanmış, bağlam oluşturulmuş ve anlam bütünlüğü sağlanmış ancak daha derinlikli bir analiz geliştirilebilir.
- **Yeterli (3):** Konu temel düzeyde anlaşılabilir ve işlenmiş, bağlam oluşturma kısmen sağlanmış ancak içeriğin geliştirilmesi gerekmektedir.
- **Geliştirilmeli (2):** Konu eksik anlaşılabilir, bağlam oluşturma süreci yetersiz kalmış ve anlatımda kopukluklar bulunmaktadır.
- **Zayıf (1):** Konu yanlış anlaşılabilir veya eksik işlenmiş, bağlam oluşturma süreci tamamen göz ardı edilmiş ve kavramsal bütünlük sağlanamamıştır.

Süreç Odaklı Göstergeler

Sanat eğitimi, sadece nihai ürün değil, aynı zamanda öğrencinin süreç boyunca geliştirdiği beceri ve kazanımlarla da değerlendirilmelidir. Süreç odaklı göstergeler, öğrencinin sanatsal üretim aşamalarında gösterdiği teknik yeterlilik, önceki öğrenmelerini kullanma düzeyi ve malzeme hâkimiyeti gibi kriterler üzerinden analiz edilmesini sağlar. Temel sanat ilkeleri ve önceki öğrenme çıktılarını kullanabilme, öğrencinin geçmiş bilgi ve deneyimlerini yeni bir projeye nasıl entegre ettiğini değerlendirirken; teknik yeterlilik, malzeme yetkinliği ve uygulama becerisi göstergesi, öğrencinin sanat üretiminde teknik ve malzeme kullanımı konusundaki beceri düzeyini ölçmektedir. Süreç odaklı bu kriterler, öğrencinin uzun vadeli sanatsal gelişimini izlemeye ve sanatsal karar alma süreçlerini daha bilinçli şekilde yönlendirmesine olanak tanımaktadır.

4. Temel Sanat İlkeleri ve Önceki Öğrenimleri Kullanma

Sanat eğitimi sürecinde kazanılan bilgi ve becerilerin üretim sürecine entegrasyonu, öğrenmenin pekişmesi ve öğrencinin sanatsal gelişimini sürdürülebilir kılması açısından büyük önem taşımaktadır. Temel sanat ilkeleri, sanat disiplinlerinin en önemli yapı taşlarından biri olup, öğrencinin tasarım sürecinde önceki bilgi ve becerilerini etkin bir şekilde kullanmasını ve geliştirmesini gerektirir.

Bu bağlamda, öğrencinin sanat tarihi, alan teorisi, teknik ve malzeme bilgisi gibi daha önce edindiği kazanımları yeni üretim süreçlerine nasıl entegre ettiği değerlendirilir. Öğrencinin temel sanat ilkelerini kullanma yetkinliği; orantı, ritim, denge, kontrast, hareket ve birlik gibi sanatsal unsurları bilinçli bir şekilde uygulaması üzerinden ölçülmektedir. Bu kriterler, öğrencinin edindiği bilgileri yaratıcı bir süreç içinde nasıl kullandığını ve önceki öğrenmelerini ne derece etkin bir şekilde üretime aktarabildiğini anlamak için önemli göstergelerdir. Rubrik tasarımında bu başlığın kriterleri şu şekilde oluşturulmuştur:

- **Mükemmel (5):** Öğrenci, daha önce edindiği kuramsal, teknik ve malzeme bilgisini mevcut üretim sürecine başarılı bir şekilde entegre etmiştir. Görsel tasarım öğeleri ve ilkeleri ile duyuşsal nitelikleri alışılmadık ve etkili bir biçimde kullanmıştır.
- **İyi (4):** Öğrenci, kuramsal, teknik ve malzeme bilgisini büyük ölçüde uygulamalarına yansıtılmış, ancak bazı eksiklikler bulunmaktadır. Görsel tasarım öğeleri ve ilkelerinin kullanımında başarılıdır.
- **Yeterli (3):** Öğrenci, temel sanat ilkeleri ve öğrenme çıktılarını belirli ölçüde kullanmış ancak entegrasyonu geliştirme aşamasında sık sık eğitmen desteğine ihtiyaç duymaktadır.
- **Geliştirilmeli (2):** Öğrenci, kuramsal, teknik ve malzeme bilgisini yüzeysel şekilde kullanmış, temel sanat ilkeleri uygulamalarına yeterince yansıtılmamıştır.
- **Zayıf (1):** Öğrenci, daha önce edindiği bilgileri mevcut üretim sürecine dahil etmemiş, temel sanat ilkelerini kullanamamıştır.

5. Teknik Yeterlilik, Malzeme Yetkinliği ve Uygulama Becerisi

Uygulamalı eğitimde malzeme kullanımı, teknik yeterlilik ve beceri kazanımları, öğrenmenin gerçekleşmesi için sürecin en önemli basamaklarından biridir. Sanatsal üretim sürecinde, öğrencinin teknik bilgiyi pratiğe dökme yeteneği, malzeme kullanımına hâkimiyeti ve uygulama becerisi değerlendirilmektedir. Bu kapsamda, öğrencinin malzemeyi amacına uygun kullanma, teknik doğruluk, detaylara verilen önem ve uygulama sürecinde karşılaştığı sorunlara yaratıcı çözümler getirme becerileri ölçülmektedir.

- **Mükemmel (5):** Teknik bilgi ve beceri üst düzeyde, detaylara verilen önem ve uygulama kusursuz. Malzeme kullanımı başarılı. Süreçte gelişen sorunlara çeşitli perspektiflerden yaklaşma ve fikirleri yaratıcılığı ile farklı bağlamlara uyarlama yeteneğini sahiptir.
- **İyi (4):** Teknik bilgi ve beceri büyük ölçüde gelişmiştir. Malzeme kullanımı başarılıdır, ancak detaylara verilen önemde küçük eksiklikler bulunmaktadır. Sorunlara yaratıcı çözümler üretme konusunda iyi bir düzeydedir, ancak geliştirilmesi gereken noktalar mevcuttur.
- **Yeterli (3):** Teknik bilgi ve uygulama becerisi temel seviyededir. Malzeme kullanımı belirli ölçüde yeterlidir ancak zaman zaman yanlış seçimler veya uygulama hataları görülebilmektedir. Karşılaşılan sorunlara çözüm üretme çabası olsa da uygulamada eksiklikler mevcuttur.
- **Geliştirilmeli (2):** Teknik bilgi ve beceri sınırlıdır. Malzeme kullanımı yetersizdir ve uygulama sürecinde ciddi hatalar bulunmaktadır. Karşılaşılan sorunlara alternatif çözümler geliştirme yetisi zayıftır.

- **Zayıf (1):** Teknik bilgi ve uygulama becerisi eksiktir. Malzeme kullanımı hatalı veya uygunsuzdur. Karşılaşılan problemlere çözüm üretme yeteneği gelişmemiştir ve süreç boyunca destek gerektirmektedir.

Öğrenci Odaklı Göstergeler

Sanat eğitimi sürecinde öğrencinin bireysel sorumluluk bilinci, ders içi katılımı ve kendini ifade etme becerisi, genel akademik başarısının yanı sıra sanatsal gelişimini de doğrudan etkileyen unsurlardır. Öğrenci odaklı göstergeler, sanat eğitimi sürecinde öğrencinin derse katılımı, disiplinli çalışma alışkanlıkları ve sunum becerileri gibi akademik ve bireysel performansına dair önemli kriterleri kapsamaktadır. Katılım, araştırma ve çalışma süreci, öğrencinin aktif öğrenme sürecine dahil olma derecesini ölçerken; çalışma disiplini ve sorumluluk, öğrencinin atölye kurallarına uyumu, iş takibi ve üretim sürecindeki motivasyonunu değerlendirir. Sunum becerisi, öğrencinin ürettiği çalışmayı izleyiciye aktarma ve anlatım gücünü test ederken; akran değerlendirme başarısı, öğrencinin sanatsal eleştiri ve değerlendirme yetkinliğini nesnel kriterlere göre uygulama becerisini ölçmektedir. Öğrenci odaklı göstergeler, bireyin sanat eğitimi sürecinde sadece teknik becerilerini değil, aynı zamanda eleştirel düşünme, öz değerlendirme ve disiplinli çalışma yetilerini de geliştirmesini teşvik eden önemli bir bileşendir.

6. Katılım, Araştırma ve Çalışma Süreci

Öğrencinin derse düzenli katılımı, araştırma yapma alışkanlığı ve bireysel çalışmalarını tamamlama düzeyi öğrenci odaklı göstergeler başlığı altında değerlendirmeye alınması gereken bir alandır. Eğitimci yönlendirmesini takip etme ve ders içi etkinliklere aktif katılım sağlama durumu bu kriterin temel ölçütleridir.

- **Mükemmel (5):** Derslere düzenli katılım sağlanmış, ödev, eskiz, araştırma ve çalışmalar eksiksiz ve tutarlı biçimde tamamlanmıştır. Süreç boyunca ders içi etkinliklere aktif katılım gösterilmiş, görüş bildirimlerinde bulunulmuş ve eğitimci yönlendirmesi başarılı bir şekilde takip edilmiştir.
- **İyi (4):** Derslere büyük ölçüde katılım sağlanmış, ödev ve araştırmalar tamamlanmış ancak bazı eksiklikler bulunmaktadır. Ders içi etkinliklere katılım iyi düzeydedir, eğitimci yönlendirmeleri genel olarak takip edilmiştir.
- **Yeterli (3):** Katılım istikrarsız olup, bazı dersler kaçırılmış veya ödev ve araştırmalar eksik tamamlanmıştır. Ders içi etkinliklere katılım orta seviyede olup, eğitimci yönlendirmesine tam anlamıyla uyulmamıştır.

- **Geliştirilmeli (2):** Derse katılım düzensiz olup, ödev ve araştırmalar büyük ölçüde eksiktir. Ders içi etkinliklere katılım düşük seviyededir ve eğitmen yönlendirmesi çoğunlukla göz ardı edilmiştir.
- **Zayıf (1):** Derse katılım yetersizdir, ödev ve araştırmalar tamamlanmamış veya hiç yapılmamıştır. Ders içi etkinliklere katılım sağlanmamış, eğitmen yönlendirmesi takip edilmemiştir

7. Çalışma Disiplini ve Sorumluluk

Öğrencinin atölye çalışmalarına yönelik disiplini, motivasyonu, zaman yönetimi ve sorumluluk bilinci bu kriter başlığı altında değerlendirilmektedir.

- **Mükemmel (5):** Yüksek motivasyon ile süreç planlaması ve yönetimini çok başarılı şekilde tamamlamıştır. Atölye kurallarına titizlikle uymakta, çalışma alanını sorumluluk bilinciyle her zaman temiz ve düzenli tutmaktadır.
- **İyi (4):** Süreç planlaması ve yönetimi büyük ölçüde başarılıdır, ancak bazı aksaklıklar yaşanmıştır. Atölye kurallarına genel olarak uyulmakta, çalışma alanı çoğunlukla düzenli tutulmaktadır.
- **Yeterli (3):** Süreç yönetiminde karışıklıklar bulunmakta, zaman zaman motivasyon eksikliği gözlemlenmektedir. Atölye kurallarına uyum düzensiz olup, çalışma alanı zaman zaman düzensiz bırakılmaktadır.
- **Geliştirilmeli (2):** Süreç planlamasında ciddi eksiklikler bulunmaktadır. Atölye kurallarına uyum sağlanmamış, çalışma alanı genellikle düzensiz bırakılmıştır.
- **Zayıf (1):** Süreç yönetimi ve sorumluluk bilinci oldukça zayıftır. Atölye kurallarına uyulmamış ve çalışma alanı tamamen düzensiz bırakılmıştır.

8. Sunum Becerisi

Öğrencinin yaptığı çalışmayı sözlü ve görsel olarak ifade edebilme yetkinliği sanat ve tasarım disiplinine özgü metotlar üzerinden değerlendirilir. Çalışmanın sunum sürecindeki anlatım becerisi, ışık, mekan, renk, kompozisyon gibi unsurları kullanma biçimi, eskiz, tasarım ve çizim gibi süreç içerisinde kullanılan destekleyici materyaller ve izleyici ile kurulan iletişim temel ölçütlerdir.

- **Mükemmel (5):** Çalışma sürecini ve sonuçlarını izleyiciye aktarma ve kendini ifade etme konusunda olağanüstü başarılıdır. Çalışmasını sunarken ışık, mekan, renk, kompozisyon gibi unsurlarla doğru ilişkilendirmiş, nihai sonuçları eskiz, tasarım ve çizim gibi süreç kanıtlarıyla desteklemiştir.

- **İyi (4):** Çalışmasını başarılı bir şekilde sunmuş, ancak anlatımda veya destekleyici unsurlarda küçük eksiklikler bulunmuştur. Sunum sırasında izleyiciyle iyi bir etkileşim kurmuş ve çalışmasını büyük ölçüde açıklayabilmiştir.
- **Yeterli (3):** Çalışmasını temel düzeyde sunabilmiş, ancak anlatımda tutarsızlıklar ve eksiklikler bulunmaktadır. Görsel destekler kısmen kullanılmış, ancak sunum sırasında yeterince açıklayıcı olunamamıştır.
- **Geliştirilmeli (2):** Çalışmasını sunarken yeterli açıklamalar yapamamış, anlatım gücü ve izleyiciyle etkileşimi zayıf kalmıştır. Görsel ve teknik destek unsurları eksik veya yetersizdir.
- **Zayıf (1):** Çalışmasını sunarken büyük ölçüde zorlanmış, anlatımda ciddi eksiklikler yaşanmıştır. İzleyiciyle etkileşimi yok denecek kadar az olup, sunumu görsel veya teknik desteklerle tamamlayamamıştır.

9. Akran Değerlendirme Başarısı

Sanat eğitiminde nesnel ve yapılandırılmış değerlendirme süreçlerini desteklemek ve öğrencilerin aktif katılımı ile öğrenmeyi pekiştirmek amacıyla *Akran Değerlendirme Başarısı* başlığı rubrik ölçeğine eklenmiştir. Akran Değerlendirme Başarısı, bağımsız bir değerlendirme aracı olarak geliştirilen *Akran Değerlendirme Formu* (Tablo 1) aracılığıyla ölçümlenmektedir. Öğrencilerin bağımsız ve tarafsız olarak akranlarını belirlenmiş kriterler üzerinden algılama ve değerlendirebilme yetkinlikleri ölçümlenmektedir.

- **Mükemmel (5):** Öğrenci, akran değerlendirmesini rubrik kriterlerine tam uyumlu ve yüksek doğrulukta gerçekleştirmiştir. Verdiği puanlar, ders sorumlusunun değerlendirmesiyle büyük ölçüde örtüşmektedir. Değerlendirme sürecinde nesnellliğini koruyarak, çalışmalarını tarafsız bir bakış açısıyla değerlendirdiğini göstermiştir.
- **İyi (4):** Öğrenci, akran değerlendirmesini genel olarak rubrik kriterlerine uygun şekilde gerçekleştirmiştir. Verdiği puanlar büyük ölçüde tutarlıdır, ancak bazı noktalarda küçük farklılıklar gözlemlenmiştir.
- **Yeterli (3):** Öğrenci, akran değerlendirmesini temel seviyede gerçekleştirmiştir. Verdiği puanlar ile ders sorumlusunun değerlendirmesi arasında belirli ölçüde farklılıklar vardır. Nesnellik konusunda gelişim göstermesi gerekmektedir.
- **Geliştirilmeli (2):** Öğrenci, akran değerlendirmesinde belirlenen rubrik kriterlerine yeterince uyum sağlayamamış ve verdiği puanlar tutarsızlık göstermektedir. Değerlendirme sürecinde öznel yargılara başvurduğu gözlemlenmiştir.

- **Zayıf (1):** Öğrenci, akran değerlendirmesini hatalı ya da gelişigüzel şekilde yapmış, verdiği puanlar rubrik kriterleriyle büyük ölçüde uyumsuzdur. Değerlendirme sürecinde nesnellik ve analiz yeteneği göstermemiştir.

PLASTİK SANATLAR UYGULAMALI ATÖLYE DERSLERİ İÇİN DERECELİ RUBRİK TABLOLARI

Bu çalışma sonucunda, plastik sanatlar uygulamalı atölye derslerinde kullanıma yönelik bir dereceli rubrik ölçeği geliştirilmiştir. Akademik literatür taramaları ve mevcut değerlendirme yöntemlerinin analizleri doğrultusunda, sanat eğitiminde standardizasyonun sağlanması, ölçülebilir kriterlerinin belirlenmesi ve öğrencilerin sanatsal gelişimlerinin nesnel bir şekilde değerlendirilmesi için kapsamlı bir model oluşturulmaya çalışılmıştır. Çalışma kapsamında tasarlanan dereceli rubrik ve kriter açıklamaları; sonuç, süreç ve öğrenci odaklı göstergeler özelinde renk ayrımları belirlenerek tablo üzerinde yerleştirilmiştir (Tablo 3).

Kriter başlıklarının öğrenciler ve değerlendiriciler tarafından anlaşılabilirliğini kolaylaştırmak için dereceli rubrik tablosuna ek olarak *Kriter Tanımlamaları Tablosu* geliştirilmiştir (Tablo 4). Bu tabloda öğrenme çıktısına hizmet eden her bir kriterin neleri içerdiği belirtilerek, edinilmesi beklenen kazanımlara dair eğitici ve yönlendirici açıklama niteliğinde hazırlanmıştır.

Rubrik kriterleri doğrultusunda değerlendiricilerin kullanımına yönelik bir şablon oluşturulmuştur. Genel bir fikir vermesi adına, öğrencilerin her kriter başına 5 tam puan üzerinden değerlendirildiği bir *Rubrik Değerlendirme Çizelgesi Örneği* hazırlanmıştır (Tablo 5). Toplam değer 5'lik değer üzerinden ortalaması ve buna bağlı yüzölçümüne karşılık gelen not değerlerinin hesaplamaları ayrı ayrı belirtilmiştir. Göstergelerin yüzdelik dağılımları ve kriterlerin değerleri ders sorumlusunun ağırlık derecelendirmesine göre değiştirilebilir niteliktedir.

Tablo 3. Dereceli Rubrik ve Kriterler Tablosu

	85-100	70-84	50-69	31-40	0-30
	Mükemmeltir	Yüksek	Yeterli	Gelişimdeki	Zayıf
Öğretmen ve Değerlendirme Kriterleri					
Öğrenci / Üçün Davalı Gösterge	85-100 Mükemmeltir	70-84 Yüksek	50-69 Yeterli	31-40 Gelişimdeki	0-30 Zayıf
Yaratıcılık ve Organizasyon	Çalışma süreci başlangıç ve sona erme noktasında kendine has özellikler barındırır. Çalışma, deneyim, fikirler, yöntemler, araç gereçler, kaynaklar, iletişim araçları ve diğer araçlar ile öğrencinin yaratıcılığını destekler. Öğrencinin yaratıcılığı barındırır.	Çalışma genel olarak başlangıç ve sona erme noktasında kendine has özellikler barındırır. Çalışma, deneyim, fikirler, yöntemler, araç gereçler, kaynaklar, iletişim araçları ve diğer araçlar ile öğrencinin yaratıcılığını destekler.	Çalışma genel olarak başlangıç ve sona erme noktasında kendine has özellikler barındırır. Çalışma, deneyim, fikirler, yöntemler, araç gereçler, kaynaklar, iletişim araçları ve diğer araçlar ile öğrencinin yaratıcılığını destekler.	Çalışma yeterli düzeyde başlangıç ve sona erme noktasında kendine has özellikler barındırır. Çalışma, deneyim, fikirler, yöntemler, araç gereçler, kaynaklar, iletişim araçları ve diğer araçlar ile öğrencinin yaratıcılığını destekler.	Çalışma yeterli düzeyde başlangıç ve sona erme noktasında kendine has özellikler barındırır. Çalışma, deneyim, fikirler, yöntemler, araç gereçler, kaynaklar, iletişim araçları ve diğer araçlar ile öğrencinin yaratıcılığını destekler.
Bilgi Bütünlüğü, Gözetim Denetimi ve Kontrol	Çalışma süreci başlangıç ve sona erme noktasında kendine has özellikler barındırır. Çalışma, deneyim, fikirler, yöntemler, araç gereçler, kaynaklar, iletişim araçları ve diğer araçlar ile öğrencinin yaratıcılığını destekler.	Çalışma süreci başlangıç ve sona erme noktasında kendine has özellikler barındırır. Çalışma, deneyim, fikirler, yöntemler, araç gereçler, kaynaklar, iletişim araçları ve diğer araçlar ile öğrencinin yaratıcılığını destekler.	Çalışma süreci başlangıç ve sona erme noktasında kendine has özellikler barındırır. Çalışma, deneyim, fikirler, yöntemler, araç gereçler, kaynaklar, iletişim araçları ve diğer araçlar ile öğrencinin yaratıcılığını destekler.	Çalışma süreci başlangıç ve sona erme noktasında kendine has özellikler barındırır. Çalışma, deneyim, fikirler, yöntemler, araç gereçler, kaynaklar, iletişim araçları ve diğer araçlar ile öğrencinin yaratıcılığını destekler.	Çalışma süreci başlangıç ve sona erme noktasında kendine has özellikler barındırır. Çalışma, deneyim, fikirler, yöntemler, araç gereçler, kaynaklar, iletişim araçları ve diğer araçlar ile öğrencinin yaratıcılığını destekler.
Konuyu Anlama, Kavrama ve Bilgi Kurma	Konuyu anlama noktasında kendine has özellikler barındırır. Çalışma, deneyim, fikirler, yöntemler, araç gereçler, kaynaklar, iletişim araçları ve diğer araçlar ile öğrencinin yaratıcılığını destekler.	Konuyu anlama noktasında kendine has özellikler barındırır. Çalışma, deneyim, fikirler, yöntemler, araç gereçler, kaynaklar, iletişim araçları ve diğer araçlar ile öğrencinin yaratıcılığını destekler.	Konuyu anlama noktasında kendine has özellikler barındırır. Çalışma, deneyim, fikirler, yöntemler, araç gereçler, kaynaklar, iletişim araçları ve diğer araçlar ile öğrencinin yaratıcılığını destekler.	Konuyu anlama noktasında kendine has özellikler barındırır. Çalışma, deneyim, fikirler, yöntemler, araç gereçler, kaynaklar, iletişim araçları ve diğer araçlar ile öğrencinin yaratıcılığını destekler.	Konuyu anlama noktasında kendine has özellikler barındırır. Çalışma, deneyim, fikirler, yöntemler, araç gereçler, kaynaklar, iletişim araçları ve diğer araçlar ile öğrencinin yaratıcılığını destekler.
Temel İhtiyaçlar ve Öncelikli Öğrenme Çıktılarının Kullanılması	Öğrenci, daha önce edinmiş bilgilerini kullanarak konuyu kavrayabilir. Öğrenci, daha önce edinmiş bilgilerini kullanarak konuyu kavrayabilir.	Öğrenci, daha önce edinmiş bilgilerini kullanarak konuyu kavrayabilir. Öğrenci, daha önce edinmiş bilgilerini kullanarak konuyu kavrayabilir.	Öğrenci, daha önce edinmiş bilgilerini kullanarak konuyu kavrayabilir. Öğrenci, daha önce edinmiş bilgilerini kullanarak konuyu kavrayabilir.	Öğrenci, daha önce edinmiş bilgilerini kullanarak konuyu kavrayabilir. Öğrenci, daha önce edinmiş bilgilerini kullanarak konuyu kavrayabilir.	Öğrenci, daha önce edinmiş bilgilerini kullanarak konuyu kavrayabilir. Öğrenci, daha önce edinmiş bilgilerini kullanarak konuyu kavrayabilir.
Sözsöz Çıktıları Gösterge	Teknik Yeterlilik, Akademi Yeterlilik ve Uygulama Becerisi	Kelime, Anayırma ve Çalkınma Sözcük	Çalışma Disiplini ve Sorumluluk	Sunum Becerisi	Alanın Değerlendirilmesi Başarı
	Öğrenci, daha önce edinmiş bilgilerini kullanarak konuyu kavrayabilir. Öğrenci, daha önce edinmiş bilgilerini kullanarak konuyu kavrayabilir.	Öğrenci, daha önce edinmiş bilgilerini kullanarak konuyu kavrayabilir. Öğrenci, daha önce edinmiş bilgilerini kullanarak konuyu kavrayabilir.	Öğrenci, daha önce edinmiş bilgilerini kullanarak konuyu kavrayabilir. Öğrenci, daha önce edinmiş bilgilerini kullanarak konuyu kavrayabilir.	Öğrenci, daha önce edinmiş bilgilerini kullanarak konuyu kavrayabilir. Öğrenci, daha önce edinmiş bilgilerini kullanarak konuyu kavrayabilir.	Öğrenci, daha önce edinmiş bilgilerini kullanarak konuyu kavrayabilir. Öğrenci, daha önce edinmiş bilgilerini kullanarak konuyu kavrayabilir.
	Öğrenci, daha önce edinmiş bilgilerini kullanarak konuyu kavrayabilir. Öğrenci, daha önce edinmiş bilgilerini kullanarak konuyu kavrayabilir.	Öğrenci, daha önce edinmiş bilgilerini kullanarak konuyu kavrayabilir. Öğrenci, daha önce edinmiş bilgilerini kullanarak konuyu kavrayabilir.	Öğrenci, daha önce edinmiş bilgilerini kullanarak konuyu kavrayabilir. Öğrenci, daha önce edinmiş bilgilerini kullanarak konuyu kavrayabilir.	Öğrenci, daha önce edinmiş bilgilerini kullanarak konuyu kavrayabilir. Öğrenci, daha önce edinmiş bilgilerini kullanarak konuyu kavrayabilir.	Öğrenci, daha önce edinmiş bilgilerini kullanarak konuyu kavrayabilir. Öğrenci, daha önce edinmiş bilgilerini kullanarak konuyu kavrayabilir.
	Öğrenci, daha önce edinmiş bilgilerini kullanarak konuyu kavrayabilir. Öğrenci, daha önce edinmiş bilgilerini kullanarak konuyu kavrayabilir.	Öğrenci, daha önce edinmiş bilgilerini kullanarak konuyu kavrayabilir. Öğrenci, daha önce edinmiş bilgilerini kullanarak konuyu kavrayabilir.	Öğrenci, daha önce edinmiş bilgilerini kullanarak konuyu kavrayabilir. Öğrenci, daha önce edinmiş bilgilerini kullanarak konuyu kavrayabilir.	Öğrenci, daha önce edinmiş bilgilerini kullanarak konuyu kavrayabilir. Öğrenci, daha önce edinmiş bilgilerini kullanarak konuyu kavrayabilir.	Öğrenci, daha önce edinmiş bilgilerini kullanarak konuyu kavrayabilir. Öğrenci, daha önce edinmiş bilgilerini kullanarak konuyu kavrayabilir.

Tablo 4. Kriter Tanımlamaları Listesi

KİTİR TANIMLAMALARI LİSTESİ		
Ölçme ve Değerlendirme Kriterleri	Tanımlama	
Soruş / Ürün Odaklı Göstergeler	Yaratıcılık	Yaratıcılık •Yaratıcı Kavramlar: Yaratıcılık, sıradanlığı ötesine geçen ve izleyiciyi düşündüren, ilham veren fikirler üretmekle ilgilidir. Algılanmış kavramları dışına çıkararak yeni ve edilebilir bir anlam sunmak yaratıcı bir çalışmanın temelidir. •Problem Çözme: Yaratıcı kişi, karşısına çıkan zorluklara farklı bakışlardan bakarak özgün çözümler üretirler. Sanatsal süreçte karşılaşılan teknik veya kavramsal problemleri yenilikçi yöntemlerle çözmek, eserin değerini artırır. •Görsel ve Estetik Çekicilik: Yaratıcılık, çalışmanın görsel etkisiyle de doğrudan ilişkilidir. Renk, kompozisyon, doküme form gibi unsurları izleyiciyi etkileyen, duygular uyandıran bir şekilde kullanılması yaratıcı bir yaklaşımın göstergesidir.
	Özgünlük	Özgünlük •Benzersiz Fikirler: Özgünlük, bir çalışmanın daha önce yapılmış olanlardan farklı ve kendine has olmasıdır. Yani, eserin tamamı yeni bir fikre dayanmalı veya bilinen bir konuyu algılanmış öğe bir şekilde ele alması beklenir. •Kişisel Dokunuş: Özgünlük, esen oluşturan kişinin bireysel tarzını ve bakış açısını da içerir. Kendi deneyimlerini, duygularını ve düşüncelerini katan bir sanatçı, çalışmasını değerlendiren ayıran kişisel bir izma (usul/ tarz) bırakmış olur. •Yenilikçi Yaklaşım: Özgün bir çalışma, kullanılan teknikler veya malzemeler açısından da farklı olabilir. Geleneksel yöntemlerin dışına çıkmak, harmanlayarak (hibrid) kullanmak, farklı malzemeler denemek ya da algılanmış öğe bir anlamı dili kullanmak eserin özgünlüğünü artırır.
	Biçim Bütünlüğü, Görsel Düzenleme ve Kompozisyon	Sanat ve tasarım alanlarında başarılı bir uygulamanın en önemli unsurlarından biri biçim bütünlüğü ve görsel düzenleme becerisidir. Görsel kompozisyon, sanatçının hem algısal hem de teknik olarak dengeli bir eser yaratabilmesi için sahip olması gereken temel yetkinliklerden biridir. Bir sanat eserinin estetik değer taşıması için biçimsel unsurları bütünlük içinde kullanılması, görsel denge sağlanması ve kompozisyon kuralları uygun şekilde düzenlenmesi gerekmektedir.
	Konuyu Anlama, Kavrama ve Bağlam Kurma	Sanatsal üretim sürecinde, ele alınan konunun doğru şekilde anlaşılması ve uygun bir bağlam içinde yorumlanması, eserin anlam gücünü doğrudan etkiler. Konuyu anlama ve kavrama, öğrencinin seçtiği temayı veya konsepti nasıl ele aldığına, içeriği nasıl yapılandırdığına ve çalışmasını anlamı kazandırmaya yönelik becerilerini gösteren bir ölçütür. Bu bağlamda, öğrencinin konuyu yorumlama biçimi, içeriği geliştirme düzeyi ve sanat eseriyle mesajına derece etkililiği şekilde iletişimi temel kriterler olarak ele alınmaktadır. Ayrıca, eserin sanatsal ve kavramsal bütünlüğünü sağlamak adına bağlam oluşturma sürecini başarılı bir şekilde gerçekleştirilmesi beklenmektedir.
Süreç Odaklı Göstergeler	Temel Sanat İlkeleri ve Öncelikli Öğrenim Çıktılarının Kullanılabilirliği	Sanat eğitimi sürecinde kazanan bilgi ve becerilerin üretim sürecine entegrasyonu, öğrencinin gelişmesi ve öğrencinin sanatsal gelişimini sürdürülebilir kılmasına yardımcı olan büyük önem taşımaktadır. Temel sanat ilkeleri, sanat disiplinlerinin en önemli yapı taşlarından biri olup, öğrencinin tasarım sürecinde öncelikli bilgi ve becerilerin etkin bir şekilde kullanılmasını ve gelişmesini gerektirir. Bu bağlamda, öğrencinin sanat tarihi, alan teorisi, teknik ve malzeme bilgi gibi daha önce edindiği kazanımlarını üretim süreçlerine nasıl entegre ettiği değerlendirilir. Öğrencinin temel sanat ilkelerini kullanma yetkinliği; orantı, ritim, denge, kontrast, hareket ve birlik gibi sanatsal unsurları bilinçli bir şekilde uygulama üzerindeki yeterliliği değerlendirilmelidir. Bu kriterler, öğrencinin edindiği bilgileri yaratıcı bir süreç içinde nasıl kullandığını ve öncelikli öğrenmelerini ne derece etkin bir şekilde üretime aktarabildiğini anlamak için önemli göstergelerdir.
	Teknik Yeterlilik, Malzeme Yetkinliği ve Uygulama Becerisi	Uygulamalı eğitimde kuramsal bilgini yanı sıra malzeme kullanımı, teknik yeterlilik ve beceri kazanımını, öğrencinin gelişmesi için sürecin en önemli basamaklarından biridir. Sanatsal üretim sürecinde, öğrencinin teknik bilgisi pratiğe dökme yeteneği, malzeme kullanıma hakimiyeti ve uygulama becerisi değerlendirilmelidir. Bu kapsamda, öğrencinin malzeme amaçına uygun kullanımı, teknik doğruluk, detaylara verilen önem ve uygulama sürecinde karşılaşılan sorunlara yaradıcı çözümler getirme becerileri ölçülmektedir.
Öğreni Odaklı Göstergeler	Katılım, Araştırma ve Çalışma Süreci	Öğrencinin dersi düzenli katılımı, araştırma yapma alışkanlığı ve bireysel çalışmalarını tanımlama düzeyi öğreni odaklı göstergeler başlığı altında değerlendirilmeye alınması gereken bir alandır. Etkin yönlenmesini takip etme ve ders işi etkinliklere aktif katılım sağlama durumu bu kriter temel ölçütüdür.
	Çalışma Disiplini ve Sorumluluk	Öğrencinin atölye çalışmalarına yönelik disiplin, motivasyonu, zaman yönetimi ve sorumluluk bilinci bu kriter başlığı altında değerlendirilmelidir.
	Sunum Becerisi	Öğrencinin yapıldığı çalışması sözlü ve görsel olarak ifade edebilme yetkinliği sanat ve tasarım disiplinine özgü metotlar üzerinden değerlendirilir. Çalışmanın sunum sürecindeki anlatım becerisi, ışık, mekân, renk, kompozisyon gibi unsurları kullanma biçimi, esiz, tasarım ve gram gibi süreç içerisinde kullanılan destekleyici materyaller ve izleyici ile kurulan iletişim temel ölçütlerdir.
	Akran Değerlendirme Başarı	Öğrencilerin başgösterme ve objektif olarak akranlarına belli belirsiz kriterler üzerinden algılamaya ve değerlendirebilme yetkinlikleri ölçülmektedir. Bu sistemde, her öğrenci rastgele seçilen bir akranını çalışmasını Akran Değerlendirme Formunda belirtilen kriterler doğrultusunda değerlendirecek ve puanlandıracaktır. Değerlendirilen öğrencinin verdiği puan ile ders sorumlusunun aynı öğrenciye verdiği genel puanın örtüşme derecesine bağlı olarak, değerlendirilmeyi yapmayan öğrencinin Akran Değerlendirme Başarı notu belirlenecektir. Değerlendirme entegre edilen yöntem, öğrencinin kişisel önyargılarından ve duygusal etkilerden uzaklaşarak objektif bir değerlendirme yapma becerisini geliştirmeyi hedeflemektedir. Öğrenci, yapıldığı değerlendirimin akranının notuna etki etmeyeceği bilinci ile, suçluluk hissi olmaksızın değerlendirme yapabilecektir. Aynı zamanda bu türde, öğrencinin ders kapsamında belirlenen öğrenim çıktılarına daha iyi kavrayarak öz değerlendirme yetisini geliştirmesine de olanak tanıyacaktır.

Tablo 5. Örnek Değerlendirme Çizelgesi

DEĞERLENDİRME ÇİZELGESİ													
...../..... Eğitim Öğretim Yılı	 Döne	Dersi Komisyon Değerlendirme Çizelgesi							Vize <input type="checkbox"/>	Tarih	
											Final <input type="checkbox"/>		
											Büt <input type="checkbox"/>		
Öğrenci Ad Soyad	Sonuç / ürün odaklı göstergeler			Süreç odaklı göstergeler			Öğrenci odaklı göstergeler				NOT		
	Yaratıcılık ve Özgünlük	Biçim Bütünlüğü, Görsel Düzenleme ve Kompozisyon	Konuyu Anlama, Kavrama ve Bağlam Kurma	Temel Sanat İlkeleri ve Önceki Öğrenme Çıktılarını Kullanabilme	Teknik Yeterlilik, Malzeme Yeterliliği ve Uygulama Becerisi	Katılım, Araştırma ve Çalışma Süreci	Çalışma Disiplini ve Sorumluluk	Sunum Becerisi	Akran Değerlendirme Başarısı	Toplam	Genel Ortalama Sonucu Alınan Not (Toplam Değer / 9)	NOT KARŞILIĞI (Genel Ortalama Sonucu x 100/5)	
AAAA AAAAA	4,7	3,6	4,0	3,8	4,2	4,0	5,0	4,0	3,5	37	4,1	81,77778	
BBBB BBBBB	3,5	3,3	2,8	3,4	3,3	2,5	2,8	3,8	4,0	29	3,3	65,33333	
										0	0,0	0	
										0	0,0	0	
										0	0,0	0	
										0	0,0	0	
										0	0,0	0	
										0	0,0	0	
										0	0,0	0	
										0	0,0	0	
										0	0,0	0	
										0	0,0	0	
										0	0,0	0	
Değerlendiren	Imza												

SONUÇ VE KATKILAR

Plastik sanatlar uygulamalı atölye dersleri bağlamında, sanat eğitimcilerinin değerlendirme süreçlerinde ortak öğrenme çıktıları üzerinden bir değerlendirme şablonu oluşturabilmeleri için nesnel, ölçülebilir ve anlaşılabilir kriterlere dayalı bir rubrik geliştirilmesi, hem öğrencilerin öğrenme süreçlerini sonuçlarla ilişkilendirebilmelerini desteklemek hem de öğretmenlerin daha nesnel ve sistemli geri bildirim sağlamalarına yardımcı olmak açısından oldukça önemlidir.

Çalışma sürecinde oluşturulan rubrik örneği, sanat eğitiminde standartlaştırılmış bir değerlendirme modeli sunarak öğrencilerin gelişim sürecinin daha sistematik bir biçimde takip edilebilmesini ve öğretmenlerin nesnel geri bildirim sağlayabilmelerine olanak tanımayı amaçlamaktadır. Süreç ve sonuç değerlendirmesinin bir arada ele alınması; öğrencilerin yalnızca nihai ürünleri ve projeleriyle değil, üretim süreci boyunca gösterdikleri gelişimle de değerlendirilmelerini sağlamaktadır.

Geliştirilen modelin sanat eğitimi alanına katkısı, sanatsal üretimlerin değerlendirilmesine yönelik daha tutarlı, şeffaf ve nesnel bir sistem sunarak hem öğrenci hem de öğretmen açısından adil ve yönlendirici bir ölçüm mekanizması oluşturmaktır. Rubriğin ilerleyen süreçlerde eğitimcilerin geri bildirimleri doğrultusunda geliştirilmeye yönelik, ders/uygulama özelinde

kriterler ile zenginleştirilebilir eklettik bir yapıya sahip olması, alan uzmanları tarafından komisyon gibi çoklu değerlendirme yapmaya müsait anlaşılır/ölçülebilir kriterler içermesi ve sanat eğitime yönelik alternatif değerlendirme araçlarıyla entegre olmaya açık yapısıyla; sanat eğitimi ve pedagojisi alanında önemli ve geliştirilebilir bir örnek oluşturma potansiyeline sahip olduğu düşünülmektedir.

REFERANSLAR

- Armstrong, C. L. (1994). *Designing Assessment in Art*. Reston, VA. USA: National Art Education Association.
- Ayas, A., Ayaydın, A., Öncü, E., Kaymakçı, S., Özsoy, V., Hatipoğlu, Ç., . . . Dinç Topal, Z. (2010). *Okul ve Sınıf Tabanlı Değerlendirmeye Dayalı Öğretmen Kapasitesinin Güçlendirilmesi: Görsel Sanatlar Dersi Öğretmen Rehber Kitapçığı*. MEB.
- Ayaydın, A. (2010, 7 1). Görsel Sanatlar Eğitiminde Ölçme ve Değerlendirme Süreci Üzerine . *Milli Eğitim Dergisi*, 40(187), s. 240-250.
- Boğa, A. (2015). Sanat Eğitiminde Değerlendirme. *Ondokuz Mayıs Üniversitesi, Journal of Education*(3 (0)), s. 171-176. 12 12, 2022 tarihinde <https://dergipark.org.tr/tr/pub/omuefd/issue/20282/214986> adresinden alındı
- Ertürk, S. (1994). *Eğitimde Program Geliştirme*. Ankara: Meteksan Yayınları.
- Fitzpatrick, J. I., Sanders, J. R., Worthen, B. R., & Wingate, L. A. (2010). *Program Evaluation: Alternative Approaches and Practical Guidelines* (4th Edition b.). USA: Pearson.
- Genç, P. (2005, 1 1). Uygulamalı Seramik Eğiliminde Öğrenci Başarılarının Ölçülmesi. *Anadolu Sanat Dergisi*(16), s. 50-61. 11 18, 2020 tarihinde earsiv.anadolu.edu.tr: <https://earsiv.anadolu.edu.tr/xmlui/handle/11421/977> adresinden alındı
- Gürkan, T. (2006). Öğretmenlik Mesleği ile İlgili Temel Kavramlar. M. Gültekin içinde, *Öğretmenlik Mesleğine Giriş* (s. 1-14). Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Yayınları.
- Harpe, B., & Peterson, F. (2008). A model for holistic studio assessment in the creative disciplines. *ATN Assessment Conference 2008- Engaging Students in Assessment- Conference Proceedings*. UniSA.
- Mamur, N. (2010, 7 1). Görsel Sanatlar Eğitiminde Ölçme ve Değerlendirme. *Pamukkale Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi*, 2(28), s. 175-188.
- Turgut, F. M. (1984). *Eğitimde ölçme ve değerlendirme metotları*. Ankara: Saydam Matbacılık.

Sanat Ekseninde Malzemenin İfadesel Kullanımı

Seda DİLAY¹

1- Doç. Karamanoğlu Mehmetbey Üniversitesi Teknik Bilimler Meslek Yüksekokulu, El Sanatları Bölümü. sdilay@kmu.edu.tr ORCID No: 0000-0002-5239-8589

ÖZET

Sanat, insanlık tarihinin en eski ve en köklü ifade biçimlerinden biridir. Duyguların, düşüncelerin, kültürlerin, toplumsal yapının ve bireysel deneyimlerin dışı vurumu olarak sanat, zaman içinde pek çok farklı teknik ve malzeme kullanımıyla evrilmiştir. Sanatçılar, yaratıcılıklarını özgürce ifade edebilmek için farklı malzemelerden faydalanarak eserlerini oluştururlar. Bu makalede, sanatta malzeme kullanımının tarihsel gelişimi, türleri ve sanatçılara sunduğu olanaklar üzerinde durulacaktır. Sanatsal çalışmaların yapımında kullanılan malzemelerde, teknik, estetik ve uygulanabilirlik özellikleri aranmaktadır. Her malzeme, sanatçının eserine farklı kimlikler kazandırmaktadır. Bu malzemeler, hem doğal hem de yapay öğelerden oluşabilmektedir. Sanatçı, malzeme seçiminde işlevsel, estetik ve sembolik yaklaşımlar sergilemektedir. Kimi malzemeler yücelik ve kalıcılığı kimileri ise duygusal veya kavramsal bir atmosfer yaratabilmektedir. Bu bağlamda malzemenin tarihsel gelişimi, sanatın evrimini, insanlığın teknolojik ve kültürel gelişimini yansıtmaktadır. Tarih boyunca farklı dönemlerin ihtiyaçlarını dile getiren sanatçılar, güncel sanat yaklaşımları çerçevesinde estetik anlayışları ve teknolojiye dayalı malzeme seçimine yön vermişlerdir. Bu malzemeleri eserlerinde kullanarak yenilikçi yollarla ifade etmeyi amaçlamışlardır.

Anahtar Kelimeler – Sanat, Malzeme, İşlev, Estetik, Güncel Sanat.

GİRİŞ

Tarih öncesi çağlarda ilk insanlar, mağara duvarlarına çizimler ve kazıma ile yapılan sanatlar, taş, kemik ve ahşap gibi doğal malzemelerle yapılmıştır. Etraflarındaki doğayı ve hayvanları temsil etmek için taşlar ve kemikler kullanan insanların ilk sanatçılar olduğu söylenebilir. Yapılan çalışmalar, Prehistorik dönemde mağara duvarlarına yapılan resimlerin doğal pigmentler ve taş aletlerle yapıldığını ortaya koymaktadır. Zira; günlük gereksinim ürünlerini, kullanılan aksesuarları ve yaşanan mekânları daha konforlu duruma getirebilecek amacıyla planlama ve yapısal düzenlemeler dışında; renk, malzeme, doku, desen, aydınlatma ve mobilya gibi çeşitli öğeler bulunmaktadır (Kasap, 2021: 146).

Ayrıca kültürel anlam taşıyan ilk heykel örnekleri, taş ve kemikten yapılmış figürlerdi. Antik Yunan ve Roma sanatında ise malzeme olarak taş ve mermerin kullanıldığı görülmektedir. Özellikle mermer, heykel yapımında değerli bir malzeme olmuştur. Tarihsel süreçte kullanılan yaygın malzemelerden Bronz, döküm yöntemiyle şekil alabilen bir metal olarak sıklıkla kullanılmıştır. Bu dönemde bronz, esnekliği ve sağlamlığı nedeniyle tercih edilmiştir.

Antik Roma ve Mısır'da kullanılan ve doğal malzemeler sınıfına giren toprak, çamur veya seramik ise; testi, vazo tabaklar gibi günlük kullanım

eşyalarının yapımında yaygın olarak tercih edilmiştir. Ayrıca, Roma İmparatorluğu dönemine ait cam şişeler, cam malzemenin kullanıldığını da ispatlamaktadır. Orta Çağ'da sanat, özellikle dini figürlerle şekillenmiş, ahşap, dini heykellerin özellikle ikonların yapımında kullanılmıştır. Altın ise parıltısı nedeniyle dini eserlerde, cam mozaikler ve vitraylarda da simgesel bir anlam taşımaktadır. Resim sanatının altın çağı olarak adlandırılan Rönesans döneminde, yağlı boya tekniği gelişmiş ve bu malzeme, zengin renklerle detaylı fırça izleriyle sanatçılara daha fazla ifade özgürlüğü sunmuştur. Dramatik bir ifade biçimi ve gösterişli detaylarla bilinen Barok dönemi, Altın, zenginlik ve ihtişamı simgeleyen malzeme imkanları ile karşımıza çıkmaktadır. Bu dönemde özellikle mimaride altın varak ve gümüş işlemler sıklıkla çalışmaların detaylarında yer almıştır. Rococo Döneminde de, zarif seramik objeler ve cam eşyaların estetik değer taşıdığı görülmektedir. Dönemin karakteristik özelliklerini taştan malzeme, eserin ifade sel vurgusunu arttırmakta, anlamını zenginleştirmektedir. Üretim aşamasında en uygun malzemenin kullanımı, eserin güçlü bir dile sahip olmasını sağlamaktadır. Sanatçı, dönem veya sanat hareketi açısından değerlendirildiğinde malzeme, görsel sürdürülebilirliğin kanıtı niteliğindedir

TARİHSEL SÜREÇTE MALZEMENİN KULLANIMI VE GELİŞİMİ

Sanat, tarih öncesi dönemlerde doğal çevreyle doğrudan ilişkili malzemelerin kullandığı ürünleri ilk eserler olarak kabul etmektedir. Prehistorik dönemde, mağara duvarlarına yapılan resimleri, doğal boya ları, taş aletleri günlük kullanım amacıyla yapmışlardır. Antik Yunan Uygarlığında, heykel sanatında mermer, bronz gibi dayanıklı malzemeler ön plana çıkarken, Rönesans döneminde, sanatçıların özgürlük ve yenilik arayışında olduğu bir görülmektedir. teknik gelişmelerin getirdiği yenilikler, malzeme çeşitliliğini de arttırmıştır. Örneğin; Leonardo da Vinci ve Michelangelo gibi sanatçılar, mermer, tuval, yağlı boya ve fresco gibi malzemeleri kullanarak o dönemin sanat anlayışına yeni bir boyut kazandırmışlardır (Şekil 1, 2).



Şekil 1. Leonardo da Vinci, “The Virgin with the Laughing Child”

<https://www.theguardian.com/artanddesign/2019/mar/09/italian-scholars-unveil-leonardo-da-vincis-only-surviving-sculpture>

Şekil 2. Michelangelo, “Moses statue”

<https://www.michelangelo.org/moses.jsp>

Malzeme, sanatçının ifade biçimini yaratıcılığını, eserin formunu, dokusunu, atmosferini ve anlamını belirleyen önemli bir faktördür. Doğru tercih edilmiş bir malzeme, sanatçının duygularını, düşüncelerini ve hayal gücünü daha etkili bir şekilde iletmesine olanak tanımaktadır. Bir sanatçının bir malzeme ile nasıl çalıştığı, onun sanatındaki yetkinliğini ve olgunluğunu gösterir. Eserin görsel olduğu kadar dokunsal, işitsel veya diğer duyuşsal deneyimlerine de katkıda bulunabilir. Örneğin, heykel sanatında kullanılan malzemeler, izleyicinin hem görsel hem de fiziksel bir deneyim yaşamasına neden olabilir. Eserlerin anlamını zenginleştiren malzeme, kimi zaman simgesel anlatımları da içermektedir. Örneğin, paslı metal kullanmak, zamanın geçişini ve çürümenin simgesini temsil edebilir, ya da doğadan alınan malzemelerle yapılan bir çalışma doğa ile ilişkiyi vurgulayabilir. Bu nedenle, sanatsal üretim sürecinin en etkili unsurlardan sayılan malzeme, üretimin ötesinde esere kimlik kazandırmaktadır (Çelik ve Kayhan, 2024: 1104).

19. yüzyılda, sanatçılar yeni malzemelerle denemelere başlamışlardır. Akrilik boya gibi daha kısa sürede kuruyabilen, maliyeti daha düşük ve oldukça dayanıklı malzemelerin yanı sıra ahşap, çini, seramik gibi malzemelerin kullanımı da gelişmiştir. Ayrıca, metal, cam gibi endüstriyel malzemeler sanatta kullanılmaya başlanmıştır. Örneğin; 19. yüzyılın ikinci yarısında biçimleri bakımından geleneksel olan bir üslupla, baskıların işlenmesiyle asimetrik görüntülü ve yenilikçi üretimler yapılmıştır (Şekil 3,4).



Şekil 3. Félix Bracquemond, Soup plate, 1875.

<https://www.metmuseum.org/essays/french-art-pottery>

Şekil 4. Vincent Van Gogh, "Otoportre", Sonbahar 1887. Paris'teki Musée d'Orsay

https://vggallery.com/painting/p_0525.htm

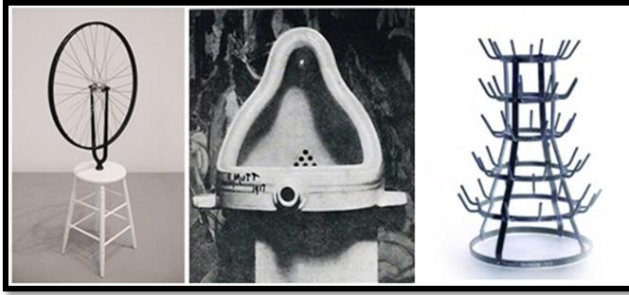
20. yüzyılda sanatçılar, sanatın sınırlarını genişletmeye başladı ve modern sanat hareketleri ve akımları kapsamında yeni malzemeler keşfetmişlerdir. Plastik, beton, cam, metal, taş gibi Endüstriyel malzemeler, sıklıkla kullanılmaya başlanmış, geleneksel boyalar yerini günlük hayatın nesnelere, atık malzemelere ve yeni teknolojilere bırakmışlardır. Kağıt, taş, kumaş ve diğer günlük nesnelere bir arada kullanımı ile oluşan kolaj tekniği, yeni sanatsal anlamlar doğurmuştur. Ayrıca Picasso ve Braque gibi sanatçılar Kübizm hareketi ve kolaj tekniği çalışmalarında dikkat çekmektedir (Şekil 5). Soyut sanatla anlayışıyla birlikte, sanatçılar malzemeyi eserin oluşturan öge değil, onun kendisi olduğunu ortaya koymuşlardır. Bu nedenle, malzeme tercihinin; esere yenilikçi ifadeler ve özgün yorumlar kazandırdığı ve bağlamsal bir evrilmeye yol açtığı söylenebilir. Kullanılan malzemeyle sanat eserinin anlam farklılıklarına uğradığı da yapılan araştırmaların temel amaçları arasında yer almaktadır (Özeskici ve Çavdar, 2022: 76).



Şekil 5. Pablo Picasso, Guernica, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, 1937.

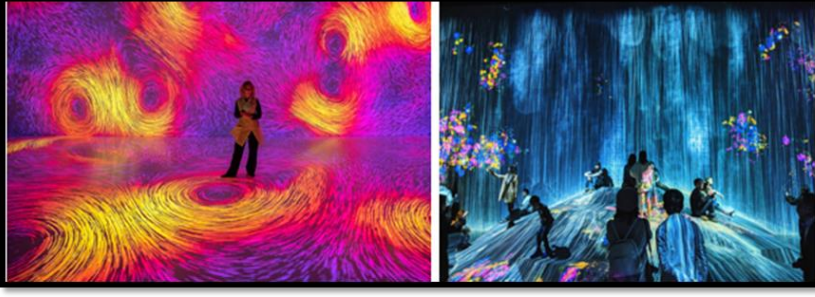
<https://www.britannica.com/topic/Guernica-by-Picasso>

20. yüzyıl ile birlikte modern sanat akımları malzeme kullanımında devrim niteliğinde bir değişime yol açtı. Kübizm, fütürizm, soyut sanat gibi akımlar, sanatçılara geleneksel malzemelerin dışında, sıradışı objeleri de eserlerinde kullanma özgürlüğü tanıdı. Marcel Duchamp'ın "Ready-made" (Hazır Yapıt) konsepti, nesnelerin sanat eseri olarak kullanılabilceği düşüncesini savunmuş ve bu, sanatta malzeme kullanımının sınırlarını yeniden belirlemiştir (Şekil 6). Alışıla gelmiş nesnelerin sanat eseri olarak kabul etmiş ve sanat eserine dönüştürmüştür. Bu, sanatçının malzemenin anlamını dönüştürme yoluyla sanatın ne olduğunu sorgulayan bir yaklaşımdır. Sanatçının "Çeşme" (Fountain) isimli eseri, 1917 yılında yapılmış ve modern sanatın en ikonik eserlerinden biri olarak kabul edilmektedir.



Şekil 6. Marcel Duchamp'ın "Ready-made",
<https://www.britannica.com/art/ready-made>

Güncel sanatta hedef izleyici potansiyelini daha geniş tutan 20. yüzyılda, sanata ve esere erişmenin sadece galeri veya müzelerde olmadığı, her an ve her yerde ulaşılabilir hale geldiği görülmektedir. Sanatın ticari bir nesne olarak görülmesi artık ret görmeye başlamıştır. 20 yüzyılda başlayan sanatsal üretim teknikleri ve gündelik hayattaki teknoloji, makineleşme süreci ve geleceğe yönelik ilgi 21. yüzyıl ile beraber dijitalleşme çağına doğru evrilmiştir (Kaya ve Yılmaz, 2022: 1988). 21. yüzyılın güncel sanatı ise, sanatçının kavramlarla değil malzemeyle düşündüğü deneysel sanat süreci olmuştur (Aslan ve Şengül 2022: 5). Bilgisayar, yazılım, video ve animasyon gibi dijital araçlar, yeni medya sanatının temel malzemelerindendir (Şekil 7). Bu malzemeler sanatçıların sanatı zaman ve mekânla sınırlamadan ifade etmelerine olanak tanımaktadır. Güncel sanat yaklaşımları 21. yüzyılda; sanal gerçeklik (VR), dijital sanat, video sanatı, 3D baskı veya artırılmış gerçeklik (AR), yeni medya gibi teknolojileri sanata dâhil etmiştir.



Şekil 7. Digital Art in the 21st Century.

<https://www.newscientist.com/article/mg24632840-500-dont-miss-europes-biggest-art-meets-tech-festival-on-your-computer/>

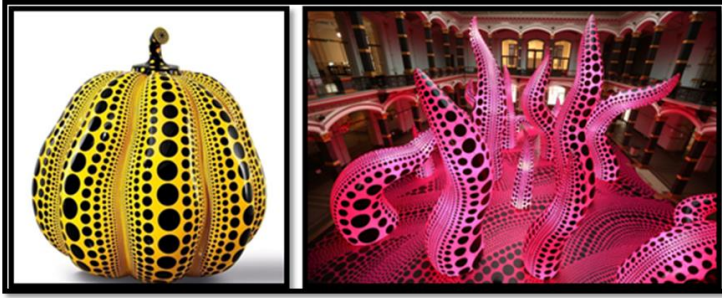
Yapay zekâ gibi imkânlarla yapılan sanatsal çalışmalar, yeni ifade biçimlerini ortaya koymuştur. Ayrıca çevresel sorunlara dikkat çekmek amacıyla, günümüz çevresel koşullarını ele alan geri dönüşüm malzemeleri, atıklar ve doğal unsurları sanat malzemesi olarak kullanan sanatçılar, plastik, metal, cam, tekstil ve dokuma türler gibi atık malzemelerle eserler üreterek, hem sürdürülebilirliği sağlamakta hem de çevre bilinci konusunda toplumsal farkındalıklar oluşturmaktadır. Bu anlayışla üreten sanatçılar yeni malzemeler keşfetmenin ve sanatsal ifadenin sınırlarını zorlamanın önemini vurgulamaktadırlar. Malzeme, hem sanatın estetik ve anlam boyutunu şekillendiren en temel unsurlardan biri hem de sanatta yenilikçi düşüncenin, teknolojiyle birleşmesinin bir yansımasıdır.

GÜNÜMÜZ SANAT TÜRLERİNDEKİ MALZEME ÇEŞİTLİLİĞİ

Bir sanat eseri oluşturma aşamasında malzeme kullanımının çok yönlü oluşu çeşitli algıların da ortaya çıkmasını sağlayacaktır. Her malzeme, kendine özgü özelliklere sahip olduğundan, sanatçının eserini yaratırken daha belirgin bir duygusal etkisi ve ifade gücü olabilir. Malzemelerin dokulu, saydam, sert veya yumuşak oluşu, eseri direkt olarak etkileyeceği gibi tüm malzemelerin kendine has nitelikleri bulunduğu söylenebilir (Sofronova ve Mahneva, 2015: 55).

Farklı malzemelerin denenmesi, sanatçının yenilikçi ve özgün işler üretmesine olanak tanır. Bingöl; doğaya ait çeşitli malzemelerin kullanılmasının düşünme biçimlerine yansıdığını ve böylece çeşitli şekillerin ortaya çıkabildiğini ifade etmektedir. Ayrıca güncel sanatçıların, metaforları kullandıkları eserlerde değişik malzemelerle farklı ve yeni ifadelere ulaşabilme imkânına sahip olduklarını da belirtmiştir (Bingöl, 2019: 88). Sanatçılar, alışılmışın dışındaki malzemeleri kullanarak sanat dünyasında yeni akımlar ve teknikler yaratabilirler. Malzeme, aynı zamanda sanatçının teknik bilgisini ve becerisini de sergiler sanat türlerine göre malzeme kullanımının farklılık göstermesi, disiplinler arası sanat anlayışında

çeşitliliği ifade etmektedir. Resim, heykel, seramik, fotoğrafçılık gibi farklı sanat dallarında kullanılan malzemeler, her disiplinin kendine özgü teknik ve estetik gereksinimlerine göre şekillenmektedir. Örneğin; çağdaş sanat ve pop art hareketlerinin en bilinen sanatçılarından Yayoi Kusama, tüm yüzeyi ele geçiren puantiyeleri ile adından söz ettirmektedir. (Şekil 8). Özellikle; Pop Art, minimalizm ve feminist sanat ile ilgili yaptığı çalışmalar dikkat çekmektedir (Kıran, 2013: 118). Çoğunlukla heykel, enstalasyon ve resim alanlarında çalışmalar yapan Kusama, moda dünyasında da dikkat çekici eserler ortaya koymaktadır. Akrilik boyaların yanı sıra aynalar, ışıklar, plastik ve kumaş gibi malzemeler kullanmaktadır. Bazen tütünlükler, baloncuklar gibi günlük nesnelere dayanarak bazen de, polietilen, metal, kumaş, köpükler, kumaşlar, yastıklar, ışık ve ledler kullanmaktadır. Malzeme kullanımındaki çeşitlilik ve geniş yelpaze, üretim çeşitliliğini de arttırmaktadır. Sanatçı kendi eserleriyle ilgili yazılan ve konuşulanları önemsiz bulduğunu, ayrıca tüm sanatsal gelişmelerden de etkilendiğini ifade etmektedir (Keekan, 2012: 67).



Şekil 8. Yayoi Kusama, Artworks

<https://artworks.com.sg/artists/yayoi-kusama/>

Sanat eserlerinin üretiminde kullanılan malzeme çeşitliliği, sanatçılara geniş ifade özgürlüğü sağlamaktadır. Genel olarak; geleneksel, modern ve deneysel malzemeler olarak üç ana başlıkta yer alan malzemeler, sanatsal anlayışları genişletip derinleştirmektedir. Geleneksel zanaatlarda ve güncel sanat üretimlerinde yaygın olarak kullanılan ahşap ve deri hem doğal ve organik özellikler hem de sıcak bir etki sunmaktadır. Ahşap heykeller, dokumalar, deri tasarımlar, organik dokuları yumuşak yüzeyleri ile öne çıkmaktadır. Örneğin; iplik, kumaş, ip, kurdele lif gazete şeritleri ve bant gibi günlük nesnelere birbirine sarılarak heykeller tasarlayan Judith Scott kimi zaman nesnelere tamamen gizlemekte kimi zaman da ne olduğuna dair ipuçları bırakmaktadır. Bu türde malzemelerin kombinasyonuyla sarmal bütünlükler elde eden sanatçı, nesnelere tamamen örtmek ya da bazı kısımlarını açıkta bırakmak arasında kalmaktadır. Oluşan yeni şekilleri seyircinin yorumuna bırakmayı planladığı söylenebilir (Şekil 9). Diğer bir sanatçı doğadan ilham alan Wouter van der Vlugt; soyut ahşap heykeller tasarlamaktadır. Sanatçı çalışmalarını doluluk, boşluk, ağırlık, hafiflik,

organik ve geometrik yapılar arasındaki etkileşim yoluyla oluşturduğunu ifade etmektedir. Ayrıca form, ışık ve madde arasındaki ilişkiyi araştırarak ahşabi hareketli ve hafif bir şeye dönüştürmek istediğini de belirtmektedir (Şekil 10).



Şekil 9. Judith Scott, Başlıksız, Birleştirilmiş ip ve yünle sarılmış nesnelere, 2002.

<https://www.moma.org/magazine/articles/409>

Şekil 10. Wouter van der Vlugt, Soyut ahşap heykel, 2022.

<https://artistics.com/artwork/the-other-side-i/>

Malzemelerin estetik, kültürel ve anlam yüklü kullanımı, sanatın toplumsal, bireysel ve tarihsel boyutlarını keşfetmek için önemli bir araçtır. Bu çeşitlilik, hem sanatçılar hem de izleyiciler için her zaman yenilikçi ve heyecan verici bir keşif alanı sunar. Özellikle 20.yüzyıldan itibaren malzeme çeşitliliği konusu, birçok sanatçının dikkatini çekerek sanatta malzeme kullanımında özgürlükler ortaya çıkmıştır (Wallace, 2014: 186). Güncel sanatta malzeme çeşitliliği, bu bağlamda sanatçılara estetik, kavramsal ve içeriksel anlamda zengin bir ifade alanı açmaktadır. Dijital teknolojiler, geri dönüşüm malzemeleri ve biyo teknolojilerin kombinasyonu; sanatı etkileşimli, daha dinamik ve güncel kılmaktadır. Ayrıca; sanatın toplumsal, çevresel ve kültürel boyutlarını derinleştirerek, izleyicilere daha anlamlı ve düşündürücü deneyimler sunmaktadır. Ayrıca, doğa ve teknolojinin bulunduğu malzemeler olarak adlandırılan yeni nesil malzemeler, nano teknoloji, 3D baskı, biyo malzemeler gibi yenilikçi materyaller, günümüzde sanat dünyasında yer edinmeye başlamıştır. 3D yazıcılar ile yaratılan heykeller, biyo teknoloji ile yapılan canlı sanat eserleri ve ışıkla yapılan interaktif enstalasyonlar, bu malzeme çeşitliliğinin örneklerindedir.

Resim sanatının en yaygın malzemelerinden biri olan yağlı boya, zengin renk tonları ve uzun kuruma süresi ile sanatçılara detaylı çalışmalara imkân tanırken, özellikle yağlı boya, akrilik veya sulu boya ile en çok kullanılan yüzeylerde tuval ve çeşitli özelliklerdeki kâğıtlar ilk sırada yer almaktadır. Seramik sanatında kullanılan malzemeler, kil, toprak, cam, pigmentler gibi doğal unsurlar içermektedir. Şekillendirme kullanılan el yapımı, kalıplama, döküm gibi tekniklerin yanı sıra, malzeme çeşitliliği de seramik sanatına

zenginlik kazandırmaktadır. Çömlekçi kili, porselen, stoneware vb. malzemelerle daha verimli üretimler yapılırken, sanatçılar da amaçları doğrultusunda daha özgün ürünler şekillendirebilmektedir. Seramik heykel gibi hacimsel ve üç boyutlu eserlerin üretiminde kullanılan seramik çamuru, cam, taş, mermer, bronz, ahşap, gips gibi malzemeler yaygın olarak tercih edilmektedir. Her biri geleneksel olarak da tanımlanabilen bu malzemeler, eserin dayanıklılığını, dokusunu ve şekil almasını etkilemektedir. Modern, deneysel ve endüstriyel malzemeler olarak tanımlanan, hızlı kuruma özelliği ile son yıllarda popüler olan akrilik boyalar, parlak ve keskin renkler de yenilikçi imkânlar sağlamaktadır. Metal, cam, plastik ve beton gibi endüstriyel malzemeler, modern sanatçıların eserlerinde daha fazla yer bulmaktadır. Bu malzemeler, enstalasyon sanatı ve heykel gibi alanlarda kullanılmaktadır. Buna ek olarak; enstalasyonlar veya performans gibi sanatın farklı disiplinlerinde kullanılan malzemeler veya unsurlar; kimi zaman sanatçının bedeni, sesi, hareketi, kimi zaman da sahneye yerleştirilen nesnelere kastedilmektedir. Ses, ışık, video ve fiziksel objeler performans sanatında yaratıcı ifade için malzeme olarak kullanılmaktadır. Ayrıca; fotoğrafçılık, ışık ve kimyasal reaksiyonların ortaya çıkan sanat alanında; film, fotoğraf kâğıdı, dijital sensörler gibi malzemeler kullanılmaktadır. Fotoğrafın kalitesini ve estetik değerini belirleyen, eski analog yöntemlerin yanı sıra dijital fotoğrafçılıkta kullanılan yazılımlar ve cihazlarla yeni ifade biçimleri oluşturulmaktadır.

Endüstriyel ve teknolojik açıdan ele alındığında malzemeler, biraz daha yön değiştirebilmektedir. Örneğin; çelik, alüminyum, bakır gibi metaller, modern heykeltıraşlıkta, endüstriyel görsellerde veya çağdaş yerleştirme sanatlarında sıklıkla kullanılmaktadır. Metal, hem dayanıklı hem de modern estetik algısı yaratır. Plastik, güncel sanatta sıkça kullanılan ve çeşitli şekillerde işlenebilen bir malzemedir. Akıcı formlar, parlak yüzeyler ve büyük ölçekli enstalasyonlar için tercih edilir. Işığı geçirme ve yansıtma özelliği nedeniyle cam, sanatçıların şeffaflık, kırılma ve çok katmanlılık gibi temaları işlediği eserlerinde kullanılır. Cam, özellikle yerleştirme sanatlarında ve modern heykellerde yer bulur (Görsel 7). Beton, kentsel estetik ve yapıların sanatsal yorumlanmasında, ahşap ise organik ve doğal formlar yaratmada kullanılır. Bu malzemeler, sanatçıların dayanıklılık, süreklilik ve doğallık gibi temaları ele almasını sağlar.

Günlük kullanım nesnelere sanatın bir yorumla birleştirilmesi, anlam kazandırmaya yaramaktadır. Dadaizm ve sürrealizm gibi akımların, buluntu malzemeleri sanat üretiminde kullanılması örnek verilebilir. Güncel sanatta malzeme kullanımı, sanatçıların yaratıcı ifadelerini zenginleştirirken aynı zamanda modern teknolojilerle birleşen bir çeşitlilik göstermektedir. Sanatçılar, geleneksel malzemelerin yanı sıra, yeni medya, endüstriyel materyaller ve çevre dostu malzemelerle de çalışarak sanatlarını daha kapsamlı ve etkileyici bir hale getirmektedirler. Tüm bu malzemelerin yanı sıra; sanatçılar, kendi bedenlerini malzeme olarak kullanarak performanslar,

fotoğraf ve video projeleri yaratırlar. Bu eserlerde bedenın sınırları, toplumda kabul edilen normlar ve kimlik sorunsalı üzerine yoğunlaşmaktadırlar. Hatta; güncel sanat çalışmalarında izleyici de, kimi zaman eserin bir parçası haline gelmektedir. Örneğin, enstalasyonlarda veya interaktif dijital sanat eserlerinde izleyici, sanatla doğrudan etkileşimde bulunarak eserin bir parçası oluverir. Tekstil malzemeleri, dokumalar, kumaşlar, iplikler, dikiş teknikleri, tekstil malzemeleri güncel sanatta estetik ve toplumsal mesajlar taşımaktadır.

Son yıllarda yeni malzeme kullanımı ve deneysel sanatlar alanında çalışan sanatçılar, geleneksel malzemelerin yanı sıra dijital araçlar, video, ses, ışık, hatta biyolojik materyaller gibi yenilikçi malzemelerle çalışarak sanatta deneysel bir boyut kazanmışlardır. Video sanatının yükselmesi, dijital teknolojilerin sanata entegre edilmesiyle birlikte, görsel sanatların dışı vurumu da bir evrim geçirmiştir. Ayrıca, çevre dostu malzemelerin kullanımı da sanat dünyasında dikkat çeken bir trend olmuştur. Sanatçılar, doğaya zarar vermeyen ve geri dönüşümü olan malzemeleri kullanarak sanat üretiminde çevresel sorumluluğu ön plana çıkarmaktadır.

Sanatsal üretim sürecinde, malzeme kullanımına önem veren sanatçılar, malzemenin fiziksel özelliklerini, tarihsel bağlamını ve sembolik anlamını eserlerine dâhil etmektedirler. Böylece sanatın ifade gücünü arttıran sanatçılar, malzemenin sadece estetik bir araç olmadığını, aynı zamanda sanatın anlamını güçlendiren bir öge olarak kullanılmasının önemli olduğunu savunmaktadır. Özellikler geri dönüşüm, atık veya buluntu malzeme ve nesnelere; plastik, metal, eski giysiler, cam şişeler gibi geri dönüştürülmüş malzemeler, sanatçılar tarafından çevresel bir mesaj vermek için kullanılır. Bu tür malzemeler, sanatçıların toplumsal ve çevresel meseleler üzerine düşündürmelerini sağlar. Bu türden atık malzemeler, sanatçılar tarafından çevre bilincini arttıran, toplumsal eleştiriler içeren eserlerde kullanılmaktadır. Bu tür malzemeler, hem sanatçıya tasarrufu sağlamakta hem de çevresel mesaj vermektedir. Örneğin atık camdan ileri dönüşüm tekniğiyle yaptığı heykelleriyle dikkat çeken Artem Martis; tuvale akrilik boyalarla, dijital çizim ve eskizlerle hatta fotoğraf ve kolaj gibi geniş düzeyde bir üretim gerçekleştirmektedir (Şekil 11). Disiplinler arası etkilerin önemli olduğunu vurgulayan sanatçı, çalışmalarında tek bir üslup yerine, çeşitli alanlarda deneyimler sergilemektedir (<https://www.artemmartis.com/visit>).



Şekil 11. Artem Martis, Raw Plate Glass Processing.
<https://musecontemporary.com/products/tornado-1>

Sanatsal pratiğinin merkezinde yer alan kaplar, çömlükler, ağ yapıları temasını ele alan Norveçli sanatçı Gjertrud Hals, ağ kavramının sembolik olduğunu ifade etmektedir (Şekil 12). Ağ teması ile yakın teması, yaşadığı coğrafyanın etkisinden kaynaklanmaktadır. Fikirlerini ifade etmek için örgü, dokuma, tığ işi ve nakış gibi çeşitli el sanatları teknikleri kullanan sanatçı, bunları çeşitli kâğıt, reçine, tel gibi malzemelerle oluşturmaktadır. Döküm teknikleriyle birleştirdiği malzemeler genellikle doğal lifler, metaller, fiberglas ve karbon kullanılarak üretilmektedir. Evrensel deneyimleri, malzeme ve nesnelere toplamak da çalışma sürecinin önemli bir parçasını oluşturmaktadır.



Şekil 12. Gjertrud Hals, pamuk, selüloz, keten lifleri, kâğıt heykel/enstalasyon örnekleri

<https://tique.art/features/gjertrud-hals/>

Sanat yaklaşımlarındaki evrimlere ve dönemseller koşullara göre yöne bulan sanat ve sanatçı, disiplinler arası sanat anlayışıyla izleyiciye alternatif malzeme seçenekleri sunmaktadır. Özgün üretimlere ulaşabilmek, sanatçıyı ve izleyiciyi ortak konu ve uygulama alanlarında buluşturabilmek çağdaş sanatın kavramsal sürecinde önemli bir dönüşüm anlamına gelmektedir. Kavramsal yaklaşım, üretim süreci ve uygulama açısından değerlendirildiğinde malzeme kullanımı, yorumlama ve deneyimleme çalışmaya yön vermektedir. Böylece sanatçının ve eserin sunulduğu kitlenin yenilikçi bakış açıları kazanması sağlanmaktadır.

SONUÇ

Sanatta malzeme kullanımı, sanatçının teknik bilgi ve estetik duyusunun birleşiminden doğan önemli bir üretim sürecidir. Sanatçıya eseriyle ilgili farklı bir ifade alanı sunan her malzeme zaman içerisinde değişen teknolojik, kültürel ve toplumsal yapılarını etkilemektedir. Plastik sanatlarda malzeme kullanımı, yalnızca teknik bir tercih değil, aynı zamanda sanatçının duygu, düşünce ve mesajını izleyiciye iletme biçimidir. Geleneksel malzemelerden modern ve yenilikçi malzemelere kadar geniş bir yelpazede yapılan seçimler, her bir eserin estetik değerini, anlam derinliğini ve toplumsal mesajını etkiler. Sanatçılar, malzemeyi sadece fiziksel bir araç olarak değil, ifade biçimi olarak da kullanarak izleyicilere farklı algılar ve deneyimler sunar. Teknolojinin ilerlemesi ve malzeme çeşitliliğinin artması, plastik sanatlarda yaratıcı olanakları genişletmiş ve sanatçılara yeni bir özgürlük alanı sunmuştur. Bu bağlamda, malzemenin estetik ve sembolik anlamları, sanatın sadece görsel yönünü değil, kültürel ve toplumsal yönlerini de yansıtır. Sonuç olarak, plastik sanatlarda malzeme kullanımı, sanatın sınırlarını zorlayan, izleyiciyi düşündüren ve duygusal olarak etkileyen bir araç haline gelmiştir. Bu nedenle; sanatta malzeme kullanımı, sanatçının ifade biçimi ve sanatın anlamı üzerinde derin etkiler yaratmaktadır. Malzeme, bir araç olmanın ötesine geçerek, eserin temel parçası haline gelmektedir. Malzemenin estetik, sembolik ve psikolojik gücünü kullanan sanatçılar, sanat yaklaşımlarındaki geleneksel ifadeleri dönüştürerek, sanata yeni bakış açıları kazandırmışlardır. Plastik sanatlarda malzeme kullanımı, sanatçının yaratıcı potansiyelini en iyi şekilde ortaya koymasına olanak tanıyarak sanatın evriminde önemli bir rol oynamaktadır.

REFERANSLAR

- Arslan, A. A., & Şengül, A. R. (2022). *Çağdaş Sanat Sürecinde Kadın Hareketlerinin Toplumsal Yansımaları*. Güzel Sanatlarda Güncel Araştırmalar.
- Bingöl, M. (2019). “*Temel Tasarımda Bir Farkındalık Süreci Olarak Metafor/Form İlişkisi*”, *Uygurluk Tarihinde Sanat ve Tasarım*. Sistem Ofset Yayıncılık. ISBN: 978-605-7980-40-3. Editör: Adnan Tepecik. s. 81-98. Ankara.
- Çevik, N., ve Kayahan, Z. (2024). Çağdaş Sanatta “Su” Teması Üzerine Deneyimlenen Sergileme Pratikleri. *Journal of Social, Humanities And Administrative Sciences (Joshas)*, 7(40), 1095-1106.

- Gordon, R., (2013). Material significance in contemporary art. *Art Matters. International Journal for Technical Art History*, 5, 1-10.
- Güner, E., ve Mete, G. (2016). Kavramsal Sanatta Seramik Arayışlar. *Akdeniz Sanat*, 9(18).
- Güres, S. (2021). *Güncel Sanatta Ekolojik Farkındalık Ve Malzeme Olarak Atık* (Master's thesis, Dokuz Eylül Üniversitesi (Turkey)).
- Kasap, T. L., & Kasap, C. (2021). Gelişimsel yetersizliği olan bireylere yönelik içmimari tasarım çalışmaları: Ulusal alanyazına yönelik bir sistematik derleme. *Art Journal*, 3(1), 146-158.
- Kaya, Y. (2017). Güncel sanatta yeni bir yaklaşım olarak “melezlik”. *Sanat ve Tasarım Dergisi*, (20), 165-182.
- Kaya, A., ve Yılmaz, B. (2022). Post-Truth Açısından Güncel Sanat; Mario Klingemann Örneği. *Sciences (JOSHAS JOURNAL)*, 8(59).
- Keekan, R. (2012). Yayoi Kusama “Tenacious Beauty”. *Flash Art, Dergi*, (285).
- Kuzu, C. A. (2019). Sanatta Hazır Nesne/Malzeme Kullanımı ve Sanat Politikasına Etkileri. *Stratejik ve Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 3(3), 453-463.
- Martinez, E. H. V., ve Demiral, A. (2014). 20. ve 21. yy. da Sanatta Malzeme Olarak Beden; Performans Sanatı. *Sanat ve Tasarım Dergisi*, 6(6), 180-201.
- Özer, F. G. (2019). *Çağdaş sanatta endüstriyel objelerin kullanımı* (Master's thesis, Necmettin Erbakan University (Turkey)).
- Özeskici, Ş. K., & Çavdar, G. (2022). Plastik Malzemenin Hazır Nesne Olarak Kullanımı. *Güzel Sanatlarda Güncel Araştırmalar*.
- Sofronova, N., & Mahneva, N. Y. (2015). Materialı ispol'zuemie dlya sozdaniya skul'pturu. V Mire Nauki i İskusstva: *Voprosı Filologii, İskusstvovedeniya i Kul'turologii*, 49, 54-60.
- Wallace, I. (2014). The History of the Found Object in Art. *Art Space*.

ELEKTRONİK KAYNAKLAR

- <https://www.theguardian.com/artanddesign/2019/mar/09/italian-scholars-unveil-leonardo-da-vincis-only-surviving-sculpture> (Erişim Tarihi: 05/12/2024)
- <https://www.michelangelo.org/moses.jsp> (Erişim Tarihi: 022/12/2024)
- <https://www.metmuseum.org/essays/french-art-pottery> (Erişim Tarihi: 15/01/2025)
- https://vvgallery.com/painting/p_0525.htm (Erişim Tarihi: 23/11/2024)
- <https://www.britannica.com/art/ready-made> (Erişim Tarihi: 05/12/2024)
- <https://www.newscientist.com/article/mg24632840-500-dont-miss-europes-biggest-art-meets-tech-festival-on-your-computer/> (Erişim Tarihi: 07/02/2025)
- <https://artistics.com/artwork/the-other-side-i/> (Erişim Tarihi: 16/01/2025)
- <https://www.moma.org/magazine/articles/409> (Erişim Tarihi: 13/01/2025)
- <https://musecontemporary.com/products/tornado-1> (Erişim Tarihi: 27/12/2024)
- <https://www.artemmartis.com/visit> (Erişim Tarihi: 19/02/2025)

