SANAT PRATİKLERİ

Editör
M.YEŞİM YORULMAZ

BİDGE

BİDGE Yayınları

SANAT PRATİKLERİ

Editör: M.YEŞİM YORULMAZ

ISBN: 978-625-372-694-2

1. Baskı
Sayfa Düzeni: Gözde YÜCEL
Yayınlama Tarihi: 2025-06-25
BİDGE Yayınları

Bu eserin bütün hakları saklıdır. Kaynak gösterilerek tanıtım için yapılacak kısa alıntılar dışında yayıncının ve editörün yazılı izni olmaksızın hiçbir yolla çoğaltılamaz.

Sertifika No: 71374
Yayın hakları © BİDGE Yayınları
www.bidgeyayinlari.com.tr - bidgeyayinlari@gmail.com
Krc Bilişim Ticaret ve Organizasyon Ltd. Şti.
Güzeltepe Mahallesi Abidin Daver Sokak Sefer Apartmanı No: 7/9 Çankaya / Ankara

ÖNSÖZ

Sanat, kendi varoluşsal sınırlarını sürekli sorgulayan ve içinde doğduğu çağın ruhunu, materyallerini ve mekânlarını yeniden tanımlayarak kendini var eden devingen bir olgudur. Elinizdeki bu eser, modern ve çağdaş sanatın bu dinamik doğasını, üç temel eksen üzerinden derinlemesine incelemeyi amaçlamaktadır: malzemenin dönüşümü, mekânın yeniden fethi ve içeriğin felsefi arka planı. Disiplinlerarası bir yaklaşımla hazırlanan bu kitap, okuru, telin heykelsi formlarda yeniden hayat bulduğu atölyelerden, sanatın kentle ve toplumla buluştuğu kamusal alanlara ve soyut ifadenin altında yatan kuramsal ve tinsel tartışmaların merkezine uzanan entelektüel bir yolculuğa davet etmektedir.

Kitabımızın ilk bölümü olan **"Güncel Sanatta Telden Heykel Uygulamaları"**, endüstriyel bir malzemenin, sanatçının elinde nasıl kırılgan ama bir o kadar da güçlü bir ifade aracına dönüştüğünü gözler önüne sermektedir. Funda Çetgin'in titizlikle hazırladığı bu bölümde, Alexander Calder'den Ruth Asawa'ya, Edoardo Tresoldi'den Antony Gormley'e uzanan geniş bir sanatçı yelpazesi üzerinden telin heykelsi potansiyeli incelenmektedir. Bu bölüm, teli yalnızca bir malzeme olarak değil, aynı zamanda çizginin üç boyutlu uzamdaki özgürleşmesi, boşluğun bir form unsuru olarak yeniden yorumlanması ve modern heykelin yerçekimine meydan okuyan estetik arayışlarının bir sembolü olarak ele almaktadır. Sanatçıların, bu basit ama çok yönlü malzemeyle insan, hayvan ve soyut formları nasıl birer "havada asılı eskiz"e dönüştürdüğünü görmek, materyal ve anlam arasındaki ilişkinin sonsuz olanaklarına dair çarpıcı bir başlangıç sunmaktadır.

İkinci bölüm, **"Mekânın Ötesinde Sanat: Kamusal Alan, Toplumsal Etkileşim ve Sanatın Dönüşen Dinamikleri"** başlığı altında, sanatı galeri ve müzelerin korunaklı duvarlarının dışına taşıyarak onun toplumsal ve mekânsal işlevlerini sorgulamaktadır.

M. Yeşim Yorulmaz, bu bölümde sanatın artık yalnızca "temsil edilen" değil, aynı zamanda "deneyimlenen" bir olguya dönüştüğünü vurgulamaktadır. Henri Lefebvre'nin "mekânın üretimi" kuramından yola çıkarak, kamusal sanatın kentsel dokuya nasıl entegre olduğu, toplumsal belleği nasıl şekillendirdiği ve izleyiciyi pasif bir alımlayıcıdan aktif bir katılımcıya nasıl dönüştürdüğü incelenmektedir. Rafael Lozano-Hemmer'in izleyicinin kalp atışlarıyla canlanan interaktif enstalasyonlarından, Kara Walker'ın tarihsel travmalarla yüzleşen mekâna özgü yerleştirmelerine ve Mel Chin ile Nancy Baker Cahill'in artırılmış gerçeklik teknolojileriyle geleceğin ekolojik krizlerini bugüne taşıyan dijital işlerine kadar uzanan örnekler, kamusal sanatın artık yalnızca fiziksel değil, aynı zamanda dijital, sosyal ve politik bir arena olduğunu ortaya koymaktadır. Bu bölüm, sanatın estetik bir nesne olmanın ötesinde, toplumsal diyalog ve farkındalık için ne denli güçlü bir katalizör olabileceğini kanıtlamaktadır.

Kitabımızın son bölümü olan **"Soyut Sanatın İçerik Açısından Sınıflandırılması"** ise, modern sanatın temel taşlarından biri olan soyut ifadenin felsefi ve kuramsal temellerine inmektedir. Tolga Şenol, Alfred H. Barr Jr.'ın 1936'da oluşturduğu ve uzun yıllar kabul gören "Geometrik ve Non-Geometrik" sınıflandırmasının ötesine geçerek, soyut sanatın içeriksel zenginliğini daha derinlemesine analiz etmeyi teklif etmektedir. Bu yenilikçi bölümde, soyut eserler; *Spiritüalizm, İdealizm, Materyalizm* ve Greenbergci bir okumayla *Kendinde Şey* kavramları ekseninde yeniden değerlendirilmektedir. Kandinsky ve Hilma af Klint'in tinsel arayışlarından, Maleviç ve Mondrian'ın mistik idealizmine, Tatlin'in materyalist ve işlevselci estetiğinden, Pollock ve Judd'ın sanat nesnesinin özerkliğini ilan eden yaklaşımlarına kadar, soyut sanatın öncüleri bu yeni teorik çerçeveyle analiz edilmektedir. Şenol'un bu sınıflandırma önerisi, soyut sanatın "içeriksiz" olduğu yönündeki yaygın kanıyı çürüterek, bu eserlerin arkasındaki derin felsefi, ruhani

ve toplumsal motivasyonları aydınlatmaktadır. Bu bölüm, kitabın önceki bölümlerinde ele alınan materyal ve mekân odaklı pratiklerin anlamsal altyapısını anlamak için vazgeçilmez bir kuramsal zemin sunmaktadır.

Bu üç bölüm, bir araya geldiğinde, 20. yüzyıldan günümüze sanatın geçirdiği başkalaşımın çok katmanlı bir panoramasını çizmektedir. Heykelin tel ile yeniden doğuşundan, sanatın kamusal mekânda toplumsal bir aktöre dönüşmesine ve soyutlamanın felsefi köklerine uzanan bu yolculuk, sanatın yalnızca biçimsel bir arayış olmadığını; aynı zamanda derin bir anlam, etkileşim ve düşünce üretimi olduğunu göstermektedir. Umarız bu kitap, akademisyenler, öğrenciler ve sanat meraklıları için ufuk açıcı bir kaynak olur ve sanatın sonsuz potansiyelini anlama çabamıza değerli bir katkı sunar.

Dr.Öğr. Üyesi M. Yeşim Yorulmaz

İstanbul Atlas Üniversitesi

İÇİNDEKİLER

SOYUT SANATIN İÇERİK AÇISINDAN SINIFLANDIRMASI 1
TOLGA ŞENOL

MEKÂNIN ÖTESİNDE SANAT: KAMUSAL ALAN, TOPLUMSAL ETKİLEŞİM VE SANATIN DÖNÜŞEN DİNAMİKLERİ 49
M.YEŞİM YORULMAZ

GÜNCEL SANATTA TELDEN HEYKEL UYGULAMALARI 67
FUNDA ÇETGİN

ÖĞRENCİLER İLE YÜZEYDEN HACİME YOLCULUK; KAĞIT RÖLYEF UYGULAMALARI 103
ÜNSAL BAHTİYAR

CAM VE SERAMİĞİN KESİŞİMİNDE MELEZ BİÇİMLER ..139
AYŞENUR CEREN ASMAZ, NİZAM ORÇUN ÖNAL

BÖLÜM 1

SOYUT SANATIN İÇERİK AÇISINDAN SINIFLANDIRMASI

TOLGA ŞENOL[1]

Giriş

1900'lü yılların başında bilinçli şekilde üretilmeye başlayan soyut resim, süreç içinde sanatçıların geleneksel temsiliyetten uzaklaşarak şekillendirdikleri yolları izleyerek ortaya koydukları bir plastik ifade biçimi olmuştur. Soyut ifade biçimi alışılmışın ötesinde görüngü dünyasına dair herhangi bir gönderme içermemektedir. Eserleri anlamlandırma ve sınıflandırma bağlamında izleyiciyi zorlayan bu durum, soyut resmin izleyicinin estetik algısını genişletirken aynı zamanda eserlerin analizini karmaşıklaştıran bir paradigmaya dönüşmüştür.

Tunalı (1996), soyut sanatın biçimi yalnızca görselliğe indirgemediğini, onun aynı zamanda "hissedilen ve sezilen bir gerçekliğe" işaret ettiğini vurgular. Buna karşın var olanın aksine içeriksiz olarak algılanan/bilinen soyut ifadelerin anlamlandırılması sürecinde izleyicinin muhtemel repertuvar eksikliği yalnızca kompozisyonlar üzerinden biçimci bir okumaya belki de daha kötüsü

[1] Doçent, Bursa Uludağ Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, Resim Bölümü, Orcid: https://orcid.org/0000-0002-7427-814X

resimsel elemanların izleyicinin sahip olduğu imgeler üzerinden söylem oluşturma eğilimine neden olmaktadır. Soyut sanatın çoklu yollarının ve etkileşimlerinin daha derinlemesine anlaşılması, soyut sanatın tarihsel ve kültürel bağlamının daha zengin bir şekilde değerlendirilmesi ve biçim-anlam ilişkisini ortaya koyma çerçevesinde yorumlanabilmesi adına sınıflandırma yapılması gerekmektedir.

Alfred H. Barr Jr. 1936 yılında "Kübizm ve Soyut Sanat" kitabında izlenimcilikle başlayan ve biçimsel ilgilerle kurulan bağlantılarla dönemin soyut sanat anlayışlarını sınıflandırmış ve bu bağlamda bir şema ortaya koymuştur. Fazlasıyla kabul gören bu şema bağlam içinde bileşenleri ve etkileşimleri içeren bir şablon olarak kabul edilmiştir (Kuspit, 2014). Barr (1936) soyut eğilimleri zihinsel, yapısalcı, geometrik ve içgüdüsel, duygusal, dekoratif, biomorfik olmak üzere iki grupta ele almıştır. İlgili şemada ise soyut sanat nihai olarak "Geometrik ve Non Geometrik" olarak iki yaklaşımda gruplanmıştır. Bu sınıflandırma yöntemi öylesine benimsenmiştir ki 21.yy'ın ilk çeyreğine kadar soyut ifadeye sahip eserlerin geometrik ve geometrik olmayan ya da lirik soyut sanat şeklinde iki başlık altında incelendiği, başka bir ifadeyle 1936 yılı sonrası üretilmiş eserlerin de bu bağlamda ele alındığı görülür. Rosenblum, Barr'ın kitabının önsözünde (1986); şemayı dini bir ikonla ilişkilendirirken aynı zamanda onu "modern sanatın incili" olarak tanımlayıp bir hanedanlığın soyağacına ve Darvin'in ortaya koyduğu türlerin gelişim şemasına benzetmiştir (Mitchell, 1989: 365-366). Bir yanda Cezanne, Kübizm, Maleviç, Mondrian arasında; diğer yanda Gaugain, Matisse, Kandinsky arasında bağ kurulmuş şemada; soyut resim anlayışının içgüdüsel, duygusal, dekoratif ve biomorfik ayağı Kandinsky'e dayandırılırken zihinsel, yapısalcı ve geometrik ayağı ise Maleviç'e dayandırılmıştır. Bu değerlendirme, Maleviç'in belli ilkelere bağlı ve rasyonel, Kandinsky'nin ise mistik yönelişlere açık, doğaçlamacı ve irrasyonel

olarak ele alınmasına neden olmuştur (Antmen, 2008: 80). Ancak yapılan bu gruplandırma Maleviç'in eserlerinde gözlenen Doğu mistisizmi ve Ortodoks inancı ile demlenen resimsel ifadeyle birlikte Kandinsky'nin geometrik-soyut dönemini görmezden gelen bir anlam taşıyabileceğinden dolayı yanlış sonuçlar doğurabilir. Ayrıca Kandinsky'nin eserlerinin dekoratif olarak nitelemek ayrı bir yanılgı konusudur (Şenol, 2017: 21). Dolayısıyla A. Barr'ın şeması soyut eserin yapılış sürecini dışarıda bırakarak nihai görüntüsünü gruplama ve inceleme imkanı sağlamaktadır.

Mitchell, W.J.T. (1989) "Resmin Teorisi: Soyut Resim ve Dilin Bastırılması" adlı yayınında K. Maleviç, A. Martin, J. Borofsky ve Jasper Johns'un eserleri ile H. Barr Jr ve Greenberg'in değerlendirmeleri üzerinden soyut sanata dair tespitlerde bulunmuştur. Bu çerçevede yazar soyut sanatın materyalizm, idealizm spiritüalizm ve estetizm ile işbirliği yapılarak incelenmesini önermektedir. Antmen (2008) "20.Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar" adlı kitabında manifestolar eşliğinde ilgili sanat anlayışları hakkında detaylı bilgilere yer vermiştir. Soyut sanatın avangard sanatçılarını ele aldığı bölümde soyut eserlerin doğadan referans almadan üretilen Kantçı anlayışla salt bir tür "Kendinde Şey" ve doğadan yola çıkarak "Soyutlama" eğiliminin soyut eser üretiminde iki temel yol olduğunu hatırlatmıştır. Taymaz ve Şahiner (2022) "Soyut Sanatın Tarihsel İkilemi: Biçim ve Teori"adlı yayınlarında soyut sanatı anlamlandırmak ve tarihsel bakımdan konumlandırmak için teorik yapı ve kavramsal ilgileri ortaya koyan çalışmanın eksikliğine ve yapılması gereğine değinerek literatürdeki boşluğa işaret etmişlerdir. Buradan hareketle soyut sanatın sınıflandırılması adına alternatif arayışlara girilmesinin gerekli olduğu düşünülmektedir.

Bu bölümde A. Barr'ın yapmış olduğu biçimsel sınıflandırmada yer verilen sanatçılar ile birlikte 1960'lı yılara değin ilgili sanat anlayışlarının öncü ya da önemli temsilcileri ele alınarak

üretilmiş soyut eserlerin içerik çözümlemelerine yer verilmiştir. Bu çerçevede literatürde belirlenen eksikliğin giderilmesi amacıyla soyut sanat kapsamı dahilinde olan sanat anlayışları için bir sınıflandırma önerisi sunulmuştur.

2. Soyut Eserlerin İncelenmesinde Kullanılacak Kavramlar

Genel kanının aksine soyut sanat sadece biçimsel estetikçi yaklaşımdan ibaret ve içeriksiz değildir. Soyut eserlerin biçimsel varlığı, genellikle izleyicinin doğrudan bir nesne veya olayla ilişki kurmasını engeller. Renk, biçim, çizgi ve doku gibi öğeler aracılığıyla sanatçı farklı gerekçelerle içsel bir ifade yaratır. Bu bağlamda, soyut sanat, izleyiciye estetik bir deneyim sunmanın dışına çıkarak, duygusal ve zihinsel tepkiler uyandırmayı hedefler (Gombrich, 1999). Soyut sanat eserlerinde genellikle belirli bir tema veya içerik öne çıkmasa da sanatçıların düşünsel ve duygusal tepkileri ifade etme biçimleri bağlamında soyut sanat, içerik açısından farklı kavramlar üzerinden incelenebilir. Literatürde yer alan öneriler de göz önünde bulundurularak soyut eserlerin içerik açısından incelenmesinde spiritüalizm, idealizm, materyalizm ve kendinde şey kavramları kullanılmıştır.

2.1. Soyut Sanatta Spiritüalizm

Sanat eseri üretiminde ve yorumlamasında ruhani, metafizik veya mistik unsurların ön planda olduğu bir anlayışı ifade eder. Bu kavram, özellikle 19. ve 20. yüzyıllarda, sanatçılar tarafından materyalist ve pozitivist yaklaşımlara bir alternatif olarak geliştirilmiştir. Spiritüalizm, soyut sanatın gelişiminde önemli bir rol oynamış, sanatçılar sezgi, bilinçdışı ve evrensel ruh gibi kavramları eserlerinde yansıtmaya çalışmışlardır. Sanatta spiritüalizmin temelinde, sanatın yalnızca estetik bir ifade biçimi olmadığı, aynı zamanda insanın içsel dünyasını, ruhsal deneyimlerini ve evrensel gerçeklikleri keşfetme aracı olduğu düşüncesi yer alır (Tuchman,

1986). Sanatta spiritüalizmin tarihsel gelişimi, özellikle teozofi[2], mistisizm ve din gibi farklı disiplinlerden etkilenmiştir.

Ayrıca, spiritüalist sanat anlayışı, yalnızca bireysel ruhani deneyimleri değil, aynı zamanda toplumsal ve kolektif bilinçle bağlantılı kavramları da içermektedir. Buradan hareketle Jung'un arketipsel psikolojisi ve kolektif bilinçdışı kavramı, birçok sanatçının eserlerinde mistik sembollerin ve evrensel formların kullanımını teşvik etmiştir. Spiritüalist sanat anlayışı bağlamında üretilen eserlerde renk, ışık ve kompozisyon gibi soyut öğeler, ruhsal deneyimleri ve içsel dünyayı ifade etmek için kullanılır. Fenomen gerçeklikten bağımsız numenal gerçekliğe yönelik anlatım söz konusudur. Organik ve sezgisel kompozisyonlarla kurgulanmış eserlerde madde ötesi ruhsal ve mistik anlatılar yer alır. 20. yüzyılın soyut sanat akımlarıyla yakından ilişkili olan bu anlayış, modern ve çağdaş sanat pratiklerinde de etkisini sürdürmektedir.

2.2. Soyut Sanatta İdealist Anlayış

İdealizm, genel anlamıyla gerçekliğin özünde maddi unsurlardan ziyade düşünsel veya ruhsal unsurların yattığını savunan bir felsefi akımdır. Temelde Platon'un İdealar Kuramı bağlamında ele alınabilir. Platoncu idealar kuramından modernist sanat teorilerine uzanan idealist anlayış, sanatın duyuların ötesinde bir gerçeklik yaratma kapasitesine sahip olduğunu savunur. Bu anlayış, soyut sanatın felsefi altyapısında önemli bir rol oynamış, sanatçılar ve teorisyenler tarafından farklı bakış açılarıyla ele alınmıştır.

[2] Teozofi; Batı ezoterizmiyle Doğu mistisizminin birleşiminden doğmuş spiritüalist bir felsefe olarak evrenin ruhsal boyutlarını, evrensel uyum yasalarını ve ruhsal gelişim süreçlerini açıklamayı amaçlar.
Teozofinin temel ilkeleri arasında şunlar öne çıkar:
- Evrenin temelinde tek bir ilahi ve evrensel hakikatin olduğu inancı
- Maddi dünyanın ardında daha yüksek bir gerçekliğin bulunması
-Bireyin ruhsal gelişim yoluyla bu hakikate ulaşabileceği düşüncesi (Blavatska,2007).

İdealist sanat anlayışını Hegel; “Sanat, duyusal bir biçim aracılığıyla mutlak gerçeğin kendini açığa vurduğu bir yansımadır” (Hegel, 1998) şeklinde tanımlamıştır. Hegel’e göre sanat, salt fiziksel gerçekliği yansıtmak yerine, ruhun ve ideallerin bir dışavurumudur. Alain Badiou sanatı hakikatle ilişkilendirerek soyut sanatın, maddi olmayan bir hakikatin temsili olduğunu ileri sürmüştür (Akıl, 2022). Soyut sanat için Clive Bell; “significant form” (anlamlı form) kavramıyla estetik deneyimi, nesnelerden bağımsız bir şekilde sunduğunu belirtmiştir (Olgun, 2022). Clement Greenberg ise farklı bir bakış açısıyla, soyut sanatın, sanatın özüne yönelik saf bir arayış olduğunu ve modernizmin doğasını belirleyen bir estetik idealizm içerdiğini savunmuştur (Greenberg, Modernist Painting, 1960). Bu bağlamda soyut sanat, idealist felsefenin estetik bir uzantısı olarak görülebilir ve sanatın, fiziksel dünyadan bağımsız, ruhsal veya zihinsel bir hakikati ifade etme çabasının bir yansıması olarak değerlendirilebilir. Soyut sanatta idealist yaklaşım dahilinde üretilen eserlerde kusursuzluk, matematiksel düzen ve mutlak formlar göze çarpar. Geometrik soyut ifade, renk-şekil ilişkisi eserlerde görülen temel elemanlar olarak var olur. Soyut sanatçılar, zihinsel, kavramsal ve saf formlara odaklanarak sanatın özünü duyuların ötesinde mutlak bir güzellik veya düşünceyle ilişkilendirme yolunda hareket etmiş, eserlerinde ideal bir gerçeklik yaratmayı hedeflemişlerdir. Soyut sanatta spiritüalizm ve idealizm arasında anlamı görünenin ötesinde aramaya dair benzer bir eğilim olsa da belirgin farklı yönelimleri temsil ettiklerini söylemek mümkündür. Bu bağlamda aşağıdaki tablo açıklayıcı olacaktır.

Tablo 1 Soyut Sanatta Spiritüalizm ve İdealizm Kavramlarının Karşılaştırılması

Özellik	Spiritüalizm	İdealizm
Odak noktası	Ruhsal, mistik ve metafizik boyut	Saf formlar, matematiksel düzen
Sanatçı yaklaşımı	İçsel deneyimi aktarmak	Mutlak estetik ve formu aramak
Mutlak estetik ve formu aramak	Organik, sezgisel kompozisyonlar	Geometrik ve sistematik formlar
Gerçeklik algısı	Madde ötesi, aşkın bir dünya	Mutlak formların varlığı

Son tahlilde, spiritüalizm, soyut sanatta ruhsal ve sezgisel deneyimlere dayanırken, idealizm akıl ve düzen temelli bir anlayışı benimser. Ancak birçok sanatçı, eserlerinde bu iki yaklaşımı harmanlamıştır.

2.3. Soyut Sanatta Kendinde Şey

Kant'ın **kendinde şey** kavramı, nesnelerin bizden bağımsız olarak sahip oldukları özlerini ifade eder. Kant'a göre, insan zihni dünyayı fenomenal düzeyde algılar, ancak bu algılar *numenal* gerçekliğin doğrudan bilgisine ulaşmamızı sağlamaz (Öztürk, 2018). Sanat felsefesinde bu kavram, özellikle estetik deneyim ve temsiliyet sorunları bağlamında önemli bir tartışma alanı oluşturur. Resim sanatı özelinde ele alındığında, kendinde şey kavramı, sanat eserinin hem izleyici hem de sanatçı açısından neyi temsil ettiği ve gerçeği nasıl yansıttığı sorusuyla ilişkilidir.

Sanatın gerçekliği ne ölçüde temsil ettiği sorunu, özellikle Kant sonrası idealist ve fenomenolojik düşünürler tarafından tartışılmıştır. Kant'ın öğrencisi F.W.J. Schelling, sanatın mutlak olanı kavrayabileceğini öne sürerken (Ölçener, 2015), Arthur

Schopenhauer sanatın özellikle müzik aracılığıyla "kendinde şey"e en yakın deneyimi sunduğuna inanır (Erenözlü, 2019). Resim sanatı bağlamında ise, Schopenhauer'in düşünceleri özellikle görsel temsiliyet ve metafizik gerçeklik arasındaki ilişki açısından önemlidir. Buradan hareketle yüzyıllar öncesi bu safhaya ulaşan müziğe karşın resim sanatının bunu ancak soyut sanatla yakalayabilmiş olduğunu söylemek mümkündür.

Resim sanatında, sanatçının dış dünyayı nasıl algıladığı ve bunu nasıl yansıttığı, numenal gerçekliğe erişip erişemeyeceğimiz sorusuyla doğrudan bağlantılıdır. Örneğin, Immanuel Kant'ın epistemolojik çerçevesinde, bir ressamın doğayı betimlemesi, yalnızca fenomenal dünyaya dair bir temsil sunar; ancak sanatçı, form, ışık ve renk kullanımı yoluyla numenal gerçekliğin bir izini sunabilir mi? Bu soru, özellikle romantik ve sembolist sanatçılar tarafından ele alınmıştır. Soyut sanatın yükselişiyle birlikte, Kantçı "kendinde şey" kavramı sanat teorisinde farklı bir perspektiften ele alınmıştır. Soyut sanatın öncüleri, sanat nesnesinin herhangi bir dış referans veya temsil zorunluluğu olmadan, kendi başına bir varlık olarak değerlendirilebileceğini savunmuştur (Danto, 2010). Clement Greenberg (1960), soyut sanatın yüzeyin doğasına odaklanarak, temsiliyeti ortadan kaldırmaya çalıştığını ve böylece sanat eserinin kendi öz gerçekliğini sunduğunu öne sürmüştür. Böylelikle idealist anlayışla muhtemel ilgilerden de ayrıklığı netleşmiştir. Biz de burada kendinde şey kavramını bu paralelde, onu diğer bağlamlarından uzaklaştırarak eserlerin içerik açısından incelenmesi aşamasında kullanmak istiyoruz.

2.4. Soyut Sanatta Materyalist Anlayış

Materyalizm, sanat bağlamında, sanatın maddi koşullar ve fiziksel gerçeklik ile belirlenmesi gerektiği anlayışını ifade eder (Lodder, 1983). Özellikle 20. yüzyılın başlarında Marksist estetik teorileri, sanatın toplumsal üretim süreçleriyle doğrudan ilişkili

olması gerektiğini savunarak materyalist sanat anlayışını şekillendirmiştir (Clark, 1973).

Karl Marx'ın "toplumsal varlık, bilinçten önce gelir" (Marx 'tan akt. Çelik, 2011: 23) ilkesi, soyut sanatın idealist yaklaşımlarından ayrılarak fiziksel malzeme, üretim süreçleri ve endüstriyel tasarımla olan ilişkisini vurgulayan bir sanat anlayışına temel oluşturmuştur. Bu, sanat toplum içindir düşüncesinin soyut formda vücut bulma halidir. Sanatta materyalist yaklaşım, estetik ifadeyi spiritüel ya da bireysel öznelcilikten çıkarıp, nesnel, malzeme-temelli ve üretimle bağlantılı bir düzleme taşır. Özellikle "faktura" kavramı, materyalist soyut sanat anlayışının temel taşlarından biridir. Faktura, sanat eserinin malzemenin doğasını ve fiziksel özelliklerini açıkça göstermesi gerektiği fikrini ifade eder (Khan-Magomedov, 1996). Bu yaklaşıma sahip olduğu görülen sanatçılar, sanatın yalnızca görsel bir deneyim değil, aynı zamanda fiziksel malzemelerle somut bir ilişki kuran bir üretim biçimi olması gerektiğini savunmuş, malzemenin fiziksel doğasını, eserin anlamından daha önemli saymışlardır. 21.yüzyılda materyalist soyut sanat, teknoloji, ekoloji ve endüstri tasarımı ile birleşerek farklı formlar almaktadır. Malzeme bilimi ve dijital üretim teknikleri, soyut sanatın fiziksel dünya ile olan ilişkisini daha da derinleştiren yeni yaklaşımlar sunduğu unutulmamalıdır.

2.4.1. Soyut Sanatta Materyalist Anlayış ve "Kendinde Şey" Kavramı Arasında Benzer-Farklı Yönler

Soyut sanatta materyalist anlayış ve "kendinde şey" kavramı arasında ontolojik düzeyde bazı benzerlikler olsa da, bilgi kuramı ve algı süreçleri açısından önemli farklılıklar bulunmaktadır.

Materyalist sanatçılar, sanat eserinin maddi dünyada doğrudan deneyimlenebilir olduğunu savunurken, Kant "kendinde şey"in doğrudan bilinemeyeceğini öne sürer. Bu nedenle, materyalist sanatın Kantçı "kendinde şey" kavramına yaklaştığı ama onu

bütünüyle benimsemediği söylenebilir. Bununla birlikte biz kendinde şey kavramını Greenberg'le ilişkili olan yaklaşımla salt plastik ifade/salt sanat olarak ele aldığımızı belirtmiştik. Bu bağlamda her iki anlayışın da idealist sanatı ve metafizik yaklaşımları reddettiği ve sanat yapıtının doğrudan deneyimlenebildiği bağlamında benzer olduğu görülür.

Bununla birlikte Materyalizmde doğaya dair madde/malzeme vurgusu varken kendinde şey olarak sanat yapıtında sanatın kendi iç yasalarına göre var olması gerektiği düşüncesi üzerinden belirgin bir farklılık ortaya çıkar. Materyalist anlayış soyut sanatı estetik bir temsil olmaktan çıkarıp maddesel bir olguya dönüştürürken salt plastik ifadeye sahip eserler biçimsel estetikçi bir duruş sergiler. Dolayısıyla sanat, sanat içindir/toplum içindir tartışmasının da tarafları olarak belirgin bir çizgiyle ayrılırlar.

3. Soyut Sanat Bağlamında İncelenen Sanat Anlayışları

20.yüzyılın ilk çeyreği itibariyle üretilmeye başlanan soyut plastik eserler biçim-anlam ilişkisi bağlamında farklı yaklaşım ve üretim biçimleriyle modern sanatta kendine önemli bir yer edinirken varlığını ilerleyen süreçte de korumuştur. Bu yaklaşım bağlamında ele alınabilecek sanat anlayışları ve önemli temsilcileri şu şekilde sıralanabilir.

- Soyut Dışavurumculuk (Hilma af Klint- Vasili Kandinsky)
- Süprematizm (Kazimir Maleviç)
- Konstrüktivizm (Vladimir Tatlin)
- Yeni Plastisizm (Piet Mondrian)
- Bauhaus Okulu
- Amerikan Soyut Dışavurumculuk (Eylem Resmi-Jackson Pollock)

- Amerikan Soyut Dışavurumculuk (Renk Alan Resmi-Mark Rothko)
- Minimalizm (Donald Judd)
- Op Art (Victor Vasarely)

4. Sanatçı Yaklaşımları ve Eser İncelemeleri

4.1. Hilma af Klint (1862–1944) - (Soyut Dışavurumculuk)

20.yüzyılın erken dönemlerinde soyut eserler veren Hilma af Klint geometrik formlar, organik şekiller ve parlak renkler kullanarak geleneksel sanat anlayışlarının ötesine geçen yenilikçi bir soyutlama dili geliştirmiştir. Sembolist birer ifadeye sahip olan biçimlerle birlikte yazının da bazı eserlerde kullanıldığı görülür. Eserler üretimlerinde, Teozofi, Gül Haççılık ve spiritüalist inançlardan yoğun şekilde etkilenmiştir (Şumnu, 2022). Bu etkiler, özellikle Helena Petrovna Blavatsky'nin The Secret Doctrine (1888) ve Rudolf Steiner'in antroposofik öğretileriyle ilişkilidir. Af Klint, 1896'da "De Fem" (Beşler) adlı bir grup kadın sanatçıyla birlikte mistik seanslar düzenlemeye başlamış ve bu toplantılarda spiritüel rehberlerden mesajlar aldığını belirtmiştir. Bu rehberlerden "Amaliel" adlı varlık, ona sanatsal üretiminde rehberlik ettiğini iddia etmiştir (Midavaine, 2017). Bu durum, af Klint'in eserlerinde teozofik semboller, kozmik figürler ve doğa formlarına sıkça yer vermesiyle sonuçlanmıştır.

1890'larda, dört sanatçı arkadaşıyla otomatik çizim ve yazı çalışmaları yaptıkları seanslar düzenlemeye başladı. Daha sonra, temsili olmayan resimlere başladığında, manevi güçlerin elini yönlendirdiğini iddia etti. Klint, sanatçının Soyutlamayı İcat Etmek konusunda söz sahibi olabilmesi ve soyuta dahil edilebilmesi için, pratiklerinin dış dünyayla herhangi bir referansının kalmaması ve onu bilinçli bir red ile formüle etmeleri" gerektiğini açıkladı (Cain, 2017).





Görsel 1: Hilma af Klint , 1906-7, Tapınak İçin Resimler, İlkel Kaos, No 5, Tuval üzerine yağlıboya
Kaynak:https://www.artgallery.nsw.gov.au/artboards/hilma/paintings-for-the-temple/item/5rz7qy/
Görsel 2: Hilma af Klint, 1915, Tapınak İçin Resimler, Grup X, No I, Tuval üzerine yağlıboya
Kaynak:https://www.guggenheim.org/teaching-materials/hilma-af-klint-paintings-for-the-future/paintings-for-the-temple

Sanatçı "Tapınak İçin Resimler" adlı serisinde zıtlıkların uyumuna yoğunlaşmış, ruh-madde, iyi-kötü, kadın-erkek vb. kavramların armonisini resmetmiştir (Press Release Hılma Af Klint Painting The Unseen, 2016). İnsan ruhunun gelişimini temsil eden üçlü yapılarla donatılmıştır. Tapınak ifadesi, fiziksel bir binadan ziyade ruh için bir tapınak olarak bedene de atıfta bulunduğu anlaşılmaktadır. Spiraller, çiçekler ve dairesel formlar, kozmik düzen ve ruhsal evrimin sembollerini ifade eder. Resimlerimde yaygın bir şekilde görülen salyangoz ve spiral formu sembol olarak ölüm-yeniden doğuş, ruhun sonsuza dek seyahati gibi ortak anlamlar taşımaktadır (Ersoy, 2000: 449). Bazı diğer sembollerden "kuşgözü ve kanca, mavi ve sarı ve zambak ve gül sırasıyla kadınlığı ve erkekliği temsil eder. W maddeyi, U ise ruhu temsil eder. İki daire üst üste geldiğinde ortaya çıkan vesica piscis ve birliğe ve tamamlanmaya yönelik gelişimin eski bir sembolüdür" (Museet akt. Bulut, 2023). Buradan hareketle sanatçının insana dair olanı biçimsel

gerçekliğin üzerinde mistik semboller aracılığıyla spritüal bir pencereden aktardığı düşünülebilir. Voss'a göre af Klint'in soyutlama dili hem sezgisel hem de bilimsel unsurlar taşır ve bu durum O'nun çağdaşlarından ayrıklığını vurgular. Tüm bu verilerin ışığında Hilma af Klint eserlerinin spiritüel anlayış bağlamında üretildiği görülmektedir.

4.2. Vasili Kandinsky (1866–1944) - (Soyut Dışavurumculuk)

Soyut sanatın öncüllerinden kabul edilen Kandinsky, soyut eser üretim sürecinde birçok yaklaşım sergileme yoluna gitmiştir. Başlangıçta biçimsel soyutlama yoluna giderek izlenim ve doğaçlamalar serisini oluşturan sanatçının sahip olduğu eş duyumla (sinestezi) ilişkilendirerek eserlerinde maddi olmayan gerçekliği, önce geometri soyut sonrasında da biyometrik soyut formlar ve renklerle evrensel ve ruhani olanı temsil ettiğini söylemek mümkündür. Kandinsky'nin eserlerinde soyut formlar, yalnızca estetik kaygılarla değil, izleyicinin ruhuna hitap eden derin manevi içeriklerle tasarlanmıştır. Kandinsky'nin spiritüel anlayışı, sinestezi kavramıyla da yakından ilişkilidir. Sanatçının renk ve ses arasındaki bağlantıya yönelik yaklaşımı, onun eserlerinde yoğun bir şekilde hissedilmektedir. Özellikle "Kompozisyon VII" (1913) ve "Sarı-Kırmızı-Mavi" (1925) gibi eserleri, bu mistik anlayışın güçlü yansımalarını taşır. Kandinsky'nin bu eserlerinde, renklerin tıpkı müzik notaları gibi belirli ruh hallerini ve manevi deneyimleri tetiklediği görülmektedir (Tuchman, 1986).




Görsel 3: Wassily Kandinsky - Kompozisyon VII, 1913. Tuval üzerine yağlı boya. Tretyakov Galerisi, Moskova
Kaynak: https://www.artmajeur.com/tr/magazine/5-sanat-tarihi/kompozisyon-vii-wassily-kandinsky/333310
Görsel 4: Wassily Kandinsky, "Kompozisyon VIII", 140 x 201 cm, t.ü.y.b. 1923
Kaynak:https://www.istanbulsanatevi.com/sanatcilar/soyadi-k/kandinsky-wassily/wassily-kandinsky-kompozisyon-08-8489/

Tabii burada eserlerin ortaya çıkmasında dış etkenlerin de varlığı yadsınamaz bir gerçektir. Zira eserleri "Antik felsefe, ezoterik Doğu inançları ve yeni mistik metinlerle demlenmiştir" (Özükan, 2007). Bu eserlerden biri Madame Blavatsky ve Rudolf Steiner'ın Teozofi (1904) adlı kitabıdır (Thompson, 2014). Sixten Ringbom, *"The Sounding Cosmos: A Study in the Spiritualism of Kandinsky and the Genesis of Abstract Painting"* adlı çalışmasında, Kandinsky'nin soyut sanat anlayışının doğrudan spiritüalist düşüncelerle ilişkili olduğunu belirtir. Ringbom (1970)'a göre Kandinsky, Teozofi'nin öğretilerini benimseyerek sanatta ruhsal bir boyut yaratmayı amaçlamış ve bu yaklaşım modern soyut sanatın doğuşunu etkileyen temel unsurlardan biri olmuştur. Bu bağlamda, Kandinsky'nin "içsel zorunluluk" kavramı, onun sanatındaki spiritüel boyutun temelini oluşturur. Teozofi sanatçı için, pozitif yöntemleri bir kenara bırakıp daha önceden var olan zihinsel hareketlerden ivme kazanan, içsel bilgiye ulaşma yolunda zihnin sorunlarına yaklaşan ve çok sayıda insanı birleştirerek zihinsel birliğe ulaşılmasını sağlayacak yol göstericidir. Muhtemelen bu ilgi sanatta spiritüalizmin teorik çerçevesini çizen 20.yüzyılda tinsel yaklaşımın en önemli kaynaklardan biri olarak kabul edilen Sanatta

Zihinsellik Üstüne (1911) adlı eserinin üretimini tetikler. Farago (2003)'ya göre; kitap müziğin e değeri olarak gören bir resim anlayışı üzerine kurulu mistik bir meditasyondur. Güzelliğin ruhsal ihtiyaçtan doğduğuna inanan sanatçıya göre; 'ruh bir piyanodur renkler bu piyanonun tuşları, gözler ise tellerine vuran çekiçleridir. Sanatçıda o veya bu tuşa basarak insan ruhunu titreten eldir (Rapelli, 2001: 45).

Kandinsky eserinde, sanatın içsel ruhani boyutunu vurgularken, renk ve formun birbirleri arasındaki uyum ve titreşimlerine dair açıklamalar da yaparak bu elemanların izleyici üzerinde ruhsal etkiler yaratabileceğini ileri sürmüş, sanatı insan ruhuna doğrudan hitap eden bir araç olarak görmüştür. Örneğin sarı, dünyeviliği ve melankoliyi, mavi, derinliği, kırmızı, ateşliği, ıstıraplığı ve gururluğu, yeşilin ise hareketsizliği ve dengeyi ifade edebileceğini fakat görsel dilin başka bir dile çevrilmesinin olanaksızlığı ile bu şifrelerin değişebilir olduğunu belirtmiştir.

Kant'a göre sanatın amacı, pratik fayda ya da dışsal gerçeklikten ziyade, izleyicide içsel bir özgürlük ve estetik deneyim yaratmaktır (Güngör 2018: 84). Kandinsky'nin ortaya koyduğu anlayış Kant'ın "özgür güzellik" anlayışıyla örtüşürken eserlerde idealist anlayışın mevcut olduğu görülür. Buna karşın eser üretimlerinde öncesinde belirtmiş olduğumuz başta teozofi gibi gerek dış etkenlerin gerekse sanatçıda var olan sinestezinin etkisi ile daha baskın bir şekilde duygusal ve mistik bir yaklaşımla spiritüel anlayış sergiler. Onun sanatı, hem bireysel ruhsal deneyimi yüceltmeyi hem de insanlığın manevi yükselişine katkıda bulunmayı amaçlamıştır.

4.3. Frantisek Kupka (1871–1957) (Orfizm)

Soyut sanatın ilk temsilcileri arasında alanyazında kendine yer edinen Frantisek Kupka, Apollinaire'in isim babalığını yaptığı

renklerin saf müzikal lirizmini ifade eden Orfizm sanat anlayışının da öncü sanatçılarındandır (Bulut, 2023).

Helena P. Blavatsky'nin teozofik düşünceleri Kupka'nın sanat anlayışında önemli bir yer edinmiştir (Antliff, 2007). Bu ilgi çerçevesinde sanatçının optik ve duyusal deneyimlere dayalı numenal gerçekliği keşfetme aracı olarak tanımlanabilecek metafiziksel form yaratma amacıyla bir sanat anlayışı geliştirdiği söylenebilir. Weiss (2011)'e göre sanatçı Kandinsky gibi, renklerin ruhsal etkilerini incelemiş ve eserlerinde duyusal ve zihinsel deneyimler sunmuştur. Birer sembol olarak görülebilecek bu renklerden mavi genellikle transandantal ve ruhani bir bilinç haliyle, kırmızı ise dünyevi tutkularla ilişkilendirilmiştir (Henderson, 1988).

Kupka'nın Fügler serisi, müzik ve resim arasında bir analoji kurarak, ritmik formların yarattığı optik algı üzerinden soyut form ve renk kombinasyonları ortaya koyar. Bonsdorff (2019)'a göre; "Kupka için doğanın özü ritmik bir geometrik güç olarak tezahür etti, bu nedenle hareketi temsil eden görsel, grafik formlar üretiyordu, ya da bir fügün devam eden örüntüsünü kullanıyordu diyebiliriz" (Bonsdorff, 2019). Bu yaklaşım her ne kadar estetikçi bir yol izlese de Greenbergci kendinde şey kavramına barındırdığı spritüel bağlam nedeniyle mesafelidir.





Görsel 5: Frantisek Kupka, 1912, Newton Diskleri ("İki Renkli Füg" Çalışması), t.ü.y.b., 100,3 × 73,7 cm.
Kaynak:https://customprints.philamuseum.org/detail/461515/kupka-disks-of-newton-study-for-fugue-in-two-colors-1912
Görsel 6: Frantisek Kupka, 1925-30, Bir Noktanın Etrafında",1925-30, t.ü.y.b., 194 x 200 cm.
Kaynak:https://www.centrepompidou.fr/fr/ressources/oeuvre/cyn9REq

Kupka'nın, bilimsel gelişmelerle de yakından ilgilendiği ve özellikle görsel algı, ışık dalgaları ve enerji alanları üzerine çalışmalar yaptığı, dördüncü boyut kavramı etkisinde eser üretimlerinin ortaya çıktığı görülmektedir (Henderson, 2013). Bununla birlikte sanatçı soyut ifadeyi yalnızca biçimsel bir çözümleme değil, aynı zamanda evrensel düzene dair ruhsal bir sezginin yansıması olarak kullanır. Dolayısıyla üretimleri sanatın doğanın dışsal görünüşünden değil onun içsel özünden doğmalıdır düşüncesi merkezinde gerçekleşmiştir. Ancak sanatçının öz ifadeyi spritüel kavramlarda aradığı da ortadadır. Buradan hareketle görünmeyen ideale ulaşma adına soyut ifadeyi kullanan sanatçının ancak spritüalist bir ideale ulaşma eğiliminden bahsedilebilir. Sanatçının eserleri materyalist bağlamda çözümlendiğinde ise, malzemenin resmin özünde eriyen, malzemenin maddesel özelliğini vurgulamayan yapıda var olduğu görülmektedir. Dolayısıyla materyalist yaklaşım üzerinden sanatçının eserlerini ele almak yanlış olacaktır.

Frantisek Kupka, 20. yüzyılın başında gelişen soyut sanat hareketlerinin entelektüel ve felsefi kökenlerini anlamak açısından kritik bir örnektir. Kupka'nın figüratif ifadeden uzaklaşıp soyut ifadeye yöneliminde spiritüel yaklaşımların varlığı önemlidir. O'nun sanatı, yalnızca form ve rengin estetik düzenlenişiyle sınırlı kalmaz, aynı zamanda görünmez dünyaları keşfetme çabasının bir ifadesi olarak da okunabilir. Kupka'nın sanatı, dördüncü boyut kavramından ve optik algı deneylerinden beslenerek, soyut sanatın evrensel dili içinde temelde spiritüalist sanat anlayışı çerçevesinde kendine özgü bir yer edinmiştir.

4.4. Kazimir Maleviç (1879–1935) - (Süprematizm)

Maleviç'in üstüncü sanatı Süprematizm, sezgiselliğe dayanır. Nesnel dünyanın temsiline karşı çıkarak saf duyumun ve mutlak formun peşine düşer. O'na göre; "Resim, nesnelerin ve doğanın taklidi olmaktan çıkmalıdır. Süprematizm, yalnızca saf duyumun ifadesidir" (Maleviç, 1915). Maleviç'in, sanatın bir tür mistik ve içsel aydınlanma aracı olduğuna inanıyor olması, özellikle 19. ve 20. yüzyılın başında Rus sanatında etkili olan teozofi ve mistisizm akımlarından etkilenmesiyle açıklanabilir (Bowlt, 1988).

1915 yılında açmış olduğu kişisel sergisinde geometrik soyut anlayışla üretmiş olduğu eserleri sergilerken açık bir şekilde Ortodoks inancı ile ilişkili olan ikonaların mekanda konumlandırılma geleneğini Siyah Kare adlı eseri üzerinden sürdürmüştür. Her şeyin yokluğuyla dolu hiçlik olarak literatürde yer edinen eser açık bir şekilde Spiritüalist ifadenin bir yansımasıdır. Bununla birlikte süreç içinde kurgulamış olduğu görülen süprematist evrenin lideri, önderi hatta peygamberi gibi yine tıpkı ikonalardaki gibi resimlerinde kendini konumlandırması bu tespiti destekleyici niteliktedir. Bununla birlikte kullanmış olduğu matematiksel düzen içinde geometrik ifadeyle 4. boyutla ilişkilendirdiği eserleri apaçık görünmeyeni görünür kılmak adına ütopya temelli bir gerçekliği izleyiciye sunar. Sanatın duyusal deneyimden bağımsız olarak var

olan aşkın bir hakikat sunduğunu ima eder. Buradan hareketle süprematizm fiziksel dünyanın ötesinde bir ruhsal hakikatin keşfi olarak yorumlanabilir olması Platoncu düşünceyle neredeyse tamamen örtüşür.

Ressamlar saf ressam olmak arzusundaysalar konuyu ve nesneleri bırakmalıdırlar. Plastik resmin dinamiğine yönelik bu talep resimdeki kütlenin nesneden doğma ve formun, kendi içinde bir amaç olarak içerik ve şeylerin üzerinde egemenliğine nesnel olmayan Süprematizme –sanattaki yeni gerçekliğe, mutlak yaratıma ulaşma gereksinimi gösterir (Harrison & Wood, 1992: 173).





Görsel 7: Kazimir Maleviç, "0,10 Adlı Sergiden Bir Görünüm", Petrograd, 1915
Kaynak: https://www.meisterdrucke.com.tr/fine-art-baski/Russian-Photographer/500543/Malevich%27in-Kara-Meydan-ve-di%C4%9Fer-Suprematist-tablolar%C4%B1n%C4%B1n-bulundu%C4%9Fu-odan%C4%B1n-g%C3%B6r%C3%BCn%C3%BCm%C3%BC,-Son-F%C3%BCt%C3%BCrist-Resim-Sergisi-0.10,-Petrograd,-k%C4%B1%C5%9F-1915-16.html
Görsel 8: Kazimir Maleviç, "Beyaz Üzerine Beyaz Kare",78.7 x 78.7 cm, t.ü.y.b. 1918
Kaynak: https://sanatabasla.com/tr/2018/07/beyaz-uzerine-beyaz-white-on-white-malevich/

Aynı zamanda, onun 1918'de yaptığı Beyaz Üzerine Beyaz tablosu, sanatın nihai aşaması olarak "mutlak varlık" veya "saf form"u işaret eder. Bu yönüyle, Maleviç'in idealizme yakın bir felsefi duruş benimsediği söylenebilir (Krauss, Bois, Buchloh, 2004).

Eserlerinde her ne kadar biçimsel sağlamlık mevcut olsa da kurguların bağlamdan sıyrılmamış olması nedeniyle Greenbergci kendinde şey anlayışının dışına çıkar. Ayrıca Maleviç'in eserlerinin materyalist anlayışın da tam anlamıyla karşısında durduğunu söylemek gerekir. Son tahlilde Maleviç'in sanat anlayışı –dolayısıyla süprematizm- spiritüel anlayışla desteklenen idealist bir yaklaşım sergiler. Bu bağlamda O'nun sanat anlayışının mistik idealizm olarak tanımlanması daha doğru olacaktır.

4.5. Vladimir Tatlin (1885-1953)-(Konstrüktivizm)

Konstrüktivist akımın öncü sanatçılarından olan Vladimir Tatlin'in, soyut ifadeye dayalı ilk eserleri dönüştürülebilir ve işlevsel unsurlar içeren kurgulardır. İlk önce asemblaj olarak üretilen bu eserler ilerleyen süreçte düzlemden mekana taşan soyut kurgulara dönüşmüş sanat dünyasında ilk örnekler olarak kabul edilebilir.

Tatlin'in 1914 tarihli "Karşı-Rölyefler" serisi, sanatın yalnızca estetik bir nesne değil, malzeme ve mekân arasındaki fiziksel ilişkinin bir sonucu olduğunu gösteren önemli örneklerdendir (Bowlt, 1988). Sergey Isakova göre Tatlin; 0,10 sergisindeki çalışmalar ile onun "maddenin yasalarını keşfederek ve maddeyi güzelin düzeyine aktararak, madde üzerinde, makinenin aşağılayıcı boyunduruluğunu boşa çıkaran bir tür egemenlik kurduğunu" ifade eder (Artun, 2019).





Görsel 9: Vladimir Tatlin, 1914 – 15 Köşe Rölyefi, 71 x 118 cm, Demir, Bakır, Tahta, İp.
Kaynak:https://rusmuseumvrm.ru/data/collections/sculpture/20/tatlin_ve_uglovoy_kontrrelef_1914/index.php?lang=en
Görsel 10: Vladimir Tatlin, 1920, Üçüncü Enternasyonal Anıtı'nın bir maketi
Kaynak:https://www.flickr.com/photos/121942784@N04/13670270465

Tatlin'in erken döneminde, özellikle Rus Simgeciliği ve mistik akımlarla etkileşimi olduğu bilgisine karşın onun asıl sanatsal olgunluk döneminde geliştirdiği "malzemenin kültü" anlayışı, spiritüalizme tam anlamıyla karşı bir duruş olarak yorumlanabilir (Khan-Magomedov, 1996).

Bu bağlamda, Tatlin'in Kazimir Maleviç'in Süprematizmi gibi spiritüel bir yön taşıyan sanat anlayışlarına karşı durduğu bilinmektedir. Maleviç, sanatın metafiziksel ve spiritüel bir deneyim sunduğunu savunurken, Tatlin sanatın somut ve maddi dünyaya hizmet etmesi gerektiğini savunmuştur (Camfield, 1975). Bu, Tatlin'in sanatının spiritüalist bir yön taşımadığını, aksine materyalist bir anlayışa dayandığını gösterir. Öyle ki; aynı sergide yer alan Tatlin ve Maleviç arasındaki bu karşıtlık birbirleriyle kavgaya varan bir etkileşim yaratmıştır (Artun, 2019). Robert Morris'e göre; ""Heykeli temsilden kurtaran ilk kişi belki de Tatlin'di. Tatlin, Rodchenko ve diğer Konstrüktivistler, Apolanaire'in "Bir yapı doğayı temsilden uzaklaşırsa mimarinin bir

parçası olur, heykel olmaz" gözlemini çürüttüler" (Huntürk, 2016, 299). Bu açıdan harici bağlamlardan sıyrılmış olan Tatlin'in eserleri Greenbergci kendinde şey tanımlamasıyla paralellik göstermektedir. Özellikle "kültürel mühendislik" anlayışı, Tatlin'in sanatında malzemenin kendi içsel doğasını araştırdığına işaret eder. Ancak, Tatlin'in nesneleri "kendinde şey" olarak değil, aksine, insanın fiziksel ve endüstriyel pratiği içinde dönüştürülebilir araçlar olarak gördüğü ifade edilebilir (Buchloh, 1984). Bununla birlikte

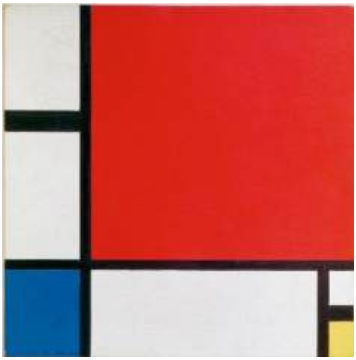
Lynton (2003: 87) sanatçının yaptığı çalışmaları toplumsal ihtiyaçları karşılamada yetersiz olarak gördüğünü ifade etmiştir. Bu paralelde sanatçı sanat eğiliminin kısa süre içinde terk etmiştir.

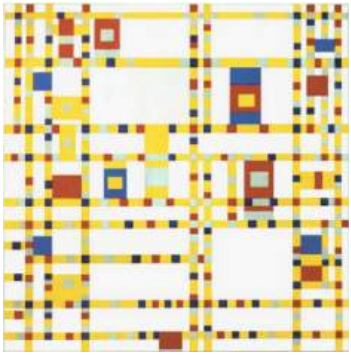
1910'ların başında başlayan Rus Konstrüktivizmi, sanatın salt estetik bir faaliyet olmaktan çıkarak toplum için işlevsel bir araç olması gerektiğini savunmuştur (Lodder, 1983). Bu paralelde sanatçının 1916 yılı itibariyle ürettiği eserler çerçevesinde malzeme kültürünün tasarım kültürüne evrildiği bir sürece girmiştir. Dolayısıyla eserler sahip oldukları bağlam nedeniyle Greenbergci kendinde şey yaklaşımından uzaklaşır. Bu, Hegelci veya Platoncu idealist sanat anlayışından da farklıdır, zira O'nun eserleri, soyut bir idea veya evrensel bir kavramın temsili olmaktan çok, maddi formlar ve malzemeler üzerinden inşa edilmiştir. Tatlin'in "Üçüncü Enternasyonal Anıtı" adlı yapıtı ise (1919–1920), devrim sonrası sosyalist bir gelecek amacı taşıdığı için, siyasi bir idealizm bağlamında değerlendirilebilir (Bowlt, 1988). Ancak bu eğilim, onun sanatının Platoncu bir idea dünyasından değil, Marxist bir geleceğe dair inançtan beslendiğini gösterir niteliktedir.

Dolayısıyla Tatlin'in sanat anlayışı, spiritüalist ve idealist yaklaşımları barındırmayan, maddeye dair ve ihtiyaç karşılayıcı bir bakış açısı üzerine kurulmuş bir yapıya sahiptir. Bu çerçevede Tatlin'in sanatsal yaklaşımının materyalist anlayış bağlamında değerlendirilmesi doğru olacaktır.

4.6. Piet Mondrian (1872-1944)-(Yeni-Plastik Sanat)

Piet Mondrian'ın sanatsal pratiği, doğanın yüzeysel temsilinden veya yalnızca estetik kaygılardan ziyade onun özünü yansıtmaya yöneliktir. Nesnel ifade barındıran eserlerinde dahi hissedilen bu sanat anlayışı, doğanın yüzeysel temsilinden ziyade onun özünü yansıtmaya yönelik bir çabaya evrilmiştir. Platoncu idealizmle dolayısıyla idealist ifadeyle benzerlik taşıyan Mondrian'ın sanat anlayışının, spiritüalist bir dünya görüşü olan teozofi düşüncesi ile de arasında önemli bir ilişki bulunmaktadır. Bu ilişki De Stijl hareketiyle birlikte gelişen Neo-Plastisizm (Yeni-Plastik Sanat) anlayışı için de aynıdır. 20. yüzyılın başlarında Avrupa'da yayılan teozofi, Mondrian'ın sanatsal yöneliminde belirleyici bir rol oynadığı ve onun soyut estetik anlayışının temelini oluşturduğu anlaşılmaktadır. 1909 yılında Hollanda Teozofi Cemiyeti'ne üye olmuş sanatçının öncesinde öğretinin kurucularından olan Blavatskaya'nın, Annie Besant ve C.W. Leadbeater'in kitaplarını okuduğu ve Steiner'in Hollanda'da verdiği konferansı izlediği bilinmektedir (Yılmaz, 2009: 18). Bu dönemde Mondrian, resimlerinde var olan simgesel dili saf geometrik formlarla soyut ifadeye taşıyarak görüngü dünyasının ötesinde yattığına inandığı evrensel hakikati keşfetme arayışına girmiştir. Teozofiye göre evren, iyi-kötü, erkek-dişi, hareket-durağan gibi karşıtlıkların dengeye ulaşmasıyla ideal bir uyum durumuna erişir. Yatay çizgi (durağan) ile dikey çizgi (hareket) arasındaki ilişki, evrensel uyumu sembolize eder (Bois, 1990). Mondrian, bu dengeyi doğrudan teozofik ilkelerin sanatsal yansımaları olarak eserlerinde son resmine kadar yatay ve dikey çizgilerin ilişkisiyle ifade etmiştir.





Görsel 11: Piet Mondrian, 1930, Kırmızı, Mavi ve Sarı Kompozisyon, , t.ü.y.b.
Kaynak: https://www.diken.com.tr/composition-ii-in-red-blue-and-yellow-piet-mondrian/
Görsel 12: Piet Mondrian, 1941-42, Broadway Boogie Woogie, 127 x 127 cm, t.ü.y.b.
Kaynak: https://www.moma.org/audio/playlist/289/149

Bununla birlikte Mondrian Platoncu düşünceye benzer şekilde, evrensel hakikatin saf, arı formlarla ve renklerle ifade edilebileceğine inanır. Nesnel ifade barındıran önceki dönem kullandığı çiçek ve altı köşeli yıldız gibi teozofi düşüncesine ilişkin semboller yerlerini soyut geometrik şekillere bırakır. Bu paralelde 1920 yılından itibaren eserlerinde renk olarak sarı, kırmızı ve maviyi kullanmıştır. Yine resimlerde yer alan nötr renkler olarak tanımlayabileceğimiz beyaz ve gri son üretilen esere kadar varlığını sürdürürken çizgilerde kullanılan siyah yerini ana renklere bırakmıştır. Teozofiye dair Düşünce Şekilleri metninde (Besant, Leadbeater, 1988) kişinin kendine dönmesiyle ancak düşüncelerinin arınacağı yaklaşımıyla ilişkilendirdiği temel renklere ancak karmaşık ve net olmayan düşünce durumundan sıyrılarak ulaşılabileceğini ifade etmişlerdir. Burada mavi; dinsel duygunun ve adanmışlığın, kırmızı; soylu öfkenin, siyah; kötülüğün, sarı ise; aydınlanmanın, bilgeliğin rengi olarak tanımlanmıştır. Seuphor (1956), Mondrian'ın yalnızca resimlerinde değil, günlük yaşamında da teozofik ilkeleri benimsediğini ve bu düşünce doğrultusunda

kendine disiplinli bir yaşam biçimi kurduğunu belirtir. Son dönem eserlerdeki siyahın yerini ana renklerin alması bu durumu açıklayıcı niteliktedir. Anlaşılan şu ki sanatçı aydınlanmaya giden yolda kötülükten uzaklaşmayı başarmıştır. Buradan hareketle resimlerinde süreç içindeki arılaşmanın sanatçı özelinde de gerçekleştiği sonucuna ulaşılabilir. Öyle ki sanatçı eserleri Ringbom (1970) tarafından teozofi etkisiyle "görsel meditasyon" arayışı olarak yorumlanmıştır. Plastik ifade Mondrian'ın ellerinde, evrensel olanı keşfetme ve dünyayı ruhsal olarak dönüştürme aracına dönüşmüştür. Eserlerindeki saf form ve renkleri, toplumun en küçük birimi olan insanın ruhsal dengesini bulmasına yardımcı olurken evrensele ulaşma anlamında ideal bir toplumsal düzenin yaratılmasına katkı sağlayacağı inancı bağlamında kullandığı görülür.

Mondrian'ın dolayısıyla De Stijl hareketinin sanat anlayışı, yalnızca estetik bir ifade ortaya koymak değil aynı zamanda ruhsal ve metafizik bir araştırma, spiritüel bir idealizm yaratma olarak değerlendirilmelidir. Dolayısıyla Mondrian'ın eserleri, spiritüalist düşünceyle harmanlanmış, Platoncu idealizme dayanan özgün bir felsefi ifadenin somutlaşmış halidir.

4.7. Kurt Schwıtters (1887-1948)-(Dada)

20.yüzyılın başlarında Avrupa'da ortaya çıkan Dada hareketinin, 1. Dünya savaşı sonrası kaos ortamında geleneksel sanat normlarına köklü bir tepki olarak doğduğu bilinmektedir. Hazır nesne kullanımının plastik sanat eseri üretim pratiği olarak kabulü ve kavramsal sanatın miladı olarak alanyazında yer edinen bu yaklaşımda bazı sanatçılar soyut eserler de üretmişlerdir. Bu isimlerden biri olan Kurt Schwitters, gazete parçaları, biletler, bezler, hurdalar, kâğıtlar gibi atık hale gelmiş gündelik nesneleri kullandığı "Merz" adını verdiği özgün kolaj tarzını yaratmıştır (Elderfield, 1985). Schwitters'ın sanat eseri üretimi, gündelik hayatta değer verilmeyen nesneleri bir araya getirerek yeni bir anlam evreni kurma çabasıdır. Schwitters'ın soyut anlayış çerçevesinde ürettiği

kolajlarında gündelik yaşama dair nesnelerin kullanımı gerçekliğin temelini fiziksel varlığa indirgeyen bir düşünce sistemi olarak kabul gören materyalist anlayışla doğrudan bir ilişki içindedir. Sanatçı, bu nesneleri estetik bağlamda yeniden işleyerek sanat ile gündelik yaşam arasındaki ayrımı ortadan kaldırır. Sanatçının aşağıda verilen örnek eserlerinde görüldüğü gibi, nesnelerin fiziksel ve maddi doğası, anlamın önüne geçmektedir. James (2006), nesnelerin kendi maddesel doğasıyla görünür olmasını O'nun sanatsal devriminin temel ilkesi olarak görmektedir. Bu anlamda sanatçının üretim pratiği, maddeye içkin anlamın estetik düzleme taşınması olarak tanımlanabilir.





Görsel 13: Kurt Schwitters, 1920, Merz 25 A. Yıldız Resim,104,5x79 cm, Kolaj
Kaynak: https://www.artchive.com/artwork/merz-picture-25a-the-star-picture-kurt-schwitters-1920/
Görsel 14: Kurt Schwitters, 1946, Kulübe, 25,5 × 21,2 cm, Kolaj
Kaynak: https://www.artsy.net/artwork/kurt-schwitters-cottage

Dada hareketinin temel anlamda rastlantısal ve absürt ifadeyi görünür kılma eğilimi Schwitters'ın eserlerinde kısmen görülür. Eserlerde rastlantıdan öte kurgunun hissedildiği, bu bağlamda estetikçi bir yönelim göstermeye daha yakın olduğu söylenebilir. Atık nesnelerin eserlerde kullanılması ise absürt olarak değerlendirilebilecek bir üretim yöntemidir. Soyut sanat anlayışı paralelinde temsil fikrinin reddedildiği görülen eserler ortaya

konulan ilgiler çerçevesinde idealist sanat anlayışına doğrudan bir karşıtlık ortaya koyar. Konu bağlamında zaman zaman nesnel ifadenin de yer edindiği enstalasyonları dışarıda bırakılıp soyut eserleri üzerinden bir değerlendirme yapıldığında ne eserlerde ne de izleyici üzerinde oluşan her hangi bir spiritüel bağlamın mevcut olmadığı görülmektedir. Greenbergci kendinde şey yaklaşımı bağlamında ise estetikçi yaklaşımın kurgusal deneyler sonucu ortaya çıkan yapıtla ilgi içine girebileceği düşünülebilir. Bununla birlikte Greenberg'in ortama özgü olarak tanımlanan resimsel ifadenin düzlemsel olması gereği çerçevesinde de paralellik kurulabilir. Ancak eserlerde temsilden uzak olma durumundan söz edilebilse dahi nesnelerin fiziksel varlıklarının tanınırlığını koruması ironik bir ifade ortaya koymaktadır. Bu bağlamda Dada hareketi çerçevesinde üretilen soyut eserlerle Greenbergci kendinde şey yaklaşımı arasında kısmi bir bağ kurulabileceği görülmektedir. Tam da bu noktada bu ilginin Dada hareketi bünyesindeki sadece soyut ifadeye sahip eserler için söylenebileceğini ifade etmekte yarar olduğu bilinmelidir. Dolayısıyla yer verilen soyut eserlerin hem Dada'nın hem de soyut sanatın sınırlarını zorlayan bir yaklaşıma sahip olduğu söylenebilir.

Sonuç olarak kısmen Greenberg'in "kendinde şey" estetiğiyle örtüşen Dada hareketi çerçevesinde üretilen soyut eserlerin idealist veya spiritüalist anlayışla bağdaşmadığı, materyalist sanat anlayışıyla ise güçlü bir ilgi içinde olduğu söylenebilir.

4.8. Bauhaus Okulu (1919-1933)

Walter Gropius öncülüğünde 1919'da Almanya'da kurulan bu okul, sanat ve zanaat arasındaki sınırları ortadan kaldırmayı hedeflemiş, işlevsel estetik anlayışını ön plana çıkarmıştır. Yalnızca plastik sanatlar ve tasarım alanında değil, sanatın felsefi temelleri üzerinde de derin etkiler bıraktığı görülmektedir. Gropius'un manifestosunda vurgulanan sanat ve teknolojinin birliği, sanatın

maddi gerçekliğe dayanmasını ve gündelik yaşama entegre edilmesini savunmaktadır (Droste, 2002). Malzeme bilgisi, yapı tekniği ve formun işlevle uyumu, Bauhaus için temel değerler arasında yer alır (Wick, 2000). Bu yaklaşım, sanatçının yaratım sürecini ideal formlar yerine, malzemenin doğasına ve üretim tekniklerine göre biçimlendirmesini öngörür. Savaş (2015)'a göre Bauhaus, işlevsellik merkezli anlayışıyla modern tasarımın toplumsal dönüşümüne katkı sağlamaktadır. Bauhaus sanatçıları, resim ve heykel gibi geleneksel sanat formlarını, modern üretim süreçlerine entegre edilecek tasarım nesneleri olarak görmüş, sanatı sanayi üretimi ve malzeme bilimleri ile doğrudan ilişkilendiren bir yöntem geliştirmişlerdir (Forgacs, 1995). Örneğin Moholy-Nagy'nin 1923 tarihli Işığın Modülasyonu adlı eseri, ışık, yüzey ve malzeme ilişkisini araştırarak, sanatın fiziksel dünya ile kurduğu doğrudan bağı ön plana çıkarır (Passuth, 1985). Bu bağlamda Bauhaus'un sanat anlayışının, özellikle işlevselliğe ve üretim süreçlerine odaklanması materyalist anlayışla yoğrulmuş bir estetik inşa etmiş olduğu görülmektedir. Klasik idealist estetik, sanatın ruhsal veya zihinsel ideaları görünür kılma işlevini vurgusuna karşın Bauhaus estetiği, kullanım nesnesine dair var olan zorunluluk ilkesinin sanatın maddi koşullarla ve işlevsellikle ilişkilendirilmesi bağlamında gerçekleşme gereğini savunmuştur. Bu bağlamda "form follows function" ilkesi, estetik formların ideal bir güzellik anlayışından değil, işlevsel zorunluluktan doğması gerektiği anlamı taşır (Bürdek, 2005). Ayrıca Koçak (2007)'a göre Bauhaus'un, Hegelci idealizmin tersine, sanatı tinsellikten uzaklaştırarak gündelik üretimin içine yerleştirmesi, sanatın yalnızca estetik haz değil, toplumsal fayda sağlama amacına yönelik hareket etmiş olduğunu gösterir. Dolayısıyla Bauhaus Okulu iç dinamikleri açısından idealist sanat anlayışından ayrışır.





Görsel 15: Walter Gropius, 1925–1926
Kaynak:https://thecharnelhouse.org/2013/11/09/bauhauscolor/walter-gropius-bauhaus-master-houses-dessau-isometric-site-plan-1925-1926-ink-and-gouache-on-tracing-paper-38-x-90-7cm/
Görsel 16: Laszlo Moholy Nagy,1924, A II (Yapı), t.ü.y.b. ve grafit, 115.9 x 136.2 cm
Kaynak: https://www.guggenheim.org/artwork/2979

Her ne kadar Bauhaus genel anlamda materyalist ve işlevselci bir yönelime sahip olsa da, öncesinde belirttiğimiz üzere Vassily Kandinsky ve yanı sıra Paul Klee de sanatın spiritüel doğasına ilişkin üretimler gerçekleştirmiştir. Bu bağlamda Özsoy (2018), Kandinsky'nin Bauhaus pedagojisindeki yerini analiz ederek sanatın sezgisel boyutuna dikkat çekerken, Klee; doğa ve sanat arasında sezgisel bir bağ kurarak sanatın içsel deneyimle ilişkilendirilmesi gereği çerçevesinde "Pedagojik Eskiz Defteri'nde", sanatın bilimsel değil ruhsal süreçler üzerine inşa edilmesi gerektiği belirtmiştir (Klee, 1925/1992). Bauhaus'un özellikle soyut ve geometrik estetik anlayışı, biçimsel düzeyde Greenbergci anlayışa yakındır. Ancak Bauhaus'un sanatı toplumsal fayda, üretim ve gündelik yaşamla ilişkilendirme çabasının, bu ortak paydayı daralttığı görülür. Dolayısıyla Bauhaus eserleri, Greenberg'in kastettiği anlamda tamamen özerk değil, işlevsel anlamlarla yüklü tasarım nesneleri olarak değerlendirilmelidir (Bürger, 1984; Akbulut, 2012).

Dolayısıyla Bauhaus Okulu sanat anlayışı, farklı felsefi yaklaşımların etkileşimiyle şekillenmiştir. Materyalizm ve işlevsellik ana yapıyı/hedefi belirlerken, idealizmle mesafeli duruşu ve bazı sanatçıların spiritüalizme yönelimi okulun çok katmanlı doğasını ortaya koyar. Greenbergci anlayışla yer yer benzeşse de, Bauhaus'un toplumsal faydaya dayalı estetik anlayışı bu özerkliğin sınırlarını çizer. Bu bağlamda Bauhaus, modernist sanat düşüncesinin hem temsilcisi hem de eleştirisi olarak değerlendirilebilir.

4.9. Jackson Pollock (1912-1956)-(Soyut Dışavurumculuk-Eylem Resmi)

Jackson Pollock Amerikan Soyut Dışavurumculuk çerçevesinde eylem resmi olarak kabul gören sanat anlayışının öncü sanatçısı olarak kabul görür. Pollock'un eserlerinde kullanılan boyanın, tuvalin yüzeyine katmanlar halinde damlatılarak hiç bir şekilde vurgu noktası kurgulamadan yüzeyin tüm alanında devinim etkisi yarattığı görülmektedir. Boyanın akışı, yoğunluğu ve yüzeyle kurduğu ilişki, Pollock'un sanatsal pratiğinde maddenin ön planda olduğunu gösterir (Harrison, 2003). Ancak bu plastik ifadenin doğasında var olan ve fiziksel dünyadan sıyrılıp bağımsız bir varlığa dönüşen sanat yapıtının (resmin) olmazsa olmazıdır. Dolayısıyla bu kullanımı materyalist yaklaşımla ilişkilendirmek doğru olmayacaktır. Pollock'un eserleri, yalnızca somut dünyanın yansıması değil, aynı zamanda insan zihninin derinliklerinde var olan evrensel formların ifadesi olarak değerlendirilmektedir (Schapiro, 1957). Ancak bunu görüngü dünyasının ardındaki hakikat ile karşılamak, Platoncu düşünce bağlamında idealist anlayışla ilişkilendirmemek gerekir. Nesnel gerçekliğin temsilinden sıyrılmış olan eserler plastik ifadenin yalın bir şekilde var olma halidir. Sanatçının damlatma tekniğiyle yarattığı ritmik desenler, izleyiciyi biçimsel sınırlamalardan özgürleştirerek salt bir duygu ve sezgi deneyimine yönlendirir (Karmel, 2000). Bu da, Kant'ın

“deneyimden bağımsız bir hakikatin sanat yoluyla temsil edilmesi” fikriyle örtüşmektedir. Ancak Pollock’un resimlerinin izleniminde oluşan bu ilgi idealist yaklaşımdan ziyade estetik bir biçimci idealizmin yani Greenbergci kendinde şey yaklaşımının görsel bir tezahürüdür.

Pollock’un eserlerinde belirgin bir figüratif anlatım veya doğrudan tanımlanabilir bir temsil bulunmaması izleyiciyi plastik bir gerçeklikle baş başa bırakır. Eserler izleyicinin deneyiminin tamamen öznel ve yoruma açık olmasıyla "kendinde şey" kavramına yaklaşır (T.J. Clark, 1982). İzleyici, Pollock’un eserlerinde kendi bilinçaltı ve duygusal dünyasıyla yüzleşir ve bu deneyim, eserin nesnel bir gerçeklikten ziyade bireysel kavrayışa dayalı olmasını sağlar. Michael Fried (1998), eserleri “bir tür mutlak deneyim alanı” olarak tanımlamıştır. Bu deneyimi estetik haz olarak tanımlamak doğru olacaktır. Zira estetik haz kendine özgü olan ruhsal bir durumdur (Tunalı, 2002: 46).



Görsel 17: Jackson Pollock, 1950, Sonbahar Ritmi (30 Numara)
Kaynak:https://www.diken.com.tr/autumn-rhythm-jacksonpollock/

Harold Rosenberg (1952), Pollock’un eser üretim tekniğini sanatçının bilinçdışı ile doğrudan iletişim kurduğu bir yöntem olduğunu savunmuş olsa da Pollock resimlerini şu şekilde açıklar: "Resim yaparken ben bilinçsiz değilim. Farkında olduğum şey, tuval üzerindeki hareketin akışıdır" (Varnedoe & Karmel, 1998). Dolayısıyla var olduğu iddia edilen spiritüel yaklaşımı sanatçı kabul etmemektedir. Hal böyleyken dışarıdan yapılan eser

yorumlamalarından çok eser üreticisi olan sanatçının ifadesini dikkate almak gerekmektedir. Bununla birlikte Clement Greenber'in yorumu da sanatçının ifadesini destekler niteliktedir. Greenberg (1961), Pollock'un eserlerini modernist resmin en saf hali olarak değerlendirerek, sanatçının yalnızca biçim ve materyal üzerinde yoğunlaşarak özgün bir plastik ifade yarattığını vurgulamıştır. Sanatçı resmin özüne yani yüzeyin düzlüğüne ve malzemenin doğasına vurgu yaparak modernizmin saf biçimini ortaya koyar. Bu bağlamda, Pollock'un eserleri, Greenberg'in sanatın malzemesinin kendi doğasını vurgulaması, sanatın kendi özüne dönmesi gerektiğine yönelik modernist görüşüyle örtüşür. Greenberg, sanatın biçimsel (formalist) özelliklerini öne çıkararak, anlatı, sembolizm veya duygusal içerik gibi unsurların resim sanatında geri planda kalması gerektiğini savunmuştur (Pooke ve Whitham, 2018). Dolayısıyla Pollock'un çalışmaları, resmin kendine has doğasını en saf biçimde yansıtması sonucu resimsel biçimin bağımsızlaşması ve resmin "kendi kendine yeterli" hale gelmesidir. Bu bağlamda Pollock, anlatı veya temsilin ötesine geçip, kendinde şey olan eserleriyle resmin özünü araştıran bu anlamda bir milat, öncü bir sanatçı olarak değerlendirilebilir.

4.10. Marc Rothko (1903–1970) (Soyut Dışavurumculuk-Renk Alan Resmi)

Marc Rotko, Amerikan soyut dışavurumcu anlayış başlığı altında incelenen renk alan resminin önemli temsilcileri arasındadır. Çoğunlukla geniş renk alanlarının sınırlarının eriyik biçimde kurguladığı kompozisyonlarıyla büyük boyutlu eserler üretmiştir. Eserleri biçimsel açıdan modernist yaklaşımın soyut anlayışıyla paralellik gösterir. Çalışmaların herhangi bir anlatı ya da temsil içermemesi bu ilgiyi destekleyici niteliktedir. Bununla birlikte eserlerinde herhangi bir materyalin fiziksel bir öğe olarak kullanılmaması onları materyalist yaklaşımdan ayrık tutarak kendi malzemesi ve formu içinde özerk bir nesne olarak varlık kazandırır.

Her ne kadar Rothko'nun eserleri yüzeyde bu biçimsel anlayışı karşılıyor gibi görünse de, sanatçının amacının bundan öte bir içerik üretme amacı taşıdığı anlaşılmaktadır. Yardımcı (2004), Rothko'nun sanatını "modern bir içsel mekân yaratma çabası" olarak nitelendirir. Ona göre sanatçı, modernliğin sunduğu kaotik deneyime karşılık, eserleri aracılığıyla sessizlik, yoğunluk ve ruhsal temas yaratma niyetindedir. "Ben soyut bir ressam değilim, renkler, şekiller veya bunun gibi şeylerle ilgilenmiyorum, Trajedi, coşku, kader ve hayatın gerçeği... gibi sadece en temel insan duygularını ifade etmekle ilgileniyorum. Eserlerimde parçalara ayrıldığımı ve ağladığımı gösteriyorum ki, en temel insan duygularını aktarabileyim" (Rothko, 2004), ifadesi bağlamında sanatçının izleyicide ruhsal ve duygusal bir tepki, renk yolluyla içsel bir deneyim uyandırma arzusundan söz edilebilir. Rothko'nun yönelimi, salt biçimsel değil, içeriksel - duygusal bir anlam arayışına hizmet eder. Özellikle Rothko Şapeli'nde yer alan büyük boyutlu soğuk renk değerine sahip koyu eserleri, izleyiciyi yalnızca bir estetik deneyime değil, aynı zamanda tefekküre davet eder (Görsel?). Bu bağlamda O'nun plastik ifadesinde spiritüalist bir anlam belirginleşir. Menil ailesinin himayesinde üretildiği bilinen 14 eserden oluşan Rothko Şapel'in girişinde (Granadosa akt. Malkondu & Başar, 2021: 69), dinlere ait kutsal kitapların olduğu bir kütüphanenin olduğunu belirtmektedir. Buradan hareketle farklı inanç sitemleriyle demlenmiş sanat-tin birlikteliğinde bir mekanın yaratıldığı söylenebilir. Christopher Rothko (2015: 36) eserlerle izleyici arasındaki etkileşimi ilkel bir iletişim olarak izleyiciye yönelik duygu aktarımı şeklinde tanımlar. Bu durumun gerçekleşmesinin ise ancak eserle uzun bir süre görsel temas kurulmasıyla mümkün olabileceğini ifade etmektedir.





Görsel 18: Mark Rothko, 1956, Turuncu ve Sarı, t.ü.y.b., 231, 1 x 180, 3 cm
Kaynak: https://medakitap.com/2017/08/02/mark-rothko-sanat-ve-yonlendirme-serdar-aydin/
Görsel 19: Mark Rothko, 1964-7, Rothko Şapeli (Detay)
Kaynak:https://www.prensesemektuplar.com/2013/01/rothkosapelinin-renkleri.html

Yıldırım (2011), Rothko'nun çalışmalarını "görsel bir varoluş felsefesi" olarak tanımlar ve onun sanatının, mutlak hakikate yönelmiş idealist bir bakış açısı taşıdığını belirtir. Eserler Platoncu idealist anlayış ile tam örtüşmese de Schelling ve Hegel'in mutlak ruhun kendini duyulur düzlemde ifade etme biçimi olarak yorumlamalarıyla ilişkilidir. Bu bağlamda Rothko'nun eserleri, Hegelci anlamda "duyusal görünümlü fikir" olarak yorumlanabilir. Zira eserler, duyular aracılığıyla ruhsal bir gerçeğe işaret etmektedir. Bir fenomen olarak varlık kazanırken; anlatmaktan çok olur ve izleyiciyi idealist sanatın temel iddiası olan aşkınlıkla karşı karşıya bırakırlar. Rothko'nun eserleri aracılığıyla izleyicide içsel bir etki yaratma eğilimi her ne kadar biçimsel olarak Greenbergci bir plastik ifadeye sahipmiş gibi gözükse de "kendinde şey" kavramını tefekkürle yoğrulan bir anlatıya "kendinden öte"ye taşımaktadır.

20. Yüzyılda plastik ifadeyi en grift yapıda ele alan sanatçılarından biri olan Mark Rothko'nun eserlerini yalnızca estetik bir ifade biçimi olarak değil, ontolojik sorgulama ve metafizik deneyim alanı olarak kurguladığı görülmektedir. Rothko'nun

eserleri, özünde deneyimsel ve spiritüel bir doğaya sahip olup, idealist sanat anlayışının çağdaş bir yansıması olarak değerlendirilebilir. Onun soyut ekspresyonist yaklaşımı, görünen dünyanın temsiline sırt çevirirken, izleyiciyi "görünmeyen"e, yani tinsel bir gerçekliğe yöneltir. Erken dönem soyut eserlerinde Greenbergci yaklaşım sonrasında ise spiritüalist ifadenin baskın olduğu görülür.

4.11. Donald Judd (1928-1994)-(Minimalizm)

Donald Judd 1960'lı yıllarda Amerika Birleşik Devletleri'nde ortaya çıkan ve Batı sanatının temsil geleneğine karşı radikal bir kopuşu ifade eden bir sanat hareketi olan Minimalizmin öncü sanatçılarındandır. Eserlerini mekana özgü -"insitü"- olarak üretmiştir. Eserler dörtgen birimlere indirgenmiş endüstriyel malzeme/malzemelerin kullanıldığı aynı zamanda rengin de önemli bir eleman olarak yer edindiği soyut geometrik yapıtlardır. Yansıtma özelliği taşıyan malzeme kullanılan eserlerin farklı mekanlarda sergilendiğinde mekanla girdiği ilgi nedeniyle görünümünde değişiklik olduğu görülmektedir. Judd eserlerinde resim ve heykel arasındaki ayrımı sorgulayan bir tavır sergilerken bunu metinlerle de desteklemiştir. Judd, "Spesifik Objeler" adlı metninde eserlerini tüm bağlamlarından sıyrılmış, dolayısıyla tam anlamıyla temsiliyetten ve araçsallık yaklaşımından uzak fiziksel gerçekliğe sahip yapıtlar olarak görürken onları ne heykel ne de resim olmayan; başka bir "şey" olarak tanımlamıştır (Judd, 1965: 84). Bu açıklama, Judd'ın sanat anlayışının materyalist bir estetikle ilişkili olabileceğini düşündürür. Ancak bu sanat anlayışından doğan eserler malzemenin birer elemanı haline dönüştüğü sanatsal çerçevede özerk bir alanda var olan yapıtlar olarak görülmelidir. İzleyici, eseri olduğu gibi, doğrudan ve fiziksel bir varlık olarak deneyimler. Zira eserin anlamı, sanatçının niyetinde ya da izleyicinin yorumunda değil, nesnenin kendisinde bulunur. Bu durum, modern sanatın evrensellik iddiasını dilsel değil, maddesel bir temele oturtur.





Görsel 20: Donald Judd, 1968, İsimsiz, Paslanmaz çelik ve pleksiglas (83.8 × 172.7 × 121.9 cm)
Kaynak: https://whitney.org/collection/works/619
Görsel 21: Donald Judd, 1968, İsimsiz, Paslanmaz çelik ve pleksiglas, (459,74 x 101,6 x 78,74 cm, Birim Boyut: 22,86 x 101,6 x 78,74 cm, Erişim Numarası: P68.2.3.

Kaynak: https://empirestateplaza.ny.gov/art/donald-judd

Bu çerçevede eserlerin Greenbergci yaklaşımla temel anlamda örtüştüğü ve kendinde şey kavramı bağlamında ele alınmaları gerekliliğini ortaya koyar. Rosalind Krauss'un "genişletilmiş heykel alanı" (expanded field) kavramı, Judd'ın nesnelerini analiz etmek açısından işlevseldir. Krauss, Judd'ın üretiminde mimari, heykel ve resim arasındaki sınırların silindiğini ve bunun post-medyal bir alan açtığını belirtir (Krauss, 1979: 42). Bu anlamda Judd, Greenberg'in modernist projesini hem sürdürür hem de ona yeni bir yön kazandırır. Eserlere ilişkin duyusal verilerin zihinsel bir süzgeçten geçirilmemesi ve güzelliğin öznenin zihninden ziyade estetik objede temellenmesi nedeniyle idealist yaklaşımdan uzak olduğu görülür. Judd, sanatın "üç boyutlu nesneler aracılığıyla doğrudan algılanması gerektiğini" savunarak, soyut sanatın herhangi bir metafiziksel ya da simgesel anlam taşımaması gerektiğini belirtmiştir (Judd, 1965). Bu bağlamda sanatçının yapıtları, özellikle soyut dışavurumculuğun metafizik ve spiritüalist yönelimlerinden açık bir kopuşu olarak değerlendirilebilir. Foster (2001: 53)'a göre Judd, modernist soyutlamanın spiritüalist yüklerinden arınmıştır. Yine de Judd'ın bazı yapıtları —özellikle

modüler ve tekrarlayan formları— izleyicide içsel dinginlik durumu yaratabilir. Ancak bu durum, sanatçının doğrudan yöneliminden ziyade, izleyicinin deneyiminden kaynaklanan ikincil bir durum olarak değerlendirilmesi daha doğru olacaktır.

Son tahlilde Donald Judd'ın minimalist estetiği, sanat nesnesinin anlamını temsil, yorum ya da metafizik açıklamalar yerine doğrudan fiziksel varlığına dayandırmış, resmin yanılsama etkisini dışlayarak fiziksel sanat yapıtları üretmiştir. Bu yaklaşım, idealist, spiritüalist ve anlatı temelli estetik geleneklere karşı eleştirel bir dil olarak görülebilir. Judd'ın eserleri, malzemenin ve biçimin kendi içkin yapısı üzerinden varlık kazanan, izleyiciyle doğrudan ve deneyimsel bir ilişki kuran Greenberci anlamda "kendinde şey" olan nesnelerdir. Bu yönüyle Judd, hem modernist mirası sürdürmüş hem de sanatın ontolojik sınırlarını genişletmiştir.

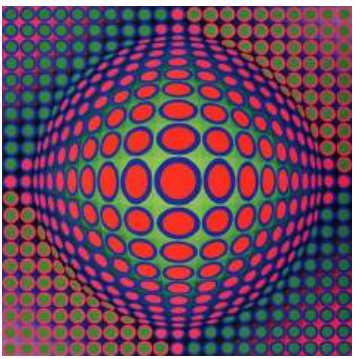
4.12. Victor Vasarely (1906-1997)-(Optik Sanat)

1960'lı yılların başlarında ortaya çıkan Optik Sanat (Op Art), -başlangıçta siyah/beyaz ile, sonrasında ise renk ayrımı gütmeden- yarattığı soyut ifade bağlamında seyircinin görsel algısı üzerinde yanılsama yaratma eğilimi taşıyan deneysel bir sanat anlayışıdır. En önemli temsilcilerinden birisi olan Victor Vasarely eserleri, bu sanat anlayışını tanımlayıcı niteliktedir. Sanatçı eserleri aracılığıyla yüzeydeki hareketsiz çoğu zaman tekrarlayan formların biçimlerinde ve/veya renginde kurgulanan değişimlerle titreşen - dinamik etkiler yaratmasını ve böylece izleyicinin gözünü yanılsamalarla harekete geçirmeyi hedeflemektedir. Vasarely (1970) yapıtın tümüyle yüzey üzerinde, matematiksel olarak üretilebilen bir yapılar dizisine dayanmasını savunur. Bu bağlamda sanat eseri, zihinsel bir soyutlamadan çok görsel deneye ve sanatın bilimsel temellerine bağlı kalarak maddesel etkiler üretir. Bu yaklaşım, görselliğin duyusal etkilerle sınırlandırılması yerine, matematiksel formülasyonlara ve fiziksel optik kurallarına dayalı bir sanat üretimi anlamına gelir (Popper, 1975). Buradan hareketle Vasarely'nin işleri,

materyalist epistemolojinin estetik düzlemdeki karşılığı olarak görülebilir.

İdealist sanat anlayışı bağlamında görsel algı sistemleri üzerinde doğrudan deneyimler yaratan eserler içsel ya da evrensel ideaları temsil etme amacı gütmekten ziyade evrensel algı mekanizmalarını uyarmayı amaçlamıştır. Bu durum, idealist temsil düşüncesine karşı duyusal deneyim merkezli, materyalist bir yapıyı öne çıkarır (Reichardt, 1968). Dolayısıyla eserler idealist anlayış bağlamında değerlendirilemezler.





Görsel 22: Victor Vasarely, 1963, Halk Bilimi, Ahşap Panel Üzerine Akrilik Boya
Kaynak: https://www.wikiart.org/en/victor-vasarely/folklore-1963
Görsel 23: Victor Vasarely, 1968, Vega 200, Tuval Üzerine Akrilik Boya
Kaynak:https://artclassproject.com/%CE%BF%CF%80-%CE%B1 %CF%81%CF%84/vega-200victor-vasarely-1968/

Erkmen (2014)'e göre Vasarely'nin optik ritimlerle oluşturduğu görsel deneyimlerin, özellikle tekrarlı motiflerde, izleyicide sezgisel ya da içsel bir tepki yaratabileceğini belirtir. Ancak eserlerin duygusal ya da spiritüel etkilerden ziyade nöro-fizyolojik tepki ürettiği açıktır. (Lucie-Smith (2001)'e göre sanatçı izleyiciyle sezgisel ya da ruhsal bir bağ kurmak yerine, onun algı sistemini deneysel olarak test etmektedir. Dolayısıyla matematiksel yapıya sahip eserlerin duyusal yanılsama yaratma eğiliminin ötesine

geçip spiritüalist etki yaratacak içsel titreşimler yarattığı iddiası kanımızca aşırıya giden bir yorumdur. Dolayısıyla bu eserler sezgisel ve ruhsal temsillere karşı mesafelidir ve idealist anlayışın yanı sıra spiritüalist anlayışı dışlayan bir pozitivist estetik anlayışa daha yakındır.

Vasarely'nin eserleri bu temsilden/anlatıdan, dışsal göndermelerden ya da simgesel içeriklerden arındırılmış, yalnızca çizgi, renk, ritim ve form ilişkileriyle yapılandırılmış işleri Bann (1974)'e göre her ne kadar Greenberg'in onları zaman zaman yüzeysel veya dekoratif bulmuş olsa da modernist sanat anlayışı bağlamında "kendinde şey" olarak ele alınabilir. Sonuç olarak Vasarely'nin optik sanat eserleri, sanat anlayışı bağlamında materyalizm ve deneyselciliğe yakın bir çizgide ilerlerken; idealist ve spiritüalist sanat yaklaşımlarından ayrı ele alınmalıdır. Eserlerin izleyiciyle doğrudan algısal bir ilişki kurması modernist form anlayışıyla örtüşürken "kendinde şey" olarak değerlendirilmesi gereğini ortaya koymuştur.

SOYUT SANATIN İÇERİK AÇISINDAN SINIFLANDIRMA ŞEMASI

20.yüz yılın başlarında üretilen soyut eserler ile bir akım, anlayış ve/veya grup hareketi olarak görülebilecek 1960'lı yılları içine alan süreç içindeki üretilmiş öncül/örnek soyut eserler spiritüalizm, idealizm, materyalizm ve Greenbergci kendinde şey kavramları bağlamında çözümlenmiştir. İlgili sanatsal ifadeler için referans olarak alanyazında yer edindiği görülen sanatçılara ait eser çözümlemeleri ışığında yapılan sınıflandırmaya değin görüşler aşağıdaki şemada gösterilmiştir.

Tablo 2 Modern Dönem Soyut İfadeye Sahip Sanatçı ve Sanat Akımlarının İçerik Açısından Sınıflandırması

		KAVRAMLAR			
		İdealizm	Spiritüalim	Greenbergci Kendinde Şey	Materyalizm
MODERN DÖNEM SOYUT İFADEYE SAHİP SANATÇI VE SANAT AKIMLARI	H. Klint/Soyut Dışavurumculuk		✓		
	V. Kandinsky/Soyut Dışavurumculuk		✓		
	K.Maleviç/Süprematizm	✓	✓		
	Kurt Schwitters /Dada	✓			✓
	F. Kupka/Orfizm		✓		
	P. Mondrian/Yeni Plastisizm	✓	✓		
	V. Tatlin/Konstrüktivizm				✓
	J. Pollock/Amerikan Soyut Dışavurumculuk (Eylem Resmi)			✓	
	M. Rothko/Amerikan Soyut Dışavurumculuk (Renk Alan Resmi)	✓	✓	✓	
	D. Judd /Minimalizm			✓	✓
	V. Vasarely/Optik sanat	✓			

Tabloda verilen sınıflandırma içerik açısından literatürde şuana kadar verilmemiş bir belirlemedir. İlgili akım içinde belirlemeler dışında eğilim gösteren sanatçı/ların olması muhtemeldir. Bu açıdan çalışma önerilere açıktır.

Kaynakça

Akbulut, S. (2012). Modernist sanat kuramları bağlamında Greenberg ve özerklik tartışmaları. *Sanat Tarihi Dergisi,* 21(1), 89–105.

Akıl, S. (2022). Alain badiou'da sanatta hakikat. *Beykoz Akademi Dergisi*, *10*(2).

Antliff, M. (2007). Inventing bergson: cultural politics and the parisian avant-garde. New Jersey: Princeton University Press.

Antmen, A. (2010). 20.yüzyıl sanatında akımlar. (3. Baskı). İstanbul: Sel Yayıncılık

Artun, A. (2019). Sanatın iktidarı 1917 devrimi, avangard sanat ve müzecilik. (3. Baskı). İstanbul: İletişim Yayınları.

Barr, A. H. Jr. (1936). Cubism and abstract art, the museum of modern art. New York.

Bann, S. (1974). *The tradition of constructivism.* New York: Viking Press

Besant, A. C. & Leadbeater W.(1988). *Düşünce Şekilleri*. İstanbul: Ruh ve Madde Yayınları

Blavatska, H.P. (2007). *Teosofinin Anahtarı*, İstanbul: Mitra Yayınları

Bonsdorff, A.M. (2019). Frantisek Kupka: Sounding Abstraction –Musicality, Colour and Spiritualism. *FNG Research*.

Bois, Y. A. (1990). Massachusetts: MIT Press

Bowlt, J. E. (1988). *Russian Art of the Avant-Garde: Theory and Criticism: 1902-1934.* (First Press). London: Thames and Hudson Ltd.

Bulut, M. (2023). *Resim sanatında biçim, anlam, söylem bağlamında daire.* (Bursa Uludağ Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Resim Anasanat Dalı, Yüksek Lisans Tezi).

Buchloh, B. H. D. (1984). From faktura to factography. October, 30, 82-119.

Bürger, P. (1984). *Theory of the avant-garde.* Minneapolis: University of Minnesota Press.

Bürdek, B. E. (2005). Design: history, theory and practice of product design. Basel: Birkhauser.

Camfield, W. A. (1975). Kandinsky and malevich: the spiritual in art. *Art Journal*, 34(4), 321-327.

Clark, T. J. (1973). Image of the people: gustave courbet and the 1848 revolution. London:Thames & Hudson

Danto, A.(2010). *Sanatın sonundan sonra*. (Zeynep Demirsü, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları

Judd, D. (1965). *Specific objects*, Arts Yearbook 8, s. 84.

Droste, M. (2002). *Bauhaus 1919–1933.* Köln: Taschen.

Erenözlü, S.(2019). Bir müzik filozofu olarak schopenhauer. *Journal of Arts*, *2*(3), 129-140.

Erkmen, Z. (2014). Görsel algı ve optik sanat: deneysel bir perspektif. *Sanat Kuramı Dergisi*, 2(3), 88–104.

Elderfield, J. (1985). *Kurt schwitters*. New York: Museum of Modern Art.

Farago, F.(2006). *Sanat.* (Özcan Doğan, Çev.). Ankara: Doğu Batı Yayınları

Forgacs, E. (1995). *The bauhaus ıdea and bauhaus politics*. Budapest: Central European University Press.

Foster, H. (2001).The return of the real: the avant-garde at the end of the century, Massachusetts: MIT Press

Fried, M. (1998). *Art and objecthood: essays and reviews*. Chicago: University of Chicago Press

Gombrich, E. H. (1999). *Sanatın öyküsü*. (2. Basım). Remzi Kitabevi.

Greenberg, C. (1960). *Modernist painting.* Arts Yearbook 4.

Greenberg, C. (1961). *Art and culture: critical essays.* Beacon Press

Harrison, C. (2003). *Modernism*. Blackwell Publishing.

Harrison, C. P. Wood (1992). *Art in theory 1900-1990 an anthology of changing ıdeas.* Massachusetts 02148,USA:Blackwell Publishers

Hegel, G. W. F. (1998). Aesthetics: Lectures on fine art (Vol. 1). New York: Oxford University Press

Henderson, L. (1988). The fourth dimension and non-euclidean geometry in modern art. Cambridge, Massachusetts: MIT Press

Henderson, L. (2013). *Vibratory modernism.* Edinburgh: Edinburgh University Press

Huntürk, Ö. (2016). *Heykel ve sanat kuramları.* İstanbul: Hayalperest Yayınevi.

James, M. (2006). *Dada and surrealism: a very short ıntroduction.* Oxford: Oxford University Press.

Kandinsky, V. (2009). *Sanatta zihinsellik üstüne*. (Tevfik Turan, Çev.). İstanbul: Hayalbaz Kitap

Güngör, F. (2018). Kant'ın estetik eleştirisini "yaşam duygusu" bağlamında yeniden değerlendirmek, *Çankırı Karatekin Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 9 (1), 70-87.

Karmel, P. (2000). Jackson pollock: ınterviews, articles, and reviews. The Museum of Modern Art

Khan-Magomedov, S. (1996). *Pioneers of soviet architecture.* Thames & Hudson

Klee, P. (1992). *Pedagogical sketchbook.* London: Faber & Faber

Koçak, O. (2007). *Sanatın halleri.* İstanbul: Metis Yayınları

Krauss, R.(1979). Sculpture in the expanded field. *October*, No. 8, 1979, s. 42.

Kuspit, D. (2014). Sanatın sonu, (4.Baskı). İstanbul: Metis Yayınları

Lodder, C. (1983). *Russian constructivism.* Yale University Press.

Lynton, N. (2003). *Modern sanatın öyküsü.* İstanbul: Remzi kitabevi

Lucie-Smith, E. (2001). *Visual arts in the 20th century.* London: Laurence King

Çelik, N. B. (2011). Marx'ın ontolojisi ve siyasal öznellik sorunu. *Doğu Batı Dergisi Karl Marx Özel Sayısı*. 55(Kasım- Aralık-Ocak): 11-31.

Malkondu, T. & Başar, G. (2021). Mark rothko'nun renk alanı modülasyonu'nun incelenmesi. İ*nönü Üniversitesi Kültür ve Sanat Dergisi*, 7(1), 63-75.

Midavaine, B. (2015). Hilma af klint: the medium of abstraction. *Pratt Institute*, 6-30.

Mitchell, W.J.T. Ut Pictura Theoria: Abstract Painting and the Repression of Language, Critical Inquiry. *The University of Chicago Press.* Vol. 15, No. 2 (Kış, 1989), s. 365-366.

Olgun, Ç. (2022). Dijital çağda liminal bir alan olarak sanat tarihinin epistemolojik dönüşümü. *Uluslararası İnsan ve Sanat Araştırmaları Dergisi*, *9*(4), 447-476.

Ölçener, D. (2015). Öznel idealizm açısından sanatta ve sanat felsefesinde yaratıcılık. (Maltepe Üniversitesi, Yüksek Lisans Tezi).

Öztürk, Ü. (2018). Saf aklın eleştirisi'nde nedensellik antinomisi ve özgürlük problemi. *Kaygı. Bursa Uludağ Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Felsefe Dergisi*, (30), 67-82.

Özükan, B.(2007). *Kandınsky*. İstanbul: Boyut Yayıncılık

Özsoy, S. (2018). Bauhaus'ta sanat eğitimi ve sezgi estetiği: kandinsky örneği. *Sanat Kuramı Dergisi,* 4(2), 40–58.

Popper, F. (1975). *Art, action and participation.* New York: New York University Press

Passuth, K. (1985). *Moholy-nagy.* London: Thames & Hudson.

Rapelli, P. (2001). *Kandinsky. Art Book.* (Özge Özbek, Çev.) Ankara: Dost Kitabevi

Reichardt, J. (1968). *The Responsive eye.* London: Studio Vista

Ringbom, S. (1970). The sounding cosmos: a study in the spiritualism of kandinsky and the genesis of abstract painting. Abo: Abo Akademi

Rosenberg, H. (1952). *The american action painters*. New York: Art News

Rothko, M. (2004). *The artist's reality: philosophies of art*. (C. Rothko, Ed.). New Haven: Yale University Press

Rothko, C. (2015). *Mark rothko: from the inside out*. New Haven: Yale University Press

Savaş, N. (2015). Bauhaus ve modern tasarımın toplumsal dönüşümü. *Sanat ve Tasarım Dergisi*, 12(1), 55–68.

Seuphor, M. (1956). *Piet mondrian: life and work.* New York: Inc. Publishers

Şumnu, E. A. (2022). Batı modern sanatında mistisizm, okült ve kadın sanatçılar. *Sanat ve Tasarım Dergisi,* 13(1), 253-269.

Taymaz, D. & Şahiner, R. (2022). Soyut sanatın tarihsel ikilemi: biçim ve teori. *Academic Social Resources Journal,* 7(44), 1723-1731.

Thompson, J. (2014). *Modern Resim Nasıl Okunur*, (Firdevs Candil Çulcu, Çev.). İstanbul: Hayalperest Yayınevi

Tuchman, M. (1986). *The spiritual in art: abstract painting 1890-1985.* Los Angeles County Museum of Art

Tunalı, M. (1996). *Sanat Felsefesi*. İstanbul: Remzi Kitabevi

Varnedoe, K. & Karmel, P. (1998). *Jackson pollock.* The Museum of Modern Art.

Whitham, G. & Pooke G.(2018). *Çağdaş sanatı anlamak.*(1.Baskı). İstanbul: Hayalperest Yayınevi

Voss, J. (2020). *Hilma af klint: pioneer of abstraction.* Chicago: The University of Chicago Press

Vasarely, V. (1970). *Notes brutes.* Paris: Editions du Temps

Weiss, E. (2011). *Kupka: pioneer of abstract art.* Berlin: Hatje Cantz

Wick, R. K. (2000). Teaching at the bauhaus. Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz.

Yardımcı, S. (2004). *Sanatın toplumsal işlevi: modernlik ve sonrası.* İstanbul: Bağlam Yayıncılık

Yıldırım, Y. (2011). Modern sanatta ruh ve beden ayrımının görselleştirilmesi: rothko örneği. *Sanat ve Tasarım Dergisi*, (9), 92–100.

İnternet Kaynağı

Cain, A. (2017). Whitney Was the First Abstract Artwork. https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-first-abstractartwork (12.03.2025).

BÖLÜM 2

MEKÂNIN ÖTESİNDE SANAT: KAMUSAL ALAN, TOPLUMSAL ETKİLEŞİM VE SANATIN DÖNÜŞEN DİNAMİKLERİ

M.YEŞİM YORULMAZ

Giriş

Sanat, tarihsel süreç içerisinde yalnızca estetik bir ifade biçimi değil, aynı zamanda sosyo-kültürel, politik ve mekânsal bir iletişim aracı olarak işlev görmektedir. Modernizmin etkisiyle sanatın müze, galeri ve diğer kurumsal yapılardan çıkarak kamusal alana taşınması, sanatsal üretimlerin hem biçimsel hem de işlevsel olarak yeniden tanımlanmasına neden olmuştur. Bu bağlamda, sanat ve mekân ilişkisi, yalnızca fiziksel yerleşimle sınırlı kalmayıp, anlam üretimi, toplumsal bellek, izleyici etkileşimi ve mekânsal deneyimle doğrudan ilişkilenen çok katmanlı bir yapıya dönüşmüştür.

Günümüzde kamusal sanat, izleyiciyle kurduğu doğrudan ilişki, mekâna özgü üretim süreçleri ve teknolojik araçlarla genişleyen etkileşim biçimleriyle birlikte, yalnızca görsel estetiğin değil, toplumsal katılımın, kültürel politikaların ve dijital teknolojilerin de bir parçası haline gelmiştir. Bu bağlamda sanat, yalnızca temsil edilen değil, aynı zamanda deneyimlenen bir olguya dönüşerek, kamusal mekânı hem bir üretim zemini hem de bir düşünsel alan olarak yeniden konumlandırmaktadır. Kamusal sanatın güncel yönelimleri, dijitalleşen dünyada sanatın dönüşümü, izleyici katılımı, kolektif hafıza ve mekânsal deneyim bağlamında bu çalışmada ele alınacaktır.

Bu bölüm, sanatın yalnızca fiziksel çevredeki temsil biçimleriyle değil, aynı zamanda toplumsal katılım, kültürel aktarım ve teknolojik etkileşim boyutlarıyla birlikte nasıl yeniden tanımlandığını ortaya koyarak, çağdaş kamusal sanat pratiklerine eleştirel ve bütüncül bir bakış sunmayı hedeflemektedir.

Sanat, tarihsel süreç boyunca biçim, içerik ve mekân açısından sürekli bir dönüşüm içinde olmuş, bu dönüşüm süreci, sanatın sergileniş biçimlerini ve izleyiciyle kurduğu ilişkiyi de derinden etkilemiştir. Sanatın ilk ifadesel anlatım dili olarak kabul edilen mağara resimleri, mekân ile sanat arasındaki bağın en erken örneklerini temsil etmektedir. Bu eserler, yalnızca estetik kaygılarla değil, aynı zamanda belirli ritüeller, toplumsal iletiler ve iletişimsel görevler üstlenerek sanatın mekân ile olan etkileşimini ortaya koymuştur. Mağara duvarlarına yapılan ilk resimler, dönemin insan toplulukları için birer anlatı aracı, kolektif hafıza mekânı ve sembolik iletişim formu işlevi görmüş, böylece sanat ile kamusal mekân arasındaki ilişkinin tarihsel temellerinin atıldığı ilk örneklerden olmuştur. Bu erken sanat uygulamaları, belirli bir topluluğa hitap etmesi, ortak değerleri yansıtması ve izleyiciyle doğrudan bir etkileşim içinde olması açısından, günümüz kamusal sanat uygulamalarının öncülleri olarak değerlendirilebilir. Sanatın toplumsal ve kültürel işlevlerinin zamanla değişim göstermesi, eser-mekân ilişkisinin dinamik bir yapıya sahip olduğunu göstermektedir. Bu yapı yüzyıllardır önemini korumuş ve gelişerek zamana ayak uydurmuştur.

Kamusal sanat, izleyici ile bütünleşmeyi amaçlayan bir sanat türüdür. Bu sanat anlayışında, bireylerin toplumsal yapı, kamusal mekânların kullanımı ve kendi davranışları üzerine yeniden düşünmelerini sağlayan ifade alanları oluşturulmaktadır. Kamusal sanat, yalnızca görsel bir biçimde var olmak zorunda değildir, aynı zamanda duyusal deneyimler, internet ve televizyon gibi sanal mekânlar aracılığıyla da kendini gösterebilir (Pollock & Sharp, 2007, s. 3)

Kamusal sanat, görsel deneyim sunmanın dışında görevler üstlenmektedir. Bu sanat türü, izleyiciyi çevresiyle daha derin bir bağ kurmaya teşvik ederek, toplumsal değerlerin, kültürel normların ve kamusal alanların anlamını sorgulamalarını sağlamaktadır. Kamusal

sanatın, kentsel çevreye bütünleşmiş bir öğe olarak işlev görmesi, onun çevresindeki fiziksel mekânla olan etkileşimini pekiştirerek izleyicinin mekânla kurduğu ilişkiyi dönüştürmektedir. Kamusal alanlarda yer alan sanat eserleri, izleyiciyi yalnızca estetik açıdan etkilemekle kalmaz, aynı zamanda çevreye dair düşünsel, duygusal ve kültürel bir tecrübe sunarak bireylerin toplumsal yapı ve davranışları üzerine yeniden düşünmelerine olanak tanır. Bu bağlamda, kamusal sanat, kentsel yapılarla uyumlu bir biçimde varlık gösterdiği gibi, sanatsal etkileşimin de sanal mekânlarda şekillendiği bir boyuta taşınmıştır.

Sanatın mekânla kurduğu ilişki, özellikle 20. yüzyılın başlarından itibaren sanat kuramcıları ve kent çalışmaları uzmanlarının dikkatini çeken çok katmanlı bir mesele haline gelmiştir. Henri Lefebvre, *Mekânın Üretimi* adlı çalışmasında, mekânın yalnızca fiziksel bir varlık olmadığını; toplumsal ilişkilerle biçimlenen, yeniden üretilen ve ideolojik olarak kodlanan bir olgu olduğunu ileri sürer. Bu yaklaşım, kamusal sanatın mekâna özgü üretim süreçleri bağlamında değerlendirilmesi açısından kuramsal bir zemin sunmaktadır. (Lefebvre, Mekanın Üretimi, 2023, s. 129)

Mekânın ideolojik biçimlenişi ve hegemonik düzenlerle ilişkisi üzerinde durur. (Lefebvre, Mekanın Üretimi, 2023)

Lefebvre, mekânın toplumsal bir ürün olduğunu ve bu üretimin nasıl gerçekleştiğini tartışır. (Lefebvre, Mekanın Üretimi, 2023, s. 38,39)

Kamusal sanat, kentsel yapının bir parçası olarak işlev görmektedir ve kent dokusuna bütünleşmiş bir öğedir. İnşa edilmiş çevrenin bir unsuru olup, altyapısal bir karakter taşımaktadır. Günümüzde kamusal sanat, daha büyük bir sistemin yalnızca bir bileşeni olmanın ötesine geçmiş ve indirgemeci bir yaklaşımdan uzaklaşmıştır. Entelektüel altyapıya örnek olarak temel araştırmalar, fikirler ve diller verilebilir. (Frischmann, 2012, s. 69)

Geleneksel kentsel kamusal sanat, genellikle anma işlevi üstlenmekte olup, savaş anıtları ve hayatını kaybetmiş seçkin kişilere ait heykeller, kent peyzajının kabul görmüş unsurları arasında yer almaktadır. Günlük yaşamın akışı içerisinde bireyler, bu anıtsal yapıların önünden çoğu zaman farkında olmadan geçmekte, turistler ise genellikle isimlerini

hatırlamakta güçlük çekecekleri bu heykellerle fotoğraf çektirmektedir. Tarihsel bağlam kimi durumlarda uzak ya da göz ardı edilmiş olsa da bu tür kamusal sanat eserleri, bulundukları mekânın kimliğini belirleyen unsurlar arasında yer almakta, kentin tarihî belleğiyle rezonans kurmakta ve kent imgesinin şekillenmesinde önemli bir rol oynamaktadır. (Pollock & Sharp, 2007)

Geleneksel kamusal sanatta, sanatçı ile izleyici arasındaki etkileşim sınırlı olup, sanat eseri genellikle mekânsal bağlamdan bağımsız bir şekilde üretilmektedir. Ancak günümüzde kamusal sanat, büyük ölçüde gerçekleştirildiği mekâna özgü bir nitelik taşımaktadır. Bu durum, sanatın mekânla kurduğu ilişkinin önemli bir göstergesi olarak değerlendirilebilir. Başka bir ifadeyle, kamusal sanat çevresiyle aktif bir bütünlük içinde var olmakta ve sanatçı-izleyici ilişkisini sorgulamaktadır. İzleyici, pasif bir konumdan çıkarak sanatın üretim sürecine dâhil olmakta ve bazı durumlarda sanat eseri ancak izleyicinin katılımıyla tamamlanmaktadır. Dolayısıyla kamusal sanat, izleyicisiyle birlikte anlam kazanan dinamik bir yapıya sahiptir. (Oktay, 2003)

Günümüz kamusal sanatı, bireylerin mekânsal deneyimlerinden farklı ve anlamlı sebeplerle faydalanabildiği bir alan yaratır. Kamusal sanata yönelik talep ve takdir, onu mümkün kılan ve biçimlendiren çeşitli yetenekler ve olasılıklardan beslenir. Bununla birlikte, bireylerin mekânda sergilediği davranışların başkalarının deneyimlerini de etkilediği gözlemlenebilir. Bu durum, karşılıklı bağımlılık çerçevesinde değerlendirilmeli ve dengeli bir dinamik içerisinde kolektif kaynakların süreçlerini takip eden bir yapı olarak ele alınmalıdır. (Morea, 2020)

Sanat, yalnızca bir nesne ya da yapı olarak değil, bireylerin mekânda geçirdiği deneyimleri zenginleştiren bir süreç olarak ele alınmalıdır. (Lefebvre, Mekanın Üretimi, 2023, s. 95)

Kültürel sermaye kavramı çerçevesinde değerlendirildiğinde, kamusal sanat yalnızca sanatçının yaratım sürecine değil, aynı zamanda izleyicilerin birikimlerine, toplumsal beklentilere ve mekânın sunduğu olanaklara bağlı olarak şekillenmektedir. (Bourdieu, 1984)

Kamusal sanatın kent dokusundaki işlevi ve bireyler arasındaki karşılıklı etkileşim dinamiği, toplumsal katılım ve kültürel politikalar

bağlamında da önemli bir yere sahiptir. Özellikle 1990'lardan itibaren sanat, yalnızca estetik bir deneyim sunmanın ötesinde, toplumsal katılımı teşvik eden ve ekonomik politikalarla iç içe geçmiş bir araç olarak görülmeye başlanmıştır. Bu bağlamda, sanatın sosyal mesaj içerme politikalarıyla ilişkilendirilmesi, bireylerin kamusal alanla kurdukları bağları yeniden şekillendirmiştir. Kamusal sanat, artık yalnızca fiziksel çevrenin veya kentsel dokunun bir unsuru olarak görülmekten çıkıp, daha geniş bir düşünsel ve toplumsal bağlamda yer almaktadır. Kamusal sanat, artık sadece kentsel estetik veya mimariyle sınırlı olmamakla birlikte, sosyal, kültürel ve entelektüel süreçlerin bir parçası haline gelerek toplumların farkındalık düzeyini arttırıcı bir misyon üstlenmiştir. Sanat, sadece fiziksel veya görsel bir unsur olarak ele alınmamakta, aynı zamanda düşünsel boyutu ve toplumsal etkileriyle birlikte toplumsal gelişime hizmet etmektedir.

Sanatın Mekanla Kurduğu İlişki

Sanatın mekânla kurduğu ilişki, tarihsel süreç içerisinde sürekli evrim geçirmiş ve farklı bağlamlarda yeniden şekillenmiştir. Özellikle modernizmin ortaya çıkışıyla birlikte sanat, yalnızca estetik bir nesne ya da kapalı mekânlara hapsedilmiş bir ifade biçimi olmaktan çıkmış, kamusal alanla daha doğrudan ve etkileşimli bir bağ kurmaya başlamıştır. Bu değişim, sanatın yalnızca bireysel bir deneyim değil, aynı zamanda toplumsal bir diyalog aracı olarak görülmesine zemin hazırlamıştır. Kamusal sanatın ve mekânın dönüşümünü anlamak için, sanatın sergilenme biçimine yönelik köklü değişimlerin incelenmesi büyük önem taşımaktadır.

Sanat ve mekân ilişkisini yeniden tanımlayan dönüşüm noktalarından biri, 20. yüzyıl başlarında Marcel Duchamp'ın Fountain (1917) eseriyle sanatın sergileniş pratiğine radikal bir müdahale etmesiyle ortaya çıkmıştır. Duchamp, gündelik bir nesneyi sanat galerisine taşıyarak, sanatın yalnızca estetik bir nesne olmaktan çok daha fazlası olduğunu ve anlamını sunum ve bağlam aracılığıyla kazandığını göstermiştir. Bu hareket, geleneksel galeri anlayışını sarsarak sanatın halkla buluşma biçimini dönüştürmüş ve kamusal alanlarda sanatın rolünü tartışmaya açmıştır.

Sanatın izleyiciyle olan etkileşimi, 1960'lardan itibaren ortaya çıkan katılımcı ve sosyal sanat hareketleriyle daha belirgin hale gelmiş, izleyici pasif bir gözlemciden çıkarak aktif bir katılımcıya dönüşmüştür. Joseph Beuys'un sosyal sanat anlayışı, sanatın yalnızca estetik bir uğur olmadığını, toplumsal değişimleri tetikleyen bir araç haline gelebileceğini ortaya koymuştur. Beuys'un sanata getirdiği bu dönüşüm, 1970 ve 1980'lerde interaktif sanatın yükselmesiyle daha da derinleşerek sanatçılar, izleyicilerin eserlere fiziksel olarak müdahale edebildiği, hatta eseri tamamlayabildiği ortamlar yaratmıştır. Yoko Ono'nun performans sanatı ve Nam June Paik'in video sanatlı çalışmaları bu dönemde sanat ve izleyici arasındaki etkileşimi köklü şekilde dönüştürmüştür.

1980'lerden itibaren ise sanat, geleneksel galeri ortamlarından taşarak kamusal alanlara yayılmış ve sokak sanatı ön plana çıkmıştır. Banksy gibi sanatçılar, sanatın daha geniş kitlelere ulaşmasını ve galeri dışı mekânlarda üretilen sanatın, halkın günlük hayatıyla iç içe geçmesini sağlamıştır. Sokak sanattır, galeri dışı sanat anlayışıyla toplumsal mesajlar taşıyan ve izleyiciyle doğrudan etkileşime giren eserler yaratmıştır.

Sanat mekânları Duchamp'tan itibaren yalnızca estetik deneyimlerin sunulduğu alanlar olmaktan çıkarak, izleyiciyi düşünmeye ve eyleme geçirmeye yönlendiren sosyal ve kültürel işlevlere sahip mekânlara dönüşmüştür. Sanat, yalnızca bir nesne değil, izleyicilerin algılarını şekillendiren, toplumsal ve kültürel meseleleri gündeme getiren ve protesto aracı olarak konumlanan bir ifade biçimi haline gelmiştir. Duchamp'tan günümüze uzanan bu dönüşüm süreci, sanatın anlamını, izleyiciyle olan etkileşimini ve mekânla kurduğu ilişkileri yeniden tanımlamaya devam etmektedir.

20. yüzyılda sanatı sosyal bir araç olarak kullanan avangart hareketlerin izinden giderek, 1990'lardan itibaren sanatı, sanatçı ve izleyici arasındaki sınırları zorlayarak toplumla yeniden ilişkilendirme amacı güdülmektedir. Sanatçılar, sanat nesnesi üreticisi olarak değil, toplumsal süreçlere katılımcı olarak ve durumlar yaratan kişiler olarak görülmeye başlanması, sanatın toplumsal bağlamda değişen rolü sanatı sadece bir nesne olarak değil, daha uzun vadeli, süreç odaklı projeler olarak ele

alınmasını sağlamıştır. Sanatın, genellikle gözlemlerle değil, doğrudan deneyimle anlaşılabileceği vurgulanmakta.

Bu metin, katılımcı sanatın yalnızca görsel analizle değil, aynı zamanda sosyolojik ve felsefi analizlerle de ele alınması gerektiğine işaret ediyor ve sanatın toplumsal işlevini yeniden tartışmaya açıyor.

Sanatın kamusal alanlarla olan ilişkisi, dijital sanat ve teknolojik gelişmelerin etkisiyle daha da radikalleşmiş, Rafael Lozano-Hemmer gibi sanatçılar, artırılmış gerçeklik (AR) ve yapay zekâ (AI) gibi teknolojileri kullanarak izleyicinin katılımını temel alan eserler yaratmıştır. Yapay zeka tabanlı sanat, sanatçının rolünü yeniden tanımlarken, izleyicinin yaratım sücrecine dahil olma biçimlerini de dönüştürmüştür.



Görsel I: *Rafael Lozano Hemmer, Pulse Room, Akkor ampuller, voltaj kontrol cihazları, kalp atış hızı sensörleri, bilgisayar ve metal heykel, Modern Sanat Müzesi, 2006*

Kaynak: *https://www.lozano-hemmer.com/pulse_room.php Adresinden 25/02/2025 tarihinde erişim sağlandı."*

Görsel I'de yer alan *Pulse Room* (Kalp Atışı Paketi), Rafael Lozano- Hemmer tarafından 2006 yılında oluşturulmuş interaktif etkileşimli bir uygulamadır. Her biri 300 W güç tüketen ve üç metre yükseklikteki kablolara asılmış bir ila üç yüz arasında değişen sayıda şeffaf akkor ampulden oluşan interaktif bir enstalasyondur. Ampuller, sergi alanına eşit şekilde yerleştirilmiş ve odayı tamamen dolduracak şekilde dağıtılmıştır. Enstalasyonun bir bölümünde, katılımcıların kalp atış hızını algılayan bir sensör bulunan bir arayüz yer almaktadır. Katılımcı, bu arayüze dokunduğunda, bilgisayar tarafından algılanan nabız hızına göre en yakın ampul, katılımcının kalp atış ritmine göre yanıp sönmeye başlamıştır. Arayüz bırakıldığında ise tüm ışıklar kısa bir süre için söner ve yanıp sönen desen, sıradaki ampule doğru ilerlemiştir. Her dokunuş, bir kalp deseni kaydetmiş ve bu desen, ızgaradaki ilk ampule iletilerek mevcut tüm kayıtlar sırasıyla öne alınmıştır. Enstalasyonun her anında, son katılımcıların kalp atış ritmine dayalı olarak kaydedilen desenler sergilenmiştir. (Lozano Hemmer, 2006) Katılımcıların fiziksel reaksiyonlarının, mekânın dinamiğini şekillendirmesi ve her bireyin kalp atış ritmi, sanat eserinin canlı bir parçasına dönüşmesi, izleyicilerin interaktif bir sanat deneyimi yaşamaları, kendilerini sanatla bütünleşerek mekânı yeniden deneyimlemelerini sağlamaktadır.

Bu eser, Roberto Gavaldón'un 1960 yılında yönettiği *Macario* filminden ilham almıştır, filmde kahramanın, her bir insanın mağarada yanan bir mumla temsil edildiği, açlık nedeniyle yaşadığı halüsinasyonlar anlatılmaktadır. Eserin diğer referansları arasında, müzikteki minimalist, makinesel ve seriyalist desenler bulunmakta olup, bu desene örnek olarak Conlon Nancarrow, Steve Reich ve Glenn Branca gibi bestecilerin eserlerinde yer alan notalar gösterilebilir. Ayrıca, eser, Mexico City'deki Ulusal Kardiyoloji Enstitüsü'nde kalbin kendi kendini düzenleme sürecini açıklayan Sibernetik teorisinin varsayımlarını da içermektedir. (Lozano Hemmer, 2006)

Pulse Room eseri, kamusal alanda sanatın etkileşimli ve izleyiciyle doğrudan ilişkili bir biçimde nasıl deneyimlenebileceğini gösteren çarpıcı bir örnektir. Rafael Lozano-Hemmer'in bu interaktif enstalasyonu, kamusal sanatın, bireylerin hem fiziksel hem de duygusal katılımını teşvik eden bir yapıya nasıl dönüşebileceğini vurgulamaktadır. Eserin

yerleştirildiği alanın büyüklüğü ve izleyiciye sunduğu aktif katılım fırsatı, geleneksel galeri ortamlarının sınırlarını aşarak, sanatın herkes için ulaşılabilir ve katılımcı bir deneyim haline gelmesine imkan tanımaktadır.

Kamusal alanlar, genellikle kolektif bir deneyim için tasarlanır ve bu tür interaktif sanat eserleri, katılımcıları sadece izlemekle kalmayıp, sanatın yaratım sürecine de dahil olabilecekleri bir platforma davet etmektedir. İzleyicinin fiziksel eylemi ve duygusal tepkilerini sanatsal bir performansa dönüştürerek, sanatın izleyici için olan anlamını derinleştirmiştir. Katılımcının kalp atışları ile ışıkların senkronize bir şekilde yanıp sönmesi, izleyiciyi hem bireysel hem de toplumsal bir düzeyde bağlamaktadır. Bu tür bir etkileşim, sanatın sadece görsel bir nesne olmanın ötesine geçerek, kişisel ve toplumsal düzeyde bir anlam üretmesine olanak tanımaktadır.

Ayrıca, eserin teknolojik altyapısı, dijital sanatın kamusal alanlarda nasıl uygulanabileceğini ve sanatın dijitalleşen dünyada izleyicileriyle olan bağını nasıl dönüştürdüğünü de gözler önüne seren erken örneklerden birisidir. Enstalasyonda kullanılan sensörler ve bilgisayar tabanlı etkileşimler, teknolojiyi sanatsal ifade için bir araç olarak kullanarak, kamusal sanatın dijital çağda nasıl şekillendireceğinin ön göstergesi niteliğindedir. Bu eser, kamusal alanlarda sanatın yalnızca fiziksel bir izleyici kitlesine değil, aynı zamanda dijital katılıma dayalı olarak daha geniş bir etkileşim yelpazesi sunduğunu ve böylece sanatın ulaşılabilirliğini artırdığını da ortaya koymuştur.

Pulse Room, kamusal sanatın izleyiciyle olan bağını derinleştiren, toplumsal ve kişisel katılımı teşvik eden ve dijital teknolojiyi sanatsal ifadeyle harmanlayan bir enstalasyon olarak, kamusal alanda sanatın geleceğine dair önemli bir örnek sunmuştur.

Bu çalışma, izleyiciyi sadece fiziksel olarak değil, düşünsel ve duygusal olarak da etkileyerek, kamusal mekânla etkileşimde farklı bir boyut açmaktadır. Bu eser, izleyicinin içsel süreçlerini ve çevresindeki mekânı yeniden düşünmesini sağlayan güçlü bir sanat pratiği örneğidir.

Kamusal sanat pratikleri aynı zamanda izleyiciyi toplumsal, kültürel ve tarihsel bağlamlarla yüzleştirmektedir. Bu bağlamda, bir sanatçının eserleri, bulunduğu mekânın geçmişini ve izleyicinin bu

geçmişle kurduğu ilişkisini yeniden şekillendirebilmektedir. Kara Walker'ın *A Subtlety* adlı eseri de sanatı ve kamusal alanı tarihsel hafıza, toplumsal eleştiri ve görsel sembolizmle buluşturduğu dikkat çekici bir örnektir. Walker, eserinde şekerin üretimiyle ilişkilendirilen köle emeği ve sömürgecilik tarihini simgeleyen güçlü bir anlatım sunmaktadır, Şeker fabrikasının kalıntılarında yer alan devasa heykel, yalnızca fiziksel değil, kültürel ve toplumsal anlamlar taşıyan bir mekânın yeniden yorumlanış biçimidir. Şeker kamışı şeklinde tasarlanan kadın figürü, geçmişin acı verici ve çoğu zaman göz ardı edilen gerçekliklerine dikkat çekerken, aynı zamanda köleliğin ve ırkçı ayrımcılığın izlerini günümüze taşımaktadır. Bu eser, sanatın kamusal mekânda, tarihsel bağlamda toplumsal hafızayı canlandırma gücüne sahip olduğunu gösteren çarpıcı bir örnektir.



Görsel II: *Kara Walker, A Subtlety, Fotoğraflayan: Andrew Burton, Domino Şeker Fabrikası, New York, 2014*

Kaynak: *https://www.npr.org/2014/05/16/313017716/artist-kara-walker-draws-us-into-bitter-history-with-something-sweet 22/02/2025 Tarihinde erişim sağlandı.*

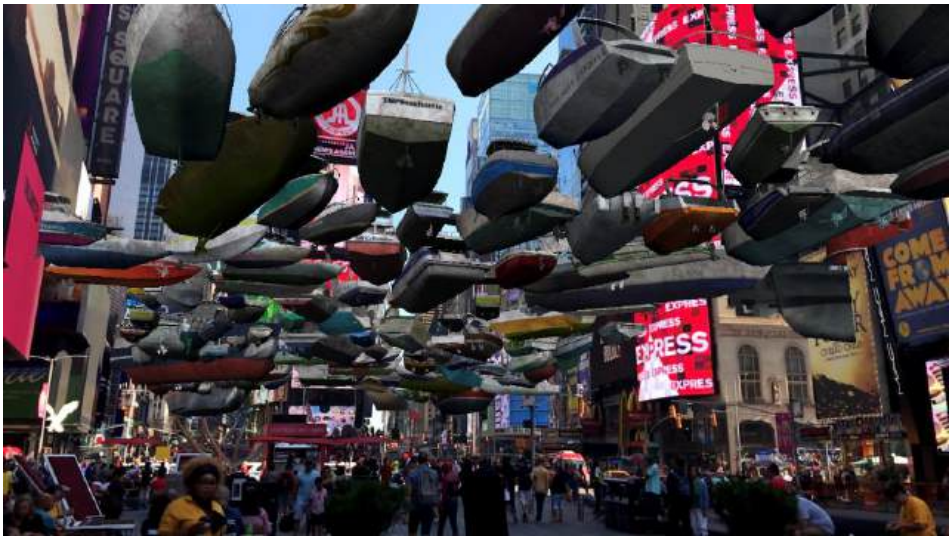
Kara Walker *A Subtlety* adlı eserini, şeker fabrikasının kalıntıları içinde, eski şeker işleme tesisinin geniş alanında oluşturmuştur. Devasa bir şeker kamışı şeklinde olan, kadın sfensk ve çocuk heykellerinden oluşturulan çalışma, şekerin tarihsel olarak köle emeğiyle üretildiği döneme atıfta bulunur. Eserin şekli, bir siyah kadının kölelik tarihini, tarihsel ayrımcılığı ve şekerin üretimiyle ilişkili sömürgeci geçmişi simgelemektedir. Heykelin baş kısmı, şeker kamışı şeklinde bir kadın silueti olarak tasarlanmış ve onun etrafı, çok büyük bir şekilde şekillendirilmiş beyaz bir şekerle kaplanmıştır.

Walker, bu eserde sadece büyük bir figür yaratmakla kalmamış, aynı zamanda şekerin üretim sürecinin köle emeğiyle bağlarını da vurgulamaktadır. *A Subtlety* adlı eser, şekerin, Afro-Amerikanların kölelik geçmişiyle nasıl derinden ilişkili olduğunu görsel olarak dile getiren bir tür tartışma alanı yaratmaktadır. Walker, izleyiciyi hem estetik hem de sosyal olarak kışkırtan bir alan sunmuş, toplumu bu tarihsel soruna dair düşünmeye sevk etmiştir.

Eserin adı olan *subtlety* (ince, zarif) da çok katmanlıdır, bir yandan şekerin tatlı ve zarif görüntüsüyle ilgiliyken, diğer yandan bu zarafetin ardında yatan karanlık tarihi ve insanlık dramalarını vurgulamaktadır.

A Subtlety, sanatı kamusal bir alan aracılığıyla toplumsal sorunlara odaklanma, tarihsel hafızayı güçlendirme ve izleyiciyi bu sorunlarla yüzleştirme amacıyla kullanmanın önemli bir örneğidir. Walker, izleyicilerin hem fiziksel hem de duygusal düzeyde bu esere etkileşimde bulunmasını sağlayarak, kamusal alandaki sanatın toplumsal ve kültürel etkisini derinleştirmiştir.

Kamusal sanatın üstlendiği sorumlulukların ve üretim tekniklerinin gittikçe genişlediği günümüz sanat pratiklerinde, sanatın geleceği nasıl şekillendirebileceğine dair güçlü bir bakış açısı sunan projeler de etkili bir şekilde izleyicilerle buluşmaktadır. Bu projeler, izleyiciyi yalnızca geçmişle değil, aynı zamanda gelecekle de yüzleştirerek kamusal alanda etkileşimli ve görsel bir deneyim yaratmaktadır. Bu bağlamda, *Unmoored* adlı eser, yükselen deniz seviyeleri ve eriyen buzulların etkisiyle şekillenen bir Times Meydanı'nı keşfetmeye olanak tanımıştır. Eser, yalnızca çevresel bir felaketi simgelemekle kalmaz, aynı zamanda artırılmış gerçeklik ve karma gerçeklik teknolojilerini kullanarak, izleyiciyi potansiyel bir geleceğe tanıklık etmeye davet etmektedir.



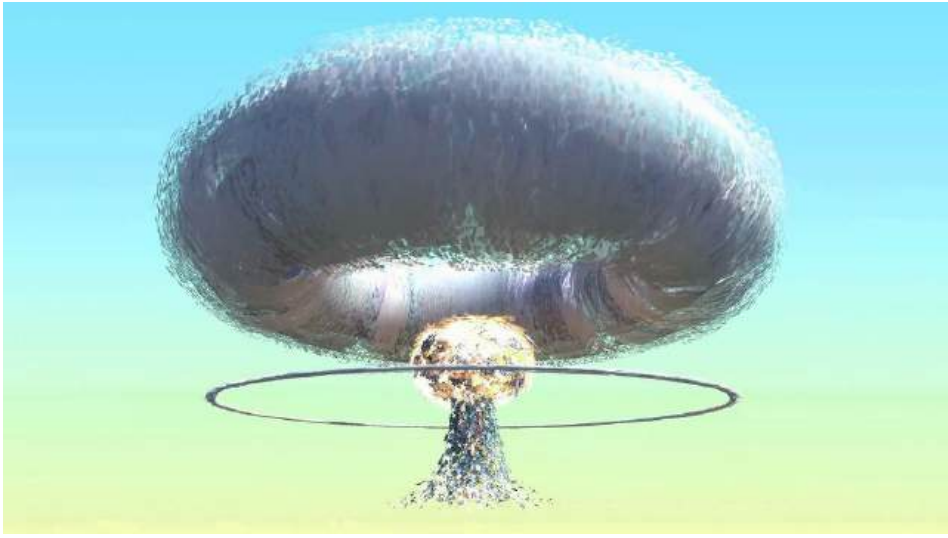
Görsel III: *Mel Chin, Unmoored, 2018, Times Meydanı, New York*

Kaynak: *https://melchin.org/oeuvre/unmoored/*

Unmoored, eriyen buzullar ve yükselen deniz seviyelerinin, Times Meydanı'nı etkileyen potansiyel bir gelecek olasılığı ile yüzleştiren bir eserdir. Microsoft ile iş birliği içinde geliştirilen bu proje, katılımcılara karma gerçeklik ortamında su altındaki Times Meydanı'nı keşfetme imkânı sunarak, artırılmış gerçeklik deneyimine cep telefonları aracılığıyla erişim sağlamaktadır. Ziyaretçiler, Times Meydanı'na bakan bir perspektiften, farklı türde teknelerden oluşan bir filonun mevcut binaların etrafında hareket ederek meydana doğru ilerlediğini gözlemlemişlerdir. Bu tekneler havada bir deniz trafiği sıkışıklığına yol açmaktadır. Dalga hareketleri, teknelerin gerçeküstü şekilde yüzen gövdelerinin etrafında sessizliği bozarak ara sıra çarpışmalar yaşatarak izleyicilerin ilgi düzeyini daha üst seviyeye taşıyarak etkileşimi güçlendirmektedir. Ayrıca, plankton türlerine dayanan hayalet benzeri figürler belirmekte ve izleyicilerle bağlantı kurma çabası gibi bir izlenim yaratmaktadır. (Chin, 2018)

Unmoored adlı eser, kamusal sanatın mekân ve izleyici etkileşimini yeniden tanımlayarak, toplumsal etkileşim ve sanatın dönüşen dinamikleri üzerine önemli bir katkı sağlamaktadır. Bu çalışma, sanatı yalnızca fiziksel mekânda değil, dijital ve artırılmış gerçeklik boyutlarında da yeniden keşfetmeye olanak tanımaktadır. Eser, kamusal alanın fiziksel sınırlarını aşarak, izleyiciyi potansiyel bir gelecekle, çevresel tehditlerle ve bu

tehditlerin toplumsal yapılar üzerindeki etkileriyle yüzleştirmektedir. Eserin karma gerçeklik ve artırılmış gerçeklik kullanımı, mekânın anlamını ve sanatın toplumsal işlevini dönüştüren bir deneyim sunmuştur. Bu bağlamda, *Unmoored* izleyiciyi yalnızca pasif bir gözlemci olmaktan çıkararak, onları çevresel bir sorumluluk ve toplumsal bilince dair düşünmeye teşvik etmektedir. Ayrıca, eser, teknolojinin sanatla entegrasyonunun, kamusal alanlarda izleyiciyle etkileşim kurma biçimlerini nasıl dönüştürdüğünü göstererek, sanatsal üretimin geleceği hakkında yeni bir perspektif sunmaktadır.



Görsel IV: *Nancy Baker Cahill, Mashroom Cloud, 2021, Florida Sahili, Florida*

Kaynak: *https://nancybakercahill.com/work/mushroomcloud*

Mushroom Cloud adlı dijital sanat eseri, küresel ısınma sonucu buzulların erimesi ve artan deniz seviyesi tehdidi altındaki Miami, FL başta olmak üzere, pek çok kıyı kentinde konumlandırılmış çok katmanlı, katılımcılarına sürükleyici bir sanat deneyimi sunmakta olan bir kamusal alan sanat uygulamasıdır. Bu proje, artırılmış gerçeklik (AR), heykelsi dijital nesneler, metinsel anlatılar, kavramsal blok zinciri çerçevesi ve NFT'ler aracılığıyla izleyicileri ile günümüz dinamiklerinin çeşitlilikleri ile etkileşime girmektedir.

Eserin merkezinde yer alan animasyonlu AR form, okyanusun üzerinden yükselen bir mantar bulutunu temsil etmektedir. Bu görsel metafor aracılığıyla, sanatçı hem birbirine sıkı sıkıya bağlı ekosistemlerin kırılganlığını ve yok oluşunu görünür kılmakta hem de bu ekolojik çöküş karşısında insanın sorumluluğunu açıkça ortaya koymaktadır. Eserin sunduğu bu imgede, nükleer mantar bulutu, hâlâ insan kaynaklı felaketin en tanınan sembolü olarak işlev görmekte ve günümüzde yaşanan iklim krizinin antropojenik doğasına güçlü bir gönderme yapmaktadır.

Sanatçının kavramsal yaklaşımı, doğa ile insan arasındaki kırılgan ve giderek gerilen ilişkiyi eleştirel bir bağlamda yeniden düşünmeye davet etmektedir. Okyanusun yüzeyinden yükselen mantar formu, yukarıda bir dönüşüm geçirerek, gökyüzünde yaygın bir miselyum ağına evrilmektedir. Bu dönüşüm, yalnızca bir görsel geçiş değil, aynı zamanda simgesel bir yeniden doğuş ve olası bir onarım tahayyülüdür. Miselyum ağı[1], tüm karbon bazlı yaşam formlarının temel bağlayıcı dokusu olarak, karşılıklı bağımlılığa, dayanıklılığa ve yenilenmeye işaret etmektedir.

Eserin bütüncül yapısı, yalnızca estetik bir deneyim sunmakla kalmayıp, aynı zamanda izleyiciyi etik, çevresel ve politik sorumluluklar üzerine düşünmeye sevk etmektedir. *Mushroom Cloud*, dijital teknolojiler aracılığıyla spekülatif ekoloji, çevresel adalet ve insan merkezci olmayan anlatılar arasında köprü kuran öncü bir sanat pratiğidir. (Nancy Baker Cahil, 2023)

Bookchin, ekolojik krizin kökeninde insanın insan üzerindeki tahakküm ilişkisini görmekte ve bu tahakkümün doğaya yöneldiğini ileri sürmektedir. Ancak bu yaklaşım, meseleyi öncelikli olarak egemenlik bağlamında ele alması ve kâr güdüsünü ikincil bir yere konumlandırması açısından yetersiz kalmaktadır. Zira içinde bulunduğumuz ekolojik kriz, esasen kapitalist toplumların üretim ve tüketim pratiklerinin bir sonucudur. Her ne kadar bu kriz yalnızca üretim biçimleriyle sınırlı olmayıp, kapitalist toplumların değer sistemleri, yaşama yükledikleri anlamlar, toplumsal örgütlenmeleri, ilişkisel yapıları ve iktidar anlayışlarıyla da bağlantılı olsa da egemenlik ilişkilerine aşırı vurgu yapılması, krizin çok boyutlu

[1] Miselyum ağı: Mantarın besin maddelerini sindirmek için kullanıldığı köklerini birbirine bağlayan organik kısım

doğasının göz ardı edilmesine ve dolayısıyla eksik bir analizle yetinilmesine neden olacaktır. (Bookchin, 2025)

Nancy Baker Cahill'in *Mushroom Cloud* adlı dijital kamusal alan sanat projesi, Murray Bookchin'in ekolojik krizi insanın insan üzerindeki tahakküm ilişkisine bağlayan kuramıyla örtüşmekle birlikte, bu yaklaşımın sınırlılıklarını da aşan bir perspektif sunmaktadır. Eserde yer alan, okyanustan yükselen nükleer mantar bulutu formu, yalnızca iktidar ilişkilerini değil, aynı zamanda kapitalist üretim biçimlerinin ve değer sistemlerinin ekosistemler üzerindeki yıkıcı etkilerine güçlü bir gönderme yapmaktadır. Bu bağlamda *Mushroom Cloud*, çevresel yıkımı tahakkümün ötesinde, ekonomik sistemlerle ve teknolojik araçlarla ilişkilendirerek çok boyutlu bir eleştiri geliştirmiştir. Gökyüzüne yayılan miselyum ağı ise karşılıklı bağımlılığa ve ekolojik yeniden doğuşa işaret ederek, doğa ile insan arasındaki ilişkinin yeniden düşünülmesi gerektiğini vurgulamaktadır.

Miami, Florida ve benzeri kıyı şehirlerinde yükselen deniz seviyesi tehdidine dikkat çeken bu dijital yerleştirme, yalnızca görsel bir deneyim sunmakla kalmayıp, aynı zamanda izleyiciyi etik, politik ve ekolojik sorumluluklar üzerine düşünmeye teşvik etmektedir. Okyanus yüzeyinden yükselen bir mantar bulutunun zamanla miselyum ağına dönüşümünü konu alan bu animasyonlu AR formu, yıkım sonrası yeniden doğuş, karşılıklı bağımlılık ve simbiyoz gibi kavramlara dair güçlü bir görsel ve kavramsal metafor sunmaktadır.

Mushroom Cloud, yalnızca teknolojik olarak yenilikçi değil, aynı zamanda kavramsal olarak güçlü bir sanat pratiği olarak değerlendirilebilir. Cahill'in pratiği, çağdaş sanatın yalnızca temsil değil, aynı zamanda etik, ontolojik ve politik bir sorgulama alanı olabileceğinin göstergesidir.

Sonuç

Sanatın tarihsel dönüşümü içerisinde, özellikle kamusal mekânda gerçekleştirilen sanat pratikleri, sanatçı ile izleyici arasında doğrudan, aracısız bir etkileşim alanı yaratmıştır. Bu bağlamda, sanatçının kullandığı yöntemlerin ve teknolojik olanakların gelişimiyle birlikte, sanat üretimi yalnızca estetik bir ifade biçimi olmaktan çıkıp, toplumsal, çevresel ve

politik meselelerle yüzleşmeye olanak tanıyan katılımcı bir deneyime dönüşmüştür. Bu çalışmada ele alınan örnekler aracılığıyla, sanatçıların kamusal alandaki müdahalelerinin izleyiciyi güncel sorunlarla karşı karşıya getirme gücü ve bu sürecin kamusal farkındalık üretme kapasitesi ortaya konmuştur. Sanatın kamusal alanla kurduğu ilişki, tarihsel olarak sürekli evrim geçirmiş; bu ilişki, toplumsal koşullar, teknolojik olanaklar ve kültürel paradigmalar doğrultusunda yeniden şekillenmiştir. Bu çalışma, Duchamp'ın gündelik nesneyi galeriye taşıyarak izleyiciyle kurduğu mesafeyi sorgulayan müdahalesinden, Joseph Beuys'un sosyal heykel yaklaşımına, Banksy'nin sokak sanatıyla anonim halk söylemini örgütlemesine, Kara Walker'ın tarihsel belleği yeniden kuran mekânsal yerleştirmesine kadar uzanan örneklerle, kamusal sanatın geçirdiği dönüşümü çok boyutlu bir çerçevede ele almıştır.

Yüzyılda kamusal sanat, izleyiciyi estetik bir nesnenin pasif alımlayıcısından, sanatın toplumsal ve düşünsel üretimine katılan aktif bir özneye dönüştürme yönünde ilerlemiştir. Bu dönüşüm, özellikle dijital çağın imkânlarıyla birlikte daha radikal bir boyuta ulaşmıştır. Rafael Lozano-Hemmer'in etkileşimli teknolojiler kullandığı *Pulse Room* gibi işler ya da Nancy Baker Cahill'in artırılmış gerçeklik aracılığıyla ürettiği *Mushroom Cloud* adlı dijital yerleştirmesi, kamusal alan deneyimini fiziksel sınırların ötesine taşıyarak izleyiciyle çok katmanlı bir etkileşim kurmaktadır. Bu tür dijital uygulamalar, yalnızca mekânsal erişimi genişletmekle kalmamış, aynı zamanda bireysel farkındalık ve kolektif sorumluluk çağrılarını daha doğrudan ve güçlü biçimde iletmenin olanaklarını yaratmıştır.

Bugünün dijital kamusal sanat pratikleri, izleyiciyi yalnızca fiziksel bir mekânda değil; artırılmış gerçeklik, blok zinciri, sanal anlatılar ve etkileşimli arayüzler aracılığıyla çoklu platformlarda sanatla karşı karşıya getirmektedir. Bu gelişim, sanatın erişilebilirliğini artırırken, toplumsal, çevresel ve etik sorunlara dair eleştirel düşünme süreçlerini tetikleyen bir araç haline gelmesini de sağlamaktadır. Geleneksel kamusal sanat uygulamaları çoğunlukla anıtsal, tek yönlü ve mekâna sabit biçimlerde iken, günümüz kamusal sanatı, dijital sergileme seçenekleri ile de katılımcı, devingen ve zamansal olarak yeniden üretilebilir bir karakter kazanmıştır.

Sonuç olarak, dijital dönüşümün katkıları ve çeşitliliği sayesinde kamusal sanat, hem izleyiciyle kurduğu etkileşim biçimini hem de ele aldığı tematik alanları genişletmiştir. Bu evrim, sanatın yalnızca estetik bir deneyim sunma işlevinden sıyrılarak, toplumsal farkındalık yaratma, kültürel belleği güncelleme ve çevresel sorumluluğu görünür kılma işlevlerini daha etkili biçimde üstlenmesini sağlamıştır. Sanatçılar, dijital çağın sunduğu araçlarla izleyiciyi hem fiziksel hem zihinsel olarak sanatın içine çekmekte, böylece sanat, kamusal alanda sadece görülen değil, birlikte deneyimlenen, düşünülen ve dönüştürülen bir olgu haline gelmektedir.

Zamana, mekâna ve içinde bulunduğu bağlama duyarlı bir yapı taşıyan sanat, sabit ya da değişmez değil, aksine devingen, çevik ve çağın ruhuna açık bir platform olarak varlık göstermektedir. Sanatsal üretim, içinde bulunduğu dönemin ideolojik, teknolojik ve toplumsal dinamikleriyle şekillenmekte, her yeni araç, her yeni mekân, sanatın biçimini, sunumunu ve izleyiciyle kurduğu ilişkiyi yeniden tanımlamaktadır. Bu bağlamda sanat, yalnızca tarihsel birikimi taşıyan değil, aynı zamanda geleceğe dönük potansiyeller üreten, organik ve yaşayan bir sistem olarak değerlendirilebilir. Özellikle dijital çağda bu dönüşüm daha da görünür hale gelmiş, sanat, durağan bir nesne olmaktan çıkarak zamanla etkileşen, mekânla bütünleşen ve teknolojiyle evrilen çok katmanlı bir deneyime dönüşmüştür.

Kaynaklar

Kitap

Bookchin, M. (2025). *The Next Revolution.* London: Werso.

Bourdieu, P. (1984). *Ayrım: Zevk Yargısının Toplumsal Eleştirisi 1984.*

Frischmann, B. M. (2012). *Infrastructure: The social value of shared resources.* Oxford: Oxford University Press.

Lefebvre, H. (2023). *Mekanın Üretimi.* (ş. Ergüden, Çev.) Sel Yayıncılık.

Morea, V. (2020, 10 14). Kamusal Sanatta Bugün, Kamusal Alanda Sanat Müşterekler Teorisinin Geleceğine Nasıl Işık Tutuyor. *Avrupa Araştırma Birliği Portalı*, s. 1-14.

Pollock, V. L., & Sharp, J. P. (2007). *Constellation of Identity: Place- Marking Beyond Heritage, Environmental and Planning* . New York.

Dergi Makalesi

Oktay, D. (2003). Kamusal Mekanda Sanata Güncel Bir Bakış. *Yapı Mimarlık Kültür Sanat Dergisi*, s. 105.

İnternet Kaynak:

Nancy Baker Cahil. (2023). https://nancybakercahill.com/exhibitions (16/03/2025 tarihinde ulaşılmıştır).

LozanoHemmer.(2006).https://www.lozano-hemmer.com/pulse_room.php (12/01/2025 tarihinde ulaşılmıştır).

Chin, M. (2018). *Mel Chin*. https://melchin.org/oeuvre/unmoored/ (17/04/2025 tarihinde ulaşılmıştır).

BÖLÜM 3

GÜNCEL SANATTA TELDEN HEYKEL UYGULAMALARI

FUNDA ÇETGİN[1]

Giriş

Metal, günümüz heykel sanatçıları tarafından sıklıkla tercih edilen bir malzemedir. Endüstriyel ya da ham madde olarak figüratif heykellerde formun oluşturulması, kavramın ortaya koyulması amacı ile kullanılmaktadır. Metaller, rahat şekil alabilmeleri, kesme ya da birleştirmeye uygun yapıları sayesinde birçok heykelin temel malzemesi olmuştur. Endüstriyel bir ürün olarak teller bir pense ya da kesici bir alet yardımıyla veya ısıtıcı ile kolayca şekil alabilmektedir. Bununla birlikte telin kalınlığı ve sertliğine göre kaynak, çekiçleme, lehim gibi yöntemlerle şekil verilmektedir.

Farklı sanat eğilimleri olan sanatçılar tarafından farklı etki ve anlatım aracına dönüşen tel; birçok amatör ya da profesyonel heykeltıraş tarafından tercih edilmektedir. Bu çalışmada günümüz heykel sanatında ana malzeme olarak teli kullanan ve telden heykeller üreten sanatçılardan bir seçki yapılmıştır.

[1] Öğretmen, Millî Eğitim Bakanlığı, Orcid: 0000-0001-5394-6308

Heykel

Heykel sanatı, üç boyutlu form ve hacim kullanılarak yapılan sanatsal eserlerin oluşturulması sürecidir. Taş, mermer, kil, metal, ahşap, bronz, alçı gibi farklı malzemeler kullanılarak heykeller yapılır. Heykel sanatı, insan figürlerinden soyut formlara kadar geniş bir yelpazede eserler üretir. Heykel, genişlik, yükseklik ve derinlik gibi üç boyuta sahiptir.

Başka bir deyişle; heykel, kapalı ya da açık mekânı süslemek, anlamlandırmak amacıyla elle tutulabilen, dokunulabilen, insanın düşünce ve imgeleminin bir yansımasıdır diyebiliriz (Yılmaz, 2003:14).

Heykel sanatı, kullanılan teknik ve biçime göre farklı kategorilere ayrılabilir:

Kabartma Heykel (Rölyef): Yüzey üzerinde kabartma yaparak oluşturulan çıkıntılı heykellerdir. Genellikle duvar, anıt veya madeni paralarda kullanılır.

Serbest Heykel: Bir hacmi olan, her açıdan görülebilen bağımsız üç boyutlu heykellerdir. İnsan, hayvan veya soyut figürler olabilir.

Kinetik Heykel: Tasarımı sayesinde hareket edebilen veya mekanik unsurlar (elektrik, batarya, motor vs.) içeren heykellerdir.

Enstalasyon (Yerleştirme Sanatı): Mekânla ve izleyici ile etkileşim içinde olan, deneyimin yüksek olduğu, büyük ölçekli çağdaş heykellerdir.

Heykelde Kullanılan Malzemeler

Metalin yanı sıra mermer, ahşap, kil veya dijital olmak üzere birçok materyal kullanılarak heykel yapılabilir. Bu araştırmada heykel malzemelerinden metal kullanımı üzerinde durulmuştur.

Metaller ve Özellikleri

Altın

Doğal altının, insanoğlunun yararlandığı ilk metal olduğu düşünülmektedir. Altın havadan ve sudan etkilenmez. Parlak görüntüsü ve doğada az bulunması, her dönemde insanların altına yönelimini artırmıştır. Yumuşak bir metal olması, kolay şekil alabilmesi kullanım alanlarını genişletmiştir.

Bakır

Bakırın insanlık tarihinde kullanılması çok eski çağlarda başlamıştır. İnsanoğlu bakırı günlük yaşamlarında sadece süs eşyası olarak değil silah yapımında kullandığından uygarlık ilerledikçe bakıra olan ihtiyaç daha da artmıştır. Sanayinin temel madeni olan bakır, aynı zamanda havaya ve suya karşı dirençlidir. Elektrik ve ısıyı az kayıpla iletme gücü, dövülebilme ve aşınmaya karşı gösterdiği direnç sayesinde kullanım alanı oldukça geniştir.

Bronz

Bronz; bakır ve kalayın karışından elde edilen bir metaldir. Savunma teknolojisinde ve ekonominin çeşitli alanlarında kullanılmaktadır. Döküm yöntemlerinin gelişmesi sayesinde kullanışlı bir metal türü olmuştur. Sert yapısı ve erime kolaylığı ile kalıba dökümde sağladığı avantajlar dolayısı ile heykelde çok sık kullanılmaktadır. Bakıra göre daha sert olmasına karşın daha kolay eriyebilmesi sayesinde kalıba dökümü kolaylaştırmaktadır.

Gümüş

Beyaz, parlak, değerli bir metal olan gümüş günümüzde birçok alanda kullanılmaktadır. Değerli madenler grubunda yer alan gümüş, kolay şekil alabilmesi özelliğinden dolayı takı yapımı başta olmak üzere endüstrinin birçok alanında da kullanılmaktadır.

Demir

Demir ve çelik günlük hayatımızın her alanında karşımıza çıkmaktadır. Günümüzde sanayinin temel hammaddesini oluşturan demir, ülkelerin ekonomik kalkınması, üretim gücü, ithalat/ihracat payında ve savunma sanayisinde önemli bir rol oynamaktadır.

Geçmişte, maden ocaklarında yapılan üretimle karşılanmaya çalışılan üretim günümüzde düşük kalite cevherlerin de piyasada değerlendirilmesini zorunlu kılmıştır.

Alüminyum

Alüminyum, gümüş renkte, sünek bir metaldir. Alüminyumun temel minerali ise boksittir. Boksit; günümüz alüminyum üretiminde hammadde olarak kullanılmaktadır. Çok geniş kullanım alanına sahip olan alüminyum; günlük hayatın birçok ürününde karşımıza çıkmaktadır.

Heykelde Metal Kullanımı

Biçimlendirme kolaylığı göz önüne alındığında metaller, heykel yapımında en çok tercih edilen malzemelerdir. Bronz, alüminyum, kurşun, pirinç, bakır, demir ve çelik metal heykelde kullanılan madenlerin başında gelir. Heykelin sergileneceği yer ve hava koşulları, kolay şekil alabilmesi, rengi, kesme ya da birleştirme yaparken gösterdiği dirence bağlı olarak kullanılan metal malzeme değişkenlik göstermektedir. Metali, ağırlığı ve güçlü bir malzeme olması açısından günümüz heykel sanatçıları çeşitli boyut, renk ve tekniklerde kullanmaktadır.

Heykelde Tel Kullanımı

Endüstriyel alanlarda çelik, bakır ve alüminyumdan üretilen teller günlük hayatın her alanında kullanılmaktadır.

Telin fiziksel özelliklerini değiştirmek amacıyla ısıtılıp soğutularak tavlama işlemine tabi tutulması söz konusudur. Bu işlem

sayesinde metalin yapısında olan doğal sertliğin bir kısmı yok edilerek teli daha yumuşak hale getirir. Bu durum telin şekillendirilme kabiliyetini artırır. Tavlamanın temel amacı; telin sertliğini azaltmak ve işlenebilirliğini artırmaktır.

Tavlı tel, inşaat sektöründe çok yoğun olarak kullanılan bir malzemedir. Kolay şekillenebilirliği avantaj sağladığı için heykel yapımında da kullanılmaktadır.

https://www.mta.gov.tr/v3.0/metalik-madenler/metalik-madenler-liste

Telden Heykel Üreten Sanatçılar

Abstrac Form Olarak Telden Heykeller

Claire Falkenstein (1908-1997)

Heykeltıraş Claire Falkenstein, heykel sanatında tellerden faydalanarak çizgisel etkiler yaratmış, katı formlar yerine hareketli, dinamik ve karalamayı anımsatan işler üretmiştir. Teli ana malzeme olarak kullanan sanatçı, kariyerinin başında tasarladığı takılarda tel kullanırken sanat hayatının ileri yaşlarında heykel uygulamalarında da tellerden faydalanmıştır.

Demir tel kullanarak oluşturduğu kafes formlarını havada asılı sergileyerek heykelde boşluğu saran bir yapı olarak yeniden yorumlamıştır. Falkenstein'ın eserlerinde yarattığı boşluk algısı, heykelde iç-dış kavramlarını muğlaklaştırmış ve mekân kavramını yeniden inşa etmiştir.

Resim 1. Claire Falkenstein, "Envelope", 122 x 152 x 91 cm, 1958



Mary Giles (1944–2018)

Amerika doğumlu sanatçı Mary Giles, bakır, kurşun ve pirinç gibi metaller kullanarak heykeller üretmiştir. Kullandığı metallerin ısı yardımıyla nasıl renk değiştirdiğini gözlemlemiş ve heykellerinde metalin renk farklılıklarını kullanmıştır.

Resim 2. Mary Giles, Merkez Kırılma, Karışık Teknik, 35 x 43 x 43 cm, 2011



Ruth Awasa (1926-2013)

Ruth Asawa, Japon-Amerikalı bir heykeltıraş olup özellikle örgü tekniğiyle yapılan tel heykelleriyle tanınır. Heykelleri, genellikle havada asılı duran, hafif, iç içe geçmiş organik formlar şeklindedir. Asawa, Meksikalı sepet örme ustalarından öğrendiği teknikleri tel kullanarak geliştirmiştir. Heykelleri havada tüm hafifliği ile asılı, zarif ve geçirgen formlardır. "Havada Asılı Tel Heykeller" serisi en tanınmış heykellerindendir

Resim 4. Ruth Awasa, 1954, https://ruthasawa.com/art/sculpture/ (Erişim tarihi: 09.03.2025)



Resim 3. Ruth Awasa, "İsimsiz", Alüminyum ve Pirinç Tel, 228 x 91 x 91 cm, 1954



Sanatçının 5 Nisan-2 Eylül 2025 tarihleri arasında SFMOMA'da ölümünden sonra düzenlenen ilk retrospektif sergisinde, Ruth Asawa'nın kariyerinin altmış yılı boyunca yaptığı tüm işlerin ve ilham kaynaklarının yelpazesini sunuluyor. Bir sanatçı, tasarımcı, eğitimci ve toplumsal bir önder olarak tanınmaktadır.

Tsuruko Tanikawa (1944-2023)

Japon sanatçı Tsuruko Tanikawa, eserlerinde bakır tel ve paslanmaz çelik gibi malzemeler kullanarak heykeller üretmiştir. Sanatçı, yarattığı soyut formlarda metalin doğal rengini öne çıkararak ham hali ile kullanmış ve telleri üst üste yığarak hacim oluşturmuştur.

Resim 5. Tsuruko Tanikawa, "Fuhyoh Serisi", Bakır ve Paslanmaz Çelik, 35 x 40 x 18 cm, 2002



Deborah Valoma (1955)

Eserlerinde çoğunlukla bakır tel kullanan sanatçı Deborah Valoma, geleneksel dokuma tekniklerinden faydalanarak üç boyutlu formlar yaratmaktadır.

Bir tekstil sanatçısı olarak hem dijital dokuma teknolojilerini hem de el yapımını birleştiren sanatçı, hibrit bir uygulama aracılığıyla dokuma heykeller tasarlamaktadır.

Resim 6. Deborah Valoma, "Calathus", Bakır tel, örme, 35 x 30 x 12 cm, 1998



Nancy Koengsberg (1927)

Koengsberg'in çalışmaları çeşitli ağırlıklarda ve renklerde bakır, çelik ve alüminyum tellerden dokunmuş, düğümlenmiş, tığ işi yapılmış veya başka şekillerde işlenmiştir heykellerdir. Dokunma tekniğini temel alan sanatçı; telleri kimi zaman düğümleyerek çok katmanlı formlar oluşturmaktadır. Üç boyutlu bağımsız formlarının yanında duvar düzenlemeleri ve enstalasyon çalışmaları ile tanınmıştır.

Resim 7. Nancy Koengsber, Approaching Storm (Yaklaşan Fırtına), Bakır Tel, 66 x 66 x 3 cm, 2020



Racso Jugarap (1989)

Berger (2018)'e göre; heykelde eseri taşıyan renk değildir; eser, uzamla yaptığı şey üzerinden ayakta durur ya da yıkılır. Uzam, bir eserin içinde ve etrafında yarattığı gücünü, neşesini ya da ıstırabını vurgulayan şeydir (Berger, 2018: 112).

Uzamı ustaca kullanan Filipinli tel sanatçısı Racso Jugarap, benzersiz ve çağdaş bir anlayışa sahip tarzıyla güncel tel sanatçıları arasında yerini almıştır. Sanatçı 2015 yılından itibaren telden heykeller üretmeye başlamıştır.

Yarattığı formlar el yapımı iskeletleridir. Ayrıntılı tel işlerinde organik formlar dikkat çeker. Yarattığı heykellerin gölgeleri, havada asılı kalmış, akışkan formlardır. Sanatçı, heykelleri üzerinde çalışırken derin odakta zamanının izini kaybeder.

Resim 8. Racso Jugarap, Abundance II, 128 x 80 x 45 cm, 2024



Edoardo Tresoldi

Milano'da doğan Tresoldi, sanat okulundan sonra heykel, sahne tasarımı ve sinema alanlarında çalışarak sanata heterojen bir yaklaşım geliştirmiştir. 2013 yılından bu yana dünyanın dört bir yanında, özellikle kamusal alanlarda enstalasyonlar üretmeye devam eden sanatçı; 2016 yılında, çağdaş sanat ve arkeolojinin eşsiz bir birleşimi olan Siponto Erken Hristiyan bazilikasının arkeolojik alanı için bir çalışma gerçekleştirdi. Kamusal alanlarda gerçekleştirdiği sanat projeleri ile ünlenen sanatçı, tel kullanarak devasa boyutlarda enstalasyonlar gerçekleştirmiştir.

Resim 9. Edoardo Tresoldi, Opera, Kalıcı Enstalasyon, İtalya, 2020



Yumuşak Nesneler, Telden Heykeller

Heykelin üç boyutlu yapısı sayesinde mekânsal olarak birey ile heykel aynı alanı paylaşmaktadır. Bu durum izleyici ve eseri aynı düzleme çekmekte ve aralarındaki ilişkiyi güçlendirmektedir. Metalin sert ve güçlü yapısı ile temsil edilen yumuşak nesneler bireyde "tekinsizlik" hissi yaratmaktadır.

Heykelde metalin sert ve güçlü yapısı ile temsil edilen yumuşak nesnelerin temsilleri incelendiğinde gündelik nesnelerin seçimi dikkat çekmektedir.

Jonathan Chaillou

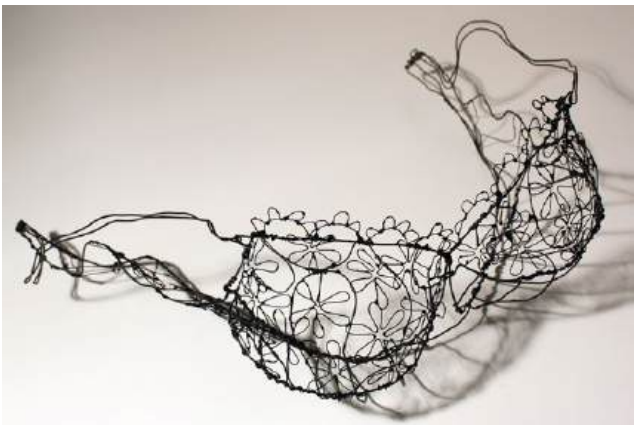
Jonathan Chaillou'nun 'Talons Aiguilles' adlı eseri bir çift kadın ayakkabısı formundadır. Sanatçının "Talons Aiguilles" isimli çalışması kadın ayakkabısının yeniden yorumudur. Rahat olmasına özen gösterdiğimiz ayakkabının dikenli tellerle gerçek boyutlarında temsili olan bu çalışma, yumuşak-sert ikilemi ile izleyicinin zihninde bedensel acıyı dikenli tellerle yeniden deneyimlemeye davet etmiştir.



Resim 10. Jonathan Chaillou, Talons Aiguilles, Dikenli Tel

Martin Senn (1954)

Almanya kökenli sanatçı Martin Senn, mürekkeple yaptığı çizimlerle tasarımlarına başlar. Ayrıntılı ve bezemeci sanat tarzı ile ürettiği işler tel heykellere dönüştürmektedir. Martin Senn, motosikletler, portreler, daktilolar, teleskop gibi her türlü nesneyi 3 boyutlu tel eskizlere dönüştürdüğü heykelleri ile tanınmıştır. Tel heykellerinden biri olan 'Sutyen' içerdiği detay ve işçilik ile gerçekçi bir sanat yapıtına dönüştürmüştür.



Resim 11. Martin Senn, Bra, Paslanmaz Çelik Tel, 2012

Kalliopi Lemos (1951)

Nesne bağlamında üretim yaparak gündelik nesneleri sanat nesnesi statüsüne getiren sanatçılar, geçici olanı kalıcı kılarak sanat yapıtının ne olduğunu, değerli olup olmadığı veya neyin değerli olduğuna dair soru işaretleri sunmaktadır (Antmen, 2012: 290). Sanatçı Kalliopi Lemos sıradan nesneleri farklı malzeme ve boyutlarda kamusal alanlara yerleştirerek onları sanat eseri konumuna yükseltmiştir.

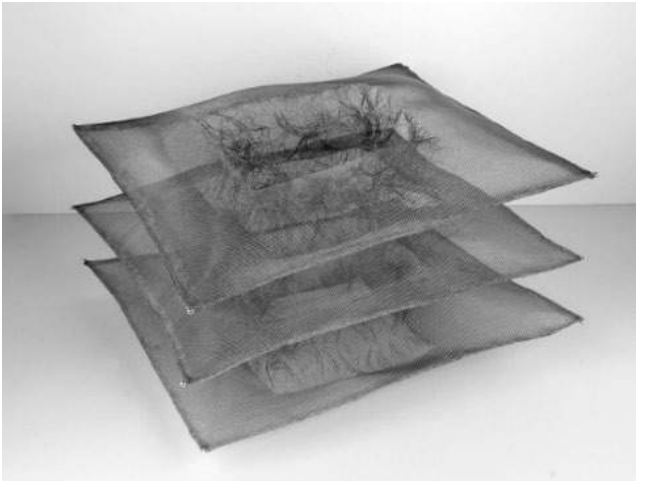
Burada örnek olarak seçilen yapıt, Kalliopi Lemos'un yumuşak çelikten üretilen 'Big Bra' heykelidir. Sanatçının diğer korse, ayakkabı, çanta gibi yumuşak gündelik nesnelerine benzer olarak ürettiği bu heykel boyutu ve çeliğin doğal rengi ile zıtlık yaratmaktadır.



Resim 12. Kalliopi Lemos, Big Bra, Mild Steel, 2,56 x 2,30 x 2,30 m, 2016

Kristi Swee Kuder

Kristi Swee Kuder kariyerinde tellerden yaptığı heykeller ile tanınmıştır. Sanatçının 'Üç Yastık' adlı eseri yumuşak ve rahat yastık nesnesini metal tellerle şekil vererek bir araya getirdiği minimal bir çalışmadır. Yastık formunun yalnız dış yüzeyini görünür kılarak yastığın üç boyutunu boşlukla tamamlamıştır. Form tekrarlarını üst üste yerleştirerek yapıta sadelik ve hacim kazandırmıştır.

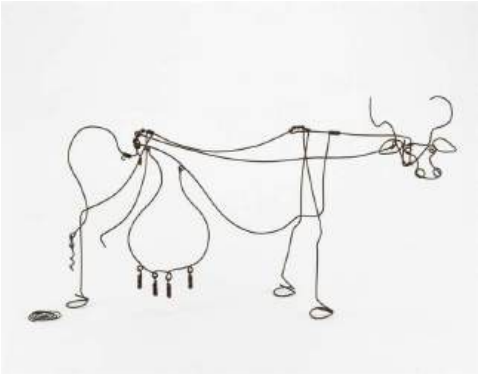


Resim 13. Kristi Swee Kuder, Three Pillows, 18 x 9 x 18 cm, Paslanmaz Çelik Tel Örgü, 2014

İnsan Formunda Telden Heykeller

Alexander Calder (1898-1975)

Calder keskin görsel ve heykel becerilerinin yanı sıra önemli bir zekâya ve şakacı bir mizah anlayışına sahipti. 1926 ile 1933 yılları arasında tasarladığı üç boyutlu heykelleri nedeniyle "tel kralı" olarak adlandırıldı. Bu tekniği kullanarak Calder, kuşların, ineklerin, fillerin, atların telden heykellerini yaptı.



Resim 14. Alexander Calder, Cow, 45 x 56 cm, 1926, New York

Alexander Calder'in heykelleri durağan ve devinimli olarak ayrılmaktadır. Sanatçının bu araştırmada yer alan heykelleri, onun kariyerinin erken dönemde ürettiği figüratif işleri kapsamaktadır. Calder, çoğunlukla hurdalıklardan topladığı metal parçalara yaptığı müdahalelerle eserlerini üretmiştir. Basit ama etkili olan bu figürlerinde teli sıklıkla kullanmıştır (Yılmaz, 2013:239).



Resim 15. Alexander Calder, Josephine Baker (III), 99 x 56 x 24 cm, 1927, New York

Richard Stainthorp (1976)

Tellerle çalışan Stainthorp, insan vücudunun organik enerjisini ve kasların akışkanlığını tel kullanarak ifade etmektedir. Gerçek boyutunda ürettiği heykeller, hem hareketli hem de durağan olabilir. Heykellerinde tellerle birbirlerinin etrafına sıkıca sarılmış bir biçimde formlar yaratmıştır. Sanatçı ayrıca, tellerin metalik görünümünü koruyarak onlara müdahale etmeden telin doğal yapısını ortaya çıkartacak eserler üretmiştir.



Resim 16. Richard Stainthorp, Figur

Stainthorp, bu büyüleyici sanat eserlerini 20 yıldır yaratmaya devam ediyor. Figürlerinde yüz hatları belirgin olmasa bile vücut dilleri sayesinde onların duygularını anlayabiliyoruz. Stainthorp'un heykellerini her yerde bulunan ve basit bir materyal olan tel ile ifade ettiğini görmek heyecan vericidir.

Gavin Worth (1981)

Gavin, sanat kariyerine müzisyen ve aktör olarak başladı ve çizime olan tutkusu ile önce resme daha sonra heykele yöneldi.

Eserlerinde, üç boyutlu şekiller, yüzler veya yaşam sahneleri yapmak için teli incelik ve ustalıkla kullanan sanatçının heykelleri basit şekillerin sadece konturlarından ibaret olmalarına rağmen belirli bir tutarlılığa sahiptir.



Resim 17. Gavin Worth, "Flora 1", Kaide üzerine çelik tel, 72 x 72 x 20 cm

Derek Kinzett (1966)

İngiliz heykeltıraş Derek Kinzett, kariyerinin en önemli adımını 2007'de, boyut ve içerik olarak büyümeye devam eden el yapımı gerçek boyutlu tel heykellerden oluşan 'The Inner Spirit Collection'ı başlattı. Güzel, çarpıcı ve manevi olmanın ötesinde olarak tanımlanan Derek'in çalışmaları, karmaşıklığı ve ayrıntılarıyla tanındı ve saygı gördü.



Resim 18. Derek Kinzett, "Kristal", Galvanizli tel örgü, 130 x 45 x 100 cm, "The Inner Spirit Collection", 2007-2024

Sang Mo Park

Kore asıllı Seung Mo Park, sıkıca sarılmış alüminyum tel katmanlarıyla yaptığı şaşırtıcı heykelleri ile tanınmaktadır. Sanatçı, figüratif heykellerini, giysilerin kırışıklıkları, kıvrımları ve insan vücudunun kaslarını metalik katmanlar halinde sararak üretmektedir.

İnsan formunu, çıplak veya giyinik olarak ele alan Seung Mo, oluşturduğu kalıpları tel ile sarmaktadır. Sanatçının telleri kat kat istifleyerek kimi yerlerini kesici aletlerle çıkartarak yaptığı portre çalışmaları, doluluk-boşluk ve açık-koyu ilişkisi ile benzersiz ve hayranlık vericidir. Dünyanın önemli sanat merkezlerinde ve organizasyonlarında yer alan sanatçı üretken sanat hayatına devam etmektedir.



Resim 19. Sang Mo Park, Myung Hee'de, 2040 x 2040 x 300 mm, alüminyum tel, fiberglas canlı döküm, 2010

Mattia Trotta (1980)

Mattia Trotta, genç ve yetenekli bir İtalyan heykeltıraştır. Endüstriyel mekanik teknisyeni olmak için eğitim alan sanatçı, 2002'den beri tel malzeme konusundaki teknik deneyiminden ve bilgisinden tam olarak yararlanarak çelik işleme ve şekillendirme deneyimlerini heykellerine yansıtmaktadır.

Trotta, tel ile sarılmış bir çelik iskeletten başlıyor. Telleri tek tek birbirine dolayarak, iç içe geçirerek ve sıkıştırılarak formu dolduruluyor. Tamamladığı demir figürlerin bozulmasını önlemek ve tellerin doğal renklerini ortaya çıkarmak için asitle işleme tabi tutuluyor.

"Melek" heykeli, salgın hastalıktan hayatını kaybeden insanların anısına yapılmıştır. Burada "Melek" görünmez bir düşmanla savaşmaktadır. Heykelin arkasındaki kanatlar, bronz tel

işleme tekniği ile yapılmıştır. Eser toplamda 4,5 metre yüksekliğindedir.



Resim 20. Mattia Trotta, Angel, 450 cm, Monticelli Belediye Binası, İtalya, 2023

Robin Wight (1960)

Sanatçının gerçek adı Robin Wight'tir. Fantasy Wire ise; onun ürettiği sanat eserlerinin genel bir tanımı diğer bir değişle; görünür olduğu ve işlerini pazarladığı alandır. Peri heykelleri yapan sanatçı, kanatları ile rüzgârda dans bu perilerini oluşturmak için paslanmaz çelik tel kullanıyor. Küçük boyutlu heykellerinin yanı sıra gerçek boyutlarda işler de üreten sanatçı; dinamik ve rüzgârda rahatça savrulan karahindibaları tasvir ediliyor.



Resim 21. Robin Wight, Alula, 360 mm, İngiltere, 2022

Ivan Lovatt (1966)

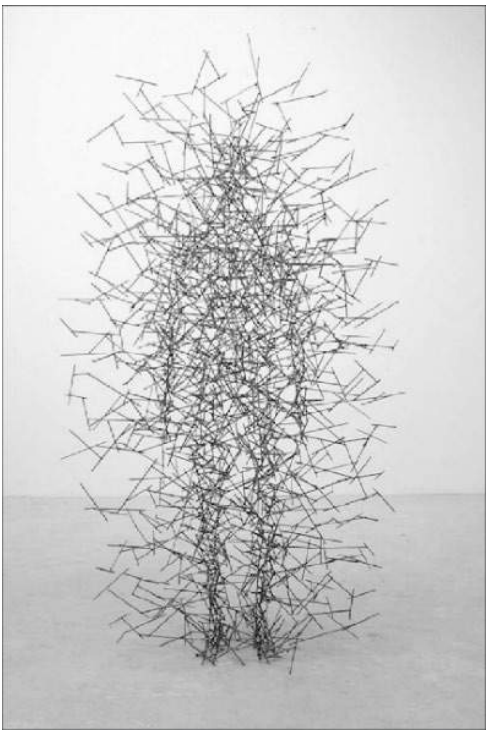
Sanatçı Lovatt, müzik alanında tanınmış sanatçıların büstlerini tel kullanarak yeniden yorumlamıştır. Gerçek boyutlarında yaptığı büstlerin her biri, tellerden üretilmiştir. Heykellerini beyaz renk toz boya ile renklendirmeyi tercih eden sanatçı, ünlü yüzlerden oluşan eserleri ile bir koleksiyon yaratmıştır.



Resim 22. Ivan Lovatt, Michael Jackson, 2015

Antony Gormley (1950)

İngiliz asıllı Antony Gormley günümüzün yaşayan ünlü sanatçılarından biridir. Sanatçının heykelleri ve kamusal enstalasyonları insan vücudu ile onun içinde bulunduğu mekân arasındaki ilişkiyi sorgulamaktadır.



Resim 23. Antony Gormley, Quantum Cloud VIII, Çelik tel, 224 x 124 x 96 cm, 1999

Gormley'in heykellerinin üzerinde düşündüğünde; bireysellik duygusu ve yalıtım gibi kavramları içinde barındırmaktadır. Gormley'nin "nesnesiz" olarak sunduğu bedenler mekan içinde paylaşılan bir yer hissi uyandırarak aslında her birimizin kendi bedenlerinde erişebildiği vurgulamaktadır.



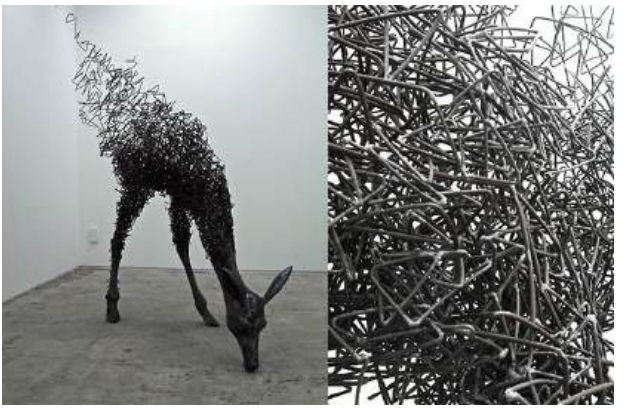
Resim 24. Antony Gormley, Feeling Material XIV, 4 mm kare çelik tel, 225 x 218 x 170 cm, 2005

Heykelleri dünyanın dört bir yanında yer almaya devam ediyor ve her biri bizi dünyadaki yerimiz hakkında düşünmeye sevk ediyor.

2.4. Hayvan Formunda Telden Heykeller

Tomohiro Inaba (1984)

Japon asıllı sanatçı Tomohiro Inaba, havaya dağılıyormuş gibi görünen hayvan heykelleri ile tanınmıştır. Heykel ile üç boyutlu karalamalar arasında bir yerlerde görsel bir algı yaratan sanatçı, zemine sağlam bir temelle tutunan heykelleri yukarıya doğru kaybolma-yok olma-parçalanma gibi etki yaratmaktadır. Sanatçı yumuşak tüylere sahip hayvan figürleri sert tellerle yeniden yorumlamıştır.



Resim 25. Tomohiro Inaba, Promise of Our Star, Paslanmaz Çelik Tel, 2011

David Mach (1956)

İskoç bir heykeltıraş ve enstalasyon sanatçısı olan Mach, seri üretim nesnelerin bir araya getirerek bir sanat dili oluşturmuştur. Genellikle dergiler, vahşi oyuncak ayılar, gazeteler, araba lastikleri, kibrit çöpleri ve elbise askıları gibi nesnelerdir. Enstalasyonlarının çoğu geçicidir ve kamusal alanlarda inşa edilmiştir.



Resim 26. David Mach, Coat Hanger, Paslanmaz Çelik Elbise Askısı

Mach'ın tel elbise askılarından oluşan dev heykellerinden ‘Kaplan’ sanatçının dikkat çeken eserlerinden biridir. Sanatçı kaplan figürünü üretmek için binlerce tel askıyı katmanlar oluşturarak klipsler yardımı ile bir araya getirmiştir. Mach'ın heykelsi gerçekçiliği alışılmadık hazır nesnelerle sunma tercihi, sanatsal estetiğini korurken yüzeyde kolayca görülebilen tel çubuklar, sanatçının imzası niteliğini tamamlamaktadır.

Kendra Haste (1971)

Kendra Haste, galvanizli tel kullanarak çalışan ünlü bir çağdaş hayvan heykeltıraşıdır. Sanatçı, "Hayvanları incelemede beni en çok ilgilendiren şey, her bir canlının ruhunu ve karakterini tanımlamaktır. Durağan bir 3 boyutlu formda yaşayan, nefes alan bir özne hissi yaratmaya çalışıyorum; duygusal ya da antropomorfik şeylere kapılmadan duygusal özü aktarmaya çalışıyorum.” diyor.



Resim 27. Kendra Haste, Young Grizzly, 84 x 119 x 56 cm, 2020

Candice Bees

Bees illüstratör eğitimi almıştır. Sanat kariyerinin ilerleyen yıllarında ise hayvan heykelleri yapmaya yönelmiştir. Ancak aldığı eğitimin bir parçası olan çizim duyarlılığından vazgeçmemiş; metal

teli, kalem veya mürekkep gibi kullanarak enerjik formlar halinde heykellerine yansıtmıştır. Candice Bees, kariyerine paslanmaz çelik tel kullanarak bir tavşanın gerçek boyutlarda heykelini yaparak başladı. Esnek malzemeyle ustaca çalışarak hayvanın zarafetini mükemmel bir şekilde yakaladı. Başarısından cesaret alan Candice Bees, yeteneklerini geliştirmeye devam etti ve ilhamını doğadan aldı.

Sanatı, bireyin bütün olanla kaynaşması için vazgeçilmez bir araç olarak tanımlayan, sanatçıyı ise yaşantı ve düşüncelerini paylaşma yeteneğini kullanan kişi olarak konumlandıran Fischer; sanatçının evrene, doğaya kendini açış yollarına dikkat çekmiştir (Fischer, 2018; 23). Bees, doğanın bir parçası olarak hayvanları, onların hareket ve anatomilerini incelemeye yönelerek sanat eserine hayat vermiştir.



Resim 28. Candice Bees, Life Wolf on Tundra, Steel,

Celia Smith (1974)

Sanatçı Smith; telleri bir çizim malzemesi olarak kullanarak yaptığı kuş heykelleri ile tanınmaktadır. Tesadüfen bulduğu telleri bir araya getirerek onlardan hareketli ve canlı kuşlar yaratıyor. Bulduğu tellerin paslı ve aşınmış olmasına dikkat eden sanatçı, hurdalıklardan topladığı tahta ve metal parçaları heykellerine dâhil ederek yapıtlarına kendi özgün tarzını yansıtmaktadır.





Resim 29. Celia Smith, Study of Guillemot, Buluntu Tel, Uzunluk 14 cm

Roberto Fanari (1984)

Farklı ağırlıktaki demir tellerle çalışan İtalyan sanatçı Roberto Fanari, çalışma boyunca yoğunluğu değiştirmek için malzemeyi kalem darbeleri gibi uygulayarak hem insanların hem de hayvanların gerçek boyutlu figüratif heykellerini inşa ediyor. Bazı figürler neredeyse tamamen şeffaftır; bir bacağın veya gövdenin hacmini tanımlamak için yalnızca bir avuç dolusu çizgiye izin verirken, göz çevresindeki alan veya kalın bir saç tutamı için daha katı bir yaklaşıma geçiş yaparak her bir parçaya neredeyse hayaletimsi bir görünüm verir.



Resim 30. Roberto Fanari, Harikalar Odası, 45 x 70 x 80 cm, 2014

David Oliveira (1980)

Mekânı izleyici ile daha içli dışlı, daha karşılıklı ilişkiye dayalı yeni bir arayışın aracı olarak gören eleştirmen O'Doherty, sanat eserlerinin mekân içinde izleyiciyi yeni bir kavrayışa yönlendirdiği üzerinde durmuştur (O'Doherty, 2010: 10).

2009 yılından itibaren teli kullanarak tekniğini geliştirmeye başlayan Oliveira, heykel ve çizim arasında bir sentez yaratmak istemiştir.

Sanatçı, optik illüzyonla iki boyutu telleri üç boyutlu eserlerine dönüştürmüştür. Onun telden ürettiği heykelleri, mekân içinde asılı birer eskiz gibidir. Sanatçının yalnızca çizgi halinde şekillendirdiği heykellerinde izleyiciler, formun arkasındaki karakteri görmek için zihinlerinde boşluğu doldurmaya yönelmektedir, yarattığı bu illüzyon ve tekniğinde mekânı ustaca kullanmıştır.



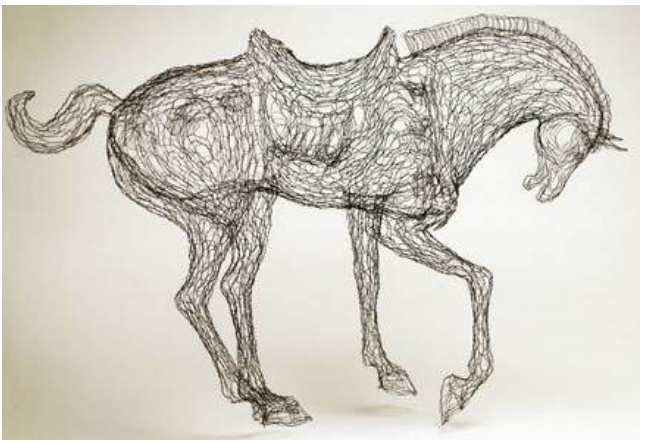
Resim 31. David Oliveira, Kurtlar, Karışık Teknik

Elizabeth Berrien (1950)

Elizabeth Berrien dünyaca ünlü bir tel heykeltıraştır. Sanatçı, heykelin dinamik yapısını tel ile zenginleştirmiş ve hacimle

boğulmayan alanlar yaratmıştır. Sanatçı projelerinde mimar ve tasarım ekipleriyle işbirliği yaparak profesyonel işlere imza atmıştır.

Her Berrien tel heykeli iki tel telin birleştirilmesiyle başlar. Olympia ve Washington'daki Wire Zoo Studio'da sergilenen heykellerini genellikle duvarda sergilemeyi tercih etmiştir.



Resim 32. Elizabeth Berrien, Year of the Horse

Sonuç

Sanatçılar; duygularını ifade etmek, iç dünyalarını dışa vurmak, toplumsal meselelere dikkat çekmek, güzellik yaratmak, anlam aramak ya da kendilerini gerçekleştirmek için yaratırlar. Sanat, bazen bir ihtiyaç, bazen bir isyan, bazen de sadece varoluşun doğal bir sonucudur. Kimi zaman bir acıyı hafifletmek, kimi zaman bir düşünceyi paylaşmak ya da sadece bir anı ölümsüzleştirmek için sanat ortaya çıkar. Danto (2019); "Kendi nesne olmaklığımı bir başkasını özne olarak tanıdığımda fark ederim." derken sanatçının içsel yaratım enerjisini varoluşu kavrama ve yorumlama ihtiyacına da dikkat çekmiştir (Danto,2019:42).

Heykel sanatçıları, şekil, doku, hacim ve malzeme kullanarak kendilerini ifade ederler. Bir ressamın renklerle yaptığı duygusal

anlatımı, heykeltıraşlar taşta, bronzda, ahşapta ya da modern malzemelerde üç boyutlu formlar oluşturarak yapar.

Tel, heykel sanatçılarının sık sık kullandığı bir materyaldir. Telden üretilen çalışmalar, yerçekimine meydan okuyormuş gibi görünen karmaşık ve aynı zamanda izleyicinin zihninde tamamlanmasına yönlendiren bir yapıya sahiptir. Heykeller, izleyicinin yapıtın karmaşıklığını ve derinliğini takdir etmesini sağlayan, üç boyutlu ve her açıdan algılanabilecek şekilde tasarlanmıştır.

İster gerçek boyutlu, ister olağandan küçük veya büyük heykeller yaratmak için teli temel malzeme olarak kullanan sanatçılar; soyut ya da figüratif formlar yaratırken telin izleyicide bıraktığı hem kırılgan hem de güçlü olan yapısını sentezleyen işler ortaya koymuşlardır.

Kaynakça

Berger, J. (2018). *Sanatla Direniş*. İstanbul: Metis Yayınları

Danto, A. (2019). *Sıradan Olanın Başkalaşımı*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları

Fischer, E. (2018). *Sanatın Gerekliliği*. İstanbul: Sözcükler Yayınları

O'Doherty, B. (2010). *Beyaz Küpün İçinde*. İstanbul: Sel Yayınları

Yılmaz, M. (2006). *Heykel Sanatı*. Ankara: İmge Kitabevi Yayınları

Yılmaz, M. (2013). *Modernden Postmoderne Sanat*. Ankara: Ütopya Yayınları

İnternet Kaynakları

Resim 1. Claire Falkenstein, https://americanart.si.edu/artwork/envelope-8155 (Erişim tarihi: 10.04.2025)

Resim 2. Mary Giles, https://www.artsy.net/artist/mary-giles (Erişim tarihi: 10.04.2025)

Resim 3. Ruth Awasa, https://whitney.org/education/families/kids-art-challenge/ruth-asawa (Erişim tarihi: 09.04.2025)

Resim 4. Ruth Awasa, https://ruthasawa.com/art/sculpture/ (Erişim tarihi: 09.03.2025)

Resim 5. Tsuruko Tanikawa, https://browngrotta.com/artworks/9tt-fuhkyoh (Erişim Tarihi: 09.03.2025)

Resim 6. Deborah Valoma, https://browngrotta.com/artists/deborah-valoma (Erişim Tarihi: 12.04.2025)

Resim 7. Nancy Koengsber, https://browngrotta.com/artists/nancy-koenigsberg (Erişim Tarihi: 13.04.2025)

Resim 8. Racso Jugarap, https://www.adriansassoon.com/artworks/categories/10/28261-racso-jugarap-abundance-ii-2024/ (Erişim Tarihi: 27.04.2025)

Resim 9. Edoardo Tresoldi, https://www.edoardotresoldi.com/opera/ (Erişim Tarihi: 28.04.2025)

Resim 10. Jonathan Chaillou, https://www.demilked.com/amazing-wire-sculptures/ (Erişim Tarihi: 14.04.2025)

Resim 11. Martin Senn, https://www.collater.al/martin-senn-drahtobjekte/ (Erişim Tarihi: 16.03.2025)

Resim 12. Kalliopi Lemos, http://kalliopilemos.com/project/bra/1089/ (Erişim Tarihi: 18.03.2025)

Resim 13. Kristi Swee Kuder, https://kskuder.com/project/3-pillows/ (Erişim Tarihi: 18.03.2025)

Resim 14. Alexander Calder, https://www.wikiart.org/en/alexander-calder/cow-1926, (Erişim Tarihi: 15.04.2025)

Resim 15. Alexander Calder, https://www.moma.org/collection/works/81896 (Erişim Tarihi: 15.04.2025)

Resim 16. Richard Stainthorp, https://www.kidrobot.com/blogs/news/richard-stainthorp-s-wire-work (Erişim Tarihi: 27.04.2025)

Resim 17. Gavin Worth, https://www.gavinworth.com/flora.html (Erişim Tarihi: 15.04.2025)

Resim 18. Derek Kinzett, https://www.tuttartpitturasculturapoesiamusica.com/2013/03/Derek-Kinzett.html (Erişim Tarihi: 18.04.2025)

Resim 19. Sang Mo Park, https://www.ifitshipitshere.com/aluminum-wire-wrapped-figurative-sculptures-park-seungmo/ (Erişim Tarihi: 18.04.2025)

Resim 20. Mattia Trotta, https://www.bresciaoggi.it/territorio-bresciano/sebino-franciacorta/una-scultura-per-non-dimenticare-le-vittime-del-covid-1.10405000 (Erişim Tarihi: 19.05.2025)

Resim 21. Robin Wight, https://norfolk.muddystilettos.co.uk/things-to-do/arts-culture-things-to-do/the-best-outdoor-art-to-see-in-norfolk-and-beyond-this-summer/ (Erişim Tarihi: 20.05.2025)

Resim 22. Ivan Lovatt, https://www.mutualart.com/Artwork/Michael-Jackson/E7DC807F81DB941C (Erişim Tarihi: 18.04.2025)

Resim 23. Antony Gormley, https://images.app.goo.gl/WikhSoykPdGopw7c6 (Erişim Tarihi: 19.04.2025)

Resim 24. Antony Gormley, https://www.christies.com/en/lot/lot-5652432 (Erişim Tarihi: 18.04.2025)

Resim 25. Tomohiro Inaba, https://www.itsliquid.com/tomohiro-inaba.html (Erişim Tarihi: 18.04.2025)

Resim 26. David Mach, https://mymodernmet.com/david-mach-coat-hanger-sculptures/ (Erişim Tarihi: 18.04.2025)

Resim 27. Kendra Haste, https://www.patrickdaviesca.com/artists/25-kendra-haste-mrss/works/10-kendra-haste-mrss-young-grizzly-2020/ (Erişim Tarihi: 18.04.2025)

Resim 28. Candice Bees, https://www.bsstainless.com/stainless-steel-wire-combining-art-with-industry (Erişim Tarihi: 18.04.2025)

Resim 29. Celia Smith, https://www.celia-smith.co.uk/gallery#/wire-drawings-1 (Erişim Tarihi: 18.04.2025)

Resim 30. Roberto Fanari, https://robertofanari.blogspot.com/ (Erişim Tarihi: 18.04.2025)

Resim 31. David Oliveira, https://www.saatchiart.com/en-tr/account/artworks/347349 (Erişim Tarihi: 18.04.2025)

Resim 32. Elizabeth Berrien, https://juliannesportfolio.weebly.com/updates/awareness-artist-spotlight-15-elizabeth-berrien-1950-present (Erişim Tarihi: 18.04.2025)

BÖLÜM 4

ÖĞRENCİLER İLE YÜZEYDEN HACİME YOLCULUK; KAĞIT RÖLYEF UYGULAMALARI

Ünsal BAHTİYAR[1]

Giriş

Sanat eğitimi, öğrencinin malzeme, teknik ve düşünce ile kurduğu ilişkide gelişir. Bu ilişkinin başlangıç noktası, çoğu zaman yüzeyle gerçekleşen sessiz bir temastır. Temel Sanat Eğitimi dersi, farklı sanat disiplinlerinden gelen öğrencileri, ortak bir görsel dil aracılığıyla buluşturur. Dersin temel hedefi, bu görsel dili, deneyim, sezgi ve oyun yoluyla sezdirerek kazandırmaktır.

Yüzey, bu dilin ilk sözüdür. Ancak genellikle öğrenciler için yüzey; yalnızca çizimlerin, boyamaların, biçimlerin yerleştirildiği pasif bir zemin olarak görülür. Oysa bu çalışma, yüzeyin bu algısının sorgulandığı, dönüştürüldüğü ve ışıkla yeniden anlam kazandığı bir sürecin hikâyesidir.

Bu kitap bölümü, Temel Sanat Eğitimi kapsamında yürütülen ve yalnızca kalemle değil, bizzat kağıdın kendisiyle yapılan bir "ışıkla düşünme" deneyimini aktarır. Kağıt, bu süreçte yalnızca taşıyıcı değil; aynı zamanda biçimlendirici, direnç

[1] Dr.Öğr.Üyesi, Marmara Ü.G.S.F.,Temel Eğitim Bölümü,İstanbul/Türkiye, Orcid: 0000-0002-5449-1293

gösteren, ışığı yansıtan, gölgeyi kucaklayan aktif bir yapıya dönüşmüştür. Öğrenciler, bu süreçte yüzeyi oyup katlamış, ezmiş ve yırtmış; böylece düz olanı üç boyutluya, pasif olanı aktif bir forma dönüştürmüşlerdir.

Bir sanat eğitimcisi olarak, günlük hayattan alışık olduğumuz doğruların ve kuralların; sanat alanında, özellikle de her gün kendini yenileyen kuşaklarla birlikte, genç bireylerde nasıl dönüştüğünü görmek büyük bir keyiftir. Bu genç kuşaklar, sanatın yaratıcı edimi ve zenginliği sayesinde doğruların tekliğini tersyüz etmekte, her sene bir önceki üretimin üzerine farklı olanı katmanlandırmaktadır. Eğitimcinin gözünden bakıldığında bu süreç, sanatın ve sanatsal ifadenin yaşayan, dönüşen bir varlık olduğunu açıkça ispatlamaktadır.

Temel Sanat Eğitimi Bağlamında Yüzeyle İlk Temas

Öğrencinin sanatla kurduğu ilk temas çoğu zaman yüzey üzerinden gerçekleşir. Temel Sanat Eğitimi dersi, öğrencilerin ait olduğu disiplinlerden (resim, heykel, grafik, seramik vb.) bağımsız olarak, plastik sanatların ortak dilini oluşturan temel görsel elemanların ve kavramların öğretildiği, teorik ve uygulamalı bir derstir. Bu derste amaç, herhangi bir mesleki yönlendirme yapmaksızın, görsel sanatların evrensel temellerini oyunlaştırılmış ve deneysel süreçlerle öğrenciye sezdirerek kazandırmaktır.

Dersin en büyük avantajı, alt disiplinlerin teknik ve profesyonel beklentilerinden arınmış olmasıdır. Bu sayede öğrenci, görsel sanatlara özgü temel kavramları önce tekil hâlleriyle, ardından aralarındaki ilişkiler yoluyla tanır, deneyimler, sezer ve sonunda bunlar aracılığıyla kişisel ifadesini geliştirmeye başlar. Temel Sanat Eğitimi dersi, başlangıçta kuralları belirli bir oyuna benzer, fakat zaman içinde ustalık arttıkça, bu kurallar bile esnetilebilir hâle gelir. Bu yönüyle ders hem bir “temel” hem de bir “oyun”dur.

Bu bağlamda, başlangıçta çoğu öğrencinin fark etmediği ya da pasif bir arka plan olarak gördüğü şeyin aslında "yüzey" olması dikkat çekicidir. Oysa yüzey, tüm plastik-görsel sanatlarda eserin veya tasarımın bedenidir. Malzemesi, dokunsal etkisi, ışıkla kurduğu ilişki, matlığı veya parlaklığı, açık-koyu değerleri ve nihayetinde biriken görsel elemanlarla oluşan doluluk ve boşluk dengesiyle yüzey, ortaya çıkan görselin karakterini belirleyen ana yapıdır.

Ancak bu önemine rağmen, Temel Sanat Eğitimi'nin ilk haftalarında yüzey genellikle pasif bir "taşıyıcı" olarak kabul edilir. Çünkü bu ilk süreçte öncelik, öğrencinin doğrudan görsel elemanlarla (nokta, çizgi, leke, biçim vb.) etkileşime geçmesidir. Yüzeyin kendine özgü karakteri ve etkisi, zaman içinde bu elemanlar aracılığıyla sezdirilir. Öğrenci, yüzeye müdahale ettikçe onun sadece bir zemin değil, aynı zamanda anlamı taşıyan ve dönüştüren etkin bir alan olduğunu fark etmeye başlar.

Yüzey, öğrencinin yalnızca elini değil, gözünü ve düşüncesini de şekillendiren bir alandır. Duyusal olarak, yüzeye her dokunuş bir iz bırakır; her iz, bir farkındalık yaratır. Bazen bir çizgi, yüzeydeki titreşimi çoğaltır; bazen de bir leke, tüm sessizliği bozar. Yüzeyin dokusu, ışığı yansıtma biçimi, direnci ya da esnekliği, öğrencinin bedensel tepkileriyle birleşerek somut bir etkileşim alanı oluşturur.

Ancak yüzey yalnızca duyusal değildir. Zamanla, öğrenci yüzeyi bir "düşünce taşıyıcısı" olarak görmeye başlar. Çünkü yüzey, belleğin, düşüncenin ve ifadenin üzerine katman katman inşa edildiği zihinsel bir düzlemdir. İlk bakışta boş, sessiz ya da nötr görünen bu alan; üzerine gelen her müdahale ile dönüşür, anlam kazanır, hatta direnir. Sanatçının yüzeye attığı her iz, hem bir arayış hem de bir öneridir: "Ben buradayım" diyen bir düşünce izi...

Bu nedenle yüzey, yalnızca biçimin değil, beden ile düşünce arasında kurulan ilişkinin ilk mekânıdır. Temel Sanat Eğitimi'nde öğrencinin yüzeyle olan ilişkisi ne kadar duyusal ise, zamanla o kadar düşünsel bir boyut da kazanır. Bu yüzey bazen bir alan, bazen bir engel, bazen de bir eşik hâline gelir. Ve sanat, tam da bu eşikte doğar.

Yüzey Kavramı: Görünmeyenin Taşıyıcısı mı, Anlamın Doğduğu Katman mı?

Yüzey, sanat eğitiminde çoğu zaman ilk temas noktasıdır; ancak bu temas yalnızca fiziksel değil, aynı zamanda zihinsel bir eylemdir. Öğrenci için başlangıçta yüzey, çizimin, lekenin, formun yerleştiği düz bir alan gibi görünür. Ancak zamanla bu düzlem, sadece bir taşıyıcı değil, düşünce ve sezginin şekillendiği bir alan hâline gelir.

Görsel sanatlarda yüzey, ne yalnızca nötr bir zemin ne de tamamen edilgen bir arka plandır. Aksine; dokusu, malzemesi, ışığı emme ya da yansıtma biçimi, direnci ve üst üste binen izleriyle aktif bir anlatı katmanı oluşturur. Çiloğlu (2000), yüzeyin form ve kavramlarla iç içe geçtiğini ve bu nedenle salt taşıyıcı olarak değerlendirilemeyeceğini vurgular. Yüzeye dokunmak, yalnızca fiziksel bir etkileşim değil; aynı zamanda zihinsel bir karşılaşmadır.

Yüzeyin dokusu, algıyı ve ifade biçimini doğrudan etkiler. Sanatçı için bu doku hem dokunsal (tactile), hem de görsel (visual) bir unsurdur; duygusal tonu belirler. Pürüzlü yüzeyler durağanlık hissi verirken, parlak ve düz yüzeyler çizginin özgürlüğünü ve tekilliğini artırır (Lauer & Pentak, 2011).

Jackson Pollock'un eylem tabanlı resimlerinde yüzey artık göze bir taşıyıcı değil; bedenin, zamanın ve hareketin kaydedildiği bir "arazi" hâline gelir. Anselm Kiefer'in yüzeyleri ise örselenmiş dokular aracılığıyla geçmişin katmanlanmış hafızasını taşır. Bu

anlayış, Arnheim'in (1974) "form ve içerik ayrılmazdır" görüşüyle de örtüşerek yüzeyin zihinsel ifade gücünü vurgular.

Bu çerçevede yüzey, öğrencinin yalnızca form yerleştirdiği bir zemin olmaktan çıkıp; algıladığı, dönüştürdüğü ve yanıt aldığı bir karşı-mekân hâline gelir. Yüzeye yapılan her müdahale, öğrenciye "yüzeyin dili"ni sezdiren bir süreçtir. Bu da yüzeyin hem duyusal hem düşünsel boyutunu eğitimsel olarak açığa çıkarır:

Duyusal boyut: Yüzeyin fiziksel yapısı – dokusu, rengi, parlaklığı – öğrencinin bedeni ve algısı üzerinden deneyimlenir.

Düşünsel boyut: Yüzeye yapılan müdahale, öğrenciyi düşünmeye yönlendirir; bu iz bırakma süreci anlam yaratma faaliyetlerine kapı açar.

Sonuç olarak, yüzey başlangıçta boş bir alan gibi görünse de; zamanla sanatçının izleriyle bir hafıza katmanına, düşünce düzlemine ve içsel bir alanın dışa vurumuna dönüşür. Sanat, en çok bu çok katmanlı yüzey ilişkilerinde başlar.

Rölyefin Eğitsel Değeri: Yüzeyden Derinliğe Geçiş

Işık (açık-koyu), Temel Sanat Eğitimi dersinin en önemli bileşenlerinden biridir. Görsel algının temeli ışığa dayanır; çünkü görmenin kendisi ışıkla mümkündür. Bu nedenle temel düzeyde yapılan uygulamalar, genellikle ışıklı bir yüzey (beyaz kâğıt) üzerinde çeşitli gölge tonlarıyla derinlik araştırmaları biçiminde yürütülür. Bunun tersi de geçerlidir: siyah yüzey üzerine beyaz kalemle yapılan çalışmalarda açık ton değerleriyle hacimsel algı yaratılmaya çalışılır.

Aslında bu yöntemlerin ortak yönü, düz bir yüzey üzerinde üçüncü boyut illüzyonu yaratmaktır. Livingstone'a (2002) göre, insan gözü açık-koyu geçişlerini değerlendirerek biçimlerin derinlikteki konumlarını tahmin eder. Sekuler ve Blake (2006) de görsel algının bu ton değerlerini mekânsal ipuçları olarak

kullandığını ve bunun yüzeyde hacim etkisi yarattığını belirtir. Örneğin, aynı düzlemde yer alan iki daire biçiminden açık tonda olan önde, koyu olan ise geride algılanır. **Gombrich (2002)** ise bu görsel algı illüzyonunun, sanat tarihinde çeşitli tekniklerle derinlik etkisi yaratmak için kullanıldığını savunur.

Bu temel görsel etki, sanat anlayışlarının tarihsel gelişiminde de önemli rol oynamıştır. Özellikle Barok dönem sanatçıları, başta Rembrandt olmak üzere, ışığı dramatik bir öğe olarak kullanarak iki boyutlu yüzey üzerinde olağanüstü bir gerçeklik duygusu oluşturmuşlardır (Schama, 1999). Rembrandt'ın yüzeye ışığı yönlendirme biçimi, derinlik algısının yalnızca teknik değil, aynı zamanda anlatımsal bir mesele olduğunu da gösterir (Old Masters Academy, n.d.).

Bu noktada özellikle bu ders kapsamında bir soru belirir: Yüzeyde yer alan biçimlerin, üzerlerine düşen ışığı farklı şiddetlerde yansıtmaları nedeniyle açık-koyu değerleri oluşur ve derinlik algısı gelişir. Peki, ışığa karşı farklı yansıtma özellikleri olan biçimler yerine, doğrudan yansıttığını düşündüğümüz bir yüzey (örneğin kâğıt), ışık kaynağına göre çeşitli açılarda eğilip büküldüğünde ne olur? Bu durumda, sabit ışık kaynağına göre oluşan farklı yüzey yönleri, farklı ışık yansımalarına ve dolayısıyla açık-koyu farklılıklarına neden olur. Bu da ışık etkisiyle ortaya çıkan bir tür rölyef deneyimidir.

Genel anlamda bu yapılar rölyef olarak tanımlansa da, aslında hepsi ışık (açık-koyu) etkisini inceleyen görsel araştırmalardır. Rölyef çalışmaları, bu bağlamda öğrenciye açık-koyu farklarının biçimlendirme gücünü doğrudan deneyimleme fırsatı sunar.

Temel Sanat Eğitimi'nin önemli araçlarından biri olan rölyef, yüzey ile hacim arasında kurduğu geçici dengeyle öğrenciye hem iki boyutlu hem de üç boyutlu algı arasında bir geçit sunar. Ne

tam anlamıyla bir resim düzlemidir, ne de bütünüyle bağımsız bir hacim gibi davranır. Bu geçişsellik, öğrencinin hem biçim hem de algı düzeyinde dönüşmesini sağlar. Rölyef, öğrencinin yüzeye çizdiği çizgiden, formu çıkardığı plastiğe doğru ilerleyişinde önemli bir eşiktir.

Rölyefin eğitsel değeri yalnızca form üretimiyle sınırlı değildir. Aynı zamanda mekânsal farkındalık, ışık–gölge ilişkisi, dokunun anlatı gücü ve boşluk-doluluk dengesi gibi temel görsel kavramların deneyimlenmesini sağlar. Arnheim'a (1974) göre, mekânsal ilişkilerin görsel sanatlarda anlam üretiminin temelinde yer alması, öğrencinin yüzeyde gerçekleştirdiği müdahaleleri yalnızca biçimsel değil, aynı zamanda düşünsel kılar. Öğrenci, yüzey üzerinde çıkıntılar ve girintiler oluşturarak ışığın davranışını doğrudan gözlemlemeye başlar; böylece sadece göze hitap eden değil, aynı zamanda dokunularak algılanan bir estetik deneyim kazanır (Lauer & Pentak, 2011). Bu sayede öğrenci, biçim oluşturmayı yalnızca çizerek değil, yüzeye fiziksel olarak müdahale ederek de öğrenir.

Rölyef, form ile yüzey arasındaki ilişkinin yalnızca teknik değil, aynı zamanda düşünsel bir bağ içerdiğini açığa çıkarır. Lowenfeld ve Brittain (1987), bu tür uygulamaların öğrencinin yaratıcılığını geliştirirken aynı zamanda kavramsal farkındalık kazandırdığını vurgular. Temel Sanat Eğitimi'nde yapılan düşük rölyef (*bas-relief*) çalışmaları, öğrencinin yüzeyi tanımasını, yapısal duyarlılık geliştirmesini ve kendi sanatsal dilini sezgisel olarak inşa etmesini sağlar (Aydınlı, 2020; Kaya, 2022). Bu aşamada öğrenci yalnızca "şekil vermeyi" değil, aynı zamanda "algılamayı", "yorumlamayı" ve "anlamlandırmayı" da öğrenir.

Rölyef uygulamaları, öğrencinin malzeme ile kurduğu doğrudan ilişkiyi de güçlendirir. Kağıt, karton, kil, tel, alçı gibi farklı malzemelerle yapılan çalışmalar, yüzeyin ne kadar esnek ve potansiyel dolu bir alan olduğunu gösterir. Bu noktada, malzeme

olarak kağıt tüm diğer malzemeler içerisinde, uyumlu ve soylu (kâğıdın tarihsel gelişimi ve kültürel kabulü göz önüne alınarak), dönüştürülmeye uygun özellikleri nedeniyle öne çıkmaktadır. Öğrenci bu süreçte, formun yalnızca "yapılan" değil, aynı zamanda "bulunan" ve "inşa edilen" bir oluş olduğunu fark eder.

Bu bağlamda rölyef, yüzeyle kurulan ilişkinin doğal bir uzantısıdır. Öğrenciyi önce iz bırakmaya, sonra da bu izin içsel mekânda bir derinliğe dönüştüğünü fark etmeye yönlendirir. Derinliğin yalnızca perspektif ya da hacimle değil, yüzeyin kendisinde saklı olan potansiyel yoluyla da kurulabileceğini gösterir. Bu farkındalık, öğrencinin estetik sezgisini ve düşünsel derinliğini eş zamanlı olarak geliştirir.

Yüzeyin Işıkla Kurduğu Diyalog: Rölyefte Işık–Yön ve Doku İlişkisi

Rölyefik yapılar yalnızca dokunsal değil, optik olarak da dinamik sistemlerdir. Tüm görsel sanatlarda olduğu gibi, rölyefler ışığa karşı tepki veren yüzeylerdir; ancak burada dikkat çeken temel fark, fiziksel derinlik taşıdıkları için ışıkla kurdukları ilişkilerin daha zengin, daha değişken ve üç boyutlu bağlamda işlem görmesidir (Arnheim, 1974).

Sabit bir ışık kaynağı altında bile; ışığın yönü, rengi ve şiddeti değiştikçe rölyefin görünümü dramatik biçimde farklılaşır. Örneğin, ışığın geliş açısı değiştiğinde; yüzeyin farklı düzlemleri, farklı tonlamalar başlatır ve yapı tamamen yeni bir görsel ifadeye bürünür. Işık ve gölge etkileşimi bu bağlamda yalnızca statik bir etki değil, hareketli bir görsel yapı kazandırır (Kraguljac & Adom, 2022).

Doğal ışık kaynakları – özellikle gün boyunca yön ve şiddeti sürekli değişen güneş ışığı – rölyefin "sonsuz görsel olasılıklarla" karşılaşmasına olanak tanır. Bulut, nem gibi atmosferik değişkenler de bu etkileşime renkli katmanlar ekler

(Arnheim, 1974). Dolayısıyla rölyef, durağan bir nesne olmaktan ziyade sürekli değişen bir görsel organizma hâline gelir.

Bu nedenle, rölyef uygulamaları öğrenciyi sadece bir form yaratma sürecine değil; aynı zamanda *"ışığın yapı üzerindeki dinamik etkisini fark etme"* sürecine dahil eder. Yumuşak dokular, ışığı yumuşak ve yaygın gölgelerle yansıtırken; sert dokular ışık geçişlerini keskinleştirir. Bu farklılıklar, biçimsel detayların gözle görülür şekilde algılanma biçimini değiştirir (Fiveable, s.d.; Arnheim, 1974).

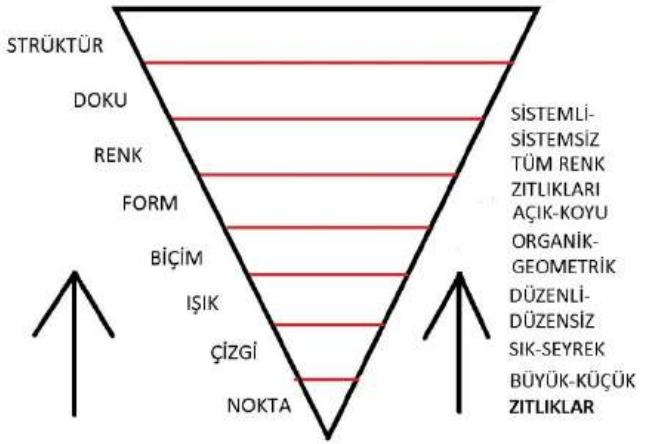
Sonuç olarak öğrenci, "ne yaptığı" kadar, yaptığı yapının "nasıl göründüğünü" de öğrenir. Böylece yüzey–form–ışık üçgenindeki ilişki farkındalığa dönüşür ve bu da sanat yeteneğinin temelini oluşturan estetik ve düşünsel farkındalığın gelişimini sağlar.

Öğrenci Çalışmaları: Uygulama Yoluyla Görsel Farkındalık

Özellikle güzel sanatlar eğitimi almaya gelen öğrenciler, genel alışkanlıkları gereği yüzeyi genellikle boş bir zemin olarak görme eğilimindedirler; bu zemin, ancak üzerine kalemle ya da boyayla çeşitli etkiler yüklendiğinde anlamlı bir hâl alır. Bu durum, bir yönüyle kağıdın "talihsizliği"dir. Kağıdın tarihsel gelişimi, kendini ispatlama süreci ve yaşamın neredeyse her alanına nüfuz edişi, onun bu denli yaygın ve vazgeçilmez oluşunu sıradanlaştırmış; görünmez ve önemsiz hâle getirmiştir. Dolayısıyla, çoğu zaman kağıt, üzerine çizilen şeyin yalnızca bir taşıyıcısı olarak algılanır. Bu algı yalnızca sanat öğrencilerine özgü değil; toplumun geneline yayılmış bir alışkanlıktır.

Bu nedenle, bu öğrenci grubuyla "ışık" yani açık–koyu çalışması yapmak istediğinizde, ilk tepkileri genellikle kalemlere yönelmek olacaktır. Ardından tonlamalar gelir ve yüzeyde form illüzyonları oluşur. Ancak bu alışılmış yaklaşım, aslında meselenin özünü gözden kaçırmaktadır; ışığın kendisini. Gerçekte açık-koyu

etkisi, doğrudan ışığın sonucudur. Dolayısıyla, ışığı gerçekten kavrayabilmek; ona yön verebilmek, yoğunluğunu ve yönünü değiştirebilmek, öğrenciyi konunun özüne yaklaştıracaktır.



Şekil 1.Temel Sanat Eğitimi dersi konu şeması.M.Ü.G.S. Fakültesi Temel Eğitim Bölümü

Temel Sanat Eğitimi dersi, Şekil 1.'de de yer alan görseldeki gibi, bir eğitim-öğretim yılı boyunca toplam sekiz ana konudan oluşan bir yapı sunar. Bu programın görsel olarak en uygun temsili, **ters piramit** şeklinde bir şemadır. Eğitimin başlangıcında yer alan "Nokta" konusu, en basit görsel birimi temsil ederken; sürecin sonunda yer alan "Strüktür" başlığı, tüm görsel elemanların birleşiminden oluşan karmaşık yapıları ifade eder. Her konu, kendi içinde bir görsel elemanın özelliklerini ve bu elemana özgü zıtlıkları (örneğin küçük-büyük, yatay-dikey, açık-koyu gibi) ele alır.

Görsel oluşumların temel ilkelerinden biri olan **zıtlıklar** üzerinden yürütülen bu süreçte, her yeni konu, bir önceki konunun deneyim ve bilgilerini üzerine ekleyerek ilerler. Bu yüzden eğitim yapısı, bilgi birikiminin yukarı doğru genişlediği bir ters üçgen olarak düşünülebilir.

Bu bağlamda, eğitim süreci içinde **ışık ve rölyef** konularına gelindiğinde, öğrenciler artık yalnızca açık-koyu ilişkisini değil; aynı zamanda nokta, çizgi, biçim, yön, ritim gibi görsel elemanları ve bunlara ait zıtlıkları deneyimlemiş ve anlamlandırmaya başlamış olurlar. Böylece öğrencinin yalnızca biçim değil, aynı zamanda yüzey, ışık, hacim ve malzeme gibi kavramlar arasında ilişki kurma yetisi gelişir.

Uygulamaya Başlangıç: Yüzeyin Dönüşümü

Bu aşamaya gelene dek, öğrenciler nokta, çizgi ve açık-koyu gibi temel konuları; bunların zıtlıklarıyla birlikte görsel kompozisyon oluşturma yollarını deneyimlemiştir. Yüzey, bu noktaya kadar üzerinde mürekkep, kurşun kalem veya başka araçlarla iz bırakılan pasif bir taşıyıcı alan olarak işlev görmüştür.

Ancak şimdi soru şudur: "Yüzeyin kendisini, herhangi bir dış çizim unsuru olmadan; yalnızca kendi yapısı ve strüktürü üzerinden açık-koyu etkisi yaratacak şekilde dönüştürmek mümkün müdür?"

Bu soru, öğrencileri yalnızca görsel algı değil, aynı zamanda yapısal düşünmeye de davet eder.

Oyunlaştırılmış Bir Yaklaşım: Işığın İzini Aramak

Dersin genel yapısında olduğu gibi bu uygulama da “kuralları olan bir oyun” mantığıyla yapılandırılmıştır. Oyun, sınıf içinde ortak olarak oynanır; ancak her öğrenci, kendi çözümünü ve estetik algısını geliştirir.

Oyun: Işığın İzini Aramak

Oyuncak: Kağıt

Oyuncu: Öğrenci

Kurallar: Malzeme olarak yalnızca beyaz kağıt kullanılacaktır. Yüzeye ekleme yapılabilir. Yüzeyden eksiltmeler

yapılabilir ve katmanlı yüzeyler kullanılabilir. Çalışma 50 x 50 cm ölçülerinde hazırlanacaktır. Daha önce işlenen görsel zıtlıkların (küçük-büyük, açık-koyu, düz-eğri vb.) biri ya da birkaçı kullanılabilir. Işık etkisi yalnızca kağıdın strüktürel dönüşümüyle elde edilecektir (çizim, boya vb. müdahale yoktur).

Bu yapıda öğrenci, sadece iz bırakmakla kalmaz; aynı zamanda yüzeyin yönünü değiştirerek ışığın davranışını yönetmeye başlar. Böylece yüzey artık sadece bir "zemin" değil, ışığın izini taşıyan aktif ve dönüştürülebilir bir organizmaya dönüşür.

Aşağıda, bu süreci destekleyen öğrenci çalışmaları tematik gruplar hâlinde sınıflandırılarak sunulmuştur. Çalışmalar, öğrencilerin konuya verdikleri görsel tepkiler, uygulama süreçleri ve ortaya çıkan etkiler doğrultusunda gruplanmış; her bir grup, ışık etkisinin yüzey ve form üzerindeki yansımalarını temsil eden grup başlıkları ile verilmiştir.

Organik çizgi ifadesinin vurgulandığı çalışmalar:



Resim 1.Öğrenci çalışması, 50x50cm.M.Ü.G.S.Fakültesi Temel Eğitim Bölümü Arşivi 2024

Bu çalışmada öğrenci, kağıtla yaptığı çok sayıda disiplinli deneme, kesme, katlama, oyma gibi teknikler sonrasında, beklenmedik bir ifade biçimiyle karşılaştı. Kağıdı yırtmanın ilk aşamada yüzeyde "çöp gibi" bir etki yarattığını gözlemledi. Ancak bu eylemi bilinçli biçimde tekrarlayıp, yırtılan parçaları yüzeye dik şekilde ve düzenli aralıklarla sabitlediğinde, başlangıçta değersiz görünen bu parçaların, bütünde oldukça etkileyici ve organik bir yapılanmaya dönüştüğünü fark etti. Disiplinli tekrarlar aracılığıyla kaotik ve değersiz gibi görünen malzemenin, estetik ve yapısal bir organizmaya evrilebileceğini deneyimledi.



Resim 2.Öğrenci çalışması, 50x50cm.M.Ü.G.S.Fakültesi Temel Eğitim Bölümü Arşivi 2024

Bu çalışmada öğrenci, kağıdı uzun şeritler hâlinde keserek yüzey üzerinde ritmik bir organizasyon kurmayı hedeflemiştir. Ancak şeritlerin her birini sıradan bir şekilde değil, kenarlarından birini dalgalı biçimde keserek her parçada görsel bir varyasyon yaratmıştır. Bu dalgalı kenarlı şeritler, yüzeye dik açıyla ve belirli aralıklarla yapıştırıldığında, başlangıçta düz ve pasif bir yüzey olan alan, giderek organik ve dinamik bir strüktüre dönüşmüştür. Öğrenci, bu müdahaleyle yalnızca yüzeyi hareketlendirmekle kalmamış, aynı zamanda çizginin üçüncü boyuttaki davranışını da araştırma fırsatı bulmuştur. Dalgalı kenarlar sayesinde oluşan titreşimli çizgisel hareket, hem görsel ritim oluşturmuş hem de yüzeyin statik doğasına karşı bir direnç yaratmıştır. Bu yöntem, öğrencinin malzeme ile kurduğu etkileşimin sezgisel boyutunu güçlendirirken, aynı zamanda tekrar, varyasyon ve ritim gibi temel görsel ilkeleri bir arada deneyimlemesine olanak sağlamıştır.



Resim 3.Öğrenci çalışması, 50x50cm.M.Ü.G.S.Fakültesi Temel Eğitim Bölümü Arşivi 2024

Bu çalışmada öğrenci, kağıdı kesmek yerine, yalnızca ezerek ve bu ezilen bölgelerde hafif kırılmalar yaratarak dalgalı bir yüzey etkisi oluşturmayı hedeflemiştir. Uyguladığı bu teknik, yüzeyde çizgisel ama fiziksel derinliği olan, düzensiz bir hareket yaratmıştır. Kağıdın dokusuyla oynayarak elde edilen bu yumuşak dalgalanma, ışıkla kurduğu ilişki bakımından oldukça etkileyici bir görsellik sunmuştur. Ancak öğrenci, bu hareketli yüzeyin düzensiz yapısını daha kontrollü bir forma kavuşturmak istemiştir. Bu amaçla, elde ettiği yüzeyi 10 cm.lik kare modüllere bölerek, her birini yeniden yönlendirmiş ve farklı açılarla yerleştirerek yeni bir yüzey kompozisyonu oluşturmuştur. Böylece rastlantısal başlayan bu yapı, modüler bir düzen anlayışıyla hem tekrarlı hem de yönlendirilmiş bir yapıya evrilmiştir. Bu yöntem sayesinde öğrenci, hem malzemenin doğasına saygılı bir yüzey düzenlemesi gerçekleştirmiş hem de ışığın yüzey üzerindeki davranışını somut

biçimde gözlemleyebileceği son derece özel ve pratik bir yapı üretmiştir.



Resim 4.Öğrenci çalışması, 50x50cm.M.Ü.G.S.Fakültesi Temel Eğitim Bölümü Arşivi 2024

Bu çalışmada öğrenci, kağıdı ince sayılabilecek genişliklerde uzun şeritler hâlinde keserek, çizgisel karaktere sahip demetler oluşturmuştur. Bu şerit demetleri, yüzey üzerinde belirli bölgelerde biriktirilmiş, yer yer üst üste bindirilerek hem görsel hem de dokunsal bir yoğunluk yaratılmıştır. Öğrenci, bu yaklaşımıyla Temel Sanat Eğitimi'nde çizgi konusuna dair üzerinde durulan temel bir ilkeyi pratiğe taşımıştır: "Her çizgi türü farklı bir görsel ifade barındırır ve bu çizgiler uzadıkça ya da tekrarlandıkça ifade gücü artar." Çalışmada, çizgilerin yüzeyde tekrarlandıkça ve biriktikçe kazandığı görsel etki, zamanla katmanlı ve ritmik bir yüzey dokusuna dönüşmüştür. Böylece öğrenci, yalnızca iki

boyutlu düzlemde değil, üç boyutlu bir yüzey örgüsü üzerinden çizgi kavramının ifade gücünü araştırmış; tekrarın, ritmin ve birikmenin görsel anlam üretimindeki rolünü sezgisel olarak deneyimlemiştir.

Nokta ve daireyle düzensiz ritim vurgusu yapan çalışmalar:



Resim 5.Öğrenci çalışması, 50x50cm.M.Ü.G.S.Fakültesi Temel Eğitim Bölümü Arşivi 2024

Bu çalışmada öğrenci, diğer örneklerin aksine yüzey üzerine form eklemek yerine, yüzeyin kendisini çok katmanlı bir yapı olarak ele almıştır. Yüzeyi yalnızca tek bir düzlem olarak görmek yerine, üst üste yerleştirilmiş katmanlardan oluşan bir hacim olarak değerlendirmiştir. Bu anlayış doğrultusunda, en üst katmandan başlayarak alt katmanlara doğru giderek küçülen dairesel boşluklar açarak yüzeyde ters yönlü, yani içe doğru derinleşen bir yapı oluşturmuştur. Yöntemsel olarak düzlemi "sıfır noktası" olarak

kabul edip bu yüzeyin üzerine form inşa etmek yerine, bu sıfır noktasından aşağıya doğru inerek, ışıkla çalışan bir negatif rölyef üretmiştir. Oluşturulan dairesel biçimler, büyükten küçüğe geçişleri ve yan yana gelişlerindeki düzensizlik sayesinde, düzenli bir ritim değil, sezgisel bir hareket ve optik titreşim etkisi yaratmıştır. Bu tasarımda gözün düzenli bir yapı algılamasına izin verecek herhangi bir ipucu özellikle verilmemiştir.



Resim 6.Öğrenci çalışması, 50x50cm.M.Ü.G.S.Fakültesi Temel Eğitim Bölümü Arşivi 2024

Bu çalışmada öğrenci, dairesel biçimde kestiği kağıt şeritleri, konik yapılar oluşturacak şekilde iç içe yapıştırarak merkez etkisi taşıyan hacimsel formlar üretmiştir. Oluşan bu yapılar, farklı büyüklüklerde tasarlanarak büyük-küçük zıtlığı doğrultusunda zengin bir biçim çeşitliliği sunmuştur. Bu dairesel formlar, yüzey üzerinde rastlantısal gibi görünen bir biçimde yerleştirilmiş; böylece düzensiz ancak dinamik bir yığın

kompozisyonu elde edilmiştir. Bu yaklaşım, öğrencinin görsel algıya dair önemli bir kurala bilinçli biçimde yaslandığını göstermektedir: "Düzenli tekrarlar, göz tarafından çok kısa sürede algılanır ve ardından görsel etkisini kaybeder. Oysa düzensiz yanyana gelişler, göz için çözümlenmesi gereken daha karmaşık bir yapı sunar; bu da onları daha cazip kılar." Bu nedenle öğrenciler genellikle düzenli ritimlerden uzak durarak, izleyici gözde merak uyandıracak düzensiz yerleşimleri tercih etme eğilimindedir. Bu çalışmada da, biçimsel çeşitlilik ve düzensiz yerleşim sayesinde izleyici için çözümlenmesi gereken çok katmanlı bir yüzey dili oluşturulmuştur.



Resim 7.Öğrenci çalışması, 50x50cm.M.Ü.G.S.Fakültesi Temel Eğitim Bölümü Arşivi 2024

Bu çalışmada öğrenci, farklı kalınlıklarda kestiği kağıt şeritleri sarmak suretiyle üç boyutlu silindirik formlar elde etmiş ve bu formları yüzeye dikey olarak yerleştirerek nokta etkisi yaratan

bir yüzey organizasyonu oluşturmuştur. Kullanılan şeritlerin kalınlık farkı sayesinde sık-seyrek ve büyük-küçük zıtlıkları yüzey üzerinde belirgin hâle gelmiş; bu da çalışmanın ritmik etkisini güçlendirmiştir. Ayrıca kağıtların farklı tonlarda seçilmesi, yalnızca malzeme çeşitliliği açısından değil, aynı zamanda rölyefik yapı nedeniyle oluşan açık-koyu farklarını hem parça düzeyinde hem de bütünsel kompozisyonda zenginleştirmiştir. Bu uygulama, temel görsel elemanlardan "çizgi" ve "nokta"yı, hacim ve ışık ilişkisi bağlamında yeniden tanımlayarak; öğrencinin yüzeyle olan ilişkisini kavramsal düzeyde derinleştirmesine olanak tanımıştır.



Resim 8.Öğrenci çalışması, 50x50cm.M.Ü.G.S.Fakültesi Temel Eğitim Bölümü Arşivi 2024

Bu çalışmada öğrenci, kağıttan ürettiği çok sayıda ve farklı büyüklükteki konik formlarla büyük-küçük zıtlığına dayanan etkileyici bir yüzey kompozisyonu oluşturmuştur. Farklı ölçeklerde tasarlanan bu koniler, yüzeye çeşitli yoğunluklarda yerleştirilmiş;

bazı bölgelerde sık birikmelerle güçlü bir hacim etkisi yaratılmış, bazı alanlarda ise bilinçli olarak boşluk bırakılarak kompozisyonun nefes alması sağlanmıştır. Bu boşluklar, yalnızca formun karşıtı olarak değil, aynı zamanda yüzeydeki gerilim ve dengeyi kuran aktif bir tasarım elemanı olarak işlev görmüştür. Öğrencinin bu yaklaşımı, dolu ve boş alanlar arasındaki ilişkinin görsel kompozisyon üzerindeki etkisini sezgisel olarak fark ettiğini göstermektedir. Bu bağlamda, çalışma yalnızca biçimsel zıtlıklar değil, aynı zamanda boşluğun anlam üretici rolü açısından da güçlü bir görsel deneyim sunmaktadır.

Geometrik çizgilerle düzenli vurgusu yapan çalışmalar:



Resim 9.Öğrenci çalışması, 50x50cm.M.Ü.G.S.Fakültesi Temel Eğitim Bölümü Arşivi 2024

Bu çalışmada öğrenci, hem insanlık tarihinin yapı taşı olan hem de dersin en temel görsel elemanlarından biri olarak kabul edilen çizgiyi, özellikle geometrik biçimiyle güçlü bir şekilde

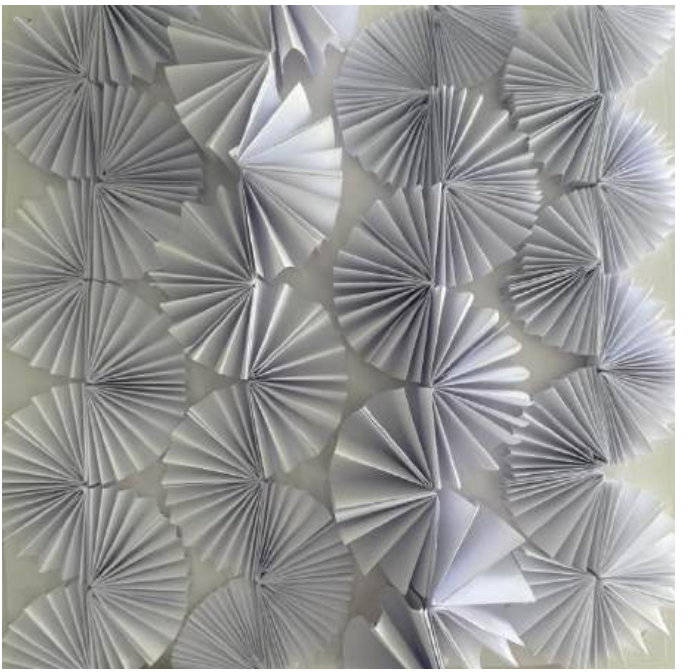
kullanmıştır. Çalışmanın ilk aşamasında yüzey, boylamasına yapılan akordiyon kıvrımlar ile çizgisel bir yapı hâline getirilmiş; böylece hem dokunsal hem de ışıkla etkileşen bir temel katman oluşturulmuştur. Ardından bu yüzey üzerine çeşitli geometrik şekiller, özellikle kare ve daire formları, dikkatlice kesilerek ve yönleri ve de konumları değiştirilerek yüzeyde dinamik bir rölyef etkisi elde edilmiştir. Öğrenci bu süreçte yalnızca geometrik düzenlemelere odaklanmakla kalmamış, aynı zamanda çizginin yön, ritim ve yapı kurma potansiyelini de araştırmıştır.



Resim 10.Öğrenci çalışması, 50x50cm.M.Ü.G.S.Fakültesi Temel Eğitim Bölümü Arşivi 2024

Çizgiye dair alternatif bir yaklaşım da bu çalışmada karşımıza çıkmaktadır. Öğrenci, kağıtları şeritler hâlinde keserek, her birini çeşitli uzunluklarda kırmış ve bu kırık formları yüzey üzerinde yan yana gelecek şekilde yeniden düzenlemiştir. Bu uygulama sonucunda, başlangıçta ışığa karşı pasif ve düz bir alan

olarak algılanan yüzey, bu kez ışığı çeşitli açılarda yansıtan, direnç gösteren ve bu yolla açık-koyu tonlamalarla zenginleşen aktif bir yapıya dönüşmüştür. Yüzey artık yalnızca çizgi barındıran bir zemin değil, çizgilerin hacimleşerek ışıkla etkileşime girdiği bir rölyefik organizma hâlini almıştır. Bu sayede öğrenci, çizginin yalnızca iki boyutlu bir iz değil, mekân ve ışıkla kurduğu ilişki sayesinde algıyı dönüştüren güçlü bir görsel araç olduğunu deneyimlemiştir.



Resim 11.Öğrenci çalışması, 50x50cm.M.Ü.G.S.Fakültesi Temel Eğitim Bölümü Arşivi 2024

Bu çalışma, sıradan bir tekniğin yaratıcı biçimde dönüştürülmesi açısından dikkat çekici örneklerden biridir. İlköğretim düzeyinde dahi öğretilen klasik "akordiyon katlama" yöntemi, bu uygulamada yalnızca bir katlama eylemi olmaktan çıkarak, malzemenin potansiyelini açığa çıkaran bir tasarım aracına dönüşmüştür. Öğrenci, kağıdı belirli aralıklarla katlayarak elde

ettiği akordiyon formları, katlanma mesafelerinin zenginliği sayesinde çeşitlendirmiş; ardından bu parçaları yüzey üzerinde yeniden düzenleyerek özgün bir kompozisyon oluşturmuştur. Bu düzenleme süreci, sadece biçimsel bir organizasyon değil, aynı zamanda ışığın kırılma, gölgelenme ve yön değiştirme etkilerini deneyimlediği bir yapıya dönüşmüştür. Böylece öğrenci, basit görünen bir yöntemin, yaratıcı tekrarlar ve bilinçli organizasyon ile nasıl karmaşık ve etkili bir görsel dile evrilebileceğini gözlemleme şansı yakalamıştır.

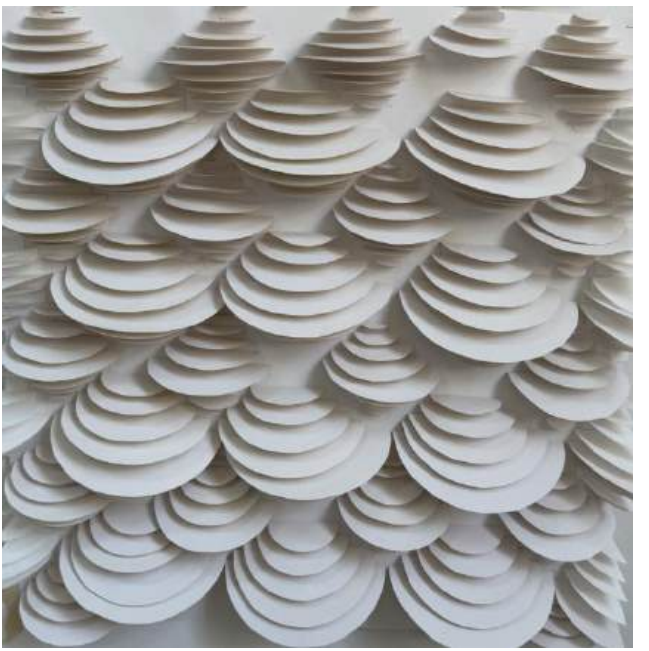


Resim 12.Öğrenci çalışması, 50x50cm.M.Ü.G.S.Fakültesi Temel Eğitim Bölümü Arşivi 2024

Bu çalışma, öğrenci tarafından oluşturulan üçgen prizma formlarının yüzey üzerindeki düzenlemesiyle dikkat çekmektedir. Öğrenci, farklı kalınlık ve uzunluklarda hazırladığı üçgen prizmaları yatay bir düzlem üzerinde yan yana getirerek sistematik bir organizasyon oluşturmuştur. Bu yerleşim, yalnızca yüzeye

hacim kazandırmakla kalmamış; aynı zamanda prizmatik yapıların eğimli yüzeyleri sayesinde ışığın farklı yönlerden kırılmasıyla hem yatay hem de dikey yönde titreşen bir görsel etki yaratmıştır. Oluşan yüzey, düzenli bir tekrar yapısına sahip olmasına rağmen; prizma formlarının açıları ve yönleri sayesinde optik olarak dinamik ve yaşayan bir yapıya dönüşmüştür. Bu çalışma, öğrencinin biçimsel tekrarlarla nasıl titreşimli ve ışıkla çalışan bir yüzey oluşturabileceğini kavradığını göstermektedir.

Geometrik biçimler ve tekrarları ile oluşan çalışmalar:



Resim 13.Öğrenci çalışması, 50x50cm.M.Ü.G.S.Fakültesi Temel Eğitim Bölümü Arşivi 2024

Görsel elemanlar arasında biçim, çağrışım gücü en yüksek olan unsurlardan biridir. Nokta ve çizgi gibi temel elemanlar, kendi başlarına soyut ve sezgisel etkilere sahipken, bu elemanların belirli düzenlemelerle bir araya gelmesiyle oluşan biçimler çok daha güçlü imgesel ve çağrışımsal yapılar oluşturabilir. Yukarıda yer

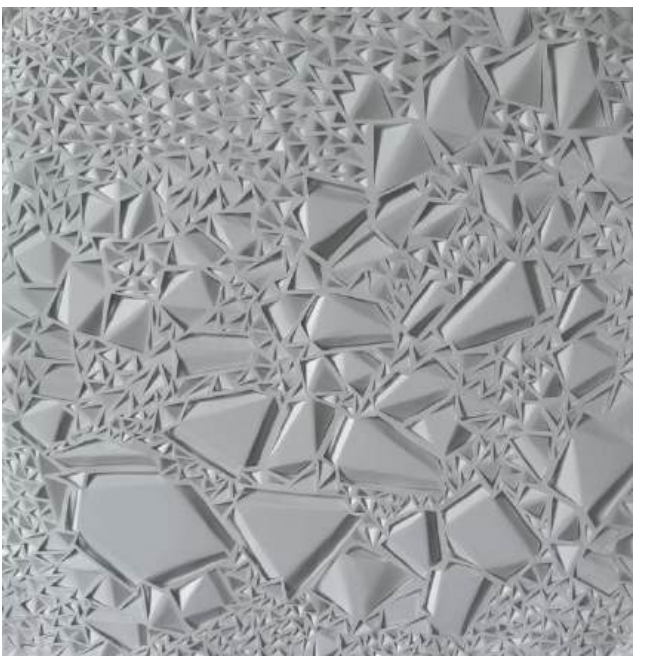
alan öğrenci çalışması, bu durumu çarpıcı biçimde ortaya koymaktadır. Öğrenci, daire biçimini merkeze alarak büyükten küçüğe doğru kesilmiş daireleri yüzeye dik bir şekilde yerleştirerek modüller oluşturmuştur. Bu modüller, yüzey üzerinde tekrar edilerek rölyefik bir doku meydana getirmiştir. Nihai yapı; bulut kümeleri, balık pulları ya da kozalak yüzeyi gibi farklı çağrışımlar yaratan, çok katmanlı bir görsel organizasyona dönüşmüştür. Bu yaklaşım, öğrencinin yalnızca teknik değil, aynı zamanda sezgisel ve düşünsel düzeyde biçimin potansiyelini fark ettiğini göstermektedir.



Resim 14.Öğrenci çalışması, 50x50cm.M.Ü.G.S.Fakültesi Temel Eğitim Bölümü Arşivi 2024

Rölyef uygulamalarında biçim kullanımına dair en dikkat çekici örneklerden biri de bu çalışmadır. Öğrenci, temel bir geometrik form olan üçgeni, yüzey üzerinde son derece yoğun bir tekrar ile kullanmış ve bu tekrarları asimetrik bir merkeze doğru

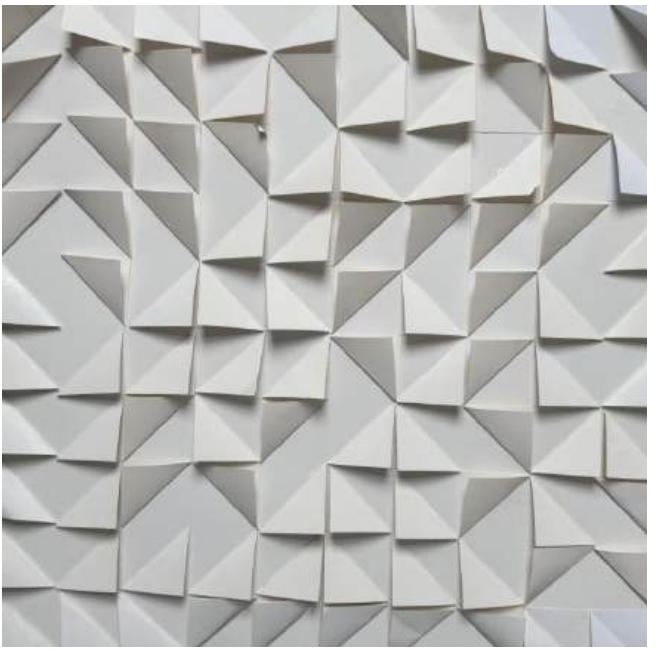
yönlendirmiştir. Bu organizasyon, yalnızca biçimsel bir yapıdan öte, dokunsal bir yüzey etkisi yaratmıştır. Üçgenlerin sivri ve dikensi uçları sayesinde yüzey, neredeyse dokunulamaz bir nitelik kazanmış; böylece görsel bir rölyeften çok, fiziksel bir direnç yüzeyi hâline gelmiştir. Öğrencinin biçimi bu denli yoğun ve yönlendirilmiş biçimde kullanması, yalnızca estetik değil, aynı zamanda duyusal bir deneyim alanı yaratmış; yüzeyle kurulan ilişkinin hem algısal hem de bedensel boyutlarını açığa çıkarmıştır. Bu yönüyle çalışma, biçimin yalnızca bir form değil, aynı zamanda bir tavır ve ifade aracı olarak kullanılabileceğini gösteren güçlü bir örnektir. Bizi özel bir dokuya doğru götürmektedir.



Resim 15.Öğrenci çalışması, 50x50cm.M.Ü.G.S.Fakültesi Temel Eğitim Bölümü Arşivi 2024

Bu çalışma, rölyef teknikleri arasında daha az tercih edilen ancak görsel olarak oldukça etkileyici bir yönteme başvurmaktadır: Yüzeyden yukarı doğru çıkmak yerine, yüzeyin altına doğru bir

derinlik yaratma yaklaşımı. Öğrenci, genel olarak üçgen formuna yakın geometrik biçimleri büyük-küçük zıtlığı kapsamında yoğun bir biçimde kullanarak yüzeyde negatif bir hacim oluşturmuştur. Kağıdın beyazlığıyla birleşen bu yapı, biçimlerin yönelimi ve yerleşimi sayesinde güçlü bir ışık–gölge etkisi üretmiş ve izleyiciyi adeta buz kristalleriyle kaplı bir yüzey hissine taşımıştır. Geometrik formların sivri ve keskin karakteri, kompozisyonun hem estetik hem de duyusal boyutunu pekiştirirken; öğrencinin malzeme ve biçim diliyle oluşturduğu bu soyut yapı, doğadan gelen çağrışımları ustalıkla yüzeye taşımıştır.

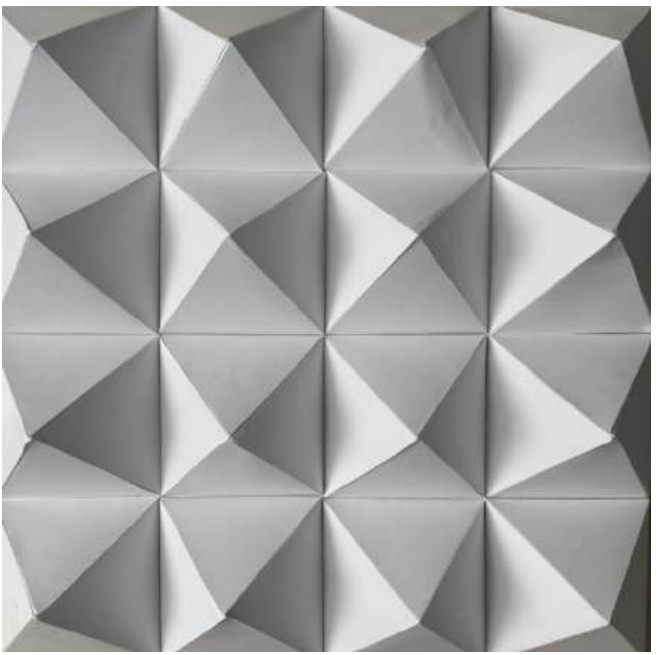


Resim 16.Öğrenci çalışması, 50x50cm.M.Ü.G.S.Fakültesi Temel Eğitim Bölümü Arşivi 2024

Bu çalışma, yalın bir teknikle zengin bir görsel etki yaratmanın mümkün olduğunu gösteren etkileyici bir örnektir. Öğrenci, kare biçimlerini çapraz köşelerinden katlayarak hacimsel bir etki elde etmiş ve bu katlanmış kareleri yüzey üzerinde dikey ve

yatay eksenlere bağlı kalarak düzenli bir şekilde yerleştirmiştir. Bu sistematik yerleşim, hem yüzeyde dinamik bir rölyef etkisi oluşturmuş hem de ışığın farklı açılardan yansımasına olanak tanıyarak görsel derinliği artırmıştır. Basit bir formun, tekrarlama ve yönlendirme yoluyla nasıl estetik ve duyusal bir yapıya dönüşebileceği bu çalışma aracılığıyla açıkça gözlemlenmiştir. Öğrencinin malzeme ile kurduğu bu kontrollü ve bilinçli ilişki, tasarımın yalnızca karmaşıklıkla değil; sadelik ve düzenle de güç kazanabileceğini göstermektedir.

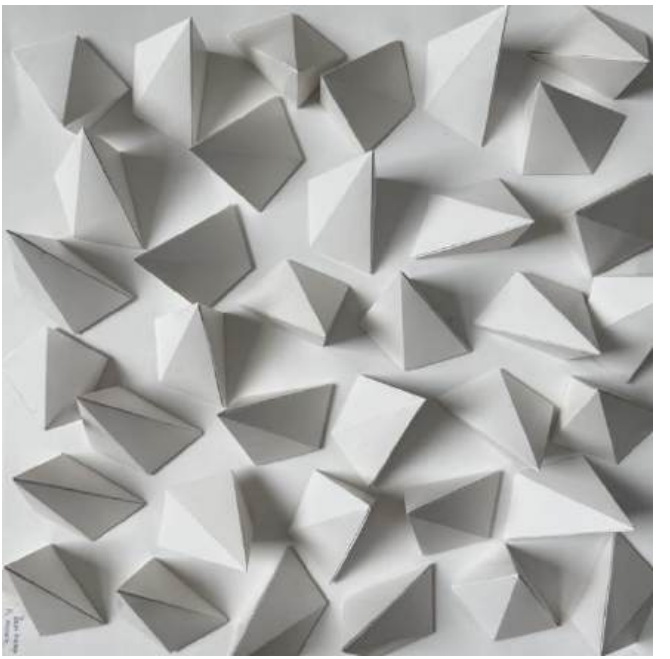
Geometrik formlar ve tekrarları ile oluşan yapılar:



Resim 17.Öğrenci çalışması, 50x50cm.M.Ü.G.S.Fakültesi Temel Eğitim Bölümü Arşivi 2024

Bu çalışma, temel formların düzenli tekrarı üzerinden elde edilen güçlü bir rölyef etkisini örneklemektedir. Öğrenci, kare tabanlı piramidal biçimleri çoğaltarak ve yüzey üzerinde düzenli bir biçimde yan yana getirerek görsel yapıyı oluşturmuştur. Temel

Sanat Eğitimi derslerinde sıklıkla vurgulanan bir prensip, düzenli tekrarların belirli bir noktadan sonra algısal etkisini yitirebilmesidir. Ancak bu örnekte, tıpkı önceki bölümlerde tartışıldığı gibi, belli kuralların deneyim ve sezgi yoluyla bilinçli bir biçimde esnetilebileceği ortaya konmuştur. Öğrencinin seçtiği formun hacimsel niteliği, yüzeyde oluşturduğu ışık-gölge oyunları ve kullanılan ölçek farkları sayesinde, düzenli tekrar görsel anlamda etkisini kaybetmemiş; aksine ışığın yönüne göre değişkenlik göstererek dinamik ve dikkat çekici bir yüzey oluşturmuştur. Bu çalışma, yapılandırılmış tekrarın da estetik ve algısal zenginlik yaratabileceğini kanıtlayan önemli bir örnektir.



Resim 18.Öğrenci çalışması, 50x50cm.M.Ü.G.S.Fakültesi Temel Eğitim Bölümü Arşivi 2024

"Organize olmak şart mı?" sorusunu düşündüren bu çalışma, düzenin dışında gelişen görsel potansiyelin etkileyici bir örneğidir. Burada esas olan, ışıkla etkileşime girecek nitelikte özel

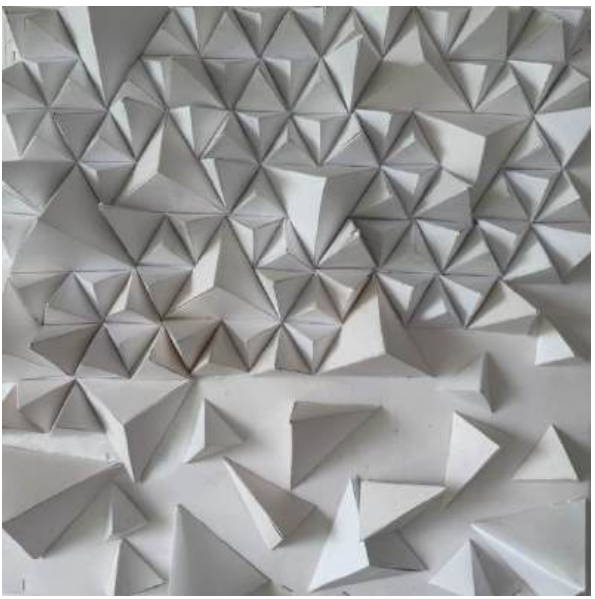
bir form üretmektir. Öğrenci, özgün olarak tasarladığı yamuk tabanlı piramidal formu çoğaltarak, yüzey üzerine yalnızca açılarını değiştirerek yerleştirmiştir. Bu sade fakat bilinçli müdahale, formun ışıkla olan etkileşimini zenginleştirmiş ve yüzeyde güçlü bir açık–koyu dinamizmi ortaya çıkarmıştır. Ancak bu çalışmayı özel kılan yalnızca biçimlerin ışıkla ilişkisi değildir; aralarındaki boşluklara düşen gölgeler de görsel kompozisyonun aktif birer bileşeni hâline gelmiştir. Böylece yalnızca pozitif formlar değil, negatif alanlar da yüzeyin estetik yapısına katkı sağlayan unsurlar olarak görünür olmuştur. Bu yaklaşım, öğrenciye yalnızca form üretmenin değil; aynı zamanda boşluğu da bir tasarım bileşeni olarak düşünmenin önemini kavratmış, böylece güçlü bir farkındalık alanı oluşturmuştur.



Resim 19.Öğrenci çalışması, 50x50cm.M.Ü.G.S.Fakültesi Temel Eğitim Bölümü Arşivi 2024

Bu çalışma, yüzeyin yalnızca bir taşıyıcı değil; formun kaynağı olarak da işlev görebileceğini ortaya koyan özgün bir

örnektir. Öğrenci, farklı kalınlık ve uzunluklardaki silindirik formları yüzeyde hem dikey hem de yatay eksenlere sadık kalarak yanyana getirmiştir. Çalışmanın teknik olarak dikkat çekici yönü, bu silindirik formların hazır parçalardan değil, doğrudan yüzeyin kendisinden kıvrılarak elde edilmiş olmasıdır. Yüzeyin belirli alanlarını kaldırıp silindir şeklinde kıvıran öğrenci, böylece hem form üretmiş hem de yüzeyde boşluklar yaratmıştır. Bu boşlukları tamamlamak üzere alt katmana ikinci bir yüzey eklenmiş; hatta bu alt yüzeyden de yeni silindirik formlar kaldırılarak, katmanlar arası bir etkileşim oluşturulmuştur. Bu yaklaşım, yüzey ile form arasındaki ilişkinin çift yönlü olduğunu, yani yüzeyin yalnızca üzerine form eklenen değil; aynı zamanda formun üretildiği bir alan olabileceğini açıkça göstermektedir. Bu yöntemle elde edilen rölyef, öğrencinin yüzeyle kurduğu yaratıcı ilişkiyi ve katmanlar arası geçişlerin sunduğu estetik olanakları etkileyici biçimde yansıtmaktadır.



Resim 20.Öğrenci çalışması, 50x50cm.M.Ü.G.S.Fakültesi Temel Eğitim Bölümü Arşivi 2024

Bu çalışmada öğrenci, seçmiş olduğu üçgen tabanlı piramidal formları "büyük–küçük" zıtlığı içinde değerlendirerek yüzey üzerinde yerleştirmiştir. Oluşturulan kompozisyonda, bazı bölümlerde düzenli tekrarlarla simetrik bir yapı kurulurken; bazı alanlarda ise formlar daha dağınık, yani düzensiz bir yerleşimle kullanılmıştır. Bu bilinçli geçiş, yüzeyde hem yapısal hem de ritmik çeşitliliği artırmış; rölyefin yalnızca form zenginliğiyle değil, aynı zamanda görsel hareketliliğiyle de dikkat çekmesini sağlamıştır. Öğrencinin aynı formu hem düzenli hem düzensiz biçimde kullanması, tekrarın monotonlaştırıcı etkisini kırarken, izleyici için daha dinamik ve çözümlemeye açık bir yüzey deneyimi sunmuştur.

Sonuç:

Tüm bu çalışmalar, Temel Sanat Eğitimi kapsamında yürütülen bir uygulama süreci aracılığıyla, yüzeyle kurulan ilk temastan başlayarak ışık, hacim, doku ve form gibi temel görsel kavramların, öğrenciler tarafından nasıl deneyimlenebileceğini gözler önüne sermektedir. Başlangıçta yalnızca bir taşıyıcı olarak görülen kâğıt yüzey, uygulamalar yoluyla etkin bir anlatı düzlemine dönüşmüş; malzeme ve düşünce arasında kurulabilecek yaratıcı bağların ne denli zengin olabileceğini kanıtlamıştır.

Rölyef uygulamaları, öğrencilerin yalnızca iki boyutlu düzlemde değil, aynı zamanda üç boyutlu ilişkilerle düşünebilmelerini sağlamış; ışığın yüzeyde yarattığı açık-koyu farkları aracılığıyla formun algısal derinliğini sezdiren etkili görsel araştırmalar yapılmıştır. Bu süreçte öğrencilerin en temel görsel elemanlara (nokta, çizgi, biçim) yönelerek, alışıldık çizim ve boyama tekniklerinin dışına çıkmaları; sanat eğitiminin temel amacı olan "düşünerek görmek" becerisini geliştirmelerine olanak tanımıştır.

Özellikle vurgulanması gereken nokta, bu sürecin öğrencileri ait oldukları mesleki disiplinlerin (resim, heykel, grafik,

seramik vb.) teknik beklenti ve yönlendirmelerinden geçici olarak uzaklaştırmasıdır. Bu uzaklaşma, öğrenciye sezgisel keşif, deneysel arayış ve bireysel ifade alanı kazandırmıştır. Malzeme karşısında özgürleşen öğrenci, sadece elini değil; gözünü, zihnini ve sezgilerini de sürece dahil etmiş; sanatın temel elemanlarıyla doğrudan ve yalın bir ilişki kurmuştur. Bu özgürlük, aynı zamanda öğrenciye hata yapma, yanılma ve yeniden deneme gibi yaratıcı süreçlerin doğal parçalarını da deneyimleme imkânı tanımıştır.

Kâğıt yüzeyin kıvrılması, bükülmesi, kesilmesi, delinmesi ya da katmanlanması; yalnızca fiziksel bir müdahale değil, aynı zamanda düşünsel ve sezgisel bir üretimin izine dönüşmüştür. Her bir çalışma, öğrencinin malzemeye ne söylediğini değil, malzemenin öğrenciye neyi düşündürdüğünü anlamaya yönelik bir arayışa dönüşmüştür. Görsel organizasyonun sadece dışsal bir biçim değil, aynı zamanda içsel bir farkındalık biçimi olduğu bu süreçte, öğrenciler kağıdın sınırlarını yeniden tanımlamış; boşlukla doluluk, sertlikle yumuşaklık, düzensizlikle düzen arasında estetik ilişkiler kurarak kendi görsel dillerini oluşturmaya başlamışlardır.

Sonuç olarak bu uygulama, Temel Sanat Eğitimi'nin yalnızca teknik beceriler kazandıran bir ders olmanın ötesinde; düşünsel derinlik, estetik farkındalık ve bireysel ifade gücü geliştiren çok katmanlı bir öğrenme alanı sunduğunu bir kez daha göstermiştir. Malzeme ile kurulan yaratıcı ilişki sayesinde, öğrencinin kendine özgü sanatsal dili doğrudan yüzeye yansımış; sanat eğitimi soyut bir bilgi alanı olmaktan çıkıp, elle tutulur, ışıkla görünür hâle gelmiştir.

Kaynakça

Arnheim, R. (1974). *Art and visual perception: A psychology of the creative eye* (2nd ed.). University of California Press.

Aydınlı, S. (2020). Temel sanat eğitimi dersi bağlamında rölyef çalışmaları ve algısal derinlik. *Sanat ve Tasarım Dergisi, 25*(2), 45–58. https://dergipark.org.tr/tr/pub/sanattasarim

Bayav, D., & Ayteş, E. (2011). 20. yüzyıl resim sanatında yüzeyin sınırlarını aşan arayışlar. *DergiPark.*

Çiloğlu, H. (2000). Yüzey tasarımlarında formlar ve kavramlar ilişkisi. *MARU Öneri, 3*(13), 103–104. https://doi.org/10.14783/maruoneri.732319

Fiveable. (n.d.). Chiaroscuro | Drawing I class notes. *Library Fiveable.* https://library.fiveable.me/drawing-foundations/unit-6/chiaroscuro/

Gombrich, E. H. (2002). *Sanatın öyküsü* (S. Kural, Çev.). Remzi Kitabevi.

Gür, S. (2019). Tekstil yüzey tasarımında deneysellik. *Uluslararası Disiplinlerarası ve Kültürlerarası Sanat, 4*(8), 139–151.

Kaya, Ö. (2022). Temel sanat eğitiminde yüzey ve dokunun anlatım değeri. *Sanat Kuram ve Eleştiri, 10*(1), 33–47.

Kraguljac, N., & Adom, D. (2022). Relief modelling using the chiaroscuro technique: A project work among student sculptors. *Journal of African History, Culture and Arts, 2*(1), 1–12.

Lauer, D. A., & Pentak, S. (2011). *Design basics* (8th ed.). Wadsworth.

Livingstone, M. (2002). *Vision and art: The biology of seeing*. Harry N. Abrams.

Lowenfeld, V., & Brittain, W. L. (1987). *Creative and mental growth* (8th ed.). Macmillan.

Mitchalbala, A. (2022). How the texture of a painting surface affects painterly style [Blog post].

Old Masters Academy. (n.d.). Rembrandt's use of light. *Old Masters Academy.* https://oldmasters.academy/rembrandts-use-of-light

Rogowitz, B., Wu, S., Hayward, V., & Cooper, M. (2021). Touching art — a method for visualizing tactile experience. *arXiv*.

Schama, S. (1999). *Rembrandt's eyes*. Alfred A. Knopf.

Sekuler, R., & Blake, R. (2006). *Perception* (5th ed.). McGraw-Hill.

Wikipedia. (n.d.). Texture (visual arts). In *Wikipedia*. Retrieved June 25, 2025, from https://en.wikipedia.org/wiki/Texture_(visual_arts)

BÖLÜM 5

CAM VE SERAMİĞİN KESİŞİMİNDE MELEZ BİÇİMLER

AYŞENUR CEREN ASMAZ[1]
NİZAM ORÇUN ÖNAL[2]

Giriş

Cam ve seramik, tarih boyunca hem işlevsel üretim pratiklerinin hem de estetik ifade biçimlerinin merkezinde yer almış iki temel malzeme türüdür. Bu iki malzeme, yalnızca fiziksel özellikleriyle değil, aynı zamanda temsil ettikleri kültürel kodlar ve üretim biçimleriyle de farklı epistemolojik zeminlerde gelişmiştir. Seramiğin kökeni Neolitik dönemde başlayan pişmiş toprak kap üretimine kadar uzanırken (Tite, 2008), cam daha geç dönemde, MÖ 3. binyılda Mezopotamya ve Antik Mısır'da süs objesi ve simgesel nesne olarak ortaya çıkmıştır (Nicholson & Shaw, 2000). Tarihsel süreç içinde seramik; gözenekli yapı, opaklık ve el işçiliğine dayalı üretimle özdeşleşirken; cam saydamlık, ısıda akışkanlık ve döküm teknolojilerine uygunluğu nedeniyle farklı üretim kodlarıyla

[1] Doçent, Erciyes Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, Seramik ve Cam Tasarımı Bölümü, Orcid: 0000-0002-3352-4551
[2] Doçent, Erciyes Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, Seramik ve Cam Tasarımı Bölümü, Orcid: 0000-0002-2022-1498

tanımlanmıştır. Bu ayrışma, özellikle Batı modernizminin etkisiyle, zanaat ve endüstri, işlev ve estetik gibi ikilikler üzerinden daha da keskinleşmiş; seramik çoğunlukla el sanatlarına, cam ise dekoratif sanat ve sanayi üretimine atfedilmiştir (Dormer, 1997).

Ancak 20. yüzyılın ikinci yarısından itibaren sanat ve zanaat arasındaki sınırların sorgulanmaya başlamasıyla birlikte bu ayrımlar geçirgen hâle gelmiş, cam ve seramik güncel sanat üretiminde birbirine yaklaşan, hatta örtüşen ifade araçları olarak yeniden değerlendirilmiştir. Glenn Adamson'a göre, çağdaş el sanatları pratiği, artık yalnızca üretim tekniğine değil, malzemenin sunduğu düşünsel olasılıklara da odaklanmakta; cam ve seramik bu anlamda ortak bir düşünsel düzlemde buluşmaktadır (Adamson, 2007).

Bu tarihsel dönüşümle birlikte, cam ve seramiği birlikte ele almayı olanaklı kılan yeni kavramsal yaklaşımlara ihtiyaç duyulmuştur. Bu noktada, "melez form" kavramı yalnızca farklı malzemelerin fiziksel birleşimini değil, aynı zamanda kültürel, biçimsel ve disiplinlerarası etkileşimlerin ürettiği yeni yapısal olasılıkları tanımlar. Homi K. Bhabha'nın postkolonyal düşünceye kazandırdığı *melezlik* (hybridity) kuramı, kimlik ve kültür alanındaki geçişkenlikleri açıklamak üzere geliştirilmiş olsa da; bu kuramın sınır-aşan doğası, malzeme ilişkilerinde de benzer bir geçirgenliğe işaret etmektedir (Bhabha, 1994). Malzemenin durağan değil, dönüşüm içinde bir yapısallık sunduğu anlayışı, bu kavramı özellikle çağdaş tasarım alanında işlevsel kılar.

Buna paralel olarak, Jane Bennett'ın ortaya koyduğu *etken madde* (vibrant matter) düşüncesi, malzemeyi yalnızca sanatçının şekil verdiği pasif bir unsur olarak değil, kendine ait bir eyleme kapasitesi olan ontolojik bir varlık olarak ele alır (Bennett, 2010). Bu bağlamda melez form, yalnızca biçimsel deney değil, aynı zamanda felsefi bir araştırma alanıdır; çünkü seramik ve cam gibi farklı karakteristiklere sahip malzemelerin birlikteliği, tasarımda hem kavramsal hem duyusal anlamda yeni uzamlar açar.

Bu çalışma, cam ve seramik malzemeleri tarihsel olarak ayrışmış ama çağdaş tasarım ve sanat pratiklerinde iç içe geçmiş bir ilişki içinde ele alır. Her iki malzemenin farklı fiziksel özelliklere, üretim tekniklerine ve estetik potansiyellere sahip olması, onları melez form kavramı çerçevesinde birlikte düşünmeyi anlamlı kılar. Bu nedenle, cam ve seramiğin çağdaş bağlamda bir araya geliş biçimleri üzerinden melez form düşüncesini tartışmak hem nesne kuramına hem de çağdaş materyalite söylemine katkı sunmayı hedeflemektedir.

Yeni-Materyalist Perspektiften Melez Biçimin Düşünsel İmkânları

Melez biçim kavramı, yalnızca biçimlerin fiziksel olarak birleşmesini değil, aynı zamanda disiplinler, malzemeler ve kavramsal yapılar arasında oluşan geçirgen, çoğul ve katmanlı ilişkileri tanımlamak üzere son yıllarda sanat, tasarım ve kültürel kuram alanlarında giderek artan şekilde kullanılmaktadır. Kavramın kuramsal temelleri, özellikle postkolonyal düşünce içinden yükselen *melezlik* (hybridity) tartışmalarına uzanır. Homi K. Bhabha, *The Location of Culture* adlı kitabında, melezliği *sabit kimliklerin, kültürel ve dilsel sınırların ortadan kalktığı bir üçüncü alan* olarak tanımlar; "Melezlik, sömürgeci gücün üretkenliğinin, değişen güçlerinin ve sabitliklerinin işaretidir; ayrımcı kimlik etkilerinin tekrarı yoluyla sömürgeci kimlik varsayımının yeniden değerlenmesidir" (Bhabha, 1994:112).

Bu kavramsal zemin, fiziksel nesnelerin ya da formların birleşiminden çok daha fazlasını içerir. Sanat ve tasarımda melez biçim, farklı malzemelerin ya da tekniklerin sadece yan yana getirilmesi değil, onların kavramsal bir çatışma ve müzakere sürecinden geçerek yeni anlamlar üretmesi anlamına gelir. Fiziksel düzeyde, örneğin cam ve seramik gibi iki ayrı nitelikteki malzemenin bir arada kullanımı, estetik, teknik ve anlam

katmanlarının eşzamanlı olarak yeniden kurulmasına neden olur. Kavramsal düzeyde ise bu birliktelik, modernizmin net kategorilerini (zanaat/sanat, endüstri/el emeği, doğal/yapay) geçersiz kılacak bir düşünsel pozisyon sunar.

Bu bağlamda melez biçim, yalnızca farklı malzemelerin bir araya getirildiği bir kompozisyon süreci değil, formlar arasındaki sınırların geçirgenleştiği, anlamın yer değiştirdiği ve malzemenin epistemolojik statüsünün yeniden müzakere edildiği bir kuramsal aralıktır. Melezlik, burada hem biçimsel hem de düşünsel düzlemde sabitlik fikrine karşı bir direniş olarak işler; kültürel kodların, teknik bilgi birikimlerinin ve estetik normların iç içe geçtiği bir üretim rejimi oluşturur. Farklı tarihselliklerden ve maddesel niteliklerden gelen öğeler arasında kurulan ilişki, çoğu zaman bir sentezden çok, kimi zaman gerilimli ve çoğu zaman açık uçlu bir karşılaşmadır. Bu karşılaşma, sabit kimliklerin, özne-nesne ayrımlarının ve üretim kalıplarının yeniden tanımlandığı bir aradalık hali yaratır. Sanat nesnesi bu noktada, yalnızca sanatçının iradesiyle biçimlendirilmiş bir ifade aracı olmaktan çıkarak; onun oluşumuna katılan tüm maddi, kültürel ve düşünsel unsurların etkileşimiyle şekillenen bir varlık hâline gelir. Bu çok katmanlı geçişkenlik yapısı, melez biçimi çağdaş sanat kuramında yalnızca estetik değil, ontolojik ve politik bir mesele olarak da konumlandırır.

Yeni-materyalizm bu noktada devreye girer. 1990'ların sonundan itibaren feminist teori, nesne ontolojisi ve çevresel düşünce alanlarının kesişiminde gelişen yeni-materyalizm, nesnelerin pasif değil, etkin varlıklar olduğunu savunur. Jane Bennett, *Vibrant Matter* başlıklı kitabında, nesnelerin kendine özgü bir etki gücü ve failiyeti olduğunu açık biçimde belirtir; “Benim iddiam, failliğin her zaman birçok organ ve gücün iş birliğini, yardımlaşmasını veya etkileşimli müdahalesini içerdiğidir” (Bennett, 2010:21).

Yeni-materyalist düşünce, klasik materyalizmin mekanik ve indirgemeci doğasına karşı, maddenin yalnızca var olan değil, etkileyen, şekillendiren ve karşılık veren bir unsur olarak yeniden tanımlanması çabasıdır. Bu yaklaşım, özne-nesne ikiliğini yapısal olarak sorgular ve özne olmayı yalnızca insana ait bir ayrıcalık olmaktan çıkararak, maddesel varlıkların da kendi ontolojik etkileriyle dünyayı kurduğunu ileri sürer. Manuel DeLanda'nın ifade ettiği gibi, " Her bir varlık tarihsel bir sürecin ürünüdür ve her yapı güçlerin güncel bir diyagramıdır… Her biçim dışarıdan dayatılan bir planın sonucu değil, malzemeler ve güçler arasındaki geçici bir uzlaşmadır" (DeLanda, 2006:14). Bu düşünce yapısında, biçim artık dışsal bir tasarımın içeriye yansıtılması değil; malzemenin kendi iç dinamiklerinden doğan bir süreçtir. Dolayısıyla melez biçimi anlamak, yalnızca iki ayrı materyalin estetik veya işlevsel düzeyde bir araya gelişini değil, her bir malzemenin sürece getirdiği varlıksal katkıyı da dikkate almayı gerektirir. Yeni-materyalizm bu noktada, melez biçimin yalnızca görsel veya teknik bir birleşim değil, malzemeler arası düşünsel bir ortaklık olduğunu kavramamıza olanak tanır.

Yeni-materyalizmde madde, yalnızca şekil verilen bir ham materyal değil, anlam üreten bir faildir. Bu çerçevede malzeme, yalnızca sanatçının yönlendirmesiyle değil, kendi fiziksel, kimyasal ve duyusal tepkileriyle sürece aktif biçimde katılır. Bu anlayış, melez formun üretiminde malzemenin *karşı-konuşan* bir özne gibi ele alınmasını mümkün kılar. Melez biçim, bu anlamda yalnızca iki farklı malzemenin ya da biçimin birleşimi değil, aynı zamanda malzemenin öznelliğiyle insan öznelliği arasındaki karşılaşma noktasıdır**.**

Bu noktada, malzemenin yalnızca maddi bir kaynak değil, özneyle birlikte anlam kuran etkin bir bileşen olarak düşünülmesi gerekliliği ortaya çıkar. Melez biçim, yalnızca estetik değil, ontolojik düzeyde de ortaklaşan bir üretim sürecine işaret eder; burada

malzeme, insan eylemine maruz kalan bir yüzey değil, bizzat eylemin ortağıdır. Bu ortaklık, sanatçının niyetine malzemenin verdiği tepkiler, yönelimler ve sınırlar üzerinden inşa edilir. Tam da bu nedenle, melez biçim düşüncesi, insan merkezli bir üretim modelinden uzaklaşarak, malzeme ile özne arasındaki karşılıklı etkileşimi merkeze alan bir düşünsel çerçeve talep eder.

Karen Barad'ın *intra-activity* (iç-etkileşim) kavramı, burada belirleyicidir; "Eylemsel gerçekçilik nesne ve özne arasındaki sınırı sabitlemez... fenomenler, eylemsel olarak kendi içlerinde hareket eden bileşenlerin ontolojik ayrılmazlığıdır" (Barad, 2007:139). Yani sanatçı (özne) ile malzeme (nesne) arasındaki ilişki, sabit bir yönlendirme değil; karşılıklı biçimlenmeye dayalı bir etkileşimdir. Camın kırılganlığı, seramiğin yoğunluğu ya da saydamlık gibi fiziksel nitelikler, yalnızca estetik değil, düşünsel kararları da belirleyici hale getirir. Melez formun yeni-materyalist okuması, bu nedenle nesne-özne ayrımının bulanıklaştığı; malzemenin sesinin ve direncinin düşünceye katıldığı bir zemin sunar.

Bu bağlamda, melez biçim ile yeni-materyalizm arasındaki ilişki karşılıklı bir açıklayıcılık ve tamamlayıcılık ilişkisi taşır. Melez biçim, malzemenin etkinliğini ve maddesel öznelliğini görünür kılmak üzere yeni-materyalist bir düşünsel zemine ihtiyaç duyar; öte yandan yeni-materyalist kuram da melez formlar aracılığıyla maddenin düşünsel olanla kurduğu ilişkiyi yalnızca teorik düzeyde değil, biçimsel ve estetik olarak da temsil etme imkânı bulur. Bu çift yönlü etkileşim, çağdaş sanat ve tasarımda malzemenin anlam kurucu rolünü yeniden konumlandırırken, biçim üretimini yalnızca görsel değil ontolojik bir mesele hâline getirir.

Bu düşünsel çerçeve, malzemeler arasında kurulan ilişkilerin yalnızca teknik ya da estetik tercihlerle sınırlı olmadığını; aksine, kuramsal düzlemde kavramsal geçişkenlik ve ontolojik etkileşim üreten bir yapıya dönüştüğünü ortaya koyar. Özellikle melez biçimin yeni-materyalist yaklaşımla birleştiği noktada, sanat nesnesi ile onu

var eden malzeme arasında yeniden tanımlanmış bir ortaklık biçimi belirir. Bu ortaklık, sabit biçimlerin ötesinde, sürekli yeniden kurulan, maddesel süreçlerce şekillenen ve düşünsel olarak çoğalan üretim kiplerini mümkün kılar. Malzemenin kültürel, fiziksel ve kavramsal boyutlarının birlikte işlediği bu alan, farklı malzemelerin karşılaşmalarında ortaya çıkan yeni biçimsel ve düşünsel imkânların tartışılabileceği bir zemin sunar.

Bir Sanat Malzemesi Olarak Seramik ve Camın Karşılaşma Noktaları

Cam ve seramik, insanlık tarihinin en eski işlenmiş malzemeleri arasında yer almakla birlikte, estetik ve teknik açılardan uzun süre ayrı zeminlerde ele alınmıştır. Bu ayrım, yalnızca fiziksel ve kimyasal farklılıklardan değil, aynı zamanda kültürel, işlevsel ve sembolik rollerin çeşitliliğinden kaynaklanır. Camın saydamlığı, ışıkla kurduğu doğrudan ilişki ve kırılgan doğası, onu çoğu zaman mimari öğelerde, vitraylarda ya da süs objelerinde kullanılan narin bir malzeme olarak konumlandırırken; seramik ise mat yüzeyi, biçimlenebilirliği ve yüksek ısıda dayanıklılığıyla, daha çok işlevsel kaplar, mimari yüzeyler ya da heykelsi kütlelerde tercih edilmiştir (Tite, 2008; Kingery, 1996).

Her iki malzemenin ortak özelliği, doğrudan ateşle biçimlenmeleri ve yüksek ısının hem dönüştürücü hem sınırlayıcı etkisine maruz kalmalarıdır. Bu dönüşüm, teknik olarak kontrol edilmesi güç kimyasal süreçleri içerdiği kadar, estetik kararlarla da doğrudan ilişkilidir. Cam, akışkan hâlinden hızla katılaşan yapısıyla zaman, sıcaklık ve yerçekimi gibi fizikötesi kavramlarla çalışan bir malzemedir. Seramik ise, kuruma ve pişme evrelerinden geçen, yüzeydeki çatlaklar, büzülmeler veya sır altı geçişlerle zamanın izini taşıyan bir yapıdır. Bu açıdan bakıldığında her iki malzeme de üretim sürecinde yalnızca sanatçının denetimine değil, aynı zamanda fiziksel ve kimyasal doğalarına göre değişen direnç biçimlerine

sahiptir. Bennett'in (2010) *maddeye özgü failiyet* kavramı, bu noktada malzemelerin edilgen araçlar değil, aktif üretim ortakları olduğunu öne sürerek, sanat üretimindeki materyal merkezli düşünceye kuramsal bir derinlik kazandırır.

Cam ve seramik arasında tarihsel olarak çizilen ayrım, özellikle 20. yüzyılın ortasından itibaren, sanat ile zanaat arasındaki sınırların bulanıklaşmasıyla birlikte yeniden değerlendirilmiştir. Bauhaus sonrası süreçte sanatçıların, malzemeye biçim veren üst bakış yerine, malzemeyle eş düzeyli ilişkiler kurmaya başlamaları bu dönüşümde etkili olmuştur (Dormer, 1997). Özellikle 1960'lardan itibaren gelişen stüdyo cam hareketi ve seramik sanatındaki avangart eğilimler, bu iki malzemenin yalnızca nesne üretiminde değil, kavramsal sanat pratiklerinde de bir arada düşünülmesini mümkün kılmıştır. Örneğin Toots Zynsky, Lino Tagliapietra ya da Jun Kaneko gibi sanatçılar, cam ve seramiği hem biçim hem de anlam düzeyinde birlikte ele alarak, bu malzemelerin içkin sınırlarını zorlamışlardır.

Bu birlikteliğin yalnızca teknik bir tercih olmadığı, aynı zamanda malzemeler arasındaki estetik ve kavramsal sürekliliğin bir ifadesi olduğu söylenebilir. Seramikle camı birleştiren sanatçılar, genellikle bir malzemeyi diğerinin karşıtı ya da tamamlayıcısı olarak değil, birlikte çatışan, birbirini yansıtan ya da malzeme üzerinden fikir üreten bileşenler olarak işlerler. Camın kırılganlığı ve ışık geçirgenliği, seramiğin katılığı ve opak yapısıyla karşılaştığında, yalnızca biçimsel değil, anlam düzeyinde de gerilimli bir ilişki doğar. Bu gerilim, melez biçim üretiminde verimli bir zemin sunar: Malzemelerin özellikleri, sanat nesnesinde sabitlenmiş değil; karşılaşmalar, dirençler ve kırılmalarla birlikte evrilerek anlam üretir.

Bu bağlamda cam ve seramiğin karşılaşması, yalnızca teknik bir füzyon değil, kavramlar arası geçişkenliğin maddesel ifadesi olarak da okunabilir. Bu tür geçişler, post-disipliner

yaklaşımların yükselişiyle birlikte daha fazla görünürlük kazanmıştır. Sanatın, tasarımın, mimarlığın ve mühendisliğin giderek iç içe geçtiği bir ortamda, cam ve seramik gibi malzemeler artık yalnızca biçimsel değil, düşünsel sınırları da ihlal etmeye başlamıştır. Mimari tasarımda cam-seramik karışımı modüller, biyomalzeme araştırmalarında seramik esaslı şeffaf implantlar ya da veri-görselleştirmeye dayalı sanat projelerinde bu iki malzemenin ışık ve doku ilişkisine dayalı birleşimi, bu düşünsel geçişin pratik örnekleridir (Coles, 2012).

Cam ve seramik arasındaki bu karşılaşma, yalnızca yüzeydeki bir teknik yakınlıkla sınırlı değildir; bu malzemelerin taşıdığı tarihsel ve kültürel yükler, onları birlikte düşünmeyi hem zenginleştirici hem de problematik bir hâle getirir. Seramik, tarih boyunca gündelik yaşamın içine gömülü işlevsel bir malzeme olarak değerlendirilmiştir ve yemek kapları, çanak-çömlekler ile mimari yapı elemanları da, bu işlevselliğin göstergeleridir. Cam ise daha çok statü, gösteriş ve sembolizmin bir aracı olarak kullanılmış; vitraylar, süs eşyaları ve laboratuvar araçları bu bağlamın temsilcisi olmuştur (Nicholson & Shaw, 2000). Bu kültürel kodların sanatsal üretimde yeniden düzenlenmesi, cam ve seramiğin yalnızca maddi nitelikleri üzerinden değil, aynı zamanda tarihsel temsilleri üzerinden de birlikte ele alınmasını gerekli kılar.

Burada melez biçim kavramı yeniden gündeme gelir. Cam ve seramiğin birlikte kullanıldığı örneklerde, bu iki malzemenin farklı tarihsel ve maddesel kimliklerinin tek bir nesnede buluşması, sabit formların ve tanımların aşılmasını sağlar. Melez biçim, bu anlamda yalnızca iki malzemenin fiziksel bileşimi değil; aynı zamanda onların kavramsal karşılaşmasından doğan bir yeniden yazım sürecidir. Homi Bhabha'nın tanımladığı *üçüncü mekân* fikriyle örtüşen bu durum, camın ve seramiğin yalnızca birleştiği değil, birbirini dönüştürdüğü bir alan yaratır (Bhabha, 1994). Sanat nesnesi bu alanda yalnızca sonuç değil, süreç hâline gelir; malzemeler

arasında gerçekleşen etkileşimler, anlam üretiminin kendisini belirler.

Bu süreçte tasarım hem biçimsel hem de düşünsel bir aracıdır. Özellikle parametrik tasarım, dijital modelleme ve malzeme simülasyonları sayesinde sanatçılar artık yalnızca estetik biçimleri değil, bu biçimleri oluşturan fiziksel süreçleri de dijital olarak önceden deneyimleyebilirler. Camın kırılganlık eşiği, seramiğin pişme süreleri, sır çatlamaları ya da yüzey gerilimleri gibi teknik veriler, artık yalnızca usta deneyimiyle değil; hesaplamalı yöntemlerle de öngörülebilmektedir (Addington & Schodek, 2005). Bu, malzemeyi yalnızca şekil verilecek bir nesne değil, etkileşimli bir veri alanı hâline getirir. Melez biçimin günümüzde giderek daha çok teknolojik ortamda yeniden üretilmesi, bu sürecin sadece kavramsal değil; aynı zamanda algoritmik bir doğaya da sahip olduğunu gösterir.

Ancak bu teknik ilerleme, cam ve seramiğin doğasında bulunan bazı sınırlılıkları da göz ardı etmemelidir. Cam, her ne kadar geçirgenliği ve parlaklığıyla estetik üstünlük sunsa da, darbe ve sıcaklık değişimlerine karşı son derece hassastır. Seramik ise yüksek sıcaklığa dayanıklı olmasına karşın, çatlamaya ve yüzey deformasyonuna açık bir malzemedir. Bu sınırlılıklar, yalnızca teknik engeller değil; aynı zamanda yaratıcı sürecin parçası olan maddesel direnç noktalarıdır. Jane Bennett'in (2010) *maddeyle birlikte düşünme* çağrısı, tam da bu noktada anlam kazanır. Sanatçı, camın kırılganlığına ya da seramiğin yoğunluğuna yalnızca müdahale etmez; onunla karar alır, süreç içinde yönünü değiştirir, bazen hata ile biçimlenen bir sonucu estetik değer olarak kabul eder.

Yeni-materyalist kuram, bu etkileşimsel süreci anlamak için güçlü bir teorik arka plan sağlar. Manuel DeLanda'nın *asamblaj* (assemblage) kuramında olduğu gibi, biçim artık sabit bir tasarım planının sonucu değil, farklı bileşenlerin (malzeme, zaman, sıcaklık, yerçekimi, insan müdahalesi) geçici birliğidir (DeLanda, 2006). Bu

anlayış, cam ve seramik birlikteliğini yalnızca bir füzyon olarak değil, her bir üretim anında yeniden kurulan bir ilişkisellik olarak değerlendirmeye olanak tanır. Karen Barad'ın *iç-etkileşim* (intra-action) kavramı da bu süreçte malzeme ile insan arasındaki ilişkiyi ikili karşıtlıklar üzerinden değil, ortak eylemlilikler üzerinden düşünmeyi mümkün kılar (Barad, 2007). Malzeme artık üretimin nesnesi değil; onun eş-öznesidir.

Bu noktada, cam ve seramik birlikteliğinin çağdaş sanattaki işlevi de farklılaşmaktadır. Bu birliktelik, artık yalnızca yüzey etkileri veya biçimsel zenginlikler üretmekle kalmaz; aynı zamanda bir düşünce alanı, kuramsal bir arayüz sunar. Camın ışığı geçirmesi ile seramiğin gövdeye ağırlık kazandırması gibi fiziksel özellikler, sanat nesnesinin ontolojisini değiştirir. Bu bağlamda melez biçim, yalnızca estetik bir çözüm değil; aynı zamanda epistemolojik bir stratejidir.

Cam ve seramik malzemeleri, çağdaş sanat ve tasarım üretiminde yalnızca biçimsel çeşitlilik sunan araçlar değil; düşünceyi biçimlendiren, süreci yönlendiren ve anlam kuran özneler olarak konumlanmaktadır. Bu iki malzemenin karşılaşmasında ortaya çıkan yapılar, modernizmin sabit kategori anlayışlarını bozan, geçişli, müzakereye açık ve çoğu zaman deneysel üretim kiplerini yansıtır. Malzemenin yalnızca araçsal değil, aynı zamanda ontolojik bir bileşen olarak görülmesi hem melez biçim anlayışını hem de yeni-materyalist düşünceyi iç içe işler hâle getirir.

Melez biçim, bu karşılaşmada yalnızca görsel veya teknik bir sentez anlamına gelmez; farklı malzemelerin direnci, potansiyeli ve tarihsel bağlamlarının birlikte şekillendirdiği düşünsel bir aralıkta konumlanır. Cam ve seramik, bu anlamda birer malzeme olmanın ötesine geçerek, kavramsal olarak da bir araya gelirler. Biri ışığı geçiren, diğeriyse ışığı tutan bir yapıya sahiptir; biri kırılganlığı temsil ederken, diğeri dayanıklılığı simgeler. Ancak bu karşıtlıklar, melez biçim içinde karşıt olmaktan çok, birbirini anlamlı kılan

farklılıklar olarak işlev görür. Dolayısıyla ortaya çıkan form, yalnızca fiziksel bir birleşimin değil; anlam, tarih, süreç ve direnç içeren çok katmanlı bir üretimin sonucudur.

Yeni-materyalist düşünce, bu süreci yalnızca yorumlamakla kalmaz, aynı zamanda yönlendirir. Malzemenin etkinliği, sanatçının niyetiyle sürekli bir karşılaşma hâlinde yeniden biçimlenirken, nesne ile özne arasındaki sınırlar da yeniden kurulur. Seramik ve cam gibi malzemelerin bu türden karşılaşmaları, sanat pratiğini bir sonuç üretimi olmaktan çıkararak, süreç-odaklı, çok-merkezli ve zamanla şekillenen bir düşünme biçimine dönüştürür. Burada biçim, ne yalnızca tasarımın ürünü ne de yalnızca maddenin tepkisidir; ikisinin sürekli müzakere ettiği bir ilişkisel süreçtir. Bu nedenle melez biçim, çağdaş üretimlerde sadece biçimsel bir estetik tercih değil; kuramsal ve ontolojik bir önerme olarak belirir.

Bu doğrultuda, seramik ve camın birlikte kullanımı, çağdaş sanat ve tasarım alanında biçimsel çeşitlilikten çok daha fazlasını temsil ettiği görülmektedir. Bu birliktelik, malzeme düşüncesinin dönüştüğü; özne-nesne, doğal-yapay, el yapımı-endüstriyel gibi ikiliklerin sorgulandığı ve yeniden tanımlandığı bir alan yaratır. Melez biçim ve yeni-materyalizm arasındaki kuramsal ilişki, bu malzemelerin estetik potansiyellerini yalnızca görünür kılmakla kalmaz, aynı zamanda düşünceye dâhil eder. Cam ve seramik, bu bağlamda yalnızca karşılaşan değil; birlikte düşünen, biçimlenen ve dönüşen maddelerdir.

Çağdaş Sanat Pratiğinde Melez Biçim ve Malzeme Etkiletişimi

Cam ile seramik, yapı ve davranış bakımından belirgin farklılıklar taşıyan, teknik olarak çoğu zaman birbirine zıt iki malzemedir. Biri ışığı geçirerek mekâna yayılırken, diğeri opak yapısıyla yüzeyde kalır; biri kırılgan saydamlığıyla geçirgenlik üretirken, diğeri yoğunluğu ve dayanıklılığıyla süreklilik hissi verir.

Bu farklılıklar, onları yalnızca fiziksel değil, kavramsal düzeyde de karşıt konumlara yerleştirmiştir. Ancak güncel sanat üretiminde bu karşıtlık, bir engel olmaktan çıkar; sanatçılar için anlam üretiminin bir bileşeni, yaratıcı gerginliğin kaynağı ve çok katmanlı ifade biçimlerinin kapısı haline gelir.

Cam ve seramiğin birlikte kullanımında en çok karşılaşılan zorluklardan biri, bu malzemelerin teknik uyumsuzluklarıdır. Camın yüksek genleşme katsayısı, ısıya tepkisi ve kırılgan yapısı ile seramiğin pişme dinamikleri çoğu zaman doğrudan birleşimi teknik olarak güçleştirir. Bu uyumsuzluk, yalnızca teknik değil, aynı zamanda estetik ve kavramsal bir meseleye dönüşür: Bazı sanatçılar bu sınırları aşmayı hedeflerken, bazıları sınırlılığı bizzat üretimin öznesi hâline getirir. Erime, çatlama, geçiş, kopma ya da eklemlenme gibi süreçler, yalnızca biçimsel tercih değil, malzemenin konuşan, direnen ve hatta karşı çıkan bir unsur olarak esere müdahil olduğu anlatısal alanlar yaratır.

Bu tür üretimlerde malzeme, edilgen bir araç olmaktan çıkarak, sürecin aktif bir bileşenine dönüşür. Özellikle melez biçim kavramı çerçevesinde cam ve seramiğin bir araya gelişi, yalnızca biçimsel bir birleşimi değil; kimi zaman birbirine direnen, kimi zaman da birbirini tamamlayan maddesel davranışların kavramsal yönelimlerle kesiştiği bir etkileşim alanını ifade eder. Cam, içsel yansımaları davet eden geçirgen yapısıyla mekânsal bir boşluk hissi üretirken; seramik, yüzeyde biriken izleriyle maddi sürekliliği ve zamanla katılaşan hafızayı temsil eder. Bu iki malzeme, sanatçının yönlendirmesine rağmen kendi fiziksel ve davranışsal eğilimleriyle sürece müdahil olur; böylece malzeme, sadece şekillendirilen bir unsur değil, anlamı yönlendiren bir ortak haline gelir. Bu karşılıklı etki, üretim sürecini belirleyen sabit kuralları aşındırarak, malzeme ile özne arasındaki ilişkinin daha karmaşık ve müzakereci bir düzlemde yeniden kurulmasına olanak tanır.

Bu noktada melez biçim yalnızca biçimsel bir karışım değil, malzemenin düşünsel alanla kurduğu karşılıklı ilişki olarak okunmalıdır. Yeni-materyalist kuramın sağladığı ontolojik zeminle birlikte düşünüldüğünde, cam ve seramiğin birlikteliği; özne ile nesne, tasarım ile rastlantı, kontrol ile direnç arasındaki sınırların bulanıklaştığı bir düşünsel alanı mümkün kılar. Sanatçının niyetiyle malzemenin etkisi arasındaki bu diyalog, çağdaş sanatın kavramsal üretiminde giderek daha fazla önem kazanan, hem biçimi hem anlamı taşıyan bir ilişkiler ağına işaret eder.

Cam ve seramiğin birlikte kullanımı, yalnızca teknik ustalık ya da estetik denge kurma çabası değildir; aynı zamanda malzemenin sesini, direncini, hafızasını ve potansiyelini ortaya çıkaran bir düşünme biçimiyle ilgilidir. Bu üretimlerdeki her karar, yalnızca görsel bir tercih değil; aynı zamanda malzemeyle yürütülen düşünsel bir müzakeredir. Tam da bu nedenle, cam ve seramik birlikteliğiyle çalışan sanatçılar, yalnızca iki malzemeyi bir araya getirmez; onların arasındaki etkileşimi, geçişi ve kimi zaman çatışmayı da bir ifade aracına dönüştürür.

Cam ve seramiğin çağdaş sanat üretiminde bir araya gelişi, yalnızca biçimsel veya teknik bir kombinasyon olarak değil; malzemeye dair ontolojik, epistemolojik ve estetik yaklaşımların yeniden yorumlandığı düşünsel pozisyonlar olarak da değerlendirilmelidir. Bu iki malzeme arasındaki fiziksel uyuşmazlık ya da teknik sınırlar, birçok sanatçı için bir engel değil, tam tersine üretimin yönünü belirleyen bir tür direnç zeminidir. Bu zemin, yalnızca malzemenin biçimlenişine değil, düşüncenin maddesel temsiline de yön verir.

Christina Bothwell'in yapıtlarında bu direnç, görsel olarak neredeyse fark edilmez geçişlerle aşılmış gibidir. Sanatçının figüratif heykellerinde cam ve seramik, karşıtlık içinde değil, birbirini tamamlayan biçimde yer alır. Camın içe açılan şeffaflığı ile seramiğin dokusal matlığı arasında kurulan akışkan geçişler,

malzemenin sınırlarını ortadan kaldırarak, melez biçimi yalnızca fiziksel bir karışım olmaktan çıkarır (bkz. Görsel 1-2). Burada *melezlik*, malzemeler arası geçirgenliğin ötesinde, özne-nesne ilişkilerinde dahi belirsizlik yaratan yeni bir düşünsel uzama karşılık gelir. Bothwell'in sırsız seramik yüzeyleri ve kalıpla döküm cam formları, yeni-materyalist kuramın öne sürdüğü gibi, sanatçının yönlendirmesine cevap veren ama aynı zamanda kendi duyusal ve fiziksel etkileriyle sürece ortak olan *etken nesneler* haline gelir.



Görsel 1. *Christina Bothwell, Secrets, 2020, Döküm cam ve seramik (Bothwell, 2020)*

Kaynak: *https://christinabothwell.com adresinden 28.06.2025 tarihinde erişim sağlandı.*



Görsel 2. *Christina Bothwell, Baby Mermaid, 2025, Döküm cam ve seramik (Bothwell C. , 2025)*

Kaynak: *https://christinabothwell.com adresinden 28.06.2025 tarihinde erişim sağlandı*

Bu tür bir ilişki, Jenny Mulcahy'nin çalışmalarında daha keskin karşıtlıklar üzerinden biçimlenir. Sanatçı, camı ve seramiği birleştirmekten ziyade, onların bir aradalığını mekanik bir geçiş sistemiyle düzenler. Döküm cam parçalar, seramik kütleye çerçevelenmiş veya geçmeli şekilde eklemlenmiştir (bkz. 3-4-5). Bu yapı, malzemeler arasındaki farkı görünür kılar; camın ışığı yansıtan geçirgen doğası, seramiğin mat yoğunluğuyla bilinçli olarak tezat oluşturur. Yeni-materyalist bakış açısıyla okunduğunda, bu karşıtlık *ilişkisel öznellik* üzerinden anlam kazanır; malzeme, sanatçının iradesine tabi olan değil, onunla düşünen ve direnen bir ortak olarak görünür hale gelir.



***Görsel 3**. Jenny Mulcahy, Green Arch, 2006, Döküm cam ve seramik (Mulcahy, 2006)*

***Kaynak:** https://www.jennymulcahy.com/product-page/green-arch adresinden 26.06.2025 tarihinde erişim sağlandı.*



***Görsel 4.** Jenny Mulcahy, Blue Arch, 2006, Döküm cam ve seramik (Mulcahy, Blue Arch, 2006)*

***Kaynak:** https://www.jennymulcahy.com/product-page/blue-arch adresinden 26.06.2025 tarihinde erişim sağlandı.*



Görsel 5. *Jenny Mulcahy, Inheritance from Mary Kathleen (Series #1), 2006, Pate de Verre cam ve seramik (Mulcahy, Inheritance from Mary Kathleen, 2006)*

Kaynak: *https://www.jennymulcahy.com/product-page/inheritance-from-mary-kathleen-1 adresinden 26.06.2025 tarihinde erişim sağlandı.*

Cam ve seramiğin fiziksel özellikleriyle oynayan bir başka örnek Edmée Delsol'un yapıtlarında karşımıza çıkar. Delsol'un seramik yüzeyleri genellikle klasik zanaat estetiğiyle biçimlenirken, cam, bu yüzeylere kimi zaman sıvı gibi dolarak, kimi zaman da geometrik bir kilit gibi yerleşerek entegre olur. Bu entegre oluş, bir tür fenomenolojik karşılaşma yaratır: camın yumuşak akışı, seramiğin sert yapısıyla birleştiğinde, ortaya çıkan form yalnızca teknik bir uyum değil, aynı zamanda bir malzeme hafızasıdır. Seramik, ateş ve toprağın izlerini taşırken; cam, eriyip yeniden katılaşarak geçmiş bir dönüşümün izini bedenleştirir (bkz. Görsel6-7). Bu bedenleşme, Karen Barad'ın intra-activity (iç-etkileşim) kavramıyla uyumlu biçimde, sanatçının öznelliği ile malzemenin etkisi arasında sabitlenmemiş bir ilişkinin kurulduğu alana işaret eder.



Görsel 6. *Edmée Delsol, Fragments de paradis, 2018, Terracotta seramik ve cam macunu (Delsol, 2018)*

Kaynak: *https://www.galerie-capazza.com/en/25_delsol-edmee#29060-strates adresinden 28.06.2025 tarihinde erişim sağlandı.*



Görsel 7. *Edmée Delsol, Horizon, 1999, Raku seramik ve cam macunu (Delsol, Horizon, 1999)*

Kaynak: *https://www.galerie-capazza.com/en/25_delsol-edmee#31693-lien-horizon-1999 adresinden 27.06.2025 tarihinde erişim sağlandı.*

Daha mimari ve modüler yapılarla çalışan Nicolas Touron'un üretiminde ise melezlik, biçimsel değil, yapısal bir strateji olarak

işler. Touron, 3D baskı teknolojisiyle ürettiği porselen yapıların yüzeyinde teknolojik izleri bilinçli olarak bırakırken, Amy Lemaire ile yaptığı iş birliğinde camı daha organik, amorf biçimlerde kurgular. Burada seramiğin mimari düzeni ile camın akışkan doğası arasında bir denge değil, doğrudan bir karşılaşma yaratılır (bkz. Görsel 8-9). Malzemenin geometrik kodlarla düzenlenmiş ve doğaçlama olarak biçimlenmiş parçaları arasında oluşan gerilim, aslında modernist düşüncenin ayrımcı biçim/malzeme, doğa/teknoloji, zanaat/endüstri dikotomilerini sorgular. Yeni-materyalist yaklaşıma göre bu karşıtlıklar, birbirini dışlayan değil; birbirine temas eden, direnen ve yeniden biçimlenen alanlardır.



Görsel 8. *Nicolas Touron, Nature 13, 2022, Amy Lemaire ile iş birliği, 3D porselen ve borosilikat cam (Touron, 2022)*

Kaynak: *https://nicolastouron.com/works/nature-13 adresinden 27.06.2025 tarihinde erişim sağlandı.*



Görsel 9. *Nicolas Touron, Nature 15, 2022, Amy Lemaire ile iş birliği, 3D porselen ve borosilikat cam (Touron, Nature 15, 2022)*

Kaynak: *https://nicolastouron.com/works/nature-15 adresinden 27.06.2025 tarihinde erişim sağlandı.*

Andrea Walsh'un çalışmaları ise tam anlamıyla *malzemenin kontrolü* fikrine karşıt bir zemin sunar (bkz. Görsel 10-11-12). Sanatçının porselen ve camı keskin geometrik formlarda birleştirdiği yapıtlarında yüzeyler, neredeyse laboratuvar hassasiyetinde işlenmiştir. Camın kristalimsi netliği ile porselenin opak düzeni, burada bir hiyerarşi değil, eşzamanlı varoluş biçimleri olarak konumlanır. Bu tür işler, melez biçim kavramının sadece geçişli ya da akışkan yapılardan değil, aynı zamanda sınırların belirginleştirildiği sistemlerden de doğabileceğini gösterir. Yeni materyalist perspektifle bakıldığında, burada camın ve porselenin yüzey davranışları, sanatçının biçimsel kararları kadar sürece etki eden fiziksel aktörler olarak işler.



Görsel 10. *Andrea Walsh, Large faceted box, 2012, Soluk sarı cam ve porselen (Walsh, 2012)*

Kaynak: *http://andreawalsh.co.uk/work/2011-2012/ adresinden 27.06.2025 tarihinde erişim sağlandı.*



Görsel 11. *Andrea Walsh, Medium faceted box, 2012, Gri cam ve porselen (Walsh, Medium faceted box, 2012)*

Kaynak: *http://andreawalsh.co.uk/work/2011-2012/ adresinden 27.06.2025 tarihinde erişim sağlandı.*



Görsel 12. *Andrea Walsh, Collection of Faceted Boxes, 2014, Opak gri cam ve kemik porselen, altın (Walsh, Collection of Facated Boxes, 2012)*

Kaynak: *http://andreawalsh.co.uk/work/2013-2014/ adresinden 27.06.2025 tarihinde erişim sağlandı.*

Daha amorf biçimlerle çalışan Jessamy Kelly'nin pate de verre tekniğiyle oluşturduğu işler, malzemenin içsel dokusuna yönelik bir ilgiyi ortaya koyar. Camın içine yerleştirilen kemik porselen parçaları ya da tozları, tekil bir formun içinde çoklu materyal hafızalarının birleşmesine olanak tanır (bkz. Görsel 13-14-15). Bu birleşme yalnızca görünür bir biçimsel melezlik değil; zamanla oluşmuş, farklı sıcaklık, yoğunluk ve geçirgenlikteki maddelerin bir arada tepkimeye girdiği bir süreçtir. Bu bağlamda, Kelly'nin işleri yalnızca estetik deneyim değil, aynı zamanda maddesel karşılaşmaların laboratuvarı gibidir.



Görsel 13. *Jessamy Kelly, Spliced III, 2020, Pate de verre cam ve kemik porselen (Kelly, 2020)*

Kaynak:*https://www.jessamykellyglass.com/gallery/gallery.php?id=9 adresinden 24.06.2025 tarihinde erişim sağlandı.*



Görsel 14. *Jessamy Kelly, Wedge, 2020, Pate de verre cam ve kemik porselen (Kelly, Wedge, 2020)*

Kaynak: *https://www.jessamykellyglass.com/gallery/gallery.php?id=9 adresinden 24.06.2025 tarihinde erişim sağlandı.*



Görsel 15. *Jessamy Kelly, Emergence Standing, 2020, Sıcak cam frit, döküm porselen (Kelly, Emergence Standing, 2020)*

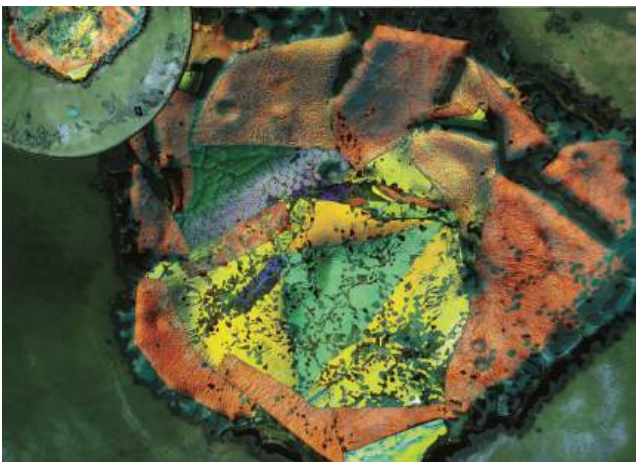
Kaynak: *https://www.jessamykellyglass.com/gallery/gallery.php?id=9 adresinden 24.06.2025 tarihinde erişim sağlandı.*

Maeda Masahiro ve Alfred Spivack'ın işleri, geleneksel seramik biçimlerin cam ile olan ilişkisini yüzeyde inşa eder. Masahiro'nun emaye uygulamaları, sır ile cam arasındaki geçirgenlikte yeni bir katman oluşturur (bkz. Görsel 16). Parlaklığı yumuşatılmış bu yüzeyler, sır ile camın sınırında bir melezlik üretir. Spivack'ın çok katmanlı pişirim teknikleriyle cam ve sırın iç içe geçmesi, yüzeyin hem estetik hem de maddesel olarak yeniden tanımlandığı bir düzlem yaratır (bkz. Görsel 17-18). Bu yüzeyler, estetikten çok daha fazlasını önerir; onlar, malzemenin kendi tarihsel ve kimyasal süreçleriyle konuştuğu bir tür görsel hafıza olarak da okunabilir.



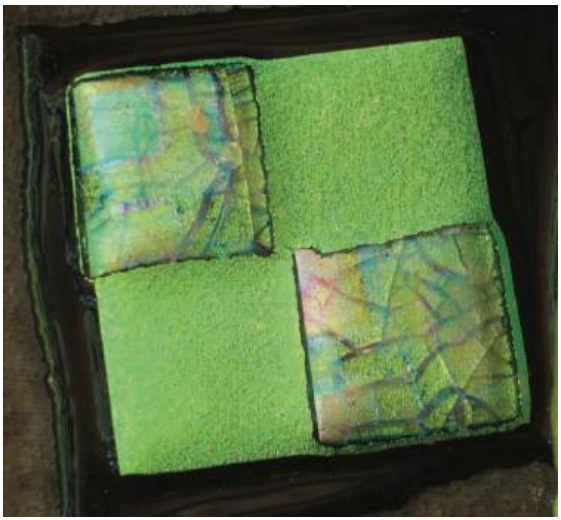
Görsel 16. *Maeda Masahiro, Tea Bowl with Overglaze Enamels, 2022, Cam tozu ile sırlanmış çay kasesi, porselen (Masahiro, 2022)*

Kaynak: *https://www.oxfordceramics.com/artists/144-maeda-masahiro/works/ adresinden 26.06.2025 tarihinde erişim sağlandı.*



Görsel 17. *Alfred Spivack, Platter (detay), 2007, Çamur tornada şekillendirme stoneware 1200C, cam ile ikinci pişirim (Spivack, 2007)*

Kaynak:*https://www.twolassesglassclasses.com/Documents/The_Fusion_Of_Clay_and_Dichroic_Glass.pdf adresinden 27.06.2025 tarihinde erişim sağlandı.*



Görsel 18. *Alfred Spivack, Platter with Bronze Glaze, 2007, Çamur tornada şekillendirme stoneware 1200C, 3 kat cam ile ikinci pişirim (Spivack, 2007)*

Kaynak:https://www.twolassesglassclasses.com/Documents/The_Fusion_Of_Clay_and_Dichroic_Glass.pdf *adresinden 27.06.2025 tarihinde erişim sağlandı.*



Görsel 19. *Etsuko Tashima, Cornucopia 09-Y9, 2009, Cam döküm ve stoneware seramik (Tashima, 2009)*

Kaynak: https://www.mirviss.com/artists/tashima-etsuko *adresinden 27.06.2025 tarihinde erişim sağlandı.*



Görsel 20. *Etsuko Tashima, Cornucopia 14-VIII, 2006, Cam döküm ve stoneware seramik (Tashima, Cornucopia 14-VIII, 2006)*

Kaynak: *https://www.mirviss.com/artists/tashima-etsuko adresinden 27.06.2025 tarihinde erişim sağlandı.*

Etsuko Tashima'nın organik formlarla bir araya getirdiği stoneware seramik ve döküm cam birlikteliği, melez biçimin bedensel karşılaşma boyutuna dikkat çeken etkileyici örneklerden biridir. Sanatçının biçimlendirdiği yapılar, yalnızca görsel değil, aynı zamanda dokunsal ve duyusal bir algı düzlemine hitap eder. Camın ışık geçirgenliğiyle seramiğin yoğun, opak dokusu arasındaki fark, yüzeysel bir kontrasttan öte, malzemenin bedende ve mekânda bıraktığı etkilerle şekillenen çok katmanlı bir deneyime dönüşür (bkz. Görsel 19-20). Bu karşılaşma, yeni-materyalist düşüncenin

vurguladığı gibi, yalnızca nesneye dair değil; aynı zamanda izleyiciyle kurulan duyusal ilişkiye dair bir failiyet alanı açar.

Seramik ve camın çağdaş sanat üretiminde birlikte kullanımı, yalnızca malzeme çeşitliliği arayışı olarak değil, biçim, düşünce ve deneyim alanlarında açılan melez bir karşılaşma zemini olarak değerlendirilebilir. Bu malzemelerin kimi örneklerde birbiriyle kaynaşarak yeni bir bütün oluşturduğu; kimilerinde ise bilinçli biçimde ayrışarak karşıtlık üzerinden anlam kurduğu gözlemlenir. Her iki yönelim de malzemenin edilgen bir araç olmadığını, tersine kavramsal üretimin etkin bir parçası haline geldiğini gösterir.

Camın geçirgenliği ve ışıkla kurduğu ilişki, seramiğin toprağa özgü ağırlığı ve yüzey belleğiyle karşılaştığında, ortaya çıkan biçimsel ve duyusal gerilim yalnızca estetik bir mesele değildir. Bu karşılaşma, beden, hafıza, zaman ve mekân gibi düşünsel katmanlarda da izler bırakır. Christina Bothwell'in geçişli yapıları ile Jenny Mulcahy'nin açık ayrımlar üzerine kurulu yerleştirmeleri arasındaki fark, bu melezlik düşüncesinin tek bir forma indirgenemez olduğunu gösterir. Tashima, Bothwell ve Walsh gibi sanatçılar, malzemelerin bir araya gelişinde geçirgen, organik bir birliktelik önerirken; Spivack, Delsol ve Mulcahy, sınırların korunmasını estetik stratejinin bir parçası hâline getirir.

Bu farklılıklar, melez biçimin yalnızca bir formül ya da teknik değil; malzeme ile kurulan düşünsel ilişkinin yönüyle ilgili olduğunu ortaya koyar. Yeni-materyalist perspektiften bakıldığında, bu sanatçılar malzemeye yalnızca şekil veren değil; onunla düşünen, hatta onun düşüncesini sürece dahil eden bir üretim rejimi geliştirmektedir. Camın dirençli kırılganlığı ya da seramiğin yüzeyde bıraktığı termal iz, biçimsel tercihlerden önce gelen varlıksal belirleyicilerdir.

Dolayısıyla bu bölümde ele alınan üretimler, melez biçimin ve malzeme etkileşiminin, çağdaş sanatın yalnızca estetik

çeşitliliğini değil, malzeme ile düşünce arasındaki geçişken yapıyı nasıl yeniden tarif ettiğini gösteren örnekler olarak okunabilir. Sanatçıların kullandığı teknikler, biçimler ya da yüzey ilişkileri kadar; malzemelerin birlikte var olma biçimleri de çağdaş sanatın ontolojik yönelimlerine dair önemli ipuçları sunar. Bu bağlamda, cam ve seramiğin birlikte kullanımı, çağdaş sanat pratiğinde yalnızca malzeme temelli bir yenilik olarak değil, malzemenin düşünsel ve duyusal boyutlarının birbirine dolandığı çok katmanlı bir karşılaşma alanı olarak değerlendirilmelidir.

Sonuç

Malzemenin yalnızca biçimsel değil, düşünsel bir etken olarak ele alınması, çağdaş sanat pratiğinde üretim süreçlerinin yeniden tanımlanmasına neden olmuştur. Cam ve seramik gibi maddi ve kültürel geçmişleri farklı olan iki malzemenin aynı üretim alanında buluşturulması, form ve tekniklerin ötesinde bir düşünce biçiminin işareti olarak değerlendirilebilir. Saydam ile opak, kırılgan ile dirençli, endüstriyel ile el yapımı gibi karşıtlıkları bünyesinde barındıran bu iki malzeme, yalnızca fiziksel özellikleriyle değil, taşıdıkları kültürel kodlarla da karşıtlık ve uyum arasında salınan bir birliktelik önerir.

Bu birliktelik, sabit malzeme kategorilerinin ötesine geçen bir ilişkisellik biçimini gerekli kılar. Biçimlerin kesişiminde, malzemenin davranışı, yalnızca teknik sınırlar çerçevesinde değil; estetik, kavramsal ve hatta sezgisel düzeyde okunur hâle gelir. Camın ışık geçirgenliğinin oluşturduğu içe dönük açıklık, seramiğin yüzeysel dokunsallığıyla karşılaştığında, izleyicinin algısında bir tür görsel gerilim üretir. Ancak bu gerilim, bir çatışmadan ziyade üretken bir ara-bölgeyi işaret eder. Malzeme, burada hem özne hem de nesne konumunda işler; sanatçının niyetiyle kendi fiziksel potansiyeli arasında sürekli bir müzakere süreci yürütür. Bu bağlamda melez biçim, yalnızca iki malzemenin bir araya gelişiyle

oluşan yapısal bir durum değil; malzemeler arası sınırların geçirgenleştiği, anlamların kaydığı ve üretim biçimlerinin katmanlaştığı bir düşünsel alan olarak belirir. Modernist biçim anlayışının tersine, biçim artık durağan ya da kapalı değil, açık, geçişli ve çoğul bir yapıya sahiptir. Ne cam kendi başına tam anlamıyla camdır, ne de seramik, seramiğin tarihsel bağlamıyla sınırlıdır. Her ikisi, birlikte bulunduklarında birbirlerini dönüştürme potansiyeli taşır. Bu potansiyel, sabit kimliklerin, teknik ayrımların ve estetik normların çözüldüğü bir üretim rejimini tanımlar.

Yeni-materyalist düşünce bu üretim rejiminin kuramsal temelini oluşturur. Nesnenin edilgen bir biçimden, etkin bir fail olarak yeniden tanımlanması; cam ve seramiğin yalnızca sanatçının yönlendirmesiyle değil, kendi fiziksel ve kimyasal tepkileriyle sürece katılan özneler olarak görülmesini mümkün kılar. Bu çerçevede, malzeme bir araç olmanın ötesine geçerek düşüncenin taşıyıcısı değil, ortağı haline gelir. Malzemenin kendine özgü tepkisi, direnci ve katkısı, estetik kararları doğrudan etkiler. Burada tasarım, tek yönlü bir belirleme süreci değil; karşılıklı biçimlenmenin, sezgisel diyaloğun ve maddesel ortaklığın ürünüdür.

Cam ve seramiğin birlikte kullanıldığı sanatçı pratikleri, bu düşünsel dönüşümün somut örneklerini oluşturur. Bazen geçişli ve akışkan bir biçimde iç içe geçen, bazen ise keskin sınırlarla ayrılan malzeme birliktelikleri, sadece estetik tercihler değil, aynı zamanda kavramsal stratejiler olarak yorumlanmalıdır. Malzeme, kimi zaman kendi varlık direnciyle biçimi yönlendirirken, kimi zaman düşünsel bir metafora dönüşerek sanatçının niyetine eşlik eder. Bu etkileşim, yalnızca estetik değil, aynı zamanda epistemolojik bir önerme sunar: Malzeme, düşüncenin taşıyıcısı değil, üreticisi olabilir. Bedenle temas eden, ışıkla ilişki kuran, yerleştirme biçimiyle uzamı dönüştüren cam ve seramik birleşimleri; melez biçimin yalnızca nesneye dair değil, özneye, mekâna ve algıya dair de yeni bir okuma önerdiğini gösterir. Her karşılaşma bir deneyimdir ve bu deneyim,

yalnızca biçimsel değil, algısal ve kavramsal düzeyde açılır. Estetik olan, artık yalnızca görülen değil; hissedilen, etkileşime girilen ve yorumlanan bir alandır.

Biçim, içerik ve malzeme arasındaki karşılıklı etkileşim, çağdaş sanatın üretim modellerinde giderek artan biçimde karşılaşılan çok katmanlı yapıların oluşumuna zemin hazırlar. Cam ve seramiğin birlikte kullanımı, yalnızca teknik bir yenilik ya da estetik bir birleşim değil; malzemeye yüklenen anlamın, üretim süreci içindeki rolünün ve nesne-özne ilişkilerinin yeniden tanımlandığı bir arayüz işlevi görür. Bu çerçevede, söz konusu birliktelik, çağdaş sanatın ontolojik ve kuramsal yönelimleriyle örtüşen, kavramsal olarak zenginleşmiş bir malzeme düşüncesine işaret eder.

Kaynakça

Adamson, G. (2007). *Thinking Through Craft.* Oxford: Berg Publishers.

Addington, M. D., & Schodek, D. (2005). *Addington, M., & Schodek, D. Smart Materials and Technologies: For the Architecture and Design Professions.* Londra: Routledge.

Barad, K. (2007). *Meeting the Universe Halfway: Quantum Physics and the Entanglement of Matter and Meaning.* Durham: Duke University Press.

Bennett, J. (2010). *Vibrant Matter: A political Ecology of Things.* Durham/Londra: Duke University Press.

Bhabha, H. K. (1994). *The Location of Culture.* Oxfordshire : Routledge.

Bothwell, C. (2020). *Secrets.* https://christinabothwell.com Erişim tarihi: 28.06.2025

Bothwell, C. (2025). *Baby Mermaid.* https://christinabothwell.com Erişim tarihi: 28.06.2025

Coles, A. (2012). *The Transdisciplinary Studio.* Londra: Sternberg Press.

DeLanda, M. (2006). *A New Philosophy of Society: Assemblage Theory and Social Complexity.* Londra: Continuum.

Delsol, E. (2018). *Fragments de paradis.* https://www.galerie-capazza.com/en/25_delsol-edmee#29060-strates Erişim tarihi: 28.06.2025

Delsol, E. (1999). *Horizon.* https://www.galerie-capazza.com/en/25_delsol-edmee#31693-lien-horizon-1999 Erişim tarihi: 27.06.2025

Dormer, P. (1997). *The Culture of Craft: Status and Future.* Manchester: Manchester University Press.

Kelly, J. (2020). *Spliced III.* https://www.jessamykellyglass.com/gallery/gallery.php?id=9 Erişim tarihi: 24.06.2025

Kelly, J. (2020). *Wedge.* https://www.jessamykellyglass.com/gallery/gallery.php?id=9 Erişim tarihi: 24.06.2025

Kelly, J. (2020). *Emergence Standing.* https://www.jessamykellyglass.com/gallery/gallery.php?id=9 Erişim tarihi: 24.06.2025

Kingery, D. W. (1996). Ceramics and Civilization: History and Technology. In D. W. Kingery (Ed.), *Learning from Things: Method and Theory of Material Culture Studies* (pp. 28-46). Washington: Smithsonian Institution Press.

Masahiro, M. (2022). *Tea Bowl.* Oxford Ceramics. https://www.oxfordceramics.com/artists/144-maeda-masahiro/works/ Erişim tarihi: 26.06.2025

Mulcahy, J. (2006). *Green Arch.* https://www.jennymulcahy.com/product-page/green-arch Erişim tarihi: 26.06.2025

Mulcahy, J. (2006). *Blue Arch.* https://www.jennymulcahy.com/product-page/blue-arch Erişim tarihi: 26.06.2025

Mulcahy, J. (2006). *Inheritance from Mary Kathleen.* https://www.jennymulcahy.com/product-page/inheritance-from-mary-kathleen-1 Erişim tarihi: 26.06.2025

Nicholson, P. T., & Shaw, I. (2000). *Ancient Egyptian Materials and Technology.* Cambridge: Cambridge University Press.

Spivack, A. (2007). *Platter.* https://www.twolassesglassclasses.com/Documents/The_Fusion_Of_Clay_and_Dichroic_Glass.pdf Erişim tarihi: 27.06.2025

Tashima, E. (2009). *Cornucopia 09-Y9.* https://www.mirviss.com/artists/tashima-etsuko Erişim tarihi: 27.06.2025

Tashima, E. (2006). *Cornucopia 14-VIII.* https://www.mirviss.com/artists/tashima-etsuko Erişim tarihi: 27.06.2025

Tite, M. S. (2008). Ceramic Production, Provenance and Use - A Review. *Archaeometry, 50*(2), 216-231.

Touron, N. (2022). *Nature 13.* https://nicolastouron.com/works/nature-13/ Erişim tarihi: 27.06.2025

Touron, N. (2022). *Nature 15.* https://nicolastouron.com/works/nature-15/ Erişim tarihi: 27.06.2025

Walsh, A. (2012). *Large faceted box.* http://andreawalsh.co.uk/work/2011-2012/ Erişim tarihi: 27.06.2025

Walsh, A. (2012). *Medium faceted box.* http://andreawalsh.co.uk/work/2011-2012/ Erişim tarihi: 27.06.2025

Walsh, A. (2012). *Collection of Facated Boxes.* http://andreawalsh.co.uk/work/2013-2014/ Erişim tarihi: 27.06.2025

SANAT PRATİKLERİ

