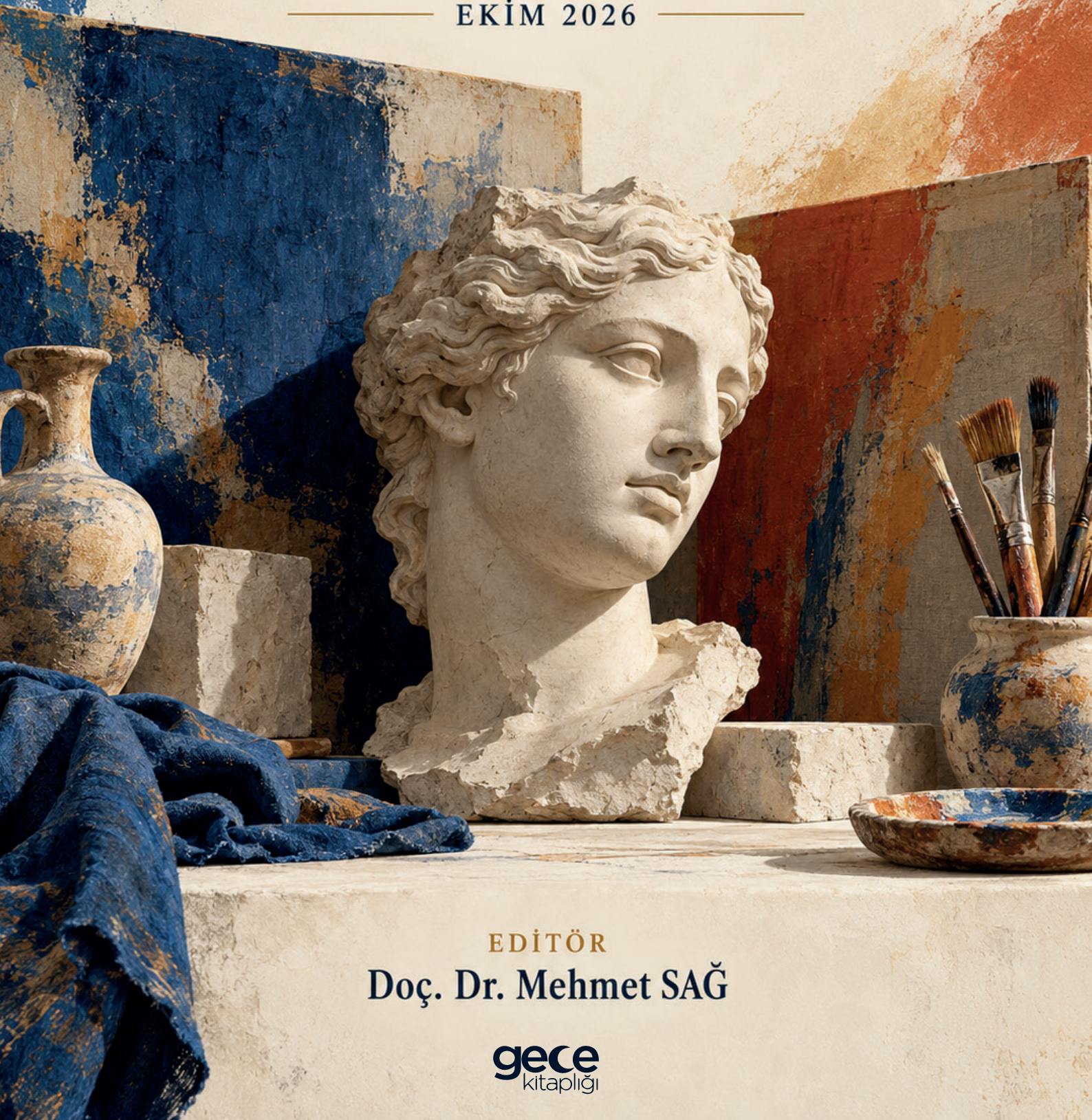


# GÜZEL SANATLAR

## ALANINDA ARAŞTIRMALAR VE DEĞERLENDİRMELER

— EKİM 2026 —



EDİTÖR

Doç. Dr. Mehmet SAĞ

gece  
kitaplığı

**İmtiyaz Sahibi** / Yaşar Hız  
**Yayına Hazırlayan** / Gece Kitaplığı

**Birinci Basım** / Ekim 2026 - Ankara  
**ISBN** / 978-625-321-343-5

**© copyright**

Bu kitabın tüm yayın hakları Gece Kitaplığı'na aittir.

Kaynak gösterilmeden alıntı yapılamaz, izin almadan hiçbir yolla çoğaltılamaz.

**Gece Kitaplığı**

Kızılay Mah. Fevzi Çakmak 1. Sokak

Ümit Apt No: 22/A Çankaya/ANKARA

0312 384 80 40

[www.gecekitapligi.com](http://www.gecekitapligi.com) / [gecekitapligi@gmail.com](mailto:gecekitapligi@gmail.com)

**Baskı & Cilt**

Bizim Büro

**Sertifika No:** 42488

**GÜZEL SANATLAR  
ALANINDA ARAŞTIRMALAR VE  
DEĞERLENDİRMELER**

**EKİM 2026**

**EDİTÖR**

**Doç. Dr. Mehmet SAĞ**

**gece**  
kitaplığı



# İÇİNDEKİLER

## BÖLÜM 1

### ALGORİTMİK TOPLUMDA POST-ANTROPONİMİK KİMLİK KURGUSU: SS21.ART

*Merve GÜVEN ÖZKERİM, Nazlı ÖZTÜRKMEN, Begüm TARAĞO* ..... 7

## BÖLÜM 2

### ÇAĞDAŞ SANATTA BİR ÜRETİM MODELİ OLARAK SES SANATI ÜZERİNE SANATÇI OKUMALARI

*Fırat Çağrı KIRMIZIGÜL, Vesile ONUK* ..... 19

## BÖLÜM 3

### SERAMİK MALZEME ODAĞINDA HAZIR NESNE İLE DENEYSEL UYGULAMALAR

*Özkan BAL* ..... 44

## BÖLÜM 4

### POPÜLER KÜLTÜR VE SANAT İLİŞKİSİ BAĞLAMINDA KLASİK SANAT İKONLARININ YENİDEN YORUMLANMASI

*Abdurrahman BIYIK, Rukiye DİLLİ* ..... 66

## BÖLÜM 5

### ANDERS ZORN'UN PORTRERLERİNDE RENK EKONOMİSİ VE RESİMSEL BÜTÜNLÜK

*Deniz REİSOĞLU* ..... 86



# BÖLÜM 1

---

## ALGORİTMİK TOPLUMDA POST- ANTROPONİMİK KİMLİK KURGUSU: SS21.art

*Merve GÜVEN ÖZKERİM<sup>1</sup>, Nazlı ÖZTÜRKMEN<sup>2</sup>,  
Begüm TARAĞO<sup>3</sup>*

---

<sup>1</sup> Prof.Dr.Giresun Üniversitesi, Resim Bölüm Başkanı, 0000-0002-2817-6214

<sup>2</sup> Rastro Studio, 0009-0003-2294-5523

<sup>3</sup> Audio Rituals

## 1. Giriş

Adbilim (onomastik), çevrede somut olarak gözlemlenebilen ya da zihinsel düzlemde kavranabilen varlık, kavram ve olgulara verilen adları; dilbilgisel yapı, anlam bilimi ve dil–düşünce–kültür etkileşimi bağlamında inceleyen disiplinlerarası bir araştırma alanıdır. Bu alan, adların kökenini, yapısını, anlam değişmelerini ve toplumsal işlevlerini ele alarak dil ile kültür arasındaki karşılıklı etkileşimi ortaya koymayı amaçlar (Hough, 2016). Çalışma alanının genişliği nedeniyle adbilim; yer adları bilimi (toponimi), kişi adları bilimi (antroponomi) gibi çeşitli alt dallara ayrılmıştır.

Antroponomi, bireylere verilen özel adları, soyadlarını, lakapları ve mahlasları tarihsel, toplumsal ve kültürel boyutlarıyla inceleyerek ad verme geleneklerinin kimlik inşası ve kültürel bellekle ilişkisini ortaya koyar (Eraslan, 2015). Bu yönüyle adbilim, yalnızca dilbilimsel bir inceleme alanı değil, aynı zamanda toplumsal yapı ve kültürel değerlerin çözülmesine katkı sağlayan bir disiplindir.

Algoritmik toplumda antroponomi, kişi adlarının yalnızca kültürel ve tarihsel bağlamda değil, aynı zamanda dijital veri ekosistemleri ve otonom sistemleri içindeki işlevleri bakımından da incelenmesini gerektirir. Büyük veri analitiği, yapay zeka ve makine öğrenmesi temelli sistemler, kişi adlarını kimlik doğrulama, sınıflandırma ve öngörü üretme süreçlerinde veri olarak kullanır. Bu durum adların toplumsal kimlik, etnisite, cinsiyet ve sosyo-ekonomik statü gibi pek çok kategori ile ilişkilendirilmesine yol açabilir (Kitchin, 2017). Bu bağlamda antroponomi, algoritmik sistemlerde adların nasıl anlamlandırıldığı, hangi önyargıları yeniden üretilebildiği ve dijital kimlik inşasında nasıl rol oynadığı gibi sorularla karşı karşıya kalır. Özellikle algoritmik karar verme mekanizmalarının toplumsal eşitsizlikleri pekiştirme potansiyeli dikkate alındığında, kişi adlarının veri temelli sınıflandırma süreçlerindeki konumu eleştirel bir incelemeyi zorunlu kılar (O’Neil, 2016). Dolayısıyla antroponomi, klasik dilbilimsel ve kültürel çözümlemelerin ötesinde dijital çağda kimlik, gözetim ve güç ilişkileri bağlamında yeniden tartışması gereken bir disiplin haline gelmiştir.

Bu çalışma bağlamında; öznenin merkezleştirilmesi, kimliğin inşa edilmişliği, göstergenin ve temsilin değişkenliği bağlamında isimlerin iktidar, algokrasi ve dijital sistemler içindeki dolaşımını sorgulayan post-antroponimik kimlik kurgusunu disiplinlerarası/deneysel bir sanat çalışması olan SS21.art üzerinden tartışmaya açıyoruz.

## 2. Kavramsal Çerçeve

SS21.art, sanatsal bir araç olarak kullanan interaktif/deneysel bir sanat çalışmasıdır. İzleyiciyi ilişkisel estetik deneyime davet ederek, onu kimlik kurgusu ve isimlendirme süreci hakkında düşünmeye teşvik eder. Bununla birlikte algoritmik toplum inşasında isimlerin kişisel veri olarak kategorize edilme aracına indirgenmesini açıkça ortaya koyan bir manifestoya sahiptir.

SS21.art projesi, Kavramsal Sanat, yaratıcı kodlama ve kritik kod çalışmalarının kesişiminde, dijital hümanist bir perspektifle oluşturulmuştur. Proje, Kavramsal Sanat geleneğinin maddi

nesneden çok düşünceyi önceleyen yaklaşımını (Sol LeWitt, 1967) dijital üretim ortamına taşıırken; yaratıcı kodlama aracılığıyla algoritmayı yalnızca teknik bir araç değil, estetik ve düşünsel bir ifade biçimi olarak ele almaktadır.

Bu bağlamda proje, kodun kültürel ve ideolojik katmanlarını görünür kılmayı amaçlayan eleştirel kod çalışmalarıyla da ilişkilidir (Alexander R. Galloway, 2004). Kodun işlevsel yapısının ötesinde, toplumsal ve politik bağlam içinde okunabilir bir metin olduğu varsayımı, çalışmanın metodolojik zeminini oluşturmaktadır (Marino, 2006).

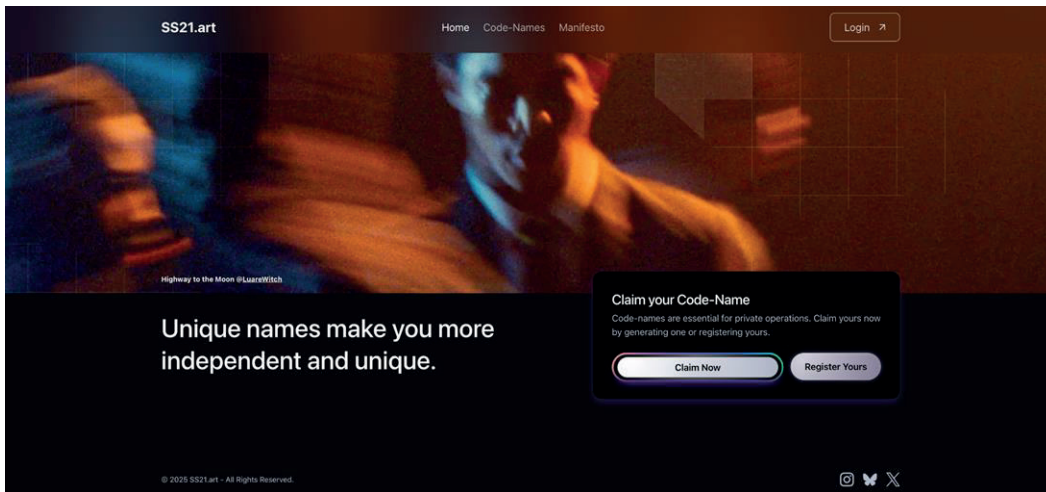
Ayrıca dijital hümanizm çerçevesinde, teknolojinin insan merkezli bir etik ve kültürel sorumluluk perspektifiyle yeniden düşünülmesi gerekliliği vurgulanmaktadır (Hayles, 1999). SS21.art, dijital üretim süreçlerini yalnızca teknik bir yenilik alanı olarak değil; insan, makine ve kültür arasındaki karşılıklı etkileşimin eleştirel bir araştırma sahası olmayı hedefler. Bu yönüyle proje, kavramsal düşünce ile algoritmik üretimi bir araya getirerek, dijital/fijital estetik ile eleştirel teori arasında disiplinlerarası bir köprü kurmayı hedeflemektedir.

### 3. Uygulama ve Vaka Analizi: SS21.art Deneyimi

SS21.art projesinin Minimum Viable Product (MVP) aşaması, web sitesi aracılığı ile kişi adlarının, toplumsal, siyasal ve ekonomik süreçlerin algoritmalar aracılığıyla yönetilmesini ve denetlenmesini ve dijital gözetim sistemleri içindeki dolaşımını sorgulayan deneysel bir yaratıcı pratik olarak tasarlanmıştır. Post-yapısalcı kuramın öznenin merkezileştirilmesi argümanını dijital bir arayüzde somutlaştırarak, isimlendirme pratiklerini birer veri olmaktan çıkarıp ilişkisel bir estetik deneyime dönüştürmeyi amaçlar. Bourriaud'nun yaklaşımından hareketle (2005), izleyici ile etkileşime geçen ve kolektif deneyim odaklı yaratıcı pratiğe dönüşür.

#### 3.1. Minimum Viable Product (MVP) ve Geliştirme Mimarisi

SS21.art, gelişmekte olan canlı bir organizma olarak nitelendirilen yapısını desteklemek amacıyla modern ve esnek bir teknoloji üzerine inşa edilmiştir.

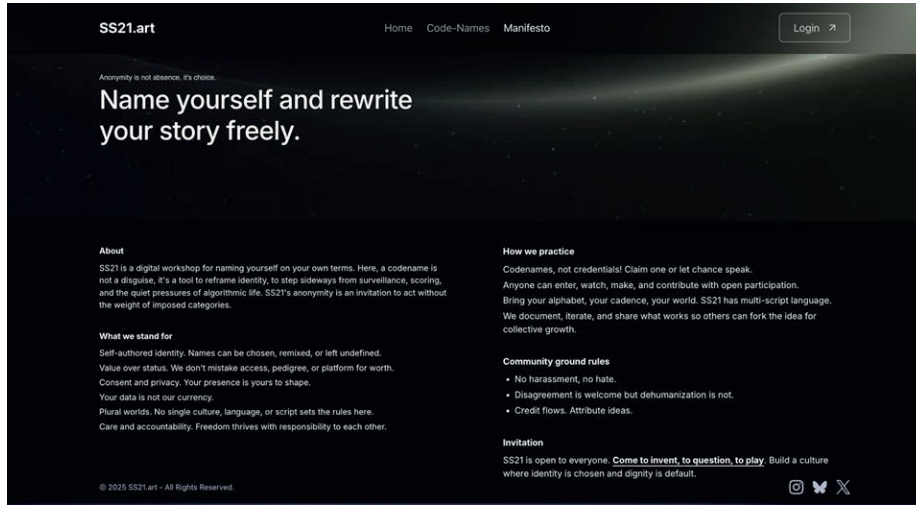


**Görsel 1.** SS21.art web sitesinin Ana Sayfası ve kod isim oluşturma alanı.

Frontend geliştirmesinde kullanıcı etkileşiminin merkezinde yer alan arayüz (Görsel 1), React 19 kütüphanesi ve TypeScript kullanılarak geliştirilmiştir. Projenin derleme süreci Vite ile optimize edilirken; sayfa yönlendirmeleri ve dinamik içerik yönetimi için React Router v7 tercih edilmiştir. Görselleştirme süreçlerinde Tailwind CSS kullanılarak minimalist ve eleştirel bir tasarım dili kurgulanmıştır. Backend geliştirmesi ve veri yönetiminde veri modelleri, PostgreSQL veritabanı üzerinde yapılandırılmış ve Prisma ORM aracılığıyla yönetilmiştir. Kimlik doğrulama ve veri depolama katmanında Supabase servislerinden yararlanılmıştır. Platformun sürekliliği ve otomatik dağıtım süreçleri (CI/CD) için Vercel bulut altyapısı kullanılmıştır.

### 3.2. Kullanıcı Deneyimi (UX), Kod-İsim Üretimi

Platformun sunduğu kullanıcı deneyimi, bireyin isminden yola çıkarak, adlandırma pratikleri üzerindeki etkisini eleştirel bir süzgeçten geçiren üç aşamalı bir akışa dayanmaktadır. İlk olarak kullanıcı, platforma dahil olduğunda isminin algoritmik sistemler tarafından bir veriye indirgenmesine yönelik manifestoyla karşılaşır. Bu karşılaşma, manifestonun kavramsal içeriğini görselleştiren ve merkezi otoritenin atadığı kimliklerin parçalanarak kodlara dönüşümünü simgeleyen dinamik bir animasyonla desteklenmektedir. Söz konusu görsel iletişim stratejisi, kullanıcı deneyimini teknik bir veri girişi sürecinden çıkararak, bireyin dijital evrendeki temsiline dair ontolojik bir farkındalık yaratan duyuşsal bir boyuta taşır.



Görsel 2. SS21.art web sitesinde bulunan Manifesto menüsü ve metni.

Bu aşamada kullanıcıya iki farklı kod-isim edinme kurgusu sunulur: Sistem tarafından rastlantısal olarak üretilen bir kod-ismi kabul etmek veya kendi belirlediği bir kod-ismi SS21.art evrenine manuel olarak kaydetmek. Bu süreç, isimlendirmeyi dışarıdan atanan bir zorunluluktan çıkarıp, bireyin kendi şartlarıyla belirlediği estetik ve etik bir eyleme dönüştürür. Üretilen kod-isim, kullanıcının gerçek dünyadaki biyolojik veya yasal kimliğiyle değil, yalnızca e-posta adresiyle eşleşen dijital bir profil üzerinden sisteme kaydedilir. Bu yapı,

geleneksel antroponominin sunduğu özdeşliği sabitleyen doğal etiketle yerine e-posta adresiyle doğrulanmış ancak içeriği kullanıcı tarafından inşa edilmiş, değişken bir kimlik göstergesi sunar. Böylelikle kullanıcı, merkezi sistemlerin talep ettiği hiper-görünürlükten kaçınarak, dijital dünyada kendi belirlediği sınırlar dahilinde var olma kapasitesi kazanır.

### 3.3. Deneyim Odaklı Sanat

SS21.art, 7–15 Mart tarihleri arasında İstanbul Barın Han’da gerçekleştirilen *İnsan ve Makine* sergisinde izleyici ile etkileşime geçmiştir. Bu sergi, insan–makine etkileşimini eleştirel bir çerçevede tartışmaya açarak üç temel tema etrafında kurgulanmıştır: Önyargılar, Görünmez Emek ve Anonimlik. Bu tematik yapı, dijital üretim süreçlerinde algoritmik önyargıların ve sistemsel sapmaların (anomali) estetik ve politik yansımalarını; veri üretimi ve yapay zekâ süreçlerinde görünmezleşen emek biçimlerini; ayrıca dijital ortamda öznenin anonimleşme pratiklerini sorgulayan bir kavramsal çerçeve sunmaktadır. SS21.art projesi de bu bağlam içinde konumlanarak insan ve makine arasındaki karşılıklı üretim, temsil ve sorumluluk ilişkilerini görünür kılmayı amaçlamıştır. Böylece sergide tartışılan iki ana tema olan Önyargılar ile Anonimlik konusunu gündeme getiren kod temelli bir sanat çalışması olmuştur.

SS21.art, söz konusu sergide “günah çıkarma” ve “kabin” metaforları üzerinden anlatılır. Siyah bir kabin içine giren izleyici, gündelik yaşamda taşıdığı kimlikten ve bu kimliğin yüklediği davranış kodlarından sembolik olarak arınmaya davet edilir. Bu mekansal ve deneyimsel eşik, öznenin toplumsal normlardan geçici olarak ayrıştığı bir ara alan işlevi görür.

Kabin deneyiminin ardından katılımcı, SS21.art evreni içinde kendisine yeni bir isim vererek alternatif bir kimlik tanımlar. Bu eylem, kimliğin sabit ve özsel değil, performatif ve yeniden inşa edilebilir bir yapı olduğunu ima eder. Böylece çalışma, anonimlik, özneleşme ve dijital yeniden-doğuş kavramlarını kesiştirerek, izleyiciyi hem öznenin kırılganlığı hem de kimlik üretiminin kurucu mekanizmaları üzerine düşünmeye davet eder.

### 3.4. Ses Entegrasyonu ve Mekansal Ses Mimarisi

SS21.art kabin enstalasyonu, kimlik dönüşümünü yalnızca kavramsal bir önerme olarak değil, bedensel bir deneyim olarak da kurgular. Günah çıkarma kabinlerine yapılan metaforik gönderme yalnızca mekânsal veya felsefik bağlamlarıyla düşünülmez. İçine girilen bu küçük alan, kişinin ayrılmak istediği veya arınmak istediği bir hafızadan sesle ifade yoluyla kurtulduğuna inanılan bir alandır. Yani ses bu kabinde ifadenin, arınmanın, ve yeniden var olmaya atılan ilk adımın önemli bir katmanıdır. Dönüşüm ritüeline bizzat eşlik eder ve onu derinleştirir. Bu haliyle ses örgüsü görsel ve metinsel olanın ortaya çıkardığı ifadeye eklemlenir. Bu nedenle enstalasyondaki işitsel tasarım, bir dinleme deneyimi veya dekoratif bir katman olarak değil, evrilen bir olgunun sesle ifadesi olarak konumlanır.

### 3.5 Üçgen Hoparlör Dizilimi

Üç hoparlör üçgen düzeninde konumlandırılmıştır: biri kioskun hizasında ziyaretçinin yüzüne dönük; diğer ikisi iki yanda, bel hizasındadır. Bu pozisyonda ziyaretçi sesin karşısında değil, köşeli açılarla sınırları çizilmiş bir alanın ortasındadır. Tasarım bilinçli olarak kulak seviyesini hedeflemez. Ses, göğüs kafesine ve gövdeye yönelir. Günah çıkarma kabinde ‘‘manevi olarak’’ diz çöken kişinin, onu saran sesleri tüm bedeninde hissetmesi gibi, ziyaretçi burada da sesi yalnızca’’ duymaz’’; sesin içinde durarak onunla birlikte titreşir. Bu üçgen kurulum bilinçli bir seçimle, stereo panorama mantığından kasıtlı olarak ayrılır. Hoparlör dizilimi ve öznenin tam ortaya konumlandırılması sayesinde, dayatılandan özgürleşme anı işitsel bir çerçeveye işaretlenir.

### 3.6. İki Katmanlı İşitsel Yapı

Kabindeki ses deneyimi iki katmanlı bir yapıdan oluşmaktadır. İlk katman süreklilik, ikinci katman kesinti üzerine kuruludur. Süreklilik zemini hazırlar, kesinti o zeminde bir açıklık yaratır.

*Döngüsel Manifesto (Rotating Loop):* Ziyaretçinin kabine girişiyle başlayan ve üç hoparlörde sabit hızda dönen ses zeminini ifade eder. Bu döngü, isimlendirme pratiklerinin kesintisiz akışını yani doğumdan itibaren devreye giren, bizi tanımlayan, konumlandıran, bize ait olmayan adların süregiden varlığını işitsel düzlemde somutlaştırır. Kabin bu akışın içinde ama henüz ötesinde bir eşiktir.

*Açığa Çıkış Anı (Reveal):* Ziyaretçi kendi inisiyatifiyle kod ismini talep ettiği anda manifesto döngüsü sessizce arka plana çekilir. Sistem, önceden hazırlanmış ses dokularından oluşan bir arşivden o ana özgü rastgele bir kombinasyon üretir ve üç hoparlöre eşit olarak dağıtır. On saniyelik reveal ardından beş saniye sessizlik gelir; sonra manifesto döngüsü yeniden yükselir. Her ziyaretçi için benzersiz bir işitsel an üretilir.

### 3.7. Akustik Karakter ve Geçiş Ritüeli

Kabinin kapalı, mahrem akustiği ses işleme teknikleriyle pekiştirilmiştir. Her reveal dosyasının başına üç saniyelik low pass işlenmiştir. Bu filtre önce kabinin kapalı karakterini, küçük alan yankısını, örtülü tınıyı, itiraf anının mahremiyetini bedensel olarak hissettirir. Ardından filtre açılır, frekans spektrumu genişler, alan büyür. Kapalılıktan açıklığa geçiş, günah çıkarma kabinden çıkışın işitsel karşılığıdır.

### 3.8. Teknik Altyapı

Sistemin mimarisi, websiteden gelen OSC (Open Sound Control) mesajlarıyla Max/MSP tabanlı bir ses motorunu tetikler. Kod ismi yalnızca web arayüzünde görünür olarak belirir; ses

sistemi ismi seslendirmez, yalnızca o anın işitsel dokusunu üretir. Ziyaretçinin tercihi anlık olarak soundscape'i dönüştürür.

### 3.9. Kavramsal Bütünlük

Ses tasarımı, SS21.art'ın temel önermesiyle örtüşür: isimlendirme bir zorunluluk değil, etik bir seçimdir. Reveal anında ortaya çıkan ses önceden belirlenmiş bir ses dosyasından atanmaz. Sistem her bir talep için rastlantısal bir ses kombinasyonu üretir. Bu sayede her seferinde farklı, bir daha tekrar etmeyecek eşsiz ses kimlikleri üretir. Bu, kod isimlerinin üretim mantığının işitsel karşılığını ifade eder. Tıpkı kodların gerçek zamanlı olarak oluşturulması gibi, ses de böyle bir rastlantısallıktan doğar. Low-pass filtrenin açılması bu doğuş anını işaretler. Önce kapalı, örtülü, içe dönük bir akustik alan vardır. Dikkat toplayan, bedeni hazırlayan bir eşik hissettirir. Ardından filtre açılır, frekans spektrumu genişler, ses alanı büyür. Bu geçiş, özgürleşme anının işitsel dokunuşunu simgeler. Ziyaretçi yeni ismini alırken ses de boğuk bir tınıdan açık parlak bir atmosfere geçer. Kabinde duyulan manifesto döngüsü bu geçişin zeminidir. Projenin manifestosu sürekli dönen bir varlık olarak mekânda bulunur. Ziyaretçi bu döngünün içine girer, claim eylemiyle onu kesintiye uğratar ve kendine ait bir ses dokusunu alanın atmosferinde bırakır.

## 4. Sonuç Yerine

SS21.art tarafından üretilen post-antroponimik kod-isimler, estetik birer gösterge olmanın yanı sıra dijital ekosistemlerde işlevsel birer kimlik katmanı olarak ele alınabilir. Bu kod-isimler, bireyin merkezi denetim mekanizmalarına takılmadan, doğrulanabilir bir kimlik inşa etmesine olanak tanır. SS21.art bu yönüyle bir sanat çalışması olmasının yanı sıra dijital ikiz yaratma ve gerçek dünyada somut çıktılara dönüşebilir. Bu durum yaratıcı pratiklerin deneysel bağlamda gündelik hayat pratiklerini yeniden şekillendirmesi bakımından ilginç tartışmaları gündeme getirir. Projenin potansiyel kullanım alanları aşağıdaki başlıklar altında önerilmiştir ancak bunlarla sınırlı değildir.

### 4.1. Merkeziyetsiz Sosyal Kimlik ve Anonimlik

Algoritmik toplumda kimlik, veri madenciliği araçları için izlenebilir bir değişken haline gelmiştir. SS21.art kod-isimleri, Web3 tabanlı sosyal protokollerde ve pazar yerlerinde birer takma ad olarak kullanılabilir. Bu kullanım, kullanıcıya kendi kurguladığı bir dijital ikiz sunarak anonimlik üzerinden gerçek dünya verilerini ifşa etmeden dijital varlık ve etkileşimlerini yönetme imkanını tartışmaya açar.

### 4.2. Oyun Ekosistemi

Dijital oyun dünyasında oyuncu kimliği genellikle ticari veri toplama süreçlerine hizmet eder. SS21.art, oyuncuların gerçek dünyadaki sosyo-ekonomik veya yasal verilerini paylaşmadan, oyun ekosistemleri içinde var olmalarına olanak tanıyan yeni kimlik biçimleri sunar. Bu,

oyuncunun sistem içindeki eylemlerinin, merkezi veri sistemlerinden ayırıştırmasına imkan tanır.

#### 4.3. Sanatçı Profili Oluşturma

Bilindiği gibi Batı sanat tarihine göre sanatçı kavramı Rönesans ile birlikte belirgin bir şekilde zanaatkardan ayrılmaya başlamıştır. Orta Çağ'da zanaatkâr statüsünde görülen sanatçı, Giorgio Vasari'nin *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori* (1550) adlı eseriyle birlikte bireysel deha ve yaratıcı özne olarak tarih sahnesine çıkar. Vasari'nin biyografik anlatıları, sanatçıyı anonim ustadan ayırarak tarihsel bir özneye dönüştürür. Bu dönüşüm, sanatçının toplumsal statüsünün yükselmesiyle birlikte yaratıcı birey fikrinin güçlenmesi anlamına gelir (Vasari, 1550/1991).

Modernizmde sanatçı, estetik özerklik ve özgünlük idealleriyle deha figürüne dönüşür. Clement Greenberg modernist sanatı, kendi mecrasına özgü saflık arayışı içinde tanımlarken sanatçıyı biçimsel yeniliğin öncüsü olarak konumlandırır (Greenberg, 1960). Aynı şekilde Pierre Bourdieu, modern sanat alanının 19. yüzyılda görece özerkleşmesiyle birlikte sanatçının sembolik sermaye üreten bağımsız bir aktör hâline geldiğini belirtir (Bourdieu, 1992). Bu bağlamda modernizm, sanatçı kimliğini en yüksek özerklik ve özgünlük idealiyle yüceltmıştır denebilir.

Günümüz sanatının argümanlarını şekillendiren Postmodern kuram ise öznenin bütünlüğünü ve sanatçının merkezi konumunu sorgular. Jean-François Lyotard, büyük anlatıların çöküşünü ilan ederek modernist ilerleme ve deha mitini problematize eder (Lyotard, 1979/1984). Roland Barthes'ın "Yazarın Ölümü" (1968) metni ise yaratıcı öznenin mutlak otoritesini dağıtır. Postmodern dönemde sanatçı kimliği; cinsiyet, etnisite, marjinalite ve ötekilik eksenlerinde yeniden tartışılır. Hal Foster, çağdaş sanatta sanatçının sıklıkla antropolog, arşivci ya da temsil edilen öteki ile ilişkili bir konuma geçtiğini belirtir (Foster, 1996). Bu anlamda sanatçı kimliği, artık yüce ve evrensel özne olmaktan ziyade, çoğul ve konumlu kimlikler üzerinden yeniden inşa edilir.

Söz konusu tarihsel dönüşümün doğal bir sonucu olarak, günümüz sanatçı kimliği, eserin estetik ve ekonomik değerini belirleyen temel unsurlardan biri haline gelmiştir. Sanatçının adı, biyografisi ve konumlanması, çoğu zaman yapıtın anlamlandırılma biçimini doğrudan etkiler. Ancak bu kimlik her zaman olumlu ya da eşitlikçi bir işlev görmez.

Sanat alanındaki sembolik sermaye bazı sanatçılar için görünürlük ve ayrıcalık üretirken; toplumsal normlara uymayan kimlik algılarına sahip bireyler, biyolojik kimlikler ile etnik ve dini azınlıklara mensup sanatçılar açısından dışlayıcı mekanizmalar yaratabilmektedir. SS21.art, bu yapısal gerilimi görünür kılmayı amaçlar. Sanatçıları için üretim ve düşüncüyü merkeze alan, kimlik temelli ayrımcılığa karşı eleştirel bir topluluk yaratmaları yönünde teşvik eder.

#### 4.4. Kolektif Karar Alma ve Anonim İmzalar - DAO Entegrasyonu

Merkeziyetsiz Otonom Organizasyonlar (DAO) ve kolektif sanat projelerinde, bireysel markanın karar alma süreçleri üzerindeki baskınlığını kırmak adına SS21.art kod-isimleri

anonim imza işlevi görebilir. Bu kullanım, önerilerin veya projelerin, kişinin toplumsal statüsünden bağımsız olarak, yalnızca sundukları içerik üzerinden değerlendirilmesini teşvik eder.

#### 4.5. Kimlik Eleştirisi Kanıtı (Proof of Identity Critique)

Soulbound Tokens (SBT) (Ohlhaver, 2022), blok zinciri ekosisteminde bir kez mint edildikten sonra başka bir cüzdana transfer edilemeyen, kişiye özel ve devredilemez dijital varlıkları ifade eder. SS21.art projesinde bu teknoloji, bireyin algoritmik sistemlerin dayattığı veri rejimlerine karşı geliştirdiği etik ve estetik duruşu on-chain ortamda tescilleyen bir Kimlik Eleştirisi Kanıtı (Proof of Identity Critique) mekanizmasına dönüştürülecektir. Geleneksel NFT'lerin aksine ticari bir meta değeri taşımayan bu tokenlar, kullanıcının yeniden adlanma sürecindeki aktif katılımını simgeleyen birer dijital nişan işlevi görür.

Bu on-chain kanıt, bireyin merkezi otoriteler tarafından atanan biyolojik veya yasal kimliği yerine, kendi kurguladığı post-antropomik kod-ismine bir direnç odağı olarak cüzdanında taşımaya olanak tanır. Kimlik Eleştirisi Kanıtı aynı zamanda bireyin veri madenciliği ve algokrasiye karşı geliştirdiği mesafeli tutumun kalıcı bir göstergesidir. Bu yapı sayesinde kullanıcı, dijital evrende sadece bir veri girdisi olmadığını, aksine kendi kimlik temsilini etik bir seçimle inşa ettiğini doğrulanabilir bir biçimde ortaya koyar.

#### Tartışma

Dijital platformların kültürel dolaşımı belirleyen temel arayüzlere dönüşmesiyle birlikte, sanatçıların görünürlüğü giderek algoritmalar tarafından şekillendirilmektedir. Berry'ye göre algoritmik toplum, dijital altyapıların ve hesaplama mantığının toplumsal ilişkileri dönüştürdüğü bir yapıya işaret eder. Berry bu dönüşümü "hesaplamalı dönüşüm" kavramıyla açıklayarak, hesaplamanın yalnızca teknik bir araç olmadığını; aynı zamanda kültürel ve ontolojik bir çerçeve sunduğunu belirtir (Berry, 2011).

Bu doğrultuda yazılım ve algoritmalar, görünmez fakat etkili bir biçimde toplumsal düzenlemelerin içine gömülüdür ve anlam üretim süreçlerini yeniden biçimlendirir. Algoritmik toplumda yapay zekâ ile insan arasındaki etkileşim yalnızca araçsal bir ilişki olarak değil, aynı zamanda bir ortak üretim biçimi olarak da ortaya çıkar. Özellikle insan-makine işbirliğiyle üretilen sanat pratiklerinde yaratıcı öznenin sınırları giderek bulanıklaşmaktadır. Bu durum, telif hakkı, müelliflik ve kimlik gibi kavramların yeniden tanımlanmasını gerektirmektedir. Hesaplamanın kültürel üretimin asli bileşenlerinden biri hâline gelmesi, sanat eserini tekil bir insan öznenin ürünü olmaktan çıkararak dağıtık ve hibrit bir üretim sürecinin sonucu hâline getirmekte; böylece hem hukuki hem de ontolojik düzlemde "yaratıcı kimdir?" sorusunu gündeme getirmektedir.

Bu bağlamda, eserlerini sosyal medya aracılığıyla etkili biçimde dolaşıma sokabilen ve mesajlarını 240 karakter gibi sınırlı formatlara uyarlayabilen sanatçıların belirgin bir avantaj elde ettiği söylenebilir (Caballero & Güven Özkerim, 2025). Dijital iletişimin hız, yoğunluk

ve dikkat ekonomisi üzerine kurulu yapısı, üretimin içeriği kadar onun sunum biçimini de belirleyici kılmaktadır.

Böylece sanatçı kimliği, sanatçı profili bölümünde ele alınan tarihsel ve kurumsal bağlamın ötesine geçerek algoritmik filtreler, etkileşim metrikleri ve platform dinamikleri aracılığıyla yeniden biçimlenmektedir. Bu durum, estetik üretimin görünürlüğünü teknik altyapıya bağımlı hâle getirirken, sanatçının kültürel sermayesini dijital performans ölçütleriyle ilişkilendirir.

### **Teşekkür ve Bilgi Notu**

Bu çalışma, *İnsan ve Makine* sergisi kapsamında izleyiciyle buluşmuştur. Çalışmanın gerçekleştirilmesinde sunduğu desteklerden dolayı *Audio Ritüels* ve *Rastro Studio* ekibine teşekkürlerimizi sunarız.

## Kaynakça

- Barthes, R. (1977). The death of the author. In *Image, music, text* (S. Heath, Trans.). Hill and Wang. (Original work published 1968).
- Bourdieu, P. (1992). *The rules of art: Genesis and structure of the literary field* (S. Emanuel, Trans.). Stanford University Press.
- Bourriaud, N. (2005). *İlişkisel estetik*. Bağlam Yayıncılık.
- Caballero, A. M., & Güven Özkerim, M. (2025). Reconstructing poetry in Web3: An interview with Ana Maria Caballero. *Hyperrhiz: New Media Cultures*, (29). <https://doi.org/10.20415/hyp/029.int01>
- Deleuze, G., & Guattari, F. (1987). *A thousand plateaus: Capitalism and schizophrenia* (B. Massumi, Trans.). University of Minnesota Press. (Original work published 1980)
- Derrida, J. (1982). *Margins of philosophy* (A. Bass, Trans.). University of Chicago Press. (Original work published 1972)
- Eraslan, D. Z. (2015). *Adbilim*. Gece Kitaplığı.
- Foster, H. (1996). *The return of the real*. MIT Press.
- Galloway, A. R. (2004). *Protocol: How control exists after decentralization*. MIT Press.
- Greenberg, C. (1960). *Modernist painting*. Forum Lectures.
- Hayles, N. K. (1999). *How we became posthuman: Virtual bodies in cybernetics, literature, and informatics*. University of Chicago Press.
- Hough, C. (Ed.). (2016). *The Oxford handbook of names and naming*. Oxford University Press.
- Kitchin, R. (2017). Thinking critically about and researching algorithms. *Information, Communication & Society*, 20(1), 14–29. <https://doi.org/10.1080/1369118X.2016.1154087>
- LeWitt, S. (1967). Paragraphs on conceptual art. *Artforum*, 5(10), 79–83.
- Lyotard, J.-F. (1984). *The postmodern condition: A report on knowledge* (G. Bennington & B. Massumi, Trans.). University of Minnesota Press. (Original work published 1979)
- Marino, M. C. (2006). Critical code studies. *Electronic Book Review*. <https://electronicbookreview.com/essay/critical-code-studies/>
- O’Neil, C. (2016). *Weapons of math destruction: How big data increases inequality and threatens democracy*. Crown.

Ohlhaber, P., Weyl, E. G., & Buterin, V. (2022). *Decentralized society: Finding Web3's soul*. SSRN Electronic Journal.  
[https://papers.ssrn.com/sol3/papers.cfm?abstract\\_id=4105763](https://papers.ssrn.com/sol3/papers.cfm?abstract_id=4105763)

SS21. (n.d.). *SS21*. <https://www.ss21.art>

Vasari, G. (1991). *Lives of the artists* (J. C. Bondanella & P. Bondanella, Trans.). Oxford University Press. (Original work published 1550)

### **Görsel Kaynakçası**

Görsel 1: <https://www.ss21.art/>

Görsel 2: <https://www.ss21.art/manifesto>

# BÖLÜM 2

---

## ÇAĞDAŞ SANATTA BİR ÜRETİM MODELİ OLARAK SES SANATI ÜZERİNE SANATÇI OKUMALARI

*Fırat Çağrı KIRMIZIGÜL<sup>1</sup>, Vesile ONUK<sup>2</sup>*

---

<sup>1</sup> Doç. Dr. Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Heykel Bölümü, Ankara. [fiat.kirmizigul@hbv.edu.tr](mailto:fiat.kirmizigul@hbv.edu.tr), ORCID No: 0000-0003-1215-1968

<sup>2</sup> Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, Heykel Ana Sanat Dalı Yüksek Lisans Mezunu. [v.onuk9@gmail.com](mailto:v.onuk9@gmail.com), ORCID No: 0009-0007-6714-0912.

## GİRİŞ

İnsanoğlunun tarihsel süreçte sosyo-kültürel ve ekonomik açıdan dönüşümü sürekli olarak güncellenen ve yeniden şekil alan bir çizgide hareket etmiş, birey ve toplum da bu süreçte kendini ifade etmek için yeni yollar inşa etmeye başlamıştır. Tüm bu süreçler bütünü içinde sanat kavramı da estetik bir değer yargısı olmasının ötesinde toplumsal değer ve yapısal simgeler dokümantasyonu üzerinden kültürel bir yapı katmanı pratiği olarak ön plana çıkmıştır. Sanat bu süreçler bütünü içinde üretimsel bağlamda tarihsel - toplumsal olaylardan ve değişimlerden etkilenmiş, bu kapsamda da sanatçılar ürettikleri eserlerde bireysel ve kolektif bir dinamizmi belleksel bir imgesellikte belirginleştirmiştir (Özkul, 2025: 338).

Sanat kavramı modernizmle birlikte çok farklı kavram düzlemleri üzerinden tanımlanmaya başlamış ve birçok alanda yeni gelişmelerin de habercisi olmuştur. Bu kavram içerisindeki yeniliklere bağlı olarak daimî bir ilerleme metodolojisi üzerinden gelişme gösteren güncellikte devam ederken özellikle 20. yüzyılın en büyük sanatsal değişimlerinin de görüldüğü bir süreçte ele alınmaya başlamıştır. Sanat kavramında yaşanan bu gelişmeler devamında sanayi ve teknoloji üzerinde yaşanan gelişmelerle daha da artarak 20. yüzyılın ikinci yarısından itibaren Çağdaş Sanat olgusu olarak çeşitli hareketler üzerinden çok farklı oluşumların sanat alanı içinde söz sahibi olmasını sağlamıştır.

Sanat üretimlerinde özellikle 1960'lı yıllardan sonra başlayan geleneksel malzemelerin terk edilmesi süreci beraberinde çağın güncel ve teknik olanakları ile o güne kadar daha çok resim odaklı bir sanat yapma çizgisine sahip olan sanat alanında değişiklikler yaşanmasına neden olmuştur. Ayrıca yine bu süreçte sanat bir anlamda zanaat olgusundan öte yaratıcı ve felsefi bir kavramsallıkta sanat eseri düşüncesinin de yolunu açmıştır. 1960 sonrasında oluşumlanan sanat hareketlerinin oldukça yoğun bir dönemin içerisinde harmanlanan içeriğe sahip olduğu ve hızlı tüketilebilen ömürlükte iletişimsel bağlamda daha geniş coğrafyalarda tanınmalarını da sağlamıştır (Türkdoğan, 2004: 23-24). 1960'lı yılların sonlarından itibaren standart resim ya da heykel öğelerinin dışına çıkılmaya başlanmasının yanı sıra farklı bilimlerden yararlanılan bir döneme geçiş yapılmış, kullanılan malzemeler geniş bir yelpazede ele alınan araç ve gereçlerden oluşmakla birlikte üretilen eserler çeşitli kavram ve analizler de içermektedir (Germaner, 1997: 48). Bu bakımdan o dönemde yaratım sürecinin kendine eklenilen zaman, mekân, malzeme ve kavram gibi olgular sanatçının özgür ve özgün deneyimsel alanında, disiplinlerarası, alışlageldik anlatım/ifade biçimlerini zorlayan üretimlerin ortaya çıkmasına zemin hazırlamıştır (Kayahan & Çevik, 2022: 42-43).

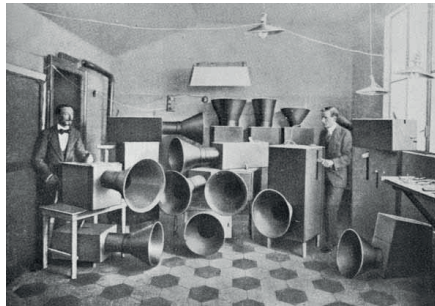
Çağdaş sanat pratikleri içerisinde özellikle 1960’lardan sonra yaşanan kavramsallaşmayla birlikte çeşitli oluşum ve hareketlerde enstalasyon ve performans temelli bir gelişim biçimi sanatta video, bilgisayar ve görüntüye bağlı sanatsal üretimlerin de yolunu açmış, ardından da bu alanda yeni ve farklı sanat pratiklerinin gelişmesini sağlamıştır.

1960 sonrası dönem sanatta yeni dinamiklerin ortaya çıktığı oldukça önemli bir tarihsel süreci ortaya koyar. Bu dönem kendi içinde sosyal, politik ve kültürel dinamikleri barındırmasının yanı sıra teknoloji ve onun bir yansıması olarak endüstrileşmeyi de çağrıştırmaktadır. Sanat alanında da yaşanan bu değişim ve dönüşümler disiplinlerarası bir yaklaşımı da bu dönemde ortaya koymaktadır. Özellikle sanatın yeni ifade arayışları bağlamında enstalasyonlar, performanslar, video gösterimleri vb. sayılabilir (Altıntaş ve Eliri’den Akt. Çevik vd. 2019: 287).

### SES SANATINA GENEL BİR BAKIŞ

Ses sanatı özellikle Performans sanatı ile bütünsel bir noktada bulunurken her iki sanatın temelinde de sanatçının kendisinin özne olarak aldığı bir alan bulunmaktadır. Performans Sanatının temelleri olan ve 20. yüzyılın başlarında Fütürizm, Dada ve Gerçeküstücü sanat akımlarında yer alan sahne performanslarında sanatçılar performans ile sesi birleştirerek farklı formlarda deneysel çalışmalar üretmişler ve bu bağlamda Ses Sanatının başlangıcını oluşturmaya başlamışlardır (Wands, 2006: 124).

Özellikle 20. yüzyılın ilk yıllarında oluşumlanan modern sanat akımlarından olan Fütürizm oluşumu içerisinde makinalaşmanın dinamizmi ve hızı yücelten tutumundan hareketle bu akım içerisinde yaratılan dil, sanatı makinanın gürültü ve müzik ile olan ilişkisi üzerine konumlamasıyla plastik bir üslupta eserlerin üretilebildiği bir imgesellikte oluşumlandığını göstermektedir. Bu bağlamda İtalyan Fütürist sanatçı Luigi Russolo’nun 1913 yılında yaptığı Gürültü Sanatı Manifestosu ile ortaya çıkan “*Intonarumori*” (Gürültü Enstrümanları) sanatçı geleneksel müziğin modern dünyanın hızını yansıtmadığını ve gürültünün hayatın önemli bir unsuru olduğunu bu çalışma ile ortaya çıkarmıştır (Durukan, 2020: 50, Atalay, 2026) (Görsel 1).



Görsel 1. Russolo, R. (1913). Ugo Piatti. Intonarumori (Gürültü Enstrümanları), Fütürist Manifesto.

Ses Sanatının gelişiminde özellikle II. Dünya Savaşı'ndan sonra şekillenmeye başlayan manyetik bant teknolojisinde yaşanan gelişmelerle birlikte sesin kaydedilebilen bir olgu olarak somutlaştırılması durumu oldukça etkili olmuştur. Özellikle bu durum sanatçıların çalışmalarında sesi kullanmasında önemli bir noktada malzeme biçimi olarak sesin sanatsal ifade biçimlerinde kullanılmasının da yolunu açmıştır (Ouzounian'dan Akt. Gülbaba, 2025: 31).

Ses Sanatı kavramı içerisinde görsel, işitsel veya tüm bunları kapsayan bütünsel bir durumda yalnızca performans ya da Performans Sanatı'na bağlı olarak bir ilerleme sürdürmemiştir. Ses Sanatı terimsel oluşumunun ötesinde sesin çağdaş sanat içerisinde kullanıldığı alanların doğrudan ya da dolaylı olarak kullanılması durumuyla ilişkilidir. Sanat tarihçisi Anne Thurman Jases ses olgusunun bir sanat biçimi olarak müzik dışında sanatsal üretim sürecinin bir parçası şeklinde yeni denemelere açık bir fenomen olarak görülmeye başladığını ifade ederken bu sanatın alışlagelmiş üretimlerin dışında bir yapıda olması ve bir materyal olarak kullanılması durumunu vurgulayarak bu sanatın sınırlarını genişletmiştir. Ses Sanatı kapsamında değerlendirilebilecek çalışmalarda dil, ses ve görselliğin bir arada kullanılması sonucu oluşumlanan üretim pratiği kamusal alanda dinleyici ve izleyici ile bütünleşen katılımsal aktivitelerle ortaya çıkarılmaktadır. Ses Sanatı'nda malzeme olarak kullanılan gereçler radyo, televizyon amfi, ses kayıt cihazları vb. medya gereçleri ile gerçekleştirilirken bu sanatın 1960 sonrası Çağdaş Sanat oluşumları içinde kendine yer bulması ve sesin resim, şiir gibi müzikal olmayan bir durumda sanatsal pratiğe dönüşmesini sağlamıştır. Ses Sanatı'nın Performans Sanatı dışında ayrıca Fluxus hareketi içerisinde de oldukça önemli bir yer teşkil ettiği görülmektedir. Ses Sanatı'nda öncü olarak kabul edilen sanatçılar aynı zamanda Fluxus alanında da öncü olarak görülmektedir. Yukarıda da bahsedildiği gibi özellikle Fütürizm, Dada ve Sovyet Sanatı'nda başlayan üretim biçimi dil, ses ve görselliğin harmanlandığı bir ifade içerisinde değerlendirilirken Dadacıların "*Cabaret Voltaire'deki*" performansları, (Görsel 2) Kurt Schwitters'ın 1924 yılında yaptığı "Ursonate'ı", Filippo Thommaso Marinetti'nin Fütürist dil oyunları ve bu dönemde bazı sanatçılar tarafından yapılan avangart performanslar ilgili alanda öncül sayılabilecek farklı ve özgün çalışmalar arasında gösterilebilir (Arapoğlu, 2020: 56 -57).



Görsel 2. Ball, H. (1916). “Cabaret Voltaire” Performans Görüntüsü.

Ses alanında önemli çalışmaları bulunan Amerikalı besteci John Cage ise deneysel tarzda üretimler yapmakta ve “deneysel kompozisyon” adını verdiği derslerle yalnızca müzikte değil sanatsal disiplinlerde de farklı bir yaklaşım geleneği ortaya çıkarmıştır. Sanatçı ayrıca Fluxus sanatında da üretmiş olduğu deneysel çalışmalarda rastlantısallık ve sessizlik üzerine çeşitli kompozisyonlar üretmiş ve sanat anlayışını farklı bir boyuta taşımıştır (Cançat’dan Akt. Uzunonat, Beller, 2025: 376).

Plastik Sanatlar alanında Kavramsal Sanat, Performans Sanatı, Happening (Oluşumlar), Video gibi 1960’lardan sonra aktif olan sanat hareketleri içerisinde ses olgusu sanatçılar için bir ortam ve malzeme üzerinden eklemlenen bir durumda varlık alanı bulmuştur. 20. yüzyılın ikinci yarısında ses kavramı plastik sanatlar alanında yapılan dolaylı uygulamalarda kendine yer bulmaya başlamış, Performans ve Happening gibi oluşumlar içerisinde kullanılan doğal bir yapısalığa da sahip olmuştur (Esen, 2016: 35 - 36). Bu doğrultuda sanatçının bireysel, düşünsel ve kurgusal anlatımını destekleyen her türlü malzeme, teknik ve ifade biçiminin özgürce kullanılabilmesi, çağdaş sanatın özgünlük ve deneysel üretim anlayışını öne çıkaran temel unsurlar arasında yer almaktadır (Çevik, 2018: 120). Bu sanat alanı ilk kez ve bağımsız olarak 1970’lerin sonlarında William Hellermann tarafından kurulan Sound Art Vakfının yaptığı 1983’te yapılan Sound Art adlı sergi ile ortaya çıkmıştır (Lich’den Akt. Esen, 2016: 36).

Özellikle 1960 ve 70’li yıllarda performans, müzik ve ses ile olan etkileşim çok sayıda sanatçının çeşitli üretimler yapmasını sağlarken sanat ve hayat arasında bir bağ kurulmasını da desteklemiş, bedensel performansların yanı sıra müzik, dans, tiyatro gibi alanlarda yoğun ilişkiler yaşanmıştır. Dijital müzik ve buna bağlı olarak gelişen ses sanatı üzerinde yaşanan gelişmeler dijital kayıt yazılımlarını kullanırken aynı zamanda sanatçılar gelişmiş stüdyolarda bilgisayar ortamında müzik yapma imkanlarına da sahip olmaya başlamıştır (Yücel, 2012: 38).

1990'lı yıllarla birlikte sanat ortamında Kaset Sanatı, İşitsel Sanat, Radyo Sanatı, Sessel Sanat, Sanatsal Ses gibi temelinde “ses” olan sanat yapıtlarını tanımlayabilmek için kullanılan bu oluşum çeşitli şekillerde sanatsal terminolojide karşımıza çıkmış olup Ses Sanatı kavramı ise daha genelleyici ve kapsayıcı bir ifade olarak kullanılmıştır (Esen, 2016: 36). Bu dönemde ayrıca Çağdaş Sanat alanındaki değişimler özellikle bilişimsel olarak bilgisayar teknolojilerinde de büyük dönüşümler meydana getirmeye başlamıştır. Özellikle 1960'lı yıllarda temelleri atılan ve bazı sanatçılar tarafından yapılan çeşitli sanatsal üretimler daha da çeşitlenerek video teknolojisinin hızlı gelişmesinde büyük bir aşama kaydetmiş devamında da görüntü kaydetme, iletim ve dağıtım sistemleri üzerinde de farklı bir döneme girildiğini göstermiştir.

Ses sanatı olarak üretilen eserlerde özellikle 1960'larda yukarıda da bahsettiğimiz enstalasyon ve performans odaklı sanat üretimleri 1990'lı yıllarla birlikte ses kaydetme, düzenleme, ses üzerinde oynama gibi çok sayıda değişikliğin müzik endüstrisinde yaşanan gelişmelerle birlikte daha da farklı bir düzlemde özerk ya da temsil hakkına kavuştuğu sonucuna varmamızı sağlamıştır. Üretilen eserler özellikle enstalasyon ve performans odaklı bir temelde kavramsal düzlem üzerinden hareket alanı bulurken aynı zamanda teknolojiye yaşanan gelişmelerle birlikte görsel ve işitsel uzamlarda daha gelişim odaklı bir süreçte ilerleme kaydetmiştir. Bu durum 2000'li yıllarla birlikte ise internet teknolojisi ile analog bir yapıdan geçerek tümüyle dijital bir alanda da varlık göstermeye başlamış gerçek ve sanal olarak farklı oluşum ve bileşenlerde Ses Sanatı'nda çeşitli sanatçılar ve onların sanat üretimleri etkili olmaya başlamıştır.

Sanat eserinin yalnızca izlenen ya da dinlenen bir nesne olmaktan çıkarak deneyimlenen bir karşılaşma alanına dönüşmesini de beraberinde getirmesi, Dilli 'ye göre (2017a); galeriler, müze ve benzeri kültürel ortamların yalnızca eserlerin sergilendiği alanlar olarak değil, öğrenme ve deneyim süreçlerinin gerçekleştiği ortamlar olarak ele alınması gerektiğine dikkat çekmektedir. Bu bağlamda ses enstalasyonlarında izleyicinin mekânda hareket etmesi, sesi farklı konumlardan deneyimlemesi ve eserin oluşturduğu çevresel ilişkiye katılması, yapıtın anlamının oluşumunda izleyiciyi de sürecin bir parçası hâline getirdiği fikrini de düşündürebilme imkanına sahip olmaya başlamıştır (Dilli, 2017a: 310-316).

Müzik ve ses, çağdaş sanat dünyasında kayda değer bir rol oynamaya devam etmektedir. Sanatçılar izleyiciyi/katılımcıyı harekete geçirme ve etkileme arayışlarında, hem sessel ve görsel öğeleri ustaca birleştiren ve izleyiciyi sürece dahil eden ortamlar, hem de kullanıcıya, ses dünyaları ve sesi öne çıkaran sanat eserlerine şekil verme cesareti aşılayacak internet tabanlı projeler hazırlarlar. Pratik açıdan bakıldığında, teknolojiye ilerlemeler sanatçıların

ayrı ayrı hepsi de kendi yaratıcı seçeneklerini geliştirmelerine imkân tanıyan müzik ve ses üretme ortamlarına, performans sistemlerine, kullanıcı dostu donanıma, özel ihtiyaçlar için hazırlanan yazılımlara ulaşmalarını sağlamıştır (Wands, 2006: 125).

Ses enstalasyonlarında mekân yalnızca eserin sergilendiği fiziksel bir çevre değil, aynı zamanda eserin anlamının oluşumuna katılan etkin bir bileşen olarak değerlendirilebilir (Dilli, Mamur ve Sarıbaş, 2017b: 360). Sanat pratiklerinde sanatın tarihsel, kültürel, sosyal ve sanatsal kavramlar üzerinden ilişkilendirilmesi durumu eserin yalnız biçimsel açıdan değil bağlamsal olarak da değerlendirilmesine imkân sağlamaktadır.

## **SANATÇI OKUMALARI**

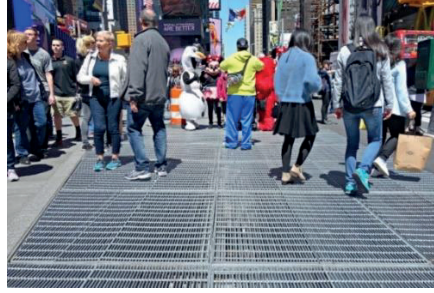
Sanatçı okumaları başlıklı bu bölümde Ses Sanatı alanında önemli çalışmalar yapmış bazı sanatçılara yer verilmiştir. Ele alınan bu sanatçılar Max Neuhaus, Cevdet Erek, Engin Esen, Alvin Lucier ve Akio Suzuki olup bu sanatçıların biyografileri yanında yapmış oldukları ses performansları ve enstalasyonlarından da bazı örnekler verilmiş sanatçı Engin Esen ile Ses Sanatı üzerine bir röportaj yapılmıştır.

### **Max Neuhaus**

1939 yılında ABD'nin Texas eyaletinde doğan sanatçı Max Neuhaus 1957-62 yılları arasında müzik alanında perküsyon eğitimi almış ve çeşitli mekanlarda solo konserler gerçekleştirmiştir. İlk olarak 1966 yılından itibaren bağımsız çalışmalarla adını duyurmaya başlayan Neuhaus daha sonra mekânda geliştirilen eserleri tanımlamak için “ses enstalasyonu” terimini ortaya atmıştır. Sanatçı yapmış olduğu ses enstalasyonlarını belirlediği mekanlar için kullanırken aynı zamanda bazı eserleri kamusal alanlar içinde üretmiştir. Neuhaus kamusal alanlarda ilk uygulamalar gerçekleştiren sanatçılardan birisi olmasının yanında mekânın akustiği üzerine de araştırmalar yapmıştır ([www.medienkunstnetz.de](http://www.medienkunstnetz.de)).

Sesin kavramsal olarak merkeze alındığı bir dönem olan 1970'li yıllarda sanatçılar farklı disiplinlerin bir araya geldiği bir bütünsellikte çalışmalar ortaya çıkmış sesin sanatsal düşünceyi yansıtan bir araç olarak kullanıldığını izleyicilerle paylaşmışlardır. Bu bağlamda ses alanında öncü çalışmaları bulunan John Cage'in öğrencisi olan Amerikalı Max Neuhaus'un yapmış olduğu “*Times Square*” (*Times Meydanı*) adlı çalışmasında sanatçı metropole ait sesleri tekrardan üretime sunmuş ve alana ses ile müdahale etmiştir. Bu çalışmada, sanatçı mekâna ait olan New York metro ağından kaydetmiş olduğu sesleri New York eyaletinin 45 ve 46. sokaklarında ses enstalasyonları gerçekleştirmiş, çeşitli efektlerden geçirmiş ve 1977-92 yılları arasında kesintisiz olarak duyurmuştur. Çalışma 2002 yılında tekrar aktif edilerek 30 yılı yakın

bir süre sergilenmiştir (<http://art-nerd.com/newyork/max-neuhaus-times-square/>'dan Akt. Karaçalı, 2018: 60, Fırıncioğlu, 2020: 27) (Görsel 3).



Görsel 3. Neuhaus, M. (1977 – 1992). Times Square (Times Meydanı).

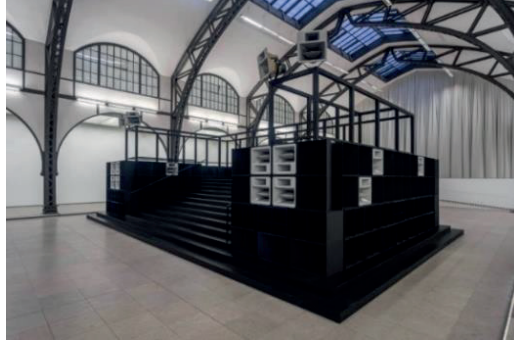
### Cevdet Erek

1974 yılında İstanbul'da doğan sanatçı 1999 yılında Mimar Sinan Üniversitesi Mimarlık Fakültesi'nden mezun olmuştur. 2002 yılında İstanbul Teknik Üniversitesi Ses Mühendisliği ve Tasarımı alanında yüksek lisans yapan Erek, aynı birimde araştırma görevlisi olarak çalışmıştır. Sanatçı 2004-05 yılları arasında Amsterdam'da bir akademide misafir sanatçı olarak bulunmuş ve burada mekâna özgü gerçekleştirdiği çalışmalarla adını uluslararası çapta duyurma fırsatı bulmuştur. 2011 yılından itibaren ise İstanbul Teknik Üniversitesi Türk Musikisi Devlet Konservatuvarı'nda öğretim üyesi olarak çalışan sanatçı çok sayıda ulusal ve uluslararası üniversitede çeşitli seminer, atölye çalışmaları ve eğitimler gerçekleştirmiştir (Karadoğan'dan Akt. Çöklü Aşkın, 2025: 508).

Sanatçının ses ve mekâna ait olarak yaptığı enstalasyonları 2013 Documenta da 2016'da Sydney Bienali'nde, 2017 yılında Venedik Bienali'nde, 2003, 2013 ve 2025 yıllarında yapılan İstanbul Bienalleri'nde, İstanbul Modern, Arter, Salt gibi önemli galerilerde de sergilenme imkânı bulmuştur. Çok sayıda sergi ve ödüle sahip bir sanatçı olan Cevdet Erek ayrıca 2012 yılında “*Nam June Paik Medya Sanat Ödülü*’ne” de layık görülmüş, “*Sivas*” ve “*Abluka*” adlı filmlerinde ses ve müzik direktörlüğünün yanında ses tasarımları da gerçekleştirmiştir (tmdk.itu.edu.tr).

Sanatçının ilk kez 2019 tarihinde Almanya'nın Bochum kentinde sergilediği “*Bergama Stereo*” adlı çalışmada Bergama'da bulunan Zeus sunağının tarihsel ve Helenistik yapısına yeni bir yorum katmaya çalışmıştır. Bu çalışmada sanatçı çok yönlü ve perspektifsel ses üretim yöntemini geliştirmiş ve “*Bergama Stereo*’da” bu durum sunağın her iki kanadının simetrik yapıdaki mimarisiyle ilişkilendirilmiştir. Bergama sunağı ½ oranında küçültülmüş ve burada

çıkan ses orijinalde görsel unsurların yer aldığı betimlemenin yerine geçerek merkezi bir rol üstlenmiştir (cevdeterek.com, 2019) (Görsel 4).



Görsel 4. Erek, C. (2019). Bergama Stereo.

Sanatçı Cevdet Erek bu çalışmadan sonra Bergama Sunağının mimarisini ve serüvenini yeniden ele almış ve bu çalışmaya ise “*Bergama Stereotip*” adını vermiştir. Arter’deki galeri mekânı için özel olarak tasarımı yaptığı bu çalışmada Helenistik Dönem yapılarından olan büyük Bergama Sunağı Pergamon Krallığının Galatlara karşı kazandığı savaşın ardından M.Ö. 2. yüzyılda yapılan ve içinde kurban törenleri gerçekleştirildiği düşünülen bir açık hava anıttır. “*Bergama Stereotip*”, “*Bergama Stereo*” adlı çalışmanın bir bölümünü de içinde barındırmakla birlikte yapının bir önceki haline göndermede bulunmaktadır. Cevdet Erek bu çalışmada beyaz mermer kullanarak inşa ettiği antik sunağın yapısını belli ölçüde soyutlayarak hoparlör ve hoparlör kasalarının da sürece dahil olduğu ahşap bir konstrüksiyona dönüştürmüştür. “*Bergama Stereotip*” adlı çalışma, işitsel bir simetriyi vurgularken Stereo yerine tekrar kalıplaşma ifadesini simgeleyen Stereotip kavramına odaklanmaktadır. “*Bergama Stereotip*”, bir önceki “*Bergama Stereo*” adlı çalışmada yapılan ses, mimari ve tarihselliğin harmanlandığı merkezi bir anlama sahip olmasının yanında Büyük Bergama Sunağındaki görsel ifadelerin yerini bu çalışma ile sesli ve işitsel ifadelere dönüştürülmüştür. Bergama Stereotip şimdinin geçmişe bakıp onu tekrar ele alan, dinlenebilir, üzerinde yürünebilir ve ritimle dans edilebilir bir halde görselleştirildiği önemli bir çalışmadır (cevdeterek.com, 2020) (Görsel 5 -6).



Görsel 5. Erek, C. (2020). Bergama Stereotip, Arter.

Görsel 6. Erek, C. (2020). Bergama Stereotip (Detay).

### **Engin Esen (Röportaj)**

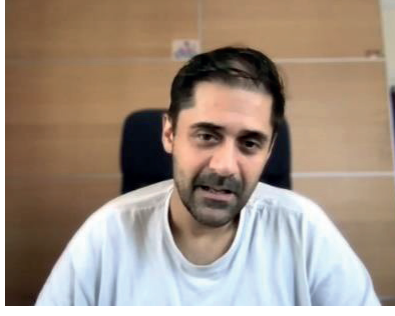
1984 Ankara doğumlu bir akademisyen ve sanatçı olan Engin Esen çalışmalarında özellikle ses kavramı üzerine yoğunlaşmıştır. Engin esen yapmış olduğu çalışmalarda ses enstalasyonları ve mekanlar üzerinden bağlantılı sanatsal üretimler gerçekleştirmekte ve bunları farklı alanlarda sergileme pratikleri geliştirmektedir. Aşağıda sanatçı ile 04 Eylül 2026 tarihinde yapılan röportaja yer verilmiş olup sanatçının akademik ve sanatsal yolculuğu detaylı bir şekilde aktarılmıştır. Bu röportajda aynı zamanda Esen'in ses kavramı üzerine örnek aldığı sanatçılardan da bahsedilmiş olup sanatçının ses üzerine yapmış olduğu özgün çalışmalar ile eserlerin kavramsal içeriklerinden de örnekler verilmiştir (Görsel 7).

***Fırat Çağrı Kırmızıgül – Vesile Onuk:** Sayın Hocam öncelikle akademik ve sanatsal özgeçmişinizden bahsedebilir misiniz?*

***Engin Esen:** Merhaba ben Engin Esen 2002 yılında Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Resim Bölümü'nde lisans eğitimine başladım ve 2006 yılında mezun oldum. 2007 yılında resim alanında başladığım yüksek lisans eğitimimi 2010 yılında, ardından da 2010 yılında başladığım sanatta yeterlik eğitimimi ise aynı üniversitede 2016 yılında tamamladım. 2011 yılında aynı bölümde araştırma görevlisi olarak çalışmaya başladım. 2019 yılından itibaren ise aynı kurumda doktor öğretim üyesi olarak çalışmalarına devam etmekteyim.*

***Fırat Çağrı Kırmızıgül – Vesile Onuk:** Çalışmalarınızın genel hatlarını nasıl tariflendiriyorsunuz?*

***Engin Esen:** Temel branşım resim olmakla birlikte tam olarak kendimi ifade aracım farklı düşünce biçimleri ile düşünmeyi sağlayacak aygıtlar geliştiren ve bu süreçte insanında kendisini keşfetmesini sağlayacak teknikler üzerine oldu. Çalışmalarımın geleneksel tarafı daha çok baskı resim üzerine olmakla birlikte deneysel tarafı ise daha çok ses ile ilgilidir. Sanatsal disiplinlerin geleneksel ya da deneysel şeklinde ayırım yapılarak kategorize edilmesini sevmiyorum. Ama düşünme ve eyleme geçirme pratiğini bir kategori içine alacaksam atölyede üretilen bir şey olduğu için onu geleneksel olarak tanımlıyorum. Çünkü o alan teknik hakimiyet ve bilgi gerektiren bir durum olduğu için biraz gelenekle ilişki kurulması zorunluluğunu temelinde barındırıyor aslında. Ama ses dünyası için böyle bir durumdan kendi perspektifim açısından bahsetmek zor. Genel anlamda bu şekilde çalışmalarımın genel hatlarını tarif edebilirim.*



Görsel 7. Sanatçı Engin Esen röportajından bir kesit.

**Fırat Çağrı Kırmızıgül – Vesile Onuk:** Çalışmalarınızda size ilham veren, sanatçı, kitap ya da başka kavramlar var mı?

**Engin Esen:** Bu çalışmalara başlarken süreç ile birlikte özellikle üniversitede yapılan bazı etkinlikler (Videoist gibi...) ve bu etkinlikte karşılaştığımız hocalardan çok verimli bilgiler ve hayata dair bazı çıkarımlara sahip oldum. Bu dönemde hayatla iç içe deneyimlediğimiz olaylar ve üretim süreçlerinde etkili olan bazı kitaplarda çalışmalarında bana yol gösterdi. Bu kitaplardan birisi de “Miyamoto Musashi’nin” yazdığı “Beş Çember” adlı kitaptır. Bu kitabın önsözünde şu yazıyordu: “Bu kitap okuyucusunun derinliğine göre katmanlar açan bir kitaptır”. Budist felsefedeki, ateş toprak, su, ağaç, metal gibi... Kitapta çeşitli alışkanlıklar, deneyimler ve pratik yapmak üzerine çeşitli konular vardı. “Bir şey bul, pratiğe dök, disiplinli yap!”. Dolayısıyla bu kitabın aslında demek istediği şu; “Kendini keşfet ve yeniden var et!”. Bu durum benim bütün sanat kariyerime geç gelen bir bilgi oldu ama düşünce sistemini artıran şeylerden de bir tanesi oldu. Bunun dışında anime merakım var ve bu durum analitik olarak çözümleme ile bileşenlerine ayırmayı ve sonra onları yeni bir formda inşa etmeyi bana öğretti ve sanatı yapan kişilerin sanatı neye göre yapıyor sorusunun da cevabını oluşturdu. Bu süreç bir bakıma da sanat piyasasının teknolojisinin o dönemki arka planının sunduğu bazı şeylerin (bağlam, konu, içerik, sosyoloji vb.) bunları alıp sanat kariyerine devam eden kişiler var. Az önce bahsettiğim Musashi’nin sanatın temel bileşenlerini algılayıp sanatın nasıl yapılabileceğine ilişkin yeni şeyleri tecrübe ile ortaya koyan sanatçılar var. İşte tüm bu bileşenler bana çalışmaların ilham veren bazı noktalarını oluşturdu.

**Fırat Çağrı Kırmızıgül – Vesile Onuk:** Lisansüstü çalışmalarınızda “Sinestetik İmgeler” ile “Sesin İmgeyle İlişkisi” konularına odaklandığınız ve ayrıca “Zamanda değil Mekânda Olmak: Ses Sanatı Bağlamında Ses ve Sanat İlişkisi”, “İşitsel Peyzaj Olarak Gürültü Kavramının Çağdaş Sanattaki Üç Temsili” ve “Eko’nun Yalnızlığı: Çağdaş Ses Sanatında Yalnızlık Teması”

*başlıklı makaleler yazdığınız görülmektedir. Bu çalışmalarınızın teorik ve pratik arka planından genel ve özel hatlarıyla bahseder misiniz?*

**Engin Esen:** “Sinestetik” kelime olarak duysal deneyime bağlı kural dışılık yani beş duyumuzun ilgili merkezlerinin birbiriyle ortak çalışması ya da birbirinin yerine çalışması anlamına gelmektedir. Ben derslerimde de söylüyorum altı hafta size bir şey anlatacağım sana sonra hepsini yıkacağız. Yani bir şeyin temel kurallarını bilmeden onları anlamlandıramazsınız. Yani test ve deneyimleme sürecinde bu tecrübeler yüksek lisans sürecinde resim düzleminde çözüldü. Sanatta yeterlik sürecinde de soruyorlar sese ilginiz ne zaman başladı diye... Bende müzisyen olamayacağımı anladığım zaman başladı diyorum! Gerçekten de müziği anlamaya enstrüman çalmaya resimden daha çok zaman ayırdım fakat bir şekilde olmadı. Daha sonra o dönem Mısırlı dünyaca ünlü perküsyon sanatçısı olan Mısırlı Ahmet’in küçük bir ekibi var o ekip ile Mısır’da Sina Çölüne gittik o çölde müthiş bir sessizlik ve duygusal berraklık vardı bu durum da buradaki en ufak bir sesin insanın dikkatini dağıtmasına sebep oluyordu. Oradaki bu durumlar sesin bende özne olarak belirleyici bir temelini oluşturdu. Bu durum sanatta yeterlik tezimde görsel sunmadan ya da ihtiyaç duymadan başka bir şeyle yapma durumunu sorgulattı bana. Bu deneyimlerinde bir tanesi de sestti. Daha sonra bunu soyut bir şeylerle üretmek gibi teorize etmem gerekliliği ile temel işlemlerle bağlantı kurdum ve bu kavramlar (resimde kompozisyon, dinamik, renk, ışık, leke, içerik, espas gibi...) bu temelde benim tezimin merkezini oluşturdu. Resim bilgisi ve başka sanat dallarının kullandığı aygıtlarla resimsel bir sanat yapılabilir mi? Burada sesin teknik uzmanlığını bilmemek bana oldukça özgürlük kazandırdı (Hem kısıtlayıcı hem de çok önemli). Çünkü uzmanlık geldikçe kendimizi sınırlamaya başlıyoruz aslında. Bazı sanatçılarda böyle yapıyor. Yüksek lisans sürecim resim ile sanatta yeterlik sürecimin ise resim olmayan araçlarla yapılması ile ilgiliydi. İleriki bölümlerde detaylarını vereceğim “Karanlık Oda” çalışması da bunlardan biriydi aslında.

**Fırat Çağrı Kırmızıgül – Vesile Onuk:** Çağdaş Sanat alanında 1960’lardan sonra yaşanan gelişmeler çok sayıda oluşum ve hareketin ortaya çıkmasına sebep oldu. Ses Sanatı da bu süreçte belirginleşirken özel bir sanat nesnesi haline geldi. Bu süreçlerle ilgili Ses Sanatı ve uygulamaları ile bu alanda sanatsal üretimler hakkında geçmişten günümüze nasıl bir değişim ve dönüşüm yaşanmaktadır?

**Engin Esen:** Aslında bu alanda (ki tezi yazarken de böyle oldu) ayrı bir kategoriye ihtiyaç var mı? Mesela “Video Sanatı” diyorsak neden ses sanatı demeyelim gibi bir tartışma var ama bir şekilde 1960’lardan çok farklı bir bilinç değişikliğiyle birlikte sanatta da bu dönemde güçlü bir

*ivme var ve bu dönem çok yüksek bir sanat ivmesinin olduğu yıllar. Ses de burada belirginlik kazandı diye düşünüyorum. Ben aslında hiç konuşulmayanlardan bahsetmek istiyorum. Mesela bunlardan “Guiseppe Arcimboldo” var. Dönemi içinde bir ressam olarak da çok sıra dışı çalışmalar yapıyor. Özellikle meyve tabaklarından, salatalardan, yiyeceklerden portreler yapan bir sanatçı. İlk kez sanatta gördüğümüz klasik üretimler dışında resmin temel ilkeleriyle müzik arasında bir ilişki olduğunu söyleyerek bunu açığa çıkarmak için bir dizi deneyler yapıyor. Bir besteciyle oturup bir cihaz tasarlayarak tonlar arasındaki yükseklik farklarını (do, re, mi, fa sonrası do da ki kalın do ile üst oktav si arasında bir frekans olduğunu bununda açık koyu ilişkilerine denk geldiğini söyleyerek) gri bir skala üzerinde birtakım deneyler yapıyorlar. Bunun dışında İskoçya’da 1446 yılında yapımına başlanan Rosslyn Şapeli üzerine oluşturulan bir çalışma var. Şapelin yapımından çok sonra fark edilecek bir şey içerisine eklenmiş. Bir plaka üzerinde un ya da kum gibi bir nesne var. Alttan ses frekansı verildiğinde her bir frekans bir görsel karşılık oluşturuyor. Dolayısıyla bu plakaların üstünde o titreşimlerle oluşan imgeler ortaya çıkıyor. Burada aslında şu sonucu da çıkarabiliriz. 15. yüzyılda yapılan bu eserde ses meselesini hala müziğin sınırları dahilinde olmasına rağmen müzik dışı bir yere taşımışlar.*

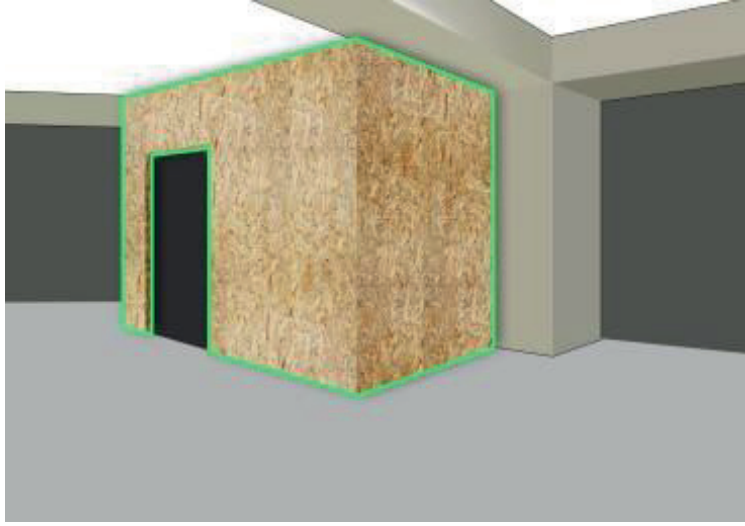
**Engin Esen:** *Ses üzerine çalışan müzik alanındaki bir başka sanatçı ise müzikle frekanslar arasında ilişki kurmaya çalışan “Alexander Remington” var mesela. Bunun dışında “Luigi Russolo” var ve biz onu “Fütürist Ressam” olarak da tanıyoruz ama müzikte bir kırılma yaratacak ve sonradan klasik müziğin tarihini değiştirecek kendisi. Russolo, resim bilgisiyle müzikteki bir noktayı alıyor, dönüştürüyor ve müziğe yön veriyor. Dikkat ederseniz hala “Ses Sanatı” diye bir kavramdan bahsetmiyoruz. Yine isimsiz bestecilerden “Erik Sati” ve onunla özdeşleşen “Mobilya Müziği” kavramı var. Sanatçı Fransa’da ilk stereo radyo yayını yapıyor ve onun tezi de şu şekilde; “müzik konser salonlarında çok büyük bir disiplinle dinlenecek bir şey değil, aksine yaşamın içinde olması gerekir!” şeklinde açıklama yapıyor. Erik Sati çalışmasında şu sözü söylüyor. “Normalde nota 2 dakikalık bir çalışma 840 kere peş peşe çalınacak diyor ve bestem budur!” şeklinde bir açıklama yapıyor. Sanatçının düşüncesi ise “840 kere çok yavaş çalındığında bu çıkan sesin artık bir müzik değil çalındığı mekandaki bir mobilya” yani hep orada olan bir şey olacak şeklinde yeni bir tanımlama içine giriyor. Bunun dışında Ses Sanatı’nda “Pierre Schaeffer” da alanında önemli çalışmalar yapmış bir sanatçıdır. Schaeffer benim konuyu daha derinlemesine anladığım bir sanatçı. Schaeffer “Bir sesi alıp kaynağından uzaklaştırdığımızda artık o başka bir nesneye dönüşür” diyor. Özetlersek sanatta böyle deneyimler ve düşünceler çok daha önce başladı ve 1960’larda bu durum zirveye taşındı. Orada bence bir bilinç açıklığı vardı ve çok geniş bir şekilde anlaşılabilirdi, konular*

çeşitlendi. Günümüzde ise bu durum biraz daha farklı. Bugün alternatif bir sanat tarihi yazabiliriz ve burada hiç adını duymadığımız sanatçılar olabilir ve piyasadaki sanatçılardan daha güçlü yapıtlar yapıyor olabilirler. Bunlar dışında çok çağdaş bir çalışma olmamasına rağmen Alvin Lucier'in "I'm Sitting in a Room" adlı çalışması da oldukça önemli sayılabilir. Sanatçının kendi sesiyle "Ne çalışıyorsunuz? Valla ben oturdum bu odaları çalışıyorum!" şeklinde bir açıklama yapıyor. Yani mekânı ters/ hiç görmediğimiz bir yanıyla tekrar açığa çıkarıyor. Bu çalışmada sanatçı bir odada oturuyor kendi odası önünde bir mikrofon, bir ses kayıt cihazı ve bir hoparlör var. Şu an sesimi kaydediyorum önce bu konuşmayı yapacağım sonra da aynı konuşmayı kaydettiğim sesi hoparlör üzerinden mekânda bu süreci tekrar tekrar üst üste yapacağım şeklinde bir algı oluşturmaya çalışıyor. Bunu yaparken de amaç fiziksel bir fenomeni açığa çıkarmak değil de anlatıdaki bir şeyi değiştirmektir şeklinde düşünce içine giriyor. Lucier John Cage'in de öğrencisi ama besteden öte sanatta imge nesne ve mekân bağlamında çok önemli çalışmalara sahip bir sanatçıdır.

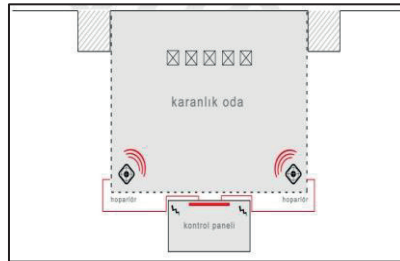
**Fırat Çağrı Kırmızıgül – Vesile Onuk:** Kendi sanatsal üretimleriniz arasında yer alan "Karanlık Oda" adlı çalışmanızın kavramsal çerçevesi, üretim süreci ve bu çalışma hakkında edindiğiniz çıktılar nelerdir?

**Engin Esen:** "Karanlık Oda" çalışması aslında benim burada bütün konuştuğum kavramların genel bir çıktısı gibi. Seslerle bir resim yapabilir miyiz? Başlarda da dediğim gibi bu bir imge meselesi. Ben derslerde de öğrencilerime diyorum. Karşınızda bir resim var onu projeksiyondan açıyorum. Ne görüyorsunuz arkadaşlar? Onlarda genellikle teknik, boya kompozisyon ile ilgili cevaplar veriyorlar. Bende hiçbiriniz duvar, piksel, arkadaki aydınlatma elemanlarını görmediniz diyorum. Yani ne oluyor da insan karşısındaki görüntünün oluştuğu yüzeyi değil de onun örüntüsünü görüyor? Dolayısıyla hepimiz aynı resme baksak da resimden ayrıldığımız andan itibaren o imgeyle kurduğumuz ilişki çok öznel ve göreceli. İşte "Karanlık Oda" adlı çalışma tam olarak böyle bir şey. Karanlık Oda'ya girince tabi çok ses yalıtımı var ve odaya girdiğimizde elimizde hiçbir görsel veri olmadığı için gözbebeği sürekli açılıp kapanıyor ve o esnada duyulardan birisi gidiyor. Kulak çok kısıtlı duyuyor çünkü yankı yok. Karşında bir duvar var 3 metremi 3 km. mi anlaşılmıyor. Dolayısıyla da ben karanlık odada aslında içeride bir şey anlatıyorum ama herkes hiçbir görsel veri olmadığı için orada çıkan sesleri kendi zihinsel karşılıklarıyla kompoze ederek deneyimliyor ve hiçbir resim olmadan bir sanatta yeterlik tezi yazılabilir mi? Yazılır. Ortada hiçbir resim olmadan zihinsel bir resim yapılabilir mi? Yapılabilir. Bunun içinde ses çok iyi bir araçtır. Bunun içinde resim bilgisi yeterlidir. Benim için

*“Karanlık Oda” form olarak buydu ve ben orada kendi zihnimdeki resmi seslerle yaptım. Artık nasıl ve kime gitti bilmiyorum. Odaya girip hiç çıkmayan odaya girip uyuyan, bir dakika bile duramayan insanlar oldu. Bende kendim girip testler yapıyordum. Mesela bir nota açıyordum. Kaç dakika duracağım? Bir buçuk saat işte...Hakikaten içerde sürekli aynı frekans sesini duyduğunuzda böyle düz bir “duut” sesi değilmiş böyle bir sürü ses efekti varmış gibi bir hisse kapılıyordum. Özetlersek o odada çok farklı bir imge dünyası ile karşılaşılıyor (Görsel 8 - 9).*



Görsel 8. Esen, E. (2016). Karanlık Oda Projesi, 244 x 244 x 244 cm.



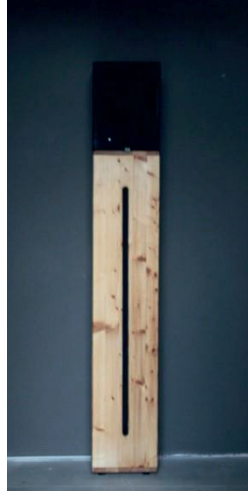
Görsel 9. Esen, E. Karanlık Oda Kontrol ve Yerleşim Planı (Detay).

**Engin Esen:** *“Karanlık Oda” çalışması dışında Ankara Beytepe Köyü ile ilgili “Cik Cik Beytepe” adlı başka bir çalışmam daha var. Bu çalışma ise Prof. Refa Emrali küratörlüğünde gerçekleştirilen “Kır İmgesinden Kent İmgesine Beytepe” başlıklı sergi için yapılan bir çalışmaydı. O çalışmada ise Beytepe’nin tarihsel ses izinin dönüşümü üzerine yapılmış bir çalışma oldu. O çalışmada da tıpkı karanlık odadaki gibi bir hoparlör vardı. Çalışmada bir mesafe sensörünün önüne 4 metrelik bir alan belirledim. Çok az görsel referans var ilk başta sensöre en uzak olduğunuz mesafede ötücü kuşların en yabani olanlarını duyuyorsunuz, işte sahayı araştırdığımda Beytepe’de kampüsten önce hangi hayvanlar yaşıyordu? İlk gidenler hangileriydi, daha sonraki aşamada yüksek gerilim hatları, fabrikalar açılıyor ondan sonra*

*hangi kuşlar kalıyor, göç yolları falan derken Beytepe’de geçirdiğim 20 yılı beş toplamda 5 bölgeye bölüp yaban, kırsal, köy, kampüs, şehirleşme, metropol şeklinde ayırtırdım. Mesafe ile tarihi bir ses kronolojisi nasıl oluşturabiliriz? Bu çalışmada tam da bu noktada mesafe koordinat ve ses üzerinden tarihsel anlatları ortaya çıkaran bir çalışma oldu. Genelde bu tarz çalışmalar yapan birisiyim (Görsel 10).*

**Fırat Çağrı Kırmızıgül – Vesile Onuk:** Cevaplarınız için teşekkür ederiz hocam...

**Engin Esen:** Ben teşekkür ederim...



Görsel 10. Esen, E. (2026). Cik Cik Beytepe, İnteraktif Ses Yerleştirme, 25x40x150 cm.

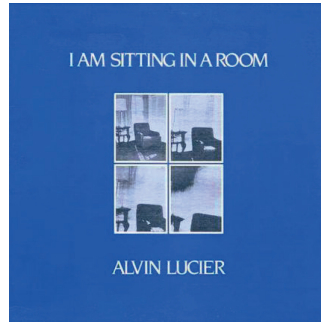
### Alvin Lucier

Sanatçı Engin Esenle yapılan röportajda da bahsettiği ses alanında önemli çalışmalar üretmiş bir sanatçı olan ve 1931 yılında doğan Amerikalı sanatçı *Alvin Lucier Yale & Brandeis Üniversiteleri’nde* müzik alanında eğitim görmüş 1960 yılında kazandığı bir burs ile gittiği Roma’da “*Frederic Rzewski*”, “*John Cage*”, “*Merce Cunningham*” ve “*David Tudor*” gibi isimlerle tanışmış ve döneminin öncü sanatçılarıyla bir araya gelmiştir. Ardından sanatçı yapmış olduğu bu seyahatten sonra Brandeis Üniversitesi Oda Korosunda müzik direktörü olarak çalışmaya başlamıştır (ircam.fr: 2022). “Lucier, performans sanatçılarının fiziksel jestlerinin notasyonu, canlı performansta beyin dalgalarının kullanımı, titreşimli ortamlarda sesle görsel imgelerin oluşturulması ve müzikal amaçlar için oda akustiğinin çağrıştırılması da dahil olmak üzere müzik besteciliği ve performansının birçok alanında öncülük etmiştir” (arts.mit.edu).

Deneysel bağlamda bir müzik bestecisi ve ses sanatı alanında araştırmalar yapan bir sanatçı olarak Lucier, akustik görüngüler, mekânsal titreşimler ve duyuşsal algılar üzerine çalışmalar üretmekte olup çağdaş sanat pratikleri üzerinden kuramsal zeminde araştırmalar yapmaktadır.

Kurmuş olduğu “*Sonic Arts Union*” Topluluğunda ABD ve Avrupa’da elektronik müzik ile mekânsal ses araştırmalarını performatif bir düzlemde izleyici ile paylaşmıştır (Pitchfork vd. Akt. Turan, 2026: 218).

Sanatçının önemli çalışmalarından birisi de 1969 yılında yapmış olduğu “*I am Sitting A Room*” adlı çalışmasıdır. Bu çalışmada sanatçı okumuş olduğu bir metni kayda alarak bunu bir odada çalmış ve kaydedilen bu sesi John Cage aynı odada tekrar çalarak bu işlem defalarca tekrar edilmiş ve sonunda birbirine çarpan bu sesler odadaki ses dalgalarının ortaya çıkardığı rezonans (titreşim) sebebi ile tanımlanamayacak bir hale gelmiştir. Her ses bir öncekini bulanıklaştırarak net bir berraklığın oluşmasını engellemiştir. Ses bu çalışmada artık soyut bir hale gelmiştir. Sesin yarattığı bu soyut olma durumu karmaşa ve bulanıklık ile birleşerek mekânın akustik özellikleri ile kompozisyonun bir parçasını oluşturur. Ses mekâna hâkim olmaya başlarken Lucier kendi sesini bir mekâna verir ve sesin bulunduğu ortam alanın geometrik yapısı ile birlikte dönüştürerek kendi sesi haline getirir ve ardından Lucier’in sesi yok olur ve mekân hakimiyeti başlar (Joseph’den Akt. Burnaz, 2024: 37 - 38, Turan, 2026: 219) (Görsel 11). Sanatçının bu performansı daha sonra plak LP, CD ve kaset olarak da basılmıştır (discogs.com,a) (Görsel 11 -13).



Görsel 11. Lucier, A. (1969). *I am Sitting in a Room* (Bir Odada Oturuyorum), Afiş.



Görsel 12 - 13. Lucier, A. (1981). *I am Sitting in a Room* (Bir Odada Oturuyorum), Kaset Kaydı.

### Akio Suzuki

1941 yılında o dönem Japonya’ya ait bir kara parçası olan ve günümüzde Kuzey Kore’nin başkenti olan Pyongyang’da doğan sanatçı Akio Suzuki 1960’lardan sonra çeşitli ses

enstalasyonları, performanslar ve deneysel çalışmalar ile adından söz ettirmiş, ayrıca dinleme pratikleri, rezonans (titreşim), yankı ve mekânsal akustik denemeleri gerçekleştirmiştir (lisboasoa.com: 2016, Turan, 2026: 234).

Akio Suzuki'nin sanatsal üretimlerinde kullandığı yankı algoritması performans çalışmaları ve çok katmanlı armonik sesler üzerine de yoğunlaşmış olup sesler üzerinde çeşitli oynamalar da yapmaktadır. Suzuki'nin çalışmalarında sesin topografyasını araştırmak amacıyla “fırlatma”, “takip etme” adını verdiği süreçler ile çeşitli yöntemler geliştirirken bu çalışmalar aynı zamanda mekânsal araştırmalar üzerinden doğa dünyasını çalışmalarının en önemli destekçisi olarak adlandırmasında etkili olmuştur (Joy, 2015: 5).

Sanatçının sanatsal üretimleri içinde özellikle dinleme eylemi üzerinden yaptığı ve bu kapsamda 1963 yılında Nagoya İstasyonu'nda gerçekleştirmiş olduğu “*Throwing Objects Down a Staircase: Merdivenden Aşağı Nesne Fırlatmak*” adlı performansı rastgele nesnelerle dolu bir kovayı merdivenlerden aşağı atarak çeşitli sesler gerçekleştirmesi ile gerçekleşmiştir. Daha sonra atma ve takip etme süreçlerini araştıran sanatçı ses ve hareketleri mekâna fırlattığı ve seçtiği nesnelerin maddesel döngüselliğini araştırmaya çalışmıştır (Fish, 2024, akiosuzuki.com) (Görsel 14).



Görsel 14. Suzuki, A. (1963). “Throwing Objects Down a Staircase: Merdivenden Aşağı Nesne Fırlatmak”, Performans.

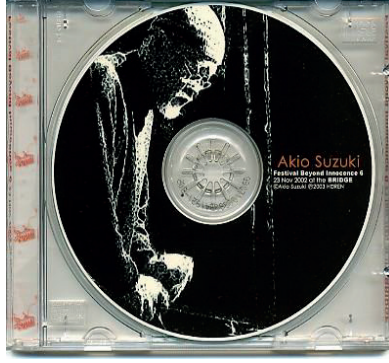
Akio Suzuki'nin çalışmaları ses ile görsel sanat arasında bir eşikte yer alırken sanatçının anavatanı olan Japonya kültürü ile derin bir bağ olmasına rağmen kendi dünyasından farklı olarak batı kültürüne de ilgi duyduğu bilinmektedir. Bu bağlamda sanatçının 1996 yılında başlattığı ve sonraki yıllarda Berlin, Paris, Torino gibi şehir merkezlerinde gerçekleştirdiği “Otodate” adlı güzergahlarda performanslar gerçekleştirmiştir. “Otodate” Japonca temelli bir kelime olması sebebiyle onu oluşturan “oto” ve “date” kelimeleri sırasıyla “dinle” ve “işaret et” anlamlarına gelirken bu noktalar birer dinleme noktalarına dönüşmektedir. Suzuki, kentsel

mekanlarda bulunan asfalt, taş gibi sağlam bir zemin üzerinde bir çift kulak ve ayak izinden oluşan dairesel bir işaret çizerek öznelere bir şekilde dünyayı algılamaya yarayan anlık bir duraksama noktasında kentsel çevrenin görünmeyen akustik mimarisinin dinlenmesini keşfetmeyi sağlarken aynı zamanda da mekan pasif bir sahne olmaktan çıkararak onu duyuşsal bir kompozisyonun temel bir bileşenine dönüştürmektedir (akiosuzuki.com, Suzuki'den akt. Turan, 2026: 236, estatic.it). Suzuki "Otodate" adlı çalışması için John Cage'den ve özellikle onun rastgele yaklaşımından etkilendiğini ve bu çalışmanın bir müzik eseri olduğunu normalde bir müzik eserinin beş çizgi, bir nota ve noktadan oluştuğunu, kendi notasının ise insanların gelip durduğu çevreyle birlikte kendi kendilerine müzik besteledikleri büyük bir alan olduğunu, herkesin farklı bir şey duyduğunu ve bunu dinlemenin farklı bir yolu olduğunu söylemektedir (Kennedy, 2013) (Görsel 15-16).



Görsel 15-16. Suzuki, A. (2006). Otodate Performans.

Hali hazırda dünyadaki gündelik bir akışın görsel ve işitsel hafızalarını oluşturan Akio Suzuki bir performans ve enstalasyon biçimi olarak kavramsal ses üretimleri gerçekleştirirken aynı zamanda mekânın insan ile girdiği diyalogu da sorgulayıcı özellikler sergilemektedir. Bu durum aynı zamanda sanatçının performanslarını gerçekleştirdiği yerlerdeki noktaların sosyo-kültürel durumunu da gözler önüne seren bir realiteyi de izleyicilere sunmaktadır. Bağırılı ve Özden'e göre (2025), bu süreçteki sanat anlayışı ayrıca gelecekteki olasılıklar üzerinden bir düşün alanı şeklinde de tanımlanırken sanatçı da bu düzlemde izleyici ile sanat eserinin diyalogunu bütünselleştiren bir katalizör durumuna geçiş yapmıştır (Bağırılı ve Özcan Özden, 2025: 124). Akio Suzuki'nin ses üzerinden ürettiği tüm performanslar ve kayıtlara bakıldığında diskografisinin de oldukça geniş ve uzun yıllara dayandığı görülmektedir. Suzuki'nin 1970'li yılların sonunda başlayan ses enstalasyonları ve performansları LP, Kaset, CD gibi basılı halde de yayımlanma imkânı bulmuştur (discogs.com,b) (Görsel 17).



Görsel 17. Suzuki, A. (2003). Masumiyetin Ötesinde Albüm CD Baskısı.

## SONUÇ VE DEĞERLENDİRMELER

Çağdaş Sanat kavramları özellikle modernizm ile birlikte büyük bir ilerleme kaydetmiş ve sanat alanında çok sayıda farklı akımın gelişmesini sağlamıştır. Bu süreçte modernizmden sonra özellikle 20. yüzyılın ikinci yarısı ile çok sayıda oluşum ortaya çıkmış ve farklı kavram ve teknolojilerin de devreye girmesiyle birlikte özellikle sanat alanında büyük yeniliklerin yaşanmasına vesile olmuştur. Bu alanda yapılan çalışmalarla adından söz ettirmeye başlayan bir kavram olan Ses Sanatı da temelleri modernizme bağlı Fütürizm ve devamında Dada ile teatral etkinliklerle kendisini dolaylı olarak var etmeye başlamıştır. Ardından 1960'lı yıllarla birlikte etkinliğini artıran görsel ve işitsel teknolojilerdeki artış buna bağlı olarak Fluxus ve Happening gibi sanat hareketleri içerisinde eylemsel bir biçim pratiği olarak çalışmalarda sesin bir şekilde kullanımını sağlamış ve bunlara bağlı bir alandan başlayarak Ses Sanatı şeklinde bir oluşumun da başlangıcını oluşturmuştur. Bu sanat hareketi eylemsel performanslarla disiplinlerarası uygulamaların enstatif ve performatif yönden kurgusal olarak analizleri üzerinden temellenirken 80'lerden sonra teknolojinin artan gücüne paralel olarak varlığını sürdürmeye başlamıştır. “Çağdaş Sanatta Bir Üretim Modeli Olarak Ses Sanatı Üzerine Sanatçı Okumaları” başlıklı bu çalışmada çağdaş bir üretim metodolojisi olarak Ses Sanatı kapsamında alanında öncü sanatçılardan bahsedilmiştir. Bu isimler Max Neuhaus, Cevdet Erek, Engin Esen, Alvin Lucier ve Akio Suzuki olup bu sanatçılardan Engin Esen ile Ses Sanatı ve sanatçının çalışmaları üzerine ayrıca bir röportaj da gerçekleştirilmiştir.

Sonuç olarak, ses kavramı sanat alanında kendisini çok farklı disiplinler üzerinden var etmeye başlamış, farklı dinamiklerin ses alanında etkileşimsel olarak bir bütünsellikte özerk ve düşünsel bir bütünden bağımsız bir sürece doğru evrilmiştir. Bu bağlamda da artan teknolojiyle birlikte daha farklı ve yeni teknolojik çıktılarının devreye girmesiyle özgün denemeler ve kompozisyonlarla alanında önemli çalışmalar üretilmeye devam etmektedir.

## KAYNAKÇA

- Arapoğlu, F. (2020). Bir Görsel Sanat Olarak Müzik: Fluxus. Sanat Dünyamız Sayı: 176: 56-62, Mayıs – Haziran.
- Bağırılı, R. ve Özcan Özden, S. (2025). Çağdaş Sanatta Doğa İzdüşümleri, Uluslararası Sanat ve Estetik Dergisi, 15: 121-134.
- Burnaz, Y. F. (2024). Sesin Görselleştirilmesi Üzerine Çağdaş Yaklaşımlar ve Psikocoğrafik Bir Ses Deneyimi Olarak İstanbul [Yüksek lisans tezi], YÖK Tez Kataloğu, Tez No. 866140, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi.
- Çevik, N. (2018). Disiplinler Arası Etkileşimler Kapsamında Alternatif Malzemeler Ve Seramik-Baskı Resim Yakınlaşmaları Üzerine Bireysel Uygulamalar. Sanat ve Tasarım Dergisi, 22, 111-133. <https://izlik.org/JA48SB68RY>.
- Çevik, N., Bingöl, M., & Özkul, D. T. (2019). Kamusal Alan Bağlamında Kentsel Mekânlarda Çağdaş Sanat Yansımaları. Fine Arts, 14(4), 284-297. <https://izlik.org/JA92HS28HY>.
- Çöklü, A. H. (2025). Ses, Mekân, Bellek, Zaman Ve Alımlayıcı İzlekleri Üzerinden Cevdet Erek Yapıtları Üzerine Bir İnceleme. Sanat ve Tasarım Dergisi, 15- Özel sayı, 499-524. <https://doi.org/10.20488/sanattasarim.1804444>.
- Dilli, R. (2017a). Öğretmenlerin Müzelerin Öğrenme Ortamı Olarak Kullanımına İlişkin Görüşleri. Milli Eğitim Dergisi, 46(214), 303-316. <https://izlik.org/JA75CF85GJ>.
- Dilli, R., Mamur, N., & Saribaş, S. (2017b). Kentin Bellek Mekânlarından İmgeye: Görsel Sanatlar Eğitiminde Proje Tabanlı Bir Öğrenme Yaklaşımı. Eğitimde Nitel Araştırmalar Dergisi, 5(3), 340-366. <https://izlik.org/JA43WA34MJ>.
- Durukan, N. G. (2020). Ses Sanatında Gürültü: Teknoloji ve Makine. Sanat Dünyamız Sayı: 176: 50 - 55, Mayıs – Haziran.
- Esen, E. (2016). Zamanda Değil Mekânda Olmak: Ses Sanatı Bağlamında Ses ve Mekân İlişkisi. Tykhe Sanat ve Tasarım Dergisi, 1(1), 33-51. <https://izlik.org/JA28CF79RW>
- Fırıncioğlu, S. (2020). John Cage, Ses ve Dinlemek Üzerine. Sanat Dünyamız Sayı: 176: 56-62, Mayıs – Haziran.
- Germaner S. (1997). 1960 Sonrası Sanat. İstanbul: Kabalcı Yayınevi.

- Gülbaba M. D. (2025). Ses Ve Performans Sanatı: Güncel Sanatta Disiplinlerarası Etkileşim. [Yüksek Lisans Tezi], YÖK Tez Kataloğu, Tez No: 973628, İstanbul: Mimar Sinan Üniversitesi.
- Joy, J. (2015). Visiting, Weaving, and Modulating Sonic Expanses and Rhythms – Tuning, Improvisation, and Environmental Aesthetics. *Wi Journal of Mobile Media*. <https://doi.org/10.65968/DAEW7424>
- Karaçalı, B. (2018). Sesin Görüntüsü / Görüntünün Sesi. *MSGSÜ Sosyal Bilimler*, 17, 56-67. <https://izlik.org/JA64DS59AF>.
- Kayahan, Z., & Çevik, N. (2022). Yaratıcılıkta Sezgisel Süreci Odağına Alan Bir Sanatçı; Crystal Wagner. *Çeşm-i Cihan: Tarih- Kültür ve Sanat Araştırmaları E-Dergisi*, 9(1), 33-44. <https://doi.org/10.30804/cesmicihan.1037498>
- Özkul, D. T. (2025). Yapay Zekâ Destekli Yerleştirme Sanatında Mekân Ve İzleyici Deneyiminin Dönüşümü. *Sanat ve Tasarım Dergisi*, (37), 337-353.
- Turan, Ö. (2026). Soundcraft'tan Soundart'a: Ses, Enstrüman ve Mekânın Tasarımsal Dönüşümü. Ankara: Bidge Yayınları.
- Türkdoğan, T. (2004). Çağdaş Sanat. Ankara: Piramit Yayıncılık.
- Uzunonat, E. Nihan., & Beller, A. (2025). John Cage Ve Fluxus Sanat Hareketinin Doğuşu. *Yegâh Müzikoloji Dergisi*, 8(1), 373-396. <https://doi.org/10.51576/ymd.1612605>
- Yücel, D. (2012). Yeni Medya Sanatı ve Yeni Müze. İstanbul: İstanbul Kültür Üniversitesi Yayınları.
- Wands, B. (2006). Dijital Çağın Sanatı. (Çev. Osman Akınhay). İstanbul: Akbank Yayıncılık.

## İNTERNET KAYNAKÇA

- akiosuzuki.com. (t.y). <https://www.akiosuzuki.com/en/bio/>, Erişim tarihi: 13.09.2026.
- arts.mit.edu. (t.y). <https://arts.mit.edu/cast/symposia/seeing-sounding-sensing/participants/alvin-lucier/>, Erişim tarihi: 13.09.2026.
- Atalay, D. (2026). Savaşın Gürültüsü, Sanatın Sesi. Sanattan Yansımalar- Kültür Sanat Portalı (Ed. Şefik Kahramankaptan), <https://www.sanattanyansimalar.com/yazarlar/deniz-atalay/savasin-gurultusu-sanatin-sesi/12672>, Erişim tarihi: 16.09.2026.
- cevdeterek.com. (2019): <https://cevdeterek.com/2019/10/22/bergama-stereo-hamburger-bahnhof/> Erişim tarihi: 02.09.2026.

cevdeterek.com. (2020): <https://cevdeterek.com/2020/02/11/bergama-stereotip-arter/>.Arter dergisinde yayınlanan Bergama Stereotip basın bülteninden aktarım. Erişim tarihi: 02.09.2026.

discogs.com, a. (t.y.). [https://www.discogs.com/release/8720631-Alvin-Lucier-I-Am-Sitting-In-A-Room?srltid=AfmBOorfpmJh6WeZKjm-7BJ0DQGxo3CPj\\_IjHB0XX6ezGBePS1lC0HY](https://www.discogs.com/release/8720631-Alvin-Lucier-I-Am-Sitting-In-A-Room?srltid=AfmBOorfpmJh6WeZKjm-7BJ0DQGxo3CPj_IjHB0XX6ezGBePS1lC0HY), Erişim tarihi: 13.09.2026.

discogs.com, b. (t.y.). <https://www.discogs.com/artist/202206-Akio-Suzuki>, Erişim tarihi: 27.09.2026.

estatic.it. (t.y.). <https://www.estatic.it/en/content/akio-suzuki-hana-otodate-torino.html>, Erişim tarihi: 14.09.2026.

Fish, B. B.(2024). <https://www.cyclicdefrost.com/2024/03/listen-to-akio-suzuki-throwing-and-following-and-drink-in-the-substance-of-sound/>, Erişim tarihi: 13.09.2026.

ircam.fr. (2022). <https://ressources.ircam.fr/en/composer/alvin-lucier/biography>, Erişim tarihi: 13.09.2026.

Kennedy, C. (2013). <https://musicworks.ca/akio-suzuki/>, Erişim tarihi: 14.09.2026.

lisboasoa.com.(2016). <https://lisboasoa.com/en/performance/akio-suzuki/>, Erişim tarihi: 13.09.2026.

medienkunstnetz.de. (t.y.). <http://www.medienkunstnetz.de/artist/neuhaus/biography/> , Erişim tarihi: 01.09.2026.

tmdk.itu.edu.tr. (t.y.). <https://tmdk.itu.edu.tr/personel/personel-veri-tabani/prof-dr/cevdet-erek>, Erişim tarihi: 01.09.2026.

## **RÖPORTAJ**

Esen, Engin. (2026). Sanatçı Engin Esen ile 04.09.2026 tarihinde Zoom üzerinden yapılan röportaj.

## **GÖRSEL KAYNAKÇA**

Görsel 1. Russolo, R. (1913). Ugo Piatti. Intonarumori (Gürültü Enstrümanları), Fütürist Manifesto.<https://www.arthistoryproject.com/artists/luigi-russolo/luigi-russolo-ugo-piatti-and-the-intonarumori/> Erişim tarihi: 01.09.2026.

Görsel 2. Ball, H. (1916). “Cabaret Voltaire” Performans Görüntüsü.

<https://uen.pressbooks.pub/arth2720/chapter/introduction-to-dada/> Erişim Tarihi: 01.09.2026.

Görsel 3. Neuhaus, M. (1977 – 1992). Times Square (Times Meydanı).<https://hyperallergic.com/a-hidden-times-square-sound-installation-returns-to-full-hum/>, Erişim tarihi: 02.09.2026.

Görsel 4. Erek, C. (2019). Bergama Stereo.

<https://cevdeterek.com/2019/10/22/bergama-stereo-hamburger-bahnhof/#jp-carousel-2618>, Erişim tarihi: 02.09.2026.

Görsel 5. Erek, C. (2020). Bergama Stereotip, Arter. <https://www.arkolojihaber.com/haber-cevdet-erekin-bergama-stereotip-sergisi-bergama-sunagini-yorumluyor-24801/>, Erişim tarihi: 02.09.2026.

Görsel 6. Erek, C. (2020). Bergama Stereotip (Detay) <https://www.youtube.com/watch?v=y5uJJzMD2Cs>, 00’45” Erişim tarihi: 02.09.2026.

Görsel 7. Sanatçı Engin Esen ile 04.09.2026 Tarihinde Zoom Üzerinden Yapılan Röportaj Kaydı.

Görsel 8 - 9. Esen, E. (2016). Sesin İmgeyle İlişkisi [Sanatta Yeterlik Tezi], YÖK Tez Kataloğu, Tez No. 435163, Ankara, Hacettepe Üniversitesi.

Görsel 10. Engin Esen Arşivi.

Görsel 11. Lucier, A. (1969). I am Sitting in a Room (Bir Odada Oturuyorum), Afiş. <https://genius.com/Alvin-lucier-i-am-sitting-in-a-room-annotated>, Erişim tarihi:13.09.2026.

Görsel 12 – 13. Lucier, A. (1981). “I am Sitting in a Room” (Bir Odada Oturuyorum), kaset kaydı. [https://www.discogs.com/release/8720631-Alvin-Lucier-I-Am-Sitting-In-A-Room?srltid=AfmBOorfpmJh6WeZKjm-7BJ0DQGxo3CPj\\_IjHB0XX6ezGBePS1lC0HY](https://www.discogs.com/release/8720631-Alvin-Lucier-I-Am-Sitting-In-A-Room?srltid=AfmBOorfpmJh6WeZKjm-7BJ0DQGxo3CPj_IjHB0XX6ezGBePS1lC0HY), Erişim tarihi: Erişim tarihi:13.09.2026.

Görsel 14. Suzuki, A. (1963). “Throwing Objects Down a Staircase: Merdivenden Aşağı Nesne Fırlatmak”, Performans. Design Dergisi İçin Yeniden Canlandırma, 1976, Fotoğraf: Nanae Suzuki. <https://note.com/tokyobiennale/n/n0531a5401235?hl=en>, Erişim tarihi: 04.10.2026.

Görsel 15 - 16. Suzuki, A. (2006). Otodate Performans. <https://www.estatic.it/en/content/akio-suzuki-hana-otodate-torino.html>, Erişim tarihi: Erişim tarihi:14.09.2026.

Görsel 17. Suzuki, A. (2003). Masumiyetin Ötesinde Albüm CD Baskısı. [https://www.discogs.com/release/646611-Akio-Suzuki-Festival-Beyond-Innocence6?srltid=AU7gw4XPluFDa4iEITHUxD3XzRIz6EUN\\_3BeysOEgfnKJSzwzPVh9oHK](https://www.discogs.com/release/646611-Akio-Suzuki-Festival-Beyond-Innocence6?srltid=AU7gw4XPluFDa4iEITHUxD3XzRIz6EUN_3BeysOEgfnKJSzwzPVh9oHK), Erişim tarihi: 26.09.2026.

# BÖLÜM 3

---

## SERAMİK MALZEME ODAĞINDA HAZIR NESNE İLE DENEYSEL UYGULAMALAR

*Özkan BAL<sup>1</sup>*

---

<sup>1</sup> Öğr. Gör. Dr. Uşak Üniversitesi vOrcid: 0000-0001-5597-6260

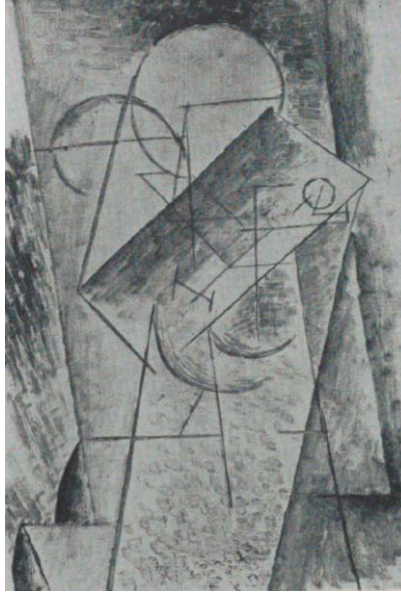
## Giriş

Sanat tarihi, nesnel gerçekliğin bire bir aktarıldığı uygulamaların terk edildiği, kalıplaşmış düşüncelerin kırıldığı ve radikal dönüşümlerin yaşandığı dönemlere tanıklık etmiştir. Bu dönüşümlerde etkisi olan gelişmeler sanayi devrimi, kentleşme, savaş gibi olaylar sanat ekosistemini farklılaştırarak, yeni ve farklı görüşlerin doğmasına sebep olmuştur. Sanatçılar, sadece doğayı ve görüneni taklit etmenin dışında, farklı düşüncelere yönelerek sanatın köklerini sorgulamaya ve büyük tartışmaları da beraberinde getirecek eylemlere girişmişlerdir. Bunun ilk tohumları kübizm ile birlikte atılmış, nesnenin parçalanması, çoklu bakış açısı sunması ile malzemenin sınırlarının zorlanması yolu açılmıştır.

Kübizmin ortaya çıkışı belirli kurallar dahilinde olan bir manifesto yada bir sanat okulunun ekolü doğrultusunda olmamıştır. İlk olarak Pablo Picasso ve Georges Braque'ın resimlerinde hayat bulan kübizm, zamanla daha çok sanatçı tarafından benimsenmiş ve bir sanat akımına dönüşmüştür. Albert Gleizes, Jean Metzinger, Roger de La Fresnaye, Henri Le Fauconnier, Andre Lhote ve Louis Marcoussis gibi sanatçılar bu anlayışta üretimler yapmış ve dönemin sanat çevreleri tarafından yoğun eleştirilere maruz kalmışlardır. Her sanatçının kübizmi ele alış şekli farklılaşmaktadır. Juan Gris nesneleri düzenli ve akılcı bir yaklaşımla, Jacques Villon ışığa odaklanmış ve kardeşi Marcel Duchamp krono-fotoğraftan esinlenerek kübizm-fütürizm sentezleyerek deneysel çalışmalar yapmıştır. Buna karşın, kübizmin gerçek kurucuları ve en önemli temsilcileri Picasso ile Braque olarak kabul edilmektedir (Cabanne, 2013).

Picasso ve Braque'ın oluşturdukları bu yeni dil sanat ve tasarım alanında yeni gelişmelerin tetikleyicisi olmuştur. Kubizm'in başarılı olmasının sebeplerinden biri tanıdığı özgürlük alanıdır. Bu özgürlükler, gerçekliği bir yorum katmadan yansıtma zorunluluğunun ortadan kalkması ve yeni anlatı ve teknikler konusunda keşfedilmemiş bir alan olmasından kaynaklıdır (Lynton, 2004).

1907-1908 yıllarında birlikte çalışmaya başlayan Pablo Picasso ve Georges Braque ürettikleri ilk eserlerde figürler hacimli iken, 1909'dan itibaren biçimler parçalanmaya, yüzeyler kaymaya başlamıştır. Zamanla yüzeyler daha küçük geometrik düzenlemelere dönüşmüş ve farklı bakış açıları aynı kompozisyonda kullanılmıştır. 1913 tarihli Genç Bir Kadının Başı (Head of a Young Woman) adlı eser ile Analitik Kübizm sona ermiş, geometrik biçimlerin daha belirgin olduğu Sentetik Kübizm başlamıştır (Barr, 1936), (Görsel 1).



**Görsel 1.** Pablo Picasso, Genç Bir Kadının Başı (Head of young woman), 1913, Tual üzerine yağlı boya, (Barr, 1936, s.39).

Picasso ve Braque 1912 yazını Vaucluse'deki Sorguessur- Ouvez'de beraber geçirmiş ve üretim yapmışlardır. Picasso'nun olmadığı bir dönemde Braque, ahşap desenli duvar kağıdı satın almış ve bunu Meyve Tabağı ve Bardak adlı eserinde kullanmıştır. Braque, ahşap desenli duvar kağıdını bir kağıda yapıştırıp üzerine çizim yaparak ilk yapıştırılmış kağıt örneğini üretmiştir. Ancak bu tekniğin sanatsal potansiyelini en kapsamlı biçimde geliştiren ve kullanan Picasso olmuştur. 1912 sonbaharından itibaren birkaç ay boyunca geleneksel resmi büyük ölçüde bırakarak kolaj ve yapıştırılmış kağıt üzerine yoğun deneysel çalışmalar yürütmüş, böylece Kübizmin gelişiminde önemli bir dönüm noktası olmuştur(Cottington, 1998), (Cabanne, 2013).

Braque'ın kolaj tekniğine yönelmesinde belirleyici olan gelişme, bir mağaza vitrininin önünde ahşap dokusunu taklit eden bir duvar kağıdıyla karşılaşmasıdır. Sanatçı, bu keşiften önce de resimlerinde ahşap dokulu yüzeyler oluşturmak amacıyla boyacı tarağı kullanmıştır. Daha sonra Picasso'nun da benimsediği bu uygulama, Braque'ın söz konusu duvar kağıdını yalnızca dekoratif bir malzeme olarak değil, resmin yapısına doğrudan dahil edilebilecek hazır bir görsel unsur olarak değerlendirmesine olanak sağlamıştır. Böylece, sanatçının el işçiliğiyle oluşturduğu dokuların yerini, gerçek malzemeden oluşan hazır yüzeyler almaya başlamıştır. Braque, Meyve Tabağı ve Bardak adlı eserinde ahşap desenli kağıdı kömür kalem ile müdahale ederek bir kompozisyon oluşturmuştur. Kompozisyonda görülen "ale" ve "bar" ifadeleri, sahnenin bir kafe de gerçekleştiğini ifade etmektedir. Yapıştırılan kağıt parçaları yalnızca fiziksel malzemeler olarak kullanılmamış, aynı zamanda resim içinde farklı nesne ve yüzeyleri

temsil eden göstergelere dönüşmüştür. Sanatçının bilinçli olarak yarattığı mekansal belirsizlik nedeniyle bu parçaların kompozisyon içindeki kesin konumları açık değildir. Braque, gerçek malzeme ile resimsel temsil arasındaki sınırları bulanıklaştırarak kolajın temel ilkelerinden birini ortaya koymuştur(Arnason & Kalb, 2004).



**Görsel 2.** Georges Braque, Meyve Tabakası ve Bardak,1912,  
62x44,5, Kağıt üzerine kağıt yapıştırma(Cottington, 1998, s.70).

Bardak ve Suze Şişesi (Glass and Bottle of Suze) adlı eser, Pablo Picasso'nun ilk yapıştırılmış kağıt çalışmalarından biridir. Eser, Balkan Savaşları'nın etkisiyle Avrupa'nın savaşa sürüklediği bir dönemde üretilmiştir. Picasso, kompozisyonda savaş haberleri ve savaş karşıtı gösterilere ilişkin gazete kupürlerini kullanarak dönemin siyasal atmosferini eserine taşımıştır. Gazete parçaları, bir kafe masasını temsil eden mavi oval biçimi çevrelerken, masanın üzerinde yer alan Suze şişesi ve bardak gündelik yaşamı simgelemektedir. Böylece sanatçı, savaşın yarattığı toplumsal gerçeklik ile bireyin özel yaşamı arasındaki karşıtlığı vurgulamaktadır(Görsel 2). Eser, aynı zamanda dönemin avangart sanat anlayışı ile toplumsal ve siyasal olaylar arasındaki mesafeyi eleştirel bir biçimde görünür kılan önemli bir Kübist kolaj örneğidir(Cottington, 1998).



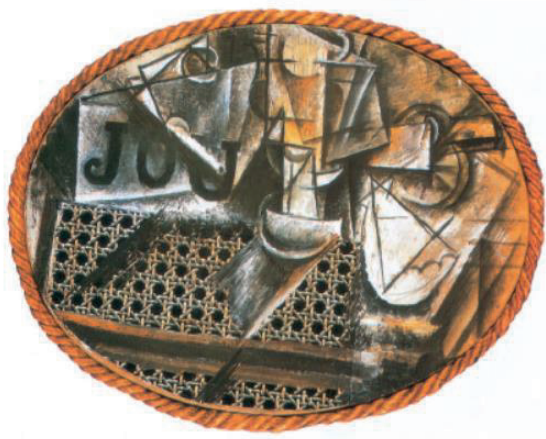
**Görsel 3.** Pablo Picasso, Bardak ve Suze Şişesi (Glass and Bottle of Suze), 1912, (Cottington, 1998,s.71).

Picasso, kübizm ile getirdiği yenilik dışında resimlerinde ilk defa hazır nesneler kullanmıştır. 1912 yılında ürettiği “Hasır Sandalyeli Natürmort” adlı eserine günlük kullanıma ait muşamba ve halat nesnelerini eklemiştir. Picasso, hasır örgü desenli bir muşambayı tuvaline yapıştırmış ve kalın bir halattan çerçeve yaparak eserini tamamlamıştır(Görsel 3). Dönemin altın varaklı çerçevelerine ve sanat anlayışına oldukça ters düşebilecek bir eser üreten Picasso, sanatın temellerini sorgulama konusunda önemli bir eser üretmiştir. Bu eser ileride başka sanatçılara da cesaret vermiş ve yol göstermiştir.

1912’de Picasso ile Braque’ın yapıtları önemli bir değişim gösterdi. Bu sanatçıların ikinci tür Kübizmine 'Sentetik (bireşimsel) Kübizm' adı verildi. Bundan şu anlaşıyordu: bu yapıtlar doğadan değil de, sanattan ya da yapma nesnelerden kaynaklanan değişik öğelerden oluşuyordu. Resim sanatı geleneksel olarak İngilizce ve Fransızca sözlük anlamıyla da - bir yüzeyi boyama sanatıydı. Picasso ünlü Hasır Sandalyeli Natürmort'u (Mayıs 1912) yaparken gazete, pipo, bardak gibi kübist nesneleri yerleştirdiği resmin üçte bir bölümünde desenli bir muşamba kullanmıştı. Braque ise Pipolu Adam (Eylül 1912) tablosunda, adam için karakalem, arka plan için de ahşap kaplama izlenimini verecek bir duvar kağıdı kullandı. Aynı zamanda yaptığı Meyve Tabağı ve Bardak tablosunda da aynı malzeme ve aynı üslubu kullanmakla birlikte, doğacı bir anlayışla çizdiği üzümler, resme öbür öğelerle çelişen bir gerçeklik kazandırdı. Duvar kağıdı, Picasso'nun muşambası gibi, resmin en gerçekçi ve sağlam bölümü olarak öne çıksa bile, biz bunun bir yalan olduğunu biliriz. Resim diliyle yapılan bu oyun daha

da ileri götürülebilir. Braque'ın Oyun Kağıtları ile Natürmort'u (1913), bir önceki resmin daha işlenmiş bir benzeri gibidir. Fakat bu resimde yalnız karakalem ve yağlıboya kullanılmıştır. Ahşap gibi görünen bölümler duvar kağıdı değil, yağlıboyadır ve ahşap taklidi gibi görünsün diye bu yüzeye bir dekoratörün tıraşı ile damarlı bir görünüm verilmiştir. Burada katmerli bir yalanla karşı karşıyayız ve bu bize Platon'un dünyayı çok eskiden uyardığı gibi, resimde her türlü betimlemenin bir yalan olduğunu anımsatmaktadır(Lynton, 2024, s.61-62).

Kübist hareket sırasındaki yol arkadaşlıkları boyunca hem Picasso hem de Braque, resimlerinde gerçekliği, parçalayıp geometrik bir biçim şeklinde yeniden düzenlemişlerdir. Bu düzenlemelerin sonunda nesneler tanınamaz hale gelmiştir. 1912 yılında her iki sanatçı da soyut sanata tamamen yönelmek yerine resimlerine gündelik hayata ait nesnelerini eklemeyi tercih etmişlerdir. Bu eklenen nesnelerin yanında, Braque tuvallerine kelimeler de eklemiştir. Picasso, Hasır Sandalyeli Natürmort eserinde çerçeveyi bir ip parçasından oluşturmuş, sandalyeyi de bir muşamba parçasından yapmış ve kolaj tekniğini bulmuştur (Harris, 2003),(Görsel 4)



Görsel 4. Pablo Picasso, Hasır Sandalyeli Natürmort, 1912. Tuval üzerine yağlı boya, 29 x 37 cm, Musée Picasso, Paris. (Podoksik, 2010, s.115).

Picasso ve Braque, gazete parçaları, duvar kağıtları, kumaş, ip, desenli kağıtlar ve çeşitli gündelik malzemeleri resimlerinde kullanarak geleneksel resim anlayışını farklı bir boyuta taşımışlardır. Kolaj ile birlikte sanat eseri, yalnızca boya ile oluşturulan bir yüzey olmaktan çıkmış; gündelik hayata ait gerçek nesneleri bünyesinde barındıran çok katmanlı bir anlatım alanına dönüşmüştür. Böylece sanatta malzeme çeşitliliği artmış ve sıradan nesnelerin estetik değer taşıyabileceği fikri güçlenmeye başlamıştır.

Sentetik Kübizmle, resimde kağıt yapıştırımlar ve "collage"lar başlar. Ayrıca "plans superposés" denilen birbiri üzerine düzenlenmiş planlar da, bu dönemdedir. Yapıştırma kağıt olarak, gazete parçaları, varyete ve benzeri programlarla ilgili afişler, kumaşlar, metal parçaları, oyun kartları, hatta ayna parçaları kullanılmıştır. Bu gerçek malzemeler, yalnız resmin yüzey yapısını zenginleştirmek için değil, aynı zamanda gerçek materyal ile soyut form arasında bir gerginlik elde etmek için resme sokuldular. Fakat bunlardan önce, Kübistler resimlerine gazete kağıtlarını, tahta elyafını ve mermer desenlerini soktular. Resim yüzeyine canlılık vermek için, bazen kumla karıştırılmış renklerden de yararlandılar(Turani, 2005, s.583)

Kolaj tekniğiyle oluşan bu yeni yaklaşım, I. Dünya Savaşı'nın yarattığı toplumsal ve siyasal yıkım ortamından Dada hareketini ortaya çıkmasına önemli bir zemin hazırlamıştır.

Tristan Tzara 1918'de Dada Manifestosu'n 'Dada hiçbir şey demektir' yazmıştı. Gerçekten de Dada'yı ne olduğundan çok ne olmadığıyla tanımlamak daha kolaydı. Birbirine bağlı bir hareket değildi ama tür yollarla ortaya konan bir zihniyetti. 1916'dan itibaren Zürih'te karmakarışık, deneysel gösteriler; Berlin ve Köln'de hicivli kolaj ve resimler; Paris ve New York'ta muzip şiir ve 'hazır-nesneler'. Kübizm ya da Fütürizm gibi benzer akımların tersine burada form estetiği ya da beceri söz konusu değildi. Önemli olan uyum sağlamamaktı: Sınıf, din, savaş ve sanatın kendisi sanatla günlük hayat arasındaki engelleri yıkmaya çalışan muzip ve mutlak sivri sanatçılar tarafından hep mercek ve saldırı altında tutulurdu(Fortenberry & Melick, 2015, s.160)

Kolajın açtığı bu yeni yaklaşım, I. Dünya Savaşı'nın yarattığı toplumsal ve siyasal yıkım ortamında ortaya çıkan Dada hareketinin gelişimine önemli ölçüde zemin hazırlamıştır. İsviçre'nin Zürih kentindeki Cabaret Voltaire çevresinde doğan Dada, savaşın neden olduğu akılcılık ve ilerleme düşüncesini sert biçimde eleştirmiş; sanatın estetik, özgünlük ve güzellik gibi yerleşik değerlerini reddetmiştir. Dada sanatçıları rastlantıyı, ironiyi, mizahı ve provokasyonu yaratıcı üretimin merkezine yerleştirmiştir. Kolaj, fotomontaj, montaj ve farklı nesnelerin bir araya getirilmesi gibi yöntemler Dada'nın temel ifade araçları haline gelmiştir. Özellikle günlük yaşamdan seçilen sıradan objelerin sanat üretiminde kullanılmaya başlanması, sanat ile yaşam arasındaki sınırların giderek belirsizleşmesini sağlamıştır. Dada sadece Zürih ile sınırlı kalmamış birçok ülke ve şehirde kendine yer bulmuştur.

1915 yılında Marcel Duchamp ve Francis Picabia Avrupa'daki savaş ortamından uzaklaşarak, fikirlerini daha iyi yansıtabileceklerini düşündükleri New York'a gelmişlerdir. 1915'ten itibaren

Duchamp, yalnızca göze hitap eden sanata karşı çıkarak sanatta düşünsel ve kavramsal boyutu ön plana çıkaran "anti-retinal" yaklaşımını geliştirmiştir. Ona göre sanat sadece görsel haz vermemeli, izleyiciyi düşünmeye de yönleltmelidir. Aynı zamanda sanayi çağının insan üzerindeki mekanikleştirici etkisini eleştiren Duchamp ve Picabia, insan ile makineyi birleştiren alaycı imgeler üretmişlerdir. Bu anlayışın en önemli örneği, Duchamp'ın cam üzerine gerçekleştirdiği ve 1923'te bilinçli olarak tamamlanmamış bıraktığı Büyük Cam (Large Glass) adlı eseridir. Bu çalışmalar, Dada'nın kavramsal ve eleştirel yönünün New York'ta şekillenmesine önemli katkı sağlamıştır(Hopkins, 2004),(Görsel 5).

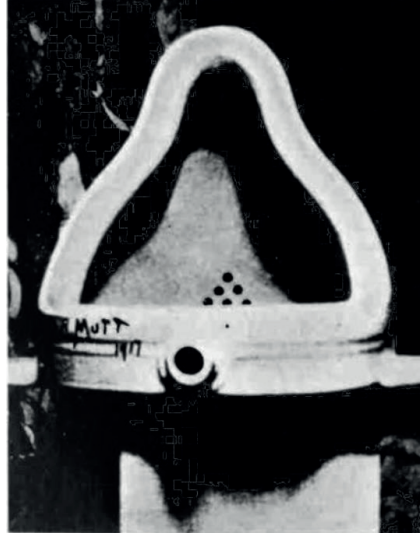


**Görsel 5.** Marcel Duchamp, (1915–1923). Bekârları tarafından çırılçıplak soyulan gelin, (Büyük cam) Tate, Londra.

Marcel Duchamp, hazır nesne kavramıyla sanatın temellerini yeniden sorgulamaya başlamış ve bu durum oldukça tartışmaya yol açmıştır. Duchamp'ın 1913 yılından itibaren az müdahale yada hiç müdahale etmeden, günlük sıradan nesneleri kullanarak işler üretmiştir. Sanatçının 1913 yılında bisiklet tekerleği, 1914 yılında Şişe askılığı ve özellikle 1917 yılında Çeşme isimli çalışmalarını yapmıştır. Duchamp, sanat eserini belirleyen unsurun, sanatçının seçimi ve yüklediği anlam doğrultusunda şekillendiğini öne sürmüştür. Sanatın el işçiliğiyle üretilmesinden ziyade, fikrin önemine inanan Duchamp, işlerini de bu doğrultuda üretmiştir.

Duchamp'ın görsel sanatın "zanaat" çağrışımlarına karşı duyduğu antipati ve fikirlerin, sanat eserlerinin temel bileşenleri olarak el becerisinin yerini alması gerektiğine dair inancı, 1913'ten itibaren "hazır yapım" eşyaları sanat objesi olarak seçmesine yol açmıştır. En kötü şöhretli örneği ise, "R." imzalı, şakacı bir şekilde imzalanmış bir erkek pisuvar sunmasıdır. Mutt've

Çeşme başlıklı eser, Nisan 1917'de New York Bağımsız Sanatçılar Derneği sergisi için yapılmıştır. Sergiye katılım için eser sergileme ücretinin ödenmesinin, sergileme haklarını garanti altına aldığı bir politikaya rağmen sergilenmeyen Çeşme, tek başına bir Dada tezahürü haline gelmiştir(Hopkins, 2004),(Görsel 6)

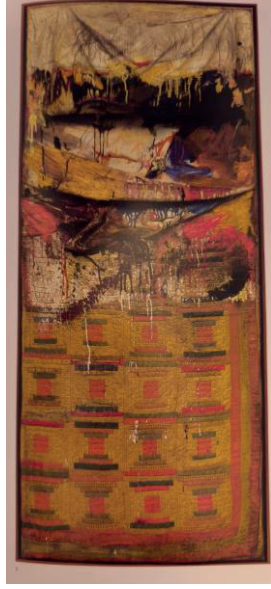


**Görsel 6.** Marcel Duchamp, Çeşme, 1915, (Richter, 1997, s.80)

II. Dünya Savaşı sonrasında, 1950'lilerin sonları ve 1960'ların başlarında Amerika'da ve Avrupa'da ortaya çıkan Yeni Dada hareketi, Dada'nın eleştirel mirasını tüketim toplumunun koşulları içerisinde tekrar yorumlamıştır. Genç sanatçılar, soyut resmin onlara dayattığı boğucu sınırları yıkarak, her türlü malzemeyi kullanmaya, atık malzemeleri işlerine dahil etmeye ve kolaj ve assemblaj tekniklerini kullanmaya başlamışlardır. Marcel Duchamp'ın "hazır nesne" anlayışı yeniden keşfedilmiştir. Bunun yanında, raslantısal, performans ve geçici sanat pratikleri önemli bir hale gelmiş, sanatın sergileme biçimleri sorgulanmaya başlamıştır(Hapgood, 1994).

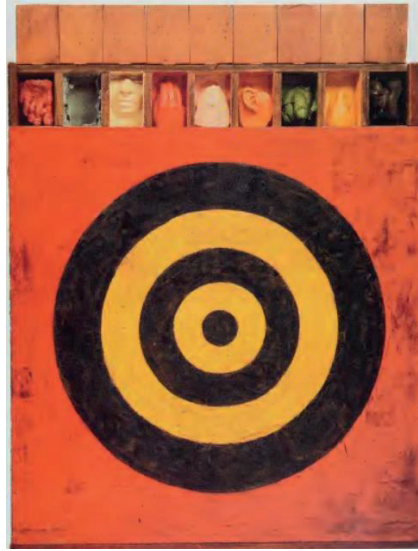
Robert Rauschenberg (1925-2008) kısa bir süre okuduğu ve sürekli geri döndüğü North Carolina'daki deneme okulu Black Mountain College'da besteci John Cage ve koreograf Merce Cunningham ile tanışmıştı. Sıklıkla ortak çalışmalar yaptığı bu iki kişi onun sanatsal gelişimini şekillendiren kimselerdi. Cage özellikle 4'33" eseriyle nam salmıştı. Bu eser piyanist David Tudor tarafından o süre boyunca hiçbir şey çalınmadan icra edilmişti. Rauschenberg'in 'Kombin' çalışmaları soyut resmin 'saf'halini bozarak Soyut Dışavurumculuğun doğması ve akımın önde gelen savunucusu eleştirmen Clement Greenberg ile bağlarını koparmıştı. Rauschenberg araçla ilgili sorunları deşmek yerine resimle üç boyutlu hazır-nesneleri

kariştirmişti, bu tekniği sanatta ilk kez kullanan Picasso, bu uygulamayı ünlü kılan Duchamp'dı. Yatak duvarda asılı gerçek bir karyola ve yastığın üstüne Soyut Dışavurumculuğun duygulara hitap eden sıçratılmış renkleriyle kurallara aykırı ve oyunbaz bir çalışmadır(Fortenberry & Melick, 2015, s.90), (Görsel 7).



**Görsel 7.** Robert Rauschenberg, Yatak (Bed), 1955 Ahşap destekli yastık, yorgan ve çarşaf üzerine yağlıboya, kurşunkalem ve karışık malzeme, yükseklik 190 cm, Modern Sanatlar Müzesi, New York(Fortenberry & Melick, 2015, s.91).

Jasper Johns, soyut dışavurumculuğun katı kurallarını yıkarak iki boyutlu ve üç boyutlu unsurları bir araya getirerek işler üretmiştir. Jasper Johns, içe dönük ifadenin bilinçli olarak kaçınmıştır ve bir sanat eserinin anlamı nasıl ürettiğini ve aktardığını açık bir şekilde dile getiren bir üslup geliştirmiştir. Johns'un resmettiği "hedef" imgeleri o kadar doğrudan ve gerçekçi bir nitelik taşımakta ve günlük kullanıma ait olduğunu izleyiciye hissettirmektedir. Bunun yanında sanatçı, bunun bir sanat eseri olduğunu hissettirmekte ve izleyiciyi iki algı arasında kalmasına neden olmaktadır. Hedef görüntüsünün hem işlevsel bir nesne hem de bir resim olmaya bu kadar yakın olması, bir nesneyi sanat eseri olarak tanımlayan belirleyici unsurun sanatçının seçimleri olduğunu ortaya koymaktadır. Tuvalin üst kısmında yerleştirdiği kutucukların içine insan organlarından kesitler yerleştiren sanatçı, izleyiciyi eserle doğrudan ilişkiye sokmuştur(Fineberg, 2000),(Görsel 8).



**Görsel 8.** Jasper Johns, Alçı Sıvalı Hedef (Target with Plaster Casts), 1955 130 x 112 cm  
(Fineberg, 2000, s.207).

Yeni Dada sanatçıları, resim ve heykel arasındaki sınırları kaldıran çalışmalar üretmiş, gazete kupürleri, kumaşlar, metal parçaları, karton kutular, ahşap parçaları ve çeşitli endüstriyel malzemeleri eserlerine dahil etmişlerdir. Böylece kolaj, iki boyutlu yüzeylerden çıkarak üç boyutlu mekansal düzenlemelere dönüşmüştür. Yeni Dada ile birlikte atık malzeme kullanımı da çağdaş sanatın önemli ifade biçimlerinden biri haline gelmiştir. Sanatçılar, çöpe atılmış veya kullanım ömrünü tamamlamış nesneleri yeniden değerlendirerek hem tüketim toplumunu eleştirmiş hem de malzemelerin estetik potansiyelini ortaya koymuştur. Hurda metal, plastik, karton, ahşap, kumaş ve endüstriyel atık yalnızca biçimsel unsurlar olarak değil, aynı zamanda toplumsal, ekonomik ve çevresel sorunlara dikkat çeken kavramsal göstergeler olarak değerlendirilmiştir. Böylece atık malzeme kullanımı, yalnızca bir teknik tercih olmaktan çıkarak sürdürülebilirlik, geri dönüşüm, çevre bilinci ve tüketim kültürünün eleştirisini içeren disiplinler arası bir sanat anlayışına dönüşmüştür.

Bu çalışma da Atık seramik malzeme ana odağında çeşitli atık, buluntu ve günlük kullanıma ait ve endüstriyel malzemeler ile deneysel çalışmalar yapılacaktır.

### **Aporia**

18. ve 19. yüzyıllardaki buluşlarla su ve buhar enerjili mekanik üretim tesislerinin devreye girmesi sanayi devriminin gerçekleşmesine yol açmıştır. Bu sanayileşme hareketi ile birlikte seri üretimin yaygınlaşmasıyla yapılan üretim miktarı gün geçtikçe artmıştır. Nüfus artışıyla da doğru orantılı olarak insanoğlunun ortaya çıkardığı atık miktarı da gün geçtikçe artmaktadır.

Teknolojinin hızla gelişmesi insanları tüketim toplumunun bir parçası olmasına yönelik ürün tasarımları yapılmakta ve bir çok ürün tüketimin devamlılığı için daha az dayanıklı olacak şekilde üretilmektedir. Ayrıca ürünlerin fiyatlarının ucuz olması ve ürün bozulduğunda tamir etmenin yerine yenisini almakla hemen hemen aynı fiyata denk gelmesi de tüketicileri yeni ürün almaya teşvik etmektedir. Toplum bu değişime ayak uydurmakta ve bu oluşan tüketim kültürünü hayatlarının her alanında benimsemeleriyle birlikte kullandıkları eşyalardan daha kolay vazgeçmekte, eşya ile duygusal bir bağ kurmakta zorlanmaktadır. Başka bir deyişle duygusal bir bağ kuracak yeterli zamanı da bulunmamaktadır. Bu durum insan-eşya, insan-insan, insan-çevre arasında da aynı durum söz konusudur. Bu bağlamda insanlar günümüzde her zaman en yenisini ve kendilerine göre en iyisini arzulamaktadır. Bu arzu ile daha çok tüketmekte, daha kolay vazgeçebilmekte ve duygusal olarak bir bağ kuramamaktadır.

Seramik ve porselen üretiminde kuvars, feldspat, kil ve kaolin temel hammaddeleri oluşturmaktadır. Bu malzemeler arasında feldspat, pişirim sırasında camsı faz oluşturarak ürünün dayanımını ve yoğunluğunu artıran en önemli bileşenlerden biridir. Feldspat oranının artması, bünyenin porselen özellikleri kazanmasını sağlarken su emme oranını da önemli ölçüde düşürmektedir. Her ne kadar seramik malzemeler sert, dayanıklı ve yüksek sıcaklıklara karşı dirençli olsalar da yapıları nedeniyle kırılma ve çatlamaya açıktırlar. Üretim sürecinde ortaya çıkan seramik ve porselen atıkları ise geri dönüşüm olanaklarının sınırlı ve ekonomik açıdan maliyetli olması nedeniyle çoğunlukla atık depolama alanlarına gönderilmektedir. Özellikle porselen atıklarının yoğun ve düşük gözenekli yapısı ve su emme oranının düşük olması, yeniden değerlendirme süreçlerini daha da güçleştirmektedir. Buna karşın artan üretim hacmi, hem atık miktarının büyümesine hem de kuvars, feldspat, kil ve kaolin gibi doğal kaynakların hızla tüketilmesine yol açmakta; bu durum seramik sektöründe atıkların yeniden değerlendirilmesine ve sürdürülebilir üretim yöntemlerinin geliştirilmesine yönelik çalışmaları giderek daha önemli hale getirmektedir. Bu çalışmada, hem günlük kullanım sırasında kırılan, kullanılamaz duruma gelen seramik malzemeler ve atık durumundaki endüstriyel seramik malzemelerden deneysel çalışmalar yapılmıştır. Sürdürülebilir sanat bağlamında örnek teşkil etmesi ve malzemeye karşı yeni bakış açılarının kazandırılması amaçlanmıştır.

İçinde bulunulan an/mevcudiyet, kontrol altına alma veya zapt edilme imkanı olmayan, her saniye yok olmaya devam ederek ve kendi içindeki çelişkileri açığa çıkararak başka şeylere dönüşmekten kaçamaz. “Aporia” bu çıkmaz ve muamma içerisinde bulunulan durumu yapıbozuma uğratarak yeni bir arayış içerisine girme çabasıdır. Jacques Derrida’nın

felsefesinde olduğu gibi bir tür iç içelik, bir bütün olamama, bütün zannedilen şeyin çoktan parçalanmaya başlaması ve ancak parçalanma ile gerçeğe ulaşmanın mümkün olma durumudur. Kırılmış porselen parçaları, hatalı pişirimler, üretim artıkları veya kullanım ömrünü tamamlamış seramik nesneler, yapıbozumcu bir bakış açısıyla değerlendirildiğinde tamamlanmış bir formun sona erişini değil, farklı olasılıkların başlangıcını temsil etmektedir. Malzemenin fiziksel parçalanmışlığı, yapılan müdahale ile yeni ilişkiler kurmakta, farklı bağlamlarda yeniden anlam kazanmakta ve izleyiciyi nesnenin geçmişi ile bugünü arasında düşünmeye yönlendiren bir ifade aracına dönüşmektedir. Bu yaklaşımla, malzemeyi geri dönüştürmenin yanında kavramsal bir bağlamda yeniden de şekillenmektedir.

Bu çalışmada, seramik üretim süreçleri ve sonrasında ortaya çıkan malzemeler odağında, atıl durumdaki nesnelerin bulunduğu bağlamdan koparılması amaçlanmıştır. Bu bağlamda atıl durumdaki malzemeler çeşitli yöntemler ile şekillendirilerek, üretimler yapılmıştır. Aporia kavramı üzerinden seramik ve endüstriyel malzemelerin yeniden ele alınmasına yönelik düşünsel bir zemin oluşturulmuştur. Jacques Derrida'nın Aporia kavramından yola çıkarak seramik malzeme odağında günlük sıradan endüstriyel objeleri bulunduğu bağlamdan koparak farklılaştırılması ve yeni bir bağlama oturtulması amaçlanmıştır.

## Uygulamalar

### 1. Mermer görünümlü tabak ve mermer



**Görsel 9.** Mermer görünümlü tabak ve mermer(2024) Mermer, atık sofa porseleni, 30x24x10cm(Yazarın kişisel arşivi).

“Mermer görünümlü tabak ve mermer” isimli yerleştirmede porselen tabağın yüzeyindeki yapay mermer deseni ile eserde kullanılan gerçek mermer arasındaki karşıtlık, gerçeklik ve taklit kavramlarını sorgularken, nesnenin alışılmış kullanım ve algılanma biçimini de farklı bir bağlama taşımaktadır. Gündelik ve sıradan nesnelerin, geleneksel estetik ve işlev anlayışından uzaklaştırılarak bağlamından koparılmasıyla, tabak yalnızca işlevsel bir mutfak nesnesi olmaktan çıkarılarak sanatsal bir anlam taşıyıcısına dönüşmektedir. Gerçek mermer ile porselen üzerindeki mermer taklidi, gerçek ve yapay arasındaki sınırı belirsizleştirirken, nesnenin değerinin malzemesinden ya da kullanım amacından bağımsız olarak yeni bir yere konumlandırılmıştır(Görsel 9).

## 2.Oto portre



**Görsel 10.** Oto portre (2024) Atık sofra porseleni, Atık cam, pirinç, perçin tekniği, 23x23x4 cm(Yazarın kişisel arşivi).

“Oto portre” isimli eser, atık porselen tabak ve cam sofra eşyasının parçalanarak yeniden bir araya getirilmesiyle oluşturulmuş bir oto-portredir. Tıpkı Kübistlerin gündelik nesne parçalarını tuvale yapıştırması gibi, bu çalışmada da günlük hayattan bir porselen ve cam eşyanın bakır folyo tekniği ve metal pim yöntemiyle birleştirilmesiyle oluşturulmuştur(Görsel 10).

### 3.Şarkı Söyleyen Genç Kadın Portresi



**Görsel 11.** Şarkı Söyleyen Genç Kadın Portresi (2026) 16.5x8x31cm, Atık sofr a porseleni, pirinç(Yazarın kişisel arşivi).

“Şarkı Söyleyen Genç Kadın Portresi” adlı çalışmada kullanılan atık seramik parçaları, kolaj yaklaşımı doğrultusunda yeniden bir araya getirilerek tek bir kompozisyon içerisinde bütünleştirilmesiyle oluşturulmuştur. Farklı işlevlere sahip nesne parçalarının bir araya getirilmesiyle oluşan bu asamblaj kompozisyonu, atık ve günlük kullanıma ait nesnelerin estetik bir bütüne dönüştürülmesi amaçlanmıştır. Zeminde kullanılan tabak fabrikada pişirim süreçleri sırasında deforme olarak görseldeki şeklini almış, diğer yapılan ekleme ve müdahaleler sonrasında şarkı söyleme izlenimi uyandırdığı için “Şarkı Söyleyen Genç Kadın Portresi” ismi verilmiştir(Görsel 11).

#### 4. Ahşap Görünümlü Tabak, Plastik Çerçeve(2026)



**Görsel 12.** Ahşap Görünümlü Tabak, Plastik Çerçeve(2026)27x28x6cm, Atık sofa porseleni, Çerçeve(Yazarın kişisel arşivi).

Çalışmada, Hazır nesne odağında gerçeklik, taklit ve yapaylık kavramları arasındaki sınırların bulanıklaşması, gününüzde de devam eden neyin sanat, neyin sanat olmadığını konusu üzerine bir yorumdur. Ahşap görünümü taklit eden iki nesne izleyicide bir göz yanılsaması yaşatmakla birlikte, eseri sorgulamaya başlamasına da yönlendirmektedir(Görsel 12).

## 5. Güneş(2026)



**Görsel 13.** Güneş(2026), 60x60x19cm, Atık Vitrifiye, Atık Ayna, Altın Varak, (Yazarın kişisel arşivi).

Güneş isimli çalışmada, gündelik kullanım işlevini kaybetmiş olan tuvalet taşı, mevcut bağlamından koparılarak yeni bağlama oturtulmuştur. Tuvalet taşının iç kısmına uygulanan altın varak ile sıradan ve günlük yaşama ait olan nesne, estetik ve sembolik olarak farklı bir yere konumlanmıştır. Tarihsel bağlamda güç, zenginlik, ihtişam ve kutsallıkla ilişkilendirilen altın, tuvalet taşının gündelik olması, sıradanlığı ve işlevi bağlamında bir karşıtlık oluşturur. Nesnenin gider kısmına yerleştirilen ayna ile izleyiciyi pasif bir gözlemci olmaktan çıkararak doğrudan yapıtın bir parçası olmasını sağlamaktadır. İzleyici arzulanan ve yüceltilen altın yüzeyin ortasında kendi yansımasıyla karşılaşır ama bir yandan da tuvalet taşının ilişkilendirildiği kirlilik, hijyen ve tikslenme kavramları üzerinden bir sorgulama içine girerek eserin oturduğu bağlam, her seferinde değişmektedir(Görsel 13).

## SONUÇ

Sanat tarihinde sanayi devrimi, kentleşme ve savaş gibi toplumsal dönüşümler, sanatçıların nesnel gerçekliği bire bir aktarma anlayışından uzaklaşarak yeni ifade biçimlerini aramasına yol açmıştır. Bu dönüşümün önemli başlangıç noktalarından biri Kübizm olmuştur. Picasso ve Braque, nesneyi parçalara ayırarak farklı bakış açılarını aynı kompozisyonda bir araya getirmiştir. 1912'den itibaren gelişen Sentetik Kübizm ile birlikte gazete, duvar kağıdı, kumaş, ip, muşamba ve çeşitli gündelik nesneler resim yüzeyine doğrudan dahil edilmiştir. Gerçek malzemenin resimsel yüzeye taşınması, sanat ile gerçeklik arasındaki sınırları belirsizleştirirken gündelik nesnelerin de estetik ve anlamsal bir değer taşıyabileceği düşüncesini ortaya çıkarmıştır.

Kolajın açtığı malzeme ve ifade konusundaki özgür tavrı, I. Dünya Savaşı sonrasında gelişen Dada hareketinin sanat anlayışını da oldukça etkilemiştir. Dada, geleneksel estetik değerleri sorgulayarak rastlantı, ironi, mizah, provokasyon ve gündelik nesnelerin kullanımını sanatın temel öğeleri haline getirmiştir. Marcel Duchamp, hazır nesne yaklaşımı ile sanat eserinin değerini el işçiliğinden çok sanatçının seçimi ve nesneye yüklediği düşüncenin belirlediği öne sürmüş ve yoğun tartışmaları da beraberinde getirmiştir. II. Dünya Savaşı sonrasında ortaya çıkan Yeni Dada ise bu mirası tüketim kültürü bağlamında yeniden yorumlamıştır. Bununla birlikte, Atık, buluntu ve endüstriyel malzemelerin kolaj ve assemblaj içerisinde sıklıkla kullanılmıştır. Böylece atık malzeme, yalnızca biçimsel bir unsur olmaktan çıkarak tüketim, geri dönüşüm, sürdürülebilirlik ve çevre bilinci gibi kavramları taşıyan düşünsel bir araca evrilmiştir.

Sanayileşme ve seri üretimin yaygınlaşmasıyla artan tüketim, doğal kaynakların daha hızlı tükenmesine ve seramik-porselen atıklarının giderek çoğalmasına neden olmuştur. Bu çalışmada, yanmaz atık sınıfına giren ve geri dönüşüm olanakları sınırlı olan bu atıklar, yapılan eserlerde yalnızca kullanım dışı malzemeler olarak değil, yeniden anlamlandırılacak sanatsal birer malzeme kaynağı olarak ele alınmıştır. Çalışmanın kavramsal temelini oluşturan Aporia kavramı doğrultusunda kırılmış, hatalı pişirilmiş veya kullanım ömrünü tamamlamış seramik ve porselen parçaları Derrida'nın yapıbozumcu düşüncesinden hareketle mevcut bağlamlarından koparılarak, yeniden biçimlendirilmiş ve yeni bir hayat verilmesi noktasında çalışmalar yapılmıştır.

Bu çalışma kapsamında yapılan uygulamalarla, gündelik ve endüstriyel nesnelerin mevcut bağlamlarından koparılarak farklı malzeme, biçim ve anlam ilişkileri içerisinde yeniden

değerlendirilmesi amaçlanmıştır. “Mermer Görünümlü Tabak ve Mermer” ve Ahşap Görünümlü Tabak, Plastik Çerçeve adlı çalışmalarda “gerçek”, “taklit” ve “yapay” kavramları arasındaki sınırların bulanıklaşması, gününüzde de devam eden neyin sanat, neyin sanat olmadığını konusu üzerine güncel bir arayış içine girilmiştir. “Oto Portre” ve “Şarkı Söyleyen Genç Kadın Portresi” çalışmalarında atık porselen, cam ve seramik parçaları kolaj ve asamblaj yaklaşımıyla yeniden bir araya getirilerek yeni bir bütün oluşturulmuştur. Bu doğrultuda, hazır nesne anlayışı doğrultusunda gündelik nesneler işlevlerinden uzaklaştırılarak sanatsal bir konuma taşınmıştır. “Güneş” adlı çalışmada ise işlevini kaybetmiş tuvalet taşı altın varak ve ayna ile yeniden ele alınmış; altının güç, zenginlik ve ihtişam çağrışımları, tuvalet taşının sıradanlık, kirlilik ve tikslenme ile ilişkili anlamlarıyla karşı karşıya getirilmiştir. Böylece çalışmalar genelinde gerçeklik, taklit, yapaylık, atık, yeniden anlamlandırma ve nesnenin bağlam değiştirmesi üzerinden sanat ile gündelik yaşam arasındaki sınırların sorgulanması noktasında çalışmalar yapılmıştır.

## KAYNAKÇA

- Cabanne, P. (2013). *Kübizm* (I. Ergüden, Çev.). Dost Kitabevi Yayınları.
- Lynton, N. (2024). *Modern sanatın öyküsü* (C. Çapan & S. Öziş, Çev., 6. bs.). Remzi Kitabevi.
- Barr, A. H., Jr. (1936). *Cubism and abstract art*. The Museum of Modern Art.
- Cottington, D. (1998). *Cubism*. Cambridge University Press.
- Arnason, H. H., & Kalb, P. (2004). *History of modern art: Painting, sculpture, architecture, photography* (5th ed.). Prentice Hall.
- Harris, N. (2002). *The life and works of Picasso*. Parragon Books.
- Turani, A. (2015). *Dünya sanat tarihi*. Remzi Kitabevi.
- Hopkins, D. (2004). *Dada and surrealism: A very short introduction*. Oxford University Press.
- Hapgood, S. (1994). *Neo-Dada: Redefining art, 1958–1962*. American Federation of Arts in Association with Universe Publishing.
- Fineberg, J. (2000). *Art since 1940: Strategies of being* (2nd ed.). Prentice Hall
- Fortenberry, D., & Melick, T. (Haz.). (2015). *Tarih boyunca sanat: Dünya sanat tarihinde üsluplar ve akımlar* (D. Şendil, Çev.). Yapı Kredi Yayınları.

## Görsel Kaynakça

- Görsel 1:** Barr, A. H., Jr. (1936). *Cubism and abstract art*. The Museum of Modern Art.
- Görsel 2:** Cottington, D. (1998). *Cubism*. Cambridge University Press.
- Görsel 3:** Cottington, D. (1998). *Cubism*. Cambridge University Press.
- Görsel 4:** Podoksik, A. (2010). *Pablo Picasso, 1881–1973*. Parkstone International.
- Görsel 5:** <https://www.tate.org.uk/art/artworks/duchamp-the-bride-stripped-bare-by-her-bachelors-even-the-large-glass-t02011>
- Görsel 6:** Richter, H. (1997). *Dada: Art and anti-art* (D. Britt, Trans.). Thames & Hudson.

**Görsel 7:** Fortenberry, D., & Melick, T. (Haz.). (2015). *Tarih boyunca sanat: Dünya sanat tarihinde üsluplar ve akımlar* (D. Şendil, Çev.). Yapı Kredi Yayınları.

**Görsel 8:** Fineberg, J. (2000). *Art since 1940: Strategies of being* (2nd ed.). Prentice Hall.

**Görsel 9:** Yazarın kişisel arşivi.

**Görsel 10:** Yazarın kişisel arşivi.

**Görsel 11:** Yazarın kişisel arşivi.

**Görsel 12:** Yazarın kişisel arşivi.

**Görsel 13:** Yazarın kişisel arşivi.

# BÖLÜM 4

## POPÜLER KÜLTÜR VE SANAT İLİŞKİSİ BAĞLAMINDA KLASİK SANAT İKONLARININ YENİDEN YORUMLANMASI<sup>1</sup>

*Abdurrahman BIYIK<sup>2</sup>, Rukiye DİLLİ<sup>3</sup>*

<sup>1</sup> Bu çalışma Prof. Dr. Rukiye DİLLİ danışmanlığında Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü Resim Anasanat Dalı bünyesinde 2026 yılında tamamlanan “Popüler Kültür Ve Sanat İlişkisi Bağlamında Klasik Sanat İkonlarının Yeniden Yorumlanması” başlıklı yüksek lisans tezinden üretilmiştir.

<sup>2</sup> Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, Resim Anasanat Dalı Yüksek Lisans. abdurrahmanbiyik2@gmail.com, ORCID: 0009-0002-6528-2283.

<sup>3</sup> Prof. Dr. Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Resim Bölümü, Ankara. rukiye.dilli@hbv.edu.tr, ORCID: 0000 0003 0924-9593.

## Giriş

Sanat tarihinin ikonlaşmış eserleri, yalnızca kendi dönemlerinin estetik ve ideolojik yapılarını yansıtan görsel anlatılar değil, aynı zamanda sonraki kuşaklar için sürekli referans alınan, yeniden yorumlanan ve farklı bağlamlara taşınan canlı kültürel metinlerden oluşmaktadır. Rönesans ve Yüksek Rönesans dönemlerine ait yapıtlar Michelangelo'nun Sistina Şapeli tavan freskleri, Leonardo da Vinci'nin Son Akşam Yemeği, Velázquez'in Nedimeler'i yüzyıllar boyunca yalnızca müze duvarlarındaki yerlerini korumakla kalmamış; sinema, televizyon, dijital medya, çizgi roman ve reklam gibi popüler kültürün çeşitli alanlarında yeniden üretilerek güncel görsel kültürün ayrılmaz bir parçası haline gelmişlerdir.

Bu araştırmanın amacı; klasik sanat ikonlarının günümüz popüler kültür karakterleriyle yeniden yorumlanması olgusunu postmodern sanat anlayışı çerçevesinde incelemektir. Söz konusu yeniden yorumlama pratiği, yüksek kültüre ait sanat yapıtları ile popüler kültür imgelerinin aynı kompozisyon içinde buluşmasıyla oluşan hibrit yapıları kapsar. Bu yapılar yalnızca estetik bir yeniden üretim değil; aynı zamanda kültürel, ideolojik ve sanatsal bir sorgulama aracı olarak işlev görür. Araştırmada, klasik sanat ile popüler kültür arasındaki sınırların günümüzde nasıl belirsizleştiği; metinlerarasılık, pastiş, parodi, ironi ve kendine mal etme gibi postmodern stratejilerin bu süreçte nasıl devreye girdiği ve nihayetinde bu görsel üretimlerin izleyiciyle kurduğu yeni iletişim biçimleri ele alınacaktır.

Çalışmanın kuramsal zemini; kültür, popüler kültür ve görsel kültür kavramları ile temellenmektedir. Ardından postmodern sanatın temel dinamikleri ve yeniden üretim pratikleri incelenecek; Dadaizm, Pop Art ve Postmodernizmin sanat anlayışına getirdiği dönüşümler tartışılacaktır. Kuramsal çerçevenin ardından, Yifan Zhang, Rana Durak ve Tyler Turnbull gibi çağdaş sanatçıların eserleri üzerinden klasik ikonların popüler kültürle yeniden yorumlanmasının somut örnekleri analiz edilecektir. Son olarak, yazarın kendi sanatsal uygulamaları üzerinden kuram ile pratik arasındaki ilişki görünür kılınarak, klasik sanat imgelerinin çağdaş popüler kültür öğeleriyle yeniden kurgulanmasının izleyici açısından yarattığı görsel deneyim değerlendirilecektir.

## Kültür Kavramı ve Kültürel Ayrımlar

Kültür kavramı, antropolojiden sosyolojiye, sanat tarihinden felsefeye kadar geniş bir disiplinler arası alanda tanımlanmış temel bir kavramdır. Edward B. Tylor'un antropolojik tanımına göre kültür, "insanın toplumun bir üyesi olarak edindiği bilgi, inanç, sanat, ahlak, hukuk, örf ve adetler ile diğer yetenek ve alışkanlıkları kapsayan karmaşık bir bütündür" (Tylor, 1871). Clifford Geertz ise kültürü bireylerin dünyayı yorumlama biçimlerini belirleyen sembolik sistemler bütünü olarak ele alarak, onu durağan bir yapı olmaktan çıkarıp sürekli yeniden üretilen bir yorumlama süreci olarak konumlandırır (Geertz, 1973). Jan Assmann'ın belirttiği gibi kültür, geçmişe ait bilgi, değer ve imgeleri koruyarak günümüzde yeniden anlamlandıran bir bellek işlevi de görür; dolayısıyla toplumların geçmişle kurduğu ilişkiyi düzenleyen ve bu mirasın geleceğe aktarılmasını sağlayan dinamik bir yapıdır (Assmann, 2008). Kültür kavramı uygarlık ve medeniyetin üst bağlamdaki parametreleri olarak kodlanabilen biçime sahiptir. Aynı zamanda kültür pek çok farklı öğeyi içerisinde barındıran çok katmanlı bir yapısallığa sahip olmasının yanı sıra çok sayıda somut ve somut olmayan bir betimsellikte de değerlendirilmektedir (Kırmızıgül, 2023: 63).

Kültür kavramının içinde anlaşılması gereken önemli bir ayrım, yüksek kültür, halk kültürü ve kitle kültürü arasındaki farklılıklardır. Herbert J. Gans’a göre yüksek kültür, yaratıcılar ve eleştirmenler tarafından yönlendirilen; şiir, bale, klasik müzik ve opera gibi sanat dallarını kapsayan; toplum içinde seçkin bir grubun yaşam tarzını ve estetik anlayışını yansıtan bir kültür biçimidir (Gans, 2014). Yüksek kültür, soyut toplumsal, siyasal ve felsefi meseleleri yoğun ve sistemli biçimde ele alır; üretim süreci yaratıcı etrafında şekillenir ve bu kültürü tüketen kesimin toplum içindeki seçkin konumu belirleyicidir.

Halk kültürü ise, üretiminden tüketimine kadar bütün aşamalarında halk içinden çıkan, halkın yaşamına bütünleşik parçası olan bir kültür biçimi olarak tanımlanır (Erdoğan ve Alemdar, 2005). Folk kültüründe çalışma ve dinlenme kesin çizgilerle ayrılmaz; kültürel pratikler doğal bir süreç içinde oluşur ve toplumsal deneyimlere dayanır. Ancak endüstrileşmeyle birlikte bu bütünlük bozulmuş; üretim makineleşmesi, bireylerin üretici kimliklerinden uzaklaşarak tüketici konumuna yönelmesine yol açmıştır (Erdoğan ve Alemdar, 1994).

Theodor W. Adorno ise kitle kültürünü kapitalist üretim ilişkilerinin ayrılmaz bir parçası olarak konumlandırır. Adorno’ya göre çağdaş kültür, farklılık ve özgünlük vaat etmesine rağmen gerçekte her şeyi aynılaştıran bir sistem mantığı içinde işlemektedir: “Günümüzde kültür her şeye benzerlik bulaştırır. Filmler, radyo ve dergiler bir sistem meydana getirir” (Adorno, 2011). Kitle kültürü, kitlesel olarak üretilip dağıtılan radyo ve televizyon programları, sinema filmleri ve reklamlar gibi ürünler üzerinden tanınır; ancak bu ürünlerin taşıdığı siyasal ve ideolojik işlevler çoğu zaman göz ardı edilir.

Popüler kültür kavramı ise yukarıdaki kategorilerle sürekli bir diyalog içinde şekillenir. Türk Dil Kurumu’na göre popüler kavramı, “halkın arasında yaşayan motiflere öğelere yer veren, halkın zevkine uygun, halk tarafından tutulan” anlamlarına gelir (TDK, 2022). İrfan Erdoğan, popüler kavramını klasik anlamda halka ait olanla ilişkilendirirken, günümüz koşullarında bu kavramın geniş kitleler tarafından beğenilen ve tercih edilen kültürel unsurları da kapsadığını belirtir (Erdoğan, 2004). Yusuf Adıgüzel’e göre ise popüler kültür, toplumdaki sosyal tabakalaşma içinde ayrıcalıklı bir konumda yer alan yüksek kültür anlayışına karşılık olarak ortaya çıkan; kitle iletişim araçları yoluyla üretilen, kitlesel pazar için tasarlanmış standart ürünler bütünü olarak tanımlanabilir (Adıgüzel, 2001). Ancak popüler kültür yalnızca ticari ve kitlesel tüketime dayalı eleştirel bir boyuta sahip değildir; aynı zamanda halka ait olma özelliğiyle olumlu biçimde değerlendirilebilecek bir yönü bulunur.

Alemdar ve Erdoğan’a göre popüler kültür, toplumsal düzeni ve bu düzen içindeki iktidar ilişkilerini yansıtan bir kültürel alan olarak ele alınmalıdır. Popüler kültür, folklorcu yaklaşımların geçmişe dönük, nostaljik ve müzeleşmiş kültür anlayışından ayrılarak; gündelik yaşamın pratikleriyle doğrudan ilişki kuran dinamik bir yapı sergiler. Ev içinden sokağa, televizyondan iş yaşamına, tüketim alışkanlıklarından eğlence pratiklerine kadar geniş bir alanda görünürlük kazanır (Alemdar ve Erdoğan, 1994). Bu yönüyle popüler kültür, bir yandan kültür endüstrisinin ürünü olarak sanayiyle ilişki kurarken, diğer yandan halkın gündelik yaşam deneyimlerinin bir parçası olarak varlık gösterir.

## **Görsel Kültür ve Yeniden Üretim**

Kültürel ifade biçimleri, insanın dünyayı anlamlandırma ve kendini ifade etme süreçlerinde temel bir rol oynar. İnsanlık tarihindeki kültürel ifade biçimlerinin kullanılan iletişim araçlarına paralel olarak değiştiği ileri sürülmektedir. İlk insan toplulukları kendilerini mağara resimleriyle ifade ederken; antik çağda mitler ve sözlü anlatılar, orta çağda yazının kalıcılığı kültürel otoritenin aktarımında belirleyici olmuştur. Sanayi devrimi ve teknolojik ilerlemeler sonucunda fotoğraf, sinema ve televizyon gibi görsel üretim araçlarının ortaya çıkmasıyla birlikte kültürel ifade giderek imgeler üzerinden şekillenmeye başlamıştır (Dilli, 2013).

Günümüz görsel kültür ortamında klasik sanat eserlerinin popüler kültür imgeleriyle yeniden yorumlanması, tarihsel görsel anlatım geleneklerinin çağdaş bir uzantısı olarak değerlendirilebilir. Görsel kültür çalışmalarında imgelerin anlam üretme süreçlerini açıklayabilmek için “görsel algı, imge, temsil, güç, ideoloji, arzu, bakış, metinlerarasılık ve çok modellik” gibi çeşitli kuramsal kavramlardan yararlanılır (Dilli, 2024). Özellikle metinlerarasılık kavramı, bir görselin ya da metnin anlamının başka metinler ve görsellerle kurduğu ilişkiler üzerinden okunmasına dayanır. Bir görüntü başka bir metne ya da görsele örtük göndermelerde bulunabilir ve bu durum çoğu zaman pastiş, parodi veya ironi gibi anlatım biçimleri aracılığıyla ortaya çıkar (Dilli, 2024).

Walter Benjamin’in mekanik yeniden üretim çağında sanat yapıtının aura’sını yitirdiği ve değişim değeri olan bir meta haline geldiği tezi, günümüz dijital çağında daha da derinleşmiştir (Akt. Cengiz, 2010). Klasik sanat eserleri, dijital medya aracılığıyla milyonlarca kez kopyalanarak, manipüle edilerek ve farklı bağlamlara taşınarak yeni anlam katmanları kazanır. Bu süreç, sanat yapıtının özgünlüğünü ve mekânsal özgünlüğünü ortadan kaldırmakla kalmaz; aynı zamanda onu sürekli yeniden üretilebilir, yeniden yorumlanabilir bir görsel metne dönüştürür.

## **Modernizmden Postmodernizme Sanatın Dönüşümü**

Postmodernizmi anlayabilmek için öncelikle modern kavramının anlamının açıklığa kavuşturulması gerekir. Modern sözcüğü, Latince “tam şimdi” anlamına gelen “modo” kelimesinden türemiş olup, zamansal olarak güncel olana, çağdaş olana işaret eder (Yılmaz, 2013). Modernizm ise modernlik düşüncesinin 19. yüzyılda kuramsal ve estetik bir çerçeveye kavuşmasıyla ortaya çıkan bir anlayıştır. Modern sanatçı için belirleyici olan, eskiyi reddederek yeniye ulaşma arzusudur. Bu yenilik düşüncesi, zorunlu olarak ilerleme düşüncesini de beraberinde getirir. Ancak modernizmin ilerleme, özgünlük ve evrensellik iddiaları zamanla sorgulanmaya başlamıştır. Modernist sanatçıların bilimsel aklı, nesnelliği ve sanayileşmeyi belirleyici ölçütler olarak benimsememeleri; aksine sezgiye, coşkuya ve imgelemin özgür oyununa dayalı öznel yaklaşımları öncelemeleri, modernliğin akılcı söylemine yönelik eleştirel bir mesafe olarak değerlendirilebilir (Yılmaz, 2013). Bu eleştirel mesafe ve estetik özerklik vurgusu, zamanla alıntı, ironi, çoğulluk ve yeniden yorumlama pratikleri üzerine kurulu postmodern yaklaşımın ortaya çıkışını mümkün kılmıştır.

Postmodernizm sanat alanında geleneksel kalıplara meydan okuma ve yeni ifade biçimleri arayışını çağrıştıracak şekilde kullanılmaya başlanmıştır. Postmodern sanatçı,

geleneğe bağlı kalarak üretim yapan sanatçılardan bilinçli bir mesafe ile ayrılır; ancak modernist gibi geleneği tamamen reddetmez, aksine onu yeniden yorumlar, alıntılar ve farklı bağlamlarla ilişkilendirir. Bu anlayışta sanat, yalnızca estetik bir üretim alanı olmaktan çıkarak; toplumsal, kültürel ve ekonomik dönüşümlerin görsel düzlemde ifade edildiği bir temsil alanına dönüşür.

### **Dadaizm ve Ready-Made Sanatın Sınırlarını Genişletmek**

I. Dünya Savaşı'nın yarattığı yıkım, sanat dünyasında radikal bir sorgulama sürecini beraberinde getirmiştir. 1916'da Zürih'te Hugo Ball'ın öncülüğünde kurulan Cabaret Voltaire ve ardından ortaya çıkan Dada hareketi, geleneksel sanat anlayışına yönelik en keskin tepkilerden biri olmuştur. Dada sözcüğünün kökenine ilişkin kesin bir bilgi bulunmamakla birlikte, hareketin adı rastlantısal olarak bir sözlükten seçilmiş veya garsonların bu gruba taktığı bir lakap olabilir (Yılmaz, 2013). Dadaizm, mantığa, estetik ölçütlere ve sanatın kutsallığına karşı çıkan; bilinçli rastlantısallığı ve absürtlüğü öne çıkaran bir anlayıştır.

Marcel Duchamp, Dada hareketinin en etkili isimlerinden biridir. Duchamp, 1910'lu yılların başından itibaren geleneksel tuval resmini sorgulayan bir sanat anlayışı geliştirmiş; sanat yapıtının değerini maddi üretiminden çok, onu sanat olarak tanımlayan düşünsel çerçevede aramıştır. 1917'de imzalı bir pisuvarı Fountain adıyla sergileyerek ortaya koyduğu ready-made kavramı, sanatın yalnızca teknik beceri ve estetik ölçütler üzerinden tanımlanamayacağını; insan eliyle üretilen her nesnenin uygun bir bağlam içinde sanat alanına dahil edilebileceğini göstermiştir (Yılmaz, 2013).

Duchamp'ın bu yaklaşımı, sanatın özgünlük, el emeği ve estetik ayrıcalık gibi kavramlarını temelden sorgular. Tıpkı boya tüplerinin endüstriyel olarak üretilmiş olması gibi, tuval de hazır bir nesnedir. Bu durum, sanat yapıtının değerinin maddi üretimde değil, onu sanat olarak tanımlayan düşünsel bağlamda yattığını göstermektedir. Dadaizm'in yıkıcı estetik anlayışı ve gelenek karşıtı tutumu, kendisinden sonra gelişen pek çok sanat pratiğini doğrudan ya da dolaylı biçimde etkilemiş; Happening'ler, 68 Hareketi ve Fluxus gibi deneysel yaklaşımların öncüsü olmuştur (Çaydamalı, 2008).

### **Pop Art Gündelik Nesnelerin Sanata Yükseltilmesi**

1960'lı yıllarda hem İngiltere'de hem de Amerika Birleşik Devletleri'nde ortaya çıkan Pop Art akımı, popüler kültürün sanatla ilişkisini en görünür hale getiren hareketlerden biri olmuştur. Sanat eleştirmeni Lawrence Alloway tarafından sanat literatürüne kazandırılan "pop" kavramı, Popular Art'ın kısaltmasıdır (Restany, 1997). Pop Art, gündelik yaşamın sıradan nesnelerini sanatın konusu ve hammadde haline getirerek, sanatı gündelik olanla doğrudan ilişkilendirmiştir.

Andy Warhol, Pop Art'ın en önemli temsilcilerinin başında gelmektedir. Warhol, 1960'lı yılların başlarında yönünü popüler kültürün ve tüketim toplumunun simgelerine çevirmiş; Coca-Cola, Amerikan doları, Campbell's konserve çorbaları gibi gündelik tüketim nesnelerini ve Marilyn Monroe, Elizabeth Taylor gibi dönemin ünlülerinin fotoğraflarını resimlerinde kullanmaya başlamıştır (Yılmaz, 2013). Warhol'a göre Pop Art ürünleri, izleyiciden özel bir sanat bilgisi talep etmez; çünkü sunulan şey, zaten gündelik yaşamda bilinen ve tüketilen nesnelerdir. İzleyici, eseri anlamlandırmak için düşünmeye değil, tanımaya yönelir.

Bu süreçte sanat, hızla tüketilen bir nesneye dönüşmekte; kent kültürünün ve popüler kültürün dolaşım mekanizmaları içinde sıradanlaşmaktadır (Akt. Cengiz, 2010).

Pop Art'ın önemi, yalnızca gündelik nesneleri sanatın konusu haline getirmesi değil; aynı zamanda kitle üretimi, çoğaltım ve seri üretim gibi endüstriyel süreçleri sanatsal üretimin merkezine taşımasıdır. Warhol, her şeyin sanat yapıtı olabileceği ya da sanata dahil edilebileceği fikri ile popüler figürleri ve nesneleri çalışmalarında resim ve grafik arasındaki ayrımı ortadan kaldıran bir anlayışla kullanmıştır (Kayahan ve Çevik, 2021: 3058). Aynı zamanda Pop Art tüketim alanı üzerinden tanımlanan tüm görsel çıktılar üzerinde oldukça etkili bir realite bizlere sunarken çevresel ve pastoral bir etkiselliğe de sahip bir oluşum olarak varlığını sürdürmektedir (Kırmızıgül, 2020: 222). Warhol'un serigrafi tekniğiyle ürettiği Marilyn Monroe portreleri, aynı görüntünün tekrarı aracılığıyla hem popüler ikonun tüketimini hem de sanat eserinin özgünlük kavramını sorgular. Bu yaklaşım, günümüzde klasik sanat eserlerinin popüler kültür imgeleriyle yeniden yorumlanması pratiğinin de temel referans noktalarından biridir.

### **Metinlerarasılık Görsel Anlamanın İlişkisel Doğası**

Julia Kristeva tarafından 1969'da geliştirilen ve edebî çözümlemelerde vazgeçilmez bir aşama haline gelen metinlerarasılık kavramı, en temel anlamıyla metinler arasında kurulan çoklu bir etkileşim biçimi olarak düşünülebilir. Kristeva'nın kuramsal temeli, Mihail Bakhtin'in geliştirdiği "söyleşimcilik" anlayışına dayanır. Bakhtin'e göre, yeni oluşturulan bir metin kendinden önce üretilmiş metinlerden bağımsız düşünülemez; her metin bilinçli ya da bilinçsiz biçimde başka metinlerle benzer söylemler üzerinden ilişki kurar (Aktulum, 2000).

Başlangıçta yalnızca yazılı metinler üzerinden kurulan metinlerarasılık anlayışı, günümüzde metin kavrayışının sözlü, yazılı ve görsel boyutları kapsayacak şekilde genişlemesiyle çok daha dinamik ve sınırsız bir etkileşim alanına dönüşmüştür. Metinlerarasılık, yalnızca edebiyatla sınırlı kalmayıp sanatın tüm dallarında ve popüler kültür ürünlerinde belirleyici bir unsur olarak varlığını sürdürür. Görsel kültür bağlamında bir görüntü, çoğu zaman başka bir metne ya da görsele doğrudan ya da örtük göndermeler içerir; böylece anlam, tekil bir yapıdan ziyade ilişkisel bir düzlemde ortaya çıkar (Hall, 2017; Akt. Dilli, 2024).

Bu çerçevede sanatçı, geçmişten devraldığı kültürel ve estetik birikimi yalnızca tekrar etmekle kalmaz; onu dönüştürerek, yeniden yorumlayarak ve güncel bağlamlarla ilişkilendirerek yeni anlam katmanları üretir. Klasik sanat eserlerinin popüler kültür imgeleriyle yeniden yorumlanması, tam da bu metinlerarası ilişki ağı içinde değerlendirilmelidir. Sanatçı, mevcut imgeleri yeniden kurgulayarak hem geçmişe göndermede bulunmakta hem de onları günümüz bağlamında yeniden anlamlandırmaktadır. Böylece ortaya çıkan eser, geçmiş ile bugün arasında bir köprü kurarken, aynı zamanda yeni ifade biçimleri geliştirerek çok katmanlı ve dinamik bir anlatı alanı yaratır.

### **Pastiş, Parodi ve İroni Yeniden Üretim Stratejileri**

Postmodern sanatın yeniden üretim pratiklerini anlamak için pastiş, parodi ve ironi kavramlarının ayrıntılı bir şekilde ele alınması gerekir. Pastiş; herhangi bir sanatçının farklı özgün eserlerinden alınan çeşitli unsurların, o sanatçıdan bağımsız biçimde yeniden bir araya getirilerek, yeni ve özgün bir eser izlenimi yaratacak şekilde kurgulanmasıdır. Albertsen'a göre

pastiş, bir eserin hem biçimsel özelliklerini hem de içeriğini yeniden taklit etmeyi kapsar; ancak amaç doğrudan kopyalama değil, var olan üslup ve içerik özelliklerini yeni bir bağlamda birleştirmektir (Rose, 2016). Pastiche, parodide olduğu gibi zorunlu olarak eleştirel ya da alaycı bir tutum içermez; daha çok üslup ve anlatımın yeniden kurulmasına odaklanır. Özellikle sanatçının geçmiş dönem eserlerinden alıntı yaparak yeni bir ifade biçimine ulaşma çabaları, sanat tarihinde önemli bir yer tutar. Jacques-Louis David'ın antik heykellerden yaptığı çizimler ve kopyalar, onun sanat anlayışının temelini oluşturur; bu durum pastiş, alıntı ve esinlenme kavramlarının yalnızca postmodern döneme ait olmadığını gösterir (Girgin, 2018).

Parodi ise ciddi sayılan bir eserin bir bölümü veya bütünü alaya alarak, biçimini bozmadan ona bambaşka bir özellik vererek biçim ile öz arasındaki karşıtlık kullanılarak gülünç etki yaratan bir oyun türüdür (TDK, 2022). Parodi, çoğunlukla klasik sanat eserinin bir kısmını ya da tamamını görsel biçimini büyük ölçüde koruyarak yeniden kullanır; ancak eserin içeriğinde karşıtlık yaratarak anlamı dönüştürür. Parodinin en belirgin özelliği, özgün metin ile parodi metni arasındaki uyumsuzluktan doğan etkidir. Bu uyumsuzluk çoğunlukla komik, eğlendirici ya da gülünç bir sonuç ortaya çıkarır (Rose, 2016). Parodiyle benzerlik gösteren hiciv ise, eseri ortaya koyan kişiye yönelir ve ona eleştirel bir bakış sunar; toplumsal yaşam ve siyasal düşüncelerle ilgilenir.

İroni, beklenen ile gerçekleşen arasındaki yapısal uyumsuzluğu ifade eder. Çoğunlukla modern dönemin çelişkili anlatısını ve çok katmanlı yapısını vurgulamak amacıyla kullanılır. Edebi ve sanatsal bir ifade biçimi olarak postmodern temsilin dili sayılan ironi, ciddi bir göndermeden çok alaycı ve kimi zaman kibirli bir yaklaşım doğrultusunda kullanılmaktadır (Yamaner, 2007). Jean Baudrillard, günümüzün hipergerçeklik ve simülasyon çağında, özgün olan ile yapay olanın iç içe geçtiği durumları kapsayan nesnel bir ironinin varlığına işaret eder (Baudrillard, 2002). İroni, postmodernizmin tarih ile kurduğu serbest ilişkinin içinde konumlanarak, geçmişle ihtiyaçlardan ve arzulardan bağımsız, eleştirel ve esnek bir bağ kurabilmesine olanak tanır.

### **Kendine Mal Etme ve Eklektizm**

Kubilay Aktulum'a göre; "resim sanatı, yalnızca kendi döneminde üretilen yapıtlarla sınırlı kalmayıp, önceki dönemlerde ortaya konmuş eserlerden, farklı sanatsal biçimlerden ve çeşitli kültürel unsurlardan da beslenmektedir". Bir esere ait unsurların başka bir yapıt içinde yeniden kullanılması alıntı ya da alıntılama olarak tanımlanır (Aktulum, 2016). Postmodernist bir perspektifle ele alındığında, sanatta kendine mal etme pratiğinin geçmişten günümüze pek çok sanatçı tarafından farklı yöntemlerle kullanıldığı görülmektedir. Sanatçılar, başka sanatçıların üsluplarını, eserlerini ya da bu eserlerin biçimsel ve tematik özelliklerini kendi üretimlerine dahil ederek yeni ve özgün yapıtlar ortaya koymaya yönelirler. Bu süreç yalnızca bir yeniden üretim değil, aynı zamanda eleştirel bir sorgulama pratiğini de içerir (Tüzün ve Yıldız, 2021).

Eklektisizm kavramı ise farklı sistemlere ait ya da kendi başına anlam taşıyan öğelerin seçilerek bir araya getirilmesiyle yeni bir yapı oluşturma anlayışını ifade eder. Sosyolog H. Bülent Kahraman, bu yaklaşımı "melez yaratıcılık" kavramı ile açıklamaktadır. Kahraman'a göre melezleşme, özellikle avangart-geleneksel ayrımının kesişiminde ortaya çıkan bir durumdur ve artık farklılıkların bir araya gelerek yeni bir ürün yaratmasından öte, bir aradalık

olarak görülmelidir (Kahraman, 2004; Akt. Can, 2017). Postmodern sanatçı, farklı zaman ve kültürlerle ait görsel ve yöntemleri bilinçli bir şekilde kendine mal ederek; geçmişin sanat anlayışı ile günümüz arasında bir köprü kurar. Bu yaklaşım, izleyiciyi sanat üzerine düşünmeye, değerlendirmeye ve yeniden yorumlamaya teşvik eden önemli bir strateji olarak karşımıza çıkar.

### **Günümüz Sanatında Klasik İkonların Dönüşümü Seçilmiş Örnekler**

Klasik sanat eserlerinin popüler kültür imgeleriyle yeniden yorumlanması pratiği, günümüzde giderek yaygınlaşan ve çeşitlenen bir üretim alanıdır. Bu bölümde, Yifan Zhang, Rana Durak ve Tyler Turnbull'un eserleri üzerinden bu dönüşümün somut örnekleri analiz edilecektir. Söz konusu sanatçıların çalışmaları, klasik kompozisyonların popüler kültür karakterleriyle yeniden kurgulanmasının yalnızca biçimsel bir oyun olmadığını; aynı zamanda kültürel bellek, kimlik ve temsil politikaları üzerine derinlemesine bir sorgulama içerdiğini göstermektedir.



**Resim 1.** Yifan Zhang, Alien Prometheus, 2024, Tuval Üzerine Yağlıboya.

(Yifan Zhang Klasik Kompozisyonun Bilimkurgu Estetiğiyle Yeniden Üretimi)

Yifan Zhang'ın Alien Prometheus (2024) adlı çalışması, Leonardo da Vinci'nin Son Akşam Yemeği kompozisyonunu temel almakta; ancak geleneksel dinsel figürleri biyomekanik ve bilimkurgu estetiğiyle dönüştürerek farklı bir görsel anlatı oluşturmaktadır. Eserde havarilerin yerini alan yaratık figürleri, dinsel anlatının geleneksel anlamından uzaklaştırılarak popüler kültür evreni içerisinde yeniden kodlanmıştır. Özellikle biyomekanik beden yapıları, karanlık atmosfer ve kozmik mekân kurgusu, çalışmanın distopik bir görsel dünya oluşturmaya katkı sağlamaktadır.

Verwoert'a göre sanatçılar, daha önce kullanılan imgeleri ve sanat üretim biçimlerini benimseyerek bunları kendi amaçları doğrultusunda yeniden uyarlayabilmekte; popüler kültüre ait nesne ve imgeleri kendi çalışmaları içerisinde yeniden kullanarak geleneksel sanat anlayışını dönüştürebilmektedirler (Akt. Çaka, 2021). Zhang'ın çalışması bu yaklaşımın tipik bir örneğidir. Rönesans dönemine ait klasik bir kompozisyon, çağdaş bilimkurgu estetiğiyle yeniden üretilmekte; klasik anlatı kurgusal bir evrene taşınmaktadır.

Jean Baudrillard'ın simülasyon kuramı açısından değerlendirildiğinde ise eser, özgün dinsel anlatının doğrudan temsili olmaktan uzaklaşarak yeni bir hipergerçeklik üretmektedir. Baudrillard, simülasyonu "kökeni ya da gerçekliği olmayan bir gerçeğin modeller aracılığıyla üretilmesi" olarak tanımlar (Baudrillard, 1994). Zhang'ın çalışmasında da Leonardo'nun klasik sahnesi, bilimkurgu estetiği içerisinde yeniden üretilerek farklı bir gerçeklik düzlemine

taşınmaktadır. Bu durum, klasik sanat ikonlarının günümüz görsel kültürü içerisinde yeni anlamlarla dönüştürüldüğünü gösteren güçlü bir örnektir.



**Resim 2.** Rana Durak, Son Akşam Yemeği, 2025, Tuval Üzerine Yağlıboya

(Rana Durak: LEGO Estetiği ve Fantastik Anlatı)

Rana Durak'ın Son Akşam Yemeği serisi, klasik kompozisyonun LEGO figürleri ve fantastik anlatı karakterleriyle yeniden kurgulanmasına odaklanır. Sanatçının The Lord of the Rings evrenine ait karakterleri kullandığı çalışmada, merkezde konumlanan Gandalf figürü, Leonardo'nun kompozisyonundaki İsa figürünün yerini alır. Sahnedeki diğer karakterler ise fantastik anlatının farklı tiplerini temsil eder. Bu çalışma, postmodern sanatın pastiş, eklektizm ve yeniden üretim anlayışını yansıtmaktadır.



**Resim 3.** Rana Durak, Son Akşam Yemeği Star Wars, 2026, Tuval Üzerine Yağlıboya.

Durak'ın bir diğer çalışması ise aynı kompozisyonu Star Wars evrenine ait karakterlerle yeniden kurgular. Darth Vader, Yoda, Luke Skywalker ve Chewbacca gibi figürlerin kullanılması, klasik anlatının mizahi ve gündelik bir görsel dile dönüştürülmesini sağlamaktadır. Şahin'e göre günümüz sanatı; "eklektizmi ve kodların harmanlanmasını destekleyen bir üslup melezliği, parodi, pastiş, ironi ve yeni değerleri" içerisinde barındırmaktadır (Şahin, 2015). Sanatçılar, "geçmişte ve günümüzde yapıla gelmiş sanat eserlerini çoğulcu bir anlayışla kullanarak/bozarak, kolaj ve pastiş gibi yöntemlerle" yeniden üretmektedirler (Şahin, 2015). Durak'ın çalışmaları tam da bu çerçevede değerlendirilebilir: Orijinal kompozisyon düzeni büyük ölçüde korunurken, figür anlayışı popüler kültür estetiği doğrultusunda dönüştürülmüştür.

LEGO figürlerinin oyuncak estetiği, eserin parodik yönünü güçlendirirken sanat ve gündelik yaşam arasındaki sınırların silikleştiğini de göstermektedir. Duro'ya göre "başka sanat eserlerinin temalarının veya biçimsel özelliklerinin ödünç alınması pek yeni değildir ve ister taklit ister öykünme, eklektizm veya alıntı olarak adlandırılsın, tüm dönemlerde ve kültürlerde

mevcuttur” (Duro, 2014). Bu bağlam ile Durak’ın çalışmaları, bu ödünç alma pratiğinin dijital çağın popüler ikonlarıyla nasıl yenilendiğini ve günümüz izleyicisiyle nasıl yeni bir iletişim kurduğunu göstermesi bakımından önemlidir.



**Resim 4.** Tyler Turnbull, The Last Dinner Party, 2025, Baskı Üstüne Yağlı Boya.

(Tyler Turnbull: Televizyon Kültürünün Klasik Kompozisyonla Buluşması)

Tyler Turnbull’un çalışmaları, klasik sanat kompozisyonlarının televizyon dizisi karakterleriyle yeniden yorumlanmasına odaklanır. The Last Dinner Party adlı eserde, The Office dizisinin karakterleri Leonardo da Vinci’nin Son Akşam Yemeği kompozisyonu içerisinde yer alır. Chris Baldick’e göre parodi, “bir edebi eserin veya eserlerin tarzının alaycı bir taklidi”dir (Akt. D’Angelo, 2009). Turnbull’un çalışması, Leonardo’nun klasik anlatısını doğrudan kopyalamaktan çok, onu mizahi ve gündelik bir bağlama taşımaktadır. Eserde havarilerin yerini The Office dizisinin karakterlerinin alması, kutsal atmosferi sıradan ofis yaşamının absürt ve komik yapısıyla dönüştürmektedir.

Turnbull’un The First Burger (2026) adlı çalışması ise Bob’s Burgers animasyon karakterlerini aynı kompozisyon içerisinde bir araya getirir. Sanatçı, yüksek sanat olarak kabul edilen klasik sanat eserlerinin görsel dilini, günümüz popüler kültürüne ait animasyon karakterleriyle bir araya getirerek iki farklı kültürel alan arasında hibrit bir görsel yapı oluşturmaktadır. Fredric Jameson’ın postmodern kültürde özgünlükten çok mevcut imgelerin yeniden dolaşıma sokulmasına dayalı üretim anlayışı, Turnbull’un çalışmalarında somut bir karşılık bulur. Jameson’a göre bireysel özne kayboldukça, kişisel üslup giderek daha zor bulunur olmakta ve “pastiche” diye adlandırılacak neredeyse evrensel bir uygulama doğmaktadır. Pastiche, parodinin yerini almaya başlar; ancak parodinin altında yatan alay dürtüsü olmaksızın, “gözleri kör bir heykel” gibi uygulanır (Zekâ, 1990).



**Resim 5.** Tyler Turnbull, The First Burger, 2026, Baskı Üzerine Yağlı Boya

Turnbull'un çalışmalarında klasik sanat eserleri eleştirel bir yıkıma uğratılmamakta; aksine popüler kültür imgeleri aracılığıyla yeniden dolaşıma sokulmaktadır. Bu nedenle eserler, parodiden çok pastiş kavramı çerçevesinde değerlendirilebilir. Sanatçı, sanat tarihine ait bilinen kompozisyonları doğrudan referans alarak onları yeni bağlamlar içerisinde yeniden üretmektedir. Özellikle popüler kültür imgelerinin klasik sanatla birleşmesi, görsel kültürde sanat eserlerinin yeniden tüketilebilir görsel nesnelere dönüşmesini gözler önüne serer. Berleant'ın ifade ettiği çoğulcu sanat ortamı, Turnbull'un çalışmalarında da görülmektedir: Animasyon dizisi karakterlerinin klasik sanat kompozisyonu içerisinde kullanılması, yüksek kültür ile popüler kültür arasındaki sınırların belirsizleştiğini göstermektedir (Berleant, 1977).

### **Kuramdan Uygulamaya Klasik Kompozisyonların Popüler Kültürle Yeniden Kurgulanması**

Araştırmanın bu bölümünde, sanat tarihinde klasikleşmiş kompozisyonların temel alındığı yazarın kendisi tarafından gerçekleştirilen yeniden üretimler incelenmektedir. Üretilen çalışmalar, Michelangelo'nun Adem'in Yaratılışı freskine ait kompozisyonun farklı popüler kültür evrenleri üzerinden yeniden yorumlanmasına odaklanır. Her bir çalışma, farklı bir popüler kültür referansı kullanarak klasik yaratılış anlatısını yeni bir bağlama taşır ve izleyiciye tanıdık ama farklı bir görsel deneyim sunar.



**Resim 6.** Abdurrahman Biyik, Dark Side Of Creation, 2025, Tuval Üzerine Yağlıboya.

(Dark Side of Creation: Star Wars Evreninde Yaratılış)

Dark Side of Creation (2025) adlı çalışmada, Adem'in Yaratılışı kompozisyonu Star Wars evreni üzerinden yeniden yorumlanmıştır. Klasik eserde Tanrı figürünün bulunduğu konuma Emperor Palpatine yerleştirilmiştir. Palpatine'in arkasında konumlandırılan klon figürleri, onun gücünü destekleyen bir unsur olarak kullanılmıştır. Bu bağlamda Palpatine, yalnızca bir lider değil, aynı zamanda karanlık tarafı “var eden” olarak ele alınır. Kompozisyonun sol tarafında, Adem figürünün yerine Darth Vader yer almaktadır. Star Wars anlatısında Palpatine'in Vader üzerindeki dönüştürücü etkisinden yola çıkarak, bu ilişki bir yaratılış sahnesi gibi kurgulanmıştır. Michelangelo'nun *Adem'in Yaratılışı* eserinde olduğu gibi, yaratıcı ile yaratılan arasındaki ilişki üzerinden yeniden yorumlanmıştır. Tanrı'nın Adem'e uzanan eli ile Adem'in karşılık veren eli arasındaki mesafe, bu ilişkinin hem yakınlığını hem de aralarındaki ontolojik ayrımı görünür kılar. Orijinal eserdeki dokunuş anını birebir kullanmak yerine, figürler havada konumlandırılarak farklı bir yorum getirilmiştir. Bu durum,

Force (Güç) kavramına gönderme yapmaktadır. Vader'ın Jedi/ Sith güçleriyle bu sahneyi kontrol ettiği ve figürlerin bu güç sayesinde havada asılı kaldığı düşüncesi, klasik dokunuş jestinin yerini alan yeni bir bağ kurma biçimi olarak işlev görür. Arka planın uzay olarak kurgulanması, sahnenin geçtiği evrene doğrudan bir referans sunarken; figürlerin altındaki yeşil kumaş detayı, Rönesans resmindeki estetik anlayışa bilinçli bir gönderme niteliği taşır. Bu sayede geçmiş ile günümüz, klasik ile popüler kültür arasında görsel bir köprü kurulmuştur.



**Resim 7.** Abdurrahman Bıyık, Creation Reloaded, 2025, Tuval Üzerine Yağlıboya.

(Creation Reloaded: Prometheus Evreninde Köken Sorgulaması)

Creation Reloaded (2025) adlı çalışmada, *Adem'in Yaratılışı* kompozisyonu referans alınarak yaratılış anlatısı Prometheus evreni üzerinden yeniden kurgulanmıştır. Üst kompozisyonda sağ tarafta yer alan figür, Prometheus anlatısındaki mühendisleri temsil ederken; sol taraftaki figür ise bu varlıklarla insan arasında bir geçişi, bir melezliği simgelemektedir. Bu melez figür, hem insanın kökenine hem de dönüşümüne işaret eden bir ara varlık olarak kurgulanmıştır. Böylece klasik yaratılış anlatısındaki farklı daha belirsiz ve katmanlı bir ilişki önerilmektedir. Michelangelo'nun sahnesinde yer alan dokunuş anı doğrudan yeniden üretilmek yerine, filmde geçen “kutsal kase” sahnesine gönderme yapılmıştır. Prometheus evreninde mühendislerin sunduğu bu kase, insanlığın yaratılışını başlatan bir unsur olarak okunur. Böylece yaratılış, ilahi bir temas anından ziyade aktarım, dönüşüm ve fedakârlık üzerinden yeniden tanımlanmıştır. Bu çalışma ile amaç, klasik bir sanat eserinin biçimsel yapısını koruyarak içeriğini değiştirmek ve izleyicinin aşına olduğu bir kompozisyon üzerinden yeni bir anlam alanı açmaktır.

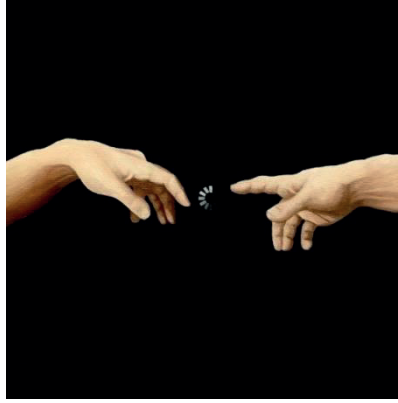


**Resim 8.** Abdurrahman Bıyık, The Creation Of a Hero, 2026, Tuval Üzerine Yağlıboya.

(The Creation Of a Hero: Kahramanın Yaratıcısı)

The Creation Of A Hero (2026) adlı çalışmada, *Adem'in Yaratılışı* kompozisyonu Spider-Man evreni üzerinden yeniden yorumlanmıştır. Temel yaklaşım, klasik yaratılış

sahnesini doğrudan taklit etmekten ziyade onu dönüştürerek güncel bir anlatı içine yerleştirmektedir. Bu nedenle çalışma, biçimsel olarak pastiş özellikleri taşıırken; içerikteki dönüşüm ve mizahi/ eleştirel yaklaşım sayesinde parodiye de yaklaşmaktadır. Kompozisyona Spider-Man karakterinin yaratıcılarından biri olarak Stan Lee yerleştirilmiştir. Adem figürünün yerine ise Spider-Man yer almaktadır. Orijinal eserdeki dokunuş anı bilinçli olarak değiştirilmiş; Tanrı'nın parmağına uzanan el yerine, Spider-Man'ın ikonik hareketi olan ağ atma eylemi kullanılmıştır. Bu müdahale, hem karakterin doğasına uygun bir jest sunar. Bu jest esere ironik bir katman ekleyerek klasik dokunuşun yerini popüler kültüre ait bir hareketin almasını sağlar. Ayrıca Spider-Man'ın armut puf üzerinde konumlandırılması hem gündelik yaşama hem de modern tüketim kültürüne bir referans taşır. Bu detay, yüksek sanat ile gündelik nesneler arasındaki karşıtlığı görünür kılar. Kompozisyonda yer alan Doctor Octopus ve Green Goblin gibi yan karakterler ise sahneyi yalnızca bir yaratılış anı olmaktan çıkarıp, Spider-Man evrenine ait bütünlüklü bir anlatıya dönüştürür. Sonuç olarak bu çalışma, klasik bir sanat eserinin kompozisyonunu koruyarak içeriğini popüler kültür üzerinden yeniden kurar; izleyicinin tanıdığı bir görsel dili farklı bir bağlamda yeniden düşünmesini sağlar.

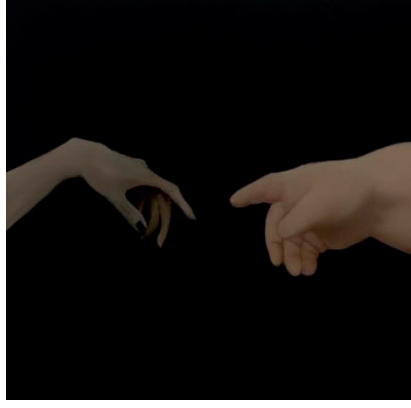


**Resim 9.** Abdurrahman Biyık, Loading, 2026, Tuval Üzerine Yağlıboya.

(Loading: Dijital Çağda Ertelenmiş Yaratılış)

Loading (2026) adlı çalışmada, Michelangelo'nun Adem'in Yaratılışı freskine ait ikonik "temas anı" korunmuş; ancak bu temasın gerçekleştiği noktaya dijital bir "yükleme" simgesi yerleştirilmiştir. Bu müdahale, yaratılış kavramını çağdaş dijital kültür bağlamında yeniden düşünme amacı taşır.

Klasik anlatıda Tanrı ile insan arasındaki temas, doğrudan, anlık bir bağlantıyı temsil ederken; bu çalışmada bu temas ertelenmiş, askıya alınmış ve bir "yükleme süreci"ne dönüştürülmüştür. Bu durum, günümüz bireyinin deneyimlerinin büyük ölçüde dijital arayüzler aracılığıyla gerçekleştiğine işaret eder. Ortaya çıkış, varoluş artık tamamlanmış bir eylem değil; sürekli bekleyen, yüklenen veya gerçekleşmemiş bir sürece dönüşmüştür. Bu bağlamda çalışma, teknolojinin insanın varoluş deneyimi üzerindeki etkisini eleştirel bir biçimde ortaya koyar.

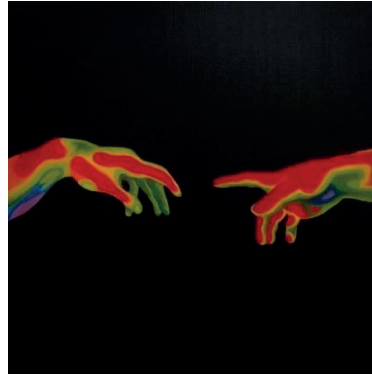


**Resim 10.** Abdurrahman Bıyık, Eksiklik ve Aşırılık, 2026, Tuval Üzerine Yağlıboya.

(Eksiklik ve Aşırılık: Beden Algısı Üzerinden Okuma)

Eksiklik ve Aşırılık (2026) adlı çalışmada, Michelangelo'nun ikonik elleri arasındaki fark, popüler kültürün etkisiyle şekillenen tüketim ve beden algısı üzerinden ele alınmıştır. Soldaki elin zayıf, kemiksi ve güçsüz yapısı; sağdaki elin daha dolgun, ağır ve güçlü görünümü, açlık ve tokluk kavramları üzerinden bir karşıtlık oluşturur.

Bu karşıtlık, yalnızca biyolojik bir durumu değil; aynı zamanda günümüz toplumunda tüketim kültürünün yarattığı eşitsizlikleri ve beden üzerindeki etkilerini de temsil etmektedir. Bir yanda eksiklik, yoksunluk ve kırılabilirlik; diğer yanda aşırılık, tüketim ve doyum söz konusudur. Popüler kültür, özellikle medya ve reklam aracılığıyla hem “ideal beden” algısını üretmekte hem de tüketim odaklı bir yaşam biçimini teşvik etmektedir. Bu çalışma, bu çelişkili yapıyı görünür kılarak insan bedeninin artık yalnızca doğal değil; kültürel ve ekonomik süreçler tarafından şekillendirilen bir yapı olduğunu ortaya koyar



**Resim 11.** Abdurrahman Bıyık, Algının Yeniden Kodlanması, 2026, Tuval Üzerine Yağlıboya.

(Algının Yeniden Kodlanması: Dijital Filtre ve Termal Görünürlük)

Algının Yeniden Kodlanması (2026) adlı çalışmada, aynı kompozisyon popüler kültürle ilişkilendirilebilecek bir dijital görsellik üzerinden yeniden üretilmiştir. Termal kamera, glitch estetiği veya dijital filtreleri çağrıştıran renk kullanımı, günümüz görsel kültüründe sıkça karşılaşılan medya estetiğine doğrudan gönderme yapar.

Bu yaklaşım, insan bedeninin artık yalnızca fiziksel bir varlık olarak değil; ekranlar, filtreler ve dijital temsiller aracılığıyla algılandığını göstermektedir. Sosyal medya, dijital sanat ve görsel efekt kültürü, gerçekliği dönüştürmekte ve yeniden kodlamaktadır. Bu bağlamda çalışma, popüler kültürün görsel diliyle klasik bir sanat ikonunu birleştirerek günümüz insanının kendini algılama biçiminin nasıl değiştiğini sorgular. İnsan artık olduğu gibi değil; filtrelenmiş, işlenmiş ve yeniden kodlanmış bir imge olarak var olmaktadır.

### **Geçmişle Günümüz Arasında Görsel Bir Diyalog**

Klasik sanat ikonlarının popüler kültür unsurlarıyla yeniden yorumlanması, postmodern sanat anlayışı çerçevesinde yalnızca biçimsel bir yeniden üretim değil; temsil, kimlik, tüketim kültürü ve anlam üretimi gibi olgularla ilişkili çok katmanlı bir süreçtir. Bu bölüm boyunca incelenen kuramsal kaynaklar ve sanatçı örnekleri, çağdaş sanatın büyük ölçüde geçmişe ait görsel referansları yeniden yorumlama eğilimi taşıdığını göstermektedir. Pastiş, parodi, ironi, metinlerarasılık ve kendine mal etme gibi yöntemler, sanatçıların farklı dönemlere ait imgeler arasında yeni ilişkiler kurmalarına olanak sağlamaktadır. Böylece sanat eserlerinin sabit ve değişmez anlamlar taşımadığı; aksine farklı kültürel bağlamlarda yeniden okunabildiği ve yeni yorumlara açık olduğu sonucuna ulaşılmaktadır.

Günümüz görsel kültüründe sanat ile popüler kültür arasındaki sınırlar giderek belirsizleşmektedir. Modernizm döneminde belirgin olan bu ayrım, postmodern dönemde büyük ölçüde geçerliliğini yitirmiş; sanatçılar bu iki alanı bir araya getirerek yeni ifade biçimleri geliştirmiştir. Klasik eserlerin popüler kültür referanslarıyla yeniden üretilmesi hem sanat tarihinin sürekliliği hem de popüler kültürün kendini ifade etme biçimleri açısından dikkat çekici bir olgu olarak ortaya çıkmaktadır. Bu tür üretimler çoğunlukla yüzeysel birer popüler eğlence unsuru olarak ele alınmakla birlikte, kuramsal bir çerçevede değerlendirildiğinde altında yatan estetik ve kültürel dinamikler görünür hale gelmektedir.

İncelenen Yifan Zhang, Rana Durak ve Tyler Turnbull'un eserleri, klasik sanat ikonlarının popüler kültür karakterleri ve imgeleriyle bir araya getirilmesinin yalnızca biçimsel bir yeniden üretim olmadığını ortaya koymaktadır. Klasik eserlerin çağdaş sinema, televizyon, çizgi roman, animasyon ve dijital kültür unsurlarıyla ilişkilendirilmesi, sanat tarihine ait imgelerin güncel görsel kültür içerisinde yeni anlamlar kazanmasını sağlamaktadır. Bu durum, geçmiş ile günümüz arasında görsel bir diyalog kurulmasına olanak tanırken aynı zamanda izleyiciyi kültürel, toplumsal ve ideolojik anlamlar üzerine düşünmeye teşvik eder.

Uygulama sürecinde üretilen çalışmalar da kuramsal bölümde ele alınan kavramların pratikteki karşılıklarını ortaya koymuştur. Klasik sanat eserlerinin popüler kültür karakterleriyle yeniden yorumlanması sürecinde, geçmişe ait imgelerin günümüz görsel dili içerisinde farklı anlamlar kazanabildiği görülmüştür. Dark Side of Creation, Creation Reloaded ve The Creation of a Hero adlı çalışmalar, klasik kompozisyonun korunmasıyla birlikte içeriğin popüler kültür evrenlerine taşınmasının nasıl yeni anlam katmanları üretebileceğini göstermiştir. Loading ise bu sürecin en soyut ve kavramsal örneğini oluşturur. Michelangelo'nun ikonik "temas anı" korunmuş, ancak iki elin arasındaki boşluğa dijital bir "yükleme" simgesi yerleştirilmiştir. Klasik anlatıda Tanrı ile insan arasındaki temas, doğrudan, anlık bir bağlantıyı temsil ederken; bu çalışmada o temas ertelenmiş ve bir "yükleme süreci"ne dönüştürülmüştür. Bu durum,

günümüz bireyinin deneyimlerinin büyük ölçüde dijital arayüzler aracılığıyla şekillendiğine işaret eder. Teknoloji, varoluşun kendisini bir “yükleniyor” ekranına indirgerken, klasik sanattaki o dokunuşun taşıdığı tinsel yoğunluk yerini dijital bir beklenti hâline getirmiştir. Eksiklik ve Aşırılık (2026) adlı çalışma ise aynı kompozisyonu beden politikası ekseninde yeniden okur. Soldaki elin zayıf, kemiksi ve güçsüz yapısı; sağdaki elin daha dolgun, ağır ve güçlü görünümü, açlık ve tokluk kavramları üzerinden bir karşıtlık kurar. Ancak bu karşıtlık yalnızca biyolojik bir durumu değil; günümüz toplumunda tüketim kültürünün yarattığı eşitsizlikleri, beden üzerindeki iktidar ilişkilerini ve popüler kültürün “ideal beden” algısını da temsil eder. Bir yanda eksiklik, yoksunluk ve kırılganlık; diğer yanda aşırılık, tüketim ve doyum söz konusudur. Popüler kültür, özellikle medya ve reklam aracılığıyla hem bu ikiliği üretmekte hem de onu doğallaştırmaktadır. Michelangelo’nun estetik olarak kusursuz kabul edilen beden anlayışı, burada çağdaş beden politikalarının çelişkili yapısıyla yüzleştirilir. Algının Yeniden Kodlanması (2026) ise termal kamera ile insan bedeni artık yalnızca fiziksel bir varlık olarak değil; ekranlar, filtreler ve dijital temsiller aracılığıyla algılanmaktadır. Sosyal medya, dijital sanat ve görsel efekt kültürü, gerçekliği sürekli olarak dönüştürmekte ve yeniden kodlamaktadır. Bu çalışma, popüler kültürün görsel diliyle klasik bir sanat ikonunu birleştirerek günümüz insanının kendini algılama biçiminin nasıl değiştiğini sorgular. İnsan artık olduğu gibi değil; filtrelenmiş, işlenmiş, veri haline getirilmiş ve yeniden kodlanmış bir imge olarak var olmaktadır. Michelangelo’nun dokunuşu, burada dijital bir algı haritasına dönüşerek bedenin ısı haritası gibi okunmasına olanak tanır.

Bu uygulama çalışmalarının tümü, klasik sanat eserlerinin popüler kültür karakterleriyle yeniden yorumlanması sürecinde geçmişe ait imgelerin günümüz görsel dili içerisinde nasıl farklı anlamlar kazanabildiğini göstermiştir. Üretilen çalışmalar, klasik sanat ile popüler kültür arasında kurulan ilişkinin yalnızca estetik bir tercih olmadığını; aynı zamanda eleştirel, ironik ve yorumlayıcı bir yaklaşım içerdiğini ortaya koymuştur. Klasik sanat eserlerinin günümüz izleyicisiyle yeniden iletişim kurabilmesine ve farklı kuşaklar tarafından yeniden okunabilmesine katkı sağlayacağı düşünülmüştür. Uygulama süreci, klasik sanat imgelerinin günümüz popüler kültür karakterleriyle bir araya getirildiğinde yeni anlatım olanakları sunulmaya çalışılmıştır.

Klasik sanat ikonlarının popüler kültür aracılığıyla yeniden yorumlanması, salt sanatsal bir üretim pratiği olmanın ötesinde, kültürel belleğin işleyişi ve görsel gücün yeniden dağılımı açısından da dikkate değer bir olgudur. Assmann’ın kültürel bellek kuramına göre, toplumlar geçmişe ait imgeleri, anlatıları ve değerleri koruyarak günümüzde yeniden anlamlandırır. Ancak bu anlamlandırma süreci pasif bir aktarım değil; aktif bir seçme, yeniden düzenleme ve bazen de çarpıtma pratiğidir. Klasik sanat eserlerinin popüler kültür karakterleriyle bir araya getirilmesi, tam da bu kültürel belleğin güncellenme biçimlerinden biridir. Sanatçıların kültür imgelerini eserleri aracılığı ile yaşatmaları, gelecek kuşakların kendi kültürleri ile olan bağlarının güçlenmesine de olanak tanımaktadır (Çevik, 2022: 1090). Baudrillard’ın simülasyon kuramı çerçevesinde orijinalin yerini alan, onun bir kopyası değil; kökeni olmayan, kendi içinde tutarlı yeni bir gerçekliktir. Popüler kültürün klasik ikonları dönüştürmesi, orijinalin “gerçekliğini” sorgulatmakla kalmaz; aynı zamanda o gerçekliğin zaten bir simülasyon olduğunu, yani tarihsel ve kültürel olarak inşa edilmiş bir yapı olduğunu gözler önüne serer.

## Sonuç Ve Değerlendirmeler

Klasik sanat ikonlarının popüler kültür unsurlarıyla yeniden yorumlanması, Postmodern sanat anlayışı çerçevesinde incelendiğinde, yalnızca görsel bir dönüşüm değil; temsil, kimlik, tüketim kültürü ve anlam üretimi gibi olgularla ilişkili çok katmanlı bir süreç olarak ortaya çıkar. Günümüz sanat ortamında klasik ve popüler imgeler arasındaki etkileşimin giderek artması, sanatın değişen toplumsal ve kültürel koşullarla birlikte dönüşmeye devam ettiğini göstermektedir. Postmodern dönemde sanat yapıtı, sabit ve değişmez bir anlam taşıyan özerk bir nesne olmaktan çıkarak; sürekli yeniden okunan, yeniden yazılan ve farklı bağlamlarda yeniden anlamlandırılan dinamik bir metne dönüşmüştür.

Bu bölüm boyunca incelenen kuramsal kaynaklar ve sanatçı örnekleri, çağdaş sanatın büyük ölçüde geçmişe ait görsel referansları yeniden yorumlama eğilimi taşıdığını göstermektedir. Dadaizm'in hazır nesnesiyle başlayan, Pop Art'ın gündelik nesneleri sanatın merkezine taşımasıyla süren ve Postmodernizmle birlikte metinlerarasılık, pastiş, parodi ve kendine mal etme kavramlarıyla kuramsallaşan bu süreç, günümüzde dijital kültürün olanaklarıyla daha da hız kazanmıştır. İnternet, sosyal medya ve yapay zekâ araçları, klasik eserlerin manipüle edilmesini, yeniden kurgulanmasını veya viral hale getirilmesini kolaylaştırmıştır. Ancak bu durum, klasik sanatın öldüğü veya anlamını yitirdiği anlamına gelmez. Tam tersine, klasik eserlerin popüler kültür aracılığıyla sürekli olarak yeniden üretilmesi, onların canlılığını ve güncelliğini korumasını sağlar. Michelangelo'nun Adem'in Yaratılışındaki iki el, bir dijital yükleme simgesi veya bir termal kamera görüntüsü haline gelebiliyorsa, bu o eserin gücünün, yani görsel belleğimizdeki yerinin kanıtıdır. Klasik sanat, müze duvarlarından çıkarak sokağa, ekrana, çizgi romana ve sinemaya yayılırken; yeni kuşaklar için erişilebilir, tanıdık ve günlük hayatın bir parçası haline gelmektedir.

Sonuç olarak, popüler kültür ile klasik sanat arasındaki ilişki, günümüzde karşılıklı bir beslenme ve dönüşüm ilişkisine evrilmiştir. Popüler kültür yalnızca sanatın beslendiği bir kaynak olmamakta; aynı zamanda sanat aracılığıyla dönüştürülmekte ve farklı anlamlar kazanmaktadır. Klasik sanat ikonlarının popüler kültür karakterleri aracılığıyla yeniden yorumlanması, çağdaş sanat üretiminde önemli bir ifade biçimi olarak varlığını sürdürmekte; geçmiş ile günümüz arasında kurulan bu görsel diyalog, sanatın değişen doğasını ve izleyicinin sanatla kurduğu ilişkiyi yeniden şekillendirmeye devam etmektedir.

## Kaynakça

- Adıgüzel, Y. (2001). Kitle Toplumunun Açmazları: Kültür Endüstrisi. Şehir Yayınları.
- Adorno, T. W. (2011). Kültür Endüstrisi: Kültür Yönetimi (N. Ülner, M. Tüzel & E. Gen, Çev.). İletişim Yayınları.
- Aktulum, K. (2000). Metinlerarası İlişkiler. Öteki Yayınevi.
- Aktulum, K. (2016). Resimsel Alıntı. Çizgi Kitabevi Yayınları.
- Alemdar, K. & Erdoğan, İ. (1994). Popüler Kültür ve İletişim. Ümit Yayıncılık.
- Assmann, J. (2008). Communicative and Cultural Memory. In A. Erll & A. Nünning (Eds.), Cultural Memory Studies: An International and Interdisciplinary Handbook (pp. 109–118). De Gruyter.
- Baudrillard, J. (1994). Simulacra and Simulation (S. F. Glaser, Trans.). University of Michigan Press.
- Baudrillard, J. (2002). İllüzyon, Yitirilen İllüzyon ve Estetik. Doğu Batı Düşünce Dergisi, 5(19), 9–28.
- Berleant, Arnold. “Artists and Morality: Toward an Ethics of Art.” Leonardo, vol. 10, no. 3, 1977, pp. 195–202. JSTOR, <https://www.jstor.org/stable/1573422> (Erişim Tarihi: 14.05.2026).
- Can, G. S. (2017). Postmodern Süreçte Eklektisizm Olgusu ve David Salle. The Journal of Academic Social Science Studies, 56, 239–248.
- Cengiz, E. (2010). Popüler Kültür ve Sanat. Folklor/Edebiyat, 16(64), 1–14.
- Çaka, A. (2021). Post-Modern Sanatta Bir İleri İki Geri: Sanatçı Yönsemeleri Açısından PastişParodi. Ondokuz Mayıs Üniversitesi.
- Çaydamlı, K. (2008). Dada Manifestoları. Altıkkırkbeş Yayınları.
- Çevik, N. (2022). Hitit Uygarlığı Kültürel Unsurlarının Plastik Bir Dil Olarak Yeniden Yorumlanması. The Turkish Online Journal of Design Art and Communication, 12 (4), 1079–1091
- D’angelo, J.F. (2009). Metinlerarasılık Retoriği. Makale. <https://www.tandfonline.com/doi/full/10.1080/07350190903415172> (Erişim Tarihi:14.05.2026).
- Dilli, R. (2013). Görsel Kültür Kuramının İlköğretim 4. Sınıf Görsel Sanatlar Dersinde Uygulanması. Gazi Üniversitesi.
- Dilli, R. (2024). Görsel Kültür Kuramının Tanımı, Kapsamı ve Oluşumu. In V. Özsoy (Ed.),

Kültürel ve Eleştirel Sorgulama Alanı Olarak Görsel Sanatlar Öğretimi: Kuram ve Uygulamada Görsel Kültür (pp. 23–68). Pegem Akademi.

Duro, P. (2014). Why Imitation, and Why Global? *Art History*, 37(4), 606–627.

Erdoğan, İ. (2004). Popüler Kültürün Ne Olduğu Üzerine. *Bilim ve Aklın Aydınlığında Eğitim Dergisi Özel Sayı*, 1–18.

Erdoğan, İ. Ve Alemdar, K. (2005). *Popüler Kültür ve İletişim*, Erk Yayınları, Ankara: Genel Yayın ve Dağıtım.

Gans, H. J. (2014). *Popüler Kültür ve Yüksek Kültür* (E. O. İncirlioğlu, Çev.). Yapı Kredi Yayınları.

Geertz, C. (1973). *The Interpretation of Cultures*. Basic Books.

Girgin, F. (2018). *Çağdaş Sanat ve Yeniden Üretim*. Hayalperest Yayınevi.

Kayahan, Z. & Çevik, N. (2021). “Çağdaş Sanatta “Öze” Dönüş Sorunsalı”, *International Social Mentality and Researcher Thinkers Journal*, (Issn:2630-631X) 7(52): 3057-3066.

Kırmızıgül, F. Ç. (2020). Eko-Dijital Uzamda “Tü ketim” Odaklı Sanatçı Okumaları. *Sanat ve Tasarım Dergisi*, 25, 215-235. <https://izlik.org/JA85KA86FS>

Kırmızıgül, F. Ç. (2023). Bireysel ve Disiplinlerarası Yorumlar Işığında Plastik Bir Değer Üslubu Olarak Ankara Çeşmeleri. *Çeşm-i Cihan: Tarih- Kültür ve Sanat Araştırmaları EDergisi*, 10(1), 62-94. <https://doi.org/10.30804/cesmicihan.1292591>

Rose, A. M. (2016). *Parodi: Antik, Modern ve Postmodern* (C. Dikme, Çev.). Hece Yayınları.

Şahin, H. (2015). Günümüz Sanatında Üslup Karması ve Pastiş. *Art-e Sanat Dergisi*, 8(15), 110–126.

Türk Dil Kurumu. (2022). *Parodi*. Güncel Türkçe Sözlük. <https://sozluk.gov.tr/?ara=Parodi>

Türk Dil Kurumu. (2022). *Popüler kültür*. Güncel Türkçe Sözlük. [https://sozluk.gov.tr/?kelime=popüler%20kültür](https://sozluk.gov.tr/?kelime=populer%20kultür)

Tüzün, M. & Yıldız, K. (2021). Postmodernizm ve Kendine Mal Etme. *International Social Sciences Studies Journal*, 7(92), 5564–5573.

Tylor, E. B. (1871). *Primitive Culture: Researches into the Development of Mythology, Philosophy, Religion, Art, and Custom* (Vol. 1–2). John Murray.

Yamaner, G. (2007). *Postmodernizm ve Sanat*. Algı Yayınları.

Yılmaz, M. (2013). *Modernden Postmoderne Sanat* (2. Baskı). Ütopya Yayınevi.

Zekâ, N. (1990). Habermas, J, Jameson, F, Lyotard, J.-F. "Postmodernizm", Kıyı Yayınları.

## Görsel Kaynaklar

Resim 1.: <https://www.instagram.com/reel/C45S-0CrjdV/?igsh=ZWZjaDVkeXo5enV3>  
(Erişim Tarihi: 28.03.2026).

Resim 2.: <https://www.instagram.com/p/DREvCOFjbxj/?igsh=MXhtYnFmMXhhamlhNw==/>  
(Erişim Tarihi: 28.03.2026). Resim 3.:

[https://www.instagram.com/p/DWOJ2\\_uDRet/?img\\_index=1&igsh=MWplemt5dW9qZmJ6MA==/](https://www.instagram.com/p/DWOJ2_uDRet/?img_index=1&igsh=MWplemt5dW9qZmJ6MA==/) (Erişim Tarihi: 28.03.2026).

Resim 4.: <https://www.tylerturnbullart.com/dinnerparty/> (Erişim Tarihi: 30.03.2026).

Resim 5.: <https://www.tylerturnbullart.com/product-page/the-first-burger-originalpainting/> (Erişim Tarihi: 30.03.2026).

Resim 6.: <https://pin.it/3wPnugfGn/> (Erişim Tarihi: 30.03.2026).

Resim 7.: <https://pin.it/5BHfbmqe3/> (Erişim Tarihi: 30.03.2026).

Resim 8.: <https://pin.it/JnWJs6zFa> (Erişim Tarihi: 14.05.2026).

Resim 9.: <https://pin.it/2pFTJEI9B> (Erişim Tarihi: 14.05.2026).

Resim 10.: <https://pin.it/4Lyd1w9aX> (Erişim Tarihi: 14.05.2026).

Resim 11.: <https://pin.it/2XBfDcrYO> (Erişim Tarihi: 14.05.2026)

# BÖLÜM 5

---

## ANDERS ZORN'UN PORTRELERİNDE RENK EKONOMİSİ VE RESİMSEL BÜTÜNLÜK

*Deniz REİSOĞLU<sup>1</sup>*

---

<sup>1</sup> Dr. Öğr. Üyesi, Bolu Abant İzzet Baysal Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Resim Bölümü, Bolu, Türkiye. ORCID: 0000-0003-0950-8663. E-posta: denizreisoglustudio@gmail.com

## 1. Giriş

Resimde renk kullanımının değerlendirilmesi, sanatçının paletinde bulunan boyaların sıralanmasıyla tamamlanabilecek bir inceleme değildir. Aynı pigmentlerle çalışan iki ressam birbirinden oldukça farklı renk etkileri oluşturabilir. Benzer biçimde, çok sayıda pigment kullanılan bir resim sınırlı bir renk görünümü sergileyebilir. Bu nedenle malzeme seçimi ile resmin görünür renk düzeni arasındaki ilişki, benzerlikler kadar ayrımların da gözetilmesini gerektirir. Anders Zorn'un resimleri, sanatçıyla ilişkilendirilen dört renkli palet nedeniyle bu ilişkinin tartışılması açısından elverişli bir inceleme alanı sunmaktadır.

Sarı okr, kırmızı, siyah ve beyazla tanımlanan palet, renk seçeneklerinin azaltılmasına dayanan anlaşılır bir çalışma düzenidir. Bununla birlikte bir paletin tanımlanması, resimde ışığın, hacmin, mekânın ve vurgunun nasıl kurulduğunu tek başına açıklamaz. Palete ilişkin bilgi, boyaların yüzey üzerinde hangi oranlarda ve nerelerde kullanıldığını; hangi karşıtlıkların güçlendirildiğini veya hangi sınırların belirsizleştirildiğini göstermez. Resimsel bütünlük, bu kararların birbiriyle ilişkisi içinde değerlendirilmelidir.

Bu bölümün amacı, Zorn'un seçilmiş portrelerinde renk ve tonal organizasyonun resimsel bütünlüğün kuruluşundaki rolünü incelemektir. Temel araştırma sorusu, sınırlı renk etkisinin pigment sayısına indirgenmeden nasıl açıklanabileceğidir. Bu doğrultuda malzeme paleti, görünür renk aralığı ve resimsel organizasyon olmak üzere üç inceleme düzeyi önerilmektedir. Ayrımın amacı, teknik araştırmanın ortaya koyduğu bilgilerle görsel çözümlemenin sunduğu yorumların birbirinin yerine kullanılmasını önlemektir.

Zorn'un sanat yaşamının farklı teknikleri, uluslararası portre siparişlerini ve İsveç'e ilişkin konuları kapsamı da tek bir malzeme formülünün açıklayıcı gücünü sınırlandırmaktadır. Nationalmuseum'un sanatçıya ilişkin sergi sunumu, suluboya çalışmalarından uluslararası kariyerine uzanan geniş üretim alanını vurgulamaktadır (Nationalmuseum, 2021). Bu çeşitlilik karşısında dört renkli palet, sanatçının bütün üretimini açıklayan değişmez bir reçete olarak değil, renk ekonomisi hakkında soru sormayı sağlayan bir başlangıç noktası olarak ele alınmalıdır.

Bölüm, tarihsel bir resim yapma sürecini yeniden kurmayı veya seçilen eserlerdeki pigmentleri belirlemeyi amaçlamamaktadır. Katkısı, teknik bulguların sınırlarını gözetken bir biçimsel inceleme çerçevesi geliştirmesidir. Bu çerçevede ışık ve koyu kütlelerin dağılımı, nötr renklerin bağlayıcı işlevi, sınır geçişleri ve karşıtlıkların yoğunlaştığı alanlar birlikte değerlendirilmektedir.

## 2. Kapsam ve İnceleme Yaklaşımı

Çalışma, yayımlanmış teknik araştırmaların eleştirel okunmasını müze koleksiyon kayıtları ve dijital eser görüntülerinin nitel çözümlemesiyle birleştirmektedir. İnceleme için Nationalmuseum koleksiyonundaki Otoportre (1896) ile The Metropolitan Museum of Art koleksiyonundaki Mrs. Walter Rathbone Bacon (1897) ve Edward R. Bacon (1897) seçilmiştir. Eserlerin yakın tarihlerde üretilmiş olması, farklı dönemlerin teknik değişimlerini açıklama iddiasına girmeden belirli resimsel düzenlemeleri karşılaştırmayı mümkün kılmaktadır.

Eser seçimi, sanatçının kendini temsil ettiği bir resim ile sipariş portrelerini birlikte değerlendirmeye olanak sağlamaktadır. Ayrıca açık renkli bir giysinin geniş yüzey oluşturduğu portreyle koyu giysili figürün koyu zemin içinden ayrıştığı portre arasında karşılaştırma yapılabilmektedir. Seçim, Zorn'un bütün portrelerini veya resim türlerini temsil eden bir örneklem olarak değerlendirilmemektedir.

Görsel çözümlemede başlıca açık ve koyu kütlelerin konumu, renk karşıtlıklarının yoğunlaştığı bölgeler, nötr geçişlerin bağlayıcı rolü, biçim sınırlarının belirginlik derecesi ve figür ile çevresi arasındaki ilişki ele alınmaktadır. Bu ölçütler sayısal puanlama aracı değildir. İnceleme, eserlerin görünür düzenini ortak sorular aracılığıyla tartışmayı amaçlamaktadır.

Kullanılan kaynaklar farklı bilgi türleri sunmaktadır. Koleksiyon kayıtları eser adı, tarih, teknik, boyut ve müze yorumlarını sağlamaktadır. Teknik araştırmalar malzeme ve yapım sürecine ilişkin bulgular içermektedir. Görsel çözümleme ise erişilen görüntüdeki ilişkileri yorumlamaktadır. Bu düzeylerin birbirinden ayrılması, bir görüntünün görünüşünden pigment kimliğine veya fırça darbelerinin uygulama sırasına doğrudan geçilmesini engellemektedir.

İncelemede eserlerin fiziksel muayenesi, kolorimetrik ölçüm veya deneysel rekonstrüksiyon yapılmamıştır. Daha sıcak, daha soğuk, daha açık ve daha doygun gibi ifadeler, ölçülmüş değerleri değil görüntü içindeki karşılaştırmalı ilişkileri belirtmektedir. Dijital görüntülerin aydınlatma, çekim ve ekran özelliklerinden etkilenebileceği dikkate alınarak ince renk farkları kesin malzeme sonuçları olarak sunulmamaktadır.

## 3. Dört Renkli Palet Modelinin Yeniden Değerlendirilmesi

Zorn Paleti hakkında yapılacak değerlendirmede öncelikle yaygın çalışma modeliyle sanatçının tarihsel malzemeleri birbirinden ayrılmalıdır. Riksantikvarieämbetet'in Emma Jansson'un araştırmasına ilişkin açıklamasında, Zorn'un eserlerinde siyah, vermilyon, beyaz ve okru grubuna ek olarak kobalt mavisi ve krom yeşilinin saptandığı belirtilmektedir. Araştırmada eser

ve eskizlerin yanı sıra atölye malzemeleri de incelenmiş; X-ışını floresansı, röntgen ve multispektral görüntüleme gibi yöntemlerden yararlanılmıştır (Riksantikvarieämbetet, 2020).

Bu bulgular, dört renkli düzenin sanatçının bütün eserlerinin eksiksiz pigment tanımı olarak kullanılmasını engellemektedir. Ancak ilave pigmentlerin saptanması, sınırlı paletle çalışmanın resimsel önemini ortadan kaldırmaz. Değişen nokta, sorunun kuruluşudur. İnceleme, eserin belirli bir reçeteye uyup uymadığını araştırmak yerine malzeme tercihlerinin o eserin renk ve ton problemleriyle nasıl ilişkilendirilebileceğine yönelmelidir.

Teknik araştırmanın bir başka katkısı, resimde görülen akıcılıkla yapım sürecinin birbirinden ayrılmasıdır. Jansson (2021), Omnibus resimlerine ilişkin çalışmasında teknik ve arşivsel kanıtları birlikte değerlendirerek iki versiyon arasındaki ilişkiyi yeniden tartışmaktadır. Erken versiyonun sonraki eser için hazırlık niteliği taşıdığı yönündeki yorumu, bitmiş yüzeyin görünüşünden hareketle hazırlık yapılmadığı sonucuna varılamayacağını göstermektedir.

Bir fırça darbesinin kararlı veya hızlı görünmesi, onun hangi çalışma evresinde uygulandığını açıklamaz. Görünür yüzey, hazırlık, değişiklik ve yeniden çalışma gibi farklı işlemlerin sonucunda oluşmuş olabilir. Dolayısıyla akıcılık biçimsel bir gözlem; hazırlıksız veya kendiliğinden çalışma ise süreç hakkında kanıt gerektiren bir iddiadır. Zorn'un resimsel ekonomisi tartışılırken bu ayrım korunmalıdır.

Renk adları ile belirli pigmentler arasındaki ayrım da önemlidir. Artists' Pigments dizisinde kadmiyum pigmentleri, vermilyon, kurşun beyazı ve titanyum dioksit beyazları farklı tarihsel ve teknik özellikler çerçevesinde ele alınmaktadır (Feller, 1986; Roy, 1993; FitzHugh, 1997). Bu nedenle günümüzde titanyum beyazı ve kadmiyum kırmızısıyla yapılan bir çalışma, yalnızca beyaz ve kırmızı adlarını kullandığı için tarihsel paletin birebir rekonstrüksiyonu sayılamaz.

Buradan üç ayrı önerme çıkarılabilir: Sınırlı çalışma paleti bir malzeme düzenidir; sınırlı renk etkisi görünür bir özelliktir; resimsel bütünlük ise görüntünün parçaları arasındaki ilişkidir. Belirli bir eserde bu üç düzey örtüşebilir. Ancak düzeylerden birine ilişkin bilgi, diğerlerini kendiliğinden kanıtlamaz. Bu ayrım, öğretimde kullanılan palet modelinin tarihsel incelemenin yerine geçmesini önlemektedir.

#### **4. Resimsel Bütünlüğü İncelemek İçin Kavramsal Çerçeve**

##### **4.1. Malzeme Paleti, Görünür Renk Aralığı ve Organizasyon**

Malzeme paleti, bir eserin yapımında kullanılan veya kullanıldığı kanıtlanabilen boyaları ifade etmektedir. Görünür renk aralığı, eserde ya da incelenen reproduksiyonda algılanan renk çeşitliliği ve doygunluk ilişkileridir. Resimsel organizasyon ise bu renklerin açık-koyu değerler, biçimler ve sınırlarla birlikte yüzey üzerinde nasıl dağıldığıyla ilgilidir. Bu düzeyler sırasıyla ne kullanıldığı, ne görüldüğü ve görülen unsurların nasıl ilişkilendirildiği sorularını yanıtlamaktadır.

Aynı dört boyayla yapılmış iki varsayımsal resim düşünülebilir. Birinde bütün nesneler eşit derecede keskin sınırlarla çevrelenmiş ve her bölgeye güçlü renk karşıtlığı verilmiş olabilir. Diğerinde bazı sınırlar geri çekilirken karşıtlıklar belirli biçimlerde yoğunlaşabilir. Malzeme aynıdır; buna karşılık görsel önceliklerin dağılımı değişmektedir. İlk düzenlemede dikkat birçok alana dağılabilirken ikincisinde daha belirgin bir hiyerarşi oluşabilir.

Bunun tersi de mümkündür. Farklı pigmentlerle üretilmiş iki eser benzer derecede ölçülü bir renk etkisi gösterebilir. Bu benzerlik, malzemelerin aynı olduğunu değil, görünür ilişkilerin benzer biçimde düzenlendiğini düşündürmektedir. Dolayısıyla biçimsel yakınlık, malzeme eşitliğinin kanıtı olarak kullanılmamalıdır. Önerilen ayırım, görsel çözümlemenin değerini korurken ondan çıkarılabilecek sonuçların sınırını belirlemektedir.

##### **4.2. Tonal Organizasyon ve Görsel Hiyerarşi**

Bu bölümde tonal organizasyon, resim yüzeyindeki görelî açıklık ve koyuluk ilişkilerinin düzenlenmesi anlamında kullanılmaktadır. Kavram yalnızca bir nesne üzerindeki ışık ve gölgenin betimlenmesini değil, kompozisyonu okunabilir kılan büyük değer ilişkilerini de kapsamaktadır. Bir giysi kıvrımının hacim etkisi başarılı olabilir; ancak giysinin bütünündeki karşıtlıklar yüzle gereğinden fazla yarışabilir. Yerel biçimlendirme ile kompozisyon içindeki işlev aynı değerlendirme değildir.

Tonal hiyerarşi, açık-koyu farklarına eşit önem verilmemesini ifade etmektedir. Büyük bir açık-koyu ayırımı figürü çevresinden ayırırken daha küçük değişimler yüz ifadesini veya el hareketini belirginleştirebilir. Bu nedenle çözümlemede yalnızca ışık ve gölge bulunan alanlar sıralanmamalı; hangi karşıtlıkların düzeni taşıdığı, hangilerinin destekleyici kaldığı açıklanmalıdır.

Hiyerarşi her resimde tek bir odak noktası bulunmasını gerektirmez. Birden fazla bölge arasında dikkat aktarımı gerçekleşebilir. Önemli olan, bu bölgelerin birbirine göre işlevinin anlaşılabilmesidir. Yüzeyin kenarına yakın açık bir alan, büyüklüğüne ve diğer alanlarla ilişkisine bağlı olarak kompozisyonu dengeleyebilir veya dikkati dışarı yönleltebilir. İşlev, yalnızca alanın açık olmasından çıkarılamaz.

#### **4.3. Nötr Renkler ve Rengin Göreliliği**

Albers'in renk etkileşimine ilişkin yaklaşımı, rengin çevresindeki renklerle birlikte değerlendirilmesi için kavramsal bir dayanak sunmaktadır. Josef and Anni Albers Foundation'ın öğretim sunumu, rengin bağlama göre değişen görünüşünü ve bu değişimleri gözlemlemeye yönelik çalışmaları vurgulamaktadır (Josef and Anni Albers Foundation, t.y.). Bu yaklaşım burada Zorn'u etkileyen tarihsel bir kaynak olarak değil, eserleri yorumlamak için kullanılan sonraki bir kavramsal araç olarak ele alınmaktadır.

Nötr renkler, daha güçlü renkler arasındaki önemsiz boşluklar değildir. Görece düşük doygunluklu bir alan, küçük bir renk vurgusunun görünür etkisini belirleyebilir. İncelemede nötrün başka unsurları birbirine bağlayıp bağlamadığı, ayırıp ayırmadığı veya dikkati yönlendirip yönlendirmediği sorulmalıdır. Yüz ile giysi arasındaki bir gri geçiş, figürü çevresinden ayıran koyu zeminden farklı görev üstlenmektedir.

Görelî soğuklukla mavi pigmentin varlığı da birbirinden ayrılmalıdır. Bir alan, yanındaki sıcak renge göre soğuk görünebilir; ancak bu durum onun doymuş mavi olduğu anlamına gelmez. Benzer şekilde mavi pigment kullanılmış olması, sonuçta mutlaka güçlü bir mavi görünüm oluşacağını göstermez. Siyah-beyaz karışımının çevresine göre mavimsi algılanması, bütün mavi renk gereksinimlerini karşılayan bir malzeme eşdeğerliği kurmamaktadır.

#### **4.4. Sınır Geçişleri ve Seçici Belirginleştirme**

Resimsel sınır, birbirine komşu alanlar arasındaki görünür geçiş olarak ele alınmaktadır. Bu geçiş keskin, yumuşak, kesintili veya güçlkle seçilebilir olabilir. Sınırın işlevi yalnızca bir nesnenin çevresini çizmek değildir. Biçimi açıklığa kavuşturabilir, çevresiyle bağlayabilir ya da biçimin tanınmasını geciktirebilir. Dolayısıyla keskinlik ve yumuşaklık, tek başına olumlu nitelikler olarak değerlendirilmemelidir.

Seçici belirginleştirme, bazı ayrımların diğerlerine göre daha açık biçimde kurulmasını ifade etmektedir. Bu kavram, az sayıda fırça darbesinin mutlaka az çalışma anlamına geldiği varsayımına başvurmadan resimsel ekonomiyi açıklamaya yardımcı olmaktadır. Özetlenmiş bir

bölüm kompozisyon açısından son derece belirleyici olabilir. Ayrıntılı bir bölüm ise düşük karşıtlıklarla kurulduğunda geri planda kalabilir.

Renk ekonomisi bu açıdan yalnızca bilgi miktarının azaltılması değildir. Hangi bilginin nerede belirginleşeceği ve hangi ilişkinin izleyici tarafından tamamlanacağı da önemlidir. Giysiyle arka plan arasındaki bir sınırın kaybolması biçimin bütünüyle ortadan kalkmasını gerektirmez; başka bir alandaki açık-koyu ayrımı figürün okunmasını sürdürebilir. Bütünlük, görünür ve örtük sınırların birlikte çalışmasıyla oluşabilmektedir.

## **5. Seçilmiş Portrelerin İncelenmesi**

### **5.1. Otoportre, 1896**

Nationalmuseum koleksiyonunda yer alan Otoportre, tuval üzerine yağlı boya tekniğiyle yapılmış, 118 × 91 cm boyutlarında bir eserdir. Müzenin açıklamasında sanatçının aydınlık beyaz önlüğü, daha koyu Paris atölyesi ve arka plandaki model belirtilmektedir. Görünür fırça kullanımı ve sınırlı renkler de sanatçının resim pratiğini ortaya koyan unsurlar olarak ele alınmaktadır (Nationalmuseum, t.y.).

Eser, farklı alanlara eşit görünürlük verilmemesi bakımından değerlendirilebilir. Aydınlanan sanatçı figürü ile çevresindeki atölye mekânı aynı açıklıkta betimlenmemektedir. Beyaz önlük, yalnızca giysinin yerel rengini bildiren bir unsur değildir; resmin geniş açık kütesini oluşturarak yüzün, araçların ve arka planın okunacağı değer düzenini kurmaktadır.

Bu bağlamda önlüğün resimsel önemi ilişkiseldir. Açık alanın etkisi, çevresindeki koyuluklarla ve bu açıklığın figür üzerinde kapladığı yerle birlikte ortaya çıkmaktadır. Yüz, önlüğün yanında farklı bir sıcaklık ve yoğunlaşmış biçim bilgisi taşımaktadır. Arka planın görece düşük belirginliği ise atölyenin varlığını sürdürürken ön plandaki figürle eşit ölçüde yarışmasını engellemektedir.

Resimde betimlenen palet ayrıca dikkatle yorumlanmalıdır. Sanatçının kendi paletini göstermesi, kendini ressam olarak temsil etme biçiminin parçasıdır. Ancak betimlenen palet, eserin yapımında kullanılan bütün pigmentlerin doğrudan envanteri sayılamaz. Resimde görülen bir nesnenin temsil edilmesi ile resmin maddi bileşiminin teknik olarak belirlenmesi farklı kanıtlara dayanmaktadır.

Otoportre bu nedenle malzeme kimliği ile resimsel düzenin aynı görüntü içinde bir araya geldiği, ancak özdeşleşmediği bir örnek sunmaktadır. Eserdeki bütünlüğü açıklamak için yalnızca paleti saymak yeterli değildir. Aydınlığın hangi alanda yoğunlaştığı, hangi biçimlerin

daha açık ayrıştığı ve çevre mekânın figürün görünürlüğüne nasıl katıldığı da değerlendirilmelidir.



Eser bilgisi ve görsel kaynağı: Anders Zorn, Otoportre, 1896, tuval üzerine yağlı boya, 118 × 91 cm, Nationalmuseum, Stockholm, NM 1510. Görsel kaydı: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Självpporträtt\\_av\\_Anders\\_Zorn\\_1896.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Självpporträtt_av_Anders_Zorn_1896.jpg)

## 5.2. Mrs. Walter Rathbone Bacon, 1897

The Metropolitan Museum of Art koleksiyonundaki Mrs. Walter Rathbone Bacon, 170,8 × 108 cm boyutlarında, tuval üzerine yağlı boya bir portredir. Müzenin açıklamasında akıcı boya kullanımı, yumuşak renk uyumları ve modelin köpeğiyle kurduğu temas vurgulanmaktadır (The Metropolitan Museum of Art, t.y.-b). Bu unsurlar, eserin renk ve ton düzeninin figürler arasındaki ilişkiyle birlikte ele alınmasına olanak sağlamaktadır.

Müze görüntüsünde açık renkli elbise, gövdeden alt bölüme uzanan geniş bir aydınlık alan oluşturmaktadır. Yüz bu geniş açıklık içinden sıcaklık ve daha yoğun biçim bilgisiyle

ayrışmaktadır. Köpeğin açık göğüs bölgesi elbisenin aydınlığını farklı bir yüzeyde tekrar ederken baş ve gövdesindeki koyu alanlar hayvanın biçimini belirginleştirmektedir.

Buradaki bütünlük, açık renkli alanların tümüyle birbirine benzemesine bağlı değildir. Ten, kumaş ve tüy, benzer değer bölgelerinde yer alsalar da farklı geçişlerle tanımlanmaktadır. İnceleme açısından belirleyici olan, ortak aydınlık düzeni bozmadan bu yüzeylerin nasıl farklılaştırıldığıdır. Böylece renk sınırlılığı, biçimsel ayrımların ortadan kalkması anlamına gelmemektedir.

Baş, kollar ve köpek arasındaki çapraz ilişki, görüntünün temas ve hareket üzerinden okunmasını desteklemektedir. Elbise üzerindeki küçük renk farklılıkları geniş açık kütleli bölümlere ayırırken figür ile köpek arasındaki ilişki kompozisyonun belirgin unsuru olmayı sürdürmektedir. Küçük karşıtlıkların etkisi, çevrelerindeki geniş ve görece sakin alanlara bağlıdır.

Bu eserdeki renk ekonomisi, geniş açık kütlelerin bağlantısıyla açıklanabilir. Otoportrede önlüğün sanatçı ile atölye arasında kurduğu ayrımın yerine burada elbise, beden ve köpek arasında süreklilik öne çıkmaktadır. Karşılaştırma, benzer açıklıktaki alanların farklı kompozisyon görevleri üstlenebileceğini göstermektedir. Yorum, görünür ilişkilere yöneliktir; dört pigmentli bir reçetenin kullanıldığını kanıtlamamaktadır.



Eser bilgisi ve görsel kaynağı: Anders Zorn, Mrs. Walter Rathbone Bacon (Virginia Purdy Barker, 1862–1919), 1897, tuval üzerine yağlı boya, 170,8 × 108 cm, The Metropolitan Museum of Art, New York, 17.204. <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/437966>

### 5.3. Edward R. Bacon, 1897

Edward R. Bacon portresi, 122,6 × 89,5 cm boyutlarında, tuval üzerine yağlı boya bir eserdir (The Metropolitan Museum of Art, t.y.-a). Müze görüntüsünde koyu giysi benzer derecede koyu arka planla yer yer birleşmektedir. Daha sıcak görünen yüz, beyaz yaka ve açıkta kalan el, karşıtlıkların yoğunlaştığı sınırlı alanları oluşturmaktadır.

Virginia Bacon portresindeki geniş aydınlık düzenin aksine burada figürün okunması koyu alan içindeki seçici ayrımlara dayanmaktadır. Giysinin her sınırı aynı açıklıkta belirtilmemektedir.

Açık-koyu değişimleri ve görece soğuk yansımalar, koyu kütleyi bütünüyle parçalamadan giysinin yönünü ve hacmini düşündürmektedir. Böylece çevreyle birleşen alanlar, figürün tanınmasını engellemeyen bir süreklilik oluşturmaktadır.

Yüzün belirginliği, yalnızca ten renginin varlığıyla açıklanamaz. Çevresindeki koyuluk, yakınındaki beyaz yaka ve yüz içinde yoğunlaşan biçim bilgisi birlikte etkilidir. Beyaz yaka küçük bir yüzey kaplamasına karşın komşu koyu alanlar nedeniyle güçlü bir ayrım yaratmaktadır. Bu karşıtlık, yüzün yakınında bulunduğu için figürün üst bölümündeki vurguyu desteklemektedir.

Elin daha aşağıdaki konumu, aydınlığın yüzeyde yalnızca tek noktada toplanmasını önlemektedir. Bununla birlikte elin işlevi, yüzle aynı ayrıntı yoğunluğunu taşımasına bağlı değildir. Resimsel hiyerarşi, alanların eşit betimlenmesi yerine farklı görevler üstlenmesi üzerinden kurulmaktadır. Koyu kütlelerin sürekliliği içinde sınırlı açıklıkların dağılımı, bütünlük ile ayrışmanın birlikte değerlendirilmesini gerektirmektedir.

İki Bacon portresinin karşılaştırılması, renk ekonomisinin tek bir değer düzenine bağlı olmadığını düşündürmektedir. Birinde geniş açık alanların bağlantısı, diğerinde koyu alan içindeki sınırlı ayrımlar belirleyicidir. Her iki eseri aynı pigment listesiyle açıklamak, bu kompozisyon farkını görünmez kılacaktır. İnce renk farkları ise dijital görüntüler üzerinden değerlendirildiğinden özgün eserlerin kesin renk özellikleri olarak yorumlanmamalıdır.



Eser bilgisi ve görsel kaynağı: Anders Zorn, Edward R. Bacon (1846–1915), 1897, tuval üzerine yağlı boya, 122,6 × 89,5 cm, The Metropolitan Museum of Art, New York, 19.112. <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/437965>

#### **6. Tartışma: Farklılıkların Dağılımı Olarak Renk Ekonomisi**

Seçilen eserler, resimsel bütünlüğün farklı biçimlerde kurulabildiğini göstermektedir. Otoportrede aydınlık önlükle koyu atölye arasındaki ilişki; Virginia Bacon portresinde elbise, ten ve köpeğin açık bölgeleri arasındaki süreklilik; Edward Bacon portresinde ise koyu düzen içindeki yüz, yaka ve el ayrımları öne çıkmaktadır. Bu düzenlemeler benzer bir renk ekonomisiyle ilişkilendirilebilse de aynı resimsel probleme verilmiş özdeş yanıtlar değildir.

Önerilen çerçevede ekonomi, farklılıkların yüzey üzerindeki dağılımıyla açıklanmaktadır. Görüntünün bütünleşmesi, her alanın aynı görünmesi anlamına gelmez. Çok az ayrım biçimlerin okunmasını zayıflatabilir; her alana eşit güçte ayrım verilmesi ise vurguların seçilmesini güçleştirebilir. Bu nedenle resimsel sınırlılık, bütün alanların eşit derecede azaltılmasından çok seçici bir düzenleme olarak değerlendirilmelidir.

Bu yorum, açık-koyu değerlerin her koşulda renk tonundan daha önemli olduğu iddiasını içermemektedir. Doygun bir renk alanı belirli bir kompozisyon için zorunlu olabilir. Soru, alanın ne kadar güçlü olduğu kadar bu gücün çevresiyle nasıl ilişkilendirildiğidir. Küçük bir vurgu geniş nötr alanı düzenleyebilirken daha büyük bir vurgu farklı bir denge gerektirebilir. Çerçeve belirli bir estetik sonucu değil, ilişkilerin açıklanması gereğini öne çıkarmaktadır.

Fırça kullanımı da aynı ayırımla değerlendirilmelidir. Sandström'ün Jansson ile görüşmesi, Zorn'un malzeme ve uygulama tercihlerinin dönemin daha geniş bağlamı içinde araştırılmasının önemini göstermektedir (Sandström, 2022). Akıcı görünen bir yüzey, çalışma sürecine ilişkin sorular doğurabilir; ancak tek başına bu soruların bütün yanıtlarını vermez. Teknik inceleme, görünüşten yapılan süreç çıkarımlarının denetlenmesine katkı sağlamaktadır.

Çalışmanın sonuçları üç eserin karşılaştırmasıyla sınırlıdır. İnceleme, belirli bir stratejinin Zorn'un bütün üretiminde ne sıklıkta kullanıldığını veya zaman içinde nasıl değiştiğini ortaya koymamaktadır. Bu sorular daha geniş eser grubu, teknik araştırmalarla ayrıntılı karşılaştırma ve mümkün olduğunda özgün eserlerin incelenmesini gerektirmektedir. Buradaki katkı, biçimsel soruları pigment analizinin yerine geçirmeden kurabilmektir.

## 7. Sonuç

Dört renkli palet, Zorn'un resimleri hakkında düşünmek için işlevsel bir başlangıç noktasıdır. Ancak sanatçının bütün malzemelerini veya resimlerinin bütünlüğünü açıklayan yeterli bir model değildir. Teknik araştırmalar daha geniş bir pigment kullanımının dikkate alınmasını gerektirmekte; biçimsel inceleme ise her eserin kendine özgü açık-koyu, renk ve sınır düzenine yönelmektedir.

Bu bölümde malzeme paleti, görünür renk aralığı ve resimsel organizasyon olmak üzere üç düzey önerilmiştir. Bu ayırım, renk ekonomisinin pigment sayısına indirgenmeden değerlendirilmesini sağlamaktadır. Seçilen portrelerde geniş açık kütleler, koyu alanların sürekliliği, nötr geçişler ve yoğunlaşmış karşıtlıklar farklı kompozisyon görevleri üstlenmektedir. Bütünlük, evrensel bir reçeteden çok bu farklılıkların dağılımıyla açıklanabilmektedir.

Çalışma, seçilen eserlerin pigment bileşimini veya yapım sırasını belirlememektedir. Teknik araştırmanın gösterebildikleri ile yakın bakışın yorumlayabildikleri arasında ilişki kuran bir çerçeve sunmaktadır. Resim uygulaması açısından temel çıkarım, sınırlı paletin ancak yüzey üzerindeki kararlarla belirli bir görsel işleve kavuşmasıdır. Kullanılabilir boyalar bir malzeme

koşulu oluştırmakta; bu koşulun resimsel karşılığı ise oran, konum, geçiş ve vurgu ilişkileri içinde biçimlenmektedir.

## **8. Teşekkür**

Bu alışma, Bolu Abant İzzet Baysal Üniversitesi Bilimsel Araştırma Projeleri Koordinasyon Birimi tarafından desteklenen 2025-BOP-011 numaralı “Anders Zorn Paletinin Teorik ve Uygulamalı İncelenmesi” başlıklı proje kapsamında hazırlanmıştır. Yazar, araştırmaya sağladığı destek için Bolu Abant İzzet Baysal Üniversitesi Bilimsel Araştırma Projeleri Koordinasyon Birimine ve proje kapsamında resim uygulamalarını gerçekleştiren, üretimleriyle araştırmaya katkı sunan öğrencilerine teşekkür eder.

## Kaynakça

- Feller, R. L. (Ed.). (1986). Artists' pigments: A handbook of their history and characteristics (Vol. 1). National Gallery of Art. <https://www.nga.gov/research/publications/artists-pigments-handbook-their-history-and-characteristics-volume-1>
- FitzHugh, E. W. (Ed.). (1997). Artists' pigments: A handbook of their history and characteristics (Vol. 3). National Gallery of Art. <https://www.nga.gov/research/publications/artists-pigments-handbook-their-history-and-characteristics-volume-3>
- Jansson, E. (2021). Reconsidering Anders Zorn's Omnibus paintings. RIHA Journal, 0259. <https://doi.org/10.11588/riha.2021.0.85605>
- Josef and Anni Albers Foundation. (t.y.). Interaction of color. <https://www.albersfoundation.org/alberses/teaching/interaction-of-color>
- Nationalmuseum. (t.y.). Self-portrait [Collection record, NM 1510]. <https://collection.nationalmuseum.se/en/collection/item/18513/>
- Nationalmuseum. (2021). Zorn – A Swedish superstar [Exhibition presentation]. <https://www.nationalmuseum.se/en/zorn>
- Riksbankens arkiv. (2020, October 14). Röntgen och UV-ljus ger nya perspektiv på Zorns konst [X-rays and UV light offer new perspectives on Zorn's art]. <https://www.raa.se/nyheter/2020/10/rontgen-och-uv-ljus-ger-nya-perspektiv-pa-zorns-konst/>
- Roy, A. (Ed.). (1993). Artists' pigments: A handbook of their history and characteristics (Vol. 2). National Gallery of Art. <https://www.nga.gov/research/publications/artists-pigments-handbook-their-history-and-characteristics-volume-2>
- Sandström, T. (2022, November 3). Emmas forskning ger ny kunskap om Zorn [Emma's research provides new knowledge about Zorn]. K-blogg, Riksbankens arkiv. <https://k-blogg.se/2022/11/03/emmas-forskning-ger-ny-kunskap-om-zorn/>
- The Metropolitan Museum of Art. (t.y.-a). Edward R. Bacon (1846–1915) [Collection record, 19.112]. <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/437965>

The Metropolitan Museum of Art. (t.y.-b). Mrs. Walter Rathbone Bacon (Virginia Purdy Barker, 1862–1919) [Collection record, 17.204].

<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/437966>